



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 3 Sayı: 28 Ağustos 1989

Fiyatı: KDV dahil 1000 TL.

ÖZTÜRKÇECİLİĞİN

«KARAKTERİ»

ÜZERİNE

Sayfa 4'de

Zamyatin'in *Biz* adlı ütopyik romanı ilk kez 1924'te yayınlandıktan bu yana, birbirinden farklı düşünen pek çok kesim ve kaynak, bu romanın George Orwell ile Aldous Huxley'in ütopyik romanlarına örnek teşkil ettiğinde birleşiyorlar. Yevgeni İvanoviç Zamyatin, «*Rus edebiyatının bir tek geleceği vardır, o da geçmiştir.*» diyebilecek kadar dini, mistik bir takım akımlarla politik ve edebi akımlarla olan ve sürgünde yaşamayı da kendi seçmiş bir yazar. Tek ülkede sosyalizm yaşatılmaya çalışırken yayınlanan *Biz*, faziya-sıyla yankı yapmış bir romandır.

Aslında Gorki, Zamyatin'in daha *Biz* yayınlanmadan önceki hikâyelerine pek sert tepki göstermiş, *Biz* yayınlanınca da, romanı insana karşı bir kayıtsızlık, çirkin, katı, soğuk bir öfkeyle donanmış olmakla eleştirmişti. Fakat Gorki'nin o dönemlerdeki tepkisinden daha düşündürücü ve bu yazının da çıkış noktası olan bir başka tepki var... Lidia Seifullina adlı genç bir yazar, böyle bir takım korkunç gerçekleri sadece kaydetmekle yetinen yapıtlara karşı çıkıyor ve şunu talep ediyor: «Yazar, kahramanlarını sevmelidir.»

Bir eleştirmeci, bir romanın yazarına «sen kahramanlarını sevmiyorsun» diye yükleniyor. Bu serzenişi anlamak hem kolay, hem de zordur. Sosyal mücadele tarihinin içinden bakıldığında, Seifullina ilerleyen yıllarda temelleri atılıp, insana hızla girişilecek bir toplumsal sistemin, sosyalist yaşam biçiminin, kendince mutlak sivrimesi gereken kurucu ve kahramanlarına daha ilk adımda sahip çıkabiliyor. Büyük ölçüde toplumsal ve tarihsel bir olumluluk taşıyan bu «tepkii», tek ülkede sosyalizmin kuruluş yıllarıyla birlikte değerlendirdiğimizde ve tek ülkede sosyalizmin ürettiği

KAHRAMANINI SEVMEK

OSMAN ÇUYSAY

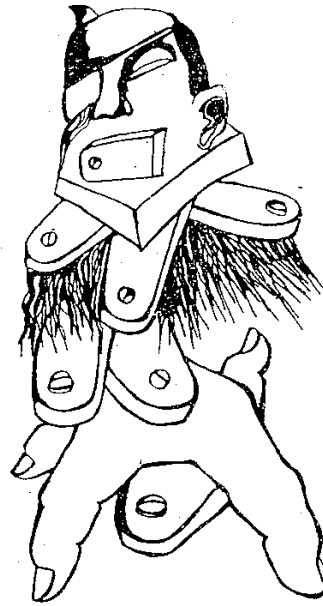
bir kuşatılma - boğulma - savunma psikolojisini de denkleme dahil ettiğimizde, bir ilk tur değerlendirmesi olarak olumlamak, gerçekten de mümkündür ve doğrudur. Ancak...

Ancak, konuyu edebiyatın sınırlarına çektiğimizde, belli sınırları da içeren dozda bir izolasyonla düşündüğümüzde, farklı bazı noktaların ortaya çıkabileceğini kabul etmemiz lazım. Yani edebiyatın içinde hep «bir tür fazla» düşünmekte yarar vardır. İşte biraz da bu nedenle Lidia Seifullina'nın tepki ve yargısının başka açılardan pek öyle kolay kabul edilebilir olmadığı söylenebilir. Burada, nitekim, ilk akla gelen yapıtlardan biri *Comus*'ün *Yabancı*'sıdır. Ölüm ve hayat, kumsala vuran denize cinayet arasında çekilmiş bir çizgi göremezsiniz. Böyle bir fark yoktur. Yalnızca, karanlık bir kuyuda soluk alıp veren gölgeler vardır. *Yabancı*, iradenin inkarıdır. Dolayısıyla bir irade (daha doğrusu bir iradi müdahale) olarak sevginin hayatın dışına atılmasıdır. *Yabancı* türü örnekleri dünya edebiyatından, dünya romanından çıkarmak kolay, ancak o denli başarılı ve etkili-sini yakalamak o kadar kolay değildir. Burada, bu konuda, özellikle Türkçe'de iz sürmek çok zana verimli sonuçlara açılacaktır. İnsan anadilinde çok daha rahat nefes alıyor.

Edebiyatımızda, burada romanımızda, yazarlarının yarattıkları kahramanlarına olan sevgisi, daha doğrusu düşkünlüğü ile doğmuş iki yapıt anılabilir: Halide Edip Adıvar'dan *Ateşten Gömlek* ile Sabahattin Ali'den *Kürk Mantolu Madonna*. Aralarında, doğum tarihleri itibariyle

yirmi yaş bulunan, iki ayrı «fikrin» ürünü de denebilecek olan bu edebî metinler, yazarlarının kahramanlarına duyduğu sevgide de iki tipik örnek olabiliyorlar.

Halide Edip'ten başlamak. *Ateşten Gömlek*, 1922'de ve bir sıtma içinde yazılmış. Aslında böylesi bir titreme içinde yazılan, ancak soğutulup zamana yatırılmayan yapıtlarda, «ifratla tefrit arasında» gidip gelen benzer sevgi tezahürlerini bulmak çok kolaydır. *Ateşten Gömlek* de titreyerek, asil önemli titretmek için yazılmıştır. Romanındaki bütün kahramanlara, Ay-



Ali Osman Coşkun

şe'ye, Peyami'ye, İhsan'a deli gibi tutkundur Halide Edip. Görünen o. Görünen bir başka şey, Halide Hanım'ın bu sevgisini gerçek hayatta «meseleye el koyma». Osmanlı aydınının karşılığıdır. Halide Edip bu tür sevgi sağanaklarını saklamak için hiç de çaba göstermemiş ve romanının girişinde Yakup Kadri'ye yazdığı satırlarda şunları söyleyebilmiştir: «*İnsan'ın* romanına koyduğu, insan timsallerinin elinde esir olduğunu bilirsiniz. Biz, onların yüzünü, ruhunu hayatını biraz seçilir çizgi-lerle hazırlar hazırlamaz insanın elinden çıkıyorlar, istediklerini söylüyorlar ve yapıyorlar. Sanat hayatının en hâkim ve heyecanlı bir emri, bütün tabiat ve yaratılış, kendini ifade etmek isteyen kuvvetlerin gelişiminden başka birşey değildir ki!» Fakat Halide Edip'in, kahramanlarına karşı duyduğu neredeyse tapınarcasına bu sevgi, onun dar-madağlık ve deriniksiz bir metni roman diye piyasaya çıkarmasını engelleyememiştir. «Eteğine bir çuval meyveyi doldurmak isteyen çocuk» gibi, sonunda bütün kahramanlarını elinden kaçırmıştır. Hepsisi bâriz birer kukladır. Tahta ve küt. Burada bir sonuca dikkat çekilebilir: «Sanat ürünü ile böylesine sevgi gösterileri, daha doğrusu yazarın metinsel - kahramanlarına düşkünlüğü arasında dolaysız bir bağlantı yok. Elbette başamayı hazırlayan yol anlamında bir bağlantıdan söz ediyoruz...

Sanat ürünü, çok karmaşık süreçlerin ürünüdür. Öyle dışardan kuruluvermiş kategorik yaklaşımlarla irdelenmesi çok zor süreçlerin ürünüdür. Bir süre iç ilişkilerin, bir öncekinin bir sonrakine hiç benzemediği iç didişmelerin damgasını taşıyor, yazarın dünyasının «bu sonuçtaki yeri hiç de sanıldığı kadar mutlak değildir, asil önemli, bu ilişkiler dış gerçekliğin kesinlikle basit

bir yansıması değildir. Elbette «karmaşık bir yansıması» da değildir. Kelimenin derin anlamında, insanı zenginleştirebilen bir sanatsal - edebî ürün sözkonusu... Roman, sanatçının en az dış dünya kadar bâriz bir «gerçek» olan iç dinamiklerinden doğuyor. Sanatçının her zaman daha karmaşık olduğu farzedilen «iç» gerçekliğini bağımsız bir değişken olarak görmemek lazım. Bir bütün olarak realitenin parçasıdır ve roman, sanat ürünü, realiteye bir zenginlik olarak katkıdır. Dışarda yürüyen hayat kendi yalın kurallarına sanatçıyı elbette alet edemez, onu istediği gibi kavrayıp, ona istediğini dikte ettiremez. Bu daha çok sıradan ve sürüden insanların bilerek girdiği bir yol, bir kaderdir. Sanatçı, bir romanın yazarı mesele, realite ile kavgası olan adamdır. Realitenin gündelik taleplerine uygun, pazarı hazır ve geniş «şeyler» yazan değil. Peki, buna bir örnek bulamaz mıyız?

Buna örnek bulabiliriz. Halide Edip, dış âlemin sacaklığını, Ateşten Gömlek'te öylece vermek isteyince: 1 — İkdâm gazetesini 1922 yılında, okurlarına milli mücadelede en sıcak günlerini heyecandan titreyen bir dille iletebilmek olanağını buluyor. 2 — Bu tefrika ile milli mücadeleye soğuk İstanbul'da ve toplumsal - siyasal düzlemde yeni talepler yaratılabiliyor. 3 — «Mütereddit» Osmanlı aydınları ve diğer katmanlardan bazı öğeler, bu yeni oluşum hakkındaki sorularına gazete sütunlarında ve bir «romanın» ağzından cevaplar buluyorlar. 4 — Halide Edip gündelik hayatın bu talebini karşılarırken içini dökme fırsatı da buluyor. 5 — Bu nedenlerle birleşerek, Ateşten Gömlek, bir roman değil, yığılmış bir sevgiler bohçası halini alıyor.

Halide Edip, bu edebiyat adına başarısız, ancak toplumsal-siyasal hayat adına cüretli çabası ile, günümüzden yaklaşık yetmiş yıl önce ve yerli bir örnek olarak şuna dikkat çekmemizi sağlıyor: Sanatçı, bir üreticidir, evet ama, «dışarının» taleplerini karşılayan bir makineden çok farklı birseydir. Dışarda yürüyen hayatı, sizi nasıl büyülediyse öyle ve aynen beyaz kâğıda düşürmek, bir edebî pratik demek olmuyor... Sanatsal pratiklerle insanın zenginleştirilmesi böyle olmuyor. Dogan, her ne ise, kalıcı olmuyor. Edebiyatçı, romancı, kendisinden önce olmayanı, mevcut olmayanı üretmenin, asıl önemlisi de bu ürettiğini bir talep yaratmanın kavgasını veren adamdır. Kendi ürettiğini ve buna doğacak olan talebi ilk kendisi eskitecek kadar da cüretlidir.

Sabahattin Ali'de bu vardır. Şaşırtıcı yeteneklerin bu hasarı (ve) pek kolay hissedilen bir bakıya kaçışın) çocuğu, bugün bakıldığında ne *Kuyucaklı Yusuf*, ne de *İçimizdeki Şeytan*'da, *Kürk Mantolu Madonna*'da olduğu ka-

dar başarılı olabilmıştır. Sabahattin Ali'nin başyapıtı *Kürk Mantolu Madonna*'dır. Başka bir tartışma konusu kabul edilmek gerekebilir. Burada asıl göze çarpan şey, bu çalışmanın eklenmiş olan duygu: Maria Puder'e, romandaki bu kadına sadece yine romandaki Raif Efendi'nin tutkun olmadığıdır. Romandan çok ve yer yer büyük bir hikâye tadına sahip bu edebî metin, Ateşten Gömlek yazıldıktan tam yirmi yıl sonra da doğmuş olsa, pek benzer bir duygu sağanağı altında yazılmıştır. Şu: Dışardaki hayatın sıradan gel-git'lerinin üstüne «şaki» diye oturma-yan bir aşk var *Kürk Mantolu Madonna*'da. Sabahattin Ali de kendi «yaptığı» kahramanlarını en az Halide Edip kadar «çok» sevmektedir. Biraz dikkat eder-seniz Maria Puder'den söz açılan satırlarda Sabahattin Ali'nin titreyen dudaklarını görebilirsiniz. Sadece bir kalp ağrısı değil; kafasıyla olduğu kadar, etiyale de bu sevginin içindedir yazar. Etin titreşimleri Halide Edip'in hicapla geri kaçtığı bir duvardır. Bu duvar Sabahattin Ali'nin Maria'sına özgürleşmenin geri sınırlarını veriyor: Raif Efendi gibi o da, hızla ve hazla seviyor.

Tabii burada, bir çelişki ile karşı karşıyayız. Halide Edip'in başarısızlığının tersine, kendi yaptığı kahramanlarını topluca ölçüde seven Sabahattin Ali bu defa bir başyapıt çıkarmıştır. Her iki yazarın da birbirinden çok farklı «görüşlere» sahip olduğu bilinmiyor. *Kürk Mantolu Madonna*'da yapıta egemen hava, arkadan arkaya işleyen bir iradedir. Bu irade ile, iradenin bu farklı kavranışı ile Maria Puder, İktidarın eşliğinde bir sınıfın Ayşe'sinden özellikle farklılaşır. Ayşe, kemalist bir kukladır. (Ancak, kemalist edebiyatın başyapıtlarından biri olan, mesele *Yaban*'da, bu tür «kuklalar» bulmak pek mümkün değildir.) Evet, Ayşe bir kukladır ve Maria Puder'inse, gece klübüne çıkan sokaktaki diri ayak seslerini duyabilirsiniz.¹ Bir de şu var: Halide Edip'in Ayşe'si (hatta Peyami, İnsan...) yaşayacağı, hizmetine gireceği bir hayata bilincele itilmiştir. Onu cansızlaştıran biraz da budur. Yani, bu noktada, başarılı bir yazarı bile olsaydı Halide Edip, Ayşe'yi mesele bir Maria Puder ölçülerinde işleyemezdi.

Burada: Grek mitolojisindeki Kıbrıs'lı heykeltıraş aklı geliyor. Kendi yaptına tutulan bir «yaratıcının» heykeline, tanrılar can bahşederken hem acıya son vermiş, hem de aşka ve sanata müdahale etmişlerdi. Maria Puder'in kaderi biraz da buna benzer. Ayşe ise hâlâ bir taş yığındır. Böyle bir bakışın, sevgi yığınının başka bir sonuç olması da beklenemezdi zaten. Aslında Maria Puder'in, Ayşe'nin inkârı demek olduğunu belirtmek gerekiyor. Yazarlarının adeta taptığı bu iki kadın kahraman «mesele-

ye el koymakta» gayet cüretlidir. Bundan sonrası farklı: Ayşe'ler, hatta Peyami'ler, İnsan'lar gerçekmişlik kokusunun sindiği bir «haması» atmosfere ihtiyaç duyar ve bu atmosferi yaratırken, Maria Puder ve Raif Efendi, kendileriyle ilgili, kendi varlıklarını, ruhlarını ve vücutlarını ciddiye almakta, öncelikle kişiliklerini, kafalarını ve vücutlarını «mesele» yapmaktadır. İkincisi daha mı «bençilidir»?

Kahramanca ölenleri sevmek pek kolaydır.

Kendisini önemli bulan, kendisiyle ilgilenen bir kahramanı sevmek o kadar kolay değildir. Mesela Raif Efendi... Bu, kendine kilitli ve kendisine isteyen adamı sevmek çaba ister. Ama Sabahattin Ali onu da seviyor ve bu sevgi için hiç de «mukaddes bir gaye»nin varlığına ihtiyaç duymuyor. Sabahattin Ali için insan bir mucizedir.

Başta dönüp baktığımızda: Lidia Seifullina yanılmış o halde. Öyle mi?

Aslında mesele, edebiyatın içinde, hep bir fazla karmaşıktır. Edebiyat, kesin genellemeleri kolay kolay kaldıramıyor. Kısaca söylendiğinde: Yazarla kahraman arasındaki «hissiyatın», sevgi dozunun, edebî başyapıtlar çıkarma gücü yoktur.

Bir hastalığın tezahürü kabul edilmeli: Meseleleri tek nedene indirgemek. Şeylerin nedenlerini, bulmak için tek bir «anahtar» aramak hastalığı, yapıtların değerlendirilmesine değil, «arayıcının» solğununa kesilmesine yolaçıyor. Bir edebî ürünün başarısı (ya da başarısızlığı) çok sayıda nedene bağlanabilir, ancak yazarın kahramanını sevip sevmemesi gibi bir «gerçekçe», üzeri rahatça çizilebilecek bir gerekçedir. Bu gerekçe ile verilen «mahkûmiyetler» daha en baştan sakat kabul edilmelidir. Fakat başka ve «zit-birşey» var, altı çizilmesi gereken.

O da şudur: Bir yapıtı ilk nedenlerine indirgenmenin, bu yolla «açıklamanın» kolaylığı ile bu yapıtın başarısı (yenilikçiliği, zenginleştiriciliği) arasında ters bir orantı vardır. Başarılı yapıt, önceki «kategorilerin», dolayısıyla eskiden hareket etmekte direnen eleştirmenin, kolayca kavrayabileceği birşey olmamak gerekir. Bir bakıma «ilk-tir. Bir ürünün başarısı, başka bir ifadeyle de olağandışılığı, kitaplarında kendisinden önce yer alan saptama ve satırların reddinden ve aşılmasından, böyle bir cüretten geçer. İşte tam da burada, yeni'yi üretmekle eski'yi bilmek arasındaki ilişki gündemi belirliyor. Eski'yi bilmek, belki doğrudan sanat yapıtını üreten için olmazsa olmaz bir gereklilik taşımıyor ama, yine de sanatsal sorunlarla ilgilenmeyi iş edinenlerin mutlaka ve mutlaka bilmeleri gereken bir sıkıntılı birikimdir, eski.

Esas meseleye dönebiliriz:

Özellikle 1970'lerde edebiyatımızın çok fazla ürettiği bir çirkinlik, yazarın kahramanlarına (olumlu tiplerine) bağlanması. «Roman» denemelerinde 70'lerden, şöylece birkaç isim sıralamak, örnek olarak neler demek istediğimizi anlatabilecektir. Fâruzan 47'iler'de, Demirtaş Ceyhanun Yağmur Sıcağı'nda Yusuf Ziya Bahadını *Gemileri Yarmak*'ta, Pınar Kür *Yarın Yarın...*'da başarıyla «tefessüh ettiler». Bu adı geçen müsveddeler Halide Edip'in romanı *Ateşten Gömlek* karşısında birer ikinci kopuya düzeyini bile tutturamıyorlar. Birer edebî dil faciası olmalarının nedenleri arasında şunlar da var: Halide Edip, ortada beliren bir meseleye müdahale etmiş, yürüyen hayata bu «roman» adını verdiği metinle girebilmiştir. Etkisi olduğunu, ölümlüne dek bir cazibe odağı kalabildiğini kimse saklamıyor. 70'lerde, yukarıda zikrettiğim romanlar ve yazarları ise aynı amaçla kaleme alınmış olmalarına rağmen, ancak bir ikinci eiden ürünün etkisini yaratabildiler. Halide Edip, belki edebî bir yenilik ve başarı üretilmiş ama istediği bir havayı yaratabilen, gündemde adının geçtiğinde herkesin birleşebileceği bir yazarı oldu. Bağlayabiliriz.

Bağladığımızda şunu söylemek hiç de fazla karşılanmamalıdır: Yazarın buraya kadar sürekli sözünü ettiğimiz sevgisi (ya da aynı havaya hizmet eden nefreti), değil başyapıt, eli yüzü klasik ölçüler içinde düzgün edebî metinler üretilebilmesinin bile garantisi olmuyor.

Beyaz kâğıdın üzerindeki her tür sevginin kuralları, daha doğrusu koşulları, pek ayrı bir gelişim ve hayat çizgisine sahip. Bu çizgi dışardan getirilip yapılmış hiçbir «müdahale» tahammül göstermiyor.

Sanatsal ürünün kendi hayat ağacında ayrı bir «sevgi» anlayışı egemendir. Ürün, önceden istenen ve belirlenmiş «güzellik kuralları» içinde doğmaz, hatta içinde tesadüf adı verilebilecek ilişkilere de yer vardır, ancak kendisini, yani dil denilen (bir yerde artık kuralsızlığa eğilimli) hayatı ciddiye alanları, o da ciddiye almaz.

Yine de Lidia Seifullina, tek ülkede sosyalizm kurulurken ve bir dünyanın mezar kazıcıları işe girişmişken belli ölçülerde bir tarihsel haklılık payına sahiptir. Bunu görmekte ve bu haklılığı «eiden çıkarmamakta» yarar vardır.

NOTLAR:

- 1) Geschichte der russischen Sowjetliteratur 1917-1941, Akademie Verlag, Berlin 1977, s. 98.
- 2) Halide Edip-Advar, Ateşten Gömlek, Atlas Kitabevi, İstanbul 1968, s. 11-13.
- 3) Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Cem Yayınevi, İstanbul 1961, s. 84.

fahişe parfüm, yüzünün peçesini arıyor...
bedenimde dönüyor c eski, eksik kelime.

Yücel Ulu

SABAHATTİN ALİ'DE :

BİR KADININ ÜÇ İSMİ

ADALET ÇUTSAY

Muazzez, Macide, Maria... Sabahattin Ali'nin üç roman kadını. Uzun zaman önce üçünün de adlarının M ile başladığını fark ettiğimde bunun çok -hoş- bir durum olduğunu düşünmüştüm. Üç M'li kadın. Önce benim için aralarındaki ilişkinin anlamı üçünün de adlarının M ile başlayıp olmasından ibaretti. Elbette bunda bir fevkalâdelik olamazdı, yoktu da. Tabii hoş bir durum olmasının dışında. Doğrusu Sabahattin Ali'nin M'li kadın adlarını sevdiğini, dahası adları M ile başlayan kadınları sevdiğini düşünmek aklımdan hiç geçmedi.

Ama ben bütün aksaklıklarına rağmen bu eli yüzü düğün üç romanı seviyordum. Kadınlarını da. *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kürk Mantolu Madonna*'dan, bu romanların kadınlarından söz ediyorum.

Muazzez, *Kuyucaklı Yusuf*'ta çok yer kaplamaz ama neredeyse herşey, bütün -olaylar- onun etrafında kilitlenir. Yusuf'un hayatı bile onun varlığı ve varolma biçimi nedeniyle değişir, biçim alır. Öbür ikisi Macide ve Maria çok açık bir biçimde romanın omurgasıdır. Bence romanların yazılma nedeni bu iki kadındır dense yanlış olmaz. En azından simdilik. Bu kadınları seviyorum. Bu kadınlarda ne var? Bu kadınlarda ne var? Sonra yazmaya başlıyorum.

İlk roman *Kuyucaklı Yusuf*. İlk kadın Muazzez. Yusuf'un karısı. İkincisi *İçimizdeki Şeytan*. Macide onun -başkadım-. Sonuncusu Maria. O zaten *Kürk Mantolu Madonna*.

Onları seviyorum. Ama sevgimi anlayabilmem için üzerlerinde durmam, belki de üzerlerinde yürümem gerekiyor. Durmak yetmeyebilir. Deniyorum.

Aralarındaki ilişki, hepsinin adlarının M'li olması değil. Buluyorum. Aslında üç kadın yok. Onlar tek bir kadın, tek bir kadının halleri. Halleri de değil bir kadının değişik yaş ve gelişmişlik düzeyleri sanki. O yaşın, o gelişmişliğin, o sistematüğün, o modelin hali.

Romanlar ve kadınlar kronolojik olarak sıralanırken başka biçimlerde de sıralanırlar. Bakın: örneğin en gençten en yaşlıya.

İlk yazılan *Kuyucaklı Yusuf* ve Muazzez. Muazzez en küçükleri. 15 yaşında. İncecik kolları, beyaz. El kadar bir kadın. Sonra *İçimizdeki Şeytan* ve Macide. Macide biraz abla olmuş. 20'lerinde. Koriyucu kollayıcı. En son *Kürk Mantolu Madonna*, Maria. 28'inde. Kocaman kadın artık. Kürk mantosu var.

İşte bir sıralama daha: En sıradan olandan en gelişkine. En sıradan ve en az gelişkinleri Muazzez, yani ilk kadın. İlk romanın kadını. En güçsüz olanı. Kasabalı. Onu mazur görmeye hazırım. Daha çocuk o. Öyle çocuk ki Yusuf'un geniş sırtında emniyeti buluveriyor. Diğer ikisi gibi sevdiği erkek karşısında cesur. Gücü ve gelişkinliği bu kadar. Kronolojik ve gelişkinlik açısından ikinci kadın Macide, gururlu, kafa tutmayı; az buçuk öğrenmiş. Erkeklerin ve insanların yüzlerine uzun uzun ve korkusuz bakabilen. Geniş adımlarla yürüyen, kederini göstermeyen, mağrur, başı dik. O da Muazzez gibi sevdiği erkeğin peşinden gidebiliyor. Ama peşindenmiş, olsun... Muazzez'in ablası biraz... Üçüncüsü ve aralarında en tekâmül etmiş olanı Maria. Madonnamız. Kimenin ablası değil. Sorularla dolu hummalı bir baş. Biraz yukarda, erişilmez, güçlü. Her kadında bir biçimde varolan çekme gücü onda da var. Fazla fazla. Her kadında kolay rastlanmayan itme gücü var. Bir erkeği, insanları kendisinden ve hayatından itme gücü. Madonna.

Sabahattin Ali M ile başlayan kadın adlarını seviyor muydu, bilmiyorum. Ama cesur ve kararlı kadınları seviyor, bunu artık biliyorum. Ya erkekler?

Maria en güçlüleri. Soğukkanlı, mağrur ve kendinden emin! Ama böyle olmayı istemeyecek kadar pervasız ve -kendi-. Raif silik, korkak, kararsız.

Macide soğukkanlı, mağrur, kendinden emin. Sadece böyle olması gerektiğini düşünecek kadar -küendi-. Ömer kendini bulamamış, telaşlı, kararsız, yapış yapış...

Muazzez en güçsüzleri. Gücü sadece birine aşık olabilecek ve ya da aşkı isteyebilecek kadar. Ama hiç değilse sıkılmayı biliyor. Yusuf tam bir -nev'i şahsına münhasır- durum. Ayı. Ama gene de ne yapacağını tam bilmiyor.

Kararlı, ne yapacağını bilen kadınlarla, onların çaprazı erkekler.

Yazarları, adlarını M harfinden seçmiş, üstelik de hep bir aşkın etrafına yerleşmiş onları. Sanki bütün faaliyetleri bundan ibaretmiş gibi. Sevdikleri erkeklerin peşine takılmışlar. Sorgusuz sualsiz, cesaretle. Sorgusuz sualsiz demek, kesinlikle -sorusuz- ve sorunsuz demek değil. Kadınların soruları ve sorunları, şu ya da bu biçimdeki durumları erkeklerle bir yol çizme fırsatı veriyor. Hayatları hakkında karar vermek zorunda kalıyorlar.

En gençleri, en güçsüzleri, en az gelişmişleri Muazzez'in hayat karşısındaki dirençsizliği, sorunları çözmeye konusundaki yetersizliği ve yeteneksizliği Yusuf'un en çok köşeye sıkıştığı anda, hayatının eskimeyen sorusu olan kendi farkının ne olduğu, bu dünyaya ne yapmaya geldiği sorusuna bir anda ve Muazzez'in çaresiz ve kaçınılmaz ölümü sayesinde cevap bulmasına, kendini dağlara vermesine yol açıyor.

Macide'nin, uzun uzun Ömer'in ve eşyanın üzerinde dolaşan gözleri, soğukkanlı ama dilsiz mukayesesi, Ömer'in kendini yeniden yapmaya karar vermesi ve yeni bir hayat kurmak üzere Macide'den kendini koparmak zorunda kalmasıyla sonuçlanıyor. Hakkını vermek gerek, ne de olsa Macide ikincigelişkindir, bir başka erkeğin varlığı, sorunları ve sorunları formüle etmesini kolaylaştırır.

Madonna'da artık soru sorabilme tam tekâmül etmiştir. Maria; kendisini, karşısındakini ve hayatı didik didik ederek sorgulayan engelışkin, soru sormayı bir tarz haline getirebilmiştir. Öyle ki kendi yokoluşuyla bir insana ve hayata bir türlü inanamayızın; Raif'e bırakıp onu hayatından siliyor. Raif silikliği bir yaşama biçimi, bir yaşama felsefesi haline getiriyor.

Bütün cesareti ve kararlılığı bir erkeği sevmek, bir aşka başlamaktan ibaret görünen Muazzez, sorunlarını çözmek gücünden yoksundur. Birikmiş, çözülmek üzere bekleyen sorunlardan —her neyse o sorunlar, hiç önemli değil— sevdiği erkeğin gelip kendisini kurtarmasını bekleyebilecek kadar ancak gücü vardır ve ancak bu kadar haberi vardır sorunlardan.

Macide, sorunları insiyekdi bir biçimde hissediyor ama bunları bir düzene sokabilmekten hayli uzaktır. Sorunları bir başka erkek nedeniyle netleştiriyor, sorunları bir başka erkek nedeniyle —yardımıyla değil— formüle edebiliyor. Muazzez'den çok ilerde bir bir noktadır artık bulunduğu yer.

Üç kadında izlediğimiz bu tekâmül sürecinin son kişisi Maria. Artık burada hem bir insanın hem de bir tarzın tekâmülüyle karşılaşırız. Soruları kendinde ve kendiliğinden yaşamak. Öğreniyorlar ve yürüyorlar. Ya da yürürken öğreniyorlar. Soru sormak, soru sorarak yaşamak artık Maria'da Macide'den çok farklı olarak başkalarının varlığı nedeniyle değil, sadece kendisi nedeniyle vardır. Maria kendisini sorar, kendisine sorar. Dolayısıyla hayata sorar. Hayatı sorar. Başkalarının varlığı, varoluş biçimleri hiç önemli değildir. Bu sormadan yaşayamaz olmaktadır. Orada artık ne başka bir erkeğe, ne başka insanlara, onların yapıp ettikleri, ne nasıl yaşadıklarına, başka sorunların nasıl formüle edildiğine, sorunların, sorunların nasıl çözüldüğüne ne de bunlara ilişkin teamül kurallarına ihtiyaç olabilir. Sadece kendinizle ve kendi iç örgütlenişinizle karşılaşmışsınızdır.

Cesare Pavese tam da burada araya giriyor: "Aşk iki sevgiliyi birbirlerine değil, kendi kendilerine çıplıplak gösterme gücüne sahiptir. Belki de gerçekten böyle olduğu için, insanın kendi kendisini didiklebilmesi için, aşk sadece bir soru sorma biçimidir.

Ya da tam tersi: aşk sadece insanın kendi kendisini çıplıplak görebilmek için geliştirdiği bir soru sorma biçimidir. Tıpkı Maria'da olduğu gibi. Belki de kendi çıplıklığından ve hayatın çıplıklığından üşüdüğü için, hep kürk mantolu.

ÖZTÜRKÇECİLİĞİN IRKÇI KARAKTERİ

KEMAL DÜRMAZ

9 Temmuz tarihli Tercüman gazetesinin *Tarihe Bakarken* adlı sütununda İsmet Bozdağ, ulusal kültürümüz içerisinde tartışmaları sürüp giden dil sorunu hakkında, konuyla ilgili olanların aslında aşına oldukları özel bir noktaya değindi. Bunu bir vesile sayıyorum. Fiilen Mustafa Kemal'in başlattığı türkçenin özleştirilmesi hareketinin, «dil devrimi»nin bugün aldığı biçimin altmış yıl önceki aynı ataturkçülük olup olmadığının ciddi kuşkular duyuyor Bozdağ. Hemen belirtmeliyim, öylesine amorf bir kurgu ki ataturkçülük (ya da bizim tercih ettiğimiz deyimle *kemalizm*) denilen şey, bundan elli, altmış yıl önce ne olursa olsun, bugün sürüp giden bir hareketin de, bugünkü şekilsizliği içerisinde aynı ataturkçülük olduğundan hiç kuşku duyuyorum.

İsmet Bozdağ, türkçenin özleştirilmesi hareketinin üzerinde yükseldiği temel tezlerden birisine, iyice kesin konuşmak gerekirse, temeldeki yegâne teze dik katimizi çekiyor. Mustafa Kemal'in, cumhuriyetin onuncu yılında verilen balodaki konuşmasından aktarıyor: «Bugün Sovyet Rusya, dostumuzdur, müttefikimizdir. Bu dostluğa ihtiyacımız vardır. Fakat yarın ne olacağına hiç kimse kestiremez... Tıpkı Osmanlı imparatorluğu gibi, tıpkı Avusturya Macaristan İmparatorluğu gibi parçalanabilir... Bugün, elinde sınıksız tuttuğu milletler, avuçlarından kaçabilirler... Dünya yeni bir dengeye ulaşır. O zaman Türkiye ne yapacağını bilmelidir!... Bizim, bu dostumuz, komşumuzun idaresinde dil bir, inanç bir, öz bir kardeşlerimiz vardır. Onlara sahip çıkmaya hazır olmalıyız!»

Mustafa Kemal'in geçmişle, Osmanlı kültürüyle bağları koparmak gibi bir derdin çok ötesinde dertleri vardı. Bu kopma, öteki dertlerin halledilmesi için atılan adımların kaçınılmaz bir sonucu olacaktı sadece. Asıl dert geçmişle değil, gelecekle ilgili idi. Harf inkılabı, bu konuşmadan beş yıl önce, 1928 yılında, sonradan sırasıyla, önce Dil Encümeni, ardından Türk Dili Tetkik Cemiyeti, sonunda da Türk Dil Kurumu halini alacak olan alfabe komisyonu tarafından gerçekleştirilmesi, yine Bozdağ'a göre, Mustafa Kemal'in, «Asya'daki ırkdaşlarımızla dirsek temasına girme» girişimiydi ve «Sovyetler Birliği'nin Asya'daki Türk ve Müslümanların kullandıkları Arap harfleri yerine Latin harflerini kullanmak zorunluğunu koymaları karşısında» tavrı koymasıydı; «1928'de —bu

ırkdaşlarımızla aramızdaki köprülerden birinin yıkılmaması için— harf inkılabına» girişmişti? Fakat kısa bir süre sonra bu milletler Latin harflerini de bırakıp Kiril harflerine döndüklerinde, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde aynı uygulamanın izlenmesi artık söz konusu olamazdı.

Bunun nedeni de açıkça gözüktüyor; hareketin iki temel dinamiği söz konusudur: Özellikle Türkiye'nin doğusuna doğru, geniş bir coğrafyada yaşamakta olan milliyetlerle kültür birliğini sağlayıp geliştirmeye çalışırken, öte yandan, Latin dilleri aracılığıyla batının sosyo-kültürel tarihine girmek, hatta orayı ele geçirmek: «Türkiye'nin geleceği, hatta dünya huzurunun geleceği, Akdeniz'den Çin denizine kadar uzanan kuşak üzerine serpilmiş Türkler'in bütünleşmesinde yatıyordu.»

Tanzimat'la birlikte, Osmanlı entelijansiyasının aşırı derecede miyop gözlerini batıya dikip orada olup bitenleri anlamaya çalıştığı tarihlerden itibaren resmi dil üzerinde bazı tartışmalar da su yüzüne çıkmaya başlıyordu. Ondokuzuncu yüzyıl boyunca «dil» konusunda alınan tavırlar, imparatorluğun içine düştüğü çeşitli sosyal ve ekonomik krizler çerçevesinde dile getirilen itirazların ve rehabilitasyon çabalarının üçüncü, dördüncü dereceden bir türevi olarak, bu itiraz ve çabaların eşliğinde, ve daha çok birbirinden bağımsız, neredeyse kendiliğinden, münferit tavırlar olarak ortaya çıkıyordu. Mercimek Ahmed'in *Kâbusname* çevirisini, Tatavallı Mahremi ile Edirneli Nazmî'nin «Türki-i basit» hareketi, Nabi ile Esad Efendi'nin düşünceleri, sonradan Namık Kemal, Şemseddin Sami ya da Ali Suavi gibi isimlerin, Gaspıralı İsmail Bey'in, Muallim Naci'nin, Ahmet Mithad Efendi'nin, dilin «sadeleştirilmesi» yönünde aldığı tavırlar hep birer münferit «münevver» tavrı sayılabilir: «Bunlar, batıdan gelip osmanlı kafasına sızan «millet fikri»nin, o kafa içinde aldığı şeklin bir ifadesiydi de aynı zamanda ve aynı münevverlerin osmanlılık karşısında aldıkları siyasi tavırlara tekabül etmekteydi.

Osmanlılık ideolojisinin, imparatorluğun Rumeli'ye taşınması, özellikle de İstanbul'un ele geçirilmesiyle birlikte iyice şekillenen ve gelişme ivmesi büyüyen bir pratiği ve —kesinlikle bir dil değil, bir sınıf jargonu olan osmanlıcaya karşı tavrı almak, nasıl bir siyasal formasyon içinde olursa olsun, bu dönem içinde

kesinlikle ilerici bir karakterin tezahürüdür. Tarihçiler, İkinci Meşrutiyet'e gelindiğinde, Osmanlı ülkesinde birbirleriyle çatışan üç temel siyasal eğilim olduğu görüşünde genel olarak birleşirler. Bunlar, en açık ifadesini ilk kez Yusuf Akçura'nın *Üç Tarz-ı Siyaset*'inde bulan osmanlıcılık, panislamizm ve pantürkizm idi. Bunlar arasında ilerilik misyonunu üstlenen doğal olarak pantürkizmdi ve çok basitçe, «ırk üzerine müstenid bir Türk milliyet-i siyaseti» oluşturmaya yönelikti.⁵

Osmanlıcanın «sadeleştirilmesi» savunanlar ve bu yolda çabalar harcayanlar siyasal yelpazede, günümüzdeki jargonla ifade edersek, elbette en solda bulunanlar olacaktı. Bu yolda Necip Asım, Ahmet Midhat, Ahmet Hikmet, İspartalı Hakkı, Rıza Tevfik gibi isimler 1909'da İstanbul'da Türk Derneği'ni kuruyor, Feyzullah Sacit 1911'de Selânik'de *Genç Kalemler*'i yayımlamaya başlıyor ve Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp gibi isimler burada yazılarını yayımlıyorlardı. Ömer Seyfettin' in burada imzasız yayımladığı «Yeni Lisan» başlıklı makale yenilikçi dil hareketinin bir manifestosu niteliğini taşıyordu.

Türkçülük, osmanlıcılığa ve panislamizme karşı bir itiraz olması itibarıyla ilerici bir dinamici dayanıyor, fakat çok kısa bir vade içinde açığa çıkacak olan gerici bir hareket olma potansiyelini de bağrında taşıyordu. Nitekim, Osmanlı ülkesindeki pantürkist hareketin yönelişlerini, tercihlerini ve durduğu «yer-i»ni netliğe doğru etkileyecek olan 1917 Sosyalist Ekim Devrimi ile birlikte pantürkist hareketin anlamlı ırkçı ve gerici bir niteliğe doğru yön değiştirecek, Akçura 1919'da yaptığı bir konuşmada, Türk milliyetçiliği tarihinde iki ayrı akım bulunduğunu ve bunların emperyalist türkçülük ile demokratik türkçülük olduğunu belirterek pantürkizmi mahkûm edip, yükselmekte olan kemalist harekete yönelecek, türkçülüğün öteki önemli teorisyeni Ziya Gökalp ise temelindeki pantürkist ideallerini korumakta birlikte daha pratik daha popüler ve daha pragmatik bir milliyetçiliğe yönelecekti. Sosyalist Devrim, doğal ve kaçınılmaz olarak, çarlık yönetimi altındaki ülkelerde yaşayan Türk topluluklarına yönelen baskıların tarihsel olarak değerlendirmesinde yegâne kriter durumundaydı artık. Pantürkizm, sosyalist bir devrimin başladığı bir ülkede ki milliyetleri, tek bir milli devlet çatısı altında toplamayı amaçlayan yeni yönelimiyle artık gerici bir karakteri bünyesinde kuruyordu.

Kemalist devrim fikri başlangıçta ve özünde türkçülüğün Misak-ı Milli sınırları içerisinde bulunmasının bir pratiği idi, yoksa, François Georgeon'un iddia ettiği gibi pantürkizm, İsmet Bozdağ'ın

da çok yerinde olarak hatırlattığı gibi, kemalist ideolojinin bütünüyle de dışında değildi.⁶ On yıl kadar sonra başlatılacak olan ve adına «dil devrimi» ya da «dil inkılabı» denilecek ve Türk kültürünün başına bugüne kadar dert olacak olan hareket de bunu gösterecekti. 1920'lerin başında, pantürkizmin resmi olarak reddi şeklindeki siyasal manevra ancak, yükselmekte olan kemalist hareketin askeri potansiyeliyle ve daha da önemlisi bu harekete sıcak bakan Sovyet sosyalist devriminin desteğini kaybetmeme amacıyla bir anlam bulmakta ve bu çerçevede, kimbilir, belki tarihsel olarak yerinde ve haklı bile olabilmektedir. Misak-ı Milli sınırları ötesinde yaşayan «soydaşlar» her zaman, tam anlamıyla milli bir devlet karakterini edinemeyen yeni devletin en «duyarlı» yerlerinden birisi olmuştur.

Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin 1933 yılı çalışmalarında giriştiği yoğun çalışmanın ilk önemli ürünü olan *Tarama Dergisi*'nin girişinde, bu «inkılab-ın» kapsamı ve boyutları açık bir şekilde sergileniyordu. Çok kısaca, «tarama işlerinde çalışanlar», kazalara, köylere kadar dağılıp halkın kullandığı «söz»ler derleniyor, her türlü yabancı sözcüğe karşılıklar bulunuyordu. *Tarama Dergisi*'nin «Önsöz»ünde yapılması gerekli olan işler şöyle sıralanıyordu:

1. Halk dilinde ve eski kitaplarda bulunan Türk dili hazinelerini toplayıp ortaya koymak;
2. Türkçede söz yaratma yollarını belli etmek ve bunları işleterek Türk köklerinden türlü sözler çıkarmak;
3. Türkçede, hele yazı dilinde, çok kullanılan yabancı kökten sözleri yerine konabilecek öz türkçe sözleri ortaya koymak ve bunları yaymak.⁷

Evet, osmanlıca bir dil değildi ve Osmanlı topraklarında yaşayan etnik toplulukların kültürleri üzerinde büyük bir baskı mekanizması olarak bir sınıf jargonu olma özelliğini taşıyordu. Buna karşı yürütülecek ilerici hareket sadece, baskı altındaki milli dillerin özgürleştirilmesi ve kendi tarihsel dinamikleri içerisinde serbestçe gelişme koşullarının hazırlanmasına çalışmak idi. Bir dilin «sadeleştirilmesi» denilen kavram saçma ve anlamsızdır, çünkü dil hiçbir şekilde devrime tabi tutulamaz. Eğer o gerçekten bir «dil» ise, onu bir takım üstyapı mekanizmalarıyla değişikliğe uğratmak fiilen mümkün değildir.

Dolayısıyla, kemalist iktidarın «dil inkılabı» diye başlattığı hareket, Türk milli burjuvazinin sınıf jargonunu oluşturma girişiminden başka hiçbir şey değildir ve bu özelliğiyle günümüze kadar giderek kronikleşen bir gerici karakter arzeder.

Türk Dil Kurumu yayımladığı *Özleştirme Kılavuzu*'nun Ön-

sözünde Dil Devrimini «süreklilik bir devrim» olarak nitelendiriyor ve dili yeni bir yabancılaşma sürecinden kurtarmak için harcadığı çabalara karşı çıkanları gericilikle, «çagdaş bir geçmiş tutkusu içinde» olmakla suçluyordu. Yaşar Nabi de hazırladığı *Kılavuz Sözlük*'ün önsözünde «1930 sıralarında başlayan ve Atatürk'ün hastalığı ile hızını kaybeden bu devrimin (...) TDK'nin sessiz ve sabırlı çalışmaları, (...) Ataç gibi ileri görüşlü, uyanık bir yazarın önderliği altında genç kuşakların yabancı sözcüklerden arınmış bir türkçe uğrunda yeni baştan çalışmaya koyulmaları» ile hızla yayılıp yerleştiğini yazıyordu. (abc.)

«İlerici» öztürkçülerin unuttuğu birşey vardı. Osmanlıca, bir devletin ideolojik pratiği olarak zaten fiilen ölmüştü ve tarihsel olarak, dirilmesi hiçbir şekilde mümkün değildi. ... dilde veya dil ile ilgili olarak yazıda bir devrim olması idi bile, artık Osmanlıca, devletin karakteri gereği imparatorluk ile birlikte¹⁰ tarihe karışmıştı. O halde kemalist devlet hangi devrimin peşindeydi? Osmanlı'nın gerici sınıf dili, yeni tarihsel ve toplumsal koşullarda ve gerçekte «dil inkılabı» denilen hareketten bağımsız bir şekilde, bambaşka dinamiklerle ortadan kalkmıştı, kalkacaktı. Stalin'in deyişiyle «sınıflara karşı bir tür kayıtsızlık içinde bulunan» milli dil ise yine, kendi tarihsel dinamikleri içinde kaçınılmaz ve doğal bir gelişme ve zenginleşme gösterecekti ki, bu ne bir «dil devrimi», ne de «sadeleşme» olarak adlandırılabilir.

Cumhuriyet'in az gelişmiş, sonradan görme burjuvazisi ile onun ne kadar batıya bakarsa baksın, miyop osmanlı gözlerini tedavi etme şansı hiç olmayan «solcu münevver-i», gözlerini dikcip baktığı uzaklardaki ırkçılığın bir tür ilerici olduğu vehminden hiçbir zaman kurtulamadı. Stalin'den çevirdiği *Marxizm ve Dil* adlı kitabı yazdığı önsözünde Cenap Karakaya, bu olgunun altını dikkat çekici bir şekilde çiziyor: «Burjuvazi, maddi, ekonomik temelini bir türlü ortadan kaldıramadığı feodal irtica tehlikesine karşı öztürkçülüğü ideolojik bir silah olarak kullanmaktadır. (...) Gerçek şu ki, Türk burjuvazisi hiçbir zaman feodalite karşısında konsekan bir şekilde inkılapçı olmamıştır. (...) Burjuva dilciliği «devrimci» bir hareket olmak şöyle dursun, aksine reaksiyoner bir karakter taşır.»

Görünen o ki, bir yanda «Osmanlıcılarının», öte yanda da öztürkçülerin bulunduğu bu kavga iktidar içi bir kavgadır ve aslında, adeta ütöpik bir şekilde Jön Türk devrimi öncesindeki bir gelişmenin, bir iktidar kavgasının suni bir uzantısıdır. Sınıfların, millileşme sürecini hâlâ yaşamakta olan dili kendi siyasi perspektifleri doğrultusunda deforme etme, şu ya da bu yöne çe-

kip uzatma çabasıdır. Milli dil ise bütün bu sınıfsal çekişmelerin tarihsel olarak çok gerilerinde bir yerde ve dolayısıyla bu çekişmelerden görece bağımsız bir şekilde «özleşmek» bir yana, her an yabancı dillerle zenginleşip genişleyerek oluşur.

Tam da bu anlamda dili «özleştirme» çabası, politik konjonktürde ırkçı bir pratiğe oturmasının yanında, dili belli sınıfsal çıkarlar uğruna fakirleştirme çabasıdır da. «Türkçe, osmanlıcının zuhurundan önce de, sonra da Türk halkının temasta olduğu başka halkların dillerinden bir çok kelimeler almıştır. (...) Bu kelimelerin, osmanlıcının kullandığı yabancı kelimelerden farkı, Türk halkının zaruri ifade ihtiyaçlarını karşılamalarıdır. (...) Türkçenin başka dillerden aldığı kelimeler onun malı olduğu halde, osmanlıcının yabancı kelimeleri —tabii oldukları gramer kaideleriyle, mânaları ve şekilleriyle— türkçenin dışında ve alındıkları dillerin içinde dir.»¹¹

Belki çok daha geniş bir şekilde ele alınması gereken Stalin'in dil tezi üzerinde burada kısaca bir şeyler söylemek yararlı olacaktır. Bu teze göre dilin ayrıncı özelliği, vurguladığı gibi, sınıflara karşı bir tür kayıtsızlık içerisinde bulunması ve gelişmesinin ya da değişmesinin toplumsal devrimlere ve üstü yapı kurumlarının dönüştürülmesine doğrudan bağlı olmayıp, kendi dinamikleriyle belirlenmesidir. «Dil herhangi bir sınıfın değil, bütün cemiyetin, cemiyetin bütün sınıflarının eseridir. (...) Bu sebeplerdir ki, dil, eski rejime olduğu gibi yükselen yeni rejime de hizmet edebilir.»¹² Bu anlamda dil, bir yönüyle üretim araçlarına benzemektedir, ancak bu, sahip olduğunda bir meta üretilemeyen bir tür üretim aracıdır. Stalin'e göre, marksistlerin içine düştükleri en önemli yanlışlıklardan birisi de, dili bir üst yapı kurumu olarak düşünmeleri ve bir üst yapı kurumuna müdahale edilebileceği gibi, dile de müdahale edilebileceğini zannetmeleridir. Bu yanlışlık, marksistleri bir işçi sınıfı dili yaratılabileceği şeklindeki bir yanılsamaya götürmekte; bunun ise sınıflar arası mücadelesinin birbirleri arasındaki kaçınılmaz tarihsel bağların suni bir şekilde kopartılmaya çalışılması anlamına geldiği görülmektedir. «Tarih, bir milli dilin bir sınıf dili olmadığını, fakat halkın tümü için, milletin bütün fertleri için müşterek ve millet için tek bir dil olduğunu bize öğretmektedir. (...) Marksizm, (...) dil birliğinin milletin en önemli karakterlerinden biri olduğunu söyler.»¹³ Ancak kritik olan nokta şurasıdır: dil sınıflara karşı kayıtsızdır ama, «insanlar, muhtelif sosyal gruplar ve sınıflar dile karşı kayıtsız olmaktan uzaktırlar. Bunlar dili kendi çıkarlarına göre kullanmaya ona kendi vokabülerlerini, özel te-

rimlerini, özel tabirlerini dayatmaya çalışırlar.»¹⁴

Sadri Maksudi Arsal'ın *Türk Dili İçin* (1930) adlı kitabının başına Mustafa Kemal şunları yazıyordu: «Türk dili, dillerin en zenginlerindedir; yeter ki bu dil, şuurla işlensin. Ülkesini, yüksek istiklâlini korumasını bilen Türk milletini, dilini de yabancı diller boyunduruğundan kurtarmalıdır.»¹⁵ «Dil devriminin işaretiydi bu. 26 Eylül 1932'de toplanan I. Türk Dil Kurultayı'nda hakim olan hava başlatılan bir «devrim»in havasıydı. Burada en önemli itiraz Hüseyin Cahid'den geliyordu. Cahid, kısaca yirmibeş yıllık çabaların «türkçeyi büyük ölçüde sadeleştirdiğini, dili daha fazla zorlamamanın doğru olmayacağını, yabancı kelimelerden şikâyetleri artık biraz mubalağalı bulduğunu, her dile de münaşeretle bulunduğu yabancı kavimlerden alınmış kelimeler bulunabileceğini, tabii kuvvetler karşısında beşeri mücadele için bir had bulunduğunu unutmamak lüzumunu»¹⁶ hatırlıyordu.

Fakat dert başkaydı. Türkçe fiyatı ne olursa olsun, «arı-laştırılmıydu. Öne sürülen gerekçe ise o dönemde bile inandırıcı olmaktan uzaktı: en batıdan Orta Asya'ya ve Uzak Doğu'ya kadar parampaç bir şekilde yaşamakta olan Türk milletinin hiç olmazsa şimdilik «kültürel birliği»ni sağlamak. Unutulan ya da gözardı edilen gerçek ise şuydu: Dünyada, en basit kabile dilleri dışında hiçbir dilin, hele hiçbir medeni dilin «arı» ya da «öz» bir dil olması mümkün değildi.¹⁷

Peki, Türkiye solcusunun, marksistlerin onyıllardır bu ırkçı hareketin içinde ne işleri vardı? Ben bunu, öncelikle Türkiye'li «münevver»-in kafasındaki osmanlılığa, tam bir osmanlı körlüğüyle, solculukla kemalizm arasındaki sınırları bir türlü netleştirememesine bağlıyorum. Bu anlamda, Türkiye'de kemalist ideoloji pratiklerini en iyi bir şekilde gerçekleştirenlerin «solcular» olduğunu düşünüyorum. Çünkü, ancak osmanlı kafasına has bir sığlık kemalizmin herhangi türden bir ilerici olduğu düşünülebilir.

Gerçi, bu dil hareketini başlatan kadronun içinde yer alan Falih Rıfkı Atay, Ahmet Cevat Emre gibi isimler, başta Hüseyin Cahid'e şiddetle karşı koymalarına rağmen yıllar sonra kendileri de «dil devriminin» amacından sapırıldığını söylemeye başladılarsa da,¹⁸ «dil devrimi» TDK öncülüğünde tam da istendiği yolda yürümüş ve bugün çok dar da olsa bir burjuva entelijansiya jargonu oluşturulmuş durumdadır. Falih Rıfkı Atay 1966 yılında Dünya Gazetesinde şunları yazabiliyordu: «Biz tabii türkçüler özleştirmeçiliğin dili kürsüştürmekten başka hiçbir işe yaramadığını biliyorduk. (...) Atatürk'e gelince, Atatürk bir dil bilgini değildi. İlimce dil tartışmalarında o tanık tutula-

maz. Çünkü 'bilmez'.»¹⁹ Elbette, Atatürk dil bilgisini olmadığı gibi toplumbilim, ekonomi, tarih, spor, felsefe, tıp, vs. bilgini de değildi. Ancak «devrimleri» fiilen örgütleyen de bizzat kendiydi. Burada hiç de anlaşılması güç bir nokta yoktur; o bir tarih yapıcısıydı ve hareketinin sorumluluğunu taşıyacağını gayet iyi biliyordu.

Bir dile kendi gelişme dinamiklerinin dışında bir dinamik dayatılabilmesi, ancak iktidara hakim olan sınıfların, iktidara hakim oluşları dolayısıyla ellerinde bulunan ideolojik aygıtlar ile mümkündür. İktidara sahip olmayan bir sınıf kendi ideoloji pratiğini asla gerçekleştiremeyeceği için dile herhangi bir şekilde müdahale edebilmesinin koşulları da nesnel olarak bulunmamaktadır. Aynı anlamda, dile yapılan her müdahale, hangi yönden gelirse gelsin, realize olduğu anda mutlaka gerici bir karakter taşımak zorundadır. Açıkça görülüyor ki, bu hiçbir şekilde, dile müdahale edilemez anlamına gelmemektedir. Ancak milli sınırlar içersinde milli bir dile, kendi gelişimselliği ve tarihselliği çerçevesinde, resmi olarak ancak burjuva sınıfı, doğallıkla kendi kısa ve uzun vadeli çıkarları açısından müdahale edebilir. Bu müdahale ile bir burjuva dili değil, ancak bir burjuva jargonu üretilebilir. Artık buna «öztürkçe» ya da başka herhangi bir ad verilmesinin hiçbir önemi yoktur.

NOTLAR:

- 1) Bozdağ, İsmet, «Bu Nesil Atatürkçülük?», Tercüman Gazetesi, 9 Temmuz 1996.
- 2) Ibid.
- 3) Ibid.
- 4) Karamanhoğlu, Ali, *Türk Dili*, Dergâh Yay., İst. 1986 (4. baskı) s. 90-101.
- 5) Georgeon, François, *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri*, Yusuf Akcura (1876-1935), Çev. Alev Eril, Yurt Yay., Ank. 1988, s. 36.
- 6) Ibid., s. 106-107.
- 7) Osmanlıcadan Türkçeye Söz Karşılıkları: Tarama Dergisi, Türk Dil Tetkik Cemiyeti (T.D.T.C.), İst. 1934, s. 5-8.
- 8) Özleştirme Kılavuzu, TDK Yay., Ank. 1976, s. 7-8.
- 9) Nabi, Yaşar, *Kılavuz Sözlük*, Varlık Yay., İst. 1968, s. 5-10.
- 10) Karamanhoğlu, op. cit., s. 117.
- 11) Stalin, J.V., *Marxizm ve Dil*, (Çev. Cenap Karakaya), Sosyal Yay., İst. 1976 içinde Karakaya, Cenap, «Çevirenin Önsözü», s. 6-9.
- 12) Ibid., s. 48-49.
- 13) Ibid., s. 21.
- 14) Ibid., s. 33.
- 15) Ibid., s. 29.
- 16) Karamanhoğlu, op. cit., s. 125.
- 17) Ibid., s. 126.
- 18) Ibid., s. 147.
- 19) Bkz. Türk Dili İçin VI. Türk Basımında Çıkan Türk Dili De İlgili Makaleler, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ank. 1966.
- 20) Atay, F.R., «Dil Bahisleri», Dünya, 17 Temmuz 1966.

DEZANGAJE Mİ, FAŞİZAN MI?

Sosyalist politika pratiğinin içinde bulunan ve Türkiye'deki devrimci mücadeleyi yürüten insanların entelektüel —dar anlamda da edebiyat ve edebiyat eleştirisine ilişkin teorik— yapıları 80'li yıllara gelindiğinde zaıftı da, tam tersi bir saplantıyla, politikayı edebiyata «bulaştırmama» saplantısıyla pratiklerini üretmelerin entelektüel kapasiteleri çok mu genişti? Kesinlikle değil. Politikayı edebiyata bulaştırmama tezi de, sosyalistlerin edebiyatla politik pratik üretme tezi de, bunların her ikisi de temelde aynı dünya görüşünün, aynı yöntemin iki farklı implikasyonundan başka bir şey değildi. İlk teze sahip olanların ve sosyalistler tarafından bireycilikle, gericilikle suçlananların edebi ürünlerinin gelişmişliği noktasında bir göreceik sözkonusudur. Belli bir coğrafyada, belli tarihsel —toplumsal koşulların belirleyiciliğinde bunlar kendi içinde biraz daha tutarlı, çerçevesinin sınırları biraz daha belirgin, daha inandırıcı bir üretim sürecini gerçekleştirebilmekteydiler. Biraz daha, hepsi o kadar... Bu, biraz daha inandırıcı olma konumunu bugün artık —en azından teorik düzeyde tamamen, pratik olarak ise önemli ölçüde yitirmiş durumdadırlar.

Sağcı edebiyat pratiği bugün şiddetli bir sancının içinde kıvrılmaktadır. Bu, sözkonusu tukanlığın gelip dayandığı yerde yeni bir yol bulma, yeni bir teorik sıçramayı gerçekleştirmeye, yeni bir paradigmadaki yeni bir pratik alanı açma zorunluluğunun sancısıdır. Sağcı bir pratikten söz ederken kesinlikle dinci ya da tescilli faşist bir edebiyat pratiğinden değil, hem kusa, hem de uzun vadede bakıldığında ve entelektüel kapasitesinin olanaklılığı ve potansiyeli düşünüldüğünde, sosyalist mücadelenin cephelemlerindeki insanlar üzerinde zihinsel olarak daha yıpratıcı bir etkisi olduğu ve olacağı için «liberal» ya da «demokrat» denilen bir edebiyat pratiği alanından söz ediyorum.

Geçtiğimiz yıllar içinde «yeni» bir sağcı sanat - edebiyat pratiğini zorlayan, sağ - liberal ya da marjinal ideolojinin edebiyat pratiği cephesindeki ikna ediciliğini giderek yitirmeye başladığı bir anda «yeni» bir yol açmaya çalışan en gözalıcı örnek *Gergedan*'di. *Argos* onun mirasçısı ve sürdürücüsü olarak ortaya çıktı, fakat hiçbir zaman *Gergedan* kadar net, gözalıcı ve popüler olmadı. Belki, bunu özelliklikle seçmedi. Ancak *Gergedan*, rastgele bir araya gelmiş olmaktan çok, *oluşturulan* bir e-

kiple birlikte bir faaliyeti örgütleyen Enis Batur'un, Türkiye'nin bir «dergicisi» olarak kendisini son derece açık ve net bir şekilde bir yerde tanımlamasına da işaret etti.

Kısa soluklu *Sanat Olayı*, kapitalist işletme sistematiği bakımından daha organize ve daha canlı olabilen *Gösteri* ve *Adam Sanat* 80'li yılların en azından ilk üç çeyreğini doyurabildiler ve görece olarak sosyalistler ve ilericiler üzerinde de kapsamlı bir yanılmanın üretilmesini sağlayabildiler. Bu yanılama temelde, sosyalistlerin sağdan sunulan bir platform üzerinde yalnızca sanatsal faaliyetlerini sürdürerek, ama kendilerini asla ortaya dayatmaksızın (çünkü, zaten bunun nesnel koşulları bulunmamaktadır) «canlı» kalabilecekleri yolunda bir yanılamaydı. Aslında bu hâlâ, fakat rasyonellerini pozitivist bir yönsemeye güçlendirerek sürmekte. Şöyle: *Gergedan*'in en önemli olumluluğu, kanımca, tavrını ve yerini en baştan gayet net bir şekilde ortaya koyup, kendisini tanımlayıp, kendisinde yazacak ve yazmakta olan solcuların bu tür yanılmasını belli ölçülerde kırmasıydı. *Gergedan*'da yazan hiçbir solcu, «mücadelesini» orada sürdürdüğü yanılmasını yaşayamazdı. Enis Batur, sol'a şunu söylüyor: «Mücadele etmek istiyorsanız kendi *Gergedan*'ınızı yapın!

Ancak, Enis Batur'un da sık sık vurguladığı gibi Türkiye'nin burjuvası henüz bunu kavrayabilecek kapasitede değil ve başka «bulaşık» sağ platformlar üretmeyi sürdürdü. Bunların başında ansiklopediler geldi; önce Larousse, ardından Britannica, sonunda da Kavala'nın Sosyalizm Ansiklopedisi... Türkiye solcusu, beyninin durduğu anda kendisini bu sağ yerlere attı ve son derece güçlü bir pozitivist rasyonelizasyon mekanizmasını işletmeye koyuldu. Bunun tersi de doğruydü: Kendisini bu «yer»lere atma zorunluluğuyla birlikte beyni yavaşladı ve durdu.

Öncelikle şu var: Başta Sayın Genel Yayın Müdürü Doğan Hızlan olmak üzere, dergiyi yapanlar çok yıpratıcı bir kararlılık içindeler: 1980'li yıllarda Türkiye'de sanat çok gereksinim duyulan bir şey miydi, değil miydi? Ek'in sunuş yazısında sanatın «insanlar için bir gereksinime haline gelmediği» vurgulanıyor ve bu nedenle sanat dergisi çıkartmanın zorluklarından söz ediliyor. Kendisiyle yapılan söyleşide ise Sayın G.Y.M. Doğan Hızlan ise «sanat dergisi çıkartmanın zor olmadığı kanısın-

da» olduğunu belirttiikten sonra, 80'leri «sanata daha çok gereksinim duyulan günler» diye anlatıyor, ama hemen biraz ilerde yine sayın GYM, ülkemizde sanatın insanlar için bir gereksinim olmadığını söyleyiveriyor. (s. 86) Şimdi, sanat dergisi çıkarmak zor mu yoksa kolay mı, aklımız karışıyor.

Dergi çıkartmanın zor olup olmadığı, bu faaliyetin neresiyle zor, neresiyle kolay olduğu ve bu zorluğun ya da kolaylığın dergiyi bakan kritik bir göz açısından dergi faaliyetinin sonuçlarının olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğu sorusu asıl olarak bu derginin hangi boşluğa oturduğu, hangi zorunluluklar karşısında yayımlandığı, kısaca «nasıl» bir dergi olduğu sorusuyla bağlantılıdır. Dolayısıyla Göstericilerin kafalarına bu tür meseleleri takmaları bile abesle iştirgaldir...

Öte yandan, yine buna göre, *Gösteri* dergisi konusunda Doğan Bey'in ilk söylediğine yürekten katılıyorum. Gerçekten, *Gösteri* gibi bir dergiyi yayımlamak bu dünyanın en kolay, en rahat işlerinden birisidir. Masanın üzerinde üç nesneye ihtiyaç vardır: Telefon, çek defteri ve onu doldurmak için bir kalem. Sayın Hızlan'ın bunların dışında herhangi bir nesneye gerçekten ihtiyaç duyduğunu pek sanmıyorum. «Çünkü», diyor Sayın Hızlan, «Siz sadece yazı seçiyorsunuz.» Evet, böyle konuşuyor ve devam ediyor: «...okurunuzun beğendiği yazarlar o dergide yazıyorsa derginiz de iyi olur. Söyleyin şimdi, ben ne yapmışım. Yazar, şair, çizer arkadaşlarımız haber gönderdim, onlar da yazı gönderdi, iyi bir dergi çıktı ortaya...»

İğrenç bir küfür! Mide bulandırıcı bir aşağılama mekanizması! Doğan Hızlan dergisinin yazar - çizerlerini aşağılarken kendisini de ne duruma düşürdüğünü fark edemeyecek kadar kadar körleşmiş durumda. Hızlan'ın bu zavallılığı ve aşağılanan yazar - çizer takımı açıkçası hiç umurunda değil. Umurunda olan şey şu: Bu dergide yıllardan beri yazıp - çizen eski (ya da belki yeni!) «solcu» yazar - çizerler kendilerini neden böyle aşağılatmak ve bir insanı, ne yaptığını bilmeyen, parçalanmış aklına hakim olamayan bir garip insanı neden böylesine aşağılamak durumunda kaldılar, kahyorlar? Bu, kendi parçalanmışklarının kaçınılmaz bir sonucu mu yoksa?

Dergimizin, *Edebiyat Dostları*'nın sayfalarında aylar önce Akif Kurtuluş, Doğan Hızlan'a bir «çadır tiyatrosu organizatörlüğü» kimliğini uygun görmüştü. Hızlan bu kimliği büyük bir içtenlik ve hevesle benimsemişe benziyor. Bu, *Gösteri*'nin açığı kılması bakımından bizim açımızdan —sosyalistler açısından— gayet sevindirici bir durumdur. Dedğim gibi, bir açığı çıkma-

dır çünkü, kendi kendini teşhir etmektir, durduğu yerin koordinatlarını vermektir. Vurguluyorum: Tek başına Doğan Hızlan'ın durduğu yerden değil, sonuçta yine bir ekip çalışmasına, yani şu ya da bu ölçüde gayet hesaplı, tasarlanmış, örgütlü bir faaliyet yeri olarak *Gösteri*'den söz ediyorum.

100. sayı Özel Ek'i, *Gösteri*'nin dokuz yıllık pratiğinin birer örnek bir örneği dedim. Öyleyse, bu ekteki edebiyat yazılarına bir göz atmakta yarar var. Sunuş yazısının başlarında vurgulanan ve Göstericilerin çok önem verdikleri anlaşılan bir mesele var. Şöyle yazıyor: «Dergi olarak hiçbir zaman «angaje» olmadık. Hiçbir siyasi tavra ödün vermedik, kimsenin, hiçbir grubun etkisinde kalmadık. Sanat - edebiyat dünyasının bütün zenginliklerini bulmaya, değerlendirmeye çalıştık.» (s. 4, abç). Şimdi bu sözlerin neresinden tutmalı. Edebiyat ve sanatta klikleşmeler mi vardı?

Bunları bırakıyorum ve önemle vurgulanan «yan tutmazlık», «dezangajman» meselesine dönüyorum.

Sevda Şener ile Turgay Gönenç'in sözlerini ibret-i alem olsun diye burada anmakta yarar bile var. Önce Sevdâ Hanım'ın sözü: «Bana göre *Gösteri* her eve lazım olan dergilerdendir...» Bana bir televizyon reklamını çağırıyor, ama hangisiyi, çıkarıyordum. *Gösteri* gerçekten de böyledir, her eve lazımdır... Sıra Turgay Bey'de: «Kimi dostların renkli haber dergilerine yaklaşımındaki olumsuz bakışlarını anımsıyorum. Bir de, büyük bir gazetenin yedegindeki derginin içeriği konusundaki kuşku-ları! Sanırım 100. sayıya gelindiğinde bunların ne denli gereksiz birer yanılma olduğu çıktı.» (s. 95)

Evet, başka söze gerek yok, geçiyorum. Sözkonusu bu dezangajman özelliği, önce, derginin ilk yayımlanmaya başladığı, ülkedeki resmi faşist terörün en doruk noktasında yaşanmakta olduğu 80'li yılların başlarında inanılmaz boyutlarda bir körleşmenin çarpıcı ifadesi olarak ortaya çıkmaktaydı.

Körülük olarak başlayan süreç, *Gösteri* dergisinde giderek gericiğin bir türüne ve nihayet faşizan bir tezin pratiğine oturuyor. Bu tez temel olarak «böl ve idare et» tezidir ve son on yılın sosyal - politik ateşi içinde kavruken insanımıza hiç de yabancı değildir. *Gösteri*, dezorganize olduğu varsayılan demokratik bir tartışma ve «belli bir düzeyi tutturana her sanat ürününe yer veren» bir platform sunma iddiası arkasında, Büyük Terör altında bütün med-yalarını yitirmiş olan solcu aydın üzerinde, böyle bir platformda «sanat edebiyat şemsiyesi altına sığınabilecekleri» (s. 4) Doğan Hızlan'ın değişiyse, «si-yasette boy atamayan her dü-

HAKLILIK TUZAĞI

Kendisine tarih içinde bir haklılık vehmeden herkes, bu haklılığını -hikâye ettiğinde-, edebî başarısının da kaçınılmaz olacağını düşünüyorsa eğer, ki bugün ve bu ülkede sosyalist insanlar arasında özellikle hâlâ revaçta bir duygu bu, fena halde yanlışlığını hatırlatmalıyım. *Orhan İyiler* de, tutup toplumdaki bütün terslikleri, kıyıcılıkları, -öykü- sıfatıyla ve *Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları* adıyla sunduğunda edebiyatımıza pek rahat gireceğini düşünmüş olabilir.

Biz bu yolu hâlâ kesemedik. Eleştirilerimizin dozunu arttırarak yürümemiz gerekiyor. Burada, bu kısa -tanıtma-da ibret olsun diye bunu yapmalıyım. Varmak istediğim yer şu: Bizlerin, sosyalistlerin tarihsel haklılığı ile edebî pratik arasında hiçbir direkt başarı bağlantısı bulunmuyor. Haklılığımız ve bizlere revâ görülen kıyıcılıkların, yine bizlere ama bu kez başka alanlarda önemli bir kalıcılık sağlayacağına artık düşünmemeliyiz. Çubuğu tersine bükmeye devam: Edebiyatta ve diğer sanat pratiklerinde biz sosyalistlerin tarihsel haklılıklarının hiçbir -kuy-me-t-i harbiyesi- yoktur. *Orhan İyiler*'in dört öyküden oluştuğu ve yeni yayınlanan kitabı *Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları* daha ilk öykünün ilk satırlarında insana -tamam, bunun yazarı Türkçe'yi pek bilmiyor- dedirtecek acemiliklerle karşı karşıya bırakıyor. Birer -ibret- halini alan bu öyküleri okumakta inat ederseniz şunu görebilirsiniz: *Orhan İyiler* sadece Türkçe bilmemekle kalmıyor. Türk edebiyatının bulunduğu yerden de haberi (par-don: duyuntusu) yok. Olacak şey değil: Türkiye'de sosyalistler, devrimciler, daha ne kadar üzerlerindeki baskıların işlendiği metinlerin de (anadillerinde yazıldığı sürece) bil-hassa itina istediğini kabul edecekler? *Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları*, hiç abartmadan söylüyorum, bir dil faciasıdır. Bunları pek fazla örneklemeyeceğim, çünkü bir kitap tanıtma yazısının sınırlarını çok aşar, fakat söylemeden de duramıyorum: *İyiler*'de dil duygusu, anadil duygusu diye birşey rastlamak mümkün değil. Tabii, bu tür bir eksiklik biraz önce söylediğim Türk edebiyatının ne geçmişi-nden, ne de şu andaki durumundan haberdar olduğunu belirtmeyi gereksiz kılabiliriz. Gerçekten de edebiyat üzerine düşünüldüğüne dair bir işarete, bu, -öykü- adı verilen metinlerde, tesadüf edilemiyor. Eh, böyle bir boşlukta, tutup da ben -edebiyat, plastik bir sanattır- desem, bunu hangi alıcıya iletmiş olacağım ki?.. Ama öyledir, edebiyat, bir pratik olarak en çok, -plastik bir sanattır-. Bu, boşlukta kalsın.

Edebiyatımızdan o kadar bîhaber ki, -TDK şikesinin pek gecikmiş bir kurbanı- diye nitelenmeden geçemeyeceğim *İyiler*'i. Tek birşey söyleyeyim. Ahmed Arif'in -haberinin var mı taş duvar-ından sonra artık Türkçe'de ve budadaki haber sözcüğü yerine (başka -tür- üretimlerde de olsa) -duyuntu- saçmalığını kullanmak en azından -pek olacak şey değildir-. [-Tüm bu olup bitenlerden duyuntunun duyuntusu olmasın-. (s. 17). -Durumdan yakınlarının en küçük bir duyuntusu bile olmamıştı-. (s. 84).]

Daha ilk öykünün adı bile bu dil duygusundan yok-sunluğa yeterince dikkat çekiyor: *Bir Küçük Burjuvanın Tanığı Olduğu Olaylar*. Herleyen öykülerin okunması bir azap halini (çünkü alışılmaya başlanmıştır) almayı azaltıkça, -ki- eklerinin kullanım yerlerindeki bozukluklardan tutun, noktalamanın ve cümlelerin bozukluğuna, belli kalıpların cahilce kullanılmasına kadar herşey, bu koca tuhaf bir dayanma gücü de sağlıyor işte. Şu söylenebilir: -Edebiyatçı, öykülerinde her tür dilbilgisi kuralını tersyüz edebilir-. Bu söylenebilir ve bir genelleme olarak doğrudur, ama o edebiyatçı bunu dile gerçekten hakim olduğunu hissettirerek yaparsa bir inandırıcılık kazanır. Tersî, olmaz. *Orhan İyiler*'in edebiyatla hiç ilgisi yok. Yüz yıl önce Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyata sanki bir -ekol- gibi getirdiği -araya girmelerin-, neredeyse aynen ama bilgisizlikten tekrarlandığı metinlerde mi -bilinçle yapılan deformasyonlardan- sözedilecek? (Hüseyin Cahit bile, bu tür araya girip -sosyal içerikli tiradlar- çekmeyi, daha idadi talebesiyken ilk kez yazdığı -Nadide- romanında denemişti.)

Kahramanların iç konuşmaları, diyaloglar, diğer betimlemeler, herşey, artık *İyiler*'in durumuna değil edebiyatımızda editör diye bir kurumun yokluğu gerçeğine yönel-

tiyor insanı. Kitap basanların ne bastıklarından haberleri yok mu?

Tanpınar'dan, *Sait Faik*'ten, hatta *Erdal Öz*'den, *Bilge Karasu*'dan, hele hele *Onat Kutlar*'dan sonra, Türk edebiyatına -öyküyle- girmek pek zordur. Ya öykü yazmayın, ya da yaptığınızın -ciddiyetinin- sorgulanmasına tahammül gösterin. Bu kitaptaki bütün öyküler bir zamanlar kasap dükkânlarında pek sık rastlanan o koca -peyzaj-lara benziyor. Bunlara şehirlerarası otobüslerin arka camlarında da rastlanabiliyor. Çiğ renklerle ve hiçbir ayrıntı unutulmadan doldurulmuş -boyanmış -resimlerdir- bunlar, üstelik müthiş bir zevksizlikle kalabalıkları içine sokuştururlar.

Böyle bir kitabın ama yine de ibret olarak okunmasında yarar vardır. Bir insan yaptığı işi nasıl ciddiye almaz, okuru nasıl dünyadan bîhaber bir zavallı olarak görür, edebiyata edebiyattan habersiz nasıl bir cüretle girer ve bütün bunlara sosyalistlerin tarihsel haklılığını nasıl sıkıştırır, bunu ibretle görmek için okunması gerekir. Bu kitabın gerçekten satması, hatta çok satması olasılığı da var. Çünkü konu ve *İyiler*'in (elbette benim de katıldığım devrimci -duyarlığı-) bir kesim okuru buraya çekecektir. Sosyalistler herşeyin iyisine ve zenginleştiricisine layıktırlar, onu ararlar, bu tür gelişmemişlikleri değil. Bu piyasaya bir itiraz olarak yeterince giremediğimiz doğrudur. Bir eksiklik bu ve sürüyor...

Pek örnek vermeyeceğim. Tartışmanın açılması da birşey kazandırmaz aslında, bu öykülerin birer ciddi çaba ürünü bile olmadıklarını düşünüyorum. Bu tür -girisimlerin- daha editör kapısında göğüslenmesi gerektiğini de boşuna kendi kendime tekrarlıyorum galiba. Ama?..

Türk edebiyatına gerçekten yaratıcı müdahaleleri bu sıralarda hiç de sosyalist olmayan imzalar taşıyor, bunu biliyorum, ama bu, bizlerin inadına plebiyen bir seviyesizliğe mecbur olduğunu göstermiyor. Zaten bu, -ibretle okunması gerekir- dediğim dil faciasının varlığı da bir itiraza mehzaz olabiliyor ancak. Bunlar bize yakışmıyor. Bunları *Orhan İyiler*'e yapıcı bir eleştiriye yaklaşmadığım söyleyerek tamamlayayım. Ben, *İyiler*'den kesinlikle edebiyatçı çıkmayacağını bu kitabına bakarak söyleyebiliyorum. Cürettir. Anadilinden habersiz bir insanın tutup da edebiyat pratiğinde zenginleştirici bir iz süreceğini beklemek abesle işigeldir. En azından benim için.

Ne dil, ne kurgu, ne de tarihî ve edebî olanakların farkında *İyiler*. Onu düzeltmek mümkün değil. Doğrudur, duygularında, öfkesinde haklıdır, büyük ölçüde de yazmak -istediklerine- katılıyor, devrimci duyarlığına da... Ama bunlarla burada ne işi var? Bu duyarlık ne kadar kolay bir -iş- oldu böyle? Anlatılanların veya olup bitenin, realitedeki bizim hakkı olduğumuz hiçbir şeyin edebiyatte dolaysız bir önemi yoktur. Olan biteni, yeni, sarkmayan bir tutarlılıkta ve bu yeniyi de zorlayan bir çerçevede sunmak gerekir. Başka türü olmaz, olursa böyle dayanılmaz şeyler çıkar ortaya.

Bir vahim hataya değinip geçeyim: -Yalnızca -dürüst, demokrat insanlardı. Her demokrat her iki yüzlü olmayan insan gibi onlar da kendiliğinden sol eğitilmişler-. (s. 38). Demokratların dürüstlüğü de, ikiyüzlü olmadıkları da çok tartışmalıdır. Demokrat, belki de tam tersine, iki yüzlü olduğu için demokrattır. Söylemek istediğim daha başka: Bu tür bir -gözlem ve yakalama- gücüyle en fazla *Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları* yapılabilir. Bize reddiye düşer.

Sonra şu: Bu tür kitaplar artık neredeyse birer zaman ve beyin tüketim makinası halini alıyor. Bir ön denetim mekanizması, piyasada beğenisi ve edebî değerliği yüksek pek editör bulunmadığından böyle şeyler basılabiliyor. Herhalde?

Çocuk yazmaz!

Öykü yine de ciddiye alanlar için yukarıda saydığım isimlere (*İshak* kitabıyla) *Onat Kutlar* ve *Bilge Karasu*'nun altını çizerek, fakat *Sabahattin Ali*'yi de eklemeyi unutmadan bir liste yapmak isterdim. İşte böyle ürünlerle, edebiyat ciddiye alan fakat sosyalistlerin kan içindeki hayatına hiç takılmayan insanlar piyasayı iki eşitsiz kümeye bölüyorlar. Bugünlerde... Diğerleri?

Çocukların yazmayacağı acemiliklerle kabak tadı veriyorlar. 1989 yılında *Bibliotek Yayınları*'nın İstanbul'da bastığı bu kitap *Generaller Kışında Yaşam Kaynakçaları*, kesinlikle bir umutsuzluğu büyütüyor. *Orhan İyiler* edebiyatı meslek olarak seçecekse, önünde çok ama çok uzun bir yol var. Peki, ondan sonra?

şüncüyü sanatın şekerlemesiyle sunabilecekleri yanılmamasını üreterek onları biraraya topluyordu. Bu biraraya toplama faaliyeti, solcu aydını tekilleştirme, giderek yalıtılmış atomlar haline getirme faaliyetinin, gerçekte ve daha genel bir yerden baktığımızda son derece hesaplı ve örgütlü bir ifadesiydi. Platform dezorganize değil, son derece organize idi; öte yandan, böyle bir platformda giderek dezorganize hale gelen solcu aydını. Mücadelesini, bu platformun tezine göre ve en'azından bu platformda sadece ve sadece «sanatın şemsiyesi altında», «sanat şekerlemesiyle» ve en önemlisi tek tek bireyler, yalıtılmış bireyler olarak sürdürülebilir, sürdürmeliydi! 80'li yıllar Türkiye'li solcu aydınının, çok tuhaf, ama bir o kadar da anlaşılabilir bir biçimde, faşizan platformlarda durarak «kavga» etiketlerini zannettikleri gerçekten enteresan yıllardı.

100. sayı Özel Ek'i aynı görüntünün bir özeti olarak karşımıza çıkıyor. Emre Kongar'dan Kemal Gündüzalp'e, Genco Erkal'dan Kemal Özer'e kadar pek çok isim bir bir geçiyorlar derginin sayfalarından. «Solculuk» yaparak geçiyorlar... Bu noktada, belki itiraz alabilecek olan bir olguyu tespit etmek istiyorum: Bu insanlara ve daha pek çoğuna baktığımızda, genel izlenimin tam tersine, 80'li yılların Türkiye'sinde, ta başlardan beri yapılması en kolay işlerden birinin de «solculuk» olduğunu düşünüyorum ve bundan, bu insanlar adına utanç duyuyorum.

Durdukları yerin farklılığı itibarıyla üç isim öne çıkıyor: Selim İleri, Orhan Pamuk ve Enis Batur. Bu üçünün ilk göze çarpan en olumlu özelliği, «solculuk» yapmaya kalkışmamaları. Gösteri'de ve başka yerlerde yıllar içinde «solculuk» adına yerilen belli edebi değerleri korumaya çalışmaları. Gösteri'ye karşı belli bir muhalefet çevresi kuruyorlar. Bunların durduğu yere göre Gösteri'nin faaliyeti son derece ilkel bir tarihselliğe oturuyor. (Gayet çekingen bir şekilde de olsa Tomris Uyar da benzeri bir karşı çıkışı vurgulamak ister gibidir. Çekingenliği, derginin yazarlarından birisi olmasından mı kaynaklanıyor acaba?)

80'li yıllar içindeki üretkenliğine ters orantılı bir şekilde, «edebiyatla bir şeyler yapabile-

ceğine, bir şeyleri değiştirebileceğine» olan inancını giderek yitirdiğini vurgulayarak kendisini «karanlık» bir köşeye çekmeye çalışan Selim İleri kurgun bir ses tonuyla Gösteri'ye ve onun Genel Yayın Yönetmeni'ne yeterince düzeyli ve ince olmadıkları için serzenişte buldukları sonra şunları söylüyor: «...lumpenlik, ilericilik adına yapılan şeyin ötesine geçti Türkiye'de (...) 80'li yıllarda edebiyat yalnızca iktidarların tavriyla yok edilmedi, asıl önemlisi edebiyatçı olduğu söylenen kimselerin edebiyata karşı düşmanlığı oldu... Bu da, meselâ, asla edebiyatçı olmayan, bir düzeyli olmayan insanların yazılarını basmaktır.» (s. 14) «Lumpenlik» ya da az ilerde kullandığı başka bir tabirle «gecekondu edebiyatı», Selim İleri'nin, Gösteri tipi dergilerin tarif edilmesinde kullandığı ve onlara gerçekten çok yakışan bir tabir olsa gerek. Ancak şu var ki, Gösteri gibi ciddi boyutlarda «dezangaje» ve tarafsız bir dergi bundan daha düzeyli olamazdı; bu ilki olu birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. «Tarafsız» olmayı seçmek, ancak, taraflı olunmasının zorunlu kılacak bir düzeyliliğin dayatılmadığı bir anda ve yerde bir tez olarak ileri sürülebilmiştir her zaman. Bunun gerçek olmadığını, olamayacağını, bu tezi ileri sürülenler de bilirler üstelik. *Gergedan*'ın trajedisinin başladığı yer de işte böyle bir yerdir. *Gergedan*, Gösteri'leşmeye başladığı bir noktada —görünürdeki nedenler bambaşka da olsa— yayınına son veriyordu. Bugün *Argos*'un, *Gösteri*'nin daha pahalı bir örneği olmaktan başka göze çarpıcı bir özelliği yoktur ve bir kalite standardı açısından bakarsak *Gösteri*'den burun farkıyla ilerde, fakat *Yazı*'dan oldukça geridedir. *Argos*, görsel sanatların, bu arada asıl olarak «grafik tekniği»nin çok daha ustaca kullanılmasıyla, sadece bununla entellektüel düzeyin yükseltilebileceği gibi bir iddiaya sahip midir, değil midir, bilmiyorum... *Gösteri*'nin 100. sayıdır yaşayabilmesinin sırlarından birisi, en önemlisi, bu düzeysizliği ve bulaşıklığı baştan benimsemiş ve bunu örgütlü bir faaliyet haline getirebilmiş olmasıdır.

Bu düzey düşürme mekanizması iki yönlü işlemektedir. İlki, sosyalist entellektüel kavgayı karmının bir yolu olarak, ikincisi, bununla doğrudan bağlantılı bir şekilde, bir dönemin sosyalistleri tarafından ve içinde bulunduğumuz dönemin «Gösteri - solcuları» tarafından gerici, bireyci, şekilci diye itilen bir edebiyatın öne çıkmasını sağlayarak düzeysiz bir «muhalefet edebiyatı»nın, ben buna «arabesk» ya da İleri'nin deyişiyle «gecekondu» edebiyatı da diyorum, kendisine daha geniş ve rahat bir yer açabilmesini sağlamanın yolu olarak. Ayla Kutlu'dan Füzûzan'a ya da Demirtaş Ceyhan'a, Latife Tekin'den Ahmet Erhan'a ya da Turgay Fişekçi'ye kadar bir sürü isim sayılabilir. Sonuçta bizim ulusal edebiyatımızdır işte bu da...

Ancak, Orhan Pamuk'un tespitine de kesinlikle katılıyorum: «Formlar ve siyasi seçimler arasında doğrudan bir bağlantı görülürdü. Bu son derece yüzeyel bakış (80'li yıllarda) bir ölçüde kalktı (...) bir metnin bize verdiği güzellikler, hazlar bakımından yaklaşımların daha da geliştiği söylenebilir.» (s. 17 abç) Bu, Türkiye'de, Gösteri'ye, *Adam Sanat*'a rağmen gerçekleşti. İşte bu nedenle 80'li yılların, bu tür düzeysiz dergilerin, sermayelerine rağmen taşıyamayacağı yıllar olma ihtimali çok güçlüdür.

80'li yıllarda ilk entellektüel eğitimlerini alarak 70'li yılların şiddetli sırasında geriye çekilip —çekilmek zorunda kalıp— sessizce yaşayan bir aydın tipolojisinin fotoğrafı, son birkaç yıldır giderek netleşmektedir. Bunlar zaman içinde aristokrat - burjuva diyebileceğim bir tür davranış ve akıl yürütme tarzı geliştirdiler. Büyükleri Oğuz Aтай, Bilge Karasu, Sevim Burak gibi isimler... Güven Turan, Orhan Pamuk bunlardan ikistiyse de, bu dezorganize grubun asıl tipiği olarak, son yıllardaki pratiğiyle Enis Batur öne çıkmaktadır. Entellektüel düzeyin yükseltilmesi için iktidar saflarında kavga edenler arasında en çok göze çarpanlardan birisidir. Bunun, sosyalistler açısından ne anlama geldiği açıktır. Sosyalist entellektüeller Türkiye'deki entellektüel düzeyin iktidar saflarında yükseltilebileceği en üst noktalara, onun da üzerine, gözlerini dikmeli, kendilerini bu düzeyde bir entellektüel kavgayı hazırlamalıydılar. Kişisel olarak Enis Batur'un kapasitesi böyle bir kavgayı kaldıracak mı, şimdilik kuşkulu gözüküyor, ancak

yine de o belli düzeydeki kavgayı her an sürdürmek ve her an hazırlanmak gerekmektedir.

Enis Batur'un *Gösteri* dergisini aşağılaması gayet anlaşılabilir bir şey olarak gözüküyor. *Gösteri* dergisi Enis Batur'un önünde, yapılmaması gereken bir iş örneği olarak durmaktadır: «Türkiye'de burjuva, eninde sonunda, altı kaval üstü şişhane konumundan kurtulacaktır.» *Gösteri*'nin altı kavalı gerçekçeten, üstü de şişhane; ve «o zaman da: Yeni paradigmalara dayanan yeni dergiler çıkacak, daha önemlisi: Bunlar *sürecekler*» (s. 85) Evet, işte bu da süremeyen *Gergedan*'ın hikâyesidir. Enis Batur'un yazısının başlığı son derece etkileyici: «Dergi Çıkartmak, Eylem Yapmaktır.» Sol jargonu artık ustalıkla kullanıyor Batur. Ancak bu, sosyalistlerin aktüel - entellektüel kavgası açısından bir sorun teşkil etmemelidir, çünkü Batur açık bir şekilde kendisini «sol» dışında tanımlıyor. Görece bir bilinçlilik durumudur bu. Batur'un göstermeye çalıştığı paradigmayla kavga başka bir yerden başlamalıdır. Küçük çaplı gündelik sorun, sol jargonu kullanamayan —bilmeyen— az gelişmiş «solcularımız»dan ve sol jargonu kullanırken bir yandan e-line yüzüne bulaştıran, bir yandan popülerlikleri dolayısıyla katmerli yanlısımlar üretebilen Doğan Hızlan gibi, Konur Ertop gibi saçgı yazıcılardan çıkıyor, gelişmemiş sosyalist aydının önünü bunlar tıkkıyor. Batur'un bu dili kullanması, entellektüel kavga alanına girildiğinde şahit alınan sosyalist bir dilin tarihsel olarak kaçınılmaz hakimiyetinin bir ifadesidir de aynı zamanda.

Enis Batur'un yazısının bulunduğu sayfanın hemen arkasındaki sayfada Doğan Hızlan'la yapılan söyleşinin üstbaşlığı ise şöyle: «Dergiler Sanatın Aynasıdır.» Bu, başka hiçbir şeyi söylemeyi gerektirmeyecek kadar cahilce bir sözdür ve Enis Batur'un başlığıyla çok çarpıcı bir karşıtlığı açığa çıkartmaktadır. İkincisinde deforme olmuş «gecekondulaşmış» bir feodal zihniyet sergilenirken, Batur'un sözündeki tavır, bu zihniyeti küçümseyen, hakir gören bir bilgiçlik havasına sahiptir. İşte bunlar Batur'un vurguladığı farklı paradigmalardan, farklı pratiklerin sözleridir.

KEMAL DURMAZ



Sahibi ve Yazışmaları Müdürü: ADALET ÇUŞAY

Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. Yazışma Adresi: ADALET ÇUŞAY P.K. 406 Kadıköy/İST. Dizgi-Baskı: ÖZAL Basımevi. Fiyatı Yurtiçi: 1.000 TL, Yurtdışı: 3 DM. Yıllık Abone bedeli: 10.000 TL. Yurtdışı yıllık: 30 DM. Abone bedeli Adalet Çuşay 27263,9 no'lu Posta Çeki Hesabına yatırılabilir.