

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>

YENİ DÜŞÜN

AYLIK DERGİ MART'88

1.000 TL.
(KDV dahil)



D İ L D E K A R G A Ş A



DİL SÖYLEŞİLERİ □ Ö.ASİM AKSOY-
HASAN EREN-MERTOL TULUM

KLASİK ÜZERİNE □ CAN YÜCEL-T.S.ELIOT

UFUKTAKİ SİNEMA ŞÖLENİ □ SAMİH RİFAT

BERTOLUCCI VE SON ÇİN İMPARATORU □ TANER TİMUR

MOR HİKÂYE □ SELÇUK BARAN

Dinleyin...

Klasik müziği dolby system ve stereo digital kayıtla dinleyin...

- Evrensel müziğin seçkin kompozitörleri;
Dünyaca ünlü yorumcular ve Çek orkestraları;
Supraphon ve Diskotür işbirliği;
Dolby system ve stereo digital kayıt;
Özel hazırlanmış Foneks kasetleri;
Özgün kutularda 12 kasetlik set*.

- **VE AYDA SADECE 10.000 TL'YA TAKSİTLE**

KLASİK DİZİ 1'i, ☐ taksitle ☐ peşin istiyorum

İsim :

Adres :

Telefon : İmza :



BEETHOVEN Piano Concerto "Emperor" / Triple Concerto / Violin Concerto
RACHMANINOV Piano Concerto No.2 ☐ CARL ORFF Carmina Burana
TCHAIKOVSKY Violin Concerto / Concerto in B Flat Minor ☐ LISZT
Piano Concertos ☐ VIVALDI The Four Seasons ☐ DVORAK New World
Symphony / Cello Concerto in B Minor ☐ MAX BRUCH Concerto in G Minor
FELIX MENDELSSOHN Concerto in E Minor

BUNLAR SİZİN İÇİN AVANTAJSA BİZİ ARAYIN!

Klasik müzik set-1'i tamamı 6 ayda ödenmek üzere ayda 10.000 TL **TAKSİTLE** veya % 20 indirimli **PEŞİN** (KDV hariç) edinmek istiyorsanız aşağıdaki telefonumuza ya da kuponla adresimize başvurmanız yeterlidir. Gönderim giderleri bize ait olup, tarafımızdan kaynaklanan tüm teknik yetersizliklerin sorumluluğunu üstleniyoruz.

MAYA «Güzeli önerir»

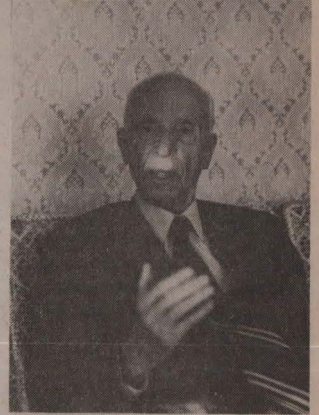
MAYA LIMITED PK: 1382 Sirkeci/İST. Tel: (1) 527 99 80

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

YENİ DÜŞÜN

MART'88

- 3 şiirler / **can yücel**
- 4 insan bireyleşmeden inanç
özgürleşebilir mi? / **oya baydar**
- 9 şiir / **furuğ ferruhzad-celal hosrovşahi** /
onat kutlar
- 12 15 şubat: sinema-deliliği / **tomris uyar**
- 13 bertolucci ve son çin imparatoru /
taner timur
- 16 şiirler / **adrienne rich** - cevât çapan
- 18 markburg / **uğur kökden**
- 20 kayıtsızlar ve güzel insanlar / **gürhan uçkan**
- 21 dosya: **dilde kargaşa**
- 22 sunuş
- 24 başlangıçtan bugüne türkçe'nin
serüveni / **a.haşım akman**
- 33 dilde atılım yapmak zorundayız / **ömer asım aksoy**
- 35 amaç türkçe'yi güzelleştirmek / **hasan eren**
- 37 konu geniş bir platformda tartışılmalı / **mertol tulum**
- 40 şiir / **erich fried** - serol teber
- 41 mor hikâye / **selçuk baran**
- 44 ufuktaki sinema şöleni / **samih rifat**
- 49 elem klimov sineması / **sevil kutlar**
- 54 şiir / **metin altok**
- 55 türk klasiği yok!.. bunun için yakınmaya
lüzum da yok / **can yücel**
- 58 klasik nedir / **t.s.ellot** - sevim kantarcıoğlu
- 65 şiirler / **rené char**-tahsin saraç
- 66 şiir / **özdemir ince**
- 67 "sıradan bir pasaport hikâyesi"nin
devamıdır / **gülsün karamustafa**
- 69 psikiyatrik fişlenmeye doğru-II /
ataman tangör
- 74 şiir / **nihat behram**
- 75 pater litterularum / **özdemir ince**
- 77 roman kavramlarını tartışmak / **semih acar**
- 80 sanat haberleri



YENİ DÜŞÜN: Aylık Dergi Mart'88. 1000 TL (KDV dahil) **Sahibi:** De Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti. adına Ayhan Kızıloğlu Yazı İşleri Müdürü: Mehmet Karadağ. **Kapak Resmi:** Alfredo Otto Wolfgang Schulze (WOLS) **Yurt Dışı** 4 DM. Sayı 17-45. **Ofset Hazırlık:** Yayın-Dizgi Merkezi ve SOS **Baskı:** Hürriyet Ofset A.Ş./Halkalı-İstanbul. **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş. **Adres:** Nuruosmaniye Caddesi Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Çağaloğlu-İSTANBUL. **Tel:** 511 00 25 **ABONE KOŞULLARI:** Yurt İçi Yıllık 7200 TL. Yurt Dışı Yıllık 40 DM (Posta ücreti dahildir). **Abone bedelli** posta havalesiyle **Yeni Düşün Dergisi** Nuruosmaniye Cad. Atay Apt. No: 5 Kat: 3 Çağaloğlu-İSTANBUL adresine ya da **De Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti.** Yapı Kredi Bankası Çemberlitaş Şubesi Hesap No. 2558-5'e gönderilebilir.

MERHABA!

Üst üste yığılmış ekonomik ve politik sorunların “el çabukluğu marifet” bir yöntemle gündemden uzaklaştırılarak zakkumla oyalandırıldığı bir ayı geride bıraktık. İletişim araçlarının birbiriyle etki yarıştırdı sanki yaşadığımız. Bu arada gazetelerin, haftalık dergilerin ve televizyonun enformasyon bombardmanı, sorunların sağlıklı bir zemine oturtulmadığında nasıl saptırılabilirceğinin önemli bir göstergesiydi.

Sanat-edebiyat gündeminde ise hiç kuşkusuz “Klasîğimiz var mı yok mu?” sorusuyla başlayan tartışma birinci plandaydı. *Cumhuriyet*’te Melih Cevdet Anday’ın başlattığı tartışma önce *Nokta*’nın, ardından da *Tercüman*’ın konuya yaklaşım biçimiyle ne olduğu anlaşılamadan günlük *tüketimlerimiz* arasında eridi gitti. Sorun, yakın geçmişte bir kez daha ele alındığında da benzer bir biçimde sona ermişti. Demek ki bir kez daha gündeme gelmemesi için hiçbir neden yok. Bu yüzden T.S.Eliot’un makalesini sağlıklı bir zemin oluşturur umuduyla yeniden yayımlama gereği duyduk.



Dil tartışmaları günümüzden yaklaşık 150 yıl öncesine dayanan bir geçmişe sahip. Tartışıldığı her dönemde de canlılığından hiçbir şey yitirmiyor. Bu sayımızın ağırlıklı konusu olarak Türk dilinin bugün içinde bulunduğu durumu değerlendirirken “Dilde Kargaşa” teşhisimizde yanılmadığımızı gördük. Konunun çözüm yolunda nasıl bir çizgide ilerleyeceğini ise zamanla, hep birlikte göreceğiz.



Bu sayıda geçen ay yayımladığımız “Furuğ’un Öyküsü”nün kahramanı İranlı şair Furuğ Ferruhzad’ın bir şiiri ile yine Celal Hosrovşahi’nin onu tanıtan bir yazısı yer alıyor.



Bir sanatçı için ürünlerini sergilemek, alıcısıyla doğrudan ilişkiler kurmak, kısacası sanatsal etkinliğini gerçekleştirebilmekten daha doğal ne olabilir? Hele bir de kendi ülkesinde ona bu olanaklar tanınmazken sınır ötesinde bir ilgi doğarsa... Böyle başlayan “Bir Pasaport Hikâyesi”ni geçen ay Sadık Karamustafa’nın kaleminden okudunuz. Sanatçının yurt dışına çıkamamakla neler kaçırdığını ise bu ay Gülsün Karamustafa’nın kaleminden okuyacaksınız. Oldukça traji-komik bir hal alan bu pasaport hikâyelerinden biri de Sadun Aren’in başına geldi. Sonunda Aren’e pasaport verildi, ama “bir defaya mahsus”! Aren dergi baskıya verildiği sırada henüz yurt dışında bulunduğundan, bu ay yazısını yayımlayamıyoruz. Gelecek sayımızda buluşmak üzere.

CAN YÜCEL

DAVETSİZ MİSAFİR

Bir sûret hatim indiriyor hatmilerin içinden
Gözlerimin içine mütemâdi,
Yağmurdan kaçmış yağmur kuşu kadar yalınış
Ve ne kadar ne kadar ıslak
Nerdeyse allaha inanacak
Ellerimin dallarına asılmış
Kimseye yaramayacak o yarasa
Kapalı bir açının zaviyesinden...

Böyle çorapsız-morapsız
Himaye-i Etfal Balosuna gidilir mi be kardeşim...

KIŞLIK

Linyit bir hayvan bu
Kaçmış damından
Selviye kıskancından
Teke kokularıyla
Ağıyor göge duman
Biteviye

BİR GENÇ ARKADAŞA UZAKTAN MEKTUPLAR: II

İNSAN BİREYLEŞMEDEN İNANÇ ÖZGÜRLEŞEBİLİR Mİ?

Oya Baydar

Şimdi üzerinden kim bilir kaç acımasız buldozer, bellek ve tarih düşmanı kaç yıkım, kaç korkulu baskın, kaç ömür, kaç yol geçtili. Şimdi üzerinden tüm gençliğimiz, orta yaşımlar, iki darbe, onlarca darağacı, binlerce sürgün, yüzbinlerce zindan, 23 uzun yıl geçtili. Bir küçük apartman dairesiydi Aksaray'da. Son bıraktığımda - neredeyse on yıl olacak - tozlu, çamurlu, çok telaşlı bir minibus durağı; kalabalık, kargaşalık bir meydanı oralar. Masal diye dinlemeli Ya da istersen "masal" de geç. Ben bu masalı - bilmeyen bir inancın, ürkek ama yaratıcı bir kuşkunun, ne kadar çılgın nense o kadar inatla doğrulup yereşen çayır misali bir umudun, buncâ savaşın yıkıntıları arasında boy atan bir yarın özleminin şiiri olan bu masalı - seviyorum. Aksaray'da, ana yolun kenarında, gri yüzlü - belki de sarı; nasıl da unutuyor insan! Sana unutmanın, insanların, sokakların, şehirlerin yüzlerini, renklerini, kokularını yavaş yavaş, sinsî sinsî, adım adım, çaresiz unutmanın isyanını, hüznünü, korkusunu anlatmalıyım bir mektubumda. Eleştirdiğin, hatta küçümsediğin "nostalji"yi umutsuz bir isyana dönüştüren karşı konmaz unutmanın korkusunu, hüznünü... - evet, gri yüzlü, belki de sarı; bir

apartman dairesiydi TİP Fatih ilçesi. Sana yazmak için kalemi elimde aldığımdan bu yana, o apartmanın rutubet ve sigara kokulu daracık merdivenlerini ilk tırmandığım şubat akşamını hatırlıyorum hep. O gece, üzerinde "T.I.P. Fatih İlçesi" levhası asılı kapının önünde göğsümde duyduğum yürek çarpıntısını, sınav ürktüştüğünü, kapıyı açan yüzün eğretti de olsa inandırıcı ciddiyetini hatta biraz kasımlılığını, aralarına karışacağım kavga arkadaşlarımla çok sıralı sakladıkları imâ değıll ilan eden suskunluklarını, çepeçevre sandalyeler dizilmiş bir odanın ortasında, aydınlık, sevinçli bir gülümseme, bir tanıdık yüz arayarak yargılanmaya gelmiş suçlu gibi kalakalışımı hatırlıyorum. Oradaki donuk ciddiyeti, sadece yoksulluğun değıll bilinçli bir tercihin de ürünü olan "resmi daire" kuruluğundaki düzenlemeyi, sonraları yıllar boyunca görüp alışıcağım benzeri duvarların bir kopyası olan "ders veren" duvarları ve o kapının dışına çıktığında öylesine canlı, öylesine "kendileri" olabilen insanların, oradaki ölçülü biçimli donukluklarını hatırlıyorum.

Örgütlü sosyalizme böyle adım attım. Sonraları, başka sosyalist partilere, örgütlere, gruplara, yuvarlara ilk "resmi" adım atışta, aynı iç ürpertişini, aynı tabloyu, aynı yanlış yapma, yanlış söyleme kasımlılığını, aynı sınav duyusunu, aynı törenselleşmeyi yaşadım. Bir tarikatte girer gibim, inancımızın sınavına giren bir dinsel törene katılır gibim.

bl, giysileriyle birlikte kendine özgü renklerini, duygularını, geçmişini de kapının önünde bırakması istenen keşşin manastıra girmesi gibi atık adımlarımızı harekete. Kendimiz de, biraz yerleşip ev sahibi olduğumuzda, aynı kalıpcı, törenselleşme, aynı donuk kalıplaşmış davranış ve sözlerle, aynı sınavlarla karşıladık aramıza yeni katılanları. Bir lütufta bulunmuşçasına, bir ayrıcalık bahşedermişcesine... Tıpkı bize de lütufta bulunulduğu gibi, tıpkı sosyalist olmayı bir ayrıcalık diye kuşandığımız gibi... 23 yıl önce Aksaray'daki küçük apartman dairesine sinmiş köşeli, kuru üslup; edinilmiş, giyilmiş, cidiyet; ağır hava, Çağaloğlu'nda bir ahşap konağın uzun masalı, uzun tartışmalı akşamlarında; Ankara'da Sümer sokağın bir türlü ısınmayan rutubetli bodrum katının inançlı umutlu yoksulluğunda; İstanbul'da, Tan Sokak'ta, karanlık, havasız ama karınca yuvasını andıran hummalı bir çalışmanın sürdürüğü bir parti merkezinde; ve sonradan yıllar boyunca, gizliliğin gizemli ama karanlık, çekici ama tuzaklarla dolu labirentlerinde sürdü gitti. Taa senin "nostaljik feryatlar"dan söz eden yazına kadar gelip dayandı. Duygusal titreşimlerden, hafifliklerden arınmış olmasına özen gösterilen tok bir sesle söylenen bir "merhaba arkadaş"ı. Neden, kimin koyduğu, ne işe yaradığı sorgulanmayan - sosyalist olmanın gereği sanılan kalıplara uydurulmaya ça-

lişilan bir ses tınısı, benimsememmiş sadece kuşanılmış bir üslup... Yaşama sevinci dolu içten bir kahkahanın, biraz yüzsük çinladi diye mahkûm edildiği... Parlak renklere tepkimiz; ve içimiz çekse bile, en başta kendi iç sansürlerimize, yasaclarımızı aşip da, bir alı, bir yeşili, bir moru şöyle gönlümüzce gily-nip takınmadığımız... Devrimci edebiyat hadi neyse de, bir aşk şilirini, bir sevdâ türküsünü tüm yüreğimiz ve sesimizle söyleyemediğimiz... Evimin duvarlarına Nazım'ın aşk ve hasret dizelerini yazdığım için küçük sosyalist grupçukumuzun üyelerine ne kadar eleştirilip utandığımız; sonraları bir günlük gazetede yazı yazarken "ufku" "ardıcıl", "Oktober Devrimi" gibi günlük dilimde bulunmayan sözcükleri kullanmıyorum diye neredeyse "parti düşmanı" sayanların olduğunu; tanıdığım bir başka arkadaşın saygıdeğer bir yöneticiye lâz fikrasi anlatılmasının handiense skandala dönüştüğünü (oysa çok gül-müştü yönetici) hatırlıyorum. Özel sözcükler, özel deyim ve anlatım biçimleri, - Sosyalizmin zorunlu bilimsel terminolojisi değil kasteftiğim. Günlük ilişkilerimizde, günlük sıradan konuşmalarımızda, devrimci olmanın "raconu" sayılan anlatım biçimlerinden söz etmek istiyorum - bir çeşit grup içi kuşdili, o dilin grup içinde hemen yaygınlaşması, tek dil haline gelmesi; çevremizin, gruplarımızın partilerimizin, mensubu olduğumuz "siyaset"lerin terimlerini, üslubunu, jargonunu, bir *alamat-ı farka* gibi, bizi "biz" yapan bir yafda gibi taşıdığımız... Katıldığım toplantılarda, yaşadığım devrimci, sosyalist çevrelerde, kimi zaman içimden "sol ayak öne, rahat" diye bağırarak, kasılmış, kalıplaşmış biçimleri, yaratıcılığı ve sosyalizmin özünü düştürmesi bu bir örnek olma - birlik değil - çabasını kırmak geldiğini, ama kendim de o sınırların esiri olup, sürünün dışına düşme korkusuna yenilip kafamla ve yüreğimle reddettiğim bu biçimleri benimsemeye çabalayışımı hatırlıyorum.

Kaçışlarımı hatırlıyorum bir de. Bunu anlatmalıyım sana. Sen hiç böyle küçük kaçamaklara özlüm duymamışsan da, belki "kaçış" a hiç ihtiyacın olmamışsa da anlamaya çalışmalısın. - Çünkü bir zenginlik-tir insanı anlamak. Hele de inanmış

insanı, sosyalist insanı.-

Ankara'da Sümer Sokaktaki bodrum katında, çok iddialı küçük sosyalist yuvarımızın devrimci disiplini, geceler boyu uykusuzluğumuzun ürünü olan araştırmamızın, çalışmalarımızın en "resmî" havalarda, en "köşeli" üsluplarla tartışılmasını gerektirirdi. Yüzlerce kitap, yüzlerce kart arasındaki zorlu çalışma değil, bu uzaıyıp giden ağır hava ürkütür, yalnızlaştırır diye beni. Fıstık yeşili buluzumdan, Lenin metinleri arasına karışvermiş bir Edip Cansever şilirinden, o günlerde içimde büyüyen tutkulu bir sevdadan, geceleri evime döndüğümde içtiğim bir kadeh konyaktan, kendime alt özel, yumuşak ve bireyce ne varsa hepsinden utanır, yeterince "devrimci" olamayacağımı düşünüp korkuya kapılırdım. Birey "ben"le devrimci, sosyalist "ben" karşı karşıya gelir çarpışır. Birey "ben"i öldürmeye çalışır. "Birey ben"le "sosyalist ben" en yüksek ve tek doğal uyumunun bireyi öldürmekle, eritmekle değil, özgürce geliştirip zenginleştirmekle mümkün olduğunu henüz bu açıklıkla kavramamışım. Daha sonra kavradığımda, başkalarına kavratma gücü ve cesaretini bulamadım kendimde.

O Sümer Sokak akşamlarında, toplantının bir an önce bitmesini gizli-den gizliye alileyerek; uzamasın diye tartışmadan vazgeçip eleştirileri hemen kabul ederek, - hele mevsim baharsa - Çankaya tepesindeki bahçede bir bardak demil çayın, ya da - hatırlıyıp musun benim çok sevgili adaşım? - hani seninle dayının Kavaklı'daki bahçe gazinosunda yediğimiz şaraplı bir yemeğin hayalini kurardım. Hani erik ağaçlarının çekikleri, rüzgârsız, kıptirtış, diling bir Ankara akşamında tabaklarımızda düşer, şarap kadehlerimizde beyaz bahar yaprakları yüzerdi. Hani 28 yaşımızın Ankara'sı, aşığıda, sislerin ve akşamın arasında yavaş yavaş kaybolan ilk ışıklar parlamaya başlarken, yıllarca sürece dostluğumuzun o günlerden bize kalan en güzel şey - ilk ilmekleri atılırdı. Kaçışlarım Çankaya'da bir çay bahçesinden, Kavaklıdere'de çiçeğe durnuş erik ağaçlarından Ankara Kalesi'ne, her yıllık taş ve mermer heykellerin acıları dinlendiren serinliğine tirmam, o zaman demir, çelik, beton

lara, mandalina bahçelerinin pembe-beyaz bir ırmak olup denize aktığı Bodrum yamaclarına, İstanbul'da bir balıkçı meyhanesine ulaşırdı. Bazen salt bir özlüm, bir hayal olarak kalır bazan bir kaçamakta somutlaşırdı.

Bizler, sosyalizme 1960 sonrasında, hele 1970 sonrasında gelenler, çoğumuzun - neyse ki ve ne güzel - bugün bile kaybetmediğimiz alabilirdi devrimci romantizminizle, apaydınlık kafalarımız, gem tanımayan başkaldırı duygumuz, değişme ve değiştirme azmimiz, tutkula dönüşmüş devrim coşku-muzla çelişen donuk bir kalıplığına uyduk. Kalıplılığın ürünü olan darlığı istemeyerek de olsa besledik. Kolektivitide içinde erimenin, çevrecek benimsemenin, kabul görmenin yolu ve ahlaki oldu bu kalıplılık.

Kendi dili, kendi töresi, kendi hiyerarşisi olan gettolar yaratıp, oralara saklanarak rahat ettik. Gettolarımızın çevresini çepeçevre duvarlarla çevirdik, içlerine çekilip savunmaya geçtik ve inancımızın değli gettoların dışına düşmekten ölesiye korktuk. Kimilerimiz için, bir sosyalist çevreye, gruba "mensup" olmak, sosyalist olmanın önüne geçti. Biçimler, kalıplar, jargonlar özün özünü, kimi zaman da yerini aldı. İnanmanın coşkusunu, inanılan amacı perdeledi.

Neden hep "biz" dediğimi soruyorsun kuşkusuz. Hatta biliyorum, "Bun-

216

"Kaçışlarımı hatırlıyorum bir de. Bunu anlatmalıyım sana. Sen hiç böyle küçük kaçamaklara özlüm duymamışsan da, belki 'kaçış' a hiç ihtiyacın olmamışsa da anlamaya çalışmalısın. -Çünkü bir zenginlik-tir insanı anlamak. Hele inanmış insanı, sosyalist insanı."

"Bizler, sosyalizme 1960 sonrasında, hele 1970 sonrasında gelenler, çoğumuzun -neyse ki ve ne güzel- bugün bile kaybetmediğimiz alabildiğine devrimci romantizminizle ve değiştirme azmimiz, tutkuya dönüşmüş devrim coşkumuzla çelişen donuk bir kalıpcılığa uyduk."

lar senin sorunların, küçük burjuva aydın düşünceleri, 12 Eylül sonrası iç hesaplaşmaları" demeye hazırlanıyor. "Bu düşünceleri keşke bir on yıl önce geliştirip, bu açıklıkla o zaman konuşup tartışabilseydik; keşke 12 Eylül'ler beklemeden 11 Eylül'lerde hesaplaşılabilsaydık kendimize," diyorum ben. Hem unutmak ki bizim hareketimiz, hem tarihsel hem de toplumsal olarak isteyelim istemeyelim -aydın ağırlığını ve vurgusunu taşıdı hep. Çeşitli geçmişlerden, çeşitli sınıf ve çevrelerden gelen, hareketle tüm çeşitlilikleri ve renkleriyle katılan aydın - ya da aydınlaşmış - kadrolar, sana anlatmaya çalıştığım kişilik parçalanmalarını yaşıdılar. Aşırı tepkisellikle kalıpcılığa aşırı uyum arasında; aşırı "ilberallik"le aşırı "devrimcilik" arasında; kişiliklerini inkâr ya da ne yazık ki - sosyalizmi inkâr uçları arasında, 1960-1980 girdabında yuvarlanıp durdular. Sosyalist harekete katılan diğer iki büyük kesim, *işçiler ve gençler* ise farklıydılar. İşçiler için sosyalizm, yaşadıkları günlük gerçeğin, sınıfsal konularının doğal bir uzantısıydı. Onların sosyalizme varışları; devrimci romantizmin, tadılmak istenen büyük heyecanların, büyük macera tutkularının, yeni bir yaşam biçimi, yeni bir ahlak edinme ihtiyacının, bilimin ve kitapların büyüleyiciliğinin etkisiyle değil, gerçeğin

billincine varmalarıyla oldu. Sömürünün mekanizmasını kavrama olanak ve billinci elde ettiklerinden, kendiliğinden bir adımla girdiler harekete. Bu giriş dekorlardan, süslerden, hayallerden arınmıştı. Günlük yaşamın doğal bir parçasıydı. Bu yüzden onlar doğallıklarını korudular. Kuşdillerini, eğretili biçimsel davranışları, katı kalıpları benimsemediler. Ama kendilerini huzursuz hissetmediler de değil. Bir bölümü, kuşdilleri karşısında dilsiz kaldı, uzaklaştı. Bir bölümü aydınlardan bildiği bu kalıpcı ve ağır havaya tepkiyle aydın ve bilim düşmanlığı geliştirdi. Bir bölümünü kendimize uydurduk. Sınıfının billinci ve inancını benimsemiş lider işçiler yerine, darlıkta, sektehikite herkesi aşan, kalıplaşmış, eğretili tavırlı işçiler yarattık. Emekçi çoğunluğu ise, bunlar üzerinde uzun boylu düşünmeden "iş"e baktı. Hareketimizin bu "düz üye"leri, devrim anımlarını bu meçhul askerleri, grev meydanlarında, yürüyüş kollarında, gecekondu semtlerinde, gürültüsüzce, gösterişsizce savaştılar. Ötekiler: içimizde ve çevremizde yarattığımız getto çemberlerinin kurallarından başka davranış, duygusu, yaşam biçimi tanımayan gençler ise, çocukluk dünyalarından, oyun günlerinden, okul sıralarından - pek azı atölyelerden - çıkıp geldiler harekete. Çocuksu safliklarını siyahla beyaz arasında renk tanımayan acımasız bir sertlik kabuğuyla gizlemeye çalıştılar. Hayatın henüz yaşamamış oldukları çok renkliliğini, duygu çeşitliliğini, daha tanımadan reddettiler. Havaya kalkmış yumrukların altından ve kendi yuvarlarının disiplini duvarları arasında kendilerini güvencilikle hissettiler. Belki, bu da onların kaçışıydı. İnancıları o kadar "salt inanç"tı ki, bilime dayanmayan sosyalizm ve devrim inancının ancak katı kalıplarla korunabileceğini içgüdüsel olarak kavradılar. Kendilerini ve sadece kendilerini doğru, haklı, "en inanmış" bildiler. Düşünmeyi, irdelemeyi, sorgulamayı, farklılıklar, başkayı ve sonunda, istemeden, bilmeden de olsa, "birey olarak insan" ı reddettiler. Tekdüze bir katılığı, inanmışlığın ölçütü, devrimci ahlakın ilk kurallı bellediler. Öylesine gözüpke, öylesine yitilmişler ki, bu kurallarla

gözlerini kırpmadan ölümlere gittiler; yitilmiş ve ölümün ayrıcalığını kuşandılar. Kimileri işe, hiç yaşamadıkları hazları, hiç görmedikleri renkleri keşfettilerinde, bu renkleri, bu hazları, hem de en üst, en mükemmel düzeyde yalnız sosyalist insanın, sosyalist bireyin yaşayabileceğini kavramadan, sosyalizmin özüne aykırı tüm kalıplar ve çemberlerle birlikte sosyalizmi de reddedip gittiler.

Şimdi yılların ve yolların ötesinden baktığımda, sosyalizmin özünü, felsefesiyle, yaşam biçimiyle çatışan bu ahlaki indirgemeciliğin, bireyin kolektivitte içinde yok edilmesi çabasının derinliklerini ve nelele malolduğunu daha aydınlık görebiliyorum. Kurulu düzene karşı çıkarılan yapay düzenleri küçük dünyaların duvarları arasında çekilmenin cesaret sayıldığını... Devrimcilik sanılan, düşünce ve davranış statükoculuğunu... Tavizsizlik sandığımız hoşgörüsüzlüğü, devrimci inanmışlık, sosyalist iman sandığımız, inancımızın çökeceği korkusunu... Devrimci, sosyalist yaşam biçimini, insanın kolektivitte sürüye katılır gibi değil, tüm biricikliğiyle birey olarak katılacağı, onu zenginleştirip ondan yepyeni zenginlikler ve doyumlar kazanacağı bir üstün yaşam biçimi olarak kavrayamayışımızı... Yüksek perdeden tek sesli bir uğultuyu, çok sesli bir senfoniyi yeğlemiş olduğumuzu... İnsan ve inanç, hele desosyalist insan ve inanç üzerine çok düşünüyorum şu günlerde diye yazdım sana geçen mektubumda. Sanma ki beni ben yapan inancımı sorguluyorum. İnancın kendi doğal toprağında, günlük savaşla tamamlanmadığı, güçlenmediği, besinsiz kaldığı bir sürgün ortamında bunu da yapmadım değil! Günlük işler sürerken, sık sık dönüp bakmıyor insan ne yaptığına, neye inandığına. Günlük akış oluyordu, ne zaman ne de ihtiyaç oluyordu uğruna savaşılan amacı değerlendirip sorgulamaya. Ama bir an durup dinlenildiğinde, bir an nefeslenildiğinde - hele de yaşadığı, savaştığı topraklardan uzak düşmüşse insan - yaşamı, savaşı, inancı yeniden düşünüp sorgulamamak elde değil.

Sana açık yüreklilikle söyleyim ki, hayatın, insanın, tarihin anlamı üzerinde eskisinden daha çok dü-

şındım şu son yıllarda. Kafamda yarattığım sınırların, içinde yetiştiğim kuralları kalıpların ötesine geçmeye çabalayarak düşündüm. Ve... İnsanın kafasının, aklının, hünerinin, bilgisinin, yaratıcı gücünün ve düşünen insanın ayrılmaz parçası olan inancın çağımızda vardığı en yüksek yaşam ve düşünce modelinin *sosyalizm* olduğu bir kez daha *iman ettim*. Bilimin inanca bütünleşmesinin gerçek süreci başladı içimde. İnancım şimdi coşkulardan, türkülerden, kalıplardan, törenlerden biraz soyundu belki; ama safılaşmış, derinleşti, sağlamlaştı. Tıpkı hiçbir süsle, hiçbir fazlalığa ihtiyacı olmayan bir klasik heykelle; insanı süsleri ve renkleriyle değil kitlesinin uyum ve dinginliğiyle büyüleyen mimarı bir anıta benzedi. Şimdi, artık, inancımı kaybetme kuşkuym kalmadığı için; aklın ve yılların, sorgulamaların ve acıların, zaferlerin ve yenilgilerin süzgeçinden geçmiş bir inanca inanıyorum için bu inancı yoksullaştıran, özünü boşaltan, sapıran darlıklarla, softalıklarla, kalıplarla savaşıma gücüm daha fazla. Şimdi bilimle ve güvenle inanıyorum için, artık inancımın derme çatma bir kütübe gibi yıkılabileceği kuşkusunu hiç taşımadığım için, kuşağımın ve kendimin yanılgıları, zaafıları üzerine düşünmekten de korkmuyorum.

Biz 1960 - 1980 kuşağı, inancımız, büyük, güzel, aydınlık; insanın alabileceği özgür, gerçek *yaratıcı insan* olacağı bir geleceğeydi. Bunun yolunun sosyalizmden geçtiğini biliyorduk. Kişi kişi bilmiş, kavramı olsak da, hareketimizin bir bütün olarak tam kavrayamadığı, yaşayamadığı; sosyalizm inancının dinsel inançtan öde farklı olması gereğiyle. 1960-1980 kuşağı, sosyalizme bilimsel kuşkuçulukla değil dinsel bağnazlıkla sarıldı. Bu yüzden bilime aydınlanıp açıklanması gereken sorular "münafıklık", "kâfirlik" sayıldı. Bu yüzden örgütlenmeler tekkelere, tarikatlara benzedi. Bu yüzden Kâbeler, peygamberler yarattık, şeyhlerle inandık. Ve bu yüzden bir çeşit dinsel törenler, kutsal kitaplar, ezberlenmiş dualar, sosyalizmin kendi güzel törelerinin, anılaşmış bilimsel ürünlerinin, coşkuulu ahlakının sosyalist-

çe yaşam biçiminin yerine kondu. Düşünen insanın inanma sürecinin gelişmesindeki en ileri, en üstün inanç nesnesi olan, "*toplumu zenginleştiren ve onunla zenginleşen İnsan*"'ın yerini; adeta metafizikleşmiş, hayattan, insandan koparılmış bir *dinsel inanç* nesnesi aldı. Böylece, aklımız çağımızın ötesine ulaşmaya çabalarken inancımız insan aklını mutlaklaştıran "Aydınlanma" düşüncesinin de gerisinde kaldı; neredeyse doğa ötesine inancın biçimlerini kazandı. "En ileride" olan bizler, inanma biçimimizle insanın inanç tarihinin gerilerine, dinsel inanç çağlarına düştük. Metafizik düşünce, dinsel inanç, soruyu, tartışmaya, sorgulamaya dayanmaz. Soru, dinin, metafiziğin düşmanıdır. Kuşku bir kez belirip soru ortaya atıldı mı, dinsel inanç sistemi iskambilden şatolar gibi yıkılı gider. Ya olduğu gibi inanır ya da cemaat dışına itilir kişi. Oysa bilim kuşkudur, kuşkuyla beslenip güçlenir. Yaratıcılık kuşkudan güç alır. Sosyalizm bilimdir. Ne kadar sorsak o kadar sağlam cevaplar bulabileceğimiz, ne kadar sorgulasak o kadar güven duyacağımız bir bilim. Bizim inancımız, özünde bilime inançtır. Bu yanı yeterince göremedik, besleyemedik.

Bireyi yok etmek, tanırsal, yani tek mükemmel olanda eritmektir dinsel inancın hedefi. Biz de bireyi eritmek istedik. Sosyalizmin hedefinin bireyin özgürleşmesi, çiçeklenip gelişmesi, zenginleşip yaratıcılığının en üst düzeyine yükselmesi olduğunu - kimi zaman yazıp söylesek de - içimize sindiremedik. Bireyin gelişmesi, özgürleşmesi kavramını *liberalizmle* özdeşleştirdik. İnsanın bireyselleşmesi sürecinin tarih içindeki bir adımı olan liberalizm reddederken, farketmeden bireyi reddettik.

İnsanı tüm yabancılaşmalardan kurtarıp en üst düzeyde bireyleştirecek olan sosyalizme yol almaya çalışırken, liberalizme tepki adına bireyi yok etmek, bireyi çeşitliliğini kalıpların teklifine indirgemeye yanılgısına düşüp, ilkel komünizme kadar geri gittiğimizi çoğunlukla sezemedik.

Bu yanılgılarımızda, biçimler adına öden ayrışımızda; kendi yarattı-

ğımız, kendi ellerimizle kurduğumuz yasad ve tabu çemberlerinde; insan için çalışırken bizi insana yabancılaştıran yanılgımızda; sosyalizme inancı bir çeşit dinsel bağnazlığa döndürmemizde -bizi aşan- ne çok tarihsel, toplumsal, töresel yan var. Çok uzayan bu mektubun değil, bir başka mektubun konusu bunlar. Ama, işçi sınıfının örgütlenme ve savaşım birikiminin kuşaktan kuşağa aktarılabilmesi; her kuşağın kendi yolunu, kendi doğrularını sinama yanılgılarıyla bulmak zorunda kalması; duygu yarımızın bilim yanılgılarına gelmesi; işçi sınıfının harekete sınıfsal gücünü ve doğrularını bütün ağırlığıyla koymaması; bireyi ezme, hiçleştirme dayalı bir devlet geleneğinin, bireyi eritme-yen çalisan dinle birleşmesinden doğan bir toplumsal ahlak geleneği; saygıya dayalı değil törenselleşen, öde değil biçimde arayan Doğulu - Bizanslı bir anlayışın kalınması; sosyalizmin bilimini derinlemesine kavramamaktan doğan, inancın zedeleneyeceği, hatta yitirileceği korkusu; aydın geleneğimizin statükocu, uyumcu ve devletçi etkileri; ve tüm bunların hem nedeni hem sonucu olan *bireyselleşme*, toplumsal başkaldırı için gerekli temel oluşuran bireyin başkaldırısını sonuna kadar yaşamamış olma...

Bak nerelere kadar geldim, bir yazında belki de gelişigüzel kullandığım "nostaljik feryat" sözçüğünden yola çıkıplı. Artık mektubuma nokta koymak zorunda olduğum şu sırada, daha yazılacak, söylenecek ne çok şeyin olduğunu ne çok şeyi deşip sorgulamamız gerektiğini; ve artık bu kadar soru sorabildiğimize göre, o kadar da güzel ve sağlam cevaplar bulabileceğimiz günlerin şimdi daha yakın olduğuna düşünüyorum.

Gelecek mektubumda, daha ilginç, daha renkli bir konudan, soru soran "münafık"lardan, "kafası karışık yaramaz adam"lardan söz ederim belki de. Belki de ilk "yaramaz adam"ımla nasıl tanışıldığımı ve cennetten kovulmayı anlattırım.

Şimdilik "nostaljik" selamlarımla... □

OYA BAYDAR'A MEKTUP

Sayın Oya Baydar,

Önümde "Yeni Düşün"ün Şubat sayısı, bir türlü "Mektubu" okumaya başlayamadım, 22. sayfadaki "girişimsi" yazıyı okumaktan... Kelimelerin, cümlelerin, tanımlamaları arasında dolaşmaktan, nasıl bu kadar güzel yazabildiğinizi düşünmekten mektuba başlayamadım. "Bir şeyler" -bir nehir, bir insan, bir inanç, bir özlem bir duygu,...- nasıl bu kadar güzel anlatılabilir? Bunu düşünüyorum.

Ben beni bildim bileli, okuma yazma öğrendiğimden bu yana "bir şeyler" yazarım. 30 yaşına kadar yazdığım her şeyi yok ettim. "Henüz hazır değildim, henüz yeterli kadar biriktirmemişim, henüz yeterli kadar yaşamamışım." Son beş yıldır bilerek, isteyerek yazıyorum. Denemeler, öyküler, "Gece Dersleri"ne inat, yazmam gerektiğine bilinci ile yazıyorum. 12 Eylül öncesini, 12 Eylül sonrasını, yazılması gereken şeyleri yazıyorum. Ama heyhat... Duyumsadıklarımı nasıl olupta kağıda kalemle dökemediğime, yazdıklarımın nasıl bu kadar kötü olabildiğine şaşıyorum. Sonra bir yerlerde, bir şeyler okuyorum, sizin yazılarınız gibi, dehşete kapılıyorum, "İşte benim yazmak istediklerimi yazmış, benim anlatmak istediklerimi anlatmış..."

Duygu yüklü ama yapış yapış değil, duyarlılıkla bezemiş, insanca öylemleri, insanca tutkuları; direnmesi, yanında korkuyu, öfkeyi yanında mutsuzluğu... ne bileyim işte, anlatılması gereken her şeyi, anlatan, anlatıyor demekki...

Oya Hanım, sizinle 1974-75 yıllarından, TSİP'ten tanışıyoruz aslında. Ben o zamanlar 21-22 yaşlarındaydım. Sizi ilk kez gördüğümde gözünüzde ince bir kalemle çiz-

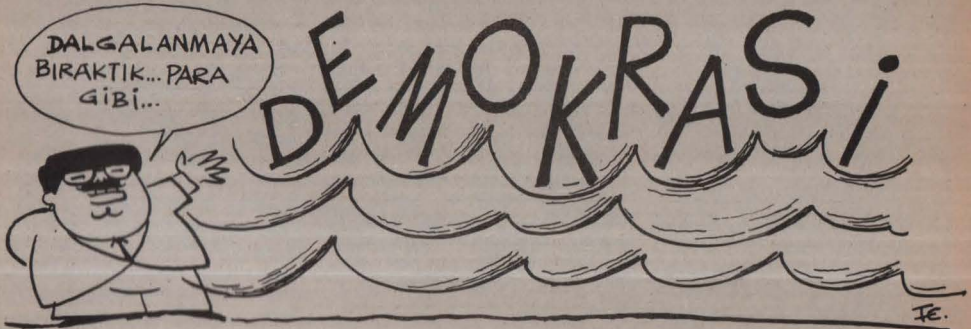
ilmiş, siyah bir far vardı. O anda "Küçükburjuva, ne olacak..." diye düşünmüştüm. Şimdi ben 35 yaşındayım, sabahları aynaya baktığım zaman bir ruj sürmezsem kendimi hasta gibi hissediyorum. Hep aklıma geliyorsunuz, hep kendi tepkimi anımsıyorum, neden o kadar sektirdik? Neden o kadar... O kadar çok uzatılabilir ki bu "o kadar" lar... Sonra yollarımız ayrıldı. Şimdi sizin çizginizi bilmiyorum, önemli de değil. Önemli olan ömrümü adadığım "şeylerin" tarafınızdan bu kadar güzel ifade edilebilmesi.

Gelelim size neden yazdığımı, "Lütfen yazın" demek için. Gece gündüz, sabah akşam yazın. O gençlik sekterliğinden arınmış, o devrimci inançla donanmış, o olağanüstü anlatım yeteneğinizi, işçi sınıfımızın kurtuluşuna adanmış eserler vermek için seferber edin. Ben size çok uzun bir ömür diliyorum Oya Hanım, Sevgi Sosyal gibi bizi bırakıp genç yaşta, sakın gitmeyin. Kendinize iyi bakın, iyi gıda alın, çok özlediğinizi duyduk buraları, nasıl olsa geleceksiniz, sizleri karşılamaya geleceğiz, alanlar almayacak bizi ve çiçeklerimizi, bizi ve bayraklarımızı. İşkenceden, sürgünden, bazı bazı düşülen yılgınlıklardan kopup geleceğiz. Yaşadıklarınızı yazın, yazdıklarımızı yazın, o kadar nadir yetişiyor ki sizin gibi insanlar, lütfen kendinize iyi bakın. Sizi sürgüne gönderenlere inat, bizi hapislerde çürütenlere inat. Bir destan yaratık, bunları yazmak için kendinize iyi bakın. Kim yazacak ki yoksa?

İşte böyle Oya Hanım, o genç arkadaşlara da kızmayın. Bu noktalardan geçmek şart mı bilmiyorum? Deneyimler kalıtsal olarak aktarılabilse keşke kuşaktan kuşağa. Ben şaşıyorum bazen, matematikçi olanlar "rak-kam"ı keşf ederek başlamıyorlarken işe, biz niye her şeyi, hep, yeni baştan keşf ederek başlıyoruz politikada?

Her neyse, laf lafı açıyor. Sizden sağlıklı günler diliyorum. Sizne yazılmış binlerce sayfa eserler bekliyorum. Bu sekiz yılda "Düşün"den yayınlananlardan başka şeyler de yazmış olmanız tek umudum. Yazdınız değil mi?

Hoşçakalın, sağlıklı kalın. □



FURUĞ FERRUHZAD



Bütün yaşamı otuzki yıla sığan Furuğ Ferruhzad Tahran'da kalabalık bir ailede doğdu (1935). Üç kız, üç erkek, altı kardeşiler. Küçük bir ev ve Tahran'ın birçok evlerinde olduğu gibi, muhakkak küçük bir bahçe, küçük, yuvarlak bir havuz. Ve küçük bir oda ve küçük bir kız... "O küçük su perisi ki, kalbini bir kavalda çalıyor"du, yüreği bahçe için acıyordu. Üzülmüyordu, neden kimse çiçekleri düşünmüyor, kimse havuzun balıklarını düşünmüyor. Küçük kız bağıyordu: "yeşil hatıralar yavaş yavaş uzaklaşıyor bahçenin kafasından." Sürekli düşünüyor, düşünüyor, düşünüyor... ve büyüyor. Ve yedi yaşının kapısından geçiyor. Ama unutmuyor o yaşı hiç ve: "ey yedi yaşınalığın senden sonra biz birbirimize ihanet ettik/Senden sonra oturduk ve aşkı yargıladık/Senden sonra biz birbirimizin katili olduk/Senden sonra masaların üstünde oynadık/ve seni kaybettik. Bu küçük kız o kalabalık evde yalnızdır. Düşünüyor, okuyor ve şiir yazıyor, onsekiz yaşına varıyor. Evleniyor. Bir çocuk doğuruyor, oğlan, adı Kamyar. Ama evliliği dört yıldan fazla sürmüyor ve acıyla son buluyor. Çünkü Furuğ dört duvar arasında kalmayı değil, uçmayı istiyor. O dönemin ürünü, *Köle* adındaki şiir kitabıdır. Bu kitaptaki şiirler genellikle "âşıkane", kadınlıktan derin yanan ve ezik kadın hıkâyetlerinin yer aldığı şiirlerdir. Zirveye daha epey yol var.

Tahran'da iş arıyor. Bağımsız yaşamak istiyor. Dostların yardımıyla sonunda bir iş buluyor ve küçük bir ev kuruyor (bir oda). Memnun ve mutludur. Bu sırada *İsyan*'i çıkarır. "İsyan"ı renklendirir Furuğ'un. Düşünce ve İsyan rengindedir. Zirvenin yolunu tutmuştur. Bu arada Tahran'da zamanın önde gelen şairleriyle tanışır. Eski dilan edebiyatını çok iyi okur ve kavrar. Artık hiçbir şeyi sade olarak görmüyor, daha derin bakıyor ve düşünüyordu. Kanatları çıkmıştı. Uçuşa hazırlanıyordu... *Duvar* çıktı, yıl 1964. Büyük şair ve ressam Sohrab'ın dediği gibi "Kavak ağacına çıkan çocuk, ışık yuvasından yavrular almaya başladı." Sonra *Yeniden Doğuş* çıktı. Ve artık Furuğ, uçuyordu. 1965'ten 1967'nin sonuna doğru Furuğ o zirvede uçtu. Ve artık kendisi de bu uçuşun bilincindeydi ve "uçuşu hatırla, kuş ölümüdür" dedi.

Onun beşinci şiir kitabı *Soğuk Mevsimin Başlangıcına İnanalım*, ölümünden sonra dostları tarafından basıldı ve yayınlandı. Ben ve yakın dostlarına ölümünden iki gün önce bu uzun şiirin müsvedesini okudu. Bir şey vardı bu şiirde. Hepimiz şaşkınlıkla kaldık. Sanki bir şey, karanlık bir şey, soğuk bir şey hissetmiştik. Onu anlatmaya çalışıyordu. Ölümünü.

İki gün sonra, şubat ayının karlı, ama çok karlı bir gününde, saat 16.00'da, evinin yakınlarında, kendi arabasıyla bir başka arabaya çarptı. Arabasının kapısı açıldı, koltuğundan yaya kaldırımına fırladı, kafası kaldırımın köşesine çarptı ve o anda öldü. Bir kuş gibi.

Ondan geriye, beş kitap, *Ev Karadır* diye dokümanter bir film, insanlara ve yaşama dünya dolusu bir aşk ve birkaç dost kaldı.

Şimdi, Onat Kutlar ile bir kitap hazırlıyoruz: *Sonsuz Günbatımında...* İşte hepsi bu kadar

Celal Hosrovşahi

FURUĞ FERRUHZAD

Türkçesi: Onat Kutlar - Celal Hosrovşahi

YENİDEN DOĞUŞ

Bir karanlık ayet olan varlığım
Kendinde yenileyerek seni
Götürecek çiçeklenen sonsuz tanyerine
Ben bu ayette seni ah çektim
Ben bu ayette seni
bağladım ağaca, suya ve ateşe

★

Yaşadım belki
Upuzun bir sokaktır bir kadının elinde bir sepetle geçtiği
Belki yaşam
bir adamın kendini bir dala asarken kullandığı iptir
Okuldan dönen bir çocuktur belki yaşam

Bir sigara içimidir belki iki sevişme arasında
Ya da yoldan geçişi bir dalgın adamın
hani şapkasını çıkarıp
bir başkasına anlamsız bir gülümseyişle “iyi sabahlar” diyen

Yaşam belki bakışlarımın
Senin gözbebeklerinde yokolduğu
o kapalı andır
Ayışığı algısıyla karıştıracağım o duyguyu karanlık soluğuyla

Yalnızlığın boyutunda bir oda
Ve bir aşk boyutunda olan
Yüreğim
mutluluğun yalın bahanelerine bakıyor
güzelim soluşuna sokaklarda çiçeklerin
bahçemize diktiğin fidana
ve ötüşüne küçük kuşların
bir pencere boyutunda

Ah!
 Budur işte benim payıma düşen
 Benim payıma düşen budur
 Bir gökyüzüdür
 Benim payıma düşen
 Asılır asılmaz perde, benden alınıp götürülen
 Issız merdivenlerden ta derinlere inmektir benim payıma düşen
 Ve ulaşmaktır bir şeye, çürüyen ve gurbette
 Benim payıma düşen hüzünlü anılar bahçesinde dolaşıp durmaktır
 Ölmektir bana
 “Ellerini seviyorum” diyen bir sesin kederinde

Bahçeye dikeceğim ellerimi
 Çiçekleneceğim, biliyorum, biliyorum, biliyorum
 Ve bembeyaz yumurtalarını bırakacak kırlangıçlar
 Avuçlarımın mürekkep lekeli çukurlarına

Küpeler yapacağım kulaklarıma
 İki çift kirazla
 Ve tırnaklarımı yıldız çiçekleriyle süsleyeceğim
 Bir sokak var, biliyorum, orada
 hâlâ bana âşık olan çocuklar
 Karmakarışık saçları, ince boyunları ve zayıf ayaklarıyla
 İncecik gülüşünü düşünüyorlar bir kızın, hani o bir gece
 rüzgârın alıp götürdüğü
 Bir sokak var ve yüreğim onu
 Çocukluk semtlerinden çalmıştır

Bir boşluğun yolculuğu zamanın çizgisinde
 Ve gebe bırakmak bir boşlukla zamanın o kuru çizgisini
 Bilge bir görüntü boşluğu
 dönüyor bir aynanın şöleninden

★

İşte böyle
 ölüyor birisi
 birisi kalıyor

Hiçbir avcı bir çukura dökülen küçük ırmakta inci bulamaz
 Bense
 hüzünlü ve küçücük bir peri tanıyorum
 usul usul yüreğini çalıyor bir flütle
 küçücük, hüzünlü bir peri
 her gece ölüveren bir öpüşle
 ve her sabah bir öpüşle yeniden doğan

GÜNDÖKÜMÜ'

88

Tomris Uyar

15 Şubat:
Sinema-deliliği

Küçükken, dedemin peşine takılıp sinema sinema gezen, bazen bir günde ardarda üç film izleyen bir sinema delisiydim. *Karnaval Kızı Lili ile İnsanlık Suçu*'nu (A Place In the Sun) yedinci kere izlemişlik dedemle. O, öğle saatlerinde muayenehanesinde edilen telefonlardan kaçıp güzel bir şekerleme yapabilmek için, hafta sonlarında da anıanemin dirdirinden kurtulmak için koşuyordu sinemaya. Böylelikle hafta içinde, filmin uykuda kaçtığı bölümlerini hafta sonunda tamamliyordu. Bana sorular sormak, bilgime başvurmak da eğlenliyordu onu.

Acı Piring'e gittiğimizi öğrenen annem, "Bu yaşta bir çocuk, erotik filmlere götürülür mü baba?" diye sesini yükselttiğinde biraz bocalamıştı dedem. Alledede hiç kimse tutucu değildi ama ben o akşam yemekte durup dururken dedemi dükaklarındın -anlaşılan ustaca- öpmüş, şöyle bir soru sormuştum: "İnsanlar neden hep yanlamasına öpüşüyorlar?" Dede-min yanıtı düzdü: "Burunlarından ötürü."

Birkaç yıl sonra *Şehirde Korku*'dan -Türkçesi galiba böyleydi- (Panice in the Streets) çıktığımızda her zaman yaptığım gibi sinemanın ön camını inceliyor, hangi sahnenin fotoğrafını istediğimi kararlaştırmaya çalışıyordum.

Film gösterimden kaldırıldıktan sonra, dedem o fotoğrafı alıp getirecekti bana. (Sinema sahipleriyle sıkı-fıkıydı; yer gösterenlerin dışlerine bedava bakardı; o yüzden bilet alma, yer bulma derdi yoktu bizim için). O gün, filmin jöni Richard Widmark yerine hain suratlı Jack Palance'ı seçtiğimi gördüğünde de dümdüzdü yanıt: "Eyvahl!" Geleceğime illüskün karamsar ipuçları çıkarmış olmalı bu seçmeden. İyi ki *Fil Adam'a* -John Hurt'e- hayranlığımı görecektik kadar uzun yaşamadım!

Ekrandan bir solukta geçen görüntüler, çocukluktan başlayarak nasıl etkiliyorlar bizi. Bazen ışıklar saçan bir yüz -bir Romy Schneider, bir James Dean- bazen bir sahne -*Bisiklet Hırsızları*'ndaki lokanta sahnesi, *400 Darbe*'nin biltiş- estetik anlayışımızı, insan cinselliğine bakışımızı, dünya görüşümüzü, siyasal tavrımızı yönlendirebiliyor.

Bu konuda bir deneme yapmak amacıyla bir oyun yuurdum geçenlerde: Şöyle bir öneri: "Düşünün, bomboş bir gün uzanıyor önünüzde. Beyaz perdenin gelmiş geçmiş şimdiki bütün oyuncularını emrinizde; istediğinize göre siyah-beyaz ya da renkli halleriyle gelecektir. Uçak saatlerini, seçtiğiniz ülkelerin uzaklığını, harcamaları falan hesaplamayacaksınız. Her an her yerde olabilirsiniz. Yalnızca *bütün bir günü* kimlerle, nelerle, nasıl geçireceğiniz önemli. Sabah kahvaltısı, öğle yemeği, ikindi çayı, akşam ve gece nasıl dolacak? Kişiler ayırdığınız süreler deynince dakikalar bile önemli."

Ne tehlikeli bir oyunmuş bul Kendinizden bile gizlediğiniz eğilimleriniz açığa çıkıyor: ayrıca, yaşadığınız toplumun yapısı üstüne geniş bilgiler de ediniyorsunuz. Sözcümlü, evli kadınların çoğu -hele kocaları yanlarındaysa- oyuna katılmıyorlar. Ama soru sorulduktan birkaç saat sonra, en beklenmedik anda "Kararımı verdim, akşam yemeği Alain Delon'a" diyebiliyorlar. Erkeklerin çoğu -bekarları da katıyoruz- *tek kadın*'la tutuyorlar, günü yalnızca onunla geçirmeyi düşünüyorlar: Siyah-beyaz Garbo, Bette Davis ya da renkli Adjanı. Ancak akşama doğru Spencer Tracy, Jean Gabin ya da Orson Welles'la bir barda iki kadeh atmaya razı oluyorlar sağolsunlar! Nastassja Kinski'yi çok sevmeyi kendine yediremeyecek bir delikanlının çözümlü har-

kaydı: kızcağızla Vefa Bozacısı'na gidip turşu suyu içecekli nostaljik bir biçimde. "Yaşamış" kadınlar arasında, seçtikleri aktörlerden gün boyu konulanacak yal ve yalı isteyenler de çıktı tek-tük.

Ama ortak payda, herkesin gece kendi evine döndüğü, sabahları mutlaka gazetesine göz gezdirdiği, mekanları İstanbul dayılarından seçtiği, harcama konusunu yine de hesaba kattığıydı. En önemli soruna geceyi paylaşıacak "kişi"ydi. Belli-bellsiz bir ahlaki kaygı, oyun oynarken bile... (Yoksa yanıklar neden kızsarın?) Gününe altı fotoğraf sağırdığım için (Sabah 11.30'dan başlayarak sırayla Richard Harris, Gerard Depardieu, Charlotte Rampling, Jack Nicholson ve geceyarısı eve döndüğümde çayı demlemiş olarak beni bekleyen John Hurt'le kiraladığım arabanın hergele şoförü Belmondo) kimlerince gevşek-ahlaklı sayılabilirim bal gibi. O hiç önemli değil de çeşitli baskılar yüzünden, böylesine engelsiz bir günde bile düşüncümüzü kullanamayacak kadar kellenmiş olmamız, çok önemli. Bu gidişle, günün birinde bir özgürlük ortamı doğsa onu ne kadar kullanabileceğiz?

Sinema sanatı, özellikle katı ve resmi görüşlerin egemen olduğu toplumlara yepyeni ufuklar açıyor, yepyeni rüzgârlar getiriyor, doğru. Böyle bakıldığında sanatsal işlevini bile aşılıyor zaman zaman. Sözcümlü ülkemizde iyi filmler oynatan sinemalar, birer sanat kulübü niteliği kazanıyorlar zamanla. Aynı filmleri izleyenler, tıpkı belli dönemlerde aynı kitapları okuyanlar gibi bir tür sıcak akrabalık bağıyla birleşiyorlar. Yine de bu olgu, son yıllardaki *sinema-deliliği salgını*ni yeterince açıklamıyor. Hele önemli ipuçları varken ortada: Yeni sinema delillerinin bazıları, *yalnızca* görülmesi gereken filmleri izliyorlar, ünlü yönetmenlerin adlarını, ünlü filmlerin ünlü sahnelerini ezberleyerek "geçerli" bir kültür ediniyorlar. Büyük bir çaba gerektirmeden, başka sanat dallarıyla, edebiyatla pekiştirilmeden üstelik iki buçuk saatte elde edilen sudan-ucuz iş-bitişirici bir kültür bu.

Sinema sanatı illüzyonlardan çıkıp yeni gerçeklere varma şöleniyken gerçeklerden kaçıp illüzyona sığınma, topluma sağırlaşma çığırını açmaya kaydırılınca, önce "dellileri" uslanıyor anlaşılan. □

SİNEMA VE TARİH:

BERTOLUCCI VE SON ÇİN İMPARATORU

Taner Timur

Kültür Devrimi'nin hararetti yıllarında, Pekin'deyiz. Kızıl Muhafızlar kafalarına takkeler geçirdikleri, üstlerine başlarına aşılayıcı sloganlar yazdıkları birtakım insanları kalabalık bir yolda halka teşhir ederek sürüklüyorlar. Kendilerini çekingenlikle seyreden topluluk arasından yaşlıca, kalın gözlüklü birisi, "hain"lerden birini tanıyor ve hızla Kızıl Muhafızlara koşuyor. Onlara "yanılıyorsunuz, diyor. Bu çok iyi bir insandır. Beni eğiten ve devrimci yapan budur." Bu sözler Kızıl Muhafızlarda büyük bir öfke ve şiddet yaratmaktan başka bir şeye yaramıyor ve kendisini de ite kaka yere yuvarlıyorlar. Ve küçük Kırmızı Kitap'larını ellerinde sallıyarak yollarına devam ediyorlar. Arkadan akordiyon çalan genç kızlar, devrimci şarkılar söyleyerek ve dans ederek ilerliyorlar. Kalın gözlüklü kişi kırıngın ve üzgün bir sesle "fakat bunlar daha çocuklar!" diye söylüyor. Kendisi Pekinli bir bahçıvandır. Daha doğrusu, Pekin halk hapishanesinde geçir-diği dokuz yıllık bir eğitimden sonra basit bir vatandaş (ve bahçıvan) olan Çin İmparatoru Pu-Yi'dir. Bertolucci son filmde Pu-Yi'nin hayatını ve dramını anlatıyor.

Bertolucci'nin *Son İmparator* başlıklı filmi sadece bir sanat şenliği olarak il-gimizi çekmiyor, yakın tarihi bize çok benzeyen bir ülkenin sosyo-politik evrimi üzerinde de bizleri düşündürüyor. Gerçi İtalyan sinemacının amacı tarihi

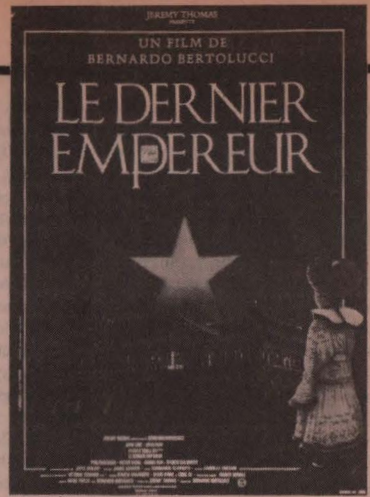
bir analiz yapmak değil. Fakat Çin'in devrim öncesi tarihini hiç işlenmemiş, dar bir açıdan ele alarak tarihle, insan sorumluluğunun dramatik bir şekilde birleştiği bir yaşantıyı estetik bir ziya-fet halinde sunuyor.

Bertolucci'nin *Son İmparator* isimli filmi 1987 sonlarında piyasaya çıktı ve Paris'te büyük bir sükse yaptı. Türki-ye'de henüz görülmemiş bir filmi anlat-manın bir anlamı olamayacağı için, ese-ri daha geniş bir çerçevede ele alarak hem bizleri yakından ilgilendiren bir ya-rı - sömürgeleşme süreci üzerinde bazı gözlemlerde bulunmak hem de tüm si-nemaseverlerin görmek isteyecekleri bir filmi tanıtmak istiyorum. Önce filmde-ki olayların tarihi öncüllerini kısaca özetleyelim.

ÇİN "TANZİMAT" I VE ÇİN "MEŞRUTİYET" İ

Çin tarihi bir hanedanlar tarihidir. Bunlardan sonuncusu Mançu haneda-nı idi ve bu hanedan 1644-1911 yılları arasında hüküm sürmüştür. Mançular etnik olarak Çinli değildiler ve başlan-gıçta ülkedeki yönetimleri ırkçı bir ni-teliğe bürünmüştü. Büyük şehirlerde Çinliler'i izole ettiler, Çinliler'le evlen-meyi yasakladılar, Mançurya'ya Çinli-ler'in girmesine izin vermediler vb. Fa-kat, benzer durumlarda sık sık göröl-düğü gibi, Çin uygarlığı ile yarışacak köklü bir kültürden yoksun olan Man-çu yönetici zümresi giderek Çinileşti ve kurdıkları zulüm yöntemi yumuşaya-rak koşullara uydular. Bununla beraber Çin'in 19. yüzyıla kadar süregelen

Çin İmparatorluğu'nun sömürgeleş-me sürecine girişi XIX. yüzyılın orta-larına doğru başladı ve -Osmanlı terim-leleriyle- "Tanzimat" ve "Meşrutiyet" dönemlerinden geçti. "Çin Tanzimatı" 1830'larda İngiltere'nin bu ülkeyle ti-caretinin artırma zorlamaları içinde baş-ladı. Ne var ki İngilizler, ithalatlarını parayla ödemek istemiyorlardı ve bor-çlarını Doğu Hint Kumpanyası'nın Ben-gali halkına yok pahasına ürettiği af-yonla karşılamak, çok daha işlerine ge-liyordu. 1839'da imparatorun afyon ka-salarını yaktırması üzerine, İngilizler as-keri müdahalede bulundular ve 1842'de Nankin ticaret anlaşmasını zorla kabul ettirdiler. Bu anlaşmaya göre Çin'de ya-bancı tüccarlar Osmanlı kapitülasyon-larına benzer ayrıcalıklar elde ediyor-lar, dış ticaret gümrükleri % 5'te don-duruluyor ve ticaret tamamen serbest hale getiriliyordu. Ayrıca Hong-Kong İngilizler'e veriliyor ve Batılı misyoner-lerin özgürce çalışmalarına da yol açı-lıyordu. O ana kadar dış dünyaya ka-palı olan Çin, zorla ve çok olumsuz ko-şullarda da olsa Batı etkisine açılıyordu. Çin'de "batılılaşma"yı savunan akımlar da bu sıralarda ortaya çıkar. Ne var ki sürecin ağır basan tarafı Çin'in iktisadi ve siyasi bağımsızlığını kay-betmesi yönünde olduğu için, Çinliler bu gelişme karşı direnmişler ve 1856'da İkinci Afyon Savaşı'na girmişlerdir. İn-gilizler bu kez Fransız desteğini de ka-zanarak Çin'i tekrar yenmişler ve du-rumdan yararlanan Ruslar da Mançur-ya'dan topraklar almışlardır. İkinci Af-yon Savaşı Çin'in iktisadi bağımsızlığını artırmış ve batılı müttefikler Çin güm-rüklerini yönetmek üzere bir batılının başkanlığında -Osmanlı Düyun-u Um-



miyesi'ne benzer- özel bir komisyon kurmuşlardır.

İki savaş ve Çin'in yarı- sömürge- stâ- tûsüne girişi, Çin sarayının itibarını sarsmış ve ülkenin çeşitli yörelerinde ayaklanmalar ve merkeze karşı başkaldırmalar başlamıştır. Osmanlı Devleti'yle paralellik aramaya devam edecek, burada bir dönem uyumsuzluğu görüyoruz. Çin tipi ayaklanmalar ve merkezden kopma eğilimleri Osmanlı Devleti'nde XVIII. yüzyıl sonlarında başlamış ve Mısır'ın özerkliğine varan Kavalalı Mehmet Ali Paşa isyanına kadar sürmüştü. Özellikle Anadolu'da Karaosmanoğulları ve Çapanoğulları gibi "hanedan" aileleri merkezden adeta özgürlük kazanmışlardı. Çin'de de en önemli örneğini Taiping ayaklanmasının bulan ve Osmanlılar'da güçlü ailelere ya da eyalet valilerine tekabül eden "savaş senyörleri" tarafından yönetilen bu ayaklanmalar sonucu birçok özerk devletler kurulmuştur. Örneğin Taiping ayaklanması sonucu güneyde kurulan devlet, bağımsızlığını on üç yıl koruyabilmiştir. Batı modelinden esinlenen bu devlet modern basın, modern posta örgütü, demiryolları, modern takvim gibi yeni kurumlarla daha sonrakı Çin merkezi yönetiminin batılaşmalarına da örnek olmuştur. Tıpkı Mehmet Ali Paşa'nın reformlarının çoğunun sonradan Tanzimatçı reformlara örnek olması gibi.

Çin merkezi devleti bu parçalanmayı -yine Osmanlılar'da olduğu gibi- ancak Batı'nın askeri egitimi planındaki yardımları sayesinde yenmiş ve bütünlüğü sağlamıştır. 1870'lerden itibaren İngiliz ve Fransız subaylarının eğittiği Çin askeri birlikleri, daha sonra da hep tutucu bir biçimde, düzeni koruyucu bir rol oynamışlardır. Çin'de "Batıcı" akımların gelişmesi ve Çin "Meşrutiyet"inin ilanı da bu bağlamda gerçekleşmiştir.

Çin "Meşrutiyet"i 1907'de Yerele Meclis'lerin kurulması ve 1909'da bu meclislerden seçilen delegelerden oluşan bir Milli Meclis'in toplanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu meclis bir danışma meclisi niteliğindeydi ve asıl iktidar batıların tutucu hanedanına empoze ettileri Batı yanlısı devlet adamlarından oluşuyordu. Kısaca 1840'lardan 1910'lara kadar Çin devleti yüzeysel bir batılılaşma sürecine girmiş, fakat esas itibarıyla bir yarı- sömürge statüsü kazanmıştır. Kapitalist ülkeler çıkarları uyuşturduğu durumlarda ortak hareket etmişler, çıkarları ters düştüğü hallerde de birbirleriyle savaşmışlardır. Örneğin

XX. yüzyılın başında patlak veren Boxer ayaklanmasını bir Alman subayı komutasındaki **uluslararası ordu** bastırmış, buna karşılık Mançurya üzerinde Ruslar'la Japonlar kıyasıya savaşmışlardır. Ayrıca, coğrafi yakınlık dolayısıyla Çin'de daha etkili olma potansiyeli taşıyan Japonlar'a karşı Avrupalılar ortak bir tutumla 1896-1902 arasında Çin'i zorla ve yüksek faizlerle borçlandırmışlar ve yeni iktisadi ödünler elde etmişlerdir.

Boxer isyanı sırasında Çinliler Alman maslahatgüzarı Von Ketteler'i öldürmüşlerdi. İsyan bastırıldıktan sonra 1901'de Çinliler'e imzalatılan protokole göre, batılılara büyük bir tazminat verildiği gibi, imparator ailesinden bir prensin de bizzat Almanya'ya bir seyahat yaparak Almanlar'dan özür dilemesi kararlaştırılmıştı. Bu seyahati Prens Chun 1901 yılında yapmıştır. Seyahatin önemi, bir Çin prensinin ilk kez -hem de küçültücü bir görevle- yurt dışına çıkışıydı. Prens Chun, Hong-Kong'tan geçenken İngiliz heyeti tarafından ağırlanmış ve bu arada Reginald F. Johnston ile tanışmıştır. R. Johnston daha sonra Chun'un oğlu Pu-Yi'nin özel öğretmeni olacak ve bu yılları anlatan (Bertolucci'nin çok yararlandığı) bir kitap yazacaktır. (*Twilight in the Forbidden City*, Londra, 1934) İskoçyalı yazar eserinde Prens Chun ile karşılaşmasından şöyle söz ediyor: "Her ne kadar Çin adetlerine göre Prens Chun'un kendi imparator olamazsa da, eğer bir çocuğu olursa tahta geçebilir. Bu da Chun'un Çin politikasının geleceğinde güçlü bir kişi yapacaktır." Gerçekten Chun'un 1906 başlarında bir oğlu olmuş ve prensin kendisi değilse de oğlu, yakın Çin tarihinde önemli bir rol oynamıştır.

ÜÇ YAŞINDA BİR İMPARATOR

Bertolucci'nin filmi Pu-Yi'nin üç yaşında tahta çıkışıyla başlıyor. Bu kadar küçük bir çocuğun iktidara sahibi değilse de, iktidar sembolü oluşu toplumsal dram içine büyösel dramın girmesi şeklinde somutlaşıyor. Nitekim Pu-Yi tüm hayatı boyunca her istediği yapılan, önünde herkesin eğildiği çocukluk yıllarının yarattığı iktidar nevrozundan kurtulmayıor.

Annesiyle de ilişkisi kesilen küçük imparatorun çocukluğu, dejenere ve hırslı hadım ağaların ve cariyelerin dolanıp durduğu bir ortamda geçiyor. Oğ-

yor ve 1912'de Çin'de cumhuriyet ilan edilince imparatorluğu da fiilen sona eriyor. Fakat Çin Cumhuriyeti'nde yeni yöneticiler geleneklerine bağlı oldukları için, imparator ve çevresi dış dünyadan tecrit edilerek "Yasak Şehir" haline getirilmiş sarayda süs halinde yaşamalarını devam ettireceklerdir. Böylece altı yaşında tahttan indirilen imparator, 1924'de büyük bir politik kriz sırasında Saray'dan kovuluncaya kadar eski oyununa devam edecektir.

Sinema sanatı açısından ilk bölümde, bugün müze haline getirilmiş bulunan Çin Sarayı'nın canlı bir yaşıntısı veren sahneleri ve küçük Pu-Yi'nin insanı şaşırıcı oyununu vurgulamalıyız. Fakat filmle ilgili uzun bir söyleşisinde (Cahiers du Cinéma, Kasım, 1987) Bertolucci'nin "(bu yumurcağı) sık sık boğmak istiyordum" dediğine bakılırsa, bu sahnelerin çekiminde yöneticinin karşılıklı güçlükler kolaylıkla anlaşılabilir.

Çin'deki giderek artan Japon etkisini Batılı ülkelerin devamlı dengelemeye çalıştıklarını daha önce belirtmiştim. Bu kavga resmen imparator sıfatını kaybetmesine rağmen Pu-Yi üzerinde de devam etmiştir. Bu bağlamda Pu-Yi'nin babasını Hong-Kong'ta ağırlayan R. Johnston'la, Pu-Yi'nin öğretmeni olarak yeniden karşılaşıyoruz. Johnston, Pu-Yi'yi Yasak Şehir'de 1912 başlarından 1924 sonlarına kadar on üç yıl eğitecek ve "batılı"laştıracaktır. On sekiz yaşında Yasak Şehir'den kovulurken Pu-Yi'nin ideali İngiltere'ye gitmek ve Oxford'da eğitim görmektir. Oysa sonunda emperyalizmin İkinci Afyon Savaşı sonucunda (1858) bir **açık liman** haline gelen Tien-Tsin'e yerleşecek ve kozmopolit bir çevrede "playboy" olacaktır.

Pu-Yi'nin Çin emperyal gelenekleri çerçevesinde iki karısı vardır. Her ikisini de evlenmeden önce görmemiştir. Bunlar çevresi tarafından beğenilerek, kendisine layık görülmüş ve eş olarak empoze edilmişlerdir. Yasak Şehir'in katı gelenekleri içinde bu poligami bir sorun çıkarmamış ve Pu-Yi karılarıyla, karıları da kendi aralarında uyumlu ilişkiler kurabilmişlerdi. Fakat, Tien-Tsin'in "Batılı" ve monogamik ortamı içinde ihtilaflar başlar ve ikinci karısı, artık bir işlevi kalmadığını söyleyerek Pu-Yi'yi terkeder. Pu-Yi -daha güzel ve daha akıllı- ilk karısı ile Tien-Tsin'de yeniden ve trajik bir karar verme gününe kadar etrafı Japon ajanlarıyla çevrili, mali olanaklarının çok üstünde, gırtlak kadar borçlu bir şekilde sefih bir

hayat sürdürür. 1932'de Japonlar Mançurya'yı Çin'den koparıp orada "Mançuko" adında bağımsız bir devlet kurdukları zaman, Pu-Yi için yeni bir karar saati gelmiştir. Zaten işbirliği halinde olduğu Japonlarla tam anlaşacak ve onların açık bir ajanı haline gelecek midir? Sağduyusu ihtirasının üstünde olan karısının tüm uyarılarına rağmen Pu-Yi, Japonlara anlaşıp ve önce idari yönetici, 1934'de de Mançuko imparatoru ilan edilir. Pu-Yi, karısının "seni kullanacaklar" diye ısrarına rağmen "asıl ben onları kullanacağım!" diye bilecek kadar körleşmiştir. Çocuk yaşında Yasak Şehir'in "ne kadar güzel!" diye okşayarak tertektiği sarı perdeleri (sarı, imparatorluğun simgesidir) kişiliğinin adeta tayin edici bir parçası olmuştur. Yine de rasyonel planında başka şeyler söyler: Mançuko'nun yeraltı ve yerüstü zenginlikleri sonsuzdur. Batılı bir zihniyetle bunları işletecek ve ortaya modern bir devlet çıkaracaktır.

Sonuç kısa zamanda bütün acılığı ile kendini hissettirir. Pu-Yi tüm Asya'ya egemen olma planları kuran Japon emperyalizminin tam bir kuklası olur. Japon ajanları karısını da kontrol altına alır ve onu dejenere bir esrarkeş haline getirirler. Pu-Yi son bir direnmeyle, bir yönetici klik toplantısından iktidar nutukları atıp Mançuko'nun bağımsızlığından ve hiçbir baskıyı kabul etmeyeceğinden sözedince herkes salona terkeder ve tek başına kalır. Bu arada esrarkeş olduğu için çocuk yapmak istemediği karısı, şoföründen hamile kalmıştır. Pu-Yi onu da benimser ve tahta varis olarak ileri sürerse de çocuğun karısının şoföründen olduğunu Japonlar'dan öğrenmiş ve tahttan kovulmuştur.

Pu-Yi "Mançuko İmparatoru" olarak dünyadan koptuğu yıllarda Çin'de büyük değişiklikler olmuştur. Çin'deki miliyetçi - Batıcı - sosyalist akımlardan özellikle sonucunu güçlenmiş ve 1927'de ilk Çin devriminin yenilgiye bitmesinden sonra Mao ze Dung, Komintern'den bağımsız, köylülüğe dayanan yeni bir strateji geliştirmiş ve senelerce süren bir iç savaşın sonra bu strateji zafere ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise Pu-Yi Sovyetler Birliği'nin eline geçmiş ve Sovyetler, Çin Devrimi'nden sonra eski imparatoru Çinliler'e teslim etmişlerdir. Çinliler de bir "halk hapishanesi"nde dokuz sene ediktikten sonra, onu sade bir vatandaş (ve bahçıvan) haline getirmişlerdir. Pu-Yi 1959'da yeniden özgürlüğüne kavuşmuş ve 1967'de ölmüştür.

Bertolucci, filmi Çinliler'le işbirlik

halinde ve üç yıllık bir çaba sonucu gerçekleştirmiştir. Çinliler eski imparatoru sarayımı ilk kez bir film çekimi için Bertolucci'ye açmışlardır. Hiçbir zaman Çin rejimine sempati duymamış, tam tersine Kültür Devrimi sırasında bir tepki olarak İtalyan Komünist Partisi'ne girmiş bir sinemacıya gösterilen kolaylıklar ilgi çekicidir. Bertolucci'ye göre Çinliler filmi pragmatik amaçlarla, iyi bir "Çin imajı" yaratmak için desteklemişlerdir. Ancak yapımcıya filmle ilgili bazı şartlar koşmuşlardır. Bunlardan en şaşırtıcısı, imparatorun mümkün olduğu kadar saygın bir biçimde sunulmasıdır. Bu koşul Bertolucci'ye de ters düşmemiştir. Bertolucci "beni ilgilendiren şey Pu-Yi'nin kişiliğinin evrensel yönüdür. Ona sempati duymasaydım bu filmi yapamazdım" diyor. Ve bu konuda Visconti ile kendisi arasında bir benzerlik kurarak, onun aristokratik kültüre özlemine paylaştığını belirtiyor. İtalyan sinemacı Çin'de "imparator" fikrinin hâlâ kuvvetli olduğu izlenimindedir. Çin'de duyduğuna göre, 1958'de bir Merkez Komitesi toplantısında Başkan Mao "halefimin (yani Pu-Yi'nin) sağlığı iyiymiş!" demiş ve bir kakhaha atmış. Bertolucci bunu aktarıncan, Mao'nun da son yıllarında imparator gibi davrandığını ilave ediyor.

Pu-Yi'nin halk hapishanesinde eğitimi ve özgürlüğüne kavuştuktan sonra Kızıl Muhafızlarla karşılaşması filmin en çarpıcı sahnelerinden ikisini temsil ediyor. Bertolucci'nin "zorlama psikanaliz" dediği bu eğitim sırasında Pu-Yi'yi en fazla etkileyen şey, Japonların Mançuko'yu üs olarak kullanarak Çin'i bombardıman etmeleri şeklinde sunuluyor. Gösterilen dokümanter filmi ayağa kalkarak seyrediyor. Sinemacı, Kızıl Muhafızlar sahnelerinin de çekiminin çok zor olduğunu ve bugün hiçbir şeyden haberi olmayan gençler Kırmızı Küçük Kitabı sallarlarken kendisinin heyecanlandığını söylüyor. Ve Çin'de bugün Kültür Devrimi'nin bir "kabus" gibi hatırlandığını ilave ediyor.

Bertolucci bu filminin İtalya'da politik tartışmalara yol açtığını, kendisinin oportünizmle suçlandığını ve Çin rejimini sempatik göstermekle suçlandığını belirtiyor. Aslında söz konusu olan, farklı amaçlarla hareket eden iki tarafın bazı noktalarda uzlaşmalarıdır. Bertolucci'nin filmi ile filim hakkındaki düşünceleri birlikte ele alınırsa Çin rejimi hakkında olumlu bir tablo ortaya çıkmıyor. Ne var ki tüm kaynakların belirttiği gibi, Japonlar'a bilinci bir se-

ca korunmuştur. Bertolucci'yle işbirliği halinde aynı konuda bir araştırma yapan Amerikalı bir gazeteciye göre Pu-Yi, özellikle karısı esrarkeş olduktan sonra sapık ve sadist bir yaşama girmişti. Daha önceki filimlerinin gösterdiği gibi, bu gibi karakterleri sahneye koymada çok başarılı olan Bertolucci, herhalde Çinliler'in de isteği ile ortaya epeyce masum görünen bir tip koymuştur.

Film Türkiye'de gösterildiği zaman, estetik yönlerini benden daha yetkili yazarlar elbette belirteceklerdir. Burada sadece Pu-Yi'nin olgunluk çağını oynayan Jhon Lone (Bertolucci'ye göre çok narsist biri) ile, ilk karısını yorumlayan Joan Chen'i Bertolucci'nin Los Angeles'da bulduğuna ve her ikisinin de son derece başarılı olduğuna belirteyim. Özellikle Çin'in en büyük aktrislerinden biri olan (ve Bertolucci'nin bunu bilmeden angaje ettiği) Joan Chen'in esrarkeş olduktan sonraki hayatı, çarpıcı tablolar oluşturuyor.

Tarih ve karşılaştırma ile başladık, tarih ve karşılaştırma ile bitirelim. Bertolucci'nin filmi ve çekim koşulları Komünist Çin'in "emperyal gelenek" konusunda hâlâ muhafazakar olduğunu ortaya koyuyor. Japon ajanı olarak Çinliler'e çok pahalya mal olmuş ve yüzbinlerce Çinli'nin ölümüne neden olmuş bir insanı adeta masum gösteren bu film bugün milyonlarca Çinli'ye gösterilecektir. (Çin'in koşullarından biri de filmi telif ödemenin gösterme hakkı idi.) Gerçi İmparatorun, yeniden eğitilerek basit bir vatandaş (ve bahçıvan) haline getirilmesi önemli bir başarı olarak yorumlanabilir. Fakat burada da yine Bertolucci'nin belirttiğine göre - İmparator'a çok ayrıcalıklı davranılmış, kendisi özel bir hapishaneye konulmuş ve hatta Cho-Enlai hapishanede kendisini ziyaret ederek hatıralarını yazmasını istemiştir. Kemalist Türkiye "Saltanat" sorununu daha başarılı bir şekilde çözmüştür. Osmanlı Hanedanı mensupları yurt dışında Türkiye halkından bekledikleri ilgiyi (ve Kenize Murat'ın kitabında belirtildiği gibi ayaklanmaları!) görememişler ve unutulup gitmişlerdir. Mussolini de güney Akdeniz'deki emperyalist planları çerçevesinde bir ara Vahdetin'i kullanmak istemiş ve onunla temasa geçmişse de, kendisinin bir şey yapamayacağına çabuk farketmiştir. Çin'le Türkiye'nin toplumsal gelişme çizgilerine gelince, bu konuda 1930'lardan sonra giderek artan bir farklılığın oluştuğunu ilaveye geçmek lüzum var mı? □

ADRIENNE RICH

Türkçesi: Cevat Çapan

Adrienne RICH (d. 1929)

1950'li yıllardan sonra adını duyurmuş bir Amerikan şairi. İlk şiirlerindeki geleneksel biçimlerden daha özgür biçim denemelerine geçmiş, şiirlerinde kişisel yaşantıyla toplumsal ve siyasal sorunları iç içe işlemeyi başarmış, yaşadığı dönemin barış ve kadın hakları hareketleriyle ilgilenmiştir. Öğrenimini Radcliffe ve Oxford'da tamamlayan Rich bir süre İngiltere ve Hollanda'da yaşamış, çağdaş Hollanda şiirinden çeviriler yapmıştır.

GÖÇMEN ADAYLAR, LÜTFEN DİKKAT

Bu kapıdan
ya geçeceksiniz
ya da geçmeyeceksiniz.

Geçerseniz,
her zaman adınızı hatırlamanız
tehlikesi olduğunu unutmayın.

Her şey gözlerini dikecektir size
siz de onlara öyle bakın
ve bırakın ne olursa olsun.

Eğer kapıdan geçemezseniz,
o zaman
saygın bir hayat yaşamanız

inançlarınıza bağlı
konumunuzu değiştirmeden
kahramanca ölmeniz mümkün

ama pekçok şey kör edecektir sizi,
pekçok şey sizi görmezden gelecektir,
kim bilir ne pahasına?

Kapının kendisi
hiçbir konuda söz vermiyor.
Kapı, sadece bir kapı iste.

ÇELİŞKİLER

16.

Tolstoy'un köylüleri Afrikalı Amerikan köleleri bilirlerdi bunu: öldürülebilirdin
insanlara okuma yazma öğrettiğin için
kâğıt kalemin yasaklanmasını
belâların en büyüğü sanırdım ben
eh, Ding Ling de yıllarca şiirler okumuştun
zindan duvarlarına Kültür Devrimi sırasında
gerçekten de, yazılı harflerin büyüğü
belirip kaybolur kuruyup küçülür şişip büyür
bulunduğun yere
elinde ne olduğuna
ve kimin hangi amaçla okuduğuna göre
şimdi sanıyorum ki en büyük belâ
kim olduğunu bilmek değil şu anda ya da eskiden
biraz da yazarlardan öğrendim
bunu ben hiç de öyle kutsal değil
Okumak yazmak ama kutsalmış gibi
insanlar öldürüldü bu yüzden

37.

Doğru, şu birkaç yılı, kendimi
yitirme eyleminde izleyerek geçirdim -
Elizabeth Bishop, yitirme sanatı, diyordu buna -
ama benim için sanat değil
sadece beceriksiz alıştırmalar
kalbin, bu dünyadaki haddini bilmezliklerinden
hesap sorma girişimleri sıradan heyecanlanışları
acıya karşı çıkan bütün içgüdüleri
değerlendirme zorunda kalan bedeninin eylemleri
vedalaşma eylemleri vazgeçmeden
koyuverme çabası evet Elizabeth burada bir kent
orada bir köy bir kızkardeş, bir yoldaş, bir kedi
ve başka şeyler sanat değil bu sadece öfke

MARKBURG

Uğur Kökden

Boğuk, dokunaklı, ama içten bir müzik, başlayan yalın günün uğultusu. Yaşamın hay-huy, baş döndürücü bir hızla karanlık bölgelere doğru sürüklüyor dikkati. En azından, ertelemeyi deniyor sevinci. Gölgele düşürüyor üstüne.

Oysa, hava beklenmedik kerteğe güzel. Olağanüstü. Güneş, Baviera eyaletinin yeşil denizi üstünde dev bir portakal şamdan. Cömert, karalı, zamana karşı direngen. Kolay kolay durumunu bozmayacak, değiştirmeyecek görünüyor. Gerçekten, erken bastırın yumuşak bir sıcak dalgası, yün Siirt battaniyeleri gibi bedeni boydan boya sarmakta. Böylece yaşam, yorucu kıştan sonra dinlendirici yepyeni bir nitelik kazanıyor.

İsar Irmağı'nın iki yanını zenginleştiriyor, ala tavlı yoğun yeşil örtüye bakarken, "Bahar varlığı gidikluyor, sanki ona meydan okumakta" diye düşünmekten kendimi alamadım.

İşıkli Nisan Münih'i. Orduların kavşak yeri olduğu gibi, nice acı veren yağının da keşişme noktası. Otuz Yıl Savaşları'ndan bu yana ne değişti? Yine, bir Cermen Roma'sı. Sırayla ya ticaret, ya sanayi, ya siyaset ya da kültür ağır basıyor.

Bu kaçınıcı gelişim Münih'e, Baviera'nın başkentine? Bilmiyorum. Herhalde sanıldığı ölçüde çok değil. Birinci bile olabilir. Ancak, her yolculuk kendi psikolojisini ve dağırını yanı sıra taşır. Bu gerçeği, şimdi, her zamandan daha iyi anlıyorum.

Evett, duygularım beni yanıltıyor. Bu kez çok başka. Eskiler gibi hiç değil. 1970'e ve daha öncekilere oranla sınırsız bir genişlik, bir çeşit yeniden diriliş duygusu içindeyim. Bu, sanki yaşama yeniden başlamak gibi. İstenilen biçim ve yoğunlukta, bir ikinci yaşam. Derinlerde biriktirilmiş bir solugun ya-vaş yavaş bırakılmasından doğan bir

başka tür mutlulukla doluyum.

Denebilir ki, Münih benim için kutsal bir pencere. Dış dünyaya, Alp dağlarına, ilkyaza, insanlara, yeryüzü meyvelerine, sağlığa ve özgürlüğe açılmış, altın ışıklar içinde yüzen bir pencere. Münih yerine, elbette başka bir kent de olabilir. Münih, belki bir rastlantı; belki bir efsanenin bulanık kaynağı! Ne var ki, yine de kuşatmanın, baskının, duvarların ve sınırların ötesinde bir enginlik; telörgüsüz yaşama açılan ilk özgür pencere, orası.

Bununla birlikte, nendense, kendimi inanmaktan alakoyamıyorum: Baviera, belirli özellikler demek. İnsanı ölümsüz ya da dirimsel seçime zorlayan bir takım özelliklerin bölgesi, o topraklar. O bıçak yalımı gibi derin, keskin vadiler. O gölgeli dağ gölleri.

□

Nymphenburg Şatosu. Katedral. Ludwigstrasse. Marienplatz'daki Belediye Binası.

Sabahın taze serinliği içinde, **Platz den Opfern des National - Socialismus** yeni yeni uyanıyor. Bankalarla çevrili, kupkuru ve anlamsız bir alan. Böyle bir canağı "Nazimin Kurbanları Alanı" adıyla anmak, elbette düpedüz bir alay sayılmamalı. Bu seçim, ancak açık bir hesabele veriyor. Belki, daha bile ötesi: bir meydan okuyuşu.

Alandaki en gösterişli yapı, alana egemen tonunu kazandıran **The Chase Manhattan Bank**. Ötede, tam karşıyada bir başka. Ama, yerli: **Bayerische Landesbank**.

Münih'e Markburg dense yeridir. Günümüzdeki Alman parasının sarıslmaz görünen gücünü, sağlamlığını, inatlılığına güç bir zenginlik birikiminin yattığı görüntüyü birebir yansıtan bir kent. Berlin gibi değil, kuşkusuz. Kuşkusuz, cam fanus içinde, yapay koşullarda yaşatılmaya çalışılan yarı ideolojik bir çabanın çocuğu değil. Doğal, sağlıklı, kendiliğinden bir oluşum. Şaşıncık gereksiz. Başka türlü nasıl olsun? Sistemin belirlediği ve özlediği dünyada, ikincil arasında birinci Münih!

Etkelenmiş devin siyasal alanda öz-

lenen siliik, bağımlı, udu rolüne bakıp aldanmamalı. Birinci Savaş'ın ardından, Versailles'dan sonra, kahverengi toplumsal patlama oluştu; bu kez 39 45'den sonraki ekonomik patlama. Gittikçe, hiç kuşku yok, siyaset ve ekonomi bir yerlerde dengeye kavuşacak. Avrupa'yla ABD'nin, olabildiğince eşit koşullarda, karşı karşıya gelebildiği ölçüde. Ama, asıl önemli olan böyle bir dengenin yönü ve rengi.

Bu arada, beklerken, Cermen böceği kestanerengi ve mavi marklardan oluşan kozasını hiç durmaksızın sessizce ve sabırla örüyor. Ortaçağ'dan bu yana süren bir örgü, üstelik bu Yandaşların siyasetinden bir ölçüde zarar görse de, bunun geçici olduğu bilincinde. Yeter ki, evrensel rolünü gözden yitirmesin iğreti nedenlerle.

Alanın ortasında, uluslararası banka sermayesiyle beslenmiş ve bütünleşmiş kanlı bir siyasetin kurbanları adına dökülen, bahtsız ve yalnız taş. İki metre yükseklikte, yontulmamış granitten bir dikkörtgenler prizması. Altında, olancamasımlı ve çekiciliği içinde sarı-kırmızı leleler. Taşın tepesine güvercinler konup kalkıyor. Alana ve anıta anlam kazandırın, sıcaklık veren biricik ayrıntı da, bu güvercinler olsa gerek. Güvercinlerin bıraktığı organik "güherçile"!

Sözkonusu kurbanların en seçkini, tartışmasız kentin kendisi. Aslında, solumsuz suskunluğunun bedelini ağır ödedi, savaş sırasında. Belki, kent suçsuzdu suçsuz olmaya. Ama, uzun yıllar saygıdeğer bir ülküden sözedilen bir yeri orası. Acı çekmek nedir, hiç bilmiyordu dolayısıyla. Korkmak, sürekli açık duyamak, kaçmak zorunda kalmak, üşmek, hor görülmek, bunları hiç tanımamıştı Münih. Her şeyi istemiş ve her şeyi sahip olmuşu kolayca.

Bununla birlikte, hemen oracıkta, bir ucu alana dek uzayan küçük park görülmekte. Maximilian Platz'ın biraz ötesine düşüyor. Bu yeşil adacığın yüreginden, yüzü Nazi Kurbanları Alanı'na dönük, genç, yakışıklı ve bilge von Schiller yükselmekte. Bir ozanın değil,

özgür ve yalın istencin anıtı. Çağdaş Puşkin'i çağırıyor, bir bakıma. Elinde defne dalıyla pelerinli, çekici ve alımlı. O ki, zorbalığa karşı başkaldırının gerekliliğini savunmuştu. Fransız Devrim Cumhuriyeti'nin "gönüllü yurttaş"ı, bir Schiller.

Bu güzel anıt, şimdi, tümüyle insan-cıl bir tutkunun temsilcisi. Sanki kent halkıyla, "trajedi sanatı üstüne" sessiz söyleşiler yapıyor. Soylu bir kalemin sonuncu dramatik ödevi, ateşli coşkunluğun ve toplumsal atılmanın ruhunu gömmek.

Haydutlar'ın yazarı büyük ozana karşı Münih kenti görünür biçimde duyarlı. Çok saygılı. Belki, bölgenin Alman dramatik sanatının merkezlerinden biri oluşu yüzünden. Wagner'li, Sträuss'lu, Bülow'lu, Walter'li bir Ocak, Münih.

Schiller'in gözlerinde sinirli bir seyrime var, sanki. İhtilalı benekler. Ya da, başarıyla mermere aktarılmış bir öfke hazinesi. Çünkü **Haydutlar**'ın kurbanları ve tarih içindeki yeni cinayetleri bellek için eskimiş, unutulmuş görünüyor. Uzaktaki, şurada burada, küllerle örtülmüş. Hakkettikleri değerliliği kavuşmuş değil. Yeni kuşaklar önünde de, gerekli uyarı görevini yaptıkları söylemez. Münih Birahanesi (Bürgerbraukeller) toplantılarında bu yana, Hitler ve Ortakları'nın destek gördüğü bir bölge için, Baviera için, bu unutkanlık ve susuş yadırganacak bir tutum mu?

Ama, Alman Devrimi'nin ilk ayaklanması da burada patlak vermedi mi? 1918'de. Şimdi, kimse anımsamıyor bu sisli günleri. Tersine Nisan güneşi yüzlere ve ellere gerçek dışı bir renk başlamış. Bir acıdan, sanki **Tanrıların Günbatımı**'ndan sonuncu sahne oynanıyor.

□

Kimin değilse, neyin yanlış Dachau? Beethoven ve Schiller ile Dachau, nasıl bir araya geliyor? Büyük ozan, bugün de dükkân gibi mi düşünür acaba? İki yüzyıl önce, insanlığın ilerlemesi siyasal ve toplumsal dönüşümlerle değil, ancak güzellik ve iyilik uğruna harcanacak bireysel çabalarla gerçekleşecek diyor.

Onu kim düş kırıklığına uğrattı, 1789'da? Robespierre ve arkadaşları mı? **Don Carlos**'un yazarı, ozan ve düşünür Schiller ne diyecek Dachau'ya?

Gerçekten, Dachau Toplama Kampı - Almanya'nın kurulumuş bir ilk yüzkarası - Münih'in düşlerine girecek, alıp verdiği soluğun içine karışacak de-

kentin yakınında. Yanı başında, neredeyse! Varlığı, özel halkı, yağlı kara dumanı ve insan etinin bitip dağılmayan pis kokusuyla, içice. Bir çeşit, birlikte yaşam. Kent işsizlikten mi yakınıyor? İşte işsizler asker, işsizler polis, işsizler celett!

Unutulmamalı ki, Parti iktidara gelir gelmez, daha Hindenburg cumhurbaşkanı daha von Papen beyaz akbarolünü oynarken, bölgede ilk tutuklamalar çoktan başlamıştı. Listeler önceden hazır, biliniyordu. Başkent Berlin olmasına, Parti'nin oraya taşınmasına karşın, Siyasal Polis'in uzun süre Münih'te kalışı düşündürdü. Ve, yeterince uyarıcı. Listedekiler evlerinde uyurken, geceleyin kısırlıyor; kamyonlarla 20 km uzaktaki Dachau'ya götürülüyordu. Böylece, ilk 600 kişi kampın hem tutukluları, hem de mühendis ve işçileri oldu. Daha sonra da bu yönetime Naziler bağlı kaldı. Gittikçe gelenekleşti. Sistemin terörü, terörün kurbanları eliyle kurumsallaşyordu. Bu kuruluştan, istenilen tempoya beş yıl sürdü.

Çağımızın Cermen Firavunları, kendileri için değil seçtikleri kurbanları için yeni piramitler yükselttiler. Alman topografisi üstünde. Bilimsel bir özenle ve titizlikle. Oysa, şu anda yaşanan gerçeklik peynir şekerini andırıyor: bayatladıkça yumuşayan, gevşeyen bir geçmiş zaman olgusu. Üstelik, neredeyse söylen- ce düzineye indirgenmiş.

Öğle sonrası.

Kuzeydoğuda, Dachau yöresinde, lavanta çiçeği renginde tepeler zinciri üstüne abanmış parlak bir gökyüzü. Katedral'de, sayısız kilisede durmaksızın çalınan orgların dramatik müziği. Sonra, bu boğuk sesin arkasına saklanan suçlu kent. Suçluluk duygusu, akkora dönmüş bir çelik halka çubuk. Kuşatıyor, boğuyor. **Vae Victoribus!** Vay geldi, yenilerin başına!

Dachau, Mart 1933'te kuruldu. Bir çeşit, bir bakıma yüksek okul. Kuramla uygulama bir arada. Ayrıca, tip deneyleri. Özel Salon.

Kim daha yaşlı, çökmüş dersiniz? Kent mi, kamp mı? Hangisi daha önce vardı? Evrensel düzlemde seçkin, parlak bir Alman zekâsının yıllar önce söylediği gerçekleşiyor böylece: "Burada, trajedi başlar!" Ancak modern Yunan trajedisini. Yaşamın hesaba katılmadığı, geçerli olmayacağı bir cehennem.

Dachau'yla yaşamının, daha ilerisi onu benimsemenin karşılığı ne? Mimar Troost'un çizgileriyle biçimlenmiş - Hitler'in armağanı - Alman Sanat Evi mi?

evleri" mi? Eskiden Münih, rejimin büyüklerinin Alp gezileri için sonsuz esin kaynağı olmuştur. Dinginliği alınacak şaşırtıcı kararlar için gerekli iç kesinliliğini veren sessizliğiyle, çekici bir iklimin açık kapısıydı.

Bugün, geride kalanlar, yalnız Alp dağlarından esen karlı rüzgarın önünde sürüklediği bir avuç söyleneceği değil. Gerçi, kamp görünüşü katlandıklarından, kentse günlük yaşamın tatlı saçmalığından yorgun adamakıllı. Ne var ki, biriyle öbürü arasındaki bağlar hiç gündeme gelmiyor. Oysa, gelmeli. Gelmeliydi. Kamp, sistemin örgütlü devlet terörüne dönüşmüş biçimi. Buna karşılık kent, gelenekleri olan Alman toplumunun simgesi. Ruh. Doğal ki, sorumluluk anlayışı, susuş, aldırmaazlığı, suçluluğuyla. Ya da uyanan tarih bilinciyle. Sanatın yeniden fıskırışıyla. Yitici özgürlük arayışıyla.

Ama, susmak, haksızlıkta bir başka çeşit ayak sürme. Şimdi bile, Alman toplumu da Münih de sırtındaki değirmen taşı daha indirmiş değil. Kale duvarları, kilisesi, ıhlamur ağacı geniş caddeleri, merkezdeki parkları, yan sokakları, ana caddesi, fabrikaları ve yerleşim alanını ikiye bölen ırmağıyla birlikte, tutkusuz, heyecansız. Kıvrak hareketli bir semender benzeri, tüm yapıları zamanın vurdumduymaz rengine bürünmüş. Güneş altında uyukluyor her biri. Bir yalvaç beklentisi içinde. Bulutlar ve köprüler, suya uykulu görüntüler yansıtmakta. Titreşen salkım-söğütler.

Kuşkusuz, gün olur, beslediği anılardan da acı çeker insanlar. Geçmiş her yerde yeniden yaşanken, yeterli ölçüde ceza deriyor muyuz acaba? Yüreğimde, Münih gecesi bastırılmadan önce, "yeni" duyguların kıpırdamasını istemiyorum. "Mutluluğa hayır!" diye bilmi. Ama, bu arada, **Sevince Övgü**, Schiller'in yere atılmış kağıtlarında kalacakmış. IX. Senfonisi'nin sert, hırçın vuruluşları arasında. Narsin kalsın! Ne gam!.. □

KAYITSIZLAR VE GÜZEL İNSANLAR

Gürhan Uçkan

Çocuk, ceryana kapılıp ölmüş direğin tepesinde. Elimdeki renkli gazetenin renkli fotoğrafında öylece duruyor ölüsü. Öylesine kanıksanmış ki ülkemde ucuz ölümler, fotoğrafı çekenin zahmet edip adını bile vermemiş gazete.

Bir süre önce de bir başka gazetede görmüştüm: Boğaz köprüsünü yayalara yasak yerden geçerken ezilen genç, kanlar içinde yatıyor ve biri polis otobüsü olmak üzere hiçbir taşıt durmuyor. (Eğer duruma tanık olan kişi, durmayan polis otobüsüne doğru eliyle çirkin bir işaret yapsaydı, sanırım hemen dururdu otobüs.)

"6 paket sigara, ya da bir pub'da 3 bira parasına Türkiye'de çıkan bir dergiye abone olmaktan kaçınan ama, birçok yayını pek güzel izlediğini söyleyen buradaki bazılarını düşünüyorum."

Uzaydan değil, yabancı bir ülkeden gelmiş olduğum için, Ankara'da bir dostuma durumu anlatmış ve şaşkınlığımı belirtmişim. O hiç şaşırmadı:

- Durup onu biri alsa, başı derde gi-

rer yahu, dedi. Önce adama, "Ne belli senin çarpmadığın derler?", sonra da hastane masrafını peşin ödemesini isterler. Bu arada yaralı çoktan ölüyor kan kaybindan. Durup da n'olacak ki?

O zaman düşündüm: Peki, İsveç'te dururlar mıydı diye.

Durmazlardı ama, birisi otomobilinin telefonundan "anonim" olarak 90 000'e alarm verirdi. Ambulans yetişir, en yakın hastaneye götürürdü adamı. Ölmezse, 50 kronluk normal doktor bakım ücreti ile kurtulurdu.

Ya metroda güpegündüz üç genç tarafından dövülen ve çantası elinden alınan kötürüm kadın? Bir vagon insanlardan tek kişi çıkıp gençlere karışmamıştı. Türkiye'de bu olur muydu? Olmazdı. Birileri mutlaka karıştırdı.

- Belli olmaz, diyor arkadaşım, Beyoğlu'nun göbeğinde Nazi üniformalı tiyatrocular kimlik sorunca, nice sonra tek bir kişi karşı çıkmıştı, unuttum. Bakarsın, biz hiç bulaşmayalım derlerdi burada da.

Bir noktada, birleşiyor mu İsveç ile Türkiye ne?

Ama o noktaya geliş yolları apayrı. İnsanların kayıtsızlığı ise sonuç, çok ürkütücü. İster burada, ister orada...

Abdullah Baştürk'e ödül verilirken, bizde verilmeye başlanan "Atatürk Barış Ödülü"nü düşünüyorum.

Güney Afrikalı sendika liderine ödül verilirken, bizde Barışçılar'a verilen hapis cezalarını düşünüyorum.

İsveç'te devlet, yayın organlarına ünlü "Basın desteği" adlı para yardımını yaparken, kâğıt soygunu ile başedemedikleri için peşpeşe kapanan dergileri düşünüyorum ülkemdeki.

Ne yazıyordu Yeni Gündemciler: "Kapağında herhangi bir cinsel çağrışımı görüntünün yer aldığı sayılarımız

ortalama 18 bin sattı. (...) İdamhıklara umut ışığı kapaklı sayımız ancak 11 bin satabildi."

6 paket sigara, ya da bir pub'da 3 bira parasına Türkiye'de çıkan bir dergiye abone olmaktan kaçınan ama, birçok yayını pek güzel izlediğini söyleyen buradaki bazılarını düşünüyorum. Ya da yeni düzenin Türkiye'sinde yatırımlar yapıp, ilericiliği kendileri gibi ölmüş gören kimileri geliyor aklıma. Yazın dünyamızın jokerleri ile, büyük ödül düşleri görenleri... Çok şeyden soğutuyorlar insanı ve derken, ansızın, hiç umulmadık bir köşeden çıkıyor güzel bir insan ve kanıtıyor Nâzım'ın umut üzerine yazılmış o güzelim dizelerini.

17 yaşındaki liseli genç kalemi almış eline, yazmış bana: "Ağabey burada yazatmıyorlar beni, n'olur yardım et oraya geleyim. Oranın vatandaşı olma-ya bile hazırım."

Malatya'dan yazan fikir suçlusu, İsveç aspirini istiyor.

Buca'dan yazan bir başka 'hükümlü', "Orada yüreği bizler için çarpan dostlara selâm," yazıyor.

Ve burada, 17 yaşındaki gençler bir araya gelip, yabancılara korumak istedi diye bir başka İsveçli genci öldürüp birkaç aylık ceza ile kurtulurlarken polis, 15 yaşındaki İranlı genci, "Savaşa gitmeye karşı değildi," diyerek ülkesine göndermeye kalkışıyor. Üstelik, çoklu Tarzanca konuştukları halde. İsveçlinin 17 yaşındaki, çocuk kabul ediliyor; "kara kafalının" 15 yaşındaki, savaşa gitmeye karar verebilecek denli olgun...

Kültürel yozlaşma ve gizli ırkçılık, param padişah olduğu ülkelere ekonomik kalkınma ayırımına bakmıyor, sürdürüyor saltanatını.

Bir de şu güzel insanlar olmasa...□

DİLDE KARGAŞA



BAŞLANGIÇTAN BUGÜNE TÜRKÇE'NİN SERÜVENİ □ A.HAŞİM AKMAN
 DİLDE ATILIM YAPMAK ZORUNDAYIZ □ ÖMER ASIM AKSOY
 AMAÇ TÜRKÇE'Yİ GÜZELLEŞTİRMEK □ HASAN EREN
 KONU GENİŞ BİR PLATFORMDA TARTIŞILMALI □ MERTOL TULUM

SUNU

“**A**nayasa, devletin biçimini, türlü kuruluşlarını ve bunların işleyişlerini, yurttaşın devlet karşısındaki hak ve ödevlerini ve buna karşılık devletin yurttaşla mutluluk ve refah sağlamak için yükleneceği ve yerine getireceği görevleri düzenleyen temel yasadır. Böyle bir yasada, devlet düzeni ile ilgili ve öbür yasaların dayanması gerekli bütün temel öğeler yer alır.

İşte bu temel öğelerden biri de, devletin resmî dilidir. Bu nedenle ‘resmî dil’ sorunu hemen bütün anayasalarda açıklığa kavuşturulur.”)

Ulus olabilmemin temel koşullarından biri olan dil birliği’nin bir ulusal devletin en temel belgesi olan anayasasında resmen belirtilmesinden daha doğal bir durum olmaz. Tanım çerçevesinde TC devleti anayasalarının ilgili maddelerinin incelenmesi, bu konuda ne kadar yol katedildiğinin de göstergesi olacaktır.

Cumhuriyet öncesi dönemin ilk anayasası olan 1876 Kanun-u Esasîsi bir ulusal anayasa olmamakla birlikte 18. maddesi “Tebaaî Osmanîyenin hidematı devlette istihdam olunmak için devletin lisanı resmîsi olan Türkçeyi bilmeleri şarttır” demektir. Böylece Osmanlı İmparatorluğu’nda Türkçe, devletin resmî dili olarak ilan edilmiş olur. Ancak cümle içinde kullanılan 13 sözcükten yalnızca 3’ü Türkçe’dir.

1921 Anayasası’nda resmi dile ilişkin hiçbir hüküm yoktur.

1924 Anayasası (3.2.1937/3115 biçimyle) “Türkiye devleti cumhuriyeti, milliyetçi, halkçı, devletçi, lâik ve inkılâpçardır. Resmî dili Türkçe’dir. Makarîi Ankara şehridir.” (Madde 2). Cümle içinde kullanılan 15 sözcükten 4’ü Türkçe’dir.

Aynı anayasanın 103. maddesinde ise “Teşkilâtı Esasiye Kanununun hiçbir maddesi, hiçbir sebep ve bahane ile ihmal veya tadil olunamaz. Hiç bir kanun,

Teşkilâtı Esasiye Kanununa münafi olamaz” denilmektedir. Bu cümlede kullanılan 24 sözcükten ise yalnızca 6’sı Türkçe’dir.

10 Ocak 1945/2695 sayılı yasayla 1924 Teşkilâtı Esasiye Kanunu’nun “anlam ve kavramlarında bir değişiklik yapılmaksızın” dili “Türkçeleştirilmiştir.” Buna göre yukarıdaki 103. maddenin aldığı biçim şöyledir: “Anayasanın hiçbir maddesi hiçbir sebep ve bahaneyle savsanamaz ve işlerlikten alınmaz. Hiç bir kanun anayasaya aykırı olamaz.”

Dili Türkçeleştirilerek 1924 Anayasası olan bu metin 1952’de DP hükûmetince yürürlükten kaldırılıp eski metin geçerli sayılmıştır.

1961’den sonra kurulan Anayasa Komisyonu yalnızlaştırılmış bir dili yeniden benimser. “Resmî dil Türkçe’dir” (madde 3). Aynı durum 1982 tarihli metin için de geçerlidir.

Görüldüğü gibi bütün anayasa metinlerinde “Devletin resmî dili” Türkçe olarak belirtilmektedir. Ancak ilk anayasanın sonucuna kadar, sözü geçen Türkçe’nin “hangi Türkçe” olacağı sorusu bazı karışıklıklara yol açmaktadır.

Konuşma ve yazı dilindeki gelişmelere koşut olarak dilin ulaştığı olgunluk düzeyinin -en azından ortalama düzeyde- anayasalara da yansımaları beklenirken uygulamada hiç de böyle olmadığı gözlenebilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında 1961 Anayasası’nın yazıldığı dönemin dil ortalamasına göre bir iç tutarlılık sergilediği görülürken, ondan 20 yıl sonra yazılan metin (1982 Anayasası) için aynı sözleri söylemek güçleşmektedir.

Bir yanda “Atatürk inkılâp ve ilkeleri” (devrim ve ilkeleri, ya da inkılâp ve prensipleri değil), ya da “düşünce ve mülâhazanın...” “fikir, inanç ve...” gibi eşanlamlı sözcükler yer alırken (1982 Anayasası’nın “Başlangıç bölümü”), diğer yanda ise “tarımsal üretim”, “hayvansal üretim” gibi sözcük ve deyimlerle de rastlanabilmektedir.

1982 Anayasası’nın yürürlüğe girmesinden sonra “ulus”, “devrim” vb. sözcüklere resmen yasaklamalar getiril-

irken, TRT’den YÖK’e pek çok kamu kurum ve kuruluşuna da Türkçe’nin 1982 Anayasası’nda kullanılan Türkçe olduğu bildirilmiştir. Böylece bir ortalama dil anlayışı değil, dilde ikilik yaratılmış, devletin en üst organlarından aşağıya doğru da bunun örnekleri görülmeye başlanmıştır.

Cumhurbaşkanlığı Basın Müşaviri Ali Baransel’in basına yaptığı bir açıklamadan:

“Sayın Cumhurbaşkanımız, MIT Müsteşarı Sayın Ündül’ün kendisine istifa etmek istediğine ilişkin bir mektup veya dilekçe sunmadıklarını bildirmişlerdir. (...)

Sayın Cumhurbaşkanımız, MIT Müsteşarı’nın kendisine, bir gazetede yer alan istifasıyla ilgili dilekçenin sahte olduğunu belirlendiğini de arz ettiğini bildirmişlerdir.” (Tercüman, 17.2.1988)

Başbakan, çeşitli yer ve zamanlarda yaptığı/yapmakta olduğu konuşmalarda anayasanın bile kullandığı sözcükleri kullanmamış/kullanmamaktadır. Örneğin:

Ortak Pazar yerine müşterek pazar, uçak yerine tayyare, hava alanı yerine hava meydanı, dil yerine lisan, olay yerine hadise vb. vb. demiştir/demektedir.

Anayasa dilinden ne anlaşıldığına tipik bir örnek ise TRT’dir. Uluslararası Bankası’nın reklam filmini yapan bir şirket hazırladığı metinde “Uluslararası milletlerarası hizmet sunar” demek zorundaydı, çünkü TRT’de “uluslararası” sözcüğü yasaklı sözcükler arasındadır.

1982 Anayasası yazımında da aynı bir yol tutturmuştur. Metin hazırlanırken 2876 sayılı yasa henüz ortada yoktur. Yani, eski TDK çalışmalarını sürdürmektedir. Yazım kılavuzu olarak da kurumun 1981’de yayımladığı Yeni Yazım Kılavuzu geçerli sayılmaktadır. Adı geçen kılavuzda kural dışı bazı sözcükler dışında inceltme imi (j) kullanılmamaktadır. Aşağıdaki küçük tablo Yeni Yazım Kılavuzu (1981) ve yeni TDK’nın İmlâ Kılavuzu (1985) ile 1982 Anayasası’nda geçen bazı sözcükleri karşılaştırmaktadır:

Y.Yazım Kılavuzu	1982 Anayasası	İmlâ Kılavuzu
meşru mülhaza hâl maneî insanî inkılâp	meşrû mülhaza hâl maneî insanî inkılâp	meşru mülhaza hâl maneî insanî inkılâp

Yazım kurallarının uygulanmasında ki karmaşayı 17 Şubat 1988 tarihli gazetelerden rasgele seçtiğimiz sözcüklerle düzenlediğimiz tabloda daha rahat görülebilir.

İmlâ Kılavuzu	Tercüman	Cumhuriyet	Hürriyet	Milliyet	Yazım Kılavuzu
dava	dâvâ	dava	dava	dava	dava
evlât	evlât	evlat	evlat	evlat	evlat
ima	imâ	ima	ima	ima	ima
hattâ	hattâ	hatta	hatta	hatta	hatta
ilâç-ilaan	ilâç-ilaan	ilaç	ilaç	—	ilaç
âlâmet	âlamet	—	—	—	âlamet
Lâpseki	—	—	Lapseki	—	Lapseki
Vilâyet	vilâyet	vilayet	vilayet	—	vilayet
millî	millî	—	—	—	millî
ithalât	ithalât	—	—	ithalat	ithalat
acilen	âcilen	—	—	—	acilen
plâtonik	platonik	—	—	—	platonik

Bu tabloya son bir iki yıl içinde değişik yayınevlerinin çıkarttığı Yazım/İmlâ Kılavuzları'nı da ekleyerek daha hazin bir görünüm elde etmek çok kolay olabilir. Gerçek olan şu ki, Can Yücel'in bu sayıya yer alan klasiklerle ilgili yazısında söylediği gibi "Bu kadar hürriyetten yoksun bir ülkede bu kadar hür bir dil" görülmemiştir.

Herkesin kendini "hür" hissettiği bu ortamda yayımlanmakta olan ansiklopediler de var olan kılavuzlara ek "özel" kuralları koyup uygulamaktadır.

Yukarıdan beri sıraladığımız örnekler, bugün Türkçe okuyup yazan herkesin, hepimizin karşılaştığı olumsuzluklardır. Dergi olarak da kursosuz olduğumuzu düşünmüyoruz. Tersine bizi böylesine çetrefil bir konuyu işlemeye iten temel neden bir yayın organı olarak bu durumdan yakıcı bir biçimde etkilenmemiz.

Yayımlamak üzere elimize aldığımız bir metni hangi yazım kılavuzuna bağlı kalarak değerlendireceğimiz bizim için nettir. Ancak bu netlik de bile tedirgin edici bir durum var. Anayasasında farklı, okullarında farklı, basın yayın organlarında - kitap, dergi, gazete, radyo ve televizyon- farklı yazım kurallarının uygulandığı bir ülkede

hat olabilmek, okura ve her şeyden önemlisi dile karşı sorumluluk duymamak mümkün değil. Türk dilinin bugünkü durumunu sergilemek üzere konunun üç yetkili kişisiyle yaptığımız söyleşiler -ki bant çözümleri konuşma sahiplerinin kendi redaksiyonlarıyla yayımlanmaktadır- bu gözle incelendiğinde durumun "vahameti" iyice ortaya çıkmaktadır.

Ömer Asım Aksoy, TDK'da 1942'den - 1951'e kadar üyelik, 1951'den 1966'ya kadar Yönetim Kurulu üyeliği ve "Derleme Tarama Kolu Başkanlığı,

yalnızca 1 ve 2. sorular yöneltilmiştir.

1. Şu anda kullanılmakta olan üç temel yazım kılavuzu var.

a- *İmlâ Kılavuzu* (Prof. Dr. Hasan Eren, TDK Yayınları, 1985)

-b- *Yeni İmlâ Kılavuzu* (Doç. Dr. Mertol Tulum, Tercüman Yayınları, 1986)

c- *Ana Yazım Kılavuzu* (Ö. Asım Aksoy, Adam Yayınları, 1987)

Bunların dışında bu kılavuzlardan yararlanarak değişik yayınevlerince çıkartılan MEB Talim ve Terbiye Dairesi'nce okullara tavsiye edilen hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasında tutarlı olmayan yazım/İmlâ kılavuzları da var. Ayrıca bazı ansiklopediler kendilerinin düzenlediği yazım kılavuzunu esas alıyorlar. Bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?

2. Yazım kılavuzları karşılaştırıldığında tartışmalara neden olan anlaşmazlık noktalarını özetle "İnceltme ve kesme imlerinin kullanımı ile bileşik sözcükler" oluşturuyor.

Bu sorunun çözümü hakkında neler düşünüyorsunuz?

3. Günümüz Türkiye'sinde insanlar konuştuıkları Türkçe'ye göre siyasi kimliklerini de ele vermiş oluyorlar. Böyle bir algılama sözkonusu. Neden bu duruma gelindi ve nasıl çıkılacak?

4. 1980 sonrasında dile ilişkin konular gündeme geldiğinde "dil'in tabii seyrine bırakılması" gerektiği belirtiliyor. "Dilin tabii seyr'i"nden kastedilen nedir?

Konuştüğümüz dilin nereden nereye geldiğini, belli başlı tartışma konularının neler olduğunu, taraflar ve ileri sürdükları görüşlerin niteliğini sergilemek amacıyla hazırladığımız tarihsel çerçeveye, dergi sayfalarının dar olanaklarına karşın, belli ipuçlarını açığa çıkartıyor. Görüldüğü kadarıyla da sorunun aynı biçimde ve daha uzunca bir süre tartışılacağı anlaşıyor. □

* H.V.Velidedeoglu 1961 Anayasası'nın Dili TDK Yayınları, Ankara, 1972.

BAŞLANGIÇTAN BUGÜNE TÜRKÇE'NİN SERÜVENİ

A.Haşim Akman

Ural-Altay dil ailesinin Altay grubundan olan Türkçe'nin bugüne gelinceye kadar geçirdiği aşamalar günümüzden geriye doğru ancak belli bir döneme kadar izlenebilmekte, başlangıç için kesin bir tarih saptanamamaktadır.⁽¹⁾

Bulunan en eski yazılı belgelerden M.S. 6. yüzyılda Doğu Hun İmparatorluğu'nun çökmesinden sonra kurulan Orta Asya Türk devletlerinin, komşu ülkelerin kültür ve dilleriyle alışveriş içinde ve değişik alfabelerle gelişmiş bir Türkçe kullandıkları anlaşılmaktadır.⁽²⁾

Etikileşim içinde bulunulan değişik kültür çevrelerinde, yabancı dillerin etkisine karşı bu dönem devletlerinin uyguladıkları yöntem, dile girmesi engellenemeyen sözcüğe Türkçe karşılık bulmak ya da anlamca denk türetme yapmak veya alınan sözcüğün dilin ses yapısına uydurarak özümlemek olmuştur. 11. yüzyılın ortalarına kadar süren ve 'Eski Türkçe' dönemi olarak adlandırılan bu dönem, 10. yüzyılda İslam'ın Türkler arasında geniş ve hızlı bir biçimde yayılmaya başlamasıyla geride kalmıştır.

Türkler'in İslam dinini kabul etmeleri, Arap yayılması ve İslam kültürünün en parlak dönemine denk gelmiş, bu dönemden en güçlü Türk devleti olan Karahanlılar ve Türkler'in yoğun olarak yaşadığı tüm bölgeler İslam'a bağlılık dolayısıyla resmi dilde Arapça'nın, edebi dilde ise Farsça'nın etki alanı içinde kalmışlardır.⁽³⁾

Birbirinden lehçe farklılıklarıyla ayrılmış olan Türkçe'nin 11.-15. yüzyıllar arasında kapsayan ve 'Orta Türkçe' olarak adlandırılan bu evresi, Moğol

tılarının da etkisiyle Moğolca, Arapça ve Farsça etkisi altındadır.

BATI TÜRKÇESİ'NİN EVRİMİ

Türkçe'nin Doğu'daki gelişimi oldukça çalkantılı bir süreç izlerken, bildirildiği gibi, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'ndan ayrılan bir kol 1071'de Anadolu'ya girmiş, böylece Türkler'in Batı'ya doğru yayılmaları için gereken kapı açılmıştır. Konumuz açısından bu gelişme yeni bir evrenin, Anadolu Türkçesi evresinin de başlangıcını oluşturur. Buna göre Anadolu ya da Batı Türkçesi'nin geçirdiği aşamalar şöyle bir sıra içinde izlenebilir:

1. Anadolu Selçukluları dönemi (11. - 13. yüzyıl).
2. Anadolu Beylikleri dönemi (14. - 15. yüzyıl).
3. Osmanlı İmparatorluğu dönemi (15. - 20. yüzyıl).

Selçuklu egemenliğinin başlangıcından son bulmasına kadar geçen süreç içinde Doğu'daki Moğol istilasının da etkisiyle dalgalar halinde Anadolu'ya yeni göçler olmuştur. Din ve tasavvuf ilkelerini halka yaymak amacıyla yazılan basit içerikli manzumelerden bu dönemde halkın Türkçe konuştuğu anlaşılmakla birlikte, dilin gelişkinlik düzeyini açıklayıcı kavuşturacak kesin veriler yoktur.⁽⁴⁾ Ancak devlet dilinin Arapça, divan dilinin Farsça olduğu söylenebilir: 'Halep, Harran, Nusaybin ve Musul gibi Arap kültürünün mühim merkezleri başta olmak üzere bütün Anadolu'nun cenebunu sarmış olan şehirlerin hemen kâffesinin ve aynı zamanda Türk ırkının henüz yerleşmiş olduğu Diyarbekir bölgesi beldelerinin o devirde Arapça tekkellüm etmekte oldukları göz önünde tutularak, Bizans'tan alınmış olan asıl Ariadolu kıtasında teşekkül eden sultanlıkta ve emaretlerin çoğunda devlet ve hükümet lisanının Farsça'ya göre Arapça olarak kabul

min ve istidlâl edilebilir. (çıkarsanabilir)'⁽⁵⁾

Moğol istilalarının etkisiyle zayıflayan Anadolu Selçuklu Devleti, 13. yüzyıl sonunda bütünlüğünü koruyamaz hale gelir ve Anadolu'da beylikler dönemi başlar. 15. yüzyılın ortalarına kadar süren bu dönem aynı zamanda Türkçe'nin yaygınlaşıp genişlediği bir dönemdir.

Karamanoğlu Beyliği'nde Karamanoğlu Mehmet Bey'in 1277 tarihinde yayımladığı fermanla "Bundan böyle divanda, dergâhta, bârgâhta, çarşıda, meydanda Türk dilinden başka dile konuşulmayacaktır" emrini vermesi, Türkçe'nin devlet dili olarak duyurulmasında ve geliştirilmesinde bir dönüm noktası olur.⁽⁶⁾

Bu Anadolu Beylikleri döneminde önemli Arap ve Fars klasikleri Türkçeye çevrilmiş, saray şairleri arasında edebiyat dili olarak Türkçe diğer dillere göre daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Ancak dönemin yazarları gerek çeviri ve gerek telif eserlerde:

"Türkçe'nin Arapça'ya ve Acemce'ye göre daha dar, daha kaba, ifadeye daha kabiliyetsiz olduğunu ve bu yüzden kendi kusurlarına bakılmamak lâzım geldiğini (...) Arabî ve Farsî bilmeyen halkın anlaması için Türkçe yazmağa mecbur olduklarını" özellikle belirtirler.⁽⁷⁾ Medresede ise bilim dili olarak Arapça ve Farsça etkisini sürdürmekte-dir.

Bütün bunlara karşın, Türkçeleşmeye başta olmak üzere halk toplantılarında okunan din ve kahramanlık konulu öykülerde edebiyat dili olarak yaygınlık kazanmayı sürdürmüştür. Nazım dili olarak yalın Türkçe ile yazmak da geniş bir kitleye seslenebilmenin ve anlaşılabilmenin bir gereği olarak savunulmuştur. Mercimek Ahmed'in Farsça yazılmış olan *Kabûs - Name'*⁽⁸⁾ Türkçeye çevirmesi bu dönem için

anlamli olsa gerektir:

"Ey oğul, eğer şair olup şiir eytme-ge (yazmaya) kasdedersen, cehd et (çabala) ki şiirde sözün rüşen (aydın, belli) ola, açuk ola ve şakin ki gamız (anlaşılmaz) söylemeyesin, yani örtülü söylemeyesin. Meselâ bir sözün ki mânası şerhini sen bilisen ve ayruk kişi bilmiye, anun gibi sözü söyleme; zira şiiri halk için eydülür, kendi kendüler için eytmezler. Peş (öyleyse) şiirin mânası açuk gerektir."⁽⁹⁾

15. yüzyılın ortalarına kadar süren yalın, duru bir Türkçe'yle yazma eğilimi, sonradan aydın kesim arasında sanatlı ve kafiyeyle düz yazı yazma modasının yayılmasıyla giderek geriler. Şiir dilinde de aruz kalıplarına daha iyi ve kolay uyması nedeniyle yeniden Arap ve Fars etkisi görülmeğe başlar.

15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devleti'nin sınırlarını genişletmesi, Anadolu'da birliğin gerçekleşmesi sonucu istikrarlı bir devlet yapısı oluşmuş, İstanbul ve diğer bazı merkezler yeniden birer kültür merkezi durumuna gelmişlerdir. Medreselerde Arapça ve Farsça kaynaklara dayalı eğitimin sürmesi, saraylarda yabancı şairlere verilen önem, aydınlar arasında ve edebi dille yeniden Türkçe'nin geri plana atılmasına neden olmuştur.

Dildeki bu değişime tepki olmak üzere 16. yüzyılda **Türkî-i Basit** olarak adlandırılan bir hareket doğar. 16. yüzyıl şairlerinden Mahremî ve Edirneli Nazmî, Arapça ve Farsça'dan uzak durarak terkipsiz, duru bir Türkçe'yle de aruz vezninde şiir yazılabileceğini göstermişlerdir.⁽¹⁰⁾

Bu türden çıkışlara karşın dile ege-men olan Farsça Arapça yânilarının yaklaşımlarıdır. Dil üzerindeki yabancı etki önceleri sözcük ve deyim alma biçiminden, daha sonra bu dillerin kurallarını da kabul etmeye başlamak biçimini almış, böylece ortaya Arapça, Farsça ve Türkçe'den oluşan yapay bir dil çıkmıştır. "Bu gelişmeler sonunda Osmanlı İmparatorluğu, 15. yüzyılın ikinci yarısından bu yana artık iki dilli bir devlet durumuna gelmiştir. (...) bir yanda **konuşma dili** yani halkın dili, öbür yanda bu dilden iyiden iyiye uzaklaşmış olarak bütün ağırlığı ile süregelen yapma dil niteliğindeki **yazı dili**. Bu durum elbette aydınlar ile halkı da büyük ölçüde birbirinden ayırmıştır."⁽¹¹⁾

TANZİMAT'A DOĞRU

Batı'da burjuva devrimlerle birlikte

ulus bilinci doğmuş, Fransız İhtilali ise tüm Avrupa'da yeni ulus devletlerin ortaya çıkmasına kapı aralamıştır. Ulusçu düşünceler Doğu'ya doğru dalga dalga yayılmaya başlamış, bünyesinde farklı ulusları barındıran imparatorluklar sarsılmaya başlamıştır.

Çokuluslu bir devlet olan Osmanlı İmparatorluğu ise 18. yüzyıla girerken tümüyle yitirmiş olduğu askeri üstünlük ve buna bağlı olarak ortaya çıkan iç ve dış sorunların baskısı altındadır. Gerilemenin zayıflayan askeri yapının yeniden güçlendirilmesiyle durdurulabileceği düşüncesi, bu konuda Batı'yla ilişkilerin sıklaştırılması sonucunu doğurur. Aynı yüzyılda Osmanlı'da ilk matbaa kurulur, askeri eğitime yönelik çeşitli kitapların Batı dillerinden çevirilerle yayımlanması hız kazanır. Yine bu dönemde, askeri amaçlı eğitim çabalarına koşut olarak diğer alanlarda da eğitim sorunu gündeme girer.

Öte yandan Batı'yla kurulan askeri ilişkiler, burjuva-demokrat düşüncelerin yavaş yavaş Osmanlı'ya taşınmasına yol açar.⁽¹²⁾ Ayrıca imparatorluğun Avrupa topraklarında yaşayan azınlık uluslar bu düşüncelerin yayılmasına elverişli bir zemin oluşturmaktadırlar.

TANZİMAT VE DİL SORUNU

Batılılaşma olarak ifade edilen Osmanlı'da yenileşme çabaları esas olarak 18. yüzyılda başlamış olmakla birlikte, en radikal dönüşümler 19. yüzyılda gerçekleşmiş, etki ve sonuçları da bu yüzyıl içinde görülmeğe başlamıştır.

Bir dönüm noktası olarak II. Mahmut devri; Yeniçeri Ocağı'nın lğası (1826), **Takvîm-i Vekâyî** (1830) adlı gazetenin yayımlanmaya başlaması, Bab-ıali'de Tercüme Odası'nın kuruluşu (1832), Harbiye, Mühendishane ve Fransızca öğretim yapan Mekteb-i Tıbbiye ile ortaöğrenim kurumları olan rüşdiyelerin açılması, Avrupa'ya öğrenim için 150 kişinin gönderilmesi, devlet dairelerinde Batı tarzı örgütlenme ve kılık kıyafet değişikliği, ilköğretimin zorunlu kılınması gibi Osmanlı geleneksel yapısını kökten değiştirecek yenilikleri kapsar. 1839'da yayımlanan Ferman'la Tanzimat resmen ilan edilir.

Tanzimatçı kadroların uygulamaya çalıştıkları programın konumuzu ilgilendiren kısmı devlet otoritesinin yeniden sağlanması amacıyla eğitim ve öğretimi geliştirme çalışmalarıdır. Bu ise doğal olarak dil düzeyinde halkla bağlantı kopma düzeyine gelmiş yönetici kadroların dilde yalınlaşmaya yönelik

tadır. Gerçekten de dilin içinde bulunduğu çıkmaz öylesine acıklıdır ki, yönetici kadrolar kendi aralarında anlaşmakta bile güçlük çekmektedirler. Dışişleri Bakanı (Ali Paşa) sekreterine açık ve yalın bir dille hiçbir şey yazdıramadığından, sonunda yazıların önce Fransızca olarak kaleme alınmasını, ardından Türkçe'ye çevrilmesini emretmek zorunda kalır.⁽¹³⁾

Tercüme Odası'nın ardından, 1851'de, eğitim öğretim ve buna bağlı olarak dil sorununa köklü çözümler getirmek üzere kurulan Encümen-i Danış⁽¹⁴⁾ amaçlanan reform hareketinin başarıya ulaşabilmesi ve bilginin yaygınlaştırılabilmesi için, herkesçe anlaşılmalı temel ilke kabul etmiştir. Kurulun bu konudaki saptaması şöyledir:

"Hüner sahipleri, güzel Türkçe'yi hemen hemen işe yaramaz sayıp ustalık gösterme amacıyla yazdıkları eserleri ya tümüyle başka dille ya da, bir sayfada bir iki Türkçe sözcük, Arapça ve Farsça yazmayı adet edinmişlerdir."⁽¹⁵⁾

Dilin özellikle edebiyata ilişkin çöküşü kabul alması, bilim ve sanayi ilgilendiren konularda yazılan yapıtlar için de geçerlidir. Oysa kitapların herkes tarafından anlaşılıp yararlanılabilecek bir dil ve düzeyde hazırlanması gerekmektedir. Bu görevin bir an önce yerine getirilmesi için de bir kurum oluşturulmalıdır.

Encümen-i Danış çalışmalarının hemen başında, Fuat Efendi (Paşa) ve Ahmet Cevdet Efendi (Paşa) sorumlu

TÜRKÇE GRAMER

مختصر نوید غرامر

Türk dili encümeni tarafından
tertib edilmiştir.

قلمرو دلی آفریده شده است



Devlet Matbaası
İSTANBUL
1928

1928'de Türk Dili Encümeni'nin yayınladığı **Türkçe Gramer**'in kapağı.

خط طبع

فقط طبع مخصوص

بازارچه و آفرینش و چاپ و نشر

آفرینش و نشر

الفبای جدید

بازارچه و آفرینش و چاپ و نشر

حافظ

آفرینش و نشر
1911

1911'de Orenburg'da basılan Hatt-ı Tab'at adlı kitabın iç kapağı.

luğunda dil sorununda bir ilk adım olmak üzere **Kavaid-i Osmaniye** (Osmanlıca Gramer-1851) hazırlanarak yayımlanır.⁽¹⁶⁾

1863'te etkinliği fiilen sona eren Encümen-i Daniş görevlerini Cemiyet-i İlmîyye-i Osmaniyye'ye devrettiğinde oldukça önemli bir yol katedilmiş bulunmaktadı.

Yukarıdan aşağıya doğru girilen reform hareketlerinin halka benimsetilmesi ve kitleselleştirilmesi için dile konulan bu ölçütün geliştirilmesinde bu dönem yayımlanmaya başlayan özel gazeteler de önemli bir rol oynarlar. İlk girişim sahibi olarak Şinasi, Ağah Efendi ile birlikte çıkardığı **Tercüman-ı Ahval** (1860) gazetesinde amacını:

"...söz, amaçlarını anlatmaya özgü bir tanımla vermiş olduğu gibi insan aklının en güzel icadı olan yazı da kaleme sözün tasvir etme sanatından ibarettir. Bu gerçeğe dayanarak, giderek bütün halkın kolaylıkla anlayabileceği düzeyde, işbu gazeteyi kaleme almanın gerekli olduğu da şimdiden hatırlatılır"⁽¹⁷⁾ sözleriyle açıklar.

Şinasi dilde yalınlaşma hareketinin başlangıcı olarak, okumayı son derece güçleştiren Arapça ve Farsça sıfat tamlamalarının "ustalıkla yazı yazmak" adına çokça kullanıldığını Osmanlı düzyazısında değişiklik yapar: İlk kez noktalama işaretleri kullanarak kısa cümlelerden kurulu çok paragraflı yazılar yazar.

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" başlıklı makalesinde Şinasi'den bir adım daha ileri giderek "herkes tarafından anlaşılır olma"nın kullanılan dille ilgili bir sorun olduğunu yazar.

"Yeryüzünde ne kadar ulus ve kavim varsa hepsinin kendine özgü bir şiiri vardır. Osmanlılar'ın şiiri acaba nedir?" sorusuna karşılık ararken dile varlık kazanan edebiyatın içinde bulunduğu durum hakkında şunları söyler.

"Osmanlı şairleri İran şairlerine, İran da Araplar'a taklitte melez bir şey yapmışlardır. Ve bu taklit yalnızca nazım üslubunda değil belki düşünce ve anlamlara bile sıçrayıp bizim şairler anlam, imge ve ifadeyi şiirleştirmede Arap ve Acem'i olabildiğince taklide çalışmayı költürden saymışlar ve acaba başlı bulunduğumuz ulusun bir dili ve şiiri var mıdır ve bunu düzeltmek mümkün müdür, asla bunu düşünmemişlerdir.

"Düzyazıda da durum bütünüyle böyledir (...) sözü geçer yazarlar incelese, içlerinde üçte bir Türkçe sözcük bulunmaz (...) " dedikten sonra Arapça'nın yayılmasında İslam'ın rolü, Osmanlı'nın devlet olarak kuruluşundan bir önceki devirde, İranlı bilginlerden yararlanmak üzere Türkçe'yi ihmal ettikleri, oysa dili bozulmuş bir ulusun düşünme araçlarının da bozulacağı, Türkçe sözlük yapılmadığından imlanın da bilinemediğini, her yazı yazanın kendine göre bir kurallı uygulaması yüzünden kimin ne yapacağıni bilemez hale geldiğini söyleyerek yazırların.

Yazısının sonunda "Bu fenalığı gidermek için doğal olanın arandığını iddialıdır"⁽¹⁸⁾ derken, doğal şiir ve düzyazının taşra halkıyla İstanbul halkının bilincinde hâlâ yaşadığını vurgular.

Namık Kemal'in konuyla ilgili görüşleri de dil sorununda anlamı öne çıkaran bir nitelik taşımaktadır. Osmanlıca'nın düzeltilmesi için:

"Önce dil kurallarının eksiksiz bir biçimde düzenlenip yayımlanması,

• İkinci olarak, sözcüklerin herkesin kullanabileceği bir çerçeveye sınırlanması,

• Üçüncü olarak, dilin parçaları olan yazım ve anlam arasındaki zahirî bağlantının gerçek birlik olarak sağlanlaştırılması,

• Dördüncü olarak konuşma ve yazı dillerinin dilin doğasına uygun olarak düzeltilip yenileştirilmesi,

• Beşinci olarak anlatımın doğal güzelliğini engel olan zorlu sanatlardan sıyrılması"⁽¹⁹⁾ gerekmektedir.

Buraya kadar anlatılanlarla Tanzimatçılar'ın dil sorununa yaklaşımları özetlenecek olursa "Osmanlı milleti"nin dili "Osmanlıca"dır. "Her biri büyük bir

kadar daraltılmıştır ki aydınlarla halkın birbirini anlaması olanak dışıdır. Ancak, Osmanlıca'da yer alan Arapça ve Farsça sözcük ve kurallar tümüyle atıldığında geriye kalan Türkçe sözcük sayısı da bir dil oluşturacak yeterlikte değildir. O nedenle dilde düzeltmeye gidilmelidir.

Önerilen bu yenileştirme formülünü gerçekleştirecek bulmayarak karşı çıkan bir başka görüş ise Ali Suavi, Süleyman Paşa ve Şemseddin Sami tarafından dile getirilmektedir.

Ali Suavi, Osmanlılık bilincine karşı çıkarak Türklik bilincinin geliştirilmesinden yanadır. Orta Asya'dan beri geçirdiği gelişim dikkate alındığında Türkçe'diğer dillere göre tercih edilmesi gereken bir dildir. Görüşlerine kanıt olarak, Ali Şir Neva'i'nin Farsça ile Türkçe'yi kıyaslarlarken Türkçe'yi üstün tuttuğunu göstererek Türkçe için yeterli sözcük bulunduğunu öne sürer. Türkçe'yi Arapça, Farsça ve İngilizce'yle karşılaştırarak Arapça'ya göre öğretilmesi kolay, Farsça kadar zengin, İngilizce'ye göre ekonomik⁽²⁰⁾ bir dil olduğunu sonucuna varır. Osmanlıca'ya ilişkin görüşü ise şöyledir:

"...Osmanlı lisanının mânâsından bahs olunduğu yok. Vakı'a bahse hâcet yok. Çünkü (Osmanlıca) politik düşüncelerden doğan bir ünvandır. Politika ünvanları ise genellikle anlamsız olur."⁽²¹⁾

Arap harflerinin İslamîk öncesi geçmiştin karantlık olduğunu, hatta Kur'an'da Arapça'dan başka "Habeş, Fars, Hind, Türk, Zenc, Nabı, Sür, İber ve Rûm" dillerinden sözcükler bulunduğunu, İmamı azamın Kur'an'ın başka dillere çevrilmesi için fetva verdiğini dolayısıyla Kur'an ve hatta namaz surelerinin Türkçe'ye çevrilmesinde bir sakınca bulunmadığını söyler.

Ali Suavi'nin dil sorununa ilişkin görüşleri, temelde politik iktidara ve Yeni Osmanlılar'ın görüşlerine karşı olan programatik görüşlerinin bir parçasıdır. Her ne kadar dilin son derece ileri düşüncelerin sahibi olsa da bu konuda sistematik bir çalışması olmamıştır. Ancak Tanzimatçılar'ın ve dolayısıyla Yeni Osmanlılar'ın millet tanımına ırk ve kavim anlayışını getirerek soruna kavramsal bir netlik sağlamış ve bu tanımla birlikte dil üzerine yapılacak sistematik çalışmaların da Türkçe temeline oturulmasına öncülük etmiştir.

Şemseddin Sami, "Lisan-ı Türkî - Osmani" başlıklı makalesinin başında: Osmanlıca deyimini pek de doğru

eserlerinin unutulmasına neden olacağı bildirilir.⁽²⁵⁾ İmlanın düzeltilmesi konusunda aynı yazarın Slav alfabesini temel alarak düzenlediği bir alfabe sistemi ise kabul edilmemiştir.

Ahmet Mithat Efendi ise, imla sorununa ilişkin olarak Türkçe kelimeleri söylediği gibi yazabilmek için alfabede 41 harfe ihtiyaç olduğunu ileri sürmüş, ancak dilin bu kadar gelişebilmesi hemen mümkün olmadığından tezin-den vazgeçmiştir.

İmla ve alfabe sorunu tartışmaşı İttihat ve Terakki iktidarına kadar çeşitli biçimlerde sürmüş, ancak herhangi bir değiştirme girişiminde bulunulmamıştır.

EDEBİYAT-I CEDİDE VE DİL

Servet-i Funun dergisi yazarlarının oluşturduğu Edebiyat-ı Cedide topluluğunun II. Abdülhamit'in baskıcı uygulamalarından korunma güdüsüyle yeni edebi biçimler bulma çabası Arapça ve Farsça tamlamalara geriye dönüşün ve anlatımda kapalılığın yeniden ortaya çıkışının nedeni olur.

Edebiyat-ı Cedide'nin kullandığı Arapça ve Farsça ağırlıklı edebiyat diline karşı gruplaşma çok zayıf olmakla birlikte, bir görüş, Osmanlı dilinden Arapça ve Farsça sözcüklerin tümüyle tasfiyesini savunurken, Şemsettin Sami ve Ahmet Mithat Efendi'nin sözcülüğünü yaptığı görüş ise Türkçe esas olmak üzere dilde yerleşmiş durumda bulunan yabancı sözcüklerin kalabileceği-

ni savunmaktadır.

Dönemin başkenti İstanbul'da yoğunlaşmış olan edebiyat çevrelerinde ateşli bir biçimde süren edebiyat ve dil tartışmaları, imparatorluğun diğer büyük illerine de yansımaktadır. 1897 yılında başlayan Türk-Yunan Savaşı, milliyetçilik duygularının kabarmasına da yol açar. Selanik'te çıkmakta olan bir gazete (Asır) Mehmet Emin'in (Yurdakul) "Ben bir Türk'üm dinim cinsim uludur" dizesiyle başlayan bir şiirin (Cenge Giderken) yayımlanması Arapça ve Farsça tamlama kullanmaksızın, Türkçe şiir yazılabileceği savlarına kanıt oluşturur.

II. MEŞRUTİYET VE DİL SORUNU

Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek bozulan durumunu düzeltmeyi amaçlayan üç akımın varlık gösterdiği bilinir:

- a. Osmanlıcılık.
- b. Türkçülük.
- c. İslamcılık.

Tanzimat döneminde egemen ideoloji kılınmaya çalışılan Osmanlıcılık, yaşanan olaylar karşısında pek başarılı olamamıştır. Bünyesinde değişik ulusları barındıran imparatorluk, savaşlar, ayaklanmalar, azınlık haklarının artan talepleri vd. karşısında bütünlüğünü koruyamaz hale gelmiş, "Osmanlı dili ve Osmanlı milleti" yaratılamamıştır.

Batı'da Türkoloji etkinliklerinin artması Osmanlı aydınlarının da ilgisini

çekmiş, Ali Suavi, Süleyman Paşa ve Şemsettin Sami, Osmanlı'da Türkçülük bilincinin uyanışına öncülük etmişlerdir. Ali Suavi'nin siyasal yanı ağır basan çalışmaları öldürülmesiyle yarım kalmıştır. Süleyman Paşa'nın askeri mektepler nazırlığı sırasında Türkçe ve Türkçülük üzerine çalışmaları, Şemsettin Sami'de daha da yetkinleşerek eserek Türkçülük akımının ilk bilgi birikimini oluşturmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu dışında -Çarlık Rusyası'nda- yaşayan Kırım -Kazan ve Azerbaycan Türk ve Tatarları arasında gelişen milliyetçi akımın Osmanlı aydınlarıyla kurduğu ilişkiler de Türkçülük akımının gelişmesine etkili olmuştur.

İmparatorluğu İslam ümmetinin koruyucusu olarak gören İslamcılık akımı ise Kur'an'ı temel alarak Tanzimat sonrası bütün gelişmelere karşı durmuş, dilde de tutucu bir çizgi izlemiştir. Gerek Osmanlıcılık gerekse Türkçülük akımı, İslamcı eğilimin etkilerinden uzak kalmayı başaramayıp İslam'a göre bir denge tuturmaya çalışmıştır.

1908 devrimi, Osmanlıcılık ideolojisinin iktidar olarak son çıkışıdır. Dili ilgilendiren kısmıyla bu döneme baktığımızda, oldukça hareketli ve örgütlü bir gelişme gözlenebilir.

Edebiyat-ı Cedide döneminde de dilde yalınlaşmayı savunan görüş sahipleri biraraya gelerek Türk Derneği'ni kurarlar (1908). Derneğin amacı, yayın or-



I. Kurultay'dan seçilen ilk "Umumi Merkez Heyeti"nin yaptığı ilk toplantı.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranthey.org>

ganı olarak çıkartılan **Türk Derneği** dergisinden (1911) şöyle özetlenebilir: "a) Osmanlı Türkçesi bütün Osmanlılar arasında konuşulan milli bir dil olacak ve bu, dilleri ayrı ama gönülleri ve duyguları bir olan bütün Osmanlıları aynı kutsal amaç etrafında toplayacaktır.

b) Bu işi sağlamak için Türkçe öğrenimindeki güçlükler kaldırılacak ve bunun için de, Türk dilinin niteliğini meydana koymak üzere bu güne dek geçirdiği değişme dönemleri incelenecektir."⁽²⁶⁾

Kuruluş bildirisinde açıkça görülen ve birbirini dışlayan Osmanlı ve Türkçü görüşler, çalışmaları etkili olmasında engel olmuştur.

Çeşitli illerde şubeleri de bulunan **Türk Derneği** siyasal amaçları bir yana bırakılırsa 7 sayı yayımlanan dergisiyle, Türkoloji çalışmalarını derli toplu bir biçimde yapılabilesinin bir başlangıç olmuştur. Dernek Necip Asım'ın **Türklerin Pek Eski Yazısı** ile Bursalı Tahir'in **Türklerin Ulam ve Fünuna Hizmetleri** adlı broşürleri yayımlamış, amacına uygun çeşitli toplantılar yapmış, bazı kurucu üyelerinin İstanbul dışında görevlendirilmelerinden sonra ise etkinliklerini durdurmuştur.⁽²⁷⁾

GENÇ KALEMLER VE YENİ LİSAN

Türk Derneği'nin İstanbul'daki etkinliğinin sona ermesinin ardından Selanik'te yayımlanmakta olan **Genç Kalemler** (1911) dergisi çevresinde yeni bir etkinlik görüldü.

Derginin 2. cildinin 1. sayısında Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı bilinen "Yeni Lisan" başlıklı yazı, dilde Türpencilik hareketine karşı tavır alan Fecr-i Âtî ve Servet-i Fünun çevresini eleştirerek "millî bir edebiyat vücûda getirmek için önce millî bir lisan ister" tezi ni öne sürmektedir. "Millî Lisan"ı ise "Beş asırdan beri konuştuğumuz Arabî ve Farişî kelimeler..." de dahil olmak üzere "İstanbul Türkçesi" olarak tanımlamaktadır.

Dergi yazı kurulunun imzasını taşıyan imla konulu yazılarda ise Arapça ve Farsça kelimelerin imlasının dinsel gerekçelerle korunması gerektiği, imla sorununun ancak zamanla çözülebileceği savunulur.

Genç Kalemler her ne kadar edebiyatçıların oluşturdukları bir çevreye de dil üzerine geliştirdiği görüşlerde İttihat ve Terakki Merkez Komitesi üyesi olarak 1910'da Selanik'te bulunan Ziya

Gökalp'in da etkisi olmuştur.

Gökalp **Genç Kalemler**'den farklı olarak dilin düzeltilmesini tek başına yeterli görmez: "Türkçülüğü bütün mefkureleriyle, bütün programıyla ortaya atmak" gerekir⁽²⁸⁾ der.

Balkan Savaşı ve Selanik'in Yunanlılar'ca alınması (1912) sonrasında **Genç Kalemler** İstanbul'a taşınır.

Agustos 1911'de kurulan **Türk Yurdu Cemiyeti** (12 Mart 1912'de **Türk Ocakı**'na dönüşür), aynı yılın sonuna doğru **Türk Yurdu** dergisini yayımlamaya başlar. İttihat ve Terakki'nin de desteklediği cemiyetin programı, tümüyle Türkçü bir anlayışla düzenlenmiştir. Osmanlıcı ideolojinin tükenmesi, Balkan Savaşı'nda uğranılan ağır yenilgi ve toprak kayıpları Türkçülük akımının güçlenmesine yol açmıştır. Bu dönem **Türk Ocakı** (Turancılık doğrultusunda) **Türk milliyetçiliğinin** kitleselleşmesi için yoğun bir yayın etkinliğine girer. **Halka Doğru** ve **Türk Sözü** adlı haftalık dergiler aracılığıyla aydınlarla halk arasındaki kopukluk giderilmeye çalışılır.

Bütün bu gelişmelerin dil açısından anlamı ise, artık "Osmanlı dili" kavramının terk edilerek Türkçe'nin geliştirilmesi, konuşma ve yazı dilinin birleştirilmesi gereğinin ortaya çıkmasıdır.

Gelenek noktada imla sorununun çözümünde eski tartışmalar sürdürülmekle birlikte, harflerin ayrı ayrı yazılması eğilimi ağırlık kazanmaktadır. Bir ara aşama olarak imlânın düzeltilmesini harflerin düzeltilmesine bağlı görerek, yazıda seslileri hareketlerle göstermek yerine harflerle göstermek kural olma-ya başlamıştır.

Yazıda değişiklik yapılması doğrultusunda Tanin gazetesince geliştirilen bir öneri, kısa bir süre sonra geri çekildikten sonra, son bir girişim Enver Paşa tarafından başlatılır. "Ordu Elifbasi" olarak adlandırılan ve harflerin ayrı ayrı yazılmasını temel alan bu uygulama 1. Dünya Savaşı sırasında işleri geciktirdiği şikâyetleri üzerine uygulamadan kaldırılır.

Bu dönem imla tartışmalarında en radikal görüşleri Hüseyin Cahit (Yalçın), Kılıçzade Hakkı ve Celal Nuri (İleri) savunmaktadır: Latin harfleri. Görüş sahiplerine göre kullanılan harflerin Türklük ve Müslümanlık'la ilgisi yoktur. Arap harfleri Türkçe yazmaya uygun değildir. Ayrıca Türkçe yazabilmek için düzeltilmeye de elverişli değildir. Bunun yerine kestirme bir yol olarak Latin harfleri kabul edilmelidir.

Uçretiş PDF Kitap Arşivi: <https://tanteyp.org>

yana, Arap harflerinin ayrı ayrı yazılması bile Şeyhülislamlık tarafından şeriatı aykırı bulunacaktır.

CUMHURİYET VE DİL

1. Dünya Savaşı sonunda imparatorluğun çöküşü ve ardından gelen Kurtuluş Savaşı yıllarında dil sorununa ilişkin tartışmalar diğer sorunlar yanında ikinci planda kalmıştır.

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, yeni devletin dayanaacağı ilkeler çerçevesinde dil sorunu daha kökten değişikliklerin önerilmesiyle yeniden gündeme getirilmiştir. Dilin yalınlaştırılması, imla ve buna bağlı olarak Arap harflerinin düzeltilmesi önerileri geride bırakıldığından, doğrudan doğruya harflerin değiştirilmesi tartışılmaya başlanmıştır.

Arap harflerinin kullanılmasına devam etme önerisi Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre önce, 23 Şubat 1923'te toplanan İzmir İktisat Kongresi'nde bir kez daha dile getirilmiştir. Kongre Başkanı Kâzım Karabekir işi delegelerin İzmirli Nazmi ve iki arkadaşının Latin harflerinin kabulünü isteyen önergelemlerini okutmamıştır. Kâzım Karabekir konuyla ilgili olarak verdiği bir demeçte görüşlerini şöyle açıklar:

"Bu fikir bir zamanlar Avrupa'da karışıklığı neden oldu. Bu akım önce orada başladı. Bizim İslam harflerimiz yeterli değilmiş, bu yüzden Latin harfleri alınmalıymış. (...) Fakat sonunda bunun felaketi olduğunu anladılar ve pişman oldular. (...) bu harfler... bugün yeryüzünde yaşayan 350 milyon Müslüman'a aittir (...) "

"Bu (Latin harfleri) kabul edildiği gün memleket karışır. Her şey bir yana bizim kütüphanelerimizi dolduran kutsal kitaplarımız, tarihlerimiz ve binlerce cilt eserimiz (bu) dille yazılmışken büsbütün başka bir şekilde olan (o harfleri) kabul ettirmiş gün (...) Avrupa'nın eline güzel bir silah verilmiş olacak, bunlar İslam alemine karşı diyeceklerdir ki, Türkler ecnebi yazısını kabul etmiş ve Hristiyan olmuşlardır. İşte düşmanlarımızın çalıştığı şeytanca fikir budur."⁽²⁹⁾

Resmî bir ağız olarak Kâzım Karabekir'in bu görüşleri, dilde yalınlaşmaya ve yenileştirme çalışmalarına dinsel gerekçelerle karşı çıkan kesimlerin tartışmaya yeniden girmelerine olanak vermiş, tartışmayı İslam'ı kabul ya da red ekksenine çekmiştir.

Latin harflerinin kabulünden yana olan Kılıçzade Hakkı ve Hüseyin Cahit (Yalçın), Kâzım Karabekir'in görüşüne yanlışlığını kanıtlamak üzere

yazdıkları bir dizi yazıyla tartışmanın boyutlarını genişletmişlerdir.

İzmir Milletvekili Şükrü Saracaoğlu'nun Millet Meclisi'nin 1924 yılı bütçesi üzerine oturumlarından birinde, Arap harflerinin Türk dilini yazmaya uygun olmadığını ve eğitimi güçleştirdiğini söylemesi, sorunu resmi gündeme de sokmuştur.

Tartışma günlük basında da canlı tutulmuştur. Akşam gazetesinin 28 Mart 1926'da "Latin Harflerini Kabul Etmeli mi, Etmemeli mi" başlığıyla açtığı şoruşturma, Cumhuriyet öncesi dönemde dilde Türkçülüğün savunularının bile Latin harflerine karşı çıktıklarını ortaya koymaktadır.

Latin harflerinin kabulünden yana olan ve azınlıkta kalan Hüseyin Cahit, Kâzımîye Hakkı, Fâhî rıfı (Atay), Yunus Nadi ve Celal Nuri (İleri) ise tartışmaya ve görüşlerini yaymaya devam ederler.

B.M.M.'nin 20 Mayıs 1928 günü oturumunda uluslararası sayıların kabul sırasında, uluslararası harflerinde kabulünde ne tür bir sakınca olduğu sorusuna verdiği cevapta, Milli Eğitim Bakanı sorunun çözümü için bir "Dil Encümeni" kurulmasını önerir. Fâhî Rıfı (Atay), Fazıl Ahmet (Aykaç), Ruşen Eşref (Unayın), Ahmet Cevat (Emre), Yakup Kadri (Karaosmanoglu) gibi adlardan oluşan encümen alfabe ve gramer komisyonlarına ayrılarak çalışmaya başlar.

Encümen konuyla ilgili olarak hazırladığı raporda Türkçe için uygun olan bir Latin alfabesini düzenlemiştir. Ancak bazı sakıncalar dikkate alınarak bu alfabe değişikliğinin 10 yıllık bir süreyle yayıllarak gerçekleştirilmesi gerektiği de belirtilmiştir. Öneriye göre, örneğin gazeteler başlangıçta yarım sütunlarını yeni yazıya ayıracaklar, bu oranı yavaş yavaş artıracaklardır.

Mustafa Kemal (Atatürk) raporun kendisine sunulması üzerine 1 Ağustos 1928'de "... bu işi ya üç ayda olur ya da hiç olmaz." sözleriyle hazırlık aşamasının daha da kısa tutulmasını ister. 9 Ağustos 1928'de Sarayburnu'nda yaptığı bir konuşmada da "güzel dilimizi ifade etmek için yeni Türk harflerini kabul ediyoruz" diyerek görüşlerini açıklar.⁽³⁰⁾

Yeni harflerin öğretilmesi için yürütülen yoğun bir kampanyanın ardından 1 Kasım 1928'de "Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun" kabul edilir.

Dil Encümeni bu tarihten sonraki çalışmalarını İsmâîl Lügatî, Muhlis

Türkçe Grameri ve yeni yazının öğretilmesinde yardımcı çeşitli yayınların hazırlanması gibi görevlerle 1929 yılına kadar sürdürür.

DİLDE DEVRİM

1931 yılında kurulan ve tarih yazımıyla görevlendirilmiş Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin 1. Kurultayı sırasında, dil alanında bir benzer bir kuruluşun gerekli olduğuna karar verilir. Türk Dili Tetkik Cemiyeti adıyla kurulan (12 Temmuz 1932) cemiyetin amacı "Türk dilini menşelerine, ilmi, medeni ihtiyaçlara ve müstakbel inkişafına göre tetkik ve tespit etmektir."

Hüseyin Cahit 26 Eylül 1932'de 1. Kurultayı yapılan cemiyetin "dildevrim" tezine karşı çıkarak, "evrim" yolunun seçilmesini savunmuştur. Buna göre Türkçe'ye yerleşmiş bulunan kelimeleri "yabancıdır" diyerek atmak boğuna çabadır. Yabancı kelimelerin dile girişi, önce Türkçe köklerden, daha sonra da Latin ve Yunanca köklerden telifaz uyumunda uygun olan sözcüklerinin alınmasıyla engellenmelidir.

Bu tezi kadercilik olarak niteleyen Hasan Ali (Yücel), dilin yapısını bozmadan gelişmesinin sağlanabilmesi için "iradi müdahale"nin gerekli olduğunu vurgular.

1. Kurultay'da belirlenen program gereğince yapılan işbölümünün ardından yoğun bir çalışma dönemi başlamış, derleme çalışmaları örgütlülmüştür. İl ve ilçelerdeki devlet görevlilerinin sorumluluğunda, halk arasında derlenen sözcüklerin sayısı 1933 yılı başında 130.000'e ulaşmıştır. Bu çalışma yalnızca Türkiye Türkçesi'nden değil, Azeri ve Türkmen Türkçeleri ile Türkçe'nin Kıpçak, Çağatay ve Altay kollarından da toplanmış, hiçbir sınılamaya tabi tutulmadan Osmanlıcadan Türkçeye Söz Karşılıkları Tarama Dergisi'nde yayımlanmıştır. Ancak yazarların bu dergiden nasıl yararlanacakları, bir kurala bağlı olmadıkları çok büyük karşılıklar doğar.

Bu dönemde çoğu gazete başyazarı yazarların eskisi gibi Osmanlıca yazmakta sonra yardımcı bir yazar yazdığı Osmanlıca sözcükleri Tarama Dergisi'nden geliştirecek ya da kendi beğenisine göre seçtiği sözcüklerle değiştirmektedir. Ancak Osmanlıca her sözcük için birden fazla karşılık (hasis için 66, akıl için 28, muhterem için 10 karşılık vb.) bulunduğundan hangi sözcüğün hangi kavramı karşılıdığını anlamamaktadırlar.

1934 yılında toplanan II. Kurultay-

Kurumu olarak değiştirilir. Seçilen yeni Merkez Kurulu Tarama Dergisi'nin yarattığı karşılıkları gidermek üzere Osmanlıcadan Türkçeye ve Türkçeden Osmanlıcaya olmak üzere iki ayrı Cep Kılavuzu hazırlar. Bu arada gazete ve dergilerde Tarama Dergisi'nden yararlanarak yazı yazma sürdürülmektedir.

1936 yılında toplanan III. Kurultay'da Türk Dili Araştırma Kurumu'nun adı Türk Dil Kurumu olur. Kurultayda Atatürk'ün Türk Tarih Tezi'ne uygun olarak geliştirdiği "Güneş - Dil Teorisi" tartışılmıştır.

Bu teoriye göre "Türk dili, taş ve maden devrinde, kültür kelimelerini göç yolu ile yeryüzündeki dillere yayan eski ve büyük kültür dildir. Etimoloji sözlüklerinde 'kaynağı karanlık' olarak gösterilen birçok Fransızca, Almanca ve İngilizce kelimelerin Türkçe ile kolayca açıklanabilmesi bunu göstermektedir."⁽³¹⁾

Böylece yabancı sayılan pek çok sözcükte aslında Türkçe olduğunun kanıtlanmak mümkün hale gelmektedir. Bu ise Tarama Dergisi ile başlayıp oldukça aşırı boyutlara varan araştırma çabalarının gerektirdiği miktardır. Nitekim III. Dil Kurultayı'ndan sonra Türkçe'nin tarihsel durumu ve kaynakları üzerinde yapılan çalışmalar sürdürülürken, yabancı sözcüklere karşılık bulma işi durmuştur.

Araya II. Dünya Savaşı'nın da girmesiyle ancak 1942 yılında yapılabilen IV. Dil Kurultayı'na dek geçen süreçte çalışmaların ağırlıklı terim, sözcük ve gramer çalışmaları olmuştur. Bu dönemde Türkçe'nin tarihsel kaynakları, sözcük derleme ve tarama çalışmaları ile değişik ülkelerde ve tarihlerde yayımlanmış Türkçe sözlüklerin çevirileri de sürdürülmüştür.

Devlet dilinin Anayasa'dan başlayarak Türkçeleştirilmesi için 1942'de kurulan komisyonun hazırladığı tasarılar başlangıçta benimsenmez. Aynı girişim 1944 yılında yinelenir. Teşkilatı Esasiye Kanunu'nu yasa hükümlerine dokunmadan yalnızca dil yönünden inceleyip Türkçeleştiren komisyonun sunduğu Anayasa Tasarısı 1945'te mecliste kabul edilir.

TDK'YA MUHALEFET

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren süren, giderek yoğunlaşan ve kurumsallaşan dil çalışmaları, zaman zaman oldukça çok notlara varmasına karşın, ciddi bir engelle karşılaşmamıştır. Bunda kuşkusuz dil politikasının bir iktidar politikası olarak yürütülmesinin ve bu-

na Atatürk'ün kendisinin öncülük etmesinin etkisi vardır.

Nitekim TDK ve çalışanlarına -duzeysizliğe dek varan- eleştirilerin 1938'den itibaren başlaması raslantı değildir. Ama Atatürk'ün ölümünün ardından iktidar yapısında hiçbir değişikliği olmaması, II. Dünya Savaşı koşullarında tek parti yönetimiyle "Milli Şef"lik sisteminin sürmesi muhaliflerin herake- te geçmesini engellemiştir.

1940'lı yılların sonuna doğru CHP içinden gelişen muhalefete karşı olarak TDK muhalifleri de örgütlenmeye başlamıştır. Bu anlamda İstanbul'da kurulu bulunan "İstanbul Muallimler Birliği"nin 23/31 Ekim 1948 tarihinde yaptığı I. Dil Kongresi, muhaliflerin ilk örgütlü hareketi sayılabilir. Eminönü Halkevi Salonu'nda, Adnan Adıvar başkanlığında toplanan kongreye, Türk Dili ve Edebiyatı Mezunları Cemiyeti adına Zahir Güvemli, Türk Halk Bilgisi Derneği adına Naim Kılıç, Hür Fikirleri Yayma Cemiyeti adına Burhan Apaydın, Türk Talebe Birliği gibi kuruluşların yanı sıra, Halide Edip Adıvar, Adnan Adıvar, Mustafa Şekip Tunç, İsmail Habip Sevük, Nihat Sami Banarlı, Sadri Maksudi Arsal gibi kişiler de katılırlar. Kongre süresince okunan bildirilerde "dil devrimi" adına yapılan çalışmalar eleştirilmiş, uygulamalardan TDK sorumlu tutulmuştur.

Olayı yalnızca dil sorunu olarak değil politik bir uygulama olarak da değerlendiren kongrede yapılan konuşmalarda TDK, "hükümet ricalinin emir ve arzularına göre faaliyette bulunduğu"ndan" dilde anarşi yaratmakla suçlanmış, B.M.M. de "uydurma kelimeleri yaptığı kanunlara yerleştirdiğinden" ötürü eleştirilmiştir.

Sorunun çözümü için geliştirilen görüşler ise şöyle özetlenebilir:

- TDK memleket için zararlıdır.
- Sun'î dil mektep kitapları ve resmî daireler yoluyla zorla sürülmemelidir.
- Hükümet mektep hocalarını derslerinde sun'î dili kullanmaya zorlamamalıdır.
- TDK yerini ehliyetli ilim adamlarından mürekkep müstakil bir dil akademisine bırakmalıdır.⁽³²⁾

Kongre, yarattığı muhalif etki ve basındaki yankılarıyla belli ölçülerde etkili olmuş, TDK'nın 1949'daki VI. Dil Kurultayı'na kurum tarihinde ilk kez muhalifler de çağırılmıştır.

1950 seçimleriyle kurulan Demokrat Parti (DP) hükümetinin TDK'ya yaklaşımı ise muhalefetin istekleri doğrultusunda olmuştur.

TDK tüzüğüne göre, o tarihe kadar (1938'den sonra) İnönü kurumun koruyucu başkanlığını, Milli Eğitim bakanları da doğal başkanlığını yapmaktadırlar. DP hükümetinin Milli Eğitim Bakanı olan Tefvîk İleri, başkanlık ettiği bir Merkez Kurulu toplantısında bu maddenin değiştirilmesini ister. 1951 yılında toplanan Olağanüstü Kurultay'da tüzükte bir değişiklik gerçekleştirilerek kurumun siyasal partilerle ilişkisi kesilir. Ardından hükümetin TDK'ya genel bütçeden yaptığı yıllık 50.000 liralık yardım 10.000 liraya düşürülür. Olağanüstü Kurultay'dan on gün sonra bütçe görüşmeleri sırasında "Kurum'un ilmi hüviyetini kaybettiği, siyasî maksatlara alet olduğu ve faaliyeti berbat etmekten ibaret olduğu" gerekçesiyle hükümetin yardımı kesmesi için verilen önerge Tefvîk İleri'nin desteklemesiyle kabul edilir.

1952 yılında Fuat Köprülü ve 203 arkadaşının Meclis'e sunduğu önergeyle de Anayasa'daki öztürkçe kelimelerin değiştirilmesi, Teşkilatı Esasiye Kanunu'nun yeniden yürürlüğe girmesi, yapılan oylama sonucu (32 red, 9 çekimser, 342 kabul) kabul edilmiştir.

Bundan sonra 1960 yılına kadar çalışmalarını kendi olanaklarıyla sürdüren TDK, siyasal kutuplaşmada muhalefetin yanında yer almıştır. Bu dönemde iktidar çevrelerinde "Dil ve Tarih Kurumlarının birleştirilerek yeni bir kurum meydana getirilmesi" düşüncesi tartışılmaktadır. İktidar yanlısı gazetelerde "TDK'nın politikayla uğraştığı, hükümetin kuruma el koyması gerektiği" yolunda bir kampanyanın başlatılmasına karşın, TDK bazı özel girişimler sonucu varlığını sürdürür.⁽³³⁾

1960'DAN GÜNÜMÜZE

1960 hareketi, TDK'ya DP iktidarı döneminde kesilen parasal yardımı yeniden sağladığı gibi, dil çalışmalarına da desteklemiştir. Resmi yazışmalarda bakanlık ve devlet dairelerinde TDK'nın Türkçe Sözlük'ünün temel alınacağı duyurulmuş, Anayasa dilinin de en az 1945 Anayasası'nınki kadar öztürkçe olmasına çalışılmıştır.

Aynı dönemde Milli Birlik Komitesi'ne sunulan bir yasa tasarısında TDK'nın kapatılması ve bir Türk Bilimler Akademisi kurulması önerilmiştir. Buna göre kurum taşınır ve taşınmaz varlıkları, kitaplığı ve memur kadrosuyla Türk Dili Enstitüsü adı altında Türk Bilimler Akademisi'ne katılacaktır. Ancak kamuoyunun gösterdiği tepki tasarının yasallaşmasını engellemiştir.

Geçiş dönemi içinde TDK muhalifi kesim de kendi örgütlülüğünü sürdürme çareleri bulmuştur. 1962 yılında Ankara'da kurulan Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü; yayımladığı Türk Kültürü adlı dergide dil üzerine görüşlerini yaymaya çalışmaktadır.

1965 Adalet Partisi hükümeti döneminde de TDK'nın çalışmaları "resmen" eleştirilir. Eleştirilerin eksenini yine "TDK'nın ehliyetizliği, dile müdahale ile uydurmacılık yaptığı, oysa dilin gelişmesinin 'seyr-i tabii'sine bırakılması" gerektiği vb. oluşturmaktadır.

TDK karşıtı bir başka örgütlenme ise 1966 yılında İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. "Türk Dilini Koruma ve Geliştirme Cemiyeti" adındaki dernek de TDK'ya ve çalışanlarına karşı çıkmış, dilde TDK öncesi dönem Türkçe'sini doğru kabul etmiştir.



V. Dil Kurultayı toplantı halinde.

1948 yılında İstanbul Muallimler Birliği'nin düzenlediği I. Dil Kongresi'nden 20 yıl sonra, bu kez Türkiye Muallimler Birliği öncülüğünde II. Dil Kongresi toplanır. Yayınlanan kapanış bildirisi eski doğrultudadır. Kongre dile ilişkin temel görüşlerini "Dilde sadeleşme hareketi 1908'den hemen sonra hedefine ulaşmıştır. Bugünün Türkçesi bu Türkçedir. Bu Türkçe'nin hiçbir müdahaleye ihtiyacı yoktur" sözleriyle açıklayarak eski tezleri tekrarlar.

TDK karşıtı örgütlenmelerin sonuncusu ise Kubbealtı Cemiyeti ve derneğin çıkardığı **Kubbealtı Akademik Mecmuası** adlı (bugün de yayımını sürdüren) dergidir. 2 Mart 1970'te "dilde, ilimde, fikirde ve güzel sanatlarda tamamiyle akademik ve milli bir hizmet" görmek amacıyla, tümü sağcı öğretim üyeleri ve edebiyatçılar tarafından (Nihat Sami Banarlı, Tahsin Banguoğlu, M. Kaya Bilgeçli, Faruk Kadri Timurtaş, Orhan Seyfi Orhon, Abdülkadir İnan, Samiha Ayverdi vd.) kurulan cemiyet, dil ve kültür üzerine düzenli aylık konferanslar verdiği gibi dil üzerine çalışmalar yapacağını da duyurmuştur. Bu çerçevede bir "Dil ve Edebiyat Akademisi" kurmak ve "ciddi bir Türk Dili Grameri işite edebilmek için ilmi mahiyette büyük bir Türk lügatı hazırlamak" üzere gerekli çalışmalara başlandığı bildirilir.

TDK'nın 1950'den sonra siyasal iktidarlar karşısında bağımsız varlığını sürdürülebilmesinde en büyük pay demokratik kamuoyunun sağladığı kitle desteğiyle, kurumun sahip olduğu parasal olanaklardır. Atatürk'ün İş Bankası'ndaki sermayesinin % 27.5'luk payının gelirini kurmuküyeti CHP'ye ait olmak üzere, TDK ve TTK'ya bırakması, bu iki kurumun ekonomik dolayısıyla siyasi bağımsızlıklarını sağlamaya yetmiştir. Ne var ki 12 Eylül 1980'le birlikte tüm siyasi partilerin kapatılması bu kaynağın kurumasına neden olmuştur.

Ardından TDK 1982 Anayasası'nın 134. maddesiyle kuruluşu duyurulan Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu yapısı içine alınır. Bu maddeye dayanarak çıkartılan 2876 sayılı yasa ile Türk dili üzerine yapılacak araştırmaların yetkisi, eski kadrosu tasfiye edilen, Prof. Dr. Hasan Eren başkanlığındaki yeni TDK'ya verilir.

DİPNOTLAR:

1. Agop Dilaçar'ın bazı Got ve Bizans tarihçilerinin dayanarak verdiği bilgileri göre M.Ö. 3. yüzyılda tarih sahnesine çıkan-Hunlar devlet dili olarak Hun Türkçesi'ni benim-

semişlerdir. (A. Dilaçar, Türkçe'nin "Devlet Dili" Olarak İlanının 684. Yıldönümü. Türk dili, Haziran 1971). Türkçe'nin eskiliği üzerine yapılan tartışma ve incelemeleri değerlendiren Zeynep Korkmaz ise M.S. 6. yüzyıldan önceki tarihler için öne sürülen görüşlere ihtiyatla yaklaşıyor. Prof. Dr. Zeynep Korkmaz, Cumhuriyet Döneminde Türk Dili, DTCF Yayınları, Ankara 1974, s. 12.

2. Değişik dönem ve çevrelerde Türk dili Göktürk, Soğt, Uygur, Mani, Brahmi, Arap, Grek, Ermeni, İberani, Latin ve Slav alfabeleriyle yazılmış / yazılmaktadır.

3. Farsça, özellikle Gazneliler döneminde bir sıçrama göstermiştir. Çok eski bir tarih ve kültür birikimine sahip olan İran Uygurluğu, İslam'ın Doğu'ya yayılması sırasında yıkılmış, ancak Farsça uzun yıllar Arapça'nın baskısına karşı direnmiştir. 10. yüzyılda Abbasi egemenliğinin son bulmasıyla başlayan Gazneliler devrinde İran edebiyatı ve Farsça Dakiki, Fırdevsi gibi Doğu edebiyatının en yetkin edebiyatçıları sayesinde yeniden canlanmıştır.

4. Prof. Dr. Zeynep Korkmaz, a.g.e., s. 20.

5. Aktaran Ağah Sırrı Levend, **Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri**, TDK Yayınları, Ankara 1972, s. 6.

6. Ferman Türkçe açısından her ne kadar tarihsel bir öneme sahipse de yayımlandığı dil konusu çok açık değildir. "Bu fermanın Farsça metnini İbni Bibi'nin "El-evamirü'l-Alalye fi'l-umuri'l-Alalye" adlı eserinden biliyoruz da bunun aslının Türkçeye olarak mı, yoksa Farsça olarak mı verildiği belli değildir. Karamanoğlu Mehmet Bey Farsçayı pek iyi bilmediği ve bu dili sevmediği için bu ferman Türkçe olarak söylenmiş, kitabet devrinde da Farsçaya çevrilmiş olabilir." (A. Dilaçar, 1 no da a.g.e.m.).

7. Aktaran Prof. Dr. Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, TTK Yayınları, Ankara 1986, s. 273.

8. Kabûs'un torunu Kuhuistan hükümdarı Keykâvus'un Geylan Şah adındaki oğluna verdiği 44 babdan ibaret olan bu kitabın her babında ayı bir konuya ait öğütler yer alır.

9. Aktaran Fuad Köprülü, a.g.e., s. 279.

10. Fuad Köprülü, anılan şairler dışında başkalarının da Türkî-i Basit ile yazmış olabileceğine değinerek "o Aralık sâde dile doğru yeni bir ceyeren başladığı" ihtimali üzerinde duruyor. A.g.e., s. 281.

11. Zeynep Korkmaz, a.g.e., s. 24.

12. Matbaanın kurucusu İbrahim Müteferrika ordu ve askerlik üzerine yazdığı bir kitapta önsözde Batılı ordularla ilişkin gözlemlerini "monarkiya", "aristokrasiya" ve "demokrasiya" başlıklarıyla yönetim biçimlerine göre anlatır. A. H. Tanpınar, 19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, s. 46-51.

13. Ağah Sırrı Levend, a.g.e., s. 144-145.

14. Encümeni Danış, Osmanlı ulema sınıfının işlevini ortadan kaldırmaya yönelik bir tür Bilimler Akademisi olarak oluşturulmuş bir kurumdur.

15. M. Kaya Bilgeçli, I. Enginün, B. Emil, Yeni Türk Edebiyatı Tarihi, 1. Cilt, 1970, s. 10.

biyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, s. (Bu kaynaktan yapılan alıntılarının dili günümüz Türkçesine uyandırıldı).

16. Kavâid-i Osmaniyye Cevdet Paşa tarafından ayrıca Medhal-i Kavâid-Osmaniyye ve Kavâid-i Türkîye adlarıyla ilk ve orta okullar için kısıtlanmıştı.

17. M. Kaplan... A.g.e. C. II, s. 511.

18. A.g.e., s. 45-49.

19. Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmanînin edebiyatı hakkında bazı mülahazatı şamilidir" başlıklı makalesinden (Tasvir-i Efkâr, s. 416) özetle aktaran A. S. Levend, a.g.e. s. 114.

20. Türkçe'de "seviştirmek" yazabilmek için (Arap harflerle) 8 harf gerekir. Oysa aynı şeyi yazabilmek için İngilizce'de 10 sözcük ve 41 harf, "seviştirmek" yazabilmek için ise 12 sözcük ve 51 harf gerekmektedir.

21. 17 no.lu kaynak s. 497-525.

22. Ağah Sırrı Levend, **Şemsettin Sami**, TDK Yayınları Ankara 1969, s. 152-158.

23. Münif Paşa'nın 11 Mayıs 1862 tarihli raporundan özetlenen rapor. (15 no da belirtilen kaynak, s. 201-203).

24. Çarlık Rusyası'nda Türk ve Tatarlar'ın yoğun olarak yaşadığı bölgelerde Tatar burjuvazisi emgen olduğu pazarı Rus burjuvazisine kapırmak için dinde bazı reformlar yaparak eğitimin laikleşmesini ve yaygınlaşmasını sağlamsa, güçlü bir milliyetçi akım etrafında da diğer Müslüman Türk ve Tatar halkları birleştirmeyi öngörmüştür. Osmanlı İmparatorluğu da Müslüman ve Türk bir imparatorluk olarak bu çerçevede düşünülmüş, değişik dönemlerde Türk/Tatar milliyetçi aydınlar İstanbul'a gelecek bu fikirlerin yayılmasında ve örgütlenmesinde çaba harcamışlardır.

Sosyalist Azerbaycan hükümetinin 1920'de Latin alfabesini kabulü de Türkiye'de ilgi uyandırmış, Türkiye'de bu konuda yapılan tartışmaları hızlandırmıştır.

25. Münif Paşa'nın 2 Temmuz 1863 tarihli raporu. (15 no da belirtilen kaynak, s. 204-206).

26. A.S.L., a.g.e.,

27. Yusuf Akçura, **Genç Türk Devletinin Öncüleri**, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara, 28. A.S.L., a.g.e., s.

29. A.g.e., s. 393.

30. Aktaran, Bekir Sami Seçkin, "Türk Devrim. Tarihinde 1928 Yılı'nın Yeri", **Ulusal Kültür**, Ekim 1978.

31. A.S.L., a.g.e., s. 439.

32. Yeni Bilgi, (Aylık dergi) s. 19-24, Aralık 1948, Mayıs 1949'dan özetlenmiştir.

33. A.S.L., a.g.e., s. 487.

KAYNAKLAR (Diğer)

- Türk Dil dergisi koleksiyonu.
- Kubbealtı Akademik Mecmuası 1972-1980 koleksiyonu.
- Türk Dil Dergisi (2 aylık dergi) 1-4 sayıları.
- Türk Dil Kurumunun 40 Yılı, TDK Yayınları, Ankara 1972.
- Dil Devriminin 30 Yılı, TDK Yayınları Ankara, 1962.
- H. Veldet Velidedeoğlu, 1961 Anayasası'nın Dili, TDK Yayınları Ankara 1972.

ÖMER ASIM AKSOY:

DİLDE ATILIM YAPMAK ZORUNDAYIZ

1 ■ Bu sorunun yanıtını **Ana Yazım Kılavuzu**'nun önsözünde kısaca belirtmiş-tik. 1941'den 1983'e de-ğin TDK'nun **Yazım Kılavuzu** adıyla çı-kardığı kılavuz 40-45 yıl Türkiye'de büt-ün yazarların, okurların, okul ve bilim adamlarının başvurduğu tek kılavuz idi. Ondan başka kılavuz yoktu. O zaman yazımda bir kargaşa söz konusu de-ğil-di. 1983'te eski TDK ortadan kaldırıldı. Yerine şimdiki TDK kondu. Bu ku-rum 1985'te yani kurulduğundan iki yıl sonra **İmlâ Kılavuzu** adıyla bir kılavuz çıkardı. Bu kılavuz eski TDK'nun çı-kardığı **Yazım Kılavuzu** ile birçok yer-lerde çatışıyordu. Bundan bir ikilik çık-tı. Ben kişisel olarak bu **İmlâ Kılavu-zu**'nu eleştiren beş yazı yazdım. O ya-zılar **Cumhuriyet**'te çıktı. Bunlarda kendi görüşüme ve eski TDK'nun gö-rüşüne aykırı olan yerleri belirttim. TDK'nun çıkardığı **İmlâ Kılavuzu**'na kendi içindeki arkadaşları da birçok noktada karşı koymuşlardır. Nitekim Mertol Tulum aynı bilim kurulunun üyesi olduğu halde, **Tercüman** gazete-sinin yayımladığı **Yeni İmlâ Kılavuzu**'-nu hazırladı.

Eski Dil Kurumu'nun **Yazım Kılavu-zu**'nda emeği bulunan biz on arkadaşı, herkesin güveneceği, inanacağı bir kılavuz çıkaralım, bu kargaşa ortadan kalsın dedik ve **Ana Yazım Kılavuzu**'-nu çıkardık. Bu kılavuzda eski TDK'nun 40-45 yıl uygulanmış ve tu-tulmuş olan kurallarını koruduk. Ama zaman zaman eksikliklerini hissettığımız

birtakım boşlukları da doldurmaya ça-lıştık. Böylece **Yazım Kılavuzu**'nu da-ha da geliştirerek geniş bir yazım kılavuzu ortaya çıkardık. Bu yazım kılavu-zu bir yandan yeni TDK'nun **İmlâ Kılavuzu** ile bir yandan da Mertol Tu-lum'un önerdiği yazımlarla çatışır oldu.

Biz yazım kılavuzumuzu şu bakı-mdan savunuyoruz:

Eski TDK'nun 40-45 yıl süreyle büt-ün yazarlarca, okullarca, bilim adam-larınca benimsenmiş, uygulanmış olan yazımlarını korumak gerek. Gerekçe-le-rini **Ana Yazım Kılavuzu**'nun eleştir-i-ler bölümünde belirttik.

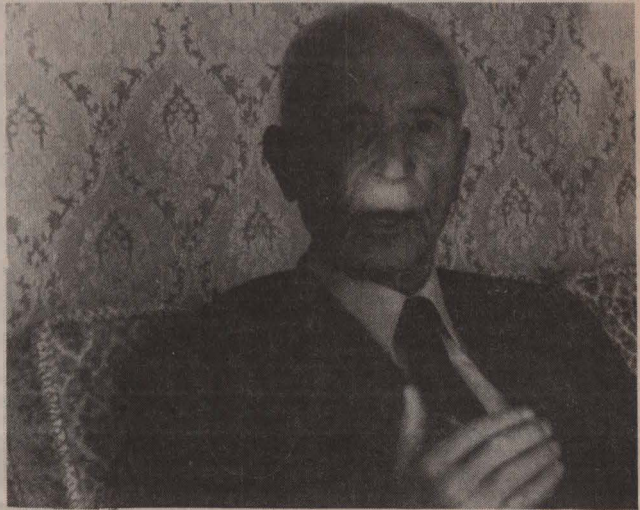
□ “**Şimdi bu aşamada ortaya üç ta-ne temel alınacak kılavuz çıkmış olu-yor. Fakat üçünün de birbirinden farklı**

yanları var. Okuyup yazan herhangi bir insan bunun hangisini esas almak du-rumunda kalacak?

□ Biz doğal olarak kendi kılavuzu-muzu savunacağız. Ötekiler de kendi-lerininkini savunacaktır. Bizimkinin esas alınması gerektiğini şunun için de söyleyebilirim: 40-45 yıl benimsenmiş, uygulanmış olan geçmiş geleneği, teme-li bulunan yazımları bozmamak gere-kir. **İmlâ Kılavuzu** gelenekleşmiş yazı-mı değiştiriyor. Onun için toplumun bunu kolay kabul etmeyeceğini, bizimkini benimseyeceğini tahmin edi-yorum.

Bir iki örnek vereyim:

“**Bindallı**” diye bir kumaş deseni var-dır. Bu bizim yazım kılavuzumuzda bi-



Ömer Asım Aksoy

“Özleştirme, ilerici bir tutumdur. Solculuk da bir tür ilericilik olduğundan özleştiricilerle solcular bir çizgide görülmüştür. Bunun en çarpıcı örneği de 1945’te başladı.”

tişik yazılır. İmlâ Kılavuzu bunu “bin dallı” olarak, yani “bin” ve “dallı”yı aynı iki kelime olarak yazmayı öneriyor. Aynı durum “soyadı” sözcüğü için de geçerli.

Bize göre bu “bin” ve “dallı” öz anlamlarından ziyade bir terim olmuştur. Bitişik yazılması gerekir. İmlâ Kılavuzu’nda buna benzer, gelenekleşmiş olan yazımlara ters düşen pek çok örnek vardır.

Biz kılavuzumuzda kısaltmaları da genişlettik. Eski Yazım Kılavuzu’nda Türkiye’nin belli başlı şehir ve kasabalarının adı vardı ama yabancı ülkelerin şehir adları yoktu. Düşündük ki kılavuzda “metot” “ansiklopedi” gibi yabancı sözcükler var, belli başlı şehir adları da bulunmalı. “Londra”, “Paris”, “Madrid” gibi. Bu arada örneğin “Londra”’u Türkçe’de söylediği gibi “Londra” olarak aldık.

Bundan başka eski TDK’nun Yazım Kılavuzu’nda ve öbürlerinde madde başları genellikle tek sözcüktür. Oysa iki, üç sözcükten oluşan bazı söz birimleri var. Onların bitişik mi, ayrı mı yazılacağına tereddüt ediliyor. Bunların nasıl yazıldığının belirtilmesi gerekiyordu, onları da Ana Yazım Kılavuzu’na ekledik.

2. Ana Yazım Kılavuzu’nun eleştiriler bölümünde bunları anlattık. Bu inceleme, uzatma işaretlerini eski TDK’nun tuttuğu yolda koruduk. Bazıları sanıyorlar ki, bu işaretler büsbütün kaldırıldı. Hayır. Bazı sözcüklerde duruyor. Sözcüğü k ve g’nin kalın ünlülerle birlikte ince ses verdiğini belirtmek gerektiğinde inceleme imi kullanılır: “kâtip”te, “kâğıt”ta “dükân”da (...) kullanılacaktır. “ağâh”ta, “rüzgâr”da (...) kullanılacaktır. Ama bu (J) işaretini nisbet “i”’si denilen uzun “ ” “ı” lerde kullanmak çok karışıklığa yol açıyor. Çünkü hangi uzun “i”’lerin nisbet “i”’si olduğunu tayin etmek Arapça bilmeyi de gerektiriyor. İmlâ Kılavuzu’nda

da “fani” kelimesi de “canı” kelimesi de uzun “i” ile yazılmış. Oysa buradaki “i”’ler nisbet “i”’si değildir. Bu da gösteriyor ki İmlâ Kılavuzu bile (J) işaretinin hangi “i”’ler üzerine konacağını da şaşırmıştır. Başkaları nasıl uygulayacaklar? Her dilde olduğu gibi Türkçe’de de, söylenişte bazı “i”’lerin uzun olduğunu kulağın işiterek öğreniriz. Ama yazıda göstermeyeceğiz. Göstermeye kalkışarak, yalnız nisbet “i”’lerini değil, öteki uzun “i”’leri de göstermemiz gerekir.

3. Özleştirme, ilerici bir tutumdur. Solculuk da bir tür ilericilik olduğundan özleştiricilerle solcular bir çizgide görülmüştür. Bunun en çarpıcı örneği 1945’te başladı. O tarihte eski Teşkilatı Esasiye Kanunu’nun hükümleri değil, sadece dili Türkçeleştirilerek adı Anayasa oldu. 1952’ye kadar bu metin devam etti. Çünkü İnönü iktidarının dil anlayışı bu yöneydi. 1950’de iktidarı değişince, “bu İnönü siyasasıdır, bunu reddediyoruz, bu dil yanlış” denildi. Türkçeleştirilen metin kaldırılarak yerine yeniden Teşkilatı Esasiye Kanunu getirildi.

1960’ta bir devrim oldu ve yeni bir Anayasa çıkarıldı. Yeni Anayasa’da da 1945’te Türkçeleştirilen metnin dili benendi ve benimsendi.

Şimdiki iktidar da dilde tutuculuğa taraftar olduğu halde, 82 Anayasası’nın dili 1961 Anayasası’nın dilidir. İçinde Osmanlıca sözcükler varsa da özleşmiş dile ağırlık verilmiştir.

4. Dili tabii seyrine bırakmak iki bakımdan doğru değildir.

Birincisi yeni Türkiye’nin genel ilkesi Atatürk ilkelerinden olan Devrimciliktir, ilericiliktir. Dil de durmayacak, ilerleyecektir. Çünkü yeni ihtiyaçlar karşısında yeni sözcükler türetme görevi duyuyor, yeni kavramları anlatmak durumunda kalıyor.

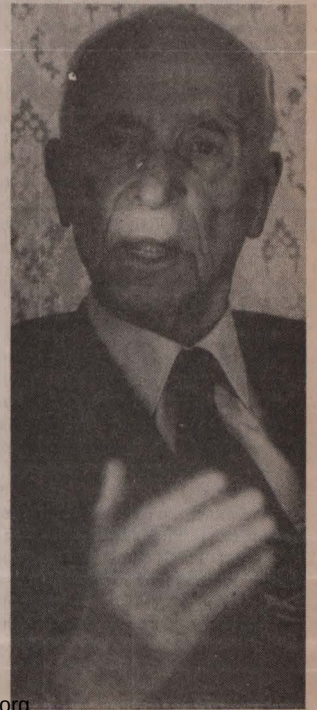
İkincisi, eğer bir çaba olmazsa dil, kendi kendine ilerlemez. Cumhuriyetten önce Şinasi zamanında başlayan Tanzimat döneminin dil anlayışı, dili bir dereceye kadar halkın anlayacağı şekle getirmeye çalışmıştır. Ama ne olmuştur? 100 yıl içinde yürüye yürüye bir arpa boyu yol gitmiştir. Hatta Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde tekrar geriye dönmüştür. Örneğin Tefvik Fikret’in dili Tanzimatçılar’ın dilinden daha ağıdardır. Dolayısıyla bir çaba lazımdır ki herkes ona yönelsin.

Dile müdahalenin sınırına gelince, dil zaten her müdahaleyi kendi ölçüğüne göre

senin müdahale ettiği yok. Birtakım öneriler var. Birtakım yazarlar var, ortaya sözcükler atıyorlar. Bakıyorsanız onların kimisi beğenilmiş kimisi iltifat görmemiş. İltifat görenler yaşıyor, görmeyenler ölüp gidiyor. Yani ne kadar müdahale ederseniz edin, dil bunun kabul edeceği kadarını alıyor.

TDK’nun ortaya attığı sözcüklerden de, kabul edilenler olduğu gibi reddedilenler de olmuştur. Burada belirleyici olan dilin kendisidir. Örneğin “uçak” kelimesi zamanında “tayyare meydana”na karşılık olarak önerildi. Ama zamanla “tayyare meydana” yerine “havalanı” denildi, “tayyare” yerine de “uçak” yerleşti.

Demek istediğim, siz ne kadar sınırsız müdahale ederseniz edin, dil onun kendi işine yaradığı kadarını alıp üst tarafını reddediyor. Zor geçerli olmuyor. Burada yapılan bir yol göstericiliktir. “Dili tarihi seyrine bırakmak” ise hiç müdahale etmemektir. Biz yüz yılların ihmali sonucu olan dilde geri kalmışlığımızı gecikmeden giderebilmek için - başlıca konularda olduğu gibi - atılım yapmak zorundayız. Bu da dilde ilerlemeyi sağlayan devrimci çalışmalara olur. □



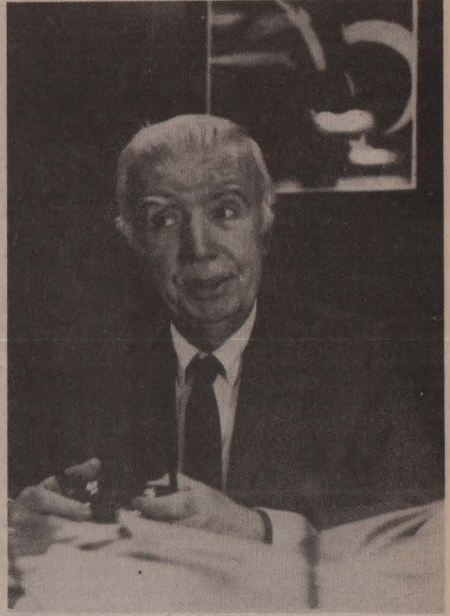
HASAN EREN:

AMAÇ TÜRKEÇE'Yİ GÜZELLEŞTİRMEK

1-2 İmlâ kılavuzlarının ya da yeni adıyla söyleyelim yazım kılavuzlarının çoğalması bir bakıma sevindirici bir olay olarak değerlendirilebilir. Bu konuya ilginin artması bizi herhalde sevindirebilir. İmlâ konusu bizi yeni harflere geçtiğimiz günden beri ilgilendirmiştir. Başlangıçta bir imlâ kılavuzu hazırlanmıştı ve eski harflerden yeni harflere geçenken ortaya çıkan belli başlı konular ele alınmıştı. Başlangıç yıllarında bu kılavuz ana çizgileriyle ihtiyaca cevap vermişti. Ancak sonradan uygulama esnasında birtakım sorunlarla karşılaşıldı. Başlangıçta daha çok Arap harflerine, eski yazıya uyan kurallar getirilmişti. Sonradan dil inkılabının gelişmesiyle bu kurallardan uzaklaşıp kendi dilimizin kurallarına uymak, değerlendirmek icap ettiği sonucuna varıldı.

Bu konu başlangıçtan itibaren TDK'nun üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Son zamanlara kadar TDK imlâ kılavuzunu çeşitli tarihlerde az çok düzeltmelerle, birtakım yeni kurallar getirmek suretiyle yayımlanmış bulunuyordu. TDK'nun yeniden düzenlenmesi üzerine 1985'te benim yönettiğim bir komisyon yeni bir imlâ kılavuzu hazırladı. Ayrıca burada şunu da ilave edeyim. Eski TDK'nun imlâ konusundaki çalışmalarına başlangıçtan beri ben de katıldım bu konuda arkadaşlarımla umumiyetle görüş birliğine varmış idim. İmlâmızın en karışık, en ağır ve tartışmalı problemi, "bitişik mi, ayrı mı" problemidir. Öbür konularda problem

kalmamıştır. Bu konuda çeşitli fikirler, görüşler ileri sürülebiliyor. Eski arkadaşlarımızın büyük bir kısmı yabancı dillerin etkisi ve baskısı altında terim mahiyetindeki kelimelerin bitişik yazılması görüşünü savunmuşlardır. Örnek olarak "ruhbilim" terimini yaptılar eskiden. Bunu biz bugün dilimizin kurallarına uygun olarak "ruh bilimi" olarak düzeltiyoruz. "dilbilim" terimini yaptılar, bunu biz dilimizin gramerine uygun olarak bugün "dil bilimi" olarak düzelttik. Şimdi, arkadaşların büyük bir kısmı, "psikoloji" kelimesine karşılık olarak Türkçe bir terim yapacaksa, "psikoloji" tek kelime olduğuna göre bunu da tek kelime olarak yazmamız, yani bitişik yazmamız gerekir diyorlar. Ben bu görüşe başlangıçtan beri karşı çıkmaya gayret ettim. Bir defa Türkçe'nin gramer yapısı yabancı dillere uymaz. Bunu doğal karşılamak lâzım. Şu halde, Türkçe'nin terimlerini ortaya koyarken de Türkçe'nin kurallarına uymak şarttır. Ben bunu sık sık dile getirdim, nitekim bugün "ruhbilim" kullanılmamaktadır. Okullarımızda "ruhbilim" dersi değil, "psikoloji" dersi verilmektedir ve ders kitabının adı da "psikoloji"dir. Türk im-



Hasan Eren

lâsına birtakım kurallar getirmek düşündüğümüz zaman yabancı dilleri dikkate almamak lâzım. Türkçenin gramer kurallarından yola çıkmak şarttır.

Eski arkadaşlarımızla bu konuda büyük bir görüş ayrılığımız vardır. Onların Ana Yazım Kılavuzu adını verdikleri o küçük eserde yine bu eski görüşün hâkim olduğunu gördüm. Çok basit ve çarpıcı örnekler verebilirim. Bu eski arkadaşlarımız Çerkez tavuğu kelimesini "çerkeztavuşu" olarak yazarlardı. Bu, bir çerkez yemeğidir. Böyle yazarsanız bu tavuk yemeğinin ne Çerkezliği kalır, ne anlaşılabilirliği. Yine Arnavut

kaldırımı'nı "arnavutkaldırımı" olarak yazarlar. Arnavut adı büyük harfle yazıldığına göre burada da yine büyük harflerle ve ayrı yazılması gerekir. Örnekleri çoğaltmak kolaydır.

Şimdi burada istisnalar da vardır. Mesela bir çeşit bez olarak "amerikan" sözünü kullanıyoruz. Eskiden bunun adı "Amerikan bezi" idi. Fakat kullana kullana "bez" kelimesini attık. Bunlara dil biliminde eliptik şekiller deniyor. Ancak "Şile bezi", "Buldan bezi" gibi kelimelerde "Şile", "Buldan" çok canlıdır. Yani bütün konu, tartışmaların büyük bir bölümü burada döğüleniyor.

Yazım kılavuzlarının satışı zannedirim ki iyi kâr getiriyor. Bu bakımdan yayınevleri zaman zaman birtakım kılavuzlar yayınlamışlardır. TDK'nun kılavuzlarının neredeyse tipkısımları bile yapılmıştır. Hatta biz bundan bir süre önce yayınladığımız kılavuzu aynen yayınlayan bir yayınevini mahkemeye verdik ve tazminat ödemeye mahkûm oldular. Burada şunu belirtmek lazım: 2876 sayılı kanunun 37. maddesine göre "Türk kültüründeki gelişmeye paralel olarak, Türk dilinin özleşmesine, zenginleşmesine ve etimolojisine yarayacak inceleme ve araştırmalar yapmak, yazım ve imlâ kılavuzları, sözlükler hazırlamak, bunları yazmak, yayınlamak görevi TDK'na verilmiştir." Kanunun bu hükmüne göre bu konuda bütün sorumluluğu TDK'na verildiği anlaşılıyor. Bu itibarla, TDK dışında dışarda bırakılan kılavuzların nazar-ı itibara alınması gerekir. Bunu da açık olarak söylemek icabeder.

İkinci tartışma konumuz "i" işaretinin kullanıldığı nisbet "i" si konusudur. Mesela "Türk askerî"ndeki normal "i" dir. Ama "askerî" dediğimiz zaman oradaki "î" Arapçadan aldığımız uzun "î" dir. Bunun gibi kelimeler başlangıçtan beri uzun "î" ile yazılmıştır. Son yıllarda eski TDK bu nisbet "î" lerini kaldırdı. Bundan sonra da uygulamada birtakım problemler ortaya çıktı. Nitekim bayram günlerinde yapılan "resmi geçitler" TV ve radyonun genç spikerlerinin ağzında "resmi geçit" şeklini aldı. Daha buna benzer birçok problem. Karışıklığı düzeltmek için "î" işaretinin kaldırılmasının doğru olmadığı gerçeği ortaya çıktı. Beş yıl önce yayınladığı bir genelgeleyle MEB'da durumu teşkilâtına bildirdi.

Ana Yazım Kılavuzu eski usulde yine devam ediyor. Bunun doğru bir şey olmadığını açıklar. Ben bu konuda bir yazı da yazdım. Bu konuda ısrar etmenin hiçbir faydası yoktur, zararı var.

□ **Mertol Beyin hazırlamış olduğu kılavuz hakkında neler düşünüyorsunuz? Bir de üç ayrı kılavuzda bazı kuralların üç ayrı kullanımına ilişkin örnekler var ki insan şaşırıyor.**

□ Benim burada söylediklerim karşısında şaşırmanın gerektiği anlaşılıyor. Yalnız, bu görev TDK'na verilmiştir. TDK'nın kılavuzuna aykırı yazım şekillerinin doğru olmayacağı zannediyorum anlaşılıyor. Millî Eğitim Bakanımız demin söylediğim genelgeleyle çıkarmıştır. benim bildiğime göre bugün de o genelge yürürlüktedir. Ders kitapları ve diğer resmi yayınlarda da o genelgeye uyulması gerekmektedir. Bizim **İmlâ Kılavuzu**'muzda da bu genelgeye uyulmuştur.

Mertol Beyin kılavuzuyla ilgili olarak kendisinden bilgi alabilirsiniz. Mertol Bey kurumumuzun üyesi ve benim de arkadaşımıdır. Benim bu konuda söyleyeceğim şudur: Kılavuzların çoğalma- sı mümkündür, ama resmi müesseselerin çıkardığı kurallara aykırı birtakım kurallar getirmek - tabii bunu yalnız Mertol Bey için söylemiyorum - doğru değildir. İmlâda kaide nedir? Belli bir örneğe uymak. Örneğin yaşlarımızın büyük bir kısmı "cumhuriyet" kelimesini "cümhuriyet" olarak söylerler, "mektup" kelimesini "mektub" diye söyleyen aydınlarımız vardır.

Dilimizde bugün en yaygın olan şekillere uymak zorunluluğu vardır. Bu bir standarttır. Eski yazım kılavuzlarında mesela "spor" kelimesinin "ispor-ispor-spor-spor" ve yabancısına en yakın şekliyle "ispor" gibi beş ayrı yazılışı vardı. Bu durumda ise imlâdan söz edilemez.

□ **Eski TDK'na karşı çıkılardan dil alanında yaptığı çalışmalar da eleştirilirdi. Oysa gerek kurumumuzun hazırlamış olduğu İmlâ Kılavuzundan gerek şu ana kadar söylediklerinizden eski TDK'nun dil çalışmalarını kabul ediyor ve yalnızca yazım konusunda karşı çıkıyorsunuz gibi bir sonuç çıkıyor.**

□ Şimdi bizim bu konularda çalışmalarımız daha yeni yeni başlıyor, Eski dönem, 50 yılı aşkın bir süreyi kapsar. Bizim çalışmalara başlamamızı ise daha dün denecek kadar yakındır. Şimdi burada eski türetmeleri bizim kabul edip etmememiz önemli değildir. Güzel kelimeler, biz kabul etsek de etmesek de yerli yerindedir. Türkçe'nin kurallarına uygun olarak türetilmiş güzel kelimeler, çok normal olarak bizim de kelimelerimizdir ve bunları biz de benim-siyoruz. Ondandır sonra Türkçe'nin kurallarına aykırı olmakla beraber yazın-
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://tante.org>

"İlginc" kelimesi gibi. Bizim Osmanlıca dönemimizde de Arapça'ya göre yanlış türetilmiş kelimeler vardı. Ama biz bunları bugüne kadar kullandık. Bu konuda çalışmalar başlamıştır. Dilimizin kurallarına uyan türetmeler bundan sonra da kullanılacaktır. Arada uymayan tek Türk kelimelerin düzeltilmesi çok normaldir. Bunlara da sıra gelecektir.

3. Bu meseleye biz böyle bakmıyoruz. Benim göreve geldiğim aylarda idi, 26 Eylül Dil Bayramında yaptığım bayram konuşmasında bu konuya değindim ve bugüne kadar yapılan yeni-dil, eski-dil kısırtı tartışmalarının fayda vermediğini, bu tartışmayı bırakıp millî birliğimizi, bütünlüğümüzün temelini teşkil eden Türkçe konusunda birleşmemiz gerektiğini döne döne vurguladım. Ama bizim eski dostlarımız benim bu sözlerimi pek duymak istemediler. Bakınız, bugün Türkçe yeni pek çok güzel kelime kazanmıştır. Bundan sonra da nice nice güzel kelime kazanacaktır. Hepimizin amacı Türkçeyi güzelleştirmek, zenginleştirmek. Millî birliğimizin temeli olan dile politika karıştırmak yanlışır.

4. Bugüne kadar bu konuda pek çok fikir ileri sürüldü. Benim şahsen katıldığım inanç şudur: Terim konusunda Türkçe'yi ya kendi dilimizin imkânlarından yararlanarak üretmeyeceğiz ya da Batı dillerinden alacağız. Eskiden "feza" derdik. Bugün "uzay" diyoruz. Bugün "uzay adamı" var, "uzay gemisi" vs. Eski dil bu gelişmeyi ifade edecek durumda değildir.

□ **Son bir sorum var, izin verilseniz. Kurumun Türk diline bakışı nedir, bu politika nasıl temellendirilmektedir?**

□ Bu uzun bir konu ama, galiba söylediklerimin içinde bunun cevabı var. Terim üretme işine ağırlık verilecektir, verilmektedir. Bu, uzan vadeli bir çalışmadır. Bugüne kadar hiç hayal etmedikmiş yeni yeni bilim kolları çıkıyor. Bunları karışlamak için çalışılacak, üniversitelerdeki en yetkili bilim adamlarıyla işbirliği sağlanacaktır. Bugün artık Arapça kelimelerden yararlanma imkânımız kalmamıştır. Türkçe'nin imkânlarından yararlanacağız. Şunu bil-hassa söylemek isterim. Bu 50 yıllık uygulamamızda Türkçemizin bu konudaki imkânlarının da arttığını gördük. Kenarda köşede kalmış birtakım köklerimiz ortaya çıktı. Ondandır işlekliliğini kaybetmiş birtakım eklerimizin yeniden işlerlik kazandığını gördük. Bugün terim üretiminde eskisi kadar zorluk çekmeyeceğiz, sanırım.

Söylenecek çok söz var, ama biraz sa-
olup sonuçları görmek en iyisi... □

MERTOL TULUM

KONU GENİŞ BİR FORUMDA TARTIŞILMALI

1 ■ Önce Yeni İmlâ Kılavuzu adını taşıyan kitapçığının “Önsöz”ünde de belirtmiş olduğum gibi, bir dilin imlâsını sık sık değiştirmenin doğru olmadığını, bunun yazı dilinde, konuşmada ve eğitimde bir birlik sağlamayı engelleyeceğini, bunun da çok önemli saymamız gereken “dilde birlik”i sağlayamamak gibi olumsuz bir sonuç getireceğini söylemeliyim. Böyle olmakla birlikte sürekli bir gelişme ve değişim içinde ortaya çıkan kararsızlıkların giderilebilmesi bakımından zaman zaman daha önce konulmuş olan kuralların gözden geçirilmesine duyulan ihtiyacı göz ardı etmek de mümkün değildir.

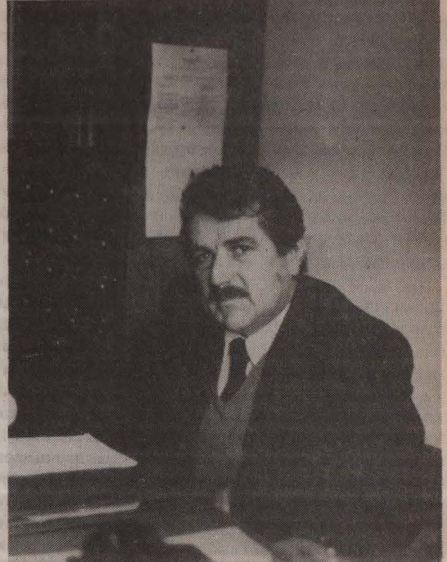
İşte yeni çıkan kılavuzlarda öncekilerden farklı kurallar bulunması her şeyden önce bir takım kararsızlıkların ortaya çıkardığı bu yeniden ele alma ve gözden geçirme ihtiyacıdır. Konuya bu türlü bir yaklaşım, imlâda kargaşaya yol açma yerine, içinde bulunulan kargaşa ve kararsızlıklara çözüm getirme anlamına gelir ki, bu da Türk dili sevgisinin, her şeyden önce de aydın sorumluluğunun bir neticesidir. Kısacası, kimsenin imlâda kargaşa yaratmak için kılavuz yazmağa kalkışması söz konusu olamaz. Bunu kurum ve kişilerin tekelinde saymak ise, söylemeye bile gerek yok, benimsenebilecek bir düşünce değildir. Sonuç olarak, değişik kılavuzlar veya yeni ortaya çıkan kılavuzlardaki değişik ve değiştirilen kurallar, denildiği gibi, imlâda kargaşaya yol açma-

mış; öteden beri tartışmalı, dolayısıyla kararsız bir takım -aslında bir kaç- imlâ konusunun yeni baştan değerlendirilmesi sonucunu getirmiştir. Bu sonuç da bana göre olumlu bir sonuçtur.

2. Bu günkü Türk alfabesinin dilimizin ortalama seslerini karşılayan elverişli bir alfabe olduğu söylenebilir. İmlâ konuşmayı yazıya aktaran bir kalıplar düzeni olduğuna göre, her ortalama sesin yazıda ayrı bir harfle gösterilmesi esasına dayanan imlâ düzenimizde Türkçe kelimelerin yazılışı bakımından fazla bir güçlük bulunmadığı da söylenebilir. Ancak türetme ve çekim sırasında ortaya çıkan bütün değişimlerin gösterilmesindeki bir takım zorluklar, üstelik bu değişimlerin sürekliliği, işin yalnızca Türkçe asıllı kelimeler açısından çözümünün bile kolay olmadığını gösteriyor. Örnek olarak bir kaç ekin durumunu ele alacağım: “-yor” şimdiki zaman eki kendisinden önce gelen geniş-düz “a,e” ünlülerinin daralmasına, “ı,i” olmasına yol açıyor ve bunu yazıya aktarıyoruz: başla-yor değil başlı-yor; kolla-yor değil kollu-yor; isteme-yor değil istemi-yor.(...). İy ama, gelecek zaman eki olan “-ecek”te de buna benzer bir değişim ve gelişme yok mu? Söyleyişte -tele-

vizyona kulak verilsin-gel-ecek mi gelecek mi, bul-acak mı bul-ucak mı? ve daha başkaları... Bu söyleyişlerin bir de incelik (zarafet) sayıldığını hesaba katalım. İşte size kararsızlık doğuran, çözüm isteyen bir mesele. Demek ki yalnızca Türkçe asıllı kelimeler için bile değişmez, değiştirilemez kurallardan söz etmek mümkün değildir. Verdiğimiz örneklerle bakıldığında yapı bilgisi (morfoloji) açısından birinin doğru, ötekinin yanlış, söyleyişi aktarma esası açısından ise birinin yanlış, ötekinin doğru olduğu söylenecektir.

Şimdi bizim de benimsediğimiz -eksis



Mertol Tulum

“Şimdi konuya çözüm getirmeye gelince, bu her şeyden önce meseleye olumlu yaklaşımla sağlanabilir. Bunun için ‘benim söylediğim doğrudur, senin söylediğin yanlıştır’ gibi bir anlayışı bir yana bırakmak lâzımdır. Mesele ilmi ölçüler içinde ele alınmalıdır.”

de, kusurlu da olsa yerleşeni büyük ölçüde değiştirmekten yana olmadığımızdan- kurallara bakalım. Bunların ne yapı- bilgisi yönünden, ne de değişmeyi aynen gösterme bakımından birbirleriyle bağdaşır yanı var mıdır? Şunu söylemek istiyorum: yazıda istemiyorum değil de istiyorum ise, bu darlaşmaya yol açan “y” sesi olduğuna göre, neden gelmeyecek değil de gelmeyecek? Şimdi şu veya bu kılavuzda ille de kusur olduğunu söyleyeceksek, “Bilimsel incelemeler ve kullanıştan alınan dersler kımlı kurallarda zaman zaman düzeltmeler yapılmasını gerektirmiş, bunlar üzerinde uygulamaya birliği sağlanmıştır.” (Ana Yazım Kılavuzu, s.19) diyen sayın Ö. Asım Aksoy’a dile getirdiğimiz şu konuda nasıl bir bilimsel ölçüye dayanıldığını, kullanıştan alınan derslerin neler olduğunu sormamız gerekmez mi?

Nispet “i”’sine “” işaretini konulsun mu konulmasın mı? Şimdi bu işaret konulmadığı zaman bir çok kelime de- kim ekli şekli ile nispet ekli şekil yazılı- şa ayrı oluyor: ilmi, millî, askeri, dini gibi. Aslında uzun olarak nispet “i”’sinin bir takım kelimelerde kısalmış olduğunu (çini, tiryaki), çok kullanılan bir kaç kelime de ise aşınmaya uğrayarak kısalma yolunda olduğunu görüyoruz (umumi, hususi). Üstelik bir çoğunda son hece ünlüste bağlı olarak değişmeyip uyumsuz kalıyor (külli, -çekim ekli şekli: küll-i; hayvanî, -çekim ekli şekli hayvan-ı vb.) Bunlar doğru tespitler. Başka bir doğru da “Arapça sözcüklerde (sayın Aksoy burada Farsça-

da bir nispet “i”’si bulunduğunu ve nispet “i”’si gibi uzun söylenen başka “i”’ler bulunduğunu, bunların da dilimizde kullanılmış ve kullanılmakta olduğunu nedense atlamış) nispet “i”’si gibi uzun söylenen başka “i”’lerin” (aynı eser, s.20) de bulunduğudur.” Bu uzun “i”’nin nispet “i”’si olup olmadığını Arapça eğitimi görmemiş olanlar bilemezler. Bu nedenle “” iminin hangi sözcükte kullanılması gerektiğini kestiremezler.” (aynı yer). Bu sözlerle de hak veriyoruz. Burada konuyu derinleştirmenin anlamı yoktur. Ama Arapça kelimelerin sonunda uzun söylenen “i”’lerden nispet eki dışındakilerin kök sesleri olduğunu, dolayısı ile bu gibi kelimelerin Türkçe bir çekim aldıklarında durumlarının çok farklı olduğunu gözden irak tutmamalıyız: asi, asi-y-i; canı, canı-y-e; din, din-i-si gibi. Konuyu fazla dağıtmadan şunları söyleyeyim: Sonu uzun söylenen kelimeler yazılı- şa benzer anlamca farklı olduklarına göre (millî, millî) bunları bir işaretle ayırmak başta Arapça eğitimi görmemiş olanlara kılavuzluk etmek değil midir? (Burada sayın Aksoy’un, bizim kılavuzumuzda nispet “i”’si dışındaki bazı uzun “i”’lerin de işaretle gösterilmiş olmasına -ki bunlar o kılavuzun hazırlanış ve basım şartlarından doğan bas- kı yanlışlarıdır- dayanarak şaşırıcılık yaptığımızı söylemesini doğru ve insaf- lı bulmadığımızı kaydetmeliyiz). Böyle bir kılavuzluk söz konusu değilse ve “ayır- ma işi ‘siyak ve sîbak’ denilen sözün gelişine bırakılmışsa” (a.e.s.19), “Harf- leri bir, söylenişleri ve anlamları ayrı olan kimi yabancı sözcüklerin okunuş- larını ayırmak için, uzun ünlüsü üzeri- ne düzeltme imi konur” a.e.s.54) de- menin, böyle bir kural koymayın ne an- lamı vardır; yani adet (sayı) ile âdet (alışkanlık) gibi harfleri bir söylenişle- ri ve anlamları ayrı olan iki kelimeli okunuşlarını ayırmak için farklı şekil- lerde (birine işaret koyarak) yazacaksa- nız, ama yine aynı niteliklere bürünen bir çok kelime de farklı okunuşları be- lirtmek için bunu yapmayıp işi sözün gelişini ille çözmek yoluna gideceksiniz. Yanlış anlaşılmasın, bunları -eski olsun yeni olsun- bir takım kılavuzların yan- lışları olarak söylemiyoruz; bunlar il- lâmin bir çok çözüm bekleyen tartış- ma konularından bir kaç. Bakın ben “bir kaç”ın ayrı yazılmasını ileri sü- rüyorum, bir ‘çok’u, bir ‘takım’ı da öyle. Bu konu imlâmin çözüm bekleyen önemli konularından biri; çünkü di- limiz bir sel gibi gelen yeni terim ve kav- ramlara karşılık bulmak zorunda. Bu

bunun başlıca yollarından biri de bir- leştirme yoludur. Başta belirsiz isim tamlaması ve sıfat tamlaması kalıpla- rımız olmak üzere, yeni kavramlara karşılık ararken dilimiz kendi yapısının sağladığı her imkânı kullanacaktır, bu tabii bir şey. Peki, bu yolla yapılmış - sayıları azımsanmayacak derecede- ve yapacağımız birleşik kelimeleri bitişik mi yazacağız, ayrı mı? Veya hangileri- ni ayrı, hangilerini bitişik yazacağız? Bu konuda sayın Aksoy “Bunlar, adından da anlaşılacağı üzere, bitişik yazılan bir- den çok sözcükten oluşur. Birbirleriyle bitiştirilmeyen sözcükler topluluğu- na ‘bileşik sözcükler’ adı verilmemesi gerekir.” (a.e.s.23) diyor, bizim verdi- ğimiz açıklamaya takılırken de “bir- leşme” ile “bitişme” kavramlarını kar- ıştırıyor (s.24). ‘Birleşme’ birden çok kelimenin tek bir varlık, nesne veya kavrama karşılık olması, ‘bitişme’ ise birden çok kelimeyi aralarında boşluk bırakmadan yazma ile ilgilidir. Buna göre, el yazısında olsun, dizgide olsun, iki veya daha çok kelime arasında belli bir boşluk bulunması veya bırakılması ile bulunmaması veya bırakılmaması o kelimelerin birlikte karşıladığı varlık, nesne, kavram açısından nasıl bir de- ğişikliğe yol açıyor? Mesele bunun göz- den geçirilmesi, incelenmesi, bütün yönleriyle kabul edilebilir - ama dilin yapısı ve işleyişi göz ardı edilmeden -öl- çülerin bulunmasıdır. Ben bir takım’ı ayrı yazıyorum, ama bir sürü’yü de ayrı yazıyorum. Bu iki örnekte cümle için- deki rol ve işleyiş açısından farklılık bu- lunduğu ortadadır, yani kullanış yeri bakımından iki ayrı anlam söz konusu- dur. Ana Yazım Kılavuzu’na bakın, bir sürü “Dizelge”ye alınması şartı bile. Şimdi “çok” anlamı ile bu kavram ayrı birleşik kelimelerin “birtakım” gibi “birsürü” yazılışıyla bu “Dizelge”de yer alması gerekmez mi? Bir ‘çok’la pek çok da öyle. Ben ayrı yazılmalıdır, di- yorum; ama bakın yapı ve kavram ba- kımından aynı olan bu diğ. birliklerin- den ilki Ana Yazım Kılavuzu’nda bitişik yazılmıştır, diğeri ise yer verilme- miştir; demek ki ayrı yazacağız.

Şimdi konuya çözüm getirmeye ge- lince, bu her şeyden önce meseleye olumlu yaklaşımla sağlanabilir. Bunun için “benim söylediğim doğrudur, se- nin söylediğin yanlıştır” gibi bir anla- yışı bir yana bırakmak lâzımdır. Mese- le ilmi ölçüler içinde ele alınmalıdır ve geniş seminlerde tartışılmalıdır. Bunu TDK’nin bir ilim kurulu üyesi, Kılavuz Komisyonu’nun da şu andaki başkanı olarak söylüyorum. Konu sadece ku-

rum içinde değil, kurum dışında ilgililerin de katılımıyla düzenlenecek bir forumda tartışılmalıdır. Bu yazılı olabilir, sözlü tartışmalar şeklinde olabilir. Bu, her şeyden önce geniş ölçüde varılan sonuçlara katılmayı sağlayacaktır. Şimdi katılma sağlanamıyor, bu kılavuzlar veya demin söylediğiniz gibi bazı ansiklopediler kılavuz da olmadan tayin ettileri esaslara göre bir takım uygulamalar yapıyorlar ki, bu meseleyi daha da çözümsüz ve karmaşık hale getiriyor. Geniş çapta katılmayı, uymayı sağlayacak sonuçlar elde etmenin yolu zannederim budur. Bir de konu dağıtılıyor kanaatindeyim.

Konuya her şeyden önce dilcilerin, ilim adamlarının, dille uğraşan kişilerin konusu olarak bakılmalı, onların gösterdiği çözümlere itibar edilmeli kanaatindeyim. Çünkü şöyle bir hava da var Türkiye'de: "Konuyu ben de bilirim, ben de kendime göre bir imlâ düzeni tutturur onu da uygulayabilirim. Bana göre bu doğrudur." Şimdi "bana göre bu doğrudur" diyenlerin niçin doğru olduğunun ilmi delillerini göstermeleri lazımdır. Şu anda böyle ilmi zemine oturtulmuş bir tartışma yok. Doğrudan doğruya bir takım inatlaşmalar dolayısıyla onun getirdiği neticede olumsuz bir takım sonuçlar var.

Ben temel olarak çözümü bunda görüyorum. Yani geniş zeminde ve ilmi ölçüler içinde tartışma ve onun getireceği, herkesin uyabileceği ciddi bir takım çözüm yolları.

□ Peki efendim şimdi herhangi bir okur, bilim adamı, yazar ya da öğrenci olarak üç ayrı otoritenin hazırladığı üç ayrı kılavuzdan -yakın dönem içinde- ben hangisini esas almak durumundayım? Çünkü bu tam bir açmaz...

□ Şimdi üç kılavuzu seçerken, zannediyorum kişilerin kılavuzlara yönelişini sağlayan bir takım ön yargılar da oluyor. Biz kılavuzları vitrine koysak her halde hiç kimse kalkıp kitapçı dükkanına iyi bir kapağı olan, iyi bir kâğıda basılmış, albenisi olan kılavuzu seçmek gibi bir düşünceyle girmez. İşte benim asıl söylemek istediğim de budur: Konu, konuyla ilgilenenlerin katılacağı forumlarda ele alınmadığı, geniş ölçüde tartışılmadığı için adeta şahsı bir takım görüşleri aksettiren kitaplar durumundadır. Bir bakımdan, öyle zannediyorum ki, kılavuzları yazarların şahsına duyulan sempatiyle bile o kılavuzu alıp kullanmayı benimsemeyi kişilere yol olarak gerçekten seçtirebiliyor. Bu açıdan ben kılavuz yapan bir kişi olarak, açık söylüyorum: Rektör

lük, İstanbul Üniversitesi mensuplarına imlâ konusunda kurslar yapılmasını istedi ve beni görevlendirdi. Ben bu konuda yaptığım derslerde -belki çoğu kılavuzum olduğunu bilmiyordum- hiç bir şekilde kendi kılavuzumu tavsiye edemeyeceğimi, son çıkan kılavuz olarak benim kılavuzumun farklılıklar taşıdığını ve bunların henüz teklifler halinde bulunduğunu söyledim. Alışlageleni değiştirmeyi hiç bir zaman düşünmediğimi, çünkü imlâda az önce de ifade ettiğim gibi meydana gelebilecek değişikliklerin neticede dildeki değişimlere, bozulmalara yol açtığını, eğitim birliğini, dil birliğini vs.; dil birliği millî birliğin bir parçası olduğuna göre meseleyi oraya kadar götüren ciddi bir boyutu olduğunu söyledim.

Şimdi benim ikinci bir tutumum olmuştur. Ben Tercüman gazetesinde bir sözlük yaptım: Türkçe sözlük. Şimdi ki TDK yeni faaliyete geçmişken ben oranın bilim kurulu üyesi olduğum halde eski TDK'nun imlâ kılavuzu esaslarını uygulamam. Çünkü kurum henüz kılavuz yapmamıştı ve ne ölçüde değişiklik yapacağı bilinmiyordu.

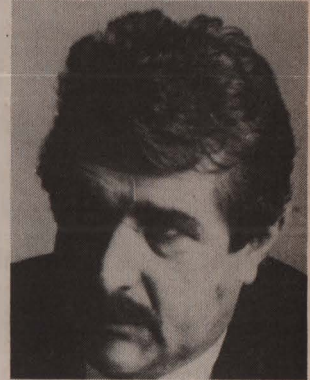
O sıralarda bir yenilik olsun düşüncesini hiç benimsemediğim ve imlâda sık sık değiştirmenin de dilde bozulmalara yol açtığına inandığım için bütün esasları oradan uygulamıştım. Ama ben demin de izah ettiğim gibi, özellikle birleşik kelimelerin yazılışında çok ısrarlıydım. Onun çok ciddi ilmi sebepleri vardı çünkü. Bunları kılavuzumda yazmadım. Kılavuz, adı üstünde, herkese yol gösterecek, kolayca faydalanılması için hazırlanan bir eserdir. Orada kalcık da koyduğumuz bir kuralın uzun uzun ilmi esaslarını, sebeplerini açıklamamız yersiz olur. Bunları ben yazamamışım ve bunların tartışılacağı bir forum da düzenlenmediği için karşı görüşte olanlarla da hiç bir zaman tartışmamışım. Onun için ısrarla çözümüm bunda gördüm: İlgilenenlerin, basının, Millî Eğitim Bakanlığı ve üniversitelerin temsilci gönderdiği, yazarların da katıldığı geniş bir tartışma ile sonuca varma.

Bir de imlâ ortaya geldiği zaman konu, "şu kelimeyi bitişik mi ayrı mı yazalım, nispet 'i' si dediğimiz harfe 'i' koyalım mı koymayalım mı, 'I' yi ince okutmak için 'I' den sonra yine bir inceltme işareti koyalım mı koymayalım mı?" gibi bir kaç konu etrafında dönüp duruyor. Ama onun yanı başında Türkçe'de bir noktalama sistemi vardır. Bu imlâ kılavuzlarının bunlardan söz eden saygınlara zannederim hiç kimse

göz atmaz. Basında da son yıllarda bu konuda olumsuz bir gelişme var. Bazı büyük gazetelerde özellikle bir virgül düşkünlüğü, merakı başladı. Bu nereden çıktı? Araştırdım. Bakтым ki, eski kılavuzlarda da bu yenisinde de -şimdi tam hatırlamıyorum ama- "kısa cümlelerde veya uzun cümlelerde fallden sonra virgül konur" gibi bir kuralın konması sebep oluyor. Eskiden belki yazarlarımız bir cümlelin failini hemen belirleyebilecek bir bilgi seviyesindeydi. Şimdi en büyük gazetelerde bile tashih servisinde çalışanların hiç biri faili bilmiyor ki! Cümlede zarftan, yer tamlayıcısı dediyim unsurdan sonra yani her türlü unsurdan sonra hemen bir virgül konuyor. Manşete çekilen üç kelimelik bir cümlede dahi bakıyorsanız koca koca virgüller.

Bunlar da çok önemli. Bunların da üzerinde durmak lazım.

Sonuç olarak bu günlük durumda "bu üç kılavuzdan birini tavsiye et" denenin birini de edemem. Çünkü siz birine uyduğunuz zaman ona uymayanlar var. Dolayısıyla iki başlı üç başlı bir durum sürüp gidecektir. □



"Konuya her şeyden önce dilcilerin, ilim adamlarının, dille uğraşan kişilerin konusu olarak bakılmalı, onların gösterdiği çözümlere itibar edilmelidir kanaatindeyim."

ERICH FRIED

Türkçesi: Serol Teber

K RL MARX 1983

kuşkulanırsam eğer
Onun söylediği,
en sevdiği
"İnsan, her şeyden kuşku duymalıdır"
sözünden
izlerim onu o zaman

Ve nasıl eskiyebilir bu söz
"özgür gelişmesi
herkesin tek tek
koşulludur
özgür gelişmesiyle herkesin"?

Eskiyen
öğrencilerinin
böylesi sözleri
sürekli unutmalarıdır

Öğretisi
korudu geçerliliğini
bu kadar uzun süre
umduğundan, fazla onun

Yapıtlarına öldü demeleri
ve nedenleri
öldü demelerinin
kanıtlar yalnızca
ne denli yaşadığını onların

Ve inananlar körükörüne,
gerçekliğini her sözün
çalışanlar kanıtlamaya,
kanıtlıyorlar gerçekte,
Onun ne denli haklı olduğunu,
(ve nasıl haksız)
söylerken alayla:
"Ben bir Marksist değilim"*

* E.Fried, bu dizeyi, Marx'ın söylediği gibi, Fransızca
"Je ne suis pas un Marxiste" yazmıştır.



MOR HİKÂYE

Selçuk Baran

Pisacco, litografi

[illegible]

Genç kadın yüreklendi. Giriş kapısından sessizce süzülüp geçti; nöbetçiye yakalanmadı.

Sonra az ilerdeki otobüs durağına koştu. Artık sağı solu, gölgeleri, ışıkları kollamasına gerek yoktu. Özgürdü. Gene de yüreğinden kopan sevinç çılgınlığını, avuçlarıyla bastırırdı. Durakta - ne şans amal - bir otobüs durmaktaydı. Hemen içeri girdi. Sürücüden başka kimsecekler yoktu otobüste.

"Biletim yok," dedi özür dileyerek.

"Farketmez," dedi sürücü.

Genç kadın, teşekkür ederek kapının hemen yanındaki yere oturdu. Sürücü kapıları kapattı, otobüs yola koyuldu. Genç kadın oturduğu yerden sürücünün kalın, yapılı sırtını, geniş omuzlarını gördü, nedense içine tatlı bir güven duygusu yayıldı.

"Hastanız nasıl?" diye sordu sürücü.

"Efendim?"

"Refakatçi olduğunuzu sanmıştım da... Sizi hastanenin kapısından çıkarken görünce..."

"Oda çok kalabalıktı, ben de bu yüzden..."

"Nasıl yani? Bu saatte mi?"

"Matruşkalar ı blır misiniz? Hani şu Rus bebekleri. İç içedirler. Birini açarsınız, içinden bir başkası çıkar. Onun içinden de bir başkası: Ninoçka, Anuşka, Petruşka, Maşenka... Hepsi bütün odayı dolduruvdılar, o küçük hastane odasını... Aslında şöyle bir şey: Onların hepsi bendim. Bilmem anlatabılıyor muyum?"

"Yabancı adlar kafamı karıştırır hep. Ama zararı yok, siz gene de anlatın."

"Glystlerini mora boyadım. Hepsi ben olduğuma göre glystlerimin rengini seçmek hakkım değil mi?"

“ ”

"Matruşka'yı hercai moruna, Ninoçka'yı kardelen moruna, Anuşka'yı mürdüm moruna, Petruşka'yı ley-

ak moruna

"Neden?"
"Çünkü içinden başka bebek çıkmayabilirdi. O za-

man ben... ben yok olurum. Belki yok olmam o kadar önemli değildir, gene de korktum işte."

Otobüs ışksız yollarda hızla ilerliyordu.
"Nereye gidiyoruz?" diye sordu genç kadın. "Du-

"Duraklarda yolcu yok ki. Gecenin çok ilerlemiş bir

saati. Bu son otobüs. Bu seferi genellikle yolcusuz yaparım ben. Bu gece siz bindiniz her nasılsa. Vakit böyle geç olunca da hanımefendi, sizi evinize bırakayım, dedim."

"Evimi nerden biliyorsunuz?"

"Diyelim ki, o açmadığınız bebeğin içindekiyim ben. Bu kez bir erkek olması şaşırtırmaydı sizi? Ama

beni mora boyayamazsınız. Sürücüyüm ben. Bu giysiyle işbaşı yapmak zorundayım."

Evimin yolu değil ki burası...

"Beni nereye götürüyorsunuz?"

2. "Nereye isterseniz oraya. Yeter ki, bir kıyıcık olsun."

Kıyı yok. Çünkü ben kıyıları hiç sevmedim, ufuk çizgilerini sevmedim. Ufka, kıyılara, bir ağacın kökleriyle, birtakım törenlere; başlangıcın, bitiş anlamına geldiği hiçbir şeye bakmayı sevmedim.

Ben ürkek, küçük, aptal tavşan (kocam, beni neden hep 'tavşanım' diye sevdi ki) ölüm dendi mi dona kaldırdım.

Renklerden moru sevdim, Alice Walker'a özendim den değil. En güzel hercaların, kır menekşelerin, nin, leylakların mor olduklarını bildim bileli sevdim moru. Mor bir giysi edinecek param olmadı. Morların en görkemlisini giyipni salınmalımı çünkü; moru görmek yaşırsın. Ama gözkapaklarımı, dudaklarımı mora boyadım. Salı pazarından mor boncuclar, mor rugan pabuclar aldım. Mor yemeniler bağladım, başıma, boynuma, belime. Yakıştığını söylediler.

Neden mor, diye sordu O, bütün çıkrıklılığı, soğukluğu, anlayışsızlığıyla. Başımıza musallat ettiğimiz herhangî bir budala olan O.. Aykırılıklar, ayrıksılıklar, türlü fanteziler kocamı çeker hep (belki bu yüzden bana olan aşkı sönmeydi hiç); işte O (kocam, sözümüne yoksulluğun acısını türkleştirildiğini sandığı bu adama sanki tutkundu), bana bunları söyledi.

Moru seviyorum, dedim başkaldırır glib

Nedenini açıkla, diye buyurdu Üstat Acıçeken.

Acıların ama her türden acının varlığını sezinleyip hiçbir zaman duyamamak, duyamamak gibi bir ayrıcalığı vardı (sanki beyindeki acıyı; algılamaya noktası bir operasyonla susturulmuştu); bir de yaşı: Elli mi, altmış mı, farketmez; biz öyle genç ve öyle güzeldik ki, bizim için O, yüz yaşında bir iskelet döküntüsü olabilirdi ancak.

Koçam da, nedenini açıkla, diye buyurdu.

Çok uğraşım, o *Acı Çekme Sürgünü Bozuntusu* iste-
di diye değil, kocam için, sevdiğim adam için. Ama
açıklayamadım.

Acının büyüğü onları dar bir odaya kilitliyordu.

Ben kilitlenmek istemiyordum.

Açın bütün kapıları, duvarları yıkın, sizi kuşatacak-
sa bir gökkuşağı kuşatsın! Yemyeşil tepelerde türküler
söyleyin, özgürlük türkülerini.. Eğer özgürlük üzerine
hiçbir türkü söyleyemeycekse... eğer özgürlük çayır-
ları aşamazsa... o zaman, işte o zaman!

"Bana bir içki koy," dedim kocama, "içinde mor üzüm taneleri de olsun."

"İçkimiz yok, biliyorsun."

"Git, al öyleyse. Bugün benim doğum günüm. Gerçi sen unuttun ama olsun. Bugün benim doğum günüm. Bugün ben doğdum, ben. Adım ne olursa olsun, ben kim olursam olayım, bugün dünyaya geldim. Hem onurla taşıyacağım bir adım da var: Neylan adında biriyim ben, Neylan adında bir kadını. Soyadıma boşver. Paran yoksa, git hesaba yazdır, yeterince içki al bana. Sonrabalık yumurtas, rakor peyniri, karides de istiyorum. Mor renkli bir giysi de al, içine de onunla ilgili bir ağıysı hak ettiğim ben. Ben bir

insan olarak, bir kadın, güzel bir kadın, donanımlı bir kadın olarak, o, dünyada eş benzeri olmayan mor ipekli giysili hak ettim."

Kocam süklüm püklüm çıktı kapıdan. Ne kadar şaşırdım. Benim gibi karısı olan bir erkek süklüm püklüm olmamalı. Hayır, bir özelliğim olup olmaması konusunu tartışmıyorum. Her kadın özel olmalı, her insan, her erkek özel olmalı. İki işe iklıyıl, yılda bir, güzel bir giysiyi, gönlünün çektiği bir giysiyi hak etmeli.

Uçuşan düşüleri, kahramanca kazanılmış rütbeleri ve hayatın birdenbire anlaşılmırmış duygu, düşünce patlamalarını kastedmıyoruz. Çok yalın ve önemsiz şeyler istiyoruz. Giysim ipek değil, bez de olabilir; yeter ki moru, gönüçelen cinsten olsun, benim gönlümü çelen cinsten. Çünkü başkalarının gönlünü çelmek gibi bir kaygım yok, olmadı hiç.

O, geldi ve moru sordu. O geldi ve ölümü sordu. Ölüm nerede, dedi, ölüm var mıdır senin yaşında. Öyle gençsin ki...

Ölümü düşünmeyecek bir yaşta olduğum için suçluydum. O, hasta ve ölüme yakın yaşta olduğu için dokunulmazlığından yararlanıyordu. Ölüm, dedi hiç susmadan, ölüm... ölüm... ölüm...

Bana yaşamdan söz edecek olan sen nerelerdedin o saatlerde? Neredeydin, neredeydin, neredeydin?

Moru en çok istediğim bir gündü. Gri eteğimin üzerine kara bir kazak giydim. Boynuma ucuz mor boncuklarımı, mor yemenimi doladım. Mor rugan pabuçlarımı giydim (onarımcaiden yeni almıştım). Göz kapaklarıma morlar çektim. Ve bir kucak mor patla sana geldim. Dudaklarımı öptün, ellerini saçlarımda gezdirdin. Güzelsin, dedin, çılgın sen, ne kadar da gü-

zelsin! Ben yalnızca güldüm.

Getirdiğim çiçekleri cam bir vazoya koydum. Çiçekler, sapları suya değer değmez soluverdiler, öldüler. Dilim tutuldu, senin de... Sonra hiç konuşmadık.

İkimiz de o mor çiçeklerin ölümünde, benim ölümümü görmüştük çünkü.

Sen elbette istemezdim ama ben de ölüp gitmeyi hiç istemezdim doğrusu, bu yazgıyı istemezdim. O günden sonra ölümün bir yazgı oldu benim için.

Kocam içkilerle gelmişti; ama mor ipekli giysiyi alamamıştı, çünkü parası yoktu. (Annesinden ödünç alamaz mıydı? Öleceğimi bilse alırdı, şimdi ne diye çocuğun günahına girmeli?) Ben zaten mor boncuklarımı takmış, mor yemenimi omuzlarıma atmıştım. Kocam, içkilerimizi yenilemek için mutfağa gitti. Mutfakla balkon arasında bir oda ve bir koridor var, biliyorsun. Yani düşüncecek kadar uzun zamanım vardı. Üçüncü kadehi de içmeli miydim? İçki zıyan etmeyi sevmem. Ama ufuk kızardı, belki de tam zamanıdır.

Bir tek şey kafamı kuralıyor: Daha önce hiç ölmedim; acaba ölüm soğuk mudur sahiden, karanlık mıdır? Bilmiyorum, göreceğiz.

Terliklerimi çıkarttım. Bir bacağıma balkon parmaklığından aşırıp kenardaki ince çıkıntıya bastım, sonra öteki bacağıma kaldırdım.

Ulaşacağım bir kıyı, varacağım ufuk çizgisi yok artık. Kendi ölüm törenimden başka tören bilmeyeceğim. O da, lütfen, yeterince kısa olsun.

Bir an önce ufuftan beni. Tek istediğim, bir zamanlar yaşamış olduğumu unutmak. Eğer dostumsanız, yardım edin, bir zamanlar yaşamış olduğumu unutturun bana. □



Picasso litografi



7. ULUSLARARASI İSTANBUL SINEMA GÜNLERİ

UFUKTAKİ SİNEMA ŞÖLENİ

Samih Rifat

Her yıl, ilkyazla birlikte İstanbullu sinemaseverlerin yaşamına renk ve canlılık getiren Uluslararası İstanbul Sinema

Günleri'nin yedincisi bu yıl da 4-17 Nisan günleri arasında yapılacak. Bu iki haftalık süre içinde, bir sinema fırtınası kasıp kavuracak İstanbul'u. Yedi ayrı sinema salonunda, hepsi de özenle seçilmiş, yaklaşık yüz yirmi film gösterilecek. Sinemaseverler bir salondan öbürüne koşup duracaklar. Seçme, karar verme, bilet bulma sıkıntıları yaşanacak. Arkadan tartışmalar gelecek. O film mi daha iyiydi bu mu? Hangi Tarkovski'yi daha çok sevdiniz? Bu akşam iki önemli film var; hangisine gitmeli?.. Bir çalkantı, bir hay huy ki sorma gitsin!

Kendimi bildim bileli, bu ülkeden gelip geçen nitelikli sanat olaylarının azlığından yakınmışımdır. Çok değil on onbeş yıl öncesine kadar, önemli bir müzikçi gelse de dinlesek, iyi bir film gelse de görsek diye boşuna bekler dururduk. Dünya sanatı az ve gecikmeli ulaşırdı ülkemize. Oysa son yıllarda bu yazgı değişti. İstanbul'dan başlayarak yıldıran yıla zenginleşen ve başka kentlere de sıçrayan sanat şenlikleriyle kültür dünyamız gelişti, renklendi, canlandı. Bir zamanlar hayal bile edilmeyen bolluklara ulaşıldı. Ve şimdilerde bu zengin Uluslararası İstanbul Sinema

Günleri'ne yöneltilen başlıca eleştiri -ki oldukça haklı bir eleştiri-, bu şenliğin fazla "zengin" oluşu. Kısa bir süreye sıkıştırılmış, yüzü aşkın film gösterisiyle sinema dostlarını şaşkına çevirmesi, giderek sinirlendirmesi. Doğrusunu isterseniz o günlerin bitmez tükenmez koşmacasından ben de çok rahatsız oluyorum. Ama ne olursa olsun bu bolluk iyi bir bolluk, bulunmaz bir bolluk. Hele kışık yıllarının tadını bilenler için!

Bu yılın Sinema Günleri, geleneksel Uluslararası Film Yarışması ve Türk Sineması 87-88/Ulusal Yarışma'nın yanı sıra on ayrı gösterim bölümünden oluşuyor: Sinema Sinemaya Bakıyor, Uyarlamalar, Bir Avrupa Sinemasına Doğru, Ustalara Saygı, Dünya Festivallerinden, Dünya Sinemasına Bir Bakış, Kadın Gözüyle, Bir Ülke-Bir Sinema: Fransa, Canlandırma Sineması ve Türk Belgeselleri. Hepsinde de sayısız ünlü sanatçı, sayısız önemli film, sayısız ilginç sürpriz... Son yılların en önemli ödülleri almış, Cannes'da, Berlin'de, Venedik'te, Locarno'da, Valladolid'de yarışmış başyapıtlar. Gösterileri izleyecek tartışmalar; yönetmenlerle söyleşiler.. Şenlik programını gözden geçirirken inanın başım döndü. Oturdum "mutlaka görmeliyim" dediğim filmleri saydım. Yaklaşık elli film tuttu. Günde ortalama dört film... Olacak iş değil! Haydi zamanını buldunuz diyelim. İnsan günde dört filmi nasıl algılar, nasıl tadını alır? Birakin dördü, söz konusu önemli sanat yapıtları olunca, üç, dört, beş filmi izlemek de mümkün. Zor bir seçim sorunu. Zor bir seçim olacak,

biliyorum. Ama zorunlu bir seçim. Ve herkes kendi beğenisine göre, bu seçimi -olabildiğince doğru- yapmalı. Birinci haftanın sonunda havlu atmak ya da tatlılarla tuzluları birbirine karıştırmak istemiyorsa...

ALTIN LALE VE ECZACIBAŞI ÖDÜLÜ

Önce yarışmalardan söz edelim biraz. İki yarışmanın da seçici kurulları henüz belli olmadı. Yalnızca Ulusal Yarışma'nın ön jürisi belirlenmiş durumda. Uluslararası Yarışma'da on beş film yarışacak. (Filmlerin adlarını saymak istemiyorum; nasıl olsa bu yazıyı okuduğunuzda, bütün bölümler için kesin programlar belirlenmiş ve yayınlanmış olacak). Benim özel olarak merak ettiklerim Nikolai Burlyayev'in Lermontov'u (Burlyayev'i Tarkovski'nin İvan'ın Çocukluğu'nda ve Andrei Rublev'inde, oyuncu olarak da izleyeceğiz), Cox'un Vincent'i ve yarışma dışı gösterilecek olan İsveçli ünlü oyuncu ve yönetmen Mai Zetterling'in Amorosa'sıyla Panfilov'un Tema'sı. 1987 Berlin Film Festivali Büyük Ödülü'nü alan bu sonuncu film, Sinema Günleri'nin en ilginç sürprizlerinden biri. Elden Kırıl'ın, şu sıralar Berlin Festivali'nde yarışan Av Zamanı'nı da bu bölümde ve yarışma dışında izleyebileceğiz.

Uluslararası Yarışma'ya Türkiye adına Yavuz Turgul'un Muhsin Bey'i ve Şahin Kaygun'un Dolunay'ı katılıyor. Bu sonuncu filmin yarışmaya seçilme- ni küçük bir de dyküsü var. Dolunay önce Ulusal Yarışma'ya gönderil-



Tema/Gleb Panfilov

mişti. Filmi seyreden ön jüri, "tema açısından" Uluslararası Yarışma'ya uygun buldu ve Sinema Günləri Düzenleme Kurulu'na önerdi. Öneri kabul edildi ve şimdi Dolunay, Muhsin Bey'le birlikte Türkiye'yi temsil edecek; Altın Lale için yarışacak.

Uluslararası yarışmanın yanı sıra yapılan **Türk Sineması 87-88 Ulusal Yarışma**'ya da yirmi sekiz film başvurmuş. Bu filmler, Sungu Çapan, Atilla Dorsey ve Gani Turanlı'dan oluşan bir ön jüri tarafından değerlendirilecek ve yarışmaya seçilecek yapıtlar, Şubat ayı ortalarında açıklanmış olacak. Uluslararası yarışmanın ünlü **Altın Lale**'sine karşılık ulusal yarışmanın, adı daha az bilinen bir ödülü var: **Eczacıbaşı Vakfı Yılın En İyi Türk Filmi Ödülü**. Bu ödülü kim alır? Doğrusu kestiremiyorum ama sanırım ön jüri uygulaması, kaçınılmaz olarak (Antalya'da olduğu gibi) bazı eleştirileri de birlikte getirecek. Bakalım!.. Bir şey söylemek için şimdilik çok erken.

Sinema Sinemaya Bakıyor bölümü, sinema sanatını konu alan, çoğu belgesel nitelikte, ona yakın filmden oluşuyor. Tunus'lu yönetmen **Ferid Bougbedir**'in Arap ve Afrika sinemaları üstüne yaptığı iki film, **Agnés Varda**'nın Fransız Sinematek'ini ve ünlü sinema salonlarını anlatan **Ne Güzel Merdivenlerin Var**'ı, **Ronald Holloway**'in **Klimov**'u, ünlü eleştirmen ve sinema yazarı **Michel Clement**'in **Ella Kazan**, **Bir Yabancı** adlı filmi ve **Jeanne Moreau**'nun **Lillian Gish**, **Bir Portre**'si bu bölümün ilginç yapıtları.

Uyarlamalar bölümündeki filmlerin hiçbirisi (TRT'de izlediğimiz Ateş

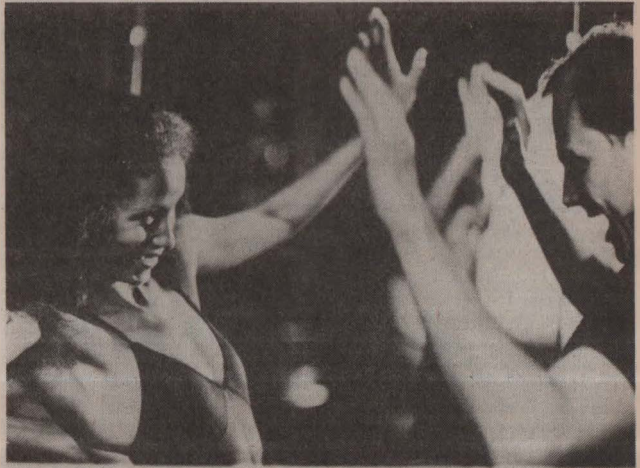
Günler'in sinema versiyonu dışında) kaçırılmamalı. **Attenborough**'un **Özgürlük Çığı**, **Fabrt**'nin **Requiem**'i, **Schloendorff**'un **Yaşlı Adamlar Topluluğu**, **Wajda**'nın **Aşk Kazaları Günlüğü**, **Yusuf Şabin**'in **Dalida**'lı **Andrée Chédid** uyarlaması **Altıncı Gün**. Hepsisi de önemli ustaların, bir daha kolay kolay (büyük ekranda) görülemeyecek filmleri.

ŞENLİK İÇİNDE ŞENLİK: ABULADZADE, TARKOVSKİ, SCOLA, TAVIANİ KARDEŞLER

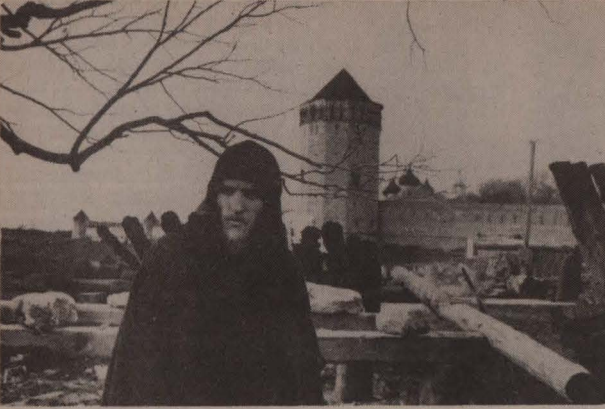
Olagaüstü zengin bir diziyile karşımıza gelen **Ustalara Saygı** bölümünün

iki ustası **Sovyetler**'den, ikisi de **İtalya**'dan. **Tengiz Abuladzade**, "glasnost"tan sonra Batı'nın (ve **Sovyetler**'in) keşfettiği sanatçılardan biri. **Paradjanov** ve **Loseliani**'den sonra Avrupa ülkelerini fetheden üçüncü büyük Gürcü yönetmenin ünlü üçlemesi **Yakarış**, **Dilek Ağacı** ve **Pışmanlık**'ı bir arada görmek sanırım büyük bir keyif olacak.

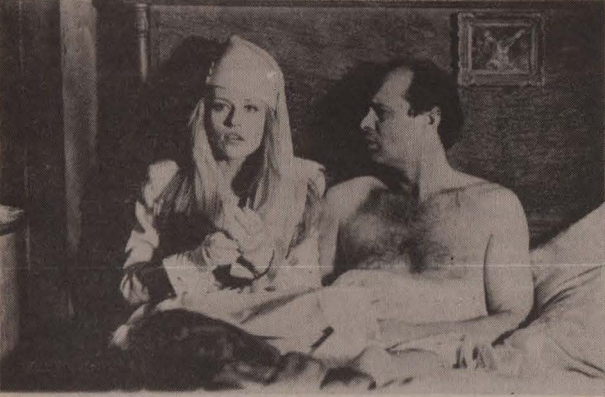
Tarkovski'ye gelince... Son yıllarda gerçek bir efsane haline gelen ve genç yaşında, en üretken döneminde yitirdiğimiz bu büyük sanatçı, daha önce ülkemizde gösterilen **Nostalghia** dışındaki tüm filmleriyle çıkıyor karşımıza. **İvan'ın Çocukluğu**, **Andrei Rublev**, **Solaris**, **Ayna** ve **Kurban**; neredeyse dinsel bir heyecanla sinemaya adanmış bir yaşamın, heyecan verici ürünleri. Kimi seviriciye sıkıcı ve ağır gelebilen (**Nostalghia**, aydınlarımız arasında tam bir bölünmeye neden olmuştu), ama bir kez tadına vardınız mı alabildiğine yoğun, alabildiğine derinlikli bir ozandır **Tarkovski**. Bu filmleri görmeyi düşünenler, yönetmenin ülkemizde de yayınlanan **Mühürlenmiş Zaman** adlı yapıtını da mutlaka okumalılar. Böylece **Tarkovski**'nin karmaşık ve heyecan verici dünyasına daha kolay girebilirler. Üçüncü "ustamız" ünlü **İtalyan** yönetmeni **Ettore Scola**. Geçen yıl **Varennes Gecesi**'yle ve özellikle de **Balo**'yla İstanbullu seyircilerin gönlünü fetheden **Scola**, bu kez en eskisi 1974, en yenisiyse 1981 yapımı beş filmle katılıyor **Sinema Günləri**'ne: **Birbirimizi Öyle Sevmiştik ki**, **Çirkinler**, **Kirilliler** ve **Kötüler**,



Mephisto/Zoltan Fabri



Andrei Rublev/Andrei Tarkowsky



Yansılar/Goran Marković



Radyo Günleri/Woody Allen

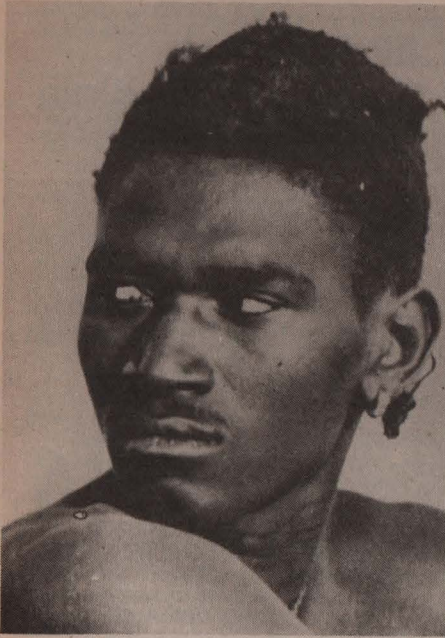
Özel Bir Gün (Sanırım hem sinemalarda hem de TRT'de gösterilmişti; görmeyenler kaçırmamalı), **Teras ve Aşk Tutkusu**. "Tuhaf bir biçimde, hep aynı filmi çekiyordum gibi geliyor bana" diyen Scola'nın etkileyici dünyasını oldukça iyi veren bir dizi bu. Bana sorarsanız.

Ustalara Saygı bölümünün dördüncü sırasında Tavianî Kardeşler yer alıyor. Türk seyircisi Tavianî Kardeşler'i **Babam ve Ustam** ve TRT tarafından da gösterilen **Kaos** filmleriyle tanıyor. Bu yıla üç filmi var programda: **Allonsanfan**, **San Lorenzo Gecesi** ve **Günaydın Babil**. Kimi eleştirmenler **Allonsanfan**'ın, Tavianî'lerin en iyi filmi olduğunu söylüyorlar. İtalya tarihine, Napolyon sonrası döneme uzanan, 1974 yapımı bu filmi, 2. Dünya Savaşı İtalya'sını sorgulayan, bir çocuğun saf gözüyle, karmaşık bir döneme bakan **San Lorenzo Gecesi** izliyor. Tavianî'lerin son filmi **Günaydın Babil**'se sanırım Sinema Günleri'nin en önemli sürprizlerinden biri.

AVRUPA SİNEMA YILI'NDA BİR AVRUPA SİNEMASINA DOĞRU

1988 yılının Avrupa Sinema Yılı olarak ilan edilmesi nedeniyle, Sinema Günleri'nin programında "Avrupa Sineması" kavramını gündeme getiren bir bölüm ayrılmış ve bu bölümde, çeşitli Avrupa ülkelerinin yaratıcılarını bir araya getiren ortak yapımlar alınmış. Çok önemli ve ilginç yapıtlar var bu bölümde: **Theo Angelopoulos**'un **Marcello Mastroianni**'li **Arıcı'sı**, ünlü Portekizli yönetmen **Manuel de Oliveira**'nın **Durumum** adlı filmi, **Nikos Papatakis**'in 1987 Rimini Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü'nü kazanan **Fotoğraf** adlı yapıtı, **Zoltan Fabri**'nin **Mephisto**'su ve İstanbullu izleyicilerin **Dünyanın Ortası**, 2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan **Jonas** gibi yapıtlarından tanıdıkları İsviçreli yönetmen **Alain Tanner**'in **Hayaletler Vadisi** adlı filmi. **Zülfü Livaneli**'nin, bir Federal Alman - Türkiye ortak yapımı olan **Yer Demir Gök Bakır**'ı da, bu bölümde gösterilecek.

Oldukça yüklü bir bölüm de, on filmlik **Dünya Festivallerinden** bölümü. Benim için bu bölümün en ilginç filmi, Malili yönetmen **Süleyman Cissé**'nin geçtiğimiz aylarda Avrupa kentlerinde gösterime giren ve büyük övgülerle karşılanan **Yeelen** (Işık) adlı yapıtı. Eleştirmenler, Afrika sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan **Cissé**'nin, çöl-



Yeelen (Işık)/Süleyman Cissé

lerin, savanların uçsuz bucaksız mekânını, yakıcı Afrika güneşini, beyazperdeye ustalıklı aktardığını ve bu filmle benzersiz bir ışık şiiri oluşturduğunu söylüyorlar. Filmin önemli bir de ödülü var: 1987 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü.

Dizinin öbür ilginç filmlerini de sayalım: **Martin Scorsese**'nin 1986 yapımı "kâbus-komedi"si **Geç Saatlerde**, **Axel Corti**'nin 1987 Şikago Festivali Büyük Ödülü'nü alan **Viyana'ya Hoşgeldiniz** adlı yapıtı; Çin Halk Cumhuriyeti sinemasının dünyaya açılışını simgeleyen ve 1986 Nantes 3 Kıta Festivali Büyük Ödülü'nü alan, **Yan Xueshu**'nun **Vahşi Dağlar**'ı; **Robert Stone**'un 1987 Valladolid Belgesel Sinema Büyük Ödülü'nü alan **Bikini Radyosu** ve genç Fransız yönetmen **Jean-Jacques Beineix**'in (Önünü ilk filmi **Di-va'ya borçlu**) Hollwood'da gerçekleştir-

dığı **37° 2 Sabah** (**Betty Blue**).

Yine çok zengin bir bölüm de onaltı filmlik **Dünya Sinemasına Bir Bakış** bölümü. Listenin başında iki ünlü filmiyle sevgili dostumuz **Woody Allen** yer alıyor: **Radyo Günleri** ve **Zelig**'le. Hemen ardından Amerikan sinemasının genç ve çizgi dışı yönetmeni **Jlm Jarmusch**'un **İçerdekiler**'i geliyor; Alınan yönetmen **Peter Lillenthal**'in **Ozanın Suskunluğu**, 1984 (Orwell) filminin unutulmaz yönetmeni **Michal Radford**'un **Beyaz Yaramazlık** adlı yapıtı, bu bölümün ilginç filmlerinin başlıcaları.

Kadın Gözüyle, Sinema Günleri'nin en hafif tutulmuş bölümü; yalnızca beş film-den oluşuyor. Bu böl-

lümünden özellikle görmek istediklerim, **Venezüellalı** yönetmen **Fina Torres**'in, 1985 Cannes Film Festivali Altın Kamera Ödülü'nü alan **Orlane** adlı yapıtıyla, orta kuşağın ünlü Macar kadın yönetmeni **Marta Meszaros**'un 1984 yapımı **Sevgililerime Günce**'si.

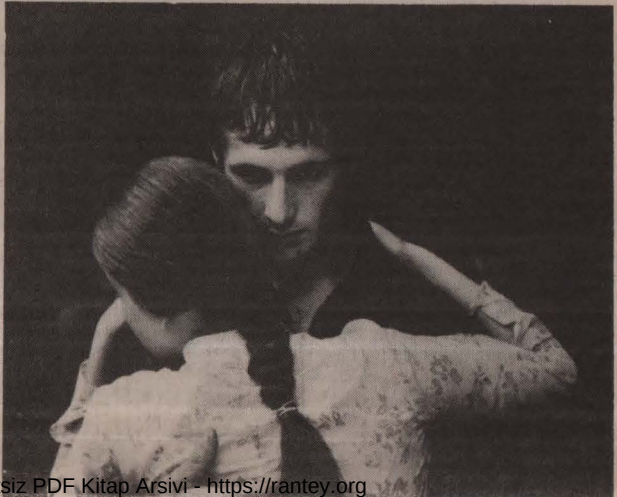
Bir Ülke-Bir Sinema: Fransa bölümü de hayli yüklü bir bölüm ve çok hoş bir

sürprizi kapsıyor: **Louis Malle**'in 1987 Venedik Film Festivali Büyük Ödülü'nü kazanan yeni filmi **Hoşgacalın Çocuklar**. Kısa bir süre önce Avrupa kentlerinde gösterime giren ve Malle'in kırk üç yıllık bir anısı üstüne kurduğu film, yönetmenin sanat yaşamında bir doruk noktası olarak nitelendirildi. Fransa bölümünün öbür ilginç filmleri, ülkenin en tartışmalı yönetmenlerinden biri olan **Maurice Pialat**'nın (Geçen yıl Cannes'da Altın Palmiye'yi aldığında yuhalanmış) önemli yapıtı **Aşkılarımıza** (1983); ünlü usta **Chabrol**'ün 1987 yapımı **Mas-keler**'i; **Leos Carax**'ın **Kötü Kan** adlı filmi ve **André Techiné**'nin özgün erotizmle ünlü **Randevu**'su.

CANLANDIRMA SİNEMASI VE BELGESELLER

Sinema Günleri'nin programında -geçen yıllarda olduğu gibi- iki de yan bölüm yer alıyor: **Canlandırma Sineması** ve **Belgeseller**. Canlandırma Sineması, Belgeseller'e göre biraz daha zengin tutulmuş. Özellikle yabancı canlandırma filmleri arasında, bu türün en büyük ustalarından **Jiri Trnka**, **Joy Batchelor** ve **Bruno Bozzetto**'nun adlarını görmek gerçekten sevindirici. **Trnka** kısa filmleriyle, **Batchelor** 1954 yapımı **Orwell** uyarlaması **Hayvanlar Çiftliği**'yle, **Bozzetto**'ysa 1968 yapımı ünlü Western parodisi **West and Soda**'yla geliyor ekranlara. Türk canlandırma filmleri arasındaysa, eski ve ünlü yapıtlarla (**Amentü Gemisi**, **Nasreddin Hoca**) bazı yeni yapıtlar birlikte sunuluyor.

Belgeseller bölümündeysa yalnızca Türk sanatçıların ürünleri var. **Mimar**



Dilek Ağacı/
Thengiz
Abdulazade

Sinan'a Saygı ve Eski Evler-Eski Ustalar dizileriyle Süha Arın, Bilgin Adalı ve Hasan Özgen; Hasret Resimleri adlı video filmiyle Nurcan Arca, Son Sesler adlı video filmiyle de İsmet Arasan, bu bölümün az sayıdaki konukları.

Gördüğünüz gibi saymakla bitmiyor!.. Göreceksiniz seyretmekle de bitmeyecek!.. Ama nereden bakarsanız bakın, ufukta çok parlak bir sinema şöleni görünüyor. Fırtına gibi geçecek ama kolay kolay unutulmayacak bir şenlik... Bana sorarsanız şimdiden hazırlığa başlamak gerek. Zorlu bir yarış, yaman bir maraton olacak 7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri! □

Sinema Günleri Rezervasyon Programı

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 4-17 Nisan 1988 tarihleri arasında gerçekleştirilecek olan 7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri programı ve rezervasyon formları, 10 Mart 1988 tarihinden itibaren Beyoğlu'nda Lale, Dünya, Emek, Sinepop; Taksim'de AKM; Osmanbey'de Gazi; Kadıköy'de Moda sinemaları gişelerinden dağıtılmaya başlanacak. Önceden doldurulacak rezervasyon formları 14-19 Mart tarihlerinde 10.00-17.30 saatleri arasında AKM gişesinde toplanacaktır. Toplu bilet satışı, 23 Mart Çarşamba günü saat 10.00'da AKM ön fuayesinde başlatılacak, bilet satışı üç gün sürüp 26 Mart Cumartesi saat 17.30'da sona erecektir.

Biletler 2000 TL'dir.

7.Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nin ödüllü filmleri

Tema/Gleb Panfilov (1987 Berlin Film Festivali Büyük Ödülü)
Hoşçakalın Çocuklar/Louis Malle (1987 Venedik Film Fest. Büyük Ödülü)
Kurban/Andrei Tarkovski (1986 Cannes Film Fest. Jüri Özel Ödülü ve Fipressci Ödülü/1986 Valladolid Büyük Ödülü)
Erkekeler/Doris Dörrie (1986 Vevey Güldürdü Filmleri Fest. Büyük Ödülü)
Vahşi Dağlar/Yan Xueshu (1986 Nantes 3 Kıta Festivali Büyük Ödülü)
Oriane/Fina Torres (1985 Cannes Film Fest. Altın Kamera Ödülü)
Ağıt/Zoltan Fabri (1982 Berlin Film Festivali Gümüş Ayı Ödülü)
Bir Varmış, Bir Yokmuş/Gyula Gazdag (1987 Locarno Bronz Leopar Ödülü/1987 Sitges Fantastik Filmler Fest. Büyük Ödülü)
Kralın Soyтары/Jose A.Morals (1987 Locarno Altın Leopar Ödülü)
Bikini Radyosu/Robert Stone (1987 Valladolid Belgesel Sinema Büyük Ödülü)
Özgeçmiş/Pavel Koutsky (1987 Berlin Kısa Film Büyük Ödülü)
Kötü Kan/Leos Carax (1986 Louis Delluc Ödülü)
Fotoğraf/Nicos Papatakis (1987 Rimini Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü)
Viyana'ya Hoşgeldin/Axel Corti (1987 Şikago Festivali Büyük Ödülü)
Nisan Ayları Öldürücüdür/Laurent Heynemann (1987 Cattelica Gizemli Filmler Festivali Büyük Ödülü)
Sevgililerime Günce/Marta Meszaros (1987 Berlin Film Festivali Gümüş Ayı Ödülü)
Pişmanlık/Tengiz Abuladze (1987 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü)
Hanımefendiye Uzun Ömürler/Ermanno Olmi (1987 Venedik Festivali Fipressci Ödülü)
İşık/Süleyman Cissé (1987 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü)

Altın Lale Uluslararası Film Yarışması

Lermontov/Nikolai Burlayev
Vincent/Paul Cox
Şafak Vakti Çatılar/Janos Dömölky
Ak Yeleli Aslan/Jaromil Jires
Deshlma/Beat Kuert
Atayurdu/Ken Loach
Yansımalar/Goran Marković
Madrid/Basilio Martin Patino
Hollywood Treni/Radoslaw Piwowarski
Deniz Kızlarının Şarkısını Duydum/P.Rozcma
Öne Kaydırma/Jean-Charles Tacchella
Muhsin Bey/Yavuz Turgul
Moa/Andres Wahlgren
Kuşunun Şarkısı/Zhang Zeming
Gelecek Yılın Olayları/Samir Zikra
Dolunay/Şahin Kaygun

SSCB
AVUSTRALYA
MACARİSTAN
ÇEKOSLOVAKYA
İSVİÇRE
İNG.-F.ALM.-FR.
YUGOSLAVYA-İNG.
İSPANYA
POLONYA
KANADA
FRANSA
TÜRKİYE
İSVEÇ
ÇİN H.C.
SURİYE
TÜRKİYE

ELEM KLIMOV SİNEMASI:

SEVGİNİN PAYLAŞILDIĞI HER YER KUTSAL BİR TAPINAKTIR

Sevli Kutlar

Ne güzel, çağ atlatan bilet paralarıyla bile olsa, çağdaş sinemanın ürünlerini izlemek olanağını buluyoruz, yönetmenlerimizin filimleri dünya sinemasında kendilerinden söz ettiriyorlar. Buna karşın sinema eleştirisi alanı yıllardır kırsılığını koruyor. Eleştiri, sanatın büyüklüğünü ormanına açılan ve orada bakıp da göremediğimiz nice güzelliği aydınlatan bir penceredir. Oysa televizyon ve teknoloji çağına ayak uydurduğundan olacak, sinema eleştirisi yalnızca iki çarpık işlevi yerine getirir oldu. Biri giriş kartının üzerine "İzlenebilir" damgasını vurmamak, diğeri de baştan savma konu özeti vermek. Eleştirinin işlevi hiç kuşkusuz ne izleme fetvası vermek, ne de Türkçe izleyeceğimiz bir filmin konusunu önceden özetlemektir.

Elem Klimov ve Elveda ile ilgili olarak yalnızca glasnost'tan söz edildi. Böylelikle Sovyetler'in ne denli tutucu bir sanat anlayışına sahip oldukları konusunda bir kez daha aydınlatılmış olduk. Gel ve Gör hakkında yazılan tek şey, Nazi aleyhtarı bir savaş filmi olduğuydu. Sovyet sineması uzun yıllar II. Dünya Savaşı'nı konu alan gerçekçi filimler yaptı. İlk akla gelen, Elem Klimov'un artık kabak tatı vermiş bu geneleğe bir yenisini ekleyerek, yönetmenlerin onayına sığınıp, ucuza bir ödül kazanmış olmalarıydı.

Bunlar Gel ve Gör'ü izlemeden önceki önyargılarımdı ama bana öyle geliyor ki, bugün bile filmi izleyenlerin çoğu, sıradan olmasa bile çarpıcı bir savaş filmi diye yargılarını vererek, "Görülmiştir" damgasını basıp, filmi bir yana atıyorlar. Elveda'yı izleyenlerin

yargısı da bundan iyi değil. Genellikle yönetmen kötü biçimde kendini tekrarlamış diye düşünüyorlar. Yargı yanlış ama izlenim doğru çünkü her iki filmde de bize ulaşan, konunun ardında Elem Klimov'un görüntü ile iç içe dokuduğu kendi gerçeğidir. Sinema bir konunun görüntülenmesi değildir. Nasıl bir ressamın, ya da yazarın yapıtlarının ardında bize ulaşan bir kişiliği varsa, bir yönetmenin de filimleri aracılığıyla bize iletmek istediği düşünceleri vardır. Kendine özgü bir sinema dili yaratacak denli güçlü olan yönetmenler, bunu görüntü aracılığıyla kendi kişiliklerini ve dünya görüşlerini bize yansıtarak başarabilirler. Sanatçı gerçeği değiştirir ve yeniden yaratır. Dünyayı değiştirmek de sanatçının elindedir ama ancak kendi gerçeğini yaratabildiği sürece bu olanağa sahiptir. Eleştirinin gerçek işlevi, yönetmenin sinema dilini çözmek için gerekli olan ipuçlarını vermektir. Ancak bu ipuçlarını kullanarak yönetmenin bize iletmek istediği anlamı ulaşabiliriz. Bu anlamı kavramadan filmi değerlendirmek mümkün değildir.

Sinema dilini çözmeye başlamadan önce yönetmenin kendi gerçeğini, ya da sinema dilini nasıl yarattığını belirlememiz gerekir. Yönetmenin elindeki tek iletişim aracı görüntüdür ama görüntü tek başına sinema dilini belirlemeye yeterli midir? Hayır! Çünkü yönetmen, kendi gerçekleri diyebileceğimiz değer yargılarını, inançlarını, onu derinden etkileyen anılarını, bir türlü kurtulamadığı saplantılarını da görüntüleriyle birlikte bize aktarır. Bir konuyu görüntülerken bütün iç dünyasını da yansıtır. Bu nedenle her yönetmenin sinema dili kendine özgüdür ve iki yönetmen aynı konuyu işlediklerinde iki ayrı film ortaya çıkar. Yönetmen bir romanı sinemaya aktarırken, konuya bütünüyle sadık kalarak, salt görüntüleri aracılığıyla

romanı baştan yazabilir. Sanırım bunun en çarpıcı örneği Andrzej Wajda'nın Küller ve Elmas filmidir. Senaryonun yazarla birlikte yazılmasına karşın, Wajda romanın içeriğini, ya da mesajını ve baş kişilerini ters yüz etmiştir. Bunun nedeni, aynı olayı anlattıkları halde yönetmen ve yazarın, kişiliklerinden ve olaya bakış açılarından kaynaklanan iki değişik gerçeği bize sunmalarıdır.

Her yönetmenin kullanacağı genel geçer bir sinema dili yoktur. Bu yüzden Fellini gibi film yapmak, Antonioni'nin sinema dilini kullanmak, ya da bir yönetmeni beğenilen bir diğeri ile kıyaslayıp, onun gibi film yapmadığı için eleştirmek gibi yanlışlara düşmemek gerekir. Her yönetmen kendi sinema dilini yaratmak zorundadır ve bu dil de onun iç dünyasını ve dünya görüşüyle birlikte kutsal saydığı değerleri yansıtır. Seyirciye göre bir film yapmak diye bir olay da yoktur. Türk sinemasında bu sava sığınarak, ısmarılma film yapan yönetmenler, yalnızca kendi kişiliklerine ve toplumsal değerlerine tıpa tıpa uyan bir seyirci kavramı kullanırlar, o kadar. Bence yaratabildikleri tek şey de böyle bir seyirci kavramıdır.

Sinemayı, resimli roman gibi, bir konunun görüntülenmesi olarak algıyorsak, bunda hiç kuşkusuz, kaynağı oluşturan Amerikan ve Batı sinemasının büyük payı vardır. Sinema buralarda tekniğe ve estetik açıdan her zaman en mükemmel görüntüye ulaşmayı amaçlayan bir gösteri sanatı olarak gelişti. Bizler de günlük yaşamda kesinlikle bulamayacağımız bu büyüleyici görüntü dünyasını aynı bir sirk gösterisi gibi izlemeye koşullandık. Nefes kesici bu gösterinin altında, bize iletilmek istenen bir düşünce, bir değerler sistemi ve dünyaya bakışımızı değiştirecek bir dürtü aramak boşunaydı. Sinemadan alınacak

doyum, bir iki saatliğine günlük yaşamdan koparak, gözümüzü doyuran bir güzellikler şöleninde avunmak ve mümkünse mutlu sonla bitecek bir aşk öyküsünde çekilen çilelere göz yaşı dökecek ruhumuzu arındırmaktı.

Sinemanın gerçekçi ve yeni-gerçekçi akımları, salt gösteri sanatı olarak gelişen sinemaya gösterilen karşı tepkiden, sinemanın yarattığı kendine özgü görüntüler dünyasına güncel sorunları, sıradan yaşamı ve toplumsal eleştiriyi katmak istediğinden doğdu. Kamerayı gerçekçe yönetip, onu aracısız yansıtmaya çalıştıktan sonra dünya sineması yeni bir boyuta ulaştı, bu da yönetmenin kendi gerçekçiyi yaratma aşamasıydı. Sinema dilini oluşturunca yönetmen yalnızca kendi kişiliğinin ve görüşünün izdüşümlerini değil, içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını da yansıtır. Toplumunda genel geçer sayılan değerlere karşı çıkıyorsa, sansür mekanizması işler ve yönetmeni kendi toplumunun dışına iter. Yalnızca Sovyetler Birliği'nde değil, Türkiye ve Amerika da dahil olmak üzere yeryüzünün tüm ülkelerinde bu kural geçerlidir. Değişik ülkelerin ünlü yönetmenlerinin sinema dili analiz edilip, karşılaştırıldığında, kendi toplumlarına özgü çok ilginç farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Geçen yıllarda iki kurgu - bilim filmini, S.Kubrick'in 2001 - Bir Uzak Yolculuğu ile A.Tarkovski'nin Solaris'ini karşılaştırmıştım. Bu kez savaş filmi olarak Gel ve Gör

ile F.Coppola'nın Kıyamet filmini karşılaştırmak ilginç olacaktır.

Eleştirinin eleştirisine uzun bir yer vermem gerektiği çünkü sinema dilini analiz edebilmek ve Elem Klimov sineması gerçekçi bir sinema mıdır, ele aldığı sorunlar ve önerdiği çözümler açısından karamsar, geriye dönük bir sinema mıdır, gibi önemli soruları yanıtlayabilmek için bazı kavramların el altında bulunması gerekiyordu. Her sanatçı gibi yönetmen de filmini önce bir bütün olarak düşündü. Sonra bu bütünlü zaman içinde görüntülere bölerek bize iletir. Ressamın fırça darbeleri gibi, görüntüler de bütünün parçalarını oluşturur. Sinema dilini çözmek için tek tek görüntülerin yönetmenin iç dünyasına ne anlama geldiğini, ya da neyi simgelediğini bulup, çıkarmak zorundayız. Böylece tek tek anlamlandırdığımız parçaları yeniden bir araya getirerek, tıpkı bulmacada olduğu gibi, yönetmenin tasarladığı bütüne ulaşabiliriz. En çarpıcı görüntüler genellikle yönetmenin kendini en etkili biçimde dile getirdiği, anlamı yoğun olan parçalardır. Gel ve Gör çok çarpıcı bir görüntü düzeyine sahip. Bunun ne kadarının anlatılan olaydan kaynaklandığını, ne kadarının sinema diline özgü olduğunu belirleyebilmek için ikinci bir Klimov filmi görmem gerekir diye düşünmüştüm. Elveda bu boşluğu doldurdu. Böylece aynı dili konuşan iki ayrı örneği izleme nağını buldum. Yalnız, Gel ve Gör'de

beni en çok etkileyen, yönetmenin bizi beş duyumuzla birlikte olayın içine katmasıydı. Yalnızca görerek ve işiterek değil, dokunarak, koku ve tat alarak yaşıyorduk perdedeki olayları. İlk kez böyle bir duyguya kapılıyordum. Burada bir noktaya değinmek istiyorum, bu duygu yönetmenin gerçekçiliğinden, olayları gerçekçi biçimde yansıtmastan kaynaklanmıyor. Öyle olsaydı her haber filmi izleyişimizde aynı duyguya kapılırdık. Bu çarpıcı Klimov'un görüntüyü düzenlemedeki ustalığından kaynaklanıyor. Genellikle iki karşıt duyguyu yan yana, veya ardarda vererek, olağanüstü bir denge kuruyor. Bunun en çarpıcı örneği sınırlı çorba içme sahnesinde ortaya çıkıyor. Bir yanda tüm anlamsızlığı ve karabasana yaraşır vahşetle savaş hüküm sürüyor. Yaşlı, kadın ve çocukların samanlığı andıran kiliseyi tıkalı, yakıldıkları ağır tempolu sahnede, çok sıradan ve gerekli bir görevi yerine getirdikleri izlenimini veren Nazi subaylarının korkunç motosiklet gürültüsü ve alevlerin çatırtısıyla birlikte yanmış insan etinin kokusunu da alıyoruz. Karşıtlığın öbür ucunda, tüm doğal güzellikleri ile bir avuç savaş artığı insanı barındıran orman var. Burada doğanın her zamanki sakin ve mantıklı düzeni egemen. Sanki savaş yokmuşcasına ormana gelen baharın sesini, kokusunu ve yaşama isteğini duyuyoruz. Savaşın dışı vahşetinde, kendilerinde ve çevrelerinde ta-



Gel ve Gör

nıydık, bildik, değerli saydıkları her şeyi yitiren iki çok genç insan da, içler acısı bir hüznle baharı hissediyorlar. Köküne kadar budanmış, güdük ve çaresiz bırakılmış bu iki insan, artık doğal olan hiçbir şeyi hakları olmadığını düşünüyorlar, ne yaşamaya, ne de sevmeye. Bir an bu karabasandan uyanıp, gerçek olmak için hiçbir nedeni bulunmayan savaşın değil de, doğal yaşamın gerçek olduğuna kendilerini inandırmaya hakları yok mu? Bunun için sığılacak en güzel yer evdir, eve dönüyorlar. İç içe dokunan karşıtlıklar burada doruğa ulaşıyor. Köy

evi her zamanki güzelliğini ve sıcaklığını koruyor. Ateşteki çorba henüz soğumamış. Evdeki garip sessizliğe, yerde sürüklenmiş yatan bebeğe karşın, hiçbir şeyin değişmediğine, burada yaşayan sevgili insanların şekilsiz bir yığın halinde ahırın önünde yatmadıklarına, dışarda olduklarına bir an kendimizi inandıramaz mıyız? Günler boyu yaşanan once akıl almaz olay ve açlıktan sonra güzelim ana çorbasından içmeye hakkımız yok mu? Hayır, buna bile hakkınız yok çünkü Lorca'nın dediğiyle "Bu ev artık benim evim değil, ben de, ben değilim."

Bir yudum çorba gırtlığımızda zehire dönüşüyor, o apacı tadı alıyoruz ve iki gençle birlikte yutamıyoruz, kusuyoruz, tüm güzel ve doğal şeyleri yok eden, acımasızca, sorumsuzca yok eden savaşın pisliğini kusuyoruz. Bundan sonra Klimov, yaşama gücünü yitiren, savaşın batağında çaresiz debelenmekten, gerçek bir bataklıkta boğulmayı yeğleyen gencecik kahramanını bataklığa yolluyor. Onunla birlikte bataklığın kara, yapışkan, ağdalı suyunu derimizde, gözlerimizde ve gırtlığımızda hissediyoruz. Karamsar bir çözüm ama yine bir karşıtlık kullanan Klimov, savaşta ondan başka herkesi ve her şeyi yitirmiş genç kızın cıız sevgisiyle kahramanını bataktan kurtarıyor. İki karşıt çözümü yan yana vermek, Klimov sinemasının özelliğini oluşturuyor ve bundan karamsar olmamakla birlikte, hüznünlü bir sinema doğuyor.

Gel ve Gör'de ölmek istediğini yaratan,



Gel ve Gör

insanı ve doğal yaşamını yok eden savaştır. Ölümden çekip, çıkararak, savaşın karşı savı olan sevgidir. İki karşıt savdan oluşan sentez, savaşı yok etmek için direnmektir. Genelde filmi karamsar çözümden kurtaran, barış için girişilen direniştir. Bu insanlar savaşı değil, barışı kazanmak için direnmektedirler. Bunca acıyı anlamlı kılan tek şey sonunda zaferin değil, barışın kazanılmasıdır çünkü savaş zaten anlamsızdır. Elem Klimov filmin başlangıcında bu karşıtlığı çok etkili biçimde veriyor. Her şeyin çok doğal göründüğü orman kıyısındaki kumsalda, kendini oradan oraya atan bir delinin anlamsız hezeyanlarını duyuyoruz. Oysa sonra görüyoruz ki, asıl delilik, çılgınlık savaştır ve deli sandığımız topal çocuk, yaşama değer her şeyi yitirmiş olmasına karşın, savaşa karşı direnmeyi başaranlardan biridir. Savaşın kaçınılmaz olduğu inanan, hatta Amerika örneğinde olduğu gibi, barış için savaşmak gerektiğini savunan, bu nedenle insanlığın geleceğini yok etme pahasına silahlanan ve ne pahasına olursa olsun, savaşmak ve kazanmak gerektiğine inanan bir dünyada yaşıyoruz. Gel ve Gör işte böyle bir dünyaya, savaşın insanlığa aykırı olduğunu, hiçbir şekilde haklı ve gerekli gösterilemeyeceğini ve savaşı kazanmanın mümkün olmadığını çünkü yitirilenlerin bir daha kazanılamayacağını anlatmaya çalışmaktadır. Gel ve Gör'de anlatılan kazanılmış bir savaştır, yani bir zaferdir. Eğer bu zaferden geriye ne bir övgü, ne bir sevinç kalıyorsa, arda kalan yalnızca göğsümüzde bir topak acı ve onmaz bir hüznün ise, bu Klimov'un savaşın değil, barışın ne

pahasına kazanıldığını görüntülemiş olmasındandır.

Gel ve Gör sandıldığı gibi bir savaş filmi değil, bir barış filmidir. Eğer öyle olmasaydı, sıradan köylü olmanın ötesinde ne milliyetleri, ne de politik yandaşlıkları konusunda hiçbir şey belirtilmeyen bir avuç köylü ile bir savaş filmi çekmek ve bu arada can veren bir ineğe film içinde önemli bir yer vermek gerçekten anlamsız olurdu. İneğin ölümü etkileyici olduğu kadar simgelediği anlam açısından da önemlidir çünkü o evlerini terk etmek zorunda kalan köylü çocuklarının değil, açıkla karşı karşıya kalan tüm çocukların tek umudu olan ama sorumsuzca ve anlamsızca yok edilen besin kaynağını simgelemektedir. Eğer soyutlamada kendiliğimizden bir adım ileri gider ve savaşın ancak sömürgecilik ve sömürünün kaçınılmaz bir sonucu olduğunu anımsarsak, insanı, bitki örtüsü, hayvanı, tüm yerüstü ve yeraltı zenginlikleriyle, Batı'nın, sömürüp açlığa mahkum kıldığı bir kıtanın çocuklarıyla ilgili gerekli çağrışımı yapmış oluruz. Ne savaşı, ne de sömürüyü insanın doğal yaşamı ile bağdaştırmak mümkün değildir.

Burada alev makinalarıyla insanı, hayvanı, bitki örtüsünü yok eden başka bir savaştan, Vietnam Savaşı'ndan, bu konuda yapılmış ünlü bir filmde, Kıyamet'ten ve bu filmde öldürülen başka bir kutsal hayvandan söz etmekte yarar var. Görüntüler ve simgeleri ele alındığında, savaş konusunu alan bu iki ünlü filmin, ne denli birbirleriyle bağdaşmayan, karşıt değerleri yansıttıkları görülecektir. Dante'nin Cehennemini andıran görüntüleriyle Coppola'nın Kıya-



Gel ve Gör



Elveda

met'i, Amerikan sinemasının geleneği-ne uyarak, içerikten çok görüntüye ağırlık veren bir şiddet gösterisi sunmaktadır. Şiddetin kaynağına gelince, bu ne savaş, ne de savaşı başlatmış olan Amerikan toplumdur. İnsanı insanlığından tıksindiren bu vahşetin yaratıcısı, General Patton gibi kendi ordusuyla tek başına savaşan, ordunun akli dengesi pek yerinde olmayan bireyidir. Bununla birlikte, anlaşılması güç İngiliz ozanı T.S. Eliot'tan bir şiiri (Hollow Men) ezbere okuyabilecek denli aydın bir kişiliğe sahip olan bu yetenekli (!) asker, erdemli Amerikan ordusunun kendisine engel olmasını beklerken, dışarıda kutsal olan bir hayvan, görkemli bir manda kurban ediliyor. Boynuna inen balta darbelerine karşın, ayakta kalmakta ve diz çökmemeye direnen bu görkemli hayvan, savunduğu değerler adına Amerikan ordusunun kurban ettiği üstün askeri simgeliyor. Böyle kurbanlar vermeseydi, eşit derecede üstün ve görkemli bir ülke olan Amerika elbette savaş kazanırdı ama ilkelerine bağlı kalmak adına savaşı yitirirdi. Gel ve Gör'den arda kalan yalnızca savaşın utançydı. Kıyamet'ten sonra paylaşmamız beklenen ise, Amerika gibi bir devin Vietnam Savaşı'nı kaybetmekten

duyduğu utançtı.

Şiddeti doğal karşılayan ve yasallaştıran bir toplumun sineması da, savaşı ve şiddeti aynı doğallıkla yansıtacak ve bunlara karşı çıkacak bir değer üretmeyecektir. Oysa Elem Klimov sinemasında doğal olanın karşısında yer alır savaş. *Elveda*'da doğal yaşamı, insanı ve değerlerini yok eden savaşın yerini teknoloji almıştır. Savaş ile teknoloji arasındaki dolaysız bağlantı, teknolojinin silahlanmayı artırarak, sürekli savaşı beslemesidir. Dehşet dengesinin savaşın kaçınılmazlığını engellediğini düşünerek avunurlar, bu silahları yapımının ve gerekli yatırımı, yeryüzünün doğal yaşamı ve insan nüfusu için bir savaşla aynı etkinliği gösterdiğini unutuyorlar. Durdurulması mümkün olmayan teknolojik gelişmesi ve bir kez yattıktan sonra nasıl yok edeceğini bilemediği silahlarıyla doğa karşısında sonsuz güç, egemenlik ve üstünlük sarhoşluğuna kendini kaptıran insan, doğal yaşamı ve geleceğini yok ettiğini görmek istemiyor. Teknolojik gelişmenin insana sağladığı gelecek, S.Kubrick'in 2001-Bir Uzay Yolculuğu filminde olağanüstü görüntülerle sunduğu, insanların bilgisayar yönetiminde maki-

nolojisi sayesinde üstün ve seçkin insan olarak Tanrı katında ölümsüzlüğe ulaşarak, tek başına ve olduğu yerde, mekanik bir süreç gibi, doğup, yaşlanıp, yeniden doğarak yaşaması mıdır? Teknolojik gelişme doğal yaşamıyla birlikte insanın geçmişini ve geleceğini yok ediyorsa, şu soruyu sormaya hakkımız var sanırım, bu gelişme kimin için?

Savaş kadar kaçınılmaz varsayılan teknolojik gelişmenin hiçbir şekilde yantılamayacağı bu soruyu bize sorduran, baraj suları altında kalacak köy evini, hayvanlarını, ormanını, kısaca yaşamını terk etmemekte direnen *Elveda*'nın ninesidir. Kerestesinden yararlanmak için kesilmesi gereken ama baltalara, buldozere ve alevlere karşı ayakta kalmakta direnen yaşlı koca ağaç gibi nine de doğup, yaşadığı toprakta ölmek istemektedir. Daha doğrusu yaşamını savunmaktadır, çünkü onun için yaşam geçmişi ve anıdır. Teknolojik gelişmenin kaçınılmazlığının bilincinde olan nine, açıkça baş kaldırmamakla birlikte, ağaç gibi sessizce direnmektedir. Gel ve Gör'de olduğu gibi nineyi canlı kılan, yaşamına anlam veren, bu boynu bükük, sessiz direniştir. Klimov sinemasında, Vietnam'ın alev makinelerini çağrıştıran ateş, doğanın ve yaşamın

karşıtı olarak yer almaktadır. Köylüler terk ettikleri evlerini ateşe verirken, geçmişlerini ve anılarını da yok etmekte-dir.

İnsan, yaşamına anlam vermek zorunda olan tek canlıdır. Teknoloji kadar yaşamı anlamlı kılmak zorunlu da, gelişmesinin son aşamasını oluşturu. Sanat, yaşamı daha anlamlı, ya da daha yaşanabilir kılmak için başvurmak zorunda kaldığı kaçınılmaz yollardan biridir. Geçmiş ve anlamı yok edilen bir yaşamın geleceğini belirlemeye teknoloji yeterli midir? Geçmiş ve doğayı yok ederek, geleceği de zorunlu olarak yok etmiyor muyuz? Klimov kısa bir görüntüyle teknolojinin sunduğu geleceği de gösteriyor. Beton ve çamur yığınları arasında ne olacağı belirsiz inek gibi şaşkın dolaşan, kendilerine ve birbirlerine yabancılaşmış, en aزیلی yetinerek yeni yaşam düzenine ayak uydurmaya çalışan insanlar. Yadırgadıkları bu düzeni bir an için unutmak ve geçmişin özlemini bastırmak amacıyla blokların kapı önlerinde, çamurda türkü söyleyip, oynamayı deneyen üç-beş kişilik gruplar. Bütün bunlar tüm içtenliğini, coşkusunu, doğal beraberliğini yitirmiş bir topluluğun geçmişinden arakalan kişiksiz, silik görüntüler. Yaşam ortaklaşa paylaşıldığı süreçte güzel ve anlamlıdır. Paylaşılanlar yok olduğunda, birey kendi içine kapanmak zorunda kalır. Geçmişin geleceği ağırlık kıldığı organik bir bütündür yaşam, mekanik bir süreç değil. Gel ve Gör'de geleceğin, Elveda'da geçmişin yok edilmesiyle, yaşamın anlamının kapatılması mümkün olmayan bir boşluğun açılacağı anımsatılmaktadır. Teknolojinin sunduğu yaşam, Elveda'da olduğu gibi sevgiden ve paylaşılan ortak değerlerden yoksun, bireyin kendi başına sürdürmek zorunda kaldığı kısır ve mekanik bir düzene, ya da Kubrick'in önerdiği gibi uzayı fethederek ölümsüzlüğe ulaşan üstün insanın geçmişten ve gelecekte arınarak, kendi kendini üretmesi ise, bu yaşamak değil, yaşamın gevişini getirmektir. İnsan ancak sanatıyla ölümsüzlüğe ulaşabilir, çünkü sanatı, yaşamı anlamlı kılma güdüsünün ürünüdür. Çağ atlatan teknoloji, yalnızca insanca değerlerin yitirildiği mekanik bir yaşam sunabiliyorsa, insan için bu gerçekten bir aşama, bir gelişme midir, yoksa geleceğin içeriksiz ve salt gösterişten başka bir şey olamayacağı kandırmaca bir görüntü mü?

Bu sorularla yüklü gerçekleri çarpıcı biçimde veren Klimov sinemasının gö-

rüntüleri, Tarkovski'nin *Özlem* filminde olduğu gibi, ruhsal çözümü, toplum adına bireyin kurban edilmesinde bulan Pagan bir Hristiyanlığın Tanrı-İsa-Kutsal Ruh (Baba-Oğul-Birleşme) Üçlüsünün yoğun imgeleriyle dolu değildir. Klimov'un yalın sinema diline, etkilemedeki çarpıcılığıyla, doruk noktalarına ulaşan görüntülerle, yer yer kesilen ağır ve değişmeyen bir tempo egemendir. Tarkovski *Özlem*'de iki ayrı tempo kullanmıştır. İlk yarıda, Batı sinemasının baş döndürücü hızına alışmış seyircinin kaldıramadığı, ağır çekimden de ağır bir ritim görülmektedir; çünkü burada yaşamla ve insanlarla iletişim kuramayan, geçmişle hesaplaşarak son günlerini sürdüren birinin ağır zaman birimi dile getirilmektedir. Çözümü gittikçe hızlanarak, sıradan birer görüntüsünde bir keşişin (Aziz Dominik), çağdaş yaşamın insanı insana yabancı kılan sevisiz, kopuk, katı ve içeriksiz kabuğunu kırmak için üzerine gaz dökerek yaktığı sahnede, bağlı köpeğinin haykırısları ve Beethoven'in 9. Senfonisi eşliğinde doruğa ulaşmaktadır. Tarkovski'nin zor sineması, *Solaris*'de olduğu gibi, geçmişteki hataları yüzünden kendini hiç bağışlamayan, geriye dönük, bir türlü ulaşamadığı bir sevginin özlemini çeken ve Dostoyevski'yi andıran fırtınalı iç dünyasında hep kendini kurban eden yönetmeni yansıtmaktadır. Tarkovski'nin bütün filmlerinde dile gelen, bireyi merkez alan, kendi üzerine dönük, uyumsuz ve tedirgin bir sevgidir. Buna karşın, çözümü başlangıçta veren Klimov'un ağır ve tekdüze

tempo su içinde, film süresine dengeli biçimde yayılmış, duru, kapsayıcı bir sevgi iletilmektedir. Çok değişik yönleriyle, Elveda'nın ninesinde doğa sevgisi, bir kadının evine duyduğu sevgi, Gel ve Gör'de savaşın zorunlu kıldığı çaresizlik ortamında bir çıkış yolu, direnme gücü ve yaşama isteği olarak karşımıza çıkan Klimov'un dile getirdiği sevgi ise, çöşkü olmaktan çok hüznü ama kuşatıcı ve doyurucu bir elvindir.

Gelişmenin öngördüğü kıyımı elinden geldiğince insanca yerine getirmeye çalışan ve yeni düzene inanan görevliye gereken yeri veren Elveda'nın dengeli senaryosu, Klimov'un dürüst ve dengeli anlatımı ile tam bir uyum içinde görünür. Elveda'nın yalın bir köylü kadını olan ninesi, gelişmeden yana olan görevli gibi, doğru olduğuna inandığı tek şeyi yapar, evini ateşe vermemekte direnir. Acıdan büyümüş gözleriyle dilsiz birer tank gibi onu izleyen birkaç komşusunun önünde kendi başına su taşır, eşyasız evin tüm tahtalarını pırl pırl oarak, son kez temizler. Beyaz perdeler asar ve bir demet kır çiçeği getirir. Ne yapmak istediğini kavrayan komşuların sessizce taşıdıkları kucak kucak çiçeklerle ev kutsal bir tapınak olur. Sevginin paylaşıldığı her yer kutsal bir tapınaktır. Nine çağa ayak uyduramayan bir kalıntı, geçmişten oluşan boş bir kabuk değildir çünkü, o, direnişle son kez bir sevgi tapınağı yaratmıştır. Burada yalnız değildir artık. Ondan ayrılmayanlarla birlikte, yalın, kapsayıcı ve içten saran bir sevginin sessiz dayanışmasında kaçınılmaz sonu beklemektedir. □



Elveda

METİN ALTIÖK

HOŞÇAKAL BİNGÖL ŞEHİRİ

Hoşçakal Bingöl şehri, sen hoşçakal;
Dün gibi geldimdi bir valizle sana.
Elimde suyu çekilmiş bir portakal
Ve birkaç yağ lekesi pantolonumda,
Yüzümde ak düşmüş üç günlük sakal,
Yüreğimde sızlayan kırık bir aşkla.

Bir şehri bırakıp göçerken başkasına;
Umuda sinmiş bir hüznün kokusudur
Yayılan köşe bucak evin her yanında.
Duyulan sanki bir sınav korkusudur,
Mukavva kutular ve denkler arasında.
Sonunda bir şey mutlaka unutulur.

Yüreğimde sızlayan kırık bir aşkla,
Yüzümde ak düşmüş üç günlük sakal;
Dün gibi geldimdi bir valizle sana.
Ardımda uluyan sıska bir çakal,
Bırakıp gidiyorum şimdi nem varsa.
Hoşçakal Bingöl şehri, sen hoşçakal.

MELİH HAKLI

TÜRK KLASİĞİ YOK!... BUNDAN YAKINMAYA DA LÜZUM YOK

Can Yücel

Klasik nedir? Klasik, birinci çağrışmada "standart", "demirbaş" demektir. Ölçü demektir, kıyas demektir. Mükemmellik ölçüsü demektir.

O kadar ki Romalılar'la bizim bu tereye yaraştırdığımız karşılık örtüşmektedir... Onlarda da çeşitli sınıflara mensup bütün vatandaşlara değil ama, hiç olmazsa muayyen bir rakamla tahdit edilmiş bir geliri olan birinci sınıfa mensup olan vatandaşlara has manasıyla *classici* denilirdi. O söz konusu muayyen rakamın altında geliri olanlara *infra classem* adı verilirdi. Mecazi manasıyla *classicus* kelimesinin Aulu-Gelle tarafından kullanıldığı ve yazara tatbik edildiği görüyoruz: *classicus assidusque scriptor*... değer ve şöret sahibi bir yazar. Yeryüzünde malı mülkü olan, halk kitlesine karışmayan, söz sahibi yazar demektir. Böyle bir tarif ise edebiyat sahasında oya müracaat edilmesi, tasnif yapılması için bahis konusu olan kimsenin, hayli yaşlı olmasını gerektirir; bu, *Sainte Beuve*'dür.

Demek oluyor ki klasik, bizim bugün pek de yanlış yapmayarak "klas" dediğimiz anlama geliyor. Yani "birinci sınıf", "dayanıklı", "güvenilir", yani kendi türünde has olan metaya deniyor. Ben mesela bir acı mizah olan Ajda Petkan'a "çok klasik bir kadın" dediğim zaman, aynı zamanda çok klasik olmuş bir kadın anlamı çıkarıyorum. Örneğin ben bunu ne Müzeyyen, ne Safiye için

bir şaka olarak bile kullanmaktan çekinirim, çünkü onlar klasik değil, yaşıyorlardır. Geçer akçe bu sözlerimin nedeni klasiğin donuk ve yaşamaz oluşu niteliğine değinme bakımındandı. Çünkü klasik, "yaş" ile bütün ilişkisine karşın, dönemler ve çağlar ötesi bir canlılık ve gençlik işaretidir.

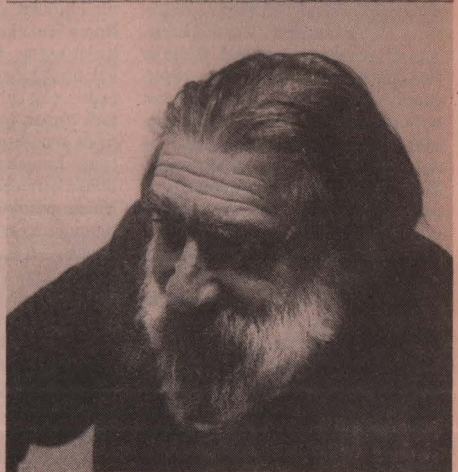
Öbür yandan, klasik yaşlılığı da içerir. Öyle bir yaşlılık ki, çağlar ötesi de olsa, gençliği demesek bile dayanıklılığı, sürekliliği, dolayısıyla zindeliği içerir. Bunun içindir ki, bir sürü klasik denen metin, *Marlene Dietrich* gibi bu çok yaşamışlığın yanı sıra bir rüküşlüğü de akla getirir.

Klasik dediğimiz şey, aynı zamanda "romantikliğin" tersi sayılması itibarıyla, kurallara çok bağlı, çok siyah giyinen, çok kasıtlı, çok smokinli, çok iskelet gibi bir şey de sayılabilir. Bunun içindir ki, 18.yy. Fransız Klasisizmi *Victor Hugo* gibi büyük yazarlar tarafından topa tutulmuş.

Şimdi bunlar, klasik denen kategorinin olumsuz tanımlanmalarıdır. Yalnız klasik dediğimiz şey, elbette bunlardan ibaret değildir. Klasik her şeyden önce bir kavram ve dil bütünlüğünü, davranış tutarlılığını,

bir tarih bilinci içinde tekrar tekrar başvurmamızı öngördüğümüz kaynaklardır. Ve bu kaynakların niteliği de her şeyden önce, olgunluktur, dinginliktir, dengedir... ve gene her şeyden önce ana uygarlık ve kültür ölçüsü olan dildeki tutarlılık ve mantıktır.

Bu dil bütünlüğü üzerinde duruşum boşuna değil. İleride de gözükecek, dil bizim kendimiz, türkümüz filan değil. O *Türküm doğruyum* lafından çıkan ben *Türküm Türküyüm* lafı yanlışlar. Çünkü Türk türkü değildir. Türkü belirli bir oramda, özellikle kırsal yöreler-



Can Yücel

"Bir ana fikir var bence bu klasik meselesinde. Tarihsel bütünsellik, dil bütünselliği, yaşamada ana karar, davranış bütünlüğü, sadelik, ne yapacağını bilme, nereden geldiğini, nereye gideceğini bilme..."

de, sosyal ve etnolojik verileri belli, bir sanat oluşumdur. Bir türküyü Türk dili kurulamaz. Bir asiretlen de millet olunmaz. Bütün bunlar, elbette Türk kültürü dediğimiz şeye temelden katkısı olan hazinelerdir. Ama türküyü bir kültür bünyesi kuracağına karar veren adamlar, sözlü edebiyatla yazılı edebiyatın ayrımını gözden kaçırınlar. Nitekim Yaşar Kemal bu ayrımı gözden kaçırdığı için meddah edebiyatıyla roman-yalan geleneğine kendi başına sahip çıktığı için, bu bakımdan üzerindeki durulması gereken bir örnektir.

Demek ki klasik, hiçbir zaman bir yöreden kaynaklanan, bir kişiden kaynaklanan bir parlama değildir. Klasik, ortaklaşa kurulmuş bir denge ve dinginliktir. Ve bir sadeliktir. Kurallara bağlıdır. Üstelik de... keşke olsa. Bizim de klasikimiz olsa... Klasik, isyan edeceklerimiz, karşısında isyan edilmemesi gereken bir varlıktır. Geçmeden söyleyeyim, edebiyat ancak isyan edeceklerin bol olduğu zaman zengin bir edebiyat olur. Türk edebiyatında isyan edeceklerimiz çok az olduğundan dolayı çok az oluyoruz. Nâzım'ın bir şansı da, isyan edecekleri zamanında isyan edip, bize isyan edecek hiçbir şey bırakmamasıdır.

Başta söyledik ki klasik, standart, demirbaş, ölçü, kıyas, mükemmellik, perfectionism metresidir. Yalnız buralarda gözönüne alınması gereken şey tarihi maddeciliktir. Marx'ı okuduğumuz zaman Eski Yunan kültürüyle ilgili sayfalara bakıldığında çok garip bir açıklama tarzıyla karşılaşırız. Marx, Yunan ve Latin kültürünü kendi genel çizgisi dışında kadro dışı (aconcour) bir gelişim olarak ilan etmektedir. Bu benim, haddim olmayarak, Marx'ın ideolojik bir yüklenmeye uğradığı yorumuma kadar çıkarılabilir. Marx'ı gene haddim

olmayarak eleştirdiğim anlamına söyleyiyorum, Marx, bütün kuramının temelini genel olarak Hint-Avrupa, özellikle Avrupa-Amerika kapitalistleşme sürecine bağladığı için, bu dediğimiz kültürlerin belki de tek bir kültürün kaçınılmaz çekiciliğine kapılmış olmaları açıklanabilir. Sanki Marx, kültür tarihini o doğru ekonomik kuramıyla yerine oturtmak isterken Hegel'in de başlayan bir çözümlemeye kendini şartlamış gibidir. Biz Marksist olarak bile, demek ki, klasik terimini bu anlayışla yürütmeye mahkum sayıyoruz kendimizi. Oysa klasik tanımlaması yerli yerine oturtulmak zorundadır. Örneğin Lucaks yeni bir klasik anlama çabası içinde burjuvaziye, kentsöylülüğü bir yeni klasizizm olarak edebiyat içinde kuramsal bir temele oturtmak istemiştir. Hatta bu, sosyalist gerçekliğin temeli olarak mızraklanmıştı. Ondan dolayı klasik bulma çabası bir sosyalistlere kadar intikal etmiş bir eğilim sayılabilir.

Bütün bunlara bakarak ve benim gördüğüm kadari, klasik dediğimiz şey, Romalıların bünyesi içinde tarihsel olarak yerine oturtulup ve oradan köklenerek çözüm getirebileceğimiz bir kavramdır. Romalıların büyük bir siyasi ve askeri bünye olarak adeta kölelik toplumuydu, borsa toplumunu birbirine katlayarak kurdukları evrensel bütünlük içinde - ki bunu anca büyük İsvi kuvvetler yakabilmiştir - geleneksel, tarihe dayanır büyük dil birimleri - kültür birimleri - kurmuşlardır. Bunlar, Roma Hukuku'ndan hamam adabına kadar uzanır. Bu Romalıların bir büyük özelliği de kendilerinden çok daha çeşitli, çok daha zengin, çok daha tutarlı Yunan uygarlığını acıip bir kolpayla kendilerine örnek seçmiş olmalarıdır. Romalıların bütünlüyeici bir bünye kurmuşlardır ki, bu bünye sade Yunan mitolojisi değil, istila ettikleri bütün yerlerdeki tanrıları da içeren bir büyük - adı Pantheon'dur - bütünlüğe ulaşmışlardır. Bunun adı Pax Romana'dır, Roma Sulhu... Bunları ancak, diyalektik karşılığı olan köle isyanları ve kendi içlerinde gene kendilerinden kaynaklanan zaafılardan ötürü bende-demedikleri barbarların baskısı yıkmıştır. Baktığımız zaman, çok uzun sürmüş bir imparatorluktur. Bir de Yunanlıların karşısına alacaklarına içlerine almışlardır. Ve demek oluyor ki... Tarih, Eski Yunan'ı da içine alan çok uzun ve hem bilim, hem imgelem, hem de teknoloji alanlarında çok büyük bir bütünsellik burması bir oldu bitti karşındadır.

İşte bu bütünlük, Roma yıkıldıktan sonra, bizim gibi barbarlar tarafından kurulan teokratik Şark ve Garp İmparatorluğu izmihlale uğradıktan kelli, büyük bir karanlık çağ başlamıştır. Bu iskolastik bünye bizim bir yandan Arap - Endülüs, bir yandan Osmanlı'nın bir yandan da Moğol savetleri karşısında bütünlükten munkabızlığı mahkum olduktan, ortada bizim aydınlarımızın bugünlerde pek sevdiikleri Gültün Adı'ndan başka bir şey kalmamıştır. Şurada şunu da işaret edilmesi gerekir ki, bu karanlıklar Avrupa'sının adam olmasına, adam gibi hümanist olmasına yardım olan şey Arap kaynaklarıdır. Kimyasıyla, simyasıyla, coğrafyasıyla... Bunlar Eski Yunan ve Latin metinlerini Avrupa'ya sundular aslında. Ve gene aslında Rönesans'ın başlangıcı, bizim beğenmediğimiz Arap kültürüdür.

Bir ana fikir var bence bu klasik meselesinde. Tarihsel bütünsellik, dil bütünselliği, yaşamada ana karar, davranış bütünlüğü, sadelik, ne yapacağını bilme, nereden geldiğini, nereye gideceğini bilme... Sanki senden önce her şey bir araya getirilmiş, koşullandırılmış, sanki sen ne halt edeceğini biliyor-sun. Buna biz isyan ediyoruz. Ve herkes gibi ben de isyan edeceğim bir kültürüm olmasını istiyorum. Çünkü isyanı olmayan adamlar nisyanı yapırlar. Elbette klasikimiz olsa isyan ederdim. Nâzım Hikmet isyan ede ede Abdülhak Hamit gibi bir aptala isyan etti. Mehmet Akif'i ise benimsenmek zorundaydı, inanmış ama diye... Tefvik Fikret, zaten Aşıyan'da oturan bir Amerikan kanaryasıydı. Namık Kemal çok kahraman -ama çok içi içendi, üstelik de Napolyon konyayı -ama Ziya Paşa'dan ne aldı belli değil; eldenmiş cebine konarak mı? Bir namuslu herif var Şinasi, o da verem olmuş. Bunların içinde anca Neyzen Tefvik gibi tam uygunsuz erler yaşayabiliyorlar. Yani kültür demek mafis...

Klasikte en önemli şey olgunluktur. Olgunluk dediğimiz şey, davranış olgunluğu, dil, kültür olgunluğu, tarihten gelen kararlar ve yapılmış eylemlerle sonra gelenlere malolmuş bir dinginlik ve huzurdur. Bu, edebiyata olduğu gibi yansır. Ve edebiyat da böyle bir konumun kurulmasına yardımcı olur. Dilde yapılan işler bir bütünlüğün sağlanması davasıdır. Ben eğer bu bütünlüğü sağlamaya yardım etmiyorsam cevalez bir adamımdır. İşte burası, öyle bir dilin önemi ortaya çıkıyor.

Rönesans başladığında büyük hareket ydu: Ticaret, deniz ticareti birim-

leri kurulmuştu, Veredik, Cenova gibi. Denebilir ki bu Merkantilist ana bir kimle hümanizm başlamıştır. İşte Erasmus. Bunlar Roma'nın bu büyük bün-yeleşmesinin iskolaştığı karşı insanclı değerlerini ait oldukları burjuva sınıfının çıkarları açısından yorumlayarak yeni bir açılımı getirdiler. Bu dediğim sadece yazılı edebiyat üzerinedir. Onun ötesinde, Latince bilen, Latino-Roman Fransa, İspanya, İtalya, bütüncümemleketlerde... -tarihi biraz hızlandırılmış- Lutherizm'den başlayan millileşme, burjuvalaşma, aristokrasiye ve kiliseye karşı tepkiler yoğunlaşmaktaydı. Ben bunları bir tarihcî gözüyle değil, özetleme edasıyla anlattığı için okurlar kusura bakmasınlar, fakat Latince ve Yunanca kilisenin elinden alınıp Efla-tun'a, Aristo'ya (Kilise'nin Aristosu'na değil), Homeros'a, Aşil'e, Euripi-des'e, Sofokles'e, Aristofanes'e... büt-ün o put taparlara bağlandığı anda, yeni bir insanclılıkla yaratılmıştır. Bizler ki, tamamen yanlış bir yorumla, ken-dimi müslüman geleneğinde sayıyoruz. Burada büyük hatalar ettik. Bu adam-lar, bu Latin-Roman hümanizmi için-de iskolaistik geleneğin dışına çıkmak-la beraber bir taraftan da Papa'ya ve Papa'nın uşağı olan feodal kraliyetler-le mücadeleyle başladılar. Bunun için-den "vernaküler" dediğimiz yerli dil, milli dil başladı. Bunlar mesela Fran-sa'da Rabelais gibi, İngiltere'de Chou-iser gibi adamlar çıkardı. Bunların an-latmak istediği... Tabii Dante çıktı. Bunların anlatmak istediği, adı konma-sa da milli dili kurmaktı. Biraz daha ile-

ride aynı tutumu Goethe'de, Puşkin'de, Shakespeare'de görecekiz.

Demek oluyor ki bu iş, iki büyük ka-lasa dayanır. Birisi dayanıklılık, yani yazıda süreklilik ölçüttü taşıyan dingin-luk, sade anlatım, davranışlarda olgun-luk, belki de durgunluk... İkincisi, mü-temadiyen bir bütünlüğe, geleneğe bağ-lılık. Klasik, aşağı yukarı budur.

Gelelim Türkiye'ye... Türkiye klasik yetiştiremez. Türkiye klasik bir ülke de-ğil. Türkiye göçebe... 16 devlet kurmu-şuz diyoruz, 15 devletkurmadı 16.sını kuramazsınız. Türkiye'nin klasisini den-en şey temelden batmıştır. Bir Yun-us'u biliyoruz, Mercimek Ahmet'i bi-liyoruz, Selçuk mimarisini biliyoruz. Onun ötesinde bu Kuruluş filmini sey-rediyoruz. Hiçbir şekilde beni ırgalamı-yor. Benim istediğim dil bütünlüğüdür. Çünkü klasik, anca dil bütünlüğünden kurulur... Şimdi tarih denen şey, milli tarih denen şey mistiki milli değildir. Ben 13.yy'da Yunus'u anlayıp ondan sonra lügata bakarak Necati'yi oku-yorsam bu iş yatmıştır.

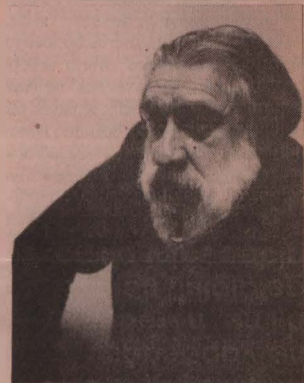
Türkiye'de bu iş olmamıştır. Lafı bile yanlış. Yoktur çünkü. Başlamamış-tır çünkü. En büyük örneği de şudur: Türkiye, hayatında hiç bilmediği bir dil-le abdest alıp namaz kılmakta, oruç tut-maktadır. milli dil kurulumamıştır. Kim-se Arapça'yı Türkçe'ye çevirmemiştir Luther gibi... Yani bu herifler ibadette bile kendi dilleriyle bütüncüleşmemişler-dir. Yani ibadet ettiğimiz dilde konuş-mayı bile bilmiyoruz. Yani bir memle-ketin dili yoksa nesi vardır allasen... Klasikmiş.

Bizim klasikten kastımız şuydu; bir ikinci dil istiyorduk. Bize yabancı olma-yan, ama aynı zamanda bize bir disip-lin getiren bir ikinci dil. Bu Türkçe gö-çebe bir dildir ve bir dil Hint-Avrupa grubundan olmadığı zaman işi bayaa zordur.

Melih Cevdet bu konuda baştan so-na haklıdır. Ki Melih'i, kendi kafam-da ancak kavgaya için görürüm, fakat bu-rada haklı. Türk klasiği yok. Bunun için de yerinmeye lüzum yok. T.S.Eli-ot'un dediği gibi "Her edebiyatın ken-di zenginlikleri ve eksiklikleri vardır. Bir dilin şartları ve o dili konuşan toplu-mun tarihinden gelen şartlar, klasik bir devre ya da yazara sahip olma ümidini silebilir. Bu, sevinilecek bir durum ol-madığı gibi, yerinilecek bir durum da değildir."

Buna dayanarak şunu da diyebiliriz ki, bir başka açıdan, Türkçe korkunç bir dildir, Hint-Avrupa dili olmasa da... Korkunç maceracı bir dildir Türkçe. İs-

"Elbette klasiğimiz olsa isyan ederdim. Nâzım Hikmet isyan ede ede Abdülhak Hamit gibi bir aptala isyan etti. Mehmet Akif'i ise benimsemek zorundaydı, inanmış adam diye... Tevfik Fikret, zaten Aşyan'da oturan bir Amerikan kanaryasıydı."



tediğini yapabilirsin. Fransızca, İngiliz-ce gibi değil. Nereden kaptırdığını kim-se bilemez. Çılgin bir dil, haarika işler yapılabilir. Kimse bilemez ne numara-lar yaptığını. Yunus'tan mı, Mercimek Ahmet'ten mi, Neft'den mi çıktığını kimse bilemez. Pascal'la Pascal olabi-ler, Dostoyevski'yle Karamazovlar'ı öldürür, Tolstoy'la muharebe yaparız. Hayatımda böyle bir dil görmedim. Bu akıllılar bilmiyorlar bu dili. Bu kadar hürriyetsiz bir memlekette bu kadar hürriyeti olan bir dil. Yalama, dahil...

Şimdi, bir daha: klasik dediğimiz şey nedir?

İyi bir şiir olacak, iyi bir şair olacak, iyi bir manzara, iyi bir kitaplık olacak, büyük bir insan olacak. Konuşabilecek-miz... Galiben musikiden anlayacak, caz bilecek. İyi bir kahve olacak, iyi bir kahpe olacak. Çok iyi bir ağaç olacak, çok iyi bir mevsim olacak... Kar yağ-mıyor olur gibi değil, bahar açmış gibi de değil... İşte, klasik böyle olacak. □

"Türkiye'de bu iş olmamıştır. Lafı bile yanlış. Yoktur çünkü. Başlamamıştır çünkü. En büyük örneği de şudur: Türkiye, hayatında hiç bilmediği bir dille abdest alıp namaz kılmakta, oruç tutmaktadır. Milli dil kurulmamıştır."

KLASİK NEDİR? *

T.S.Eliot

Bu yazıda ele aldığım konu başı-
tçe “Klasik Nedir?” sorusu-
dur. Bu yeni bir soru değildir.
Meselâ, St.Beuve’un bu baş-
lığı taşıyan meşhur bir denemesi vardır.
Özellikle Virgil’i düşündüren bu soruyu
sormakta gösterdiğim ısrarın sebebi
açıktır: Çünkü hangi tanıma varırsak
varalım, onun Virgil’i içine almayan bir
tanım olması mümkün değildir. Hatta
bu tanımın özellikle Virgil’e dayalı ola-
rak yapılması gerektiğini güvenle söy-
leyebiliriz. Bu konuda daha ileri gitme-
den, bazı önyargıları bertaraf etmek ve
bazı yanlış anlamalara karşı tedbir al-
mak istiyorum. Bununla, “Klasik” ke-
limesinin bizden önceki kullanışlarını
yasaklamayı veya onların yerine geç-
bilecek yeni bir tanım getirmeyi amaç-
lamıyorum. “Klasik” kelimesi, çeşitli
yerlerde çeşitli anlamlara gelir ve gel-
meğe de devam edecektir. Ben, bu ke-
limenin aşağıdaki fikir ortamı içindeki
anlamıyla ilgilenmekteyim. Kelimeyi
aşağıdaki şekilde tanımlamakla, gele-
cekte kimseyi onu şimdiye kadar kul-
lanıldığı şekillerde kullanmamaya mec-
bur etmiyorum. Gelecekte herhangi bir
yazımda veya konuşmamda, “klasik”
kelimesini herhangi bir dildeki “stan-
dard” bir yazır* için, alanındaki öne-
minden, devamlılığından veya sadece
büyüklüğünden dolayı kullandığım gö-
rülürse, kimse benden bundan dolayı
özür dilememi beklememelidir. Bazı du-
rumlarda da “klasikler” derken, yeri-
ne göre ya Latin ve Yunan edebiyatını
ya da bu dillerin en büyük yazarlarını
ima edebilirim. Ve nihayet, burada
“klasik” konusunda yapacağım açık-
lama, “romantik” ve “klasik” tartış-
masının dışında tutulmalıdır. Edebiyat-
ta politik fırtınalara sebep olan bu iki

kelimeyi çantasında saklamasını Aeolus’tan rica ediyorum.

Şimdi ikinci meseleye gelelim: Ro-
mantik - klasik çatışmasının terimleri
içinde, bir esere “klasik” demek, için-
de bulunduğumuz gruba göre, ya bir
eseri göklere çıkarmak ya da yerin di-
bine batırmak demektir. Bu, o eserin şe-
kilce kusursuzluğu anlamına gelen me-
ziyetlerinden, ya da mutlak donma
noktasında kusurlu oluşundan söz et-
mek demektir. Ben, burada, sanatın bir
çeşidini tanımlamak istiyorum; onun
mutlak bir şekilde ve her bakımdan bir
başka sanat çeşidinden daha iyi veya
kötü olması beni ilgilendirmiyor. Bir
klasik eserde görmek istediğim nitelik-
leri tek tek ele alacağım. Bununla be-
raber, eğer bir edebiyat büyük bir e-
debiyat ise, bütün bu nitelikleri kendisin-
de toplamış bir yazara veya edebî bir
devre sahip olması gerekir, demek is-
temiyorum. Eğer düşündüğüm gibi,
bütün bu nitelikler Virgil’de varsa, bu
onun şimdiye kadar yaşamış olan şair-
lerin en büyüğü olduğunu iddia etmek
demek değildir. Herhangi bir şair için
böyle bir iddiada bulunmak bana an-
lamsız görünüyor. Şüphesiz ki, Latin
edebiyatının herhangi bir edebiyattan
daha büyük olduğunu söylemek de is-
temiyorum. Eğer bir edebiyatta hiçbir
yazar veya hiçbir devir tam olarak kla-
sik değilse, bunu o edebiyatın kusuru
olarak düşünmemeliyiz. İngiliz edebi-
yatında olduğu gibi, “klasik” olmak
için gerekli niteliklerin çoğuna sahip
olan bir devrin o edebiyatta en büyük
devir olup olmadığını da düşünmek zo-
runda değiliz. Aralarında İngiliz edebi-
yatının önemli bir yer aldığı ve içlerin-
de klasik nitelikleri paylaştan çeşitli ya-
zar ve edebî devirlerin bulunduğu e-
debiyatların daha zengin olacakları dü-
şüncesindeyim. Her edebiyatın kendi
zenginlikleri ve eksiklikleri vardır. Bir
dilin şartları ve o dili konuşan toplu-
mun tarihindeki şartlar, klasik bir de-
vire veya klasik bir yazara sahip olma
ümidini ortadan kaldırabilir. Bu, sevi-
necek bir durum olmadığı gibi, üzöl-

cek bir durum da değildir. Roma tari-
hinde ve Latin dilinde öyle bir mucize
olmuştur ki, belli bir anda eşsiz bir kla-
sik yazarın doğması mümkün olmuştur.
Bununla beraber unutulmamalıdır ki,
bir klasiğin yaratılması belli bir şairin
varlığı ve o şairin bir ömür boyu gös-
terdiği gayret ve çabayı gerektirmiştir.
Tabii ki, Virgil, büyük bir klasik eser
yarattığını bilemezdi. Herhangi bir şair
gibi o da, sadece ne yapmaya çalıştı-
ğının farkındaydı. Onun amaçlayama-
yacağı ve bilemeyeceği tek şey, klasik
bir eseri yaratmak üzere olmasıydı.
Çünkü, bir eserin klasik olarak tanım-
lanması, onun sonradan geliştirilen ta-
rihi bir perspektif içinde değerlendiril-
mesiyle mümkündür.

“Klasik” ile ne demek istediğimi en
iyi anlatan ve üzerinde durmamız ge-
reken kelime “olgunluk” kelimesidir.
Virgil gibi evrensel anlamda klasik olan
bir şairle sadece bir tek dil ve edebiyat
içinde veya belli bir devrin hayat görü-
şüne göre klasik sayılabilecek bir şair
arasındaki farkı belirteceğim. Bir kla-
sik sadece bir medeniyet, bir dil ve e-
debiyat olgun bir çağa eriştiği zaman do-
ğar. Ve nihayet bir klasik, olgun bir di-
mağın mahsulüdür. Klasik bir esere ev-
rensel boyutlarını kazandırmakta şairin
dimağındaki kavrama gücü kadar, eser-
in içinde yaratıldığı medeniyet ve dil
de önemlidir. “Olgunluk” kelimesinin
anlamını, onun okuyucu tarafından bi-
lindiğini varsaymaksızın, tanımlamak
hemen hemen imkânsızdır. Öyleyse ger-
çekten eğitilmiş olduğumuz kadar olgun
kişilersek, karşılaştığımız insanlarda ol-
duğu gibi, bir medeniyet ve edebiyatta
da olgunluğun farkına varabiliriz. Ol-
gun olmayan kişiler için olgunluğun an-
lamını gerçekten anlaşırlı hale getirmek,
hatta kabul edilmesini sağlamak belki
de imkânsızdır. Fakat eğer olgun kişi-
lersek, ya olgunluğun hemen farkına
varırız ya da daha yakından tanıdıkça
onun şuuruna varırız. Meselâ, Shake-
speare’in eserlerini inceleyen bir kimse,
kendisi olgunlaştıkça, Shakespeare’in
dimağındaki olgunlaşmayı da anlamak-

* Vergilius Derneği’ne hitaben Başkanlık
Kürsüsü’nden konuşma.

ta gecikmeyecektir. Hatta iyice olgunlaşmamış bir okuyucu bile, Tudor devrinin başından Shakespeare'in oyunlarına devam uzanan süreç içinde, bir bütün olarak Elizabeth devri edebiyatında ve tiyatro eserlerinde meydana gelen hızlı gelişmeyi anlayabilir ve Shakespeare'den sonraki devirde yaratılan oyunlardaki bozulmayı görebilir. Hatta biraz incelediğimiz zaman, Christopher Marlow'un oyunlarının, aynı yaşta Shakespeare'in yazdıklarından üslup ve kavrama gücü yönünden daha olgun bir dimağın mahsulü olduklarını görürüz. Acaba Marlow, Shakespeare kadar uzun ömürlü olsaydı, gelişmesi aynı hızda devam eder miydi? Bunun üzerinde kafa yormak da çok ilgi çekici olabilir, fakat ben buna pek inanmıyorum, çünkü başkalarından daha erken olgunlaşan bazı dimağlar olduğu gibi, bunların bu gelişmeyi sürdürmediklerini de görmekteyiz. Önce, olgunluğun değerinin olgunlaşan şeyin değerine bağlı olduğunu, sonra da yazarların olgunluklarıyla ve edebî devirlerin nisbî olgunluklarıyla ne zaman ilgilenmemiz gerektiğini hatırlatmak isterim. Fert olarak bir yazar bir dimağa sahip olan bir yazar, ulaştığı olgunluk seviyesinin altında bir devirde yaşıyor olabilir. Bir edebiyattaki olgunluk, kendisini yaratan toplumun olgunluğunu yansıtır. Fert olarak bir yazar, özellikle Shakespeare ve Virgil, kendi dillerini geliştirmek için çok şey yapmış olabilirler. Fakat kendilerinden önceki yazarlar, bu dilleri onların katkısı için hazır bir hale getirmemişlerse, onların da bu dilleri olgunlaştırması beklenemez. Bunun için olgun bir edebiyatın altında bir tarih vardır. Bu tarih, sadece zaman içinde yer alan olayların bir hikâyesi, el yazmalarının, şu veya bu çeşitten yazıların birikimi değildir. Bu tarihte bir dilin potansiyellerinin, dilin imkânları içinde, bizim kontrolümüz dışında ve düzenli bir şekilde gelişerek kendisini gerçekleştirdiği görülür.

Bir toplumun ve bir edebiyatın da, bir insan gibi, her bakımdan aynı anda olgunlaşamayacağı dikkate değer bir noktadır. Vaktinden evvel gelişmiş bir çocukta da, herhangi bir çocukla mukayese edildiği zaman, ekseriya içinde bulunduğu yaşa göre gelişmemiş yanlar vardır. İngiliz edebiyatının, kusursuz bir denge, muhteva ve olgunluğa sahip olan herhangi bir devri var mıdır? Olduğunu zannetmiyorum. Daha sonra da bu noktaya değineceğim gibi, ümit ederim ki böyle bir devir yoktur. İngiliz edebiyatında herhangi bir şairin,

ömür boyunca Shakespeare kadar olgunlaşabildiğini söyleyemeyiz. Hiçbir şairin İngilizceyi en muğlak düşüncesi veya duygunun en ince tonlarını onun kadar ustalıkla ifade edebilecek bir şekilde geliştirdiğini de söyleyemeyiz. Yine de Congreve'in Dünyanın Gidişi (The Way of the World) adlı eserinin bir bakıma Shakespeare'in herhangi bir eserinden daha olgun olduğunu hissetmeden edemeyiz. Fakat bu eserin sadece bir bakımdan daha olgun olduğunu, yani daha olgun bir davranış biçimini sergilediğini söyleyebiliriz. Congreve'in eğlendirmek için yazdığı toplum, bizim bakış açımızdan oldukça kaba ve terbiyesiz bir toplumdur. Bununla beraber, Congreve'in toplumu bize Tudorlardan daha yakındır ve belki onları sert bir şekilde yargılamamızın sebebi de budur. Congreve'ininki daha az mahalli ve daha medeni bir toplumdur. Fakat bu toplumda düşünce daha sığ, duyu ise daha sınırlıydı. Çağın dimağı bazı melekelerini yitirmiş, bazılarını ise geliştirerek gerçekleştirmişti. Sonuç olarak dimağ olgunluğuna davranış olgunluğuna da eklememiz gerekmektedir.

Dilde olgunluğa doğru gelişmeyi, şair dilinden ziyade, nesir dilinde hemen tanıyıp kabullenmek daha kolaydır. Nesir dilinde büyüklüğü tanıyan eden ferdi farklar dikkatimizi pek dağıtmaz; ortak bir kelime hazinesini ve cümle yapısını kullanma eğilimimiz daha fazladır. Gerçekte bu ortak ölçülerden en çok sapan yani aşırı bir ölçüde ferdi olan nesir "mensur şiirde" kullanılan dildir. İngiltere'nin şiirde mucizeler yarattığı bir devirde, nesir dili nisbeten olgunluktan uzaktı ve sadece belli amaçlara hizmet edecek şekilde gelişmişti. Aynı zamanda İngiliz şiirindeki büyüklüğe erişmekten uzak olan Fransızca'da ise, nesir dil İngilizce nesir dilinden çok daha olgundu. Herhangi bir Tudor devri yazarını Montaigne ile mukayese edebilirsiniz. Montaigne ise, bir üslup yaratıcısı olarak sadece bir öncüydü ve

onun üslubu, bir klasik eserin Fransızca'daki taleplerini karşılayacak kadar gelişmiş değildi. Bizim nesrimiz, başka dillerle yarışmaya hazır olmadan önce, bazı görevleri yapmaya hazırdı. Nesir yazarlarından Malory'yi Hooker'dan, Hooker'ı Hobbes'dan ve Hobbes'u da Addison'dan önce düşünebiliriz. Bu ölçüye göre uygulamamız güç olduğu halde, klasik bir nesrin gelişmesini, ortak bir üsluba doğru gelişme olarak görebiliriz. Bununla en iyi yazarların üslup bakımından farksız olduklarını söylemek istemiyorum; öзде olan ayrıncı farklar varlıklarını sürdürmektedirler. Bu, farkların daha az olmasından ziyade, daha girift ve ince noktalarda olmasından ileri gelmektedir. Addison ve Swift'in nesirleri arasındaki fark, hassas bir dimağa sahip olan için erbabi için, yıllanmış şarap çeşitleri arasındaki farklar kadar bellidir. Belli bir devirde yaratılan klasik bir nesirde bulduğumuz şey, gazete yazarlarının kullandıkları çeşitten ortak bir yazı üslubu olmaktan ziyade, ortak bir zevktir. Klasik bir devirden önceki bir devirde, yeknesak veya ortak ölçülerden sapmalar (eccentricity) görülebilir. Bu devirde bivehiyelik vardır, çünkü dilin zenginlikleri henüz keşfedilmemiştir; ortak ölçülerden sapmalar vardır, çünkü henüz



T.S. Eliot

herkesçe kabul edilmiş bir standart üslup yoktur. Bu da, nesir dilinde sadelik ve doğruluktan uzaklaşma ve gösteriş düşkünlüğü demektir. Klasik bir devri takip eden devirde de, yeknesak ve ortak bir üsluptan sapmalar görülebilir: Dilde biteviyelik vardır, çünkü dilin kaynakları hiç olmazsa o an için tüketilmiştir; ortak üsluptan sapma vardır, çünkü yazarın kendisine has üslubu, (orijinallik) üslupta doğruluktan daha geçerli bir değer olmuştur. Ortak bir üslup geliştirebilmiş bir devir, toplumun kısa bir süre için de olsa, düzen, devamlılık, denge ve ahenge ulaşmayı başardığı bir devirdir. Ferdî üslupların ifradına vardığı bir toplum ise, ya olgunluktan yoksundur ya da bunamıştır.

Dilde olgunluğun, dimağ ve davranış olgunluğuyla birlikte bulunmasını beklemek çok tabii bir şeydir. Bir toplum, "geçmiş" e eleştirici ve alkılı bir tavır alabildiği, "hal" e güvendiği ve "gelecek" konusunda şuurlandığı "güpheleri" olmadığı zaman, dilin olgunluğu yaklaşımsa beklenemez. Edebiyatta bu, şairin kendisinden öncekileri bilmesi ve bizim de onun eserinde geleneği bulmamız demektir. Bir şairin geleneği olması, kişiliğini ve özel üslubunu kaybetmesi anlamına gelmez. Bu geleneği oluşturan şairler, büyük ve çok şanlı, şerefli kişiler olabilirler; fakat onların büyük başarıları dilde hâlâ geliştirilmemiş kaynakların olduğuna bize unutturamaz ve genç yazarlar dillerinde yapılabilecek her şeyin geçmişte yapıp bitirildiğini düşüncelerle korku ve baskı altında kalmamalıdır. Olgunlaşmış bir şair, kendisinden öncekilerin eksik bıraktıkları bir şeyi yapma ümidiyle harekete geçebilir; parlak bir gençlik ana ve babasının davranış, alışkanlık ve inançlarına isyan etmesi gibi, şair de selevlerine karşı gelebilir. Fakat geçmişte baktığımız zaman, onun da kendi geleneğini yaşadığını, geleneğin özünü oluşturan ayrıncı vasıfları muhafaza ettiğini, kendine has farklarını ise, içinde yaşadığı bir başka çağın şartlarından doğan farklar olduğunu görebiliriz. Öte yandan, atalarının şöhreti altında ezilmiş, hayatları kararmış bazı kişiler için muktedir oldukları her başarı nasıl nispeten önemsiz görünürse, bu devrin şairi de, kendisinden bir önceki devrin parlaklığıyla yarışacak gücü bulmayabilir. Herhangi bir devrin sonunda, ya sadece geçmiş şuuruyla yaşayan ya da gelecekte bekletilenleri sadece geçmişin inkâr üzerine inşa eden şairler görürüz. Öyleyse, bir toplumda edebi yaratılışın devamlılığı, en geniş anlamda

geçmişin edebiyatında gerçekleştirilmiş, kolektif bir dimağ veya şuur olarak tanımlayabileceğimiz gelenekle, yaşayan kuşağın kendine has özellikleri arasında kurulan, tanımlanması çok güç bir denge sayesinde mümkündür.

Elizabeth devri edebiyatına bütünüyle büyük veya olgun diyemeyiz. Bu devrin edebiyatı klasik de değildir. Yunan ve Latin edebiyatlarını birbirleriyle mukayese edemeyiz, çünkü Latin edebiyatının arkasında Yunan edebiyatı vardır. Herhangi bir modern edebiyatla bu edebiyatlar arasında da bir kıyaslama yapamayız, çünkü modern edebiyatların arkasında bu edebiyatlar vardır. Rönesansta, bu devir edebiyatının eski Yunan ve Latin edebiyatlarına borçlu olduğu olgunluğu benzen bir şeyler vardır. Milton'la olgunluğu yaklaştığımız farkına varıyoruz. Milton, İngiliz edebiyatının geçmişine eleştirici ve alkılı bir tavır almak için, kendisinden önceki büyük yazarlardan daha iyi durumdaydı. Milton'u okumak, Milton'un şairliğini mümkün kılan Spenser'in satkalarına ve dehasına duyduğumuz saygı ve şükranla ne kadar haklı olduğumuzu anlamak demektir. Yine de, Milton'un üslubuna klasik üslup denemez. Onun üslubu, hâlâ gelişmekte olan ve ustaları, İngiliz olmanın ziyade Latin ve biraz da Yunanlı olan bir yazarın üslubudur. Bu, önce Johnson'un, sonra da Landor'un, Milton'un üslubunun İngiliz olmasından şikayet ettikleri zaman söylediklerinden başka bir şey değildir. Milton'un, dilimizi geliştirmek için çok şey yaptığını söyleyebiliriz. Klasik bir üsluba yaklaştığımızı gösteren işaretlerden birisi, içinde bir fikrin tamamlanmış bileşik cümle yapılarındaki unsurların artmasıdır. Shakespeare'in ilk oyunlarından son oyunlarına kadar kullandığı dili incelersek, böyle bir gelişmeyi kolayca görebiliriz. Hatta yazar, son oyunlarında, bu bakımdan öteki nazım çeşitlerinden daha sınırlı olan dramatik şiirin imkânları içinde en girifti cümle yapılarını kullanmaktan çekinmemiştir. Amacımız, bileşik cümle yapmak için birleşik cümle yapmak değildir. Önce maksadımız, duygu ve düşüncenin en ince tonlarını doğru olarak ifade etmek olmalıdır; sonra bu çeşit cümleler, şiirin musikisinde zerafet ve çeşitlilik yaratmak için gereklidir. Bir yazar, bileşik cümle yapmıyorsa, merakından dolayı herhangi bir şeyi sade bir, şekilde söylemek yeteneğini kaybetmiş görüldüğü zaman, basit cümleler içinde ifade edilebilecek fikirleri, cümlelerle

künlüğünden dolayı dolambaçlı ve süslü bir şekilde söylemek tutkusuna kapıldığı ve böylece ifade ortamını sınırlandırdığı zaman, bileşik cümleler öz ve sağlıklılarını yitirirler ve yazar da konuşulan dille ilişkisini kesmiş olur. Bununla beraber, nazım dili şairden şaire el değiştirerek geliştikçe, yeknesak olmaktan kurtulup, çeşitliliğe erişir ve basitlikten kurtulup girift bir yapıya doğru gelişir. Nazım dili yozlaşmaya başladığı zaman ise, dehşetli denli kazandırdığı hayat ve anlamdan yoksun olan kalibi yaşatsa da, tekrar yeknesaklığa döner. Virgil'den önceki ve sonraki şairler için bu genellemelerin ne kadar geçerli olduğunu kendi kendinize anlatabilirsiniz. Aynı yeknesaklığı, Milton öyle olmadığı halde, onu taklit eden şairlerde de görebiliriz. Böyle büyük şairlerden sonra, dilde yeni bir sadeliğin, hatta hamliğin tek sık olduğu bir zaman gelebilir.

Zannedirim ne söylemek istediğimi anlamış bulunuyorsunuz. Klasik bir eserde bulunması gereken olgun bir dimağ, davranış olgunluğu, dilde olgunluk ve ortak üslupta kusursuzluk gibi niteliklerin hemen hemen hepsi XVIII. yüzyıl İngiliz edebiyatında en çok Pope'un şiirlerinde vardır. Eğer bu konuda söyleyebileceğimin hepsi bu kadar olsaydı, bu pek yeni ve söylemeye değer bir şey olmazdı. Ayrıca daha önce yapılmış olan iki hatadan birini seçmeyi teklif etmiş olurum. Bunlardan birisi XVIII. yüzyılın İngiliz edebiyatında en kusursuz devir olduğudur; öteki ise, klasik edebiyat fikrinin tamamen şüpheyile karşılanmasıdır. Benim fikrimce, İngiliz edebiyatında ne klasik bir devir ne de klasik bir şair vardır. Bu nedenle böyle olduğunu anladığımızda, üzülme için hiçbir sebep olmadığını da görürüz. Bununla beraber, klasik bir edebiyat ideali daima muhafaza etmeliyiz; çünkü bunun böyle olması gerekir. İngiliz dehasının, klasik ideali gerçekleştirmeden önce yapacağı başka şeyleri olduğu için, Pope devrini ne reddedebiliriz ne de olduğundan fazla gösterabiliriz. Pope'un eserlerinde klasik niteliklerin ne ölçüde gerçekleştirildiğini eleştirici bir değerlendirmeden geçirmeden önce, İngiliz edebiyatını bir bütün olarak görmemiz mümkün değildir ve gelecekte de böyle bir şeyi amaçlamak doğru olmaz. Bu demektir ki, Pope'un eserlerinin zevkine varmadıkça, İngiliz şiirini tam olarak anlayamayız. Pope'un eserlerinde klasik niteliklerin gerçekleştirilmesinin bir hayli pahalıya mal olduğu oldukça açıktır. Bu nitelikler

gerçekleştirilirken, İngiliz şiirinde pek çok sayıda potansiyelin işlenmeden bırakıldığı bir gerçektir. Görülüyor ki, bir ölüme bazı potansiyelleri gerçekleştir-
mek için diğerlerinin feda edilmesi, genellikle hayata olduğu gibi sanatta da bir mecburiyettir. Hayatta bir şey kazanmak için başka bir şeyden fedakârlık yapmak istemeyen kişi ya vasat bir seviyede kalacak ya da başarısız olacaktır. Öte yandan bir uzmanın çok az şey elde etmek için pek çok şeyi feda ettiğini de görmekteyiz ve bazen sadece tek bir sahada bilgi sahibi olmak için yaratıldıklarından dolayı feda edecek hiçbir şeyi olmayan kimseler de vardır. Fakat XVIII. yüzyıl edebiyatında pek çok şeyin ifade bulmadığını söylemek için sebeplerimiz vardır. Bu yüzyılın yazarları olgun fakat muhtevâ bakımından dar bir dimağa sahiptiler. İngiliz toplumu ve İngiliz edebiyatı mahallî değildi. Yani bu edebiyat, en iyi Avrupa toplumundan ve edebiyatından tecrit edilecek ve onun gerisinde kalacak şekilde mahallî değildi. Yine de bu çağ, bir bakımdan belli bir bölgenin edebiyatına sahipti. İngiltere'de Shakespeare, Jeremy Taylor ve Milton'ın, Fransa'da Racine, Moliere ve Pascal'ı düşündüğünüz zaman, XVIII. yüzyılın sadece işlediği toprağı sınırlayarak şekil bakımından kusursuz bir bahçe yarattığını söyleyebiliriz. Eğer klasik bir eser gerçekten ulaşılmağa değer bir ideal ise, XIII. yüzyıl edebiyatının sahip olmadığı zengin ve evrensel bir tecrübeyi ifade etmeye muktedir olmalıdır. Bu nitelikler, İngiliz edebiyatında benim kastettiğim anlamda klasik sayılamayan Chaucer gibi büyük yazarların ve tam mânâsıyla Dante'nin ortaçağın ürünü olan dimağında vardır. Çünkü, modern bir Avrupa dilinde yazılmış olan İlahî Komedi'de klasik bir eserin bütün özelliklerini buluruz. Özellikle dini duygular bakımından XVIII. yüzyıl yazarları, çok sınırlı bir duyarlılık ölçüsü içinde sıkışık kalmışlardır. Bu, en azından İngiltere'de şiirin Hristiyanlığın etkisi altında olmaması anlamına gelmez; hatta bu devrin şairlerinin imanlı Hristiyanlar olmadıklarını da söyleyemeyiz. Çünkü imkanda gerçek anlamda samimiyet ve ilkelere bağlılık bakımından, Samuel Johnson'dan daha dindar bir şair bulmak zordur. Bununla beraber, inanç ve onun uygulanmasında tamamen oradanburdan kaplıklarıyla yetinen Shakespeare'in şiirlerinde daha derin dini duyguların ifadesi vardır. İşte duygulardaki bu sınırlılık, XVIII. yüzyıl şiirini evrensel olmaktan uzaklaştır-

mıştır. Bu anlamda XIX. yüzyıl şiirinin daha mahallî olduğunu söylemeden geçemeliyiz. Bu, ortak inanç ve kültürün çoktugünü ve Hristiyanlığın çözüldüğünü gösteren bir mahallîliktir. Öyleyse İngiliz edebiyatında XVIII. yüzyıl, klasik ölçülere sahip olmağa gösterdiği başarıda gelecek için örnek olabileceği ölçüde büyük bir öneme sahip olmasına rağmen, gerçek anlamda klasik bir eserin yaratılmasını mümkün kılan şarttan yoksundu. Bu şartın olmadığına bilmek için Virgil'e dönmemiz gerekmektedir.

Önce Virgil'in içinde yetiştiği medeniyet ve kullandığı dilin tarihinde varlığını gördüğümüz müstesna an bakımından, yukarıda söz ettiğimiz klasik nitelikleri bir kere daha ele almak isterim. Bir yazarın olgun bir dimağa sahip olması, bir tarihe ve tarih sukuruna sahip olmağa mümkündür. Tarih sukurunun uyanması, sadece şairin kendi milletinin tarihinden başka bir milletin tarihini de bilmesiyle mümkündür. Tarihte kendi yerimizi bulabilmek için buna ihtiyacımız vardır. Hiç olmazsa yüksek bir medeniyete sahip olan bir milletin veya bizimki ile karşılaştıkça onu etkisi altında bırakacak ölçüde bizimkine benzeyen bir başka medeniyetin tarihini bilmemiz gerekir. Bu, Romalıların sahip oldukları bir sukurdur. Bu şüphesiz ki Virgil'in geliştirmek için çok şey yaptığı bir sukurdur. Kariyerinin başlangıcından beri Virgil, kendisinin öncekiler ve çağdaşları gibi Yunan şiirindeki keşif, gelenek ve icatları devamlı bir şekilde kendi amacına uygun olarak değiştirmiş ve kullanmıştır. Yabancı bir edebiyattan bu şekilde faydalanmak, bir yazarın kendi edebiyatının daha önceki kaynaklarından yararlanmasından ötesinde bir seviyeye eriştiğini gösterir. Yunan şiirinden ve kendisinden önceki Latin şiirinden faydalanmak konusunda hiçbir şairin Virgil'den daha hassas bir denge duygusuna sahip olduğu söylenemez. İşte bir medeniyet ve edebiyatın başka bir medeniyetle ilişkili olarak gösterdiği bu gelişme, Virgil'in destan konusuna, sahip olduğu anlamı kazan-dırıştır. Homer'in destanında Yunanlılar ve Troyalıları arasındaki çatışma, Yunan şehir devletlerinden biriyle, ona karşı diğerlerinin oluşturduğu bir birlik arasındaki kan davasından pek de farklı bir şey değildir. Aeneas'ın hikâyesinin arkasında, daha köklü bir farkın ve aynı zamanda iki kültür arasındaki akrabalığın ve nihayet her iki kül-

türü de kucaklayan bir kaderin suuru vardır.

Virgil'in dimağındaki olgunluk ve yaşadığı çağın olgunluğu bu tarih sukurunda ifade bulmaktadır. Bir şairin dimağ olgunluğu ile onun davranışlarındaki olgunluğu ve medeniliği bir arada düşünüyorum. Kendisini aniden geçmişte tasavvur eden bir çağdaş Avrupalı Latin Romalıların ve Atinalıların sosyal davranışları vahşi, kırıcı ve kaba görünebilir. Eğer şair eserde kendi toplumunda gördüğü davranışlardan daha üstün ve ince davranışları ifade edebiliyorsa, bu onun kendi halkının gelecekteki davranışlarını tayin etmesi ve oldukça farklı bir davranış kalıbını sunmasından ziyade, kendi milletinin nasıl davranması gerektiğini ifade etmek istemesi anlamına gelir. Kral Edward devrinde İngiltere'de evlerde yapılan zengin toplantılar, Henry James'in eserlerinde toplantılara aynı değildi. Henry James'in sunduğu toplum, içinde yaşadığı gerçek toplumun geleceğini yansıtmıyordu, onun idealleştirilmiş bir şekliydi. Zannedirim, herhangi bir Latin şairinden ziyade Virgil'de -çünkü Virgil ile mukayese ettiğimiz zaman Cattallus ve Propertius ve Horace vasat kişiler olarak kalırlar- ince bir duyguluktan kaynaklanan zarif davranışların ve özellikle toplum içinde ve özel hayatta, şaşmaz bir şekilde beşeri davranışların bir ölçüsü olan kadın-erkek ilişkisinin sukuruna varırız. Benden çok daha üstün olduğuna inandığım pek çok bilim adamı arasında Aeneas ve Dido hikâyesini değerlendirmek bana düşmez. Fakat kitabın dördüncü bölümünde Aeneas'ın Dido'nun gölgesiyle karşılaşmasını yalnız şiirde bulduğum en acıklı olay olarak değil, aynı zamanda en medeni davranış şekli olarak da düşünmüşümdür. Şiirin bu bölümü anlamca çok muğlak olduğu halde, ifade bakımından çok sadedir. Çünkü şair, bu bölümde bize sadece Dido'nun davranışını anlatmıyor; bundan çok daha önemli olan şey, şairin Aeneas'ın davranışları hakkında söyledikleridir. Aeneas, Dido'nun davranış karşısında vicdan azabı duyuyor. Yani şiirde Dido'nun davranışını Aeneas'ın vicdani beklentilerine cevap verecek bir şekilde ifade edilmektedir. Bu karşılaşmada Dido, Aeneas'ı azarlamak yerine çok anlamlı bir şekilde küçümsemeştir. Buna rağmen, bana göre üzerinde durulan nokta Dido'nun affediciliği olmayı-
cı değildir. En önemli şey, Aeneas'ın, çok manidar bir şekilde, kadere boyun eymekten veya anlaşılması mümkün ol-

mayan daha büyük bir gücün oyuncağı olan tanrıların tuzağına düşmekten başka bir şey yapmadığını bilmesine rağmen, kendi kendisini affedemiyşidir. Burada medeni bir davranış olarak seçtiğim örnek, medeni bir suur ve vicdanın delilidir. Aeneas da belli bir olaya hangi açıdan bakarsak bakalım, diğer yargılarımız bütün bir Avrupa medeniyetine aittir. Hayatını belli bir gaye uğrunda harcaması gerekmeyen Turnus hariç, Virgil'in bütün karakterlerinin davranışları mahalli olmaktan çok uzaktır; onlar bütün davranışlarıyla hem Romalı hem de Avrupalı'dır. Şüphesiz ki, Virgil eserinde sunduğu zana-ket kuralları açısından hiçbir zaman mahalli olmamıştır.

Burada Virgil'in dil ve üslubundaki olgunluğu açıklamak gereksiz bir iştir: Bunu çoğunuz benden iyi bir şekilde yapabilirsiniz ve zannederim hepimiz bu konuda aynı fikirdeyiz. Fakat bu üslubun, Virgil'den önceki ve Virgil'in çok iyi bildiği edebiyat olmaksızın gerçekleşmesinin mümkün olamayacağını tekrarlamakta fayda vardır. Öyle ki, Virgil kendisinden önceki yazarlardan herhangi bir tekniği veya deyim aldığını veya onda bir değişiklik yaptığı zaman, bir anlamda Latin şiirini tekrar yazıyordu. Virgil, bütün bildiklerini eserinde kullanabilen çok bilgili bir şairdir. Ese-

rini gerçekleştirebilmesi için ardında ihtiyacı olan edebi birikime sahipti. Üslup olgunluğuna gelince, anlam ve musiki bakımından hiçbir şairin Virgil kadar dilin en bileşik yapı kalıplarına hakim olduğunu zannetmiyoruz. Buna rağmen Virgil, gerektiği zaman çok büyük bir ustalıkla basit ve sade bir dil kullanmayı da becerebilmiştir. Bu konu üzerinde fazla durmak gerekmez. Fakat "ortak üslup" konusunda bir iki söz söylemeğe değer, çünkü bu İngiliz şiirinden örnekler vererek açıklamayacağımız ve yeterince önem vermediğimiz bir şeydir. Modern Avrupa edebiyatında "ortak üslup" idealine en çok yaklaşan dili Dante ve Racine'in eserlerinde buluruz. İngiliz edebiyatında ideale en çok yaklaşan şair Pope'dur. Bununla beraber, Pope'un üslubu, Racine ve Dante'ninkine mukayese edildiği zaman ifade ettiği tecrübe unsurları bakımından oldukça sınırlı bir dildir. "Ortak üslup" bir dehânın dili olmaktan ziyade, belli bir devirdeki dilin dehâsının gerçekleştirilmesiyle yaratılabilir. Pope'u okurken böyle bir izlenim altında kalmıyoruz, çünkü İngilizcede Pope'un yararlanmadığı pek çok kaynağın farkındayız. Aynı şeyi Shakespeare ve Milton'u okurken söyleyemeyiz, çünkü onların dilde yaratıcılığı mucizenin ve büyüklüklerinin daima farkındayız. Chaucer'da ortak üsluba yaklaştığımızı hissetsek de, onun kullandığı dil bizim ölçülerimize göre farklı ve işlenmemiş bir dildir. Shakespeare ve Milton, tarihin daha sonraki safhalarından görüldüğü gibi, şiir dilinde İngilizcenin sahip olduğu pek çok imkânları değerlendirememişlerdir. Halbuki Virgil'den sonra, Latince farklı bir dil oluncaya kadar, dilde büyük bir gelişmenin olmadığını söylemek daha doğrudur.

Şu anda daha önce bahsi geçen bir konuya dönmek istiyorum: Bu, tartışmanın başından beri kastettiğim anlamda, klasik bir eserin yaratılmasının, kendisini yaratan halk ve dil için şüphe

götürmez bir gurur vesilesi olmasına rağmen, katkısız bir lütf olup olmadığı. Aklimızda böyle bir sorunun olması, Virgil'den sonra Latince şair yazan kişilerin ne kadar büyük ölçüde onun büyüklüğünün gölgesinde yaşayarak sanatlarına hizmet ettiklerini düşünmek için yeterlidir. Öyle ki, bu şairleri Virgil'in ortaya attığı ölçüler içinde över veya yereriz. Onları yaptıkları büyük bir değişiklikten, hatta sadece taklit ettikleri kaynağın üzerimizde bırakmış olduğu hoş bir etkiyi, zayıf bir şekilde de olsa, uyandırmak için dilin kodunda yaptıkları basit bir düzenlemeden dolayı bile takdir ederiz. Fakat İngiliz şiiri ve Fransız şiiri bu bakımdan talihli sayılabilirler. Çünkü en büyük şairler bile, sadece belli sahalardaki kaynakları işleyebilmişlerdir. İngiliz edebiyatında Shakespeare'in ve kendi edebiyatında da Racine'in devrinden beri İngilizce'de ve Fransa'da birinci sınıf tiyatro eserlerinin yaratıldığı söyleyemeyiz. Milton'dan beri İngiliz edebiyatında çok uzun manzum eserler yazılmasına rağmen, gerçekten büyük bir destan yaratılmamıştır. Her büyük şairin, klasik olsun veya olmasın, işlediği sahada bütün kaynakları tükettiği bir gerçektir. Öyle ki, o saha kısa bir süre için gittikçe azalan sayıda mahsul verdikten sonra, birkaç nesil için nadase terk edilmektedir.

Edebiyat üzerinde, klasik bir esere attığımız etkinin eserin klasik oluşundan ziyade, büyüklüğünden ileri geldiği söylenebilir. Çünkü bu denemede tanımladığım anlamda klasik olma niteliğini Shakespeare ve Milton'dan esirgediğim halde, onların devrinden beri aynı türden, o büyüklükte eserlerin yaratılmadığını da kabul ettim. Her büyük şiirin aynı türde ve aynı büyüklükte başka eserlerin yaratılmasını imkânsızlaştırdığı tartışma kabul etmez bir gerçektir. Bunun sebebi, hiçbir büyük şairin, kendi dilinin imkânları içinde başarabildiği bir işi tekrarlamaktan hoşlanmayacağıdır. Bir dil, kelime hazinesinden ve yapısından ziyade, musikisinde zaman ve sosyal değişimin sonucu olarak yeterince değişikliğe uğradıktan sonra, Shakespeare kadar büyük bir tiyatro yazarı veya Milton kadar büyük bir destan yazarının yetişmesi mümkündür. Yalnız büyük bir şair değil, aynı zamanda daha küçük olan gerçek bir şair de, dilde bir unsuru kendisinden sonrakilere için yapacak bir şey bırakmayacak şekilde işleyip geliştirebilir. Onun dilde işleyip tükettiği kaynak çok önem- siz olabilir. Böyle büyük bir şair, bü-



Milton

yük bir tiyatro eserini veya büyük bir destanı gerçekleştirebilmiş olsa da, başarısı her şeyi ihtiva etmez. Fakat büyük bir şair, aynı zamanda klasik bir şair ise, sadece edebi bir türde başarı göstermekle kalmaz, kendi zamanının dilini de kusursuz bir şekilde kullanır. Böylece dikkatimizi sadece şairin kendisi üzerinde değil, onun kullandığı dil üzerinde de toplamamız gerekir. Klasik bir şair, bir dildeki bütün kaynakları işleyebilen bir kişi olduğu gibi, klasik bir şairi yetiştiren de, işlenebilecek kaynaklara sahip olan bir dildir.

Bu bakımdan, klasik bir şaire sahip olmak yerine, geçmişte çeşitli kaynaklarıyla zengin ve gelecekte geliştirebileceğimiz yenilik imkânları olan bir dile sahip olmakla talihli olup olmadığımızı sorabiliriz. Bir edebiyatın içinde, aynı kültüre sahip olduğumuz zaman, edebiyatımızın geçmişteki başarılarından gurur duyar ve gelecekteki başarılarına güvenle bakarız. Eğer geleceğe inanmıyorsak, geçmiş de tamamen bizim geçmişimiz olmaktan çıkar ve ölü bir medeniyetin geçmişi olur. Bu fikrin, İngiliz edebiyatını zenginleştirmek gayreti içinde olanlar için çok anlamlı olması gerekir. İngilizcede hiçbir klasik şair yoktur. Bunun için herhangi bir yaşayan şair, "ben veya benden sonrakiler, muhafaza edilmeye değer bir eser yaratabiliriz" diyebilir. Çünkü hiç kimse, eğer burada ima edileni anlıyorsa, son şair olma fikrini sükkunetle kabul edemez. Fakat konuya edebiyat açısından bakarsak geleceğe duyulan ilginin hiçbir anlamı kalmaz. İki ölü dil arasında bir mukayese yaparsak, bunlardan birine, çok sayıda şaire sahip olduğu için daha büyük diyemediğimiz gibi, diğerine de tek bir şairin eserinde bütün potansiyelleri kusursuz şekilde gerçekleştirdiği için, diğerinden daha büyük bir dil diyemeyiz. Demek istediğimiz şey şudur ki, İngilizce yaşayan ve içinde yaşadığımız bir dildir. İngilizcedeki bütün potansiyeller tek bir klasik şairin eserinde gerçekleştirilemediği için, çok memnun olabiliriz. Diğer taraftan klasik bir eseri tanımlamak için kullandığımız ölçü de çok önemlidir. Bu ölçüyü kendi edebiyatımız klasik bir eser yaratabilmiş bir edebiyatla mukayese ederek ve bir bütün olarak değerlendirmekte kullanamayacağımız halde, ona tek tek şairlerimizi değerlendiren ihtiyacımız olabilir. Bir edebiyatın tek bir klasik eserle zirveye ulaşmış olamayacağı bir talit. meselesidir. Bu, büyük ölçüde o dildeki bütün insanların birbiriyle kaynaşma derecesine bağlıdır. La-

tin dilleri, İngilizceyle mukayese edildiği zaman, daha homojen unsurlara sahip olduklarından ve ortak bir üslup oluşturdıkları için, klasik bir eser için uygun olabilirler. Halbuki İngilizce, büyük bir dil olarak o kadar çok unsurdan oluşmuştur ki, kusursuzluktan çok çeşitliliğiyle dikkat çekebilir, potansiyellerini gerçekleştirebilmek için daha uzun bir zamana muhtaçtır ve henüz keşfedilmemiş pek çok imkânı sahiptir. Belki de çok büyük ölçüde değişme kapasitesine sahip olduğu halde, özünden hiçbir şey kaybetmeyecek bir dildir.

Şimdi görece olarak klasik olan bir eserle, mutlak anlamda klasik olan bir eser arasındaki farkı ele alacağım. Bu, yazıldığı dilde klasik olan bir eserle, başka dillerde de klasik sayılan bir eser arasındaki farktır. Bu konuya geçmeden önce, bir eseri klasik yapan şu ana kadar saydığımız özelliklere bir nitelik daha eklemek istiyorum. Bu nitelik, Pope gibi yazıldığı dilde klasik olan bir yazarla, Virgil gibi bütün dillerde klasik olan bir yazar arasındaki farkı daha iyi tayin etmemize yardım edecektir. Daha önce ortaya attığımız bazı iddiaları tekrarlamakta yarar vardır.

Başta da söylediğim gibi, bir ferdin olgunlaşma süreci içinde (pek şuurlu olmasa da) bazı potansiyellerin değerleri pahasına seçilip geliştirilmesi, her zaman olmasa da sık sık görülen bir olgudur. Aynı olayın bir dil ve edebiyatın gelişme ve olgunlaşma süreci içinde de görülebileceğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan, XVII. yüzyılın sonunda ve XVIII. yüzyılda yarattığımız milli sınırlar içinde kalmış klasik edebiyatımızda olgun bir seviyeye varmak için feda edilen unsurları, geliştirilenlerden sayıca daha çok ve daha önemli olduklarını görebilir ve daha önceki yazarların eserlerinde bulunduğuna halde, bu klasik eserlerde yer almayan, dilimizdeki diğer imkânların farkına varmakla tatmin olabiliriz. İngiliz edebiyatındaki klasik devrin eserleri, İngiliz milletinin dehâsının bütününlü ifade etmekten uzaktır. Bu dehânın herhangi bir devirde gerçekleştirebileceğini söylemeyeceğimizi zaten ima etmişim. Ancak geçmişte herhangi bir devirde, gelecek için ümit vad eden potansiyeller bulabiliriz. İngilizce, kendi içinde pek çok üslup farklarını barındırabilecek bir dildir; onun içinde hiçbir edebi devir veya hiçbir yazar norm sayılamaz. Fransızca norm sayılabilecek bir üsluba bağlı kalmaya çok daha yatkındır. Yine de XVII. yüzyılda hemen hemen olgunluğa ermiş bir dil

olmasına rağmen, Fransızcada bile Rabelais ve Villon'da bulduğumuz canlılık, gelişme ve zenginleşme potansiyeli vardır. Fransız dilinin bu özelliğini bilmek, Racine veya Molière'in dillerindeki denge ve kusursuzluğu değerlendirenler, onların bile bu canlılık ve zenginleşme gücünü tam olarak gerçekleştiremediklerini hissetmemiz bakımından yardımcı olabilir. Sonuç olarak, klasik bir eserde bir milletin bütün dehâsının potansiyeli olarak var olduğunu ve açıkça değilse bile, klasik bir eserin dilinde bu dehânın bütünüyle ifade edilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Öyleyse klasik bir esere bu özelliği kazandıran niteliklere eklememiz gereken diğer bir nitelik de, bu eserin muhteva bakımından çok zengin olmasıdır. Klasik bir eser, yazıldığı dili konuşan milletin karakterini belirleyen bütün duygularını, bir sanat eserini sınırlayan bütünlük içinde, en zengin bir ölçüde ifade edebilen bir eserdir. Klasik bir eser, böyle zengin bir muhtevaya hem en iyi şekilde temsil eden hem de ait olduğu toplumun bütün sosyal sınıflarını oluşturan fertlere her şart altında hitap edebilen bir eserdir.

Eğer edebi bir eser, yazıldığı dilde ifade ettiği bu muhteva zenginliğinin ötesinde, yabancı edebiyatlar için de bu ölçüde bir anlam ve önem ifade ediyorsa, ona evrensel bir klasik de diyebiliriz. Mesala, Goethe'nin şiiri kendi dili ve edebiyatı içinde işgal ettiği yer bakımından klasikdir. Fakat Goethe, şiirlerinin muhtevasını oluşturan bazı unsurların yanlışlığından ve geçiciliğinden, ifade ettiği duyguların sadece Alman ırkına has olmasından ve sadece kendi kültür, dil ve çağının adamı olmasından dolayı, bir yabancının bakış açısından bütün bir Avrupa geleneğinin temsilcisi olarak düşünülemez. O da, bizim XIX. yüzyıl yazarlarımız gibi biraz mahalli kalmakta ve evrensel bir klasik sayılmamaktadır. Goethe'ye sadece her Avrupalı'nın okuması gereken evrensel bir klasik yazar denebilir. Fakat bu, bizim kastettiğimizden başka bir şeydir. Herhangi bir modern dilde, klasik bir eserde bulunması gereken boyutlara yaklaşan eser bulmayı ümit edemeyiz. Klasik eserler bulmak istiyorsak, onları iki ölü dil içinde aramalıyız. Bu dillerin ölü olmaları çok önemlidir. Çünkü bu kültür mirasımızı onların ölümlerine borçluyuz. Bu dillerin değerleri, ölü olmalarından ziyade bütün Avrupa milletlerinin onlardan yararlanmış olmalarından ileri gelmektedir. Klasik eser ölçümüzü eski Roma ve Yunan şa-

irleri arasında en çok Virgil'e borçluyuz. Bununla Virgil'in en büyük klasik şair olduğunu söylemek istediğim halde, kendisine her şeyi borçlu olduğumuzu söylemek istemiyorum. Burada sözü geçen özel bir borçtur. Virgil'in kendine has olan muhtevası, Roma İmparatorluğu'nun ve Latin dilinin tarihimize oynadığı role uygun olan eşsiz yerinden kaynaklanmaktadır. Aeneid'de bu anlamda bir kader kavramı şuurlandırılmıştır. Destanın kahramanı Aeneas ise, eserin başından sonuna kadar belli bir kaderin adamıdır; o, ne bir macera adamı ne başıboş bir kişi ne de belli bir mesleğin adanadır. Aeneas, herhangi bir mecburiyeti veya keyfi bir emre uyma söz konusu olmaksızın, şan şeref kazanmak kaygısından uzak, fakat kendisine yön gösterebilecek veya yenilgisine sebep olabilecek, tanrıların üstündeki bütün isteklerine iradesini uydurarak belli bir kaderin içinde yerini alır. Troya'da kalması mümkün olduğu halde, sürgüne gönderilir, ama bu herhangi bir sürgünden daha büyük ve daha anlamlı bir sürgündür. Aeneas, anlamını tam olarak kavrayamayacağı kadar büyük, fakat sorumluluğunu yüklediği bir gaye için sürgün edilir. Üstelik Aeneas, beşeri ölçüler içinde mutlu ve başarılı bir insan da değildir, fakat Roma'nın sembolüdür. Aeneas Roma için ne ise, eski Roma da Avrupa için olur. Böylece Virgil, eşsiz bir klasiğe bütün boyutlarını kazandıran bir dimağ olgunluğunda ve hiçbir şairin kendisiyle paylaşamayacağı veya gasp edemeyeceği bir yerde, Avrupa medeniyetinin merkezindedir. Roma İmparatorluğu ve Latin dili, herhangi bir imparatorluk veya herhangi bir dil değil, fakat bizim kaderimize de yön veren bir imparatorluk ve dildir. Virgil ise, bu imparatorluğun ve bu dilin şura erişip ifade bulduğu bir klasiğin yaratıcısı olarak bu eşsiz kaderi bizimle paylaşan şairdir.

Eğer Virgil Roma'nın şuru ve Latin dilinin en büyük ustası ise, onun medeniyetimiz içindeki yer ve öneminin sadece edebiyat ve esteri ölçülerinde ifade edilemeyecek boyutlarda olması gerekir. Yine de edebiyatın meselelerine ve edebiyatla olan ilişkisine sadık kalarak söyleyebildiğimizden daha fazlasını ima edebiliriz. Edebiyat terimleri içinde Virgil'in bizim için değeri bizim için bir ölçü teşkil etmesinden ileri gelmektedir. Daha önce de söylediğim gibi, bu ölçünün bizimkinden başka bir dilde yazmış olan bir şair tarafından ortaya koyulması bizim için, bu ölçüyü

reddetmek şöyle dursun, büyük bir kıvanç sebebi olabilir. Bu klasik ölçüyü muhafaza etmek ve her eseri bu ölçüye vurmak, kendi edebiyatımız bir bütün olarak pek çok meziyete sahip de olsa, her eserin kendi içinde bir kusuru olabileceğini görmektir. Belki de bir eserin bazı meziyetlere sahip olabilmesi için, böyle kusurlara da sahip olması gerekirdi. Fakat biz, yine de onların varlığını gerekli gördüğümüz kadar kusurlu olduklarını da bilmeliyiz. Sözü edilen ölçünün yoksun olduğumuz zaman, yani sadece kendi edebiyatımızın ölçülerinde kalıp böyle evrensel bir ölçünün kendimizi mahrum ettiğimiz zaman, büyük dehaların yarattığı eserleri yanlış ölçüler içinde değerlendirmek eğilimini gösteririz. Bu Blake'i felsefesinden, Hopkins'i üslubundan dolayı methetmeye benzer. Böylece en büyük eserleri ikinci derecede olanlarla eşdeğer görmek hatasını yapmamak kadar ileri gidebiliriz. Kısaca, herhangi bir şairden ziyade Virgil'e borçlu olduğumuz klasik ölçülere bağlı kalmadıkça, mahalli ölçüler içinde kalmak eğilimini gösteririz.

Burada "mahalli" kelimesiyle bu kelimenin lugat anlamından daha çok şey kast ediyorum; mesela, milli kültür çapında incelikten ve işlenmişlikten yoksun olmak demek istiyorum. Şüphesiz Virgil önce kendisinden sonra yaşayan, fakat hemen hemen aynı büyüklüğe olan diğer şairleri biraz mahalli gösteren bir ölçüde ve milli çapta bir şairdi. Yine "mahalli" kelimesiyle "düşünce, kültürde ve mezhepte" dar görüşlü olmayı kast ediyorum. Biliyorum ki bu çok kaygan bir tanımdır. Çünkü modern liberal bir görüşe göre Dante "düşünce, kültürde ve mezhepte" dar görüşlü bir şairdi. Bununla beraber, kendilerini liberal sayan din adamlarının muhafazakârlardan daha dar açılı ve mahalli olduklarını da söyleyebiliriz. "Mahalli" kelimesiyle değer yargılarının bozulmasını, bazılarının ihmal edilmelerini, diğerlerinin ise, hak etmedikleri ölçüde önem kazanmalarını söylemek istiyorum. Bu, yeryüzünde pek çok kültürün varlığını bilmemeden ziyade, çok küçük bir kültürel grubun değerlerini bütün beşeri tecrübeye denk tutmaktan ileri gelir ki, bu da birinci derecede önemli olanla ona dayalı olan unsurları, devamlı olanla, geçici olanla karıştırmak demektir. İnsanların akılla bilgiyi ve bilgiyle haberi birbirine karıştırdıkları ve hayatın meselelerini mühendislikle çözmeye çalıştıkları çağımızda, yeni bir tanıma ihtiyaç gösteren yeni

bir tür mahallilik kavramı da ortaya çıkmaktadır. Bu, mekândan ziyade, zamanla ilgili bir mahalliliktir. Bu kavram için tarih, sadece hizmetini tamamlayıp aşmış bulguların yer aldığı bir zaman şerididir; bu kavrama göre dünya, içinde ölçülerin hiçbir payı olmayan, sadece yaşayanların mülkü sayılan bir yerdir. Bu çeşit bir mahalliliğin tehlikesi, sadece yeryüzünde yaşayan herkesin onun içinde yer alabilmesinden ileri gelmektedir. Bu grubun içinde yer almakla yetinmeyenler ise, sadece keşif olabilirler. Eğer bu çeşit bir mahallilik bizi tahammüllü olacak kadar hoşgörülü yapsaydı, belki bu konuda daha çok şey söylenebilirdi. Fakat belli ölçü ve değerlere bağlı kalmamız gereken meselelerde, onun bizi ilgisiz bir ruh hali içinde bırakması, mahalli ve şahsi tercihlerimizi kullanmamız gereken durumlarda ise bizi daha hoşgörüsüz yapması daha muhtemel görünüyör. Çocuklarımızı aynı okullara gönderdiğimiz süreçte, istediğimiz inancı benimsemekte hürüz. Ben, burada, sadece edebiyatta mahalliliğe karşı fikirlerimi ifade etmek istiyorum. Şu anda gittiğçe daha çok parçalanıp ve eski şeklini kaybetme süreci içinde bulunan Avrupa'nın yapısından daha uyumlu yeni bir dünyanın doğabileceği gerçeğini düşünerek, Avrupa'nın bir bütün olduğunu ve Avrupa edebiyatının da aynı şekilde bir bütün olduğunu akıldan çıkarmamalıyız. Bir vücutta aynı kan dolaşmazsa, o vücutun üyeleri gelişmezler. Avrupa edebiyatında dolaşan bu kanın özü Latin ve Yunan kültürüdür. Bu dolaşım iki sistem içinde değil, tek bir sistem içinde olmaktadır, çünkü Roma kültürü bizi Yunan kültürünün mirasçısı yapmaktadır. Çeşitli Avrupa dillerinde ifade bulan edebiyatlarda, klasik ölçüler dışında herhangi bir ortak üstünlüğümüz var mıdır? Bu iki dilde ifade bulmuş olan ortak duygu ve düşünce mirasımızdan başka, muhafaza etmeyi ümit ettiğimiz hangi ortak anlaşma ortamımız vardır! Hiçbir modern dil, Latince konuşanlardan milyonlarca daha çok insan tarafından konuşulmasına, hatta yeryüzündeki bütün kültür ve dillerin insanları tarafından evrensel bir iletişim aracı olarak kabul edilmesine rağmen, Latincenin ulaştığı evrenselliğe erişemez. Hiçbir modern dil, Virgil'in yarattığı anlamda klasik boyutlara sahip bir klasik eser yaratamaz. Bizim ve bütün Avrupa'nın yarattığı tek klasik şair Virgil'dir.

Çeşitli Avrupa edebiyatlarında övülmeyecek, Latin edebiyatında benzeri ol-

RENÉ CHAR

Türkçeşi: Tahsin Saraç

RED TÜRKÜSÜ (Çetecinin başlangıcı)

Uzun yıllar için döndü ozan babanın hiçliğine. Çağırmanın onu, siz bütün kendisini sevenler. Kırılmalı kanadının artık aynası yok yeryüzünde diye düşünüyorsanız, unutun bu mutluluğu. Acıdan ekmek yapan kişi görünmezdir. Kızaran baygın uyuşukluğunda. Ah! güzellik ve gerçek olanak verse de çok kalabalık olarak bulunsanız yaylım ateşlerinde kurtuluşun.

GELGİT İLİŞKİSİ

Yer ve gök vaz mı geçtiler o süremlik peri oyunlarından, o ince atıp tutmalarından? Boyun mu eğdiler? Herhalde, ne yerin ne de göğün, sunacakları kendileri için bir tasarı, bizim için bir mutluluk yok henüz.

Lambanın yaldızlı sözlerine bir dal uyanıyor, tatsız tuzsuz bir suda bir dalı, geleceği olmayan bir dal demeti. Bakış bunu yakalıyor, başlıyor gezip dolanmaya. Sonra, yeniden, her şey durgunlaşıyor, sabra dalıyor, sallantıda kalıyor ve acı çekiyor. Ölmüş gibi yapıyor kenger. Ama, bu kez, ayrılacak yollarımız. Sevgili, kapımın arkasında mı?

mayan çok zenginlikler vardır. Fakat hiçbir edebiyat Roma'da kurulan evrensel değer sistemi dışında, kendi başına büyüklük iddiasında bulunamaz. Sorumluluk duygusuyla karışık yeni bir ciddiyet kavramından söz ettim. İşte Aeneas'ın kendisini Roma'ya adayışının çok ötesinde, onun hayattaki başarısının çok çok üstünde, tarihe ışık tutup geleceğe uzanan ve Aeneas'ta sembolleşen ciddiyet veya sorumluluk duygusu budur. Buna karşılık ona verilen mükâfat, yorgun bir orta yaşta yapılan bir evlilik ve küçük bir barınaktan başka bir şey değildir. Gölgesi Cumae'nin öte yanındaki karanlıklara karışan yitirilmiş bir gençlik. İşte eski Roma'nın kaderi böyle görülebilir; Roma edebi-

yatını da bu açıdan değerlendirebiliriz: İlk bakışta oldukça sınırlı, birkaç büyük adamın yarattığı, ama yine de hiçbir edebiyatın erişemediği ölçüde evrensel bir edebiyat; Avrupanın geleceğinde, daha sonra doğacak pek çok dilin zenginliğinde ve bize ölçü olacak klasiğin yaratılışında yükleneceği büyük misyon için gereken feragatı gösterebilen bir edebiyat. Böyle bir ölçünün bir defa da olsa, yaratılabilmesi yeterlidir. Böyle büyük bir iş bir daha başarılamayabilir. İşte hürriyetlerimizden böyle bir ölçünün yaşatılabilmesi için feragat edebiliriz. Bu, aynı zamanda hürriyetimizi kargaşa karşısında savunmaktır. Dante'yi ilâhi sulh ve sükûnun sınırlarına kadar götüren bu yüce ruha yıllık

ibadetimizi yerine getirirken, kendimize bu mecburiyeti hatırlatabiliriz. Misyonu, Dante'yi hiçbir zaman tadamadığı ilâhi aşkın merkezine götürmek olan Virgil, Avrupa'yı da, kendisinin hiç bilemeyeceği Hristiyan kültürüne götürüyordu ve yeni İtalyancada şu sözlerle hayata veda ediyordu:

Oğul, dünyavevi ve ebedi ateşin ızdırabını tattın ve artık benim bile erişemeyeceğim bir yerdesin. □

Çeviren: Doç.Dr. Sevim Kantarcıoğlu
Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 564, T.S.Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler. Birinci baskı Ağustos 1983, sf. 166-188

ÖZDEMİR İNCE

BİR HAYAT, AMA HAYAT

Murat alıp murat vermiştin
mum gibi yanıp yıkılmıştın
pervaneye dönmüştün
kendine
ve dünyanın suretine
bakarken.

“O, âlemleri yaratan güzel”
derlerdi sana
dünyanın bir yarısında
ve ünün yayılmıştı
öteki yarısına,
ciğerin dağlanmış
saatin boşalmış
aşığın kırılmış

şimdi.

Yitirdin kendi izini
başka bir dil ararken,
islendi orman kokun,
sert toprakta yürümeye alışamadın,
perdahlanmış bir rüzgâr aradın
boynuna ve saçlarına,
yağmalanmış bir güneşsin, işte,
sararan bir kentin varoşlarında.

Devranın şahinlerini
sakın sorma bana,
ben seni düşleyerek dünyayı karışlıyorum.

Paris, 6 Mart 1986

“SIRADAN BİR PASAPORT HİKÂYESİ”NİN DEVAMIDIR

Gülsün Karamustafa

“13 ocakta Gülsün, (AIR FRANCE'-in fazla ba-

gaj ücreti almama nezaketini gösterdiği) 60 kilo yükte tek başına uçağa bindi.” Şu anda iki misli manevi yükü de var. Çağrılı olarak gittiği Fransa'nın Grenoble kentinde düzenlenen “Türk Kültürü Üzerine Onbeş Gün” süresince hem kendi sergisini açacak, hem de yine çağrılı olan, ama Türk hükümetinden pasaport alamayan Sadık Karamustafa adına bir afiş sergisi ve iki sokak afişlemesi gerçekleştirecek. Bu arada sorulan sorulara cevaplar verecek, açıklamalar getirecek, iki kişiyi birden temsil edecek kısıacası...

Uçak akşam saat on sularında Grenoble yakınlarındaki hava alanına iniyor. Melisenda, Şerif, Halil Bey karşıyorlar beni. “Sadık nerede?” “Yok. Pasaport meselesini halledemedi.” Üzülüyorlar ama yapacak bir şey yok. Yarım saatlik bir yolculuktan sonra Grenoble'a giriyoruz. Sakin, geniş ve alımlı bir şehir. Çevresindeki, uçları karlı dağların arasında uykuya dalmış gibi. Merkezde eski bir evin önünde duruyoruz. (Ne tuhaf Grenoble'da en lüks yaşama alanları, en az 100-200 yıllık binalar. Bu binaları Beyoğlu'ndaki gibi ayakkabı veya konfeksiyon atölyesi olarak kullanmak veya ölüme terketmek kimsenin henüz aklına gelmemiş). Kapıyı ev sahibi Ernie açıyor. Küçükü benimkiyle yaşıt, iki genç kız sahibi bu genç kadınla 15 gün süreyle çok hoş bir iletişim kuracak, dostça, kadınca, aydınca pek çok şeyi büyük bir ilgiyle paylaşacağız. İki kişi için hazırlanmış oda da, ertesi günün planlarını yaparken

uyuyakalıyorum.

Bugün bir hazırlık günü. Önce sergi yerleri dolaşılacak biraz da şehir keşfedilecek. Verimli bir gün oluyor bu, çünkü herkes müthiş bir yakınlık gösteriyor ve işbirliği yapıyor. Beni daha önceden ürkün, nasıl altından kalkarım düşüncesinde olduğum işler elbirliğiyle halloluyor. “Türk Kültürü Üzerine Onbeş Gün”, Abidin Dino'nun “Nâzım Dosyası” adını verdiği sergisi, valinin ve ADATE başkanı Bay Paul Muzard'ın konuşmalarıyla açılıyor.

Ertesi gün sıra benim sergimin açılışında. Epey kalabalık bir izleyici var. Çok çeşitli kesimlerden insanlar çeşitli sorular soruyorlar. Hepsini elimden geldiğince cevaplamak durumundayım. Aslında sanatım üzerine konuşmaktan hoşlanmadığım halde değişik bir ortamda, sergilediklerim, üzerlerinde bir miktar konuşmayı hak ediyor sanıyorum.

Açılış konuşmasını bu sergiyi 1985 yılında İstanbul'da yakalayıp, Grenoble'a kadar götürmeyi becerebilen arkadaşımız George Goyet yapıyor. Konuşmada, “serginin yer aldığı mekanın şehrin sınırlarında olduğunu, bu sınırın Grenoble için Roman çağından bu yana hep aynı yerde başladığını, dikkat edilirse biraz ilerde Roman duvar kalıntılarının görülebileceğini, bu sınırın şehre girmek isteyen yabancılar için her zaman zorluklar taşıdığını, benim sanatımın bir çeşit göç malzemesi içerdiğini ve benim de bir yabancı olduğumu düşünerek, bütün şehrin içinde, işlerimi sergileyebileceğim en uygun noktanın burası olabileceğini düşündüğünü” söylüyor. Birden ben de yerimi çok seviyor ve çok uygun buluyorum. İlde, sanat üzerine yapacağımız tartışmalar sırasında, zaman, mekan ve toplumsal ilişkiler üzerindeki düşüncelerim daha



Sadık Karamustafa'nın afişi sokakta da sergilendi.

da pekişecek. Öte yandan Yoga öğretmeni bir hanım, işlerimde mistik bir yan buluyor. Bir diğeri, "Uçuş" adlı duvar halısını görürse aynı isimli bir şiirini bana hediye ediyor.

Akşam. Grenoble'da bulunan Türkler'in hazırladığı geceye davetliyiz. Melisenda'nın çalıştırdığı Türk işçi ailelerinin çocuklarından oluşan folklor grubu gösteriler yapacak. Türküler söyleyecek, Türk ailelerin evlerinde pişirdikleri yemeklerin sunulduğu bir davet de var gösterinin sonunda. Salon geceye katkıda bulunan Türkler'in dışında, Fransızlar'la ve Grenoble'da yaşayan diğer ülkelerden insanlarla tıklım tıklım dolu. Küçük bir Türk kıızı mükemmel bir Fransızca'yla gecenin açışını yapıyor. Sonra bir başka küçük kız türkü okumaya başlıyor. Hayret, dosdoğru Anadolu edasıyla okunan bir türkü bu. Öyle "Küçük Ceylan" a "Küçük Emrah" a filan öykünme yok. Gece süresince, sanki yıllar önce Türkiye'den koparılmış, çok uzak bir yerlere yerleştirilmiş ve İstanbul'da yaşanmakta olan o arabeski çöktülerden hiç haberi olmayan bir topluluk içinde buluyorum kendimi. Temiz, güler yüzlü, sevgi dolu ve umutlu insanların arasında. Bunu Fransız arkadaşlarıma anlatabilme ne kadar zor.

Şimdi sıra Sadık'ın sergisiyle ilgilenmeye geldi. Önce Grand Place adlı kapalı çarşı mekanındaki panoya 130 parçadan oluşan güvercinler asılacak. Daha önceden haber verdiğimiz için panolar hazırlanmış. Melisenda ve Asuman'la birlikte bu çok hareketli mekanda 3 saat süreyle, Sadık'ın belirttiği açıklamalara özen göstererek afişleri asıyoruz. Durup bakanlar, sorular soranlar... epey ilgi topluyoruz yaptığımız işle. İşimiz biter bitmez yakında bulunan Pablo Neruda Kütüphanesi'ne koşmak zorundayız. Sergilenecek diğer grup afişleri teslim edeceğiz. Bizi, olayın sonuna kadar sıcak ilgisini ve yardımlarını esirgemeyecek olan dost, Françoise Lamandier karşılıyor. O da Sadık gelemediği için üzgün. Hatta o gün, onun adına daha önceden öğrencilerine verdiği randevuyu iptal etmiş. Serginin açılış gününü kütüphanenin yeni "Affichot-heque"inin açılışına denk getirmişler. Törenleri Echirolles Belediye Başkanı sayın M.Biessy yapacak. (Sergi kalabalık ve hareketli bir törenle Cumartesi sabahı açılıyor.Sadık Karamustafa'nın neden orada bulunamadığının açıklamasını Belediye Başkanı M.Biessy bizataz yapıyor. Sergilenen bütün afişleri Pablo Neruda Kütüphanesi Affichote-

que'ine bağlıyor.)

Artık Onat Kutlar da Grenoble'dadır. Olay adamakıllı hız kazanıyor. Sinema gösterilerinin başlamasıyla. Ertesi gün Zeynep Oral da katılınca Türk grubu daha kalabalıklaşıyor. Film gösterilerinin hepsinin ardından hareketli tartışmalar oluyor. Anlama ve öğrenme isteğiyle dolu sevenler sorular soruluyor. Onat, sabırla açıklıyor ve güzel cevaplar veriyor. Sinema akşamlarından birinde kendimi de sorulara cevap verir buluyorum birden. Atif Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi*'si oynuyor. Çoğunu, sanat yönetmenliğini yaptığım bu film in setinde çalışırken topladığım ob-jelerle oluşturduğum işlerimi sergilemekteyim Grenoble'da. Bunun üzerine biraz konuşabilirim. Filmle ilgili sorulardan biri (Bölgenin geçekodu semti olduğunu açıkladıktan sonra) iç mekamlarda görülen televizyon, müzik seti ve videoların benim tarafımdan zengin bir görünüm sağlamak amacıyla mı oraya konduğu, oldu. Bunların semt sakinlerine ait olduğunu anlatmak epey zordu, çünkü videoya vs. bu memlekette bizdeki kadar rağbet yok ve epey lüks sayılıyor.

Günler giderek hareketleniyor, yoğunlaşıyor, ama hızla da geçiyor. Belediye tiyatrosunun fuayesinde Grenoble'da yaşayan Kamil'in desen sergisi, daha sonra, çevredeki kasabalardan biri olan Voiron'da Nizam'ın sergisi açılıyor. Profesör Altan Günalp, göç üzerine önemli ve açıklayıcı bir konferans veriyor. Filmler birbirini izliyor. Paris'ten gelen "Karagöz et le Theatre Gerard Philipe" topluluğu Cahit Atay'ın *Pusuda* oyununu sergiliyor. Gunter Wall-raff'ın *En Altta*kları filmi gösterildikten sonra kitabı Fransızca'ya çeviren Klaus Shuffels'e sorular yöneltiliyor.

İkinci haftaya girdik. Bu arada George Goyet ile "Çağdaş Sanat" konusundaki tartışmalarımız büyük bir hızla sürüyor. Beni, "Laboratuvar" adı altında etkinlikler gösteren, plastik sanatlarla uğraşan arkadaşlarıyla tanıştı- rıyor. Gerçekleştirmiş oldukları etkili iş- leri fotoğraflardan izliyor, sanata yak- laşım biçim ve yöntemlerini öğrenme- ye çalışıyorum. Nedim Gürsel Pablo Neruda Kütüphanesi'nde bir konferans vermek ve kitaplarını imzalamak için şehre geliyor. Onu Jean Paul Roux'un "La Turquie et l'Europe" adlı konfe- ransı izleyecek.

Benim işim hala bitmedi. Bu son hafta, Sadık'ın afişlerini ikinci kez sokak- ta sergileyeceğim. Sabah saat 9'da Melisenda ile önce bir nalbura uğrayarak

firça ve tutkal alıyor ve bu sefer yeni binalarla çevrili Andre Maurois meyda- nına gidiyoruz. Yağmur ha yağdı ha ya- gacak. Şimdi işimiz daha zor ama da- ha keyifli. Afişleri 13 metre uzunluk ve 1.50 metre genişliğinde bir alan oluştura- cak biçimde yere yapıştıracağız. Me- lisenda benimle birlikte bir süre çalış- tıktan sonra kültür etkinliklerinin bir başka bölümüyle uğraşmak üzere ayrı- lıyor. Koskoca bir alanda Sadık'ın afiş- lerini habire yere yapıştırıyorum. Çev- remde birikenler soruyor: "Ne yapıyor- sun? Kim yapmış bu Afişleri? Neden yere yapıştırıyorsun bunları? Etkinlik- ler nerede biz de katılalım." Hem on- lara cevap veriyorum hem de içimden düşünüyorum. Afişleme kadar ilkel ama aynı zamanda etkili bir duyuru bi- çimi var mı acaba? Bu afişler meydana- da tam bir hafta duracak. Hafta sonun- da belediye yerleri temizlememizi isti- yor. Bereket o gün güzel bir yağmur ya- gıyor ve afişler kendiliklerinden olup olup gidiyorlar. Tam grafikerin istedi- ği gibi.

Araya iki haftalık bir Paris sıkıştırı- rorum. Türkiye'den buralara kadar gel- pe de Paris'e uğramamak olur mu. Döndüğümde Grenoble aynı ama Türk kültür günleri sona ermiş. Yine de so- kaklarda tek tük haftayı duyuran afiş- lere raslamak mümkün. Artaud adlı çok katlı kitabevinin, Sadık ve bana ait afişlerle düzenlediği vitrin hala duru- yor. Arkadaşlar zor ama başarılı bir et- kinliği arka etmenin keyifli yorgunlu- ğu içinde. Kullanılmış ve sergilenmiş afişleri arkada bırakarak epey hafifle- miş olarak İstanbul'a dönüyorum.

Yanımda dostlarımla hediyesi bir şi- şe "Beaujolais" şarabı ve anlatacağım pek çok şey var. □

MELAINA CHOLE (Kara Safra)'DEN DSM III'e:

PSİKİYATRİK FİŞLENMEYE DOĞRU II

Ataman Tangör

19.

YY.da psikiyatrik sınıflamalar 20 YY.'ın "psikiyatrik patlama-

si"na⁽¹⁾ yol açarcasına serpilip gelişti. 18. yy.'ın sınıf (classes), takım (genera) ve tür (species)leri yerlerini bölüm (part), kısım (chapter) ve paragraflara bıraktı. Bu yüzyıl "akıl hastaneleri devri"nin parlak çağıdır. Artık delilik ikiyüz yıllık suçluluk ve hapislikten kurtularak, yankesicilik, serserilik, dilencilikten ayrılarak hekimliğin koruyucu kanatlarının altındaki yerini alacaktır. Böylelikle bu yüzyıldaki psikiyatrinin gelişimi iki aşama gösterir⁽²⁾: 1) 1800 - 1860: Akıl hastaneleri (Asylum) dönemi ya da akıl hastalıklarının tanımlanma ve sınıflandırma dönemi. 2) 1860 - 1920: Üniversite psikiyatri klinikleri dönemi ya da büyük psikiyatrik sistemlerin kuruluş dönemi.

Foucault, "Tuke, içinde deliliğin açık korkudan kurtulup yerini zorunluluğun kapalı korkusuna bıraktığı akıl hastanesini yarattı"⁽³⁾ derken 19 yy.'ın bu açıdan özelliğini vurgulamaya çalıştı. William Tuke ve Philippe Pinel, çağdaş psikiyatrinin öncülleri ya da akıl hastanelerinin (asylum) ilk kurucuları ya da deliliği hapislik korkusundan kurtarıp delirme korkusuna dönüştüren akıl temsilcileri. Pinel ve Tuke akıl hastaneleri aracılığıyla akılsızlığı hekimliğe devretmekle belki büyük bir insanlık görevi yerine getirdiler: Deliliği hapislikten kurtardılar. Ancak akıl hastaneleri de "tıbbi" bir hapisane değil miydi?

di? Zincirden kurtulan deli bu kez de "deli gömleğinin" ve parmaklığın tutsağı olmuyor muydu? Ve de en sonra psikofarmakolojinin* eline düşmeyecek miydi? Dolayısıyla akıl hastaneleri bu çözümsüzlüğün içinde bir olumsuzu daha yarattı: Akıl hastalıklarının sınıf, takım ve cinslerinin artışı ve karmaşası. Delirme korkusu ise iki yüzyıl öncesine oranla hiç de azalmadı ve hatta arttı yaygınlaştı. Deliliğin bu uzun tutsaklık ve hapislik dönemi yeni yeni görünümler ortaya çıkardı; eskinin mani ve melankolisi dallandı budaklandı ve yatılmanma ve soyutlanmanın yeni toplumdandan kopuşun, inzivanın bir ürünü olan şizofreni doğdu. Hernekadar şizofreninin iki-üç bin yıllık bir geçmişi olduğu söylenirse de⁽⁴⁾. Bu söylentiler bazı Hindu yazıtlarındaki tanımlamalardan, ya da Kapadokyalı Aretaeus'un bir anlatımından öteye gidememektedir. Ayrıca bu tanımlamalardan karine yolu ile çıkarılan bazı özelliklere dayanılarak yapılan yorumlar da boşlukta kalmakta ve deliliğin bu türü konusunda pek iyi ucu vermemektedir. Çünkü o dönemlerde delilik henüz sınıflanmamıştı. Kanımca, "şizofreni denen durum deliliğin, serseriliğin, dilencililiğin suç sayılıp, içeri atılmasını izleyen 200 yılını bir ürünüdür. Ve serserilikle deliliğin kapalı tutulmasının getirdiği yeni bir durumdur.

Şizofreni konusunda bugün bilinen tek gerçek bu olgunun ne olduğunun hala bilinmediğidir: Bir hastalık mı, bir sendrom mu, organik ve genetik bir bozukluk mu, yoksa hepsi birden mi, ya da hiçbirini mi? 1896'da betimleyici (deskriptif) psikiyatrinin ünlü öncüsü Alman hekim Emile Kraepelin ilk kez şizofreniyi tanımladı ve isim babası ol-

du. Her ne kadar Kraepelin bu durumu önceleri Dementia Praecox (erken bunama) adıyla tanımladıysa da daha sonra yine bir Alman hekim, Bleuler (1911) akıl yarılması anlamına gelen "schizophrenia" adını daha uygun gördü. Yani özetle, deliliğin iki yüz yıllık hapislikten sonra geçirdiği evrim sanki yeni bir sapkınlık türü doğurdu: Aklın yarılması, ya da şizofreni. 19. yy.da hapislikten kurtulup, bilimin ve hekimliğin ellerine teslim edilen akıl sapkınlığı hiç de sanıldığı ve söylendiği gibi özgür olamadı. Bir şizofreni örneğinde olduğu gibi; serbest ancak kendi içinde tutsak kaldı. Nitekim şizofreninin ana belirtilerinden biri sayılan otizm, yani kendi iç dünyasında kapalı kalma, sanki eski tutsaklık günlerinden deliliğe ve serseriliğe kalan mirasçısına insanı toplumdandan soyutlayan tek kişilik görünmeyen bir hücredir.

Böylece şizofreni ile birlikte 19. yy. psikiyatrisi Üniversite Psikiyatri Klinikleri Dönemi'ne girdi. Bu dönemin iki temel özelliği vardır: 1) Akıl sapkınlığının ve deliliklerin organik bir hastalık olduğu savı, 2) Buna tepki olarak gelişen, akıl sapkınlığının farkında olmadan yani "bilinç dışı" işleyen gizli bir süreç olduğu savı, ya da psikaliz ve Freudculuk. Bu dönemin her iki cephesine de damgasını vuran yine pozitivism oldu. "Bilim olguları açıklayamaz, sadece tasvir eder (betimleyebilir), ve bu bilim ne maddesi ne de ruhu inceleyebilir, çünkü bunlar bilinemez"⁽⁵⁾ diyen pozitivism, bilimleri koordinasyon ilkesine göre hiyerarşik (birbirini izleyen) bir düzen içinde sıraladığından, biyolojiden sosyolojiye ve psikiyatriye geçiş arasında salt nicel bir fark söz konusudur. Psikoloji gibi maddenin en üst

biçimlenişinin artık biyolojiden farklı ve tümüyle ayrı bir kavram olduğunu kabul etmeyen ve göremeyen pozitivism, deliliğin sınıflamasına da aynı botanikteki bitkilerin sınıflamasına bakar gibi baktı: Yaprakları şu özelliği taşıyan bitkinin adı şudur, kuşku belirtile-ri gösteren insana da "paranoid" dendir. Pozitivist bilim anlayışının ünlü koordinasyon ilkesinde betimlenen şeyler statiktir, değişmez. İşin özüne inilmediğinden salt dış görünüme göre karar verilir. Dolayısıyla kuramsal bölüm kopuk ve dağınık kalır. Pozitivist felsefenin etkisiyle gelişen 19. yy. bilimi tıbbi da biyolojinin bir devamı gibi gördüğünden ve deliliği ve akıl sapıklığını da tıbbın içine soktuğundan, önceleri tüm olguları organik kökenli olarak açıkladı. 19. yy. ortaları ünlü Alman psikiyatristi Wilhelm Griesinger "akıl hastalıkları beyin hastalıklarıdır" sloganını atarak psikiyatride ve organiklık akımını başlattı. Bu dönemde uzmanlıklar bugünkü gibi ayrılmadığından, ünlü beyin anatomo-patologları aynı zamanda psikiyatryle de uğraşıyorlardı: Rokitansky, Virchow, Meynert, Wernicke gibi. Örneğin Wernicke beynini ruh ve beden arasındaki bağı kuran bir organ olarak görüyordu. Ve bu

"beyin mitologları"⁽⁶⁾ her tür ruhsal olayı beynin bir işlevi olarak değerlendiriyorlardı. Ünlü sinir fizyoloğu Hughlings Jackson (1834-1911) nöroloji ve psikiyatryi aynı görüş içinde inceledi. Jackson'a göre her iki sistemde de -sinir ve ruh- bozulma yukardan aşağıya (en gelişmişten en az gelişmişe) doğru olmaktadır ve böylece delilik te akli melekelerin en geri düzeye inmesi demek olan bir "regresyon" yani gerilemedir. Bu arada Kraepelin, Bleuler, Meyer, Janet gibi organallıktan kısmen ayrılanlar olduysa da bunlar da psikiyatryi salt betimlemekle yetindiler. Freudculuk ve psikanaliz bu kaba pozitivism tepki olarak doğdu. Ancak pozitif olanın yani dıştan görünenin nedenine ve temeline iniyorum derken, görünmeyeni yine "pozitif" olan bir başka şeyle; biyolojiyle ve içgüdülerle açıklayarak sorunu daha karmaşık bir duruma soktu. Freud'un nevrozları çözümlemesiyle birlikte psikiyatride nevroz ve psikoz ayrımı daha bir keskinlik kazandı.

NEVROZ MU YOKSA PSIKOZ MU, HANGİSİ DAHA "İYİ"

Freud nevrozları bir uygarlık hastalığı olarak tanımlarken sorumluluğu

topluma satar görünüyor, ancak hiçbir tarihsel temele dayanmayan "ilk baba"^{**} kavramıyla toplumbilimden ve tarih biliminden nasibini almamış bir bilim ortaya çıkarıyordu. İşin nedensellik yanı bir tarafta gerçek olan tek şey 19. yy.dan sonra nevrozların gerek sayasal ve gerek biçimsel açıdan arttığıdır. Hipokrat'tan bu yana bilinen histeri ve hipokondri'nin dışında sıkıntı nevrozları başta olmak üzere, korku, takıntı, çökkünlük gibi adlar altında yeni nevroz türlerinin ortaya çıkışı 19. yy. sonu ve 20. yy.a denk düşer. "Endişe (anksiyete) çağımızda yaygın ve artan bir sorundur"⁽⁷⁾, deniyor. Peki önceleri bu nevrozlar yok muydu, yoksa şekil mi değiştirdi? Nemiah'a göre 19. yy. öncesi hekimler psikoz gibi dramatik gişili tablolar üzerinde durmaktan belki de nevrozları gözden kaçırdılar⁽⁸⁾. Her ne ise; ilk nevroz sınıflaması 1903'de Pierre Janet tarafından yapılır: Histeri ve psikastenii. İki büyük başlık altında toplanan nevrozlar daha sonra çeşitlenirler. Örneğin, Beard'ın 1868'de nevrasteni'yi tanımlamasından sonra bu hastalık birden "popüler"leşti ve İngiliz, Fransız ve Alman literatüründe en sık rastlanıran nevroz türü oluverdi⁽⁹⁾. Benzer biçimde Krishaber'in 1873'de depersonalizasyon (yabancılaşma) nevrozlarını "De la nevropathie cerebro-cardiaque" adı altında tanımlaması üzerine özellikle I. ve II. Dünya Savaşlarından sonra bu tür nevrozların arttığı bildirildi⁽¹⁰⁾. Bu bilgilerin ışığında kanımca şu soruların yanıtı -psikiyatrinin tüm bilimselleşme çabalarına karşın- hala açıkta ve yanıtsız duruyor: Nevroz ve nevrozlar insanlık kadar eski midirler? Eğer bu denli evrensel işleri önceleri neden tanımlanmadı? Örneğin bir mani ya da melankoli gibi. Eğer 18. yy.dansonra oluşmaya başladıysa, bir kişinin bir nevroz türünü tanımlamasından sonra neden hızla artış gösterdi? Önceleri bilinmediği için mi? Yoksa her betimleme yeni bir hastalık mı doğuruyor?

Çok genel anlamda nevrozu Karen Horney'in sözcükleri ile anlatmaya çalışırsak: "nevrotik deyimini kullanmak herhangi bir kimseyi beğenmediğimiz biraz daha incelmış daha bilgici bir dile belirtmekten başka bir şey değildir": Daha önce tembel, alıngan çevresindekilerden çok şey bekleyen ya da kuşku olarak nitelenen kimselere bugün nevrotik denmektedir⁽¹¹⁾. Yani Horney diyor ki "beğenmediğimiz bir kişiyi tanımlarken nevrotik diyoruz" yani, huysuz geçimsiz, ve de tembel. Demek



Östetik Şizofrenler

ki uyumluluk, çalışkanlık ve geçimlilik meziyet yani akıllılık meziyet; uyuşmazlık, geçimsizlik, çıkıntılık etmek "nevrotiklik" yani akılsızlık. Böylece sınıflamamıza bir yenisi daha eklendi: "Nevrotiklik". Aklın mantığına göre bu tür sapkınlık daha ehven; adına psikoz denen delilikten, yani tam akıl sapkınlığından daha iyi. Nevrotik insan acı duyar, ızdırap çeker, hayattan tad alamaz, yüzü gülmez. "Ziyani yok, ızdırap çek ancak aklını yitir-



Philippe Pinel'in 1795'te Salpêtrière'den akıl hastalarını kurtuluşunu simgeleyen tablo (Robert Fleury)

me". Böylece egemen ve erksele akıl kendine baş kaldırıda yeni bir utku daha kazandı, nevrotik insanı yarattı. Böylece tepkiyi "hastalık"a dönüştürdü. İki-üçyüz yıldır delilikten ve delirmekten yani akılsızlıktan ölümden beter korkan insan, deliliğe düşmemek için kendine yeni bir sığınak daha bulmuş oldu. Fromm'un deyişiyle nevroz bir başkaldırıdır, anti - konformist bir tutumdur⁽¹²⁾. Ne var ki akıl bu başkaldıraya karşı "yasal" önlemlerini almıştı çoktan; "Ruhsal hasta" damgası yemiş birinin akla karşı örgütlenemezliği kadar açık bir mantık olamaz sanırım. Nitekim gerçekten de delilerin örgütlenmediği görülmemiştir. Akla karşı akıllıca mücadele edilir. Erkin elindeki akıl, ya da aklın elindeki erk psikiyatikleştirildiği tıp ve hukukla ve de ünlü sınıflamaları ile kendine karşı olan akli sapkınlıktırma çok başarılı oldu.

ABD'de yapılan bir çalışmada, akıl hastalığı (şizofreni, mani ve melankoli gibi), nevroz, kişilik bozukluğu (psikopati gibi), işe kapanıklık ve eşcinsellik gibi durumları yaşayanlarla, "normaler" yani dışı dönük, normal cinselliği olan (heteroseksüel) ve dahililere, hem kendi durumlarından hoşnut olup olmadıkları sorulmuş, ve hem de birbirlerinin durumlarından hoşnut olup olmadıklarını söylemeleri istenmiş⁽¹³⁾. Ayrıca, bu durumların hastalık sınıflamaları arasında yer alıp almayacağı konusundaki görüşleri sorulmuş. Özetle, akıl hastalığı, nevroz, psikopati, gibi durumlar kesinlikle istenmeyen ve hastalık sınıfı içinde yer almalıyorsa gereken bir görünümler sergilerken; işe kapanıklık, eşcinsellik durumları kısmen hastalık sayılmış, ancak dışı dönüklük, normal

cinsellik ve deha gibi "normal" durumlar hastalıktan sayılmamışlar ve hoşagiden nitelikte bulunmuşlar. Şimdi, özellikle üzerine kurulmuş böyle bir çalışma psikiyatride sınıflama ve teşhis haklılığına gerekçe olabiliyor. Thomas Szasz "akıl hastalığı efsanesi" (The Myth of Mental Illness) adlı kitabında (1961)⁽¹⁴⁾ akılla ilgili belirtilerin (septomların) öznel olduğunu ve sosyo-kültürel normlara bağlı bulunduğunu ve bu nedenle ancak fizik bulgularla kanıtlanabilen belirtilerin bir hastalık sayılması gerektiğini söylüyor. Böylelikle psikiyatrinin tıbbi terminolojiye bağlanamayacağını vurguluyor. Egemen akla başkaldırının bir simgesi olan akıl sapkınlığının hastalıklar sınıfına sokulup tıba bağlanmasıyla birlikte ve de özellikle 19. yy. sonu Kraepelin'den sonra, psikiyatri hastalıkları betimlemeyi (deskripsiyon) kendine esas aldı. Teşhiste tıbbi ölçütler geçerli olduğundan, yani psikiyatri tıba bağlandığandan, betimlemeye **septom** (belirti) ve **sendrom** (belirtiler kümesi) tek ölçü oldular, ve buradan da hastalığa gidildi. Örneğin, kişinin sıkıntısı var: Semptom sıkıntı, sıkıntı depresyondan kaynaklanıyor: Sendrom depresyon, depresyon ise örneklerle ve bilinenlere göre melankoliye uymaktadır: Teşhis yani hastalık melankoli.

Psizitizmin elinde **septom** - **sendrom** - hastalık sacayağı psikiyatrinin elinde öznel olanı cisimleştirerek, ete kemige büründürdü. Taxonomy (sınıflandırma bilimi) pozitivist psikiyatrinin en büyük bilimsel dayanağı olurken, **septom**-**sendrom**-**hastalık** üçlüsü Kraepelin'den bu yana hızla zenginleşerek gelişti; "normal" ile normal dışının ya

da akılla akıl sapkınlığının sınırları biraz daha keskinleşirken, normal dışının ya da "anormal"ın alanı iyice genişledi. Ne oluyordu? Psikiyatri bilimi mi yoksa anormallikler mi geliyordu? Yani hastalıklar mı doğuyordu yoksa yeni hastalıklar icad mı ediliyordu? Aklın ya da "normal"ın erksele üstünlüğü daha da pürüzsüzleşmeli, mantıksızlığa, akılsızlığa normal dışına hiç yer bırakmayacak biçimde netleşmeliydi. Dolayısıyla "normal"ın neleri yapıp yapamayacağı nasıl davranması gerektiği çok iyi ve kesin, kuşkuyla ve tartışmaya yer vermeyecek biçimde belirlenmeliydi.

PSİKİYATRİNİN AVRUPA'DAN AMERİKA'YA GÖÇÜ YA DA DSM'LEŞME

19. YY sonunda Kraepelin'in ünlü sınıflamaları, sonraları Bleuler ile sürdü ve pekişti. Bu gelişmeler henüz kişilerle ilgili olup, kişilerin girişimciliklerine dayanıyordu. Avrupa'da daha bunlar olmadan önce, ABD'de 16 Ekim 1844'de Filadelfia'da 13 akıl hastanesinin yöneticisi bir araya gelerek daha sonra "Amerikan Medikopsikolojik Birlik" ve daha da sonra "Amerikan Psikiyatri Birliği" (American Psychiatric Association) kısa adıyla APA adını alacak olan "Akıl hastaları için Amerikan Tıbbi Yöneticileri Birliği"ni kurdular. Amerikan psikiyatrisinin bu ontik babasının ilkeleri moral tedavi, toplumu akıl hastalıklarından koruma, iyileşebilir ve iyileşemez hastaları birbirinden ayırma ve tüm bu amaçlara ulaşmada hastalıkları tasnif, tarif ve sınıflama idi.

1880'lere kadar Amerikan psikiyatrisi Avrupa'nın gerilerinde kaldı. 1880'de "Akıl hastalarını koruma ve toplumu akıl hastalıklarından korumak için ulusal örgütlenme birliği" kuruldu. 1923'te Amerikan Nüfus bürosu, APA (Amerikan Psikiyatri Birliği) ve "Akıl Sağlığı Ulusal Komite'si (National Committee for Mental Health, daha sonra National Institute for Mental Health yani kısa adıyla NIMH olacak)'nden işbirliği istedi ve böylece özgün bir sınıflama sistemi oluşturuldu. Bu sınıflamada salt kronik (süregen) hastalıklara yer verilmişti. Ancak II. Dünya Savaşından sonra özgün deyişimle **Psikiyatrik Patlama** çağında bu sınıflamaya ilk kez **kişilik bozuklukları** eklendi. İlerde de değinileceği gibi, psikiyatriye kişilik özelliklerinin birer hastalığına eklenmesi bir dizi hukuksal ve tıbbi soruna yol açmış ve insan olmanın getirdiği özellikler bile kişilik bozuklukları sınıfına alınmışlardır.

Şimdi burada bir parantez açarak ABD'de II. Dünya Savaşı sonrası ruh sağlığı örgütlenmesinin özelliğinden kısaca söz edelim. ABD'de federal hükümet 1947'den hemen sonra, yani II. Savaş'tan sonra psikiyatriye olağanüstü önem verdi. Gerek savaştan sonraki ruhsal yıkımın çokluğu ve gerek savaş sırasında askerlin komuta ve yönetiminde psikolojinin öneminin anlaşılması, hükümetleri özellikle Truman döneminde başarılarak- bu konuda uyardı. Department of Health, Education and Welfare (DHEW) ya da sağlık bakanlığı bünyesinde "National Institute of Mental Health" kısa adıyla NIMH (Akıl sağlığı ulusal enstitüsü) 1947'de kuruldu. Bu kurum hızla gelişerek ve bütçesini büyüterek 1962'de psikiyatri eğitimi verecek psikiyatrist yetiştirecek biçimde topluma açıldı. NIMH 1971'de yılda üçbin psikiyatrist yetiştirecek konuma geldi. Ve 71 yılında ABD'de psikiyatrist sayısı üçbinden 25.000'e çıktı⁽¹⁵⁾. Aynı yıl bütçe de akıl sağlığı için patlama denebilecek nitel bir sıçrama oldu. Toplam vergilerin yaklaşık 1/3'ü akıl sağlığı servislerine aktarıldı. Bu patlama o denli yaygınlaştı ki, NIMH kızılderilileri de akıl sağlığı programına alarak kızılderililer için özel eğitilmiş psikiyatristler gönderdi. Oysa kızılderililer nevrozun görülmeyişi ender topluluklardan biriydi! Herhalde federal hükümet bu durumu kıskanmış olmalıydı. Federal hükümet, senato ve kongre ve alt komisyonlar bir üst yapı denetimine tabi olduğuna göre, hükü-

metin izleyeceği akıl sağlığı politikasının da bu üst yapının oluşumundan bağımsız çalışabileceğini düşünmek, yani psikiyatrinin federal hükümet programından bağımsız ve özgür bir bilim olarak işleyeceğini düşünmek biraz safiğ olur. Nitekim federal hükümetin organı NIMH ile bağımsız bir örgütlenme olan APA'nın işbirliği derin ve köklü bir geçişe dayanmaktadır. Yani özete erksel üst yapı kurumlarının denetiminden ve etkisinden bağımsız özgür bir psikiyatri ve psikiyatrik sınıflama sistemi pek mümkün görünmemektedir.

Şimdi parantezi kapayalım ve devam edelim. 1948'de Dünya Sağlık Örgütü (WHO) ilk kez uluslararası psikiyatrik bir sınıflama önerdi: Hastalıkların Uluslararası Sınıflaması (International Classification of Diseases) kısa adıyla ICD. Ancak bu sınıflama özellikle kişilik bozukluklarını yeterince kapsamadığı için ABD tarafından yetersiz bulundu. Ve 1951'de federal hükümet yeni NIMH APA'dan Amerikan halkına uygun bir sınıflama istedi. Ve böylece **DSM I** doğdu (Diagnostic and Statistical Manual Mental Disorders) (Akıl Hastalıklarının Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı). Özellikle pisikanalitik anlayışla hazırlanan bu sınıflamada "hastalık" deyişi yerine "reaksiyon" (tepkime) kullanıldı. Böylece psikiyatrinin ürknüçlüğünün bir miktar giderildiği savlanıyordu. 1967'de 120 Amerikan psikiyatristinin önerisi ile **DSM II** çıktı. Ancak bu ikinci DSM çok eleştirildi: "19. yü.ın Kraepelin çağıının hastalık kavramına geri dönüş" olarak nitelendi. Tepkime yerine yeniden hastalık kullanılmış ve hastalıklar da değişmez - durağan bir niteliğe bürünmüştü. Örneğin, şizofreninin kapsamı çok genişletilmiş ve Avrupa'dakinin dar sınırlarını fersah fersah aşmıştı. Nitekim bu sınıflamadan sonra ABD'de konan şizofreni tanısı sıklığı Avrupa'ya göre çok fazla bir artış göstermekteydi.

Özete DSM II şu özellikleriyle diğer sınıflamalardan ayrılıyordu: 1) Hastalık deyişimini tepkimeye tercih ederek insanın ruhsal durumunun değişmezliğini benimsiyordu, 2) Kişilik Bozuklukları başlığı altında topladığı 11 bölüm - bir liste ile insansal özellikleri hastalık mışcasına ilan ederek mahkum ediyordu, 3) Şizofreni teşhisini -15 alt başlık altında toplayarak- çok yaygınlaştırarak bu tanımı kolayca konulabilmesi gibi psikiyatristin eline çok tehlikeli bir silah vermiş oluyordu, 4) Geçici uyum bozuklukları adı altında çocukluk ve gençliğin doğal tepkilerini bile

uyumsuzluk olarak adlandırma gibi çok ciddi bir sorumluluk ya da sorumsuzluk üstlenmiş oluyordu, 5) **DSM II**, "sosyal uyumsuzluk bozuklukları" başlığı altında evlilik, iş ve sosyal hayatın diğer alanlarındaki "normal"i saptama gibi baskıcı bir tutum üstleniyordu. Yani DSM II insanın davranışlarını denetleyici, baskıcı ve buyurucu bir misyon almaktaydı; normal ile normal olmayı ayıran insanüstü yabancılışmış bir işlev edinmeye başlamıştı.

AKLIN KODLANMASINA VE FİŞLENMESİNE DOĞRU: DSM III

DSM III, DSM II'nin eksik yanlarını tamamlamak amacıyla en kapsamlısı 1980 yılında olmak üzere bir kitap olarak yayımlandı⁽¹⁶⁾. Kitabın giriş bölümünde şöyle deniyor: "Sınıflandırma, olguları, önceden belirlenmiş bir takım kurallara göre kategorilere ayırmak ve karmaşıklığı giderme sürecidir. Bu süreç çevrelerine egemen olmak isteyen bütün yüksek canlılarda görülen bir kavram oluşum sürecine benzer." Yani, olgular önceden belirlenmiş birtakım kurallara göre saptanıyor ve bir saptamada çevresine egemen olmak isteyen "yüksek canlı"nın dediği oluyor. Ancak bu "yüksek canlı" önceden belirlenmiş -yine kendisi gibi egemen bir yüksek canlı tarafından- kurallara göre başka insanlar üzerinde egemen olmak için bu sınıflamayı yaratıyor.

DSM III bugüne kadar yapılmış tüm diğer sınıflamalardan şu özellikleriyle ayrılır:

□ DSM III tam anlamıyla betimleyici (deskriptif) bir sınıflamadır. Nedenine niçinine hiç bakmaksızın salt görünüye göre değerlendirilmiştir. Nitekim kitapta "DSM III'ün yaklaşımı, etyoloji ya da patofizyolojik süreçleri (nedeni ve oluşumu) iyi saptanmış bozukluklar dışında kalanlar için kuramsızdır" denmektedir. Yani başka bir deyişle önemli olan neden değil görünüdür. İşte pozitivist yaklaşımın bir harikası olan bu kitap "klinik belirtiler temel alındığında akıl hastalıklarının tanımlanmalarında birleşilebilir" diyor. Yani önemli olan ulusal ve uluslararası bir birliğin sağlanmasıdır. Erksel aklın denetimi için oluşturulmak istenen bu enternasyonal birlik "bilim" adı altında oluşuyor.

□ DSM III'de teşhis ölçütleri kesindir, kişisel yargıya, ve kuşkuya yer yoktur.

□ DSM III çok eskenlidir. Yani ki-

NIHAT BEHRAM

GÜLBEHAYAT

Sabahları uyanınca anacanım
Ne de güzel yüzü varmış,
Tadı gibi yediğim ilk çağlanın
Ne de güzel özü varmış

Gün boyunca dertten derde izi varmış
Yüreğinde sızı varmış
Kuzu gibi melediğim ilk kucağın
Ne de üzgün dizi varmış

Kimi bıçak kimi gülle çalınacak sazı varmış,
Büyüsünde dal kokusu süründüğüm
Yağmurunda çiçek çiçek yürüdüğüm
Ne de süzgün gözü varmış

Kini varmış, acılara kini varmış
Bir sevinci bin allah'a değişmeyen dini varmış
Uğul uğul gecelerde
Ne de yorgun teni varmış

Serbehayat, oğul oğul sürgünlere göçü varmış
Görbehayat, sevinmeye suçu varmış
Duybehayat, anacanım çağırıyor
Albehayat, alınacak öcü varmış

PATER LITTERULARUM

Özdemir Ince

Bu yazımın da bir konuğu var: Yeni Düşün'ün Aralık 1987 sayısında yayımlanan Bir Çeviri Anlayışı ve Çevirmenin Sorumluluğu başlıklı yazımda sorduğum sorulardan birini Milliyet Sanat Dergisi'nin (1 Ocak 1988 sayısı) Yaşarken başlıklı sayfasında yanıtlayan Vedat Günyol'un yazısı.

Yeryüzü yaşamının yetmiş altıncı yılını yaşayan bir hümanistin derisinin altındaki "baba"yı yansıttığı ve tartışma düzeyini daha doğrusu tartışma düzey-sizliğini, tartışma aktörlerinden yoksunluğunu kanıtladığı için bu yazıyı olduğu gibi yayınlamayı gerekli görüyorum. Eleştirildiği zaman bir sözde hümanis-tin kaleminin nasıl bozulduğunu kanıt-layan ibret verici bir örnek:

(Son aylarda, Sabahattin Eyuboğlu'na, dolaylı olarak da bana yöneltilen suçlamalar aldı yürüdü. Bay Ece Ayhan'dan sonra, yine bir şairden, bugüne dek pek yankı uyandırmamış, uyan-dıramamış bir şairden, Bay Özdemir Ince'den geliyor bu suçlamalar. Bu kez, suçlama, alışlagelen ve Bay Ince'nin de yabancısı olmadığı, hatta desteklediği geleneksel çizgisinden saptırılıp faşizme kaydırılmış görünüyor.

Yeni "Düşün" dergisinin Aralık 87 tarihli sayısında "Bir Çeviri Anlayışı ve Çevirmenin Sorumluluğu" başlığı altında, Bay Özdemir Ince, bizim Sartre'dan derlediğimiz Çağımızın Gerçekleri adlı çevirimizde, 1961'den beri kafası-nı kurcalayan ve Sartre'a yakıştıramadı-ğı (ama, bize yakıştırdığı) bir tüme-nin kasıtlı yanlış çevirisi üstünde dur-muş ve yirmi altı yıllık tedirginliğini, dört sayfalık çaçağı ve gösterişli yazı-sında, çeviri sorumluluğu üstünde, yük-seklerden konuşma olanağına kavuşmuş.

Nedir sorun? Anlatayım. 1961'de Çan Yayınları'nda çıkan Çağımızın Gerçekleri adlı kitapta, Les Temps Mo - (cümlemin gerisi yok. Ö.f.)

Bu tümcenin aslı şöyle imiş, ki öyle başlıyor: "Yüz yıldan beri edebiyatta sorumsuzluk artık gelenek olmuştur. Eseriyle kazancını birbirine bağlamış yazarlara seyrek rastlanır."

Bu tümcenin aslı şöyle imiş, ki öyle-dir:

"Burjuva kökenli bütün yazarlar so-rumsuzluğun iğvasına kapılmışlardır."

Biz ne yapmışız? "Burjuva kökenli" sözünü çevirmemişiz, ve dolayısıyla Sartre'a ters düşerek, sağı solu ayırma-dan tüm yazarların sorumsuz oldu-ğu-nu söyletmişiz Sartre'a.

Şöyle diyor Bay Ince: Sartre'ın söz konusu metnini Türkçeye çevirenlerin yazarlık ve çevirmenlik değerlerini, Fransız yazınına olan yakınlıklarını yar-gılamak niyetinde olmadığımızı belirtmek isterim. Ayrıca, onların düzeyindeki iki yazar-çevirmenin böyle bir cümleyi yan-lış çevirmeleri de olanaklıydı. Ayır-ca "burjuva kökenli" tanımlamasını Türkçeye çevirmemelerinin nedenini de anlamak olanaksız. Çünkü, "burjuva kökenli" tanımlı bütün yazıyı belirli bir anlam ayracına alan bir kavram" diye ekliyor.

Suçlama, asıl şurada başlıyor: Bay Ince, kendi kendine sorduğu bir takım sorularla bizim bu konudaki bilinçli, kötü, hesaplı, iblisçe niyetimizi ortaya koymaya çalışıyor aklınca ve diyor ki:

"Sartre'ın 'burjuva kökenli' tanımlı, edebiyatın toplumsal ve sınıfsal iliş-kilerini belirtmek için kullanmış oldu-ğunu düşünmemiz gerekir. Bu neden-le, böyle bir tanımlı Türkçeye aktarma-mak, Sartre'ın yazısını amacından sap-tırmaktır. 'Burjuva kökenli' tanımını çevirmeyerek bazı yazarların sorumsuz-luğu-nu bütün yazarlara yayan çevir-menlerin özel amaçları olabilir mi? Ya-ni 1961 yılının özel koşulları içinde, sı-

nıf kavramını çevirilerine sokmayı sa-kıncalı bulmuş olabilirler mi?"

Ne demek istiyor bu Bay? Biz, 1961 yılının özel koşulları içinde, sınıf kav-ramını çevirimize sokmayı sakıncalı bulmuşuz.

Böylesine aşağılık bir savı ortaya at-mak için, insanın (bir yerde övmek gaf-letinde bulunduğu) bizlere ve daha çok kendine saygısızlık edecek kadar bilinç-siz olması gerek. Sabahattin Eyuboğlu ve ben, burjuva yazarlarını yermekten kaçınmışız öyle mi? E, pes yani!

Peki, madem bize saygısı vardı bu ki-şinin, niçin 'burjuva kökenli' sözünün bile bile değil de dizgede atlandığını dü-şünmek istememiş? Sabahattin Eyu-boğlu yaşamıyor artık. Bay Ince, lüt-fedip, zahmet edip hayatta olan bana sormaz mıydı? Soramazdı. Çünkü, böylesi bir saldırıda bulunup, kendini yüceltme fırsatını kaçırarak istemezdi.

Türkiye'de yanlışsız kitap olabilmis-midir bugüne dek? Olamamıştır. İşte si-ze ispatı:

Çağımızın Gerçekleri adlı kitabın ilk baskısı 1961'de ikinci baskısı da 1963'te gerçekleşti. Bu baskılarda "burjuva kökenli" sözü, dizgicilerin azizliğine kurban gitmiştir. Bunda kuşkunuz ol-masın. Bizi tanıyan saygılı insanlar, bu konuda bir kastımız olduğunu düşün-mezler. Bakın işin tuhafına ki, aynı ki-tap, Say Yayınlarında Denemeler adıyla yayımlandı. 1982 ve 1984'te. Merak ediyorduk. Ne göreyim: Bu son iki baskı-da da, sorumsuzluk sözcüğü sorumlu-luk olarak çıkmış düzelticinin gadrine uğruyarak.

Bay Ince, incelik gösterip ve lütfedip bakarsa iyi olur, dizgi, baskı yanlışları hesabına katarak.

Ne yapayım gayri, Dinime tan eyle-yen bari bir Müslüman olsa dizesine sığ-ınmaktan başka?")

İşte size yarım yüzyıllık bir yazarın tartışma yazısı: Kendisini böylesine do-kunulmaz, böylesine bir "karizmatik

şahsiyet" olarak görüyor ki, yakınlarında olsam, bir sopa kapıp üzerime yürecek. Üstelik kendi sorumluluğunu ilkin dizgincinin, sonra da düzelticinin üzerine atarak işin içinden sıyrılmak istiyor.

Yapmamız gereken ilk iş, bir emekçi olan **dizgiciyi** Vedat Günyol'un iftirasından kurtarmak ve bu nedenle de Paris'te hukuk doktorası yapmış olan Vedat Günyol'a birkaç soru sormak. Hain dizgincinin "burjuva kökenli" tanımını atladığı çeviri cümlelerini tekrar yazalım: "Yüz yıldan beri edebiyatta sorumsuzluk artık bir gelenek olmuştur", "Burjuva kökenli", bu cümlemin neresinden düşmüş olabilir? Gerçekte bir yerinden düşmesi söz konusu değil ama bir yer bulup yerleştirelim cümlemin içine: "Yüz yıldan beri burjuva kökenli edebiyatta sorumsuzluk artık bir gelenek olmuştur." Cümlemin düşük/süz durumu böyle olmalı. Şimdi, izinlizle, cümlemin Fransızcasını yazalım: "Tous les écrivains d'origine bourgeoise ont connu la tentation de l'irresponsabilité: depuis un siècle, elle est de tradition dans la carrière des lettres." Bu cümlemin, doğruluğu Vedat Günyol'ca da kabul edilen Türkçesi şöyle olmak gerekiyor, eğer Sartre'a sadık kalmak istiyorsak: "**Burjuva kökenli bütün yazarlar sorumsuzluğun uğrasına kapıldılar: Bu sorumsuzluk ıgvası yüzyıldır edebiyat mesleğinin gelenegi olmuştur.**" Çevirmenlerin bu iki cümleyi birleştirdikleri ve "burjuva kökenli bütün yazarlar"ın yerine "edebiyatta" sözcüğünü koydukları anlaşılıyor. Çeviri eylemi böylece yorum eylemine dönüşmüş oluyor. "Burjuva kökenli edebiyat" olmayacağını, bunun Türkçesi'nin "burjuva edebiyatı" olduğunu bilmesi gereken Vedat Günyol niçin cellalleniyo? Celalleniyo, çünkü, "burjuva kökenli" sözünü, nedeni ne olursa olsun, bilerek ve isteyerek çevirmedikleri ortaya çıkıyor. Üstelik, Türkiye'de yanlışsız kitap yayınlanamayacağı ile sürten çevirmen-yazar ikinci baskı için birinci baskıyı gözden geçiremeyecek kadar sorumsuz, okura ve yazara saygısız. İkinci üstelik de şu: Bu cümle üçüncü ve dördüncü baskılarda bir kez de düzelticinin gadrine uğrayıp, "sorumsuzluk" sözcüğü "sorumluluk" a dönüşmüştü. Demek ki düzeltici, çevirmenden çok daha sorumlu ve bilinçli; çünkü, edebiyatta sorumsuzluğun değil ancak sorumluluğun gelenek haline gelebileceğini düşünebilecek kadar akli başında bir emekçi. Neyse, bu zavalı cümlevi ve "burjuva kökenli"vi dizgi-

cilerin ve düzelticilerin düşmanlıklarından korumak, beşinci baskıda Vedat Günyol'un boynunun borcu oluyor. Hele beşinci baskıya bu yazının tümünü çevirip koyarsa, hele birinci baskının 73. sayfasının 14. satırındaki "**toplumun kaderini elinde tutanlar**"ı Fransızca aslına uygun olarak "yönetici sınıflar" (les classes dirigeantes) olarak çevirir; ayrıca "L'homme n'est qu'une situation: Un ouvrier n'est pas libre de penser ou sentir comme un bourgeois..."ı "İnsan bir haldir, istediği gibi düşünmekte de serbest değildir" (Sayfa: 82; Satır: 3 ve 4) biçiminde değil de bile bile saptırmadan çevirir (Doğrusu şu: "İnsan bir durumdur başka bir şey deildir: Bir işçi, bir burjuva gibi düşünmeye ya da hissetmeye özgür değildir"), çok geç kalmış bile olsa dürtüce davranmış olur. Demek bir burjuva gibi düşünmek ve hissetmek özgürlüğüne sahip olmayan işçi değil de insan mı(!).. edebiyat ve çeviri "baba"sı Vedat Günyol, Paris'te hukuk doktorası yapmış Vedat Günyol böyle uygun görüp böyle çeviri yapmayı "münasip" buluyorlar. Sözde hümanist Vedat Günyol haklıdır (!): İnsanları burjuva ve işçi olarak sınıflara ayırmak terbiyesizliktir. Bu terbiyesizliği yapan Sartre bile olsa ağzına biber sürülmesi; böylesine insanca(!) bir tavı eleştirecek çikarsa, onların da yankı uyandıranlar ve uyandıranmayanlar sınıfa ayrılması; eleştirinin "aşagılık bir sav" olarak geri püskürtülmesi gerekiyor. İnsanları burjuva ve işçi olarak sınıflara ayırmaya gönlü razı olmayan Vedat Günyol, şairleri "yankı uyandıranlar" ve "yankı uyandırmayanlar" olarak sınıflara ayıracak ve şairler arasında nifak tohumları ekecek kadar gaddar.

Bay İnce'nin incelik gösterip ve de lütfederek çeviri metnine daha fazla bakmaya gereksinimi yok, Sartre'ın güzelim yazısının "ırzına geçildiği"ni daha fazla anlaması için: Çünkü Sartre'ın daha önceki yazımda da belirttiğim gibi "Yirmi iki sayfalık özgün metnin daha iri puntolu on üç sayfaya inmesi, yani dokuz-on sayfalık özgün metnin Türkçeye aktarılmasını anlamak mümkün değil." Çeviri yapırların özgün metnin en önemli yerleri atlanmı ve çevirilmesi uygun görülen cümlelerde de "bilinçli, hesaplı ve iblisçe" bir sansür uygulanmış. Bir gün bir dürtü insan çıkar da Sartre'ın zavalı metnini dürtüce çevirirse, Vedat Günyol'un ne-leresi sığınacağını (çünkü dizelere sığın-ıyor şimdilik) merak ediyorum.

Ben birinci yazımda. söz konusu

cümleden yola çıkarak, Vedat Günyol ve kuşakdaşlarının okura karşı takındıkları "baba"ca tavrı eleştirmiştik. Bu tavır yukarıya aktardığım yazısında da görüldüğü birçok yerde. Bir yerde kendilerine saygı duyduğumu yazmışım ya, makamlarına telefon edip durumu arz edeceğimmiş, sonra da esashi bir "aferin" alacakmışım. (Bu "aferin" faslı benim tahminim.") Vedat Günyol üstadımız yazınsal ilişkileri aile ilişkileriyle birbirine karıştırıyor. Ayrıca "Zeüs'ün Bacanakları"ndan olmadığım için aileden de sayılmam.

Vedat Günyol'un, sözde de olsa bir hümaniste kesinlikle yakıştıramadığım yazısı, üstadımızın ilginç özelliklerini de ortaya çıkartıyor: Vedat Günyol gerçek bir aristokrat'tır. Çünkü yankı uyandıramadığı için aristokrat saymadığı bir şairi kendisine "muhatap" saymıyor; ayrıca, gerçekler ve doğrularla "ün" arasında orantı kurarak her sınıftan insanları güldürüyor. "Yankı uyandırmama"nın yazın alanında zaman zaman kullanılsa da ciddi bir yazarın kullanmayacağı kadar moda ve magazin dünyasına ait bir kavram, tam anlamıyla da bir "show business" deyimi olduğunu nasıl bilmez? Derin bir aczin belirtisi olan bu aristokratik itiraz karşı benim bir önerim var Vedat Günyol'a: Remzi Kitabevi'nin yayınladığı **Türk ve Dünya Edebiyatçıları** adlı ansiklopedinin ikinci cildinin 163 ve 269. sayfalarına baksın.

Vedat Günyol, keder verici yazısını, "Ne yapayım gayrı, Dinime tam eyleyen bair Müslüman olsa dizesine sığınmaktan başka?" diyerek bitiriyor. Bu cümleyle ilk yazım ve kişiliğin arasında bir ilişki kuramadım. Böyle bir cümle aynı türden "ayıp"lar yapan insanların arasında kullanılır. Ben de çeviri yapmak zorunda olan bir insanım. Yankılı olsun, yankısız olsun herhangi bir kimse çevirilerimde yanlışlar bulunduğunu elbette ve mutlaka ortaya çıkarabilir. Ama sorun bu değil; sorun, çeviri yanlış yapması olasılığı çok az olan iki çevirmenin çok önemli bir metni bilinçli olarak saptırmaları. Vedat Günyol'un "müslümanlık"ı işe karıştırması işin benim de kendisi, kendileri gibi "baba"lık yaptığını kanıtlaması gerekir. Yoksa kendisine "Kel âfaka?" diye sorarlar. Sığındığı dizinin benimle ilişkisi yok. Ama ben de onun yolundan giderek bir dize (dize miydi?) aktaracağım: "**Secaat arz ederken merdivi kipti sırkattın söyler!**"

Şimdi neresi sığınacağınız PATER LITTERULARUM? □

ROMAN KAVRAMLARINI TARTIŞMAK

Semih Acar

Hilmi Yavuz'un roman kavramını temellendirmeye çalışan yazıları, yenilikçi romana değil ama, yenilikçi bir bakış açısına açtı pencerelerini. Romanın sorunlarını tartışırken, bütün yazılarında yalınlatlığın uzağında kalmayı başardı... Sorunları tartışma niyeti, kuramsal ilgiyi hemen çağrıştıracaktır, başka türlüstü olanaksız. Bu tartışma ideolojiye yakın düştüğünde "siyasal" söylemlerden uzaklaşmaya başlayacaktır; gelelim bu da yetmez: Kuramdır onu asıl temelleyen-kuramsal çözümleme ve değerlendirme ile onun itici gücü, kuramsal tartışmadır. Hilmi Yavuz romanı kuramla tartışma tavrı bakımından, pek az kişinin bulunduğu bir yerde duruyor.

Yazın Üzerine'nin¹ "Roman Üzerine" bölümü, **Roman Kavramı ve Türk Romanı**² kitabındaki yazılarının bir bölümünün, gözden geçirilerek yazılanlarından oluşuyor. Bir roman kuramında anlaşmak için, ilkin temel kavramlarında anlaşmak gerekiyor. Hilmi Yavuz'un roman sanatına yönelen kuramsal etkinliği de, özellikle kimi roman kavramlarını oluşturma çabasına zengin tutamaklar verdiği için önem taşıyor.

DÜNYA GÖRÜŞÜ ROMANI NASIL BELİRLER?

Hilmi Yavuz'un uzun boylu düşünmeden yaptığı bir belirlemeyle sözü açalım: "Gerçekçi yazarla doğalcı yazar arasındaki ayırım, genellikle gözardı edilir; çoğu kez Doğalcılık Gerçekçilik sanılır." (s.11) Hilmi Yavuz sözünü ettiği soruna hakettiğinden çok değer veriyor. Oysa bu sanısının tedirgin edici

bir yaygınlığı olduğunu söylemek güç. Nedense, bu yazısının **Roman Kavramı ve Türk Romanı**'ndaki ilk biçiminde, sözkonusu ayrıma dikkat çekerken, daha çekinceliydi. Vurguyu şöyle yapıyordu orada: "... ya da çoğunlukla, bütünüyle göz önünde tutulmayan bir olgudur..." Aradan geçen bunca yıl boşa gitmedi oysa! Bir ayırımın önemsenmediği yıllar olmadı mı, elbette oldu: Toplumculukla toplumsu gerçekçiliğin ya da -konumuz o ya- doğalcılıkla gerçekçiliğin birbirinin yerine geçirildiği bir dönemi yaşadık; kendini "siyasal" görevle yükümlenmiş bir roman anlayışı bu karıştırmayı son kertede yaptı. Bu ayrı bir konu ve öyle aman aman izler bırakmadığı da görüldüğü üstelik.

Hilmi Yavuz buradan hemen dünya görüşü kavramının roman karşısındaki yerine atılıyor: "Dünya görüşü, romancının gerçekliği yeniden üretme biçimini belirlediğine göre, gerçekliğin kendisi, romana belirli bir dönüşüme uğratılarak girecekti elbet." (s.11) Bu önermeye şu noktadan karşı çıkılabilir: Dünya görüşü romancının gerçekliği yeniden-üretme biçimini ve roman gerçekliğini mutlak olarak belirlemez.

Karşılıklı bir ilişkinin bir yanının belirleyiciliğinin tartışılmasındaki tehlikeler bir yana, dünya görüşünün, insanın toplumsal ve kültürel varlığının üstünde, saltık bir öz olarak algılanması, Hilmi Yavuz'un kuramsal yaklaşımının süregelen yanlışına işaret ediyor: İlkeleri dural örneklerle dönüştürüp estetik dogmatizme düşülmesi.

Dünya görüşü romana egemen olma yetkisini sinkes taşıyamayacağı gibi, romanın kendi üstündeki etkisinden de kurtulamaz. Roman kendisinden bir şey aldığına karşı son derece kadirbilir bir sanattır; doğası gereği böyledir. Bunun farkında olan romanı kazanır, kazançlı da çıkar. Oysa Hilmi Yavuz'un amaç-

ladığı 'dünya görüşü', olsa olsa romanı küstürecektir.

Dünya görüşünün bu karşılıklı ilişkide kendi ağırlığını duyusatması ve onaylatmasıyla tek belirleyen olduğunun dayatmasını ayırdetmek gerekiyor. Dünya görüşü bütüncül bir roman kavrayışını temeller, bu kavrayışı ilkelerle de donatabilir. Fakat kabul edelim ki, toplumsu gerçekçi romanın bile, yaratım sürecinin dünya görüşünce belirlendiğini onaylamadığı günümüzde, Hilmi Yavuz'un gönderme yaptığı, Henry James'in anlatı tekniğinin onun dünyası görüşüyle çelişmemesini anlamak da güç olmasa gerek. Bu belirleyen-belirlenen metafiziğine Henry James tanıklık etmiyor işte. Burjuva dünyası görüşünün, kendisini hercümerçten kurtarıp adamakıllı bir kültür olarak ortaya koyuşundan sonra, onun gerçekliğinde varolan öz de, kendine özgü anlatı tekniği, dahası üslubunu arayıp seçecekti.

Ne var ki dünya görüşünün, biçimi-tüm unsurlarıyla birlikte kendisine böylesine bağımlı kılması, bugün roman sanatı için ışık tutucu bir tartışmaya yolaçmıyor. Hilmi Yavuz'un kural koyuculuğuna karşın, dünya görüşüyle roman gerçekliği arasında doğrudan değil, ancak dolayımı bir bağ ilerletici olacaktır. Bir düşünelim: Dünya görüşüyle gerçekliği yeniden-üretim biçimi arasında dolaysız bir bağ kurmak, gerçekçiliği açıklamak yerine, sakatlamak olmuyor mu?

Roman gerçekliğinin görece bağımsızlığı kimi zaman romancının dünya görüşünü nasıl aşabilirse, bu dünya görüşü de, kendi içinde alabildiğine tutarlı olsa bile, gerçekliğin yeniden -üretimine yansımayaabilir. Roman sanatı baştan bugüne roman gerçekliğinin ve özgün yaratım süreçlerinin romancıya boyun eğmezliğinin örnekleriyle doludur. Roman sanatının bu çok boyutluluğu, kar-

şılığı yüzeyde değil, uzayda bulur. G.N.Pospelov, "**Tarihsel açıdan soyut** -ister tutuluc, ister ütöpik ilericî- dünya kavrayışındaki yazarlardan birçoğu yaratışlarında gerçeğe varabilmişlerdir." diyor. "... Ama, figürlerinin karakterli tarihsel açıdan yanlış ve soyut kavramış olmalarına karşın, bu yazarların eserlerinde gene de somut ve gerçekçi bir imgesel yansıma oluşmuştur. Nereden geliyor bu çelişki?"³ Nesnel gerçekliğin çaresizce dünya görüşüne uygun biçimde yansıtılacağına öngörmek, bu çelişkiyi açıklayamayacağına göre, ışığı başka yönettirmek gerekiyor. Belli ki bu çelişki Pospelov'un sözünü ettiği yazarlarda dünya görüşlerinden yana değil, romandan yana çözülmüştür.

Diyelimki: Somut dünya görüşü karşısında ikircikli davranan romancının yaratım süreci, soyut dünya görüşü tarafından belirlenmeye karşı durmamaktadır. Burada da bir önerme getirmiş oluyoruz ama, romanın sanatsal değerlendirmesine yönelmişiz için, hiç de değilse açık kapılar bırakarak... Özgür tasarımı ve yaratım sürecinin nesnel gerçekliği kavrayacağına güven duyamak gerekir. Yeni bir roman anlayışı, bilimsel bilgiye sırt çevirmeden, kendi özgün arayışı içinde doğru bir yönsemeyi bulabilir.

Hilmi Yavuz'un öne sürdüğünün tersine, Fakir Baykurt gerçeklik sorununu "bir başına 'dünyagörüşü sorunu' olarak görmedi. Fakir Baykurt'un romani toplumcu gerçekçi değildi; Hilmi Yavuz Roman Kavramı ve Türk Romanı'ndaki bu yolu araştırmasını *Yazın Üzerine*'den çıkartmakla, yerinde bir gizli saptama yapıyor. Gene Hilmi Yavuz'un öne sürdüğünün tersine. Oğuz Atay'da gerçekçi değildi; Oğuz Atay, üslubunu yasadığı ayrıntı sağanağına değerlendirmeye ve eleştirden yoksun bıraktığı için gerçekçilikten uzaklaşmakta, yenilikçi tavrının yanı sıra, doğalcılığa yakın durmaktadır.

Sözü dağıtmadan sürdürelim: Dünya görüşüyle roman sanatının anlatı tekniğinin, üslubunun, kişiler sisteminin birbirleriyle ilişkisi, iki ayrı uzamın karakteristik çizgilerinin kesişmesi olarak kendini gösterir. Toplumcu gerçekçiliği yalnızca sistemleşmiş bir dünya görüşü ve ona bağımlı bir biçim anlayışı olarak görmek nasıl bir anlayışsızlıkta, 'burjuva romanı' da yeni arayışları içinde ne yalnızca toplumcu gerçekçiliğin hasını ne de yalnızca biçimsel oyunlardır.

YANSITMA KURAMININ YETERLİLİĞİ

Kavramları, önermelere tutku, çoğu kez seçilmiş anlayışları doğrulayan bir dayanak olmaya adaydır. Yaratıcı düşünceleri değil, 'didaktizmi' barındırır. Sanatla gerçeklik arasındaki bağıntı değerlendirilirken, gerçekliğin doğrudan yansıtılmasın 'Yansıtma Kuramı'na, karmaşık ve dolaylı bir bağıntının 'dolayım kuramı'na değer görülmesi de, işte bu anlamda roman estetiğine önyargılı bir yaklaşımdır.

Yansıtma kuramı, Hilmi Yavuz'un öne sürdüğünün tersine, "empirik bir yanılgıdan" kaynaklanmıyor. Toplumcu gerçekçilik, gerçekliğin görünüşle örtüşmediği doğrusunu zaten içermekle birlikte, görünüşe gerçeklik bilgisini içinde bir yer de verir; gerçekliğin kendi başına aldığı durum da önem taşır. Yansıtma nesnel gerçeklikle bilimsel bilgi düzeyinde özdeşleşirken, sanatsal bilgi düzeyinde ancak eşitlenecektir. Sanatsal bilgi düzeyinde yansılanan, hiç kuşku yok ki, kesin ve somut önermelere değil, süreçlere, ilişkilere, bağıntılara yakın duracaktır. Bu ayrımı görme niyetiyle, toplumcu gerçekçilik bugün iç ve dış gerçeklik arasında yapay bir ayırma kurmanın ötesini arayan bir formasyona ulaşmıştır. Toplumcu gerçekçilik kuramın kendisi değil, yöntemidir ve süresiz bir gelişmeyi yaşamaktadır.

Denebilir ki, Hilmi Yavuz en önemli yanılgısını yansıtma kuramına yaklaşımda yapıyor. "Yansıtma kuramı, empirik bir yanılgıdan kaynaklanır. Bu yanılgı, 'gerçeklik, görünüştedir' önermesiyle özetlenebilir. Oysa bilim bize, görünüşle gerçekliğin örtüşmediğini gösteriyor. Öyleyse, gerçekliğin bilgisine varabilmek için görünüşten yola çıkmak söz konusu değil. Gerçek nesne ile bilginin nesnesi farklı (Althusser). Bu fark, sanatın nesnesi için de geçerli. Yansıtma kuramı da bu yüzden yetersiz." (s.23) Yansıtma kuramına böyle bir yaklaşımı bilimsel maddeci estetik üretiminden çıkartmak olanaksız. Görmek ile özümlmek, içiçe geçen süreçlerdir ve gerçekliğin görünen hâli, özümlenerek - değişime uğratılarak yansıtılır. "Edebiyat, gerçekliği yansıladığı kadar, değerlendirir de."⁴ Hilmi Yavuz yansıtmayı yalnızca bilimsel maddeci estetik kuramına ve toplumcu gerçekçiliğe özgü bir yöntem olarak düşündürken, de felsefi bir yanlış içine düşüyor. Yansıtma, edebiyatın genel bir özelliğidir oysa.

Sanatsal yansılar öznenin etkinliğini

yadsımak yerine, ona özel ve temel bir önem de verir. Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanı, somut nesnel durumları, kişilerin roman içinde birbirinden farklı algılamaya ve bilince çıkartmalarının etkin bir örneğini verir. Tabii Sevgi Soysal da o bildik nesnel durumların birden çok algiya yol açacağını bilmektedir. Gerek Oya'nın, gerek Mustafa'nın yansılama yetileri aynı değildir. Cezaevi ve işkence gerçekliğini Oya ile 'adi mahkûm' kadınların değerlendirmesi de gene farklıdır. Toplumcu gerçekçi romanın en güçlü habercisi olan Sevgi Soysal, bildik bir gerçekliği yansıttırken, görünüşü aldatıcılığa kapıldığını gibi, gerçek nesnelere de zengin çağrışımlar kazandırır. Romancının duyumları toplumsal koşulların bilgisinin yanı sıra bir etken olarak işlemeye başlanırsa, nesnel gerçeklik karmaşık bir süreç olarak algılanmaya başlar. Yansıtma da görünüşe olan, kalkış noktası olarak soyut bir işleve sahipken, romancının gerçekliği alımına etmeni işine girmeğe başlanırsa, somutlaşıp özemsizleşir. *Şafak*'da, Oya'nın karşısında durup "cop", nerede olursa olsun, kaba gücün simgesidir ve somut görünüşüyle de gerçekliğin yansıtılmasında işlevseldir. Gelgelim Sevgi Soysal bu "cop"dan bir-birinden apayrı imgesel soyutlamalar kurarken, "cop"u cop olmanın çıkartır. Yansıtmanın imgesel düzeydeki sonuçları, ampirizmi ancak böyle dışlaştırır. Sanatsal yansıtma, 'bu anlamda özel olanla nesnel olanın yüksek birliğine dönüşür.

Hilmi Yavuz bu arada bilimsel yansıtma ile sanatsal yansıtma arasındaki ayrımı da görmezden gelip, toptancı bir anlayışla, yansıtma kuramının yetersiz olduğu savını getiriyor. İlkın, Orhan Hançerlioğlu'nun antisal yapıtlarından *Düşünce Tarihi*'ndeki özlü açıklamasına bakalım: "Bilgi, nesnel gerçekliğin insan beyininde yansımasıdır. Ne var ki bu yansıma, bir aynanın bir cismi ya da bir kaya parçasının bir güneş ışığını yansıtmaya gibi yalın bir yansıma değildir. İki basamaklıdır: 1. Nesnel gerçekliğin algılandığı duyum basamağı, 2. Nesnel gerçekliğin dönüşüme uğratılıp yeniden üretildiği düşünce basamağı. Bilgi, bu iki basamaktan geçmekle bilgi olur. Bilginin kaynağı toplumsal pratik olduğu gibi, amacı da toplumsal pratik ve doğru olur olmadığında ölçütü de toplumsal pratiktir."⁵ Sanatsal bilginin gerçekliğin bilgisini içinden nasıl ayrıştırdığı ve gerçekliğin görünüşüyle yetinemeyeceğini bu alından çıkartabiliriz. Nesnel gerçekliğin algılanma sü-

reci duyum basamağından düşünce basamağına doğru ilerlerken, estetik imgerlerin de birleşimi gerçekleşir. Aynı zamanda sanatsal bilginin oluşumu da gerçekliğin yaratıcı-dönüştürücü kavrayışıyla temellenir ve somuttan soyuta evrildikçe zenginleşip yansıtma edimileyi somutluk kazanır. Sanatı bilgiyle özdeşleyen mekanik yansıtma yorumu, edebiyatın bilim olduğu savının öne sürülmesine kadar uzanacaktır...

TIP SORUNU

Hilmi Yavuz'un "Romanda Tip Sorunu" yazıları bir yandan özgün bir tip çözümlemesiye, öbür yandan kategorilere köreltili bağlılığın tuzağını seriyor... Tip "verilmiş" ve "yaşanmış" bireysel tarihler olarak ikiye ayrılıyor. İkinci: "Bir tipin 'verilmiş' olması, belirli insan yönmesinin en son kertesine vardırırlarak anlatılmıyışını anlıyorum." (s.33) İkinci: "Tip'in 'yaşanmış' bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi son kertesine kadar yaşayacağını önceden 'verilmemiş' olmasıdır." (s.34)

'Verilmiş' tip, Balzac'ın Goriot Baba'sıdır. Goriot Baba'nın karakteristik insansal konumunu belirleyen "aşırı sevgi" yönmesinin daha romanın başında konulmuş olması, onun bireysel tarihini önceden 'verilmiş' kılıyor. "Goriot Baba'yı okurken, Goriot tipinin belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden 'verilmiş'tir adeta." (s.33) Artık Goriot Baba'nın roman boyunca hangi durumda ne yapacağı kestirilebilir; tipikliğinin oluşumu değil, romanın öyküsü içinde neler yapacağı beklenir. Beklenenler, kaçılmaz biçimde yaşanacağı bilinenlerden çok farklı olmaz.

Goriot Baba tipi Balzac'ın kusursuz tasarımının ürünü, yaratıcılığının tutsağıdır; Balzac'ın yarattığına yaşayacaktır. Ne var ki böyle olması onun sahilliğini zedelemeyi. Hilmi Yavuz buna katılmıyor, burada kategorik bir yanlış görüyor. 'Aşırı sevgi' duygusunun Goriot Baba'nın kişiliğinin ve ondan kaynaklanan tüm davranışlarının özünü belirlemesi, "Bu kategori yanlışlığı, insanın bu karakteristik yönmesinin onun özünü oluşturduğu; başka bir deyişle bu yönmenin doğrudan onun özünü belirlediği varsayımından yola çıkılmasındandır." (s.35) Bu saptama ideolojik ve felsefi söylem içinde doğru olmakla birlikte, sanatsal söylemin alanına girmiyor. İnsanın toplumsal ilişkiler içindeki konumu ve insansal özü bir kişilik yönmesinin abartılarak

belirginleştirilmesiyle yargılanıp damgalanamayacağı gibi, Goriot Baba'nın da "aşırı sevgi" yönmesiyle, özgün bir sanatsal gerçeklik kavrayışı getirebileceği gözden kaçmamalı. Doğru: "insanın özünü (essence), belirli ve abartılmış bir insansal yönsemeye... indirgemek" temel bir felsefi kategorik yanlışlıktır ama, buradan, bireysel tarihi 'yaşanmışlık'tan uzak olduğu için, Goriot Baba'nın bir tip olamayacağına varılıyor; Hilmi Yavuz sanatsal bilginin sezgiciliğini ve kuşkuculuğunu öldürüyor.

Tipik kişi romanda tüm tipik özellikleriyle öyküye girmez; romanın farklı düzlemleri içinde, olaylardan kan alarak, bireysel ilişkiler ve sorunlar sarmalı içinde oluşur, tamamlanır. Toplumcu gerçekçi roman da tip tasarımıyla önceden belirlenmiş kusursuzluğu yadsımaktadır. Denebilir ki, sonradan roman gerçekliği içinde tipiklik kazanan kişi, romanın başlangıcında "kurusul" doğar. Tasarım romanın kurgusu içinde ete kemiğe bürünür. Gerçekliğin dolaysızca kavranmasının buca güçleştiği günümüzde, roman tipinin de gerçekliği yaşamadan kavramış olması, onun sahilliğini zedeleyecektir.

Gelelim Goriot Baba, "aşırı sevgi" tutkusuyla, kendi karakterini dışındaki dünyayla özdeşleştirmiş; ya da şöyle diyelim: Goriot Baba, içinde bulunduğu toplumsal çevreyi karakterize etmeyi değil, kendi karakterini egemen kılmaya çalıştığı bir tipik durumu anlatmaktadır; 'İnsanlık Komedyası'na eklenenden bir halkadır o. Hilmi Yavuz, Goriot Baba'da gerçekliğin imgesel bir yansıması değil de, simgesini gördüğü için, ona ister istemez genellik kazandırıyor. Roman gerçekliği böylelikle dışal gerçekliğe boyun eğiyor.

Gene Şafak'dan söz açacağız, çünkü orada da benzer bir durumu görebiliriz. Şafak'taki kişiler, Oya, Mustafa, Hüseyin belli insansal özelliklere baştan sahiptirler. Murat Belge bu durumu şöyle çözümüyor: "Sevgi Soysal'ın kişileri, hayatla çarpışmalarında karşılarına çıkan alternatifleri seçmekte, herhangi bir soyut özgürlüğe sahip değildir. Hepsinin son derece somut bir tarihi var. Seçmelerinde, bu tarih de belirleyici rolünü yerine getiriyor. Dolayısıyla, bazı 'devrimci' olma amaçları romanlarda gördüğümüz gibi, insancıl olmadık sıçramalarla büyük değişimler geçirmiyorlar. Bir insannın değişebileceği kadar değişiyorlar." ¹⁶ Şafak'taki kişiler kendi yaşamlarıyla örtüşebilecek gerçekliğin tümünü değil de, kişisel yaşam

deneyimlerini ve çevrelerini karakterize etmekle yetinirler.

Hilmi Yavuz'un tip sorununa yaklaşımı, onu rasyonalizme götürüyor. 'Verilmiş' ve 'yaşanmış' tip ayırımıyla başlangıçta ortaya koyduğu yerinde saptayımını mutlaklaştırıp, değişimi ve romanın iç gerçekliğini ikincil kılıyor. Romanın nesnel gerçekliği dönüştüren etkinliğinde duyuların çözümlemeyi de birleştirici işlevi, roman tipinin sahilliğinin başlıca güvencesidir. Hilmi Yavuz duyumsal etkeni kavramların özgüllüğünde eritip dışlarken, roman tipinin diyalektliğini gözden geçiriyor. Roman kuramını kavramlara indiriyor, kavramsal düzenlemelere uygunlaştırıyor.

□□□

Kavramların oluşturulması roman kuramı için önemlidir. Kavramları roman sanatının asıl özelliklerini seçip ayrıkçı olanlarını dışlayarak oluşturabiliriz; roman sanatının gizlerine ulaşmanın yolu kavramlardan geçiyor; gelelim, kavramların roman sanatını içselleştirmesi, sorunumuzu tersyüz edebilir.

Hilmi Yavuz, her şeyden önce, roman sanatına özgün kavramlar ve kuramın aydınlığında bakıyor. Ona değerlendirci, eleştirici yaklaşıyor. Sorunları ortaya atıp tartışıyor. Az şey değil bunlar! Onu önemsememize yolaçan özellikleri, roman kuramına kendi özgün katkılarını yapmamızda itici olacaktır. □

1. Hilmi Yavuz, *Yazın Üzerine*, Bağlam Yayınları, 1987.
2. Hilmi Yavuz, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, 1977.
3. G.N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi I*, Çeviren: Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, Mart 1984, s.215.
4. Horst Redeker, *Edebiyat Estetiği*, Çeviren: Aziz Çalışlar, Kuzey Yayınları, Nisan 1986, s.6.
5. Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1983, s.400.
6. Murat Belge, "Şafak' Üstüne", Birikim, Temmuz 1976, Sayı: 17, s.36.

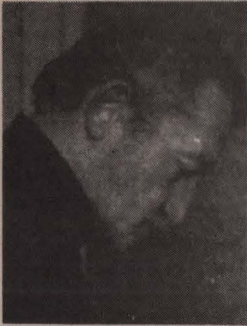


YİTİRDİKLERİMİZ
RENE CHAR
(1907-20.2.1988)

İlk şiirlerini 1928'de yayımlamaya başlayan Char, 1930'da Gerçeküstücüler'e katıldı. II. Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Naziler tarafından işgal edilmesi üzerine Direniş Hareketi'ne katıldı. Alpler'de çarpışan birliklerde ve Müttefiklerin Kuzey Afrika'daki genel kurmayında yüzbaşı olarak görev yaptı. (Yüzbaşı Alexandre).

Savaş sonrasında yazdığı şiirlerde Gerçeküstüçü anlayıştan uzaklaşan, Char, direniş yılları deneyimlerinden yararlanarak ilk okunduğunda kendini ele vermeyen özgün bir şiir geliştirmiş, kendisinden sonraki Fransız şairleri üzerinde de etkili olmuştur.

Türkçe'de, şiirlerinden seçilerek oluşturulmuş bir yapıtı Adam Yayınları'nca yayımlanmıştır.



ATILLA TOKATLI
(1932-21.2.1988)

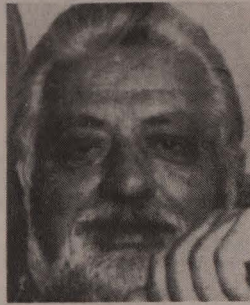
1932'de Denizli'de doğan Tokatlı, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten

sonra İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde okudu. 1956'da Paris'e giderek felsefe öğrenimini Sorbonne Üniversitesi'nde sürdürdü. Daha sonra yine Paris'te Yüksek Sinema Enstitüsü'nü bitirerek yurda döndü.

Yeşilçam'da bir süre yönetmenlik yaptıktan sonra sinemadan ayrılarak çevirmenlik yapmaya başladı.

Bugüne dek felsefe, politika, edebiyat vb. konularda 120 yapıtı Türkçe'ye kazandırdı.

Devrimcinin Ölümü adıyla yazdığı romanı geçen yıl Başak Yayınları tarafından yayımlanmıştı.



SÜREYYA DURU
(1930-20.2.1988)

Samsun doğumlu olan Duru, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra başladığı hukuk öğrenimini yarıda bırakarak sinemacılığa başladı.

1954'te **Vahşi İhtikam** adlı film yapımcılığında, 1957'de **İstanbul'da Aşk Başkadır**'da yönetmenlikte ilk denemesidir.

Önceleri dram, avantür türü filmler yapmakla birlikte son dönemlerde toplumsal konuları irdeleyen filmler de yaptı. **Bedrana**, **Kara Çarşaflı Gelin** gibi filmler bu dönemin ürünleridir.

Bugüne kadar 50 filmin yapımcılığını, 40 filmin de yönetmenliğini üstlenen Duru, son olarak **Ada'yı** yönetmekteydi.

KISA... KISA

• İstanbul Üniversitesi Edebiyat Kulübü Mart ayı etkinlikleri içinde Engin Gençtan'ın konuşmacı olarak katıldığı **Edebiyat ve Psikanaliz** konulu bir söyleşi düzenliyor (18.3.1988/10.30).

Turgut Uyar ve **Edip Cansever**'in Şi-

iri konulu açılış konuşmasına ise Füsun Akatlı, Tomris Uyar, Tuncay Birkın, Gaye Pekyalçın ve İrfan Çiftçi konuşmacı olarak katılıyor (21.3.1988/14.00).

Etkinlikler Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde (Fen Fakültesi arkası Vezneciler) yapılacak.

• 13-20 Mart tarihlerinde yapılacak olan Ankara Film Şenliği'nde "Ermano Olmi" Toplu Gösterimi gerçekleştirilecek.

Şenlikte ayrıca İsveç Film Enstitüsü yönetmenlerinden Bengt Forslund ile oyuncu-yönetmen Ann Zacharias'ın katılımıyla "İsveç Sineması" konulu bir de konferans düzenlenecek.

İFSAK MART'88

ETKİNLİKLERİ

3 Mart Ayın Fotoğrafı - Saydam da-
lında

7 Mart Ayın Fotoğrafı - Baskı da-
lında

14 Mart Fotoğraf Okuma Günü'nde, "Konulu Fotoğraf Çalışmalarına Eleştirel Yaklaşımlar" başlıklı söyleşiye Seyit Ali Ak, Nevzat Çakır, Ahmet Öner Gezin, Baytekin Kara, Mehmet Kismet katılıyor.

Söyleşiden önce "Semt Pazarı Fotoğrafları" saydam gösterisi (Faruk Akbaş-Celal Deniz-Baytekin Kara) saat 18.45'de yapılacaktır.

17 Mart "Kültürel Varlıkların Korunmasının Önemi ve Günü'müzde Doç. Dr. Cengiz Erzurum konuşmacı olarak katılıyor.

21 Mart Ayhan Erolgil saydam gösterisi

24 Mart "Laboratuardan Neler Bekleyebiliriz" başlıklı söyleşiye EURO COLOR'dan M.Aziz Basut katılıyor.

28 Mart Kazım Zaim saydam gösterisi

31 Mart "Sanatta Gerçekçi Bakış" başlıklı söyleşiye Afşar Timuçin (Varlık Dergisi Yazarı) katılıyor.

Ayrıca, Varlık Dergisi Genel Yayın Danışmanı Kemal Özer, derginin son durumu konusunda aydınlatıcı bilgilerin yanı sıra dergiden beklentilere ilişkin soruları yanıtlıyacak.

YER:
İFSAK Salonu - Sıraselviler Cad.
Hocazade Sok. Çakar Apt. 17

SAAT: 19.00 **TAKSİM**

İŞÇİ GÜNDEMİ

AYLIK

İŞÇİ GAZETESİ

MART'88

250 TL. (KDV dahil)

BU SAYISINDA

- TÜRK-İŞ İşçileri Oyuyor.
- Ek zam ve Çalışma Bakanı
- İşçiler DISK'in Sınıf ve Kitle Sendikacılığını Yaşatıyor.
- FİLİSTİN: "İşgal Altındaki Topraklarda Direniş Sürüyor"
- Latin Amerika Sendikaları: "Dış Borç Ödemeleri Durdurulsun"
- Düşmana İnat

Yazışma Adresi: İŞÇİ GÜNDEMİ, Tiryaki Hasan Paşa Sok. No: 60
Toprak İşhanı Kat: 4 Aksaray/İSTANBUL

Abone Koşulları: Yıllık 2500
Altı Aylık 1250
Yurtdışı 25 DM

düşmana inat

Kağıda, malzemeye zam üzerine zam getiriliyor. İsteniyor ki, kitap yayınlanmasın, ilerici ve demokrat yayınevleri teker teker kapansın. İşte bunun için diyoruz ki, DÜŞMANA İNAT BİR KİTAP DAHA...

Yayınevlerimiz, 1 Haziran 1988 tarihine kadar, yayınevine doğrudan gelerek ya da ederince posta pulu göndererek, yüzde elli indirimle kitap edinme olanağını sağlıyor.

Her okur, istediği kitapların üst fiyatlarının yarısı kadar para ödeyerek kitapları alabilecektir.

Bu kampanyamıza sizler de, BİR KİTAP DAHA, diyerek katılın, katılın ki, çabalarınızla yeniden bir kitap daha basılabilsin, okunabilsin. HAYDİ...

**BİLİM VE SANAT
KİTAPLARI**



**YARIN
YAYINLARI**

Varolan kitaplarımız:

Kim Korkar Matematikten, N. Tepedelenlioğlu, 1260 lira
Asimov Açıklıyor, 2625 lira
Nükleer Tehlike, Haluk Gerger, 1680 lira
Edebiyat Barış Özgürlük, Aziz Çalışlar, 3360 lira
Sanat Edebiyat Üstüne, Nâzım Hikmet, 4200 lira
Edebiyat Bilimi 1, Pospelov, 2500 lira
Topluluk ve Birey 2, Petrovski, 1890 lira
İrk ve İrkçilik Düşüncesi, Alâeddin Şenel, 1890 lira
Güney Afrika Cumhuriyeti, Gürhan Uçkan, 3150 lira
El Salvador'da Devrim, 1470 lira
Yenilenme ve Kadro Politikası, Mihail Gorbaçov, 1260 lira
Nükleer Silahsızlanma ve Barış, Gorbaçov, 945 lira
Ekim ve Perestroyka, Devrim Sürüyor, Gorbaçov, 1350 lira

Ekonominin Köklü Yenilenmesi, Gorbaçov, 1350 lira
Felsefe Nedir? 2100 lira
Kapitalizm Nedir? 2310 lira
Palmiro Togliatti, Yaşamı Savaşımı, 3360 lira
Görülmüştür, 1680 lira
İçerden Dışarıya Sevgilerle, 1470 lira
Günlerimiz, Yağmur Atsız, 735 lira
Yolculuk, Şükrü Erbaş, 735 lira
Yine de Gülümseyerek, Nihat Behram, 2625 lira
Dingin ve Kuşkusuz, Kemal Durmaz, 735 lira
Güneyde Söyleşiler, Marta Traba, roman, 2520 lira
İki Oyun, Gorki-Schneider, tiyatro, 1680 lira
Steinberg karikatür, 1575 lira

1 Hazirana kadar

İsteme ve havale adresi: Asmalışeşme sk. 14/2, Binbirdirek, İstanbul. Not: Ödemeli istekte bulunmayınız, toplu istekleriniz için ederi posta havalesiyle gönderiniz, yayınevlerimize bildiriniz.

bir kitap daha