ÜMİT OKTAY

İNSAN YAZAR KİTAP



ÜMİT OKTAY • İNSAN, YAZAR, KİTAP

ARK

ARK

Ark: 19
Toplum Dizisi: 12

İnsan - Yazar - Kitap
Ahmet Oktay

© Bu eserin tüm yayım hakları
Ark Yayınevi'ne aittir.

Kapak Düzeni
Bünyamin Bozkuş

Renk Ayrımı
Başkent Grafik (312) 229 07 77

Dizgi
Seda Seven

İç Baskı
Cantekin Matbaacılık (312) 231 38 57

Kapak Baskısı
Som Ofset (312) 334 88 53

Birinci Basım
Kasım 1995

ISBN 975-7260-19-3

ARK YAYINEVİ
Refik Belendir Sk. No. 11/7
A. Ayrancı/ANKARA
Tel: (0312) 468 36 94 • Faks: (0312) 438 56 57

AHMET OKTAY

İNSAN YAZAR KİTAP

ARK

İÇİNDEKİLER

Sunuş • 11

I

YAZIN, SANAT, KÜLTÜR

Şiir ve Tasavvufun İki Yüzü • 15
İbn Haldun ve Şiir • 25
Nostalji Sorunu Üzerine Ön Not • 28
Müzik Üzerine • 31
Kendimizden Kuşkulanmayı Bilmek • 34
Yazmak Sorunu • 36
Şiirimizde Yeni Bir Arayış • 39
Gazeteci - Yazar Kadınlarımız Üzerine • 42
Zamanı Anlamak • 44
12 Eylül Sonrasında Şiir • 47
Nazım'a ve Şiirine Dair • 50
"Hayatımızın Roman" Olması Yazar da Olmaya Yetiyor mu? • 53
"Türkçem, Benim Ses Bayrağım" • 56
Eleştiride "Üslup" • 58
Kültür Bakanlığı ve Politikası • 61
Çağının Yazarı Olmak, Yazarın Çağdaşı Olmak • 64
Yozlaşan Bir Aydın - Politikacı Örneği: Neşet Sabit • 67
Siyaset ve Shakespeare • 70
Gerçek ile Biçem • 73
Geçmiş Zamanlar: Cahit ile Ziya • 76
Yaz'a Karşı Kitaplar • 79
Kültür Bakanlığı Yayınları • 82
Yazmak Sorunu • 85
"Cümlelerin Macerası" •88

Yozlaşmanın Geçmişinde • 91
Kan Lekesi Olabilen Söz • 94
Yazın'ın Gerçeği • 97
Güncel ile Kalıcı • 100
Kantarın Topu • 103
Eliot ve Çevirmenleri • 106
Tanpınar Üzerine • 109
Altan Gürman Üzerine • 112
İki Yazar ve Dostoyevski • 115
Goethe Üzerine • 118
Dada'yı Yaşasaydık • 121
Dada Üzerine Bir Çalışma • 124
Milliyetçilik ve Sanat • 127
Kültür Bakanı'ndan Beklenen • 130
Gereksiz Telaş • 133
Kültür ve Belediye • 136
Sanatsal Bir Arayış • 138
Yazmak Cehennemi • 140
Kitabı Yaşamak • 142
Yazar ile Okur • 144
Kitabın Yazgısı • 146
Şiir, Anlam, Güzellik • 148
Şiirin Gücü • 151
İki Şair • 154
Yaşam ve Şiir • 156
Sanatçının Uğraşı • 159
Şiir ve Bireşim • 162
Kahramana Dair • 166
"Edebi" Yazı • 169
Eski Sayfalar • 172
"Geleceğe Sürgün" • 175
Şiir ve Deney • 179
Yapıt ve Zaman • 181

II
YAZARLAR, KİTAPLAR

Sessizliğe Bırakılan Yapıt • 185
Roman ve Tarihsel Dönem • 189
Bir Efsane • 194

Bir Arayış'ın ve Bir Oyun'un Romanı • 197
12 Mart ve Edebiyat • 199
"Gece Dersleri" • 201
"Tehlikeli Belki'nin Filozofu" • 203
Onat Kutlar'ın Şiiri • 205
Frankfurtçular ve Akıl Tutulması • 207
"Otuz Kuş Birden Olmak" • 210
Yazılar ve Tuğralar • 212
Hilmi Yavuz'un Ufku • 215
"Zaman Şiirleri" • 217
"Korkunun Krallığı" • 219
Güzel Irmak'ın Aktığı Yer • 221
Son İki Eylül: Yazı'nın Ucuna Bir Yolculuk • 223
"Kendine Ait Bir Oda" • 225
"Sivil Toplum ve Ötesi" • 227
Hegel Üzerine Bir Çalışma • 230
Kemal Tahir'in Mektupları • 233
Şenlikli Toplum • 236
"Üzerine Kan Sıçrayan" Bir Şiir • 239
Eski Tartışmaya Yeni Bakışlar • 242
"Yazılı Günler" • 245
Eski Bir Kitabı Okurken • 248
Bilimin Sorgulanması: Koyré ve Feyerabend • 251
Gürpınar Üzerine • 254
Kemal Tahir'in Notları • 257
"İkibin'e Doğru" • 260
Jakobson'un Yazıları • 265
Eski Yunan Üzerine • 268
Dağlarca Üzerine • 271
Adorno'nun Yazıları • 274
Bir Sözlük'ü Karıştırırken • 277
Walter Benjamin Üzerine • 280
Devlet, Ocak, Dergâh • 283
Konu-m-lar: Yeni Bakış Açıları Peşinde • 286
Avrupalı, Daha da Ötesinde Dünyalı Olmak • 289
Bir Romancının Anıları • 292
Sanayi Sonrası Ütopyalar • 295
"İstanbul'un Orta Yeri Sinema" • 298
İlhan Mimaroğlu Üzerine • 301
Ermiş ve Lanetlenmiş: Rimbaud • 304

Tarihçinin Romana Bakışı • 307
"Büyük Yolların Haydudu" • 310
Mektubunuz Gönderildi, Aldınız mı? • 313
Eco'nun Yazıları • 316
Stefan Zweig: Bir Hümanist • 319
Kitaplığımı Düzeltirken • 322
Arabesk ve Gencebay • 325
Bir Resim Kitabı • 328
Bir Zamanlar Çalıkuşu • 330
Sinemacının Yazıları • 332
"Vitrinde Yaşamak" • 334
"Mazi Cenneti" • 336
Meriç'in Jurnal'i • 339
Rolls-Royce ile Chevrolet • 341
Gasset'den Seçmeler • 343
"Ayna Şiirleri" • 345
Can Yücel'in Hamlet'i • 347
"Karşılaşmalar" • 350
"İki Binler" • 352
Sanat Saklayandır • 355
Yazı ve İnsan • 358
Benzerlikler • 361
Hurafe Düşkünlüğü • 363
Bir Başyapıt • 366
Bir Ahlak Arayışı • 369
Modernizm Serüveni • 375
"Zamansız Yazılar" • 379
Yürek Sürgünü • 382
Bir Şair • 384
Anday'a Saygı • 387

III
TARTIŞARAK, KONUŞARAK

İkinci Yeni Üzerine • 393
"Hep O Şarkı" • 397
Eleştirel Soykırım'a Bir İtiraz • 408
12 Eylül ve Yazın • 416
"Sürgün" Üzerine Söyleşi • 419
"Şiir Yazılarak Yapılır" • 425

Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları Üstüne • 430
"Yol Üstündeki Semender" için Ahmet Oktay'a Sorular • 438
"Yol Üstündeki Sementer"e Yolculuk • 445
Ahmet Oktay • 450
Şiirin de Ekmek Kadar Gerekli Olduğu Bir Toplum... • 454
"Karanfil ve Pranga" Üzerine • 462
"Bir Söz, Tutuşturur" • 476
Günümüz Şiiri • 481
Çok Katmanlı Bir Şiir • 492
"Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı" Üzerine (I) • 495
"Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı" Üzerine (II) • 501
Pusulası Kültür Olan Bir Şair • 515

IV
ÖLÜM GEZMEYE ÇIKINCA

Tezer İçin • 527
Gece "Pelerinli Şair"ini Arıyor • 529
Ölüm Gezmeye Çıkınca • 531
Boş Odanın Eşiğinde... • 533
Şiirin Peşinde Bir Ömür • 536
Örsan'ın Ardından • 539
Örsan'a Veda • 542
Althusser'in Ölümü • 544
Aydının Ölümü • 547
Edip Cansever İçin • 550
Yusuf Atılgan İçin • 553
Ahmed Arif Üzerine • 556

SUNUŞ

İnsan, Yazar, Kitap, adının da hemen ortaya koyduğu gibi, hem doğrudan benimle ilgili hem de okurlar ve onların okuduğu, okumadığı kitaplarla. Benimle ilgili; *Milliyet*'te yayımlanmış yazılarımı, başka gazetelerde ve dergilerde çıkmış konuşmalarımı ve makalelerimi bir araya getiriyor. Bazı kalem tartışmalarımı da. Böylece, beni izlemiş olan okur da merak edebilecek okur da bir *toplamla* karşı karşıya. Kuşkusuz, başka kitaplarım var bir toplam ortaya koyan. Ama *İnsan, Yazar, Kitap* hem ilgi alanlarımı ortaya koyuyor daha öncekiler gibi, hem de onlardan farklı olarak, benim evrim yolumu sergiliyor.

Dünya görüşüm değişmedi elbet. Ama, hem yazar-insan olarak hem de insan-yazar olarak, dünya gibi ben de şu ya da bu ölçüde değişiyorum zaman içinde. Daha doğrusu *çeşitleniyorum.* Bu kitap, okura çeşitlenmemi zamandizinsel bağlamda gösterebilecek sanıyorum. Buradaki en eski tarihli söyleşi 1978 yılına ait. Demek ki 17 yıllık bir süreyi kapsıyor. Bu zaman diliminde dünyada neler değişti, ben nasıl değiştim ya da nerde değiştim nerde değişmedim? Okura da ilginç gelebilir bu serüven. Bana ilginç geldiği gibi.

Dergiler, gazeteler, yazarın, düşüncenin laboratuvarıdır hep söylediğim gibi. Ama oralarda yapılan *deneyler* ve *arayış*

çabaları ne yazık ki, unutuluyor. Onlara bütünlük kazandıran, sadece kitap.

Öneminin derecesini bilemem elbet, ama Türkiye'nin bir dönüşüm evresinde yazılmış yazılarımı, benimle yapılmış söyleşileri ve tartışma metinlerimi iki kitap halinde bütünleştiren *Ark Yayınları*'na teşekkür ediyorum.

Şiddet, Söz, Yaşam ile *İnsan, Yazar, Kitap* dilerim bana yeni okurlar ve dostlar kazandırır.

Ahmet Oktay, 1995

I

YAZIN, SANAT, KÜLTÜR

ŞİİR VE TASAVVUFUN İKİ YÜZÜ*

Asaf Halet Çelebi *Kitaplar* adlı şiirinde şöyle diyor:

"Yazıların dili yok / benim dilimle söylüyor yazılar."

Gelgelelim bu "dilin" şimdiye kadar yeterince okunmadığı açık. Aslında, Asaf Halet'in, şiirimiz içindeki özel konumunu göz önünde bulundurursak, kendi döneminde de *okunamadığını* söylemek gerekir. Gerçekten de 1940-1955 arasında "sol kanat" siyasal/sanatsal anlayışı gereği Çelebi'yi ciddiye almamış, şiirini "kapalı" ve "mistik" bulmakla yetinmiş, ama bu mistisizmin imgesel ve anlamsal düzeylerini, dıştalamak için bile çözümlemeye çalışmamıştır. Bu tutumu, yalnızca toplumbilim terimleriyle konuşabilen o günlerin solcu yazın kuramının *az gelişmişliği* ile açıklamak olası elbet. Doğal olmayan şu: Asaf Halet'i anlamak için "sağ kanat" *da* yeterince çaba harcamamıştır. Mehmet Kaplan *Om Mani Padme Hum*'u eleştirirken, Çelebi'nin "ihsas şiirini" değil zor olan "kültür şiirini" seçtiğini belirtiyor, bu tuhaf sınıflamadan sonra da şunları yazıyor: "*Om Mani Padme Hum,* bizi medeniyet ve kâinatın esrarına doğru götürüyor. Onda tekrar okundukça düşünceyi harekete getiren bir hassa ve hafızada yer eden güzel mısralar var." Ne var ki, Kaplan evren ve insan gerçeğinin son kertedeki "tasavvufî" algılanışını ve yorumlanışını gösteremediği için, "şiir gize doğru mu, gizin bir tür çözümüne doğru mu götürüyor?" sorusu da

yürürlükte kalıyor. Dahası, Asaf Halet'in şiiri imgesel ve anlamsal düzeyde çözümlenmiyor. Yazıldığı günlerde yürürlükte olan şiire çok ters düşen *Cüneyd*'i alalım. Burada çözümleyici/yorumlayıcı bir eleştirel yaklaşımın yerine getirmesi gereken ön koşullardan biri şu: *Cüneyd-i Bağdadi*'yi ve "dönüş" anlayışını açığa çıkarmak. Bu şiirin bir ön açıklamasını doğrudan *Cüneyd*'de bulabiliriz çünkü. "Son nedir?" sorusunu "sülûk"un bağlamında şöyle cevaplıyor bu kurucu mutasavvıf: "Başlangıca dönmek." Böylece, "bakanlar bana / gövdemi görürler" dizeleri ile "kendi cübbesi altında / cüneyd kayboldu" dizeleri aynı düşünceyi, varlıkla yokluğun birliğini, batınîlik karşıtı bir Tanrı kavramını dile getirirler. Asaf Halet'in ilk iki kitabı *He* ve *Lamelif*, yalnızca birer ad olarak bile doğrudan "hurufilik"in harf gizemciliğine göndermiyor mu okuru? Ve şiirin imlediği, övelim ya da yerelim, ikili bir boyut kazanmıyor mu? Bir ayraç gerekiyor hemen: Anlamın *önceliğini* savunmuyor, ögelerinin toplamından *fazla* olan şiirsel *'yapı'*yı küçümsemiyorum elbet, üstelik böyle bir ayrım yapan her çözümlemenin eksik kalacağını da biliyorum, ama yöntemsel bir gereklilik bu. Sürdürürsek: Asaf Halet Çelebi'nin şiiri Hint felsefesine, Budizme de uzantı verir, Mısır ve Yunan düşüncesine de. Ne var ki, bu kültürel ögeler şiire *süsleyici* bir kimlikle eklenmez, şiir doğrudan 'iç-değer'i, 'iç-deney'i açığa vuran bir kültürel bağlamla oluşur.

Amacım Asaf Halet Çelebi'nin şiirini çözümlemek değil, şiirle tasavvuf ve felsefe arasındaki ilişkilere dikkat çekmek. Başta Nazım Hikmet'in *Şeyh Bedreddin*'i ve *Kıyamet Sûreleri* olmak üzere bu ilişkileri nesneleştirebilecek daha başka örnekler bulunabilirdi, kuşkusuz. Ama Asaf Halet'e hem sağlığında, hem ölümünden sonra haksızlık edildiğine, ortalamanın altındaki birçok kişinin ondan üstün tutulduğuna inanıyorum, hem de Cumhuriyet dönemi şiirinde tasavvufla en dolaysız ilişki kuranın Çelebi olduğuna.

* * *

Tasavvuf, yüzyıllar boyu İslâm-Türk düşüncesinin ve edebiyatının *kurucu* ögelerinden biri olmuş. İlk sufilerin divanlarından başlayarak Mevlana'da doruğuna ulaşan tasavvuf edebiyatının Divan edebiyatının alt-katmanına yerleştiği, kimi mazmunların doğrudan tasavvuftan doğduğu herkesin bildiği bir gerçek. Türk şiirinin tasavvufla *içeriksel* ilişkisinin genelde Tanzimat'la, özelde Abdülhak Hamit'le kesildiği söylenebilir mi? Belki ansıtmak bile fazla: Tanzimat'la Osmanlı toplumunun sadece kurumsal yapıları uğramadı değişime, daha da sarsıcı olan kültürel yapıdaki değişimdi. Batılı kavramlar ve tekniklerle ilişkiye giren, özellikle de Fransız yazınıyla "kroke" olan Tanzimat şair ve yazarları, geleneksel sorunsallarla üretim yapamayacaklarını anlıyorlardı. Bu değişimin bilinen "sosyo-ekonomik" nedenlerini yinelemenin gereksizliği açık. Burada kısaca değinilmesinde yarar gördüğüm nokta, Abdülhak Hamit'in çağdaşlarından daha farklı olan tutumudur. Abdülhak Hamit, Divan edebiyatının sorunsallarını dıştalamakta herkesten ilerdedir ve bu niteliği yaşıtlarınca bile anlaşılmıştır. Hamit, genelinde sufiliğin şeriatçı kolunun etkisinde kalan Divan şiirinin mazmuncu anlayışını bir yana bırakıp *Batılı* bir "felsefî" bakış-açısı sağlamak ister şiire. Rıza Tevfik, Victor Hugo'nun *Dieu*'sü ile Abdülhak Hamit'in *Makber, Ölü* ve *Balâdan Bir Ses* adlı şiirleri arasındaki ilişkiyi araştıran kitabında şunları yazar: "Hamid'in hizmeti harikulâdedir. Bizi himmeti kalemiyesiyle bir hamlede *Kurunu-Vusta*'dan XIX'uncu asra nakledebildi. Tarzı tefekkür ve tasavvurumuzu, zevkimizi, itikadatı edebiyemizi sihirbazane bir muvaffakiyetle değiştirdi." (Alıntıdaki vurgulama benim.)

Kuşku yok: Şair dünyanın *bütününe* açıktır. Genel insanlık adına konuşmadığını bilse bile çeşitli kültürlerden kendi ideolojik söylemine eklemleyebileceği ögeleri aramaktan geri kalmaz. Tanzimat'la birlikte, bütün toplum gibi şair de kendi varlığına yabancı bir kültür evrenine dönmüş, derinlemesine hiçbir öğrenme ve bireşim çabası göstermeksizin o kültürün söy-

lence ve felsefe dünyasında dolanıp durmuştur. Üstelik, bu dolanım sırasında *sorunsal* olmayı önemsememeye başlamış, Hamit'in karşıtı bir yol izlemeyi seçerek düşünsel boyutunu büyük ölçüde yitirmiştir. *Kopma*, böylece Cumhuriyet dönemine bile gelinmeden tamamlanmış, şiirin kendi özgün düşünce kaynaklarıyla, İslâm felsefesi ve tasavvufla ilgisi kesilmiştir. Bu özet yaklaşımı tamamlamak üzere; Cumhuriyet şiiri *de* sağda ve solda bambaşka kaygılarla hiç kuşkusuz, felsefeyle arasına engeller koymaktan geri kalmamıştır ne yazık ki. Son yıllara kadar süregelen bu kendi kendini engellemenin sonuçlarını irdelemenin, bu yazının amacının ve oylumunun dışında kaldığını söylemek bile fazla.

* * *

Uzun süredir geçmişin yeniden değerlendirilmesi gerektiği savunuluyor, İslâm-Türk kültürünün eleştirel yeniden-okunması'nın zorunluluğundan, bu okumanın yaratıcı katkısından söz ediliyor. Osmanlı toplumuna ve İslâm dünyasına ilişkin çözümleyici çalışmaların artışı, bu yönsemenin en belirgin göstergesi. Bu niceł ve nitel birikimin, hiç düşünülmemiş ya da bir yana bırakılmış kimi sorunları, ister istemez solun gündemine *de* getirmesi doğal karşılanmalı. Nitekim, Bedreddin üzerine bir tartışmanın oluştuğu gözlemleniyor. Bu yüzden gerek Divan, gerekse halk şiirini büyük ölçüde etkileyen tasavvufun ve "tasavvuf edebiyatının" da yeniden okunması gerektiğini niye söylememeli?

Gerçekten de; geleneksel İslâm-Türk şiirinin düşünsel boyutunu oluşturur tasavvuf. Şurası da kesin: Bu boyut küçümsenemeyecek bir düzeydedir ve şiirle siyasanın diyalektik birliğinin gerçekleştiği bereketli bir topraktır. İslâm ve Osmanlı toplumlarının kimi halk hareketleri önderlerinin olduğu kadar, din ulularının da düşüncelerini *dillendirmede* başvurdukları başlıca araçtır şiir. Şöyle söylersek belki daha da doğru olacak: Siyasal/dinsel düşüncelerin biricik dili olmuştur şiir. Birkaç

adla yetinelim: Hallac-ı Mansur, Nesimî, Ahmet Yesevî, Niyazi, Mısrî ve Yunus'la Mevlana elbet.

Tasavvufun felsefenin *karşıtı* olduğunu hemen belirtmek gerekir. Özellikle uzun süre "kelâm"la uğraşan, daha sonra sufiliği seçen Gazalî, İslâm düşüncesindeki felsefe eğilimine karşı amansız bir savaş vermiştir. "Ortak düşmana" karşı işbirliğine açıktır Gazalî: "Ben onlara (felsefecilere-A.O.) itiraz ederken iddia ve ispat şeklinde değil, açıklamak isteyen ve inkâr eden tavrıyla itiraz ediyorum. Muayyen bir mezhebe bağlı olarak değil de bütün fırkaları birleştirerek bunların hatalı noktalarını açıklıyorum. Malûm ya, zorluklar anında kinler kaybolur." Gelgelelim tasavvuf bile son kertede bir tür felsefe olmaktan ya da öyle görülmekten kurtulamamıştır. Kuşkusuz, doğrudan *bilimsel bilgiyi*, doğanın ve yaşamın gizini çözümlemeyi amaçlamaz tasavvuf. Söylediği şudur: Kalp bilecektir sonunda, us değil. Tasavvufun inanca ve sezgiye öncelik vermesi, felsefe düşmanlığını anlaşılır kılabilir. Ancak, tasavvufun durumu *da* alabildiğine ikircikliidir. Çünkü İslâm düşüncesinin felsefe *karşısında* kesin tavır alan iki kolu, Selefiye ve Kelâmiye de tasavvufu bir tür sapkınlık olarak görmektedirler. Hallac-ı Mansur'u ve İbn Arabî'yi hoş görmeyen İbn Akil, Selefiye'nin bakış açısını şöyle dile getiriyor: "Kelâmın en son ulaştığı gaye şüphecilik, tasavvufun nihaî hedefi şathiyeciliktir."[1] Tanrı'yı ve "sıfatlarını" kendine konu edinen Kelâmiye de, "nassı, nakli ve rivayeti" esas alan, şer'i hükümlere bağlı rakibi Selefiye'den geri kalmaz tasavvufu kınamakta. Evrenin yaratılışı ve Kur'an'ın anlamı üzerinde tartışmaya karşı olan, ancak ayet ve hadisleri ussallaştırmaya çalışan Kelâmiye'nin tasavvufa ilişkin görüşünü, Nesefî'nin sözleri yeterince açıklar: "Naslar zahirî manalarına hamledilir. Bir nassın zahirinden anlaşılan ne

(1) Ayrıntılara girmeksizin: Şath, son kertede "şeriata uymayan söz" anlamına gelir. Çünkü şathiyede her zaman benliği öne çıkarmanın, bir dünyasal düşünceyi savunmanın ve Tanrı'yı dünya açısından yargılamanın izine rastlandığı belirtiliyor. A. B. Gölpınarlı'nın andığı ünlü bir şathiye örneği verelim: "Ben denize daldım ki, peygamber kıyıdaydı." (Bâyezid-i Bistamî)

ise nassın manası odur. Zahirî manaları bir yana bırakarak, ehl-i bâtının iddia ettikleri birtakım manaları kabul etmek *ilhad* ve küfürdür." (Vurgulama benim.) Tanrı gerçeğine ermekten, onda erimekten başka amacı olmadığını bildiren tasavvufa karşı Selefiye ve Kelâmiye'nin bu tutumunun nedenlerini anlamak zorundayız. Çünkü dinsel söylem içinde tartışılan, '*dünya*'dır.

Sorun, Kur'an'ın okunmasından kaynaklanıyor. Sufiye, kutsal kitabı yoruma (*tevil*'e) açmakla, ayetlerin bir görünür *(zahirî)* bir de gizli *(bâtınî)* anlamı olduğunu söylemekle şu yola girdiğinin bilincinde değildir başlangıçta: Şeriata uyulmayabilir. Selefiye'nin ve Kelâmiye'nin karşı çıkışında, 'yorum'un kurumlaşmış bir din olarak İslâmiyet'in bünyesinde oluşturacağı tehlikenin öngörüsü vardır: Tanrı'nın varlığında yok olan kul onun varlığıyla var olur, aradaki engeller kalkar, Kur'an'ın bâtınına eren için şeriat geçersizleşir. Tartışmaya açılabilir. Tanrı'nın kulu *olmayan*, kul'un hiç olmayacaktır elbet. Burdan itibaren sorguya çekilebilecek olan 'dünya'dır, yaşanılan düzendir. Şöyle diyor Gaybî: "Ol bir ile bir olan, cümle aleme dolan / Böyle sultanlık bulan kulluk kılası değil." Kuşeyrî, Kelabazi, Gazali gibi ilk sufilerden Kur'an'ın "zahirî" anlamına, şeriata bağlı kalanların *da* böyle bir anlayışın sakıncalarını *dizge açısından* değerlendirdiklerini görüyoruz. Ebu Said Harraz'ın dediği şu özetle: "Zahire muhalif olan her bâtın batıldır." Şeriata bağlı kalan koluyla bir iç deney öğretisi olarak gelişir tasavvuf. Sufi Tanrı'yla bir olmaya çalışır ama kulluğunu da bilir: "Canım bedenimde durdukça Kur'an'ın kuluyum, birlik *hulul* değildir, senin yok olmandır" der Mevlana. (Vurgulama benim.) İyinin, doğrunun, güzelin arayıcısıdır sufi, çünkü bunlar Tanrı'nın özellikleridir. Gelgelelim bâtınî Kur'an'ı yorumlayarak şeriatın dünya düzenini korumak amacıyla konduğu inancına vardığından, dinsel istekleri ve görüşleri giderek siyasal istekler ve düşünceler haline dönüşür. Adaleti, birliği, eşitliği dünyada istemeye başlar bâtınî. Malda ve kadında ortaklığı savunan Mazdek ve Babek ayaklanmaları İslâm dünyasını uzun

yıllar uğraştırmıştır. "Tanrı benim" diyen Hallac-ı Mansur'un da halk hareketlerine karıştığı biliniyor. Babalılar ayaklanmasının kökeninde de bâtınîlik vardır. Toplumsal formasyonu bütünüyle değiştirmeyi öngören bâtınîliği dinsel ve yönetsel yetkenin *sapkınlık* saymasından doğal ne olabilirdi ki? Bu yüzden Maxine Rodinson'un İslâmlığın tarihini "sürekli sınıf mücadelelerinin tarihi" diye nitelemesine de şaşmamak gerekiyor. Şunu da eklemeli: Tasavvufun "ehl-i sünnete" bağlı kalan kolu bile, dünyasal istekler öne sürmekten ya da dünyasal düzene *göndermekten* geri kalmamıştır. Toplumun kemikleşmeye başladığı her durumda, tasavvuf uyarıcı bir işlev yüklenmiştir. Çok şematik bir yaklaşımla bâtınî *devrimci*, sufî *evrimci* sayılabilir. Kesin olan şu: Tasavvuf her zaman yetkenin karşısındaydı. Fuat Köprülü olguyu şöyle vurguluyor: "Medresedekiler ehl-i kâl ve ehl-i zâhir, tekkedekiler ehl-i hâl ve ehl-i bâtın idi. Medrese Allah'a karşı haşyet, tekke muhabbet telkin ediyordu. (...) Medrese, Müslümanların bile pek az bir kısmını cennetlik saydığı halde, tekke 72 millete bir gözle bakacak kadar geniş ve âliicenâbâne duygularla yüklü idi. (...) Siyasi hayatın devamlı teşvişleri karşısında dünya saâdetinden ümit kesen ve onu âhirette arayan ümitsizler grubu, serbest felsefî telakkilerini sufîlik perdesi altında saklamak isteyen mütefekkirler, zevkperestler hep tekkeye koşuyorlardı. (...) Estetik ve felsefî düşüncelerin başlıca ilticagâhı tekke idi."

* * *

Şair insanın büyük serüvenini tarihsel ve bireysel planda daha *içerden* biçimde sorgulamayı amaçladığında ister istemez felsefeyle ilişkiye girecekse, bu sorgulamanın gerektireceği malzemeyi öncelikle kendi kültür bölgesinden sağlamak zorunluluğunu duymamalı mıdır? Bu sorunun kaynaklandığı varsayım belli: Şiir de *son kertede* bir iletişim/bildirişim aracıdır ve bildirişim işleminin gerçekleşebilmesi, verici ile alıcının bir ortak kod dizgesi kullanmalarını öngerektirir. Okurun kendisine sunulan metni yeniden üretebilmesi için, şairin kullandığı ve

metinde yapılanan dilsel ve imgesel göstergeleri hiç değilse tanıması da gerekir. Anımsatalım: Metnin anlamı ne doğrudan doğruya yazarın anlamladığıdır, ne de okurun anladığı; ikisinin *birliğidir*, anlam. Anlamın oluşmasında metin-içi ve metin-dışı ögeler birlikte rol oynar. Okurun hiç tanımadığı, bilmediği dilsel ve imgesel göstergelerle kurulmuş bir metin, içinde üretildiği tarihsel/toplumsal bağlamla ilişkiye gelemediğinden *okunabilirliğini* büyük ölçüde yitirir. Hattâ okunamaz. Kuşkusuz; tarih içinde, yeni bir okur bu göstergeleri anlayabilecek anlamsal düzeyi çözümleyecek duruma gelebilir, yani yeniden üretebilir metni. Karşıtı da doğrudur elbet: Okurun tanıdığı, bildiği göstergelerle kurulmuş bir metin, yeniden üretildiği tarihsel/toplumsal bağlamca dıştalanabilir, dolayısıyla uzun süre okunur olmaktan çıkabilir. Öyleyse şöyle demek olası: Şiir yapıtının okurca *alımlanmasını* geleceğe bırakmayı bir zorunluluk saymıyorsa, kullanacağı göstergeler nesnelleştirmek istediği felsefî içeriği açığa vurabilecek ve üretildiği bağlamı bütünüyle hayırlamayacak nitelikte, *tanınabilir* göstergeler olmalıdır. Bu göstergelerin hem 'geçmiş'e, hem de başka kültürlere ait olabileceğini söylemek bile fazla. Tanınabilirlikleri, okurun bu göstergeleri hem metnin okunduğu tarihsel zaman bağlamında *güncelleştirmesini* sağlar, hem de anlamsal düzeyde bilinçli ya da bilinçsiz olarak bırakılmış "boşlukları", yani tamamlanmamış edimleri, sözleri kendi isteği doğrultusunda doldurmasını. Örneğin Yunus Emre'nin şiirini yazıldığı dönemin bağlamında okumuyoruz. Homeros'un *İlyada* ya da *Odysseia*'sını da. Okur Yunus'un da, Homeros'un da dinsel ve söylencel ögelerini bugünün isteklerinin, beklentilerinin diline *çeviriyor* büyük ölçüde. O bağlamı bilmenin, çözümlemenin de önemli olduğu açık, gelgelelim, şiirin alımlanmasında, bugünün toplumsal/kültürel bağlamında yeniden üretilmesinde birincil bir öge olmadığı da açık. Birincil sıfatının doğrudan eleştirel söyleme ait olduğunu belirtmek gerekir mi acaba? Yunus'ta bugün okunanın tekke ve karşıtı medrese ile "sülûk" olmadığı, dinsel içe-

riklileri de dahil çoğu dizelerinin *praxis* kavramı çerçevesinde yorumlanabildiği belli. Homeros'ta da yalnızca Tanrıların ya da yiğitlerin serüvenleri değil okunan. Bugüne oranla *geri* "üretim ilişkileri" içinde yazılan bu birbirinden apayrı şiirlerin *göndergeleri* kendi günlerindekinden çok farklıdır elbet. Burada şu soru beliriyor: Metnin güncelleştirilmesinde ya da metnin okuru *güdülendirmesinde* "tanınabilir" göstergelerin şairin kendi kültür bölgesinden, daha da kesinlemek gerekirse kendi *'dil-bölgesi'*nden seçilmesinin işlevi ne olabilir? Örneklemek gerekirse ve okuma işleminin seçkin bir grup değil "ortalama okur" tarafından da gerçekleştirildiğinin varsayıldığı anımsanırsa: Şiirin alt-katmanında gelişecek bir felsefî söylem İslâm-Türk toplumunun tarihsel, dinsel ve söylencel göstergeleri yoluyla mı, Yunan-Hıristiyan toplumunun tarihsel, dinsel ve söylencel göstergeleri yoluyla mı daha geniş bir alanda alımlanma olanağına kavuşur ve etkileyici olur? Burada şiirin gerçekleştirebileceği ideolojik biçimlendirme açısından taktik ve stratejik sorunlarla da karşılaşılabileceği açık: Şairin kullanacağı kimi göstergelerin okurca tanınabilirliğine rağmen "yakın" gelmemesi ya da göndergelerinin fazla "yabancı" bulunması, metnin hemen elden bırakılmasına yol açabilir. İslâm ve tasavvuf tarihinin bu *uzaklığı* belirli oranda giderebileceği bir varsayım olarak rahatlıkla öne sürülebilir. Ayrıca tasavvufun kimi kavramlarının ve izleklerinin, 'güncelleştirme'nin gerçekleştirilmesine büyük ölçüde yardımcı olabileceği de. Örneğin mal tutkusunun kötülenmesi, merkezî yetkeye başkaldırılması, zorbalığın yerilip özgürlüğün övülmesi, Tanrısal adaletin, eşitliğin yeryüzünde anılması, yoksulluğun dıştalanması gibi ögeler, Türkiye somutunda bugün de ideolojik ve işlevsel ögelerdir.

Başa dönüyorum: Türkiyeli şair, bugünkü konjonktürde hiç kuşkusuz *"Doğulu"* ya da *"Batılı"* olmak gibi *yapay* sorunsalların ötesine geçmek, gerçeğin diyalektik birliğini görmek durumundadır. Bu bakımdan düşünsel sorgulamayı tasarladığında, unutuldu, kullanılmaz oldu sanılan bütün olguları

yeniden gündeme getirebilmeli, geçerliliklerini ya da geçersizliklerini sınayabilmelidir. Bir toplumsal formasyonu yüzyıllarca beslemiş, onun dilsel üretimine eklemlenmiş ögeler toplumsal bilinç-altından kolaylıkla sürülüp atılamaz. Hattâ atılmaları gerekmeyebilir de. Burada sorun *geleneğin* korunması ya da diriltilmesi değil, geleceğin bir kurucu ögesi olarak *aşılması*, bugünün siyasal/kültürel bağlamında yeniden üretilmesi.

Althusser'in "felsefe politikayla yaşar" önermesi doğruysa ve şiirin siyasadan bütünüyle çözülmesi, ayrılması ideolojik anlamda olanaksızsa, şair tasavvufta bir yeniden üretimin gerçekleştirilmesine yarayabilecek pek çok araç-gereç bulabilir. İslâm ve tasavvuf tarihinin kuşbakışı okunması bile Türkiye koşullarında güncelleştirilebilecek olayların bolluğunu kolayca gösterebilir.

Başlangıç amacına uygun olarak, bu yazı bir soruyla bağlanıyor: Maddeci bir söyleme eklemlenebilecek gibi görünen tasavvufun *bâtınî* kolu hiç mi ilgimizi çekmemeli?

(Sanat Olayı, 1979)

(*) Yazıda alıntı yapıldığı halde dipnotlanmayan, ayrıca çeşitli açılardan yararlanılan başlıca kaynaklar şunlardır:

- A. B. Gölpınarlı: *"Tasavvuf"*, Gerçek Yayınları.
- A. B. Gölpınarlı: *"Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler"*, Gerçek Yayınları.
- S. Uludağ: *"İslâm Düşüncesinin Yapısı"*, Dergâh Yayınları.
- Gazalî: *"Felsefecilere Cevap"*, Çev.: A. Nuri, Dava Yayınları.
- Muhyiddin-i Arabî: *"Tasavvuf Yolu"*, Çev. S. Alpay, Sümer Kitabevi.
- D. Avcıoğlu: *"Türklerin Tarihi, Cilt III"*, Tekin Yayınevi.
- C. Perin: *"Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri"*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını.

İBN HALDUN VE ŞİİR

Tarih ve siyaset kuramcısı olarak Doğu'dan Batı'ya, üzerinde çok konuşulmuş, Machiavelli, Montesquieu, Vico ve Marx'a *önceliği* vurgulanmış bir düşünür İbn Haldun. Gerçekten de, İslâm kültür dünyasında, İbn Haldun'un kuramsal girişiminin benzerine rastlamak hemen hemen olanaksız. Elbet, başta Gazalî, İbn Rüşt, Farabî vb. olmak üzere, felsefe, hukuk, toplumbilim, bilim felsefesi gibi özgül alanlarda ve hiç kuşkusuz, günümüzdekinden çok farklı *sorunsallar* çerçevesinde ürün vermiş pek çok değerli kişi var. Ama İbn Haldun'un *bütünselliğine* hiçbirinde rastlanmıyor.

Kuramında ekonomik düzeye, dolayısıyla *üretim* kavramına özel bir önem ve öncelik veren İbn Haldun, bireysel olduğu kadar toplumsal bir faaliyet de olan sanatsal üretim sorununa da değiniyor *Mukaddime*'sinde. "Şiir garip bir fendir" diyen düşünür, bu sözle şiire verdiği önemi belirtmiş olmuyor yalnızca, onun bir *tekniğe* bağlı olduğunu da vurguluyor. Kendi zamanının egemen "şiir mevzun ve mukaffa (kafiyelenmiş) kelâmdır" tanımını *salt* "vezne ait olduğu" için reddeden İbn Haldun, tanımı, "istiare ve evsaf üzerine bina olunan beliğ kelâm" biçimine dönüştürüyor. Şiirin salt *eğretilemeye* (istiareye) özgü sayılamayacağı, bugün yeterince biliniyor. Ancak bu eğretilemenin yadsınması anlamına gelmiyor elbet. İbn Haldun'un

tanımının *alelade sözün* şiire ters düştüğünü göstermeyi amaçladığı söylenebilir. Zaten, şu sözler amacını yeterince belirtiyor: "Şairin avami ve bayağı lafızlardan da sakınması icab eder. Aynı şekilde kullanıla kullanıla mübtezel hale gelen sokak lakırdılarından da daima uzak durmalıdır. Meselâ 'ateşle gelen sıcaktır' ve 'sema üzerimizdedir' cümleleri böyledir. Bir kelâm bir şey ifade etmez duruma yakın olduğu nisbette belagat mertebesinden uzaklaşır. Çünkü anlamsızlık ve belagat iki uç noktadır." (Mukaddime, Çev. S. Uludağ, Cilt 2, s. 1367, Dergah Yayınları). Vurguladığım sözcükler, şiirle egemen ve verili temalar, hattâ deyişler arasındaki *karşıtlığı* birkaç yüzyıl öncesinden vurgulayan bir yaklaşımı açığa koyuyor. Ortak duyarlığa seslenmenin ve halk beğenisinin *yeterli* olamayacağını, bu türden ölçülerin yanıltıcı olduğunu daha da *radikal* sözcüklerle dile getirmekten çekinmiyor İbn Haldun, elbet gününün bağlamında: "Umumiyet itibariyle 'nübüvvet' ve 'ilahiyat' mevzularındaki (naat, münacat, ilahi ve tevhid gibi) şiirler o kadar iyi değildir ve bu mevzuda ancak büyük şairler maharet gösterebilirler. O da az bir kısmında ve bir sürü müşkülatla. Çünkü bu çeşit şiirlerin manaları cumhur arasında *tedavül* etmekte, bu yüzden netice olarak mübtezel bir hale dönüşmektedir." (s. 1368)

Besbelli, burada halkı (cumhuru) küçük görmüyor İbn Haldun. Amacı, *herkesçe* bilinen söyleyiş biçimleri ve özelliğini yitirmiş duygularla şiir üretilemeyeceğini göstermek. Altını çizdiğim tedavül sözcüğü İbn Haldun'un şiirin değerini, toplumsal katlar arasındaki dolaşımında gördüğünü ve bu dolaşımın ise ancak çok *kullanılmamışlıkla* sağlanması gerektiğine inandığını açığa koyuyor.

"Bir kelâm bir şey ifade etmez duruma yakın olduğu nisbette belagat mertebesinden uzaklaşır" cümlesini çağdaş kitle haberleşme kuramcılarından herhangi biri de rahatlıkla imzalayabilir. Sibernetiğin *entropi* kavramından kaynaklanan bu yaklaşım, bir mesajın değerinin ancak içerdiği bilginin az bilinir

olmasına bağlı olduğunu öne sürer. Sibernetiğin kurucusu Wiener "telefon konuşmalarının içerdiği bilgi, şiirin içerdiği bilgiden çok daha azdır" diyerek, durumu yeterince açıklar.

İbn Haldun'un, Türkiye'de bugün bile yeterince *anlaşılamayan* bir saptaması da şu: "Nazım ve nesir sanatı, manalarda değil ancak lafızlardadır". Güçlü duyguların, saygıdeğer ve uğrunda savaşılması gereken inançların şiir yazmaya *yetmediğini,* yetmeyeceğini vurgularken şunları söylüyor yazar: "Herkesi zihninde manalar mevcut olup bu manalarla ilgili olmak üzere zihne gelen her fikri herkes istediği gibi ve hoşuna gider biçimde tasavvur etme gücüne sahiptir. O yüzden de manaların *telifi* sanat külfetine ihtiyaç göstermez. Fakat, sanata muhtaç olan, bu manaları ifade etmek için telif edilen kelâmıdır. Lisandaki iyi vasıf ve onun kullanılmasındaki belagat, icab-ı hal olan maksatlara tatbik edilmesi itibariyle ifadenin *farklı seviyede* olmasına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Yoksa manalar haddızatında birdir." (s. 1372) Burada *anlatılamayanın* (ifade edilemeyenin) var olmadığını kuramının temel kavramı kılan Groce'nin estetiğini anımsamamak olanaksız gibi.

Belli bir gelenek bağlamında üretilebilen şiirin, *öğrenme, öykünme* ve *özümleme* süreçlerinden geçilerek gerçekleştirildiğine de değinen İbn Haldun'un şiir kuramı, yeni ufuklar açacak nitelikte olmasa bile, geleceğin düşüncelerini önceleyici yanıyla irdelenmeye değmelidir.

(Milliyet Pazar Eki, 1983)

NOSTALJİ SORUNU ÜZERİNE ÖN NOT

Yaşı 50'yi geçen her insan gibi, belleğimde birçok anı, birçok yüz kıpırdıyor ama, geçmişimi hiç *özlemiyorum*. Ya da *şimdilik* özlemiyorum. Hiç kuşkusuz, ben de anımsıyorum gençliğimin sokaklarını, odalarında nice gizli konuşmalar yapılmış evlerini, sevilmiş, hayran olunmuş insanlarını. Hem de burnum sızlayarak anımsıyorum. Ne var ki, ne çocukluğumu bir *altın çağ*, ne de dünü tümüyle bir *mutlu zaman* olarak görüyorum.

Şimdiki zaman, yaşayan insanın yaşamını *ürettiği* zamandır. Dolayısıyla *çalışma*'dır, *yoksunluk* ve *yoksulluk*'tur. Dahası, hem yasal hem törel düzeyde *baskı* ve *kısıtlama*'dır. Geçmiş'in *büyüsü* buradan kaynaklanır: Yaşayana şimdi'nin *karşıtı* olarak görünür ya da *firar olanağı* verir ona. Yine de acılarına, haksızlıklarına rağmen, bugüne bağlıyım ben. Henüz burada eyleyebiliyorum, bugüne direnebiliyorum.

Söylemek bile fazla:Sorunu zamanın *nostaljik* (geçmişe yönelik) ve *ütopik* (geleceğe yönelik) kavranışları bağlamında ele aldığımızda, büyük harflerle yazılan *geçmiş,* tüm karmaşıklığıyla bir *sorunsal* (problematic) olarak dikilir karşımıza. Söz konusu olan, geçmişin, şimdinin ve geleceğin *tarih* olarak algılanması, *bilinmesidir* elbet.

Geçmiş, körü körüne bağlanıldığında, *Nietzsche*'nin deyişiyle *"bugünün mezar kazıcısı"* da olabilir, *Walter Benjamin*'in vurguladığı gibi *"özgül bir çağın infilak ettiricisi"* de. Zamanın üçüncü terimi olarak *gelecek*, hiç kuşkusuz belirsizdir. Yine de tümüyle *umutlarımıza* ilişkindir belirsizliğin içinde. Geçmişin özlenmesi, her şeyin orada olup bittiğinin sanılması ile geçmişin *tarih* olarak bilinmesi arasında önemli bir ayrım var. Şimdiki zamanın yalnızca *olumsuzluk* olarak görülmesi, bu yüzden de geçmiş düzen(ler)in diriltilmeye çalışılması, siyasal/ideolojik *gericiliğe* dönüşmeye elverişlidir. Ama geçmiş, gelecek umutlarıyla *birlikte* okunabildiğinde, şimdinin *aşılması mümkün* ve *gerekli* olumsuzluklarının *kavranmasında* etkin bir rol oynayabilir.

Şimdiki zaman, toplumsal ve bireysel yaşamın *gerçek* zamanı olduğundan, yeni ve olumlu değerler üretebildiği gibi her türden yozlaşmalara *da* yol açabilir. Bugünün *dekadansını* gerçekliği içinde daha çok geçmişin aracılığıyla görebiliriz, geleceğin değil. Çünkü geçmişteki olumlu değerler, gelecekteki umutlarımızın *oluşturucularıdır*. Ezilen, kısıtlanan, yoksulluk çeken sınıf ve kesimlerin *plebien geçmiş*'e sahip çıkmalarını, olanları hep *anımsamalarını* bunun için ister *Benjamin*. Ezilen insanın *karşıtlık* duygusunu gerçek anlamda *besleyebilecek* olan imge, onun deyişiyle "özgürleşecek torunlar değil, köleleştirilmiş *ata*'lardır." (Vurgulama benim.)

Geçmiş bilinci'nin yitirilmesinin ya da önemsenmemesinin yol açabileceği başka tehlikeleri, *Orwell*, ünlü kitabı *1984*'te yetkin biçimde dile getirir. Geçmişsizlik *karşılaştırma* olanağını ortadan kaldırır: Tek yaşam standardı, tek kültür standardı vardır: Bugününkü. Başka bir söyleyişle, siyasal iktidar(lar) geçmişin yalnızca kendi *rationel*'ini doğrulayacak ve biricikleştirecek biçimde düzenlenmesine yönelebilir. *Okyanusya*'da *"yeni dil"* ve *Ger-bak* (Gerçek Bakanlığı) bu amaçla kurulmuştur. Burada, *Aldous Huxley*'in *Yeni Dünya*'sı da anımsanmalıdır elbet: Başta *Shakespeare* olmak üzere tüm geçmiş yazın *yok edilmiştir*.

Orwell ve Huxley'in *olumsuz ütopya*'ları bizi ürkütmemelidir. Çünkü, bu türden toplumların kurulması yolundaki girişimlere karşı koyacak, koyabilecek insanlar olacaktır her zaman. Ne var ki, bu, geçmiş'in tarih olarak bilinmesi sorununun önemini geçersizleştirmiyor. Soruna *yazınsal* bağlamda ve *yazın tarihi içinde* bakıldığında, *Yahya Kemal, Ahmet Hamdi, Abdülhak Şinasi, Nazım Hikmet* gibi yazarların ve daha nicesinin soruna ilişkin yapıtlarının *yeniden okunmasının* bir zorunluluk olarak belirdiği söylenmelidir.

(Milliyet, 1985)

MÜZİK ÜZERİNE

Stefan Zweig, demonik (demonic) yaratıcılar kategorisinde gördüğü *Kleist, Hölderlin* ve *Nietzsche*'nin yapıtlarını yorumlarken, tutkulu mizaçları dolayısıyla kendi yıkımlarını hazırlayan bu yazarların karşısına sürekli olarak *Geothe*'nin imgesini çıkarır. Çarpıcıdır: *Zweig* büyüklüğünü yadsımadığı *Geothe*'nin *stratejisi*'nin *"yaşamı kazanmak"* olduğunu belirtir ve *"O, her yıl enine boyuna ölçülmüş bir deney payını düşünsel kazanç olarak bir köşede biriktirir, hayatı faiz getirir"* diye yazmaktan çekinmez. *Kleist, Hölderlin* ve *Nietzcshe* ise *"Eros'un bile bağlayamadığı dünya serserileri, yaşam dışı yaratıklar, kökleşmemişlerdir"*.

Benim asıl üzerinde durmak istediğim soruna da *Goethe*'yi öne sürerek değindiği için anıyorum *Zweig*'ı. *Müzik*, bizim yazarlarımız arasında pek görülmese bile, ilk çağlardan itibaren sanatçıları ve düşünürleri çok uğraştırmış bir sorundur. Bu tür kişiler için yaşamsal bir gereksinimdir müzik. *İntihar* ettiğini göz önünde bulundurduğumuzda kendisinin de demonik olandan kaçamamış olduğunu söylememiz gereken *Zweig*, bu üç kökleşmemiş'in *"batış anlarında musikinin büyüsüne tutulduklarını"*, *Goethe*'nin ise genellikle müzikten uzak durduğunu, dahası *Beethoven*'in müziğine karşı çıktığını anımsatır.

Gerçekten de *Nietzsche*, bir ara *değer yıkıcı* saydığı *Wagner*'ın müziğini savunmuş, ama giderek bu büyük bestecinin kurulu düzenle ve Hıristiyalık'la *uzlaştığı* sonucuna varmıştır. *Wagner Sorunu*'na ilişkin düşüncelerini tok sesle anlatır *Ecce Homo* adlı kitabında *Nietzsche*. Kuşkusuz, *Goethe*'nin de *Nietzsche*'nin de müzik konusuna yanaşışlarındaki tutum, daha çok düşünsel açıdandır. Müzikte *kendilerine uygun olanı* arıyorlardı elbet. Temel sorun, *öz düşünleriydi.*

Bu noktayı *atonal* müziğin bir ustası, *Anton Webern* de vurgular ve *Goethe*'nin *Schubert* yerine adı artık unutulmuş bulunan *Zeiter*'i tuttuğunu, aynı şekilde *Beethoven*'i de hiç anlamadığını belirtir. *Wagner/Nietzsche* ilişkisine değinirken de *"ilgi müziksel değil, entellektüel ve felsefi idi"* diye yazar *Webern.* Büyük bestecinin *Parsıfal* adlı operasında Katolik ögeler bulan *Nietzsche*'nin *Wagner*'den *ayrılışının* böyle *müzik dışı* nedenlerden dolayı olmasına üzüldüğünü de belirtmekten geri kalmaz.

Müziği, Türkiye'de de felsefi, hatta *siyasal* amaçlı yaklaşımlarla değerlendirenler olmuştur elbet. Bir ilk örnek olarak, *Abdülbaki Gölpınarlı*'nın 1946 yılında *Adnan Saygun*'un *Yunus Emre Oratoryosu*'na yönelttiği eleştiri anılabilir. *Yığın* dergisinin ikinci sayısında yayınlanan *"Yunus mu Yalan Söylüyor, Yoksa Oratoryo mu?"* başlıklı yazısında *Gölpınarlı,* bestecinin kullandığı kimi şiirlerin *Yunus*'a ait olmadığını bildirdikten sonra oratoryoyu *"tamamıyla mistik bir hava taşımakla"* suçlamakta ve ondaki *ilerici* yanın görülmemiş olmasını eleştirmektedir. Benzer bir yazı, *Söz* dergisinin 15 Haziran 1946 tarihli üçüncü sayısında yayınlanmıştır. İmzasız yazı *"Anadolu'nun asırlardan beri sürüp gelen derdini, neşesini ve ihtiyacını çağıran türkülerinin senfonisini bekleyeceğiz"* sözleriyle sona ermektedir.

Webern, benim gibi *ortalama* müzik dinleyicileri için bile *aydınlatıcı/öğretici* olan *Yeni Müziğe Doğru* adlı kitabında, doğrudan doğruya *biçim ve yapı* kavramları çerçevesinde açık-

lamayı seçmiştir müziği. Gerçi, *Nazizmin* kültür politikasına *karşı* çıkar ama, son kertede müziği *toplumsal köken*'le açıklamaktan yana olmadığını sezdirir. Buna karşılık *Sidney Finkelstein*, ilginç kitabı *"Müzik Neyi Anlatır?"*da müzik biçimlerinin de türlerin çeşitlenmesinin de toplumsal olgularla açıklanabileceğini göstermeye çalışır.

Arnold Hauser de *Sanatın Toplumsal Kökeni* adlı oylumlu kitabında benzer bir görüşü paylaşır ve *Offenbach*'tan *Beethoven*'e kimi büyük bestecilerin yapıtlarını bu bağlamda yorumlamayı dener.

Türkiye'de ne yazık ki, bu türden çalışmalara sık rastlanılmıyor. Dergi ve gazetelerde yayınlanan müzik eleştirileri, doğrusunu söylemek gerekirse, yalnızca yer açısından değil *içerik* açısından da sınırlıdır. Eleştirmenlerimiz henüz üretilmekte olan *pop* müziğin de *senfonik* müziğin de sorunları üzerinde durmamaktadır. Hele *devrimci* sıfatıyla piyasaya sürülen kasetlere hiç kimse değinmiyor. *Timur Selçuk*'un kimi yazıları bazı ipuçları veriyor ama, bu konularda daha geniş bir yayın yapılması, *tartışma* ortamı yaratılması gerektiği açık.

(Milliyet, 1987)

KENDİMİZDEN KUŞKULANMAYI BİLMEK

Sanatın, özellikle resmin hızla *metalaşması,* bir yandan birbirleriyle *mülk* edinme yarışmasındaki kimi Türk burjuvalarının *züppelik* eğilimlerini kışkırtıyor, bir yandan da nerdeyse *alıcı*'dan başkasını düşünemeyecek duruma gelmiş bulunan ressamla eleştirmecinin ilişkisini *savcı/sanık* ilişkisine dönüştürüyor. Ressam, çok sık gözlenmeye başladığı üzere, züppelikle bu züppeliğin ve kurumlaşmışlığın tam karşıtında yer alan *avand-garde*'lığı birbirine karıştırıyorsa, eleştirmeci doğrudan doğruya *pazarın düzenleyicisi* olmaya *adaylığını* koyuyor. Başka bir söyleyişle hem *kullanım* hem *dolaşım değer*'ini belirlemek istiyor. Bu istek doğrultusunda, biçemi de *sertleşiyor* elbet. Dahası alıcıyı (müşteriyi) kışkırtmak, motive etmek amacıyla zaman zaman bir *vahiy* havasına bürünüyor. Resmin çözümlenmesi çerçevesinde yoğunlaşması gereken biçem, giderek gizemselleşiyor. Açıklamaktan çok *örtmeye* yarıyor, böylece resmi *aşkınlaştırmayı* öngörüyor müşterinin gözünde. Ressamın karşısına dikilen bu *yargıç-eleştirmen,* saldırganlığıyla sanatçıya da izleyiciye de galericiye de *korku* salmak istiyor.

Bu yargıç-eleştirmenlerin *proto-tipi* olarak *Sezer Tansuğ*'u görmek gerektiğine inanıyorum. *Tansuğ,* herkesin bildiği gibi, yıllarını resme ve sanat tarihine vermiş çalışkan bir yazardır. Benim burada tartışmaya açmak istediğim, *Sezer Tansuğ*'un

bilgisi ve duyarlığı değil. Bu sorunları resmin *profesyonellerinin* gündeme getirmesi gerektiğine inanıyorum. Ama *Tansuğ*'da gözlenen *eğilim,* giderek *yaygınlaştığı, ortaklaştığı* ve *kronikleştiği* için kültür/sanat ortamımızın geleceği açısından tartışılması gereken bir sorun olarak görünüyor bana.

Türk yazınının *değerlerinden* olan bir *yazarı,* kişisel kızgınlıkları dolayısıyla *bu yanıyla* küçümseyecek kadar işi ileri götüren *Sezer Tansuğ*'un hırçınlığını gereksiz buluyorum. Yazın alanında karşılaştığımız benzer tavırları da yersiz bulduğum gibi. *Tek adam*'lık siyasette olduğu gibi sanatta da son derece sakıncalı sonuçlar doğuruyor. *Vizon* dergisinin Aralık sayısında şunları yazıyor *Tansuğ:*

"Resim sanatçılarını 0 ile 10 puan arası değerlendirmeye tabi tutarak, *nitelik ölçütlerini* böyle bir sistem şeması içinde belirlemeye yönelik bir yöntem uygulamayı düşünüyorum. Bu sistemin bir özelliği de bizdeki piyasa ölçütlerine göre her puanın 100 ya da 200 bin lira gibi bir miktarı ifade etmesi. Yani *bir puan verilen* sanatçının bir yapıtı bu sisteme göre en çok 100 ya da 200 bin lira eder anlamına gelecek. Tabii bu benim değerlendirmem olacak. Gene de *akılsızın biri* bir puanlık bir ressama isterse 1 milyon ödeyebilir. O kadarına ben karışmam." (Vurgulamalar benim.)

Bu biçem, doğrusunu söylemek gerekirse *kibirliliğin* de sınırını aşıyor. Yargıç-eleştirmen giderek *Tanrı-eleştirmen*'e dönüşüyor. Ressamın ve resmin niteliğini en şaşmaz biçimde o *belirleyecek,* fiyatı en doğru biçimde o *belirleyecek,* alıcının eğilimini o *yönlendirecek,* kısaca Türk resmi ondan sorulacak. Sormayan ise, kendi deyişiyle *akılsız* olacak. Günde 24 saat resim düşünmek, resimle yaşamak başka şeydir, kendi beğenilerini ve öznel yorumunu *biricik doğru* sanmak başka şeydir. Sanatın her dalında *çoğunluğa, hoşgörüye, soğukkanlılığa, gülümsemeye* ve kendimizden de *kuşkulanmaya* gereksinimimiz var.

(Milliyet, 1987)

YAZMAK SORUNU

Yayınlanan her kitap, izi çoktan beri yitirilmiş bir sevdik gibi kaygı verir insana: Bir daha canlı olarak görüp göremeyeceğinizi bilemezsiniz; karşılaşacak olsanız, onu özlemle kucaklayıp kucaklamayacağınızı da bilemezsiniz. Belki de geçen yıllarla küllenip gitmiştir yüreğinizdeki sevgi. Ya da o, alelade bir telefon konuşması gibi unutmuştur nice yıkımlara, düş bozumlarına uğramış, hak edilmemiş hakaretleri hoş görmüş ve sonunda, kurak bir tarla gibi derin çiziklerle dolmuş yüzünüzü.

Başka bir benzetmeye de başvurulabilir: Bir kazazedenin şişeye koyup denizin dalgalarına emanet ettiği bir "imdat" mektubudur yayınlanan her kitap. Ulaşacak mıdır acaba insanların eline? Bulup bir okuyan olursa, satırların içindeki ürpertici çığlığı, birisine *ulaşabilmek* için beslenmiş umudu duyumsayacak mıdır? Belki de şişe tam kıyıya vurduğunda, bir değerbilmez onu ıslak kumların üzerinden alacak, büyük bir duyarsızlık ve umursamazlıkla yeniden dalgaların ortasına doğru fırlatıp atacaktır. Ya da hep bilinmezliklerle dolu bir yolculuğun düşünü kuran, ama yüreksizliği dolayısıyla bir türlü yolculuğa çıkamayan bir "*hasud*", dudaklarının kenarında bir zafer gülücüğü, "*değersiz biriydi zaten*" diyerek buruşturup atacaktır satırları yer yer silileşmiş kanınızla yazılmış o mektubu.

Kitaplarımın sayısı çoğaldıkça umutsuzluğum ve acım da artıyor. 1987 yılının son aylarında üç kitabım birden çıktı, Türk şiirinin en saygın kişilerinden birinin adını taşıyan *Behçet Necatigil* ödülü bana verildi. Ama içimde hemen hemen hiç *sevinç* yok. Beğenilsinler ya da beğenilmesinler, övülsünler ya da yerden yere vurulsunlar, kitaplarımın *iz bıraktığını* seziyorum, birilerine *işlediğini* duyumsuyorum. Yazmayı sürdürmemin bir nedeni de bu belki. Kimse çölün ortasında konuşmayı istemez. Rüzgârın uğultusu, insanın sesini kimseye ulaşmadan dağıtacak olduktan sonra başkalarına konuşmak neye yarar ki?

Yazmak, bana giderek bir utku umudunun değil, bir umutsuzluğun ürünü gibi görünüyor. Yazan, geleceğe karşı yenildiğini kabullenmiştir bir bakıma. Bir *yarın* düşü olabilir yazarın elbet, bir toplumsal *ütopya*'sı olabileceği gibi. Ama bu yarın, son kertede, büyük bir *endişe* kaynağıdır. Çünkü gelecek konusunda kimse güvence veremez yazara. Bu yüzden, yazının sabit ucu, *bugün*'dür.

Günümü anlayabilmek istediğim için yazıyorum ben. Kendimi başkalarına *kanıtlamak* gibi bir çabam yok. Eskiden de *yoktu* diyebilmeyi isterdim ama, önceki yıllarda kalbimin derinliklerinde neler gizlediğimi kesinlikle bilemiyorum. Ama, dergi sayfaları, uzun süre uzlette kalabilmeyi başardığımın tanığıdır ve o uzlette, Bayezid-i Bistami gibi *"nefsimin demircisi ve kalbimin aynası"* olmak için didindim. Yazıyorum: Çünkü *sorularım ve sorunlarım var*. Kitaplarım doğru yanıtları değil de daha çok *doğru soruları* dile getirmeye çabalıyorlarsa bu yüzden. Soran bir toplum olabilme noktasına yeni geliyoruz çünkü. Buysa, önce faltaşı gibi açılmış bir göz gerektiriyor. Her şeyin tanığı olabilmeye, her şeyi görebilmeye çalışan, uyku tanımaz bir göz. Gördüğünü tam bir netlikle betimleyemeyebilir, ama hiç değilse, baktığı yönde bir şey *bulunduğu* konusunda başkalarını uyarmış olur.

Kitapları korkunç bir aşkla sevdim. Her birinde kendimi yeniden *keşfettim*, yeniden *doğurdum*, yeniden *öldürdüm*. Bana

bu sonsuz yaşamı sağladıkları için de her yazara *saygı* duydum. Eleştirdiğimde bile, uğraşlarının ve yapıtlarının önünde saygıyla eğildim. Zaten, ancak kendi sorularımı görebildiğim, o soruları *geliştirebilmeme* olanak veren kitaplar üzerine yazdım. Ne yermeyi, ne övmeyi öngördüm. Sadece *düşünceler* ilgilendirdi beni. *Düşüncelerim* ilgilendirdi. Kimden ne edindiysem, en ufak bir gocunma duymadan, kendisine borçlu olduğumu belirtmekten de kaçınmadım. Yazmayı bir varoluş sorunu olarak alan başkaları da benim *görebilme* çabamı desteklemekten ve yazarlığımı değerlendirmekten kaçınmadılar. Bu destekleri, her zaman sıcaklığına sığınabileceğim birer umut ateşi gibi saklıyorum içimde. Ama yine de kederliyim.

Yazmak ayakta durabilmemin biricik yolu. Yazmak, bir inkâr olduğu kadar bir itiraf da. Şiirlerimin dışında altı kitaba yayılmış yazılarıma tüm yaşamımı koyduğumu seziyorum. Onlar da *aynalarım* benim. Belki de, Yung'un bir sözü yansıyor o aynada:

"İnsan kalbinin içinde düşünür."

(Milliyet, 1988)

ŞİİRİMİZDE YENİ BİR ARAYIŞ

1950'lerden bu yana büyük bir değişim sürecine giren Türk şiiri, toplumsal ve kültürel koşullardaki dönüşümlerin bir gereği olarak *farklı* şiirseller üretecekti elbet. Bugün bulunduğumuz nokta, Türk şiirinin, en politiğinden en içe kapanığına, yetkin ve özgün bir şiir olduğunu öne sürmemize olanak veren bir noktadır. İslamcı kesimlerde üretilen mistik, ama toplumsal gerçekliğe karşı *eleştirelliğini* koruyan ürünleri de bu bütünün içinde gördüğümü belirtmeliyim. İdeolojik karşıtlık *sorunu,* bu ürünlerin şiirsel düzeyini dıştalamamızın gerekçesi olmamalıdır. İlhan Berk'ten Seyhan Erözçelik'e, Ece Ayhan'dan Küçük İskender'e, Ahmet Arif'ten Seyit Nezir'e uzanan geniş bir şairler yelpazesi, okuru biçim ve biçemin değişken yüzleriyle karşı karşıya getirmektedir. Türkçe'nin ne yazık ki çok az yabancı tarafından bilinen bir dil olması, çağdaş dünya şiiri içinde hakkımız olan yerin alınamamasının başlıca nedenidir.

Şiirimizin içinde özel bir bölge oluşturmayı isteyen *toplumcu şiir,* 1950'lerden itibaren *uluslararası* gelişmelere paralel olarak önemli değişmeler gösterdi. *Toplumcu gerçekçilik,* bilindiği gibi, özellikle 1955'lerden sonra bütün dünyada zengin tartışmaların alanı oldu. Aragon, Graudy, Fischer, G. Thomson Türkiye'de bu tartışmalardaki öne sürmeleriyle en bilinen ad-

lar. *Jdanovculuğun* tasfiyesinde önemli rolleri oldu. Yine bilinen bir gerçek: Toplumcu gerçekçilik anavatanında *da* değişim geçirdi ve tezlerinin büyük bölümü revize edildi. Sorun günümüzde de canlılığını korumayı sürdürüyor elbet.

Ürünlerini 1970'li yıllarda yayınlamaya başlayan ve toplumcu gerçekçi şiir çizgisi içinde yer aldıkları görülen bazı şairler, sosyalist dünyada başlatılan *açıklık* politikasının sonucu olarak, eski çizgilerinden farklı bir konuma açılmak amacıyla *Yenibütüncü şiir* adını verdikleri bir arayışa girmiş bulunuyorlar. Şimdilik sadece Seyit Nezir, Veysel Çolak, Hüseyin Haydar, Metin Cengiz ve Tuğrul Keskin tarafından imzalanan bir bildiri de yayınlandı. Yeni imzaların da katılabileceğini sandığım bu bildirinin adı bile, arayışın sınırı hakkında yeterli fikir veriyor: *"Yenibütün: Kendini Biriktiren Bireyin Şiiri."*

Öyle anlaşılıyor ki, bildiriye imza atan şairler, uzun süredir içlerinde yer aldıkları toplumcu gerçekçi şiir anlayışının mevcut haliyle tıkandığı ve şairin hareket alanını kısıtladığı inancını taşıyorlar. Bu şiirin politikayı birincileştirmesinden tedirginlik duyduklarını bir aforizmaları deyişle dile getiriyorlar: *"Yenibütüncü şiir, politikayla barışık olmayan insanî politikleşmedir."*

Bildirinin yayınlanmasından önce, hareketin organı olan *Broy* dergisinin Aralık 1986 sayısında bir yazı yayınlayan Seyit Nezir *"Marksizmin ufku bireydir?"* diyor ve şöyle sürdürüyordu: "Bu Yenibütün'de şairin gereçleri nelerdir, kimlerdir? Toplumun *bütün* bir kültürüdür, yetenekleridir. Burjuvazisi ve proletaryasıdır. Yahya Kemal'i ve Nâzım Hikmet'idir". Çok makul görünen bu yaklaşımların Türkiye'de halen toplumcu gerçekçiliğin revize edilmediğine, sadece kendi kendisini aştığına inanan ve bir kuram ve yöntem olarak toplumcu gerçekçiliği *biricik* sayan çevrelerde çok tartışmalı görüşler olarak kabul edildiğini ve edileceğini söylemek gerekir. Derginin Ocak sayısında Seyit Nezir'in *"Yenibütün: Bireyi Tragedyasına Döndüren Şiir"*, Veysel Çolak'ın *"Yenibütün: Kendini Biriktiren Bireyin Şiiri"*

ve Metin Cengiz'in *"Yenibütün: Bireyin Sonsuz Diyalektiğinin Şiiri"* başlıklı yazıları yer alıyor.

Görüldüğü gibi, bunlar toplumcu gerçekçiliğin revize edilmiş ya da aşılmış metinlerinde dahi, şairlerin yazılarındaki bağlamlarında fazla kullanılabilen öne sürmeler değildir. *Birey*'in bir tür yüceltilişi ve sınıf olgusunun küçümsenişi olarak yorumlanmaları beklenebilecek düşüncelerdir bunlar. Ama, bu düşüncelerin *glasnost* ve *perestroyka* kavramları çerçevesinde oluşturuldukları ve muhtemel tüm gelişmeler göz önünde bulundurularak üretildikleri de anımsanmalıdır. Herhalde *Yenibütüncü* şiir üzerinde önümüzdeki günlerde sağda ve solda bazı yazışmalara tanık olacağız. Yapılacak tartışmaların şiirin canlılığının bir belirtisi olacağını da şimdiden söylemek gerekir.

(Milliyet, 1988)

GAZETECİ-YAZAR KADINLARIMIZ ÜZERİNE

Son yıllarda Türk basınında gazeteci-yazar kadınlarımızın özel bir itibar kazandığı ve sayılarının arttığı gözleniyor. Kadının basında yer alma mücadelesinin hayli eski tarihlere uzandığını anımsatmak ve tek parti döneminin iki ünlü adını, *Sabiha Sertel* ile *Suad Derviş*'i hemen anmak gerekir. Çok partili demokrasi döneminin bazı adlarının başında ise, haberleri ve yorumları ile dikkat çekmeyi başarmış *Nilüfer Yalçın, Müşerref Hekimoğlu* ve *İffet Aslan* gelir elbet. *Nezihe Araz*'ın takma adla *Yeni Sabah*'ta yazdığı siyasal dedikodular ise, bu dedikodu niteminin çok ötesinde bir işlev görmüşlerdir. Bu gazeteci-yazarların başlıca özelliği, daima siyasal düzeyi birincil saymış olmalarıdır. Magazin olayının kendilerini kuşatmasına asla izin vermemişlerdir.

Genç gazeteci-yazar kadınlarımızın büyük bölümünün, kendilerinden öncekilerin tersine bir yol izlemeye yöneldiği, yani magazin haberciliğini önemsedikleri gözleniyor. Yeni kuşak, özellikle cinsellik sorunu üzerinde yoğunlaşmış durumda. Bu yanlarıyla *ilerici* bir işlev gördüklerine *gerçekten* inanıyorlar. Ama onlara gerçek olarak gözüken bu işlev, aslında bal gibi egemen sınıfların söylemini güçlendirmeye yarıyor, dolayısıyla muhalif boyutu giderek yozlaşıyor, magazinleşiyor.

Örneğin, SBF Basın-Yayın Yüksek Okulu'nda asistan olduğu yıllarda basının ideolojik yozlaşması üzerinde önemle durmuş olan, basına geçtiğinde de siyasal düzeyiyle dikkatleri çeken bir gazeteci-yazar kadınımız, köşe sahibi olur olmaz, işi hafifletmeyi tercih etmiş bulunuyor. Geçtiğimiz pazar günkü yazısında bir *Jan Dark* edasıyla kadınları *"prezervatifsiz aşka hayır"* eylemine çağırıyor, dünkü yazısında ise, *"erkeklerin biraz burnunu sürtmeli"* diyordu. *Yazgülü Aldoğan,* erkek söylemeninden çıkıp kadın söylemine yerleşmenin yararsız bir uğraş olduğunu bilecek düzeydedir.

Bu kadın yazarlarımız, renkli basının cinsellik anlayışı içinde söz alıyorlar aslında. Yani, cinselliğin özgürleşmesine değil, doğrudan doğruya *metalaşmasına* yardımcı oluyorlar. Serbest aşk çağrıları da eşcinsellik savunuları da son kertede pornografik çağrışımlar yaratacak biçimde sunuluyor. Daha da önemli olan nokta şu: Bu yazarlarımız cinselliğin yanı sıra *kendilerini de* metalaştırdıklarını görmek istemiyorlar. Gerçekten de birbiriyle *rekabet* ederken daha pervasız görünmek zorunda kalıyor, sorunları iyiden iyiye ayağa düşürüyorlar. Bunu becerebildikleri ölçüde ve sürece, vitrinde kalacaklarını biliyorlar. Adları çevresinde bir *söylen* yaratılmasına yol açıyorlar.

Burada kimseye nasihat etmeyi amaçlamadığımı, bunun yararsız, budalaca bir girişim olduğunu bildiğimi söylemeliyim. Ben sadece somut durumu belirlemeye çalışıyorum. Bu arkadaşlar dilediklerini düşünmekte ve yazmakta özgürdürler elbet. Ama, edinmeye başladıkları kimliğin tehlikeli bir kimlik olduğunu söylemek gerekir. Magazinleşme, kendi süreci içinde, en ilerici içerikleri gerici duruma düşürür ve işlevsizleştirir. Türkiye'deki *feminist hareket* ve *cinsellik söylemi* üzerinde, herkesten önce bu yazarlarımız yeniden ve derinlemesine düşünmeye başlamalıdırlar.

(Milliyet, 1988)

ZAMANI ANLAMAK

Cemal Süreya, kendisiyle yaptığım ve bu akşam televizyonda yayınlanacak olan konuşmada, şiirini hem Doğu'nun hem Batı'nın değerlerini birlikte içeren *çelişik* bir şiir olarak niteledi. Dahası, Süreya, bu çelişkiyi giderebileceğini sanmadığını da sözlerine ekledi. Gerçi, bir bireşime (senteze) ulaştığını söyleyen yazarlarımız da yok değil. Ne var ki, ben Cemal Süreya'nın kendi şiiri bağlamında yaptığı vurgulamanın *genelleştirilebileceği* kanısındayım. Üstelik *çelişki*'nin bir sanatçının her zaman *"yumuşak karnını"* oluşturmayabileceğini düşünüyorum.

Toplumumuz *Gülhane Hattı Hümayunu*'ndan bu yana *bireşim* peşinde. Ama geçen zaman, bizim gibi Doğu ile Batı arasında sıkışmış toplumların yaşamında bireşimin sanıldığı kadar kolay sağlanamadığını, bu yüzden de yüzyıllar boyunca sadece *çelişkiyi* yaşamak zorunda kaldığını, bu çelişkinin gerçekliğin *kurucusu* olduğunu gösteriyor. Türk yazarı, sanatçısı bana kalırsa hâlâ bu durumun içinde yaşıyor. Nesnel koşulların bireşimi olanaklı kılmadığı bir durumda, insan yapay ve kolay yollardan kurgusal bir uyum sağlandığı kanısına kapılabilir kimi zaman. Ama, böyle rahatlatıcı bir çözüme ulaşmayı istemektense somut gerçekten kaynaklanan ve durmadan bu

gerçeği dışavuran bir *çelişkiyi yaşamak,* bana çok daha verimli bir yol olarak görünüyor.

Halide Edip Adıvar 11 Aralık 1947 tarihli *Akşam* gazetesinde yayınlanmış "Dün, Bugün ve Yarının Sanatkârı" başlıklı bir yazısında şunları yazıyor:

"Mademki sanat zamanın söze, kanavaya, taşa ve daha bilmem neye aksetmiş bir hayalidir, bu yeni sanatın içindeki zamanımızın esrarını, ruhunu, vücudunu anlamak istiyorum. Sizinle konuşmak istediğim şey, zamanımızın hiçbir zamana benzemeyen tarafları ve onu ifade eden yeni sanatın da neden bu kadar garip olduğudur."

Halide Edip'in, özellikle resim sanatı üzerinde bir sorgulama gereksinimi duyduğu, kendisinde "zamanının ruhunu, vücudunu anlama isteğini" uyandıranın Picasso olduğunu belirtmesinden anlaşılıyor. Gerçekte de, 25 Aralık tarihli *Akşam*'da yayınlanan ikinci yazısı "Picasso ve Bugünkü Dünya" başlığını taşıyor. Ünlü romancı, ilk yazısında *"yeni sanatın neden bu kadar garip olduğu"* sözüyle bir *önkabulden* yola çıktığını hemen belli ediyor ama hemen şunları da ekleyerek hem karamsarlığını hem de zamanını anlayabilme yolundaki umarsızlığını dile getiriyor:

"Zamanımızdaki sanatın gelecek devirlerde, diğer büyük sanat çağları arasında bir derece alıp almayacağını bilmiyorum. Fakat ne de olsa bu benzememek, bu hususiyet içimde sonsuz bir merak uyandırıyor. Yaşadığımız devir büyük mü, küçük mü, deli mi, geleceği hazırlayan bir intikal mi, yoksa âhir zaman mı bilmiyorum, kestiremiyorum."

Modern resim karşısında böylesine sallantıda kalan Halide Edip, ikinci yazısında bazı Batılı eleştirmecilerin yargılarına da dayanarak Picasso'nun sanatı üzerinde düşünmeye girişiyor. Picasso'nun *Mavi* ve *Pembe* dönemlerinin yetkinliğini vurguluyor, *Guemica*'nın bir insanlık durumunu dışavurabildiğini belirtiyor ama, Halide Edip'in hem Picasso hem de modern resim hakkındaki düşüncesi son derece *olumsuzdur.* O da bir

çok eleştirmeci gibi (Türkiye'den örnekliyorum: Ali Sami Boyar da *Ülkü* dergisinde 1933 ve 1934 yıllarında yayınladığı "Türk İnkılabının Beklediği Sanat" ve "Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz?" başlıklı yazılarında modern resme karşı çıkar) çağdaş resim sanatını *dekadans* ürünü sayar. Dahası, bu sanatı çöküş belirtisinin ötesinde *delilik* olarak niteler ve tehlikeli olduğunu öne sürer.

Halide Edip Adıvar'ın yazılarının üzerinden 40 yıl geçti. Resim sanatı o günden bu yana bir çok akıma sahne oldu, yeni biçemler üretildi ve terkedildi. Ama, sanatın romancının özlediği *eski dönem* sanatına benzemeyeceği de kesinlikle anlaşıldı. Yine de, günümüz sanatının hâlâ bir dekadans içinde bulunduğu öne sürülüyor, yazına, sanata sağlık reçeteleri öneriliyor. Oysa, her çağın, her dönemin içinde kendi zamanlarının gerçeğini ve yönsemelerini göremeyen, değişmeyi düşkünlük, delilik sayan kimseler çıkmıştır. Büyük harfle yazılan tarihin bağlamında, bu tür davranışlar her zaman aşınıma uğramıştır ne var ki.

(Milliyet, 1988)

12 EYLÜL SONRASINDA ŞİİR

12 Eylül askeri müdahalesinin *tümüyle pasifizasyona* yol açtığı ve yazarların *Eylülizmi* seçtiği yolundaki kimi çevrelerde benimsenen kanıya itirazlarım olduğunu, çeşitli yazılarımda; açık ya da örtük; dile getirdim. Ancak şunu da belirtmem gerekir ki, gerek 12 Mart gerekse 12 Eylül dönemlerinde baskıya karşı geliştirilen *muhalif içeriğin* öğeleri, ne semantik ne de estetik düzeyde yeterli ölçüde betimlenememiştir. Bu noktadaki kuramsal eksikliğin bir an önce giderilmesi ve doğrudan doğruya yapıtlar üzerinde yoğunlaşan eleştirel çözümlemelere gidilmesi zorunludur.

Gösteri dergisinin Ekim sayısında "Toplumcu Şiirimizin Bugünü ve Gelişme Çizgileri" başlıklı bir yazı yayınlayan *Hasan Bülent Kahraman,* önemli gözlemler ve saptamalar yapıyor, dahası, yaşanan zamanın içeriğinin algılanması ve şiirsel düzlemde bir muhalif dil kurulmasının olanakları üzerinde düşünüyor.

Kahraman'ın metnin yazarın ideolojisinden bağımsız bir ideoloji ürettiğini kabul ettiği, ama asıl tercihinin, yazınsal metnin (burada şiirin) tereddüde yol açmayacak kesinlikte *doğru ideolojiyi* yansıtması olduğu söylenebilir. *Hasan Bülent,* öyle sanıyorum ki, yazarın ideolojisiyle metnin ideolojisi arasına bir

dolayım koymasına ve ideolojisiz bir metin olamayacağını vurgulamasına rağmen, daha 1952'lerden itibaren çeşitli yazılarında kuramsal yaklaşımlar sergileyen *İ. Berk*'in şiirinin filozofik/ideolojik boyutu olmadığını bu önkabulü dolayısıyla öne sürebilmektedir. Berk'in filozofik/ideolojik görüşlerine katılmayabilir, onları yanlış bulabiliriz ama, bu boyutun olmadığını iddia edemeyiz.

Toplumcu gerçekçi şairlerin *"1980 öncesinde ele aldıkları hiçbir önemli mesele* olmadığını" söyleyen, toplumcu şiirin *"kentin ve kent kavramlarının, sanayileşmenin ve çağın sorunlarından* soyutlandığını", *"halk şiirinin yapısal özelliklerini arkasına alarak bir tür kavga, gide gide de* slogan şiirine dönüştüğünü", bu tür şiirin önde gelen adı A. Behramoğlu'nun kuramsal birikimine rağmen şiirinde "ilkel *bir noktaya geldiğini*" belirten *Kahraman*, böylece sorgulamaya nereden başlanması gerektiği konusunda yeterli uyarıyı yapmış oluyor. (Alıntılardaki vurgulamalar benim –A.O.–) *Hasan Bülent*'in yazısı bu köşenin oylumu içinde tartışılması olanaksız sorular üretiyor. Ancak, şu noktalara dikkatimizi yoğunlaştırabileceğimizi düşünüyorum:

1. Toplumcu gerçekçi şiir, 1980 öncesinde *"kentin ve kent kavramlarının, sanayileşmenin sorunlarından soyutlanmış ve slogana dönüşmüş"*, 1980 sonrasında da hâlâ bu sorunları dile getiremeyen *"bocalayan bir şiir"* olmuş ise, bu olumsuz durumun doğrudan doğruya toplumcu gerçekçiliğin temel ilkelerinden doğup doğmadığını düşünmemiz gerekmemekte midir? Poetik boyutun daima politik boyutça bastırılmasını öngören bir tutumun yazınsal sakıncaları üzerinde bir kez daha düşünülmemeli midir? Hele, eğer toplumun son yıllarda yaşadığı çarpık gelişmeye *"ancak toplumcu gerçekçiliğin sonul amacını benimsemeyen"* bir şair (Küçük İskender) derin bir öfke yöneltebiliyor ve bunu da doğrudan şiirsel söylem aracılığıyla gerçekleştirebiliyorsa, bu düşünme büsbütün bir zorunluluk olmamakta mıdır?

2. *Hasan Bülent Kahraman,* günümüz şiiri içinde *Küçük İskender* ve *Emirhan Oğuz*'un şiirine prim vermekte, hatta bu şiirleri *atılım* olarak değerlendirmektedir. Hiç kuşkusuz, *İskender* de *Oğuz* da dikkati çeken ürünler vermektedirler ama, şiirlerinin önemli tehlikelerle karşı karşıya olduğunu da söylemek gerekir. *Küçük İskender,* çeşitli etkileri özümlemek sürecinde geliştirdiği teknikleri (sözcük dönüştürümleri, ironi vb) *yineleme* noktasına gelmiş görünüyor. *E. Oğuz*'un şiirinin de *Attila İlhan*'ın ve *Hasan Hüseyin*'in mirasından çok fazla öğe barındırdığı söylenebilir. *Oğuz*'un söyleminin romantik öğeleri ayıklandığında *"kentin, kent kavramlarının, sanayileşmenin sorunları"* karşısındaki konumunun da ayrıca irdelenmesi gerekir.

Hasan Bülent Kahraman'ın değindiği sorun, başka katkılarla zenginleştirilmeli, tartışılmalıdır.

(Milliyet, 1988)

NAZIM'A VE ŞİİRİNE DAİR

Yeniden yurttaşlığa alınmasını sağlamak amacıyla yapılan girişimlerle çeşitli etkinlikler ve *Milliyet*'te yayınlanmaya başlayan *Vera'nın Anıları*, kamuoyunda Nazım Hikmet'i yeniden popüler bir ad haline getirdi. Nazım Hikmet'in *yurttaşlık* sorununu sağlığında fazla ciddiye aldığını sanmıyorum. Çünkü, kendisine yurttaşlık belgesini nüfus memurluğunun ya da daha başka bir makamın değil, doğrudan doğruya *Türkçe*'nin verdiğini biliyordu.

Nazım Hikmet'i bu yüzden yurttaşlıktan çıkarabilecek ya da Türkçe'den sürebilecek hiçbir güç yoktur.

Bu vesileyle belirtilmesinde yarar gördüğüm bir nokta var: Nazım Hikmet'in yurttaşlığa alınması ve şiirinin kitleler önünde yasallaştırılması konusunu basında dile getiren yazarların, alkışlanacak çabalarında istenildiği oranda berrak olamadıkları söylenmelidir. Şu nedenle: Bu yazarlar, düşüncelerini desteklemek amacıyla Nazım'ın, Atatürk'ü ve Kurtuluş Savaşı'nı yücelten, Türkiye'ye özlemini yansıtan şiirlerini kullanıyor, dolayısıyla ister istemez *ulusalcı* söylemin içinden konuşur duruma düşüyorlar.

Şiirin politikadan *görece bağımsız* olduğunu söylemek başka şeydir, özellikle Nazım Hikmet gibi bir şairin yapıtını

politikadan *arındırmak* başka şeydir. Nazım Hikmet, Marksizmi hem bir bilim, hem bir ideoloji olarak benimsemişti. Bu özgün şair doğal yurttaşlığını yasal açıdan da geri aldığında, bu düzenlemenin onun bir marksist olduğu bilinerek yapılması gerekir.

Her sanatçı gibi şair de açık ya da örtük, bir ideolojiyi yansıtır. Kendini politikadan iyice kopardığını sanan, bu kopmayı sanatı için bir *önkoşul* olarak gören şair bile son kertede bir *dünya görüşünü* açığa vurur. Dolayısıyla, sanat yapıtları da önünde sonunda bir yere *aittirler*. Nazım Hikmet'i, politik inancıyla sineye çekmek, öyle kabul etmek gerekir. Mehmet Akif'i İslamcı, Necip Fazıl'ı Abdülhamit'çi olduklarını *da* bilerek anlıyor ve değerlendirmiyor muyuz?

Bu noktada Nazım Hikmet'in şiirinin yalnızca solcular arasında dolaşımda olmadığını özellikle vurgulamak gerekir. Bu şiir, daha ilk örnekleri görülmeye başladığı andan itibaren, hemen her kesimden insanın ilgisini çekmiştir. Halide Edip'in *Benerci*'yi bir *başyapıt,* Nazım'ı da *dahi* olarak nitelediğini biliyoruz. Demek ki, son kertede bir dünya görüşünü, bir ideolojiyi yansıtıyor olsa bile, şiir (genelde tüm sanat) hiçbir zaman doğrudan doğruya ideolojiye *indirgenemez*. Yetkin bir sanat yapıtını çeşitli ve *karşıt* ideolojiler içinde bile dolaşımda tutan ögeler vardır. Çünkü şiiri şiir yapan, temsil ettiği, yansıttığı ideoloji değil, kurduğu yapıdır.

Nazım Hikmet, Türk şiirinin *tıkanma* noktasında belirmiş, biçimi ve biçemiyle egemen şiirsel söylemi kroke etmiştir. Bu konuya ilişkin bir iki kısa gözlem şöyle sıralanabilir: Nazım'ın biçimi, doğruda doğruya *Cumhuriyet ideolojisinden* kaynaklanmamakla birlikte, o dönemin girişkenliğine ve arayışlarına uygun düşen bir biçimdir. Biçemi de (üslubu) yeni bir toplum kurulmasına yönelen umutlar içindeki *yeni insan*'a çekici gelmiştir. Üstelik bu biçem, geçmiş şiirin *sesini de* korumuştur. Vurgulanması gereken bir başka nokta *Nazım* şiirinin somut ve nesnel yanıdır. Necip Fazıl'ın *mistik* bağlamda algılamaya, dil-

lendirmeye çalıştığı *kent bireyini* ve *kenti,* Nazım Hikmet güncelliği ve maddiliği ile anlamaya yönelmiştir.

Şunu da belirtmeliyim: Nazım'ın *Bedreddin*'den önceki şiirleri büyük ölçüde propagandayı, ajitasyonu amaçlayan ürünlerdir. Dolayısıyla, şiir açısından çeşitli sakıncalar içeren bir *militan* tutumu yansıtırlar. Bu tutum, hiç kuşkusuz, son 25 yılda üç askeri müdahale yaşayan, bu müdahaleler dolayısıyla uğranılan yıkımların mirasını birbirine aktaran, birikimleyen genç kuşaklara özellikle çekici gelmektedir. Çünkü tarihin kendiliğindenci yorumuna karşı *volantarist* yorumu öne sürmekte, *kahramanı* ya da *öncü bireyi* görüş alanına sokmaktadır. Ancak,Nazım Hikmet'in *Bedreddin*'den itibaren sorunları çok farklı bir biçim ve biçemle nesnelleştirmeye özen gösterdiğini anımsatmak gerekir. *Memleketimden İnsan Manzaraları* bu açıdan en aydınlatıcı yapıtıdır. Çünkü son kertede şairi sınırlandırıcı ve kalıplaştırıcı bir öge olan bireysel kahramanlık anlayışını *aşar.* Dolayısıyla, aynı şekilde *bireyci* bir eğilimi dışa vuran her türden *çileciliği de.* Artık söz konusu olan siyasetin birincil öznesi sayılan *militan* değil, koşullar ve ilişkiler, daha kuşatıcı biçimde söylemek gerekirse, koşullarının ve ilişkilerinin bütünü olan somut *birey*'dir. *Eyleyen* birey anlayışı, şiirin ve dilin içerik alanını da alabildiğine genişletir elbet.

(Milliyet, 1988)

"HAYATIMIZIN ROMAN" OLMASI YAZAR DA OLMAYA YETİYOR MU?

Çağımızda *bilgi üretimi*'nin inanılmaz boyutlara ulaştığı belirtiliyor. Ama hiç kuşkum yok: Bir yangında kül olup giden *İskenderiye Kitaplığı*'na girmiş birine rastlayabilseydik, o da aynı şeyi söyleyecekti. Her çağın insanı, karşılaştırma ölçütlerini, değer yargılarını kendi zamanına göre oluşturur çünkü. Belki de *ilerleme* inancının ya da umudunun doğal bir sonucu bu bakış-açısı.

Bilgi çeşitlendikçe, ister istemez kendi içinde alt dallara ayrılıyor, zorunlu olarak *uzmanlaşmaya* yol açıyor. Teknolojik gelişme, bilginin hızla yayılmasına, daha geniş kesimlerce kullanılabilmesine yol açtı açmasına ama, uzmanlaşma ne yazık ki, beklenildiği biçimde engellenemedi. Tam tersine: Uzmanlık, toplumsal yaşamda başarı kazanabilmenin *ön koşulu* durumuna geldi. Marx, geleceğin bolluk toplumunun, sömürü artık ortadan kalkacağı için, daha insanca örgütlenebileceğini söylemiş, artan boş zamanın bireyin öz yeteneklerini geliştirmesini sağlayacağını öne sürmüş, artık "*ressamlar* değil, öteki işlerinin yanı sıra resim *de* yapan insanlar olacağını" yazmıştı. Günümüzün koşullarında, sınıflı toplumda da sınıfsız toplumda da, hâlâ ulaşılması gereken bir düş olarak görünüyor bu öne sürme.

Bu yüzden, yazın/sanat alanında görülen bolluk, insanı bir yandan sevindiriyor, bir yandan da kuşkuya düşürüyor. İnsanın, yaşadığı zamanı anlama, sorgulama isteğinin ürünü gibi yorumlarsak yazma edimini, yazan kişilerin çoğalmasının, gerçekliğin araştırılması açısından sevindirici olduğunu söylemek gerekir. Yazıyorlar: Demek ki yaşamı bilmek, yaşam karşısında *tavır* almak istiyorlar.

Ama, işin, sadece bir yanı bu. Çünkü, hemen söylemek gerekir ki, gerçekten de her insanın yaşamı bir *roman*'dır. Gelgelelim, sırf roman olduğu için hemen kağıda dökülen bu yaşam, yine de *roman olmuyor*. Nedeni de hemen çıkarsanabileceği gibi şu: Yazarlık da bir uzmanlık alanı artık. Onun da öğrenilmesi gereken yöntemleri, ilkeleri var. Upuzun, dahası karmakarışık bir *tarihi* var.

Son hafta içinde dört roman okudum. İlk üçü birer *ilk kitap*. Sonuncusu bir *profesyonelin*. Doğrusu, roman sözcüğünü kullanırken, çok sallantılı durumda olduğumu söylemeliyim. Bu metinler "mensur şiir", "mektup", "anı defteri" *biçemlerinin* bir arada kullanılmasıyla dikkati çekmekle, dolayısıyla *"kişisel iç dökme"* ürünü olduklarını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda anlatım tekniği açısından da ortak özellikler yansıtıyorlar: Kopuk parçalar söz konusu, yani fragmanlar. Ama, son yıllarda *anlatı* sözcüğü roman ve öyküyü de kapsayacak biçimde kullanıldığından, dahası, roman denen türün bir tek anlatım biçimi ve kurgusu olamayacağından, bu metinleri de roman diye niteleyebiliriz belki.

Türkiye'de son zamanlarda en revaçta olan yazarlardan birinin, Milan Kundera'nın, otobiyografik ögelere hayli soğuk baktığını, roman yazmanın ilk koşulunun *özyaşamımızı unutmak* olduğunu söylediğini anımsatmak gerekiyor. Kendi aile ya da meslek çevrelerini dile getirirken bu yazarların dışa vurdukları *kül yutmazlığa* insan hayran oluyor doğrusu. Her şeyin nasıl da farkındalar. Ne yapmacıklık, ne yalancılık, ne gösterişçilik: Hiçbiri kaçmıyor gözlerinden. Ama bu kül yutmazlığı Oğuz

Atay'dan, Tezer Özlü'den, Sevgi Soysal'dan, Sevim Burak'tan edindikleri, onlar bu konuda birşey söylemek istemeseler bile hemen belli oluyor. Ama, adlarını andığım bu ölmüş ve miraslarına sahip çıkamayan yazarlar, sadece özyaşamlarının ve cinliklerinin *ürünü* değillerdir. Her biri, yazar olabilmek için yıllarca uğraş vermiş, adım adım zekileşmişlerdir. Üst düzeyden bir *eleştirel söylem* geliştirirken, insan her zaman kolaylığa düşebilir.

İlk kitap sahiplerinin tutumu, hiç kuşkusuz bir anlamda hoş görülebilir, söylemleri anlayışla karşılanabilir. Çünkü, bir süre sonra yazdıklarının anonimleşmiş olduğunu, popüler söylemin çerçevesini aşamadığını göreceklerdir. Ama, bir profesyonelin, bir başka yazarı, üstelik dostu olmuş bir yazarı *hedef* ya da *malzeme* alırken daha dikkatli olmasını beklemek hakkımız değil midir? O, hesaplaştığı kişiyi bilmektedir elbet, ama okurun bu konuda herhangi bir bilgisi olmadığından, romandaki kişiye ilişkin imaları yeterince anlayamamakta, dolayısıyla roman dünyası *gerçekleşememektedir.*

Yaşamımızın gerçekliği değil, romanın gerçekliği: Yazarlığın gizi burdadır.

(Milliyet, 1988)

"TÜRKÇEM, BENİM SES BAYRAĞIM"

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın ilk kitabı *Havaya Çizilen Dünya*'nın baskı tarihi 1935. Demek ki, yaşayan Türk şairlerinin en büyüklerinden olan Dağlarca'nın arkasında yalnızca şiire *adanmış* bir yarım yüzyıl var. Onu, günümüzün *büyük* şairlerinden biri kılan, elbette ki salt bu kıdem değil. Ama bu kıdem de küçümsenebilir gibi değil. Durmadan *yenilenerek, çeşitlenerek* 50 yıl sadece şiir yazmak, sanıldığı kadar kolay değil. Bir *kişisel sözü* böylesine canlı ve genç tutabilmek, *müthiş bir dünyaya açılmışlığı* öngerektiriyor.

Dağlarca'yı büyük ve benzersiz kılan, bu özelliğidir. Onun şiiri, kendisi, konularına göre yapılarını öbeklememiş olsa bile, her dikkatli okurun fark edebileceği gibi çeşitli kollarıyla denize doğru akan büyük bir nehri andırır. Bu kollar bile zaman zaman bağımsız birer yatak oluşturur kendine, sanki bir daha ana suya hiç dönmeyecekmiş gibi akıp gider.

Havaya Çizilen Dünya ile *Çocuk ve Allah*'ın o mistik havasından ne kadar ayrıdır *Toprak Ana* ile *Aç Yazı*. Gelgelelim, içerikleri ile de biçim ve biçemleriyle de birbirlerine benzemeyen bu yapıtların bir iç bağı olduğunu, birbirlerine eklendiklerini, birbirlerine gönderdiklerini okur, sezinler. *Aç Yazı*'da yer alan *"Hepyek Üzerine Düşünceler"* adlı şiirin her zaman *meta-*

fizik bir boyutu olduğunu da düşündüm ben. Toplumsal, bu yüzden de alabildiğine somut bir olguyu, Dağlarca gündelik biçiminden kurtarır, varoluşa ilişkin bir sorun olarak koyar. Rimbaud'nun vurguladığı *görme* sorununu Dağlarca da dile getirir:

"Yapıtlarımın hepsi *bakışlarımdır* benim. Onlarla *görmek* isterken *görünürüm de.* Görmek istediklerim göründüklerimin bin katıdır. İsterdim ki bütün yeryüzü varlıklarının hepsinde, birer dizeyle de olsa *bulunabileyim,* sürüp gidebileyim."

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın yapıtı, şiirin sürekli bir *araştırma,* bir *deney* işi olduğunu en yetkin biçimde ortaya koyar. Deneylerin birbirini izlediği laboratuvar da dildir. Dağlarca, biçim ve biçemin dönüştürülmesinin *zorunlu* olduğu noktayı kesinlemek için sözcüklerle, dizelerle sonsuz ve acımasız bir kavgaya tutuşmuştur sürekli. Dağlarca'nın dilini arılaştırma çabası, Ataç'ın bu konudaki çabasına eşdeğerdedir neredeyse.

Yeryüzü varlıklarının hepsinde birer dizeyle bulunabilmek, bunu istemek, ulaşılması neredeyse olanaksız bir düş gibi gözükmektedir. Ne var ki, şair, ancak böylesine olanaksız düşler *kurabildiği,* kendini böylesi düşleri gerçekleştirmeye *adadığı* zaman büyük bir şiirin yolunu açabilir.

(Milliyet, 1988)

ELEŞTİRİDE "ÜSLUP"

Kültür yaşamımızda bir canlanma, bir yenilenme olduğu kesin. Yazından (edebiyattan) plastik sanatlara, hemen her alanda verili değer yargıları gözden geçiriliyor, *klasikleşmiş* ve bu yüzden belli oranlarda okunurluğunu, seyredilirliğini yitirmiş yazar ve ressamlar, gün ışığına çıkarılıyor. Dahası, çeviri kuramsal yapıtların sayısındaki artış, *farklı* bakış açıları edinilmesini de olanaklı kılıyor. Kitlelerin kültür/sanat olaylarına gösterdiği ilginin de küçümsenemeyecek düzeyde olduğu söylenebilir. Kuşku yok, bu ilgi her zaman *gereken* düzeyde olmuyor; okur, seyirci, dinleyici *popüler* yaklaşımların etkisinde kalıyor ve kimi yerde *kolaycı* yaklaşımları benimsiyor. Kültür sorunlarının bir anda yaygınlaşmasının, herkes tarafından *gerçek içeriğiyle* anlaşılmasının mümkün olmadığını da anımsamak gerekiyor.

Bu canlanma, yenilenme süreci, her alanda *eleştirmeci* olgusunu da öne çıkarıyor elbet. Eleştirmeci, özellikle yazın/sanat alanında üretici (yazar, ressam, yönetmen, besteci) ile tüketici (okur, seyirci, dinleyici) arasındaki *bağı* kuran kişi en yalın tanımıyla. Elbet bu tanıtım sırasında, yapıta ilişkin görüşünü, değerlendirmesini de ortaya koyuyor eleştirmeci. Yapıtın iç sorunlarını çözümlüyor, açıklıyor dahası. Bu bakımdan, eleştir-

mecinin yapıt karşısındaki tutumunun *öncelikli* olması ve yazarın kişiliğini fazla göz önünde bulundurmaması *gerektiği* söylenebilir.

Ne yazık ki, son zamanlarda yazından plastik sanatlara, plastik sanatlardan kültür sosyolojisine, eleştirmecilerimizin hem *kendi* kişiliklerini hem de yazarların, sanatçıların *kişiliklerini* öne çıkardıkları, işi sövüşmeye kadar vardırdıkları gözleniyor. Bu konuya daha önce de değindim. Ancak, olgular, üzerinde düşünmeyi zorunlu kılıyor. Bu *sağlıklı* bir gelişme değil. Söylemek bile fazla: Yazın/sanat alanında artık daha *bilimsel* yöntemler kullanılıyor. Gelgelelim, *son kertede,* eleştirme yine de *bireysel/öznel* bir tutum alış. Eleştirmeci, gizlerini ayrıştırdığı yapıtı ille de sevmek, beğenmek zorunda değil elbet. Ama burada *dediğim dedik*'çi olmamak gerektiğini de vurgulamak gerekir. Çünkü A adlı eleştirmecinin bir *dünya görüşü,* bir *sanat anlayışı* olduğu gibi, okurların ve başka eleştirmecilerin de dünya görüşleri ve sanat anlayışları vardır. Bunlar her zaman *birebir* gelmeyebilirler. Eleştirmeci *farklı yorum* hakkını önceden kabul etmek zorundadır.

Görüldüğü kadarıyla, kimi eleştirmecilerimiz yaratım/üretim yöntemlerini en iyi *kendilerinin* bildiği kanısını taşıyorlar. Değerlendirmelerinin *şaşmaz* olduğuna inanıyorlar. Yapıtın açımlamasını bir yana bırakarak, izlerçevrenin kendi bakışları doğrultusunda tavır almasını sağlamak amacıyla *yargıç söylemi*'ni seçiyorlar. Yazarlar, sanatçıları *yıldırmaya* çalışıyorlar adeta. Bu tutumda *baskıcı* bir yan olduğunu görmezden geliyorlar nedense.

Yazar, sanatçı da kendini savunmak gereğini duyuyor sonunda. Bir *refleks* olarak. O zaman eleştirmecinin tavrı daha da acımasızlaşıyor, daha da kişiselleşiyor. Yazarı, sanatçıyı en ağır sözcüklerle suçluyor. Kendisini kanıtlamış kişilerin ne sahtecilikleri kalıyor, ne içi koflukları. Suçlananların da *aynı yolu* seçmeleri halinde de, ortalık tozdan, dumandan görünmez oluyor.

Uygar olmak, üslubu yumuşak tutmak, kıran kırana tartışılmasına engel değil ki. Şunu da unutmamak gerek: Yapıtlar, önünde sonunda eleştirileri *aşıyor*, onlardan daha uzun ömürlü oluyorlar. Bilinen sözdür: Sel gider, kum kalır.

Eleştirmecinin bu *baskıcı* tutumunun günümüzün pazar koşulları çerçevesinde biçimlendiğini düşünmek, acımasızca edinmeye çalıştığı *kalite kontrolörlüğü*'nün en çok firmaların işine yarayabileceğini söylemek bana herkesin görevimiş gibi geliyor.

(Milliyet, 1988)

KÜLTÜR BAKANLIĞI VE POLİTİKASI

ANAP iktidarının demokrasiye geçiş sürecinin oturtulması amacıyla geliştirdiği politikalar, bir yandan askeri sivil dengeleri gözönünde bulundurmak bir yandan da oy tabanında aynı ağırlığa sahip olan İslamcı/Ulusalcı bakış açısı ile liberal/kapitalist söylem arasında bir uzlaşma/onaşma kurmak zorunda olduğundan, ister istemez açık bir *eklektizm* sergiliyor. Ekonomik düzeyde alabildiğine liberal, kültürel düzeyde alabildiğine islamcı ve ulusalcı olabilmek, sanıldığı kadar kolay değil.

İktidar kanadı içinde bugünün koşullarında sürdürülebilen *birlikte yaşama* ilkesinin *taktik* bir ilke olduğu taraflarca çok iyi bilinmektedir. Dolayısıyla, bugünün kabul edilebilir gibi görülen ideolojik ayrılıklarının, yarının mukadder kopmalarının gerekçesini oluşturacağı söylenebilir. Ama tarafların siyasal bir sinizm örneği vererek, *çıkar* temeli üzerine kurulu işbirliğini sürdürmeleri de beklenebilir.

Kısaca değinilmesi gereken bir başka sorun iktidarın *sosyalist solun aydın kesimiyle* olan ilişkileridir. ANAP'ın islamcılıkla liberalliğin bağdaştırılabileceğine, günün koşullarında böyle bir bireşimin (sentezin) kurulabileceğine inanan kesimi, sosyalist solu kabullenmeyi, ona tahammül etmeyi demokrasinin doğal gereği saydığını *ima* etmektedir. Hiç değilse askeri

çevrelerin *"islamî devlet"* konusundaki ödünsüzlüğünün hâlâ kesin ve bu kabulün AT üyeliğinin temel bir önkoşulu olduğu mevcut ideolojik ve politik konjonktürde. Gelgelelim iktidar aygıtını elinde bulunduran kadroların aynı çizgiyi izlediklerini söylemek olanaksızdır. Buzdağının görülmeyen yüzünde işler başka türlü yürüyor.

Atatürk Kültür Merkezi'nde görkemli törenler düzenleyen, TV'den naklen yayını sağlanan bu törenlerle sahne ve perde sanatçılarımızı sevince boğan Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yayınlarına şöyle bir bakmak, iktidarın ideolojik silahlanmasının boyutları hakkında yeterli bir bilgi edinmeyi sağlayacaktır. Bırakın sosyalist solu, sosyal demokrasi bu yayınların *tek* hedefidir.

Kuşe kâğıda basılan bu kitapların maliyetinin milyonları bulduğu açık. Vurgulanması gereken bir başka *apaçıklık,* bu kitapların tümünün buram buram *sağcılık* koktuğu. Örneğin, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi* adlı kitabın yazarı Yardımcı Doçent Dr. Mehmet Akgün, *"Önsöz"*ünde *"araştırmamızın devamı müddetince, hiçbir peşin hükümden hareket etmeden, tamamiyle objektif ölçüler içinde meseleleri değerlendirdik"* demekte, ne var ki, çalışmasında gerçekleştirmeye özen gösterdiği bu *"objektiflik"* içine *sinmediğinden* araştırmasını kendinden menkul şu değerlendirmeyle bitirmektedir: *"Türk devlet, toplum ve kültürünün, ayrıca Türk toplum hayatının materyalist fikir ve temayüllere uygun olmamasından (...) o ve onun savunucuları, Türk düşünce tarihi içerisinde devamlı bir şekilde* 'ayrılık', 'aşırılık' ve 'yabancılaşma'*yı temsil etmişlerdir."* (Vurgulamalar Akgün'ün.)

Aralarında Peyami Safa, Mahmut Esat Bozkurt, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu gibi adların da yer aldığı *"Türk Büyükleri Dizisi"*ndc, biyografiler sürekli biçimde ulusçuluğu, islamcılığı öne çıkarmaktadır. Zaten kitapların yazarları da Ergun Göze, Profesör Amiran Kurtkan Bilgisever gibi *tercihleri bilinen* yazarlardır. *"Kültür Eserleri Dizisi"*nde yayınlanan Sadık K. Tu-

ral'ın *Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler* adlı kitabı da *bilimsel* görünüşüne rağmen, doğrudan doğruya Cumhuriyet döneminin ürünü olan *laik/hümanistik* söylemi sorgulamakta, bu söylemin içeriği üzerinde kuşkular yaratmakta, *"Türk toplumunda İslam'ın iman, ibadet, ahlak sistemi ile bütünleşmiş bulunan tarihi nitelikli doğruları"*na (s. 96) göndermektedir. *M. Esat Bozkurt* kitabının yazarı Cihan Yamakoğlu, sol Kemalistler içinde düşünülmesi gereken Bozkurt'u, Atatürkçü tarih tezinin oluşturulması sırasındaki ideolojik dalgalanmaları ve arayışları hiç söz konusu etmeden, şoven bir *"milliyetçi"* olarak göstermeye çalışmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bu tür yayınlar yapmasını eleştiriyor değilim. İktidar bloğunun benimsendiği ideolojiyi egemen konuma getirmek istemesini doğal karşılamak gerekir. Bir iktidarın *muhalif* düşüncenin yayıncısı olmasını beklemek saflık değil, doğrudan budalalık olur. Benim vurgulamak istediğim, bu yayınların *büyük çoğunluğuyla* yansıttığı *kalitesizlik* ve *bilimsel seviyesizlik*. O kitapların çoğunun yalnızca para kazanmak amacıyla çala-kalem yazıldığına inanıyorum. Kültür Bakanlığı görevlilerinin, *Türk-İslam sentezine* mensubiyetleri açık yandaşlarının kitaplarını okumadıklarına ve redakte etmek zahmetine girmediklerine de inanıyorum. Bu kitaplarda işlenen cehalet cinayetlerinin küçük bir örneğini Cihan Yamakoğlu'nun kitabından veriyorum: *"Bizim, Makyavel'in İlahi Komedyası'nı okumaktan, Yunus Emre'yi bile okumaya vaktimiz kalmamış."* (s. 125)

Kültür Bakanlığı, aralarında gerçekten değerli *bazı* kitapların da bulunduğu bu yayınlara çeki-düzen vermek gereğini duymalıdır. Ancak o zaman hem eski metinlerin kalitelilerine hem de sağ düşüncenin önemli yazarlarına ulaşılmasını sağlayabilirler. Bugünkü uygulamanın üzerindeki *"arpalık"* şaibesini kaldırmanın biricik yolu da budur.

(Milliyet, 1989)

ÇAĞININ YAZARI OLMAK, YAZARIN ÇAĞDAŞI OLMAK

Her yazar, istesin istemesin, yapıtında çağının sorunlarıyla *bilinçli* ya da *kendiliğinden* bir ilişkiye girer ve bu ilişkideoluş süreci içinde sadece bu sorunlar karşısında olumlu ve olumsuz tavırları dışa vurmakla kalmaz, aynı zamanda yeni sorunlar da *üretebilir*. Gerçek dünyadan ya da gerçekliğin dünyasından kaçış çabaları bile, her yazınsal yapıt bir anlamlandırma girişimi olduğu için, son çözümlemede kurtulmak istediği yere *gönderme* yapar. Amerikalı yazar Darko Suvin'i izleyerek söylersem, yazınsal/sanatsal düzeyde gerçekten kaçıyormuş gibi görünmek, her zaman metafizik bir söylemin dile getirildiğini öne sürme olanağını vermeyebilir. Tarihsel göndermeler, anahtar sözcükler aracılığıyla yazar, gerçeği gündelik bilincin üst-belirlediği görme biçiminin sınırlama ve çarpıtmalarından kurtarmayı amaçlıyor olabilir.

Gündelik yaşamın olgucu (pozitivistik) ve görgül (ampirisistik) bakış açılarını içerden kırabilmek isteği, okura günlük yapıp etmelerinden kuşkulanmasını, alternatif bir dünya düşlenebileceğini düşünmesini sağlayacak anlamlandırma çerçeveleri oluşturabilmek özlemi, artık *bürokratikleşmiş* anlatım biçimlerini ve biçemlerini terketmeyi, içrek (esoterik) gibi görünen

bir söyleme çekilmeyi gerektirebilir.

Her toplumsal kuruluş, zaman boyutu içinde yeni mitoslar oluşturduğu için, *mitik* yani yanıltıcı ve yabancılaştırıcı olan, bürokratikleşmiş devrimci bir söylemin içine de sızabilir ve yazınsal yapıt avutucu bir içerik yansıtabilir, yazara ve okura gerçekliğin aşıldığı, gösterildiği duygusunu verebilir. Bu yüzden, kimi içrek yapıtlar, düşlemsel (fantastik) kurgular, sadece şimdiki zamanı *deşifre* edici bir rol oynamakla kalmaz, geleceğin bir tasarımını da içerirler. Buradan bakıldığında, Nietzsche sadece bizim çağdaşımız değil, Can Alkor'un deyişiyle *"uzak bir geleceğin"* de çağdaşıdır.

Yalnızca marksist bir sanat kuramı oluşturmak yolundaki çabalarıyla değil tiyatrodaki kılgısal (pratik) uygulamalarıyla da dikkati çeken Brecht'in tarihe duyduğu ilginin biçimsel değil içeriksel bir ilgi olduğunu özellikle vurgulamak gerekir. Uzakdoğu maskları, geçmişe ait yarı mitik öyküler, bugün artistik/estetik düzeye ilişkin olarak sunuluyor olsalar bile, son kertede hep gündelik yaşamın eleştirilmesini öngörürler. Bu yüzden de tümüyle tarihsel/siyasaldırlar.

Çağının yazarı olmak, bir anlamda geleceğin yazarı olmaktır. Çünkü tarih duygusundan ve bilincinden yoksun, sadece gündelik olaylara ve olgulara yaslanan bir yazınsal yapıt, güncelle sınırlar kendini, onunla büyülenir. Dolayısıyla kısa sürede kendi kendini tahrip eder, yürürlükten kaldırır. Çağ, güncelliğin ötesindedir. Çağ geçmişin *bilgisinde* ve geleceğin *tasarımında* kavranabilir ancak. Dahası çağ hiçbir zaman yerel ve ulusal boyutta algılanamaz. Kavafis'in dizeleri, buradaki sorunsalı ne kadar da çarpıcı ve duyarlı biçimde dile getiriyor:

"Bu kenttir gidip gideceğin yer. Bir başkasını umma. / Bir gemi yok, bir yol yok sana. / Değil mi ki, hayatına kıydın burada / bu küçücük köşede, ona kıydın demektir bütün dünyada."

Dünyadan bu kente, bu kentten dünyaya.

Bir çağ, sadece güncel siyasal olaylardan, sadece kişisel/bireysel acılardan ibaret değil. Çağdaşlık, bana göre öncelikle

yazarın kendisinden kurtulmasını gerektiriyor. Dolayısıyla, bir yazarın çağdaşı olmak da onunla aynı zaman diliminde yaşamış olmakla elde edilebilecek bir konum, daha doğrusunu söylemek gerekirse bir ayrıcalık değil. Çağdaşlığın böylesine bir kavranışı bulunsa da. Yazarın çağdaşı olmak, sorunsalların *farkedilmiş* ve *paylaşılmış* olmasıyla koşullu. Söz konusu ettiğim, yandaşlık değil. *Karşıt* olarak da insan bir başkasının çağdaşı olabilir. Raymond Aron bana Sartre'ın çağdaşı olarak görünüyor.

Çağdaş, gitgide karanlıklaştığı sanılan geçmişin derinliğinden ışığı giderek büyüyen bir kuyruklu yıldız gibi bize doğru gelendir. Güncelliğin parıltısıyla taçlandırılmış bazı şair ve yazarlar ise, ters orantılı olarak, hızla zamanın her şeyi yutan *kara deliği*'ne doğru sürüklenmektedir.

(Milliyet, 1989)

YOZLAŞAN BİR AYDIN-POLİTİKACI ÖRNEĞİ: NEŞET SABİT

Aristoteles, insanı *zoon politikon,* yani toplumsal varlık olarak tanımlar. Politika da bu toplumsallık ilkesi çerçevesinde gerçekleştirilmek zorunda olduğundan, her zaman belli oranda *pragmatizme* uç verir. Bu yüzden de politika, birçok kişiye törel açıdan çekici görünmez. Bir aldatmacalar alanı diye bakılır çünkü. Doğrusunu söylemek gerekirse tarih, bukalemun örneği politikacılarla doludur. Yine de yaşamımızın ayrılmaz bir parçasıdır politika, gerekli bir parçasıdır. Özgürlüğü kazanabilmenin biricik yoludur da ondan. Eylem olmadan düşlerin gerçekleştirilebilmesi mümkün değildir.

Politik sorunlarla çok ilgilenmiş bir yazar olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *cumhuriyet ideolojisine* sonuna kadar bağlı kalmış, Türk devriminin gelişimini belirlenmiş siyasal ve törel değer yargıları çerçevesinde irdelemiş, yorumlamıştır. Bu nedenle de cumhuriyet Türkiyesinin politik ve ideolojik düzeylere ait kronik hastalıklarını da çok kişiden önce betimleyebilmiştir. Tutumundaki ödün vermezlik, zaman zaman romanlarının yazınsal dokusunu zedelemişse de Yakup Kadri, aydının ve politikacının yozlaşması olgusunu vurgulamaktan vazgeçmemiştir. Bu vurgulamanın zaman zaman patolojik bir

görünüm aldığı bile olmuştur. Örneğin *Panorama*'da irticaya yönelttilen eleştirilerde ve fanatik dincilerin ayin betimlemelerinde apaçık görülebilir bu tutum.

Neşet Sabit, son günlerdeki tutum alışlarıyla *sinizmin* eşsiz örneklerini veren bir tür politikacı tipinin Türkiye'deki ilk kurgusal örneğidir. Yakup Kadri'nin Kemalizmin zafer yıllarında yazdığı (1934) *Ankara* romanının kahramanı olan Neşet Sabit, yazarın *kadrocu tezlerinin* sözcüsüdür ve rejimin daha onuncu yılında başgösteren yozlaşmalar karşısında derinden sarsılmış bir aydın, bir yazardır. Onuncu yıl başkentinin monden yaşamının ve yabancı sermayeyle flörte çoktan başlamış yerli burjuvazinin yaratacağı siyasal/toplumsal sorunları farketmiştir Neşet Sabit: "Biz garp namına garpta hüküm süren çürümüş bir sınıfın istihlak ve istihsal şartlarını kendimize tatbike uğraşmaktayız" Neşet Sabit'in Ankara Palas'ta verilen baloya gelenleri izleyen halkın konuşmalarının ardından aktarılan şu sözleri, Türkiye kapitalizminin bugünkü durumunu da aydınlatıyor bana kalırsa: "Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir başdönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü geri dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu sun'i alemi, onların arasından onların gözüyle uzaktan seyredeyim diye."

Ne var ki, bu idealist aydın sonraki yıllarda birçok başka örneğini gördüğümüz gibi politikaya atılır, mal mülk edinir ve halkı masalların bir ucubesi gibi görmeye başlar. Neşet Sabit *Panorama*'da yeniden ve bu kimliğiyle ortaya çıkar. CHP iktidarı zamanında bakan olur, bakanlıktan düşer, yine pek çok benzerinin yaptığını yaparak parti değiştirir ve DP'ye katılır. *Panorama*'nın kişilerinden Namık Ahmet, bu yozlaşan aydına şunları söylemekten kendini alamaz: "Saniyen; ilk inkılap ekibimizin en hamleli unsurlarının arsa spekülasyonları içinde yıpranıp gitmelerini önler ve bu suretle milli mücadele ahlakının devamını temin etmiş olurduk."

Arsa spekülasyonları hiç kuşkusuz bugün de başlıca ilgi alanlarından biridir ama, aydınların ve politikacıların *baştan çıkarıcıları* inanılmayacak kadar çeşitlendi. Dolayısıyla Neşet Sabit, günümüzün egemen tipi oldu. Yaşadığımız gerçek, Neşet Sabit'lerde cisimleşmiş durumda. Ölümlere, acılara inanılmaz bir kayıtsızlıkla bakan, tüketim standartları içinde alabildiğine duyarsızlaşan, bencilleşen bir toplum oluyoruz. Üst gelir gruplarının yaşamı apaçık bir *snobizm* sergiliyor. İşsizlik ve gizli işsizlikle defileler aynı ölçüde yaygınlaşıyor.

Politikaya gitgide duyarsızlaşan toplumsal kesimler bir yandan köşe dönme ideolojisini, bir yandan da snobizmin estetizm biçimi altında yaşanmasını benimsiyorlar. Fredric Jameson'un sözleri üzerinde düşünmek gerekir bu noktada: "Mesele, bugün estetik üretimin genelde meta üretimiyle bütünleşmiş olmasıdır. Giderek artan bir devir hızıyla (giysiden uçağa kadar) sürekli olarak *yeni* görünümlü mal kuşakları üretme yolundaki çılgın iktisadi zorunluluk şimdi *estetik* yenilik ve deneylere günden güne daha *asli* bir işlev ve konum atfediyor." (Vurgulamalar benim.)

(Milliyet, 1989)

SİYASET VE SHAKESPEARE

Güç ve iktidar sorunu Shakespeare'in Kral Lear ve Hamlet gibi en bireysel içerikli görünen oyunlarında bile *merkezi* bir yer kaplıyor. Dolayısıyla *siyaset*, Shakespeare'de birçok araştırmacının özellikle ilgi gösterdiği anlamsal düzeylerden başlıcasını oluşturuyor. Zaten, bu büyük yazar gerek İngiliz, gerekse Yunan ve Roma tarihinden esinlenen oyunlarında bu ilgisini açıkça belli ediyor. Yönetenle yönetilen, iktidarla adalet arasındaki ilişkiyi sorgulamayı başlıca bir amaç biliyor. Bu sorun, Elizabeth çağında yaşayan Shakespeare'in bir demokrat olması mümkün olmadığından elbetteki eşitlikçi ve özgürlükçü bir söylem içinde çözümlenmiyor, ama siyasetin toplumsal ve bireysel yaşamın başlıca belirleyenleri arasında bulunduğu yeterli kesinlikle vurgulanıyor.

Mina Urgan, Shakespeare adlı çalışmasında George Orwell'in *Lear, Tolstoy* ve *Soytarı* adlı denemesinden ve bu yazıdaki bir yorumdan söz ediyor. Orwell, talihsiz kralın yaşlılığında aldığı en önemli dersin yetkinin devredilmezliği olduğunu söylüyor: Yetkiyi veren sonunda ezilecektir. Kral *Lear*, hiç şüphesiz törel ve insanal sorunların sergilendiği, bireyin yazgısının amansızlığının gösterildiği bir tragedyadır ama, toplumsal/siyasal koşullara göndermc yapmaktan da geri kalmaz. Ed-

ward Bond, tüm Shakespeare oyunları için geçerli olabilecek bir gözlemde bulunuyor: "Seyirci, gerçeğin ortaya çıkmasının bir *fırsat* olduğunu görmeye başlar. Gerçek ortaya çıkınca, insan artık yürümeyen bazı şeylerin belki bir gün yürüyeceğini umarak onları sürdürmek zorunda *olmadığını* anlar. Çünkü gerçek ortaya çıkınca, gerçekleştirilmek istenen şeylerin neden *gerçekleşmeyeceğini* artık öğrenmiştir." (Vurgulamalar benim)

Shakespeare'in oyunları siyasetle sanat arasındaki ilişkileri düşünmeye zorluyor insanı. İki düzeyin örtüşmesinin ve özgün, benzersiz yeni bir düzey oluşturmasının en yetkin örnekleri bu oyunlar. Terry Eagleton, Walter Benjamin ya da Devrimci Eleştiriye Doğru (*Walter Benjamin Or Towards a Revolutionary Criticism,* Verso, 1985) adlı kitabında ideolojik söylemin her zaman yazınsal söylemin duygusal ve yönlendirici gücüne ulaşamayacağını belirtiyor ve bilişsel *(Cognitive)* düzeyle duygusal *(Emotive)* düzeyin kesiştirilmesi zorunluluğundan söz ediyor. Shakespeare'de bu kesişmenin, zamana en dayanıklı biçimde gerçekleştirildiğini görüyoruz.

Halide Edip Adıvar, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci cildinde Shakespeare'in oyunları üzerinde dururken bir bölüme "Hayat Panayırı" adını koymuş. Feerik oyunlarından tarihsel dramlarına, İngiliz yazarının o zengin kişiler dünyasını düşündüğümüzde, bu başlığın çok açıklayıcı olduğunu söylemek gerekiyor. Adıvar şöyle diyor: "Shakespeare kadar hayatın zemini ile insanın kendisi arasındaki münasebetleri doğru örmüş bir sanatkâr bulmak zordur." Burada *doğru* sözcüğünün törel bir göndermesi olmadığını, tam tersine açıkça *yazımsal/sanatsal* düzeye ilişkin bulunduğunu sanıyorum. Shakespeare çağının ideolojisinin de onunla biçimlenen kişisel ideolojisinin de hem *içinde* hem *dışında* kalabilmeyi,yazınsal söyleminin başka ideolojik bakış açılarına izin vermesini sağlayabildiği için yüzyıllardır yaşayabiliyor.

Burada, büyük yazarın en tatsız oyunu sayılmış Coriolanus'tan söz edilebilir: Ulusal bir kahraman olmasına rağmen aç

Roma halkı Coriolanus'a verdiği konsüllük unvanını geri alır, çünkü bu kumandan halkı hor görür, bazı eleştirmecilerin belirttiği gibi neredeyse faşist düşünceli biridir. Konsüllüğü geri alınınca düşmanla işbirliği yapar, ülkesinin üstüne yürür Coriolanus ama son anda kararından cayınca işbirliği yaptığı insanlarca öldürülür.

Adıvar bu oyunun bir yandan "eski nizamın çöküşünü ve yeni bir nizamın kurulmak üzere olduğunu göstermesi" bir yandan da "tabiatüstü kuvvetler olmaması ve bütün facianın karakterlerin kendi hususiyetlerinden ve muhitlerinin şartlarından doğması" noktalarından Shakespeare'in "en modern oyunu" sayar. Mina Urgan tavrını açıkça belirtmemekle birlikte oyunun başarısızlığını öne süren yorumlara katıldığını sezdirir, ancak oyunun "sınıf çatışmasını işlemesi" açısından sağın ve solun ilgisini çektiğini de kaydeder. Örneğin sağ 1934'te Cumhuriyete karşı bir ayaklanma provasının öncesinde oyunu Comedie-Francaise'de oynatmayı başarmış ve demokrasi kavramının yerilmesi için kullanmış. Brecht de 1953'te tamamlayamadığı bir Coriolanus uyarlaması yapmış, 1966'da Günther Grass bir yazısında bu uyarlamayı kınayarak Brecht'i Doğu Alman işçilerinin 1953 yılındaki ayaklanmasını desteklememekle suçlamış.

Tarihin cilveleri.

(Milliyet, 1989)

GERÇEK İLE BİÇEM

İnsanlık yeni bir çağa girmeye hazırlanırken, Türkiye hem en ileri tenolojileri kullanabilen hem de ortaçağa özgü düşünce yapılarına bağlı kalabilen bir ülke olarak görünüyor. Bu *çelişki,* toplumsal kurtuluş ve özgürlük tasarısının elbetteki temel hareketc geçiricisidir ama *güvencesi* değildir. Çünkü bireyler bu tasarının gerçekleştirilmesi için gereken kararlılığı ve girişkenliği göstermezse, gündemdeki değişme geriye, yani *sağa* doğru da olabilir.

Amacım siyasal bir çözümleme yapmak, Türkiye'de sürüp giden bunalımın aşılması yolunda varsayımlar geliştirmek değil. Üzerinde asıl durmak istediğim bunalımın yazarlar tarafından gerçek anlamda yaşanıp yaşanmadığı sorusuna dikkati çekmek. *Çevrede* (Teriferide) bulunan bir ülke olarak Türkiye'nin ekonomik, siyasal ve kültürel sorunlarının biçimlenmesinde dünya kapitalizmi önemli ölçüde rol oynuyor elbet. Ne var ki bu sorunların iç dinamikleri bulunduğu da kesin. Gelgelelim bu iç dinamikler üzerinde yeterince durulduğunu, insan ögesinin iyi değerlendirildiğini söylemek sanıldığı kadar kolay değil.

1965'lerden sonra hızlanan siyasallaşma süreci, ekonomik koşulların ve iktidar uygulamalarının zorlamasıyla, ister istemez siyaset yapma biçimlerini de büyük ölçüde değiştirdi. Bu

değişiklik, 1960 yılında açılan bir yolun tek çözüm olarak izlenmesi sonucunu doğurdu ve demokratikleşme süreci 1971 ve 1980 askeri müdahaleleri ile kesintiye uğratıldı. Bu süreç içinde hem bazı muhalefet gruplarınca hem de iktidarca uygulanan terör, inanılmaz boyutlara ulaştı ve ardında bıraktığı ölülerle unutulması olanaksız dramlar yarattı. Hemen herkesin bildiği olaylar bunlar. Şimdi, yeni bir dönemin eşiğindeyiz: Kimi çevreler bir sıkı düzen için fırsat kolluyor, geniş halk kesimleriyle işçi sınıfı ise enflasyonun ve hayat pahalılığının altında eziliyor. Gençlik 10 yıllık *depolitizasyon* dönemini aşmaya çabalarken işçiler değişik eylem yolları üretmeye uğraşıyorlar. Oğullarının, kardeşlerinin, eşlerinin, sevgililerinin ölüm ve hapislik acılarını unutamayan insanlar, sorumlulara kendilerini hergün anımsatmaktan geri kalmıyorlar.

Ama Türk yazını, yaşanan gerçeği dile getirebiliyor mu? Bu soru gerçekçi olduğunu öne süren yazarlar için belki çok daha geçerli. Çünkü doğrusunu söylemek gerekirse basmakalıp konulardan öteye geçemiyor bu yazın. Biçimlerinin yetersizliği bir yana biçemleri de insanı sarsamıyor. Türk yazınının bunalımda olduğuna inanmadığımı sık sık belirttim. Üstelik şiirimizin çok önemli bir şiir olduğunu da söyledim. Ne var ki, gerek roman ve öykümüz, gerekse şiirimiz, zaman zaman yaşamın gerisinde kalıyor gibi. Toplumsal, siyasal olaylara öncelik tanıyan yazarlar hiç kuşkusuz gerçeği kavrama yolunda doğru bir tutum alıyor, siyasal bilince sahip olduklarını gösteriyorlar ama bu olayları *yaşayamadıkları* anlaşılıyor. Bir *yazar* bir *şair* olarak yaşayamıyorlar. Oysa sorun'un çözümü burada yatıyor. Siyasal bilinçle yazınsal bilinç *birlikte* var olamadıkça gerçeğin sanatsal anlatımına ulaşmak mümkün olmuyor. Türkiye, hemen her düzeyiyle *Karamazof Kardeşler* gibi, *Ecinniler* gibi romanların üretilebilmesi için gereken tüm koşullara sahip bir ülke. Yazınsal kaygı ve bilinç, siyasal ve törel kaygı ve bilince üstün gelemediği sürece bu Rubicon'u geçmek kolay olmayacak. Ününü sürdürebilmek kaygısı, en değerli yazarlarımızın, şairlerimizin

bile temel kaygısı olmaya başlıyor. Dolayısıyla yazdıklarını sorgulamak gereğini duymaz oluyor, tekrara düşüyorlar. Yazın, birkaç kez belirttiğim gibi herşeyden önce bir biçem (üslup) işidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Halit Ziya Uşaklıgil, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Sait Faik gibi birer üslupçu olmak gerekir. Gerçek, ancak o zaman insanları sarsabilecek yazınsal gerçeğe dönüşebilir ve ancak o zaman ideolojik işlevini yerine getirebilir.

Bu noktada Yahya Kemal'in "Kalble Dil" adlı yazısının o nefis girişi anımsatılabilir:

"Kalbi olanların dili yok, dili olanların kalbi yok. Yoksa bugün Türk şiiri ve nefsi taş yürekleri eriten birşey olurdu. Bu devir bir taraftan ağrıları ile, sızılarıyla, acılarıyla, ölümleriyle, matemleriyle, hasretleriyle, bir taraftan da atılışlarıyla, isyanlarıyla, ümitleriyle, emelleriyle, hârikalarıyla, o kadar feyyâz, bir devirdir. Büyük millet şerefli zamanlarında lisanını, Yunus Emre ve Süleyman Çelebi gibi, Fuzûlî ve Bâki gibi, Nef'î ve Nedim gibi, saz şairleri gibi öz oğullarına emânet etmişti. (...) O şairler öldüler. Milletten emânet aldıkları lisanı keşke beraber götürselerdi, götürmediler; kâtiplere terkettiler."

(Milliyet, 1989)

GEÇMİŞ ZAMANLAR: CAHİT İLE ZİYA

Şimdi yerinde yeller esiyor: Ankara'da bir *Buket Lokantası* vardı. Ziya Gökalp Caddesi'nin hemen üzerinde bahçeli bir meyhaneydi. Bahçe duvarının demirlerini çevrelemiş sarmaşıklar, müşterileri caddenin kalabalığından ayırırdı. Cahit Sıtkı'yı son yıllarında sık sık orada görürdüm: Sanki orada doğmuş, bir daha hiçbir yere ayrılmamıştı. Kolu beyaz örtülü masanın üzerinde, arkadaşları gelinceye kadar sanki derinden yansıyan seslere kulak veriyormuş gibi, öylesine dalgın otururdu. Kadehiyle başbaşa. O kadehin, kendisini hem dünyaya karşı koruyan hem de dünyayla iletişime geçiren biricik araç olduğunu çok yıllar sonra anlayabildim ancak.

Geçenlerde kitaplığımı karıştırırken, Cahit Sıtkı'nın kitapları ile Ziya Osman Saba'nın kitaplarını yan yana yerleştirmiş olduğumu gördüm. Dünyaları, yaşam biçimleri, şiiri üretiş biçimleri arasında neredeyse uçurumlar bulunan bu iki insan, yine de en azından benim belleğimde, iç içe girmiş durumdalar. Aralarındaki dostluk, hatta kardeşlik duyguları, bugün içinde yaşadığımız yazın ortamında pek anlaşılamayacak duygulardır.

Ziya'ya Mektuplar'ı yeniden okurken, Cahit Sıtkı'nın şiir konusunda en yakın dostuna bile ödün vermediğini, düşüncesini dobra dobra söylediğini, dahası, şiire Tarancı'dan önce

başlamış ve *Yedi Meşaleciler* arasına girmiş Saba'nın bu eleştirilerin büyük bölümünü kabul ettiğini ve dizelerini değiştirdiğini görünce, yazın ortamımızın, westernlerde seyrettiğimiz bir zamanların *vahşi batısına* benzediğine iyice inanıyorum.

Cahit Sıtkı, şiirin *biçiminin* veznin ve kafiyenin *çok ötesinde* olduğunu Ziya Osman'dan daha iyi anladığı apaçık görülen bir şair elbet. Bu yüzden dilin kendisine duyduğu ilgi, onu kalıptan daha fazla ilgilendiriyor haklı olarak. Bu yüzden de yazışmalarında bir eleştirmen, hatta bir öğretmen gibi davranıyor Saba'ya karşı. Örneğin, onun *Ahret* şiirinin son iki dizesinin hatalı olduğunu kanıtlıyor Ziya Osman'a ve o da şiiri *Geçen Zaman* adlı kitabına alırken Tarancı'nın önerdiği biçimiyle yazıyor o iki dizeyi: "Ve annem şaşıracak / Oğlum! Ne kadar da büyümüş ben görmiyeli." Aynı şekilde, *Toprağım* adlı şiirinde de dostunun uyarıları doğrultusunda düzeltmeler yapmaktan gocunmuyor.

Yine de ikircikli bir sorun var: Cahit Sıtkı, biçiminin yetkinliğine rağmen, bana her zaman *soğuk* geldi. Ziya Osman'ın bir *dindarlık* yansıtan şiiri, belki de bir özel yaşamı daha çok ima edebildiğinden dolayı şimdi de ilgimi çekiyor. Cahit Sıtkı'da da duygular ve duyular önemlidir elbet, ne var ki, o, şiiri sanki başka şiirlerden kalkınarak kurmaktadır. Bir *izleğin* peşine takılmayı pek sevmez Tarancı. "Dünyanın en büyük hadiselerinden en küçük vakalarına kadar her şeyi, şiir için bir vesile telakki ettiğini" söyler. Bu yüzden de Saba'ya göre alabildiğine *dünyalıdır*, dahası zaman zaman hazcıdır. Ölümle ve Tanrı'yla ilgilendiği zamanlarda bile Saba'dan çok başka sözcüklerle, benzetmelerle yanaşır soruna. Saba, örneğin şunları yazar: "– Rabbim, şuracıkta sen bari gözlerimi yum / Sen, bana en son kalan, ben senin en son kulun / Bu akşam, artık seni anmayan İstanbul'un / Bomboş bir camiinde uyumak istiyorum / Sonsuz sessizliğini dinlemek istiyorum / Bilirim ki taşlığın bir döşek kadar ılık / Sana az daha yakın yaşamak için artık / Rabbim, ben yalnız zeytin ve ekmek istiyorum." Yine de, tasavvuf

şiirinin derinliğine ulaşamıyor Ziya Osman. Nasıl bir adım olması gerektiğini kestiremediğim, ama atılmasının şart olduğunu sezdiğim adımı atamıyor. Yine de şiirinin altında *sarsan* bir şeyler olduğu da kesin: "Yolculuk nasıl geçti? Ne oldu? Ne de çabuk / Teneşirde ayaklar, mosmor, taş gibi soğuk". Meraklı okur, Saba'nın son iki dizesini verdiğim *Ayaklar* adlı şiiriyle Ahmet Muhip'in *Ayaklar* adlı şiirini birlikte okursa daha değişik düşüncelere dalacaktır eminim. O şiirin son dizelerini de yazayım: "Yolcu ölmüş, işte ayaklar hür / Yolcu ölmüş, ayaklar düşünür."

Akıp geçen zaman, Cahit Sıtkı ile Ziya Osman'ı belli ölçüde uzaklaştırıyor elbet bizlerden. Ne var ki, bu uzaklık son derece *görece*'dir. Her şair, her yazar hiç beklenmedik bir anda güncelleşir, belleğimize yükselir ve son derece *yaşıyormuş* görünür. Yapıtlarına karşı eleştirel olduğumuz yazarlar, şairler bile. Hasta yatağında dostu Ziya Osman'ın geldiğini görünce "tüyler ürpertici bir sesle bağıran" Cahit Sıtkı, kendi yolunu çizdiğinde, 1929 yılında şairliği daima hor görmüş olan babasına şunları yazıyor:

"Benim de çizilmiş bir mefkurem vardır. Ben, her şeyden evvel, yaşamış olduğuma delil olmak için, bir eser meydana getireceğim."

(Milliyet, 1989)

YAZ'A KARŞI KİTAPLAR

Türkiye'de yalnızca yazarların değil yayıncıların yazgılarının da zaman zaman *kara* olduğunu söylemek gerekir. Geçtiğimiz günlerde bir gazetenin *"Kültür Servisi"*nden aradılar: *"Yaz kitapları* için ne düşünüyorsunuz?" İki gün sonra TV'nin sabah yayınında yaz kitapları konusunun işlendiği, tartışıldığı bir program. Soruşturmalar, yayınlar önceden kabullenilmiş bir *yanılsamanın* ürünleri. Sanki okur-yazarlar bütün güz, kış ve ilkyaz boyunca durmadan okuyarak kendilerini "helâk" ediyorlar da yazın şöyle yorulan beyinlerini dinlendirmek için eğlenceli kitapları hak ediyorlar. Türkiye'deki okur, yazın neyse kışın da odur. Yani, *okumaz,* sadece okur gibi yapar. Böyle bir ortamda ve tam da yaza girerken, bazı yayınevleri yine de insana tatilini zehir edecek güçte yapıtlar yayınlamayı sürdürüyorlar. Bunlardan biri Fransız antropoloğu Pierre Clastres'nin *Devlete Karşı Toplum* adlı yapıtı. (*Ayrıntı Yayınları,* Çev.: N. Demirtaş).

Devleti ve kurumları, vazgeçilmezlikler biçiminde algılayan siyaset kuramcılarını da meraklı okurları da *silkeleyen* sorular ortaya atıyor Clastres, yepyeni tartışma alanları açıyor. Devletin ve yönetim kurumlarının olmayabilirliği olasılığını araştıran bir kitap bu. C. Levi-Strauss'un ilkel ya da yabanıl

toplumlarda söz, mal ve kadın değişiminin *belirleyici* bir iletişim dizgesi oluşturduğu yolundaki önermesini benimseyen Clastres, iktidarın "toplumu oluşturan ana temelle, yani değişime dayalı evrensel iletişimin temeli ile ilişkili" (s. 33) olduğunu belirtiyor ve sorunu buradan kalkınarak açımlamaya girişiyor.

Türk toplum ve siyaset bilimcileri tarafından tartışılması gereken *Devlete Karşı Toplum*'un tezlerini özetlemek amacında değilim. Üzerinde asıl durmak istediğim, kitabın "İlkel Toplumlarda İşkence" başlıklı X'uncu bölümündeki bazı vurgulamalar. Clastres şunları yazıyor: "Yasa, sert olmanın yanı sıra *yazı* demektir. Yazı yasa için vardır" (s. 139. Vurgulama benim -A.O.) Bu yargının ardından Kafka'nın *Ceza Sömürgesi*'ne şaşırtıcı bir gönderme yapıyor: "Kafka, insan gövdesini sanki bir yazı yazma alanı gibi tanımlamıştır. Sanki yasanın okunabilir olması için en uygun yer burasıymış gibi" (s. 140)

İlkel/yabanıl toplumlarda işkencenin anlamını ve işlevini ortaya çıkarmaya çalışan Clastres'nin bu bölümdeki ara-başlıkları bile çözümlemenin çevreni (ufku) hakkında yeterli bir düşünce oluşturuyor bana kalırsa: Yazı-Yasa, Yazı-Vücut, Vücut-Ayin, Ayin-İşkence, İşkence-Hafıza, Hafıza-Yasa. İşkencenin bu toplumlarda *cezalandırma* amacından çok *eşitlendirme* ve *anımsatma* amacına yönelik olduğunu belirten yazar, şu sonuca varıyor: "Damgalı toplumlar, *devlete karşı toplumlardır*. Her vücudu diğerine eşitleyen toplumsal damga, aslında *ne iktidar sahibi ol ne de boyun eğ* demektir. Ayrıcalığı olmayan bu yasa, ancak ve ancak yine ayrıcalıksız bir alana, herkes için eşit bir alana, insanın kendi vücuduna yazılabilirdi. Vahşilerin bu derin ermişliği, her şeyi önceden sezip, acımasız bir fatura ödeyerek, daha büyük bir acımasızlıktan, despotluk ve ayrıcalıklı iktidardan kaçmaktan ibarettir: *Vücut üzerine yazılmış bir yasa, unutulmaz bir anıdır*" . (s. 147. Vurgulamalar Clastres' nin)

Bu sözlerin yaz günlerinin keyfini kaçıracağından kuşku duymuyorum. Çünkü siyaset yapmayı başkalarına devretmeyi

seçmiş ve karizmatik liderlerin sözlerinin peşinden gitmeyi benimsemiş bireylerin çoğunlukta olduğu bir toplumda *soru sormak* sakıncalı bir uğraştır. Sağın *kerim* devleti ile bu nosyonun *sönmesi* ve *kalkması* gerektiğine ilişkin önermelere sahip bulunan *solun* devleti arasındaki benzerlik ve ayrılık noktalarını araştırmak, ütopyaya sahip çıkmak her zaman *sapkınlık* olarak görülmüştür üstelik. Devlet baba ile devlet ana arasındaki belirlenebilecek farklılıkların, kuramsal sorun açısından hiçbir önemi yok.

Daha güncel ve daha hafif bir soru da ortaya atılabilir Clastres'nin kitabından yola çıkılarak ve bu soru, bütün tatil boyunca düşünülebilir. Bir antropolog, Kafka'nın yapıtına ulaşmakta, orda kendi tezlerine destek bulmakta ve "Kafka türü hezeyanların gerçeğe dönüştüğünü" vurgulamaktadır. Acaba Türkiye'de doğal bilimleri kendisine meslek seçmiş kaç profesörümüz vardır Kafka'nın, Dostoyevski'nin, Flaubert'in romanlarının dünyasında gezinen? Enis Batur, bir önceki sayısında kitabını budalaca yargılarla yeren *Nokta* dergisinin son sayısında kendisiyle yapılan söyleşide hem o kitap tanıtıcısıyla örtük bir eğlenme fırsatını yakalıyor, hem de gerçeği vurguluyordu: "Edebiyat gerildi" diyerek. Gerileyen, *kültürün* kendisidir diye düşünüyorum.

Zorunlu çalışma süresinin en aza indeceği, buna karşılık *tatil* kavramını geçersizleştirecek boş ya da *özgür zaman* süresinin en çoğa çıkarılacağı bir toplumu düşlemeyi sürdürelim.

(Milliyet, 1990)

KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI

Zaman zaman çeviri yapıtlara, yabancı yazar ve düşünürlere ilişkin monografilere de yer verildiği için, Kültür Bakanlığı yayınlarının bir dönemin ünlü *Klasikler* dizisinin yerini doldurmak amacında olduğu duygusuna kapılabilir insan. Gelgelelim bu yayınların her zaman aynı düzeyi tutturabildiğini söyleme olanağı yok. Bu köşede 3 Ocak 1989 günü yayınlanan "Kültür Bakanlığı ve Politikası" başlıklı yazımda, arasıra gerçekten değerli kitaplara rastlanmasına rağmen, gerek "kültür eserleri", gerekse "kaynak eserler" dizilerinin birçok değersiz çalışmayı içerdiğini belirtmiştim. Bugün de aynı kanıdayım.

Bakanlığın son günlerde yayınladığı kitaplar arasında önemsenmesi gereken bazı yapıtlar yer aldı. Eski yazınımıza ilişkin ikisi üzerinde özellikle durmak istiyorum: Dr. İskender Pala'nın iki ciltlik *Divan Şiiri Sözlüğü* ile Nahid Aybet'in *Fuzuli Divanında Maddi Kültür* adlı çalışmaları, gerçekten emek verilmiş kitaplar. *Sözlük*, alanında büyük bir boşluğu doldurur nitelikte. Divan şiirinin mazmunlar düzenini başka bir söyleşiyle içeriğini anlamamızı kolaylaştırmayı, şiirin hangi kültürel, dinsel ve söylensel kaynaklara yaslandığını göstermeyi amaçlıyor kitap. Eski şairlerimizce kullanılmış binlerce sözcük, bütün arka planlarıyla, yan anlamlarıyla veriliyor ve geçmiş uygarlı-

ğımız içinde temellendiriliyor. Dr. Pala'nın çalışmasını herhalde *esinlendirmiş* olması gereken Agâh Sırrı Levent, *Divan Edebiyatı - Kelimeler ve Remizler - Mazmunlar ve Mefhumlar* adlı kitabında şunları yazar: "Her edebiyat kendi devrinin bir tefekkür, bir tehassüs ve tahayyül kâinatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, sanat telakkilerini, hurafelerini, itikatlarını, hakiki ve batıl bütün bilgilerini taşır. Divan edebiyatımız da hayatla alakası ne kadar az olursa olsun, cemiyet hayatının seyrini takip etmekle, onun akislerini taşımaktadır."

Nahid Aybet'in Fuzuli çalışması, Levent'in sözlerini kanıtlamaya yönelmiş bir yapıt adeta. En soyut şiirin bile son çözümlemede maddi ve toplumsal dünyanın dışında var olamayacağını apaçık gösteriyor Aybet. Yazar, yalnızca divanına bağlı kalarak Fuzuli'nin şiirinin ardındaki maddi olguları bir bir açığa çıkarıyor, yani o şiiri *dünyasallaştırıyor.*

Şiirin, toplumsal yaşamın, daha geniş bağlamda ekonomik yaşamın temellendirilmesinde kullanıldığı bir başka örnek çalışmayı anımsamadan edemiyor insan: Prof. Sabri Ülgener'in *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası,* Nahit Aybet'in çalışmasından farklı bir amaca yönelik olmasına rağmen, tam da bu farklılık yüzünden daha kapsamlı, genelleyici sonuçlara ulaşabilmektedir. Bu vurgulama, hiç kuşkusuz Fuzuli çalışmasını değersizleştirmeyi amaçlamıyor, sadece Aybet'in daha geniş ufuklu ve dönemin kendisini kuşatan çalışmalara yönelmesi yolunda bir dilek oluşturuyor.

Bakanlığın yayınlarından bir başka önemli kitap Türkiye'de sosyolojinin bir disiplin olarak yerleşmesi için çaba harcamış Mehmet İzzet'in hemen tüm önemli makalelerini içeriyor. Kitabı hazırlayan Coşkun Değirmencioğlu yer yer zengin dipnotlar veriyor. Mehmet İzzet'in yazıları, hiç kuşkusuz ancak dönemin düşüncesiyle ilişkilendirildiği ölçüde anlam kazanabilir. Bu yüzden *Makaleler* örneğin Gökalp'ın çizdiği sorunsal çerçeve içinde düşünülmelidir.

Değinmek istediğim son kitap, Ahmet Rıza Bey'in *Batı'-*

nın Doğu Politikasının Ahlaken İflası adını taşıyan yapıtı. İttihat ve Terakki'nin bu önde gelen kişisi Batı'yla hesaplaşmayı amaçlayan kitabını şu cümleyle açıyor: "Bu esere verdiğim isim pek de gerçeğe uymamaktadır. Zira Avrupa'nın Türkiye'ye karşı takip ettiği siyasette ahlak mefhumuna asla yer verilmemiştir. Batı, hakkını daima kuvvetten almış, tek gayesi de başarıya ulaşmak olmuştur."

Dikkatli okur, Ahmet Rıza Bey'in kitabında günümüzde birçok kişinin *ilk olmak* şişinmesiyle örtülmüş yargılarının kökenini bulacaktır. Tıpkı Sait Halim Paşa'nın *Toplumsal Çözülme-Buhranlarımız* adlı kitabında bulduğu ya da bulabileceği gibi.

(Milliyet, 1989)

YAZMAK SORUNU

Sait Faik, "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" adlı öyküsünde "Binlere karşı birdim. Onbinlere karşı birdim" der, ama mutluluğu ve kurtuluşu yine de inzivada değil, karşılarında güçsüz olduğu duygusuna kapıldığı, bencilliklerinden ürktüğü öteki insanların arasında arar.

Yazar, söz aldığında, hem insanlığın adına konuşur, hem insanlığa karşı. Bu hem o hem bu durumu, sorunların tek bir yanıtı olması gerektiğine inanıyorsak eğer, hiç kuşkusuz açık bir tutarsızlık yansıtıyor. Gelgelelim, toplumun, dolayısıyla da ancak toplum içinde varolabilen ve o toplum tarafından biçimlendirilen bireyin sorunları, tarihin bize durmadan anımsattığı gibi, tek yanıta indirgenemiyor. Yunan tragedyalarındaki kahramanların yazgısı tanrısaldı, dolayısıyla kaçınılmazdı. Çağımızın anti-kahraman bireylerinin yazgısı ise, alabildiğine dünyasal. Bu yüzden de hep bir ikilem yansıtıyor ve dram, şıklar arasındaki seçim zorluğu üzerinde temelleniyor.

Arjantinli yazar Julio Cortazar "Unutmak, belki de insanın us sağlığı için bir gereksinmedir ama aynı zamanda gerçeğin alçakça çarpıtılmasıdır unutmak" diyor. Geçmişi sorgulama alanına çıkaran bu yargı, aynı zamanda şimdiyi de gündeme getirir ve bize yaşadığımız günün sorunları üzerinde de özellikle düşünmemiz gerektiğini duyumsatır.

Edebiyat (yazın), isteyelim istemeyelim, her yaratıcı/üretici düşünce biçimi gibi, hem günüyle hem geçmişle hesaplaşıyor ve ancak bu hesaplaşma sayesinde varolabiliyor. Kendini yenilemesinin, zamanın koşullarına, beklentilerine ve ütopyalarına uyumlamasının *başka* bir yolu da yok.

Dil, kuran ve yıkandır.

Ahmet Hamdi Tanpınar *Beş Şehir* adlı kitabının ilk parçasını oluşturan "İstanbul" başlıklı bölümü şöyle açar:

"Çocukluğumda, bir Arabistan şehrinde ihtiyar bir kadın tanımıştık. Sık sık hastalanır, humma başlar başlamaz İstanbul sularını sayıklardı:

— Çırçır, Karakulak, Şifa suyu, Hünkâr suyu, Taşdelen, Sırmakeş...

Adeta bir kurşun peltesi gibi ağırlaşan dilinin altında ve gergin, kuru dudaklarının arasında bu kelimeler ezildikçe fersiz gözleri canlanır, bütün yüzüne bizim duymadığımız bir şeyler dinliyormuş gibi bir dikkat gelir, yanaklarının çukuru sanki bu dikkatle dolardı. Bir gün damadı babama:

— Bu onun ilacı, tılsımı gibi bir şey. Onları sayıklayınca iyileşiyor, demişti."

Bu küçük alıntıda gerçeğin mi kurmacanın mı ağır bastığını söylemek olanaksız elbet. Kesin olan şu: Giderek yaygınlaşan bir nostaljiye rağmen, hiç kimsenin artık İstanbul sularının adını böylesine bir şifa umuduyla anamadığı. Dahası, bu yazınsal betimleme bizi çok gerçekçi bir soru sormaya yöneltiyor: İstanbul'daki içme sularını bilen kaldı mı?

Hiç kuşkusuz, bu türden gerçekçi soruları gazete yazıları da gündeme getirir. Ama ne yazık ki, güncel önemleri ne olursa olsun, o tür yazılar zamana dayanamazlar. Güncelin siyasal, ideolojik biçimlendirmelerini yalnızca sanat yapıtları aşabiliyor. İlle de bir örnek gerekiyorsa Falih Rıfkı Atay'ı anacağım: Bir-iki araştırmacı dışında kim merak ediyor, arayıp soruyor gündelik gazete yazılarını Atay'ın. Ama *Zeytindağı, Roman Gibi* ve fıkra çerçevesini çok aşan *Eski Saat* gibi kitapları hâlâ

yazınsal bir tat veriyor. Onlarda insanımızın serüvenini okuyoruz: Arabistan çöllerini olduğu kadar iki başkenti, İstanbul ve Ankara'yı da gözümüzde canlandıran, oralar için kurulmuş düşleri ve oralarda uğranılan düş bozumlarını da yaşatan yapıtlar bunlar.

Gelgelelim, yazın'ın değeri de önemi de yaşanan günde pek anlaşılmıyor çoğu zaman. Yazın hem gereksiz bir uğraştır, hem zararlı bir uğraş. Yazar, nedense aynası olmak istediği insanın da iktidarın da hep hışmını çekmiştir. Artık tüm uygarlığın övüncü olan Homeros'un M.Ö. 35'te çılgın Roma İmparatoru Caligula tarafından yasaklanmak istendiğini belki çok az kişi anımsıyor. Suçlanmış, cezalandırılmış yazarların listesi kalın bir cilt oluşturur.

Yine de yazıyoruz. Neden?

Çünkü, bir yazgıdır yazmak.

Birileri için, insanlığın dünyasında olup biteni, iyiliği ve kötülüğü, umudu ve umutsuzluğu, yaşamı ve ölümü alışılmış kalıplar dışında anlatmak nerdeyse doğal bir zorlamadır. Yazmazsa, Sait Faik'in dediği gibi "deli olur" Kalemini öper ve yazar. Hem insanlık adına, hem insanlığa karşı. Hem insanlık için, hem sadece kendisi için.

(Milliyet, 1989)

"CÜMLELERİN MACERASI"

Flaubert'in *Gönül Eğitimi* (C. Süreya, L'Education Sentimentale'i böyle karşılıyor) adlı romanını yeniden okurken bazı yan bilgiler için René Dumesnil'in Gustave Flaubert adlı yapıtına da göz atıyordum. 29 Kasım 1851 tarihinde İstanbul'dan yazılmış bir mektubundaki şu satırlarla irkildim: "Şarkta bir yüzyıl içinde harem kalkmış olacaktır. Avrupalı kadınları örnek alıyorlar. Yakın günlerde *roman okumaya kalkışacaklar*. O zaman Türklere has o rahata veda etmek gerekecek. Her yerde, her şey çatır çatır sökülüyor" (s. 88, 2 no'lu dipnot-Vurgulama benim)

Yaşama "bir hekim gözüyle bakmayı" ve "teşrih yapmayı" yöntemsel bir sorun olarak koyan Flaubert'in "roman okumaya kalkışma"nın kökten bir bilinç dönüşümüne yolaçacağını düşünmüş olduğu anlaşılıyor. Yazınsallığı her türlü kaygının önüne geçirmiş bulunan Flaubert'in yapıtının son çözümlemede burjuva toplumundan duyduğu nefreti açığa vurduğu biliniyor. Sadece bir ay kaldığı İstanbul'daki gelişme dinamiğine ilişkin yorumunu, dönemin Türk romancılarının ne ölçüde karşılayabildiği ayrı bir inceleme konusu elbet. Ama, Tanzimat dönemi romancılarının *toplumsal işlev* sorunu üzerinde durduklarını ve tıpkı Flaubert gibi bir şeyleri *yıkmayı* amaçlamış olduklarını biliyoruz. Ama Flaubert'le aralarındaki aşılmaz uçurum, bu

amacı gerçekleştirme *biçimlerinden* kaynaklanıyor.

Ne yazık ki, Flaubert'in *yazma tutkusu,* Tanzimat dönemi yazarlarının o tarihte sahip olmaları imkânsız bir tutkudur. 14 Ocak 1857'de Croisset'teki evine dönmeye, yeniden "inzivasına" çekilmeye karar verdiğinde Maurice Schlesinger'e şunları yazıyor: "Biteviye sürüp giden durgun hayatıma, *cümlelerin birer macera* halini aldığı ve çiçek namına mecaz ve istiare derlemekle geçirdiğim o zavallı hayatıma avdet ediyorum. Geçmişte olduğu gibi yazacağım, *yalnız yazmak zevki* için. Sırf kendim için, para veya şöhret kaygısı olmadan yazacağım. Her hülya eninde sonunda gireceği kalıbı bulur. Bütün susuzlukları söndürecek sular, bütün kalpleri yatıştıracak sevdalar vardır." (Vurgulamalar benim) 1860'ta onu gören Suzanne Lagier, Goncourt Kardeşler'e şöyle özetliyor durumu: "Yalnızlıktan ve çalışmaktan çıldıracak."

Yazı sürecinin her anı bir işkencedir: Kuşpalazının seyrini gözlemek amacıyla hastanelere kapanır, 1848'de Paris'te "hangi arabalara binildiğini, arabaların nerde durduğunu, hasta arabalarının rengini" merak eder ve *Gönül Eğitimi*'ni kastederek: "Romanlar götürüsü romanım beni iliklerime kadar tüketiyor" der. Kimi bölümleri on dört kere yazar. Yapıtlarında *imla yanlışları* bulan dostlarına çok sert bir çıkış yapar: "Üslup ve gramer iki ayrı şeydir. Gramer olmaz olsun diyorum, anlıyor musun? Olmaz olsaydı değil." İnsan, Sait Faik'i dilbilgisinden haberdar olmamakla suçlayan eleştirmecilerimizi anımsamadan edemiyor.

Kızkardeşinin ölümünün ardından yazdığı bir mektupta, "Hayatımı herkesin yaşadığı âlemin dışında tutmakla, herkesin düştüğü ihtiras ve benlik duygularından kendimi çekmekle, varlığımı daha sağlam bir şeyde aramakla saadete değilse bile huzura kavuşabileceğimi sanmıştım. Acıdan kurtulmak kimsenin elinde değil, ben denedim." Ama kendini hep dış âlemin ötesinde tutar Flaubert. Yalnızca yapıtı için yaşar ve toplumla uzlaşmayı asla düşünmez: "Önüne her gelenin, mesela gazete-

cinin, budalanın veya burjuvanın birinin kalkıp benim en güzel bulduğum yerlerde hiç çekinmeden bir sürü saçmalık bulacağını düşününce abanoz karanlığında hüzünlere kapılıyorum ve içimin acısından gebereceğim geliyor." Para sıkıntısı vardır ama *popülerleşmekten* ödü kopar. Salambo'nun "yüz bin frank karşılığında bile" resimli baskısına izin vermez, gerekçesini de şöyle özetler: "Ben sağ oldukça kitaplarım resimli olarak çıkmayacaktır, çünkü en güzel tasvir, en kötü bir resmin yanında silik kalır." Biçemin bu yüceltilmesi, hiç kuşkusuz günümüzün kimi yazarlarınca anlaşılabilecek ve benimsenebilecek bir tutum değildir. Çünkü bu tavır, daha peşinen *seçkincilik* olarak mahkûm edilmiştir. Biçem, Flaubert'in burjuvayla *arasına* koyduğu sınır taşıdır, dikenli teldir daha doğrusu. Sevgilisi Louise Colet'ye şöyle yazar: "Şekilce güzel olmayan güzel düşünce olamayacağı gibi, tersine olarak ifade ettiği düşünce güzel olmayan güzel şekil de olamaz."

8 Mayıs 1880'de ölümünden az önce şunları yazar: "Yaşamaktan bıktım artık. Her şey beni yoruyor, her şey bana yük oluyor. Bir inme inse de her şey bitiverse." Yapıt tamamlanmış, yaşamın da anlamı kalmamıştır.

(Milliyet, 1989)

YOZLAŞMANIN GEÇMİŞİNDE

Frenklik, Türk yazarlarının gözünde yozlaşmanın en tipik göstergesi olmuş, bu yüzden de Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde aynı şiddette eleştirilmiştir. Osmanlı-Türk toplumunda çok somut biçimde algılanan Batı karşısında geri kalmışlığı gidereceğine inanılan bir *kendine dönüş* ideolojisi her zaman mevcut olmuştur. Askeri-iktisadi gücünü yitiren imparatorluk bünyesinde yabancı teknolojilerin kullanımıyla bir yandan gündelik yaşam pratikleri değişikliğe uğrar, toplumsal ilişki biçimleri çözüşürken, bunalımı giderme amacıyla yanıp tutuşan aydınlar özgürlük ve eşitlik imgeleriyle beslenmiş ve Fransa kaynaklı bir düşünce siklonunun esmesine yol açmışlardır.

Servet-i Fünun yazını bu batılı yaşam sahnelerinin yetkin betimlemeleriyle doludur. O dönem romanları kılık kıyafetten mobilyaya, toplumun egemen sınıflarında nasıl farklı bir zevk oluştuğunu en açık biçimde yansıtır ve toplumsal sınıf ve katmanlar arasında beliren uçurumun derinliğini gösterir. Merkezi devleti güçlendirmek amacıyla alınan mali önlemler sonunda İstanbul'da güçlenen bürokrasi ve tüccar zümrelerinin benimsediği yeni yaşam biçiminin yozlaşmışlığına, Servet-i Fünun yazarlarının ürünlerinin görülmesinden 25-26 yıl önce 10 Tem-

muz 1872 tarihli *Hakayık-ül Vekayi*'de de değinilir: "Ahlak bozukluğu yalnız İstanbul'a münhasır kalmayıp Osmanlı memleketlerinin dört bir tarafına kolera gibi bulaşmaktadır. Erkekler kerpetenle tutulmaz derecede dar pantolon giymektedir. Kadınlarımız ise yaşmak yerine örümcek ağına benzer peçeler koymak suretiyle yüzlerini ve boğazlarını bambaşka heyette teşhir etmektedir." Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* adlı romanının kişilerinden Necdet Bekir'in sözlerinde gelişim apaçık belli edilmektedir: "Hayatta başarının şartı iyi giyinmektir. Akşam saat sekizden önce smokin giyilmeyeceğini bilmeyen adama insan denemez."

Züppe, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ta değindiği ve "Osmanlıyı yeni bir insan tipi" olarak ortaya çıkardığını öne sürdüğü *İstanbulin* ve *redingot* döneminin yıkımını imler ve toplumun bencilleşmesinin prototipi olarak belirir. Modernleşmeyle büyülenmiş dönemin ruhundan kopamayan Halit Ziya, İzmir'de Tevfik Nevzat'la birlikte çıkardığı *Nevruz* dergisinde "Tuvalet Masası" başlığı altında yazılar yayınlar.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Sodom ve Gomore*'de olsun, *Kiralık Konak*'ta olsun, toplumsal ve aktörel çözülüşü sergiler. *Kiralık Konak*'ın sonu etkileyicidir:

"Servet Beylerde düğün gecesini andırır mutantan" ve "iki Türk, bir Alman zabitinin seferi elbiseleriyle", geri kalanın "smokin ve dekolte" giysilerle katıldığı ziyafette, bir zamanların şair adayı Hakkı Celis'in Anafartalar Savaşı'ndaki ölüm sahnesinin anlatımı sofrada buz gibi bir hava estirir. Talihsiz Hakkı Celis'in delice âşık olduğu Seniha, bu konuda soru yöneltiğine pişmandır çoktan. Genç kadını etkilemek isteyen Azmi Bey, şehit şaire "muhteşem bir mezar" yaptıracağını söyler ama Seniha neredeyse unutmuştur önceki konuşmaları. Yakup Kadri, şu katı cümle ile bitirir romanı: "Fakat Seniha sadece güzel ve süslü idi." Seniha toplumsal ve insanal olana kayıtsızlığın ve bireyciliğin simgesi olur bu betimlemede.

Roman kişisi de olsa, bir insanın ölüm acısı karşısında du-

yarsızlığa uç veren bu kuntluğunu yalnızca marazi bir kişilik yapısıyla açıklayamayız. Bu duyarsızlık, dönemin egemen sınıfının ön niteliği olarak beliren bireyciliğin doğal uzantısıdır. Herkesin kazanç ve başarı dürtüleri doğrultusunda davrandığı bir toplumsal kuruluş bu yozlaşmayı ister istemez farklı biçimlerde tüm sınıf ve tabakalarda yansıtır. Kır ve kentin orta gelir gruplarının da, alt gelir gruplarının da bu olumsuz eğilimden etkileneceği bellidir.

Kurtuluş Savaşı'na evrilecek süreç içinde insanal değerler tecimsel değerlere yenik düşer. Haslık taklit karşısında geriler ve özgürlük güç karşısında geri çekilir. Umutlar yıkılır. Bu oluşuma yöneltilmiş bir eleştiri Sait Halik Paşa'dan gelir ve sanatsal/yazınsal düzeyde dile getirilmiş olanı kuramsal düzeyde netleştirmeyi ister: "Batılı biçimde bir rönesans gerçekleştirme girişimimiz acı bir şekilde boşa gitti."

Cumhuriyet döneminde bu rönesans umudunun gerçekleştirilip gerçekletirilmediği sorusunun yanıtlanması hiç kuşkusuz ekonomik-politik-ideolojik düzeyleri kapsayan çok ayrıntılı çalışmaları gerektirir. Bugüne kadar yapılmış çözümlemelerin bir bölümünün hayli kötümser sonuçlara ulaştığını belirtmekle yetiniyorum.

(Milliyet, 1989)

KAN LEKESİ OLABİLEN SÖZ

İbn Haldun, zamanının kültür yaşamını değerlendirirken, şu çarpıcı sözleri yazıyor: "Musiki sanatı zaruri ihtiyaçlardan değil, medeni hayatın gereklerindendir ve düzenin bozulmasıyla kaybolmaya mahkûm bir sanattır" Müziğin bu biçimde değerlendirilmesine Konfüçyüs'te de Aristoteles'te de rastlıyoruz. Ne var ki, benim üzerinde durmak istediğim sorun bu değil. İbn Haldun'un sözlerini okuyunca, bilmiyorum nasıl bir çağrışım sonucu, Türk yazınındaki bazı eğilimleri düşündüm.

Uzun süredir medyalar *yönetiyor* yazını. Romanı ya da öyküyü seçen kişiler, yazın'ın iç sorularından da kendi iç sorunlarından da yola çıkmaktan vazgeçiyor gibiler. *Popülerleştirilmiş* izleklerin ve biçimlerin *önbelirleyiciliğinde* yazıyorlar. Çok felsefi, çok derin görünen sorunlar, ne yazık ki, biçimin ve biçemin *oyunlaştırılması* sonunda, hiçbir şey söylemez oluyor. Bir zamanlar kapalı ve tek başına yapılan bir iş olan yazarlık, günümüzde okullarda öğretilebilen bir *meslek* olmaya başladı. *Kültür endüstrisi,* televizyon senaryosundan romana, *yazım tekniklerini* sonsuzca çoğaltmayı başardı. Psikanalize yeni boyutlar kazandıran J. Lacan'ın tek ben'in yitimine ilişkin yaklaşımları biliniyor. Bu yorumu dönüştürerek söylersem, tek-yazar da kalmadı. Şimdi görünmeyen, ama romancıyla/öykücüyle/şairle

beraber yazan başka yazarlar var. Metinlerarası *(inter-textuel)* ilişkiler değil söz konusu olan. *Kolektif* bir yazış biçimi var neredeyse.

Yazın'ın kurmacayla *(fiction)* ilişkisinin açığa çıkarılmasından bu yana, hemen herkes *kurgu* peşinde koşuyor. Yazma yöntemleri ve teknikleri, nerdeyse hiçbir kişisel dönüştürüme uğratılmadan kullanılıyor. Öyle ki, insan geleneksel yazış biçimlerini *özleyecek* duruma gelecek. Ustalığın, yenilikçiliğin her yapıtta adım adım kazanıldığı, kazanılabileceği gözardı ediliyor gibi geliyor bana. Yazınsal üretimin yorucu ve acımasız koşullar altında gerçekleştirildiğinde sahicilik kazanabileceği unutuluyor. Duygusallıklar da, duyarlılıklar da yapaylaşma tehlikesiyle yüz yüze. J. L. Lecercle - P. Albouy çifti "Biçimcilik dilin hakikatini çalar" diyorlardı. Yazarın ödevidir elbet yeni anlatım yolları bulmak. Ama, deney var, deneycik var. Üzerinde uzun boylu düşünülmesi gereken sorunlar bunlar. Burada, okumakta olduğum son roman *Kara Kitap* olduğu için Orhan Pamuk'tan yola çıkacağım. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, *Sessiz Ev*'de, *Beyaz Kale*'de harcanan çabayı görmemek olanaksızdır. Bir romandan ötekine, Orhan Pamuk, sürekli bir değişim sergiler: Anlatım düzeyinde de içerik düzeyinde de. Yine de bu kitaplar arasında nerdeyse bir *iç bağıntı* vardır. Kitapların sayısı arttıkça belki Balzac ya da Proust'u anımsatacak bir *yapıyla* karşılaşacağız. *Kara Kitap*'taki biçemle *Cevdet Bey*'deki biçem arasında nerdeyse bir okyanus vardır. Ama bu *farklılık* ille de değişiklik yapmak gereksiniminden doğmadığını hemen farkettirir. Her kitabın biçemi, daha da ötesinde *sözlüğü,* romanın dilsel/anlamsal çevriminden kaynaklanır ve ancak o biçemle yaşarlık kazanır. Bir *özenti* değil, bir *gereklilik* vardır burada. Romandaki dilin, düşüncelerin ve olayların evreni, belki de farkına varılmayacak biçimde dışarıya doğru açılır, bir ahtapotun kolları gibi orayı kucaklamak ister. Başarılı olup olmadığını tartışmıyorum, çünkü burada önemli olan, *istek* ve bu isteği gerçekleştirmek için harcanan *çabadır*. Tomris Uyar'in

öykülerini ve Günlük'lerini de düşünüyorum. Selim İleri'nin biçeminin yansıttığı ruhsal arayışı ve bu arayış aracılığıyla *gösterdiği* değerlerin yitimi sorununu da düşünüyorum. Hepsi medyalarca kabul ettirilen/kabul ettirilmek istenen tavrı *kırmayı* amaçlıyorlar. Yazarlığın ancak bir *bireyliğin* yansıtılması olduğunu biliyorlar. Bir *evren* bir bireylik olmadan nasıl kurulabilir ki zaten?

Geçmişin araştırılmasının peşine düşen, bu sayede yaşanan zamana bir yanıt ya da bir yanıt-soru olmayı öngören Proust'un şu sözleri, ne kadar aydınlatıcı görünüyor ve yazarlığın ülküsünün yetkin bir betimini oluşturuyor: "Tüm varlığım boyunca bir yöntem sürdürdüm; ben, bunca yıl, insanların gerçek düşünce ve yaşamlarını sadece kendi arzularıyla bana sundukları dolaysız sözcelem *(enonce)*de aradım durdum. Onların yüzünden gerçeğin analitik ve akılcı bir anlatımı olmayan şahadetlerine fazla önem vermedim, sözlerin kendisi *ancak* boyun eğilen bir sükûnetin, karmakarışık bir haldeki kimsenin figürüne yapışmış bir *kan lekesi* biçiminde yorumlanabileceğinde bana *bilgi* vermekteydi."(Vurgulamalar benim)

(Milliyet, 1990)

YAZIN'IN GERÇEĞİ

Ingmar Bergman *Büyülü Fener* adıyla yayınlanan anılarının bir yerinde çekimi tamamlanan bir sahneyi anlatıyor: "Müzikhol neonları yanıp sönüyordu ve Jack kendini vurmuştu. Marianne insanın kanını donduran bir çığlıkla onun üzerine kapanmış yatıyordu. Cankurtaran arabası yaklaşıyor, ıslak asfalt parlıyor, güzellik salonunun peruklu mankenleri bakıyordu. Bitkin ve başım dönmüş, kameranın ayaklarına yapıştım. Aynı zamanda da bir güçlülük duygusuyla da sarhoş olmuştum. Bunların tümü *benim yaratıcılığımın* ürünüydü. *Benim gerçeğimdi.* Önceden görülebilmiş, planlanmış ve gerçekleştirilmiş kendi gerçeğim". (s. 81) (Vurgulamalar benim)

Ne eklenebilir ki bu sözlere? Yazın'ın, sanatın özü bu işte: Bir gerçek yaratmak ya da bir gerçek kurmak. Gerçek, belleğin dibine çökmüş binlerce yaşam deneyiminin, belirsiz düşünce ve duyguların, görülmüş ama yorumlanamamış düşlerin, tasarlanan sonların ve çözümlerin seçilip kurgulanmasından ibaret. Her şey *dilin içinde* olup bitiyor.

Bergman, az ilerde şunları da ekliyor: "Filmlerimdeki ritm, masa başında senaryodan doğar, kamera karşısında da yaşamaya başlar. Her türlü doğaçlama bana yabancıdır. (...) Film belge olduğu zamanın dışında bir düştür. Bundan dolayı Tarkovski sine-

ma yönetmenlerinin en büyüğüdür. Düşsel mekânlarda bir uyurgezerin güveniyle hareket eder, hiç açıklama yapmaz". (s. 83)

Yazından sürekli açıklama ve kurtarıcılık bekleyenlere çok yabancı gelecek sözler bunlar, biliyorum. İster yazın, ister sinema olsun, dilin amacı anlatma, anlamlandırmadır elbet. Ama bu anlatmanın yaşamın ve toplumun *açıklanmasıyla* doğrudan bir ilişkisi olmadığı gibi böyle bir amacı da yoktur. Doğrusu, Bergman'ın "düşsel mekânlarda bir uyurgezerin güveniyle hareket etmek" nitelemesinde, yazın eleştirmecilerinin ciddiye almaları gereken bir uyarı buluyorum. Yazar, gerçekleri açıklamak amacıyla yazmaz, gerçek dolaylı olarak belirir yapıtında. Üstelik, kendi *bilincinde* ve *dilinde* kırılmış olarak. Bu dış dünyanın reddi demek değil elbet. Dünya öyle durmaktadır. Ama her olay anlatıcının elinde *değişir,* başka bir açıdan görünür ve giderek güvenilmez duruma gelir. Yazar, gerçeklik dünyasında bulunmayan, yazılmadan önce asla varolmayan bir gerçekliği kurar.

Borges de farklı sözcüklerle Bergman'a katılıyor: *Alçaklığın Evrensel Tarihi*'nin "Önsöz"ünde şöyle diyor: "Yazarı mutsuz bir adamdı, ama öyküleri yazarak eğlendirdi kendisini, aldığı hazzın yankısı ulaşsın okura" Barındırdığı alçakgönüllülüğe rağmen, Borges de yapıtın kurulduğunu dile getiriyor. Dostoyevski'nin yapıtında bugün bizi çeken, sarsan yanlar, onun törel kaygı ve amaçları değil, insan ruhunun "düşsel mekânlarında bir uyurgezerin güveniyle" yaptığı yolculuk sırasında ayak bastığı karanlık ve aydınlık bölgelere dair anlattıklarıdır.

Yazın yapıtlarının amacının sadece kendileri olduğu bunun için öne sürülüyor. Okurun bir kitapta aradığı gerçek değil *yazıdır.* Gerçek yazar, kurduğu benzersiz dünyanın bir yetkinliği açığa vurduğunu bilir ya da sezer. Çin bilgelerinden We Ling Kung'un bir sözü, yazarın/sanatçının tutumuna çok uygun düşüyor bence: "Yetkin kişinin arayışı hep benliğindedir. Küçük adam hep başkalarından alır"

Bir yapıtta apaçıklıklarla gizler, bayağılıklarla yücelikler birlikte bulunur ve son çözümlemede okur, bunlardan sadece

haz alır. Kendi ufkunu aşar, belki bir an için, ama aşar. Birgün yazar olmaya da karar verebilir. Küçük oyunlar, hileler, şüpheli sözler, iddialar: Budur yazın. Borges gibi Doğu ve Uzakdoğu kültürlerine büyük ilgi duymuş Ezra Pound'un *Konfüçyüs* adlı kitabından, okurların haz alacağını umduğum iki alıntıyla bağlıyorum:

Sze Han'dan: "1. Japoneriği çiçekleri bükümlü, dönük; düşünmez miyim senin uzaklarda olduğunu? 2. Düşüncede değilsen, ne gibi bir ıraklıktan söz edilebilir?"

T'ai Po'dan: "Tsang dedi ki: 'Ölecek olan bir kuşun sadası yaslıdır, ölmekte olan bir insanın sözleri ise tartılıdır' "

(Milliyet, 1990)

GÜNCEL İLE KALICI

Andre Gide 19 Ocak 1948 tarihli güncesinde çok farklı yazın anlayışlarına sahip olmalarına rağmen Valéry, Proust ve Claudel'le kendisinin yine de birlikte anıldıklarına değinerek, bunun nedeninin "güncelliği (aktüaliteyi) aşırı küçümsemeleri" olduğunu yazıyor. Mallarmé'nin bu noktada o yazar kuşağını doğrudan etkilediğini de belirten Gide, sözü gününün yazarlarına getirerek şunları söylüyor: "Onlar derhal *başarı* kazanmak iddiasındalar. Oysa biz, kırk yaşımıza gelinceye kadar tanınmamış, değerlendirilmemiş ve hor görülmüş kalmayı pek doğal buluyorduk. Biz, zamanın pek aşındırmadığı, bugünkü kadar güncel kalmayı amaç edinmiş *dayanıklı* bir yapıt meydana getirmek çabası içinde umudumuzu zamana bağlıyorduk". (Vurgulamalar benim)

Has bir yazın adamının sahip olması gereken *asıl* niteliği vurguluyor Gide: Yapıtını her şeyin *üstünde* tutmak, onun günübirlik çıkarın uzağında kalması için çalışmak. Hemen anımsatmak gerekir: Gide, bu sözlerinin hemen ardından; gerektiğinde, vicdani sorumluluk doğduğunda aktüaliteye karışmaktan da bağlanmaktan da *kaçınmadığını* ekliyor. J. P. Sartre'ın da bu durumu hak bilirlikle vurguladığını belirtiyor. Ne var ki, güncele müdahale sorununda titizlikle vurguladığı bir başka nokta

var Gide'in: *"Ağır Ceza Mahkemesi Anıları, Kongo'daki Büyük Şirketler* ve *Sovyetler Birliği'nden Dönüş* adlı yapıtlarının yazınla ilişkileri hemen hemen *yoktur."*

Gide'in pek çok yazarca paylaşılmış ve paylaşılacak olan yaklaşımının, yazınsal yapıtlar aracılığıyla toplum sorunlarının çözümlenmesini ya da bu çözüm yollarının gösterilmesini isteyenlere, bunun yazarın görevi olduğunu düşünenlere ters geleceği açıktır. Bu düzlemde bir tartışma açmanın gereksizliği ortada. Değinmek istediğim, yazınsal yapıtlarında toplumsal/siyasal sorunları metnin alt-katmalarına sindiren, o düzeylere ilişkin anıştırmalar (imalar, atıflar) ve imlerle yetinen yazarların da sorumluluk duygusuyla davranabilecekleri, tavır koyabileceklerdir.

Dahası, güncel sorunlar ve gerçekler, doğrudan doğruya yazınsal metinlerde örtük biçimde de dile gelebilirler, dile getirilebilirler. Siyasal özleri, olguları ille de *söylev kipi* altında göstermek gerekmez. Örneğin çok kendine dönük, çok öznel bir şiir kurduğu belirtilen Georg Trakl'ın kimi şiirleri doğrudan savaşın yıkımlarına gönderen imgelerle doludur. Bu noktada, gerçeklikle *(reality)* hakikat *(verity)* arasına bir dolayım koymamız gerektiği kendiliğinden ortaya çıkıyor. Yazınsal metinlerin anlamlamasının hakikat düzleminde düşünülmesinin daha yararlı olabileceğini sanıyorum. Görünüş, yeni dilin ilk anda alımlanan yanı ile altında barındırdığı birbirine karıştırılmamalıdır. Her yetkin yazar, farklı ve yeni dile getiriş biçimleri bulur çünkü. Anlama ve açıklama/yorumlama süreci, güncelin ötesine geçmek, derindeki tortuya ulaşmak zorunda.

Defter dergisinin 14'üncü sayısında T. Adorno ile L. Goldmann arasında yapılmış yazın toplumbilimine ilişkin bir tartışmanın çevirisi yer alıyor: *"Betimleme, Anlama ve Açıklama"* Adorno, bir yerde çağcıl (modern) yazın/sanatın anlam sorunu karşısındaki durumuna ilişkin bir uygulama yapıyor: "Radikal modern sanat –yalnız edebiyat değil– geleneksel sanatın olumlayıcı uğrağına karşı anlamı reddedendir; kendisini an-

lamdan mahrum bırakmış ve *anlam yoksulu olarak sunar*. Ama böylesi yapıtlarda anlamın olumsuzlanmasının işlevi anlaşılabilir; burada anlamın olumsuzlanmasının kendisi anlamdır". Adorno, her türlü anlamdan vazgeçmenin sanatın dışına düşeceğini de ekledikten sonra, yazının/sanatın hakikatle ilişkisi konusunda da şunları söylüyor: "Hakikat içeriği dediğim şey ancak *dolayımlanmış* olduğu ölçüde, yapıtın yapısında ortaya çıktığı, *kavramsal olmadığı* ölçüde sanat yapıtında bulunur" (Vurgulamalar benim)

Gide'in güncele yenilmeme kaygısından Adorno'nun kuramsal önermelerine bir sıçrama yaptığımın farkındayım. Ne var ki, iki değinme arasında yine de içsel bir bağ olduğunu düşünüyorum. Güncele takılıp kalmamak, başarıyı birincil amaç bilmemek, sanki yazın'ın/sanatın kuramsal/kılgısal sorunlarının temelini oluşturuyor. Yenilik olsun diye girişilen biçim/biçem arayışlarının, felsefi savların yapıtları kurtarmaya yetmediği ortada. Demek ki yazarın, yapıtının kurtuluş yollarını başka yerlerde de araması gerekiyor.

(Milliyet, 1990)

KANTARIN TOPU

Tahsin Yücel'in *Kara Kitap*'a ilişkin yazısı, romanın yazarı *Orhan Pamuk*'un adı çevresinde *yeni (Beyaz Kale* yayınlandığında da *metinlerarası ilişkiler* tartışma yaratmış, *intihal* söylentileri üzerine Pamuk, *alıntıları* konusunda açıklamalar yapma gereğini duymuştu) bir fırtına yarattı ama, her zaman olduğu gibi, bu eleştirinin yazın/dilbilgisi, biçem/yapı, geleneksel/çağdaş türünden sorunları gündeme getirmesi gereken değerlendirmeleri, alışılagelmiş suçlamalar ve böbürlenmeler arasında kaynayıp gitti. O kadar ki, Haluk Şahin gibi akademik formasyonu olan biri, *anlatıların dünyasına* daha şimdilerde adım attığını unutarak, Tahsin Yücel türünden saygın bir yazın ve bilim adamını vasat nitemiyle anacak kadar ileri gitti. Herhalde Şahin'in *Uçan Daireler* (1954)'den başlayarak, Tahsin Yücel'in yapıtlarının tümünü yeniden *okuması* gerekiyor. O zaman, vasatlığın *nasıl aşıldığını* anlayacak ve bu aşmanın yazınsal tekniklerinden bazılarını görme olanağına kavuşacaktır. Doğrusu, Orhan Pamuk'un Tahsin Yücel'in eleştirisini *"okumayıp, duymuş"* olmasını ve bu duyuş üzerine çarşaf çarşaf demeçler vermesini de anlamadım. Yanlarında herhalde hayli hafif kalacağını kabul etmemiz gereken Stendhal, Flaubert, Proust, Camus ve Bernanos gibi romancıların yapıtlarını değerlendirmiş bir

yazın ve bilim adamının kendisiyle ilgili yazısını öncelikle okumak Orhan Pamuk'un ilk işi olmak gerekirken, o, Yücel'den "Bu profesörün yazdıklarını merak etmiyorum" diye söz etmeyi seçiyor. Yüreği yaralanmış olabilir Pamuk'un, ama sağduyusunu yitirdiği de anlaşılıyor. Çünkü, Yücel, herhangi bir *profesör* değildir. Eğri oturup doğru konuşalım.

Tahsin Yücel'in *Kara Kitap*'a ilişkin yargılarını elbette ki tümüyle benimsemek, doğru saymak zorunda değiliz. Hatta, Orhan Pamuk, "ince belli çay *fincanı*", "parke yollarda titreyen *otobüslerle* Bebek'e ya da Tarabya'ya *sandal* gezintisine çıkarırlardı", "atlı *tramvaylar* o kadar yavaş giderlerdi ki, bazı yolcular bir *iskelede* iner (...), öteki iskeleye kadar yürür, iskele kahvesinde bir çay içtikten sonra ancak yetişen *aynı varupa* binip" türünden cümlelerini, romanın anlatımsal/anlamsal yapısını fazla zedelemeyen *dikkatsizlikler* olarak gördüğünü belirtebilir ve haklı da olabilirdi. Ama, bu gösterilmesi son derece kolay olması gereken alçakgönüllülüğü göstermiyor Pamuk, tam tersine: Okurun bunları *benzersiz* bir *biçemin* kendisiymiş gibi görmesini istiyor. Bunu *ilk kez* kendisinin yaptığını söylüyor. Yazısında böyle, haydi Orhan Pamuk'u güldürmemek için Osmanlıcasıyla söyleyelim, yer yer *rekâket* bulunan çok daha büyük bir biçemcinin, Abdülhak Şinasi Hisar'ın varlığını unutarak. Elbet, bir başka konuşmasında bunu ilk kez kendisinin *yapmadığını* kabul ediyormuş gibi davranıyor Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın adlarını anarak ama, açıklamasında bir yarımağızlılık seziliyor.

"Yalın anlatım ve kısa cümle yapılı romana alıştırılan bir okur kitlesinin" anlayamayacağı, ısınamayacağı "bugüne kadar denenmemiş" bir biçem olarak tanımlıyor Pamuk, kendi yazma biçimini. Burada, *okur* sözcüğüyle kimi kastediyor acaba romancı? Çünkü bu okur Joyce, Beckett, Faulkner, Camus, vb. *okuyabilen* ve *okumuş olan* (çünkü yeni yeni baskıları çıkıyor) bir okurdur ve Pamuk'un biçemini de, kurgusunu da *çözümleyebilecek* niteliktedir.

Ayrıca, *Pamuk*'un, okurun "ortak bir mürekkep yalıyormuş gibi, basit ve yalın bir dile" alıştırıldığını söylediği yıllarda, ki o yıllarda herhalde romancı ilk kalem denemelerine henüz girişmişti; birçok yazar *başka* bir dil ve biçem geliştirmeye, kurgu tekniklerini çeşitlendirmeye başlamışlardı. Bugün yazmayı bırakmış olan Özcan Ergüder'den başlanabilir listeye: Leyla Erbil, Sevim Burak, Demir Özlü, Ferid Edgü, Adalet Ağaoğlu, Feyyaz Kayacan, Selim İleri adlarını anmak zorunda kaldığı Oğuz Atay, Yusuf Atılgan. Uzun menzilli bir füzeyi de unutmuyorum: Bilge Karasu. Bütün bu yazarların yapıtlarını unutarak, açtıkları yolları değil, otoyolları görmeyerek "bugüne kadar denenmemişi" *yaptığını* söylemek, kendi adıma yazar yeteneği taşıdığına inandığım *Orhan Pamuk*'a yakışmıyor.

"Kitabım, geleneksel romanın dışında olduğu ve farklı bir dil oluşturduğu için eleştirmenlerden fazla bir şey öğreneceğimi sanmıyorum" diyor Orhan Pamuk ama, giderek tartışılabilir ve sorgulanabilir duruma *getirmeye* başladığı *ününü* bu *geleneksel* eleştirmecilere *borçlu* olduğunu unutuyor. Pamuk, söylediğini ya da söyler gibi göründüğünü yapmalı: Romancı, romanını yazar, eleştirmen de yapıtı dilediği gibi eleştirir. İşlevleri budur çünkü. Ama romancı *pazarlamacı* gibi davranmaya başlayınca, kantarın topu kaçar.

(Milliyet, 1990)

ELIOT VE ÇEVİRMENLERİ

Türk şiirinin Tanzimat'tan bu yana, asıl beslendiği, etkilendiği kaynak, Fransız şiiri olmuştur. Hiç kuşkusuz, Tanzimat dönemi şairlerinin, yazarlarının İngiliz şiiri hakkında da bilgileri vardı. Özellikle Abdülhak Hamit, Shakespeare ile yakından ilgilenmiş, oyunlarının birçoğunda, ondan izlek ve tip düzeylerinde yararlanmıştır. Yine de Fransız şiiri, Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirini olduğu kadar Cumhuriyet şiirini de kendisine çeken ışık kaynağı olarak kalmıştır.

Günümüz şiirinin İngiliz-Amerikan şiiriyle ilgisinin yoğunlaşmaya başladığı yıllar 1950'lere rastlar. Modern şiirin Ezra Pound'la birlikte en büyük temsilcilerinden sayılan T.S. Eliot'ın adını Türk okurları 1955'lerde duymuşlardır. Eliot'ın şiirinin çevrilen ilk önemli örnekleri arasında "The Love Song of C. Alfred Proofrock", "Journey of the Magic", "ASH-Wendsesday" gelir. İlk şiiri Can Yücel "Mr. Proofrock'un Aşk Türküsü" adıyla ve kendi deyişiyle "Türkçe söylemiş", özgün metinde şiirin başına alıntılanmış olan Dante'nin dizelerini de atmıştır. İkinciyi Aslan Ebiri "Üç Müneccimin Yolculuğu" adıyla çevirmiştir.

Eliot'la Türk şairlerinin daha derinden ilgilenmesine yolaçan asıl metin *"The Wast Land-Çorak Ülke"*dir. Bu şiir kur-

gusundaki yenilik, biçem çeşitliliği, entelektüel göndermelerinin zenginliği ile geniş yankı uyandırmış, Eliot'ın kullandığı teknikler bazı şairlerimiz tarafından kendi şiir anlayışları içinde dönüştürülmüşlerdir. Türkiye'nin o günkü toplumsal/siyasal koşulları içinde Türk şairlerinin Eliot'un "Dindarlık", "Muhafazakârlık" ve "Kralcılık" kavramları altında özetlenebilecek olan düşünce dizgesini benimsenmesine olanak bulunmadığını, bu bağlamda bir Eliot ilgisinin ancak İslamcı dalganın yükseldiği 1970'lerden sonra başladığını söylemek gerek. Eliot'ın en önemli şiirlerinin büyük bölümü, bu kez Suphi Aytimur tarafından çevrilmiş ve Adam Yayınları'nca *"Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiir'ler"* adıyla yayımlanmış bulunuyor. Aytimur, kendisinin "Önsöz"de belirttiği gibi 1962'den bu yana Eliot'ın şiiriyle yaşamış, o şiirin anlamsal ve dilsel yanıyla nerdeyse bir "Otuz Yıl Savaşı" vermiştir. *Yetkinlik* için çaba harcanmasının *zaman kaybı sayıldığı* Türkiye'de bu, saygı duyulması gereken bir tutumdur.

Şiir, yüzlerce kez vurgulandığı üzere "kendi diline bile çevrilemeyen" bir sanat olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla her şiir, çevirmeninin elinde başka bir biçime girer. Aytimur'un *Çorak Ülke* çevirisinin ilk dört dizesi ile aynı dizelerin Cevat Çapan ve Yüksel Peker tarafından yapılmış çevirilerini karşılaştıralım: "Nisan en zalim aydır, gövertir / leylakları ölü toprakta yoğurur /anılarla istekleri, uyarır / uyuşuk kökleri bahar yağmuruyla" (Aytimur), "Ayların en zalimidir Nisan, leylaklar / açtırır ölü topraktan, yoğurup /bellekte isteği diriltir / ölgün kökleri bahar yağmuruyla" (Çapan), "Nisandır en zalimi ayların, doğurtup / leylakları ölü topraktan, yoğurup, / anılarla istekleri, can verir / ölgün köklere bahar yağmuruyla" (Peker).

Görülüyor: Anlam aynı, ama yapı ve ses farklı. Birinci dizedeki *"Breeding"* sözcüğünü Aytimur "gövertir", Çapan "açtırır", Peker de "doğurtup" sözcükleriyle karşılıyorlar. *"Lilacs-leylaklar"* sözcüğünü Aytimur ve Peker özgün metne bağlı kalarak ikinci dizenin başında kullanırken Çapan, bu sözcüğü bi-

rinci dizenin sonuna alıyor. Aytimur ve Peker üçüncü dizede "anılarla istekleri" derken Çapan "anılar" sözcüğünü kullanmıyor, "*memory*"yi, "bellek" sözcüğünü kullanıyor. Dördüncü dizenin başındaki "*dull*" sözcüğünü Aytimur "uyuşuk" diye karşılarken Çapan ve Peker "ölgün"ü seçiyorlar.

İkinci kıtanın "*You gave me hyacinths first a year ago*" dizesini Aytimur "bana sümbülleri ilk verişin bir yıl önceydi" diye çevirirken, Çapan "bana ilk bir yıl önce sümbüller vermiştin", Peker de "bana sümbüller vermiştin ilk bir yıl önce" diye dizeleştiriyorlar. Görüldüğü gibi Aytimur "di'li *geçmiş*in hikâye kipini" seçerken, Çapan ve Peker "miş'li geçmişin hikâye kipini" tercih ediyorlar.

Çorak Ülke türünden büyük şiirleri çeşitli çevirilerden okumak, dilin çeşitli kullanım biçimleri hakkında çok aydınlatıcı oluyor. Çevirmenlerin hem biçim/biçem hem de anlamsal sorunları çözmek, yorumlamak amacıyla nasıl çaba harcadığını da gösteriyor okura.

(Milliyet, 1990)

TANPINAR ÜZERİNE

Türk yazın ve düşün dünyasının en özgün kişiliklerinden biri olan *Ahmet Hamdi Tanpınar*'ın 25'inci ölüm yıldönümüydü geçtiğimiz 24 Ocak. TV de bu değerli yazarı *güncelleştirmek* amacıyla bir program yayınladı. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu dramatize programın *Tanpınar*'ı seyirciye *gerçek yüzüyle* tanıttığı öne sürülemez. Kuşku yok: Metin yazarı bir *doğrultu* izliyordu ama, bu çaba, programı içeriksel ve estetiksel açıdan doyurucu kıl(a)mıyordu.

Amacım, burada TV'yi eleştirmek değil. Nihayet oradaki yapımcılar ve metin yazarları da belli bir *ideolojiyi* dışa vuruyor ve *Tanpınar*'ı oradan okumak istiyorlar. Şunu söylemek olası: *Tanpınar* çok uzun yıllar tutucu çevrelerin yazarı olarak algılanmış ve onun üzerinde *düşünmek de* bu yüzden o çevrelerin tekelinde kalmıştır. Bu yanlış tutumun terk edilmesinde ve *Tanpınar*'ın okunuş bağlamının *dönüştürülmesinde* iki toplumcu yazarın öncelikle rol oynadığı belirtilmelidir: *Selahattin Hilav* ile *Fethi Naci*. *Hilav*'ın *Yeni Ortam* gazetesinde tefrika edilen yazısı o tarihe kadar gündeme getirilmemiş savlarıyla dikkati çekmiş ve *Hilmi Yavuz*, bir tepki olarak yazdığı makalede, *Tanpınar*'ın *toplumcu* sayılmasına yönelik yorumlamaların yanlış olduğunu öne sürmüştür.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet yazını içinde *Doğu/Batı sorunsalının* yarattığı gerginliği en içerden yaşamış ve bu çelişkinin *aşılabilmesi* sorunu üzerinde en çok düşünmüş yazarlardan biri. Bir çözüme ulaşamamış olsa bile, *Tanpınar* bu ırayış sırasında özgün romanlar yazmış, ilginç düşünce açıları geliştirmiştir. Hiç kuşkusuz *geçmiş kültüre* yakınlık duyuyor, Osmanlı *yaşam stili*'nin bir anda geçersizleştirilmesinden rahatsızlık duyuyordu *Tanpınar. Geriye yönsemeli* (regressiv) bir içerik yansıtır yazdıkları son kertede ama, bunu doğrudan bir *gerici* tavır saymamıza olanak yoktur.

Tanpınar, imparatorluktan cumhuriyete evrilme sürecinde beliren Doğu/Batı karşıtlığını ve bu süreçte beliren *yeni* ekonomik/politik/ideolojik sorunları geçmişle bağları *koparmaksızın* çözümlemenin yollarını aramaktadır hep. Yıllar önce yayınlanmış bir yazımda da belirtiyorum *Tanpınar*'ın *Osmanlı-Türk* yorumunun *doğrudan* bir siyasal/kültürel gericiliği yansıtmadığını. (*Yazı* dergisi, sayı 4-5, 1979. Aynı yazı *Bir Arayış'ın Yazıları, Bir Yazı'nın Arayışları* adlı kitabımda da var. Yazko Yayınları, 1981). O yazının bir yerinde şöyle demişim: *"Tanpınar metinlerinde (...) üzerinde biçimleneceği sosyo-ekonomik temele gereğince denk düşmeyen bu tür bir rönesansçı eğilim, yedeğine ister istemez doğal bağlaşıklarını almaktan geri kalmıyor: Burjuva bireyciliğini ve idealizmi"* Bu görüşüm de dahil olmak üzere, o yazıda öne sürdüğüm düşüncelerin büyük bölümüne hâlâ katılıyorum. Ancak, geriye yönsemeli kimi öğelerin yaşanan zamanın *eleştirel* bir değerlendirilmesine yol açabileceğini de göz önünde bulundurmak gerektiğine inanıyorum bugün. Bireyciliğe dayanan bir toplumda, tekil olaylarda izlenebilen bir bireyciliğin *de* gerçekliğe ilişkin olduğunu ve tümüyle *olumsuz* öğeler yansıtmayabileceğini düşünüyorum.

Tanpınar'a ilişkin bu kısa değinme yazısını, bana hayli ilginç görünen bir noktayı vurgulayarak bağlamak istiyorum:

Şair ile *yazar* nerdeyse ayrı kimlikler halinde yaşar *Ahmet Hamdi Tanpınar*'da. Yazar'ın şairi *bastırdığını,* geriye çekil-

mek zorunda bıraktığını söylemek olası görünüyor. Gerçekten de *Tanpınar*'ın romanlarında ve düşün yazılarında sergilediği *sorun bağlamları,* üç beşi dışında, şiirlerinde hemen hemen hiç görülmemektedir. *Tanpınar,* şiiri tümüyle günlük yaşamdan sıyırmışa benzemektedir. *Bursa'da Zaman* gibi bir iki şiirinde görülen tarih ilgisi *de* yansımaz şiirinde.

Tanpınar'ın şiiri henüz yeterince tartışılıp ışıklandırılmamıştır. Onun şiirine ilişkin en kapsamlı çalışmayı yapmış bulunan *Mehmet Kaplan*'ın yorumlarına katılmadığımı ve *Tanpınar*'ın şiirinin daha gelişkin çözümleme yöntemleri ile irdelenmesi gerektiğini söylemeliyim.

(Milliyet, 1991)

ALTAN GÜRMAN ÜZERİNE

Sözünü/yapıtını belki de tamamlayamadan 41 yaşında ölen Altan Gürman'ın *Derimod Kültür Merkezi*'nde açılan sergisi, izleyiciyi, çağdaş eğilimleri hayli *erken* tarihlerde sezebilmiş bir sanatçıyla karşı karşıya getirdi. "Belki de tamamlayamadan" diye ikircikli bir ifade kullanmama, Gürman'ın son yapıtlarının ve tasarımlarının varılması *amaçlanmış* noktaya *ulaşıldığını* gösteren bir tutarlılığa ve bütünlüğe sahip olması yol açıyor. Bu yapıtlarda nesnelleşen biçimsel/içeriksel ve kuramsal varsayımlarla öngörülerin, ancak kendi imhasına yol açacak bir *olumsuzlayıcı/karşıt* an'a *(moment)* geçerek *aşılabileceğini* düşünüyorum çünkü.

Daha 1965'lerde *kavramsal*, 1970'lerde de *çevresel* anlayışlara doğru bir açılım gösteren Gürman'ın yapıtının, günümüzde de geçerli olduğunu söylemek gerekir. Gürman'ın *malzeme/içerik* bağlantılarını ve bu bağlantıların *son kertede* ima ettiği anlamsal arka-planı, dünya kapitalizminin *üst-belirlediği* ve estetik üretimi *kullan-at* ilkesine bağımlı kıldığı ideolojik kavrayışlardan kurtularak temellendirmek istediğine inanıyorum. Yapıtın üretimini koşullayan ve anlamsal düzeyin seyirci tarafından özüne uygun biçimde algılanmasını sağlayan *güdümkurgusu*'nun (text strategy) her türden rastlansallığı ve snobiz-

mi dıştalamayı amaçladığı kanısını taşıyorum. Güdüm-kurgusu yazın eleştirisi alanından seçilmiş bir terim ama, rahmetli Akşit Göktürk'ün "donanımın örgütlediği göstergeler bağlamı ile okur arasındaki ilişkiyi sağlayan metiniçi işlevlerin tümü" diye tanımladığı bu terimin plastik sanatlar alanında da kullanılabileceğini sanıyorum.

Gürman'ın sergisi dolayısıyla çıkarılan kitaba "Gürman İçin Geçmiş, Dekupaj'dan Montaj'a, İstatistikler, Görünüler, Askerler/Nesne-İnsan, Montajlar, Gürman İçin Gelecek" başlıklarını taşıyan yedi bölümden oluşan bir metin yazan Canan Beykal'ın yetkin bir çalışma yaptığını özellikle belirtmek istiyorum. Gürman'ın "çok farklı bağlamlarda da değerlendirilebileceğini" yazısının hemen başında belirten Beykal'ın, sanatçının giderek "geleneksel resmin biçimlerini değil ama doğrudan doğruya *resmi yadsımayı* önerdiğine" (vurgulama benim -A.O.-) ilişkin yorumuna tümüyle katılmakla birlikte "ressamlık oyunundan vazgeçmeye" ilişkin düşüncelerini gerekçelendirirken söylediklerine karşı bazı çekingeler koymaktan kendimi alamıyorum. Beykal, "nesnelerin dünyasının egemenliğindeki insancıllaştırılmaktan uzaklaştırılmış" bir sanat anlayışını savunmakta özgürdür elbet. Ama bu *insansızlaştırmayı, bireysizleştirmeyi* sanat nesnesinin "tecimsel boyutunu" aşmanın biricik mümkün yolu olarak sunduğunda, bizim de bunun, F. Jameson'un sözleriyle "giderek artan bir devir hızıyla sürekli olarak daha yeni görünümlü mal üretmeyi iktisadi bir zorunluluk" haline getiren ve malzemeyi/teknolojiyi aşkınlaştırıp *ussallaştıran* kapitalizmin ideolojisinin bir *yanılsaması* olabileceğini öne sürme hakkımız doğar.

Beykal yazısında, Gürman'ın nesnelerle/yiyeceklerle ve görünülerle ilgisini çözümler/yorumlarken, özellikle peyzajın *tabya/harita* tekniğine dönüşümünü ve *asker-göze* ait oluşunu gösterirken gerçekten üstün bir performansa ulaşıyor ve yorumunu kanıtlamak amacıyla yazın'a, Brecht'e başvuruyor. Ama tam da bu noktada kavramsal/çevresel sanatın insansızlaştırma

yöntemi dolayısıyla yitirilen bir boyutun anımsanmasına ve aciliyetinin kavranmasına yol açıyor: *Politik/ideolojik* boyut. Brecht'in *sınıf bilincini* önceleyen yaklaşımı ile duygusal düzeyi yadsıyan, siyasal ve felsefi kışkırtma ve heyecanlandırmayı dışlalayan kavramsalcı tutum arasında uzlaştırılamaz bir karşıtlık olduğunu düşünüyorum.

Canan Beykal, sanatçının *Montajlar*'ını çözümlerken (özellikle M4, M5 ve M6) ne yazık ki yapıtların kendisinde *içkinleşemeyen* bir *şiirselliğe* ve *insanallığa* ulaşıyor. Bunu da *dilin* kuramcıyı ve malzemeyi yenilgiye uğratışının bir örneği sayabiliriz. Bu noktada, Altan Gürman'ın militarizme ve bürokrasiye ilişkin *eleştirel* düşünceleriyle bu düşüncelerin *yapıtta* tenleşmesi ve izleyicisi tarafından *algılanması/alımlanması* sürecinin çakışmayabileceği de bir olasılık olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Beykal'ın vurguladığı *ironi* her zaman *siyasal* karşı-koyuculuk içermeyebilir. Malzeme/teknoloji *fetişizmi,* Beykal'ın sözcüğünü kullanırsam, içeriği rahatlıkla *kamufle* edebilir, hatta tümden görünmez kılabilir. Sanatçı, tüm iyi niyetine rağmen aktörel kaygılarını yapıtına sindiremeyebilir, eleştirel amaçla kullanmayı öngördüğü malzeme ve teknik tam tersi bir işlev üstlenebilir ve *korkuncu olağanlaştırabilir.* Adorno'nun sözü asıl bu bağlamda okunmalıdır: "Bu dünyanın insanı irkilten yanı korkunçluğu değil, olağan görüntüsüdür."

(Milliyet, 1991)

İKİ YAZAR VE DOSTOYEVSKİ

Nietzsche'den önce nihilizmi, Freud'dan önce de ruh çözümlemesini haber veren Dostoyevski, sadece çağımızın değil "uzak bir geleceğin" yazarı olmaya da devam edeceğini sezdiriyor. 1983 yılında *Nesin Yıllığı*'na yazdığım "50. Yaş" yazısında, terörün yaşamımıza *içselleştiği* günlerde, İstanbul'un "kurtarılmış bölgelerinden birinde" şişesi kirli gaz lambasının ölgün bir ışıkla aydınlattığı bir gecekonduda konuştuğum devrimcilerin bana Dostoyevski'nin umutsuz devrimcilerini anımsattığını belirtmiş, duyduğum tedirginliği dile getirmiştim. Aradan bunca yıl geçtikten sonra, şimdi bile, akşam saatlerinde vapurun kalabalığı arasında birden Verhovenski'nin ya da Şa-tov'un gözleriyle karşılaşabileceğim duygusuna kapıldığım oluyor.

Son günlerde peş peşe okuduğum iki kitapta yer alan yazılar beni Dostoyevski'ye getiren ya da döndüren. Biri Octavio Paz'ın *Düşler Boyunca Yaratmak* adlı yapıtında yer alıyor: "Dostoyevski: Şeytan ve İdeolog", öteki dilimize ilk kez çevrilen Manes Sperber'in *Parçalanmış Gerçeklik* adlı kitabından "Fyodor M. Dostoyevski". Bu kitapları da Ahmet Cemal'e borçluyuz. Belirtmem gerekiyor: Alçakgönüllü Ahmet Cemal, Türk okurlarına nerdeyse küçük bir *kitaplık* kazandırdı: Lukacs'dan Bachmann'a, Canetti'den Sperber'e uzanan bir kitap-

lık. Ahmet Cemal'i de yaşamlarını çeviriye adayan adları upuzun bir liste oluşturacak öteki kültür adamlarını da kutlamak gerekir. Türk okurunun ufkunu genişletiyorlar.

Dostoyevski, bu ufkun en görülebilir anıtlarından biri. Neredeyse çocukken okuduğum Hakkı Süha Gezgin'in *Karamazof Kardeşler* çevirisini anımsıyorum şimdi. Çevirmenin, *sakıncalı* ve *zararlı* bulduğu bölümleri atlamaya kendini yetkili gördüğü o çeviriyi. Ne var ki, bu iğdiş edilmiş roman dahi, insanı dehşete düşürmeye, karabasanlara sürüklemeye ve her şeyi sorgulamaya yöneltmeye yeterliydi.

"Dostoyevski'nin dünyası, bizim dünyamızın ilk örneğidir" diyen Paz'ın yorumu, başlığından da çıkartsanabileceği gibi, nihilizm sorunu üzerinde yoğunlaşıyor, dahası, modern aydının bilincinin bir ilk örneğini Dostoyevski'nin roman kişilerinde buluyor: "Bölünme bilinci, şeytani bir bilinçtir: Ecinni olmak, Ben'in parçalandığını ve sesimizin bir yabancının egemenliği altına girdiğini bilmek demektir" diyor Paz ve ekliyor: "Dostoyevski kötü ile hastalık, ecinni olma ile derin düşünme arasındaki gizli akrabalığı görmüştür." Octavio Paz'ın şeytanla ideolog arasında kurduğu bağıntıda üzerinde düşünülmesi gereken vurgulamalar bulunuyor elbet. Ama ben, Sperber'in Dostoyevski yorumunun ya da açımlamasının daha yetkin olduğunu düşünüyorum. Çünkü, kendine Paz'dan daha geniş bir alan çizmiş bulunuyor.

Sperber'in bu 59 sayfalık yazıda üzerinde durduğu sorunlardan yalnızca bir ikisine değinebileceğim burada. Freud'un *baba katilliği* yorumunun tartışmalı yanını yetkinlikle gösteren Sperber'in Dostoyevski'de erotik duyguların inandırıcı biçimde anlatılamadığına, Turgenyev ya da Tolstoy'da görülen peyzaj betimlemelerinin de gerçekleştirilemediğine, buna karşılık, ara sokakların, yoksul evlerin, perişan odaların yetkinlikle betimlendiğine ilişkin gözleminin dikkatli bir okumayı yansıttığını düşünüyorum.

Üzerinde asıl durulması gereken, Sperber'in Dostoyevs-

ki'nin belirleyici kavramlarından birinin *iktidar* olduğuna ilişkin yorumudur. Şöyle yazıyor: "Harekete geçiren tutku, saplantıya dönüşmüş bir üstün insan olma tutkusudur; iktidar sahibi olmaya yönelik tutkulu bir iradenin varlığı söz konusudur. Shakespeare de dahil hemen hiçbir yazar, hiçbir düşünür iktidar sorununun ve iktidarın –toplumsal ilişkiler bir yana– kişisel ilişkiler bağlamındaki işlevini Dostoyevski kadar doğru bir biçimde, yadsınamaz bir nesnellik düzeyinde ve binlerce ayrıntısıyla somutlaştıramamıştır."

Dostoyevski'deki *iyi* ve *kötü* sorunsalını değerlendirirken, onun Nietzsche'den önce *İyinin ve Kötünün Ötesi*'ne geçtiğini vurguluyor Sperber ve ekliyor: 'İyi, sözcüğünün Dostoyevski'nin gözünde mutlak bir anlamı yoktu. Bütün bu kutsal kişilerin gerek öğrettikleri, gerekse yaşama biçimleri, iyinin ve kötünün ötesindeydi; bu insanların kötünün karşısında bilgece bir tutumla *hoşgörülü* olmalarının bir nedeni de budur." (Vurgulama benim -A.O.-)

Sperber'in dikkat çekici yorumlarından biri de Dostoyevski'nin kişilerinin "tamamlanmış tipler" olmadığını, hep "oluş sürecinde kalmış" bulunduklarını söylemesidir. Gerçekliği de inandırıcılığı da buradan kaynaklanıyor Dostoyevski'nin.

(Milliyet, 1991)

GOETHE ÜZERİNE

Dünya yazınını derinden etkileyebilen büyük yazarlar, kendi toplumlarında olsun, başka toplumlarda olsun, zaman zaman farklı biçimlerde yorumlanıyor ve karşıt idolojilerin odağında yer alabiliyorlar.

Bu yazarların dile getirdiği insanlık değerleri, sorguladıkları alanlar, tarihsel gelişim sürecinde yeni anlamsal boyutlar kazanıyor ve yeni bakış açılarının oluşturulmasına yol açıyorlar.

Olgunluk günlerinde temel tavrını "İnsanla ilgili olandan başka bir dünya ve bu ilginin sureti olandan başka bir sanat tanımıyorum" diye belirten Goethe, bu tür yazarlardan biri. Sargut Sölçün, yazarın 150. ölüm yıldönümü dolayısıyla 1982'de yazdığı bir yazıda, "Faşizmin, burjuva demokrasisinin ve sosyalizmin Goethe'yi olumlu değerlendirmesi (ya da olurlaması) söz konusu ideolojilerin geçmişe sahip çıkma kaygılarıyla ilgilidir" diyerek sorunu temellendiriyor. Ancak, hemen eklemek gerekir ki, bu *olurlamanın* geleceğe yönelik yanı *da* vardır.

Goethe, Shakespeare, Sophokles türünden yazarlar, sanatçılar, sadece geçmişin mirası bağlamında görülemezler. Onları büyük kılan doğrudan doğruya *geleceğe ilişkin* düşünce ve tasarılarıdır da.

Tarih bilinci, geçmişin yeniden yorumlanmasıyla olduğu kadar yarının kurulmasıyla da ilintilidir. Sorun, dünya kültüründe iz bırakmış bu yazarların yapıtlarında dile getirilen düşünceleri bu gelecek tasarısı doğrultusunda, ama *çarpıtmadan* yorumlayabilmekte yatıyor.

Nazizm Goethe'yi sahiplenmişti ama büyük yazarın yapıtlarında *faşizan* eğilimler olduğunu öne sürmek mümkün değildir. Yunan uygarlığına hayran olan Goethe, o uygarlığa eleştirel gözle bakabilmeyi de başarabilmiştir. "Herkes kendine göre bir Yunanlı olsun. Yeter ki olsun" diyen yazar, demokratik yaklaşımını açığa vuran şu sözleri de söylemekten kaçınmıyor: "Yunanlılar özgürlük dostuydular, evet. Ama her biri kendi özgürlüğünün. Bu yüzden her Yunanlının içinde gelişme fırsatı bulamamış bir müstebit gizliydi."

Doktor Bayram Yılmaz'ın *Goethe ve İslamiyet* adlı kitabını okuyorum. Goethe'nin İslamiyet ilgisi epeydir bilinen bir olgu. *Doğu-Batı Divanı* adlı kitabında olsun, başka yapıtlarında olsun, yazarın Müslümanlığa duyduğu ilgiye ilişkin birçok ima bulunmaktadır. Sölçün, andığım yazısında Goethe'nin Napolyon ordusunu kovalayarak Weimar'a gelen Rus askerlerinin arasındaki Müslümanlarla ilişki kurarak onlarla cuma namazı kıldığını da belirtmektedir. Dr. Yılmaz, çalışmasında sadece Goethe'nin Müslümanlıkla ilişkisini sergilemekle kalmıyor, şairin Selçuklu Türklerinden Sadık Selim Sultan'ın soyundan geldiğini öne sürüyor. Bu iddiayı kanıtlamak üzere Yılmaz, kitabına Niels Hansen'in bu konudaki bir yazısının çevirisini de ekliyor.

Kitaba bir önsöz yazan Abdurrahman Dilipak, "Goethe'nin Müslüman olup olmaması İslamın izzetini arttırmayacak, doğruluğuna bir kanıt teşkil etmeyecektir" diyor haklı olarak.

Aynı şekilde Goethe'nin Türk ve Müslüman olup olmaması da sanatının ve yapıtının değerini arttırıp eksiltmeyecektir. Modern şiirin kurucularından biri olan Rimbaud'nun Müslümanlığa duyduğu ilgi de şiirine bir değer katmaz elbet.

Ancak, asıl vurgulanması gereken nokta, Goethe'nin bilime ve özgürlüğe olan inancının köktenciliğidir. Düşüncelere *çoğulcu* yaklaşımıdır. Sadece Müslümanlıkla değil Budizmle de uğraşmıştır Goethe, Yunan kültürüyle olduğu kadar Arap yazınıyla da ilgilenmiştir. Buradan bakıldığında, kültürel düzlemde enternasyonalist bir tavra sahiptir. Sargut Sölçün, Goethe'nin yapıtının burjuva özgürleşim *(emencipation)* hareketinin doruk noktasını oluşturduğunu vurgularken, haklıdır elbet. Goethe, ister Müslüman, ister Hıristiyan, isterse panteist olsun, savunduğu değerler dinsel değil insanal-dünyasal değerlerdir. Hümanizme sonuna kadar bağlı kalır Goethe.

"Tabiatta sonsuz bir hayat, oluşum ve hareket vardır, ama tabiat yine de ilerlemez: Durmadan değişir ve onda hiçbir durma anı yoktur. Kalmak, onun için bir kavram değildir, durmayı lanetlemiştir. Tabiat, sonsuz yeni biçimler yaratır, şimdi olan eskiden hiç yoktur, eskiden olan bir daha gelmeyecektir. Her şey yenidir ve yine de eskidir." diyen Goethe'nin bu sözleri nasıl da Herakleitos'u çağrıştırıyor. Şunları da ekliyor Goethe: "Bir gün gelecek, iyi kafalardaki mekanik ve atomik tasarımlar tamamiyle kovulacak ve bütün fenomenler *dinamik* ve *kimyasal* görünecek, böylece de tabiatın tanrısal hayatını gittikçe daha çok onaylayacaktır." Dikkatimizi çekmesi gereken sözcükler, altlarını çizdiğim dinamik ve kimyasal sözcükleridir. Goethe'nin Tanrı ve din konusundaki düşüncelerinin Einstein'ın "kozmik din" kavramı çerçevesinde düşünülmesi gerektiğini sanıyorum.

(Milliyet, 1991)

DADA'YI YAŞASAYDIK

Daha önce de değindim: Türk yazını ve sanatı, *Dadaizm* ve *Sürrealizmi*, zamanında *yaşayamadığı* için çok şey yitirmiştir. Bu durumun, son derece nesnel nedenleri var elbet: İlk *Dada* bildiri ve toplantılarının daha 1920'lerde göründüğü anımsanacak olursa, emperyalizme karşı savaş vermekte olan Türkiye'de sanatçıların böyle bir hareketi izlemesinin ve ona kendi çapında katılmasının olanaksız bulunduğu söylenebilir.

Gerçeküstücü hareket de Dada'dan devralınmış *yıkıcı* ve *olumsuzlayıcı* ögeleriyle, daha geç dönemde ortaya çıkmış olmasına rağmen, usun, düzenin yadsınmasını öngördüğü için tam tersi bir yol izleyen, yani yeni bir düzen *kurmayı* amaçlayan Cumhuriyet rejiminin yazarına çizerine çekici görünmemiştir.

Herhalde o dönemin siyasal/ideolojik ve kültürel koşulları ve yazarların, sanatçıların donanımları da, toplumsal devrimle sanatsal devrim arasındaki derin ilişkinin görülmesini engellemiştir. Gerçi, Mümtaz Zeki "Dada/Ada" diye şiirler yazmış, özellikle de Ercüment Behzat hem Dada'dan hem Geleceksizlik ve Gerçeküstücülük'ten bazı ögeler devşirmeye çalışmıştır ama, çağımızın yazın ve sanatını dönüştürüp koşullanmış olan bu iki büyük akım, Türkiye'de fazla yankı uyandırmamıştır.

Olumsuzlayıcı içerik, kültür/sanat alanında ürkütücü görünmektedir Türk yazarına, sanatçısına. Marksizmi benimsemiş olanlar bile, siyasal düzeyde devrimi öngörmelerine rağmen, yazını ve resmi, hep *olumlayıcı* bir perspektiften kavramışlardır. Bunda hiç kuşkusuz, *Toplumcu Gerçekçiliğin* çalışmayı, ulusçuluğu yücelten ideolojisinin büyük etkisi olmuştur.

Ben Dadaizmle ilk kez 1948'lerde Suut Kemal Yetkin'in *Edebi Meslekler Tarihi* adlı kitabında karşılaştım. Gerçeküstücülükle birlikte T. Tzara'nın, Eluard'ın, Breton-Soupault'nun, Max Jacop'un şiirlerine de yer vermişti Yetkin. O küçük örneklerin, kitabı bulup getiren Yılmaz Gruda'yı da beni de derinden sarstığını, yine daha önce birkaç yerde belirtmiştim. Daha sonra Dada'nın önemli bir ressamı olan Picabia'nın yapıtlarını gördüm. Gerçeküstücülük Sait Faik'in son öyküleriyle biraz gündeme gelir gibi oldu ama, Türk yazını sonraki yıllarda ne Dada ile ne de "De" Yayınevi iki kitap çıkarmış olmasına rağmen Gerçeküstücülük'le ilgilendi.

Oysa, örneğin Dada, Paul Feyerabend gibi bir düşünüre bile kuramını biçimlendirmesinde esin vermiş. *Yönteme Hayır-Bir Anarşist Bilgi Kuramının Ana Hatları* adlı yapıtında, anarşizm kavramına açıklık getirirken, kendini günümüzdeki anlamıyla anarşist saymadığını ve Dadaistlere yakın bulduğunu söylüyor Feyerabend. Dada'nın yıkıcı tutumunda, bilimin sorgulamasına girişmesini sağlayan cesaret verici ögeler buluyor. Bana, daha da çarpıcı gelen, Feyerabend'in, *Yönteme Hayır*'ı izleyen yapıtı, *Özgür Bir Toplumda Bilim*'de Dadaizm'i İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra incelediğini söylemesi. Artık tarihe gömüldüğü varsayılan bir düşünsel/sanatsal harekette yararlanılacak yanlar buluyor. Dada'nın olumsuzlayıcı tavrından, bilimin *de* sorgulanabileceği düşüncesine geçiyor Feyerabend.

"Dada, Dada'ya karşıdır" sözü, akımın tavrı hakkında yeterli bir düşünce verebilir. Günümüzde, özellikle plastik sanatlar alanında, *post-modernist* söylem bağlamında üretilen yapıtları, bu yapıtların işlev ve mantığını kavrayabilmek için Dada-

izm'in ve Sürrealizm'in mutlaka bilinmesi gerektiğini düşünüyorum. Günümüzdeki *anti-sanat* anlayışı ile bu iki akımın anti-sanat anlayışı arasındaki farkların kavranması, kimin *Büyük Yadsıma*'ya daha yakın olduğunu gösterebilir. Dada ile Gerçeküstücülük kurumların ve *hiyerarşilerin* karşısında yer almışlardı, her düzeyde. Günümüz sanatçısı ise yadsımasını hiyerarşiler içinde gerçekleştirmeye çalışıyor: Galeri sahiplerinin, eleştirmeci onayının ve kapitalin karşısında. Ve *medyanın* kolunda. Feyerabend'in bir vurgulamasına dikkat çekilebilir: Dadaistler, kendilerinin *rol almayacağı* bir dünya düşlemişlerdi.

(Milliyet, 1991)

DADA ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Çağımızın öncü akımlarından *Dada*(izm) üzerine yazdığım değiniyi okuduktan sonra, aynı zamanda 9 Eylül Üniversitesi öğretim üyelerinden de olan ressam Adem Genç, eksik olmasın, *Dada* adlı çalışmasını ulaştırdı bana.

Haftada en az bir kez kitapçıları ve dağıtımcıları dolaşmama rağmen, 1983 tarihli bu "doktora tezi"ni ne yazık ki, bu zamana kadar görmemişim. Üniversite yayınlarının iyi dağıtılmadığının, ilgili okurlara kitapların ulaştırılamadığının bir örneğini oluşturuyor Adem Genç'in yapıtı.

Genç'in "Entropi *(entropy)* ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması" altbaşlığını taşıyan bu çalışmasını sanatçıların, Güzel Sanatlar Akademisi ve Güzel Sanatlar Fakülteleri öğrencilerinin okuyup okumadıklarını bilmiyorum. Ancak, kitabı sadece onların değil, şair ve yazarların da okumaları gerektiğine inanıyorum.

Adem Genç kitabın birinci bölümünde *Dada*'yı kendinden önceki ve sonraki sanat akımları ile ilişkilendirerek *tarihsel yerine* oturtuyor, Dada'yı öncü *(avangard)* bir hareket olarak önemli kılan siyasal/ideolojik ve kültürel/sanatsal ögeleri ayrıştırıyor. İkinci bölüm Entropi ve Nedensizlik kavramlarının açım-

lanmasına ayrılmış bulunuyor. Günümüzün post-modern söylemi içinde önemli bir yer kaplayan anti-sanat anlayışının da yaslandığı *düzensizlik* kavramının, ilk anti-sanat hareketi olan *Dada* tarafından nasıl konumlandırıldığını araştırmaya girişen Genç, Haberleşme Kuramı'nın Termodinamik'ten alınmış entropi kavramından yararlanıyor. Termodinamiğin ikinci yasası, evrende olasılığı en az olan durumdan olasılığı en yüksek olan duruma doğru bir gelişme olduğunu göstermekte ve en düzenli yapıların olasılığı en az, en düzensiz yapıların ise olasılığı en yüksek yapılar olduğunu belirtmektedir. Sibernetik biliminin kurucularından Norbert Wiener'in benzetmesine başvurarak söylemek gerekirse, kalıplaşmış, yani düzenli nitelik kazanmış bulunan bildirişim kalıpları *bilgi* açısından hiçbir önem taşımazlar.

Örneğin "Klişeleşmiş deyimler, büyük şiirlerden daha az aydınlatıcıdır" diyor Wiener. (N. Wiener: *Emek, Sibernetik ve Toplum*, s. 41. Çev.: İ. Keskin, Özgün Yayınları, 1975). Genç, Entropi ve Nedensizlik kavramlarını açımlayıp irdelediği bölümde, kararlı ve kararsız yapıların bilgisel içeriğini çözümlemeye girişiyor ve sanatsal tasarımda *katabolik* (bozucu, yıkıcı) ögelerin içeriksel işlevini ve *katabolik kurgu*'nun *Dada* açısından taşıdığı önemi göstermeye çalışıyor. Kitabın üçüncü bölümü, *Dadacı* sanat ürünlerinde katabolik parçalama ve düzensizlik yönteminin uygulamasına ilişkin çözümlemeleri kapsıyor.

Adem Genç'in *Dadacı* sanat yapıtlarını yorumlarken dayandığı entropi kavramının her durumda ve her yapıtta genelgeçer olup olmadığı ve sanatsal ürünün estetiksel değeri'nin temellendirilmesinde ne ölçüde güvenilir olduğu tartışılabilir elbet. Hatta bu kavram hiç benimsenmeyebilir. Ancak entropi kavramının Marksist estetik dahil, çağımızın birçok kuramını etkilediği ve can alıcı sorulara yol açtığı kesindir. Zaten, Genç'in amacı, estetiksel değer ölçütü bulmak ve böylesi bir kuram oluşturmak değil, düzensiz gibi görünen yapıların bile bir denge *(Equilibrium)* durumu gösterdiğini kanıtlamak ve *Dada*'nın

mantığını sergilemek.

Vargılarına katılalım ya da katılmayalım, Adem Genç'in *Dada* adlı yapıtı, estetiği bir *bilim* olarak temellendirme girişiminin bir uğrağını oluşturuyor. *Entropi* ve *Nedensizlik* kavramlarının, son çözümlemede benzeri bulunmayan bir *gerçeklik* olan sanat ürününün anlaşılması açısından taşıdığı/taşıyabileceği gizil gücü vurguluyor. Kitabın birinci bölümü *Dada*'nın tarihinin küçümsenmemesi gereken bir dökümünü de veriyor.

Gönül, bu türden çalışmaların daha kaliteli biçimde basılmasını diliyor. Birinci hamur kâğıt, hatasız bir metin ve kaliteli, renkli ya da siyah-beyaz fotoğraf. Ama o zaman da okurun, böyle bir kitaba en azından 50 bin lira gibi asgari bir fiyat ödemesi sorunu gündeme gelecek.

(Milliyet, 1991)

MİLLİYETÇİLİK VE SANAT

Dostoyevski, "Rus hastalığı" adını verdiği olguyu betimlerken *Ebedi Koca* adlı romanının ikinci derece kişilerinden birine şunları söyletir: "Zamanımızda kime saygı göstereceğimizi bilmiyoruz Rusya'da. Ve şunu kabul edin ki, kime saygı duyacağını bilememek, bir çağ için, korkunç bir yıkımdır."

Türkiye'de de, özellikle yazın/sanat dünyasında aynı belirtisel *(symptomatic)* olgulara rastlanıyor. Kapitalizmin *rekabet ruhu*, sanatçı topluluklarını bölmüş ve birbirinin amansız hasımları durumuna getirmiştir. Etkin olabilmeyi başarmış yayınevleri, galeriler, eleştirmeciler ve dergiler çeşitli iktidar odakları oluşturmuş ve *değer-belirleyici* bu merciler *kendi* bakış/açıları ve tavır/alışları dışında kalanları yoksamayı *yaşamsal ilke* saymaya başlamışlardır.

Hoşgörülmemesi ve onanmaması gereken bu eğilim, sadece eleştirel düzeyde kalmayarak kurumsal arayışlara sızmakta ve kuramsal alan, kişisel psikolojiler ve kişisel saplantılarca ön *belirlenmiş* öğelerle dolmaktadır kimi zaman.

Sanatta ulusallık sorununa ilişkin 1965'li yıllara ait tartışmalar sırasında, yenilikçi arayışların, Batı yazın ve sanatıyla bütünleşme *(entegrasyon)* eğilimlerinin, ancak *gerici* bir siyasal ideolojiye eklemlenebilecek bir *milliyetçilik* anlayışıyla

reddedildiğine, kınandığına tanık olunmuştur. Bu kavga boyunca, taraflar sadece "kime saygı duyacağını bilememekle" kalmamış, birçok değeri, karşılıklı olarak çamura bulamışlardı.

Burada *milliyeçilik ideolojisinin* eleştirisine girişmek ve bu ideolojinin sağda ve solda alabileceği tehlikeli biçimleri sergilemek gibi bir amacım yok. Ancak, sanatın bu ideolojiyle doğrudan bağlantısı *olamayacağını* söylemekle yetineceğim.

Glasnost ve perestroika öncesi düşünürlerinden Prof. Moissej Kagan, "sanat dilinin" uzun tarihsel süreçler boyunca *"uluslararası"* duruma geldiğini belirtirken şöyle demektedir: "Büyük sanat yapıtları, devletler arasındaki sınırları rahatlıkla aşabilmekte, bütün dil zorluklarını yenmekte ve yeryüzünü kuşatmakta, böylece de, kendi içeriğinin ve kendi işlerlik gücünün *uluslararası* olduğunu bize kanıtlamaktadır."

Kısır ulusallık tartışmasının aşıldığına inanmaya başladığımız bir sırada, bu kez bir adım daha ileri gidildiğine ve sanatçıların, eleştirmecilerin, galericilerin *yurtsever* olmasının ve yurt aleyhtarı faaliyetleri izlemesinin istendiğine tanık olduk. Ulus ve yurt kavramlarını sanat alanına sokmaya çalışmak yanlış bir davranıştır. Eğer varsa, Türkiye aleyhine davranan herhangi bir sanatçıyı *saptamak* ve *açıklamak* sanatçıların ve eleştirmecilerin değil *devletin* bu konularda uzmanlaşmış *örgütlerinin* ve *görevlilerinin* işi olmak gerekir. 12 Mart ve 12 Eylül rejimlerinin "sayın muhbir vatandaş" çağrısını sanatsal alana bulaştırmamak gerekir.

Sanat yapıtları ve sanatçılar, ancak sanatsal sınırlar ve sanatsal ölçüler *içinde* eleştirilmelidir. Türkiye'yi övmek ya da Türkiye'yi yermek, hiçbir zaman değersiz bir yapıtı değerli kılmaya yetemez. Böyle bir çabanın ardında hangi örgüt ve hangi topluluk olursa olsun yetmez. Ama Picasso yaşasaydı ve ASALA örgütünün bir yandaşı olarak Türkiye aleyhine faaliyette bulunsaydı, *ressam* olarak onu dünya resim tarihinden silmeye yeter miydi bu davranışı? Bayron'un Osmanlı'ya karşı Yunan'ı tutması şiirini geçersiz kılabilir mi?

Sanatçıların da *uluslararası pazara çıkabilmek için* bazı siyasal ve ulusal topluluklara ve sürgünlük gibi temalara sığınmanın yetmeyeceğini bilmeleri gerekir. Çeşitli nedenlerle ve zamanlarda yurt dışına giden sanatçılardan bazılarının bu türden arayışlara hiç girmedikleri söylenemez belki. Ne var ki yeteneği olmayanların bu arayışlardan sonuç alamadığı biliniyor. Ayrıca Batı'da bir-iki sergi açmakla ya da kitap çıkarmakla sanatçının hemen *uluslararası* olamayacağı da biliniyor. Türk sanatçıları daha çok yollar geçmek zorunda böyle bir uluslararasılığa ulaşabilmek için.

Sanat alanında kalalım ve nüfus cüzdanlarını karıştırmayalım.

Vuracaksak yapıta vuralım, bunu yaparken de Kraliçe'nin ajanı James Bond'a özenmeyelim.

(Milliyet, 1991)

KÜLTÜR BAKANI'NDAN BEKLENEN

DYP-SHP hükümeti, 12 Eylül hukuk düzeninin tümüyle tasfiye edileceğine, demokratikleşme sürecinin hızlandırılıp yaygınlaştırılacağına ilişkin vaatlerle göreve başlamış bulunuyor. Askeri müdahale öncesinde ülkücü komandoları suçlamaktan titizlikle kaçınan Süleyman Demirel'in bugün yeniden Başbakan olarak söylediği ve savunduğu düşüncelerle o günlerde belirttiği görüşler arasındaki farkın, hatta *karşıtlığın* taktik sorunlardan değil *kuramsal* (teorik) ve *törel* (ahlaki) bir dönüşümden kaynaklanmış olduğuna, özgürlükçü bir toplumdan yana tavır alan herkes inanmak istiyor. Dileyelim ki, asgari bir toplumsal adalet düzeninin ilkelerine bağlılığını vurgulayan sosyal demokrat SHP ile oluşturulan koalisyon uzun ömürlü olsun ve Türkiye'nin ekonomiden kültüre uzanan karmaşık sorunlarına kalıcı çözümler getirsin.

SHP ile DYP'nin programlarının *kültür* sorununa bakışları arasında belirgin bir *karşıtlık* bulunmaktadır. "Çağdaş ve evrensel boyutları olan yerel, yöresel ve ulusal" bir kültür birleşimi (sentezi) arayan SHP, teknolojik ve ekonomik gelişmelere "sırtını dönmüş olan, yeni yaşam biçimlerine ve kavramlara kapalı bulunan, dinamik ve yaratıcı olmayan" bir kültüre *kapalı* olduğunu da özenle vurgulamaktadır. Burada asıl üzerinde du-

rulması gereken nokta, şu düşüncedir: "Son on yıllar boyunca hep tutucu iktidarların yönlendirdiği kültür politikası, yalınkat bir *Osmanlı hayranlığının* ötesine geçmemiştir. SHP'nin kültür politikası, geçmişle bağlarını korumakla birlikte, *geleceğe yönelik, dinamik, yaratıcı, yenilikçi* ve *atılımcı* bir anlayışı benimseyecektir." (Vurgulamalar benim)

Oysa DYP programındaki kültürel yaklaşım *gelenekçi* ve *duraldır:* "Milli birliğimizin ve bekamızın, sahip olduğumuz milli, tarihi değerlerin, hars ve kültürün, milli ve manevi inanç ve şuurun, dilimizin *korunmasına* bağlı olduğu inancındayız." Şu cümle de ilgi çekicidir: "Ecdadımızın bize bıraktığı eserlere sahip çıkmak onları sadece muhafaza etmek değil zenginleştirerek devam ettirmeyi vazife sayarız." (Programlardan alıntıları, Hasan Bülent Kahraman'ın "Siyasi Partiler Kültür ve Sanata Nasıl Bakıyor?" adlı yazısından yapıyorum. Bk: *Gösteri*, sayı 131, Ekim 1991).

Daha çok siyasal/ekonomik sorunlara ağırlık verilerek varılan koalisyon mutabakatında *kültürel* sorunların çözümü konusunda da asgari bir oydaşma *(consensus)* sağlanıp sağlanmadığını bilmiyoruz. Ancak Kültür Bakanlığı'nın SHP'ye bırakılmış olması, bu yolda bazı umutlar beslememize yol açıyor. Kültür Bakanlığı görevine getirilen Fikri Sağlar'ın kültürel çevresi hakkında da, ne yazık ki şimdiye kadar daha çok siyasal temaları seçtiğinden, yeterli ve doyurucu bir bilgi sahibi olamadığımızı belirtmek gerekiyor. Çok kısa zamanda yapacağını umduğumuz açıklamalarıyla Türkiye'nin kültür sorunlarına ilişkin düşüncelerini öğrenme şansına herhalde kavuşacağız. "Dinamik, yaratıcı, yenilikçi ve atılımcı" bir politika izleyeceğine inanmak istediğimiz bellidir. Ancak, gerek koalisyon ortağının kültür sorunlarına bakışı, gerekse Bakanlığın kemikleşmiş yapısı, böyle bir politikanın kolayca yürürlüğe konmasının en açıktaki engelleri gibi görünmektedir.

Sağlar'ın ilk elde yapması gereken, Kültür Bakanlığı *yayınlarını* elden geçirmek ve hiç değilse rasgele seçilmiş bir 30

kitabı baştan sona sabırla okumaktır. O zaman görecektir ki, bu yayınlar, aralarındaki 10-15 değerli yapıt bir yana bırakıldığında, bir işe yaramaz, hiçbir yenilikçi ve atılımcı düşünceyi kışkırtmayan *sıradan* kitaplardır. Bakanlık, tümüyle *arpalığa* dönüşmüştür.

Kültür Bakanı, Türk yazarlarının, sinemacılarının, bestecilerinin (vergiden, binadan başlayan) sorunlarına da çözüm aramalı, ödül ve parasal yardımları yeniden düzenlemeli, Bakanlığı komik festivaller düzenleyen bir kuruluş olmaktan çıkarmalıdır.

(Milliyet, 1991)

GEREKSİZ TELÂŞ

30 Kasım günü bu köşede yayımlanan "Kültür Bakanı'ndan Beklenen" başlıklı yazıma alınan Fırat Üniversitesi'nde görevli altı öğretim üyesi (bir doçent, dört yardımcı doçent, bir doktor), bana bir mektup göndermekle yetinmeyip, konuyu bir gazeteye de bir kampanya havası içinde yansıttılar. Hemen söyleyeyim ki, bu öğretim üyelerinin gösterdikleri "fart-ı hassasiyet" tuhafıma gitti. Şu nedenle: Ben bakanlık yayınları arasında kitapları çıkmış bulunan bu öğretim üyelerinin adlarını anmadığım gibi yayınların *tümünü* değersiz olarak da nitelemedim. Yazımda geçen "10-15 kitap" sözü, sayın öğretim üyelerinin kolayca tahmin edebileceği gibi *istatistikî* değil, *temsilî* bir sözdür.

Mektup sahipleri, "Böyle bir yazıyı, siyasî iktidarın değiştiği şu günlerde neşrederek basit bir ispiyonculuk örneği vermiş olmanızı da aydın tavrı ile bağdaştıramıyoruz" türünden bir cümle yazarak "fart-ı hassasiyetlerinin" kaynağı hakkında yeterli *ikrarda* bulunuyorlar bana kalırsa. Kültür Bakanlığı'nın Türk-İslam sentezi yaklaşımı çerçevesinde oluşturulan yayınlarının bir bölümünün yetersiz, bilim dışı çalışmalar olduğunu, basit hayat öyküleri çizgisini aşamadığını ve bu işe bir çeki-düzen verilmesi gerektiğini söylemenin ispiyonculukla hiçbir ilgisi yoktur.

Kaldı ki, ben, 3 Ocak 1989 ve 1 Eylül 1989 tarihlerinde, yani ANAP iktidarı döneminde de bu köşede yayımladığım iki yazıda soruna değinmiş, bakanlığın *arpalığa* dönüştürüldüğünü vurgulamıştım. Benden bakanlık yayınları arasında çıkan kitaplarının "ilmî, evrensel verilere dayanan" bir değerlendirmesini yapmamı bir ültimatom tonu içinde isteyen öğretim üyelerinin o yazıları oku(ya)madıkları için ANAP iktidarı döneminde aynı tepkiyi gösteremediklerini sanıyorum. Ama belki, *o iktidar* döneminde böyle bir tepki göstermeleri de *gerekmiyordu.*

Altı öğretim üyesi mektuplarında, "aydınların ortak zeminine doğru olumlu gelişmeler kaydedildiği" bir dönemde "bir grup aydını bir başka grup aydına karşı kışkırttığımı" iddia ediyorlar. Mektup sahipleri, ANAP'ın devr-i iktidarında Kültür Bakanlığı yayınlarının *"aydınların ortak zemini"* nitemini doğrulayacak bir görünüm verdiğini gönül rahatlığıyla öne sürebilirler mi? "Bir grup aydının" nasıl karalandığının, hasım ilan edildiğinin en yetkin örneklerini sayın öğretim üyeleri kıskançlıkla sahip çıktıkları Kültür Bakanlığı yayınlarında bulabilirler. Bu kitaplarda sosyal demokrasiye bile tahammül edilememektedir. Bir dönemde bir grup aydının bir başka grup aydın tarafından kapı dışarı edilmesine razı olup, işlerin artık eskisi gibi *gitmeyebileceği* duygusuna kapılarak bir başka dönemde bakanlık yayınlarının *düzeltilmesini* istemeyi kışkırtıcılık saymak, gerçekten de modası geçmiş polemik taktikleridir.

Ben Türk-İslam klasiklerinin yayınlanmasına karşı olmadığım gibi muhafazakâr ve siyasal açıdan sağcı yazarların yapıtlarının yayınlanmasına da karşı değilim. Üzerinde durduğum, sadece nitelik ve kalite sorunu. Mektup sahipleri bu yayınlar arasında yer alan değerli kitapları övdüğümü, okurlara duyurduğumu, yukarda andığım iki yazımı oku(ya)madıkları için bilemiyorlar. Ama bu çalışmalar, "Bizim Makyavel'in İlahi Komedyası'nı okumaktan Yunus Emre'yi bile okumaya vaktimiz kalmamış" gibi şahane cehalet örnekleri içeren kitapları hoş görmeme gerekçe oluşturamaz.

Sayın öğretim üyeleri çalışmalarının "ilmî, evrensel verilere dayanan" çalışmalar olduğuna inanıyor ve güveniyorlarsa niye telâşa kapılıyorlar? Beni "hoşgörüden uzak, peşin hükümlü, anti-demokratik" olarak nitelemekte *aculluk* gösteren bu öğretim üyeleri, destek verdikleri o yayınları bir kez de *eleştirel* bir okumadan geçirme gereğini duymalıdırlar bana kalırsa. Kaygıları, Kültür Bakanlığı yayınlarının artık *farklı doğrultuya* kayacağı korkusundan kaynaklanıyorsa bir diyeceğim yok. Bunu bir *savunma refleksi* olarak anlayışla karşılarım. Ama, ben kendi payıma, Kültür Bakanlığı'nın *başka doğrultuda bir arpalık* haline getirilmesine de hemen karşı çıkacağımı peşinen açıklamakta yarar görüyorum.

Benim derdim şu ya da bu *doğrultu* değil, tüm doğrultularda değerli, yansız, sadece düne ve kendimize dönük değil, onların yanı sıra güne ve geleceğe olduğu kadar dünyaya da dönük kitapların yayınlanması.

(Milliyet, 1991)

KÜLTÜR VE BELEDİYE

Bir genel kabule gölge düşüreceğimi biliyorum ama yine de söyleyeceğim: Belediye eşittir kanalizasyon değildir. Hiç kuşkusuz kentin doğal, insanal ve toplumsal coğrafyasından sorumludur belediye. Ama belediyenin kent yaşamının daha derinlerine inmesi gereken işlevleri de vardır ve bu işlevlerin yerine getirilmesi, kimi zaman kanalizasyon hizmetlerinden daha önemli olabilir.

Kentte insanlar hem *geriye* hem *ileriye* doğru yaşarlar. Paris, Londra, İstanbul ya da New York gibi metropoller, gerek nüfus yoğunluğu gerekse bu nüfusun ürettiği yaşama biçimleri ve pratikleri dolayısıyla yığınla *yeni sorun* üretirler. Dahası, bu sorunların üstesinden hiçbir belediye gelemez. Çünkü sorunlar *süreklidir,* yazgısaldır nerdeyse.

Kentte doğan, gerçek anlamda onun çocuğu olan bir daha kıra dönemez. Bir anlamda *pastoral,* kentin hasmıdır. Kent de pastoralın elbet. Kent üreyendir, daha sert bir söyleyişle çok eşlidir. Sadakat bilmez. Kentli farkındadır bunun, farkında olmasa bile her gün çeşitli olgularla varlığını duyumsar; ama yine de kente bağlanır, âşık olur ona. Yahya Kemal'i, Abdülhak Şinasi Hisar'ı, Sait Faik'i düşünelim: Tavırları, ilan-ı aşk biçimleri çok farklı, hatta karşıttır. Ama üçü de vurgundur İstanbul'a.

Kent bukalemun gibidir: Renk değiştirir sürekli. Hız, büyüme, çeşitlenme: Bu üç ögedir şimdiyi belirleyen ve şimdi, her zaman sahip olduğu (eski günlerin de bir şimdisi olmuştur) çekicilikle geçmişi yutmaya çalışır. Ama geçmiş de *direngendir*. Unutturulmak istenmesinin öcünü almak üzere şimdiyi infilak ettirmek için elinden geleni yapar. Çünkü kentin her yanındadır, her köşe bucağa sinmiştir, her yere imgelerini saçmıştır: Bir cami, bir çınar, bir konak, bir sur, bir kapı, bir koltuk, bir kitap.

Bu yüzden, belediye eşittir kanalizasyon değildir, diyorum. Çünkü sorunu yalnızca bu yönünden görmeye başladığımızda, belediyenin (belediyelerin) kimi etkinliklerini, girişimlerini hoşgörü, anlayış ve değerbilirlikle karşılama yetisini yitirebiliriz. Gerekli önlemleri almadığı için zaman zaman günlük hayatımızı zehir eden belediyeleri acımasızca eleştirelim elbet. Göstermelik işlerini de kınamaktan geri kalmayalım. Ama İstanbul gibi bir kentin geçmişini korumaya, onu sadece bugüne değil yarına da eklemlemeye yönelik çabaları da belirtmekten geri kalmayalım.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, pırıl pırıl kitaplar yayınlıyor. Elimde Büyükşehir Belediyesi'nin resim koleksiyonunu kapsayan bir kitap var. Abdülmecid Efendi'den Civanyan'a ve günümüze uzanan bir geçmiş. Bir başka kitap Cahit Kayra'dan: *İstanbul'un Yokuş ve Merdivenleri*. Her gün yüzlerce kez inip çıktığımız yerlerin şairane bir tarihi. Bir başka yapıtı Gökhan Akçura derlemiş: Muhsin Ertuğrul'un 100. doğum yıldönümüne bir armağan.

Kanalizasyonlar, bozuk yollar, düzensiz trafik bir gün çözümlenir, ama *bellek* ve *arşiv* yitiminin çaresi yoktur. Kültür İşleri Daire Başkanlığı'nın başındaki Hilmi Yavuz'un himmetiyle bu tür yayınları daha da genişleterek sürdürmesini ve daha nice yapıtlar kazandırmasını dileyelim.

(Milliyet, 1992)

SANATSAL BİR ARAYIŞ

Türkiye'de bireylerin topluluk ruhunu, birlikte hareket edebilme yetisini hayli yitirdiğini, *bireyciliğin* egemen konuma geçtiğini söylemek gerekiyor. *Gösteri* ve *rekabet*, insanal ilişkilerin belirleyicisi olmuş durumda. Kıran kırana yaşanıyor.

Bu olumsuz süreçten etkilenen ve dayanışma gereksinimi duyan 21 sanatçı kısa süre önce bir bildiri yayınlayarak, kültür-sanat ortamında bir *müdahalenin* gerekli olduğunu öne sürdüler ve pazar ilişkilerine karşı çıkılmasına yönelik bir platform oluşturmak istediklerini açıkladılar.

Bildiride, "Bizim kopuşu gerçekleştirmek istediğimiz gövde, kapitalizmin bütüncül gövdesi denebilecek ideolojik/kültürel bütün adına meşrulaşmış ve merkezileşmiş iktidarların, iktidar biçimlerinin tümüdür. Karşımızda politik, ideolojik, etik, cinsel, kültürel/toplumsal bütün alanlara yayılan bir iktidar ve iktidarlar dizini vardır" deniyor. Ayrıca, medyanın yönlendiriciliğine ve iktidar oluşturuculuğuna karşı çıkılıyor ki, bu düşüncelere katılmamak olanaksız gibi. 21'lerin bildirisinde dikkati çeken bir önemli nokta bulunuyor: Kültür-sanat ortamına yapılması gereken müdahalenin "politikanın geleneksel biçimlerinden *kesinlikle* ayrılması" (vurgulama benim) gereğine yapılan vurgu, ister istemez kuramsal/kılgısal düzeylerde küçümsenemeyecek bir *sorun* yaratıyor.

Nitekim, *İkibin'e Doğru* dergisinin 9 Ağustos tarihli son sayısında Doğu Perinçek, bir *politikacı* da olarak, kültür-sanat ortamına müdahaleyi gerekli gören bildiriye *müdahale* etmek zorunda kalıyor uzunca bir yazıyla. Perinçek, 21'ler bildirisinin sınıf sorununu gözardı ederek sanatı aşkınlaştırdığını, idealize ettiğini ve bir dünya projesine sahip olmadığını, dolayısıyla *sistem-içi* kaymaya yargılı olduğunu öne sürüyor. Perinçek'in "Öncü parti, devrimci sanatçıyı piyasa ve medya terörüne karşı *özgürleştirir*" (vurgulama benim) şeklindeki formülasyonu tartışmaya açık olmakla birlikte, 21'lerin geleneksel olmayan *siyasal pratikler* hakkında inandırıcı ya da çekiciliğe sahip önerilerde bulunamadıkları söylenmelidir.

Toplu hareket olmak ya da *akım* yaratmak yönünde 21'lerin neler yapacaklarını şimdiden kestirmek zor. Ancak, yine *İkibin'e Doğru*'nun yaptığı soruşturmaya yanıt veren şairlerin bir bölümü, bildirinin kimi belirsizliklerine dikkati çekiyor ve retoriğe yaslandığını vurguluyorlar. Bu olgu, önümüzdeki günlerde tartışma alanının genişleyebileceğini işaret ediyor. 21'ler kapitalizme eleştiri yöneltirken kültürel düzeye çok fazla *özerklik* tanıyorlar bana da kalırsa. Siyasal boyut yoksanmıyor elbet. Bunu söylemek haksızlık olur. Ne var ki, kapitalizm eleştirisinin *kendiliğinden* siyaset demek olduğu ima edilirken, ister istemez kaygan bir zemine girilmiş oluyor. Buradan bakıldığında üç dört yıl önce *Broy* dergisi çevresinde girişilen *Yeni Bütüncü Şiir* hareketi, 21'lerden daha sağlam bir zeminde durmuştu gibime geliyor bana.

21'ler bildirisinin sanat/siyaset ilişkilerini yeniden gündeme getirmesi, parti ile sanatçı ilişkileri konusunu canlandırması beklenilebilir. Böyle bir tartışma, hiç kuşkusuz pek çok ideolojik/politik ve kültürel sorunun ve alabildiğine geniş bir dolayımlar düzleminin ele alınmasını gerekli kılacaktır.

(Milliyet, 1992)

YAZMAK CEHENNEMİ

Slyvia Plath, 31 yaşında intihar eden bu yetenekli şair-yazar, yayıncılerinde kapı kapı dolaşan şiir kitabının son reddedilişinin ardından, kederli bir biçimde şöyle diyor: "Basılmamış bir yazı yığını kadar *kokuşmuş* bir şey olamaz" (vurgulama benim). Savunmacı bir özrü olmadığını da çaresizlikle belirtiyor: "Böyle söyleyişim de yazık ki yazmak konusunda hâlâ *katıksız* –'ah, öyle zevkli ki yazmadan duramıyorum, yazdıklarım basılmış basılmamış, okunmuş okunmamış, umurumda bile değil' gibisinden– bir güdüye sahip olmadığımı gösteriyor sanırım" (vurgulama benim).

Ne var ki, bu sözleri hiçbir yazar *inanarak* söylemez. Bir kendini beğenmişlik ya da çaresizliği dile getiren bu teselli, açıkça aldatmacadır. Çünkü *yazınsal söylem*'in (bütün sanatın) hem bir *amacı* hem bir *muhatabı* vardır. Dolayısıyla ancak bu belirsiz muhataba kavuştuğu, onu bulduğu anda bütünlenir. Paul Ricoeur, "Yazılı kayıt, söylemin yazgısıdır" diyor. Şunları da ekliyor: "Yazılı söylem, kendi kendini yaratan bir muhataba yönelmiştir. Diyalog halindeki öznelerin aynı anda mevcut oluşlarında geçerli olan 'anlama' modeli, burada geçerli değildir. Yazma/okuma ilişkisi, konuşma/dinleme ilişkisinin özel bir durumu olmaktan çıkmıştır. Ama aynı zamanda söylem bu-

rada bir *hitap evrenselliği de* kazanmıştır. Söylem, yüzyüze olmanın kısıtlarını aşmıştır. Artık görünür bir muhatabı yoktur. Bilinmeyen, görünmeyen bir okuyucu, söylemin ayrıcalıksız muhatabı haline gelmiştir" (vurgulama benim).

Bu muhatabın karşısına çıkmak, bunu istemek yazarın yazgısıdır. Çünkü her yazının amacı vardır. Ricoeur'u izliyorum: "Metnin bir dünyası olmadığını söylemek şöyle dursun, hiçbir paradoksa da kaçmadan şunu diyeceğim: Yalnızca bir durumu değil, bir *dünyası da olan* ancak insandır. (...) Edebiyat, diyaloğun görünürdeki göndermelerinin *Umwelt*'i ('bağlam'ı) değil; okuduğumuz, anladığımız ve sevdiğimiz her metindeki görünmeyen göndermelerin kurduğu *Welt*'tir ('dünya'dır). Bir metni anlamak, aynı zamanda kendi durumumuzu da aydınlatmaktır; durumumuzun yüklemleri arasından, *Umwelt*'imizi bir *Welt* yapan göstergeleri bulup çıkarmaktır" (vurgulamalar Ricoeur'un).

Yazılı metinde "kendi durumunu da aydınlatmayı" amaçlayan –az ya da çok– okuru bul(a)madıkça *mutsuzdur* yazar. Çünkü ötekine sunduğu *dünya*, aksi halde bilinmez kalacaktır. Metinlerinin tümünün *yakılmasını* vasiyet eden Kafka gibi yazarlara rağmen, hatta paradoksal biçimde onları örnek alarak, her yazar kendini *yazı*'ya göre ayarlar. Çünkü yazı hem kayıt, hem kabul, hem reddediş, hem de umuttur. Yazmayı cehenneme çeviren de yazının belirsiz muhatabı konusunda önceden hiçbir güvenceye sahip olmamasıdır. İnsanlığın evrensel belleğine katılmak isteyen bu *kaydın* anlaşılıp anlaşılmayacağı ya da ne zaman anlaşılacağı konusunda, bilgisi yoktur yazarın.

Anlama ise Gadamer'in sözleriyle, "Heidegger'in dediği gibi eldeki-bugünü *(Vorhandene*'yi, somut-varoluşu), temel *anlaşılmazlığı* içinde kavramak gibi meşru bir görev yüklenmiştir" (Anlaşılmazlığı sözcüğü dışındaki vurgulama Gadamer'in). *Anlatmak* konusunda da geçerlidir bu yorum.

(Milliyet, 1992)

KİTABI YAŞAMAK

Yazmak tutkusunun bir tür hastalık olduğu öne sürülebilir. Sözcükler tarafından büyülenmiş, daha kesinlikli söylemek gerekirse, sözcükler tarafından *çarpılmış* kişidir yazar.

İlhan Berk, "Düşünürken Buldum Kayayı" adlı son düzyazı şiirlerinden birinde (*Gösteri,* sayı 144, Kasım 1992) şöyle diyor: "Bilirim sözcüklerin ulaştığı yere hiçbir şey erişemez. İsa ile Karahisari'nin gömlekleri dikişsizdi. Sözcükler bunu gördü" Gerçekten de *dillendiril(e)meyenin* hiçbir anlamı yoktur. Gerçekliği de.

Şair, yazar yaşamına bir anlam vermek için olduğu kadar yaşamı anlamlandırmak için de yazıyor. Her sözcükle yeniden doğuyor, yeniden ölüyor. Bir çok kez değindiğim gibi, üstelik yaptığı işin geleceği konusunda hiçbir güvenceye de sahip değil. Bir tür Sisyphos'tur yazan kişi: Hergün bir tepeye çıkarmaya uğraşır uğursuz bir kayayı, ama kaya, tam tepedeyken yeniden aşağı yuvarlanır. Bu işte sapkınca bir yan olduğu açık.

Yazma eyleminin karşısında *okuma* eyleminin durumu nedir peki? Okur da yazar türünden midir? Bir bakıma. Profesyonel diye nitelenebilecek bir okur olduğu kesin. İşte o kişi, okumadan duramaz, tıpkı yazmadan yaşayamayan yazar gibi. Benim anladığım anlamdaki *kitabofil*, kitabı fetişçi bir tutumla

değerlendiren koleksiyonerden farklıdır. Kitabofil için içerik herşeyden önce gelir. O da tıpkı şair ve yazar gibi sözcüklerin büyülenmişidir. Bu dünyayı anlamlandırmak, anlamak ister o da. Kâğıt, cilt, baskı tarihi ikincil düzeydedir. O, ilkin gözleriyle satırları okşar, onlarla hısımlık kurar. Sonra gezdirir parmaklarını cildin ya da kapağın üzerinde.

İstanbul 11'inci *Kitap Fuarı* dün açıldı. Kültür ve sanatla ilgisi, maddi ve manevî koşullar dolayısıyla, oldukça açık olan toplumumuz demek ki kitapla *tanışmak* isteğinde. Ziyaretçi sayısı her yıl az da olsa belli bir artış gösterdiği için söylüyorum bunu. İmza günlerine de belli yazarla sınırlı kalsa bile rağbet var.

Orhan Pamuk, *Gösteri*'nin son sayısında yer alan konuşmasında, yazarın üzerindeki hâle'nin ve kendisine atfedilen yetkenin geçersizleştiğini, onun da "bir birey olarak değerlendirilmeye" başlandığını söylüyor. İmza günlerinde okur yazarla yüzyüze geliyor, onun ne mene bir kuş olduğunu bilmek istiyor demek ki. Bilebiliyor mu sorusunu yanıtlamak kolay değil. Ama, yazarın da tıpkı yapıtı gibi *metalaşmaya* başladığını söylemek mümkün. Yine Orhan Pamuk, bu çağda kitabın ve tüm sanat yapıtlarının metalaşmamasının olanaksızlığına değinerek, "kitabımın satmasını satmamasına tercih ederim" diyor. Bu tercih sürecinin yazarı da metalaştırabileceği kuşkusunu taşıyorum ben. Yapıtıyla olduğu kadar davranışlarıyla, gündelik yapıp etmeleriyle de okurun dikkatini çekmeye zorlanıyor çünkü yazarlar, sanatçılar.

Medya karşısındaki huzursuzluğu ve kuşkuyu "yenilgi ideolojisi" ürünü sayan Pamuk'un düşünceleri hepten yadsınacak gibi değil elbet. Medyaları tümüyle dışlayarak yaşamak, şu noktada pek olası görünmüyor. Ama, her yazar medya tarafından yutulmamaya da çalışıyor. Çünkü, has yazarın tek amacı *kitabı*'dır.

Ne demişti Mallarme: "Dünya, kitaba dönüşmek için vardır."

(Milliyet, 1992)

YAZAR İLE OKUR

Nietzsche şunları yazıyor *Putların Alacakaranlığı*'nda: "Yalnız yaşamak için ya bir hayvan ya da bir tanrı olmak gerekir diyor Aristoteles. Biri var ki, bunların her ikisi de olmak zorunda - filozof" (Çev.: H. Kaytan, s. 9, Akyüz Yayınları).

Bu yaman düşünürün çevrilmiş ve çevrilmemiş yapıtları peş peşe yayınlanıyor bir süredir. Türkiye'de Nietzsche'yi bu kadar *çekici* kılan nedir diye düşünüyorum. Çünkü o sertlikle ve o dürüstlükle düşünen, yazan ve davranan hiç kimse yok gibi yurdumuzda. Onun yüklenilmesini öngördüğü ve yüklendiği *çifte* kimliği –hayvan ve tanrı– bu medya çağında kim üstlenmeyi göze alabilir ki?

Yalnızlık şairin, yazarın, düşünürün en tehlikeli isteği sayılıyor artık. Günümüz toplumunun öne çıkardığı, benimsettiği ve işlevsel kıldığı iki kavram var: Kalabalık ve anonimlik. Tüm işlerin ortalık yerde, herkesin arasında ve herkesin ölçüsüne uygun biçimde yapılması isteniyor.

En kuşatıcı anlamında kullanarak söylüyorum: *Kişisel dilin* ve *sözün* rutinleştirilmek, olağanlaştırılmak istendiği bir zamanda "putları kırmaya" girişmiş bir düşünürün yapıtı, okurları tarafından *hangi* bağlamda alımlanıyor acaba? Çevremizde bunca az put kırıcı yaşıyorken, bu soru can yakıcı oluyor benim açımdan.

Epey önce, bu köşede yayımlanan "Demirel'in Mendilleri"

başlıklı yazım dolayısıyla bir okur mektubu almıştım. Kimi sözcüklerimi anlayamadığını yazıyor, biçemimi eleştiriyordu. Zaman zaman *terminolojik* yazdığım doğrudur ama o okurun *benim* yazılarımı izlemediğine eminim. Yazıyı, sadece Demirel'le ilgili olduğu için okuduğunu sanıyorum. Benim ilgilendiğim, varlıklarıyla sancılandığım sorunlarla hiç uğraşmamış okurlara ulaşmanın, hangi sözcüklerle yazarsam yazayım, olanaksız olduğunu düşünüyorum. Birçok okurun, *yazarla* Türkiye'de çok sevilen *eğitmeni* birbirine karıştırdığı kanısındayım. Okurun itiraz hakkına saygılıyım elbet, ama bu saygı dolayısıyla "parti içi iktidar mekanizmasına yakalanmış" şeklinde bir cümle kurmamam gerektiği yolundaki bir inancı paylaşmama da olanak yok. Çok yazıldı ama bir kez daha yineleyeceğim: Kimse mimarın, mühendisin, ayakkabıcının işine karışmayı aklından geçirmiyor da iş sanata geldi mi herkes *müdahaleye* başlıyor. Okumanın, seyretmenin ve dinlemenin de bir *uğraş*, hem de *öğrenilmesi* gereken ciddi bir uğraş olduğu unutuluyor. Yazarın ön-tasarımında okurla buluşma, özdeşleşme ve anlaşılma gibi kaygılara yer yoktur. Çok aykırı görünebilir ama ünlü Alman düşünürü Adorno'nun bir sözünü anacağım: "Sanat, topluma karşı toplumsal itirazdır"

Bu *itirazın* köktenci karakterini vurgulamak üzere şunları da ekliyor Adorno: "Toplumla uyuşma, anlaşma durumunda müzik ya da sanat ne özerk ne de özgürdür. Özgürlük için anlaşmanın *iptali* gerekir. Bu iptal de ancak sanat tarafından yapılabilir, karşı taraftan değil. Sanatın hakikati, *bilgibilimsel* doğru karşısında *kayıtsızdır*" (Bk. Ö. N. Soykan: *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk,* Ara Yayıncılık, s. 67, 74, 85. Vurgulamalar benim).

Burada seçkinciliğe övgü değil, sanatın ve düşüncenin özgüllüğüne, tikelliğine ve evcilleşmeme isteğine ilişkin bir özsavunma görmeliyiz.

(Milliyet, 1992)

KİTABIN YAZGISI

Bugün 31 Ocak Pazar. Dışarıda kar atıştırıyor. *Türkiye'de Popüler Kültür*'ü nihayet bitirdim. Az önce son cümleyi yazıp noktayı koydum. "Temmet!"

15 gündür, günde ortalama sekiz saat daktilonun başındayım. Yazmaktan parmaklarımın sancıdığı anlar oldu. Bu, işin fiziksel yanı. Ama asıl ömür törpüleyen, yazma sürecinin manevî yönü. Sildiğiniz cümleler, yırtıp attığınız sayfalar, aldığınız notlar, kaçan uykular... Okur, hiç düşünmez bunları. Ancak yazar bilir, işkenceden farklı olmayan bu çalışma temposunu.

Yine de bir kitabın yazımını bitirmekle kurtulmuş olmaz insan. Şimdi yeni kaygılar başlayacaktır: Düşünceler, açık seçik anlatılabildi mi? Biçim ve biçem, istenilen düzeyde oldu mu? Savları destekleyen belgeler, yeterli görülecek mi? Seçilen kaynaklar, inandırıcı bulunacak mı? Kuşkusuz, bir inceleme-araştırma kitabına ilişkin bu sorular. Şiirin, romanın, öykünün soruları daha farklıdır elbet. Ama ne olursa olsun, günlerce yiyip bitireceklerdir insanı!..

Ne var ki, asıl can yakıcı soru şudur: Niye bu çaba? Dünya mı değişti bunları yazınca? Okur; anlatmak istediğimi, anlattığımı sandığımı gerçekten anlayacak, kavrayacak mı? Katıldığı ya da karşı çıktığı görüşlerimi nasıl öğreneceğim? Kimi zaman, bir yazar bu soruların tümüne olumsuz anlamda yanıtlar verir. Çünkü

daha önce görmezden gelinmiş kitaplarını anımsamıştır. Bu yüzden hiçbir *umut beslemez*. Yine de daha parmaklarındaki sızı geçmeden yeni bir kitaba başlar. Sait Faik'i anımsayalım: Tek satır yazmamaya yemin etmiştir, ama daha karşılaştığı ilk olayda koşup bakkaldan bir kalem alır: "Yazmasam deli olacaktım" der.

Yazıyoruz: Elimizden başka türlü yapmak gelmiyor çünkü. Belki de hiç tamamlanamayacak bir *tasarının* peşindeyiz. Daha da sallantılı olan durum şu: Bu tasarı konusunda bile tam bir güvencesi yok yazarın. Karşılaşacağı sapakların, önüne çıkaracağı güçlüklerden, umarsızlıklardan hiç mi hiç haberli değildir. Yazarken karşılaşır onlarla. *Sorunlar* gibi *çözümler de* ancak yazarken, yazıda bulunuyor.

Şimdi, masanın üzerinde duran koca dosyaya bakıyorum. Kimi paragrafları, cümleleri yazarken içimden yükselen heyecanı duyumsamıyorum artık. *Kaygıdan* başka bir şey vermiyor bana. Kitaplaşıp vitrine çıktığında da böyle olacağını biliyorum. Sevinçler anlık, kuruntular süreklidir yalnız. Her yazar gibi, ben de yeni bir yolculuğa hazırlandığımı biliyorum. İçinde fotokopiler, notlar bulunan dosyayı çıkardım bile. Yarım kalmış şiirler de masanın üzerinde.

Kimi yazarların, aynı zamanda birer kitap tutkunu olmalarının nedenini de bu kaygılarda aramak gerekir, diye düşünüyorum. *Öteki* kitapları *bilmek* isterler. Çünkü aradıkları *giz*'in onlardan birinde olacağına dair bir duygu taşırlar içlerinde. Kimi zaman hayranlıkla, kimi zaman kıskançlıkla karışan bir duygu. Yazar, öteki kitaplarla *kurar* dünyasını. Borges'in Devlet Kitaplığı Müdürlüğü'nü niye seçtiği de böylece belli oluyor. Kitabın bir parçası olabilmek için.

Pencereden yağan karı seyrediyorum: Belleğimin içinde Ahmet Muhip'in dizeleri kımıldıyor: "Kardır yağan üstümüze geceden / Yağmurlu, karanlık bir düşünceden / Ormanın uğultusuyla birlikte / Ve dörtnala dümdüz bir mavilikte / Kar yağıyor üstümüze inceden"

(Milliyet, 1993)

ŞİİR, ANLAM, GÜZELLİK

Belki eskiden de durum aynıydı ama bir olgu gözden kaçırılacak gibi değil: Şiir üretimi alabildiğine canlı, alabildiğine çeşitli; buna karşılık şiir kuramı, poetika üzerine yazılanlar fazla bir toplam oluşturmuyor. Gerçi son yıllarda Mehmet Yalçın'ın, Özdemir İnce'nin bu yolda küçümsenemeyecek bir uğraş verdikleri, *Şiir Atı* gibi, *Sombahar* gibi dergilerin alanın boşluğunu ya da durgunluğunu aşmak için çaba harcadıklarını söylemek gerekir. Ama yine de heyecalandırıcı bir *tartışma ortamından* yoksun olduğumuzu öne süreceğim. Söylenecekllerin tükenmesiyle ilgili değil bu durum elbet. Bence, tartışmadan sonuç alınmayacağı yolunda bir duyguya kapılmaktan kaynaklanıyor bu durgunluk, bu *söz almayış*. Gerçekten de, verimli olabilecek nice tartışma, tarafların seçtikleri suçlayıcı biçem dolayısıyla yozlaşıp gitmiştir geçmiş yıllarda.

Oktay Rifat'ın düzyazılarının toplandığı *Şiir Konuşması*'nı (Adam Yayınları, 1992) bir kez daha okudum geçenlerde ve her iyi şairin işi üzerinde ne kadar çok düşünmek zorunda olduğunu yeniden anladım. "Anlam" adlı yazısında İlhan Berk'in şiir ve anlam sorununu irdeleyen bir konuşması üzerinde duruyor Oktay Rifat ve onun "Şiirin amacı güzellik yaratmaktır" sözünü eleştirerek güzelliği "neydiği belirsiz, buğulu bir kav-

ram" olarak niteliyor. Sonra da o yıllarda (1955-1960 arası) çok tartışılan anlam sorununa ilişkin olarak da şunları yazıyor: "Anlamsız şiir bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor" diyor. Böylece de Berk'in o yıllarda anlamı şiirden dışlayan tutumuna dolaylı olmaktan biraz öte bir eleştiri getiriyor.

Zaman, sadece yazdığımız/yazılan şiiri değiştirmekle kalmıyor şiir üzerine düşüncelerimizi/düşünceleri de değiştiriyor. İlhan Berk'in de hem anlam sorununu hem güzellik sorununu bugün daha farklı gördüğünü sanıyorum. Çünkü, insanın tüm yapıp etmelerinin *iletişim dizgesi* içinde yer aldığı artık iyice kesinlik kazanmış bulunuyor. Yani *anlamlandırma* ve *anlama* çabası insanoğlunun dünyada-oluşunun temel koşulu. İster trafik imgelerinin dili olsun ister şiirsel dil, söz konusu olan anlam ve anlamlandırmadır. Oktay Rifat'ın yazısı 8 Aralık 1958'de *Yeditepe* dergisinde yayınlanmış. Kimi sorunlar nasıl da önemlerini, yaşamsallıklarını yitiriyorlar. Artık, anlamsız şiir diye bir kavramlaştırmaya kimse gereksinim duymuyor. Günümüzün sorunu, ortaya konan dilsel yapıların ya da biçimlerin nasıl bir anlamsal evren oluşturduğu ve bu evrenin nasıl bir anlamlamayı öngördüğü ile alıcı tarafından nasıl *alımlandığı* sorusu çevresinde dönüyor.

Oktay Rifat'ın yazısında *güzelliği* "neydiği belirsiz" olarak tanımlaması, bugünden bakıldığında, bana şaşırtıcı geliyor. Çünkü o yıllarda güzellik ve onun bilimi estetik üzerinde henüz eleştirel açıdan durulmamıştı. Gerçi günümüzde de güzellik terimine, kavramına inananlar yok değil. Ama estetik bilimi, bugün fazla *güvenilir* görülmüyor. Çünkü, estetiğin kesinlikle tanımlanabilen, betimlenen bir *nesnesi* yok.

Günümüz şiiri, güzellikten çok daha başka şeylerin peşinde. Nedir bunlar sorusuna verilebilecek kesin bir yanıt da yok ama diye düşünüyorum. Charles Cros'un "Çironame" adlı şiirinin güzellikle ne ilgisi olabilir ki? Ya da Julas Laforgue'un şu dizelerinin: "Uyanırım nihayet dilimde mısralarım / Sevinç

içinde tatlı tatlı seyre dalarım / Nar gibi kızarmış sevgili başparmağımı". Demek ki şiiri, güzel kavramından çok anlam ve dil kavramları açısından anlayıp değerlendirmek gerekir. Ki Ka Ku adlı eski bir Japon şairinin bir "Hai-Kai"si ile bitireyim: "Çiçek bayramı / Annesinin elinden tutmuş / Bir âmâ çocuk"

(Milliyet, 1993)

ŞİİRİN GÜCÜ

Günümüz tüketim toplumunda nesneleri tehdit eden iki önemli olgu var: *Rotasyon* ve *gözden düşme*. Belli ölçüde birbirine bağlı bu olgular. Ama asıl vurgulamak istediğim, bu iki süreç dolayısıyla *değer* ve *önem* kavramlarının şimdiye kadar görülmemiş biçimde esnekleşmiş olduğu. Malların, hizmetlerin, nesnelerin hızlı dönüşümü ve medyalarla reklamın durmadan *yenilik* üretmesi, tüketim ve beklenti kalıplarını değiştirmesi, kültürel/tinsel düzeyde erozyona yol açıyor. Hiç kuşkusuz televizyonun *uçucu* olmasına rağmen *çekici* olabilen görüntü dünyası da bu erozyonun başka bir nedenini oluşturuyor. Zaten tam da bu yüzden, kimi kuramcılar *'yazı uygarlığı'*nın sonuna gelindiğini öne sürüyorlar. Gerçekten de 20. yüzyılın ikinci yarısı, en azından iddialar açısından (kimi zaman da fiilen) bir *sonlar* dönemi oldu: İdeolojinin sonu, meta-anlatıların sonu, tarihin sonu.

Yine de, 80'ler şiiri üzerine yaptığım bir konuşmada belirttiğim gibi, kırılgan olsa da direnen, sonunu kabullenmeyen bir ses duyuluyor: Şairin *fildişi kulesinden* gelen ses. Değişen koşullar, medyanın ve benzeşimin saldırısı, fildişi kuleyi bir içe-kapanma ve savunma melcei olmaktan çıkardı. Fildişi kule, artık teslimiyetçi, uzlaşmacı ve işlevselci olana *karşı bir dilin*

oluşturulabileceği bir mekân. Karşı-saldırı stratejisinin tasarlanacağı yer.

Kişisel olarak nadiren takındığım iyimser bir tavır, tonunu nadiren sevdiğim iyimser bir ses bu, biliyorum. Ama tüm değerlerin görselleştiği, bireylerin ölüme karşı bile duyarsızlaştığı bir ortamda şiire yönelik ilgi ve sürüp giden şiir yazma isteği zorluyor beni. Memet Fuat, şiirin *gençleştiğini* söylüyor *Adam Sanat*'ın nisan sayısında. Değerli edebiyat adamımız gençlerin şiire gösterdiği ilgiyi olumlu biçimde anlamak gerektiğini belirtiyor ve "böylesine kalabalık bir gelişin, şiirin *geleceğinden* umutlu olunmasını" (vurgulama benim) gerektirdiğini söylüyor. Ben de öyle düşünüyorum. Genç şairler, dönüşmekte olan Türk toplumunun beklenti-ufkunu yakalayacak elbet. O ufku yakalamak demek, yozlaşmaya karşı direnme noktalarını da bulmak demek.

Evet: *Direnme noktaları*. Çünkü kim ne derse desin tarihin bir *sonu* olmayacak. Bu türden eskatalogyalara, ister siyasal olsun ister dinsel, kesinlikle karşı çıkmak gerekir. Son yoksa mutlak bir mutlu-bilinç de olmayacak demektir. Şiir bize durmadan yeni özgürlük alanları açacak, yeni arzuları kışkırtacak. Yatağından boşanmış *imgelem* ve *düşlem*. Sınırların ve yasakların yıkıldığı, başkaldırının ve hayırlamanın dizginlenemediği, denetlenemediği biricik *yurt*.

Memet Fuat, o yazısında şöyle diyor: "Şiir para etmeyen, karşılığı olmayan bir iş. Değer yargılarının yozlaştığından, her şeyin parayla ölçüldüğünden yakındığımız bir dünyada insanların şairliği *özlemeleri* büsbütün *bozulmadıklarını* gösterir" (vurgulamalar benim). Katılmamak elde değil. Ama, birkaç yüzyıl önce Shakespeare'in paraya karşı gösterdiği kuşkuyu, "altın"ın kötülüğü üzerine yaptığı vurguyu ve eleştiriyi günümüzde çok az kimse yinelcyebiliyor. Demek ki, paranın *yenemediği*, iyiliği kötülükten *türettiremediği* insanal etkinliklerin başında geliyor şiir. Sürgün edildiği yerde ama asla sürgün edilmemiş gibi yaşıyor. *Asi*'nin çevresinde medya her türlü pa-

raziti yapıyor (sesli, yazılı ve görüntülü) ama o gürültü arasında hâlâ konuşmayı başarıyor. Sevebilmeyi ve öldürmeyi de.

Necla Aytür'ün *Kuram* dergisinin ilk sayısında çıkan "Şiir Dili" adlı yazısından şiirin karşı-koyucu gücüne ilişkin görüşümü vurgulayan bir alıntıyla bağlıyorum: "Şiir dili, okuyanın dünyasını reklamların ve sloganların dünyasından *ötelere,* simgesel anlamların dünyasına ulaştırır. Auden 'Şiir hiçbir olay yaratmaz' sözünü fiziksel anlamda söylemişti" (vurgu benim).

(Milliyet, 1993)

İKİ ŞAİR

"İki yüzlü okur" demişti Baudelaire anlaşılmamanın ya da okunmamanın yarattığı hayal kırıklığıyla. Şair *muhatap* ister elbet, daima ona konuşur. Gelgelelim kararsızdır okur, vefasızdır ve bir adım ileri giderek söylersem, hercaidir. Bu son niteleme, günümüz açısından çok daha geçerli görünüyor bana. Tüketilebilen görüntüler ve ikonlar arıyor okur artık. Medyalar da yaratıyor yeni ikonları. Giyim sektöründe olduğu gibi yazın alanında da modalar çabucak değişiyor. Moda isteyelim istemeyelim, kimi şairleri *tedavülden* kaldırıyor, yerlerine onlardan daha değersiz olanları geçirebiliyor.

Şiir antolojilerini karıştırırken bir kez daha düşündüm bunları. Günümüzün şiir okurlarından kaçı (şairlerinden değil) Celal Sılay ile Emin Ülgener'i anımsıyor acaba, şiirlerini bulup okuyor? Sılay'ın kitapları niye yeniden basılmıyor? Ülgener ise hepten unutuldu, kimi antolojilerde yok bile. Şiirlerini kitaplaştırmayı da kimse düşünmüyor. Orhan Burian'ın *Kurtuluştan Sonrakiler* adlı seçkisinde Sılay'dan 11, Ülgener'den iki şiir var. Memet Fuat *Çağdaş Türk Şiiri*'nde Sılay'dan beş şiir almış. Ülgener'in adı geçmiyor. Ataol Behramoğlu da anmıyor Ülgener'i, buna karşılık Sılay'dan beş şiir almış *Büyük Türk Şiiri Antolojisi*'nde. Belki bir süre sonra Celal Sılay da kurtaramayacak kendini Emin Ülgener'in yazgısından: Üç beş şair dışında kimse tarafından *anımsanmayacak.*

Oysa, Sılay da Ülgener de Necip Fazıl ve Fazıl Hüsnü etkileri taşımalarına rağmen, önemsenmesi gereken şairler olarak görünmüşlerdir bana hep. *Metafizik* içerikli şiirler yazmışlardır. Özgün bir *ses* edinmeye çalışmışlardır. Türkiye'de metafizik şiir üzerinde durulduğunda Sılay ve Ülgener'in mevzi kazanacaklarına inanıyorum. Şiirlerini yeniden okuduğumda garip bir duyguyla ürperdim. Belki ölümün ya da boşluğun ürpertisiydi. Karanlığın. Yaşadığımız günlerin neon parıltılarını emen karanlığın. Geldiğimiz ve gideceğimiz gizemli yerin. Sonsuz sonun.

Şöyle diyor Celal Sılay "Sual" şiirinde: "Zincirlerle çekiyor işçiler / güneşi yatağımın başına / Ben nasıl çıkarım bu kirli yüzle / Güneşin karşısına? / Kuşlar başucuma toplanmış / Perdeleri açılıyor sabahın / Ben nasıl sokarım bu tembel vücudu / Bahçesine Allahın? / Kim gönderir satıcıları / Kapımın eşiğine salar? / Ben nasıl alırım mallarını / Ancak kendilerine yetecek kadar / Gece örtülüyor üstüme / Uyutmak için zannederim / Kim yaşatıyor beni hâlâ / Cevap isterim."

Emin Ülgener'den de iki kıta yazıyorum: "Ölü" şiirinden: "Duyuyorum, bir sır gibi duyuyorum / Odamda geziniyor ruhum / Yine her akşam yattığım yerde / Yakılmakta mum / Geziyorum, pervasız geziyorum / Ahret şarkıları dilimde / Bana ait gemiler dolaşıyor / Masmavi sahilimde."

Şiirleri gölgelenmeye başlayan başka şairler de var elbet. Başta Cahit Irgat ve Sabri Altınel olmak üzere. Belki de her şairin yazgısı bu: Unutulup gitmek, sonra birkaç kişi tarafından anımsanmak. Sılay ve Ülgener'den verdiğim örneklerin havasını yansıtan bir şiirle bağlayayım. Yine unutulan Şükrü Enis Regü'nün şiiriyle: Akşam Olur: "Akşam olur / Gün çekilir komşu bahçeden / Dağılır evlere yağmur kokusu / Ve bir ninni gibi dolar gözlerimize / Alaca karanlıkların uykusu / Başlar ibadeti perdelerin / Arılar kovanına / Kuşlar yuvasına döner / Ezanı bize kalır minarelerin."

(Milliyet, 1993)

YAŞAM VE ŞİİR

Mayıs ayı içinde, birkaç şair, çağrılı olarak gittiğimiz Anadolu Üniversitesi'nde şiirlerimizi okuduk. Aramızda sohbet ederken, söz şiirin yaşamla ilişkisine geldi ve fazla soyut olmanın sakıncalarına değinildi. Cevat Çapan, gündelik yapıp etmeleri boşlayan, gerçekle tüm ilgiyi koparan bir şiirin olsa olsa "karşılıksız çek yazmak" anlamına geleceğini söyledi.

Kuşkusuz şiir gerçekliği anlatmaz bize, onun hakkında bilgi vermez. Kendisine böyle bir görev yüklendiği anda şiir bilimsel söylemin kapsamına girer ve yazınsal/sanatsal tüm değerini yitirir. Bu noktada çok eski bir tartışma yeniden güncellik kazanıyor: Bilimle sanatın ilişkisi. Ünlü İngiliz düşünürü C. P. Snow, dilimize de çevrilmiş olan *İki Kültür* adlı yapıtında bu sorun üzerinde yoğunlaşır ve bilim ve yazın (edebiyat) adamlarının birbirleriyle iletişim içinde olmaları gerektiğini belirtir. Snow "Çağımızın ya da görebildiğimiz geleceğin koşullarında bir Rönesans adamı olanaksızdır" diye vurguladıktan sonra şu sonuca ulaşır: "İletişim kuramayan ya da kurmayan iki kültürün bulunması sakıncalıdır"

Snow'un tartışmasını genişleten Aldous Huxley ise "Edebiyat ve Bilim" adlı yankılar uyandırmış makalesinde "edebi-

yatın ilgilendiği dünyanın insanların içine doğdukları, içinde yaşadıkları ve sonunda öldükleri dünya" olduğunu söyler ve yazarların, şairlerin, bilimsel bilgileri edinerek yaşantılarımızla bilimsel açıklamalar arasında bir uyum sağlamasını ister. Alman düşünürü Jurgen Habermas yıllar sonra "Teknik İlerleme ve Sosyal Yaşama Evreni" adlı yazısında ünlü tartışmaya yeniden döner ve bilimsel bilgilerin, kuramların "pratik sonuçlarının" ancak "üretici ve yıkıcı kuvvetlerin açınımı" (gelişmesi-A.O-.) için değerlendirildiğinde "yaşama evreninin edebi bilincine" girebileceğini belirtir. Şu çarpıcı cümleyi yazar Habermas: "Şiirler Hiroşima'ya bakılarak yazılırlar, kültürlerin enerjiye dönüştürülmesi hakkındaki tezler üzerinde çalışarak değil".

Cevat Çapan'ın sözüne bağlanıyorum yeniden: Habermas da vurguluyor kesinlikle: Adına lâyık bir şiir gerçekliğin bilimsel bilgisiyle üretilemez. Ama, en soyut şiir bile hızını, alevini yaşamdan, gerçeklikten edinir. Şair bakması gereken Hiroşima'nın neresi olduğunu bilecektir ki, muhatabına şiire dönüşmüş bir gerçekliği iletebilsin. O gerçeklik karşısında onu tinsel ve anlıksal açıdan uyarıp kışkırtabilsin. Sorun şiirsel gerçektir burada. Metnin kendisinde dillenmiş, cisimleşmiş olan gerçek.

Ama o gerçekliği yakalayabilmek için bedel ödemek gerekiyor. O bedel, hem doğal ve toplumsal dünyaya hem de sözcüklerin dünyasına adanmış tüm bir yaşamdır.

Jorge Luis Borges'in "Browning Şair Olmaya Azmediyor" adlı şiirini anımsıyorum: "felsefe taşını arayan / simyacılar gibi tıpkı / ben de sıradan sözlerden / üçkâğıtçının işaretli kartları, halkın parası / büyü devşireceğim, onların olan büyüyü" diyor. Şu dizelerini de anmalıyım: "bir kadın aşkıma omuz silkerse / kederimden bir müzik çıkaracağım / zaman boyunca yankıyan bir ırmak / kendimi unutarak yaşayacağım / Yarı görüp unuttuğum yüz olacağım / Yahuda olacağım, hain olmanın / kutsal yazgısını kabul eden / bataklıkta Caliban olacağım / bir paralı asker olacağım / korkusuz ve imansız ölen / Polykrates ola-

cağım, kaderin geri gönderdiği / yüzüğü görünce dehşete düşen benden nefret eden dost olacağım."

Görüldüğü gibi, Robert Browning olmak sanıldığı kadar kolay değil.

(Milliyet,1993)

SANATÇININ UĞRAŞI

Ünlü sanat tarihçisi Herbert Read, modern resmin en önemli kişilerinden Klee'nin "Biz bir halk arıyoruz" sözünü yorumlarken şöyle diyor: "Sanatçının sonunda başvuracağı güç kaynağı toplumdur ve çağdaş sanatçının eksikliğini duyduğu budur: Bugün kendileriyle birlikte ve kendileri için çalışabileceğimiz insanlardan oluşan bir cemaat duygumuz yok. Çağdaş sanatçının 'trajedisi' budur"

Ne var ki, özellikle yenilikçi yazar ve sanatçılar zaman zaman halka gereksinim duymadıklarını söylemekten ve kamu beğenisinin ayakbağı oluşturduğunu öne sürmekten geri kalmazlar. Bir çelişki mi görmeliyiz bu tavırda? Sanmıyorum. Çünkü, tıpkı yeni bilimsel görüşler gibi yerleşik ve geleneksel yöntemlerden kopan yazınsal/sanatsal eğilimler de başlangıçta okurlara, seyircilere, dinleyicilere ürkütücü gelir. Yenilik, hemen her zaman kamu beğenisine, mevcut değerlere bir karşı çıkış demektir. İnsanlar rahatlarının bozulmasını, alışkanlıklarından vazgeçmeyi istemezler genellikle. Yenilik, kamunun manevî dünyasına saldırıdır. Garip hareketinin çıkış yıllarını bilenler, Orhan Veli'nin "Süleyman Efendi" şiirinin nasıl tepki gördüğünü, alay konusu olduğunu anımsarlar. "Vesikalı Yarim" şiirinin de.

Garipçiler kamunun, halkın tepkisine yenik düşüp genel beğeniye ödün vermiş olsalardı yeni şiirin yolunun açılması çok gecikirdi belki. Ama sanatçı direneri kişidir. Ne var ki, bu direniş, sanatçının okuru, seyirciyi hiç mi hiç ciddiye almadığı, önemsemediği anlamına da gelmez. Doğru bildiği yolda yürüyen, sanatsal ilkelerinden ödün vermeyen insan da önünde sonunda yapıtının birileri tarafından anlaşılmasını ister. Hiçbir yazar, hiçbir ressam, hiçbir besteci yalnızca kendisi için üretmez. Sanat en soylu iletişim biçimidir. Bir muhatap arayışıdır. Söyleyecekleri olan kişidir sanatçı. Bu yüzden, Klee'nin de vurguladığı üzere, "Bir halk arar" yazarlar, sanatçılar.

Ne var ki, sanatçı ile halk arasında, isteyelim istemeyelim, daima bir mesafe vardır. Hatta bir uyuşmazlık vardır. Çünkü, sanatçı verili olanı zorlar, gündelik yapıp etmeleri sorgular, değer yargılarını tartışılır hale getirir. Kısaca söylersem, hemen her koşulda "şeytanın avukatlığını" üstlenir. Buysa kamuoyunu tedirgin eder. Korkutur. Çağımızın en ilginç yazarlarından biri olan Jorge Luis Borges'ten bir alıntı yapacağım: "Sanatı uzlaşma olarak gören düşünüş bir basitleştirmedir, çünkü kimse ne yapmakta olduğunu tam olarak bilmez. Kipling bir yazarın, hissesini kavramadan bir fabl tasarlayabileceğini kabul ediyordu. Yazar, muhayyilesine sadık olmalıdır, bir sözde 'gerçeklik'in sadece geçici olan durumlarına değil"

Yazarın "sadık kalması" gereken imgelem ise genel geçer olanı tehdit eder hep. İmgelem, tasarlanmamışı, düşünülmemişi, düşlenmemişi çağrıştırır, onları öngörür. Sanat varlığını buna borçludur. Kuşku yok, büyük sanat yapıtları önünde sonunda kamuya mal olur, onun tarafından benimsenir. Tıpkı Garip şiiri, gibi, soyut resim gibi, elektronik müzik gibi. Yalnız bu kabullenişin hemen her zaman yapıtların tam anlaşılmasıyla sonuçlandığını düşünmemek gerekir. Yapıtla okur ya da seyirci arasında belli bir mesafe kalabilir. Çünkü sanatla ilgilenmek ciddi bir uğraştır. Yazar ya da ressam nasıl bir öğrenme sürecinin içinde yaşarsa sürekli olarak, okurun, seyircinin ve

dinleyicinin de aynı biçimde yapıtların içinde dolaşması gerekir. Yapıt kazı işlemi asla sona ermeyen bir alandır.

(Milliyet, 1993)

ŞİİR VE BİREŞİM

Şiirimizin çok eskilere dayanan geçmişinin iki köklü kaynağı var: Halk ve Divan şiiri. Kuşkusuz birbirinden çok farklı bir *dil* (gündelik ve sanatsal düzeylerde) ve *kültür* (pratikler ve söylenler düzeyinde) dünyasını temsil ediyor bu iki ana gövde. Ne var ki, tarihsel gelişimleri içinde zaman zaman *karşıt* dünya görüşlerini dillendirmiş olsalar bile Halk Şiiri de Divan Şiiri de son kertede *aynı* toplumsal ve duygusal coğrafyanın ürünüdür. Aynı maddî ve manevî iklimin içinde yeşermişler ve evrimleşmişlerdir. Daha da önemlisi, bu iki karşıt ve birbirine muhalif poetik, çelişkin konumlarına rağmen sürekli *iletişim* içinde olmuşlardır. Şairler tarafından ister arzulanmış ister arzulanmamış olsun, Halk ve Divan şiirinin izlekleri, mazmunları, nazım kalıpları arasında sürekli ve karşılıklı bir *sızıntı* olmuştur. Tanzimat'la ve sonrasında Avrupa şiiriyle karşı karşıya gelen şiirimiz, Cumhuriyet'i takiben de tam bir *kopuş* yaşamış ve kendini bambaşka bir coğrafyaya taşımak zorunda kalmıştır. Köksüzleşmenin yarattığı tedirginlik ile kök arayışlarının doğurduğu deneycilik birlikte yaşanmış, her kişisel şiirsel, bu süreç içinde kimi zaman açık kimi zaman örtük bir *gerilim* barındırmıştır.

Bu sorunsalın göz önünde bulundurulması gereken bir baş-

ka boyutu, çağdaş şiirimizin dünya şiirine eklemlenme ve o şiir içinde kendine bir *yer* edinme çabasıdır. Özellikle *küreselleşme* sürecinin daha görünür duruma geldiği ve en azından bazı aydınlar ve teknokratlar arasında çok geçikmeden içinde yer alınmasının istendiği son 10 yıllık dönemde şairlerimiz yabancı dillere *çevrilme* sorunu ile daha yakından ilgilenmeye başlamışlardır. Bu gelişmeyi sadece *medya* düzeyinde ele almamak ve bir tür reklam/ün arayışı olarak değerlendirmemek gerekiyor. Dünya edebiyatının, daha genelinde de dünyanın düşünsel sorunlarıyla geçmişe oranla çok daha içerden ilgilenmeye başlayan, *evrensel* nitelik kazanan söylemlere *eklemlenmeyi* zorunlu gören, kısaca ulusal sınırlar içinde soyutlanmak (tecrit edilmek ya da olmak) istemeyen şairlerimiz haklı olarak dünyaya açılmanın ve orada kabul görmenin yollarını aramaya başlamışlardır. Bu arzu ve arayış, ister istemez bölgesel ve ulusal manevî coğrafyamız ile kültürel dünyamızın dünya karşısındaki durumunu *sorgulamayı* gerektiriyor. Şiirimiz daha geniş ölçekte söylersek romanımız, öykümüz, hatta resmimiz dünyaca kabul edilebilir mi? Bunun koşulları nedir? Resim belki en şanslı sanat. Çünkü kullandığı *dil,* daha evrensel nitelikli görünüyor. Ama roman ve hele şiir için aynı şey söylenemez. Türkçe'nin karşısında aşılması çok zor engeller bulunuyor.

Tanpınar, 46 yıl önce aynı sorun üzerinde düşünürken, 1947'de *Cumhuriyet* gazetesinde yayımladığı *"Şiir ve Dünya Ölçüsü"* başlıklı bir yazıda şöyle diyor: "Gerçeği şu ki entelektüel Avrupa daha XVI'ncı, hatta XV'inci asırlardan beri *tek aile* gibi yaşamaya alıştığı için, şiirde kolayca dünya ölçüsünde şöhret kurabiliyor. Geçen asrın başında Byron, Goethe, Hugo'nun şöhretlerinin sebebi budur" (*Edebiyat Üzerine Makaleler,* s. 27, vurgulama benim). Şiirimizin *dünyalı olma* sorunsalı bağlamı çerçevesinde ele alınması ve üzerinde düşünülmesi gerektiğini düşündüğüm vurucu bir görüşü de şu Tanpınar'ın:

"Şiir bir iç kale sanatıdır. Çünkü dil, vasıta olarak değil malzeme ve nesiç olarak kullanıldığı zaman milletin iç kalesi-

dir. Böyle alınınca, bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün ta kendisidir. Köpüğüdür, çiçeğidir, tacıdır. Onunla yapılan sanat, bir iç kale sanatı olur. Zaferlerini yavaş yavaş oradan yapar. Şairin Roma'sı kartallarını zamanla surlarının dışına çıkarır."

Üzerinde önemle durulmalı derim.

* * *

Tanpınar'ın eğretilemeli *(metaphorical)* "şiir bir iç kale sanatıdır" tanımını ve şiiri "bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün ta kendisi" sayışını nasıl değerlendirmeliyiz? Yeniden o kısır ve sonuçsuz "milliyetçilik/uluslararasıcılık" tartışmasına dönmeyi düşünmüyorum elbet. Bunu en önce Batı'nın ve Doğu'nun kültürünü tümüyle *özümlemek* ve birbiriyle iletişime getirmek, daha da ötesinde *bireşime* (senteze) ulaştırmak isteyen Tanpınar'ın kişiliği olanaksız ve geçersiz kılıyor.

Gelgelelim, dilin, yani doğrudan doğruya *Türkçe*'nin hem içinde yeşerdiği hem de özgül bir duyarlık ve manevivat ortamı oluşturduğu somut tarihsel/toplumsal koşulların dayattığı *sorunlar* bulunduğu da açık. Türk şiirinin geldiği noktadan geriye dönmesi, *geleneksel* biçim ve biçemleri aynen benimsemesi olası değil. *Modernleşme* sorunu kişisel tercihlere bağımlı olmadığı gibi siyasal iktidarın tercihine de bağımlı değil çünkü. İran'daki deneyimin nasıl sonuçlanacağını henüz bilemiyoruz. Ama Türkiye'de böylesine bir gelişme olması mevcut koşullarda, en azından şimdilik mümkün görünmüyor. Dolayısıyla Türk şairi kendisini hem ait olduğu bölgesel/ulusal coğrafyanın hem bu coğrafyayı da kuşatan *evrensel* coğrafyanın içinde üretmek zorunda. Şair hem ulusal hem beynelmilel kültür değerlerinin *doğal* parçası artık.

Kullandığı *dil* açısından Türk şairinin dünyadan bir anlamda *soyutlanmış* durumda bulunması gerçeği, onun geleneksel biçimlere çekilmesini ve başka türden bir soyutlanmışlığa kapanmasını gerektirmez. Ama Türk şairi bir parçası olduğunu duyumsadığı evrensel kültüre katkıda bulunurken öz dilinin *dayattığı* değerleri tümüyle görmezden gelemez. Çünkü dil sadece

sözcüklerden ibaret değildir. İçinde ölümlerin, yıkımların, umutların, acıların, sevgilerin, ayrılıkların, kinlerin, dostlukların, anıların olduğu tüm manevî dünyadır, aynı zamanda toplumsal ilişkiler de büyük ölçüde dil aracılığıyla kurulduğu ve kurumlaştığı için tüm maddi dünyadır dil. Geçmişimiz, şimdimiz ve geleceğimizdir.

Türk şairi, daha önceki yazılarımdan birinde de değindiğim gibi, bir geçmişi olduğunu *unutarak* yazmayı, istese bile gerçekleştiremez bu yüzden. Dil çoktan belleğine ve imgelemine *çökmüş* durumdadır da ondan. Dahası, şiir asıl anlamda tüketilmeye üretildiği toplumsal/kültürel dünyada kavuşur. Şu basit nedenle: Şiirin okuru öncelikle o dili konuşan insandır. O dilin, o dille üretilen efsanelerin, masalların, şarkıların dinleyicisi olan insandır. Çekilen acıları, işkenceleri, aşkları o dille anlatan insandır. Türkiye'de Joyce'un ya da Proust'un, Dylan Thomas ya da Bukovski'nin yetişmesini ancak *şimdiden sonra* olanaklı hale getiren budur. Bir dil, başka bir kültür dünyasının ögelerini özümlemeden, o dünyaya yerleşmek olası değil. Goethe çağdaşlarından önce İslamı keşfedebildiği, Hafız'ı okuyabildiği içindir ki *Divan*'ını yazabilmiştir. Dikkat edelim ama: Doğu'yu ve İslamı kendi dili içinde bir özümleme söz konusudur burada.

Kendi şiir geleneğini bilmeden, kendi kültür çevreninin (ufkunun) söylemlerini dikkate almadan, kendi kültür dünyasının düşünce biçimlerini, kaygılarını, oluşumlarını anlamadan Batı şiirine *eklemlenme* söz konusu olamaz. Tanpınar'ın vurguladığı üzre XVI. yüzyıldan bu yana "tek aile" gibi yaşayan "entelektüel Avrupa"nın değerlerinin benimsenip üretilebilmesi çok kolay bir iş değil. Şair, iki dünyayı (Batı ile Doğu'yu) *tek dünya* haline getirmeden, bunun da ötesinde dili *ortak* dillerden biri haline gelmeden *uluslararası* bir kimlik edinemez. Belki buna hayıflanmamak gerekiyor. Bir Borges'in Fransa'da ya da İngiltere'de bilinmek öncelikli kaygısı mıydı acaba?

(Milliyet, 1993)

KAHRAMANA DAİR

Yaşadığımız dönem, büyük ölçüde uzlaşma düşüncesini öne çıkarıyor ve toplumsal oydaşım *(consensus)* ilkesi, hem toplumsal hem bireysel tüm ilişkilerin ana belirleyeni oluyor. Bu eğilim, ister istemez siyasal olanı da kuşatıyor ve iktidar-muhalefet pratiklerini dönüşüme uğratıyor. Şunu öne sürmek mümkün: Muhalif söz, sistem-içi hale geliyor, şiddetini yitirerek iktidar söyleminin danışıklı (muvazaalı) karşıtı olarak biçimleniyor. Buysa neredeyse karizmatik lideri yürürlükten kaldırdığı kadar siyasal kahramanı da geçmişin romantik bir anısına dönüştürüyor. Çağımızın son kahramanı Che Guevara idi. Susan Sontag, ölümünün ardından yazdığı yazıda "Che'nin Byron gibi romantik bir serüvenci, Marti gibi bir şair-devrimci olup çıkmasına fırsat vermeyelim" demişti. Ama eğlence sanayii, Evita ile onu bir müzikal kişisine dönüştürmeyi bile başardı.

Sözü roman kahramanlarına getirmek istiyorum aslında. Günümüzde roman geleneksel anlamdaki kahramanlar üzerine kurulmuyor. Ne Anna Karanina var artık, ne Oidipus, ne Lear. Roland Barthes, "Trajedi insanoğlunun mutsuzluğunu devşirip sunan bir araçtır" demiş, trajediyi "tuzağa düşürücü" olarak nitelemişti. Yeni Roman'ın temsilcilerinden Alain Robbe-Grillet de Barthes'ın bu sözlerinden kalkınarak trajiğe karşı çıkar, kah-

ramanın sonunu ilan eder: "Artık yetti. Kişilerin romanı iyiden iyiye geçmişe bağlanıyor, geride kalmış bir çağı belirtiyor."

Son yıllarda Türkiye'de yayımlanan bazı roman ve anlatılar, bu eski sorunu yeniden gündeme getirdi. Kahramanların edimleri, eylemleri ile değil başka metinlerle ve bu metinlere yapılan göndermelerle karşı karşıya geldik. Kahramana duyulan güvensizliğin sadece Batı'da değil Türkiye'de de bir tarihi var elbet. Ama ne yazık ki, Tek Parti döneminin siyasal, kültürel koşulları dolayısıyla kimi görüşlerin ya hiç farkına varılamadığı ya da tartışılamadığı söylenebilir.

Örneğin Peyami Safa, daha Yeni Roman'ın belirmesinden çok yıllar önce, 1932 yılında *Edebiyat Gazetesi*'nde yayımlanan "Kahramansız Roman" adlı yazısında gerçekten de ilginç şu düşünceleri öne sürmektedir: "Yeni romanın hususiyetlerinden biri de kahramanı inkâr eder görünmesidir. Bu asırda roman ve tiyatro kahramanları edebiyattan cinayet ve polis tefrikalarına geçti: Hamlet yerine Şarlok Holmes, Faust yerine Nat Pinkerton, Verter yerine Arsen Lüpen"

Peyami Safa, o yıllar için şaşırtıcı bir eleştiri de getirmekte, Goethe, Balzac, Shakespeare, Flaubert ve Tolstoy'u anarak şunları yazmaktadır: "(onlar) şahsiyeti yekpare bir şey, donmuş bir kalıp, hilkatin eliyle yontulmuş, taş gibi katı bir şey farz ediyorlardı. Onların kahramanları, kendi kafalarında yoğurdukları şahsi bir terkipten ve basit bir külçeden ibaretti." Şunları da eklemektedir: "Bugünün romancısı biliyor ki fedakâr yok fedakârlık vardır, nankör yok nankörlük vardır. Bugünün romancısının tespite uğraştığı şey kalıp seciyeler değil, saniyede yüz bin tahlil ve terkip yapan ruh karışıklıklarının tezatlarıdır, küçük anlarıdır. 'Tip' denilen şey artık ya Fantoma gibi cinayi romanlarda yahutta Beberuhi Razaki Bey gibi Karagöz kitaplarında kaldı. Eski edebiyatın roman kahramanları da nerede ise bu kafileye katılmak üzeredir"

Erken bir gözlem olduğu, dönemin siyasal/ideolojik düzeye takılıp kalmış ortamı içinde tartışılmamış olmasından da an-

laşılıyor. Nâzım Hikmet'in Peyami Safa'nın *9. Hariciye Koğuşu* için yazdığı eleştiridcki kimi yazınsal düşünceler de aynı şekilde yeterince anlaşılamamış, siyaset egemen olmuştur.

(Milliyet, 1993)

"EDEBİ" YAZI

Daha önce de değindim birkaç kez: Yazmak tutku olmaktan çıkıp alışkanlık haline dönüştükçe şiddetini ve etkisini yitiriyor büyük ölçüde. Yazı'nın iç gerilimi aşınmakla kalmıyor bu süreç içinde, biçem de (üslup) kahvehane ağzına dönüşüyor, cümlenin bir varoluş biçimi olduğu unutuluyor. Eskilerin edebi dedikleri cümlenin küçümsenmesini bir türlü anlayamıyorum. Yazarın işi yazınsal olmaktır. Bilimsel söylemi yazınsal söylemden ayırmak gerekir elbet, ama bu gereklilik, dilin, yapının hor görülmesini gerektirmez. Kaçınılması gereken "kötü edebiyat" yapmaktır, güzel yazmak değil.

Yaptığım bir çalışma dolayısıyla Cumhuriyet döneminin toplumsal, siyasal, kültürel yaşamıyla ilgili kitapları okuyorum, notlar çıkarıyorum şu sıralarda. Anı kitaplarına da el atıyorum elbet. Yazarların dillerinin savrukluğu, özensizliği, biçemlerinin tatsız tutsuzluğu karşısında şaşırıp kalıyorum. Şöyle cümlelere rastlıyorum örneğin: "Şiiri okurken bir bıldırcın yiyormuşcasına, tüm varlığıyla tat içindeydi", "havai fişekler gibi fışkıran renkli dizelerle süslü bir şiir" Belli oluyor açıkça: Yazar, edebi olmak, benzetmelerle yazmak istiyor. Ama yazınsallık değil ulaştığı yer, alelâdelik.

Yazarın ödün vermez bir mükemmeliyetçi *(perfeksiyonist)*

olmasını istiyor değilim. Ancak, mükemmellik düşüncesine sahip olmayı tümüyle bir yana bırakamayız. İster şiir olsun, ister anı ya da roman, metnin dönük olduğu yön, daima ve daima yazınsallıktır. Yahya Kemal, "mısra haysiyetimdir" demiş ve şiire verdiği önemi göstermişti. Bu sözü dönüştürerek, "cümle yazarın onurudur" diyebiliriz. Okur ancak cümlenin dünyasını kuran her sözcük titizlikle seçildiğinde, gazete haberi okumadığının farkına varabilir. Gerçekçi olmak, halktan yana olmak başka şeydir, kötü yazmak başka şey. "Saf sanat" türünden safsatalara karşıyım elbet. Her sanat eseri, önünde sonunda bir dünya görüşüne aittir. Ama yazarın işi yazı'dır, yazın'dır. Biçim ve biçemi boşlayan, daha işin başında yitirmiş demektir. Hem anlaşılır hem yazınsal olmak: amaç budur.

Yazmak, açıkça hastalığa dönüşmeye başladıkça yazınsallık da tek amaç haline geliyor. İçini dökmek, düşüncesini açıklamak yetmez oluyor her yazara. Flaubert'in biçem üzerine söyledikleri, bir cümleyi oluşturmak için verdiği öldürücü savaş biliniyor. Yazıyı yurt edinmek istiyorsak, bundan başka yol yoktur. Yalnız sözcüklerle ölüyor, sözcüklerle diriliyoruz. Onlarla örtünüyor, onlarla soyunuyoruz. Yazmanın bedelinin korkunçluğunu olduğu kadar üstlenmemiz gereken görevin bağışlamazlığını da Kafka'nın onca âşık olduğu Felice'ye yazdığı şu satırlar apaçık ortaya koyuyor:

"Bir defasında ben yazarken yanımda oturmak isteğini yazmıştın bana; ama düşünsene, o zaman yazamazdım. Çünkü yazmak, kendini sonuna değin açmak demektir. Bu yüzden de insan yazarken ne denli yalnız kalsa, yine az gelir; bu yüzden insan yazarken çevresi ne denli sessiz olursa olsun, yine de yeterli bulmaz bu kadarını, gece yeterince gece değildir. Bu yüzden zaman bir türlü yetmez, çünkü gidilecek yollar uzundur ve insan kolaylıkla yolunu şaşırabilir. Çoğu kez benim için en uygun yaşama biçiminin, geniş ve kitli bir bodrumun en dibindeki bir odada, kâğıt, kalem ve lambayla kalmak olduğunu düşünmüşümdür. Yemeğimi getirsinler, odamın çok uzağına, bodru-

mun en dıştaki kapısının ardına bıraksınlar. Üstümde sabahlıkla bodrumun bütün kubbeli bölümlerinden geçerek yemeğimi almaya gidişim, yaptığım tek gezinti olsun. Sonra masamın başına döneyim, ağır ağır, düşünerek yemeği yiyip hemen yeniden yazmaya başlayayım."

"Göze almaya değer" diyen artık bilecektir ki, bir tek yaşamı vardır: Masanın başındaki yaşam.

(Milliyet, 1993)

ESKİ SAYFALAR

Tarihte *ilerleme* olup olmadığı konusu, son derece tartışmalı bir sorun alanı oluşturuyor. İlerleme, dolayısıyla *karşıtını* ya da *olumsuzunu* oluşturan gerileme kavramını kendisinden çıkarsayabileceğimiz *bilimsel* bir öncül bulmak sanıldığı kadar kolay değil. Geçen zaman, değişen toplumsal ve kültürel koşullar, gerileme gibi görülmüş olanın pek de öyle bir anlam ifade etmediğini kanıtlayabiliyor. Hele bu kavramlar metinler, yani yazınsal yapıtlar olduğunda.

Yahya Kemal, yıllar önce "asıl romancı hayat dekoru içinde kaynaşan çeşit çeşit insan örneklerini, bazan güzel bazan çirkin hayat tiyatrosunu resmeden, hülâsa başkalarının içinde yaşayıp onları anlayan sanatkârdır" diye yazarken, günümüzün genel geçer roman anlayışının çok gerisinde kalmış gibi gözükmüyor. *Avangard* örnekleri bir yana bırakacak olursak, günümüz romancısı da beş aşağı beş yukarı, bize "hayat tiyatrosunu" resmetmektedir.

Aynı çerçevede bir başka eski tarihli değinme 1936'ya ait. Peyami Safa şunları yazıyor: "İnsanın kendi kendisiyle münasebetlerine ve derunî vak'alarına lâkayt kalan Türk Romanı için ekseriya kahraman, vukuat çıkaran adam demektir. İnsan ruhunu büyük bir hareket halinde tecelli etmedikçe göremeyen Roman-

cı için tek bir adamın hayatındaki şahsiyet krizlerini ve büyük derunî faciaları anlamaya da imkân yoktur."

Dili bugünün kuşaklarına tumturaklı, kötü anlamında *şairane* gelecek olan bu yaklaşımda gerçeklik payı olmadığını kolaylıkla öne süremeyiz. Çok kişi roman deyince hâlâ büyük toplum sorunlarının çözümünü gösteren ya da çözüm reçeteleri içeren yapıtlar beklemiyor mu?

Dahası, P. Safa'nın ancak *göstergebilim*'in ortaya çıkışından, *metin* kavramına kazandırılan yeni boyutlardan sonra gündeme gelen bir soruna daha 1943'te değinmesine ve yaptığı vurgunun üzerinde hiç durulmamasına şaşmamak olası mı? Şunları söylüyor: "İnanır mısınız ki bazan bir romancının eserini hazırlarken geçirdiği tecrübe, içinde hayat ve heyecan kıyametleri kopan romanın mevzuundan *daha canlı* bir *roman mevzuudur*. Acaba neden şimdiye kadar bir romanın yazılışı hadisesi, başlı başına, herhangi bir romana mevzu olmamış?" Bu tür yorumları, varsayımları ve sorgulayışları mutlu rastlantılar saymamalıyız. İşinin üzerinde düşünen, sanatının sınırlarını zorlamayı isteyen her romancı, her şair geleceğe böyle bir *uzantı* verebilir. Tersi de doğrudur: Her romancı da her şair de geçmişe dönerek kendisine yeni yollar bulabilir, gideceği yönü oradan *öğrenebilir*.

Kafka'nın kendisi için ideal yaşamın bir "mahzene kapanmak, orada yaşamla ilgisini koparmış biçimde sadece yazmak" olduğunu söylediğini daha önce belirttim. Bu yaşama biçimini gerçekleştiren çağdaş birçok yazar çıktı. Kafka'nın da bir önceli vardı: Mallarme. Yazmaya doğru dönen mi yoksa yaşamı önemseyen mi daha ilerliyor? Örneğin Sevim Burak, bir konuşmasında şöyle diyor: "Ben hayatın anlamını sanatın anlamından üstün tutuyorum. Sürekli olarak yazdığım şeylerin ötesinde, onların yetersiz kaldığı, 'ancak yazdıklarımı birazcık yansıtan' bir dünyada yaşıyorum. Yaptığı işe her gün çivi çakan, her gün tuğla koyan sağlıklı, güçlü bir yapı işçisi değilim."

Yazıların içinde yapılan yolculuklar, aslında en benzersiz,

tadına en doyulmayan gezilerdir. Edebiyatın bir *turisti* olmak bile nice dünyalar açabilir kısır çekişmeler ve ekmek parası peşinde geçen yaşamlarımıza. Selim İleri, Burak'ı değerlendirirken, "Yazmak onun için belki de 'bir hayal'dir" demiş ve eklemişti: "Hayal edilen görülünceye değin öykü yazılamaz." Ben değiştirerek şöyle diyeceğim: Hayal de gerçek kadar güçlüdür. Ve yeni hayaller için başka bir yapıtı okumaya başlamak gerekir. Oscar Wilde'ın aforizması kimi zaman doğrudur: Hayat sanatı taklit eder.

(Milliyet, 1993)

"GELECEĞE SÜRGÜN"

Ahmet Hamdi Tanpınar, çağdaş Türk yazınının en önde gelen yazarlarından biri. Sadece romanları, öyküleri, şiirlerinden kaynaklanmıyor bu önem elbet. Tanpınar bir *kültür adamı* olarak da önemli. Toplumumuzun temel sorunsallarını dillendiriş biçimi de bu sorunsalları yorumlayış biçimi de benzersiz bir özgünlük ve özgüllük taşıyor. Geçmişle şimdi ve gelecek arasındaki, gelenekselle modern arasındaki çelişki ve çatışmayı derinden yaşayan, *hocası* Yahya Kemal gibi *bireşim* arayan Tanpınar, aydınlarımızın nerdeyse yapısal özelliği haline gelmiş bulunan *şabloncu* yaklaşımlardan uzak durmuş, *arayışını* bir bakıma yalnızlık içinde sürdürmüş, daha da önemlisi yalnızlığını *bilmiş* bir yazar.

Öğrencisi ve dostu Mehmet Kaplan'a yazdığı bir mektupta, "Aziz vatanımda işlerin nasıl başladığını ve gevşeyip bittiğini az çok bilirim. Türkiye Üçüncü Ahmed'den beri daima *yeniden* başlar" (vurgulama benim) diyen Tanpınar, Tanzimat'la başlayıp Cumhuriyet'le doruğa tırmanan kültürel kimlik bunalımı üzerinde en çok kafa yoran insanlardan biridir ama, ne yazık ki, aynı zamanda sorunun Doğu'dan Batı'ya geçmekle, okullara Latince dersi koymakla çözümlenebileceğine inanan Ataç ve benzerleri tarafından "Kırtipil" diye nitelendirilmiş biridir de. Bu

söz, sadece bu değerli yazarın kılık kıyafetindeki savrukluktan ötürü kullanılıyora benzemiyor. Bu sözde, derinlikten ve felsefi kaygıdan hoşlanmayan bir *horgörü de* bulmamak olanaksız benim açımdan.

Tanpınar, 1970'lerden bu yana bir çok incelemenin, tartışmanın konusu oldu. Ama henüz *bütünlüklü* biçimde kavranamadı. Görüşlerinin, sanatının ortaya çıkardığı gövdenin, *Ben*'in çözümlenmesi yolunda pek fazla çaba harcanmadı. Bu boşluğu doldurmayı değilse bile böyle bir çalışmayı başlatmayı isteyen bir yapıt var şimdi elimde: Oğuz Demiralp'in *Kutup Noktası* (Yapı Kredi Yayınları) adlı kitabı, Tanpınar üzerine girişilmiş *özgün* bir çözümleme denemesi. Demiralp, önceki çalışmalardan da kendi söylemine yararlı olacağına inandığı noktalarda yararlanıyor ama, hem bu çalışmalarda şöyle bir değinilmiş ögeleri derinleştiriyor, başka tür sorunsallara eklemleyerek değerlendiriyor hem de tümüyle farkedilmemiş ögeleri gün ışığına çıkarıyor. Demiralp, "Şiir bende esastır. Oradan çevreye genişlerim" diyen Tanpınar'ın yapıtının şiir ekseni çevresinde örüldüğünü belirtmekte, bu yanın önceki çözümlemelerde yeterince değerlendirilmediğini söylemektedir ki, haklıdır. Düzyazısı şiire bağlı olsa bile, ne tuhaftır ki, Tanpınar'ın isteğine rağmen şiirini *ikincilleştirmiştir*.

"Dünya görüşüyle, Osmanlı hayranlığıyla, günlük 'hayatın firar kapıları'ndan geçerek varılan huzur alemiyle, çağına bir kaçış gibi görünen bu yapıt sürgünlüktür bence. İyi yazarların çoğu gibi *geleceğe sürgün* olmuştur Tanpınar" diyen Demiralp' in kitabı dikkatle okunması gereken bir kitap.

* * *

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *yapıtını* ve bu yapıt aracılığıyla yazarı, yani *Özne*'yi bir anlamda *yeniden-kurmayı* isteyen *Kutup Noktası*'nda Oğuz Demiralp, daha önceki çalışmaların kalkış noktasını oluşturmuş bulunan *toplumbilimsel* yaklaşımlardan farklı bir yol izlemektedir. Ruhçözümlemesinin bulgularından yola çıkan Demiralp, Tanpınar'ın yapıtında *yaşam* (Eros)

ve *Ölüm* (Thanatos) içgüdüsünün yerini olduğu kadar bu yapıtın tasavvuf düşüncesiyle olan ilişkisini de araştırmaktır.

Örneğin, Tanpınar'ın aşk anlayışını yorumlarken, onun "her aşk peşinde bir ezeliyet fikri taşır" cümlesinden yola çıkarak, yazar için aşkın "kutsal buluşma, varlık ile barışma" olduğunu söylemekte (s. 117) ve "ruhçözümleyici düzlemde ana gövdesiyle çocuğun bağlılığı olarak açıklanabilecek birliktelik, mitsel söylevde *yitik birlik* niteliğini alır. Aşk, yitirileni, cennette kalanı aramaktır. 'Tekrar arama' der Tanpınar. İnsan ömrü bir kopuşla başlar öyleyse, kendine dönmek isteğiyle sürer" diye eklemektedir (vurgulama Demiralp'ın). Tanpınar'ın *Huzur* romanında *kendisinin yetkilisi* kıldığını söyleyebileceğimiz Mümtaz'ı açımlarken Demiralp şöyle yazmaktadır: "Saltıkı istemektir aşk, 'toplu kılmak', *vahdete* ermektir. Mümtaz'ın genç kızın koynunda tanıdığı ölümdür." "Aşk, 'ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamle'dir" (s. 117). Demiralp, romancının şu cümlesine dikkati çeker: "Muayyen benliğimizin altında bütün bir ırsiyet alemi, bütün bir ırk ve ölüler bizde sevişirler, kendi rüyalarını, saadet iştiyaklarını tatmin ederler" (s. 118).

Birçok soru geliştiren, tartışma odakları üreten Demiralp, son kertede Tanpınar'ın özlediği *tümlük projesini* gerçekleştiremediğini söylemekte, "Hayat, şüphesiz bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir" diyen şair-yazarın "bir masabaşı yazarı" olduğunu belirterek *"edimi yazıdır"* demekte ve Tanpınar'ın izlekçesinin "toplumsal boyutunda bir karışıklık olduğu, kadın ile doğa ile *yaşanan* bütünlüğün *toplum ile* yaşanmadığı görülecektir" (s. 133) diye yazmaktadır. "Kadının yanında, toprağın bağrında mutlu olan" Tanpınar'ın "toplum ile ancak bir *acıyı* bölüşebileceğini" belirten Demiralp, Tanpınar'ın işte bu bölüşmeyi gerçekleştiremediğini vurgulamaktadır. Abdullah Efendi'yi, *Sahnenin Dışındakiler*'in kahramanı Cemal'i ve Mümtaz'ı –ki Tanpınar'ın kendisinin yetkilisi kıldığı kişilerdir– çözümlerken Demiralp, üç kahramanın da toplumun yaşadığı, romancının sözleriyle "müşahhas ve za-

lim maceraya" görmekte ama "bu maceraya katılmaktansa 'uzlet'i, kutlu *vahdet* iklimini aradıklarını, Tanpınar'ın şiirinin de bu iklimin çiçeği olduğunu" (s. 13) bildirmekte. "Tanpınar'ın bireyselliğini kırarak topluluk ile bütünleşme çabası sonuçsuz kalmaktadır" demektedir.

Aslında, geneldir bu *sorunsal*, Tanpınar'ın "ben hatta asrımda yalnızım" sözü, sanki çoğumuz için söylenmiş gibidir.

(Milliyet, 1993)

ŞİİR VE DENEY

"Hagati hös hös / Hös asavon / Pegü coo pegü / Hagati saa". Bir şifre değil bu sözcükler. Dünyada konuşulan dillerden birine de ait değil bu dörtlük. Bu, uzayda kullanılan "Zabilo Dili." Dilin yaratıcısı da Fazıl Hüsnü Dağlarca.

Yaşam öylesine hızlı geçiyor, öylesine değişiyor ki, kimi zaman bazı olguları ve olayları unutuyor, yapılan deneylerin, açılmak istenen yolların çeşitliliğini anımsamaz oluyoruz. Oysa geçmişle her an sürekli bir *iletişim* içinde olmak gerekiyor. Söz konusu ettiğim, geçmişe saplanıp kalmak değil. Geçmişin güzelliklerini, iyiliklerini anıp durmak da değil. Geçmişle *sorgulayıcı* ve *eleştirel* bir ilişki kurmamız gerektiğini söylüyorum ben. Ancak bu sayede, anımsamayı *yaratıcı/üretici* bir faaliyete dönüştürebiliriz diye düşünüyorum. Yapıtları ve insanları daha iyi anlayabilir, daha iyi değerlendirebiliriz bu sayede.

Dağlarca'nın 1962 yılında yayımladığı *Aylam* adlı kitabında yer alan "Pegü Hös" adlı şiir, ilkin *Lettrist* ya da *Conret* şiiri anımsatıyor. Ama yine de farklı o tür şiirlerden. Çünkü, bir *anlamı* öngörüyor. Şair, icad ettiği o dile ait sözcüklerin Türkçe dışındaki altı dildeki anlamlarını (İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca, İspanyolca ve Rusça) açıklayan bir Sözlükçe'yi eklemek gereğini duymazdı aksi halde. Kitabına "Uzay çağında

olmak" üst başlığını da koyan Dağlarca, işlediği izleğe uygun bir *dil kurmayı* da zorunlu buluyor. *Aylam* sözcüğüne de o günlere kadar rastlanmış değil zaten. Dağlarca türetiyor onu. "Uçul" diye bir sözcük türetmekten de kaçınmıyor. Uzaya uzayca bir dil gerektiğini düşündüğünde, şair "Zabilo dili"ni kurmaktan da kaçınmamaktadır.

Bu şiir üzerinde, benim bildiğim kadarıyla, sadece Yaşar Nabi Nayır durmuştur. Şunları yazıyor: "Ay sözünden türetilmiş / Aylam / neolojisini ad olarak kullandığı kitabında Dağlarca, uzayın ve yeni gezegenlerde yeni bir yaşam bulmak ihtimalinin insanlara açtığı yeni imkânları araştıracak maddi kaygıların peşinde değildir. Bir uzay metafiziğinin temellerini atma kaygısıyla çırpınan *yeni bir duyarlığın* titreşimlerinden haber verir bize sadece. Bu, uzaydaki galaksilerin harikulâdelikleriyle bezenmiş bir düş-şiirler kümesi'dir. Bilinçle bilinçaltı arasında gidip gelerek yarattığı bir rüya alemi. *Aylam*'ın en garip şiiri uzay diliyle yazılmış' Pegü Hös' adlı parçadır" (Vurgulama benim).

Kuşkusuz, sürekli biçimde *dilin içine* doğru yürüyen Dağlarca, bir daha bu türden bir *deneye* girişmemiştir. Çünkü, o *Aylam*'ın gerektirdiği, zorunlu kıldığı deneydir. Şuraya geliyorum: Her kitap, farklı bir deneyi gerektirir. Dağlarca'ya bağlı kalarak sürdürecek olursam, *İstanbul/Fetih Destanı*'nın zorunlu kıldığı deneyle (biçim ve biçem) *Mevlana'da Olmak* yazılamazdı. *Dildeki Bilgisayar* adlı son kitabının adı bile, yeni bir deneyin başladığını anımsatmaya yetmektedir.

Ama hemen belirtmek gerekir ki, *dil deneyleri* zordur, risklidir. Kumara benzer: Yatırdığınızı bir anda yitirebilirsiniz. Gelgelelim, bir yapıt kurmanın başka yolu da yok. *Şairi* şaircik'ten ayıran, gözüpekliği, yitirmekten korkmamasıdır.

(Milliyet, 1993)

YAPIT VE ZAMAN

Kimi yazarlar, sanatçılar çok üretken oluyor, arkalarında yığınla yapıt, taslak, not, mektup bırakarak ölüyorlar; yayımlanmış ve yayımlanmamış, sergilenmiş ve sergilenmemiş; öyle ki, insan bunların bir ömre nasıl sığdırıldığına şaşmadan edemiyor.

Oktay Rifat, sağlığında tüm şiirlerini kitaplaştırmış, ardında hiçbir taslak bırakmamış, böylece de, kenarda köşede bulunacak herhangi bir metnini *yapıtının içinde* saymadığını belirtmek istemiş, "yapıtım yayımladıklarımdır" demeye getirmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek de, ölmeden önce şiirlerini dinsel inançlarına göre gözden geçirmiş, düzeltmiş, *şeriata* uymadıklarına karar verdiklerini *Çile* adını koyduğu tüm şiirlerini içeren kitaba almamıştır. Ama bilmiyorum, her eleştirmeci ya da edebiyat tarihçisi, onun "vasiyet"ine uyacak mıdır kendisiyle ilgili bir çalışma yaparken?

Çünkü yapıtların *kendi yaşamları* vardır. Yazılıp yayımlandıktan sonra, onların yok edilmesi nerdeyse olanaksızdır. *Geleceklerinin* ne olacağını kimse kestiremez. Bir anlamda *kamu malı* olmuşlardır. Zamanında kadri bilinmemiş, önemsenmemiş nice yapıt, günün birinde kitaplık raflarında, dergi sayfalarında ya da tavan aralarında, depolarda üzerlerindeki tozları

silkeleyen, kendilerini gün ışığına kavuşturan okur-yazarlar, ressamlar bulmuşlardır.

Kuşkusuz, bunun tam karşıtı yazgılar da vardır: Zamanlarında çok sevilmiş, baş tacı edilmiş nice yapıt da gün gelmiş, modası geçen, daha ötesinde insanda gülme duygusu uyandıran eski elbiseler gibi kenara itilmişlerdir.

Ama, kimi sanatçıların, yazarların *terekeleri* kimi zaman sorun yaratıyor bana kalırsa. Ne zaman, hangi amaçla, hangi kaygıyla yapıldığı, yazıldığı kestirilemeyen, hatta sanatçının gün ışığına çıkarıp çıkarmayacağı bile bilinmeyen yapıtlarla karşılaşınca insan *tuhaf* oluyor. O yazar ya da ressamda alışık olmadığınız, en ufak izine rastlayamadığınız bir biçim ve biçeme sahip olan bu yapıtlar; başlı başına bir kaygı kaynağı oluyor ister istemez. Belki sanatçının sancılarla çakılıp kaldığı, hangisine sapacağına bir türlü karar veremediği bir dörtyol ağzı ürünü olan bu çalışmaları onun saymak ne ölçüde olası acaba?

Bütün bunları geçen gün, beklemediğim bir anda tesadüfen gördüğüm Orhan Peker'in bir çalışması dolayısıyla düşündüm. Doğrusunu söylemem gerekirse, *benim* tanıdığım/bildiğim, sevdiğim resimleriyle; onların duyarlığı, biçimi ve biçemiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir resimdi bu. Altındaki imza hariç. Ekspertiz edilmiş bir resim olmasına rağmen, bana asla Orhan Peker gelmedi. Dediğim gibi, *bende* yaşayan imgeye uymuyordu. Baktığım resimde bir türlü Orhan'ın ruhunu *göremiyordum*. Sanırım, birçok sanatçının terekesinden çıkan birçok yapıt karşısında bu duyguyu yaşayan başka insanlar da bulunmaktadır. Profesyonel koleksiyonerler dahil.

Çünkü, sanatsever için, öyle sanıyorum ki, imza, yani *ün* değil, sanatçının biçimi/biçemi ve içeriğidir önemli olan. Yani *onun ruhu*. Ne demişti Ahmet Haşim: "Ateş gibi bir nehir akıyordu / Ruhumla o ruhun arasından"

Sanat, bu türden bir aşk ilişkisidir.

(Milliyet, 1993)

II

YAZARLAR, KİTAPLAR

SESSİZLİĞE BIRAKILAN YAPIT

"Ruhçözümlemesi önce bir soyutlama, sonra bir çözülmez çelişki taşıyan tutucu bir 'kültürel uyum' olup çıktı" diyor Wilhelm Reich. Uğratıldığı, yapıtının yargılı kılındığı sessizliğin anahtarını, doğrudan bu kültürel uyum deyiminde aramalı. Şurası galiba kesin: Freud, daha sağlığında, önce *Eras* ve *Thanatos,* yani cinsiyet ve ölüm içgüdüleri ilişkisinin yorumunda gerileyerek, sonra da kuramının bir tedavi yöntemine indirgenmesine göz yumarak psikanalizin "revizyonunu" bizzat başlatmıştır. Kaynaklandığı eleştirel boyut (aile ve toplumun baskıcı, zoraki çalışmanın acı verici niteliği) dolayısıyla kurulu düzenin hayırlanmasını öngerektiren kuram da nevrozun iyileştirilmesi dolayımından geçerek bireyi topluma uyumlayan, yönetimin/yönetenlerin öngörüleri doğrultusunda güdülendiren *ideolojik* bir araç olmuştur. Reich, resmî psikanalizle yöntemsel karşıtlığını şöyle belirtir: "Bilinçaltındaki her şey ille de topluma *aykırı* olmadığı gibi bilinçüstündeki her şey de mutlaka topluma *yararlı* değildir. Tam tersine, ekinsel yönden büyük önem taşıyan, son derece değerli birtakım kişilik özellikleri ve güdüler maddesel çıkarlar uğruna bilinçaltına itilmişlerdir." (*Bedensel Boşalmanın İşlevi,* s. 190-Vurgulamalar benim, A.O.). Tek amacı insanın özgürleşmesi olan Reich yaşamının sonuna

kadar bir adım gerilemez, ödün vermez ve ölüm, hapishanede bulur onu. Reich'ın kuramı, barındırdığı ön hükümler, aşırılıklar ne olursa olsun, bütünüyle devrimcidir ve çoğu çevrede görmezden gelinmesinin başlıca nedeni de belki budur. Bu devrimci içeriğe üç noktada kısaca değinmekle yetiniyorum:

1. Reich, cinsel enerjinin serbest bırakılmasına ilişkin önermesiyle kişiliğin özgürce gelişmesini, burdan da aile ve toplumun baskıcı kimliğinin dönüştürülmesini öngörür. Burada karşımıza çıkan sorun, yalnızca cinsiyetin değil kadının da özgürleşmesidir. Bu bir anlamda 'aile'den özgürleşmeyi içerir. Anımsatalım: Marx ilk sömürü biçimini aile içinde erkekle kadının ilişkisinde bulur. Engels bu önermeyi yetkinlikle açıklar *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'nde. Gelgelelim bu açıklamadan çıkarsanması gereken sonuçlar gerek kuramsal, gerekse pratik düzeyde görmezden gelinmiş, daha doğrusu görülmek istenmemiş, Alexsandra Kollantai'ın düşünsel girişimi unutulup gitmiştir. Bu bağlamda, Reich'ın anaerkil düzene ilişkin gözlemlerden kaynaklanan yorumu ve bu yorum üzerinde temellenen "serbest bırakılmış cinsel enerji" kuramı çok kişiye unutturulması gereken bir düşünce olarak görünüyorsa, şaşmamalı. *Baba erki* her yerde yürürlükte çünkü.

2. Reich'ın "devlet" yorumunun Marx ve Lenin'e bağlılığı, proletarya diktatörlüğü ile devletin sona erişi kavramlarına ilişkin çözümlemelerinin niteliği de gözden kaçmamalı. Okuyalım: "İşçi sınıfının buyurganlığı, buyurgan yönetimli toplumla buyurgan-olmayan, kendi kendini düzene koyan, her türlü polis zorlamasından ve dıştan zorla benimsetilmiş ahlâktan arınmış toplumsal düzen arasındaki geçişi sağlayacak toplum biçimidir.". (*Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, s. 293) Ve şu: "Lenin'in Marx'la Engels'e ayak uydurarak 'devletin silikleşmesi' adını verdiği şey, halkın kılgısal ama gözle görülmeyen, kişisel ama yaz-çizci (bürokrat) olmayan biçimde üretime, işlenmiş ürünlerin dağıtımına, toplumsal düzenlemelere, nüfus artışı sorunlarına, eğitime, cinsel yaşama, başka uluslarla ilişki-

lere el koymasının somut içeriğidir." (a.g.e., s. 301) Bu somut içerik, bir hedef olmakta devam ediyor.

3. Toplumun dönüştürülmesinde olduğu kadar faşizmin önlenmesinde de ideolojiye –olumlu ve olumsuz anlamlarıyla– büyük önem verir Reich. O yalnızca bir yansıma olarak görmez bilinci. Bu yüzden de faşizmi çözümlerken "küçük burjuvazi" olgusunu ve onun ideolojik içeriğini rahatlıkla yakalar. Almanya'da 1932 seçim sonuçlarını, nüfusun sayısal dökümünü de yaptıktan sonra şöyle değerlendirir: "Komünistlerle toplumcular 12-13 milyon, NSDAP (Alman Ulusal-Toplumcu İşçi Partisi) ile Alman Ulusalcıları 19-20 milyon oy almışlardı. Bundan çıkan sonuç, kılgısal alanda belirleyici yanın halkın iktisadi katmanlaşması değil, düşünsel katmanlaşması oluşuydu.". (a.g.e., s. 45) Kuşkusuz Reich faşizm çözümlemesinde ekonomik düzeyi Guerin ve Gramsci gibi gereğince önemsemez, hattâ kimi zaman faşizmi küçük burjuvaya içkinleştirir. Bu düzeyde Reich'a eleştirel bir yaklaşım gerekir elbet. Ancak bu eleştirellik, faşistin düşünsel/ruhsal yapısı sorununu hepten yok saymaya yönelmemelidir.

Reich'ın gözardı edilemeyecek daha pek çok yaklaşımı var. Örneğin "parça-iş"in bütünselleştirilmesi sorunu. Freud'un "çalışma engelleyicidir" yolundaki önermesine katılmayan Reich, 'iş'i "temel dirimsel bir etkinlik" olarak tanımlar ve "zevk titreşimine dayalıdır" der. Ama ürünle emek arasındaki fetişleştirici dolayımın da bilincindedir. Marxçılıktan yola çıkışının nedeni de budur. Özyönetim ilkesine de bu yoldan ulaşır elbet.

Gelgelelim Reich'ın yapıtı, Türkiye'de büyük bir sessizlikle karşılandı. Ruhbilim ve toplumbilim çevrelerinden olumlu ya da olumsuz hiçbir tepki olmadı. Oysa Reich'ın yapıtı ciddiye alınmayacak bir yapıt değil. "Orgon" bir varsayım, bir düş olsa bile değil.

Yazımdaki kimi cümleler, okurda Reich'ın bir Marxçı sayıldığı yolunda yanlış bir izlenim uyandırabilir. Oysa, Reich'ın, düşünsel birikiminde Marxçı ögeler bulunsa bile sözcüğün

siyasal/ideolojik anlamında Marxçı olduğu söylenemez. Reich, bir ara Sovyet devrimine bel bağlar gibi olmuş, ancak kısa sürede konumunu değiştirmiştir. Bu değişim, kitaplarında rahatlıkla okunmaktadır. Reich'ın *iş demokrasisi* kavramının dizgesel her türlü siyasal hareketi, bu arada komünizmi de dıştaladığı bellidir. Ben, yazımda, Reich'ın aile ve devlet sorununa değinirken ve terimlerin kavramsal içeriğini açıklarken, kimi Marxçı-Leninci önermeleri birçok "reel-sosyalistten" daha iyi yorumladığını göstermeyi ve bu yorumun içeriğini belirtmeyi amaçladım. Yazım, Reich'ın kuramının genel bir eleştirisini öngörmüyor, bu yüzden "karakter yapısı", "iş demokrasisi" ve "acunsal enerji" gibi kavramlarını kurcalamıyor, tanıtıcı düzeyde kalmakla yetiniyorum. Ama bu tutum, 'tanıtma'nın herhangi bir siyasal bağlamı yok demek değil. Reich'ın kuramının alt-katmanlarındaki Marxçı ögeler, Reich'ın kendisine rağmen görmezden gelinemez, gelinmemeli. Hele bunlar "reel-sosyalizm" uygulamalarının ve toplumsal/siyasal kuramlarının kimi yanlışlarını ya da perdeleyici özelliklerini ortaya çıkarıcı niteliksel.

Bu arada Bertan Onaran'ın çevirisine de değinmek istiyorum: Kapitalizm, burjuvazi, komünizm, ekonomi gibi sözcükleri anamal, kent-soylu, ortaklaşmacılık, tutumbilim gibi sözcüklerle karşılıyor Onaran. Örnekler çoğaltılabilir. Çevirinin ussallığı sorununu anlamıyor değilim, ama bu tutum, sözcüklerin arka-planını, tarihsel yüklemini boşaltmıyor mu acaba? Kapitalizm anamalcılığa, komünizm ortaklaşmacılığa dönüşürken yitip giden hiçbir şey yok mu? Bu türden terimler üzerinde tutucu olmanın sakıncaları, göze alınmaması gereken sakıncalar mıdır diyorum.

(Kitaplar, Sayı 3-4, Mart 1980)

ROMAN VE TARİHSEL DÖNEM

Lucien Goldmann da geliştirerek katılır Lukacs'ın tanımına: Roman bozulmuş bir toplumda gerçek değerlerin *araştırılmasıdır*. Böylcysc, romancının, içinde yer aldığı toplumun kimi özgür tarihsel dönemlerine *açık* bir ilgi duyacağı söylenebilir. Şu nedenle: Dönem, gerek toplumsal olaylar gerekse bireysel psikolojiler düzleminde, *bozulmayı* en dolaysız biçimde yansıtmaktadır. Romancı, siyasal/ideolojik gelişmelerin uzağında kalmak istese bile başaramamaktadır: Dönem düşüncesine *sinmiştir* çünkü. Güncel *sorun durumu,* yapıtının alt katmanında en azından birer im olarak içerilmiştir. O dönemin içinde yaşayan yazarın *kendiliğinden* durumu bu. Ama *bozulmuşu araştıran* romancı, bir tarihsel dönemi, çok yıllar sonra da alabilir ilgisinin odağına. Unutulmuş ve geçersizleşmiş sayılana çevirir büyütecini. Türkiye gibi hızlı bir *toplumsal değişme* süreci yaşayan ülkelerde, bu eğilimin zaman zaman bir gereksinim olarak belirdiği, romancıların temel *sorunsalı* açımlamak istedikleri söylenebilir.

Besbelli: Romancı, son kertede, istese bile toplumsal sorunların uzağında kalamaz. Ama bizim burada söz konusu ettiğimiz durum, bir etkilenme sorunu değil bir *bilme* sorunudur. Romancı içinde yaşadığı ya da yeniden yorumlamayı istediği

tarihsel dönemi bilinçle seçmekte, *iç dinamiği* açığa çıkarmayı öngörmektedir. Söylemek bile gereksiz: Bu girişimin ancak *yazınsal* bağlamda önemi vardır. *Roman* olarak varolamadıkça getirdiği bilimsel açıklamaların değeri yoktur, hiç mi hiç.

Buradan bakıldığında, özellikle Cumhuriyet dönemi romancılarının belli dönemler üzerinde yoğunlaştıkları görülmektedir. Hatta kimi romancıların yapıtı, bir süreklilik gösterir ve toplumsal gelişmeyi *bütününde* anlamaya ve anlatmaya çalışır. Romancı çabasını *tarihçi* çabasına dönüştürerek, dahası, geçmişi gereğinden fazla öznel biçimde yorumlayarak, bu eğilimin en yetkin örneğini verir Kemal Tahir. Attila İlhan'ın da, özellikle "Aynanın İçindekiler" dizisinde, Türkiye'nin toplumsal gerçeğini dünü ve bugünü ile yansıtmaya çalıştığı söylenmelidir. Bu kısa tanıtma yazısında tek tek romanların ya da romancıların çabasının değerlendirmesini yapmayı amaçlamıyorum. Çok belirgin kimi tarihsel dönemler içinde üretilmiş ya da sonradan o dönemleri kendine konu edinmiş, okurlar ve eleştirmencilerce "önemsenmiş" kimi romanları anımsatmakla yetineceğim.

Sosyo-ekonomik ve kültürel *sonuçları* bakımından, romancıların özellikle şu dört döneme öncelik tanıdıkları, bugünkü sorunsalların "kaynaklarını" onlarda gördükleri söylenebilir: İttihat Terakki, Kurtuluş Savaşı, 27 Mayıs ve 12 Mart.

İttihat Terakki dönemi, Türk yazarının ilgisini çok çekmiş bir dönemdir ve bu ilgi, sadece romancıları değil oyun yazarlarını da sarmıştır bilindiği gibi. Bu dönemi konu edinen romanların başında şu ikisinin özel bir önemi olduğu belirtilmelidir: Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*'i ile Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u. Bu iki roman, okur-yazarların ilgisini yayımlandıkları yıllarda değil çok daha sonraları, 1960'lardan itibaren çekmiştir nedense. Şöyle de denebilir: Belli bir yazın anlayışı ve kuşağı tarafından *dışlanmış* bu romanlar, toplumsal değişme süreci içinde yeniden *bulunmuş*lardır. Tanpınar'ın yenilikçi ve ilerici çevrelerde bulunuşu gibi. İttihat Te-

rakki dönemini *içerden* yaşayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Bir Sürgün* ve *Hüküm Gecesi* gibi romanlarının da özellikle üzerinde durulmalıdır elbet. Dönemi anlatan bir başka önemli roman Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*'ıdır. Kemal Tahir'in *Kurt Kanunu* adlı romanı, İttihat Terakki'ye oldukça sempatiyle bakar, özellikle de Kara Kemal'e.

Kurtuluş Savaşı döneminin doğrudan ilgi alanına giren ilk romanlardan biri Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'i, yazarın içinde bulunduğu "savaşı" yansıtışı ve bu bölümlerdeki gerçekçiliğiyle dikkati çeker. Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı, aydınla köylüyü karşılaştıran ilk romandır denebilir toplumsal değişme süreci bağlamında. Konuya Kemal Tahir, geniş biçimde iki romanında eğilir: *Esir Şehrin İnsanları* ve *Yorgun Savaşçı*. Dönemi araştıran bir başka yazar Tarık Buğra'dır. Buğra, üzerinde çok konuşulmuş romanı *Küçük Ağa*'da, bir din adamının taşra çevresinde geçirdiği eğilimi ve Kuvayı Milliye ile bütünleşmesini dile getirir. Kurtuluş Savaşı yıllarını alt-katmanda içeren önemli bir roman da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'idir.

Demokrasiye geçiş süreciyle 27 Mayıs dönemini konu edinen romanların oldukça az olduğu söylenmelidir. Bu dönemin, yeni yeni ilgi alanına girdiği görülmektedir. Romancıların, dönemin sorunsalını anlamak için yakın geçmişin uzak geçmiş olmasını bekledikleri öne sürülebilir. Özellikle 27 Mayıs'ı konu edinen romanların başında Attila İlhan'ın *Kurtlar Sofrası* ve *Bıçağın Ucundakiler* adlı romanları anılmalıdır. Okur, romancının yorumlarına katılmayabilir zaman zaman, ama iki anlatı da toplumsal çevre genişliği ve ayrıntı zenginliği ile hemen dikkati çekmektedir. Dönemi konu edinen ve eleştirmecilerin büyük övgüsünü kazanan bir başka roman, Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına*'sıdır. Bu roman, daha sonraki yıllarda siyasal olaylara doğrudan doğruya karışacak gençlik hareketlerine yanaşışıyla dikkati çeker.

Çok yakın günleri içermesine ve değerlendirme için gerekli

"uzaklıktan" yoksun olmasına rağmen, 12 mart, romancıları çok ilgilendirmiş, yaşanıldığı sırada romanlaştırılmaya başlamıştır. Olayların yol açtığı toplumsal ve bireysel *"sonlar"*ın trajikliği, bu tez canlılığın biricik özürü olmaktadır elbet. Dönemi *roman* olarak sunabilen yapıtların sayısı oldukça azdır. Bu konuda çok şey yazılmış olmasına rağmen. Dikkatleri çeken en yetkin örnek Sevgi Soysal'ın *Şafak*'ıdır elbet. Dönemi ilk konu edinen Çetin Altan'ın *Gözaltı*'sı, daha çok kahramanının geçmişini, *kişisel geçmişini* irdelemeyi öngörüyor. Bu yüzden dönem, ancak fonda içeriliyor. Tutuklanma ve tutuklu olgusunu *içerden* yansıtmaya çalışan *Yaralısın*'da, Erdal Öz'ün dönemi somutluğu içinde veremediği, olayın her yerde geçebilecek bir olay gibi sunulmasından ötürü, istediği somutluğu sağlayamadığı söylenmelidir. 12 Mart dönemi romanları içinde başarılı sayılabilecek olan bir başkası Pınar Kür'ün imzasını taşıyor: *Yarın... Yarın...* Ama, romancının ideolojik sorunları yeterince irdeleyemediği ve bireylerinin beklenmedik yollardan değiştikleri söylenmeli. Dönemi anlatan *Şafak*'la birlikte en başarılı roman, öyle sanıyorum ki Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'dir. Ağaoğlu'nun bireyleri, ürünü oldukları toplumsal çevrenin, daha yerinde bir deyişle sınıflarının koşullarına ters düşmüyorlar. Olmaları gerekenden olabileceklerinden *fazlası* olmamayı biliyorlar.

Yukarda da belirttim: Bir anımsatma bu yazı. Yazılmış tüm romanları da göz önünde bulundurmuyor. Özellikle, Türkiye'deki toplumsal/siyasal olayların 1970'ten sonraki gelişmelerini irdelemeye yönelen kimi romanlar üzerinde burada hiç durulmadı. Örneğin Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri, Bir Akşam Alacası* ve *Yaşarken ve Ölürken*'i sorunu daha genel biçimde kavramaya çalışmasıyla dikkati çekiyor elbet. Yaşadığımız günü anlama, yarına yönelme çabasında romancılarımız çalışmalarını sürdürüyorlar elbet. Aysel Özakın'ın *Geç Kız ve Ölüm*'ü başta olmak üzere, yanlışları ne olursa olsun üzerinde durulması gereken pek çok roman var. Daha da olacağı kesin. *Bozulma*

sürüp giderken romancının başka bir şey yapması olanaksız elbet. Yalnız, şunun yeterince anlaşılamadığı görülüyor: *Doğru* bir siyasal/ideolojik görüş sahibi olmak ya da olduğunu sanmak, somut koşulların da doğru biçimde yorumlanmasını sağlamıyor. Dahası doğru bir yorum bile her anlatılanı roman yapmıyor. Romancıların ekonomi, tarih ve toplumbilim okumalarının yararı büyük elbet, ama hepsinin üstünde roman kuramı üzerinde, roman tekniği üzerinde düşünmeleri gerektiğini söylemek bile fazla.

(Yazko Edebiyat, Sayı 31, Mayıs 1983)

BİR EFSANE

Çağımızın en büyük yazarlarından birinin, Franz Kafka'nın 59. ölüm yıldönümüydü geçtiğimiz 3 Haziran. Eğer *vasiyetine* uyularak yapıtları yakılmış ve yakın dostu Max Brod el yazmalarını düzenleme işine ömrünü adamamış olsaydı, Kafka *efsanesinden* yoksun kalacaktık. Bu efsane, özellikle 1955'lerden sonra, tarihin derinliklerine doğru gerileyeceğine, dünyanın hemen her yanında bir hâleyle aydınlanmaya başlar. Kafka, *savaş sonrası* Avrupa'sının sesi ve ruhu olup çıkar. Yaşamın ve dünyanın bir anlamı olup olmadığını soran her yazar ve elbet her okur, Kafka'nın anlatılarında, modern dünyanın nerdeyse *eksiksiz* bir dışa vurumunu ve imgesini bulur.

Kafka üzerine yapılan incelemelerin sayısının 5 bini geçtiğini vurgulayan bir Kafka araştırmacısı, Hans Mayer, bu efsanelik yazara karşı duyulan ilgiye eleştirel bir yaklaşım getirilmesi gerektiğini belirtir "Kafka, hep Kafka mı?" diye sorarak. Ancak, verdiği yanıt, yazılarında peygambersi *öndeyiler* (kehânetler) görülen Kafka'ya yaklaşımının içeriğini yeterince açıklıkla yansıtır: "Başlangıcındayız işin"

Gustav Janouch, Kafka ile ilgili anılarında anlatır: Graben'de açılan Fransız resim sergisini gezerlerken Picasso'nun *kübist* döneminin başlangıç resimlerini seyrederken şunları

söyler Kafka: "Sanıyorum bilincimize daha girmemiş çarpıklıkları saptıyor yalnız. Sanat bir aynadır, saat gibi *ileri gider* bazan". Bu tanım, hiç kuşkusuz, her şeyden çok bizzat Kafka'nın sanatı için geçerlidir. Gerçekten de, Kafka, insanın *nesneleşmesi* ve değersizleşmesi olayını, sermayenin ve toplumsal kurumların elinde öz benliğini yitirişini, her kurtulma girişiminin engellendiğini inanılmaz bir nesnellikle anlatır ve bugün içinde yaşadığımız dünyanın görüntüsünü elde eder.

Roger Garaudy, henüz marksist olduğu yıllarda Kafka ya resmi bakış açısının dışından bir yorum getirirken şunları yazar ki, büyük bölümüyle geçerli sayılabilecek bir yaklaşımdır: "Kafka'nın dünyası, içinde yaşadığımız dünyadan başka bir dünya değildir. Kafka'nın yaşadığı dünya ve kurduğu dünya, tek bir dünyadır. Yani insaniliğini kaybetmiş, boğucu ve yabancılaşmış bir dünyadır."

Gelgelelim, Kafka yayımcısı ve yorumcusu Brod, tam karşıtı bir görüş geliştirir: Ona göre, Kafka'yı yönlendiren ve yapıtını niteleyen asıl öge din'dir ve yazar, sürekli olarak Tanrı karşısında aklanmayı istemektedir. Şöyle de denebilir: Brod açısından Kafka'nın aradığı dünyasal kurtuluş değildir, tam tersine: Kafka dünyadan tanrıya doğru ilerler ve tanrısal kurtuluşu amaçlar. Ne var ki, Kafka'daki burjuva dünyasının *eleştirisini* perdelemeyi ve sorunsalın dinsel düzleme çekilmesini öngören eğilim bir çok Kafka araştırıcısınca benimsenmemiş ve Max Brod'un tutumunun fazla *öznel* olduğu, doğrudan yapıtlar ve yazarın bazı notları aracılığıyla gösterilmiştir. Hiç kuşku yok: Din sorunu da *yahudilik* sorunu kadar ilgilendirmiştir Kafka'yı. Yahudinin çok sonraki çağdaş yalnızlığını, sürgünlüğünü, yakılışını *önceden* görmüştür, ama bu, Kafka'nın yalnızca tanrıbilim açısından yorumlanışının doğru olacağını öne sürmeyi gerektirmez. Zaten, Hans Mayer de Kafka'nın son eseri olan *Şarkıcı Josephine ve Fare Ulusu*'na ilişkin tanrıbilimsel yorumların, H. Tauber ve G. Anders'in yorumlarının çatıştığını söylemekte ve Kafka metinlerine çok değişik açılar-

dan bakılmasını önermektedir.

Kafka üzerine kapsamlı bir kitabı bulunan W. Emrich, yine de, Kafka'nın yapıtının bize daha derinde bir şeyler söylediği, insanoğlunun yazgısına ilişkin bir içerik geliştirdiği inancındadır: "Bu eserler, salt eserler ve fiksiyonlar olarak anlaşılmaktan vazgeçilip, bütün insan varlığımızın gerçek tasvirleri olarak görüldüğü an, özgürleştirici ve kurtarıcı bir anlam kazanacaklardır. Ancak o zaman, insan kendi öz varlığının, kendi maddi ve manevi varlığının bütünüyle efendisi ve 'yargıcı' olacaktır"

Bu çeşitli Kafka yorumlarının içinde, onu dıştalayan, küçümseyen yorumların olduğunu da söylemek gerekli. Ne yazık ki, dün olduğu gibi bugün de, böylesine bir bakış açısına yerleşen kimi yazarlar, Kafka'nın kapitalizme doğrudan bir eleştiri getirmediğini, insana umutsuzluk aşıladığını, dünyanın değişmezliğine inandığını öne sürerler. Dolayısıyla, sarıp sarmalanıp rafa kaldırılması gereken bir yazardır Kafka. Ama hemen belirtilmeli: Böylesi toptancı yargıların varlığını ve bütüncül (totaliter) eğilimlerin insanoğlunu kuşattığını da önceden görmüştür Kafka. O uzayıp giden davalar, sorgulamaların yapıldığı mahkemeler, suçunun ne olduğunu bir türlü öğrenemeyen suçluların başvuracak bir "merci" arayışı, geliştirilen ceza makineleri, Franz Kafka'nın dünyasını bu yargılardan çok daha fazla gerçekçi kılıyor.

Şöyle de denebilir: Doğu ve Batı dünyasında mevcut olan *otoriterliğe, bürokrasiye* ve insanın *şeyleştirilmesine* karşı bir eleştiri getirmeyi başarıyor Kafka'nın yapıtı. Bu yüzden de, kendisini şu ya da bu nedenle dıştalamak isteyen her türlü siyasal, yazınsal bakış açısını erozyona uğratıyor.

(Diyalog, Temmuz 1983)

BİR ARAYIŞ'IN VE BİR OYUN'UN ROMANI

Neyi anlatıyor Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si? İyi ile kötü, bilgi ile bilgisizlik, cesaret ile korkaklık arasında gidip gelen insan'ın *ben*'ini *anlama* çabasını mı? Köle/efendi ilişkisindeki o hem *yabancılaştırıcı* hem de zaman içinde *özdeştirici de* olabilen öğeleri mi? Daima *gizemci* bir kökensellige sahip bulunan *Doğu düşüncesi* ile deney ve sınamaya dayanan *Batı düşüncesi* çevresinde dönenen bir birleşim arayışını mı? Dahası, birçok yazarda kötülüğün simgesi olarak kullanılan ve yaşanan zamanın *göstergesi* olma özelliğini kazanan *veba* bizleri bazı sorunları düşünmeye mi çağırıyor? Ayırıyor mu veba bizleri yoksa ortak tehlikeye karşı birleştiriyor mu?

Küçük oylumuna rağmen, *Beyaz Kale*'nin bu soruların tümünü de içerdiği söylenebilir. ***Benöyküsel*** bir anlatı olan ***Beyaz Kale***'nin geçmişi ve geleceği hem *kendisi* hem bir *başkası* olarak tasarlayabilmeyi (kurabilmeyi) öngören bir *iç deney* sorunu çevresinde döndüğü de öne sürülebilir ve bu öne sürme pek de yanlış olmaz. Bu bağlamda, ***Beyaz Kale***'nin bir ***arayışın*** romanı olduğunu sanıyorum.

Ama ben, bu kısa değinmede Orhan Pamuk'un *oyuncu* yanına değinmek istiyorum. Pamuk, bu kitabında da öncekı iki romanında (***Cevdet Bey ve Oğulları*** ile ***Sessiz Ev***) olduğu gibi,

karşımıza yine *yazan* birini çıkarıyor. Bu yazıcı (yazar) gerçeği yeniden *kuruyor*. Anlatı bir anlamda bu kurmanın da öyküsü oluyor. Zaten, kitabın anlatıcısı olan tutsak Venedikli de vurguluyor bunu: *"Şimdi anılarımı toparlayıp kendime bir geçmiş uydurmaya çalışırken"* (s. 38). Şunları da ekliyor: *"Yaşamış olmam gereken iyi, kötü ne varsa düşledim ve yaşadım"* (s. 59). Burada, okur, elindeki metni, el yazmalarını bulduğunu söyleyen ve bu el yazmalarına bir *Giriş* kaleme alan, dahası onları kardeşi Nilgün Darvınoğlu'na adayan Faruk Darvınoğlu'nun *yazmış* olabileceğini de düşünebilir. Ama bir de asıl yazar (O. Pamuk) olduğu düşünüldüğünde, oyun daha da karmaşıklaşıyor elbet, dolayısıyla gerçek, birkaç kişi tarafından birkaç kez *kuruluyor*. Orhan Pamuk, Faruk Darvınoğlu ya da öyküyü anlatan tutsak *Venedikli*, elimizdeki metne başka bir boyut eklemekten de geri kalmıyorlar şöyle diyerek: *"Vereceği okuma ya da dinleme zevkinden başka hiçbir sonucu ve anlamı olmayan bir hikâye uydurulabilir mi?"* (s. 92). *Kurmaca metin* düzeyinde *ontolojik* (varlıkbilimsel) önemi bulunan bu soruyu tartışmanın yeri değil burası elbet, ama *Hoca* ile *Venedikli*, bu tür bir öykünün ögelerini belirleyerek, *Beyaz Kale*'nin böyle bir öykü yazımının serüveni olduğuna işaret ediyorlar: *"İyi bir hikâyenin başı masal gibi çocuksu olmalı diye düşündük, ortası korkulu rüya gibi korkutucu, sonu da ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi gibi acıklı olmalıydı"* (s. 93).

Meraklı okur, *Beyaz Kale*'nin başını, ortasını, sonunu bir de bu gözle okuyarak, Orhan Pamuk'un *kurduğu oyun*'un yeni bir kurgusunu elde edebilir. Üstelik, bundan *haz* duyacağından da emin olabilir.

(Milliyet, 1985)

12 MART VE EDEBİYAT

Türkiye'nin kapitalistleşmesi süreci içinde, toplumun tarihinde görülmemiş ölçüde siyasallaşması ve siyasetin geleneksel yöntemler dışında pratiğe geçirilmesi, etkileri günümüzde de süren bir dizi *trajik* sonuç verdi. Aydınlar ve yazarlar, *şiddet* ve *karşı-şiddet* olaylarını en derin biçimde yaşadı ve uğradıkları baskıların da kanıtladığı gibi, bu olayların istesin istemesin, *odağında* yer aldı.

Yaşanan toplumsal karabasanın yazarları etkilememesi beklenemezdi elbet. Bu yüzden, 12 Mart'ın ardından yazarlar, şairler daha açık biçimde siyasallaşma, yaşanan günlere tanıklık etme gereğini duydular. Böyle bir gereksinmeye *zorlandılar* adeta. Sonraki gelişmelerin de gösterdiği gibi, sanki herkes beklenmedik, hiç akla getirilmemiş bir *doğal afete* maruz kalmıştı. Kayıplar onulmaz, yaralar derindi. Türk yazarı, şairi ucundan ucundan *sorgulamaya* girişti: Neydi, ne olmuştu, nasıl olmuştu? Siyasetin 12 Eylül öncesindeki kuramsal, kılgısal ve insanal sorunları ve yeni *ara dönem*in uygulamaları, başlatılan sorgulamanın *sürdürülmesini* zorunlu duruma getirdi. İster istemez.

Olaylar henüz *geçmiş* olmamıştır hiç kuşkusuz, içyüzleri *gerçek* yanlarıyla açığa çıkmamıştır. Dolayısıyla, yazarın, şai-

rin girişeceği her sorgulamanın önünde belli handikaplar vardır. Ama bu handikaplar, sorgulamadan vazgeçilmesi için *gerekçe* olamazlar, olmamalıdırlar. Böyle bir *ertelemenin* yararından çok zararı olur. Siyasetin *öznesi* ve tarihin *yapıcısı* olması istenen insanlar, isteğe uyarak siyasete katıldıklarında uygulamayı sorgulamaya da *hak kazanırlar.* Özneler, siyasete karıştıkları ölçüde ve oranda sorgulamayı görev bilmelidirler aslında. "Övülemeyen, yerilemez" biçimindeki *aktörel* kökenli gibi görünen bir yaklaşım, bana tutarlı görünmüyor ve ertelemeye gerekçe olabilecek nitelikte gelmiyor.

Sorun, yazarın sorgulama ile suçlamayı birbirinden ayırabilmesinde ve suçlama eğer bir gereklilik olarak görülüyorsa hangi düzeylerde yapılması gerektiğini bilebilmesinde yatıyor. Bir de sorgulamanın yazarın *kendisi* tarafından değil *roman kişileri* tarafından gerçekleştirilmesi gerektiğini belirtmek gerekir. Yaşamda olduğu oranda da siyaset *başkalarıyla* birlikte yapılır, dolayısıyla çeşitlilik yansıtır ve *çelişkin* bir birlik kurar. Yazar, eğer belli bir siyaseti o siyasetin *içinden* sorgulamak amacında ise kendisini aradan çekmek, acılarını en azından başkasının acıları olarak sunmak zorundadır. Hep yazar gibi düşünen kişilerden oluşan bir roman gerçeği yansıtamaz ve *nesnellik* boyutunu yitirir. Dolayısıyla *eleştirelliğini.*

(Milliyet, 1986)

"GECE DERSLERİ"

Her sanatçı gibi romancının da *birincil sorunu*, uygun biçimi bulmaktır elbet. Öz'den ve konu'dan daha yaşamsal önemde bir sorundur çünkü. Hep bilindiği ya da bilinmesi gerektiği gibi, biçimiyle *birlikte* somutlaşamayan öz, belirememiş, *ifade edilememiş* demektir. Gelgelelim, uygun biçimi arama çabası ile *biçimciliği* birbirine karıştırmamak gerekir. J. L. Lecercle ile P. Albouy bu soruna değinirken, *Plehanov*'un sanat/edebiyat yazıları üzerine kaleme aldıkları makalede yaklaşık olarak şöyle diyorlardı: *"Biçimcilik, dilin hakikatini çalar"*. Burada, "hakikat" sözcüğünü *anlamsal yapı*'ya ve iletimlenmesine ilişkin olarak düşünmeliyiz. *"Kolay anlatma/kolay anlaşılma"* sorunu değil vurgulamak istediğim hemen anlaşılabileceği gibi. Faulkner'in *Ses ve Öfke*'si karmaşık ve çetin bir metindir hiç kuşku yok ki, ama *anlatıcılar* ve *anlamlar* düzeyinde ele alındığında, biçimle öz'ün uygunluğu ve birlikte varoluşu hemen görülür.

Latife Tekin'in üçüncü romanı *Gece Dersleri*'ni okurken ve okuduktan sonra aklıma takıldı bu sorunlar. Kuşku yok: Anlatısının apaçık yansıttığı gibi, Tekin bir *biçim* ve *biçem* (üslup) deniyor. Ama bu biçim ve biçemin anlattıklarına uygun olduğunu söylemek olanaklı görünmüyor. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'na belki uygun düşüyordu ya da uygun düştüğü varsayılabilirdi düşle gerçeği bir arada içeren, halk

efsanelerini çağrıştıran masal biçemi. Ama, çok yakın geç-mişin siyasal olayları ve bireyleri çevresinde yoğunlaşan *Gece Dersleri,* "İllegalitenin masal yazıcısı Gülfidan"ın (s. 19) o *şai-rane* iç dökmeleri sonunda yolundan sapmıyor mu acaba? Şai-ranceyi burada olumsuz anlamda kullanıyorum şüphesiz. Anla-tıcı'nın kırsal kökeninden kaynaklandığını varsaysak bile, şairaneleşmiş masalsı anlatım, *dersler* alınması gerektiğini *imleyen* bir anlatıya aykırı düşüyor bana kalırsa. "Köpek karı, karın köpeği" (s. 23), "Balık atı gibi, bir yarış balığının" (s. 24), "Cinli iya, nostaljiya" (s. 24) gibi dönüştürmelerin *mekanik* ve *yapay* olduğunu söylemek gerekir. "Parlak beyaz mermerlerin kuzguni siyah, ipince işli maddeleri, terslikten gelen çocukların iç sesleriyle yazılmazlar" (s. 61), "Kim bıraktı denizlerin sitemli durgunluğuna ayaklarımızın yüzünü" (s. 73) türü cümlelerle dolu anlatı. Daha dozunda tutulmuş bir şairanelik *başka* bir metinde erdem olabilirdi, ama *bu* metni yıpratıyor. Çünkü anlamsal sürecin iletilmesini engelliyor.

Bir *değinme* olan bu yazıda bir noktayı daha vurgulamak gerekiyor: Anlatı, kimi bireysel sorunları *siyasetin* terimleriyle betimliyor ve hem anlamsal katmanların karışmasına, hem bir iddianame olmasına yol açıyor: "Soğuk bir yaratık olmana taammüden sebep oluşum", "Seni pasifize ettim" (s. 46) vb. Bu tutum ister istemez, *Gece Dersleri*'ni bir anlama çabası olmaktan çıkarıp bir *yargılama* durumuna sokuyor yer yer. 84'üncü sayfada madde madde sıralanan o *yoksunlaştırma* ya da *düşkünleştirme* süreci sonunda, anlatıcı'nın siyaseti kişisel suçlamasına dönüşüyor. *İyi* ve *yanıltılmış* roman kişileri karşısında günah keçisi olan bir *siyaset.*

Bu türden düzayaklılar'ın aşıldığı romanlar olarak *Conrad*'ın *Razumov'un Öyküsü* ile *Dostoyevski*'nin *Ecinniler*'i geliyor aklıma hemen.

(Milliyet, 1986)

"TEHLİKELİ BELKİ'NİN FİLOZOFU"

19'uncu yüzyıl batı düşününde *gedik* açan, verili *düzeni* ve *değerleri* acımaksızın *sorgulayan,* bu yanlarıyla da günümüze uzanan üç önemli düşünür var: Marx, Nietzsche, Freud. Üçü de, Nietzsche'nin deyişiyle *"hayatın hasta düştüğü"* bir dönemin ürünüdürler. Bir başka söyleyişle *tepki*'dir her biri, bir *karşı-söylem*'dir.

Kendini, başlığa aldığım "tehlikeli belki'nin filozofu" sözüyle niteleyen *Nietzsche,* verili dizgeler ve değerler karşısında *belki* diyen filozofun yöntemini de *"çekiçle felsefe yapmak"* olarak belirler. Besbelli: Söz konusu olan, *yıkıcılık*'tır. Tüm ömrü ve yapıtı, buna adanmıştır Nietzsche'nin. Kitapları öylesine iç içedir ki, onlardan birinin adı ötekilerin içeriğini de aydınlatır: *Putların Batışı.* Şöyle tanımlar yapıtını *Nietzsche: "Putların Batışı -açıkçası: Eski doğruların sonu geldi"*

Gününün töresini ve bilimini *düşkünleşme (décadence)* ürünü sayan *Nietzsche,* Hıristiyan töresinin insanı *yabancılaştırdığını,* iç değerlerini kısırlaştırdığını öne sürer. İnsana kendisini *aşmasını,* verili değerleri *sorgulamasını* buyurur. İki önermeyle açılır *Zerdüşt: "Tanrı Öldü"* ve *"İnsan altedilmesi gereken bir şeydir"*

Oruç Aruoba'nın dilimize çevirdiği *Deccal-Hıristiyanlığın*

Eleştiri Denemesi (Hil Yayınları, 1986) çekiçle felsefe yapmanın yetkin bir örneğini oluşturuyor. *Deccal*, Nietzsche'nin yaşam öyküsü sayılabilecek olan *Ecce Homo* gibi *polemik* bir metin. Yine de, okur metnin *yazınsal* yanına mı *düşünsel* yanına mı vurulacağını kestiremiyor kolaylıkla. Yazarın, tartıştığı sorun karşısındaki tutumunu, metnin sonuna eklediği "Hıristiyanlığa Karşı Yasa"nın birinci maddesinden anlayabiliriz: "Doğaya her türden aykırılık, günahtır. En günahkâr insan, rahiptir: Doğaya aykırılığı öğretir".

Burada, Nietzsche'nin *Dionysos'çuluk* ve *Apollo'culuk* kavramlarını açıklamanın olanağı yok elbet, ama birincinin *baskılanmamış içgüdüleri*, ikincisininse bunları dengede tutan, bir düzene sokan *aklı* temsil ettiği söylenebilir. Çağcıl bilim, bu *Dionysos'çuluk/Apollo'culuk* diyalektiğini yadsımış, insanın özünü yaralamıştır. Bu yaralamanın, bölmenin baş sorumlusu ise hıristiyanlıktır *Nietzsche'*ye göre, kısaca *din*'dir. İnsan, her türlü yalandan kurtulmak istiyorsa *üstinsan*'a yönelmelidir işte bu yüzden.

Üstinsan kavramı ve bu merkezî kavram çevresinde üretilen *güç kuramı*, Nietzsche'nin insanlık düşmanı ve nazi sayılmasına yol açmıştır bilindiği gibi. Bu çelişkili ve zor düşünürün nazizmin öncüsü olup olmadığı burada tartışılabilecek bir sorun değil elbet. Ama, Nietzsche'nin tümüyle çıldırmasından önceki bir olay, bana çok anlamlı geliyor ve *güç* filozofunun ruhunda bir *sadist* görmemi oldukça engelliyor: 3 Ocak 1889 günü Torino'da, kaldığı evin önünde bir atın *dövüldüğünü* görüyor Nietzsche, gözyaşları içinde boynuna sarılıyor hayvanın ve öleceği 1900 yılına kadar aklın *öteki yanına* geçiyor.

Deccal'ın *Melek*'le hısımlığı neydi acaba?

(Milliyet, 1986)

ONAT KUTLAR'IN ŞİİRİ

Onat Kutlar, tek kitapla yer açtı kendine Türk edebiyatında: *İshak*. Kısa sürmüş bir şiir deneyiminden sonra öykücülüğü benimsemiş göründü ve bu kitabıyla, Sait Faik ve Orhan Kemal sonrası öykücülüğünde bir *dönemeç* olabilmeyi başardı. Gelgelelim *İshak*'ı uzun bir susuş dönemi izledi ve Kutlar, bu kez sinema yazılarıyla dikkati çekti. Sanki *edebiyata* güvenini yitirmişti. 1980'lere doğru Onat Kutlar'ı *şiirleriyle* görmeye başladık: İlk sevgilinin sesini duymuş gibiydi: *"Adı senin olan yere gel hemen"* 1981 yılında *Paralı Bir Aşk İçin Divan*'ı (Cem Yayınları) yayınladı, bir süre önce ise bu kitabı da içeren *Unutulmuş Kent*'i. (Ada Yayınları)

Türk şiirinin, özellikle 1960'tan bu yana geliştiğini, daha da önemlisi, dallanıp budaklandığını çeşitli yazılarımda belirttim. Şu sıralar Nazım Hikmet, Orhan Veli ya da Fazıl Hüsnü gibi şiiri peşinden sürükleyen, okura bir *doruk* izlenimi veren şiirler görülmüyor ama, şiir bana göre, onların döneminden çok daha *yetkin* bir noktada bulunuyor. Çok çeşitli *şiirsellikler*dir söz konusu olan. Kapitalistleşme süreci içinde geçirilen ve üç askeri müdahale yaşanan son 25 yıl, şiirin üretim biçimini de büyük ölçüde değiştirdi elbet. *Metafizik* kaygılardan *siyasal* kavgalara kadar yaşamın her öğesini kapsamaya çalışan

günümüz Türk şiiri, içeriği ve biçimiyle daha *kuşatıcı* görünüyor. Yaşamın dışında üretilir olmaktan çıktı şiir, tam tersine, yaşamın somut bir pratiği olarak beliriyor artık. Hiç kuşku yok: Ayrı yataklarda akan *birçok şiirden* söz ediyorum. Ama Sezai Karakoç ve Arif Damar da yaşamın içinde işliyorlar. *Karşı* kutuplar besbelli, ne var ki *aynı dilin içindeler.*

Onat Kutlar, günlük yaşama yönelmiş bir şiir kuruyor. *"Öfkeli işçiler", "siren sesleri", "komportımanlarda yalnız kalmışlar" "ölen gençler", "tanklar"* ve elbet *"aşklar"* kuruyor bu şiiri. Belirtmek gerekir: *Bağırmayan* bir şiir Kutlar'ınki. Sessiz çalışmayı seçtiğini apaçık belli ediyor. *Eğitmediği* gibi *gizemleştirmiyor* da. Bakmaya, anlamaya çağırıyor okuru. Okurun kendi günlük yaşamını imliyor hep. Ancak kendi yaşamını anlayabilen bulacaktır çünkü şairi: *"Şiirimiz bitince ve solduğunda / Sarı gül yaprağına yazdığım divan / Alıp götürecek bir sahaf olmalı."*

Onat Kutlar, ilk kitabı *Paralı Bir Aşk İçin Divan*'ı da içeren bu yeni kitabında, çeşitli *biçim* ve *biçem* arayışları içinde olduğunu da gösteriyor. Söylemek bile fazla: Bu arayışlar *bilinçle* seçiliyor. Örneğin, Kutlar, göndermesini kendi yapıyor *"Nazım'dan ve Cendrars'dan Sonra"* başlıklı şiirde. Gerçekten de dikkatli okur, bu şiirde Nazım'ın *"Saman Sarısı"* ve *"Bir Yılbaşı Ağacı"* gibi bazı şiirleriyle Blaise Cendrars'ın *"Transsiberien"* ve *"Panama"* gibi şiirleriyle akrabalıklar olduğunu hemen görecek. Aynı okur, Kutlar'ın halk şiirinin ve türkülerinin kimi *yapı* ve *ses* özelliklerinden yararlandığını *da* ayrımsayacak elbet. Çünkü bir *meslektir* son kertede şairlik. Çıraklığı, kalfalığı ve ustalığı var onun da. Çünkü yalnızca yaşamı dikkatle gözlemek, doğru bilgileri edinmek, ileri bir dünya görüşünü benimsemek yetmez şair olmaya.

Şair, Rimbaud'nun vurguladığı da, *"sözün simyası"*nı arayan ve belki de asla *bulamayan* adamdır.

(Milliyet, 1986)

FRANKFURTÇULAR VE AKIL TUTULMASI*

Siyasal kuramdan yazın'a, psikanalizden felsefeye, tüm alanlarda söz almış bulunan *Frankfurt Okulu* ve üyelerinin geliştirdiği *Eleştirel Teori*, Türkiye'de geniş okur kitlelerine ulaşabilmiş değil henüz.

Gerçi okulun ilk kuşak temsilcilerinden Herbert Marcuse'nin *Mantık ve İhtilal, Aşk ve Uygarlık, Tek Boyutlu İnsan ve Sovyet Marksizmi* gibi önemli kitapları dilimize kazandırıldı ama, T. W. Adorno, Max Horkheimer ve ikinci kuşaktan Jürgen Habermas gibi düşünürlerin yapıtları henüz çevrilmiş değil. Adorno'nun, çevrilmiş iki yazısı Lukacs'ın ve Sartre'ın yazınsal görüşlerinin eleştirisini içeriyor öncelikle: "Baskı Altında Uzlaşma" ve "Bağlanma." (Bkz. *Estetik ve Politika*, Çev. Ü. Oskay, Eleştiri Yayınevi). Habermas'ın bir yazısı var: "Siyasal Katılım Kendi Başına Bir Değer mi?" (Bkz. *Toplum ve Bilim* dergisi, sayı 27) Ayrıca, okur Ünsal Oskay'ın *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri* adlı kitabında (SBF Yayını) Habermas'ın düşüncelerinin ayrıntılı bir özetini bulabilir.

Görüldüğü gibi, özellikle 1968 öğrenci olaylarından sonra düşünceleri *dünyada yeniden* ilgi uyandıran Frankfurt Okulu

(*) M. Horkheimer: *Akıl Tutulması*, Çev.: O. Koçak, Metis Yayınları.

hakkında fikir verebilecek çok az yapıt bulunuyor Türkçe'de. Okulun üyesi olmamakla birlikte özellikle Adorno ve Marcuse üzerinde iz bıraktığı belirtilen Walter Benjamin'in yazılarının bazıları da Türk okuruna ulaşmış bulunuyor. Geçmiş yıllarda Selahatin Hilav'ın *Frankfurt Okulu ve Eleştirel Teori* hakkında bir yazı yayınlandığını bu arada anımsatmak gerekir.

Geçtiğimiz günlerde, Marksizmin içinde özgül bir konum edinmeye çalışan Frankfurt Okulu'nun kurucularından Max Horkheimer'in *Akıl Tutulması* adlı önemli yapıtı Orhan Koçak tarafından Türkçe'ye kazandırıldı.

Eleştirel Teori'nin odağında, adının da sezdirebileceği gibi tüm egemen ve verili düşüncelerin, değerlerin, kurumların *sorgulanması* yer alıyor. Bu noktada, Horkheimer'in felsefenin rolünü belirten şu sözleri benimsenen tutumun içeriğini yeterince ortaya koymaktadır: *"Felsefi düşüncenin özü ya da pozitif yönü, varolan kültürün negatifliğinin ya da göreceliğinin anlaşılmasında kendini gösterir."* Aynı şekilde Adorno'nun kitabının adı da bu çerçeveyi belirler: *Negatif Diyalektik.*

Horkheimer, *Akıl Tutulması*'nda, Amerikan toplumunu göz önünde bulundurarak yazmış olmasına rağmen; pragmatizmi ve pozitivizmi eleştirmeyi ve boşluklarını sergilemeyi öngörüyor. Çağdaş toplumda bireyin özgürlüğü ve özerkliği sorunu üzerinde yoğunlaşıyor ve bireyselliğin *gerilemesinin* hem üst hem alt sınıflar için geçerli olduğunu vurguluyor. Bu olgu Marx'ın *Kutsal Aile*'de vurguladığı bir nokta. *"Özgürlüğün tanımı, tarih teorisidir; tersinden alırsak tarih de özgürlüğün gelişme öyküsüdür"* diyen Horkheimer'in kitabı, dikkatle okunup değerlendirilmesi gereken bir yapıt.

Bu tanıtma yazısı çerçevesinde bir noktayı önemle belirtmeliyim. Orhan Koçak'ın *"Horkheimer ve Frankfurt Okulu"* başlığını taşıyan 52 sayfalık girişi de en az kitabın kendisi kadar değerli sayılmalı. Koçak, Frankfurt Okulu'nun *sorunsallarının* belirlendiği ve oluşturulduğu tarihsel koşulları yetkinlikle sergiliyor ve bir düşünce akımının *gelişimini* gözler önüne seriyor.

"Zamanımızın gerçek bireyleri, kitle kültürünün kof, şişkin kişilikleri değil, ele geçmemek ve ezilmemek için direnirken acının ve alçalışın cehennemlerinden geçmiş fedailerdir" diyen Horkheimer'in sözlerini *romantik* bulacak olanlar bile, *Akıl Tutulması*'nı mutlaka okumalıdır.

(Milliyet, 1987)

"OTUZ KUŞ BİRDEN OLMAK"*

Yıkıma uğradığım birkaç kara dönemimin sonunda yeniden şiire *dönerken* sormuşumdur kendime: *Yazgı* mıdır yazmak? Yaşamımı ve yazımı *aradığım* süreçte, giderek şu kanıya vardım: Başka *çaresi* olmadığı için yazıyor insan. Çünkü dolaşıma soktuğumuz yazının *geleceği* hakkında hiçbir güvence bulunmuyor. Daha önce de yazdım bir yerlerde: Uçuruma atlamak türünden bir edim bu. Sait Faik'i ansıyorum: Tanık olduğu bir olay üzerine, yeminli olmasına rağmen, koşar bir kalem alır, aceleyle yontar ve şunları ekler: *"Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım."* Söylemek bile fazla: Yazdığı için de delirebilir insan. Ne olursa olsun, birisi içindir yazmak, başkaca *umarı* yoktur.

Enis Batur, geçtiğimiz günlerde iki yeni kitap yayınladı: *Babil Yazıları* ile *Otuz Kuş Birden Olmak* adlarını taşıyan yapıtların ikisi de, Batur'un önceki ürünlerinde olduğu gibi *derinlikli ve sorgulayıcı* yanlarıyla dikkati çekiyorlar. Burada, ikinci kitap üzerinde konuşacağım yalnız.

Batur, hemen belirtmek gerekir ki, daha ilk çıkışını yaptığı *Eros* ve *Hgades* ile *Nil*'den itibaren *karşıdan* konuşmayı seçmiş, dolaşımdaki izleklerin ve sorunların *dışına* çıkmayı başarmış bir yazardır. Bu yargı hem düzyazısı hem şiiri için geçerlidir. Ko-

(*) Enis Batur: *Otuz Kuş Birden Olmak*, BFS Yayınları.

numunu *Otuz Kuş Birden Olmak*'ın hemen girişinde *Valéry*'e dayanarak belirtiyor: Kamusal varlık tarafından yaratılmış bir yazar değilim. Bu konuma yerleşebilmek, söylemek gerekir ki, sanıldığı kadar kolay değildir. Dahası, Türkiye'deki yazın ve kültür çevresi, bu türden bir *yazma* anlayışına yakınlık duymamaktadır. Buradan bakıldığında, Enis Batur'un 10 yıl gibi kısa bir sürede, hem kendi kamuoyunu yarattığını, hem de *aykırı-söz*'ünü egemen ya-zın çevresine de ilginç kılabildiğini söylemek gerekir. Eklenmesi gereken bir başka nokta, Batur'un en yenilikçi yazından geçmiş yazını da kuşatan bir *çevren* (ufuk) edinmeyi ve bu geniş alan üzerinde *bireşime* ulaşmayı amaçladığıdır.

Bu kısa tanıtma yazısının çerçevesinde şunlar söylenebilir:

Otuz Kuş Birden Olmak, otobiyografik yanıyla da dikkati çekiyor ama, onun asıl yazmak sorunu üzerinde yoğunlaştığı kesin. Batur, bu küçük ama yoğun kitabında yazın anlayışının *içini* görünür kılmayı amaçlıyor. Bu amaç doğrultusunda, okuruna karşı olabilmeyi, onun gözlerine dimdik, *ödünsüz* bakabilmeyi de başarıyor. Bu kitabında da yoğun bir *gönderge* düzeyi oluşturuyor yazar ve ilgi odaklarının çeşitliliği ve boyutu hakkında yeterli fikri veriyor.

İnsan, başka çaresi olmadığı için yazıyor dedim. Enis Batur'un *Kastamonili Mehmet Şevki Efendi*'den alıntıladığı şu söz, sorunun derinliğini yeterince açığa vuruyor: *"Yazıyı bana âlem-i rüyada talim ettirdiler"*

Enis Batur'un *Otuz Kuş Birden Olmak*'ı sadece yazı olayının dramatik iç yapısını sergilemekle kalmıyor, bir yazarın yüreğini göstermeyi de başarıyor. Kuşku yok: Görebilmeyi isteyene.

Bağlarken şunu söyleyeceğim: Hangi yazın anlayışından yana olursanız olun, Enis Batur'un *Otuz Kuş Birden Olmak*'ını mutlaka okuyun. Çünkü kitap, her okuyucu için yığınla *soru* üretiyor. Burada, kitabın 250 adet basılmış olmasını, okur açısından bir talihsizlik olarak belirtmek gerekiyor.

(Milliyet, 1987)

YAZILAR VE TUĞRALAR

Kitap adlarına gizli anlamlar yüklemenin sakıncaları olduğunu bilmiyor değilim. Yine de *Yazılar ve Tuğralar,* bir okur olarak beni, daha işin başında sallantılı bir konuma yerleştiriyor. *Genellikle* böyle olmamasını istediğimiz yazgımızın, dönmesini dilediğimiz şansımızın askıya alındığı anı imliyor olabilir mi bu ad? Yazı mı tura mı? Yaşamda da yazında da kim bilebilir yazı mı tura mı geleceğini? Yazı ve tura: Olumlu ile olumsuz, aşk ile nefret, evet ile hayır. Öte yandan, bir mektuptan bir fermana, sayfanın altına büyük bir inançla ve onulmazlıkla basılmış bir kimliğin, yani ister tek-ü tenhalıkta kalmış ister kalabalığın içine karışmış olsun, bir *ben*'in tenleşmesi değil mi o tuğra, o *mühür-imza*?

Enis Batur, başlangıcından bu yana *çizgi-dışı* olmayı seçmiş bir yazar. Bunu, "yazınsal otobiyografisinin erken provası" olarak nitelediği *Otuz Kuş Birden Olmak*'ta dile getirmemiş miydi zaten "kendi konumsal varlığını yaratanlardanım" diyerek. Burada beliren soru şu: Çizgi-dışılığın *türünü* nasıl belirleyeceğiz? Çünkü, amaçsız bir züppeliğin ürünü olabileceği ve bu yüzden sadece bir kofluğu yansıtabileceği gibi, yaşamın ya da sadece *kendi yaşamının* anlamını aramak uğruna girişilen çabanın, bu uğurda katlanılan acıların ürünü de olabilir çizgi-

dışılık. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu sırat noktasında başvurulabilecek belli ve genel-geçer bir *ölçüt* yok ne yazık ki. Karar verebilmek için, metnin ormanında, o ormanın açıldığı şatonun dehlizlerinde dolaşmayı göze almak gerekiyor.

Gözü pek, yüreği kavi okur, kendini *dilin* uçurumlarına doğru kaldırıp atmayı becerdiğinde, Türk şiirinin en duru, en yalın ve en içten *Ars Poetica*'larından *birine* rastlayacak (s. 431-32) ve şu dizelerle herhalde sarsılacaktır:

"Kömürden elmasa varmak için / çıktığım yolda elmastan yola çıktığımı / unutmadım: Yangınsa sonumda yazılan / orada yazacağım an gelmeli de. Birer / kıvılcım olsun harflerim, her kelimemi / yalım dili taşısın-öyle bir ateş ki / içinde içimde tutuşmuş bir karanlıktan / kana kanaya içsin herkes, istedim"

Aynı gözü pek okur, "Eksik Eserlerim" (s. 433-34), "Beyaz Sayfa" (s. 435-36) ve "Auto, Bio, Graphic" (üçe bölünmüş, ama tek varlığı, tek süreci imleyen bir ad) (s. 437-38) başlıklı şiirleri de hem ağu hem sevinç süzer gibi süzecek ve *Ars Poetica*'ya eklemlemeyi bilecektir elbet.

Enis Batur, *metinlerarası* tuzaklarla, dolayısıyla armağanlarla dolu *Toplu Şiirler*'inde, kömürle elmas arasındaki o hem kısacık hem milyonlarca yıllık mesafeyi, içeriksel açıdan da biçimsel açıdan da göstermeyi başarıyor. *Zamandizinsel* bir toplu şiirler değil bu kitap. Tam tersine: Sözün *bütünleştirilmesini* öngörüyor *Yazılar ve Tuğralar*. Deyiş hoş görülürse, *anlamdizinsel* bir kitap önümüzdeki. Böylece, büyük bölümü çok daha önceki yıllarda yazılmış olmasına rağmen "Deneysel Metinler", sürekli biçimde *"gecenin kurda ait olduğunu"* anlamak için verilen, verilmesi gereken çabanın kanıtları olma özelliğini de kazanıyorlar. Okur, zamandizinsel olarak ters düşen bu şiirleri kendi *tarih* sıraları içinde değerlendirerek özlerle biçimler arasındaki boğuşmayı, duruluğa ve yalınlığa (yalınkatlığa değil) ulaşmak için verilen savaşı çok içerden izleyebilir. *Simurg*, kendini bilmek için 30 kuş ve 30 yol gereksinmemiş miydi?

Yeri gelmişken, "Gece Kurda Aittir" adlı bölümün içerikle

biçimin, anlamlandırma ile oyun isteğinin özgün bir bireşimini yansıttığını söylemeliyim. Batur'un, okuru hemen her şiirinde zorladığı, çifte anlamlandırmalara karşı uyanık olmaya çağırdığı (en tipik ve kolay örnek olarak: "Pen is enis" - s. 483) bellidir. Bu şiirde, Batur'un bu eğilimlerini bir yaşam deneyimi'nin haşlığı içinde sunduğuna inanıyorum. Kendisi, bu bölümün metinlerarası bağlamı hakkında gerekli göndermeleri yapıyor zaten Notlar'da: İlk örnekleri bildiriyor bize. Ama, burada, o ilk örneklerin yaşamla ölüm arasında gerilmiş telde ağırlıksız yürümeyi seçen biri tarafından ve tam telde yürürken özümsenmesine, "ref edilmesine" tanık oluyoruz. Kitabı yan çevirtiyorsa Enis Batur, bunu *Apollinaire*'in yaptığını bilmediğinden değil.

Enis Batur'un entelektüelliğini göstermekten *kaçınmayan* yanından ilk anda ürkebilecek olan okur, "Kırkikindiler" bölümünde güncel yaşam sahneleriyle daha dolaysız biçimde karşılaşacak, şairin ortak duyarlığın *da* pekâlâ farkında olduğunu kavrayacaktır.

Türk şiiri artık iyice dallanıp budaklanmış, *farklı* eğilimler ve farklı *diller* üretmiştir. Enis Batur'un şiiri bunlardan biridir. *Yazılar ve Tuğralar* için söylenmesi gerekenler üzerine pek azını dile getirebildiğini bildiğim bu yazıyı şöyle bağlamak istiyorum: Enis Batur'un şiiri, o garip ekvator bitkileri gibi, gece oldu mu *kendi üstüne* kapanır ve *avı olabileceği kurdu özler*.

(Milliyet, 1987)

HİLMİ YAVUZ'UN UFKU

1970 sonrası yazın ve düşün yaşamımızın önde gelen adlarından biri Hilmi Yavuz. Felsefe, kültür ve yazın sorunlarına ilişkin düşünceleri kuşatıcı olabildiği kadar *sorgulayıcı* olmalarıyla da dikkati çekmiştir hep. Hilmi Yavuz'un ele aldığı her konuya, eskilerin deyişiyle söylersem, *vukufla* yanaştığını öncelikle belirtmek gerekir. *Okur,* Yavuz'un yazılarından çok şey öğreniyorsa, *yazar-okur,* üzerinde onaşmaya varılmış gibi görünen kimi sorunları bir kez daha *gözden geçirme* gereğini duyumsar.

Öte yandan Hilmi Yavuz, biçim ve biçemini yetkinleştiren bir şair. Şiir, yapıtının görmezden gelinemeyecek bir parçası. Son yıllarda yazdıklarının, yürürlükte olan şiirin *dışında* geliştiği, ama giderek geçmiş şiirle *örtük* bir ilişki geliştirdiği söylenebilir burada. Yazılarındaki *çözümleyici* Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri* ve *Gizemli Şiirler*'den geçerek, dingin bir *ermiş sesi* edinmeye yönelir.

Geçtiğimiz günlerde dört kitabı yayınlandı Hilmi Yavuz'un: *Felsefe Üzerine, Kültür Üzerine, Yazın Üzerine* ve *Zaman Şiirleri.* İlk üç kitabı oluşturan yazıların büyük bölümünü, ilgili okur, yazarının da belirttiği gibi, dergilerden ve Yavuz'un daha önce yayınlanmış kitaplarından anımsayacaktır hiç kuşkusuz. Ancak, bu yazıların zaman aşımına uğramadığını hemen vur-

gulamak gerekir. Örneğin 1970'li yılların *öncelikli* sorunlarını irdeleyen *Kültür Üzerine*'deki yazılar, somut toplumsal, siyasal, kültürel koşullar dolayısıyla, yine güncel olabilmeyi başarıyor. İlgili okur, *Türk-İslam Sentezi*'nden söz edilmeye başlandığı şu günlerde bu kitaptan çok yararlanabilir. Yavuz'un Tanpınar üzerine yazdıkları, hâlâ *canlı* sorular geliştiriyor bana kalırsa.

Burada amacım, Hilmi Yavuz'un yazdıklarını irdelemek değil elbet. Sadece *duyurmak*'la yetiniyorum. İlk yayınlanışlarında dikkatten kaçan, o günlerde okurun ilgi alanına henüz girmemiş olabilecek sorunlara *yeniden* dönme olanağı veren yazılar bunlar çünkü. *Yazın Üzerine*'de yer alan şiire ilişkin yazılar bu noktada anımsanabilir. Hilmi Yavuz, örneğin *"İki Şiirsel İzlek"* gibi kısacık bir yazıda bile *düşündürücü* olabilmeyi başarmaktadır.

Okurlara, Hilmi Yavuz'un kitaplarını edinmelerini salık veririm. Söylenenlere katılsalar da katılmasalar da, çok geniş bir alanda düşünme olanağı bulacaklarına inanıyorum. Çünkü Hilmi Yavuz, geniş ufuk sahibi bir yazar.

Zaman Şiirleri ise ayrı bir yazının konusu. Burada, bana eski ustaların (daha da çok Yahya Kemal mi?) sesini anımsatan bir dizeyi anmakla yetiniyorum: *"Farkında mısın? Akşamlar da yaşlanmada artık"*

(Milliyet, 1987)

"ZAMAN ŞİİRLERİ"

Hilmi Yavuz'un şiiri, hemen farkına varılmayan bir *gelişme* göstermiştir. Adını 1950'li yıllarda duyuran Yavuz, ilk kitabı *Bakış Kuşu*'nda, *ikinci yeni* diye adlandırılan şiirin kimi özelliklerini barındırır. Bu, bir anlamda Hilmi Yavuz'un o dönemde *etkilere* açık olduğunu söylemek demektir. Gelgelelim, bu ilk kitaptan sonra, uzunca bir suskunluk dönemine girmiştir Yavuz. Bu arada Türk şiiri, çok yönlü bir gelişme göstermiş, *akımların* değil *kişiliklerin* belirginleşmesiyle dikkati çekmiştir. Bir yanda Behçet Necatigil, Attilâ İlhan varsa, öbür yanda Edip Cansever, Turgut Uyar, Ece Ayhan olmuştur. *Toplumcu* şiir, Hasan Hüseyin'in, Ataol Behramoğlu'nun, İsmet Özel'in yolunu çizmiştir. Yani birçok şiir adasından söz etmek olasıdır.

Hilmi Yavuz'un *Bedreddin Üzerine Şiirler*'i, böyle bir ortamda yayınlanmış, biçim ve biçemiyle olduğu kadar içeriğiyle dikkati çekmiştir. Bu kitabından sonra, Yavuz'un daha *içrek* bir şiire yöneldiği söylenebilir. Örneğin, bir kitabı *Gizemli Şiirler* adını taşımaktadır. Gerek *Bedreddin*'de gerekse *Doğu Şiirleri*'nde, Hilmi Yavuz'un İslam kültürüyle ilişkiler kurduğu, *gelenek* sorunu üzerinde düşünmeye başladığı söylenebilir. Bu ilgi, *tasavvuf* düşüncesinde kendini göstermektedir en çok.

Geçtiğimiz günlerde yayınlanan son yapıtı *Zaman Şiirleri*'nde Hilmi Yavuz'un bu tavrı daha açık biçimde izlenebiliyor. Gerçekten de, bu şiirler, *birlik ve dağılış, oluş ve çözülüş* gibi kavramlar üzerinde bizi düşünmeye zorlamasıyla, tasavvufun kimi öğelerini gündeme getirmektedir. Söylemek bile fazla: Hilmi Yavuz, *metafizik* bir şiir kurmuyor. Ama bugünle dün arasında hem dil ve imge, hem de içerik düzleminde bir süreklilik, bir *iç bağıntı* kurmaya çalışıyor bana kalırsa.

Zaman Şiirleri, şiirin, bir başka söyleyişle dilin gerçeklikten ne koparıp alabileceği, nasıl bir yeni gerçeklik kurabileceği sorunu çevresinde odaklanıyor asıl, Hilmi Yavuz, bu kitabında kendi *söz*'ünü bulduğunu gösteriyor:

"Yanıkların zamanı: Gelgelelim, acının oyuğunda / yaşadıktı bir zaman / yırtıcı sözler büyüttük dilin koyaklarında / ne zaman ki Söz'ün kanatları yandı / ve şair düştü / köpüklere karıştıydı... gel zaman git zaman / yanık sözlerin, baharat sözlerin, taflan sözlerin / dilin acı ve gelgit zamanıydı: O zaman / zakkumlara vardık: Şair, ilahe, kahraman."

Her kişisel söz'ün zamana bir karşı koyuş çabası, ama ölümle birlikte bir tükeniş olduğunu mu imliyor acaba *Zaman Şiirleri?* O büyük harfle yazılan zamana karşı yalnız şiirle direnebileceği, onun yalnızca *sözle* ve *sözde* aşılabildiği sanısı, tümüyle bir yanılsama mı dersiniz?

"Ölüm! Söz'ün alçalan kışı / Ölüm! Toplananın dağılışı:/ Kitap, hüzün ve gövde... / Ölüm belli belirsiz yükseliyor."

Zaman Şiirleri'ni bir süre başucunuzda bulundurun.

(Milliyet, 1987)

"KORKUNUN KRALLIĞI"

Attilâ İlhan'ın *Duvar*'dan (1948) *Korkunun Krallığı*'na (1987) uzanan ve yaklaşık 40 yıllık bir zaman dilimine yayılan şiiri; bu şiirin, üretildiği dönemin siyasal ve sosyo-kültürel olaylarını *yansıtmayı* öngördüğü düşünülerek değerlendirilecek olursa; söylemek gerekir ki, *tamamlanmış* bir şiirdir. Biçim ve içerik açısından, hemen hemen gidebileceği her yere gitmiştir çünkü. İlhan'ın *estetik/teorik* ilkelerinde *kökten bir dönüşüm* gerçekleşmediği sürece, bu şiirin, kendine *yeni* bir yatak açması, öngörülmüş tüm amaçlara *ulaşıldığı* için, artık olanaksız gibidir. Gerçekten de, Attilâ İlhan biri 1950'lerde (*Sisler Bulvarı*, 1953), öteki 1970'lerde (*Tutuklunun Günlüğü*, 1973) olmak üzere, yaklaşık 20 yıl arayla, gerek kendi şiiri gerekse Türk şiiri içinde küçünmesi mümkün olmayan iki *sıçrama* yapmış, bu sıçramalar sırasında başkalarını da *etkileyen*, hattâ öykünmelerine yolaçan *özgün* bir *biçem/içerik* ve *ses* yaratmayı başarmıştır. *Duvar* ve sonrasında, bir yandan halk şiiri formlarından ve sesinden yararlanmış, bir yandan Nazım Hikmet'in şiirini özümleyip değiştirmiş, bir yandan kentleşme/sanayileşme olgusunun yarattığı *kent bireyi*'nin sorunlarını nesnelleştirmeyi amaçlayan bir biçim ve ses *(Sisler Bulvarı)* oluşturmuş ve nihayet, divan şiiri formlarından bir bireşime (sentez) git-

meyi amaçlamıştır. Bir şair için, cesur ve iddialı bir programdır bu. Beğenelim beğenmeyelim bu böyle.

Korkunun Krallığı, adından da anlaşılabileceği gibi, günümüz insanını bireysel ve siyasal/toplumsal düzeylerde kavramaya çalışan şiirlerden oluşuyor. Yalnızlık, tedirginlik, yıkılmışlık gibi duygular, Nazım Hikmet'in yargılanmasından 12 Eylül dönemine kadar genişleyen göndermeleriyle renkli bir siyasal arka-plânla birlikte sunuluyor. Geleneksel biçimlerle ilişki de sürdürülüyor. Buradan bakıldığında, kitabın *Tutuklunun Günlüğü*'nün bir *devamı* olduğu söylenebilir. Okurunun çok iyi bildiği Attilâ İlhan şiiri. Belki de bu yüzden, sözcük ve imge dağarcığı göz önünde bulundurulduğunda yapıtın *mükerrer* bir yapıt olduğu bile öne sürülebilir. Ama, Attilâ İlhan okuru, hiç kuşkusuz bu kitapta da *tad* alacağı pek çok şiir ya da dize bulacaktır.

(Argos, 1987)

GÜZEL IRMAK'IN AKTIĞI YER

Şiirin *simya* ile kıyaslandığı biliniyor. İkisi de en basit anlamıyla, varolmayanı yaratmaya çalışmaktadırlar çünkü. Buradan bakıldığında, şairin de simyacının da umarsız insanlar olduğu söylenebilir. Tüm yaşam, yasaklanmışa adanmıştır. Ama güzellik ve iyilik, bu yasaklanmışlıkta gizlidir yalnızca. Şiirin mistik bir kavranışı değil söz konusu olan. Daha çok *kurmaya* ilişkin bir durum bu: Veriliyi, kabul edilmişi *yıkmayı* öngerektiren bir kurma. Besbelli ki, bu süreç kendi içinde bir yıkımı da barındırır. İlhan Berk, 1935 yılında yayınladığı ilk kitabı *Güneşi Yakanların Selamı* ile başladığı yolculuğunun şu anki uğrağında *"Sözcükler ki alevdir / Ve karadır şairlerin hayatı"* (s. 24) diyerek, bu ikircikli sorunu apaçık koymaktadır ortaya.

Güzel Irmak, çekinmeden söylemek gerekir ki, örse çekiç sallayarak geçirilen 53 yılın sonunda ulaşılmış bir *ustalığın* ürünü. İlhan Berk'in *yapıtında* her zaman belirleyici olmuş *izleklere* burada da rastlıyoruz elbet: Cinsellik, hiç kuşkusuz ağır basıyor ama, Eros'un bu yüceltilişi aynı zamanda insanın ve dünyanın yüceltilişini de kapsıyor. Mutluluğa ve özgürlüe ilişkin imalar da yapıyor. Ne var ki, bu türden açıklamaların *yetersiz* olduğunu hemen söylemek gerekir. Nedenini bizzat açıklıyor İlhan Berk: *"Şair için şiirin koyduğu dünya dışında dünya yok-*

tur. Şairin dünya diye bildiği odur" Bu yüzden, *Güzel Irmak*'ı okurken *ilkin* göz önünde bulundurmamız gereken *yapı* ve *dil*'dir. Daha ilk şiir olan "Oltu Taşı"nda bile insan o 12 dizelik şiirin yazılabilmesi için ne çok şeyin *atıldığını* düşünmeye zorlanıyor. Şiirde içerilen kadar atılanın da işlevi olduğu düşünülmeli.

Bizi sürekli *dünyanın içine sokan* bir şairdir İlhan Berk: *"Senin yüzün denize inen sokaklar / Dörtyol ağızları, su saatleri senin yüzün"* (s. 14). Yaşamı ve ölümü yapıp etmelerimiz içinde konumlandırır. Tıpkı Whitman gibi gövdeyi yüceltiyor ve övüyorsa, insanın biricikliğine ancak bu yoldan varılabildiği içindir bir anlamda: *"Eğildim sonra derinine tüylerinin / Alkollü sesin, kocaman ağzın, kirpiklerin / Gecede kağıtlarıma düştü durdu"* (s. 15). Erotizmden daha derin bir katman var burada.

Bana öyle geliyor ki, *Güzel Irmak*, bir başka kitaba başlangıcı da içeren bir *toplam*. Kendi *filozof taşı*'nın peşinde koşan, *"yıllarca küçük* bir yeraltı suyu gibi yaşayan" bir şairin *evreni* ile yüz yüzeyiz burada. Okundukça tadına yeniden, yeniden varılan bir kitap *Güzel Irmak*. Ne diyor İlhan Berk: *"Yeraltı dilleriyle yazar şairler"* Bu yüzden kazmak gerekiyor.

Okura bir ipucu: İkinci kitaptan, *Poetika*sından başlanmalı. *Kuramsal* düzeyi de önemli elbet, ama *Şairin Kanı* başlıklı bu kitap, İlhan Berk'in şairliğinin *çapı* hakkında en yetkin örneği oluşturuyor. Bir evren kumanın *bedeli* ver elbet. Okurun yeterince farkına varamayacağı bir bedel.

Neyi mi anlatıyor *Güzel Irmak? "Nuh'un gemisine aldıklarını"*

(Argos, 1988)

SON İKİ EYLÜL: YAZI'NIN UCUNA BİR YOLCULUK

Hulki Aktunç'un son yapıtının anlatıcısı, yaşanmış dramların üzerine perdeyi yavaş yavaş indirirken, *"geçmişi, hiç değilse birkaç yerinden görebilmek"* diyor ve ekliyor: *"Hepsini sökmeye gücüm yetmeyecek."* Söylemek bile fazla: Bizzat anlatıcı kuruyor bu geçmiş(ler)i. An an, gün gün, ay ay, yıl yıl. Uğraşının sonuna doğru da bu edimin (kurma'nın) yıpratıcılığını iki sözcükle özetliyor: *"Yaşamıyor, ağrıyorum."*

Hemen söylemek gerekir: *Son İki Eylül*'ü okumaya girişecek okur *da, "ağrımayı"* göze almak zorunda. Çünkü metin, aşılmayı gerektiren engeller, çözülmeyi isteyen bilmeceler içeriyor. Bir kitabın (bir defterin ya da) *"son"* yazısına ulaşabilmek için yürünen yolların amansızlığına okurunu da ortak etmek isteyen bir yazar Aktunç. Bu yüzden, *Bir Çağ Yangını* (1981) adlı romanından bu yana, yazısını güçleştirdiği, makiliklere çektiği belirtilmelidir. Ama, bu çekilişin, Aktunç'u ancak üç-beş kişi arasında dolaşımda kalabilecek *seçkinci* bir yazı üretmeye götürmediğini de söylemek gerekir.

Burada *Son İki Eylül*'ün çözümlemesini yapmak iddiasında ve amacında değilim. Sadece bir *okur* olarak dikkatime çarpan bir-iki noktaya değinmekle yetineceğim.

Kitabı okurken ilkin şunu bir kez daha sezdim: Yürürlükteki yazın dilimizle *zaman*'ın arası hayli açılmış bulunuyor. 50 yıl öncesini kurmayı amaçlayan bir *dil* kullanıyor kitabın anlatıcısı (anlatıcıları: C. Sina, Suat Hanım, Kemali Bey, Sübekli Paşa vb.) Buysa, günümüz okurunun karşısına önemli *alımlama* sorunları çıkarıyor. Öyle sanıyorum ki, Aktunç'un gündeme getirmek istediği sorunu *nostalji* kavramı içinde yorumlama olanağımız yok. Çünkü, *mutlu geçmiş* değil söz konusu olan. Bizi bir şizofreni dünyasına götüren metin, bireyle toplum, bugünle dün, yaşananla tarih arasındaki *kopukluğu* ve bu kopukluğun olası nedenlerini ima ediyor bize. *Toplumsal atıklar*'ın yazılabilecek çeşitli tarihlerinden sadece biri, bana kalırsa *Son İki Eylül.*

Zahir Otaman'ın (Mazhar Osman'ın ta kendisi değil mi?) kitabında özellikle vurgulanan *"ojenik", "kastrasyon"* ve *"isterilizasyon"* kavramları, sadece bizi Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1930-1940 yılları arasında kimi siyasal/ideolojik arayışlarına göndermekle kalmıyor, günümüzün toplumsal/bireysel cinnetleri üzerinde de düşünmeye çağırıyor. Dikkatli okur, şu cümlede C.'nin, Süreyya Süreyya'nın, anlatıcının ve dolayısıyla bizzat Aktunç'un *Karşı-Sözlük*'ünün altında yatan temel insanal yaklaşımı görecektir sanıyorum: *"Sağlıklı nesiller için değil, bilinen insanlar için."*

Hulki Aktunç'un kitabı okundukça kendini ele veren bir yapıt. Birçok *incelik* içeriyor. Aktunç, yapıtını okuruna da *kurduruyor.* Taşları üst üste koyduruyor ona ve insan, beklenmedik anda yapıyı tümüyle karşısında *görüyor.* Bir okur için az sevinç midir bu?

(Milliyet, 1987)

"KENDİNE AİT BİR ODA"

Bir süre önce, aylık yazın dergilerinden biri şöyle bir soruşturma düzenlemişti: *"Türkiye'de neden kadın şair yetişmiyor?" Dünyada* diye de sorulabilirdi elbet. Dahası, genelleştirilerek "Neden kadın yazar yetişmiyor?" sorusu üzerinde de düşünülebilirdi. Söylemek bile fazla: Türkiye'de de dünyada da kadın yazarlar da şairler de *var*. Ne var ki, feminist hareketin kimi başarılarına rağmen, *yazmak da* erkeklerin tekelinde görünüyor.

Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabı, bu tadına doyulmaz metin, sorunun yanıtını en kesinlikli biçimde veriyor. *Yazmanın* erkekler için *de* umarsız bir çaba olduğunu vurgulayan, bu umarsızlığı "dünya insanlardan şiirler, romanlar, tarihler yazmalarını istemez, onlara gereksinimi yoktur" diye gerekçelendiren *Woolf,* bu uğraşın kadınlar için çok daha zor olduğunu, çünkü kadının, *yazar olarak* kadının toplumca dışlalandığını, ikincilleştirildiğini belirtiyor.

Shakespeare'in *şaire* bir kardeşi olduğunu düşleyen *Woolf,* onun içindeki ateşe ve yeteneğine rağmen şiirlerini yazamadığını, o dönemde ancak bir yönetmen tarafından iğfal edilebileceğini ve *"bir kış gecesi"* intihar edebileceğini anımsatıyor ve ekliyor: *"Şimdi otobüslerin durduğu bir kavşakta gömülü yatıyor."*

Yine de umutsuz değil *Woolf*, kitabını bitirirken şunları yazıyor: "İnancıma göre bu bir tek sözcük yazmayan, yolların kesiştiği bir yerde yatan kadın şair hâlâ yaşıyor. Benim içimde ve sizin içinizde ve bulaşık yıkayıp çocukları yatırdıkları için bu gece burada bulunamayan bir çok kadının içinde yaşıyor. O yaşıyor, çünkü büyük ozanlar ölmez"

"Erkeklerin kadınların kurtuluşu hareketine karşı koymalarının tarihi, belki de bu kurtuluş hareketinin öyküsünden daha ilginç" diyen Virginia Woolf'un o *büyük romancı* ve *büyük biçemci* yanı, *Kendine Ait Bir Oda* adını taşıyan, dolayısıyla çok şeyler *imleyen* bu metni de biçimlendiriyor. Bir *feminist savunma* değil kitap. Öyle görünüyor olsa bile değil. Okuru, daha ilk satırlarda *kurmaca*'nın alanına çekiyor *Woolf, başka* metinlerin dünyasına sokuyor, oradan öyküler kurmaya geçiyor ve biçemiyle göz kamaştırıyor.

Sosyo-ekonomik boyutlarıyla belirginleşen bu sorun üzerinde düşünürken tümüyle *yazınsal* kalabilmek, sanıldığı kadar kolay değil. *Woolf*'un gizi burada. *"Kadınlar ve kurmaca yazın"* konusunda yola çıkan, ama yazın yapıtlarında kadının durumu gibi bir sorunla kendini sınırlandırmamayı bilerek onu toplumsal pratik içinde çözümlemeye yönelen yazar, istatistiklerin, toplumbilimin dilini değil, *şairin* dilini seçiyor.

Yine de kadınlara seslenmekten geri kalmıyor Woolf, onlara erkek toplumu içinde varolabilmenin yolunu gösteriyor:

"Her birimizin yılda 500 poundu ve kendi odası olursa, ortak oturma odasından uzaklaşıp insanları her zaman birbirleriyle olan ilişkileri değil ama gerçekle olan ilişkileri çerçevesinde görebilirsek, o zaman beklediğimiz olanak doğacak ve Shakespeare'in kız kardeşi olan ölü ozan, bir çok kez toprağa yatırdığı bedenine bürünecektir."

Mutlaka okunması gereken bir kitap *Kendine Ait Bir Oda*.

(Milliyet, 1987)

"SİVİL TOPLUM VE ÖTESİ"

Biliniyor ama, yineleyelim: Türkiye'de 27 Mayıs'ın ardından gelen görece özgür dönemde hızlanan *demokratikleşme süreci* 10'ar yıl aralı iki askeri darbeyle *kesintiye* uğratıldı. Özellikle 12 Eylül müdahalesi, kazanılmış hak ve özgürlüklerin çalışan sınıflar aleyhine revize edilmesine yol açtı ve sol teorik ve pratik düzeyde gerilemek zorunda kaldı. Bu 10'ar yıl aralı müdahalelerin yarattığı düş kırıklığı ister istemez *demokratik olgunlaşmışlık* kavramını ağırlıklı biçimde gündeme getirdi ve böylece *sivil toplum* sorunu solun ve liberal sağın başlıca tartışma konusu haline geldi.

Bu kavramla genel olarak devletin *dışında* bir alan olduğu ve bu alanda devletin baskıcı niteliğine karşı direnebilmeyi olanaklı kılacak düşünsel ve kurumsal yapıların yer alabileceği görüşü dile getiriliyor. Sorun dünyada olduğu gibi, Türkiye solunun gündemine de *Gramsci*'nin metinlerinin *yeniden-okunması* sırasında girdi ve dolayısıyla onun geliştirdiği bazı kavramlaştırmaların bağlamında konuldu: *Tarihsel blok, hegemonya* vb.

Gülnur Savran'ın *Sivil Toplum ve Ötesi* adlı teorik çalışması, kavramın Rousseau, Hegel ve Marx'ın yapıtlarındaki gelişimini sergilemeyi ve bazı sorular üretmeyi amaçlıyor. Sav-

ran, kitabın girişinde bir noktayı özellikle vurgulayarak sivil toplum tartışmalarının arka planını aydınlatıyor: Bu vurgulama, kavramın *"hem sosyalizme geçişe, hem de ussal ve 'özgürlükçü' bir kapitalizmi kurmaya ilişkin boyutları içermekten kaynaklanan ikili niteliği"* (s. 10)ni belirtiyor.

Savran, Rousseau ve Hegel'de kavramın aldığı biçimleri ve sivil toplum/devlet karşıtlığının ekonomik/politik içeriğini ayrıştırdıktan sonra, Marx'ın sorunu *aşmaya* yönelik teorik katkısını betimliyor. Marx'ın düşüncesinde *"gerçek anlamda siyasi iktidarın ortadan kalkışı"*nın imlendiğini ve içerildiğini gösteren Savran, gerçek bireysel özgürlük ve demokrasinin ancak sivil toplumun *aşılmasıyla* mümkün olabileceğini vurguluyor.

Gülnur Savran, bu yaklaşımını 1984 tarihli bir çalışmasında da dile getirmiş ve *"eşit ve özgür bireyler olmak, bunlar kendi içlerinde 'iyi' ya da 'hakça' değerler oldukları için değil, bas-kıya karşı mücadelenin bir parçası oldukları için anlamlı talepler"* diyerek (Bkz. "Sivil Toplum Eleştirisi", *Yapıt*, sayı 5, Haziran-Temmuz 1984, s. 31-48) doğal hukuk ideolojisini yansıtan sivil toplumun mutlaklaştırılmamasını, *bütünsel insana* sivil toplumun ötesinde ulaşılabileceğini söylemişti. Savran, kitabının sonunda da aynı görüşü savunuyor ve *emek* nosyonunu çözümlemesinin başlıca kilit kavramı kıldığı için, sivil toplum/devlet karşıtlığının da buradan eleştirilmesi gerektiğini vurguluyor. Böylece *maddi emek/özgür faaliyet, bireysel olan/toplumsal olan* gibi kavramlaştırmaların içeriğini açığa çıkarıyor. Üzerinde durulması, tartışılması gereken bir çalışma.

Konuya ilgi duyan okur, sivil toplum/devlet karşıtlığı içinde tartışılan *özgürlük, eşitlik* ve *demokrasi* gibi kavramların sosyalist ülkelerdeki durumuna ilişkin bir çalışma için Savran'ın kitabının *teorik* yönünü *esinlemiş* bulunduğu bizzat yazar tarafından belirtilmiş bulunan İstvàn Mèszàros'un Türkçe'ye çevrilmiş ve sorunu ima eden bir çalışmasına da bakabilir: "Varolan Sosyalizmde Devletin Nitcliği" (*İktidar ve Muhalefet* içinde,

s. 114-140, Çev.: A. Özkan, Metis Yayınları, 1984). Mészàros'un makalesi, tam da Gülnur Savran'ın kitabını bitirdiği noktadan *itibaren* başlıyor ve bu yanıyla da tartışmanın daha geniş bir düzlemde sürdürülebilmesine olanak sağlıyor.

(Milliyet, 1987)

HEGEL ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Felsefe tarihinin en büyük adlarından biri olan Hegel, bir *ad* olarak Türkiye'de yıllardan beri bilinmektedir elbet. Fakültelerde felsefe eğitimi yapmış olan kimselerin yanı sıra Marksizmi, daha geniş konuşmak gerekirse, sosyalizmi benimsemiş olan kişiler de Hegel'e ilişkin olarak *dolaylı* bilgilere sahiptirler. Gerçekten de Hegel'den tek satır okumamış olanlar bile şu ünlü cümleyi ezberlemişlerdir: *"Marx, Hegel'i ayakları üzerine dikmiştir."* Hiç kuşkusuz Marx'ın ve başkalarının özgün metinleri Türkçe'ye kazandırıldıkça Hegel'le ve *Hegel düşüncesiyle* ilgili bilgiler de genişledi ama, Türkçe'de doğru dürüst bir Hegel çevirisi yoktu ortada. Hegel *gizli* bir düşünürdü kısaca ve Hegel'i *bilmek* kimi çevrelerde *şöhret* olmak için yeterliydi. Melih Cevdet Anday, bu durumu *"Samatyalı Hegelci"* başlıklı yazısında yergili bir dille anlatır. (Sanırım o Samatyalı Hegelci Hasan Tanrıkut'tu).

Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun doktora çalışmasının Hegel'in estetiği üzerine olduğunu biliyorum. Ama, bu çalışmayı okuyamadım. Sanırım Türkiye'de Hegel'den yapılmış ilk çeviri, *Estetik*'ten kısa bir bölümdür. Suut Kemal Yetkin'in bu çevirisi 1936 yılında *Dün ve Yarın* yayınları arasında çıkmıştır. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu metin bir rezalettir. 1976'da

Birikim yayınları arasında W. T. Stace'in *Hegel Üstüne* adlı yapıtı M. Belge'nin çevirisiyle yayınlandı. Aynı yıl *Onur Yayınları* Hüseyin Demirhan'ın çevirisiyle *Bütün Yapıtları* başlığı ile Hegel'den bir seçmeler kitabı çıkardı. 1981'de A. Tokatlı'nın *Yazko Yayınları*'nda *Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel* başlıklı çalışması görüldü. Aynı yıl H. Marcuse'nin Hegel'i konu edinen *Mantık ve İhtilal* adlı yapıtı M. Sencer'in çevirisiyle dilimize kazandırıldı. 1986 yılı ilk Hegel tam metninin yayın yılı oldu: Aziz Yardımlı *Tinin Görüngübilimi*'ni *İdea* yayınları arasında Türkçe'ye kazandırdı. Yardımlı bir yıl önce de aynı yayınevinde Copleston'un ansiklopedisinin *Hegel* bölümünü de yayınlamıştı. Bu çalışmaların ve çevirilerin niteliklerini tartışmanın yeri burası değil elbet. Yine de eksik de olsalar, bu çalışmaların sahiplerini girişimlerinin önemi dolayısıyla iyi duygularla anmak gerekir. Türkçe'de Hegel'le ilgili kitaplaşmış çalışmalar, benim bilebildiğim kadarıyla bunlar. (S. Hilav ve B. Yenişehirlioğlu gibi yazarların diyalektik düşünceye ilişkin açıklamalarını ve dergilerde kalmış yazıları anmıyorum.)

Şimdi Tülin Bumin'in ilginç bir çalışması var elimizde: *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. Hemen söylemek gerekir: Bumin'in kitabı *kişisel yorumu* ağırlıklı olan bir çalışma değil. Daha çok, Fransız düşüncesi içinde Hegel konusunda uzmanlaşmış A. Kojève, J. Hyppolite, F. Chatalet gibi felsefecilerin yaklaşımlarını serimlemeyi öngörüyor elimizdeki kitap. Ama, Bumin'in H. Marcuse'den E. Bloch'a birçok düşünürün Hegel karşısındaki konumunu irdelemekten de geri kalmadığını söylemek gerekir. Hegel'de bilinç sorunundan başlayarak *praksis* felsefesinin sorunlarına uzanan ve sanatın ölümü konusundan dolayımlanarak devlet konusuna ulanan Bumin'in çalışması üzerinde ilginç tartışmaların *başlatılabileceği* bir zemin oluşturmuş gibi görünüyor. *Sivil toplum* konusunun Türkiye'nin siyasal gündeminde epeydir tartışılan bir sorun olduğunu göz önünde bulundurursak, Tülin Bu-

min'in çalışmasının *"Hegelci Özgürlük Felsefesinden Devlet Bilimine: Fenomenoloji ve Hukuk Felsefesi"* başlıklı bölümünün ayrıca ilgiye değer bulunacağı umulabilir.

Samatyalı Hegelciler de dahil olmak üzere, kitabın, tüm felsefeyle ve siyaset teorisiyle uğraşanları ilgilendirmesini dileyelim.

(Milliyet, 1987)

KEMAL TAHİR'İN MEKTUPLARI

Türkiye'nin düşün ve kültür yaşamını Cumhuriyet dönemi boyunca sorgulamayı öngören bir araştırmanın hazırlıklarını yapıyorum. Değişik alanları kuşatan okumalarım sırasında anıları, mektupları da *yeniden* tarıyorum. Kuramsal çözümlemeleri desteklemekle kalmıyor bu tür yapıtlar. Kimi zaman insana bir *doğrultu* bile kazandırıyorlar. Ya da doğrultuyu değiştirtebiliyorlar.

Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar'ı okurken, sadece bir yazarın düşünsel evriminin *şaşırtıcı* yanlarına değil bir dönemin iç sorunlarına da tanık oldum. *İnkılabın* ilk kuşağının resmi ideolojinin içinden konuştuğunu görmek, bugünkü bilgilerimiz çerçevesinde ele alındığında, insanda düş kırıklığı yaratmıyor, tam tersine ideolojinin görece özerkliği konusunda daha derinlikli düşünmemiz gerektiğini yeniden anımsatıyor.

Mektupları okurken aradan geçen bunca zamana rağmen, Türkiye'de yazarın konumunun, kimi durumlarda hemen hemen hiç değişmediğini düşündüm. 1934 tarihli bir mektupta şöyle diyor Kemal Tahir: "Haber gazetesi bir '*Aşk Mektubu Müsabakası*' açtı. Buna bütün dostlarla birlikte iştirak edeceğiz. Epeyce mükâfat var. Kitap parasını bununla temin edebilirsek ne âlâ." (s. 62) Yalnız kalemiyle yaşamak yolunu seçen ya-

zarlarımız bugün de nice zorluklara katlanmıyor, nice yazıyı büyük bir gönülsüzlükle kaleme almıyorlar mı? Bizim zaman zaman dostlarımızla kurduğumuz düşleri Kemal Tahir'in de kurduğunu görüyoruz. Hiçbir zaman çıkarılamamış kitapların, dergilerin dünyasına giriyoruz okurken.

Nostalji karşısında her zaman *eleştirel* ve *sorgulayıcı* olmayı öngördüğümü çeşitli vesilelerle vurguladım. Bu yüzden, *Mektuplar*'ı okurken geçmişle kendimden geçmek, yerinmek gibi bir kaygım yok. Bu metinlerde bir yazarın düşüncesini izlemeyi amaçlıyorum. Yazar, daha 1937'de, yapıtlarının hemen hiçbirini yayınlamamışken, şu satırları kaleme alırken gelecekteki Kemal Tahir'e de güvence vermektedir: "Ben ömrümü tam serserilikten, Türkiye kültür âleminde sözü geçer bir adam namzetliğine kadar yükseltebilmiş biriyim. Buradan geriye, gene geldiğim yere dönmeyi nasıl istemiyorsam, buracıkta kalmayı da öylece kabul edemiyorum." (s. 177)

Kemal Tahir'in bu *olmak* isteğini, sonraki yıllarda geliştirdiği yazınsal ve kuramsal tezlerin bir ön belirleyicisi saymak gerekiyor galiba. Burada, bu tezlerin *bilimselliğini* ve *doğruluğunu* tartışmak olanaksız. Ama Kemal Tahir'in Atatürk'ün İngilizlerle ilişkisi konusundaki yaklaşımına 1938'de hiç mi hiç sahip olmadığına, hatta onun tam karşıtı bir noktadan değerlendirdiğine tanık oluyoruz. Şunları yazıyor: "Atatürk'ün ölümüne herkesten fazla acıdım. Onun şahsında emperyalizmle kavga edip muzaffer olan fedakâr ve tok gözlü Türk milleti vardı. Artık hiç kimse bu macerayı onun kadar kuvvetle –şımarıklığı, gururu ve demokratlığı ile– temsil edemeyecek sanıyorum. Ben insan cemiyetinin tarihini ferdin yapmadığına inanmışım. Buna rağmen bir tarihi devrede muvaffakiyetli rehbere hörmet lazım." (s. 291) Kemal Tahir'in 1960'lardan sonra *"bu tarihi devre"*nin aşıldığına ve *"hörmet"*e gerek kalmadığına inandığı anlaşılıyor. Kemal Tahir'in iddiaları üzerinde mutabakat sağlanmış değildir, ancak bu konudaki *tabu*'nun sol'un içinde de kırılmasına öncülük ettiği ve bir tartışmayı kışkırttığı söylenmelidir.

Mektuplar'da Kemal Tahir'in *kadına bakışı* konusunda da ilginç satırlar bulunuyor. Romancının kadını daima ikincil saydığına bir başka yazımda değinmiştim. ("Cinsellik, Erotizm ve Ötesi", *Yazın, İletişim, İdeoloji* içinde, s. 147-148) Kemal Tahir 1934 tarihinde sevgilisi Fatma İrfan'a şunları yazmaktadır:

"Erkeğe muhtaç olmadan yaşamak ya hislerin hasta ve ters olmasından yahut da hayatı ve onun icaplarını körü körüne inkâr etmekten doğar. Birincisi çok feci bir hastalık, diğeri büyük bir aptallıktır. Tek himayeyi kabul etmeyen kadın öyle bir oyuncaktır ki, benim lugatımda karşılığını (çamur) olarak bulacaksın. Kendilerini satmak mecburiyetinde kalan birtakım hemcinslerin, emin ol, sadece bu ters düşüncenin tesiriyle alabildiğine yuvarlanmışlardır. Kadın ne kadar geniş uçarsa uçsun, bir gün *evine avdet* mecburiyetindedir." (s. 22/23, alıntıdaki parantez ve vurgulama Kemal Tahir'in).

(Milliyet, 1988)

ŞENLİKLİ TOPLUM

Batı ülkelerinde, özellikle de Birleşik Amerika'da iyimser futurologlar, *teknolojik devrim*'in yarattığı umut ortamında *Refah Toplumu* ya da *Sanayiötesi Toplumu* gibi kavramlaştırmalar altında bir dizi kapitalizm içi ütopya ürettiler ve kitlelere, bireyi şeyleştiren/yabancılaştıran pazar ekonomisine özgü sorunların *aşılacağı* noktaya gelindiğini ilân ettiler. Gelgelelim, dizge (sistem) sanıldığı kadar sağlam değildi ve iletişim araçlarının *baskılayıcı/uyumlandırıcı* kullanımına rağmen, kitleler aşırı üretim ve tüketimin yarattığı sorunlarca durmadan zorlanıyordu.

Aradan geçen 20 yıla rağmen, şimdilerde üzerinde yoğun çözümlemeler ve yorumlar yapıldığı gözlemlenen *1968 Olayları*'nın önemi bu noktada beliriyor. Öğrenci gruplarından işçi kitlelerine doğru genişleyen ve tüm dünyayı etkileyen '68 hareketinin en belirgin özelliğinin bir *alternatif yaşam* arayışını gündeme getirmesi olduğu söylenebilir. Gerçekten de, zaman zaman siyasal boyutunun sınırlılığı görülen hippi ve yippi'ler *"imkânsızı isteyin"* sloganını ortaya atarken, kapitalizmin yarışmacı ahlâkına karşı çıkıyor, üretimin biricik amaç olmaktan çıkarılmasını istiyor, özgür bir toplumu arzuluyor ve düş gücünü iktidara çağırıyorlardı.

'68 hareketi, ortaya çıktığı ülkelerde bir *devrime,* dolayısıyla toplumsal dönüşüme yol açabilir miydi, o yıllarda geliştirilen alternatif yaşam biçimlerinin sınıf ilişkilerini değiştirebilecek gücü var mıydı ve öğrenci kesimi *siyasal önderliği* üstlenebilir miydi? gibi soruların yanıtlarını aramak bu yazının oylumunu da, amacını da çok aşar. Ancak, yenilgiye uğrayacağı daha baştan sezilebilen '68'in önemli *sorular* ürettiği, kimi yerleşik bakış-açılarını sarstığı hemen söylenebilir.

Aşırı üretimin, pazar ilişkilerinin yozlaştırıcı etkileri üzerinde daha önceden de durulmuştu elbet. Ama Refah Toplumu imgesinin büyüleyici etkisi, bu olaylardan sonra daha anlaşılır hale geldi. Çevreci *yeşil hareket* de *kadın hareketi* de bu tarihten sonra ivme kazandı ve yararlı bir kuramsal içeriğe kavuştu.

İvan İllich'in *Şenlikli Toplum* adıyla dilimize çevrilen kitabı, günümüz kapitalist toplumuna yönelttiği eleştirilerin bir başka boyutunu oluşturuyor. Yazarın *Okulsuz Toplum* adlı kitabı Bedirhan Üstün'ün çevirisiyle 1985 yılında dilimize kazandırılmıştı.

Okulu dizgeyi korumaya yarayan bir *baskı* aracı sayan, *öğrenme* ile *eğitim* arasında temel bir *karşıtlık* bulunduğunu ve okul kurumunun kökünden dönüştürülmesi gerektiğini öne süren İllich, bu kitabında üretim toplumunun maliyetlerinin boyutunu sağlık alanında vurguluyor ve pazar sistemi içinde *tıbbın* yeni hastalıklar ürettiğini, bunları *"tanımlayıp kurumsallaştırdığını"* (s. 13), *"pahalı koruma ve tedavilerin giderek bazı kimselerin* ayrıcalığı *durumuna geldiğini"* (s. 14) yazıyor ve şu çarpıcı betimlemeyi yapıyor: *"Zengin ülkelerde tıp, orta yaşlıları iyice kötürümleştirip daha çok hekime ve gittikçe daha karmaşıklaşan araçlara muhtaç olana kadar ayakta tutar"*. (s. 14) Gerçekten de, bugün çalışan sınıfların üyelerinin hemen hiçbirinin gelişkin muayene ve tedavi yöntemlerinden yararlanmalarına imkân yoktur. Böylesine bir muayene ve tedavi milyonlarca lirayı bulmaktadır çünkü.

Her şeyin durmadan *kâr, verim* ve *para* üzerine temellen-

dirildiği bir toplumsal kuruluşun insanal amaçlarını yitireceğini başta Marx olmak üzere çok kişi vurguladı. Ancak üretimin ve bolluğun, her zaman mutluluk ve özgürlük getirmeyebileceği yeni yeni algılanmaya başlandı. İllich kitabının bir yerinde *"radikal tekel"* kavramını devreye sokuyor ve *"radikal tekel ile bir markanın egemenliğinden çok, belli bir ürünün egemeliğini kastediyorum"* (s. 60) diye bir tanım yaparak şunları yazıyor: *"Radikal tekeli oluşturan, daha fazla kişinin Ford ya da Chevrolet kullanması değil, motorlu taşıt trafiğinin yürüme hakkını kısıtlamasıdır"* (s. 60). İllich, radikal tekeli *"zorla uygulanan özel bir toplumsal denetim biçimi"* olarak görüyor.

Şenlikli Toplum, üretim, verimlilik ve bilim gibi kutsal kavramları sorgularken, beliren sorunların sadece sanayileşmiş ülkeler açısından değil, gelişmekte olan ülkeler ve sosyalist ülkeler açısından da önem taşıdığını vurguluyor. Bilimin toplumsal yaşamdaki rolü ve işlevi üzerinde düşünen Joseph Needham, *"Doğu'da ve Batı'da Bilim ve Toplum"* başlıklı bir yazısında, çağdaş toplumun şimdi ve gelecekte *"bilim ve teknolojiye dayalı"* olacağını belirtmekte ama temel soruna da şu cümleyle parmak basmaktadır: *"Temel sorun, bürokrasinin insanileştirilmesidir"* Yine Needham, *Şenlikli Toplum*'un yazarını destekleyici şu sözleri de yazmaktadır; *"Tarih ve İnsan Değerleri: Dünya Bilim ve Teknolojisine Çin Perspektifinden Bir Bakış"* adlı yazısında: *"Kitle-üretim teknolojisi, gelişmiş ülkelerin insalarına geniş bir maddi refah sağlamıştır, ama özgürlüklerin sınırlanması, özlemlerin boşa çıkması ve her gün daha sinsi ve sağlıksız olan denetimler altında yaşamaları pahasına"*. Bu noktada Erich Fromm'un *Sahip Olmak ya da Olmak* adlı kitabında, pazar ekonomisinin doğurduğu *fetişleşme* olayını Marx'ı izleyerek geliştirdiğini ve dizgenin her şeyi metalaştırıcı karakterini tinsel düzlemde betimlediğini anımsatmak gerekir.

(Milliyet, 1988)

"ÜZERİNE KAN SIÇRAYAN" BİR ŞİİR

İnsan, günün birinde gönüllü sürgünlüğü de seçebilir. Tek bir an, tek bir olay yeterlidir: Yılların umutları, düş bozumları, dehşetleri ve tutkularıyla gerilmiş olan tel, bir "tın" sesiyle kopar. İnsanın yetiştiği, aşklar ve dostlar edindiği çevre, tüm anlamını yitirir, dahası yüreğin önünde bir engel oluşturur. Başka bir uzam-zamanın çekimidir bu. *Sirenler*'in yurdu deniz kıyıları değildir yalnızca. O gün geldiğinde, insanın bile isteye seçtiği bir sürgün yerinde kendi içine yolculuğu başlar. Tehlikeli, alabildiğine tehlikeli bir yolculuktur bu. Amacı yitip gitmekten çok, bir *iç değişim*'dir. Bu yüzden de, kendini sürgün eden, uzletinde durmadan dünyayı biriktirir ve dünyaya doğru yönelir. Yeniden kurulan, dolayısıyla başka türlü algılanan ve yorumlanan bir dünya.

Bu satırları bana yazdıran bir gazete fotoğrafı: 15 yıldır görmediğim bir yüzü bulmanın mutluluğu. Çok eskiden de böyle mahzun mu bakardı yoksa bir bilgelikle donanmış izlenimini veren bu mahzunluğu, hiç kimsenin gelişimini asla bilemeyeceği iç deneyi sonunda mı edindi Metin Altıok? Seçtiği sürgün yerinde ürettiği söz'ü izliyordum elbet, şimdi söz'ün açıkladığı, dışa vurduğu yüzü de görebildim.

Metin Altıok'u Veysel Öngören tanıştırmıştı. *Dil-Tarih*'in

önünde miydi, Tavukçu'da mıydı? Anımsamıyorum şimdi. İncecik, dal gibi biriydi. Sözcüğün gerçek anlamıyla bir *dostluğumuz* olmadı. Felsefe okuyordu ama işi gücü şiir'di. Duyarlı, mahzun şiirlerdi. Altıok, *Cumhuriyet Çerçeve*'de yayınlanan konuşmasında *"nazenin(!) şiirim"* diyor. Gerçi bu ünlem işareti nazenin sözcüğü üzerinde bizi uyarıyor ama, ben Altıok'un şiirinin, dramatik alt-katmanına rağmen, sözcüğün olumlu anlamında nazenin bir şiir olduğunu düşünüyorum. Yaşamın *şoklarını* estetik boyut aracılığıyla yumuşatıyor Altıok. Bir geri çekilme değil söz konusu olan. Olsa olsa bir etkisizleştirme:

"Sen ey kendine bölünen gel beni dinle / Kurtulmak için benliğini saran kederden / Bir terminal büfesi ol yüreğinle / Ve açık tut gece-gündüz demeden."

Metin Altıok, konuşmasında vurguladığı gibi dokuz yıldır *Bingöl*'de yaşıyor. Dergilerin ve kitapların günü gününe ulaştığını varsaysak bile, şairin meslektaşlarından çok uzakta yaşamasının doğurabileceği sorunları kestirmemiz mümkün yine de. Şiir, tüm öteki sanatlar gibi, son kertede bireysel bir uğraş elbet. Tek başına gerçekleştirilen bir uğraş. Ama bir şair, yalnız dergiler, kitaplar yoluyla kuramaz öteki şairlerle iletişimi. Kültürel ortam kimi zaman bir önkoşuldur. Altıok, yine kendi sözleriyle dile getirirsem *"yalnızlığın korkunç saltanatı"*nda çok özgün bir şiir kurmaya uğraşıyor. Burada hemen vurgulanması gereken bir nokta var: Altıok, duygusal ve imgesel patlamalarını denetlemeye özel bir özen gösterdiği izlenimini veriyor. Nesnel koşulların doğurabileceği aşırılıklara bırakmak istemiyor kendini. Sone biçimini benimsemesinde bu dürtünün rol oynadığını sanıyorum. Vezin ve kafiye ile sağlıyor denetimi. Dilini yalınlaştırmaya çalışıyor sürekli. İyice inceltilmiş, estetize edilmiş bir doğallığı amaçlıyor:

"Neden diyorum kendi kendime hep / Üstelik param da varken ve tokken karnım / Acaba nedir duymama sebep / Gülmek, eğlenmek isterken canım / İğneden geçirip ebrulî bir ipliği /

Ucunu düğümler gibi birden / Duyuvermem içimde o kekre garipliği / Rengi değişmiş ter ve kirden."

Masa lambamın ışığı Metin Altıok'un resmine vuruyor. *Şiirine kan sıçramış* şairde benzerimi değil de kendimi görüyorum sanki. Hepimizin şiirine kan sıçradı çünkü. O kan, geçmişimiz ve geleceğimizdir. Onu arıtmanın bin çeşidi olacak, bu kesin. Ama kaç yıllar alacağı belirsiz. Sözcüklerin arasından geçip giderken neler bulacağımızı da bilmiyoruz ne yazık ki. Gelgelelim, şair, *"yaralarını kanata kanata"* geçip gidiyor:

"Sen ki banarsın altın suyuna / Yıllardır bir ziynet gibi kendini / Bırak lağım karışsın bundan sonra kuyuna / Biraz da pislikle sına erdemini / Hasrete, açlığa, yokluğa dokun / Bakalım o zaman neye benzeyecek kokun."

(Milliyet, 1988)

ESKİ TARTIŞMAYA YENİ BAKIŞLAR

Abdülkadir Meragi, Itrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi bestecilerde en yetkin bazı temsilcilerini gördüğümüz Türk musikisinin yozlaştığı, *meyhane zevki* tarafından kuşatıldığı, arabeskleştiği birçok yetkili uzman tarafından belirtildi. Cumhuriyetin ilk yıllarında resmi ideolojinin *yasaklayıcı* tutumunun da Türk musikisinin bozulması, kendine özgü mantığından kopması sürecinde rol oynadığı düşünülebilir elbet. Ne var ki, *sorun* çözümlenemeden daima gündemde kalmış ve günümüze ulaşmıştır.

Halit Ziya Uşaklıgil bile bir edebiyatçı olmasına rağmen 1938'lerde konuya değinmek gereğini duymuş, "Musiki İşi" başlıklı 12 makale yayınlamış, musikinin *"şark ve garp diye ikiye"* ayrılıp ayrılamayacağını soruşturmuş, *"İstanbul musikisini cihan musikisinin kurallarına uydurmak ve ona mümkün olduğu kadar yeni bir çığır açmak için"* yapılan girişimler üzerinde düşünmüştür. Ama, bu yoldaki en köklü çaba Subhi Ezgi, Sadettin Arel ve Sâlih Murad Uzdilek tarafından geliştirilmiş ve musikinin Batı müzik sistemiyle uyumlandırılması amaçlanmıştır.

Yukarıda değindiğim gibi resmi ideolojinin yasaklayıcı tutumu, en azında okur-yazarlar arasında Türk musikisinin itibar-

dan düşmesine yol açmış, Batı müziği egemen konuma gelmiştir. *Alaturkacılar/alafrangacılar* tartışması, Cumhuriyet döneminde zaman zaman bir *sağcılık/solculuk* kavgası halini de alarak sürüp gitmiş, Türk musikisi sorunu nerdeyse gericiliğin belirgin özelliği durumuna indirgenmiştir.

Son yıllarda sorun daha bilimsel düzeyde ele alınmaya, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi eleştiriye açılmaya, Türk musikisinin klasik yapıtları kitlelere ulaştırılmaya çalışılmaktadır. Nevzad Atlığ'ın ve Ruhi Ayangil'in Klasik Türk Musikisi eserlerini tanıtan plak ve kasetleri bu yolda atılmış önemli bir adımdır.

Son bir yıl içinde kuramsal metinlerin arttığı da görülüyor. Cem Behar *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* adlı kitabının yanısıra Charles Fanton'un *18. Yüzyılda Türk Müziği* adlı yapıtını da çevirerek yayınladı. Yine Behar, *Defter* dergisinin Aralık-Ocak sayısında yayınladığı "Osmanlıda Musiki Öğrenimi ve İntikal Sistemi: Meşk" başlıklı ilginç yazısıyla dikkat çekiyor. Murat Bardakçı'nın *Maragalı Abdülkadir* adlı kitabını da anmak gerekir.

Son günlerde yayınlanan Yalçın Tura'nın *"Türk Musikisinin Mes'eleleri"* adlı kitabı bir yandan Arel-Ezgi sistemiyle hesaplaşıyor ve bu konudaki mevcut polemiği derinleştiriyor bir yandan da Türk musikisinin geçmişindeki ve geleceğindeki sorunları irdelemeyi öngörüyor. Hemen söylemek gerekir ki, ses sistemleri (majör ve minör) üzerinde akustik çözümlemeleri de içeren bu metinlerin büyük bölümü hem Batı müziği hem Türk müziği konusunda teorik ve pratik bir birikim gerektiriyor. Biraz değil haylice uzmanlık istiyorlar yani. Ancak, yazıların tümü, okurun Türk musikisinin sorunları hakkında *toplu* bir bilgi edinmesini sağlayabiliyor. Özellikle Batı müziğinin büyük bestecilerinin eserlerine (Bach, Beethoven, Handel vb.) kulağı alışmış, ama kuramsal donanımı olmayan, benim gibi sadece *dinleyicilikle* yetinenler "Dede'nin Yenilikçi, İlerici Çalışmaları Hakkında Birkaç Söz" başlıklı yazıdan hayli yararlanabilir.

Tura, gerek yazılarda gerekse konuşmalarında, Arel-Ezgi

sistemini hatalı olduğu düzeylerde tümüyle *yanlışlayabildiğini* söylemektedir. Bu bakımdan konuya yakından ilgi duyan ya da bundan sonra duyacak olan okurun, geçtiğimiz günlerde Kültür Bakanlığı Yayınları arasında çıkan Sadettin Arel'in *Türk Musikisi Kimindir?* adlı kitabını da mutlaka okumasını öneririm. O zaman sorun hakkında çok daha aydınlık bir düşünceye ulaşacaktır.

Birkaç yıldır aydın çevrelerimizde *nostalji* bağlamında da olsa Türk musikisine karşı bir ilgi uyanmış olduğu kesindir. Bu ilginin giderek bilgiyle beslenmesi sonunda, belki de şu anda en büyük eksikliği oluşturan *özgün beste* sorunu da çözüme kavuşabilecektir. Eski bestelerimizin batı enstrümanlarıyla *çok seslendirilerek* çalınması gibi kısır yaklaşımlar ancak bu sayede aşılabilecektir. *Türk Beşleri*'nin yıllar önce girişmiş olduğu denemeler, böylece daha verimli sonuçlara ulaştırılabilecektir.

Çoğumuz yıllardır Batı müziğine alışmış, o müzikte daha yüksek sanatsal değerler bulmuş olsak da, önünde sonunda kendi coğrafyamızda Türk musikisi ile kuşatılmış durumdayız. Itrî'nin de, Dede Efendi'nin de sanatsal değerlerini bu değerler aşılmış olsa bile anlayabileceğimiz bir düzeye gelebiliriz diye düşünüyorum.

(Milliyet, 1989)

"YAZILI GÜNLER"

Herkes için geçerli midir bilemem: Benim sevdiğim, önemsediğim, esinlendiğim, haklarında yazmak istediğim yazarlarla ilişkilerim *sorunludur*. Kısa ya da uzun aralıklarla, başı sonu belirsiz bir *tartışma* yürütürüm onlarla. Her gün yeniden bulgulamam, sınamam gerekir. Her iyi yazarın bana sayısız tuzak kurduğunu, ölümcül sınavlar hazırladığını düşünürüm. Başından razıyımdır ölümüme: Yeter ki, onunla karşılaşmak üzere benim için döşenmiş yollara sapmayı başarabileyim. Çünkü çok sık rastlandığı gibi, dalgın ya da yazınsal Rus ruletinden ürken okur, içindeki her türlü köhnemişliği yıkabilecek, bir kez daha yinelenmesi olanaksız dehşetler ve sevinçler yaşatabilecek yazarının kendisi için hazırladığı işaret levhasını, sırf başını gereksiz bir yöne çevirdiği için görmez ve başka bir yola sapar. O zaman, diyelim ki Faulkner'le değil Jack London'la karşılaşır. Bu, katilin ve maktulün hep yenilendiği bir vampirler oyunudur.

Gelgelelim, Baudelaire'in "İki yüzlü okuyucu! Benzerim benim, kardeşim" diye seslendiği okur, yine de ürker kimi yazardan, sığlarda, alışılmışta dolaşmayı ister. Yargılarının, ön kabullerinin sarsılmasından rahatsız olur çünkü, *ortalama*'dır da ondan. Bu karmaşık sorunu, ironik olabilme yeteneğine sa-

hip olan Tomris Uyar, yeni kitabı *Yazılı Günler*'in "Balzac, B ile mi Başlar?" adlı parçasında şöyle dile getiriyor: "Yeni bir yazar, yeni bir başağrısıdır. Yeni bir düştür; onu okuma, kendini koru."

Gazetede, nadiren ele geçirebildiğim bir boş anda zarfından çıkardım *Yazılı Günler*'i. İthafsız iç kapağa bakarken de bir eziklik hissettim içimde. Demek kimi arkadaşlarla birbirimize kitap imzalamayı bile bırakmışız. Eve gelince baktım: Tomris'ten aldığım son imzalı kitabın tarihi 1981. Anlaşıldığı kadarıyla ben de çok az kişi tarafından okunacağını, anlaşılacağını düşündüğüm ve o çok az kişiden biri olduğunu bildiğim Uyar'a son kitaplarımdan hiçbirini göndermemişim. Şu büyük yozlaşmanın, anonimleşmenin günlerinde adreslerimizi yazabiliriz karşılıklı olarak: Bugün/Türkiye.

Tomris Uyar, yıllardır yayınladığı "gündökümü" yazılarında, bu genel başlığın da hemen sezdirdiği gibi, günlük yaşamın nerdeyse farkına varılmadan yaşanmış olaylarını, rutinleşmiş davranış biçimlerini söz konusu ediyor ve bu *yaşam sahneleri*'ni yeniden *kuruyor*. Toplumsal gerçeği anlamanın biricik yolu bu. Bir boz-yap oyunu gibi ögeleri çözmek, dağıtmak, eklem yerlerini kırmak. Bunu gerçekleştirebildiğimizde, törelin altındaki iki yüzlülüğü, rutinin altındaki dramı görebileceğiz. *Yazılı Günler*, toplumsal/bireysel bir *envanter*. Hemen anımsatmam gerekir ki, bu metinlerdeki bireysellik yazara olduğu kadar *başkalarına* da ait bir bireysellik. Büyük ölçüde ve olumlu anlamda şairanelik içeren bu metinlerde yapılan *döküm*, özellikle vurgulamak gerekir ki, son çözümlemede bilince sesleniyor ve toplumsal yaşama ilişkin yerleşik bakış açılarını *deşifre* etmeyi öngörüyor. Gündelik yaşam, tümüyle *ideolojik* bir alan olduğu içindir ki, yapıp etmelerimize ilişkin her olgunun eleştirel bir bakışla her gün yeniden ayrıştırılması gerekiyor. Bu eleştirinin özünde insanal bir yaşamın ütopyacı içeriğinin öne sürülmesi gerektiği özellikle anımsatılmalı ve sürekli oraya gönderme yapılmalıdır. Yitirilmiş ya da yozlaşmış

olan her şeyin anısı da özlemi çekilenin düşü de canlı tutulmalıdır. Bruce Brown, kültürel mücadelenin bir "kurumların içinden geçen uzun yürüyüş stratejisi" gerektirdiğinden söz ediyor bu yüzden.

Tomris Uyar "14 Mart 1986: Olur mu Olur" başlıklı gündökümünde, bir cinayet olayında tanıklığına başvurulmasını anlatırken, "Bu toplumda istenirse her eğilimimde bir suç belirtisi bulunabileceğini kavramam acı verdi" diyor. Eğilimlerimizde: Siyasal, kültürel, cinsel; suç belirtileri bulan sadece iktidar kurumları değil elbet, ana-babalar, dostlar, arkadaşlar, hatta sevgililer de buluyor bu belirtileri. İnsanın canına okumak üzere.

Bana göre Tomris Uyar'ı önemli kılan özelliklerinden biri "canına okunmasına" *izin* vermemesi. Böye bir düşüncenin yerleşmemesi için özel bir çaba harcamıyor Uyar, çünkü bir birey, özgür bir birey olabilmenin önkoşulu olduğunu biliyor bunun. Kendisine *insan* ve *yazar* olarak toplumca yakıştırılmak istenen, yakıştırıldığı vehmedilen her konumu anında reddediyor. Darbelerden cinselliğe, her sorunu irdelerken, kendisiyle *tartışılabilecek* katmanlar kurmayı da bu yüzden başarıyor.

Yazılı Günler'i okuyanların, Tomris Uyar'la sorunları olacak. Ama bundan mutluluk duymaları gerektiğini söyleyeceğim. Çünkü kendisiyle tartışılmayan bir yazarın tadı tuzu yoktur.

(Milliyet,1989)

ESKİ BİR KİTABI OKURKEN

Oğuz Atay'ın, ikisi intihan seçen sorunsal kişileri (Selim Işık, Hikmet Benol, Turgut Özben) topluma yabancılaşmış, bu yabancılaşmanın hem farkına vardıkları hem de kurtuluş yolunu bulamadıkları için benlikleri parçalanmış insanlardır. Oğuz Demiralp'ın vurgulamış olduğu gibi, soyadları sonlarını alaycı biçimde dıştalayan, adlarının "anlamının tersine doğru kayan" bireylerdir üçü de. Ne var ki, bu soyadlarında *bütünsel insana* özgü bir ütopya boyutunun içerildiğini, en azından böyle bir ütopya umudunun ima edilmek istenmiş olabileceğini de düşünebiliriz.

Gerek *Tutunamayanlar*'da, gerekse *Tehlikeli Oyunlar*'da Atay tinsel ve kültürel yabancılaşmayı nesnelleştirebilmek için *parodiyi* anlatım tekniğinin nerdeyse *sine qua non* yöntemi durumuna getiriyor. Bunun en yetkin örneklerinden biri, Selim Işık'ın kaleme aldığı sayısız söylensel ve tarihsel olaya, dinsel ve yazınsal metne tahrif edilmiş göndermeler yapan, bir "ithaf ve mukaddime" ile beş "şarkı"dan oluşan 600 dizelik "Dün, Bugün, Yarın" başlıklı şiirdir. Türk yazınındaki *kara-alay*'ın doruklarından biri sayılması gereken bu parçayı böylesine kısa bir yazıda çözümlemek gibi bir hayalin peşinde değilim hiç kuşkusuz. Yalnızca şunu söylemekle yetineceğim: Atay, parodiyi gerçeği daha *görünür* kılabilmek amacıyla kullanıyor.

Tehlikeli Oyunlar'ın 16. bölümü "Son Yemek" başlığını taşır. Romanın baş kişisi Hikmet'in intiharıyla sonuçlanacak bir sonraki bölümün başlığı ise "Düşüş"tür. İlginçtir: Atay'ın "Son Yemek" göndermesi örtük değildir, Bakkal Rıza'nın karısı Hasibe Hanım "bir din adamının uzun bir masada bir takım sakallılarla yemek yediğini" görmüştür bir yerlerde. Bakkal Rıza vurgulamayı tamamlar: "Aptal, o son yemek. Allah göstermesin". Bana kalırsa bu bölüm parodiden trajediye, trajediden parodiye sürekli geçişler içeren eşsiz bir anlatıdır. Tıpkı *Tutunamayanlar*'ın "Genelev" sahnesi gibi. Hikmet'in sözleriyle "Kendi cumhuriyetlerini kuran" o yoksul ve düşkün gecekondu mahallesinin bireyleri, şoför Tahsin, muhasebeci Rüştü, meyhaneci Kirkor, çırakları, kahramanın eski aydın çevresinin üyeleriyle birlikte nerdeyse bir *orgie* havası içinde İsa ve Yahuda ilişkisini tartışırlar. Hıristiyan ilahiyatının en karmaşık sorunlarından biri, neşeyle, sıradan insanların sofrasında, kendini bu sıradan insanlarla bütünleştirmeye çalışan bir aydının "son yemeğinde" güncelleşir. İsa-Hikmet'in dışında bu yemeğe katılanlar, Kirkor'un çıraklarıyla birlikte 24 kişidir. Hikmet, tüm havarilerince terkedileceğini, yalnız bırakılacağını, bir anlamda ihanete uğrayacağını, kendi son yemeğinin de İsa'nınki gibi *ölümle* noktalanacağını biliyordur sanki. "Hepiniz gittiniz" diye canhıraş bir sesle haykırmadan çok önce, İsa/Yahuda ilişkisini yorumlarken şöyle der: "Onu değerlendirmek, aslında ona ihanetti. Bütün mesele onun yanında olabilmekti. Değerlendirmek, yalnız bırakmaktır; yaşantısının ağırlığına dayanamayan birini yaşarken öldürmektir"

Oğuz Atay'ın "yaşantısının ağırlığına dayanamayan" biri olup olmadığını sormanın hiç anlamı yok. Ama Hikmet Benol'un yaşantısına dayanamadığı açık. Atay, kahramanının bu konumunun da yoksul insanların kendisinden olmayan ama kendisine yakın hissettiği aydın kişiler karşısındaki konumunun da farkındadır. Atay, birgün "kendi cumhuriyetlerini" ilân edebileceklerini ummayı istediği bu insanların, bütün o yoksul-

lukları içinde bir *kültür dünyasına* sahip olduklarını, *sorunlar* üretebildiklerini, sorunlarıyla içsel çatışmalara girebildiklerini okuruna duyumsatmaktadır. Bu duyumsatma, biçemde hemen gözlenebilen nerdeyse coşkusal alaycılığın içinde kendiliğinden belirmemekte, tam tersine, bilinçli bir *düşünmeye* dayanmaktadır. *Günlük*'ünde 4 Temmuz 1976 tarihinde, Oscar Lewis'de rastladığı "fakirliğin ya da sefaletin kültürü" kavramı üzerinde dururken, şunları yazıyor Atay:

"Tehlikeli Oyunlar'da bu fakirlerin dünyasını, bana etkileri açısından canlandırmaya çalışmıştım. (...) Çok açık olarak biliyorum ki benim sezgilerimin, duygu ve düşüncelerimin ve hele yazdıklarımın hemen hepsi onlara uzak kalacaktır. Fakat meselâ 'Tehlikeli Oyunlar'daki 'Son Yemek' bölümünde fakirlerin de moral ve ruhsal sorunları tartışmalarında 'sembolik' oluşun ötesinde bir gerçeklik var sanki. Sanki bu sefaletin kültürü donuk ve zevksiz burjuvaların veremeyeceği bir canlılık getirecek; gecekondulann sefil renkliliği gibi"

Son yılların gecekondu yazınını düşününce, bu bölgelerdeki dramların henüz dile getirilemediğini bazı yazınsal girişimlerin insanal gerçekliği değil özgürlük *(orijinalite)* arayışlarını dışa vurduğunu bir kez daha anlıyorum.

(Milliyet, 1989)

BİLİMİN SORGULANMASI: KOYRE VE FEYERABEND

Sona ermekte olan 20. yüzyıl, bir yandan teknolojik devrimin mitoslaştırılmasına bir yandan da bu devrimi olanaklı kılan bilimsel düşüncenin sorgulanmasına aynı anda tanık oldu. Us *(ratio)* ve ussalcılık *(rationalism)*, *Aydınlanma Çağı*'ndan itibaren Batı uygarlığının en kutsal, en tartışılmaz kavramları sayılmış ve bilim, hem doğanın dönüştürülüp mülk edinilmesinin hem de toplumsal özgürlük ve mutluluğa ulaşılmasının biricik sağlayıcısı olarak görülmüştür. O kadar ki, *diyalektik* bir felsefe olması dolayısıyla olumlu ve olumsuz öğeleri birlikte içermesi ve doğru'nun ancak *tarihselliği* içinde belirebileceğini, yani değişken olabileceğini öne sürmesi gereken Marksizm bile küçümsenemeyecek uzunluktaki bir zaman diliminde kendisini *mutlak bilim* adı altında sunmuştur.

Çağımız, tüm siyasal ideolojilerin ve bilimsel yöntemlerin hem kendi içlerindeki konumlarını hem de birbirlerine *karşı* olan konumlarını tartışma konusu yaparak, yine de bilimsel düşünce içinde yer alan ama *negatif* sözcüğüyle nitelenebilecek olan bir başka *patlamaya* yol açtı. Bu patlamanın bir güven yitiminden doğduğu öne sürülebileceği gibi bir yeniden güven duygusu kazanma ihtiyacından kaynaklandığı da öne sürüle-

bilir. Ama burjuva düşüncesi içinde özellikle Popper'den başlayarak 1960'lardan itibaren gelişen pozitivizm ve ampirizm eleştirisi ile Marksizm içinde özellikle Lefebvre ve Althusser'le birlikte görülen kuramsal ve bilgikuramsal itirazların aynı zaman diliminc rastlaması, olgunun çok geniş boyutlu olduğunu düşündürtüyor.

Ayrıca, bilimin sürekli ilerlediği yolundaki savlar da iyice tartışmalı duruma gelmiş bulunuyor. *Orta Çağ,* bizlere öğretildiği gibi yalnızca bir *karanlık çağ* değil artık. Bu sav, hiç kuşkusuz orta çağın mistik ve us dışı yanları bulunduğu gerçeğini yadsımıyor; sadece ilerleme ile gerilemenin, aydınlık ile karanlığın, kuşku ile imanın iç içe bulunduğunu, bulunabileceğini ima ediyor.

Beni kendi alanımın dışına taşmaya *kışkırtan* iki kitabı üst üste okudum. Bilimsel yapıtlara her zaman merak duyan bir okurum ama, bu sorunları doğrudan gündeme getirmekten hep ürkmüşümdür. Ama sanatın bilgisi gibi bilimin bilgisi de ilgimizi çekmektedir.

Okuduğum ilk kitap Alexandre Koyré'nin *Yeniçağ Biliminin Doğuşu,* (Çev.: K. Dinçer, Ara Yayıncılık), ikinci kitap ise Paul K. Feyerabend'in *Yönteme Hayır* (Çev. A. İnan, Ara Yayıncılık) adlı yapıtları. Birincisi "Bilimsel Düşüncenin Tarihi Üzerine İncelemeler", ikincisi ise "Bir Anarşist Bilgi Kuramının Ana Hatları" alt başlığını taşıyor. Burada "Tarih ani sıçramalarla yürümez, kesin dönemlere ve çağlara bölümleme yalnız ders kitaplarında vardır" diyen Koyré'nin düşüncelerinin Feyerabend'i esinlediğini anımsatmak gerekir. Çünkü öncelinin önc sürmelerini ya da kuşkularını kesinliyor Feyerabend ve bilimsel keşiflerin bir ussallığı, bir yöntemi olduğunu yadsıyor.

Koyré'nin yapıtı, Batı biliminin kurucusu sayılan Galilei'nin araştırmalarının ve savlarının orta çağ içindeki konumunu irdelerken Aristoteles fiziğini de sorguluyor ve bizi bilimin tarihi içinde amansız bir geziye çıkarıyor: Yenilgiler ve utkularla dolu bir geziye. Koyré, daha sonraki yıllarda izleyicileri

olan Thomas Kuhn ve Paul K. Feyerabend'in geliştirecekleri *tek çizgi* üzerinde bilimsel ilerleme düşüncesinin sorgulanmasında –tahribinde sözcüğü benim anlayışıma pek uygun gelmiyor henüz– anılması gereken en önemli kişilerden biri. Koyré'nin bu kitabını meraklı okur E. Grandt'ın *Orta Çağda Fizik Bilimleri* ve Richard S. Westfall'ın *Modern Bilimin Oluşumu* (ikisi de Verso Yayınları'nda çıktı) adlı yapıtlarıyla karşılaştırarak okuyabilir ve öne sürülen savları sınayabilir.

Feyerabend'in yapıtı ise, öncelikle alt başlığındaki *anarşist* sözcüğü dolayısıyla insanı kışkırtıyor. Feyerabend'i bilim ve ilerleme düşmanı olarak ilan etmek mümkün elbet. Ama *düşünmek* en temel *üretici* iki faaliyetten biri ise *Yönteme Hayır*'da birçok tahrik edici öne sürme bulunuyor. Ayrıca bir bilim felsefecisinin yazın dahil her alana yöneliik *ilgisinin* genişliğine hayran olmamak da elde değil. Hayranlık, hep bilinmesi gerektiği gibi, eleştiriyi *engelleyen* bir duygu değil üstelik. Türkiye gibi "dediğim dedikçi" aydın türünün egemen olmak istediği bir ülkede böylesine *şeytanın avukatlığını* üstlenen yapıtların düşünce doğrultularımızda önemli *düzeltmelere* yol açabileceğine inanıyorum. Kendi düşünceleri de dahil olmak üzere her yaklaşıma biraz öfkelenmek isteyen okurun Feyerabend'in bu kitabının yanı sıra, 1982 yılında çevrilip yayınlanmış olmasına rağmen Türkiye'de hiçbir tartışmaya yol açmamış bulunan Thomas S. Kuhn'un *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı kitabını da okumasını öneririm. (Alan Yayıncılık'ta çıktı. Çevirmen Nilüfer Kuyaş'ın "açık uçlu" olduğu kadar "taraf tutucu" da olabilen Sunuş'u da ilgili çevrelerin eleştirel dikkatini ne yazık ki *sağlayamamıştı*).

(Milliyet, 1989)

GÜRPINAR ÜZERİNE

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Deli Filozof* adlı yapıtının baş kişisi Hikmetullah, roman benzersiz bir cinayetle sonuçlandığında kıssadan hisse çıkarması için "Âdem oğlu"na seslenirken "Cinnetten büsbütün kaçmak mümkün değildir. Mes'ele ona kendimizi yarıdan fazla kaptırmamaya uğraşmaktır" der. Oğlu Çelebi ile kızı Caize, yaşamlarının sonuna kadar "birbirlerinin yüzünde cinayetlerinin nedamet lânetini okuyacaklardır" artık. Hikmetullah, daha romanın başında kendisini yaşamın olaylarının filozof yaptığını bildirir ve çok kişinin gerçeği üzerinde düşünmeden yaşadığını, "herkes hayatın tuhaflıklarından nefsine hisse çıkarmayı bilmiş olsaydı, bu âlemde çıldırmadık insan kalmazdı" diyerek ima eder.

Abdülhak Hamid'in "Türklerin Emile Zola'sı" olarak niteldiği Gürpınar'ın 41 ciltlik yapıtından günümüze kalan nedir? Besbelli: Gerek yazarların, gerekse okurların *roman sanatı* konusundaki bilgileri Hüseyin Rahmi'yi çok aşmış durumdadır. Bu bakımdan, biçim ve biçem sorunları açısından Gürpınar'dan genç yazarların öğreneceği fazla bir şey olmadığı söylenebilir. Ne var ki, onun yaşama bakışından, yaşamı kavrayışından, gözlem gücünden alınacak derslerin birden fazla olduğu öne sürülebilir. Kişiler dünyasının yaş, meslek grubu,

milliyet, toplumsal durum açılarından taşıdığı zenginlik şaşırtıcıdır. Doçent Önder Göçgün'ün *Hüseyin Rahmi Gürpınar-Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu* adlı çalışması bu konuda çok yararlı bir döküm yapmaktadır.

Gürpınar'ın iki-üç kitabını okumak bile, günümüz romancılarının dünyalarının *sınırlılığı* konusunda kuşkuya düşürmeye yetiyor insanı. Belki de doğrudan doğruya bu sınırlılık yüzünden toplumsal gerçeğimiz de bireysel gerçeğimiz de yeterince *beliremiyor*. Romancı, kendi gerçeğine biraz yabancı gözüyle bakamıyor, dolayısıyla da anlattıklarına karşı *eleştirel* olamıyor. Son yılların birçok anlatısının nerdeyse birer "hatıra defteri" biçemi yansıtmasının nedeni de bu galiba.

Üzerinde düşünülmesi gereken bir başka nokta da şu: Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat Efendi'nin açtığı *popüler* romancılık yolunun bir ileri aşamasını temsil etse bile, son çözümlemede yine de popüler kavramını aşamamış bir romancı. O, her zaman geniş kitlelere ulaşmayı, onlar tarafından okunmayı, bir yandan da onları eğitmeyi istemiş bir yazar. Bu yüzden de, biçimi değişiklik gösterse bile, hemen tüm romanlarında kolay anlaşılırlığı öngörmüştür. Ne var ki, Gürpınar *eleştirel tavrı* dolayısıyla popüler olanı aşmayı da başarıyor. Dahası çoğu zaman popüler olana karşı çıkıyor. Doğrusu, toplumsal yaşamın gerçeklerini genel-geçer bakış açılarının, egemen söylem biçimlerinin dışına çıkarak anlatıyor. Başka bir söyleyişle, kendi anlayışı ve anlatımı içinde verili gerçeğin oluşturduğu söylemleri *kırmayı*, deşifre etmeyi öngörüyor. Buysa, biçimsel açıdan bitiştiği popülerlikten belli oranda uzaklaştırıyor Gürpınar'ı.

İnsanlara karşı bunca acımasız, hatta sevgisiz olan, biçemi yüksek dozda bir horlama içeren yazarın bu olumsuz niteliklerine rağmen geniş kitlelerce yine de sevilmesi, popüler yazın okurunun sanıldığı kadar sığ bir okur olmadığı yolunda da bazı izlenimler edinmemiz gerektiğini düşündürtüyor. Hüseyin Rahmi'nin öne sürdüğü düşünceler, yaşadığı zamanın toplumsal

ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, söylemek gerekir ki, *ileri* düşüncelerdir. Ortalama okurun kolaylıkla tepki göstereceği cinstendir. Bu o kadar böyledir ki, *Ben Deli miyim?* adlı romanı mahkemelik olmuş, romancı da mahkemede son derece yürekli bir savunma yapmıştır. Popüler olmak uğruna ödün vermemiştir Hüseyin Rahmi. Gerçeği her zaman en iyi, en güzel biçimde yazmak istemiştir. Ulaşabildiği *güzel*'in ötesinde yargılamak pek doğru değildir onu da.

Hüseyin Rahmi, *Deli Filozof*'un Vakit gazetesindeki "tefrika" yerinin yazıişleri müdürüne vekalet eden kişi tarafından "üstadın eserini ikinci sahifeden beşinci sahifeye aldık" cümlesiyle değiştirilmesi üzerine yazıişleri müdürü Refik Ahmed'e yazdığı mektupta, "buradaki üstadlık tabiri, tamamiyle küstahlıktır" demekten kendini alamaz ve Refik Ahmed de tefrikayı hemen eski yerine, ikinci sayfaya iade eder. Türk romancılarının basınımızdaki yerinin *tartışmalı* olduğu yolundaki görüşler, bu olayla birlikte anımsandığında, insan pek olumlu düşünemiyor doğruyu.

Deli Filozof'la başladık, onunla bitirelim:

"Nereye gidiyoruz? Her şeyde üç merhale görüyouz: Başlangıç, yükselme, çökme... Beşer hayatı, bu tabiat kanunundan istisna edilebilir mi? Daha âlâ olmak hulyâsıyla, daha berbat oluyoruz."

(Milliyet, 1989)

KEMAL TAHİR'İN NOTLAR'I

İki tip yazar var: Ölümünden sonra ardında hiçbir şey bırakmayan, müsvettelerinin yok edilmesini isteyen, yayınlanmış yapıtından başka bir kaynağa başvurulmamasını dileyenler ile sigara paketlerine aldığı notları bile saklayan, daha sağlıklarında kitaplarının dışında neredeyse bir *arşiv* oluşturmaya çalışanlar. Birinci tipin örneklerinden biri Oktaf Rifat'tır, ikincinin ise Kemal Tahir.

Kemal Tahir, yalnızca romanlarıyla değil Osmanlı-Türk toplumu üzerindeki düşünceleriyle, tartışmalarıyla da dikkati çekmiş bir yazarımız. O kadar ki, bir dönemde, Türkiye tarihi hakkındaki tezleriyle neredeyse bir *öncü* sayılmıştır Kemal Tahir. Kuşkusuz, *öncelikle romancı* olarak tarih, toplumbilim ve siyasetbilim sorunlarına eğildiğini belirten Kemal Tahir, resmi ideolojinin mitoslarını sorgulamaya açmıştır ama, tezlerinin büyük bölümünün Halil İnalcık, Ömer Lütfü Barkan, Fuat Köprülü gibi bilim adamlarınca çok daha önceden belirlenmiş olduğunu söylemek gerekir.

Doğrusu istenirse, Cumhuriyet ideolojisini benimseyen sol Kemalistler kadar Marksistler de belli bir zamana kadar *tarihle* ilgilenmek gereğini duymamış, geçmişi yeniden yorumlamaya, değerlendirmeye çalışmamıştır. Buysa, etkileri sonradan görülecek bir bilgi boşluğuna yol açmıştır. Kemal Tahir, *Asya Üretim*

Biçimi sorunu çerçevesinde Osmanlı-Türk toplumunun evrimleşme sürecini araştırırken, bu varsayımın sınıfsız toplumu değilse bile feodalite-burjuvazi egemenliğini geçersizleştirmeyi öngören yorumunu benimsemiş, Türklerin Batı'dan *farklı* bir toplum olduğu kanısına vararak, "Türk romanının gerek öz, gerek biçim bakımından başkalık göstermeye mecbur" olduğu düşüncesine varmıştır. Kemal Tahir'in çalışmalarını, öne sürdüğü düşünceleri bir *tarihçi*'nin tarih biliminin *yöntemine* uygun olarak geliştirdiği görüşüne katılmayanlar da vardır elbet.

10 cilt halinde yayınlanacağı belirtilen *Notlar*'ın ilk cildinin yayınlanmasıyla birlikte, değerli romancının tarihten yazın'a birçok düşüncesinin yeniden tartışılması olanağı doğmuş bulunuyor. Değişik zaman ve sorun bağlamları dolayısıyla, çoğu kez de alelacele alındıkları belli olan bu *Notlar*, kitabı yayına hazırlayan Cengiz Yazoğlu'nun çabasına rağmen, yine de not olmanın dağınıklığından kurtulamıyor. Belki geliştirilecek, belki de hiç kullanılmayacak düşünceler içeriyor bu metinler. Birçok doğru gözlemin yanı sıra birçok gerekçelendirilmemiş yargıyı bir arada görüyoruz. Örneğin Kemal Tahir "Medenî Kanun" ve "medenî nikâh" deyimlerinin içerdiği yanlışlığı inandırıcı biçimde dile getiriyor ama "Cumhuriyet-Temelden gelmeyen gerçek dışı bir atılım" derken, geliştirilmeye, kanıtlanmaya muhtaç bir düşünce öne sürmekten öteye geçmiş olmuyor. Kemal Tahir'in Cumhuriyet ideolojisini sorgulamaya yönelirken, daha geliştirilmiş, dizgeselleştirilmiş yazı ve konuşmalarında bile bu türden keskin ve ama o nisbette de şaibeli yargılar vermesinin, giderek *sağa* kaydığının göstergesi sayıldığını yeri gelmişken anımsatmak gerekir.

Notlar, dediğim gibi değişik zamalarda değişik amaçlar gözönünde tutularak alındığı için, okuru şaşırtan vurgulamalar içermekten kurtulamıyor elbet. Örneğin, tarihle onca ilgilenmiş olan Kemal Tahir şöyle yazıyor: "Tarihsel roman kötü bir türdür, bileni üzer, tarihi uydurmalarla bozar, uydurmaları da tarihle" Roman kişisi ve romanda gerçekçilik konuları üzerinde düşüncelerinden çok yararlandığı anlaşılan Lukacs'ın tutumu-

na tamamen ters sonuçlar çıkardığı da oluyor Kemal Tahir'in. Şöyle diyor örneğin: "Başarılı tarih romanlarının kahramanı hiçbir zaman kişiliğinin gelişimi içinde gösterilmez. Her zaman tamamlanmış bir kişidir". Hiç kuşkusuz tarih bir yerde olup bitmiştir. Ama tarih, romancının bir başka yerde vurguladığı gibi ancak "günümüzün tarih öncesi haline getirilirse" okuru etkiler. Yani, tarihsel de olsa roman kişilerinin gelişimi göz ardı edilemez. Lukacs'a kulak verilebilir: "Yarattığı tiplerin evrimini kendi istemine göre yöneten bir yazar hakiki bir gerçekçi değildir, gerçekten iyi bir yazar bile değildir."

Batı ile hesaplaşmayı yaşamsal sorun haline getirdiği görülen Kemal Tahir'in *aforizma* biçiminde dile getirdiği görüşler oldukça ilginç. Şunları yazıyor: "Batı romanındaki"ölümsüz tipler" aldatılmış Batı insanını belirttiği için canlı ve ömürlüdür. Aslında *sadece* insan sefaletini belirleyen *anormal* yaratıklardır" (Vurgulamalar benim) Bir başka örnek: "İslamda, resim sanatının batıdakine benzer biçimde var olmaması, dinsel yasaklardan değil, sosyal şartlardan, çadırda resim galerisi bulunmadığından ve tabloların bedevî yaşayışında savrulup, taşınamamasından ileri gelse gerekir". İnsanın, İslamiyetin gelişme döneminde, bir imparatorluk biçiminde örgütlendiği zamanlarda kurulmuş Emevî ve Abbasî saraylarının nereye gittiğini sormaması olanaksız bu noktada.

Notlar'da *Fatma İrfan'a Mektuplar* dolayısıyla yine bu köşede yayınladığım bir yazıya değindiğim kadın sorununa da bir kez daha dönüyor Kemal Tahir: "Kadınlar hep kolay yaratıklar oldu benim için. Kolay aldattım hepsini. Kolay yattılar benimle. Bunda şaşılacak bir şey yok. Sevmemiştik hiçbirini de ondan. Evet, ne yazık ki öyle". Fethi Naci'nin, yıllar önce Kemal Tahir'i "hiç kimseyi sevmemekle" suçlamasını anımsadım ister istemez.

Kemal Tahir'in *Notlar*'ı herhalde çok uzun süre tartışılmayı hakeden bir kitap olacak sanıyorum.

(Milliyet, 1989)

"İKİBİN'E DOĞRU"

Türkiye'nin uzun süredir ekonomik, politik ve ideolojik *bunalımda* olduğu biliniyor. Bunalımı egemen sınıfların lehine çözümleme girişimleri, 12 Mart ve 12 Eylül müdahalelerinin sonunda iki kez yenilgiye uğramış bulunuyor ama bu hareketlerin toplumsal yaşamda onulmaz yaralar açtığı, demokratik kurumları tahrip ettiği ve kitleleri büyük ölçüde depolitize ettiği de kesin. Bu yüzden, daha özgür ve daha insanal bir düzen kurmaya yönelik her çabanın *geçmişin anısını* canlı tutması, geleceğin gündem maddelerini tarihsel bir bakışla ele alması gerekiyor. Son 20 yılın olayları, her türlü tasarının esinlendirici ana rahmi olmalıdır.

Gelgelelim siyasal yaşamın tam bir kısır döngü içinde olduğu görülüyor. Felsefi parametrelerden yoksun bulunan partilerin programlarında da liderlerinin demeçlerinde de geçmişi ve geleceği içeren bir ufuk genişliğine, ne yazık ki rastlanmıyor. Gerçi bazı SHP'li belediye başkanları "Önce insan" sloganında ifadesini bulan bir felsefi tavra sahip bulundukları duygusunu uyandırmak istiyorlar ama bu yoldaki çalışmaların sadece İstanbul'la sınırlı kaldığını ve çapsız sanatsal/kültürel gösteriler olmanın ötesine geçemediğini söylemek gerekiyor. Sosyal demokrat SHP'nin Türkiye'de *sınanmış* Demirel'in liderliğin-

deki DYP karşısında hâlâ görünür bir üstünlük sağlayamamasının, hatta bir aşınma sürecine girmiş bulunmasının nedenlerini, herhalde kitlelerin beklentilerini gereken dinamizmle dile getirememesinde ve geleneksel siyaset söylemi içinde dönüp durmasında aramak gerekiyor. 26 Mart yerel seçimlerinden bu yana siyaset *biçimsel* sorunlar çerçevesinde sürdürülmekte, ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde hiçbir üretken düşünce geliştirilememekte, bir gelecek boyutu oluşturulamamakta, liderler kayış dili ile mizah dili arasında gidip gelen bir biçemi (üslubu) benimsemektedir.

Emekçi kesimler lehine bir alternatif ekonomi modeli açıklıkla ortaya konamadığı gibi bu model üzerinde temellenecek bir toplum kuramı da sunulamamıştır. *İkibin'e Doğru* adlı kitabı geçtiğimiz günlerde dilimize kazandırılan İngiliz yazarı Raymond Williams, kitlelerin siyasal beklentileri ile partilerin bu beklentiler karşısındaki yetersizliğinin nedenini, sanki Türkiye sorunları üzerinde düşünüyormuşcasına açıklıyor: "Partilerin başlıca işlevleri, sorun ve çıkarların halen varolan tanımlarını *yeniden üretmektir*. Yeni sorun ve çıkarlar gündeme geldikçe partiler bu sorun ve çıkarları, soyutlayacak, hafifletecek ve sonunda da kendi içinde eritecek olan bir sisteme yöneltirler. Partiler yeni sorun ve çıkarları kendilerine göre daha önemli olan bir süreç –şimdi egemen olan idare düzeninde kendilerine bir pay kapmak ve bu payı fazlalaştırmak süreci– içinde eriterek çarpıtırlar." (R. Williams: *İkibin'e Doğru*, s. 238/9, Çev E. Tarım, Ayrıntı Yayınları, 1989-vurgulama benim).

Williams, kitlelerle partiler arasındaki kopmayı çözümlerken *kendiliğindenlik* olgusuna da değiniyor ve asıl sorunun bu düzeyden kaynaklanabileceğini vurguluyor. Türkiye'de bugün önce emekçi kesimlerin sonra da aydınların belirgin bir hareketlilik içinde olduğu, bu hareketliliğin demokratik bir toplum kurulmasının başlıca gizilgücünü oluşturduğu bellidir. Ama sorun bu kadar kolay anlaşılmamalı. Williams, sırf bu gizilgüce bağlanmanın sakıncasına değiniyor ve bu gizilgüç (potansiyel)

duygusunun "zamanla yerini bütün diğer örgütlenmiş ve kurullaştırılmış politik ve toplumsal biçimleri umursamayan bir tavra bırakma ihtimali" olduğunu da belirtiyor ama buradan kalkılarak "eski dini hareketlerle ya da belirli bir zamanı bekleyen cesur azınlıklarla benzerlik kurarak, başına buyruk davranmanın çok yanlış" olacağını da vurguluyor (s. 237/8). Türkiye siyasal literatürünün de temel bir kavramı olan üretim ve üretim tarzı kavramının da "kendisinin analiz etmeye yöneldiği toplumsal düzenlerin bir tutsağı haline geldiğini anlamamız gerektiğini" (s. 251) belirten Williams, özgür ve demokratik bir toplum kuramının bu kavrayış biçimini artık aşıp genişletmesi gerektiğini öne sürüyor ve "üretim düşüncesinden hayatı sağlama düşüncesine kayılmasını", yani "yabancılaşmış bir genellikten dolaysız ve pratik hayat biçimlerine yönelinmesini" öneriyor (s. 254).

Bu varsayımlar hiç kuşkusuz Türkiye'nin siyasal mücadele gündemine özgü sorunlar olarak görülmeyebilir. Ama her kısa-orta vadeli çözümün bir uzun vadeyi gözönünde bulundurması gerektiği de açık. Kendini felsefi ve kültürel boyuttan yalıtan siyasal stratejilerin bozguna uğradığını, acıları yıllarca onulamayacak deneylerle yaşadık çünkü.

* * *

Çevreci ve feminist hareketlerdeki gelişme gözönünde bulundurulduğunda, Türkiye'de de 2000'li yıllara doğru girerken toplumsal yaşamın daha *katılımcı* bir görünüm alacağı söylenebilir. Partiler, isteyelim istemeyelim, siyasetin *belirlendiği* yerler olmayı sürdürecekler elbet. Ama sendikalar ve dernekler başta olmak üzere çeşitli örgütlerin de giderek siyaseti etkileyebileceği ve yönlendireceği anlaşılıyor. Dünyadaki gelişmeler, düzen partilerinin olsun Leninist partilerin olsun, örgütlenme biçimlerini etkiliyor ve dönüşüme zorluyor.

Raymond Williams'ın *İkibin'e Doğru*'nun daha başında vurguladığı bir olguyu anımsamak gerekiyor bu noktada: "Politika, politik liderlik yarışmasıdır gibi bir politika tanımının,

tahmin yapma ve planlama süreçleri üzerinde köklü baskıları vardır. Bu durumda insanlar politik liderleri suçlar ve rahatlamak için de onlarla ilgili şakalar yaparlar. Bir yandan yuları kaptırmışızdır, bir yandan da 'seçmen' olarak ucuz bir şekilde pohpohlanmaktayızdır; çok değerli oyumuz için birilerinin gelip bize kur yapmasını bekleriz" (s. 19). Ancak Williams bu olumsuz değerlendirmeyi şu *eleştirel* bakışla bütünler: "Gelecek hakkındaki tek olumlu yaygın düşünce biçimini itibarsız bir oyuna indirgeyen bu üslup, *modern satıcılığın* tekniklerine ve ilişkilerine göre belirlenmiş bütün bir kültürün üslubudur."

Buradan bakıldığında hem partilerin örgütlenme biçimi, hem liderlerinin ve üyelerinin çalışma yöntemlerini ve biçemlerini değiştirmeleri gerektiği, hem de seçmen kesimlerinin siyaset yapma biçemlerini yoğunlaştırmalarının zorunlu olduğu söylenebilir. Yaşamın her alanı siyasetin alanı haline getirilmelidir. Yeri gelmişken, feministlerin meyhane basmak yerine kendileri gibi sorunları bulunan birer birey olan erkeklerle gündelik dertler ve emek sürecine ilişkin sorunlar üzerinde içerden bir diyalog kurmaya çalışmalarının gerçekten yararlı olacağı anımsatılabilir.

Partili partisiz, toplumu dönüştürmek isteyen her insan, *uyumlandırıcı* ve *bütünleştirici* mekanizmaları ortaya çıkarmayı görev bilmelidir. Meslek örgütleri de sorunları entelektüel ya da hayali diye nitelemekten vazgeçerek, kapitalizmi periferideki ülkelere bir yaşam ilkesi olarak benimsetmeye çalışmalı, teknoloji ideolojisinin değişkenlerini insanlara anlatmaya yönelmelidir. Teknolojinin kendisi bizatihi düşman değildir elbet. Eleştirilen teknoloji toplumu, sanayi-ötesi toplumu ya da bileşim toplumu adları altında tanımlanan baskıcı/sömürücü bir toplum biçimidir.

Williams, teknolojinin hem "gerekli hizmetlerin herkese sağlanması" (s. 135) şeklindeki *alternatif ilke*'yi "gittikçe gerileyen bir ütopya" olarak göstermeye çalıştığını belirtiyor, hem de bu işi gerçekleştirirken, *nostaljiyi* ve *modernizmi* aynı anda

kullandığını vurguluyor. Şöyle diyor Williams, okuru günümüz modernizmi hakkında uyarırken: "İnsanlığın yoksullaşmış ve parçalanmış olduğunu ilk farkettiği zaman geçirilen şokun dinamik yükü, sonuçta yeni bir *normallik* anlayışına dönüştürüldü. Dolayısıyla gerçek bir modernist sanatı doğuran şartlar, bu sanatın ilk imgelerini bile kendi içinde sürekli eriten ve köklü biçimlerini, bu biçimler evrensel olarak yaygınlaştırılabilen 'popüler' kültür haline getirilinceye kadar seyreltten koşullara dönüştürüldü" (s. 138, vurgulama Williams'ın).

İkibin'e Doğru olgusal değerlendirmelerini ve vurgulamalarını İngiltere'yi gözönünde bulundurarak yapan bir çalışma ama kimi kuramsal önermeleri Türkiye açısından da büyük önem taşıyor. Örneğin *popüler kültür* kavramı çerçevesinde geliştirdiği düşünceler son derece zengin içerikler sunuyor. Popüler kültürü "özümsenmiş modernizmin tam zıddı" (s. 141) ve "popüler tarih ve eylem alanı" (s. 142) biçiminde iki düzeyde çözümlemeye çalışan Williams, sorun'un küçümsemeyle ya da olağan karşılamayla geçiştirilemeyeceğini ima ediyor.

Williams'ın kitle iletişim araçları (televizyondan bilgisayara) üzerine söylediklerine de kulak vermek gerekiyor. Türkiye'nin yakın geleceğindeki sorunlardır bunlar. Kitabındaki düşünceleri her zaman *sosyalizmi* gözönünde bulundurarak geliştiren Williams, ulaşılmış teknolojik başarıları 2000'li yılların insanal ve özgür toplumunun yararına kullanabilmeyi, o toplumu içselleştirebilmeyi düşünüyor öncelikle. Bu yüzden, çözümlemeleri sadece *eleştirel* bir tutumu değil, ama *yapıcı/üretici* varsayımları da içeriyor. Bu özelliği ile *İkibin'e Doğru,* Williams'ın kendi deyimiyle söyleyecek olursak "sistemli ütopya"nın ilkelerini de diri tutmaya çalışıyor.

(Milliyet, 1989)

JAKOBSON'UN YAZILARI

Yazınsal önemleri bugün daha iyi anlaşılan *Rus Biçimcileri* arasında yer alan, Moskova ve Prag *Dilbilim Çevreleri*'nin kurulmasına katkıda bulunan Roman Jakobson'un sekiz önemli yazısı dilimize kazandırıldı (R. Jakobson, *Sekiz Yazı*, Çev.: Mehmet/Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1990). "Bir Şiir Sanatı Bilimine Doğru", "Fütürizm", "Sanatta Gerçekçilik Üstüne", "Yazınsal ve Dilbilimsel İncelemelerin Sorunları", "Yaratımın Özgül Biçimi Olarak Folklor", "Müzik ve Dilbilim", "Sinema Sanatı Çöküyor mu?" ve "Egemen Öğe"

Görüldüğü gibi Jakobson'un yazıları, Türk yazın ve sanatının tartışılmakta olan *mevcut* sorunları açısından da yararlı olabilecek metinler. Jakobson, özellikle Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nden sonra iyice horlanan, hatta suçlanan *Biçimciler*'in tartışmalarının 1960'lı yıllardan itibaren Moskova, Leningrad ve Tartu'daki genç araştırmacılarca "dilbilim ve göstergebilim düşüncesinin çağdaş akımlarıyla karşılaştırılarak ve bunların günümüzdeki kavram dizgesine katılarak yeni bir yaratıcı atılımla anımsandığını, yeniden yorumlandığını, geliştirildiğini" (s. 14) belirterek ironik bir anımsatma yapmaktadır.

Çok daha ayrıntılı olmadığına üzüldüğüm "Fütürizm" baş-

lıklı yazısında Jakobson, yenilikçi resimler karşısında şaşıran eleştirmenin tavrını betimlerken, yazın eleştirmecileri için de *geçerli* olan şu satırları yazıyor: "Anlamıyorum (gerçekten neyi anlamak istiyor ki?) diyen eleştirmen, fabldaki metafizikçiye benzer: Çukurdan çıkarılmak istendiğinde, 'İp nedir?' diye sorar. Kısacası, özerk değerli algılamayı bilmemektedir." (s. 22)

Türkiye'de yıllardır sürüp giden, dolayısıyla artık yozlaştığına inandığım bir tartışmayı yeniden canlandıran "Sanatta Gerçekçilik Üstüne" başlıklı yazısında Jakobson, önemli ve sona erdirici gözlemler getiriyor. İlkin şu tanımı yapıyor: "Bize *gerçeğe benzer* gibi gelen, gerçekliği en yakından yansıtan yapıtları *gerçekçi* olarak nitelendiririz" (s. 24, vurgulamalar benim). Hemen ardından burada bir "isteğin, eğilimin" söz konusu olduğunu belirten Jakobson iki vurgulama getiriyor:"Ele alınan yazarın gerçeğebenzer olarak yansıttığı yapıta" ve "yargılayan kişinin gerçeğebenzer olarak algıladığı yapıta" *gerçekçi* denmektedir. Sanat tarihinin, terimin bu iki anlamını sık sık birbirine karıştırdığını söyleyen Jakobson şöyle diyor: "Herhangi bir sanat yapıtının gerçekçi ya da gerçekdışı olma sorunu, *benim* sanat yapıtıyla olan ilişkime indirgenir gizlice" (s. 24-25, vurgulama benim). Şu sözlere de kulak vermek gerekir elbet: "Şiirsel mecazın gerçeğebenzerlik derecesi sorunu söz konusu edilebilir mi? Şu ya da bu eğretilemenin ya da düzdeğişmecenin, *nesnel olarak*, bir başkasından daha gerçekçi olduğu söylenebilir mi?" (s. 25, vurgulama benim). Bu kısa ama yoğun yazının özellikle kurmaca/gerçek ve yazın/siyasa konularında hâlâ düzayak düşünmekte ısrar eden genç toplumcu yazarlarca dikkatle okunması gerektiğine inanıyorum. Çünkü, toplumcu gerçekçi ilkelere yöneltilmiş eleştirel yaklaşımlar değerlendirilmiyor görüldüğü kadarıyla.

Örneğin, Nazan ve Bülent Aksoy'un üç yıl önce yayınlanan "Rus Biçimciliği üstüne Bir Ön Çalışmanın Notları" başlıklı yazıları (*Toplum ve Bilim*, sayı 31-39) hemen hiç yankı bulmadı. O yazıda, Marksizmle biçimcilik arasındaki artık sona er-

dirilmesi *gereken* kavga konusunda şöyle deniyordu: "Biçimciler bir eserde kullanılan araçların 'edebi' işlevini eleştiri konusu ederlerken Marksistler aynı ögelerin siyasi, ideolojik işlevini yargılıyorlardı. Marksist sanat anlayışının *o dönemdeki* formüllendirilişi ile biçimcilik arasındaki iletişimsizlik *tarihi* bir sonuçtu" (Vurgulamalar benim). Kitapları dilimize kazandırılan Kagan, Ziss, Pospelov, Redeker, yazıları çeviren Krapçenko, Bachtin, Barabaş gibi Marksist yazarların bu ikilemin *aşılması* yolundaki çalışmalarının *içeriği de* yeterinde anlaşılabilmiş değil. Çünkü, bu yazarların düşüncelerindeki *değiştirici* ögeler değil *koruyucu* ögeler önemseniyor hâlâ. Elbet doğrudan doğruya siyasal kaygılarla.

Marksist bir yazın ve sanat kuramının kendine yeni ölçütler ve çözümleme yöntemleri geliştirmesi gereği, glasnost ve perestroika kavramlarının ortaya atılmasından *sonra* belirmiş ve belirtilmiş değil elbet. Böyle bir tutum, olsa olsa *eyyamcılarca* benimsenebilir. Bu *gerek*, yazın ve sanatla Marksist kuramın kendi iç sorunlarından kaynaklanmıştır. Kökleri de elbetteki çok daha eskilerde, Rus fütüristlerinin, konsrüktivistlerinin vb., yani modern sanatın ilkelerinde aranmalıdır.

(Milliyet, 1990)

ESKİ YUNAN ÜZERİNE

George Thomson *Tarihöncesi Ege* adlı kitabının birinci bölümünü tarihçi Thukydides'ten yaptığı şu şaşırtıcı alıntıyla açar: "İlk Yunanlıların bugünkü barbarlara benzer bir biçimde yaşadıklarını ortaya koyan birçok kanıt gösterilebilir" Barbarlık biçimlerinin de yöntemlerinin de nerdeyse sonsuzca çeşitlendiği çağımızda, toplumsal ve siyasal bazı sorunların yanıtlarını değilse de beliriş biçimlerini, Thomson'un sözleriyle "kabileden devlete geçişin" ürünü olan Eski Yunan'da bulmamızda, tam da bu yüzden garipsenecek bir yan yok. Bugün de yaşamın odağında duran üç temel sorun bulunuyor: *Ananke* (zorunluluk), *Douleia* (kölelik) ve *Moira* (pay).

Yaşadığımız dönemin siyasal ve kültürel zorlamaları, *geçmiş* kavramını büyük ölçüde erozyona uğrattı ve her türlü düşünce üretimini beslemesi gereken bu kavramı, ne yazık ki, coğrafî ve dini sınırlar içine hapsetti. Eğer *uygarlık* denen bir olgu ve uygarlıklararası bir iletişim/etkileşim varsa, geçmiş ulusal olduğu kadar da *uluslararasıdır*. Buradan bakıldığında, İslam felsefesinin evrelerini, bu evreler içinde beliren özgül sorun bağlamlarını Yunan felsefesini inceleme alanı dışında bırakarak bütünlüğüyle kavramanın olanaksız olduğu öne sürülebilir. Hiç kuşkusuz, bu karşılıklı etkileşim, *son kertede,* İslam ve

Yunan uygarlıklarını üreten *maddi temelin,* yani üretim biçimi ve üretim ilişkilerinin belirleyiciliğinde meydana gelmiştir.

Eski Yunan demokrasisini "temelde sıradan halkın yitirilen eşitliği yeniden ele geçirme arayışı" olarak niteleyen George Thomson'un geçtiğimiz günlerde yayınlanan kitabı *Aiskhylos ve Atina* (Çev.: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları) üzerinde düşünülmesi, tartışılması gereken pek çok soru ortaya atıyor. Bu kitapla, 1987 yılında ölen George Thomson'un anıtsal çalışmasının tümü Türkçe'ye kazandırılmış bulunuyor: Yazarın "Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler" başlığıyla sunduğu *Tarihöncesi Ege* (I, II) ve *İlk Filozoflar* adlı kitapları da yine Payel Yayınları arasında C. Üster ve Mehmet H. Doğan'ın çevirileriyle yayınlanmıştı.

Aiskhylos ve Atina, ünlü tragedya yazarının oyunlarının Atina demokrasisinin maddi temeliyle ilişkisini araştırmakla kalmıyor, tür olarak tragedyanın doğuş koşullarını yeniden-kurgulamayı da öngörüyor. Daha genelde ise, kitap, sanatın toplumsal kökenleri ve toplumsal işlevini sorgulamaya yöneliyor. Sanatı "toplumsal enerjinin bir örgütlenme biçimi" (s. 439) olarak niteleyen Thomson şu genel sonuca varıyor: "Sanatçı toplumdaşlarını, kurtuluşu buldukları bir düşlem dünyasına götürür, böylece insan bilincinin çevresine boyun eğmeyi reddettiğini dile getirerek bu yolla bir enerji depolamış olur, bu da geriye gerçek dünyaya akar ve düşlemi gerçeğe dönüştürür" Bu tanımın, kabul edilebilir ve tartışılabilir ögeler içerdiği kesin ama ben başka bir soruna değinmek istiyorum.

Thomson, gerek Yunan toplumuna ilişkin ilk yapıtı olan *Aiskhylos ve Atina*'da gerekse *İlk Filozoflar*'da gizemci ve içrek bir hareket olan *Orfecilik* (Orpheus çuluk) üzerinde önemle duruyor ve onların aristokrat ahlakın umudu, aşkı, isteği hor gören ve elindekiyle yetinmeyi öven yanlarına karşı çıktıklarını belirtiyor. Ona göre Orfecilik "devrimci bir hareket değil" ama tıpkı Luthercilik gibi, köklerinden sökülmüş köylü sınıfının etkin biçimde örgütlenemeyişini" yansıtıyor. (*Aiskhylos ve Atina,*

s. 194). Orfeciliğin *Ananke* ve *Douleia* kavramları ile iliş-kisine de değinen Thomson, "Orfeciler –tersine çevrilmiş gizemli bir biçimde– demokratik hareketin nesnel gizilgüçlerini ortaya koyuyorlardı; geriye, derin uykusundan uyanmış olan halkın, bu gizemciliği eyleme dönüştürmesi kalıyordu" diyor (s. 195. Bu cümleyi bir iki sözcük değişikliğiyle aynen *İlk Filozoflar*'da da buluyoruz, s. 294).

İslam dünyasında önemli yeri olan *tasavvuf* düşüncesi ve *dinsel hareketler,* henüz böyle bir bakış açısıyla kapsamlı biçimde okunmuş değil. Gazali'nin felsefe düşmanlığının toplumsal/nesnel nedenle i incelenmediği gibi Hallac-ı Mansur'un Hanbeli ayaklanmaların içindeki rolü de önemsizleştirilmeye çalışılmıştır. İçrek öğretilerin devrimci ögelerle ilişkisi bugün de bir *sorun* oluşturuyor ve bu bağıntının *yeniden-üretilebilirlik olasılığı* üzerinde düşünmeye zorluyor. Ancak, yine Thomson'ın işaret ettiği iki eğilimi gözönünde bulundurmak koşuluyla: Gizemli bir hareket ya da dil "gerçek yoksulluğun bir anlatımı ve ona karşı bir protesto olduğu sürece sınıf bilinci taşıyan bir politik hareket" olabileceği gibi "dikkati gerçek savaşımdan saptırıp yoksulluğu sürdürmenin bir aracı olarak da kullanılabilir." (*İlk Filozoflar,* s. 287).

(Milliyet, 1990)

DAĞLARCA ÜZERİNE

Orhan Burian, çok yıllar önce *Çakırın Destanı* ve *Taş Devri* adlı yapıtları dolayısıyla yazdığı makalede, Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı, bir söylence kişisine, kehanet *(önbili)* gücü olduğu varsayılan rahibe Pythia'ya benzetiyor ve şöyle diyor: "Pythia gibi o da herkeslerden başka garip bir dille konuşuyor. Saygıyla dinleyip tefsire gayret edilmezse sözleri birbirini tutmaz saçmalıklar gibi gözüküyor. Hûlasa, telaşçı, kolaycı olan bugünün insanlarının harcayamayacağı kadar dikkat istiyor."

Dağlarca'nın yeni kitabı *Uzaklarla Giyinmek-Sığmazlık Gerçeği*'ni (Adam Yayınları) okuduktan sonra Burian'ın sözlerinin, aradan geçen 44 yıla rağmen hâlâ geçerliğini koruduğunu düşündüm. Dağlarca'nın Türk şiirinin çok farklı bir şairi olduğu, genel eğilimlerin hep dışında kaldığı, hatta bu eğilimlere ters düştüğü çok söylendi. Bence, hâlâ başyapıtı olduğuna inandığım *Çocuk ve Allah* (1940) Dağlarca'nın sonraki kitaplarının tüm *içeriksel* sorunlarını kapsamaktadır. Sanki bütün *yapıt*, bu kitapta beliren izleklerin, kaygıların genişletilmesinden, derinleştirilmesinden üremiş gibidir. Dağlarca'nın kendisi de kitaplarını değerlendirirken bu noktayı vurgular ve "bütün söyleme çabasının" bu kitapla başladığını belirtir. Yine Burian "Günümüzün Türk Destanı" başlıklı o yazısında şunları yazıyor: "Sanatını bu kadar *külli* olarak alış yalnız Dağlarca'nın

gösterdiği bir azimdir. Tek tek şiirlerle okuyucusunu teşhir etmekten kaçınıp toplu bir *insan ve kâinat anlayışını* şiire sığdırmaya bizde yalnız o çalışıyor. Şairi, aklıyla gönlünün gergin antenleri sayesinde bir *mission*, bir ilahi vazife adamı olarak kabul ediyor." (Vurgulamalar benim)

Çocuk ve Allah'ın Dağlarca'nın nerdeyse tüm yapıtının tohumunu içerdiğini söylerken eleştirel bir değinme yapmak değil amacım. Tam tersine, Dağlarca'nın şiirindeki *genleşme* katsayısının yüksekliğini vurgulamak istiyorum. Burian'ın da işte bu yüzden Fazıl Hüsnü'nün şiirini *cinnet* ile *deha* arasında değerlendirmek durumunda kaldığını sanıyorum. Evrenin büyümesi gibi bir olay bu. Genleşme öyle bir noktaya gelebilir ki, o noktada tüm varlık tehlikeye düşebilir.

Dağlarca'nın nerdeyse bir *dizge* (sistem) kurmak istiyormuş gibi görünen yapıtı felsefeyle savsöz, tutkuyla yapmacıklık, yetkinlikle acemilik türünden karşıtlıkları sergiliyor elbet. Varlık-yokluk ilişkisi gibi metafizik bir sorundan Vietnam savaşı gibi siyasal bir soruna atlayabilen bu şiirin benzersizliği, özgünlüğü de buradan geliyor. *Mükemmellik* tek tek şiirler için değil *yapıtın bütünü* için amaçlanmış gibi gözüküyor. Bir şiirsel *evren tasarımı* ve bu tasarımın *gerçekleştirilmesi*.

201 şiirden oluşan 387 sayfalık *Uzaklarla Giyinmek* "Giriş" ve "Çıkış" adlı açılış ve kapanış şiirlerinin açıkladığı gibi, bu evren tasarımına eklemleniyor ve bir bağlamı öngörüyor. Ama, bu bağlamın kimi yerde flulaştığı öne sürülebilir. Bu noktada Dağlarca'nın öteki kitaplarının anımsanması ve Burian'ın sözünü ettiği "tefsir gayreti"nin gösterilmesi gerekiyor. Bağlam, sanki yeniden ve yeniden okudukça *oluşacaktır*.

Dağlarca, bir konuşmasında, şiirin bir yaratma işi olduğunu kabul ediyor ama hemen, bunun bin yıllık araçlarla bir yaratma olduğunu ekliyor ve şairin ödevinin kişisel bir dil ve gramer kurma olduğunu söylüyordu yaklaşık olarak. (Alıntı yapamıyorum, çünkü Dağlarca şiirlerinin ve konuşmalarının alıntılanmasını ön izne bağlamış bulunuyor). Sözüne böylesine bağ-

lı kalan ve bu sözü gerçekleştiren ender şairlerimizden biridir Dağlarca. Belki de Türk şiirinin en *deneyci* şairi odur. Dilini, biçimini ve biçemini en korkulu noktalarda sınamaktan, uçurumların üzerine gerdiği ipte sürekli gidip gelmekten zevk aldığı bellidir. Her şiirinde *Rus ruleti* oynamaktadır. Yine kendisi vurgulamıştı, şiirin bir *"yaşama* biçimi olmadığını" tam tersine, yaşamaların "şiirin bir biçimi" olduğunu.

Ataç, Dağlarca'nın şiirinin *bilinmediğini,* çözümlenmediğini yazmıştı 1950'lerde. Ününün yaygınlaştığını belirtiyor, ama şiirinin değerlendiril(e)mediğini söylüyordu. Bu gözlem, bugün çok daha doğru görünüyor. Gerçekten de Dağlarca'nın *şiir evreni*'nin çözümlenmesi hâlâ yapılabilmiş değil. Biçimsel/içeriksel değişmelerin üzerinde durulmuş ve bu değişmelerin kültürel/törel anlamlandırmaları açıklanmış değil. Bu *ürkütücü* işi gerçekleştirebilecek bir incelemecinin bir an önce zuhur etmesini dileyelim.

(Milliyet, 1990)

ADORNO'NUN YAZILARI

Genelinde kapitalizmin eleştirisi üzerine yoğunlaşan, ancak, reel sosyalizmin baskıcı uygulamalarına da karşı çıkmaktan geri kalmayan, bu arada, marksizmin alt-yapı/üst-yapı arasındaki ilişkiyi ve dolayımları çözümleyemediğini ve bir birey kuramı oluşturamadığını öne süren *Frankfurt Okulu*'nun en etkin düşünürlerinden biri olan Theodor W. Adorno'nun yedi yazısı, *Eleştiri* adıyla yayınlandı (Çev.: Y. Öner, Belge Yayınları. Öner'in kitaba 38 sayfalık eleştirel bir "Sonsöz" yazdığını belirtmek gerekir).

Frankfurt Okulu'nun en önemli önermelerinden birini, günümüz toplumlarında bireyin yoğun bir ideolojik baskı ve uyumlandırma altında bulunduğu ve kitle kültürünün her türlü muhalif ögeyi özümseme gücü kazandığı iddiası oluşturur. Bu durumu, okul üzerine kapsamlı çalışması olan *Diyalektik İmgelem*'in (Çev.: Ü. Oskay, Ara Yayıncılık, 1989) "Giriş"inde şu sözlerle vurguluyor Martin Jay: "*Avant-garde* sanat ürünleri *bile* karşısında ürküntü duyup sarsıldığımız 'yeni' birşey olmaktan çıkmış, hemen yiyip hazmedebileceğimiz bir şeye, kültür hayatımızın başına taç giydirilmiş *süslerinden* birine dönüştürülmüş bulunuyor" (Vurgulamalar benim).

Bu sorun üzerinde çok önemli yorumları bulunan Ador-

no'nun Türkçe'ye çevrilmiş ilk oylumlu yazıları (W. Benjamin'e Mektuplar, Baskı Altında Uzlaşma ve Bağlanma) *Estetik ve Politika*'da (Der.: R. Taylor, Çev.: Ü. Oskay, Eleştiri Yayınları, 1985) yayınlandı. Bunlardan "Baskı Altında Uzlaşma" Lukacs'ın, "Bağlanma" ise J. P. Sartre'ın düşüncelerinin eleştirisini içermektedir.

Eleştiri adıyla yayınlanan kitapta Adorno'nun şu yazıları bulunuyor: "Siyaset ve Nevroz Üstüne", "Freud Teorisi ve Faşist Propagandanın Yapısı", "Spengler Haklı mı çıkacak?", "Almanya'da Kültürün Dirilişi", "Birey ve Örgütlenme", "Tevekkül" ve "Eleştiri".

Adorno'nun bu yazılarının, faşizmin insanlık ve us dışı uygulamalarının canlı anılarının etkisi altında yazıldığı hemen anlaşılıyor. Her türlü totaliter eğilime karşı çıkan Adorno, özgür birey ve eleştirel düşüncenin öz niteliklerini vurgulamaya, toplumsal örgütlenmeye içselleşen anonimleşmeye karşı çıkmaya çalışıyor. Düşünsel yaşamlarını ne şekilde kapamış olurlarsa olsunlar "toplumsal olayların marksist yorumlanış tarzı" *Frankfurt Okulu* üyelerinin; burada Adorno'nun; Horkheimer'in; M. Jay'in kitabına yazdığı "Önsöz"de vurguladığı gibi, "düşüncelerinin başat" ögesini oluşturmuştur.

"Birey ve Örgütlenme" başlıklı yazısını Adorno örgütle birey arasında *korunması gereken* bir *ayrım* üzerine oturtuyor ve şunları yazıyor: "Yönetilen dünyanın olumsuz yönlerini görme eğilimi, sadece hayatın örgüt tarafından henüz boş bırakılmış, nerdeyse, geri kalmış alanlarında olgunlaşmaya başlar, insana *daha yakışır* bir dünya fikri de böyle olgunlaşır. Kültür sanayii, bilinci köstekleyip karanlığa iterek, işi bu düzeye getirmemeye çalışıyor" Adorno, bu eğilime karşı mücadele etmenin gereğine de şu sözlerle değiniyor: "Bu budalalığa karşı insanları aşılamak da değişime yol açan *pratiğin* bir parçasıdır" (s. 114) (Vurgulamalar benim)

Kendilerinin eylemden kaçındıkları yolundaki iddialara bir yanıt oluşturan "Tevekkül" başlıklı yazıda ise, Türkiye'de de

aşkınlaştırılmış bulunan eylem mitini sorguluyor, bu noktada da kemikleşme olasılığının her zaman bulunabileceğini anımsatıyor Adorno: "Öğreti, ruhunu Marx'ta öyle bir birlikten alıyordu ki, bu birlik eylemin *virtüelliğine* dayanıyordu. Bugün ise tam tersi oluyor. Eylemin imkânsızlığı uğruna ve yüzünden eyleme sarılıyorlar." (s. 117) Şunları da ekliyor Adorno: "Olumsuz bir durumun (...) *bilincinde* olan düşünce ya da aydınlanma, Habermas'ın deyişiyle, eylemciliğin hareket alanlarını oluşturan sahte gerçekliğin büyüsünü bozuyor. Eylemcilik sahte gerçeklik olarak değerlendirildiği için bağışlanıyor. Sahte gerçekliğe öznel davranış olarak denk düşen şey sahte etkinliktir" (s. 118), "Siyasal eylemler de sahte etkinlik haline düşüp tiyatroya dönüşebilirler" (s. 120) (Vurgulamalar benim). Burada, günümüz toplumunu simülasyon kavramı aracılığıyla anlamaya çalışan Baudrillard'ı anımsamamak elde değil.

Aldanımlara karşı direnmeyi ve özgürleşim *(emancipation)* üzerinde yoğunlaşmayı öneren Adorno'nun düşüncelerindeki *olumlu* ögeyi sezmek gerekiyor: "Ödün vermeden eleştirel düşünen ve ne kendi bilincini baştacı yapan ne de eylem yapma terörüne kapılan biri, gerçekte salıp koyvermeyen, *vazgeçmeyen* biridir." (s. 121) "*Mutsuzluğu* nerede belirler ve dile getirirse orada mutluluğun kendisidir düşünce. Mutluluk böylece evrendeki mutsuzluğun içlerine kadar uzanır. Kendisini mutsuzluktan *kahretmeyenler* tevekküle de *kapılmazlar.*" (s. 122. Vurgulamalar benim)

(Milliyet, 1990)

BİR SÖZLÜK'Ü KARIŞTIRIRKEN

Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı İbrahim'in oğlunu kurban etme öyküsü çerçevesinde oluşturulmuş kitabını okuyordum. Kierkegaard gibi bir *inanmış* değilim; bu yüzden Tanrı karşısında olmak türünden sorunlarım da yok. Yine de yazdıkları, "imanın başladığı yer, düşünmenin terk ettiği yerdir" türünden yargıları tersine dönüşebilir yargılar olarak da görülerek okunduğu zaman, insanı değişik *sorun alanlarına* götürüyor.

Kitabı okurken bazı yan bilgiler *bulabilirim* umuduyla Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Ansiklopedisi-Düşünürler Bölümü* başlıklı yapıtına el attım. Okuyalım: Kierkegaard, Sören Aabye (1813-1855) Danimarkalı düşünür. Çağımızın metafizik ve düşüncesi mızmız öğretilerini geniş çapta etkileyen ve varoluşçuluk *(egzistansiyalizm)* adı verilen bilimdişi akımın kurucusu sayılan bir gizemci *(mistik)*'dir. (...) Kierkegaard gençliğinde züppe bir kılıkla kahvelerde, tiyatrolarda, meyhanelerde bir hayli para yemiş ve sonunda kendinde "büyük deprem" adını verdiği bir sarsıntı duyarak, kendi deyişiyle "18 Mayıs 1838'de yepyeni bir kişilik kazanmıştır." Bu *hasmane* girişten sonra Hançerlioğlu filozofun düşüncesini kendince özetliyor ve geliyor maddenin sonuna: "Görüldüğü gibi Kierkegaard, felsefe ni-

yetine, kendisi gibi zengin doğmuş, sıradan bir adamın yaşamını anlatıyor: Önce vur patlasın çal oynasın, sonra orta yaş durgunluğu, en sonunda da yaşlılık dindarlığı. İşte Heidegger'leri, Jaspers'leri, Sartre'ları, Camus'leri çalakalem bilimdışı zırvalar döktürmeye iten bu bayağı yaşamdan ibarettir. Kılavuzu Kierkegaard olanın başı bu sonuçtan kurtulamaz elbet."

Kimin *çalakalem* yazdığını dikkatli okur hemen ayırdedecektir elbet. Ama burada asıl şaşılması gereken nokta, Hançerlioğlu'nun partizanlığından kaynaklandığı kesin olan pervasızlığıdır. Düşüncelerine katılalım ya da katılmayalım, çağımız felsefesini derinlemesine etkilemiş, yeni tartışma soruları getirmiş dört yazarı tek cümlede mahkûm etmek olacak iş değil. Ne var ki, insan bu satırları okuduktan sonra aynı sayfada Kore Halk Cumhuriyeti'nin ilk Başbakanı Kim İl Sung'un düşünür sayılmasına şaşmıyor. Aynı şekilde Lenin'in karısı Kurpskaya'nın yine düşünür diye nitelenmesine, buna karşılık bilim felsefesi alanında büyük tartışmalar yaratmış olan Thomas Kuhn ve Paul Feyerabend'e tek satır yer verilmemiş olmasına da.

Sözlükler, ansiklopediler alındıkları anda başından sonuna okunan yapıtlar değil. Bu yüzden içindekileri ancak zamanla farkediyor insan. Hançerlioğlu'nun 1985'te yayınlanan çalışmasını, Kierkegaard'la ilgili maddeyi okuduktan sonra şöyle bir karıştırmak gereğini duydum ve bir insanın siyasal inancını Kierkegaard'dan farksız bir yargılayıcı imana dönüştürmesi karşısında şaşırdım. Bir ansiklopedist'in bu kadar ön yargılı olmaması gerekir diye düşünüyorum. Düşüncelerine karşı olduğu kişilerle daha oylumlu yazılar yazarak savaşabilirdi Hançerlioğlu. Sartre'ın felsefi yapıtını gerçekten eleştirebilecek bir donanıma sahip olup olmadığını da okur böylelikle daha içerden görebilirdi.

Hançerlioğlu Lukacs'a (yapıtları dışında) 10 satır yer veriyor. Adı tarihe Sovyet bilimine indirdiği darbe dolayısıyla geçmiş bulunan Lisenko da 10 satırla yer alıyor kitapta. Bazı

düşünürleri yerin dibine batıran Hançerlioğlu, Lisenko olayı hakkında bilgi vermek gereğini bile duymuyor ve "Klasik genetiğe karşı çıkması birçok eleştirileri üstüne çekmiştir. Nitekim bu savında tümüyle haklı olmadığı kesindir" demekle yetiniyor. Marcuse hakkındaki kanısı ise şudur Hançerlioğlu'nun: "Marksçılıkla Freud'un ruhçözümcülüğünü (psikanalizini) uzlaştırmak gibi olmayacak işlere kalkışmış bulanık kafalardan biridir. Toplumbilimci de geçinir. (...) Yüzyılımızın büyük çoğunluğunun hangi kültür düzeyinde olduğunu iyice saptamak için bu zırvaların Amerika ve Avrupa'nın birçok üniversite kürsülerinde genç beyinlere ders olarak okutulduğunu söylemek yeter." Hançerlioğlu'nun Marx'la Freud arasında ilişki kurma girişimlerine alerjisi olduğu anlaşılıyor. Horkheimer için de şöyle diyor çünkü: "Toplumbilime ruhçözümünü uygulamak gibi saçmasapan çalışmalar yapmakla ünlenmiştir." Jung maddesinde onu da "ruhçözümü denilen bilimdışı çıkmaz yolun izleyicisi" diye niteliyor. Hançerlioğlu'nun çalışması daha dikkatle taranmak istiyor ama bunu bir başka zamana bırakıyorum.

(Milliyet, 1990)

WALTER BENJAMİN ÜZERİNE

"Tarihin sürekliliğini kırmak konusundaki bilinçli istek, eylem anında devrimci sınıflara özgüdür. Bu bilinç Temmuz devrimi sırasında kendini göstermiştir. Savaşın birinci gününün akşamında, birkaç yerde, aynı anda fakat birbirine bağlı olmaksızın Paris kulelerinin saatlerine ateş edilmiştir."

Geçmişin rolü sorunu üzerinde daha içerden düşünmeye başladığım sıralarda Walter Benjamin'den okuduğum ilk satırlar bunlardı. Yaşanan ana ilişkin bu gözlem çok sarsıcı gelmişti bana. Bu kısa parçayı *Aşk ve Uygarlık*'ta alıntılayan Marcuse (Çev.: S. Çağan, May Yayınları, 1968) şu yorumu ekliyordu: "Zamanın akışını durdurma çabalarını harekete geçiren, zaman ile baskı düzeni arasındaki anlaşmadır"

Sonradan (1982) Benjamin'in "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"inin tamamını okuduğumda (Bk. W. Benjamin: *Estetize Edilmiş Yaşam*, Çev.: Ü. Oskay, Dost Yayınları) alıntının çok farklı olduğunu ve Benjamin'in, bölümü olayın bir görgü tanığının şu dizileriyle bitirdiğini gördüm: "Kim inanırdı ki böylesine! Zamanın kendisince uyumlandırılmış –yeni bir Yeşuha her saat kulesinin dibinde ayağa kalkmış– günün akışını durdurmaya tam da kadranından nişanlamış."

Terry Eagleton'un, "Günümüz devrimci aydınının da kur-

tulamadığı Brecht'in katı pragmatizmi ve Adorno'nun soylu *(patrician)* içrekçiliğinin çapraz ateşi arasında", bir düşünce savaşımı verdiğini söylediği Benjamin (Bk. T. Eagleton: W. Benjamin or Towards Revolutionary Criticism, s. 115, Verso, 1985) üzerindeki ilgi Türkiye'de de giderek yoğunlaştı. 1977'-de ilkin Önay Sözer, Benjamin'in sonradan çevrilen "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat" başlıklı yazısından *(Oluşum*, sayı 40, 1981, Çev.: A. Cemal) kalkınan "W. Benjamin'in Teknoloji Felsefesine Bakışlar" adlı bir yazı yayınladı (*Türkiye Yazıları*, 1977).

Benjamin'in Sanat'ın aurası'nın, tümlüğünün ortadan kalktığını, buna karşılık siyasal bir temel kazandığını öne sürdüğü bu yazısı sonradan geniş yankılar uyandırmış, örneğin John Berger *Görme Biçimleri* (Çev.: Y. Salman-M. Quigley, Yankı Yayınları) adlı yapıtında "Geçmişin tüm sanatının siyasal bir sorun olarak önümüzde bulunduğunu" belirtmiştir Sözer'in de vurguladığı gibi. Burada Benjamin'i tanıtmak yolunda Ünsal Oskay'ın önemli çaba harcadığını söylemeliyim. Oskay 1981 tarihli üç oylumlu yazısında düşünürün dünyasını hem kuşatmayı hem de betimlemeyi öngörmüştür: "W. Benjamin'in Baudleaire Üzerine Çalışmaları", "W. Benjamin'de Tarih, Kültür, Fantazya", "Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı".

Yine T. Eagleton'un deyişiyle "Materyalizmin ve İdealizmin Marksist Kültürel Kuram İçindeki Çaprazlama İlişkileri" yapıtına "dramatik biçimde yansımış olan" (Bk.: a.g.e., s. 114) Benjamin'in Baudelaire çözümlemesinde kullandığı düşünür-gezer *(flaneur)* kavramı, hem yaşanan günün anlaşılıp bilincine varılması, hem de siyasal/aktörel ve yazınsal açıdan ona karşı çıkılması yönünden bana son derece çekici gelmiş, bu kavramlaştırmadan yola çıkarak "Verili Toplumsal İlişkiler Ortamında Düşünür-Gezer Olarak Şair" başlıklı bir deneme yayınlamıştım (Bkz.: *Çağdaş Eleştiri*, Nisan 1983) Benjamin'in geçmişin hep geleceği kurmak amacıyla durmaksızın anımsanıp elenmesi, yani plebyen geçmişin canlı tutulması yolunda-

ki düşüncelerinin de mesihçi önermeleri tartışılabilir olmakla beraber, üretici kışkırtmalar içerdiğini düşünüyorum. Özellikle her geçmiş ilginin gerici olmadığının kavranmasında öne sürmelerinin yararlı olacağını sanıyorum. Benjamin, Koleksiyoncu'yu "sadece uzak bir dünyayı düşleyen kişi" olarak değil "daha iyi bir dünyayı da düşleyen kişi" olarak tanımlarken bu olguyu yeterince vurguluyor.

"19. Yüzyılın Başkenti Paris" adlı ve Baudelaire'in şiiri üzerinde yoğunlaşan *Pasajlar* çalışmasının bir bölümünü oluşturan yazısında (Bkz. *Yazko Çeviri*, Sayı 2, 1981, Çev.: A. Cemal) Benjamin, şiirin toplumsal arka planını aydınlatmaya çalışırken çağdaş teknolojilerin toplumsal ve tinsel içeriğini çözümler. Örneğin Haussmann'ın kent projesini değerlendirirken şunları yazar: "Çalışmalarının gerçek amacı, kenti iç savaşa karşı güvenlik altına almak, gelecekte Paris'te barikatların kurulmasını olanaksız kılmaktır" Berjamin'in şu sözleri, Stalin dönemini de bir bakıma betimlemiyor mu dersiniz: *"İmparatorluk, devleti tek başına amaç bilen devrimci terörizmin biçemidir."*

(Milliyet, 1990)

DEVLET, OCAK, DERGÂH

Türkiye'de siyasal düşünce tarihi alanında yapılmış değerli çalışmalar bulunuyor. Çoğu geçmişi anlamaya yönelik bu yapıtların, önemli bir boşluğu doldurmakla birlikte, günümüzdeki kimi oluşumları irdeleyemediğini belirtmek gerekir. Özellikle 1968'den sonra hızlı bir değişim sürecine giren Türkiye'de *sağın* ve *solun* gelişimi konusundaki çalışmalar nitelik açısından da nicelik açısından da yeterli değildir. Profesör M. Landau'nun 1960'tan sonraki olguları betimlemeyi öngören kitabı da ne yazık ki, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapıyı tümüyle kapsayıcı bir perspektif sunamamaktadır.

Tanzimat'tan bu yana girişilen *modernleşme* çabalarının karşısına dikilen tutucu (muhafazakâr)/sağcı düşüncenin tarihi, başlı başına bir ilgi odağı olarak algılanması gerekirken, üzülerek söylemek gerekir ki, ideolojik suçlamaların ötesine geçilememiş, eğilimlerin çeşitli dönemlerdeki biçimlenmesi betimlenememiştir. Özellikle, 1970'lerden sonra Türkiye solunun *faşizmi* algılayış biçimi, her muhafazakâr tavır alışı mahkûm etmiş, çalışan kesimlerin sağda yer alışlarının altındaki ekonomik/politik/ideolojik *beklentileri* anlama yeteneği gösterememiştir. Bu durumun başlıca nedeninin solun doğrudan doğruya Üçüncü Enternasyonalin faşizm tanımına bağlı kalması olduğu söylenebilir.

Tanıl Bora-Kemal Can'ın ortak çalışmaları *Devlet, Ocak, Dergâh* (Birikim Yayınları) 1965 yılından sonra Alparslan Türkeş'in liderliğinde küçümsenemeyecek bir gelişme gösteren *ülkücü hareketi* tüm yönleriyle betimlemeyi öngören bir çalışma. Yazarların "özgül bir faşist hareket" (s. 37) olarak niteledikleri ülkücü hareket, hiç kuşkusuz bugün de bir ideoloji olarak etkinliğini sürdürüyor. Kitabın asıl önemi de 12 Eylül darbesinden sonra hareketin aldığı biçimi araştırması, kendi içindeki fraksiyonları sergilemesi ve yönsemelerini göstermesidir. Çözümlemenin, faşist ideoloji bağlamında yapıldığını hemen söylemek gerekir.

Vurucu güce sahip bir partileşme hareketi olan ülkücü ideolojinin 1965'ten günümüze geçirdiği evreleri betimlerken Bora ve Can'ın temel varsayımı şu sözlerde yatıyor: "Ülkücü hareketin taban dinamiğinde, kapitalist modernleşmenin ve özellikle ona kültürel düzeyde eşlik eden Batılılaşmanın yarattığı yabancılaşmaya karşı, on yılların geleneksel tepki birikiminden damıtılan radikal popülist 'isyan' etmenleri belirleyicidir. (...) Önderliğinin, politikasının ve söyleminin olgun faşist içeriği ile kitle tabanının ham reaksiyoner radikalizmi arasındaki açı, ülkücü harekete özgü değil. Bu açı, faşizmin evrensel karakteristiği" (s. 38).

Tanıl Bora-Kemal Can *Devlet, Ocak, Dergâh*'ta gerek arka-planı aydınlatır ve betimlerken gerekse güne ve geleceğe ilişkin yorumlar ve varsayımlar geliştirirken zengin ülkücü literatürden yararlanıyorlar. Yazarların bu yetkin çalışmasının Ruşen Çakır'ın *Ayet ve Slogan* adlı kitabını daha kuramsal bir düzlemde bütünlediği ve Türkiye sağının anlaşılması yolunda büyük katkı sağladığı açık. Bora ve Can, çalışma boyunca ülkücü hareketin uzak geçmişine dönmek suretiyle sorunu tarihsel boyutuyla kavramamızı da sağlıyorlar.

Mutlaka okunması gereken bir kitap *Devlet, Ocak, Dergâh*. Yazarlar, çalışmalarının sonunda, tümüyle katıldığım şu yorumu getiriyorlar:

"Ülkücü hareketin gerek dışa dönük, gerek kendi içindeki ideolojik hegemonya mücadelesinde ana ekseni oluşturması pek mümkün görünmeyen, fakat 'Türkleşme' ve özellikle 'İslamlaşma' mecralarındaki gelişmelerde etkisi olan üçüncü mecra 'sol' söylemle ilgili. Ülkücü harekette 1980 sonrasında yerleşen 'düzen karşıtı', 'sol' söylem etmenleri, hareketin geleneğinde çok 'ihmal edilmiş' olmalarının da etkisiyle, özellikle Türk-İslam ülkücülerinin ağzında oldukça uçlaştılar, radikalleştiler. 'Çocukluk hastalığı' teşhisi de konabilecek olan bu 'ultra-radikalizmin', ülkücü hareketi soy faşizmin karakteristik ideolojik yapısına yakınlaştırıcı bir veçhesi var. Öte yandan, Türkiye toplumunun yaşadığı hızlı kapitalistleşme ve sınıflaşma süreci karşısındaki, özellikle Orta-Doğu Anadolu taşrasından yayılan ve orta sınıflarda yayılan tepkiler, ülkücü hareketin 'sol' etmenleri kullanımına yeni açılımlar getirebilir (s. 515).

(Milliyet, 1991)

KONU-M-LAR: YENİ BAKIŞ AÇILARI PEŞİNDE

Türkiye'de bir süredir *özellikle* plastik sanatlar alanında gözlenen modernizm/postmodernizm tartışması, yavaş yavaş öteki alanlara da yayılacağa ve düşünce yaşamımıza bir *ivme* kazandıracağa benzemektedir. Kapitalizmin aldığı yeni biçim ve reel sosyalizmin çöküşü, ister istemez geleneksel çözümleme yöntemlerinin ve toplum kuramlarının *sorgulanmasını* da zorluyor. Tarih, zaman ve ilerleme düşüncelerine ilişkin yeni açılımlar ve varsayımlar, hemen hemen tüm söylem biçimlerinin (bilim, felsefe, sanat, yazın vb.) içinde derin yarıklar oluşturuyor ve insanın *beklentiler ufkunu* genişletiyor, toplumsal ve bireysel bilinçaltımızın çökeltilerinin dikkate alınmasını gerektiriyor.

Ali Akay'ın; *Konu-m-lar* adlı kitabında topladığı (Bağlam Yayınları), Türkiye'nin güncel sorunlarından bazılarını postmodern düşünsel yaklaşımlar bağlamında irdelemeyi öngören makaleleri, okuru *yeni sorunsallarla* yüz yüze getirme yolunda önemsenmesi gereken bir adım atıyor. Bu yazılar içinden üçü, "Arabesk, Sosyolojik Bir Yaklaşım", "Pax Arabexa" ve "Yeni Toplumsal Yapılaşmalar Üzerine Bir Çözümleme Denemesi" doğrudan toplumsal ve kültürel yaşamımızda görülen arabesk

olgusunu anlamayı ve geniş tabanlı bir genellemeyi öngörüyor.

Türkiye'de arabesk olgusu üzerine kapsamlı bir literatür bulunuyor. Sanayileşme/kentleşme sürecinin tırmanmaya başlamasıyla birlikte, *alt kültür* olgusu hemen dikkati çekmiş, kırsal kesimden kente göçen ve marjinalde yaşama durumunda kalan insanların, geleneksel köklerini ve alışkanlıklarını yitirerek içinde kent değerlerini de barındıran *yeni* bir kültür üreteceği farkedilmişti. Daha çok *arabesk müzik* düzeyinde algılanan bu alt-kültürün, yönetilen-bağımlı sınıf üyelerinin ekonomik düzeye de gönderen ezilmişliğini, yaşanan gerçekliği yansıttığı da vurgulanmıştı.

Akay, arabeski bir "göçmen-ürben" kültürü olarak tanımlıyor (s. 34) ve Özal döneminin "ithal ikameci olmayan" bir ekonomik modeli yürürlüğe koyarak şu gelişmelere yol açtığını vurguluyor: 1. İşçi, memur, emekli bürokrat kesim, orta sınıf karakterini kaydedip fakirleşti, 2. İktidar masmedyaları kullanarak siyasetin politik karakterini yok etti ve yeni bir aydın tipini, gazeteci-yazarı yarattı, 3. İktidar, para ve prestij mekanizmalarını yeni arabesk burjuvazisinin işletmesine ve yönetimine soktu, 4. Devrimci güçler de arabesk ile kültürel ittifaka girdi (Red Türküleri vb.), 5. Beyoğlu marjinalleri olan göçmen lumpenler çoğaldı.

Bu olgular çerçevesinde iktidar (Akay, bu iktidarın sadece ANAP'ı kapsamadığını, *partilerüstü* olduğunu vurguluyor) "hem sermaye sınıfını hem de emekçileri bir arabesk kültür içinde eritip temsiliyet yetisini eline geçirmeyi başarmış gibi duruyor" diyen yazar şöyle sürdürüyor: "Böylece iktidar hem arabesk burjuvazisine hem de lumpenlere bir 'ortak-yazgı' *(co-destin, geschick)*, bir ortak-gelecek sunar. İsterse bu ortak-gelecek ani olsun, isterse ikinci kuşak arabesk burjuvazisinin çocuklarının *burjuvalaşma* süreçlerinde erisin gitsin. Her zaman için pragmatik olan iktidar biçiminin ikili bir oyun oynaması vardır. Bu ortak-yazgı, ayrıca, devletin içinde erimesi gereken bir halk *(volk)* topluluğunu ortaya çıkarmasının yasal ideolojisi konu-

mundadır: Volk, yürüyelim arkadaşlar, halk ortak-yazgısının aktörleri olarak yeni bir melodinin içinde, devlet düzeyinde erimek zorundadırlar ki, meydan rahatlasın ve istenilen ekonomi-politika uygulanışında güçlükler çıkarmasın. Bunu arabesk'in melodisi ve kültürü üstlenmiştir. En azından ara-kültürün şu anki siyasetinin yapılanması bu kültürün üzerine, iktidarın toplumsal yapılanmasıysa arabesk burjuvazisinin hegemonyacı karakteri üzerine yaslanmaktadır." (s. 38-39).

Ali Akay, arabesk kültürün estetiğinin "fotoğraf estetiği" olduğunu (s. 40) öne sürüyor, mekânın örgütlenmesinin de "artık bir derinlik değil, bir yüzeysellik aracı olarak siyasi ideolojisinin bir parçası" olduğunu öne sürerek Anadolu Medeniyetleri Sergisi'ni, İbrahim Paşa Sarayı'nın restorasyonunu birer örnek olarak veriyor. Akay'ın arabeski anlama çabasının tartışılması gerektiğini ve böyle bir tartışmanın çok olumlu yeni sonuçlara ulaştırabileceğini düşünüyorum.

(Milliyet, 1991)

AVRUPALI, DAHA DA ÖTESİNDE DÜNYALI OLMAK

Gezgin bir ulus olmadığımız gibi, gidip gördüğümüz ülkeler hakkında fazla düşünen bir ulus da değiliz. Kendi adıma konuşursam, en küçük bir haritacılık *(kartografi)* sezgisinden yoksun olduğumu söyleyebilirim. Bir şema üzerinde adres tarif etmeyi doğru dürüst beceremem bu yüzden. Yine bu yüzden, yapılan tarifleri anlamakta da zorlanırım. Herhangi bir ülkede ya da kentte bir hafta kalıp döndükten sonra yazı dizisi döktüren gazeteci-yazarlara duyduğum güvensizliğin altında bu kartografi yetersizliğinin bulunduğunu düşünüyorum. Bir ülkeyi bırakın, bir kenti *anlamak* bile benim için neredeyse on yıllar gerektiren bir uğraştır. Geçenlerde tesadüfen elime geçen Prof. Erol Tümertekin'in *Çağdaş Coğrafi Düşüncenin Oluşumu* adlı kitabında 1650 yıllarında yaşamış Bernhard Varenius'tan yapılan bir alıntıya rastladım: "Okyanusun bir bölümü hareket etti mi bütün okyanus hareket eder." Doğal ve toplumsal coğrafya için olduğu kadar tarihsel olgular için de son derece geçerli bir gözlem olarak göründü bana bu sözler. Şu ya da bu ülkedeki bir *devrim* ya da *şenlik*, ister istemez, dünyayı da etkiliyor. Biraz coğrafya ve tarih bilgisinin her türlü *yalnızcılık (infiratçılık)* politikasını ve böyle bir politika bağlamında oluşturulmak istene-

cek kültür ideolojisini geçersizleştirmeye yeteceğini düşünmüşümdür hep.

Gül Işık adı, birkaç çevirisini görmüş olmama rağmen, benim için, *Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar* adlı çalışmasını okuduktan sonra anımsanması, önemsenmesi gereken bir ad olmuştur. Geçtiğimiz günlerde bu değerli çevirmen-yazarın yeni bir kitabını okudum: *İspanya: Bir Başka Avrupa* (Metis Yayınları). Turistik bir gezinin popüler ögelerle desteklenmiş izlenimlerini değil, bir ülkeye ilişkin ekonomik/politik/ideolojik konumlandırmaları ve çözümlemeleri içeren bir kitap bu. El Greco ve Goya'nın, Unamuno ve Lorca'nın, Gasset ile Goytisolo'nun, General Milan-Astray ile Dolores İbarruri'nin, Dali ile Bunuel'in, İslamlıkla Hıristiyanlığın *karşıt* ve *geçişimli* söylemler oluşturduğu, *iç savaş*'ın kıyımlarını yaşamış bir ülkenin nasıllığını ve niçinliğini anlamaya yönelik bu çalışma, dilerim yazarlarımızı kışkırtmayı başarsın.

Birinci elden kaynakları kullanan Gül Işık'ın *İspanya*'sı, dikkatli okura, Türkiye ile paralellikler kurma olanağı verebilecek nitelikte gözüktü bana. Tarihten devralınmış düşünsel karşıtlıklar ve siyasal düşmanlıklar içeren bir toplumun *kimlik arayışı* ile aynı çatışma ve bunalımları yaşamış ve yaşamakta olan ülkemiz arasında ne çok benzerlik var aslında. Ayrıca geleceğe ilişkin tasarı ve beklentiler arasında da, büyük hısımlık bulunduğu açık. Gül Işık'ın vurguladığı gibi, temel soru şu: Kimiz biz ve ne olmalıyız?

Bu soruyu yanıtlamak amacıyla Işık, Avrupa kavramını *temel* parametre olarak alıyor. Ben, kimi zaman sakıncalı olabileceğini düşündüğümden bu Avrupa-merkezliliğe karşı *dünyalı olmayı* önermekten yanayım. Goytisolo'nun "İspanya XI. yüzyıldan başlayarak, Müslümanların, Musevilerin ve Hıristiyanların ortak ülkesi olarak doğmuştu" dediğini anımsatan Işık, yazarın Türkiye'den önce AT'a girmeyi başaran İspanya'nın konumunu değerlendirirken şöyle dediğini belirtiyor: "Kültür bundan böyle yalnızca *ulusal olamayacağı gibi,* Avru-

palı da olamaz artık, ancak karmaşık, *melez*, çok ve çeşitli uygarlıkların *katkısıyla verimlenmiş* olabilir." (s. 30-31, vurgulamalar benim). Benim sonuna kadar destekleyeceğim bir yaklaşım bu. Bağnazlığın ve kısır-döngünün aşılması, biraz da kozmopolitizmin yaratıcı/üretici bir kültürel kavram durumuna getirilebilmesine bağlı görünüyor.

İntiharı bir çözüm olarak seçen Mariano Jose de Larra'nın 1836'da İspanya'yı kastederek, "zaman sizin için hiç geçmiyor sanki" dediğini belirten ve 1960'daki durumun aynı olduğunu söyleyen Goytisolo'nun şu sözlerini Türk aydınlarının da derin bir iç sızısıyla paylaşabileceklerini sanıyorum: "Sahiden de, yurdumuz hiç mi hiç değişmiyor, sanki zaman onun için hiç geçmiyor gibi, aslında hiçbir şey onun için geçmiyor gibi, tersine, *geçip giden kendisi*" (Vurgulama benim, s. 140).

Gül Işık'ın gerçekten değerli, sordurucu nitelikte çalışmasının; İspanya'yı daha *bütünlüklü* düşünebilmemize yol açacak nitelikte olduğuna kesinlikle inanıyorum.

(Milliyet, 1991)

BİR ROMANCININ ANILARI

Türkiye'de popüler santimantal yazın'ın en büyük temsilcilerinden biri olan Kerime Nadir'in *Romancının Dünyası* adını verdiği anılarını, yayınlanmasından 10 yıl sonra okuyabildim. Ortaokul çağında okuduğum *Hıçkırık, Samanyolu, Funda* gibi romanları, o dönemlerin bazı anılarıyla sarmalanmış olarak belleğimde yer etmiş olsa bile, hiçbir zaman büyük harfle yazılan *romancı* nitemi bağlamına sokmadığım bir yazarın anılarında fazla ilginç açıklamalar bulamayacağımı düşünmüş olmalıyım.

Romancının Dünyası'nı, üzerinde çalıştığım bir kitap dolayısıyla okuduğumda, bu düşüncemde yanılmış olduğumu gördüm. Kerime Nadir'in çok genç yaşında girdiği *Bab-ı Âli*'nin yanısıra *Yeşilçam*'a ilişkin anıları, toplumsal ve yazınsal yaşamımızın hâlâ değişmediğini, insan ilişkilerinin hâlâ küçük çıkarlar çerçevesinde sürüp gittiğini gösteriyor. Hemen belirtmem gerekir ki, Kerime Nadir, yazarlığından da yaşamından da gurur duyan, dahası, hemen herkesi suçlayan biri. Kendi sınırlı dünyasını evrenin tamamı sayan dargörüşlü bir küçük burjuva. Hayli kötü niyet taşıdığı da kesin. Kitaplarını eleştirenlere anında yanıt vermiyor, öfkesini yıllar boyunca içinde biriktiriyor, büyütüyor ve kine dönüştürüyor. Ne var ki, *Romancının*

Dünyası, büyük olsun küçük olsun, bir yazarın ne tür zorluklar ve anlayışsızlıklarla mücadele etmek durumunda kaldığını apaçık gösteriyor.

Bağnazlık ve budalalık, bugün olduğu gibi dün de genel bir olgu. Kerime Nadir, *Kahkaha* adlı romanı dolayısıyla Cumhuriyet gazetesinde bir eleştiri yayınlayan Adile Ayda'nın kitabın kahramanı olan ve ağabeyiyle bir orman işletmesine konuk giden genç kıza "'sabahlık giydirmediği" için kendisine "görgüsüz", konuyu da "toplum ahlakına aykırı" bulduğunu yazıyor ve şunları ekliyor: "Bugün dünyadaki toplum ahlakına bakarak, o zamanki tutucu zihniyetle varılan hükmün ne masum bir gaflet, aynı zamanda ne büyük bir haksızlık olduğunu düşünüyorum." Romanların, hâlâ "toplum ahlakı" açısından okunmasının sürüp gittiğini söylemek gerekir.

Orman mühendisleri ile orman işletmelerinde çalışanların yaşamlarını, hiç kuşkusuz bir aşk öyküsü çevresinde, romanlaştırmayı *sosyal konulara* bir geçiş sayan Kerime Nadir, yazın ve yazarlık anlayışını şöyle özetliyor: "Sanatı birtakım amaçlara alet eden ve ölçüye, biçime önem veren kişi gerçek bir sanatçı olamaz bence. O kişi bir özenti, bir zorlama içindedir. Sanat zorlanamaz, o kendi kendine doğar. Edebiyatçı da seçeceği yolu iradesi kadar duygularıyla, daha doğrusu ruhunun eğilimiyle saptar. Böylece kendi ruhuyla başka ruhlar arasındaki o bağı kurabilir ancak. Evet, büyük düşünür ve eleştirmen Charles du Bos'un 'edebiyat iki ruh arasında bir rastlantı noktasıdır' teorisine en samimi bir inançla katıldığımı açıklarken, iddialı bir yazar olmayışımın nedenini de ortaya koymuş olduğumu sanıyorum. Yazılarımın her zaman sevilerek okunmasının sırrı budur belki de."

Ne var ki, Kerime Nadir bu *alçakgönüllülüğü* Selim İleri'nin bir eleştirisi karşısında derhal terkediyor ve eleştiriyi "hezeyan" olarak niteliyor. Daha da ilginci, bu eleştiriyi fırsat bilen Kerime Nadir'in gününün yazınını değerlendirişi: "Bugün 'roman' diye yayınlanan eserler, hakiki roman kavramıyla bağ-

daşmıyor hiç. Bunlar, çoğunlukla katı, çirkin, kaba, iğrenç, utanmasız, korkunç ve sinir bozucu birtakım gerçekçilik örnekleri. Evet, içlerinde şiirle düzyazı karışımı güzel bir anlatımı içerenler de var. (...) Fakat herbirine 'roman' denemez." Bu bölümü şu cümleyle kapatıyor Kerime Nadir: "Çağ değişti, yeniler geldi, yeni ve iddialı yazarlar. Ama biz kendi çağımıza imzamızı atmış bulunuyoruz. Bunu hiç kimse silemez."

Romancının Dünyası, Kerime Nadir'in dostluklarını da düşmanlıklarını da (örneğin Türkân Şoray) sergiliyor. Kendi alanında 40 yıl zirvede kalmış, bunun keyfine de varmış bulunan Kerime Nadir, yine de şu esef cümlesini yazmadan edemiyor:

"Değişen dünya ile beraber kaybolan yıllarda yalnız gençliğimiz değil, sevdiğimiz her şey yok olup gitti. Bu dünya bizim dünyamız bile değil artık."

(Milliyet, 1991)

SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR

Thomas Moore, Tommosa Campanella'dan dolayımlanarak Saint Simon, Fourier ve benzerleri özgürlük, eşitlik, mutluluk ilkeleri üzerine kurulu bir toplumun düşünü görmüşlerdi. Çağımızın teknolojik ve politik gelişmeleri, bu türden olumlu ütopyalar döneminin kapanmasına yol açtı. Bireyliğin bastırılmasına ilişkin olumsuz *ütopyalar*'ın en ünlüleri Zamiatin'in *Biz*'i, Huxley'in *Yeni Dünya'sı* ve Orwell'in *1984*'üdür. Orwell, bu yapıttan önce yayınladığı (1945) *Hayvan Çiftliği*'nde de totaliter bir toplumun eleştirisini yapar. Onun kötümserliğinin sürmesine karşılık Huxley, yıllar sonra olumlu ütopyasını yayınlar: *Ada*.

Son yıllarda yeni bir dönüşüme tanık olundu ve olumlu ütopyalar dönemine girildi. Tıptan iletişime, sanayiden eğitime, her alanda gözlenen teknolojik patlama, *sanayi sonrası* düşleri besliyor şimdi. Moore ya da Campanella'nın dünyasının gerçekleşmesine çok az bir zaman kaldığına inandırılmak isteniyoruz.

Boris Frankel'in kitabı *Sanayi Sonrası Ütopyalar* (Ayrıntı Yayınları, Çev.: Kamil Durand), öncelikle *refah toplumu* imgesini sorguluyor. Ütopya kavramı hep bir geleceği öngördüğü

için kuşkuyla bakılan bir kavramdır. Özellikle Marx ve Engels, siyasal programları açısından ütopyacılığa karşı olmuşlardır. Yine de ütpoya kavramını siyaset kuramından tümüyle *dıştalamaya* olanak yok gibidir. Oscar Wilde'ın "Ütopya içermeyen bir dünya haritasına bakmaya bile değmez" sözünü anan Frankel, Lukacs'ı izleyerek "somut eylem ve örgütlenme planlarına bağlanamadıkça ütopyaların tutkulu istekler olarak kalacaklarına" inandığını vurguluyor, ancak ütopik geleneğe "canlı bir esin kaynağı, günlük yaşamın yoksullaştırıcılığının ve nesnelliğinin bayağı ve uysal bir biçimde kabulunun *reddi olarak*" (s. 35, vurgulama benim) son derece sempatiyle baktığını da ekliyor.

Frankel, tartışmasını, yapıtları Türkçe'ye de çevrilen Alvin Toffler *(Şok, Üçüncü Dalga)*, Andre Gorz *(Elveda Proletarya, Cennetin Yolları)* ve Rudolf Bahro *(Kızıldan Yeşile, Nasıl Sosyalizm, Hangi Yeşil, Ne İçin Sanayi?)* ile yapıyor. Gorz ve Bahro'nun Marksist bir geçmişleri olduğu için sorunları Toffler'den farklı biçimde düşündüklerini söyleyen Frankel, bu üç yazarın son çözümlemede teknolojik devrimin yol açtığı gelişmelere olumlu gözle baktıklarını ve sanayi ötesi toplumların daha insanal ve demokratik bir yapıya kavuşacaklarına inandıklarını belirtiyor.

Frankel, sanayi sonrası ütopyaların içeriğini tartışırken, sosyalist bir söyleme yaslanıyor ve sadece kapitalist ekonominin değil sosyalist ekonominin de dönüşümüne ilişkin yaklaşımları çözümlemesine içkinleştirmeyi öngörüyor. Bu yüzden, Alec Nove'nin dilimize de çevrilen *Uygulanabilir Bir Sosyalizm İktisadı* adlı kitabında dile getirdiği kimi görüşlerini tartışmaya açıyor ve piyasa sosyalizmi söylemindeki zayıf noktaları gösteriyor.

Can alıcı sorunları gündeme getiren Frankel; Toffler, Gorz ve Bahro'nun özellikle teknolojinin askeri kullanımı konusunda oldukça sessiz kaldıklarını belirtiyor ve askeri amaçlı üretimin olumsuz etkilerini vurguluyor. Sanayi sonrası ile sanayi önce-

si'ni karşılaştıran Frankel, Üçüncü Dünya'nın *sömürüsü* olayına da ağırlık veriyor. Frankel'in mutlaka okunması gereken kitabını burada özetlemenin olanağı yok. Bu yüzden, kitabın temel yaklaşımını açıklayıcı nitelikteki bitiriş cümlelerini alıntılamakla yetiniyorum:

"Yeni bir bakış açısına ve yeni bir yön anlayışına gerek duymaktayız. İşçi, sosyalist ve komünist partileri genel olarak iflas etmiş durumdadır. Öte yandan bu parti sözcülerinin pek çoğu radikal eleştirilere tepeden bakmaktadırlar; çünkü onlara göre siyaset zor iştir ve 'olanaklı olanı bulma sanatı'yla ilişkilidir. Bununla birlikte, sanayi sonrası ütopyacıları gibi insanların düşünceleri olmazsa siyaset, önünü göremeyen bir zor işten başka bir şey olmazdı. Ancak, alternatifler uygulanabilir değilse, insanların tutkuları trajik bir biçimde yanlış yola sapar. İşte bu nedenle, eko-sosyalist, yarı-otarjik ilkelere dayalı (ve günümüzde dayatan ama üstesinden gelinebilir sorunlara çözüm getiren) 'somut bir ütopya' tutkuyu sebatlı bir mücadele perspektifiyle birleştirmelidir."

(Milliyet, 1991)

"İSTANBUL'UN ORTA YERİ SİNEMA"

Dize onun ama Orhan Veli'den söz edecek değilim. Yaşasaydı, herhalde o da şaşar kalırdı kentin geçirdiği büyük değişim karşısında. Şunu hemen eklemek gerekir: Değişimin olumlu ve *olumsuz*, zorunlu ve *zorlama* yanları var. Hızlı bir göç olayıyla karşılaşan tarihsel bir kenti korumak sanıldığı kadar kolay değil.

İstanbul'a akan büyük bir işsiz kitlesi, alanları, caddeleri, sokakları, iskeleleri tutmuş durumda. Gecekondu bölgeleri hızla genişliyor ve bu dönüşüm, çeşitli *alt-kültür* biçimleri üretiyor. Bu kültürün insanları *yerleşik kültürün* insanlarını öfkelendiriyor.

Beyoğlu'na, şimdilerde pek moda olan nostaljik çağrışımlı adıyla *Cadde-i Kebir*'e ne zamandır çıkmadım. Bu üç dört ay içinde, eminim yine bir yanı değişmiştir. Bildik bir yanı otel olmuş, bir birahane bankaya dönüşmüş, bir başkası kebapçı olmuştur.

Şöyle de düşünülebilir: Biz eskiyoruz, Beyoğlu yenileşiyor.

Bir teselli yoludur.

Bu konuya dönüşümün nedeni, peşpeşe yayınlanan iki gü-

zel, ilgi çekici kitap: Biri, *İstanbul*'un ve *Sinema*'nın iflah olmaz tutkunlarından Giovanni Scognamillo'nun: *Cadde-i Kebir'de Sinema.* Öteki, her iki konunun yine iflah olmaz bir başka tutkunu Atilla Dorsay'ın: *Benim Beyoğlum.*

İki yapıt da, bizi eski günlere götürüyor, eski sinemaların ve filmlerin dünyasına. Gerçi Dorsay'ın kitabı biraz daha geniş bir perspektiften alır Beyoğlu'nu. Tiyatrolarıyla, başka uzamlarıyla. Yine de Scognamillo ve Dorsay birbirlerini bütünlüyorlar.

Scognamillo, "Önsöz"de şöyle diyor:

"Her ne kadar sinema konusunda nostaljik olduğumu inkâr etmiyorsam da, amacım nostaljik olmak değil bu kez. Amaç Türkiye'de sinemanın oluşumunun köklerine dönmektir, daha değişik bir açıdan ve daha ayrıntılı bir perspektif içinde."

Bu amacını gerçekleştirdiğini hemen söylemek gerekir Scognamillo'nun. Türkiye'ye sinemanın girişini, tarihsel süreç içinde gösteriyor kitap. Ünlü salonlar, ilk filmler, ilk afişler. İstanbul'a gelip film çeviren yıldızlar, işletmeciler. Türkiye'de bize sinemanın tarihini sunan Scognamillo, sözü bağlarken, nostaljik eğilimini yine de aşmayı başarıyor ve şöyle diyor: "Aslına bakarsanız sinemanın bir *basubadel-mevt*'i olmaz, olamaz; çünkü sinema –tüm tarihinin de gösterdiği gibi– ölümsüzdür. İstiklal Caddesi sinemaları, herkesin sinemaları, devamını yaşayan bir tarihtirler."

Atilla Dorsay, yukarıda değindiğim gibi İstanbul'a sadece bir sinema ve tiyatro tutkunu olarak değil, bir mimar, bir kültür adamı olarak da bakıyor ve maruz kalındığı kesin olan erozyonu çeşitli düzeylerde kavramak istiyor. Dorsay kitabının amacını şöyle özetliyor:

"İstediğim, Beyoğlu'nun ne olup olmadığını, İstanbullunun kolektif bilincindeki Beyoğlu imajını ortaya koyan bir yazı dizisi içinde hem bu semtin insan malzemesine, hem yapı ve mimari birikimine değinen, bu arada nostaljiyi ve aşırı umutsuzluğu bir yana bırakarak, gelecek için çözümler araştıran ve öneren bir çalışmaydı."

Dorsay'ın "Sunuş"ta dile getirdiği şu sözlerine, ütopik bir içeriği olsa bile yürekten katılıyorum. Ütopyalara her zaman gereksinimimiz var çünkü:

"'Beyoğlu'na çıkmak', benim gençliğimde olduğu gibi, yeniden önemli bir sosyal olay haline gelecek, sinemalar-tiyatrolar adam almayacak, semtte yeni kültür, eğlence, alışveriş merkezleri, turistik yerleşmeler oluşacak. Belki bir gün Beyoğlu'nu kente gelen yabancılara işte bizim kültür eğlence merkezlerimiz diye iftiharla göstermeye başlayacağız. Kimbilir?"

(Milliyet, 1991)

İLHAN MİMAROĞLU ÜZERİNE

Hemen belirtmeliyim ki, müzikle ilgim, müziği sevmekten öteye gitmiyor. Elektronik müziğe ise, hem çok az örneğini dinleyebildiğim hem de amatör-kulağım daha çok geleneksel müziğe *alışkın* olduğu için, iyiden iyiye yabancıyım. Ama, yine de İlhan Mimaroğlu'nun *Elektronik Müzik* adlı kitabını (Pan Yayınları, 1991) hem merakla hem zevkle okudum. *Öğrenmenin* yaşı olmadığını hepimiz biliyoruz, ama gerçekten öğrenmek *isteyen* bir toplum olduğumuz söylenemez. *Otodidakt* (kendi kendini yetiştiren, öz öğrenimli), hemen tüm profesyonellerin oldukça kaygıyla baktığı biridir, doğal olarak. Yine de, ben kendi payıma bir otodidakt olmaktan korkmadığımı söylemeliyim. Eğer korksaydım, De Broglie'nin *Madde ve Işık*'ından da Monod'un *Rastlantı ve Zorunluluk*'undan da Ostrogorsky'nin *Bizans Devleti Tarihi*'nden de yoksun kalacaktım. Ve daha niceleriden.

Mimaroğlu'nun kitabı, elektronik müziği bana da, başkalarına da donanımsızlığımız ve yetersizliğimiz dolayısıyla belki daha uzun süre sevdiremeyebilir ama, kitap; elektronik müziğin *ne olduğunu* çok yetkin biçimde anlatıyor. Elektronik müziğin günümüzdeki en saygın temsilcilerinden biri olan Mimaroğ-

lu'nun İstanbul Festivali'ndeki dinletisine, ne yazık ki, ertelenemez bazı kişisel nedenlerden ötürü gidemedim. Gidebilseydim, belki kuramsal açıklamaların kılgısal/deneysel uygulamalarını daha iyi kavrayabilme şansını elde ederdim. Bu eksikliği, Mimaroğlu'nun bir kasetini ya da plağını edinerek en kısa zamanda gidermeye çalışacağım.

İlhan Mimaroğlu, besteciliğinin ötesinde, *gerçek bir aydın*. Getirdiği yorumlar, kimi sorunları betimler ya da irdelerken gösterdiği ödünsüz tavır alışlar bir yana, kitabın dip notlarındaki gönderme düzeyi, bestecinin kültür çevreninin boyutu hakkında yeterli fikir veriyor. Varese'den Cage'e çağımızın en öncü bestecileriyle birlikte çalışan Mimaroğlu'nun öteki sanatların (sinemadan yazına) gelişimine duyduğu ilgiyi, bu alanlarda gösterdiği kavrayıcı sezgiyi kıskanmamak elde değil. Müzikten hiç anlamayan okura bile öğütlerim *Elektronik Müzik*'i.

Ama, onunla birlikte yine Pan Yayınları arasında çıkan *Günsüz Günce*'sini de mutlaka edinsinler. Mimaroğlu'nu asıl orada *yakalayacaklar*. Besteci, yazar, okur ve insan olarak. Ben Mimaroğlu'nu ilk müzik yazılarından ve radyodaki ilk caz programlarından beri tanırım. Bir *tiryakisi* olduğumu söylemek istemiyorum elbet, ama müzik konusunda hayli şey öğrendim yazılarından, kitaplarından. *Caz Sanatı* da *Musiki Tarihi* de, çevrenimi genişletti.

Günsüz Günce, Mimaroğlu'nun *yazar* yanını, daha yetkin biçimde ortaya çıkarıyor. Aforizma dilini de çok iyi kullanıyor Mimaroğlu. Bir cümleye, siyasal/ideolojik bütün bir açıklamayı sığdırabiliyor: "Onlar orada demirperde gerisinde; bizler burada plastik perde gerisinde" Kitapta *Galatasaraylılık* üzerine bir bölüm var ki, insan oradaki kara-alay'ın tadına doyamıyor. Aynı şekilde, Mimaroğlu'nun Halil Bedi Yönetken için yazdıkları da insan ve sanatçı duyarlığının çok somut bir örneğini sunuyor. Böyle duygular ve davranışlar toplumumuzda kalmadığı için olsa gerek. Abel Devaux adlı unutulmuş bir bestecinin plağını yapması, yapıtı bir Türk piyaniste –Meral Güneyman– yo-

rumlatması, iki yıl sonra bir piyanistin bu plağı araması... Bunlar Mimaroğlu'nu daha da çok sevdiriyor okura.

Asıl vurgulanması gereken bir nokta: Ömrünün büyük bölümünü yurt dışında geçiren bir besteci-yazarın, *diline* bunca bağlı kalması, Türkçe'yi bunca güzel kullanması, hatta sözcükler üreterek diline katkıda bulunması. Müziğinden ödün vermeyen Mimaroğlu, Türkçe'de de ödün vermiyor: Hâlâ sonuna kadar anlaştırmacı. Ataç bilebilseydi günümüzde böyle Türkçe yazmaya cesaret edenler olduğunu, kimbilir ne çok sevinirdi.

Bu yazıyı İlhan Mimaroğlu'dan, tüm üretici sanatçılarca benimsenmesi gereken bir alıntıyla bağlıyorum:

"Tecimselliğe yönelmek sanatçıyı kirli, düşkün bir duruma iter. Tecimsellikten kaçınmaksa onu yalnız bırakır, soyutlar. Tecimsel olmayan bir sanat yapıp üstelik de devrimsel içerikler aramak, yalnızlığını, soyutluğunu artırır. Çünkü yığınlar, sanat tekellerinin tecimsel verilere göre sundukları sanattan başka bir sanatı tanıyacak, benimseyecek bir yetişme içinde olmadıkları gibi, devrimsel bildirileri olan sanat ürünlerinden özellikle uzak durmaktadırlar."

(Milliyet, 1991)

ERMİŞ VE LANETLENMİŞ: RIMBAUD

Çağımız şiirinin kurucularından sayılan efsanelik Rimbaud, ustası saydığı ve "ilk gören" dediği Baudelaire'le birlikte Türk şairlerinin de ilgisini çekmiştir ama bu ilgi Rimabud'gil bir şiir kurulmasını sağlayamamıştır. Gerçek şairin "kahine", biliciye dönüşmesi gerektiğini söyleyen Rimbaud'nun olsa olsa çok alt katmanda bir etkisi görülür modern Türk şiirinde. *Büyük yadsıma* kavramı çerçevesinde oluşan o şiir, henüz o türden bireysellikleri yaşama ve sınama noktasına gelmemiş bulunan Türk şairlerine *esinlenme* düzleminde bile ürkütücü gelmişe benzemektedir.

Nasıl Baudelaire'e onca tutkun olan Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip gibi şairler *Elem* ya da *Kötülük Çiçekleri*'nin gerçek ruhunu yakalayamamış, sadece biçime ilişkin ögelerine takılıp kalmışlarsa Rimbaud'yu seven şairlerimiz de "söz simyası"nı anlamsal *(semantik)* katmanın yok edilmesi sanmış, *Cehennemde Bir Mevsim*'in olsun *Illimunations*'un olsun yaşanan günün dehşetinden üreyen şiddetini, terörizmini sezememişlerdir.

Geçtiğimiz günlerde Can Yayınları Özdemir İnce'nin çevirisiyle Rimbaud'nun bu iki kitabının yeni bir baskısını yaptı. İnce, gerek kitaba yazdığı "Ben bir başkasıdır, ama başkası

kim?" başlıklı girişte gerekse Rimbaud'nun yaşamına ilişkin noktalarda son derece yararlı ve Rimbaud'nun şiirinin kavranmasını sağlayan açıklamalar yapıyor. Rimbaud'nun G. Izambard ve P. Demeny'ye yazdığı iki mektup da şairin *hedefleri* hakkında yeterli bilgi veriyor okura.

Şairi "kahin", şiiri "simya" olarak niteleyen Rimbaud'nun çevrilmesinin sayısız güçlük taşıdığı söylenebilir. İnce'nin çevirilerini okurken, aslıyla kıyaslama olanağım olmadığından, daha önce yapılmış ve hepsi de şairlere ait öteki çevirileri de çıkardım. İlhan Berk'in, Can Alkor'un ve Erdoğan Alkan'ın çevirilerini.

Cehennemde Bir Mevsim'in adsız girişinin ilk satırlarını Özdemir İnce şöyle çeviriyor: "Eskiden, iyi anımsıyorsam eğer bir şölendi yaşamım, bütün yüreklerin açıldığı, bütün şarapların aktığı. Güzelliği dizlerime oturttum bir akşam. –Ve acı buldum onu. –Ve sövdüm ona. Önlem aldım toplumsal düzene karşı. Uzaklaştım. Ey büyücü kadınlar, ey yoksulluk, ey kin, hazinem size emanet edildi". İlhan Berk ise şöyle çevirmiş bölümü: "Doğru hatırlıyorsam eğer, bir zamanlar bütün yüreklerin açıldığı, bütün şarapların aktığı bir şölendi yaşamım. Güzelliği dizlerime oturttum bir akşam. –Acı geldi bana –Tuttum sövdüm. Tüzeye karşı silahlandım. Kaçtım. Siz ey büyücü kadınlar, ey yoksulluk, ey kin, gömüm sizlere emanet edildi."

"O saisons, Ochâteaux!" / "Quelle âme est sans defauts!" dizelerini İnce şöyle karşılıyor: "Ey mevsimler, ey şatolar! / Var mı hatasız insanlar?" Berk'in çevirisi şöyle: "Ey mevsimler, ey şatolar! / Deyin kusursuz kim var!", Alkan ise şöyle diyor: "Ey mevsimler, şatolar! / Hatasız hangi ruh var."

"Matinee D'ıvresse"i İnce ve Alkan "Esriklik Sabahı", Berk ve Alkor ise "Sarhoşluk Sabahı" olarak çeviriyorlar. İlk cümleleri İnce şöyle çevirmiş: "Ey *benim* iyim! Ey *benim* güzelim! Hiç sendeletmiyor beni korkunç savaş havası. Olağanüstü işkence sehpası. Yaşasın benzersiz sonuç ve yaşasın eşsiz beden, yaşasın ilk kez" Berk'in çevirisi şöyle: "Sen ey bir

tanem! Ey Güzelim benim! O asla sürçmediğim yabanıl ezgi! Perili sehpa! O işitilmedik yapıt için, o güzelim vücut için ilk kez, hurra!" Alkor ise şöyle diyor: "Bir tanem. Güzelim. İşitince sürçmediğim tüyler ürpertici borozan! Yaşasın, görülmemiş yapıtla eşsiz beden için, ilk defa olarak." Alkan'ın çevirisi de şöyle: "Ey benim İyim! Ey benim güzelim! Yalpalamadan yürüdüğüm acımasız bando-mızıka. Cinlerin işkence çarkı! Yaşasın duyulmadık yapıt ve anlı şanlı beden, ilk kez."

Bu şiirin son dize-satırı da tartışmalı. Berk "İşte caniler çağı", Alkan ise "İşte cana kıyıcıların vakti" diye çeviriyorlar. Alkor "İşte esrarkeşler çağı" derken İnce "İşte haşhaşiler çağı" diye karşılıyor. İnce etimolojik bir açıklama yaparak Rimbaud'nun kullandığı "l'asainkakil" sözcüğünün esrarkeş anlamına gelen "l'hachischin" sözcüğünden türediğini, şiirin de esrar çekmeyle ilgili olduğu için haşhaşi'yi seçtiğini söylüyor. Benim gönlüm Alkor'un çevirisinde: "İşte esrarkeşler çağı."

(Milliyet, 1991)

TARİHÇİNİN ROMANA BAKIŞI

Türk devrimini irdeleyen ilk çalışmalarından sonra giderek Osmanlı toplumu üzerinde yoğunlaşan kitaplarıyla dikkati çeken Taner Timur, bu kez farklı bir alanda, edebiyatta geçmişle-bugün arasında bir köprü oluşturmaya ve Osmanlı-Türk toplumunun *değişim sürecini* romanlar *aracılığıyla* görünür kılmaya çalışıyor.

Timur'un *Osmanlı-Tük Romanında Tarih, Toplum, Kimlik* (Afa Yayınları, 1991) adlı çalışması, hem yazarın formasyonu hem de yöneldiği sorunsal dolayısıyla *sosyo-politik* içeriğiyle belirginleşiyor ve kendisinin sözleriyle, "roman ve siyaset arasında bir sembiyoz" (s. 131) arayışını sergiliyor. Bu ortak-yaşarlığı, yani yazınsal üretimle siyasal düşünceler ve pratikler arasındaki ilişkileri daha yetkin biçimde anlaşılır kılmak için, Timur, "Önsöz"de belirttiği gibi, "evrensel bir dönemleme" (s. 11) yapıyor. Fransız ve Rus romanı ile Osmanlı-Türk romanı arasındaki *tematik ortaklıkları* da sergilemeye yöneliyor.

Osmanlı romanının gelişmemişliğini haklı olarak baskıdan çok romancıların "formasyon" ve "referans çerçevesinin" *sınırlılığı* ile açıklayan (s. 42-43) Timur, "Türk kırsal gerçeklerini konu alan Türk romancılarının" *da* "Avrupa ve Rusya'da

olduğu gibi sosyal düşünürlerin ve araştırmacıların yarattığı canlı bir fikir ortamında beslenme olanağı bulamadıklarını" (s. 139) belirtmektedir. Yazar bu durumun yarattığı *olumlu* sonucu "kopyacılıktan uzaklaşma", olumsuz sonucu ise, doğrudan K. Tahir'i gözönünde bulundurarak "temelsiz kuramcılık" ve "inandırıcılıktan uzak tarih tezleri" diye ifade etmektedir.

Taner Timur, özellikle Cumhuriyet dönemi romanını *okurken,* halkçılık/köycülük hareketinin *yazınsal olmaktan çok* siyasal/toplumsal sonuçları üzerinde duruyor, "Türk toplumsal gerçekçiliği olarak nitelememiz gereken, fakat 'köy romanı' adı altında toplanan" dediği (s. 374) ürünlerin yaptığı "büyük katkıya" değiniyor. Timur iki olgu ayırdediyor: 1- Köy romanı "sosyolojik bir yaklaşımla eğildiği yakın tarihimizi gerçekçi ve tutarlı bir biçimde eleştirmiştir", 2- Köy romanı, "Türk halk kültürünü çeşitli yönleriyle betimleyerek 'ulusal kimlik' sorunumuzu bütün boyutlarıyla ele alabilmemizi sağlayacak malzeme" getirmiştir (s. 376-377).

Timur'un sosyo-politik okumasında vurguladığı kimi gözlemlerin geliştirilmemiş olmasına üzülmek gerekir: Örneğin, Rus romanında rastlanan ve yeni bir dünya özleminin "doğurduğu 'yeni insan'ı temsil eden karakterlerin laikliklerine" rağmen, "Rus mesiyanizmiyle" ilişkilerine değinen yazarın (s. 372), aynı bağlantıyı Türk romanında araştırması ilginç sonuçlar verebilirdi. Bu mesiyanik eğilimin, yazınsal düzeyden siyasal düzeye aktarıldığında Türkiye'de aldığı biçim ve yol açtığı kılgısal (pratik) tavırlar da sorgulanabilirdi. Belki böylesi bir çözümleme, Türk Neçayev'lerinin bugüne kadar niçin *yazılamadığı* konusundaki soruya (s. 11) bazı yanıtlar getirebilirdi.

Yorumlarının ve tezlerinin çok daha ayrıntılı biçimde tartışılması gerektiğine inandığım *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum, Kimlik* adlı kitabına ilişkin bu değinme dolayısıyla Timur'a bir de küçük itiraz:

Timur "Halkçılık ve Türk Kimliği" adlı bölümde benim *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı çalışmamdaki halk-

çılık/köycülük ideolojisine ilişkin yorumuma değinirken hareketi "resmi ideolojinin" içinde düşündüğümü söylüyor (s. 356). Bugün de büyük ölçüde böyle düşünüyorum. Ben o çalışmada Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile kültürel etkilerini açımlarken bu kurumların aydınları ve köy muhalefetini *özümlemeyi* amaçladığını, T. Timur'a *da* dayanarak öne sürüyor, ama bu kurumların *istenmeyen* bir muhalefetin odakları durumuna geldiğini de söylüyordum (s. 402-409). Sonra bu şaibeli *kökensel* ilişkinin hem siyasal hem yazınsal pratik düzeyinde olumsuz sonuçlar verdiğine inandığımı vurguluyordum. Köy romanının, Timur'un söylediği gibi "devrimci muhalefetin bir parçası" olması, konunun bu yanının görmezden gelinmesine yol açmamalı. Eleştirdiğim halkçılık/köycülük hareketinin "değerli yazarlara beşiklik etmesinde" de "tutarsızlık" görmüyorum (s. 356). Burada doğru fikirler değil, yazınsal değer ve yazınsal üretim söz konusudur çünkü. Herhangi bir romanın düşünsel kalkış noktasına ve anlamlamasına katılmayabilirim, ama bu, o yapıtın yazınsal değerinin olmadığını göstermez.

(Milliyet, 1991)

"BÜYÜK YOLLARIN HAYDUDU"

Sartre, "insan geleceğe atılmış bir tasarıdır" diyordu. Yazar denen insansa tasarısını *gerçekleştiren* kişidir. Yazarlığının 50'nci yılında Attilâ İlhan'ın gerçekleştirdiği tasarının boyutlarını bir kez daha düşündüm. Kitaplığımın Attilâ İlhan rafına bakıyorum: Şiir, roman, deneme, eleştiri, anı, gezi. Bu değişik türlerdeki kitapların iç içe girdiğine, yazarın ana tasarısının, sorunsallarının dışa vurumu olduğuna inanıyorum.

Şiirimizde bir duyarlık dönüşümünün yetkin örneklerinden biri olan ikinci kitabı *Sisler Bulvarı*'nı 1954 yılında "Şair dostum Ahmet Oktay'a" diye imzalayıp göndermiş İzmir'den. Kitabın, özellikle "İçten Dışa" başlığını taşıyan ve "Kaptan", "Liman", "Cinayet Saati", "Emperyal Oteli", "Başka Yerde Olmak" ve "Pia" gibi şiirleri içeren ikinci bölümü, 1950'lerde neyi temsil ediyordu? Oktay Akbal'ın "şairane" nitemiyle eleştirdiği o şiir, içerdiği *kaçışçı* ögeler aracılığıyla yeni bir kent bireyini ve duyarlığını gündeme getiriyor, bu bireyin sonraki yıllarda çok daha nesnel biçimde algılanacak olan iletişimsizliğinin ilk betimlemelerini sunuyor ve okura serüven dünyasının kapısını açıyordu. Firar, ölüm, intihar, mutsuz aşk izlekleriyle örülü o şiirler, kim ne derse desin, 1950'lerde *çok farklı* bir sesti.

Bu ses genç yazarları da genç okurları da *etkiledi.*

Attilâ İlhan, Paris'ten dönüşünde bir *polemikçi* olarak belirdi. *Bobstiller* adını verdiği Garipçiler'e de *aktif realistler* dediği Marksist yazarlara da kıran kırana bir savaş açtı. *Sosyal realizm* diye bir kuram geliştirme çabasına girişti. Siyasal tezlerinde, ki büyük bölümüne hâlâ sahip çıkıyor, *Sol Kemalist* bir söyleme yaslanıyordu. Yazın alanında *imgeyi* savunması ve yaziya, asla ihmal edilmemesi gereken *edebî* biçemi getirmesi, çok geniş bir mevzi kazandırdı Attilâ İlhan'a. Ancak şiirlerindeki romantik hava ile kuramsal yazılarındaki siyasal ton arasında bir gerilim, bir uzlaşmazlık sezilir gibiydi.

Tanışmamızı şairle kuramcı arasındaki bu gerilime borçluyum: İlk romanı *Sokaktaki Adam* yayınlandığında, *Mavi* dergisinde romanın sosyal realizme aykırı olduğunu öne süren bir eleştiri yazdım. İlhan, beni aktif realistlerin çizgisinde olmakla kınayan bir yanıt gönderdi. Sonra ben İstanbul'a giderek İlhan'la tanıştım ve *Mavi* dergisinde Attilâ İlhan'ın yazılarıyla zenginleşen yeni bir dönem açıldı.

1950'lerde Garipçiler'e ve aktif realistler'e karşı çıkan Attilâ, 1960'lardan sonra İkinci Yeni'ye savaş açtı ve yeni bir söylem geliştirmeye yönelen birçok şairi "gerçek kaçaklığıyla" suçladı. Bu konudaki yazılarına katılmadığımı belirteyim, ama şunu vurgulamam gerekir ki, Attilâ bu polemiklere basit kıskançlık duygularıyla değil hep *ilkeleri* adına girişmiştir. Hatta bu ilkeler adına, Turgut Uyar ve Edip Cansever'in ölümlerinden sonra sarfettiği sözlerde olduğu gibi, zaman zaman kendisinden beklenmeyen hafifliklere düşmüştür. Bende bir "ukde" olmuştur o sözleri. Yazarlığının 50'nci yılını selamladığım bu yazıda o yüzden anıyorum.

"Aynanın İçindekiler" üst başlığı altında topladığı romanlarının alt katmanlarında görülen cinsellik sorununu *Fena Halde Leman*'la en uç noktasında nesnelleştirmekten kaçınmamıştır Attilâ İlhan. Üstelik Attilâ ilk iki romanında da, *Sokaktaki Adam* ile *Zenciler Birbirine Benzemez*'de, soruna değinmiş ve

Hangi Seks'te toplumumuza içselleşmekte olan cinsellik sorununu kuramsal boyutta kavramaya uğraşmıştır.

50 yılı sürekli bir sorgulama ve hesaplaşma içinde geçmiştir Attilâ İlhan'ın: *Hangi Sol*'da Marksizmin Leninist-Stalinist yorumuyla tartışmaya girişmişse *Hangi Batı*'da Türk modernleşme hareketinin sorgulamasına yönelmiştir. Doğrusunu söylemek gerekir: Attilâ İlhan, şiirinin adına uygun olarak yaşamayı bilmiştir: "Büyük yolların haydudu".

Tam da bu yüzden, çok dost kazandığı gibi çok da düşman kazanmıştır. Ama, yazar için ne dostlukların önemi vardır ne de düşmanlıkların. Yazarın gözönünde bulundurduğu sadece *yapıt*'tır.

(Milliyet, 1991)

MEKTUBUNUZ GÖNDERİLDİ, ALDINIZ MI?

Enis Batur, "kamusal varlık tarafından yaratılan" bir yazar olmadığını söylemişti *Otuz Kuş Birden Olmak*'ta. "Parçalanmayı önleyebilmek" için "gündemine, daha ilk andan *Kitab*'ı aldığını" da eklemiş ve sözü şöyle bağlamıştı: "Beyaz arkadaşlar, kapımız çalınana kadar, birbirimizin kapısını arasıra aralayabilecek nedenlerimiz olmalı. Benim var-olmam biraz da sizin var-olmanıza bağlı. Kastomonili Mehmed Şevki Efendi'nin dediği gibi, 'Yazıyı bana âlem-i rüyada talim ettirdiler.' Nerede olduğunuzu, kim olduğunuzu bilmiyorum aslında. Nerede olduğumu, kim olduğumu aramayı sürdürdükçe göndereceğim".

Büyük Yapıt'ın, *Opus Magnum*'un bir parçası ama kendisi de *kitap* olan *Gönderen: Enis Batur*, iki yatakta (şiir ve düzyazı) akıp giden bir *Söz*'ün gündelik, olağan bir nesne (mektup) ve sıradan gibi görünen bir olgu ya da edim (mektup yazmak) çevresinde nasıl bir anafora dönüştüğünü sergiliyor.

Gönderen elime ulaştığında S. Zweig'ın, çevirmen Ahmet Cemal'in *Yarının Tarihi* adı altında topladığı denemelerini okuyordum. "Mektup Sanatı" başlıklı denemeye tosladım mutlu bir rastlantı olarak: Gazetenin, yazı makinesinin ve telefonunun

"mektup yazma sanatını" sona erdirmesine hayıflanan Zweig, o küçük denemeyi şöyle bağlıyordu: "Her mektup hep tek bir kişiye, duyguların paylaşılması için öngörülmüş belli bir insana yöneldiğinden, ister istemez konuşanın ikinci bir portresine dönüşürdü. Kendisine seslenilenin sesi de –bilinçaltında olmak üzere– yanıt verirdi; bu ortak atmosfer, aynı zamanda hem açık hem mahrem, hem konuşkan hem suskun, güven aşılayıcı ve sır saklayıcı bir içtenliği sergilerdi. Bazı konular yalnızca *iki kişinin* konuşmasında görülen *bu tonla* dile getirilebilirdi" (Vurgulamalar benim).

Enis Batur, genelde pek farkına varmıyor olsak bile yaşamımızı dört yanından sarıp sarmalamış ya da sarmalamakta olan mektup olgusuna değinirken, öylesine kavurucu yorumlar, öylesine güçlü çözümleyici vurgulamalar yapıyor ki, *Gönderen* birçok *kimlik* ediniyor: Hem deneme hem anlatı, hem yazınsal eleştiri, hem toplumsal ve kültürel yaşama ilişkin bir çözümleme. Örneğin, "Gönül postası, dert kutusu" adlı fragman bu aşk, itiraf, istek vb. mektuplarının "genel zihniyet dökümlerini" ortaya koyduğunu yazarak, insanda sosyo-kültürel bir çözümleme arzusu uyandırıyor. Geçerken değinilivermiş gibi yapılan kimi tarihsel olaylar, örneğin "Mufassal bir posta tarihi için milimetre taşları"ndaki Mehmed Tal'ât ve Yusuf Kenan Efendilerin idamı ile Ali Galib Bey'in intiharı, bizde yakın ve uzak tarihin olaylarını kurcalamak isteği uyandırmakla kalmıyor, gazete ilânlarında, hatıra defterlerinde ne büyük tragedyalar yattığını da gösteriyor.

"Mektup hattı" adını taşıyan metin, kısalığına rağmen gerçek bir yazın çözümlemesi. En azından benim açımdan. Mektup biçim ve biçeminin yazarların elinde kazandığı işlevi sergilerken, hiç kuşkusuz kendini sınırlamış olduğu amacın çerçevesinde kalarak, Halit Ziya'nın, Tanpınar'ın, Leylâ Erbil'in ve Oğuz Atay'ın kimi gizlerine de ışık tutuyor Batur.

Agelaste'lara, yani gülmeyenlere, mizah duygusu olmayanlara karşı olduğunu söylüyor Enis Batur "Genç bir edebiyatçıya

mektup"ta. Yaşadığımız ortamın koşulları zaman zaman hepimizi biraz alegaste olmaya zorluyor olsa bile, Enis Batur yazın'ın, sanatın arayıcılık, humour ve yenilik duygusu istediğini, gerçek yapıtların böylesine özellikler içerdiğini vurguluyor.

Okur, eğer aynı zamanda yazar da değilse *Gönderen*'de hayli zorlanacak, eminim. Ama, bu zorlanma göze alınmalı. Bence, ikinci metinden "Tanrıya mektup"tan başlamalı. Sanki, giz orada açılıyor ya da varediliyor. Okur, kitabın *göndermelerinin çokluğundan* ürkmemeli. Ürkerse "Nişan ve Mesafe"nin, "Bahçıvan Yazışması"nın, "Dudu Gül Üzerine Mektup"un, "Kırık Hayallilcr"in, "Görülmüştür"ün ve tüm öteki metinlerin açtığı *yüreği* tanıma fırsatını bulamayacak.

(Milliyet, 1991)

ECO'NUN YAZILARI

Türkiye'de bilimsel yazılarından çok *Gülün Adı* romanıyla ün kazanan Umberto Eco'nun kimi makaleleri *Günlük Yaşamdan Sanata* adlı bir kitapta toplandı. (Çev.: K. Atakay, Adam Yayınları). Eco'nun bir göstergebilimci olarak çapı hakkında yeterli fikir edinmemizi sağlayacak bir küçük kitabı da geçtiğimiz günlerde yayınlanmıştı: *Alımlama Göstergebilimi* (Çev.: S. Rifat, Düzlem Yayınları). Yazınsal yapıtların ürettiği sorunlara çarpıcı gözlem ve yorumlar getirmekle kalmayıp *yeni* sorunlar da üreten *Alımlama Göstergebilimi* üzerinde duracak değilim burada. Asıl söz etmek istediğim, giderek karmaşıklaşan, kimi yapıları çözüşen günümüz dünyasının can alıcı ve can yakıcı sorunlarını anlamamıza yarayacak yaklaşımlar içeren *Günlük Yaşamdan Sanata* adlı yapıtta yer alan yazılar.

"Yeni Bir Ortaçağa Doğru" başlıklı ilk yazıda Eco, günümüz dünyası ile Ortaçağ dünyası arasında koşutluklar arıyor. "Ortaçağ devinimsiz ve dogmatik görüntüsü altında, paradoksal bir biçimde bir 'kültür devrimi' dönemi olmuştur" diyen (s. 34) Eco, yaşadığımız zamanın da yıkımları ve umutları ile yeni bir kültür ve yaşam biçimi üreteceğini söylemekte, günümüzün "politize grupları" ile ortaçağın "dilenci tarikatleri" arasında söylem ve eylem biçimleri bakımından *benzerlikler* bulunduğunu belirtmektedir.

"Sahtesini Yapma ve Toplumsal Uzlaşım" adlı yazıda giderek teknolojikleşen ve iktidar yapılarını dönüştüren toplumlarda *sisteme muhalefetin* aldığı/alabileceği biçimleri tartışan Eco, artık silahlı eylem yönteminin başarı şansının kalmadığını öne sürüyor ve bu tür eylemlerin "sistemi zayıflatmadığını" (s. 141) söylüyor. Eco, buna karşılık "birlikte yaşama ile ilgili birtakım kurallara dayanan incelikli toplumsal uzlaşımlar ağını felce uğratmanın" amaçlanmaya başlandığını vurguluyor. Andığı iki örnekten biri büyük şirketlerin kod numaralarını vererek yapılan telefon konuşmaları.

İkinci örnek daha da çarpıcı benim açımdan: *Avanti* gazetesinde sahte bir Pasolini şiirinin, *Corriere della Sera*'da da sahte bir Cassola makalesinin yayınlanmış olduğunu anımsatan Eco, "Böyle olayların günün birinde olağanlık kazanması durumunda, hiçbir gazete yazarın doğrudan yazı işleri müdürüne teslim etmediği bir makaleyi yayınlamayacak, dolayısıyla tele-yazar sistemi bütünüyle felce uğrayacaktır" diyor. Sahte Berlinguer mektupları, sahte Sartre metinleri yayınlandığını da anımsatan Eco, bu işin *kusursuz* yapıldığı bir düzeye erişildiğinde tek çıkar yolun *"sahteliklere başka sahteliklerle* tepki göstermek" (s. 142. Vurgulamalar benim) olacağını vurguluyor ve ekliyor: "Bu kuşku, sahte metinler üretme tekniklerinin içerdiği kendini yok etme gizilgücünü göstermektedir." Böyle bir durumun gerçekleşmesi halinde *yazınsal iktidarın* tümüyle ortadan kalkacağı düşünülebilir. Ama Eco, "organsız bir beden" (s. 144) olduğunu söylediği iktidarın yine de "yaralarını iyileştirmeyi" bileceğini belirtiyor.

Bence kitabın en önemli yazısı "Aşırı Gerçekliğin İmparatorluğuna Yolculuk" üst başlığı altında toplanan Amerika yazıları. Günümüzün kitle kültürünün dağıldığı merkez olduğu için, Eco'nun Amerika'da kültür üretimini ve kültür ürünlerinin alımlanma ve algılanma biçimini açımlamaya yönelik bu yazılarından öğrenilecek çok şey var. Görsel sanat ürünlerinin ABD'de tümüyle *ikonik* bir işlevi olduğunu vurgulayan Eco (s.

38), müzelerdeki düzenlemeleri hipergerçekçilerin yapıtlarını anıyor ve "nesnelerin sahici oluşundan söz etmek için, bu nesneler sahiciymiş gibi görünmelidir. 'Bütünüyle sahici', 'bütünüyle sahte' ile özdeşleşir. Mutlak gerçekdışılık gerçekliğin kendisi olarak sunulur" diyor ve Amerikan uygarlığının "bugünü oburca tükettiğini ve zaman zaman bilimkurgusal gelecek tasarımları, zaman zaman da nostaljik hayıflanma süreci içinde kendine özgü bir *'günceli geçmişe mal etme'* özelliği taşıdığını" vurguluyor (s. 44. Vurgulama benim). "Mutlak ikonculuk endüstrisi"nin her şeyi *yeniden-kurduğunu* (s. 50) *taklidin* gerçeğin yerini aldığını söylüyor. Baudrillard'ın *smilacrum*'u devrededir artık.

(Milliyet, 1991)

STEFAN ZWEIG: BİR HÜMANİST

İlk gençliğimin unutamadığım yapıtlarından biri *Yıldızın Parladığı Anlar*'dır. İstanbul'un fethinden Lenin'in Rusya'ya dönüşüne, *Marseillaise*'in bestelenişinden Goethe'nin *Marienbad Elejileri*'nin yazılışına, insanlık tarihinin bir dizi olayını anlatan Zweig'ın bu kitabı, insan usunun ve imgeleminin büyüklüğünü, düş gücünün ve esinlenmenin sınırsızlığını yansıtan en etkileyici yapıtlardan biriydi benim için o yıllarda. Sonra *İblisle Savaş* çarptı beni: Kleist, Nietzsche ve Hölderlin'in tragedyaları, deliliğe ve ölüme ayarlı yaşamları, günlerce, aylarca hayalet gibi dolaştı peşimde. (Bu kitabı geçtiğimiz yıl Gürsel Aytaç, *Kendileriyle Savaşanlar* adıyla ve anlaşılır, güzel bir Türkçeyle yeniden kazandırdı okurlara.) *Dünün Dünyası*, faşizmin dünyayı kana buladığı bir dönemde Avrupa'nın taundan önceki dönemini ve Zweig'ın yaşamını geçirdiği kültür çevresini dile getiriyordu. Karısıyla birlikte Brezilya'da intihar edişi ise Zweig'ı gizemli bir şekilde hem Kleist'e, hem Koestler'e bağlıyordu.

Zweig'ın birbirinden güzel denemelerini Ahmet Cemal *Yarının Tarihi* adıyla kitaplaştırdı (Can Yayınları). Ahmet Cemal'in yazarın öteki önemli yapıtlarını da çevirmesini dileyelim. "Tarihsel Gelişimi İçinde Avrupa Düşüncesi" adlı dene-

meyle (bir konferans) başlayıp "Rotterdamlı Erasmus'un Zaferi ve Trajedisi" başlıklı denemeyle sona eren *Yarının Tarihi,* incelediği yazarların portrelerini çizmekle kalmıyor, onların bağlı olduğu ülküleri ve öngördükleri amaçları da en geniş bir insancıl perspektif açısından sergiliyor.

"Paul Verlaine'in Yaşamı" ve "Arthur Rimbaud" adlı yazılarında iki şairin yaşam biçimini ve sanatsal tavırlarını sergilerken çok düşündürücü gözlemler getiriyor Zweig. Verlaine için "Sınıfını şaşırmış olan bu insanın burjuva yaşamına geri dönmesini engelleyen, isteksizliği değil, ama bu dönüş için gerekli güçten yoksun oluşudur" diyen Zweig, şairin yaşamını bir "uçuruma yuvarlanma süreci" olarak niteler. (s. 75).

Hep belirtildiği üzere Verlaine'ın yaşamını rayından çıkaran, kendisi de trajik biçimde ölen (Verlaine bir fahişenin, Rimbaud ise bir hastanenin yatağında ve yalnızlık içinde ölürler) Rimbaud'dur. Ama Rimbaud türünden bir şair değildir Verlaine. Rimbaud'nun "Cehennemde Bir Mevsim"i ile Nietzsche'nin Zerdüşt'ü arasında "benzerlik" bulan ve bu benzerliği vurgulayan Zweig, bu büyücünün şiiri için şunları yazıyor: "Rimbaud, sanki dünyanın ilk şairiymiş, sanki kendisinden önce gelmiş binlercenin oluşturdukları estetik, iskambil kâğıtlarından yapılma bir bina örneği çökmüş gibi şiir yazmaya başlar. Bu şiir, bütün Cermenliği ve barbarlığıyla Galya'nın doruk noktasındaki kültürüne saldırır" (s. 91).

"Marcel Proust'un Trajik Yaşamı", "Balzac Üzerine Notlar", "Din ve Toplum Açısından Bir Düşünür Olarak Tolstoy" gibi tadına doyulmaz, düşündürücü yazılar içeren *Yarının Tarihi*'nden uzunca bir alıntıyla bağlayacağım bu yazıyı. Şu nedenle: *Özgürlük* hâlâ büyük ölçüde *ütopyaya* ait olmaya devam ediyor. Türkiye'de kendi düşüncelerinin artık temsil edilmeyeceğini varsayarak bir gazetenin okunmaması için çağrı yapan aydınlar bulunduğuna göre, Zweig'ın "Rotterdamlı Erasmus'un Zaferi ve Trajedisi"nin son paragrafındaki sözlerinin büyük önem taşıdığına inanıyorum:

"İnsanları ayıran noktaları değil, bunların üzerinde kalan birleştirici ögeleri vurgulayanlara ve daha yüksek bir hümanizmin egemen olacağı bir çağın geleceğine ilişkin düşünceyi insanların yüreklerinde inançla yenileyenlere insanlığın her zaman ihtiyacı olacaktır. Bu miras, büyük ve yaratıcı bir kehaneti dile getirmektedir. Çünkü ancak bütün insanlar için ortak olana giden yolu bulabilmek, insanoğlunun gücüne güç katar. İnsanlar ve toplumlar gerçek ve kutsal ölçülerini ancak tek tek bireylerin ve toplumların üzerinde kalan ve gerçekleştirilmesi hemen hemen olanaksız ideallerin evreninde bulabilirler."

(Milliyet, 1991)

KİTAPLIĞIMI DÜZELTİRKEN

Kitaplıklarımı düzenliyorum. Raflar ikişer üçer sıra olmuş. Kimi bölümlerde arkalara ulaşmak, neredeyse olası değil. Çünkü ön tarafa yanlamasına, üst üste yerleştirilmiş kitaplar tam bir barikat oluşturuyor. Temizliğe başlıyorum.

Ama ne kadar zor bir kitabı yerinden ayırmak. Merdivende dikilmiş, üst raftaki bir kitabı yere atarken içim sızlıyor. Yıllarca dura dura kitaplığın rafını oyduğu, orada asla silinmeyecek bir iz bıraktığı duygusuna kapılıyorum. Biliyorum ya da sanıyorum: O bir yana ayırdığım kitaplarla artık ilgim olmayacak. Bir zamanlar bana sunmuş oldukları dünyaların çok uzağındayım şimdi. Oralara dönmeyi düşünmüyorum. Yine de geçmişin bağlarından kopuş hüzün veriyor. Ya bir gün gereksinirsem, eski bir sevgiliyi özlermiş gibi özlersem diye korkuyorum. Mallarme'nin 'Dünyada her şey bir kitaba girmek içindir' dediğini anımsayacak olursak, sahafa ya da eşe dosta gidecek olan o kitaplardan ayrılmanın nasıl yakıcı bir durum olduğu anlaşılır. Borges daha da ileri gider kitabı yüceltmede: Kitap 'Dünyanın kendisidir' Belki de kitaplardan ayrılmamak, onların bir parçası, kâğıdı, cildi, biraz daha delice düşünürsek ta kendisi olabilmek için Buenos Aires Kitaplığı'nda çalışmıştı Borges.

Hilmi Yavuz, o güzelim 'Ya Kebikeç' adlı yazısında *ideal* kitap kurdunu şöyle betimler: 'İdeal kitap kurdu evde her yer tıka basa kitap dolu olduğu için, aradığı kitabı hiç bulamamalı ya da bulabilmek için bir yığın kitabı bir yerlerden (alttan, üstten, önden, arkadan) çıkarıp derinlere ya da içerilere ilerleyebilmelidir' Kaç kez böyle durumlar yaşamış, bulamayacağıma inanarak telefona sarılmış, dostlardan aradığım kitabın onlarda olup olmadığını sormuşumdur. Ya da umutsuzluk bunalımları içinde o raf senin bu raf benim saldırırken, kitap yeni bir kıta gibi önüme çıkıvermiştir.

Kitaplık temizliği bir sondaj çalışması gibidir. Sadece yararsız, unutulmuş kitaplarla değil, yaşamınızı, düşüncelerinizi değiştirmiş kitaplarla da karşılaşırsınız. Marcuse'ün, Dostoyevski'nin yapıtları bir yandadır, Marks ve Engels'inkiler bir yanda. Althusser'in bir kitabının içinden, ölümünün ardından yazılmış değerlendirmeler çıkar. Bakıyorum: Sayfalarda çeşitli notlar, işaretler var. Satırların altları çizili. Kimisi kırmızı kalemle, kimisi yeşil, kimisi siyah. Onaylayan, karşı çıkan, hayranlık belirten o notlara, sayfaların arasına yerleştirilmiş küçük kâğıt parçalarına yazılmış yorumlara bakarken, geçmişi bir kez daha yaşıyorum.

Ve birden, hâlâ bilgisayar almadığıma seviniyorum. Onu sadece yazmak amacıyla değil bir bilgi bankası, bir arşiv olarak kullandığımda kazanacaklarımın yanı sıra neler yitirebileceğimi düşünüyorum. Kuşku yok: Bilgisayarın belleğine de işleyebilirim bütün o notları, açıklamaları. Ama oradaki bilginin hiçbir zaman sayfalara düşülmüş notlar kadar *yaşanmış* olamayacağına inanıyorum. Ekranda gözükecek olan yazıların bir *tarihi* bulunmayacak çünkü. Bir sahaftan alınmış herhangi bir kitapta rastladığınız, rastlayacağınız kargacık burgacık bir el yazısı, kimi zaman bütün bir dünya açar.

Hiç kuşkusuz bilgisayarları yok edelim demiyorum. Üstelik gazetede bilgisayar kullanıyorum. Ama, *ekran* bana asla bir *sayfa* gibi gelmiyor. Fabrikaya karşı el tezgâhını savunuyor

değilim. Bilgisayar teknolojisi yaşamımızın her yanına yayılıyor, dünyamızı kuşatıyor. Bu genleşmenin yararlarıyla zararlarının ne olacağını henüz kesinlikle bilemiyoruz. Ama bir okur ve bir yazar olarak ben hâlâ kağıda, kitaba ve daktiloya bağlıyım. Teknolojinin bizi kitaplık derdinden kurtaracağı küçücük bir 'disket' kutusunun binlerce kitabı barındırabileceği yolunda müştular veriliyor.

Olsun, ben, Oğuz Atay'ın *Günlük*'ünü açıyor, 'Oyun Bitti' adlı oyun tasarısı için tuttuğu notları el yazısından okuyorum.

(Milliyet, 1991)

ARABESK VE GENCEBAY

Son yıllarda, özellikle giderek bir megapol görünümü alan İstanbul başta olmak üzere, metropollerde yaşayan yazar ve aydınların toplumsal yaşamın *arabeskleşmesine* ilişkin yakınmalarında bir yoğunlaşma gözleniyor. *İç göçün* hem alt gelir grupları hem de eski kentli gruplar arasında yarattığı karşılıklı uyumsuzluk bir yandan, kitle iletişim araçlarının belli bir yaşam biçimini/ideolojisini yaygınlaştırması, benimsetmesi öbür yandan; yaşam pratiklerini ve insan ilişkilerini büyük ölçüde dönüştürüyor. Bu süreç içinde ortaya çıkan, ancak çıkmaması *mümkün olmayan* olumsuzlukların tümü arabesk kavramı içinde değerlendiriliyor. Arabesk, bugün açıkça *horlayıcı* bir anlam yüklenmiş bulunuyor.

Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* adlı kitabı (İletişim Yayınları, 1991) işte bu horlayıcı anlayışa karşı çıkıyor ve tümüyle nesnel koşulların ürünü olan arabeski daha *olumlu* bir bağlam içinde yorumlamaya, taşıdığı/taşıyabileceği gizilgücü vurgulamaya, bu bağlam çerçevesinde de Gencebay'ın müziğini kavramaya/açıklamaya çalışıyor. Kitabın kuramsal çerçevesi arabesk olgusunun "ceffel kalem" değerlendirilemeyeceğini açıkça göstermektedir.

Özbek, popüler kültür çözümlemesinde özellikle Stuart

Hall'un görüşlerine yakınlık duyduğunu sezdiriyor ve popüler kültürün tümüyle *edilgin* olduğu şeklindeki yorumlara karşı çıkıyor. Burada, Hall'un kitle kültürüne verilen yanıtları, "metnin mesajlarını olduğu gibi kabul eden *hâkim yorum*, genel sistemi kabul ederken belli bir iddiayı tartışan *müzakereli yanıt* ve bağımlı sınıfların çıkarları adına *muhalif yanıt*" olmak üzere üçe ayırmasının (s. 93, vurgulamalar yazarın), yararlı, yol gösterici bir yaklaşım olduğu söylenmelidir. Ancak Özbek, gerek genel anlamda popüler kültüre gerekse özel anlamda arabeske olumlu yaklaşmak isteğiyle, Hall ve öteki sanayi ülkesi kuramcılarının hem işçi sınıfının gelişmişliği hem siyasal mücadele tarihi Türkiye'den *çok daha köklü* toplumlardaki olgulara dayanarak çıkarsadıkları sonuçlara biraz fazla gözüpeklikle bel bağlar görünüyor.

Yine de, Özbek, değerli, sorgulayıcı çalışmasında Orhan Gencebay arabeskini iki döneme ayırmayı, Gencebay'ın şarkılarında görülen *muhalif* ögelerin 1980'lerden sonra kaybolmaya başladığını vurgulamayı *da* ihmal etmiyor: "İkinci döneme ait ilk özellik, aşkın toplamsal sorunlarla iç içe geçen niteliğinden sıyrılmasıdır. Aşka 'toplumsal dekor' yapan 'zulüm', 'hayat kavgası', 'yoksulluk', 'yokluk', 'düzenin bozuk olması', 'kula kulluk', 'haksızlık' gibi sözcüklerin giderek daha az kullanılması, hele son plaklarda artık görülmemesinde kendini gösterir. Gencebay arabeski artık, başlardaki anlam haritasında popüler sınıflar adına eklemleyen temel ögelerin ve yananlamların yokluğunda, popüler sınıflara aidiyetini sağlayan temel simgelerden yoksundur" (s. 208).

Özbek, bu olguyu arabeskin *hegemonik ideolojiye eklemlenmesiyle* açıklamakta ve eklemlenmede ANAP dönemi iktidarının uygulamalarının etkin olduğunu belirtmektedir: "Gencebay arabeskinin Türkiye'nin modernleşmesine duygusal-direnen yanıtının taşıdığı radikal potansiyel, 1983 sonrası arabeskinde, özellikle Küçük Emrah ve Ceylan'ın arabeskinde sergilendiği gibi 'hem ağlarım hem giderim' türünde bir *duygusal-*

pragmatik yanıta dönüşmüşse, bu, 1970'lerin son yıllarında başlayan ekonomik, siyasal ve idcolojik değişmelerle yakından ilgilidir" (s. 128, vurgulamalar Özbek'in).

Meral Özbek'in *Popüler Kültür*'ü kimi yerleşik değer yargılarının mutlaka gözden geçirilmesi gereğini duyumsatan, yorumları mutlaka tartışılması gereken bir kitap.

(Milliyet, 1992)

BİR RESİM KİTABI

Önümde Kültür Bakanlığı yayınları arasında ve 'Sanat Eserleri' dizisinde Türkçe/İngilizce basılmış bir kitap bulunuyor: *19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/Contemporary Turkish Painters*. Seyfi Başkan imzasını taşıyan ve 1991 yılında basılan bu kitabın ne yazık ki adına değer olduğunu söylemek çok zor.

Kitapta yer alan *yaşayan* ressamların yarıya yakınını *Gazi Terbiye* 'çıkışlılar' oluştururken, şu ressamların adına bile rastlanmıyor: Nijat Melih Devrim, Mubin Orhon, Yüksel Arslan, Komet (Coşkun Gürkan), Utku Varlık, Eren Eyüboğlu, Adnan Varınca, Mehmet Güleryüz, Şenol Yorozlu, Mehmet Gün, Nur Koçak, Balkan Naci İslimyeli, Neşe Erdok, Timur Kerim İncedayı, Mevlut Akyıldız, Yusuf Taktak, Hale Arpacıoğlu, Aydın Ayan, Zekâi Ormancı, İpek Aksiğur, Bubi, İsmet Doğan, Tülin Onat, Bilge Alkor. Liste alabildiğine uzatılabilir ama, burada adlarını sıraladığım ve adlarını anamadığım sanatçılar olmadan *çağdaş* Türk resminin çeşitliliği ve farklı eğilimleri hakkında ne yerli ne yabancı okura gerçekten yeterli bir izlenim bile verilemeyeceği açıktır.

Seyfi Başkan, 'Önsöz'de "Kitap, konu edindiği sanatçıların Türk resim sanatı içindeki misyonları ve gösterebildikleri

varlık ölçülerinde *en geniş* bir yelpaze ile oluşturulmuştur" diyor (vurgulamalar benim). Ancak, kitapta yer verilen ve yer verilmeyen sanatçılar bağlamında bu *misyon* ve *varlık* kavramlarının devreye sokulması, ortaya çok sorgulanabilir bir durum çıkarmaktadır. Zaten, durumun farkında olan Başkan, hemen şunları eklemek gereğini duyuyor: "Türk resmine kalıcı katkıları olmalarına rağmen, pek çok sanatçıya bu kitapta yer verilememiştir. Bu durum, kitabımızın önemli eksikliklerinden birisi olarak görülebilir. Ancak, ileride yapılacak çalışmalarla giderilmesi mümkün olan bu eksiklikten daha da önemlisi kökü yüzlerce yıl geçmişe giden geleneksel Türk resmi ve bu sanatı yaratan sanat ortamından söz eden bir bölümle başlanmamasıdır." Ne var ki, Başkan'ın bu özrü kabul edilebilir değildir. İnsan *yöntemsel* eksikliğini *peşinen* bildiği herhangi bir çalışmayı yayımlamaz. Önce o bildiği eksiklikleri gidermeye, Türk resmine *kalıcı katkıları* olan ressamları kitaba mutlaka koymaya çalışır.

Bir başka sorun, *maluliyeti* peşinen kabul edilen bir çalışmanın Yayımlar Dairesi yetkililerince hoşgörüyle karşılanmasıdır. Bir redaksiyon kurulu, kitabın eksikliklerinin giderilmesi için yazarı uyarabilirdi diye düşünmemek elde değil. Hadi Hakkı Anlı ile Fahrinnüssa Zeid'in ölümleri sırasında kitabın baskıda olduğunu ve bu yüzden gerekli biyografik düzeltmenin yapılamadığını varsayalım ama, 1976 yılında ölen Altan Gürman bu kitapta yaşıyor görünüyor. Dört ila on satır arasında değişen değerlendirmelere yaslanan Seyfi Başkan'ın ne yazık ki *Contemporary Turkish Painters* hakkında bir fikir veremediğini söyleyeceğim.

(Milliyet, 1992)

BİR ZAMANLAR ÇALIKUŞU

Reşat Nuri Güntekin'in yapıtı, istemiş olsun ya da olmasın, *Çalıkuşu*'nun kazanmış bulunduğu ünün çağrışımlarına eklemlenmiş durumda. *Çalıkuşu,* 1922'den bugünlere çok farklı bağlamlarda algılandı ve yorumlandı ama olay örgüsünün temel motifi, özellikle kadın okurlar açısından aynı kaldı: Bir *aşk romanı.*

Çalıkuşu Feride, bilindiği gibi, umarsız bir aşk serüveni yüzünden, kırgın bir kalple Anadolu'ya öğretmenlik yapmaya gider. Sonunda da sevgilisine kavuşur. Ama sadece bu mudur *Çalıkuşu?* Hayır: *Çalıkuşu* göründüğünden daha fazla bir şeydir. Özellikle yayınlandığı yıllarda. İstanbullu Feride, karşımıza bilinmeyen bir dünya ve o dünyanın alabildiğine mutsuz insanlarını da çıkarır. Sadece özverinin, sevdanın simgesi değildir Feride. Bu gencecik kız, o günlerde Anadolu'ya ilişkin romantizmin yapaylığını ortaya serer ve kişisel sorununu ikincil konuma düşürürken okuru başka bir uzam-zamana sokmayı da başarır. İşte Feride'nin "Zeyniler köyü günlüğünden":

"Çocukları yarım saatte, bir saatte bir bahçeye çıkarıyorum, eğlenceli, meraklı oyunlar öğretmeye çalışıyorum. Nedense, bir türlü bunlardan tat duymuyorlar. O vakit, çaresiz, onları kendi hallerine bırakarak bir köşeye çekiliyorum. Bu

mihnet çekmiş, yaşlı başlı insanlara benzeyen yorgun çehreli, donuk gözlü kız çocuklarının en büyük eğlenceleri bahçenin bir köşesine toplanıp ölüm, tabut, teneşir, zebani, kabir gibi korkunç kelimelerle dolu ilâhiler okumaktan ibaret".

Reşat Nuri'nin romancılığının *Çalıkuşu*'nun gölgesinden bir türlü kurtulamadığına da değinmiş bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar, Feride'nin öyküsünün ardında beliren anlamı şöyle yorumluyor: "Anadolu mücadelesinin başladığı günlerde bu Anadolu'ya kaçış, eserin hudutlarını da aşıyordu. Romanın tefrika edildiği günleri benim gibi hatırlayanlar, onun nasıl sıcağı sıcağına o günlerde İstanbul'da esen havaya cevap verdiğini bilirler."

Tanpınar'ın yorumuna katılan bir başka yazar Ataç'tır. Şöyle diyor *Günce*'sinde: "Feride epeyce dolaşır ülkeyi. Yenilgi günlerinde olduğumuz için yurt sevgisi daha da ısılı idi içimizde, o günlerde bir 'İzmir' demek yetiyordu bizi duygulandırmaya"

Son bir alıntı İsmail Habib Sevük'ten: "İlk defa *Çalıkuşu* romanıdır ki, ne tuvaletini Paris terzihanelerinde yaptırdı, ne yerli malı diye basma entari giyip ellerine kına yakındı, ne nabzı fazla atan bir hasta ne aynaya başka şekilde akseden bir gölgedir. O, ne sadece yüksek tabakaya mıhlandı, ne de kendine rağbet için sadece alt tabakanın içine bağdaş kurdu"

Bir zamanlar böyle de görülmüş *Çalıkuşu*.

(Milliyet, 1992)

SİNEMACININ YAZILARI

Pier Paolo Pasolini'nin *Fildişi Kulenin Dışından* adıyla yayımlanan yazılarını okuyup anlamaya çalışıyorum. *Çalışıyorum:* Çünkü çeviri açık bir yetersizlik gösteriyor. Kimi cümlelerin anlamını çıkarabilmek için iki-üç kez okumak gerekiyor. Bir çevirmen *refoulement* sözcüğünün anlamını bilmiyor, dahası Tahsin Saraç'ın *Fransızca Sözlük*'üne bile bakmak gereğini duymuyor ve "yeniden yıkım" diye çeviriyorsa, okur; önündeki metne nasıl güvenebilir?

İstanbul Uluslararası Film Festivali sırasında sinemaseverler kadar okur-yazarlar da Pasolini'nin tüm yapıtlarını seyretme olanağını elde ettiler ve bu büyük sinemacının *dünyasını* başkalarının aracılığına gereksinim duymadan tanıma şansını elde ettiler. Şimdi Pasolini'nin çevrilen roman, senaryo ve yazılarıyla *yazar* yanını da tanımaya başlıyoruz.

Hüzünlenmemek elde değil: 1975 yılında komünizme ve İtalyan Komünist Partisi'ne inancını *koruyarak* ölen Pasolini, 1990'ları görebilseydi, bu hızlı değişim süreci boyunca nasıl bir gelişim gösterirdi acaba? İnancını koruyabilir miydi? Koruyabilirdi belki. Çünkü, daha 1975'lerde kimi *olumsuz* gelişmelerin ve İtalyan Komünist Partisi'nin içine yuvarlandığı ataletin ve kemikleşmenin farkına varmış görünüyor Pasolini.

"Pannella ve Boyuneğmezlik" adlı yazısının bir yerinde şöyle diyor: "Sözcükler anlam kaymasına uğradılar; yeni üretim biçiminin 'yıkıcı' ideolojisinin onayladığı ölçüde kendini 'boyuneğmez' sanan (öyle de göründüğü gibi) gerçekte 'boyuneğendir'; adı geçen yıkıcı ideolojiye aykırı düşen, ondan farklı düşünen ve yeni kapitalizmin yıkmak istediği değerlere inanan 'boyuneğendir' ama aslında 'boyuneğmeyendir' "

Sanki önceden görmüştür Pasolini kapitalizmin dünyanın egemeni olacağını. Kapitalizmin aldığı yeni biçimle siyasal düzey arasındaki geçişimliliğe de dikkati çekiyor Pasolini aynı yazıda: "Eski Katoliklerin eski kinizmleriyle Hıristiyan demokrat yöneticiler bildiğinden şaşmaz ve cahilce bir tutumla yeni kapitalist *(sağın ilk büyük gerçek devrimi)* kinizmi kabulleniyor ve özümlüyorlar: ve bu onları eksiksizce *yeni* ve *modern* kılıyor, hem de herkesten daha yeni ve modern" (Vurgulamalar benim).

Pasolini'nin *Dekameron*'daki *humour* duygusundan, sevecenlikten ve neşeden niçin uzaklaştığını ve *Salo*'daki insanlık dışı dünyaya geçtiğini, bizlere böylesine olumsuz, hiçbir umut ışığının sızmadığı bir bildiri sunma gereği duyduğunu bu yazıları okurken daha iyi anlıyorum. Faşizm sorunu Pasolini'nin temel sorunsalını oluşturuyor ve nerdeyse bir "musallat fikir" olarak tüm yapıtını yönlendiriyor.

Gençliğe ve gençlik suçlarına yönelik o yoğun ilgisi de hüzün verici aslında: Geleceği sunmak istiyor onlara Pasolini ve onların suçlarından babaların suçlu olduğunu öne sürüyor. "Üretim yalnızca mal değil, beraberinde toplumsal ve insani ilişkiler de yaratır" diyen Pasolini, kapitalist ilişkilerin ürettiği kültür ve yaşama biçimlerinden korumaya çalışıyor gençliği. Ama, 1975 yılında sayfiye kenti Ostia'da doğru dürüst aydınlatılamayan bir cinayete kurban gidiyor. Dünyaya onca koruduğu gençlerden birinin eliyle veda ediyor.

(Milliyet, 1992)

"VİTRİNDE YAŞAMAK"

Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* (Metis Yayınları, 1992) adı altında kitaplaştırdığı, daha önce dergilerde yayınlanmış yazılarında, alt başlıkta vurguladığı üzere, "1980'lerin kültürel iklimini" anlamayı, kötümser olmadan yorumlanması pek mümkün olmayan bu iklimin yine de taşıdığı olanakları sergilemeyi amaçlıyor.

12 Mart darbesinden 12 Eylül darbesine, oradan da ANAP iktidarına geçerken, toplumun tümü olarak ve belli sınıfların üyeleri olarak Türkiye'nin kültürel beklentileri ve olguları nelerdi ve kültürel pratikler neyi dile getiriyordu? Gürbilek'in yanıtlarını aradığı sorular bunlar. Örneğin "Vicdan ve Teknik" başlıklı ve Orhan Gencebay'ın müziğini çözümleyen yazısında, onun "mutluluğun ve tatminin ertelenmek zorunda olduğu bir dünyanın sesi" (s. 100) olduğunu vurguluyor, "tüm bir ömrü kuşatan bir çileciliği dile getirdiğini" (s. 101) söylüyor ve bence son derece önemli şu yorumu yapıyor: "Onu bugünün dünyasına yabancı, 1970'lerde *sol muhalefetin* içine doğduğu dünyaya akraba kılan bir özelliği buydu" (Vurgulama benim).

Gürbilek, 1980'lerde Gencebay'ın değil İbrahim Tatlıses'in parladığını, çünkü Tatlıses'in kentin taşrasının, daha doğrusu kentin içindeki taşranın *doğrudan* sesi olduğunu, "kendine güvenmeyi öğrenmiş, yabancılara kafa tutabilmeyi öğren-

miş, yırtık, yırtmış bir ses" (s. 106) olduğunu belirtiyor. Tatlıses, ANAP döneminin insanlara *fırsatlar* yarattığı, tüketim arzusunu kışkırttığı, kimi toplumsal, siyasal, törel ve kültürel değer yargılarını yıktığı ya da geçersizleştirdiği bir ortamın ürünü.

Şunları yazıyor Gürbilek "Bastırılmışın Geri Dönüşü"nde: "ANAP yalnızca Kemalizmin taşralaştırdığına, yok saydığına yönelik bir *serbestliği* değil, daha çok daha yüksek olabilmek için tahammül etmek zorunda kaldığı mahrumiyetin *giderilmesini* temsil ediyordu. İşte 80'lerin, bu baskı döneminin, kültürel düzeyde karşıtıyla birlikte, yalnızca aşağı kültür için değil *seçkinler için de* bir özgürlük vaadiyle birlikte var olmasının, kendini bir iştah, bir itiraf, bir iç dökme dönemi olarak ortaya koymasının nedeni buydu" (s. 114). (Vurgulamalar benim).

80'lerin *köşeyi dönme* ideolojisinin ve ANAP iktidarının şu ya da bu ölçüde her sınıftan insana (işçiye ve patrona) sunduğu fırsatlar dünyasında *dilin de* yozlaştığını, sözcüklerin artık tarihsel/siyasal arka-planını, yaralarla dolu *geçmişini* yitirdiğini belirtiyor ve bir zamanlar en soylu ve açıklayıcı kavramlar sayılan "emek" ve "sömürü" sözcüklerinin, artık "yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bönlüğü ya da iktidarı simgeler olduğunu" (s. 21) belirtiyor.

"Yeryüzü kültürü" kavramına bel bağlayan iyimser, uyumlandırıcı bir yaklaşımı kuşkuyla karşılarken şöyle diyor Gürbilek, "kültürün temel dinamiği piyasa olduğu sürece, reggae gibi Kürt kilimi de, arabesk de, Dolapdere de, Çingeneler de sermayenin pazarladığı yeni mallar, global kentin *yeni süsleri* olmaktan öteye geçemeyecek."

Mutlaka okunması, üzerinde düşünülmesi gereken bir kitap *Vitrinde Yaşamak*.

(Milliyet, 1992)

"MAZİ CENNETİ"

Çeşitli vesilelerle belirttiğim gibi, *maziperest* değilim, ama geçmişsiz *olunmayacağını da* biliyorum. Anılara, tarihin bir parçası oldukları için daima ilgi duydum. Elbette ki anılarla yazılmıyor tarih. Onun asıl malzemesi olaylar, sayılardır, kültürel araç-gereçler ve toplumsal ilişkilerdir. Bir de tüm bunların üzerinde gerçekleştirildiği coğrafyadır. Yine de *anlayan/anlamaya çalışan* tarihçinin elinde anılar belgesel nitelik kazanırlar. *Zamanenin* (güncel sözcüğünde zamanedeki eleştirel boyut bulunmuyor bana kalırsa) unutturduğu bir insan ve o insanı biçimlendiren sorunlar, kimi yerde bir havai fişek gibi ortalığı aydınlatıveriyor.

Türkiye'nin en zengin arşivlerinden birini oluşturmuş bulunan Taha Toros, daha da uzun olmasını dilediğim 80 yıllık ömrünün anılarının ilk cildini *Mazi Cenneti* adı altında kitaplaştırdı (İletişim Yayınları, 1992). Toros kısaca ve renkli bir dille özyaşam öyküsünü anlattıktan sonra Atatürk'ten başlayarak tanıdığı, söyleştiği, bazıları artık iyice unutulmuş Türk siyaset ve kültürünün kişileriyle ilgili anılarını anlatıyor: İbnülemin Mahmud Kemal, Abdülhak Hâmid, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Abdülhak Şinasi Hisar, Refik Halit Karay, Mithat Cemal Kuntay, Celal Esat Arseven, Yaşar Nezihe, Faik Âli

Ozansoy, Munis Faik Ozansoy, Abdülkadir Kemali (Orhan Kemal'in babasıdır-A.O.), Salih Keramet Nigâr, Ahmet Rasim, Ahmet Refik, İsmail Habib Sevük, Cevdet Paşa'nın kızları ve Lütfü ve Ümit Yaşar Oğuzcan.

Bu insanların hepsi de bir zamanlar Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel yaşamında derin izler bırakmış kişiler. Kitapta beni en şaşırtan bölüm yoksul bir çevreden gelen ve öyle kalan şair Yaşar Nezihe'nin öyküsü oldu. Yapıtını kimsenin artık merak edeceğini sanmadığım, bu talihsiz kadının adına ilk kez, A. Cerrahoğlu'nun (Kerim Sadi) *Türkiye'de Sosyalizmin Tarihine Katkı* (May Yayınları, 1975) adlı kitabında rastlamıştım. *Nâzikter* dergisinin 15 Şubat 1935 tarihli sayısında yayımlanan "Ekmek ve Kömür İhtiyacı" adını taşıyan bir şiirinde şöyle diyordu Yaşar Nezihe: "Mahalleden iki gündür verilmiyor ekmek / Kolay değil gece gündüz bu açlığı çekmek / Zavallı milletin aç karnı dört buçuk senedir / İaşe meselesi hallolunmuyor bu nedir" (s. 461). Gerçi Yaşar Nezihe'nin siyasete ilgi gösterdiğine dair bir sözü yok ama şiirlerindeki sefalet tabloları dolayısıyla Cerrahoğlu, onu bir sosyalist saymaktan kendini alamıyor. Cerrahoğlu'nun belirttiğine göre Yaşar Nezihe'nin 1948 yılında jübilesi de yapılmış (s. 458).

Oysa Yaşar Nezihe'den daha önce söz eden kişi Taha Toros: 1934 yılında *Türk Kadın Şairleri* adlı kitabını hazırlarken tanımış Yaşar Nezihe'yi ve günlerce konuşmuşlar evinde (s. 126-127). Toros'un kitabında kadın şairin yaşamına ilişkin daha geniş ayrıntılar buluyoruz. Cerrahoğlu, kaynakçası arasında Taha Toros'un adını vermediğine göre, *Türk Kadın Şairleri*'ni görmediği anlaşılıyor.

Taha Toros, Yaşar Nezihe Bükülmez'in 1971 yılında öldüğünü belirtiyor ve 50 gün kadar evli kaldığı gazeteci Yusuf Niyazi'ye yazdığı aşk mektuplarından örnekler veriyor. Okula gidememiş, aruz veznini kendi kendine öğrenmiş talihsiz Yaşar Nezihe, doğduğu sokağa adının verilmesini istermiş Toros'un belirttiğine göre. Belki Muhittin Üstündağ'ın yerine geti-

remediği bu vasiyeti, sanatsever Nurettin Sözen yerine getirir.

Okuyun *Mazi Cenneti*'ni. Her zaman rastlanmıyor böylesine dolu dolu ve üreterek geçirilmiş yaşamlara...

(Milliyet, 1992)

MERİÇ'İN JURNAL'İ

"Ölmek istiyorum, dekorsuz, poz almadan. Batan bir güneş gibi ihtişamla değil, kaderin bileklerime taktığı prangalardan kurtulmak için ölmek." Böyle yazıyor 1955 yılında Cemil Meriç. Ama ölmüyor, 1987'ye kadar bu dünyayı ve insanlarını hem sevmeye hem de nefret etmeye devam ediyor. Asıl önemlisi, *ışık* olarak nitelediği kitaba, kitaplara dönüştürmeyi biliyor kendini.

Ölümünün ardından yazdığım "Yalnızlıkta Doğan Aydın" adlı yazıma şöyle girmiştim: "Cumhuriyet dönemi entelektüel yaşamının 'Caniler Çağı' başlığı altında incelenebileceğini düşünüyorum. Gerçekten de manen ve maddeten ne çok insana kıyılmıştır. Yüklendiği, yüklenmek zorunda olduğu işlev dolayısıyla *her türlü* iktidara karşı olan aydın, daima *marjinalde* yaşamak zorunda kalmıştır."

Bu yargının en inandırıcı kanıtı Cemil Meriç'tir.

"Sevebileceklerim dilsiz, dilimi konuşanlarla konuşacak lakırdım yok. Yani dilimle, zevklerimle, heyecanlarımla, yarımla Büyük Doğu kadrosundanım. Düşüncelerimle, inançlarımla Yön'e yakınım" diyen Meriç'in *Jurnal*'ini okuyorum (İletişim Yayınları), dönе dönе. Kitaplarındaki tüm özellikler *Jurnal*'inde de görülüyor Meriç'in: Müthiş bir ansiklopedik bil-

gi, her düşünceyi, her kuramsal sokuluşu amansızca sorgulayış, bireşim (sentez) arayışı, gerilimli, zaman zaman *terörizan* bir dil. Dolayısıyla *Jurnal*, Meriç'in *yapıt*'ına eklemleniyor. Ama, bu itiraflarda, bu isyan sayfalarında, bu hesaplaşmalarda öne çıkan, insanı burkan iki öge daha var: İçtenlik ve duygusallık.

Türkiye'nin entelektüel yaşamını ve entelektüellerini değerlendirirken, kimi zaman acımasız, kimi zaman haksız olduğu yerler de var Meriç'in. Ama, haksızlığı *dürüstlük* içinde yapıyor. Dolayısıyla insanca kılmayı başarıyor. *Kadınlarla* hesaplaşırken de aynı durum söz konusu. Meriç'in *aşk söylemi*, yeni bitirdiğim Barthes'in aşk söyleminden ne kadar *farklı*, ne kadar *buradan, bizden*.

İki alıntı yapacağım *Jurnal*'den:

"Sanat adamı, beyninin çizgileri herhangi bir orangutanınkini hatırlatan ve asırlardan beri mihaniki bir intizamla aynı jestleri, aynı kelimeleri tekrarlamak için yaratılmışsa benzeyen, adeta ölüp dirilen, hep aynı insanmışcasına, tarihsiz, macerasız, vakasız –daha doğrusu ancak zoolojik nevilerinkine benzeyen bir tarihe konu olabilen–, bir alay bakkala ve üniversiteliye numaralar beğendirmek zorunda olan bir panayır cambazı mıdır?" (s. 65).

"Üniversel olmak için tek şansımız müphemе sarılmak. Müphemde her şey var. Ayna gibi. Ebedi fetheden şöhretlerin çoğunu müphem emzirdi. Dünya müphem, şiir müphem, felsefe müphem" (s. 65).

"Kelimeleri sana veriyorum okuyucu. (...) Alev var göğüslerinin içinde, barut var, gözyaşı var" diyen Meriç'in *Jurnal*'ini okumak gerek.

(Milliyet, 1992)

ROLLS-ROYCE İLE CHEVROLET

"Homo ludens"e, oyuncu insana kuşkuyla bakılıyor genellikle. Oyun, yararcılığın *olumsuzlanmasıdır* bir bakıma, ne var ki, en alt katmanda amacı *bulmaktır* oyunun: Hem gerçekleştirildiği biçimiyle kendisini hem de tüm *olası* biçimleriyle yeni oyunların *eylem* ve *anlam* olanaklarını bulmak.

Enis Batur, *Hatay'da Bir Rolls-Royce 'İndiana Jones Üzerine Divertimento' ve Pembe Ellialtı ve de Kelebek Camı* adlı küçük oylumlu, ama kültürel ve yazınsal bilgiler ve göndermeler açısından bir Odysseia seferinin coğrafyasına ve uzunluğuna sahip kitabında (Altıkırkbeş Yayınları), *oynuyor*. Daha alt başlıkta, "divertimento" sözcüğünde açıklanmış olan ögeyi, şu cümleyle netleştiriyor Batur: "Eğleniyorum, ergo sum" (s. 12). Bu eğlenme duygusunu, havai fişek isteğini kışkırtan da zaten eğlence sektörünün bir ürünü: Spielberg/Lukas ikilisinin ünlü filmi.

Metnin girişindeki bir cümleye dikkat etmeliyiz: "Son Sefer'i izlerken, uçsuz bucaksız bir kültürel codex sıkıştırdı beni" (s. 7). Demek ki, oyun, bir *kültürel codex* çevresinde ve bağlamında kurulacak. Yer yer saçmanın kapısını çalan, seyirciden bazen nerdeyse budalalaşmasını isteyen bir serüven filminden *yola* çıkması boşuna değil Batur'un. Kendi keşfi doğrultusunda demeyeceğim, çünkü bence keşif değil bu metinde asıl amaç,

kurgu; kendi kurgu-doğrultusunda ilerlerken, geleneksel ve güncel *mitologyanın* izleklerine (arayış, kahramanlık, kutsallık vb.) yönelirken gerçek keşfin bu yönelme/kurma *süreci* olduğunu imliyor gibidir.

Batur'un fragmanlar halinde yazmasının, kenar çıkmalarda felsefi/semiyolojik "aparküt"ler çekmesinin nedeni, acaba kurgunun (hem fiction hem de montaj anlamında) önceden belirlenmemiş olması mı ya da tam tersine; Indiana Jones'un önceden *tamamlanmış söze* biçimsel bir vesile oluşturması mı? Filmde görülen "Hatay'daki Rolls-Royce" ile "Ellialtı Model Pembe Chevrolet" arasında düşünsel, ruhsal, düşlemsel ve düşsel bağlantılar *olmadığını* nasıl düşünebiliriz?

"Arayış", "kutsallık", "tarihsel bellek", "ideolojik koşullama/koşullanma" gibi sorunların, en önemlisi *yazı*'nın, *Defter*'in kazıbilimine bir serüven filminde girişirken Batur'un amacı popüler kültüre arka çıkmak değil. Ama bu tecimsel ve aldatımcı ürünlerin ardında *büyük anlatılara özgü* motiflerin bulunduğunu göstermek. Dahası, başarılarının,batırılarak da olsa bu evrenselleşmiş, insanlığın kolektif/toplumsal bilinçaltına *yerleşmiş* bu ögeleri kullanmalarından kaynaklandığını *da* anımsatmak. Ama neşesini elden çıkarmadan. "Ve Dahi" başlığını taşıyan ve kitabın "dizgi yanlışlarını" (!) titizlikle "düzelten" (!) eki, bu kültürel/yazınsal neşenin okuru da neşelendiren son cümlesi.

Otomobillerden artık kaldırılan o "kelebek camı"ndan rüzgârla içeri sızanların ne olduğunu henüz bilemiyoru(m-z). Ama gözüm, sadece siyah-beyaz fotoğrafına baktığım "Pembe Ellialtı"nın, o Chevrolet'nin önünde duran perçemli çocukta: Bir *gezgin* olacağından haberdar olabilir miydi acaba? Bir başka Indiana Jones, bir Odysseia, Sancaktar Christoph ya da Kurtz? Ya da hepsi. *Oyun,* isteyelim istemeyelim, yapıta *içkindir.* Ne var ki, Irish Murdoch'u da anımsamak gerekir: "Kendisi için olma başarısını gösteren sanat, aynı zamanda *herkes* için de olur."

(Milliyet, 1992)

GASSET'DEN SEÇMELER

Yüzyıl sona ererken, uygarlığın yeni bir bunalım döneminden geçtiği görülüyor. Şu sıralar seçeneği bulunmadığı iddia edilen kapitalizm de beklenmeyen çöküşüyle bu iddiaya en büyük gerekçeyi sağlayan reel sosyalizm de insanlığın mutluluğunu ve kurtuluşunu sağlayamamış durumda. Dünyanın hemen her yanında yerleşik olduğu sanılan değer yargıları yıkılıyor, toplumsal ilişki biçimleri çözülüyor ve kültürün tümü sorgulanıyor. Jaspers'in betimlemesi bir kez daha gerçekleşiyor sanki: "Yer ayaklarımızın altında sarsılıyor."

Bu sarsıntı, ister istemez *tarih* sorununu gündeme getiriyor ve insanı, nereden gelinip nereye gidildiği sorusu üzerinde düşünmeye yöneltiyor. Etnik savaşların, siyasal baskıların, terörün sürüp gittiği bir dünyada, insanoğlu tutunacak bir dal arıyor. Arıyor dedim ama, bu bile şüpheli. Gerçeğin değil *görüntü*'nün egemen olduğu günümüz toplumları düşünceyi, dolayısıyla *arayışı da* geçersizleştirmiş durumda. Kimse bulmak için çaba harcamıyor artık, medyalar *buluyor* aradığımızı ve en çarpıcı biçimde paketleyerek önümüze sürüyor.

Bir kötümserlik krizinin başlangıcıymış gibi görünen bu düşüncelere Ortega Y. Gasset'nin *Tarihsel Bunalım ve İnsan* adıyla yayımlanan seçme yazılarını okurken kapıldım (Çev.: Gül Işık, Metis Yayınları). Belki onda da bir kötümserlik bul-

duğumdan, onun da hemen her koşulda biraz kötümser olmak gerektiği kanısında olduğunu sandığımdan. Gasset'yi *Kitlelerin Ayaklanışı* adlı kitabı (Çev.: S. Çağan, May Yayınları, 1968) ile tanımıştım. Kitle psikolojisi ve kültürünün anlaşılması yolundaki ilk önemli girişimlerden biriydi kitap. Ortega Y. Gasset, "Yaşamın tümü, kendi olma çabası, kendi olma savaşıdır" diyerek (s. 137) bireyin kitle içinde eritilme tekniklerini ayrıştırıyor ve 1930'da yazılmış kitabını, yanıtının mutlaka bulunması gerektiğini belirttiği şu soruyla bağlıyordu: "Çağdaş Avrupa kültürünün yakalandığı illetler nedir?" Sorunun yanıtı hâlâ kesin biçimde verilebilmiş değil.

Ortega Y. Gasset, aydın olmanın sorumluluğunu ısrarla vurgulayan biri. Burada, Gasset'nin yazılarını seçen ve çeviren Gül Işık'ın kitaba yazdığı kuşatıcı "Sunuş"ta düşünürden yaptığı bir alıntıya başvuruyorum:

"Gerçek aydının özgül etkinliği *gerçeği* zahmetle araştırmak, bulur bulmaz da ne pahasına olursa olsun, kendisini bin parça edeceklerini bilse açıklamaktır; aslında 'çölde feryat eden' biridir o, çünkü *gerçek* ancak yalnızlıkta bulunur. Aydın halka *karşı*, kamuoyuna *karşı*, yerleşik kanılara *karşı* fikir yürütür. Bu nedenle yazgısı anlayışsızlıkla karşılanmak ve halk tarafından sevilmemektir. Misyonu *karşı çıkmak* ve *araştırmaktır.*"

Ortega Y.Gasset'nin "Yine Kuşak Kavramı" adlı yazısından bir alıntıyla bağlıyorum: "Düşüncemiz bir soruna tepkidir: Eğer o sorunu yaşamıyorsak, onunla ilintili olarak edindiğimiz fikir, yorumumuz olmadan yoksun kalır, yaşanmış, dolu, canlı bir fikir olmaz. Bu, (...) tarihsel bunalımları anlamak için bir anahtardır."

Ben düşünceler gibi duyguların da zaman zaman tepkisel olduğunu biliyorum. Bu yüzden hem şiirle (örneğin Montale) hem düzyazıyla (örneğin Goytisolo) içerden ilişkiler kurmayı başaran Gül Işık'ın bu "kanayan" dünyaya Fernando Pessoo'dan da bir pencere açmasını diliyorum.

(Milliyet, 1992)

"AYNA ŞİİRLERİ"

Hilmi Yavuz, her yeni kitabında bir izleğin peşine düşüyor, onu kuşatıyor şair olarak. İster tarihe *(Bedreddin Üzerine Şiirler)* ister bireye *(Zaman Şiirleri)* bakıyor olsun, üzerinde yoğunlaştığı sorunsalı sadece dil düzeyinde ve imgesel/düşlemsel düzeylerde kurguluyor. Yavuz'un son şiir kitabı *Ayna Şiirleri* de bir dizi izleği, geçmiş/şimdi düzleminde gündeme getiriyor. Tarihsel/bireysel olanın sürekli birlikteliği ve içeriksel arkaplanı doğrudan doğruya sözcüklerde tenleşiyor. O kadar ki, Hilmi Yavuz, bir süredir kimi sözcükleri *italik* yazıyor: Altı çizilen, son kertede anlamın belirir gibi olduğu *somut an*'dır, toplumsal/bireysel olanın kımıldadığı moment'tir. Öyle olmak ister sözcük: "Çok boyalı bir gülün yükselişi... ne hazin! / giderek kendimize sığınacak korugan / bile bulamayarak – ve elbette *magazin* / bir yalnızlık edinip, n'olacaksa olacak / diye yollara vurmak... terkide kaldı atım" "Bulutlanma Sonnet'si" adlı bu şiirin son dizesi "dil *bitti!*... söz susuyor!... bende bulutlanmalar" ise, bu bitişin, bu susuşun *temellendiği* alanı, o vurgulanmış magazin sözcüğünü oluşturuyor.

Kitap "Yitik Bir Ben İçin Sonnet'ler", "Yitik Bir Kent İçin Sonnet'ler" ve "Yitik Bir Aşk İçin Sonnet'ler" başlıklı üç bölüme ayrıldığına ve her bölüm sırasıyla, "Hilmi'ye", "İstanbul'a" ve "Nuran'a" ithaf edildiğine göre, *Ayna Şiirleri*'nin ta-

rihsel/toplumsal ve bireysel olana ilişkin sayısız görüntü yansıttığını kesinleyebiliriz. Jacques Lacan'ın "ayna evresi" formülasyonunu kendi zemininden hayli kaydırarak, birey-özne'nin *öteki* ve *nesne* ile olan ilişkileri bağlamında okursak, *Ayna Şiirleri*'nin de bir dizi yanılsamalı görüntülerin, yitip gidenin acısının yansımaları olduğunu düşünebiliriz.

Kitaptaki şiirlerden biri "Las Meninas İçin Sonnet" adını taşıdığına göre, tıpkı Velasquez'in resminde olduğu gibi, bu şiirler de belki anlattıklarının, anlatır göründüklerinin çok daha ötesindeki alanlara gönderiyor: "Aynalar*mış gibi* yapan aynalar!... / sır biziz, aynalar sırrolacaklar"dizelerinin ima ettiği gibi "biz Aşk'ız... –kendimize! ve o aynaydı bunca / bencil! sadece kendini gösteriyor... – bakınca" dizeleri de tıpkı Velasquez'in Las Meninas resmindeki aynanın oynadığı rolü üstlenerek, bize sözcüklerin anlatamadığı bir başka evreni işaret ediyor. Söylenmemiş, açıklanmamış olanı bulmamızı, onu derinden *sezmemizi* istiyor. Boşlukta asılı kalıvermiş, merkezsizleşmiş kimi sözcükler bir iç ürperti uyandırmak istiyor: Şebsefa, sadakor, zehebi. Ama bu iç ürperti, sürekli biçimde *yaşanan günün terörüyle* sarsılır gibidir: Aşkımız fotoroman, yalnızlık ek'i, depresif. Dolayısıyla ve çıkarsanabileceği gibi: "Ah, elbette ölüme *endeksleniyor* bu kent" ve yine dolayısıyla: "Hem aynayla doluyum hem de bomboş labirent"

Ayna Şiirleri, Las Meninas gibi özel adlardan "Söylesem hüzün olur, söylemesem de hüzün" dizesine, kültür ürünlerini bağlantıya geçiren, oralardan anlam üreten bir metinlerarasılık *(intertextuality)* içeriyor. Buysa, okurun şiirlerin biçimine/biçemine kapılıp gitmekle yetinmemesi konusunda yeterli bir uyarı yapıyor. Sonnet gibi Türk şiirine özgü olmayan bir biçimi seçerken de Hilmi Yavuz, Doğu ile Batı arasında kültürel/biçimsel bir köprü arayışına girmeyi seçiyor. Şiirlerin genellikle 15 heceli dizelerden ve a/b/a/b biçimindeki kafiye düzeninden oluşması, gelenekle göz göze gelme yolundaki bir adımı da temsil ediyor elbet.

(Milliyet, 1993)

CAN YÜCEL'İN HAMLET'İ

Yalnızca sahneye koyucuları ve oyuncuları değil, yazarları da çevirmenleri de çok uğraştırmış bir metindir Shakespeare'in *Hamlet*'i. Coleridge oyunu gerçek ile düşsel arasındaki "dengenin bozulması" olarak yorumlarken Hugo "kararsızlık" sorununu vurgular. Goethe ise, yapıtın anahtarını bizzat *Hamlet*'in "dünyayı düzene sokmaya geldim" sözünde bulur ve kıssadan hisseyi çıkarır: "Büyük işler o işe yeteneği olmayana verilmemelidir."

Shakespeare'i çevirmek de, oyunun birçok çevirisi yapıldığına göre, başlıbaşına bir sorun oluşturuyor besbelli ki. Büyük İngiliz şairinin kimi yapıtlarını Türkçe'ye kazandıran Sabahattin Eyüboğlu, *Hamlet*'in sonuna eklediği "Çevirenin Sözü"nde şunları yazıyor: "Her çeviricinin Shakespeare'i bir başka hale soktuğunu gördüm. Kimbilir ben de ne hale sokmuşumdur, ister istemez. Şairleri kuşa çevirmek çeviriciliğin şanındandır. Ama kuşa çevirdiğimiz şairler bizim taktığımız bücür kanatlarla da uçabiliyorlar."

Çeviri sanatının, çeviribilimin sorunlarını aşmanın kimi zaman olanaklı olmadığı görüşünü benimsediğinden olsa gerek, çağdaş Türk şiirinin özgün bir şairi, Can Yücel, *çeviri yapmak* yerine *Türkçe söylemek* yöntemini yeğliyor. Dille, Türk-

çe'yle gönlünce oynamayı seçiyor, bu amaçla en uç noktalara gitmekten de çekinmiyor. Eyüboğlu, andığım yazısında Shakespeare'in diline değinirken bir vurgulama yapıyor: "Kullandığı her söz İngilizce olmaktan çıkıp *Shakespeare'ceye* dönüyor"

Bu söz, Can Yücel'in çalışmaları için de geçerli.

Yücel, *Bahar Noktası* ve *Fırtına*'dan sonra Shakespeare'in *Hamlet*'ini Türkçe söylüyor bu kez (Adam Yayınları). Arapça (Osmanlıca) ile Öztürkçe, günlük konuşma ile argo iç içe giriyor, yıkılmış bir barajın suyu gibi akıp gidiyorlar. Sözcükler birer havai fişek gibi peşpeşe patlıyor. Boks sporundan bir deyim seçeceğim, bu sözcük karmaşası ve şenliği ile *kroke* oluyor insan.

Ünlü "Hayalet-Hamlet" sahnesinden iki alıntı yapıyorum: "Hayalet: –'Hehey, o fücur ve zinâ ehli mahluk / Zekâvetinin ve de menhus vergilerinin büyüsüyle /Veyl öyle zekâvet, öyle vergilere de, baştan / Çıkarmaya mahsus! Bendetti o müptezel şehvetine / Benim sözde iffetlinin iffetlisi ecemin nefsini' Hamlet: –Bre gökyüzü sekenesi! Bre yeryüzü! Yetmezse /Bre cehennem zebanileri. Metin ol, metin ol Hamlet / Çözülmesin elin ayağın, kasların şimdiden / Ayakta kalasın hâlâ! Unutur muyum seni hiç / Oyy, sen zavallı hayalet, bu şirazesi kaymış arzda / Kalmışsa bir noktacık hafıza, unutur muyum ben seni?"

"Mezarlık" sahnesinde de şöyle konuşuyor Hamlet: "Al bir tane daha. Bu da niye bir avukatın kafatası olmasın? Ama hile-i şer'iyeleri, madde-i mer'iyeleri, evrâk-ı müsbiteleri, berât-ı zilliyeleri, alavere-i dalavereleri nerde kaldı acaba? Niye bu hıyaroğlunun kenef bir kürekle tepesinde tepinmesine ses etmiyor, neden acele tarafından bir bedenen tecavüz davası ikame etmiyor?"

En çok, o ünlü "To be or not to be" tiradını mı merak ediyorsunuz? Şöyle başlıyor: "Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin / Acep hangisi, nefsine destur deyip, karayazının / Oklarını, güllerini sineye çekmek mi, yoksa / Bu belâ deryasına

karşı isyan etmek mi / Yaraşır insan olana? Öldün diyelim, uyudun / Herşey de bitti ve uyuyarak bir kalemde son verdin / Tekmil kalp ağrılarına ve o tenkafesimize musallat / Binbir kahra, binbir acıya"

Hamlet'in ölmeden önceki son sözleri de şunlar Horatio'-ya: "Söyle bunu ona ve olup-bitenleri, falanı, filanı ve / Nedenleriyle anlat! Bâki kalan bu kubbede sukûnet"

(Milliyet, 1993)

"KARŞILAŞMALAR"

"Karşılaştıklarımız, karşımıza çıkanlardır. Ama onlar, durup dururken çıkmaz karşımıza. Biz bugün o yollardan *geçtiğimiz*, şu köşeden sapmayı *seçtiğimiz* için çıkar. Yine de her karşımıza çıkan, gördüğümüz, görebildiğimiz değil. Yüz yüze geldiğimiz şeyler, bizde olumlu/olumsuz bir etki yaratarak bilincimize akıp bizi *düşünsel* bir faaliyet içine soktuğunda, ancak o zaman 'İşte karşılaştım' diyebiliyorum" (vurgulamalar benim).

Adalet Ağaoğlu böyle diyor yeni çıkan kitabı *Karşılaşmalar*'da (Yapı Kredi Yayınları). Ben, Adalet Ağaoğlu ile ne zaman karşılaştığımı bilemiyorum. Belki hep karşılaşmış olarak yaşamışızdır: Dostoyevski'nin romanlarında, İbsen'in oyunlarında, Kafka'nın karabasanlarında... Her yazar, çıkış'ı arayıp durduğu labirent duvarlarının öteki tarafında *benzerinin* yürüdüğünü bilir. Ağaoğlu ile *gerçekten* karşılaşmayı isteyen okurun, oyunları ve öykülerinin yanı sıra "deneme-değiniler"ini topladığı *Geçerken* ile *Karşılaşmalar*'ı da mutlaka okuması, üstünde dura-düşüne okuması gerektiğini söyleyeceğim.

Denemede, yazınsal dili ve duyarlığı tutturabilmek, kolay değildir. Ben fazla açıklayıcı ve eskilerin deyişiyle "aklî" bulurum kendimi. Ağaoğlu ise örneğin "Zamanın Kokusu ve İstanbullarım" adlı denemesinde duygu ve düşünceden nasıl dengeli

bir alaşım çıkarır: "Zamanın kokusu, bir kente altmış, yetmiş yıl yaşamışlara yel ne kadar farklı bir 'rayihâ' ile çarpar" (s. 71). Tanpınar'ca olan bu açılış cümlesinin ardından Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye romanının bir çözümlenmesine geçer Ağaoğlu ve kentin kozmopolitleşmesi karşısında uğradığı düş kırıklığını anlatır. P. Safa'nın betimlediği Fatih'in güven vericiliğinin yerini 40 yıl sonra "vahşete, yırtıcılığa bıraktığını" vurgular. İç göç olayını yorumlayan Ağaoğlu, İstanbul'un 15. yüzyılda tamamlanamayan Osmanlı-Türk fütuhatının "bir Anadolu fütuhatı olarak bugün tamamlandığını" belirtir: "Nüfusunu nüfusundan alan bir fütuhat. Yine değişik etnik gruplar, ama bu sefer doğudan. Kimliğin tek renge inmesi de bundan: Hasantepe-Gültepe. Kurtköy-Sefaköy. Şifa-Hasdal. Sultanbeyli-İkitelli. Ya da Halkalı-Galleria" (s. 75)

"Aşkım ve Başkaldırım: Ankara" yazısı, başkenti tarihselliği içinde kavramaya çalışan bir deneme. *Cumhuriyet*'in başkentinin ulaştığı noktayı, yaşanmış onca trajediyi de içererek ne güzel anlatıyor Adalet Ağaoğlu: "Bu kente (...) Cumhuriyet ecesini görmeye gelmemiş miydi? O kent, gül gibi tam üç genci astı. Ona düşmanım. Ona başkaldırdım. Yaram usul usul kanıyor. Beni o ısıtıyor. Bu bir sağlık belirtisidir. Taşın kanadığını kim görmüş? Beni kanayabilen kıldığı için de hâlâ seviyorum Ankara'yı."

Toplumumuzdaki değişme, yenileşme hızından, statü ve para kazanma amacıyla girişilen koşuşturmadan duyduğu hayal kırgınlığını da "Güne Ne Oldu?" yazısında şöyle dile getiriyor: "'İstirahat'ler bitti bitmesine de, eğer o kadar hızlı gidildiği halde, gün yine de bir 'hiç' duygusuyla bitmekteyse, yaratıcılığımızda bir noksanlık aramalı değil mi? Durun bakalım; belki biz koşmuyoruz; arkamızdan *kovalanıyoruz*" (s. 164. Vurgulama benim).

Karşılaşın Adalet Ağaoğlu ile.

(Milliyet, 1993)

"İKİ BİNLER"

"Sakın bunu, Xenephon'un on binleri gibi durmaksızın, fakat düzenli bir çekilişle geri giden tarihsel bir ordu sanmayın, çünkü bunların ileri veya geri yürüyüşleri akla şaşkınlık veren birer sıçrayıştan başka bir şey değildir. Onları, yediler, dokuzlar, kırklar gibi abartılmış bir ermişler grubu diye de düşünmeyin, çünkü onların erdikleri şey hiç de dervişin muradı değildir. İki binler, bir söylentiye göre, Taksim'den Şişli'ye yayılan; bir söylentiye göre, Kadıköy ve Adalar da dahil, bütün İstanbul'da çalım satan milyonerlerin etiketidir. Hükümlerinde 'ihtiyat ve itidal' gösterenler arasında bir üçüncü söylenti daha dolaşır: İki binler, bütün Türkiye'deki yeni milyonerlerin sayısıdır.

Acaba bu yeni milyonerlerin hiç eskisi yok mudur? Vardır belki. Fakat onlara sadece zengin ve kibar denir. Çünkü eskiler, nesiller boyunca, küçük bir emekle başlayıp bir firma kurmuşlar, belki son harp yıllarında dünyalıkları biraz artmıştır. Fakat kimse onlara karşı haset ve *sefalet* günlerindeki lüks gösterilerine duyulan içten kızgınlığı duymaz. Çünkü kimse, onların fukaralık günlerini hatırlamaz ve bu eskiler de biraz tecrübe, biraz da *sosyal eğitim* ve *görgünün* doğurduğu bir alışkanlıkla, dürüst bir zevkle evlerinin dışında göze batmaktan, dile gelmek-

ten sakınmayı bilirler. Halbuki yenilerin *geçmişini* bilen çoktur. İki binlerin yaşadığı sefahat sahneleri; vaktiyle yaşamış oldukları arka sokaklarda, mahalle kahvelerinde, gazetelerin ilk sayfalarındaki siyasi haberlerden, radyo yayınlarından daha çok tartışılır.

Bunlar, çocuklarına bir lise diploması elde ettirmek için birtakım dedikodulu ve bu gibi çürük işler gören özel liselere başvururlar. Çünkü iki binlerin çocukları arasında –bazı istisnalar olmakla beraber– kafasını derse yoranlar azdır. Birçoğu şişman, şaşkın, yaşlarıyla uygun olmayan alışkanlıklara kapılmışlardır. Birçoğu Abdülhamit devrinin 'asilzade' küçük beylerini hatırlatırlar. Evlerinde, üstünde bir satır yazmadıkları "mükellef" yazı masalarının karşısında, resmi asılı nüfuz sahibi bir siyasa dayının bir gün birdenbire resminin kalktığı görülür.

Neden bunlara iki binler derler? Kimilerine göre bir milyonerzade, kendi babasında bir kudret vehmederek 'Biz iki yüzlerdeniz' demiş ve bu lakap yayılmıştı. Daha sonra da *bunların parasıyla* bir düzine dergi çıkaran bir *gazeteci* özentisi, romantik bir hisse kapılarak, bizdeki milyonerlerin sayısı her yerden fazla olması gerekir diye düşünerek bu 'iki yüzler'i 'iki bin'e çıkarıvermiştir. Bu milyonerzade, hesabına yiyip içen İstanbullu cebi delik gazeteciye kızdığı bir gün şunları söylemiştir: 'Bizim gibi yaşamayanların dünyada işi ne? Niyetimiz, bu memlekette dikili ağcı olmayanları yurt dışı saymaktır. Bu topraklarda yalnız biz, bizden olanlar, parası, mülkü olanlar yaşayacaktır! *Gücün, erdemin, liyakatin, bilimin,* her şeyin başı *paradır,* parra birader'

Başka yerlerde aynı zümre ve sınıfa mensup olanlar, bizdekilerden daha fazla birbirlerine benzerler. Bizdekilerin tek birbirine benzer tarafı hepsinin bir camekân hayatı yaşamaları, servetlerini yitirdikleri zaman bile, ucunu kulpunu bulup kimin hesabına ve pahasına olursa olsun, camekân hayatını sürdürmeye çalışmalarıdır."

İstanbul'da her gün ekranlarda gördüğümüz, gazetelerde

fotoğraflarına baktığımız, çoğunu tanır gibi olduğumuz hayali ihracat düzeninin ve kapkaç kapitalizminin ünlü kişilerini betimliyor değilim. Betimlemeyi 47 yıl önce yapan Halide Edip Adıvar. Romanının adı bile, şu yaşadığımız zamana nasıl uyuyor: *Sonsuz Panayır*. Bugünü dünden anlatıyor romancı. Çevremiz "parra" diye bağıranlarla, her türlü dolabı çevirenlerle dolu değil mi ve itibar görenler de onlar değil mi?

Oscar Wilde "Hayat, sanatı taklit eder" demişti. Haksız mı?

(Milliyet, 1993)

SANAT SAKLAYANDIR

Sanat yapıtları gibi sanat kuramları da sanıldığından çok *yenileniyor*. Resmin, şiirin, romanın vb. gerek yaratım gerekse çözümleme sorunları üzerinde ne kadar değişik, birbiriyle çelişen düşünce öne sürülmüştür. Ama sanat yapıtları, kendilerini *kuşatmaya* ve *tüketmeye* yönelik bu kuramların hem tümünü doğrulayan hem de tümünü yalanlayan bir biçimde varlıklarını sürdürmektedirler. Yapıtlarla kuramlar arasındaki bu *karmaşık* ilişkide tedirginlik verici bir yan da görmek olası elbet. Belki sanat yapıtının yaratım/üretim yöntemi hiç değişmiyor. *Yenilik* sorunu, yüzyılların içinden süzülüp gelen o büyük yapıtlar; resim ya da şiir; anımsandığında bir yanılsama olarak da görülebilir pekala. Sanatçı ile tüketici ve kuramcı arasında paylaşılan ortak bir *vehim*.

Gilles Deleuze ile Felix Guattari'nin ortak yapıtı *Felsefe Nedir?* (Çev.: T. Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları), böylesine karışık düşünceler uyandırdı bende. Kendisiyle adeta *boğuşulması* gereken bir metin olan bu yapıt üzerinde durmak değil burada amacım. Ama felsefe, sanat ve bilimin, yazarların deyişiyle "düşüncenin üç büyük formunun" iç yapısını anlamaya ve aralarındaki "kesişme noktalarını" saptamaya yönelen düşünce açılarının kışkırtıcı ve yıkıcı olduğunu söylemek istiyorum. Hemen eklemek gerekir: Yıkım işlemi yapım işleminin başla-

Üç düşünce formunun, çok basite indirgeyerek söylersem, temel özelliğinin *"kaosla kapışmak"* (s. 176) olduğunu yazan Deleuze/Guattari, şu saptamayı yapıyorlar sanat konusunda: "Sanat saklar ve dünya üzerinde *kendini saklayan* tek şeydir. Aslında, kaidesi ve taş, tuval, kimyasal boya vs. türü malzemelerinden daha çok dayanmamakla beraber sanat saklar, kendinde kendini saklar. Genç kız bundan beş bin yıl önce verdiği pozu korur, edası da artık onu *yapıtlaştırana* bağımlı değildir. (...) Sanatın saklanması, sanayiin şeyin kalıcılığını uzatmak amacıyla ona bir madde katması gibi olmaz. *Şey* (yapıt -A.O) başından itibaren 'model'inden bağımsız hale gelmiştir, ama kendileri de sanatçı-şeyler, o resim havasını soluklayan resim kişilikleri olan, öteki olası kişiliklerden de bağımsızdır. (...) Kendini kendinde saklayan yaratılmışın kendiliğinden-konumu aracılığıyla, yaratıcıdan da bağımsızdır o. Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, *bir duyumlar kitlesi*'dir, yani *algılam* (percept-A.O.) *ve duygulamların* (affect-A.O) *bir bileşimi* (s. 146. "Yapıtlaştırana" ve "şey" sözcüklerindeki vurgulamalar benim, ötekiler yazarların). Deleuze/Guattari, algı ile algılamı, duygulanım ile duygulamı aynı şey saymıyorlar görüldüğü gibi ve onların, "her türlü yaşanmışlığı aşan varlıklar" olduklarını, "insanın yokluğunda olduklarını" öne sürüyorlar. Şu tanıma varıyorlar sonra da "sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir: kendi kendisinde varolur."

Sanatın *saklama* özelliğine yapılan vurgu önemli. Sanatın çağlar öncesinden çağlar sonrasına taşıdığı büyük maceranın izlerini saklaması. Şunları yazıyorlar Deleuze/Guattari: "Yazar sözcüklerden yararlanır, ama onları duyuma geçiren ve gündelik dili kekemeleştiren ya da titreten veya bağırtan veya hatta onlara şarkı söyleten bir sözdizimi yaratarak yapar bunu: Bu üsluptur, 'ton'dur, duyumların dilidir ya da dilin içindeki yabancı dildir" (s. 157-158). Sanat yapıtını bir *anıt* olarak niteleyen Deleuze/Guattari şunları da ekliyor: "Anıt geçmişteki bir şeyi yadetmez, kutlamaz, ama geleceğin kulağına, olayı can-

landıran kalıcı duyumları fısıldar: insanların hep yinelenmiş acısını, yeniden yaratılmış protestolarını, hep yeniden başlanmış kavgalarını...

(Milliyet, 1993)

YAZI VE İNSAN

Sık sık düşünmüşümdür: İnsanda bir kaç değişik kişilik birden var olabilir mi? diye. Gerçekten de düş gören Ben'le onu anımsayan Ben aynı mıdır? Öfkeli Ben'le Seveden Ben aynı sözcükleri mi yazar konuşur? Son kitabım *Bir Sanrı İçin Gece Müziği*'nde şöyle diyorum bir yerde: "Aslında/herkes bir bilmece kendine" Bilinçaltının ya da bilinçdışının oyunlarını her zaman yeterince algılayamıyoruz. Yaşam, kuşkusuz bir sevinç kaynağı. Ama kederleri, acıları üreten de yaşam.

Mehmet Kaplan'ın *Ali'ye Mektuplar*'ını (Dergah Yayınları) yaptığım çalışma dolayısıyla yeniden ve daha dikkatle okurken, özellikle Cumhuriyet dönemi şairlerinin büyük bölümünde, özellikle marksist diye nitelediklerinin ruhunda ille de bir *defo* bulmaya çalışan bu üretken, ilginç yorumlarıyla dikkati çeken yazın adamının yalnızlığı, iletişimsizliği, sevgisiz bırakılmışlığı karşısında derinden sarsıldım. Akademik çevresinde anlaşılmamış, eşi tarafından "aşkla sevilmemiş" (s. 226), hep "büyük musiki gibi derin, baş döndürücü, insanlara kaybolmuş fakat hemen bulunuvericek bir saadet hulyası veren" (s. 110) bir şiir yazmak istemiş bir insan.

Gerek Mektuplar, gerekse kitaba eklenen "Hatıralar", bize Kaplan'ın zedelenmiş benliğini olanca çıplaklığıyla sergiliyor.

Yazılmış ile *Yaşanmış* arasında belki de hiçbir zaman kapatılamayacak olan mesafeyi, aralığı da anımsatıyor. Dahası, Yunan şairi Kavafis'in, *Yazı*'yı seçmiş herkesi kuşatacak nitelikteki sorusunu çağrıştırıyor: "Sanat Her Zaman Yalan Söylemez mi?"

Çekmiş, katlanmış, çok şeyi içine atmış Kaplan. Sanki üstünde bir zırhla dolaşmış kimi zaman. "Ondan dostluk, sanatkarlık ve zengin kültürün büyük bir örneğini gördüm" dediği (Nesin Yıllığı, 1976-K. Ertop'un sorularına yanıt) Tanpınar'dan mektuplarında şöyle söz etmektedir: "Hamdi Bey bir Tanzimat Edebiyatı Tarihi hazırlıyor. Bütün gün kütüphanelerde ona vesika toplamakla meşgulüm. (...) Hamdi Bey alim oldu fakat benim canım çıktı. Alimlik feci bir şey, hele başkasının hesabına olursa" (s. 85). Bir başka yerde şunları yazmaktadır: "Hamdi Bey kadar 'an'da yaşayan insan görmedim. Hamdi Bey için ne mazi, ne istikbal var. Bir dakika evvelini unutur. Borcunu da, verdiği sözü de, dersini de. Hamdi Bey inzivada mahvolacak cinstendir" (s. 94). Şu cümle de ilginç: "Şimdi Hamdi Bey'in bir hikayesini temize çekiyorum. Upuzun bir saçma. Rüyalar, vehimler, delilikler, mücerret şeyler" (s. 95).

İç ile dış: Akademisyen ve Sanatçı. Böylesine ikili gerilimler arasında yaşamak zorunda kalmak: "Hamid'in bütün trajedilerini hatmettim. Hamdi Bey'e mufassal bir hülasa çıkardım. Ne feci iş değil mi? Hamid'in *zannettiğimden daha korkunç* olduğunu anladım. Fakat tarihçi olmak sıfatıyla mazur görüyorum" (s. 94). Akademisyen ve Eleştirmeci'den *İnsan*'ı nasıl ve nerede ayırdetmek gerekiyor acaba? Eşi için "Daimi iğneleri beni nihayet sükuta, daimi sükuta mecbur etti. Aynı evde iki yabancı gibi oturuyoruz. Nişanlandığımızdan beri beni bir kere içinden gelerek sevdiğini hatırlamıyorum" (s. 226) diyen, "sefalet içinde yalnız yaşadığını" (s. 227) söyleyen Kaplan'ın kaçış duygusunu ve isteğini anlamamak mümkün mü?: "Paris'te tek başına bir harikalar aleminde dolaşıyor gibiydim. Paris'te kadının hür olması da hoşuma gidiyordu. Cinsi mesele

asla sıkıntılı, ayıp, trajik bir mahiyet taşımıyordu. (...) Burada muhit beni kendi içime attı. Hayatımda ilk defa Paris'te, dışa (şehre) açıldım ve onu sevdim. Paris benim için sevgi ile idrak edilen yegane muhit oldu." (s. 253)

(Milliyet, 1993)

BENZERLİKLER

Yazınsal metinler arasında umulmadık hısımlıklar bulunabiliyor. Öyle ki, birbirinden çok farklı yapıtlarda gözlemlenen benzerlikler, zaman zaman tatsız olduğu kadar yersiz suçlamalara ve tartışmalara sebep olmuştur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın çok yakın bir dostlukları olduğunu biliyoruz. Çekingen kişiliğine rağmen Hisar, arkadaşlarının Beyoğlu alemlerine katılmaya bile razı olurmuş Yakup Kadri'nin anlattığına göre. Böylesine köklü dostluklar sırasında, *yazar* olan insanın yazar olan arkadaşlardan esintiler almaması da belki olanaksız.

Cevdet Kudret, Refik Halid'in ilk romanı *İstanbul'un Bir Yüzü*'nün Abdülhak Şinasi'nin yapıtının "müjdecisi" olduğunu yazar *Türkiye'de Hikaye ve Roman* adlı çalışmasının ikinci cildinde. Gerçekten de Hisar'ın daha özgün yapıtlarının hiç birini yazmadığı bir tarihte, Karay İstanbul'un eski konak ve köşk yaşamının ayrıntılı bir betimlemesini yapmakta, Birinci Dünya Savaşı'nın *harp zenginlerini* eleştirmekte ve *geçmişi* görünür bir özlemle anmaktadır. Bu *nostaljik* payda, Karay ile geleceğin Hisar'ı arasında bir benzerlik yaratmıyor değil ama bunu bir *"intihal"* saymak, bana gerçekçi ve doğru bir yaklaşım olarak gözükmüyor. Bu benzerlik, olsa olsa, iki yazarın da bu *konak düzeninin* insanları olmalarından, o dünyada yetişmelerinden kaynaklanmaktadır.

Boğaziçi Mehtapları, Boğaziçi Yalıları ve *Eski Zaman Köşkleri* adlı anı/anlatı türü yapıtlarında bize geçmiş bir uygarlığın gündelik yaşamını insanları, uzamları ve ilişkileriyle anlatan Hisar'dan hayli zaman önce Karay şunları yazmaktadır: "Sonbahar geldi: Teşrin-i evvelin bu ilk bozuk havaları sayfilerde yaz muaşakalarına (aşklarına, sevişmelerine -A.O.) başlamış gençleri –o zaman– ne kadar üzer, mükedder ederdi. Göksu'yunun yahut Fenerbahçe'sinin mevsimi kapanırdı; arabadan arabaya, sandaldan sandala göz göze toplanan zevkler, bu göz telakkileri artık tatil olurdu. (...) Rüzgarlar uğuldar, denizler çırpınır, dağ tepelerini dumanlar sarar, hakikaten Boğaziçi kasvetli bir hal alırdı. Sonra göçler başlardı. (...) Nihayet bizim yalıda da hararlar basılır, denkler yapılır, kalfalarla hizmetçiler bir hafta evvel konağa gönderilip göz temizliği görülürdü. Bir sabah erken, tatlı bir yaz geçirdiğimiz yalıya, yaprakları dökülmüş korularla çıplaklaşmış bahçeye veda eder, biz de giderdik."

Hiç kuşkusuz, biçeminin tadını taşımasa bile, bu satırlarda Hisar'ın cümlelerini çağrıştıran bir şeyler var: "Boğaziçi'nde ilkbahar sabahları öyle genç, ince, mavidir ki insan bu zamanları uykusunun son saniyelerinde ve daha gözlerini açmadan evvel, yanında yattığını bildiği sevgili bir vücud gibi duyar ve gözlerimizi onun hulya ve hatıramızı aşan güzelliğine açınca saadetin tamamına ermiş oluruz."

Refik Halit'in *Tanıdıklarım* adlı kitabındaki "Bir 'Şık Tip'" adlı yazısında betimlediği Nüzhet Nuri, yazara "sanki bu asra mahsus bir yeniçeri kıyafethanesinde bulunduğu" duygusunu veren bir kısmı "kuklalara geçirilmiş" yüzlerce elbisesi, kol düğmeleri, ayakkabıları ile ne kadar da Hisar'ın Fahim Bey'ini andırmaktadır.

Kendi zamanlarını derinden gözlemlemiş ve o zamana şu ya da bu ölçüde gönül vermiş yazarların seslerinin birbirini andırmasına, kimi yerde aynı kreşendolara sahip olmasına hiç şaşmamak gerekir.

(Milliyet, 1993)

HURAFE DÜŞKÜNLÜĞÜ

Teknoloji ya da bilişim çağında yaşadığımız söyleniyor sık sık. Ancak, kimi olgulara baktıkça, daha henüz boş inanç (hurafe) çağından çıkamadığımızı öne sürmek de mümkün. Önceki yazılarımdan birinde değindim: Gazetelerde, televizyonlarda astrologların, falcıların reklamlarından geçilmiyor. "Yıldız falı" gazetelerin, magazin dergilerinin en çok izlenen sütunlarından biri. Demek ki, insanlar, yıldızlardan ve avuç çizgilerinden medet umar durumdalar hâlâ.

Bilinmeyen her zaman hem korkutur, hem merak uyandırır. Düş gücünü kışkırtır. Uzak gelecek gibi uzak geçmiş de insanı hep uğraştırmaktadır. Zaman yolculuğu, büyük küçük, kadın erkek hemen herkesin nice hayaller kurmasına yol açan konuların başında gelmiyor mu? Gündelik, haftalık ve aylık *kaderimizi* bilmek istiyoruz. Ölülerden ve yıldızlardan haber bekliyoruz. Televizyonda tüten buhardanlıklar arasında seslenen erkek ve kadın astrologlar, tarot falcıları garanti veriyorlar bize: "Geçmişinizi okurum, geleceğinizi okurum. Yitirdiğiniz eşyaları bulurum". Millet de 900'lü telefonlara koşuşturuyor. Hurafe bir *gereksinim* demek ki.

Türkiye'de *modern mantığın* ve *bilim felsefesinin* öncülerinden Hüseyin Batuhan'ın *Bilim ve Şarlatanlık* adlı kitabı

(Yapı Kredi Yayınları) boş inançlar dünyasına cepheden bir *saldırı:* Okumuş yazmış insanların, üniversite mezunlarının bile akıl ve bilim dışı iddiaları ciddiye aldığını, doğaüstü olaylara inandığını belirten Batuhan, tarih boyunca bilimsel kılığa da bürünen şarlatanlığı örnekleriyle gösteriyor ve kamuoyunda büyük ilgi görmüş kimi boş inançları bir bir çürütüyor.

Batuhan'ın dalga geçtiği tipik şarlatanlardan biri kitapları Türkiye'de de büyük tiraj yapan Eric Von Daniken. Uzaylıları dünyaya getirip geri döndüren Daniken'in kitaplarını, "Uçan Daire" konusunun "neredeyse kollektif bir mani halini aldığı, Rusya ile ABD arasında uzay yarışının başladığı, insanın Ay'a ayak bastığı" (s. 147) bir konjonktürde çıkardığını belirten Batuhan "kafasını UFO'larla bozmuş" olan sıradan okur-yazarın Daniken'in palavralarını yutmaya zaten hazır durumda olduğunu belirtmektedir haklı olarak. Daniken'in basit kurgusunu şöyle açıklıyor Batuhan: İnsan uzaya gidebildiyse uzaylılar niye dünyaya gelmemiş olsun?

Astroloji (yıldızbilim), palmistri (el falı), frenoloji (kafatası bilgisi), fizyognomi (yüzden karakter okuma) gibi bilimsel olma iddiasındaki bilgi biçimlerinin varsayımlarını ve önermelerini çürüten Batuhan, Holbach'ın "insanlar olağanüstü olanı basit olana, anlayamadıkları şeyleri anlayabildiklerine tercih ederler. Onların hayal güçlerini uyandırmak için 'gizemli olan' şeylerin dürtüsüne ihtiyaçları vardır" sözünü alıntıladıktan sonra şunları yazmaktadır: "Günlük yaşamını rahat ve güvenli bir biçimde sürdürmekten başka kaygısı olmayan 'sıradan insan' genellikle meraksızdır da, yani pratik hayatını yönetmede gerekli gördüğü bazı bilgiler edindikten sonra, etrafında olup bitenleri anlama ve açıklama ihtiyacını pek duymaz. (...) Sıradan adam her gün karşılaştığı sıradan veya 'olağan' olaylara ilgisiz ve duyarsızdır, ama kendisine gerçek olma ihtimali sıfır denecek kadar küçük olan bir olaydan söz edildiğinde hemen dikkat kesilir. (...) 'Mucizevi' olaylar kolay inanan insanların zihinlerinde baş köşeye oturttukları manevi ziynet eşyalarıdır.

Günümüzde eski mucizelerin yerini insanlara 'bilimsel' bir ambalaj içinde sunulan yenileri almış bulunuyor" (s. 516-519).

Batuhan'ın kitabını okuyun: Hem öğrenecek hem eğlenceksiniz.

(Milliyet, 1993)

BİR BAŞYAPIT

John Berger'in "Hem romantik bir antikacı hem de sapkın bir marksist devrimciydi. Düşüncesinin yapılanışı teolojikti ve Talmud'a dayalıydı; hevesleri materyalist ve diyalektikti" diye nitelediği Alman düşünürü Walter Benjamin'in ünlü yapıtı *Pasajlar Yapıtı*'nın (Passagenwerk) en önemli bölümleri nihayet Ahmet Cemal'in çevirisiyle Türkçe'ye kazandırıldı (Yapı Kredi Yayınları). Benjamin'in 13 yıl (1927-1940) üzerinde çalıştığı bu yapıt, tamamlanmamış fragmanlardan oluşmasına rağmen, ele aldığı sorunların ve kullandığı yöntemin *özgünlüğü* dolayısıyla neredeyse çığır açıcı sayılmıştır.

Benjamin'in tüm yapıtlarını basıma hazırlayan Rolf Tiedemann'ın "bitirilebilseydi, ondokuzuncu yüzyıla ait materyalist bir tarih felsefesi niteliğinde olacaktı" (s. 10) dediği *Pasajlar*'da yer alan parçaların başlıkları tasarının çapını hemen sezdirmektedir: "Tarih Kavramı Üzerine", "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine."

Kuşkusuz, *Pasajlar*'ın merkezi figürü Baudelaire'dir. Modern şiirin en büyük adı sayılan ve Rimbaud'nun "ilk gören"

olarak niteledi**ğ**i Baudelaire'in şiirini tüm tarihsel/toplumsal arka planıyla anlamaya yönelen Benjamin, ilkin yüzyıl kapitalizminin mantığını ve uygulayımlarını açımlamaya yönelir ve meta ekonomisi içinde "lirik şiirin" işlevi üzerinde düşünür. Benjamin'in bu kapsamlı çözümleme sırasında getirdiği yorumlar hayranlık vericidir tam anlamıyla. Örneğin Baudelaire'in *bohem* ve *estet* kişiliği ile Marx'ın Paris'in bohem çevresi içinde saydığı "meslekten komplocular" arasında kurduğu ilişki hemen anımsanabilir (s. 95-100). Aynı şekilde, kapitalist çağda *paçavracı* ile *edebiyatçı* arasında kurduğu bağ da şaşırtıcıdır (s. 100-106). Benjamin'in yaşanan zamanın gündelik pratikleri ile Baudelaire'in şiiri arasında içerik düzeyinde geliştirdiği yorumlar bana çok esinlendirici görünüyor. Örneğin şairin kumara ve kumarbazlara gösterdiği yakınlığı değerlendirirken şunları yazıyor: "Kumarbaz imgesi Baudelaire'de arkaik eskrimci imgesinin modern zamanlarda yaşayan tamamlayıcısıdır; her ikisi de Baudelaire'in gözünde kahraman figürleridir" (s. 199). Kapitalizm döneminde Baudelaire'in şairi de bir *kahraman* saydığını belirten Benjamin'in modayı, nesneleri, teknolojileri yorumlayış yöntemi ile *kapitalist/kentleşme* sürecinde üretilmiş olan Edip Cansever'in, Turgut Uyar'ın şiirinin bir *yeniden-okunması* eminim çok ilginç sonuçlar verecektir.

Benjamin'in anımsama ve geçmiş sorunu çevresinde söyledikleri ve tarihin yıkıntılarının yeniden kurulmasının *siyasal* önemi çerçevesinde geliştirdiği yorum da son derece esinlendiricidir. En azından, toplumun tüketim söyleminin *hazcılığına* tutsak olmuş göründüğü Türkiye'de atalarımızın cesetlerinin izini sürmek, yenilgileri anımsamak egemen kılmak istenen *teslimiyetçilik* duygusunun önünde yazınsal/sanatsal ve siyasal bir barikat oluşturabilir belki. Benjamin, Theodor Reik'den bir alıntı yapıyor: "Belleğin işlevi izlenimlerin korunmasıdır; anı ise bunların parçalanmasını amaçlar. Bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır" (s. 182).

Benjamin'in *Pasajlar*'ı öyle bir kez okunup geçilecek ki-

taplardan değil. Tekrar tekrar dönülmesi gerekiyor yazılara. Bağlarken, Benjamin'in Baudelaire yorumu ile Sartre'ın Baudelaire yorumunun (de Yayınevi, Çev. :B. Onaran) karşılaştırmalı bir okumasının da son derece yararlı olacağını söylemek isterim.

(Milliyet, 1994)

BİR AHLAK ARAYIŞI

"Beni yazmaya iten (...) bir kişilik edinme ve bu kişiliği kabul ettirme çabasıdır. Türkiye çok büyük olaylar yaşadı. Mutfaklarımıza, gardroplarımıza, hatta dilimize el atıldı. İnsan bunları tepkisiz, muhasebesiz, olduğu gibi kabul ederse kendisi de toplum da kayıplara uğrayabilir. Benim için en büyük mesele buydu: Kişilik edinme ve kişiliği korumak"

Ölümünden az önce yapılmış bir konuşmada (*Dünya Kitap* eki, sayı 28, 11 Şubat 1994), kimi izleklerinde zamanın zorunlu kıldığı bazı değişmeler görülse bile, *yazısını* ya da *sözünü* güdüleyen temel kaygıyı açıklamaktadır Tarık Buğra. Kişilik edinme ve onu koruma sorunu, öncelikle bir *ahlak* edinme sorunudur. Buğra, öyküden romana doğru evrildikçe bu *ahlakçı* tutumu da belirginleşmiş, bir çok eleştirmenin belirtmiş olduğu gibi, *ideolojik tavrı* kimi zaman *romancılığına* zarar vermiştir.

Çatışan ve sürekli değişen toplumsal, tinsel ve törel değerler arasında sıkışıp kalan, durmadan yaşamayı sorgulayan, kendisiyle çevre arasında bir *gerilim* olduğunu sezen/duyumsayan, yazın ortamının rekabet ve tanıtım sürecine girmeden "ayakta durmaya" çalışan bir kişiliğin, aldığı her darbe sonunda biraz daha ahlaka çekilmesinden doğal ne olabilir ki? Yazmak, son

kertede, her yazar için kendi ahlakını kurmak olayıdır. Marquis de Sade'ın, "Dorgeville" adlı öyküsünün kahramanı, yeni yeni suçların "umuduyla" dolu Virginie çocuğunu boğduktan sonra "dünyada ne görecektin zaten utançtan, aşağılanmalardan, alçaklıklardan başka; cinayetlerimin hiçbir izi kalmasın bu dünyada. Sen de benim son kurbanım ol" derken (M. De Sade: *Aşkın Suçları*, s. 39, Çev.: C. Süreya, F. Onger Yayınları, 1967) *farklı* bir ahlak adına konuşmaktadır. Hiç kuşkusuz, Buğra ile Sade'ı kıyaslıyor ve eşitliyor değilim. Buğra'nın yapıtı Marquis'nin yapıtının *karşıtında* yer alır benimsedikleri ahlak açısından. Dikkat çekmek istediğim, edebiyatın, her yazarın mizacına göre, şu ya da bu ölçüde, bir ahlakî *soruşturma da* içerdiği olgusudur.

Tarık Buğra, ilk öykü kitabı *Oğlumuz*'dan sonra yayımladığı ve *marazî psikolojileri* de yansıtır nitelikteki öykülerinin birinde, "Bitmemiş Senfoni"de, bir ilişkinin bitişinin açtığı derin yarayı eloyküsel anlatıcının ağzından şöyle dillendirirken, daha insanal bir dünyaya duyduğu özlemi açığa vurmuş olur: "O günler büyük ve gerçek –gerçek, çünkü büyük– kuvvetlere, meselâ sanata veya insanlık sevgisine –insanlık sevgisine çünkü sanata– inanmış günleriydi" Şu satırlar geliyor aşağıda: "İnsanları, şehri, uğultularından, bir senfoniyi dinler gibi dinliyor ve bu senfoniyi yeni baştan, daha güzel, daha kutlu bir tempoda yaratmak için dinliyordu" Belli anlatıcı, geçmiş zamana özgü bir durumu dile getiriyor; dolayısıyla öykü kahramanının *sonunu* bilemiyoruz.

Şu söylenebilir: Bu yıkılmış, kederli kahraman, Buğra'nın öteki yapıtlarında da bir figür olarak zaman zaman belirecektir ama, "Ben, Türkiye'de insanların nasıl dışlandıklarını, nasıl anlamsız, dayanıksız, yararsız azınlıklar haline geldiğini gördüm. Bunu bir ölçüde *kendim de* yaşadım" (vurgulama benim) diyen yazar, bireysel psikolojiden toplumsal/ideolojik düzeye geçerek, romandan romana yenilgiyi aşmaya çalışacaktır. Yani, kahramanın *"soysuzlaşmış"* olarak nitelediği senfoniyi kendine göre yeniden yaratmaya koyulacaktır.

Tahir Alangu, Buğra'nın *Oğlumuz, Yarın Diye Bir Şey Yoktur* ve *İki Uyku Arasında* adlarını taşıyan üç öykü kitabında bile zaman zaman "ahlakçı kesildiğini" belirtirken haklıdır. Buğra ilk ve ağır yergilerle karşılanan romanı *Siyah Kehribar*'da (1955) sadece biçim ve biçem değiştirmekle kalmaz, *uzam, zaman* ve *coğrafyayı* da değiştirir: Roman, İspanya içsavaşı sırasında, 1939'larda Musolini yönetimindeki *faşist* İtalya'da geçmektedir. Romana adını veren bara sanatçılar, fahişeler, üniversiteliler, anti faşist militanlar devam etmektedir. Roman *egzotik* havası, polisiye romana özgü trükleriyle, siyasal tonuyla hem sonraki yıllarda Attila İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957) ve *Kurtlar Sofrası* (1963/64) gibi romanlarını önceleмiş gibi görünür hem de İlhan'ın romantik ve patetik havası ağır basan *Sisler Bulvarı* adlı şiir kitabının (1954) "İçten Dışa" başlıklı ikinci bölümündeki şiirlere bitişmiş izlenimi verir. İçeriksel açıdan bir *kaçış* (evasion) romanı gibi yorumlanabilir *Siyah Kehribar.* Ama Alangu o yıllardaki eleştirilere ters düşen bir yorum getiriyor: "*Siyah Kehribar,* olayları Roma'da geçmesine rağmen Roma atmosferini değil, İstanbul atmosferini yansıtan bir kitaptı. Kişileri de İtalyan adlı olmakla birlikte, bütün kişilikleri ve yaşantıları, düşünceleri ve düşleri ile bu diyarın insanları idi. Bu roman aslında, Türkiye'de olup biten işleri, aydınları ezen ve yalnızlığa iteleyen baskı havasını, Roma'da geçmiş gibi anlatan perdeli bir eserdi" (T. Alangu: *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman,* C. 2, s. 808, 1965).

Yerinel *(allegorical)* ve simgesel *(symbolical)* anlatımın varlığı bilindiğinde bu yorumun bir doğruluk payı içerebileceğini söylemek gerekir. Çünkü, baskı ve özgürlüğün kısıtlanması sorunu Buğra'nın sonraki bazı romanlarının da konusunu oluşturacaktır. Ama, faşizm bir siyasal rejim olarak yürürlükten kalkmış bulunduğu için, Buğra, özgürlüğü kısıtlayan *tek* ideoloji olarak komünizmi görecek ve komünizm nerdeyse *musallat fikri* olacaktır.

Buğra'nın ikinci romanı *Küçük Ağa* (1964) ile *Siyah Kehri-*

bar arasında dokuz yıllık bir *ara* vardır. Bir *içe kapanma, kendini dinleme* ve *düşünme* dönemi olarak nitelenebilir bu susuş. Buğra, senfoninin nerede *soysuzlaştığını* anlamaya çalışmaktadır. "Mutfaklarımıza, gardroplarımıza" girilmesinin yerini ve zamanını belirlemeye uğraşmaktadır: Bir *kopuş* noktası arayışı: *Kurtuluş Savaşı* ve *Kuruluş* yıllarına döner romancı. *Küçük Ağa* ve devamı olan *Küçük Ağa Ankara'da* (1966) adlı romanlarında Buğra, bir uygarlıktan başka bir uygarlığa *geçiş* sürecini başlatan bu tarihsel olayda resmî ideolojinin perdelemeye özen gösterdiği bir etkeni vurgular: Din adamları ve din duygusunun birleştiriciliği. Ve bu niteliği ile de N. Ziya Bakırcıoğlu'nun sözleriyle "tek başına bir *taraf* (vurgulama benim) teşkil eder" (Z. Bakırcıoğlu: *Türk Romanı*, s. 204, Ötüken Yayınları, 1983). İkinci cilt ise Birinci Meclis'te Mustafa Kemal ve çevresine muhalefet oluşturan ve din adamlarının ağırlıkta bulunduğu İkinci Grup'u da devreye sokarak *Cumhuriyet*'in bir *tasfiye* (siyasal, ideolojik ve kültürel) ile sağlandığını ima eder. Bu *ima* giderek güçlenir ve kalınlaşır: *Firavun İmanı* (1966) Meclis'in başkumandanlık yetkilerini Mustafa Kemal'e devredişiyle başlayan ve İzmir Suikasti ve sonrasının olaylarını kapsayan bir süreyi içeriyor ve resmî ideoloji tarafından kutsallaştırılmış kimi olguları tartışmaya açıyor. *Küçük Ağa*'nın ideolojik bakış açısına rağmen olay örgüsü, kişilerin bu olaylar içindeki gelişimi/düşünceleri ve *güdüm-kurgusu* (text-strategy) ile yazınsal açıdan başarılı olduğu konusunda tüm eleştirmenler birleşmektedir. Ama *Firavun İmanı* yazınsal açıdan tartışmalıdır. Örneğin Fethi Naci, şunları yazmaktadır: "Yahya Kemal'in yanında Behçet Kemal'in şiiri neyse *Küçük Ağa*'nın Tarık Buğra'sı yanında *Firavun İmanı*'nın Tarık Buğra'sı odur" (F. Naci: *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, s. 173, Gerçek Yayınevi, 1981).

Ahlâki ve siyasal/ideolojik kaygıları dolayısıyla Tarık Buğra'nın Türkiye'deki toplumsal gelişmeler karşısında bir tür panik duygusuna sürüklendiğini düşünüyorum ben. *Gençliğim*

Eyvah (1979) yaşanan toplumsal şizofreninin bir sanatçının imgesel ve düşlemsel dünyasını ne denli tahrip edebileceğinin en yetkin örneklerinden birini oluşturuyor. Kuşkusuz bu romanın temel düşünsel figürü *komünizmdir*. Ama burada bir siyasal rejim sorununun ötesine *de* uzanan bir *paranoik korku* bulunduğu öne sürülebilir. Romanın o *hezeyanî* havasında ve kurgusunda, siyasal/toplumsal *Kaostan* ve bu kaos ortamında yerleşmesi olası *baskıcı güç*'ten duyulan neredeyse dehşete dönüşmüş korku yatmaktadır. *Yazınsal değer* açısını hiç göz önünde bulundurmadan, salt ideolojik ve ahlakî düzeyde kalarak, Buğra'nın *Siyah Kehribar*'da yerinel bir biçimde dile getirmeye çalıştığı özgürlükçü eğilimini Türkiye'nin 1970'li yıllarının somut olaylarını yargılayarak bir kere daha vurgulamak istediği söylenebilir.

Tarık Buğra'nın roman anlayışı da dünyagörüşü de benim *yakın durmadığım* ve *eleştirel olacağım* bir perspektife aittir. Ama, bu farklı duruş, Buğra'nın sanatsal ve ahlâkî girişimini toptan yadsımamızı gerektirmez. Önünde sonunda her yazar kendine ve dünyaya bir *anlam vermek* için yazar. Bu noktada Tarık Buğra'dan çok farklı bir yazınsal/düşünsel dünyaya ait olan Maurice Blanchot'nun şu yazma *hastalığına* tutulmuş herkesi içeren sözleri anılabilir: "Olasıdır ki kalem tutan bir adam onu bırakmayı çok istese bile yine de eli bırakmaz kalemi: Tam tersine, açılmak şöyle dursun biraz daha sıkar eli. Öteki el daha başarıyla araya girer ama o zaman hasta diyebileceğimiz elin yavaş bir devinim çizdiğini ve uzaklaşan nesneyi yakalamaya çalıştığını görürüz. Garip olan bu devinimin yavaşlığıdır. El pek de insana özgü olmayan, ne sürebilir eylemin zamanı ne de umudun zamanı olan, daha çok da zamanın gölgesi olan bir zamanda devinir, kendisi de kendi gölgesine dönüşmüş bir nesneye gerçek dışı bir biçimde kayan bir elin gölgesidir. Bu el, bazı anlarda çok büyük bir kavrama gereksinimi duyar: Kalemi almalıdır, bu gereklidir, bu bir buyruk, kaçınılmaz bir gerekliliktir. *'İşkence eden tutma'* adı altında bilinen

olay budur" (vurgulama benim).

Herkesi işkencesi farklıdır ama yazarları şu ya da bu biçimde *karşılaştıran* bu işkence çekişin *sahiciliği* ve *derinliği*dir. Tarık Buğra, kendi durduğu ya da kendini konuşlandırdığı yerde bu işkenceyi yaşamayı bildi.

(Milliyet Sanat, 1994)

MODERNİZMİN SERÜVENİ

Jürgen Habermas, modernizmi "tamamlanmamış proje" olarak nitelemişti. Kuramsal düzeyde, kemikleşmiş değer yargılarına farklı yönden baktığı ve yıkıcı bir sorgulama alanı oluşturduğu yolundaki yaklaşımlara katılmama rağmen, sanatsal düzeyde postmodernizmin, Andreas Huyssen'in *tarihsel avangard* kavramı çerçevesinde anlamaya çalıştığı modernizmi henüz aştığına inanmıyorum. Postmodern sanat, bana büyük ölçüde *gösterişçi* ve *içeriksiz* görünüyor.

Postmodern yapıtlardaki o bitmez tükenmez *alıntıların* (metinler ve resimler bağlamında) *düşünsel gerilim* yaratmaktan çok, tüketim ideolojisinden beslenen bir *kültürel hedonizmi* kışkırtmaya yardımcı olduğunu düşünüyorum. Doğrusu Gelecekçilik'in, Dışavurumculuk'un, Dada'nın, Gerçeküstücülük'ün bildirgelerinin biçeminin, yöntemlerinin ve yapıtlarının insana açtığı düşlem ve imgelem dünyasına içselleşmiş bulunan *ütopyan* ögeler karşısında Pop ve Pop-Art'ın, Heppening'in *anın* ve *hayalin* tüketimine yönelik tavrı çok cılız kalıyor. Aynı durum kavramsal/çevresel sanatın uygulamaları ve enstelasyon düzenlemeleri için de geçerli elbet. Tarihsel avangard'ın vaad ettiği özgür düşlem ve imgelem dünyasını nesnelleştirmek için kullandığı dilin *şiddeti* yok postmodern yapıtlarda. Sanatın

devrimci amaçlarının tümüyle terkedildiğini ve imgelerin yıkıcılığının referans düzeyinin yok edilerek hoşlanılan *tecimsel* görüntüler haline getirildiğini öne sürmek mümkün görünüyor. Burada teknolojiyi, nesneyi ve alıntılar deposu kılınmış geçmişi öne süren sistem-içi bir negativiteden söz edilebilir sanıyorum.

Herşeyi *bugüne* indirgeyen ve *gelecek* boyutunu yok eden postmodern yapıtlar, tam da bu özellikleri dolayısıyla, bana öyle geliyor ki, *toplumsal projeyle* ilgilerini kesiyor, endüstriyalizm ve fonksiyonalizme eklemleniyorlar. Chirico ve Morandi'nin resimlerinden yansıyan metafizik kaygı ile "Neden ürünlerimizi geleceğin endüstriyel toplumunun dinamizmine uydurmuyoruz? Görsel ve dramatik sanat sınırları düşmelidir. Pop, sanatı topluma yaklaştırmak istedi, ama bu çaba astronomik fiyatlarla gülünç oldu. Biz de ürünlerimizi alınabilir hale getirerek rekabete katılalım" diyen Harry Kramer'in temsil ettiği mantık arasında kapatılamaz bir uçurum bulunmaktadır.

Trajik boyuttan yoksun bir sanat, melankolik ve çağ dışı olma suçlamalarını göze alarak söylüyorum, ancak *eğlence sanayii* içinde işlev görebilir ve *pazara uyumlanır*. Tarihsel avangardın vadettiği dehşet ve umut, aslında aşılması bir yana tüm postmodernist sanata ürkütücü gelmektedir. "Yirmibirinci yüzyılda herkes şöhret olacak, ama onbeş dakikalığına" diyen Andy Warhol'un yapıtlarının, kapitalizmin meta ve ikon fetişizmine yönelttiği alaya rağmen ne Munc'un resimleri kadar olumsuzlayıcı ne de malzeme ve teknoloji yeniliğine rağmen Duchamp'ın çalışmaları kadar devrimci olmadığı açıktır. Warhol bir aşma'nın değil bir *tekrarın* temsilcisi olarak gözüküyor bana. *Ana düşünce/ilkeyi* gözönünde bulundurarak söylüyorum bunu.

Yapı Kredi Yayınları arasında çıkan *Modernizmin Serüveni* adlı iki derleme kitabı, yukarda söylediklerimi yeterince kanıtlıyor. "Dışavurumculuk" (1-2), "Dada ve Gerçeküstücülük", "Anglosakson Modernizmi" başlıklarını taşıyan bölümlerden oluşan ikinci kitabın "Modernizm ve Zihin" adlı ilk yaz-

ısında James Mcfarlane, modernizmin kökenlerini araştırırken, onun postmodernist söyleme sızmış bir özelliğini vurguluyor: "Modernizm Hegel'le Kierkegaard'ı kaynaştırmayı, 'hem/hem de' ile 'ya/ya da'nın ikisini birden benimsemeyi ve ikisini de benimsememeyi seçmiştir. Cesur bir formüldür bulduğu: 'hem/hem de ve/veya ya/ya da"

Frankfurt Okulu'nun birinci kuşağının önde gelen adı Adorno'nun kısa ama kurcalayıcı yazısının son cümleleri bile meraklı okura geniş bir düşünme alanı açmaktadır: "Sanatta toplumsal olan, onun topluma karşı kurduğu içkin harekettir, apaçık tavır almak değil. Tarihsel gestus'u, sanat yapıtlarının şey olarak bir parçasını oluşturdukları görgül gerçekliği iter. Sanat yapıtlarının elinden toplumsal bir işlevi bildirmek gelirse, bu olsa olsa bir işlevin yokluğunu bildirmektir." Kitle kültürüne, konformist ve uyumcu sanata karşı çıkan Adorno'nun, bu işlev yokluğu kavramını hangi düzeylerde temellendirmeyi öngördüğü başlı başına bir tartışma alanı oluşturmakla birlikte, hemen söylemek gerekir ki, postmodern sanatın gündemden çıkarmaya uğraştığı tarihsel/toplumsal ard-alanın reddi anlamını *içermez.*

Modernizmin Serüveni derlemesi hem geçmişi yeniden canlandırıyor hem de gözden düştüğü söylenen kimi sorun-bağlamlarına dönülmesi gerektiğini ima ediyor. Sanatı durmadan *rehabilite* eden, görüntülerin ve sözcüklerin tüketimine indirgeyen, sorunsuzlaştıran günümüz anlayışlarının, tarihsel avangardın *tehlikeli* göndermeleri, istekleri ve vaatleri konusunda pek de öyle kapsamlı tartışmalara girmekten kaçındığını da düşündürüyor. Modernizmin tüm anlamsal evreni yoksanıyor ve yeni bir anlam dünyası oluşturuluyor ama bu *diyaloga* değil *unutmaya* dayanıyor. Postmodern Deleuze/Guattari ikilisinin Kafka okumasındaki önceki yorumlarla ilgili dramatik gerilimin, unutmaktan çok *anımsamaya* dayandığını anımsatacağım bu noktada.

Bende böylesine karmaşık ve tepkici düşünceler uyandı-

ran *Modernizmin Serüveni-2*'nin ilgi çekici yazılarından biri Malcolm Bradbury'nin "Modernizm ve Kentler" adlı yazısı biri de Eric Homberger'in "Şikago ve New York: Amerikan Modernizminin İki Versiyonu" başlıklı yazısı. Dali'nin, Duchamp'ın, Breton'un o kurcalayıcı ve esinlendirici yazılarını da unutmayalım elbet. Bu derlemenin iki kitabı da (çıkacak olan üçüncüsü de elbet) dura dura okunmalı ve kimi yazılar ayrıntılı biçimde tartışılmalı derim.

(Kitap-lık, Sayı 8, Mayıs 1994)

"ZAMANSIZ YAZILAR"

Ortega Y. Gasset, "Goethe'ye Bir Yüzbaşı Ne Demişti?" başlıklı denemesinde, büyük yazarın İtalya yolculuğuna ilişkin notlarından bir alıntı yapar. Goethe'ye eşlik eden o yüzbaşının söylediği şudur: "İnsan asla bir şey üzerinde durup kalmamalı, yoksa deli çıkar. İnsanın kafasında bin tane şey bir arada olmalı, kargaşa olmalı kafada."

Aforizmayı andıran bir söz ama, ben doğru olduğunu düşünmekten yanayım. Dahası, bu sözü anmama yol açan da aslında düzenli, tutarlı düşünmek asıl eğitiminin gereği olan bir felsefecinin, Füsun Akatlı'nın yeni kitabı: *Zamansız Yazılar* (Yapı Kredi Yayınları, 1994). Akatlı, 35 denemesinin yer aldığı bu kitapta, yazınsal yapıtlardan gündelik yapıp etmelere çeşitli sorunlara değiniyor ve sorguluyor. Türk yazınında daldan dala uçuşarak deneme yazmanın akla ilk gelen ustası hiç kuşkusuz Salah Birsel'dir. Ama söylemek gerek: Akatlı da bu işin ustası. En can yakıcı sorunları dile getirirken bile o alaycı, uçan havasını elden bırakmıyor. Benim yazılarımda hemen hemen hiç bulunmayan bir özelliktir bu. "Deneme/yanılma" adlı yazısının şu bitiş cümlesindeki *humour* ve *eleştiri* nasıl görmezden gelinebilir: "Deneme vakti olanlar içindir. Tıpkı felsefe gibi, bütün sanatlar gibi, edebiyatın öbür türleri gibi, aşk gibi, dene-

me de çok bol vakti olanlar içindir. Yaşamaya vakti olanlar için"

Gerçekten de görsellik dünyası ve teknolojiler herkesi gereksiz biçimde *hızlı* yaşamaya yönlendiriyor ve zamanı yetersizleştiriyor. Ivan Illich, *Tüketim Köleliği* adlı kitabında ulaşım sektörünün insanı *gedikli yolcu* haline getirdiğini söyledikten sonra şu alaycı cümleyi yazıyor: "(Bu insan-A.O.) hareket etme özgürlüğünü, vasıta kullanmak için talep edilen bir özgürlük gibi görür. Demokratik sürecin seviyesinin, ulaşım ve komünikasyon sistemlerinin gücüyle karşılıklı ilişki içinde olduğuna inanır. Ayak ve dilin politik gücüne olan güvenini yitirir" Televizyon ve giderek magazinleşen, görselleşen basın, *okumak* denen alışkanlığı her gün biraz daha tahrip ediyor. Aslında okumuyor, *bakıyoruz*.

Akatlı, birbirinden güzel denemelerinde çağımızın *değerleri* nasıl yürürlükten kaldırdığını, *entelektüelliği* nasıl gözden düşürmeye çalıştığını, dilin nasıl yozlaştırıldığını gösteriyor ve ister istemez sesinin tonuna keder karışıyor: "Bilmek, düşünmede; düşünmek şu eski 'gnostik afton'da mayalanır. Dünyayı, çağı, dili, kültürü, bilimi hep kendimizi tanımanın çetin yolunda keşfederiz. Düşünürsek, yüzlerimiz kendi yüzümüz olarak kalır. Maskelerimizi seçeceksek, kendimiz seçeriz. Düşünmeyi boşladıkça, seri imalat konfeksiyon maskeleri yüzümüzü aşındıracak, bir gün çok özel bir şeyi kendimiz olarak yaşamak istediğimizde, yaşamımıza ufacık bir anlam katmak istediğimizde bakacağız ki: Yüzümüz kalmamış"

Füsun Akatlı'nın denemeciliğinin altında yatan *sanatçıyı* yakalamak için "Kül Rengini Cilalamak" başlıklı yazıyı okumak bile yeter. Şöyle başlıyor: "Gözlerimi kapayınca baştan sona yazılı bir kağıt görür gibi oluyorum hep. Yazılmış bir kağıdın kutsallığı ya da hiç değilse saygınlığı tortusuyla içimde, tutalım ki bu bir yaşamdır diyorum, yaşamın bir dilimi" Şöyle de bitiyor: "Öyleyse ben artık gizli mürekkeple çizilmiş, mum alevine tutulunca yazının ta içlerine sokulduğu görülen, sayfa

sararınca belki biraz daha belirginleşen, suya düşünce göveren, ama başka zamanlar yine hep yerli yerinde kalan bir kenar süsü olayım bari. Yoksa... olmayayım mı?" Okuyun *Zamansız Yazılar*'ı. Tam zamanıdır.

(Milliyet, 1994)

YÜREK SÜRGÜNÜ

1980'den sonra peşpeşe yayımladığı romanlarla dikkati çeken bir yazar Mehmet Eroğlu. 1978 yılında Orhan Pamuk'la birlikte *Milliyet* roman ödülünü paylaşan Eroğlu, *Issızlığın Ortası* adlı ve ancak 1984 yılında yayımlanan ilk kitabından bu yana, toplumsal/siyasal bir ard alanı saklı tutarak, psikolojik ve kültürel derinliği olan *sorunlu* kişileri işliyor, yaşam/ölüm ilişkisini *tehlike* düşüncesinde deneyimlemeye çalışıyor.

Eroğlu'nun son romanı *Yürek Sürgünü* de (Can Yayınları), artık ustalaşmış olduğu kendi biçim/biçemi içinde, aynı sorunsalları ele alıyor. Doğrusunu söylemek gerek: Eroğlu, 1970'lerin devrimci kuşağının hapse, sürgüne ve ölüme bitişmiş yaşamlarını anlatırken, *eylem miti* çevresinde biçimlenen devrimciliğin pratik/düşünsel boyutunu da daha cesurca ve kendi içinde tutarlı biçimde *eleştiriye* açıyor. Reel sosyalist rejimlerin çöküşünün ve gelişen dünya konjonktürünün biçimlendirdiği Türkiye solunun hem düş kırıklıklarını ve vazgeçişlerini hem de kimi insanlarda uyandırdığı yeni vadedişlerini, gerilim taşıyan bir kurguyla sergilemeyi öngörüyor. Romanın baş kişisi Kadir, yaşamlarının *heba* olup olmadığını sorgularken, bir ölüm kalım savaşından canlı kurtulmanın önemini kavrıyor ve yaşamın korunması gereken en temel değer olduğu kanısına varıyor.

Türkiye'de Popüler Kültür adlı çalışmamda, Eroğlu'nun ilk

romanı *Issızlığın Ortası*'nı çözümlerken, yazarın *başlıca* kişilerinin "Freud'gil ve Dostoyevski'gil" özellikler taşıdığını öne sürmüştüm. Bu eğilimi, aradaki üç romanını da kuşatarak *Yürek Sürgünü*'nde de sürdürüyor Eroğlu. Romancı, yazınsal ve entelektüel donanımına rağmen biçim ve kurgu açısından aşırı uçlara gitmeyi seven kişilerinin cesaretini gösteremiyor ve ne yazık ki *ortada* durmayı seçiyor: *Yazınsallık* ile *Popülerlik* arasında. Öykünün entrika düzeni, neredeyse Amerikan TV dizilerinin özelliklerini içeriyor. Anlatının sonunda çözüme kavuşturulan ruhsal bir takıntı, bir kompleks (Kadir, çocukluğunda bir cinayet işlediğini sanmaktadır), cinsellik ve cinsel sapmalar (Cem'in hem üvey babası Tevfik Bey, hem de üvey kardeşleri Nil ve Ayla ile ilişkisi vardır), siyasal arka plan (Kadir, Murat, Nihat, Halit gerilla eğitimi için Filistin'e giderler), düz ve pornografik şiddet (Kadir Filistin'de adam öldürür, Cem bir gece Nil'e tecavüz eder), yıkılan aşk (Murat, devrimci yaşamının her türlü tehlikesini üstlenen, kendisine bağlı olan Lale'yi terkeder).

Bu entrika merakı, aşırı tutkulu ve sorunlu kişilikler yaratma isteği, ne yazık ki Eroğlu'nun tiplerinin büyük bölümünü *yapay*, anlatının kurgusunu da fazla Hollywoodvari kılıyor ve gereksiz yere öyküyü uzatmasına yol açıyor. Ama söylemek gerek ki, Eroğlu Halit'de sahici, yaşayan bir kişilik çiziyor. Murat'ın ölüm sahnesi de etkileyici. Şunu da eklemeliyim: Eroğlu, bazı *tik*'leri anlatının yönlendirici imleri kılmayı da başarıyor. Örneğin "öksürük", "kuyu" gibi zaman zaman vurgulanıp geçilen ögelerin asal işlevi var. Eroğlu, bir macera romanının örgüsüne psikolojik ve entelektüel boyutu katmaya da özen gösteriyor: Yanlış söylenmiş bir adı ararken Hamparsum'a ve klasik Türk müziğinin tartışılmasına, Rıza Bey ve Halit vesilesiyle politik İslamın çözümlenmesine geçiyor.

Yer yer *kitabileşmesine* rağmen, *Yürek Sürgünü*, yine de yazınsal kaliteler taşıyor.

(Milliyet, 1994)

BİR ŞAİR

Edebiyatımızın en köklü geleneğe sahip türü, hiç kuşkusuz şiirdir. Bir yandan Divan şiiri bir yandan da Halk şiiri, modern şiirin yanı sıra genç kuşaklara zengin malzeme sağlamaktadır. Söylemek gerekir ki, son yıllarda gözlemlendiği gibi eski şiirin kimi izleklerine, mazmun düzenine, ilgi gösteriliyor ve *gelenekten* yararlanma çabaları harcanıyor olsa bile, Divan ve Halk Şiiri ile aramıza kolay kapatılamayacak bir mesafe girdiği açıktır.

Sorunu, sadece Cumhuriyet dönemi şiiri bağlamında düşündüğümüzde, özellikle 1930'lardan bu yana geçen süre içinde, şiirimizin *merkezi* figürlerinden biri de İlhan Berk'tir. Kişisel olarak beğenmek ya da beğenmemek ayrı bir sorun, ama İlhan Berk'in şiirini okumanın bir anlamda modern Türk şiirinin *tarihini* okumakla eş anlamlı olduğunu söylemek gerekir. Modern şiirimizin *yatak değiştirme* noktalarında daima Berk'in şiiriyle yüz yüze gelinmektedir çünkü.

Benim İlhan Berk'in şiiriyle tanışmam 1948 yılıdır. O tarihte kapanmış olan *Uyanış* (Servet-i Fünun) dergisinin 1940'lı yıllara ait bir cildinde N. İlhan Berk adıyla yayımlanan upuzun dizeli, çarşaf gibi şiirlere rastlamış ve sarsılmıştım. İstanbul üzerine, öykülemeci yanı ağır basan *toplumcu* şiirlerdi bunlar.

Sonradan farkına varıldı ki, Walt Whitmann'dan esinlenilmişti. İlhan Berk, sonraki yıllarında bir başka toplumcu şairin, Pablo Neruda'nın doğa sevgisini, coğrafya tutkusunu çağrıştıran *Türkiye Şarkısı, Günaydın Yeryüzü* ve *Köroğlu* adlı kitaplarında da toplumcu şair kimliğini korudu. Ama hemen vurgulamam gerekir: İlhan Berk'in toplumcu şiiri o yıllarda illegal partinin edebiyat anlayışı doğrultusunda üretilen ve ancak o biçimiyle kendi izler-çevresinde meşruiyet kazanan *solcu* şiirin toplumculuğundan belirgin bir sapmayı da temsil ediyor gibiydi.

Asıl kırılma ya da kopma Berk'in 1958 yılında yayımladığı *Galile Denizi* adlı kitabıyla başladı ve kısa sürede inanılmaz bir ivme kazandı Berk'in şiiri. Kendini tümüyle *modern* şiirin içinde kurmaya başladı şair. Kaynakları Mallarme, Ponge, Pound, E.E. Cummings gibi Fransız ve Anglo-Sakson şairleriydi artık. *Dil* sorununun öneminin kavranılması konusunda, *İkinci Yeni* yıllardan bu yana İlhan Berk'e çok şey borçludur Türk şiiri. *Deneycilikten* hiç korkmadı Berk, özgün olmak ve şiiri öyküden/öykülemeden kurtarmak için sapa yollara girmekten kaçınmadı. Bu yanıyla bir *risk şiiri* denebilir İlhan Berk'in yapıtına. Bu şiiri her zaman tutmayabiliriz, ama *farklı doğrultular* konusunda uyarıcı olmadığını söyleyemeyiz.

Poetikasını olgunlaştırdıkça deneyci kimliğinin de durulduğunu belirtmek gerekir İlhan Berk'in. Son yıllarda *yenilikçiliğini* korumakla birlikte bu şiirin çıkış yıllarındaki *insanal* ögeyi daha çok dikkate almaya başladığı söylenebilir. Şiirin *temsil/tasvir* çerçevesini araştırırken *anlamsızı* savunması, o yılların ideolojik/politik söyleminin *üst-belirlediği* tartışmalar sırasında yeterince anlaşılamazdı elbet. Ama, daha sonra Berk'in reddettiğinin düzyazıya özgü bir *semantik* olduğu kavranıldı. Son şiir kitabı *Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum*'daki metinlerden birinde "Düşünürken buldum kayayı" diyor. "Anlamdan hep kuşku duydum" diyor. Ama bu, anlam çerçevesini genişletme arzusundan başka ne anlama gelebilir? Şiir, anlamı hem *önvarsayarak* hem *yadsıyarak* oluşur. Edip Cansever için

yazdığım bir yazıda, "anlam hayalin kendisinden başka ne ki?" diye yazmıştım. Soruna buradan da bakmak gerekir.

Gerçi yeni iki kitabı çıktı İlhan Berk'in ama şiire 60 yılını adamış bir ömre şapka çıkarmak için ille de bir vesile gerekmiyor.

(Milliyet, 1995)

ANDAY'A SAYGI

Sadece "Kolları Bağlı Odysseus", "Troya Önünde Atlar", "Ölümsüzlük Ardında Gılgamış" gibi uzun şiirleriyle değil, "Tohum", "Telgrafhane", "Anı" gibi daha kısa şiirleriyle belleklerde iz bırakan Melih Cevdet Anday, 80 yaşını kutluyor.

Garip hareketini Orhan Veli ve Oktay Rifat ile birlikte başlatan Anday, yarım yüzyılı aşkın süredir Türk şiirinin yüz aklarından biri olmakla kalmamış, düşünce adamı, oyun yazarı ve romancı olarak da kendine saygın bir yer edinmiştir. Ama söylemek gerekir ki, *şair* Melih Cevdet Anday onun önde gelen kimliğidir.

Düşününce anımsıyorum: Şiire, hiç kuşkusuz kendi yetişme zamanımın ve ortaokulda aldığım edebiyat öğretiminin koşulları dolayısıyla, *Hece* zevki ve biçimi/biçemi ile başlamışım. Modernist şiirimizi keşfetmem bir süreç içinde oluşmuş. Daha da ilginci şu: En bilinen örnekler olan Yahya Kemal, Faruk Nafiz ve Necip Fazıl'dan sıçradığım yer de *Garip* şiiri değil. Ankara'dayım ve Yılmaz Gruda ile Ulus Meydanı'nda İstanbul Pastanesi'ndeki bir edebiyat çevresine girmişiz nasılsa: Osman Atilla, Rıza Apak vs. 15-16 yaşlarındayım. Ama o çevre ile bizim hayallerimiz ve beklentilerimiz arasında *doğal* bir karşıtlık olmalı ki, Yılmaz birden Ahmed Arif ve Enver

Gökçe çevresini buluyor. O buluş süresi içinde de başka bir şiir evreninin (Dadaizm ve Sürrealizm) çok yüzeysel biçimde de olsa farkına varıyoruz. *Garip* şiiri ile tanışmam bu sıralarda, yani 1948-1949'larda. Sonrası çorap söküğü gibi geliyor.

Çocuk denecek yaşta girdiğim siyasal çevrenin edebiyat anlayışını benimsemiş olmam dolayısıyla, gelişimimde *Garip* şiirinin doğrudan etkisi bulunmadığını söyleyebilirim. Ama o şiirin *varlığının* o yıllarda salt *inanç* bağlamında algıladığım sanat anlayışımı sürekli biçimde rahatsız ettiğini söylemem gerekir. Solcu olarak bilinen şairlerin (başta Nazım Hikmet olmak üzere A. Kadir, N. Akıncıoğlu, A. Arif vb.) yayın yapamadıkları dönemde, aynı toplumcu *çağrılara* (özgürlük, eşitlik, adalet vb.) yöneldikleri izlenimini veren *Garip* şairlerinin bir kamusal onay sağlamaları ve dolaşıma girmeleri nasıl açıklanabilirdi? Bu soru, benim kendi donanımımın ve yeteneğimin elverdiği ölçüde elbet; gerçek şiiri *anlamama* yol açtı. O gün bugündür, siyasal inancımdan ödün vermeksizin, şiir ve siyasayı birbirinden *ayırmayı* temel ilke edindim.

Garip hareketinin çıkışından itibaren *siyasete* açık olduğu öne sürülebilir. İkinci Dünya Savaşı yılları koşullarında faşizme net biçimde karşı çıkmışlar, savaş sonrası Türkiye koşullarında da hep özgürlüğü, demokrasiyi, kardeşliği savunmuşlardır Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet.

Melih Cevdet Anday'ın usçu *(rationalist)* tavrı, onun şiirinin duyguyu dışladığı yolunda bir izlenim uyanmasına yol açmıştır. Ama bence bu *yüzeysel* ve *şabloncu* bir yorum biçimidir. *Coşumcu* (romantik) bir duyarlık değildir Anday'ın duyarlığı hiç kuşkusuz. Melih Cevdet Anday'ın duyarlık, özgürlük, mutluluk ve güzellik ile us arasında kurduğu dolayımları anlayabilmek için belki de eski Yunan'dan modern şiire doğru gelmek gerekir.

Melih Cevdet Anday 80 yaşında bunca genç görünüyorsa, bu yüzdendir. Şiirin ussuz kurulamayacağını bilmesindendir. Anday 80 yaşında. Bu 80 yılın 60 küsur yılı şiire adanmıştır.

Ve bu 60 küsur yılda, birçok şairin gençliği yattığı gibi gelecek tasarıları da yatmaktadır. Şairler çünkü, birbirleri için vardırlar asıl. Birbirleriyle ve birbirlerinde yaşarlar.

Melih Cevdet Anday'a nice sağlıklı yıllar dileğiyle.

(Milliyet, 1995)

III

TARTIŞARAK, KONUŞARAK

İKİNCİ YENİ ÜZERİNE

Nerdeyse 25 yıldır bir *kaçış* şiiri olduğu söylenegelmiştir *İkinci Yeni*'nin. Karşı çıkıyorum: Yanlıştır. Gerçeğin bir *özü*, tarihin de bir *amacı* olduğunu öne süren ve daima kendi sonunu bilen bir "bilinç-özne" kavramına yaslanan *insancı* ve *tarihselci* bakış açısına özgü bir yanlış. Bütünüyle bir *anlamlandırma pratiği* olan dil, gerçekten kaçamaz çünkü. Dille, çelişkili gerçek süreç içinde bir özne olmaya *çalışan* insan, gerçeği *yeniden-üretir*. Gerçekle dil arasındaki ilişki bir *yansıma* ilişkisi değildir. *Çelişki, ekonomik dönem, süreç* ve *ideolojik pratik* kavramları yerine soyut *sınıf yandaşlığı* kavramını kullanan bir çözümleme yöntemi, güvenle Divan şiirinin *de* bir kaçış'ı nesnelleştirdiğini öne sürebilir elbet. Ama bu öne sürme, Divan şiirinin de o şiirin dönemi içindeki ideolojik işlevinin de *açıklandığı* anlamına gelmez.

Hayır: Eleştiricilerinin *kullandığı* bağlamda bir "kaçış" şiiri değildir *İkinci Yeni*. Karşı koyucu iki basit göstergeyi vurguluyorum: 1. Partinin kendisi henüz oraya açılmamış olsa bile, CHP içinde *ortanın solu*'nu temsil eden bir politikacının çıkardığı ve o yılların *biricik* muhalif söyleminin dile geldiği bir dergide doğmuştur. Bu olgu, *İkinci Yeni* olayı içinde yer alan ve akıma sokulan şairlerin politikadan ve politik kimliklerini dışa

vurmaktan o kadar *korkmadıklarını* gösterir. 2. *İkinci Yeni*'nin doğum yıllarında DP diktası denen olay henüz *döllenme* döneminde idi ve şairin siyasal kimliği dolayısıyla makiliklere çekilmesini zorunlu kılan *açık* ve *dışsal* bir neden yoktu. Hiçbir zaman hiçbir yere kaçmamayı *başarabilen* "toplumcu gerçekçi şiir", tüm *işlevsizliği* ve *sessizliği* içinde yürürlükteydi o günlerde. Sessizlik: Her gün yinelenen *söylev,* sonunda anlamsız bir gürültüye dönüşür çünkü ve hiçbir şey söylemez olur. Üstelik anımsatılması gerekir: Yalnızca siyasal olmayan nedenler sonunda R. Ilgaz mizaha, A. Kadir çeviriye, H. İ. Dinamo romana, Ö. F. Toprak anı ve romana geçer. A. Arif toptan şiirden kopar (1968'de çıkan kitabı, 1955 yılına kadar yazılmış şiirlerin toplamıdır). Buna karşılık toplumcu gerçekçilerin kendileriyle aralarına özel bir *mesafe koymaya* özen gösterdikleri M. C. Anday, O. Rifat, İ. Berk, E. Cansever, T. Uyar, A. İlhan farklı şiirsel söylemlerde ama hızla yeni bir şiire geçerler.

İnsancı ve tarihselci yaklaşımı bir yana bırakmayı, dolayısıyla yansıtma/yaratma sorunsalını aşmayı başararak sanatı (burada şiiri) *da* özgül bir *üretim* olarak düşünürsek, *İkinci Yeni*'yi şiirin *alt-yapısı*'na ilişkin bir sorun olarak görmemiz olanağı doğar. Şiir de, özgül bir üretim biçimi olarak üretim araçları ile üretim ilişkilerinin çelişkili birliğinde oluşur. Besbelli: Şiirsel üretim biçimi, son kertede Genel Üretim Biçimi'nin bir "alt-tabakası"dır ama bu son kertedeki belirlenmişlik, şiirin, başka bir söyleyişle *dilin* bir *yansıma* olmasını gerektirmez. Kısaca söylemek gerekirse, *İkinci Yeni*, Türkiye'de, yeni *verili* bir toplumsal formasyonda, ekonomik/politik/ideolojik düzeylerin dönüşüme uğradığı bir dönemde, ortaya çıkar. Buradan bakıldığında, onun bir yazınsal topluluk ürünü olmadığı, genel bir *hareket* olduğu söylenmelidir. Toplumsal formasyondaki genel dönüşüm sürecine bağımlı olarak şiirin üretim biçimi değişmektedir. Gerçekten de, Cemal Süreya'nın *Üvercinka,* İlhan Berk'in *Paul Klee'de Uyanmak* adlı şiirleri 1955, Edip Cansever'in *Yer Çekimli Karanfil,* Turgut Uyar'ın *Göğe*

Bakma Durağı adlı şiirleri 1956 tarihini taşımaktadır. Apayrı kimlikleri olan bu şairlerin ürünleri, dil, imge örgüsü, dize yapısı açısından aynı *semantik* doğrultuda yer alırlar. Bana kalırsa, bu *doğrultu,* tek şeyi gösteriyor: Şiir, *J. Kristeva*'nın söyleyişiyle *"toplumsal kod'un parçalanıp yenilendiği yerdir"* Dönüştürücü bir şiir, ancak *her zaman/zaten* verili bulunan toplumsal süreç içinde bir *anlamlandırma* olan ve dolayısıyla *"verili dil'e çöreklenmiş olan mistifikasyonu" (Ü. Oskay)* kırabilen bir dille olanaklıdır. *Vygotski "dilin yenilenmesi ile yaşamın yenilenmesi arasındaki ilişkiye"* dikkati çekmiştir.

İkinci Yeni, ister bilinçli ister bilinçsiz biçimde gerçekleştirmiş olsun; doğrudan doğruya; "kendi sonunu bilen özne" anlayışının *terkini* temsil eder ve şair heterojen süreç içinde öznеliğini kavramaya, daha doğrusu *üretmeye* çalışır. Tarih, son kertede birlik içindeki öznenin değil de *üretim biçiminin* tarihi ve belirleyici olan da *maddi çelişki* ise, bu şiirin çelişik ve kararsız yapısı da açıklığa kavuşmuş olur. Önemli olan, *İkinci Yeni*'nin işçi sınıfının *yanında* yer alıp almadığı ya da başka bir şiirin bu yandaşlığı *deklare* edip etmediği değil, son kertede ekonomik düzey tarafından *belirlenen* heterojen toplumsal gerçeğe ilişkin olarak nasıl bir ideoloji ürettiğidir. Şiirsel düzlemde de bu ideolojinin içeriği ister istemez, ancak onun üretim biçimine ilişkin olarak anlaşılabilir. *İkinci Yeni*'nin dil anlayışı O. Rifat'ın *Perçemli Sokak*'taki düşüncesine *karşıttır:* O. Rifat, gerçeğin değiştirilemeyeceğini, ama gündelik dilin değiştirilebileceğini öne sürer orada. Dil doğrudan bir *anlamlandırma pratiğidir* yukarda vurgunladığı gibi. Bu yüzden, doğrudan doğruya dille kendini üretir birey, toplumsal ilişkilerle olan hayali ilişkisini dışa vurur ve nerede yer aldığını ya da nereye yöneldiğini nesnelleştirir. *İkinci Yeni,* işte bu yüzden bir yere kaç(a)maz. Çünkü doğrudan bireyin değişen toplumsal formasyon içindeki anlamlandırma pratiğini gösterir. Şiirsel üretim biçimini dönüştüren bir yolla yürürlükteki şiirsel ideolojiye karşı çıkan bir şiirdir. Bu yanıyla da kabul edilmiş toplumsal ilişkilerin bir

olumsuzlamasını içerir. Bu olumsuzlamanın *içeriği* ayrıştırılabilir ve egemen sınıf söylemine eklemlenen ögeleri bulunabilir elbet. Ne var ki, egemen şiir ideolojisinde meydana getirdiği *yırtık* ve tüketicide (okurda) yarattığı *şok* dolayısıyla, *dönüştürücü* bir anlamlandırma pratiği olur. Süreklilik, bütünlük, uyumluluk *mitlerini* kırmıştır *İkinci Yeni* adı altında toplanmak istenen hareket.

Bağlamak üzere şöyle diyeceğim: *İkinci Yeni* denen olgu geleneksel açıklama yöntemini, yani şiiri siyasal terimlerle çözümleme işlemini önemsemez. Çünkü bu işlemin, şiirin üretim biçiminde, dolayısıyla üretim ve tüketim ilişkilerinde bir dönüşüm *sağlamadığını* görür. Şair çelişkili toplumsal formasyonun bir *üyesi* ve *taşıyıcısı* olarak gerçeği yeniden-üretir ve yeni bir *özne* arayışını dışa vurur. Çünkü bu türden bir özne olmayı istemedikçe gerçeğe müdahale edemez ve onu dönüştüremez. Ve özne, kendini ancak dilde konumlar ve bu konum ancak *süreçte olanaklıdır*. Çünkü, yine *Kristeva*'nın deyişiyle *"Yeni bir siyasal pratiğin öznesi ancak yeni bir söylem pratiğinin öznesi olabilir."*

İkinci Yeni, bana kalırsa böyle bir girişimin ilk örneğidir. Hiç kuşkusuz: *İkinci Yeni* eleştirilebilir bir siyasal program içermez. Gerçeküstücülük gibi. Aslında kendiliğinden bir hareket olarak hiçbir program önermez. Doğrudan kendi görece özerk düzeyinde kalarak şiir ideolojisinin, dolayısıyla pratiğinin dönüştürülmesine çalışır. Ama hareket içinde bulunan tek tek şairlerin yapıtlarının çelişmesi, bu pratiğin siyasal ögeler içerdiğini gösterir. Kuşkusuz bu türden ve ideolojiyi de bir pratik sayan bir çözümleme yöntemi, bu öğelerdeki *devrimci* ve *tutucu* öğelerin *çelişkin birliğini* ortaya koyabilir. *İkinci Yeni*'yi salt kaçış ya da egemen sınıf şiiri sayma olanağı yoktur bana kalırsa.

(Gösteri, Temmuz 1985)

"HEP O ŞARKI"

Tek satırımın yayınlanmamış olmasına rağmen, bana yöneltilen eleştiriler dolayısıyla *Varlık* okurlarının katında kötü ün sahibi bir yazar olup çıktım galiba.

Geçtiğimiz yıl, küçük bir kitapçık oylumundaki dizi yazılarıyla Aziz Çalışlar, beni burjuva revizyonizmi ile suçlamaktan kaçınmadı. "Toplumcu Gerçekçiliğin Bir Kuram Olarak Aşılmasına Doğru" başlıklı yazıma *(Çağdaş Eleştiri,* sayı 7, Temmuz 1984) yönelttiği eleştiriler, tartışmaya açmak istediğim *ana sorunlar* çerçevesinde bir *ortak payda* arayışını yansıtmadığından, hatta bir ortak payda arayışını *fuzulî* sayan bir biçemle kaleme alındığından, Çalışlar'ın yazılarını yanıtlamadım. Yazımda, öteki sav ve yorumların yanı sıra, gerek toplumcu gerçekçi yazın kuramının kimi yetersizlikleri gerekse Parti'nin *müdahalesi* yüzünden, Sovyetler Birliği'nde yazınsal üretimin "yoksullaştırıldığını" da vurguladım. Çalışlar bu vurgulamayı eleştirirken Sovyetler Birliği'nde yayınlanan kitap sayılarını verdi reddedilemez bir kanıt olarak. O vurgulamada benim üretimin niceliğine değil *niteliğine* gönderdiğimi anlamak istememeyi *seçen* Çalışlar'a ne diyebilirim ki? En basit ve başta Lukacs olmak üzere pek çok saygıdeğer marksist tarafından vurgulanmış bulunan bir noktada *bile* anlaşmaya niyetli olma-

dığını saptadıktan sonra, Çalışlar'la daha karmaşık sorunları tartışmaya girişmek, okura da bana da bir şey kazandırmazdı.

Varlık'ın Ocak 1986 sayısında, bu kez Asım Bezirci'nin "İkinci Yeni Bir Kaçış Şiiri (mi?)dir" adlı yazısında, 25-30 yıl önceki düşüncelerimi değiştirdiğim ve bu şiirin, bir *şiir hareketi* olarak her zaman *kaçmamış da* olabileceğini söylediğim için beni kınadığını ve hızını alamayarak her türlü kurumun ve örgütün üstünde bulunan en güçlü *son merci*'e, tarihe havale ettiğini gördüm.

Ben, *Varlık okuru* karşısında ve hiç bir önemi, etkinliği, erdemi *bulunmadığı* imlenmesine rağmen, kendisinden bir türlü doyasıya öç alınamayan *İkinci Yeni* hakkında söz alırken, sadece *asıl soruna* ilişkin bazı temel noktalara değinmekle yetineceğim:

1. Bezirci, *İkinci Yeni*'yi bir *akım* olarak niteledğimi öne sürüyor. Bu konudaki yazımda (*Gösteri*, Temmuz 1985) hiç kullanmıyorum akım sözcüğünü. Bir kez "hareket" bir kez de "olgu" demekle yetiniyorum. Bu noktada, ilke ve yöntem *birliği* ile bunlar çevresinde anlaşmış bir *topluluğu* öngerektiren "akım"ın böylesine bir dizgeselliği öngörmeyen "hareket"le özdeşleştirilmemesi gerektiğini anımsatmak bir zorunluluk olarak beliriyor.

Kaldı ki, yazımda görmezden gelinmesine olanak bulunmayan şu cümleler de yer alıyor: "Onun bir *yazınsal topluluk* ürünü olmadığı, *genel* bir hareket olduğu söylenmelidir", *"İkinci Yeni,* (...) aslında *kendiliğinden* bir hareket olarak hiç bir program önermez" (Sözcükleri *bu* yazıda vurguluyorum).

2. Ben, *İkinci Yeni* diye adlandırılan şiirin çözümlenmesine ilişkin o yazımda, bu yazımda olduğu gibi; *korku* ve *cesaret* kavramlarını *birincil düzeyde* ve *şiire ait* kuramsal kavramlar olarak kullanmıyor, hiçbir siyasal işlev üstlenmeyen bir hareketi bu tür bir yaklaşımla açıklama girişimlerine karşı duyduğum güvensizliği de belirtiyorum.

Oysa Asım Bezirci, başından beri, hep siyasal düzeye

ağırlık vermiş, *İkinci Yeni* olayını *korkaklık* kavramı içinden yorumlamış, şiire *açıklayıcı/öğretici* bir *görev* yüklediği için İkinci Yeni'yi toplumsal görevini yerine getirmemekle suçlamıştır. *Aktörel* bir zorunluluk sayarak hâlâ sürdürdüğü bu tutum, benim 30 yıl boyunca meydana gelen kuramsal/kılgısal gelişme ve deneyler *sonunda* artık yanlış olduğu kanısına vardığım bir düşünceden kaynaklanıyor: Şiir *de* siyasetin dolaysız dışa vurumudur ve sosyalist ideolojiyi doğrudan dile getirmeyen her şiir gerçekten ve siyasetten kaçış'tır. *Verili* durumdaki *sosyalist ideolojiyi* açığa vurmayan şiir, *muhalif* ögeler içerse bile bu ögeler kesin bir *aidiyet* yansıtmadıkları için gerçeğin eleştirisine ulaşamaz, dolayısıyla güvenilir de olamazlar. Çünkü ideoloji doğrudan *sınıfın dışavurumudur.*

3. Yaklaşımının alt-katmanında yer alan ve çözümlemesini *motive* eden örtük (ya da açık) varsayım bu olduğu için, Bezirci *Pazar Postası*'nda yazan şairler için şunları söylüyor:

"Dergiye *siyasal olmayan* şiirler vermekle yetindiler. Başka bir söyleyişle, *korkulacak* bir şey yapmadılar. Yapamazlardı da. Hem böyle bir *politik amaçları* yoktu hem de şiir anlayışları buna elvermiyordu" (Vurgulamalar benim)

Şiire *siyaset* ve *korkulacak işler* yapma *görevini* nerdeyse bir *önkoşul* olarak yükleyen Bezirci, *İkinci Yeni* şairlerinin kimseyi "korkutmamasını" doğal karşılıyor "böyle bir politik amaçları yoktu" diyerek. Ama, buna rağmen, onları küçümsüyor "burunları kanamadı" diye ve bunu kaçaklıklarının *açık göstergesi* saymaktan geri kalmıyor. Besbelli ki bu noktada, şairin şiire ilişkin, daha doğrusu *egemen şiir ideolojisinin ve pratiğinin dönüştürülmesine ilişkin* ve *aslî* bir *amacı* olması gerekliliğini *dıştalamış* bulunuyoruz.

Müminleri ve münkirleri, korkakları ve cesurları çağrıştıran bu söylem kipini yazınsal çözümleme düzeyinde (hatta siyaset düzeyinde) çok sakınganlıkla kullanmamız gerektiğine *artık* Asım Bezirci'nin de inanmasını istemek, çok mu gereksizdir acaba?

Bu noktayı vurguladıktan sonra, *İkinci Yeni*'nin siyasetle *ilişkisi* konusunda *benim ne dediğimi* Varlık okuru'nun *da* bilmesinde yarar görüyorum:

"Hiç kuşkusuz, İkinci Yeni *eleştirilebilir bir siyasal program içermez* gerçeküstücülük gibi. Aslında kendiliğinden bir hareket olarak hiç bir program önermez. Doğrudan kendi *görece özerk* düzeyine bağlı kalarak şiir ideolojisinin, dolayısıyla pratiğinin dönüştürülmesine çalışır". (Vurgulamaları yine bu yazıda yapıyorum).

Görüldüğü gibi, *ben de* Bezirci gibi *İkinci Yeni*'nin siyasetle ilgisi bulunmadığını, doğrudan *şiir sorunlarıyla* uğraştığını belirtiyorum. Ama onların *bu yüzden* "burunlarının bile kanamamış" olmasına kızmamaya ve bunun ötürü 30 yıl sonra almamaya *da* özen gösteriyorum.

4. Benim tartışma konusu ettiğim *asıl sorun*'u bu vesileyle biraz daha açıyorum:

Bir *akım* değil *kendiliğinden* ve *genel* bir hareket olan *İkinci Yeni*, 1954'ten itibaren hemen her şairde gözlemlenen ve adım adım izlenebilen bir *iç değişme* sürecinin *çok özgül bir anını* (moment) oluşturur. Kimi şairlerdeki değişme noktalarını vurguluyor ve bu türden bir toplu değişmenin *salt* siyasal baskı sonunda ve şairlerin yüreksizliği dolayısıyla gerçek-eştiğini ve *zararlı* olduğunu söyleyen ya da ima eden herhangi bir açıklamayı yeterli bulmadığımı bir kez daha belirtiyorum:

A. İlhan: Duvar (1948) → Sisler Bulvarı (1954), *M. C. Anday:* Yanyana (1956) → Kolları Bağlı Odysseus (1963), *Oktay Rifat:* Karga ile Tilki (1955) → Perçemli Sokak (1956), *İ. Berk:* Köroğlu (1955) → Galile Denizi (1958), *F. H. Dağlarca:* Sivaslı Karınca (1951) → Asu (1958), *E. Cansever:* Dirlik Düzenlik (1954) → Yer Çekimli Karanfil (1958), *T. Uyar:* Türkiyem (1952) → Dünyanın En Güzel Arabistanı (1959), *A. Damar:* Günden Güne (1956) → Keçi Aklı (1959).

Bu *genel* değişme sürecini göz önünde bulundurduğum için *Gösteri*'deki yazımda şöyle diyorum:

"*İkinci Yeni,* Türkiye'de, yani *verili* bir toplumsal formasyonda ekonomik/politik/idolojik düzeylerin dönüşüme uğradığı bir dönemde ortaya çıkar. Toplumsal formasyondaki genel dönüşüm sürecine *bağımlı* olarak şiirin *üretim biçimi* değişmektedir. Gerçekten de, C. Süreya'nın *Üvercinka,* İ. Berk'in *Paul Klee'de Uyanmak* adlı şiirleri 1955, E. Cansever'in *Yer Çekimli Karanfil,* T. Uyar'ın *Göğe Bakma Durağı* adlı şiirleri 1956 tarihini taşımaktadır."

Şairlerin, Bezirci'nin dediği gibi "korkacak bir şey" yapmalarının ya da yapmamalarının, mahkemeye verilmelerinin ya da verilmemelerinin *bu süreçte* büyük ve *belirleyici* bir rol oynadığını sanmıyorum. Baskı ögesini *yeterince* kullanmak gerekir. Çünkü bu değişmede şiirin ve *yazın'ın* kendi iç sorunları siyasetin sorunlarından *daha öncelikli* bir rol oynamıştır.

Öyle ki, baskıdan korkarak kaçan şairler 27 Mayıs darbesinden sonra doğan görece özgürlük ortamında, hatta TİP'le bağ kurduklarında *bile* Bezirci'nin istediği türden bir şiir yazmamış, yollarında yürümüşlerdir. Burada, örneğin İ. Berk'in *Günaydın Yeryüzü* adlı kitabı hakkında dava açıldığını, ama şairin buna rağmen *aynı doğrultuda* şiirler yazmaktan ve iki kitap daha yayınlamaktan *kaçınmadığını da* anımsatmak gerekir: *Türkiye Şarkısı* ile *Köroğlu.* Bu türden olgular, "siyasal baskı dolayısıyla kaçış" yaklaşımını büyük ölçüde sorgulanabilir duruma getirmektedir elbet. *İkinci Yeni,* siyasal nedenlerden çok yazınsal nedenlerle devreye girmiş, şiirin *estetik olarak yeniden-üretimine* ilişkin sorunlarla uğraşmıştır. Kaldı ki, söz konusu dönüşüm yalnızca şiire özgü de değildir. *Roman* ve *öyküde de* estetik değişme'nin örnekleri verilmeye başlanmıştı o yıllarda. Estetik süreçlerle toplumsal süreçler arasında hiç bir ilişki olmadığı söylenemez hiç kuşkusuz. Ama bu ilişki *dolaylıdır* ve metin, yalnızca tek sınıfın (burjuvazinin ya da işçilerin) söylemini dile getirmez.

Ben, o yazımda, herhangi bir sınıf ideolojisini *doğrudan* yansıtmayan, buna karşılık genel ideolojik formasyon içinde

yer alarak sürekli ideoloji *üreten* metnin, tam da bu yüzden *son kertede* politik düzeyi *de* tümüyle dıştalayamayacağını vurguluyor, ancak *İkinci Yeni*'de bu sorun'un daha *özgül biçimde* ayrıştırılması gerektiğini anımsatıyorum şunları yazarak:

"Ama hareket içinde bulunan tek tek şairlerin yapıtlarının *çelişmesi*, bu ögelerin siyasal ögeler içerdiğini *gösterir*. Kuşkusuz bu türden ve ideolojiyi de bir pratik sayan bir çözümleme yöntemi, bu ögelerdeki devrimci ve tutucu ögelerin *çelişkin birliğini* ortaya koyabilir. İkinci Yeni'yi *salt* bir *kaçış* ya da *egemen sınıf şiiri* sayma olanağı yoktur bana kalırsa." (Vurgulamaları yine bu yazıda yapıyorum.)

Benim söylediğim, bir metnin çeşitli ideolojik ögelerin *çelişkin birliği* üzerine kurulu olduğu ve eleştirinin görevinin bunları açığa çıkarmak ve ne tür anlamlama süreçlerine yol açtığını göstermek olduğudur. Asım Bezirci, *ana sorun*'a ilişkin şu cümlemi de görebilirdi:

"Önemli olan, *İkinci Yeni*'nin işçi sınıfının *yanında* yer alıp almadığı ya da başka bir şiirin bu yandaşlığı *deklare* edip etmediği değil, *son kertede* ekonomik düzey tarafından *belirlenen* heterojen toplumsal gerçeğe ilişkin olarak nasıl bir ideoloji ürettiğidir."

5. Bu çerçeve içinde kalındığında, *belirleyici* sorular şunlar olabilir ancak:

a) *İkinci Yeni*, önceden başlamış bir değişim sürecinin içinde belirmiş kendiliğinden ve genel bir hareket olarak son kertede şiirin üretim biçimini, dolayısıyla Türk şiirini *etkilemiş midir etkilememiş midir?*

b) *İkinci Yeni*, dil, imge örgüsü, biçim gibi şiirin *asal* sorunlarının daha derinlikli biçimde tartışılmasına ve uygulanmasına ve bunların sonunda *toplumcu gerçekçi şairlerde de* şiirsel yön değiştirmelere yol *açmış mıdır açmamış mıdır?*

c) *İkinci Yeni*, alt-katmanında egemen aktörenin *baskıcı* ögelerine ve tabularına *saldırmış mıdır, saldırmamış mıdır?*

d) *İkinci Yeni*, herhangi bir yetkin örneğinde güç, erk,

yurtseverlik, kahramanlık, platonik aşk gibi, *genellikle* egemen sınıf ideolojisinde *eklemlenmiş* olarak beliren ögeleri *yüceltmiş midir, yüceltmemiş midir?*

c) *İkinci Yeni*, herhangi bir yetkin örneğinde işçi sınıfının horlanmasına yönelik bir anlamsal katman *oluşturmuş mudur, oluşturmamış mıdır?*

Bu soruların tek tek şairlerin ürünlerinde irdelenip yanıtlanması gerektiğini anımsatmak bile fazla elbet.

6. *İkinci Yeni*'ci sayılan ama bu tanımlamayı kabul etmeyen C. Süreya, T. Uyar, E. Cansever, E. Ayhan, İ. Berk vb. şiirlerinde *yalnızca* kaçış motiflerini dile getirmemişlerdir. Bu şairlerin egemen ideolojiyle ilişkileri ve hangi ideolojik ögelere karşı muhalefet ettikleri yeterince çözümlenmiş ve hangi noktalarda nasıl bir *karşı-söylem* geliştirdikleri ve bu karşı-söylem'in *işlevi* belirlenmiş değildir.

Türk şiirinin gelişimi içinde bakıldığında, E. Ayhan'ın örneğin *Devlet ve Tabiat*'ta geliştirdiği *muhalefet düzeyini*, 1970'ler Türkiye'sinde bir Ö. F. Toprak düşleyememiştir bile.

Kaldı ki, bir şair istese dahi yaşadığı toplumun ve zamanının sorunlarından tümüyle *kaçamaz*. Hangi şair, hangi yazar masasının başına "ben toplumsal gerçeklerden kaçacağım" diyerek oturur? Amaç, tam tersidir bunun: Yani gerçeği *anlatmaktır*. Kaçış, o yazıyı yeniden-üreten eleştirel bakış tarafından *sonradan* bulunur. Ne var ki, kaçan bir şiir *de*, istesin istemesin, son kertede *kaçtığı yeri* gösterir. Çünkü *somut yaşantı*, ekonomik/politik/ideolojik düzeylerdeki belirlenimleriyle şu ya da bu oranda *dile sızar*. Önemli olan ve benim yazımda özellikle vurguladığım sorun, metinde varolabilecek kaçış imgelerinin toplumsal gerçeğe hangi düzeylerde ve nasıl bir gönderme yaptığını ve bu göndermelerin okurda nasıl bir anlamlama sürecine yol açtığını ortaya koyabilmektir. Kaçış da son kertede *daima* toplumsal nedenlerden kaynaklandığı için mutlaka *boyun eğmeyi* egemen sınıf yandaşlığını dışa vurmaz, toplumsal maddî koşulların *reddedilmesi*, dışlanması yolundaki bir isteği de imleyebilir.

Hiç kuşku yok: *Sosyalist Gerçekçi* değildi *İkinci Yeni*. Ama, E. Cansever'i, T. Uyar'ı, İ. Berk'i, C. Süreya'yı, K. Özer'i, T. Akdağ'ı, E. Ayhan'ı göz önünde bulundurursak, ima edilmek istendiği gibi hiç bir zaman egemen sınıf(lar)ın şiiri de olmadı. Çeşitli nedenlerle tıkanmış bulunan şiiri genişletmek, daha kuşatıcı bir şiir kurmak istedi. Niye küçümseniyor, dahası niye suçlanıyor bu çaba?

Günümüzün *şair olarak* ciddiye alınabilecek her *solcu* adı, genel değişme sürecinin özgül bir anını temsil eden ve daima *popüler demokratik* bir söyleme bağlı kalan *İkinci Yeni*'den *de* bir şeyler edindi. K. Özer'den Ö. İnce'ye, V. Çolak'tan A. Erhan'a böyle bu. Şunları söylüyor V. Çolak:

"İkinci Yeni şiirini yaşanması gereken *zorunlu* bir aşama olarak görüyorum. *1940'lı demokrat şiiri imgesiz, derinliksiz, basit konuşma diliyle* kuruluyordu. *Propaganda aracı* oluyor, olanakların kıyısında kalıyordu. *İnsanı vermeyi* ise hep *sonraya* bırakıyordu. Şiirin olanaklarını kullanmak yetmiyordu, onları *zenginleştirmek de* gerekiyordu. *Garip şiiri tükenmişti*. Politik ortam iyice dayatıyordu. Kökleri *toplumda* bir bunalım yaşanıyordu.Ve 1940'lı demokrat şiir *estetik olarak* kendisini *yeniden üretemez* hale gelmişti. İkinci Yeni, artık devreye girecekti elbette. (...) Bu uğraşı, yeni anlatım olanaklarını, öznel duyarlıkları şiire *kazandırıyordu*. Şiirin bir *dil olayı* olduğunu düşündürüyordu. İkinci Yeni'nin önemi burada işte"[1] (Vurgulamalar benim).

Bu yorum biçimi, hiç kuşkusuz *baskı* ve *kaçış* kavramlarına yaslanan bir yorumlamadan daha *açıklayıcı* ve *kuşatıcı* görünüyor. *İkinci Yeni*'nin siyasete ilişkin değil *şiire* ilişkin bir hareket olduğunu vurguluyor ve onda irdelenmesi gereken *asıl* ve *birincil* ögenin *estetik* düzey olması gerektiğini dile getiriyor. Çünkü *İkinci Yeni*'nin doğrudan doğruya 1940 toplumcu gerçekçiliği ile Garip'in *bunalımından* doğduğunu görebiliyor Çolak.

(1) M. Yaşar Bilen: *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, s. 24, Yaba Yayınları, 1985.

Yeri gelmişken bir kez daha belirtilmelidir: Siyasal/toplumsal bir *önvarsayımları* olmadığı ve *doğrudan* bu düzeyleri içeren bir söylem geliştirmeyi düşünmedikleri için, *kaçış* sorunu *İkinci Yeni* olayında birincil düzeyde geçerli bir kuramsal kavram da olamaz. Toplumsal/siyasal görev bağlamında kaçış, daha çok toplumcu şairler için ve ancak *açıklayıcı* anlamda söz konusu olmak gerekir. Bu türden bir şair siyasal kavganın uzağına düşer, kötümserliği benimser, yarınlar umudunu vurgulamaz olur, toplumsal çevreye yabancılaşır ve ölümü aramaya başlarsa *toplumcu gerçekçi* söylem onda bir kaçış bulabilir. Ama *neyi* gösterir bu? Şairin yüreksizliğini mi buna *zorlandığını mı?* Kim kınayabilir Dinamo'yu içinde yüzlerce *kaçış* imgesi içeren *Karacaahmet Senfonisi*'ni yazdığından ötürü?

İkinci Yeni, Gösteri'deki yazımda da vurguladığım gibi, yeni bir *birey* (özne) arayışını ve bu bireye ait dil'in kuruluşu çabasını yansıtıyor bana kalırsa. J. Kristeva'nın şu sözünü de sırf bu noktayı vurgulamak amacıyla anmıştım: "Yeni bir siyasal pratiğin öznesi ancak yeni bir söylem pratiğinin öznesi olabilir" 1970'ler ve 1980'ler bireyine de evrilecek olan bir *özne*'ye özgü dilin ve şiirin estetik olarak yeniden-üretimine yönelmişti *İkinci Yeni. Estetik düzeye* ait bu hareket, daha sonraki yıllarda gösterdi asıl katkılarını ve şiire yeni başlayanların bile belli bir düzeyden yola çıkabilmelerini sağladı.

Söylemek bile fazla: *İkinci Yeni,* yukarıda bir kaç kez vurguladığım gibi, *geçici* ve *özgül* bir andı. O şiir daha 1965'lerde aşılmaya başlandı ve İkinci Yeni diye adlandırılan şairler tarafından da çeşitli açılardan eleştirildi. Her şair ondan öğrenceğini öğrendi, edineceğini edindi ve *farklı* şiirlere ulaştı.

Bunlar herkesin bildiği şeyler. Ben, *Gösteri*'deki yazımda bu *anlaşılmış* ve *aşılmış* varsaydığım soruna dönerken, sadece *baskılanmış içeriğin* mekanik biçimde yorumlanmaması gerektiğine işaret etmeyi ve kaçış kavramının yeterli bir açıklama getirmediğini vurgulamayı amaçladım. Çünkü kaçış, toplumsal gerçekliğe ilişkin ve oradan kaynaklanan *bireysel/dilsel* bir öge

ve an olarak görülmemiş ve şiirsel söylem siyasal söyleme bağımlı kılınarak şairin *suçlanmasına* yarayan siyasal bir öge olarak kullanılmıştı hep.

Ama açıkça siyaset yapılmasının *olanaksızlaştırıldığı* ve siyasetin *yeniden* yazınsal/sanatsal söylem *içinde* gerçekleştirilmesine çalışıldığı ve şairlerin buna zorlanmaya başlandığı günümüz koşullarında, bu olumsuz koşul ve zorlamalar dolayısıyla *dogmatik* tutumların *da* güçlenmeye başladığı gözleniyor. Söylemek bile fazla: Hiç kimse küçümseyemez siyaseti ve şair, kendi buluncuyla gerekliliğini gördüğü anda propaganda amacı taşıyan ürünler de verebilir. Ama buna *zorlanamaz*. Çünkü şiir çok başka biçimler altında da bir *direniş* ve *yadsıma* geliştirebilir. Ya da tümüyle *salt güzel*'e yönelebilir. Bu yöneliş, o şiiri salt bu yüzden geçersiz ve değersiz kılamaz. Çünkü üretilmiş ve adına gerçekten yaraşır her şiir, *ana dil*'deki yaşamını sürdürür.

Burada, yeri gelmişken Nazım'ın bir sözünü anmak ve 1986 yılında bile bu tür anımsatmaları yapmak zorunda kaldığımız için üzülmek gerekir: "Sekterlik nihilistliğin bir çeşididir. Sekter, kendi zevkinden başka her şeyi, bütün görüşleri reddeder."(2)

7. Yaşadığımız şu günlerde, geçmişi bahane ederek başkalarına ahlâk ve tutarlılık dersi vereceğimize, kendi düzeyinde ve doğruda doğruya *tarafımızdan yapılamayan* siyasetin şiirde gerçekleştirilmesini isteyeceğimize toplumsal yaşamın çok çeşitli yollardan dile getirilebileceğini kabul etmemiz, şiirin kimi zaman salt *oyun* amacıyla da üretilebileceğini, bununsa düş ve imgelem gücümüzü artıracağını, dolayısıyla yaşamımızı zenginleştirip güzelleştireceğini düşünmemiz daha doğru olmaz mı?

Siyaset duruldu mu yapıt beklenmedik biçimde geri döner ve *yeniden doğar*. Şiir hiç bir yere kaçamaz, çünkü yaşamın

(2) Anan E. Babayef: N. Hikmet: *Bütün Eserleri*, Cilt I, s. 22, Sofya.

kendisi olan *dil*'in içindedir. Ama *iyi* şiir *kötü* şiiri kovar.

Kuşku yok: Türk şiirinin bir *adı*'dır Dinamo, ama her zaman T. Uyar şair *kalacaktır*.

8. Nasıl ve ne olacağını, istediğimiz gibi gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini bilemeyeceğimiz, sadece şöyle ya da böyle olması için mücadele edebileceğimiz *tarihin*, Asım Bezirci ile de benimle de fazla ilgilenmeyeceğini, bizim de onda başkalarının merakını uyandıracak derin bir iz bırakacağımızı hiç sanmıyorum. Gelgelelim Bezirci tam karşıtına inanıyor olmalı ki, benim *belleksiz* olduğumu öne sürerek şöyle diyor: "Tarih unutmaz" Çağının düşüncelerini anlamaya, görüşlerini sınamaya, aşılmış bilgilerle yetinmemeye çalışan bir yazarı kolayca belleksizlik ve "fır dönmek"le suçlayan Asım Bezirci'de bir "düşünsel kireçlenme" olup olmadığını bilemem. Ama bu "tarih unutmaz" sözünde tüm din savaşçılarının ortak savını gördüğümü saklamayacağım: "Tanrı affetmez"

Doğrusunu söylemem gerekirse, bir suçluluk kompleksiyle malul olmadığım için, bir bağışlanma beklemem de söz konusu değil.

(Varlık, Ocak 1986)

ELEŞTİREL SOYKIRIM'A BİR İTİRAZ

Latife Tekin ile Ahmet Altan'ın son romanları çevresinde başlayan ve giderek bir "haçlı savaşı" görünümü alan tartışma, düşün ve yazın yaşamımızın kimi *yapısal* hastalıklarını yeniden gündeme getirmiş bulunuyor:

Tek yanlılık, saptırmacılık, hoşgörüsüzlük.

Tartışmanın şu anda sürdürüldüğü "zemin", *yazınsal* sorunun hemen bütünüyle dıştalandığı bir zemin olduğu için, söylem, ister istemez; *siyaset* düzeyinde beliriyor ve *aktörel* bağlama oturtuluyor.

İki roman da gerek iç gerekse dış konjonktürde *sorunlu* günler geçirmekte olan solculuğa yöneltilmiş bir *saldırı* sayıldığı için, yazınsal düzeyde yürütülmesi gereken eleştiri *de* solculuğun çevresinde oluşturulmak istendiği varsayılan çemberi kırmayı amaçlayan bir *karşı-saldırı* biçiminde geliştiriliyor ve biçem, her türden *duygusallığı* kışkırtan aktörel terimleri yardıma çağırmak zorunda kalıyor: Yiğitlik, korkaklık, dönecklik vb.

Kurtuluş inancıyla dolu olan, dahası bu *inancın* er ya da geç, *mutlaka* gerçekleşeceğini önvarsayan ve kurtuluş için yürütülen *pratiği* güncel durumunda sorgulama gereğini duymayı *sapkınlık* sayan bir eleştirinin, hem *teolojik* hem *cezalan-*

dırıcı bir içerik yansıtmak zorunda kalacağını söylemek mümkün görünüyor.

Çünkü, inancın *savunulması* amacıyla geliştirilen eleştiri, tam da bu özelliğinden dolayı, en kolay vulgarizasyon yöntemini seçiyor ve sapkın saydığı *metni*, kendi yandaşlar topluluğunun *consensus*'unu kuran terimleri kirletmekle suçlamayı asli görevi biliyor.

Bu yüzdendir ki Yalçın Küçük gibi *bilim adamı* olduğunu söyleyen ve *tezleriyle* Türk düşün yaşamını *kökten* değiştirdiğini iddia edebilen bir yazar, önündeki metin karşısında *nesnel* bile olamıyor, hatta metni *yazıldığı* gibi okuyamıyor. *Mukoşka*'yı, yani kitabın adandığı *Mukaddes*'i bir Sovyet yurttaşı sanacak kadar ipin ucunu kaçırıyor ve bu şaşırma *üzerine* politik tezler geliştiriyor. Dahası, romanın olaylarını da, henüz yayınlanmamış bir çalışmasında Alev Alatlı'nın gösterdiği gibi, birbirine karıştırıyor. (*Gülfidan*'ı çocuğunu aldırmaya zorlayan *örgüt* değil *kaynanası*. Olay da örgüt üyesi olmasından önce geçiyor. Metinde "Köpekler. Cenaze kendileri" cümlesi de Gülfidan'ın değil ablasının vb...)

Şimdi ana soruna yanaşmadan önce, bir iki küçük gözlemde bulunmakta yarar görüyorum.

1980'ler anlatılarında *otobiyografik* özellikler, daha üzerine vurularak kullanılmaya başlandı. Genç yazarlar, farklı düzeylerde de olsa, yaşamlarını romanlarına malzeme yapmayı *fazlaca* benimsemiş görünüyorlar. Yazarların anlatı ile yaşamları arasında bir özdeşlik kurma çabalarının altında, yapıtın haslığı *(otanticity)* konusunda güvence yaratmak kaygısının yattığı da seziliyor elbet.

Bu noktada bir anımsatma gerekli görülebilir: Her yazarın yapıtı az ya da çok kendi *yaşantılarına* dayanır. Ama son kertede yazı öz yaşam değildir. *Milan Kundera*'nın uyarısına kulak vermek yararlı olur burada:

"Günümüzde günah çıkarma amacıyla yazılan ya da her biri gizli birer otobiyografi olan bir sürü roman var. Üstelik bu

yazıcılık *hastalığı* kutsal bir şeymiş gibi görülüyor. Böyle olunca da günümüzün tutkusunun gülünç dışa vurumu ortaya çıkıyor: *Kendi benini* başkalarına önerme tutkusu. Romanla yaşamınız arasındaki göbek bağını kesmedikçe, kendi yaşamınızı değil, bizzat yaşamın *kendisini* sorgulamaya başlamadıkça, onun gerçekten romancı olduğu düşünülemez. (*Adam Sanat,* Sayı 4, Mart 1986. Vurgulamalar benim).

Gelgelelim, bu yol gösterici yorumun doğrultusunda eleştirmeciyi *de* hemen uyarmak gerekiyor: Roman, yazarın *kendisi* değildir. Metinde okuduğumuz her zaman *kurmaca* bir yaşamdır.

Ama ne yazık ki; Yalçın Küçük, "alelacele *bitirmek*" zorunda olduğu için *estetik üzerine tezler*'ini geliştiremediği kitabında, Latife Tekin'i *Gülfidan/Sekreter Rüzgar*'la özdeşlemekten kaçınmıyor ve anlatıyı Tekin'in öz yaşam öyküsü olarak ele almayı seçiyor.

Kuşku yok: Tekin anlatısında otobiyografik malzemeden de yararlanıyor. Ama bu sadece bir *yararlanma.* Alatlı, andığım çalışmasında şöyle diyor: "Yaşar Kemal ne kadar *İnce Memet*'se Latife Tekin de o kadar *Gülfidan*'dır."

Cumhuriyet Kitap Kulübü'nün 7 Mart 1986 tarihinde düzenlediği panelde yaptığım konuşmada *Gece Dersleri* için şöyle demiştim: "Yazınsal anlatı ile *sabuklama* arasındaki *sınırda* duruyor *Gece Dersleri.* Vahim bir *nevrozla da* sonuçlanabilecek semptomlar gösteriyor anlatıcı. Romanın *kaotik* kurgusu ve anlatımı ile yapay *poetik/mitik* biçemini haklı gösterebilecek olan da *bu* özellik."

Füsun Akatlı da Milliyet Sanat Dergisi'nde yazdığı eleştiride bu noktaya, yani *Gülfidan*'ın sinirceli durumuna değindi. Ama ne ben ne Akatlı, bu sinirce durumunu Latife Tekin'e yakıştırma ve amatör psikanalistlik oynama tuhaflığını gösterdik.

Ne var ki *Gülfidan*'ın biçemini Tekin'in biçemi sayan Yalçın Küçük, genç yazarı bir *şizofren* olarak sunmakta en ufak bir sakınca görmüyor. Bu tavrın, bilimsellikle nasıl bağdaştırıla-

bildiğini anlamak mümkün değil sanıyorum.

Latife Tekin ne yapıyor aslında? Toplumsal/siyasal olayların yükünü taşıyamayan ve nerdeyse bir us-yarılımına (şizofreni) yakalanmak üzere bulunan bir kişiyi anlatıyor. Kendi kendisiyle hesaplaşıyor *Gülfidan*. Geçmişini (gerçeğini) *parçalarına* ayırıyor, dağıtıyor ve gerçeğini yeniden *kurmaya* çalışıyor. Yalçın Küçük, kitabın biçim ve biçeminin *ancak* bu olgu *doğrultusunda* anlaşılabileceğini bile göremiyor. *Yazarın,* kişisi *Gülfidan*'a *bilerek* öylesine bir anlatım dili ve biçimi *seçtirdiğini* anlamak istemiyor. *Mukoşka*'yı Sovyet yurttaşı sanan Küçük, yazar Latife Tekin'i de roman kişisi *Gülfidan* saymakta sakınca görmüyor ve yazınsal düzeyde kurgulanmış *poetik-mitik* biçemi yazarın şizofrenisinin dışavurumu sayabiliyor. Böylesine bir yöntemle herkesin hasta sayılması ve bu sanının psikiyatri kitapları ile desteklenmesi olasıdır elbet.

Latife Tekin'e şizofreni teşhisi koyan *psikiyatrist* Yalçın Küçük, yazarın "sure yazıcısı" biçemini kullandığını öne sürüyor ve bunu da hastalığın belirtisi sayıyor, ama önemli bir iş yapmış olmuyor. Çünkü bizzat Latife Tekin, bir konuşmasında sure biçim ve biçemini bilerek seçtiğini söylemiş, okuru bu konuda *enforme* etmişti. Böylece Küçük, bulunmuş ve söylenmiş olanları yinelemekten öteye gitmiyor.

Psikiyatrist olarak Yalçın Küçük, öteki yazar Ahmet Altan'da birtakım pornografik özellikler buluyor, ama nedense ona kesin bir hastalık teşhisi koymuyor. Onu psikanalizin terimleriyle değil *siyasetin* terimleriyle *yargılamayı* seçiyor. İstese Ahmet Altan'da iğdiş edilme kompleksinden empotanlığa kadar uzanan bir dizi semptom bulabilirdi.

Bir nokta daha belirtilmeli: Psikiyatristliğinin yanında aynı zamanda dilbilgisi öğretmeni de olan Yalçın Küçük, özellikle Latife Tekin'in Türkçe bilmediğini de öne sürüyor. Ama göğüs sözcüğünün ille de *meme* anlamına gelmeyeceğini görmezden geliyor. Yazın dilinin dil bilgisi kuralları demek olmadığını da görmezden geliyor. Küçük'ün çözümleme yöntemi benimsene-

cek olursa Nazım Hikmet'ten Yaşar Kemal'e Türk dilinin en önemli yazarlarının Türkçe *bilmediğini* öne sürmek mümkün olur.

Aslında biçim ve biçeme ilişkin olan *asıl* soru şudur: Tekin'in biçim ve biçemi, *sorgulamak* istediğine uygun düşüyor mu? Bu noktayı, *Gece Dersleri*'nin yayınlanmasından hemen sonra Milliyet'in Kültür/Sanat köşesinde yazdığım bir değinmede şöyle belirtmiştim:

"Kuşku yok: anlatısının apaçık yansıttığı gibi, Tekin bir *biçim* ve *biçem* (üslup) deniyor. Ama bu biçim ve biçemin anlattıklarına uygun olduğunu söylemek olanaklı görünmüyor. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'na *belki* uygun düşüyordu ya da uygun düştüğü *varsayılabilirdi* düşle gerçeği bir arada içeren, halk efsanelerini çağrıştıran masal biçemi. Ama, *çok yakın geçmişin* siyasal olayları ve bireyleri çevresinde yoğunlaşan *Gece Dersleri*, 'illegalitenin masal yazıcısı Gülfidan'ın o *şairane* iç dökmeleri sonunda yolundan sapmıyor mu acaba?"

Gerçekten de *Gece Dersleri*, sinirceli (nevrotik) bir kişiliği *de* imliyor elbet, ama anlatının sadece bundan ibaret olduğunu söylemek olası değil. Anlatıcının kişiliğinin *Gülfidan* ve *Sekreter Rüzgâr* arasında parçalanmasından söz edileceği gibi, bu *parçalanmada* çocukluğa uzanan bir *anne* sorununun rol oynadığı da öne sürülebilir sanıyorum. Dolayısıyla, anlatıcı bilincine varamadığı ve sürekli *baskılamak* zorunda kaldığı ilk travmanın nedeninden kaçarken *siyasete* giriyor. Yani *Gülfidan*'ın siyasete girişinde bir *yanlışlık* olduğu söylenebilir sanıyorum. Siyasette bireysel sorunundan *kurtulmanın* yolunu arıyor aslında *Gülfidan*. Gelgelelim bu süreç içinde siyasetin bir yanını *görebilmeye* çalıştığına da inanmamız gerekiyor. Ama *Gülfidan*'ın sallantılı kimliği, bireysel sorunla siyasal sorunun sık sık birbirine karıştırılmasıyla sonuçlanıyor. Siyaset günlük ve bireysel yaşamın her anına egemen olduğu ve bütün *görece özerk* düzeyleri *bastırdığı* için *Gülfidan* tüm insanal ilişkileri

siyasetin terimleriyle dile getirmek zorunda kalıyor: "Soğuk bir yaratık olmana taammüden sebep oluşum", "seni pasifize ettim" türünden cümleler anılabilir burada. Gelgelelim, bu biçem, ister istemez, tek kişinin söylemini dışa vurduğundan, başka bireylerin de oluşturulmasına *katkıda* bulundukları siyaseti romanda sergilemekten çok *kişisel* bir değerlendirmeye dönüşüyor ve anlatının *nesnelliğini* zedeliyor. Kuşku yok: Bir *dönek* falan değil *Gülfidan*. Kendisinin ve örgütünün pratiğini *sorgulamaya* çalışan bir birey, bir *roman* kişisi. Yine de bir roman kişisi olmasına *rağmen, yalnızca* kendi bakış açısını dışa vurduğundan ötürü tutumunda kuşku verici bir yan bulunduğunu öne sürmek de mümkün. Siyasete ilişkin değerlendirmelerinin tek yanlı olduğu, gerçeğin onun anlattığı gibi olma-yabileceği söylenebilir ama, bu, *Gülfidan*'ın anlatısını Latife Tekin'in özyaşam öyküsü saymamıza yol açmamalıdır. *Gülfidan*'ı Latife Tekin sayarak ona "öldürülmeyeceğine" dair garanti vermekle büyük haksızlık yapmaktadır Yalçın Küçük. Anlatıda öldürülmekten korkan *Gülfidan*'dır çünkü. Kaldı ki Türkiye'de toplumsal bir şizofreni yaşanmış ve çeşitli örgütlerce de *kışkırtılmış* ve *azdırılmış* bulunan bu şizofreni sürecinde *solcular bile* birbirlerini öldürmüşlerdir.

Siyasetin *öznesi* ve tarihin *yapıcısı* olmaya çağrılan insanlar, isteğe uyarak siyasete katıldıklarında teoriyi ve pratiği sorgulamaya da *hak kazanırlar*. Özneler, siyasete karıştıkları ölçüde ve oranda sorgulamayı *görev* bilmelidirler aslında.

Ayrıca, bir roman nesnel yaşantılardan yola çıkıyor olsa bile, bize kurmaca bir gerçeklik sunar. Romanda anlatılanları aynen gerçek yaşamda olup bitenle karşılaştırmak, önünde sonunda yazın dışı değerlendirmelere götürür.

Yalçın Küçük bu tutumu benimsiyor ne yazık ki. Burjuvazinin ve küçük burjuvazinin içinden çıkmış, politik mücadele için henüz *olgunlaşmadıkları* bir dönemde siyasete girmiş, bu yüzden, ama hiç kimseyi ele vermeden kenara çekilmiş insanları yazdığı için Ahmet Altan'ı Fethi Naci'den de ağır bir dille

suçluyor. *Sudaki İz*'in, *sorunlu* kişiliklerin işçi sınıfıyla organik bağlar kuramamış sorunlu *öğrencilerin* devrime erken katılışlarının *sakıncalarını* sergilemeyi amaçlamış olabileceğini *de* hiç mi hiç aklına getirmiyor.

Gelgelelim, bir bilim adamı olmakla övünen Yalçın Küçük, *sorunlu roman kişilerinin* düşüncelerini Ahmet Altan'ın öz düşünceleri sayıyor. Oysa insan, Yalçın Küçük'ten, sorunlu kişilerin, teorik olmaktan çok duygusal nedenlerle eyleme girişmelerinin yol açabileceği sakıncaları göstermek *de* istemiş olabilecek *Sudaki İz*'in, kendi içinde tutarlı bir ilişkiler ağı kurup kurmadığını kanıtlamasını bekliyor. *Fazıla*'nın bile kayıtsızlığını eleştirmek gereğini duyduğu *Ömer*, Türkiye'de siyaset yapmamayı mı imliyor, yoksa Anglo-Sakson best-sellerlerinden çıkıp gelmiş (tıpkı Mehmet Eroğlu'nun baş kişileri gibi) *Ömer*'e karşı bu zayıf ve sorunlu kişilerin bile daha değerli olduğunu mu imliyor? Yalçın Küçük çapında bir yazar bunları görmezden mi gelmeli? (*Sudaki İz*'in erotik boyutunun *yapaylığı da* best-sellerliğe özenmesinden kaynaklanıyor.)

Ne var ki Yalçın Küçük romanların başarıları ya da başarısızlıklarını yazın alanında değil, siyaset alanında ispatlamaya çalışıyor.

Kendisinden başka hemen herkesi *pasifize* olmuşlukla suçlama eğiliminde olduğu görülen Yalçın Küçük, kitabı gibi alelacele geliştirdiği *Eylülistlik* nosyonuyla, en azından yazın alanında müthiş bir *hoşgörüsüzlüğü* dışa vuruyor bana kalırsa. Latife Tekin ve Ahmet Altan eksik, hatta başarısız romanlar yazmış olabilirler. Ama onları Eylülistlikle suçlamak, en azından *erken* bir suçlamadır. Bekleyip görmek gerekir. Üstelik, Türkiye solu, bizzat Küçük'ün vurguladığı gibi "hatalar yapmamış olsaydı iktidarda olurdu" Demek ki, üzerinde tartışılması, sorgulanması gereken olgular bulunuyor. Romancılar da bunu kendi uğraşlarının elverdiği ve gerektirdiği biçimde yapacaklar elbet. Romanların dışa vurduğu siyasal/ideolojik *içerik* önemlidir elbet, ama romanda dile gelen ideoloji doğrudan

yazarın ideolojisi değildir. Dahası, ideoloji doğrudan sınıfın *da* dışa vurumu değildir.

Siyasal metinleri siyasal metin, romanları da *roman* olarak okumayı bilmeliyiz. Ancak o zaman, Yalçın Küçük gerek Tekin'in gerek Altan'ın eksikliklerini asıl ait oldukları yerde, yani *yazınsal* düzeyde saptama olanağına kavuşabilir. Ve ancak o zaman, *nesnel yandaşlık* gibi bir nosyon olduğunu da anımsayabilir.

Solu açıkça *sağdan* eleştiren, ama yazınsal açıdan çok da iyi olmayı başaran bir roman karşısında ancak nesnel yandaşlık nosyonunu kullanarak tavır almak olanağı doğar çünkü. Kaldı ki, Latife Tekin'in eleştirisini de Ahmet Altan'ın eleştirisini de bu düzeyiyle sağdan saymamız için yeterli neden yok bence. Yetersizdir, hatta başarısızdır belki bu eleştiri, ama sağdan değildir.

Bu, tartışmayı ortadan kaldıralım demek değil. Ama eleştiriyi, *soykırımla* karıştırmayalım.

(Cumhuriyet, Çerçeve, 1986)

12 EYLÜL VE YAZIN

Üzerinden 10 yıl geçti ama 12 Eylül müdahalesinin yol açtığı toplumsal/siyasal ve kültürel *tahribat,* ayrıntılı bilimsel çalışmalarla ortaya konulamadı henüz. Şüphe yok: Yaklaşık olarak biliyor herkes özgürlüklerin ve demokrasinin askıya alındığını, insanların işkence gördüğünü, acılara katlandığını. Ancak görünenin/bilinenin *arkasının* araştırılması, tüm sosyo-ekonomik ve politik-ideolojik nedenlerin çözümlenmesi gerekiyor. Belki toplumbilimsel açıklamalar kimi sorgulama düzeylerinde yetersiz kalacak ve psikanalitik yorumlara girişmek gerekecektir. 10 yıllık bir baskı dönemi, sadece maddî-manevî değerlerin toptan yıkımına neden olmadı, bireylerin yaşam biçimlerini değiştirmesine de neden oldu. Bu dönüşümün sosyo-kültürel çözümlemesi yapılmadıkça *tepkiler* ve *karşı tepkilerin,* davranış ve düşünce kalıplarında meydana gelen yer değiştirmelerin ya da yeni güdümlenimlerin *(motivation) içeriği* yeterince anlaşılamayacak bana kalırsa.

12 Eylül'ün yazına etkileri konusunda *genelde* bir iki gözlem yapılabilir. Ancak, Türk edebiyatının tümünün Eylülist ideolojiye uyumlandığı yolundaki iddiaları kabul edilebilir bulmuyorum. Hiç kuşkusuz, darbenin sorgulanması sırasında *solun* tutumunun sorgulanması da gündeme gelmiş ve bazı yazar-

lar, aslında erken sayılması gereken bir zamanda *eleştirel* olmayı seçmişlerdir. Ancak, her eleştiriyi Eylülist ideolojinin bağlamında gerçekleştirilmiş saymak, bence insafsızlıktır.

Aslında, bir iki çıkış dışında 12 Eylül döneminin romanı henüz yazılmış değildir. Bunu, kestirilebileceği gibi, *tarihsel roman* çerçevesinde öne sürüyorum. Dönemi tüm boyutlarıyla, ekonomik/politik/ideolojik, betimleyebilmek için belki biraz daha zamana gereksinim var. Böyle bir roman çünkü, duyuların ve duygusallıkların belli ölçüde küllenmesini, sınıf ilişkilerinin daha nesnel değerlendirilmesini, bu ilişkiler içindeki bireyin daha soğukkanlı betimlenmesini gerektiriyor. Yaşanmış olayların *yazınsallaştırılması,* bir roman dünyasında kurgulanması, sadece kişisel deneyim ve bellek gücüyle gerçekleştirilemez.

Yine de 12 Eylül yazarlarımızı, şairlerimizi elbette ki etkilemiştir. 1980'den bu yana yazılan yapıtlar çözümlendikçe, yalnızlık, yabancılaşma, bilinçlilik, duyarlık gibi düzeylerde nasıl bir *söylem değişikliği* meydana geldiği görülebilecektir. Adorno, toplama kamplarından sonra sanat yapılamayacağını söylemişti. 12 Eylül'den sonra da Türk yazarlarının çoğunluğunun savunduğu *hümanistik değerler,* 12 Eylül öncesindeki gibi sorgulanamayacaktır elbet. Yaşama bakış değişti, çünkü yaşamlar değişti. Şunu da anımsatmakta yarar var: Siyasal ve yazınsal/sanatsal düzey arasında sayısız dolayım bulunduğunu, yapıttaki dünyanın gerçekteki dünyanın bir izdüşümü olmadığını, *doğru ideoloji* seçiminin yapıtı kurtarmayacağını bir çok kişi daha iyi anlamış durumda. Söylemek gerekir ki, bu anlayış biçimi çeşitli eleştirilere uğramaktadır. J. London'un *Demir Ökçe*'sinin yöntemini, biçemini benimseyenler hâlâ vardır. Buna ne şaşmak ne kızmak gerekir. Doğaldır. Toplumsal/siyasal yaşam gibi yazınsal yaşamda da *çoğulculuk* olmalıdır. Belki London'un yöntemiyle bir yazarımız bir tarihsel dönem romanı yazmayı başaracaktır. Ama, Proust gibi yazan birisinin de bu işi başarabileceği bir olasılık olarak kabul edilmelidir.

Bu genellemelere şunu da eklemem gerekiyor: 12 Eylül,

yazını o güne kadar görülmemiş biçimde genç kuşaklara *içselleştirmiştir*. Dönemin genç siyasal kadroları, yazını insanal değerlerin savunulmasında, acılara katlanılmasında en büyük destek saymışlardır. Bugün yazınsal açıdan yetkinliğe ulaşamamış olsalar bile, ilginç bir *hapisane yazını* oluşmuştur. Hapisanelerde yetişmek *zorunda bırakılan* yazarların bir süre sonra *farklı* bir yazın kurabileceklerini umuyorum ben. Bu arkadaşlar, şimdilik daha çok *şiire* yönelmiş gibi gözüküyorlar ama öteki sanat dallarına sıçrayanlar da olacaktır: resme, tiyatroya, sinemaya. Hiç kuşkusuz, şiirin en köklü, geleneği olan bir sanat olmasının payı büyük burada. Aynı şekilde, sadece bedensel değil ruhsal şoklara da uğratılan genç insanlar, şiirin duyguların anlatımına daha *uygun* olduğunu da düşünüyorlar.

Susturulmuş bir toplumun yazını 10 yılda yeniden oluşmayacağı gibi, oluşumların tohumları da aynı süre içinde nesnel biçimde anlaşılamayabilir. Bekleyelim, görelim.

(Nokta, 12 Eylül Eki, 10 Eylül 1990)

"SÜRGÜN" ÜZERİNE SÖYLEŞİ

— *Herkes için genel-geçer bir şiir tanımı yok. Elbet anlayışı da. Olmaması da doğal. Şiir anlayışınızı açıklar mısınız?*

"Her şey şiir olabilir" ile "Şiir her şey olabilir" önermeleri, hiç bir zaman aynı anlama gelmez. Ben daha çok ikinci önermenin kültürel/yazınsal bir gerçekliği olduğuna inanıyorum. Ama dönüp dolaşıp *tanımsızlığa* geliyoruz elbet. Bu yüzden ancak betimsel bir çerçeve çizebilirim: Yazmaya ve üzerinde düşünmeye başladığımdan bu yana, şiirin *dönüştürücülüğüne* inandım hep. Bu dönüştürücülük, *verilmiş olanın* ilkin dilsel/imgesel düzeyde dıştalanmasını, giderek de düşünsel/siyasal düzeyde hayırlanmasını öngerektirir. Geleceğin sınıfsız toplumunda şiirin nasıl yapılacağını bilemem kuşkusuz, ama bugünün sınıflı toplum(larında)unda şiirin –burada elbet sadece büyük şairlerin üretimini gözönünde tutuyorum– belirleyici niteliğinin yadsıma ve yıkıcılık olduğunu sanıyorum. Çağımız şiiri, sürekli olarak kurulu düzenin kültürel, töresel ve düşünsel temellerine saldırmıştır. Rimbaud ile Nazım *bilinçliliklerinin* siyasal içeriği dolayısıyla ayrılırlar, yıkıcı özleri açısından değil. Gelgelelim *siyasal* ögenin asal bir önemi var. Gerçeküstücülük siyasal isteklerinden vazgeçtiği için sonunda bur-

juva kültüründe özümlenmiş, onun ayrılmaz bir yazınsal parçası olmuştur. Bu ayrı bir tartışma konusu ama. Dolayısıyla şiirin, yani beni etkileyen şiirin hep bir şeylere karşı çıktığını söylemekle yetiniyorum. Eliot gibi *savunucu* şairleri de görmezden gelemeyiz elbet. Gelgelelim, ben "dinde katolik, sanatta klasik, politikada muhafazakâr" olan bir şiirsel söylem'in, gereğinden fazla bir yazınsal zorlama yapılmadıkça çağdaş okurun *beklenti ufkuna* çıkabileceğini sanmıyorum. Bu okur/şair'in gerçek bir *sağcı* olma hakkını kendisine saklı tutmak koşuluyla söylüyorum bunu. Uzatmayalım: Sartre ne diyordu: "Romancı okurunu seçer" Çeviriyorum sözü: Şair okurunu, okur da şairini seçer. Çünkü şiir son çözümlemede ideolojik bir üretimdir ve ancak sınıfsal söylemine eklemlendiğinde anlaşılabilir. Bu bağlamda, şiirin özellikle vurguladığım *dönüştürücü* yanının siyasal içeriğin belirgin kılınmasını öngerektirdiğine giderek daha çok inanıyorum. Şiirimin bütün gösterge ve gönderge düzeylerini, sisteme bütünleştirici toplumsal/kültürel bağlamdan kurtarmam gerektiğini düşünüyorum. Şiirin geçmişin bir hayırlaması, geleceğin gizil bir üretimi olduğunu unutmamalıdır şair. Orospunun Türküsünü ya da Pezevengin Türküsünü yalnızca *teknik* zorunluluklar dolayısıyla yazmaz Brecht. Sözkonusu olan şiirin yarattığı toplumsal/kültürel bağlamın ve şiirsel eyleyenlerin *dıştalanmasıdır*. Feodal formasyonda Romeo-Juliet olarak nesnelleşen/yaşanan bir aşk ilişkisi kapitalist formasyon içindeki bir başka ve *zorunlu* aşk ilişkisine dönüşmekle kalmaz, bu ilişkide şiirsel dil de Veronalı kimliğiyle kendisinin bir olanaksızlık olduğunu *algılar*. Dönüştürücü sınıfın, yani proleter yanın şiiri, dıştalayacağı sınıfın diliyle konuşamaz. Şiiri giderek bu kuramsal çerçeve içinde anlamaya başladım. Soruna bu açıdan yanaşan başkaları da var. Örneğin Refik Durbaş. Gelgelelim "Çaylar Şirketten" şiirinde *eyleyeni* egemen şiirin eyleyenlerinin dışından, bir anlamda da karşıtından seçiyor Durbaş, ama kurduğu imge ve gösterge düzeninin, üzerinde yükseldiği toplumsal/kültürel bağ-

lamı aşamadığı görülüyor. "Mâvin", şiirsel adına, son çözümlemede dıştaladığının içinden konuşuyor. Eleştiriyi amaçlamıyorum burada, sadece başka türlü bir şiirsel kurulması gerektiğine işaret ediyorum. Söylediklerim, şiir anlayışımın bir açıklaması oldu mu dersiniz? Çünkü şiirle açıklama arasında her zaman bir *uzaklık* olabilir.

– *Bir yazınızda "şiiri harekete getiren dildir, imgedir" diyorsunuz. Sürgün'de bunu uyguladığınızı söyleyebilir misiniz? Dil ve imge'yle Sürgün'de nerelere vardınız?*

Şiiri harekete getirenin hâlâ dil ve imge olduğuna inanıyorum. Ama dilin ürettiği yalnız kendisi midir? Metin önünde sonunda toplumsal/kültürel bağlam içinde anlamlandırılır. Alımlayıcı hiçbir zaman salt sözcükleri *görmez*, amacı onların ötesinde kalan, daha doğrusu ötesinde yeralan'dır. Ahmet Muhip'in *Ağrı* şiiri doğal coğrafyanın bir nesnesini betimlemiyor elbet. *Ağrı* kuşkusuz ilk bakışta okuru dağ'a gönderir, ama okur bu göndermenin bir şaşırtmaca olduğunu görmekte de gecikmez. Dil güdüler, tasarımlar, imgeler ve düşünceler bütünüdür. Ve dil, Terry Eagleton'un söyleyişiyle, "politik tarihin afetleriyle berelenmiş, çatlamış ve yarılmış bir arazidir." Şiirsel imge bu arazide çözülür, ağır ağır ve bir eriyik içinde gibi. Sekiz yıl önce yazılmasına rağmen *Sürgün*'ün bütün imgeleri tarihsel/siyasal ve toplumsal/bireysel düzeylere gönderir. Ve bu düzeylerde beliren anlam, bir bozgunu önceler. Sözcüğün anlamlaması ikilidir: İç'e sürgün, dış'a sürgün. Sürgün, sürgünlüğünü ilkin "toplanan ölülerinde" algılar, sonra kendinde. Sürgün'ün tarihsel, siyasal, kültürel ve güncel göndergeleri üzerinde konuşmak, onları açığa çıkarmak bana düşmez. Yine de dil'in ve imgeler'in yalnızca kendilerini üretmediklerini belirtmeliyim.

– *Toplumcu şiirimizin içeriksel ve tekniksel yönden benzeri (demek doğru mu bilmiyorum) olmayan bir şairi olarak, günümüz Türk şiirini nasıl görüyorsunuz?*

Aslında *bilinmeyen* bir şairim ben. Biri ödül kazanan dört

kitabım yayınlandı şimdiye kadar, dergilerde kalmış bir kitaplık şiirim daha var ama, doğru dürüst okunduğumu sanmıyorum. Yaşamımın büyük bölümünde yazarlarla birlikte, ama yazın dünyasının dışında yaşadım. Şimdi genel anlamda ikisinin de dışındayım. Dağıtımı iyi yapılmamış bir kitabımın tümünü kalorifer kazanında yaktırdım. Arasıra, Memet Fuat'ın niçin yazıldığını anlamadığını söylediği *Dr. Kaligari'nin Dönüşü*'nü isteyen Siirtli bir okur gibi mutluluklar çıkıyor karşıma da biraz avunuyorum. Bu yeterli iç-dökme'den sonra hemen "sadede" geliyorum: Günümüz Türk şiirinin bütün boyutlarıyla uluslararası bir şiir olduğuna inanıyorum. Kimilerinin ideolojik ve siyasal söylemlerine katılmadığım apaçık ama Necatigil, Dağlarca, Anday, O. Rifat, Cansever, Uyar, Ece Ayhan, Hasan Hüseyin, A. Arif, Durbaş, Karakoç, Süreyya pek çok batılı şaire rahatlıkla el-ense çekebilir. Bir takım garibanın Avrupalı, Asyalı ve Afrikalı şairi çevirmeye harcanan çabayı kendi şairlerimizi çevirmeye harcasak çok daha olumlu bir iş yapmış olacağız ama iki engel var: Aşağılık duygusu ve her türlüsünden tecimsel ilişki. Bu konuda kurulu düzenin karşısında olan biri kimliğiyle devletten hiç bir şey beklemiyorum elbet, ama bireyler dış ilişkilerini zorlayabilirler gibime geliyor. Herkes kendi siyasal/ideolojik inancı doğrultusunda kuşkusuz, ama namuslu kalarak. Böylesi bir çaba Türk şiirine büyük bir okur kitlesi sağlayabilir. Çünkü Türkiye bir *geçiş* dönemini yaşıyor. Dolayısıyla çöken ve yükselen birarada dile geliyor. Bu konum, şiir için büyük olanaklar barındırır. Üstelik Türkçe'nin bir *geçmişi* var. Kimse bunu görmezden gelemez. Aynı biçimde kültürel birikimimizi de. Bütün bu ögeler, günümüz şiirini yabancı ülkelerde avantajlı kılar.

Soruya şiirimizin iç ilişkileri açısından yanaştığımda da özetle şunları söylemeliyim: Son 25 yıllık şiirimizin başlıca belirleyicisi *kentleşmedir*. Şiir de toplumumuz gibi feodal ilişkilerinden çözülmektedir. Bu bağlam içinde, yakın bir gelecekte Türk şiirinin önemli bir kesiminin *eyleyeni* proleterya olacaktır, küçük burjuva değil.

Bu değişmenin yepyeni ideolojik/kültürel bir bağlam yaratacağını söylemeye gerek var mı? Çıraklar işçi, atölye ve matbaa fabrika olacaktır. Proletkült değil söz konusu olan, yaşamın pratiğine bağlı organik bir ideolojik/kültürel *üretim.*

– *Toplumcu sanatın kapalı şiir akımında ürünler vermeniz eleştiriliyor mu? Bu eleştirileri nasıl karşılıyorsunuz?*

Şiirimin kimi katmanları kendilerini kolaylıkla açığa vurmuyor olabilir, ama kendimi hiç bir zaman kapalı şiir anlayışı içinde görmedim. Böyle bir hevese ise hiç kapılmadım. Buna beslendiğim kaynaklar engel en önce: Nazım Hikmet, Ahmet Arif, Niyazi Akıncıoğlu, Pir Sultan, Yunus, Neruda, Aragon, Eluard, Lorca. Neyse alacaklılarımın listesini çıkarmayayım. Gelgelelim, şiiri genel anlamda yazın'ın bir dalı gibi görmediğim de açık. Şiirimin dünyadaki ve Türkiye'deki anti-Stalinist kampanya sırasında geliştiğini unutmamak gerekiyor. O yılların tartışmalarından biri, sanatsal düzeyin siyasal düzeye göre *görece* özerkliği konusundaydı. Sanatsal söylemin siyasal söylemden ayrılmasını değil ama onun bir yansısı gibi görülmesini istemeyen kesimler, aşırı yalınlaştırmanın ve şematize etmenin sakıncalarını yeterince göstermişlerdi dünyada. Siyasal söylemin sanatsal/yazınsal söylemi öncelememesinin olumlu bir örneği olarak Dağlarca gösterilebilir, bizden bir örnek anmam gerekirse. Bu kaygılar, düşünceler ve yorumlar benim şiirimi de etkiledi elbet. Ama hiç bir zaman ne gerçek yaşamdan, ne de tarihsel/siyasal arka-plan'dan uzaklaştım. *Gölgeleri Kullanmak* da, *Her Yüz Bir Öykü Yazar* da apaçık bir marksist söylem geliştirmezler elbet, ama bütün şiirlerin *belirleyeni* marksist dünya görüşüdür. *Kaligari* öteki iki kitaba oranla daha bireysel'dir kuşkusuz. Ama onun da *kapalı* bir şiir olduğu söylenemez. Burada vurgulamakta yarar var: Şiir düzyazı değildir. Bu yüzden ilk okunuşta anlaşılması istenemez. Üstelik kimi düzyazılar bile ilk okunuşta anlaşılmayabilir. Söylemin türüne bağlıdır bu. Bir okunuşta anlaşıldığı *sanılan* Brecht'in şiiri bile çözümlenmeyi gerektirir. *Okuyan Bir İşçinin Soruları*'nın bir hemen gö-

rünen ön-alan'ı, bir de ancak marksist bakış-açısının çözümleyeceği arka-alan'ı vardır. Şiir bir eğretileme sanatıdır. Dolayısıyla okurdan da çaba bekler. En apaçık yazıldığı anda bile. *Taranta-Babu*'nun kimi bölümleri, faşizme ilişkin göndergeleri bilmeyen bir okura dün olduğu gibi bugün de bir şey *söylemez*. Propaganda ve siyasal sözcüklerini *özdeşlemeye* kalkmak sakıncalı bir girişimdir.

Bu bağlamda, şimdiye kadar yayınladığım şiirlerin eksiğinin siyasal düzeye gereken ağırlığı vermemek olduğunu söyleyebilirim. Bu eksiğin önemli ölçüde azaldığı şiirlerim ise dergilerin sayfaları arasında duruyor. Henüz yayınlanmamış şiirlerimin de şairinin isteklerini ne ölçüde nesnelleştirdiğini bilmiyorum. Şu kadarını söylemekle yetineyim: Başka bir hamamda yıkanmam gerekiyordu ve hamama giren terleyecektir. Bu yüzden, sözlü ya da yazılı, hiç bir eleştiri zoruma ve betime gitmez benim. Üstelik eleştiriye de, eleştirmeciye de saygım var. Son yıllarda Türkiye'de eleştirinin büyük ölçüde geliştiğine de içtenlikle inanıyorum.

(Eleştiri, 15 Eylül 1979)

"ŞİİR YAZILARAK YAPILIR"

– *Mavi hareketi içinde görünenlerden birisiniz. Bu hareketin şiir geleneğimiz içindeki ve sizin şiir gelişiminizdeki durağı konusunda ne düşünüyorsunuz?*

İlkin bir yan açıklama gerekiyor sanırım: Mavi hareketi, benim Attila İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanının *"sosyal realist"* olmadığını öne süren bir eleştirimle başlamıştır denebilir. Attila bu yazıyı cevapladı. Sonra İstanbul'da görüştük ve hiç bir rengi olmayan, hatta sağ kanat şairlerine bile yer veren dergiyi toplumcu bir çizgiye çekebileceğimiz kanısına vardık. Belli oranda elbet. Ben Ankara'daki arkadaşları (Özdemir Nutku, Bekir Çiftçi, Ülkü Arman) ikna ettim. Bunun üzerine derginin sahibi Teoman Civelek çekildi, Güner Sümer katıldı. Derginin politikası bu kadro tarafından belirlendi hep. Manifesto sayılabilecek imzasız yazıların hemen hepsi benim kalemimden çıkmadır.

Mavi, hiç bir zaman ilkeleri kesinlikle belirlenmiş bir dergi olmadı. Attila ile benim dışımdaki arkadaşların hemen hiç biri, o tarihte toplumculuğa bağlanmış değillerdi. Buysa *"çizgi"* belirlemesini güçleştiriyordu elbet. Mavi, genç kuşaktaki memnuniyetsizliğin açığa vurulmasına imkân tanıyan bir dergi oldu aslında. Dönemin *yazınsal iktidarına* karşı çıkılıyordu. Kent-

leşme olgusunun, kent bireyinin sahneye çıkışıyla birlikte Garip hareketinin estetiği de yetersizleşmişti elbet. Mavi'de öne çıkarılan, üzerinde anlaşmaya varılan tek ilke yazın'ın imgeselliğiydi. Bu girişim, daha sonraları *"ikinci yeni"* diye vaftiz edilecek evrimin başlangıcını oluşturur. Genç kuşak *yapay* dahası *"şabloncu"* bir gerçekçilik anlayışına karşı çıkıyordu. Dediğim gibi: son kertede toplumsal koşullar, şiirin üretim tarzı'nın değiştirilmesini gerektiriyordu. Kent bireyi devreye girmişti. Ama, bu konu daha ayrıntılı çözümlemeler gerektiriyordu.

Mavi hareketinin, bir *yönlendiricisi* olduğum için şiirimi doğrudan etkilediğini söyleyemem. Ben aslında, Ahmet Arif'in de bulunduğu bir çevreye bağlıydım. Dolayısıyla, Mavi'nin savunduğu imgesel düzey, bizim için dıştalanmış değildi hiç bir zaman.

— *İlk şiirlerinizde arama içinde olan bir şairin sancılarını hissediyordum, kimi kitaplarınız için de aynı yargıyı ileri sürebilirim. Şiirin biçimi üzerine çok kafa yorduğunuz kanısındayım. Ne dersiniz?*

Lukacs, ilk yazılarından birinde, sonradan zorunlu olarak itibar edemediği bir görüş belirtiyor: *"Edebiyattaki gerçek toplumsal öge, biçimdir"* Pratik açıdan, bugün biçimle özün aynı olduğu hemen öne sürülebilir, ama *kuramsal* açıdan öncelik sorunu vardır her zaman. Bu konuyu şimdilerde yeniden düşünmek zorundayız. Çünkü biçimde nesnelleşen belirli bir dönemin toplumsal, düşünsel eğilimleri, beklentileridir aslında, yalnızca yazarın yönelimi değil. Biçim anlatılanın *kendisidir*. Bu yüzden şair kullandığı göstergeleri eklemlerken, onların iç örgütlenmesinde amaçladığı anlamlamayı gerçekleştirecek bir yöntem, daha doğrusu bir yapı kurmak zorundadır. Buysa, sözcüklerin *büyüsüne* kapılmamayı gerektirir elbet. Şurası kesin: Şiir anlamsal katmanlardan oluşur, duygusal katmanlardan değil.

Sorunuzun birinci bölümüne dönüyorum şimdi: Biliyorsunuz. İlk kitaplar, genellikle *"zorunlu hata"*lardır. Gelgelelim,

bugün çok başka boyutlar kazanan, çok farklı bir doğrultuda gelişen şiirimin temel izlekleri, yine de bulunabilir o kitaplarda. Örneğin *"Her Yüz Bir Öykü Yazar"* adlı kitabımın bir şiiri Kavel grevi doğrultusunda toplumsal/siyasal boyutu öne sürerse, başka bir uzun şiiri bireysel boyutu öne sürer. O şiirde eşcinsel bir kişinin kişiliğinde *"baba katilliği"* sorununu dile getirmiştim. Ne var ki, gereğince eleştirilmiş, çözümlenmiş değildir o kitap.

Tek sorunum var: *Tarihsel varoluş.* Buysa bireyselliği içerir doğrudan doğruya. Tarihi yapan *kitlelerdir,* kuşku yok. Ama birey o kitlelerin içindedir. Dünyanın dönüştürülmesi gerektiğine inanmadıkça, yani kuram yığınların malı olmadıkça her şey yararsızdır bir bakıma. Buysa, ideoloji üreten yazınla ideoloji arasına bir uzaklık koyulması sorununu birlikte getirir. Brecht biçim sorunu üzerinde bunca duruyor, iletişimin yapısını değiştirmeyi tasarlıyorsa, boşuna değil.

— *Şiire başladığınız yıllarda esinlendiğiniz, etkilendiğiniz şairler var mıydı? Bu şairlere şimdi baktığınızda o günkü değerlendirmelerinizle bugünkü değerlendirmeleriniz arasında ne gibi ayrımlar görüyorsunuz? Nedenleri?*

Gençlik yıllarımda Nazım Hikmet'le Ahmet Arif'ten esinlendim elbet. Hatta Ahmet Arif'ten etkilendim bile. Ama çabuk bildim yolumu ayırmayı. İlk kitabımdaki *"Kan Taşı"* ve *"Ay Vura"* adlı şiirlerimde Ahmet Arif'in mısra yapısını, deyiş özelliğini, çok ters bir yerde; *"hece vezninde"* kırmayı, terketmeyi denedim. Şöyle diyeceğim: Tek tek şairler değildir beni ilgilendiren, Türk şiirindeki *global* eğilimler, yönelmelerdir. O eğilimlerle hesaplaşmayı, beliren yeni biçim/içerik ilişkilerini kendi şiirime eklemlemeyi amaç bilmişimdir hep. Örneğin vaftiz adıyla anarsam *"ikinci yeni"*nin kimi ögelerinden yararlandım ama, hiç bir zaman, o yıllarda savunulan *"anlamsızlık"* gibi saçmalıklara ve dilin kendi üstüne kapalı olarak *"deforme"* edilmesine ilgi duymadım. Hatta, ilk günden karşı çıktım o eğilimlere. Aynı şekilde Rıfat Ilgaz'ın şiirine de karşı oldum.

Bugün geriye dönüp baktığımda özellikle Ahmet Arif'in şiiriyle arama hayli uzaklık girdiğini görüyorum. Dahası: O şiirin, büyük ölçüde benci olduğunu. Aslında, Ahmet Arif'in şiiri yazıldığı günlerin (1945-1955) izler çevresinin toplumcu beklentilerinden çok, 1968'den sonra yetişen üniversite gençliğinin bazı kesimlerinin beklentilerini karşılamıştır. O şiirdeki *benci* ve *"Kefaretçi"* içerik, bu kesimler tarafından yeniden üretilmiştir. Bu öne sürmeyi, geniş kapsamlı bir yazıda ele aldım. Yakında yayınlayacağım.

Bakış açımdaki bu ayrım nerden kaynaklanıyor sorusuna gelince. Bu çok uzun bir açıklama gerektirdiğinden şunu söylemekle yetineceğim: Yazınla ideoloji, ideoloji ile bilim arasındaki ilişkilere bambaşka yerlerden bakıyorum şimdi. Yazın'ı *üretim* olarak ve iletişimsel bağlamda düşünmeye başladığınız an, *sorunsallar* tersine dönüyor elbet.

— "Dr. Kaligari'nin Dönüşü" *ve* "Sürgün", *ustalığınızın ürünleri. Durmuş, otturmuş bir kişiliğin şiirleri. O kitaplardan sonra yazdıklarınız için diyeceklerinizi. O şiir kıvamını korumak istediniz mi? Yoksa yeni araştırmalar yaptınız mı?*

Bu sıralar, birbirinden oldukça farklı şiirler yazıyorum. Çeşitli izlerçevrelere yönelik şiirler. Çünkü besbelli: Aynı kodlama işaretlerine sahip olunmadıkça iletişim/bildirişim gerçekleşmiyor. Dolayısıyla yazılan'ın herkes tarafından aynı düzeyde *alımlanması* da olanaksız. Örneğin *"Yol Üstündeki Semender"* özellikle *"intihar"* sorunundan yola çıkıyor. Ama göndermeleri yazınla çok daha *içerden* uğraşılmış olmasını gerektiriyor. Örneğin, Kleist şiirindeki *"kardeşindi sözleriyle -kırk yılı deli yaşayan"* dizesinde Holderlin'in anlatıldığını bilmek gerekiyor. Ama kimi şiirlerimde ise doğrudan doğruya günlük olaylara yöneliyor, güncel sorunları imliyorum. O şiirlerde bile kimi anlamsal katmanlar başka metinlere, şiirlere göndermeler yapıyor. Rimbaud'ya, felsefe ve ekonomi metinlerine. Bu yakında Tan yayınlarında çıkacak olan *"Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi"* adlı kitabım ise 1967-1972 yılı şiirlerini kapsıyor. Yaşadı-

ğımız günlerin bağlamında okunabilecek şiirler. Şu sıra *"Yol Üstündeki Semender"*in dışında uzun bir şiire çalışıyorum. Belki *metne* demek daha doğru olacak: *"Çağdaş bir Çileci'nin Portresi"*

— *Denemeci Ahmet Oktay'ın şair Ahmet Oktay'la ilişkisi nedir? Sınır tecavüzü olayı var mıdır?*

Denemeci ile şairi birbirinden ayırmadım hiç. Bir başka konuşmada belirttiğim gibi yazmak *eylemektir*. Sorun biçimi seçmektir. Gerekli biçimi. Son kertede: denemelerimle şiirlerim aynı sorunsaldan kaynaklanırlar: tarihsel varoluş. Şiirin üretim araçları (teknikleri) iletişim teknolojisindeki gelişmeler ve kitle kültürünün yaygınlaşması, dolayısıyla değişime uğramak zorunda. Artık *"geleneksel"* ölçütler yürürlükten kalkıyor. Şiirin sınırı genişledi alabildiğine. Sanırım, karşımıza çıkan *estetik* düzey değil *semantik* düzey.

— *Başlangıcından, ilk ürpertilerinden yayınına kadar bir şiirin serüvenini, oluşumunu anlatır mısınız?*

Her şiirin başka bir serüveni vardır. Bazen bir izlek vardır, bazen tek mısra, hatta tek sözcük. Kimi zaman da *gördüğünüz* bir biçim. Örneğin Sürgün'ü, Perse'in *"Exile"*ini gördükten sonra yazmaya karar verdim. Tek mısra okumadan o şiirden. Şimdilerde şu mısra ile dolaşıyorum: *"Külden bir zaman bu"* Semender'in bir şiirini oluşturacak, kesin. Ama Benjamin mi olacak bu, Pavese mi, bilmiyorum. Kimi genç arkadaşlar alınacak belki *gizemi* bozuyorum diye ama söyleyeceğim yine de: Şiir yazılarak yapılır çünkü. Kendi eklemlemeleri içinde *üretilir*.

(Gösteri, sayı 13, Aralık 1981,
Konuşmayı yapan: Doğan Hızlan)

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI ÜSTÜNE

Öner Ciravoğlu: *Toplumcu gerçekçiliğin kaynaklarını araştırırken, hangi saptamalardan yola çıktınız? Ne gibi "kuramsal" boşluklar gördünüz?*

Ahmet Oktay: *Toplumsal eleştiri* ile *yazınsal eleştiri* arasındaki *ilişki,* başından beri marksist kuramın özel bir alanını oluşturmuştur. Kuramın *tarihi* içinde bakıldığında, bu ilişkide *tedirgin edici* bir yan bulunduğu gözlenmektedir.

Marx ve Engels'in gerçekle yazarın düşüncesi ve gerçekle gerçeğin yazınsal iletilme biçimi *arasına* koydukları dolayım ve tendenz roman konusundaki uyarıları, toplumsal ve yazınsal eleştiri söylemlerinin *tartışmalı* konularına yeterli göndermeyi yapmaktadır.

Yazın'ı toplumsal eleştirinin *doğal uzantısı* sayan tutum, metnin *görece özerkliğini* ortadan kaldırıyor, yazınsal söylemi doğrudan siyasal söyleme dönüştürmeyi öngörüyordu. Kuşku yok, bu dönüştürme işleminin her zaman *sanatsal imgeler* aracılığıyla ve yazınsal düzeyde gerçekleştirilmesi gerektiği vurgulanıyordu ama, *son kertede* sorun, hep siyasal düzeye ait kılınıyordu ve son söz orada söyleniyordu.

Yola çıktığım bir kaç *teorik* soruyu belirteyim:

Plehanov ve Troçki'nin kendilerine yönelttikleri haklı eleştirilere rağmen, yazınsal eleştirinin kuramsal ilkeleri niçin Bielinski, Dobrolyubov vb. gibi *marksizm öncesi* düşünürlerin görüşlerine bağlanmayı seçiyordu?

Lenin döneminde kendilerine hoş görüyle bakılan ve bir *ortak-yaşarlık* içinde varolabilen, dahası, *söz hakkı* tanınmış bulunan *yenilikçi* okullar, niçin liderin ölümünden sonra birdenbire *tasfiye* edilmişti?

Felsefî gelenek içinde estetiğe özgül ve görece özerk bir konum ve yeniden onur kazandırmayı başaran Lukacs, niçin çözümlemelerinde toplumcu gerçekçilik konusuna değinirken hep kuşkulu bir dil kullanıyordu?

Yine Lukacs, estetiğe öylesine özel bir önem vermesine ve teorik çalışmalarını tümüyle o düzeye kaydırmasına rağmen, niçin yenilikçi biçimlere karşı çıkıyor ve eleştirel gerçekçilerin dönemine takılıp kalıyordu? Neydi bu nostaljinin kaynağı?

Toplumcu gerçekçilik bir kuram ve bir yöntem olarak, yazınsal metnin *nasıl üretilmesi* konusunda da görüşlere sahip olmasına ve bunları açıklamış kuramcıları da bulunmasına rağmen, niçin, bir iki istisna dışında, gerçekten *büyük* nitemine lâyık toplumcu gerçekçi yapıtlar yazılamıyordu?

Ve asıl soru: Toplumcu gerçekçiliğin *tarihi* Türkiye'de ne ölçüde biliniyordu? Türkiye toplumcu gerçekçiliğinin tarihi neydi? *Miras* neydi? *Teorik* bir geçmişe sahip miydik?

Öner Ciravoğlu: *Günümüz "toplumcu gerçekçi edebiyatı" ile yürürlükteki eleştiri anlayışı üzerine bize neler söyleyebilirsiniz?*

Ahmet Oktay: Bazı Sovyet yazarları toplumcu gerçekçiliğin yalnızca *kendilerine* ait olduğunu ve devrimin ülkesinin özgül koşullarında yaratıldığını söylemektedirler, haklı olarak. Ben, bu yazarların toplumcu gerçekçi saydıkları Aragon, Eluard, Brecht vb. gibi yazarlarla Sovyet yazarlarının yazınsal *düzeyleri* ve *anlayışları* arasında önemli ayrımlar olduğunu düşünmekten yanayım. Batılı marksist yazarların her zaman büyük yazınsal

mirası gözönünde tuttukları söylenebilir sanıyorum.

Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin hâlâ Ehrenburg, Şolohov, Simonov'u aşamadığı kanısındayım. Uluslararası kılınmaya çalışılan Aytmatov'un *popüler* bir romancı olduğunu düşünüyorum. Tanıyabildiğim kadarıyla Voznesenski, Yevtuçenko, A. Jozef gibi şairlerin ise toplumcu gerçekçilikten açık *kopuşları* sergiledikleri kanısındayım. Bu yanıyla, toplumcu gerçekçilik Sovyetler Birliği'nde bir duraklama ya da değişim dönemine girmişe benziyor. Pasternak gibi bir yazarın, ancak geçtiğimiz günlerde *aklanma* şansına ulaştığı gözönünde bulundurulduğunda, bu kısırlığın nedenlerini kestirmek de kolaylaşıyor.

Toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışına gelince... Kitabımda da öne sürdüğüm gibi, Sovyet kuramcılarının da artık *farklı* görüşler dile getirdiğini söylemek olası görünüyor. Resmi ideolojiye daha *yakın* duran yazarlar, yazın anlayışlarında daha esnek görünüyor ve sibernetiğin, dilbilimin vb. yöntemlerinden yararlanıyorlarsa da bu yakınlıklarından dolayı yazınsal metnin gerçeğin bir *yansıması* olduğu, yazarın gerçeğin *özünü aktarabileceği, olumlu tip*'in gerekliliği gibi bana dogmatik görünen yaklaşımları benimsemeyi sürdürüyorlar. Reel sosyalist ülkelerdeki kuramcıların da böylesine bir görünüm sergilediği tahmin edilebilir sanıyorum. H. Redeker'in *Edebiyat Estetiği*, toplumcu gerçekçilik terimini çok az kullanışıyla dikkati çekiyor. Siyasal *özgürleşmeye* ve *demokratikleşmeye* paralel olarak, reel sosyalist ülkelerde eleştirel söylemin önümüzdeki yıllarda batılı marksist yaklaşımlarla daha iç içe girmesi beklenebilir. Kagan, Pospelov, Lotman, Redeker türü reel sosyalist ülkeler yazarlarıyla Benjamin, Brecht, Eagleton, Frankfurt Okulu üyeleri gibi yazarların izleyicilerince gerçekleştirilecek bir eleştirel üretimin kimi *yeni sentezlere* ulaşması şaşırtıcı bir gelişme olmaz.

Türkiye'de yazınsal ve eleştirel sorunlar üzerinde daha yeni yeni düşünülmeye başlandığı söylenebilir. Ezbercilikten ve tekrarcılıktan kurtulmayı başardıkça, özgün ve özgül olabil-

meyi de başaracağız. *Pluralist* bir yaklaşımı, bu başarının önkoşulu olarak gördüğümü de hemen belirtmeliyim.

Romancılarımız, şairlerimiz, öykücülerimiz vb. için de şunları diyeceğim; Sosyalizme inanmış yazarlarımızın hepsi, Türkiye'nin gerçeğini yazmayı öngörmektedirler ama, yalnızca Sovyetler Birliği'ne özgü biçimde konumlandırılmış bir toplumcu gerçekçilik bağlamına *sığmamaktadırlar* Türk yazınının çekim alanı da *dünya yazını*'dır. Fuentes'in, Marquez'in, Amado'nun, Ritsos'un, Enzensberger'in olduğu gibi.

Öner Ciravoğlu: *Enis Batur, bir yazısında sizi "Tahsin Yücel'in yapısalcı kanattaki perspektif derinliğine ve verimliliğine maddeci eleştiri bağlamında ulaşmış tek yazarımız" olarak görüyor. Ne dersiniz?*

Ahmet Oktay: Bu değerlendirmeye lâyık olmak isterim elbet. Ancak *tasarılarımla* şu ana kadar *yapabildiklerime* baktığımda henüz bu noktadan hayli uzakta olduğumu görüyorum.

Burada bir noktayı özellikle vurgulamak isterim: Ne yazarsam yazayım, ne hata yaparsam yapayım, hepsini de marksizmin *içinde* bulunmayı öngörerek yapıp ettim. Yazılarımda görülebilecek anti-Sovyetik ögeler belirli noktalarla *sınırlıdır*. Eleştirilerimi bir *vedalaşma* gibi görmek ya da göstermek isteyen her türlü yorumu peşinen reddederim.

Öner Ciravoğlu: *Eleştiri ve estetik alanında "bütün yolların Lukacs'tan ve Lukacs'a çıktığı" görüşünü yansıtma/yaratma ikilemi açısından irdeler misiniz?*

Ahmet Oktay: Doğrusunu söylemek gerekir: Böyle bir irdeleme, ancak bir *kitap* yazarak gerçekleştirilebilir. Üstelik, Lukacs marksist estetiğin en önemli bir adı olmasına rağmen, Enis Batur'a ait olan tırnak içine aldığınız nitelemeye biraz sakınganlıkla bakmak gerekir. Ben kitabımda Lukacs'a özel bir önem verdim, ama bu, tüm yolların Lukacs'a *çıktığını* öne sürdüğüm anlamına gelmez. Yansıtma/yaratma sorunsalı hâlâ tartışılmaktadır ve felsefî söylemle bilimsel söylem arasındaki ilişkinin özgül bir alt-alanını oluşturmaktadır.

Burada şunu söyleyebilirim ancak:

Gerçeğin *öz* ve *görüngü* olarak ikiye bölündüğünü, sanatçının da tıpkı bilim adamı gibi görüngüyü aşıp özü yakalaması gerektiğini öne süren bakış-açısı, yansıtma/yaratma sorunsalı'na takılmaya yargılı gibi gözüküyor. Bilinç bir *yansı* ise yazarın herhangi bir katkıda bulunması gerekmez. Çünkü bilince yansıyanın gerçeğin kendisi olması gerekir. Oysa bu tarihi dönüştürmek için gerekli olan *öznel* ögeyi devre dışı bırakmak anlamına gelir olsa olsa. Yansıtma kuramının eksiği, bu noktada devreye sokulan *yaratma* kuramı ile yetkinleştirilmeye çalışılır. Böylece Aristoteles'ten Lukacs'a ve Kagan'a, değişen bir şey olmadığı söylenebilir. Açık ya da örtük biçimde bugün de savunulagelen olumlu tip'in bu noktada doğduğu söylenebilir. Olumlu tip, öze ulaşan ve gerçekliği olduğu gibi değil olması gerektiği gibi de görebilendir. Böylece yazar, *yaratıcı* olur.

Maddeci bir sanat kuramının yansıtma/yaratma sorunsalını aşabilmek amacıyla *üretim olarak sanat* nosyonundan yararlanabileceği söylenebilir. Üretim kavramı, yazarı hem gerçeğe hiç bir müdahalede bulunamayan basit bir *aktarıcı* hem de ayrıcalıklı konumu olan bir üstün *yaratıcı* olmak durumundan kurtarabilir ve gerçeği yaşayan ve *yeniden-üreten* sahici ve *etkin* bir insan olarak görmemizi sağlayabilir.

Yansıtmacı kuramın *ekonomist*, yaratmacı kuramın *volantarist* yönsemeleri de belki, ancak sanatın/yazın'ın bir üretim olarak kavranmasıyla mümkün olabilir.

Öner Ciravoğlu: *"Toplumcu gerçekçi eleştiri" anlayışına "yazarın içerden bakamaması" gibi bir yargıyla, suçlama var. Buna güncel birkaç örnek verebilir misiniz? Aziz Çalışlar'ın* Gerçekçilik Estetiği *adlı kitabına ilişkin düşüncelerinizi de öğrenmek isteriz.*

Ahmet Oktay: "Suçlama var" sözünüzden toplumcu gerçekçi eleştirinin sorunlara "içerden baktığına" inandığınızı mı anlamam gerekiyor bilmiyorum. Ama bir iki örnek çerçevesinde vermeye çalışacağım yanıtın sizi *de* tatmin etmesini dilerim.

Bugünkü görünüşüyle Türkiye'de toplumcu gerçekçi eleştiri yapıtın kendisinden değil, eleştirmecinin *ön hükümlerinden* yola çıkmaktadır. Bunun en son ve tipik örneği Yalçın Küçük'ün kitabıdır. *Küfür Romanları*'nı *marjinal* bir olay sayamayız. Çünkü, o kitapta öne sürülen savlar büyük ölçüde toplumcu gerçekçiliğin *savları*dır.

Toplumcu gerçekçi eleştirmeciler, yapıtı ideolojinin, ideolojiyi de doğrudan *sınıf*ın dışavurumu saydıkları için, örneğin, B. Necatigil'in gerçeği yansıt(a)madığını, çünkü gerçek karşısındaki tavrının *pasif* olduğunu öne sürmektedirler. Sorun doğrudan *yanlış bilinç* düzeyinde konduğu için de metin çözümlemesi dışı bırakılmaktadır. Toplumcu gerçekçi eleştirmenleri, Hilmi Yavuz'un o derinlikli ve anlayış dolu çözümleme düzeyinden yoksun bırakan da budur.

Türkiye'de kendine özgü jargonuyla konuşmayı seçen ve dogmatik bir tutum edinmişe benzeyen toplumcu gerçekçi eleştiri, işte tam da bu yüzden, örneğin bir Oğuz Atay'ın çözümlemesini de gerçekleştirememiştir. Güncel politikayla *büyülenmiş* bulunan toplumcu eleştirinin karşısında Yakup Kadri, Halide Edip, Yahya Kemal, Necip Fazıl vb. birer Sfenks bilmecesi olarak durmaktadırlar.

Aziz Çalışlar'ın kitabı hakkındaki düşüncemi söylemeden önce bir noktayı belirtmek isterim: Aziz Çalışlar, Sovyet kuramcılarının yapıtlarına önem vermektedir ve bu kuramcıların Türkçe'de tanıtılması yolunda yararlı ve ısrarlı bir çalışma yapmaktadır. Çevirileriyle düşün yaşamımıza yaptığı hizmetin küçümsenemeyeceği kanısındayım.

Gerçekçilik Estetiği, Çalışlar'ın çevirdiği yazarların görüşlerini popülerleştirmeye yönelik bir yapıt olarak görünüyor daha çok. Bunu söylerken Çalışlar'ın toplumcu gerçekçi estetiğin yerleşmesi için gösterdiği çabayı küçümsemeyi amaçlamıyorum. Düşüncelerine katılmasam bile çabasını takdir ediyorum. Şu nedenle:

Ben *teorik pluralizm* diyebileceğim bir olgunun başlangı-

cından itibaren marksizmin *ayırdedici* bir özelliği olduğunu sanıyorum: Marx, Engels, Lasalle, Mehring, Kautsky, Luksemburg, Plehanov, Troçki, Gramsci, Althusser, Mandel, Bettelheim, Swezy vb. gibi adlar, bu teorik çoğulculuğun çapı hakkında bir fikir verebilir sanıyorum.

Bir zamanlar *sapma* imiş gibi görünen, öyle tanımlanan kimi düşüncelerin tarihsel gelişim içinde *katkılar* olarak değerlendirilebilmesi (örneğin Mao'nun çelişki ilkesini sosyalist topluma da içselleştirmesi) *de* ancak bu sayede mümkün olabiliyor sanıyorum.

Teorik birikimle de teorik üretimle de daha yeni yeni yüzyüze gelmeye başlayan Türkiye gibi bir ülkede her farklı bakış açısının önemi olduğunu sanıyorum.

Çalışlar'ın 304 sayfalık kitabının 135 sayfalık bölümü, benim 1984 yılında *Çağdaş Eleştiri* dergisinde yayımladığım 7-8 sayfalık bir makaleyi yanıtlamayı amaçlayan bir yazıdan oluşuyor. Kitabım bir anlamda Çalışlar'ın eleştirilerinin yanıtını da içerdiğinden *Gerçekçilik Estetiği*'nde öne sürdüğü düşüncelere burada değinmeyeceğim. Ancak beni *eklektiklik* ve *revizyonistlik* ile suçlayan Çalışlar'a şunu soracağım:

Dünya sosyalist hareketinin bunca bölündüğü, teorik üretiminin bunca farklılaştığı, hatta sosyalist ülkelerin birbirleriyle silahlı çatışmalara girişliği ve Türkiye'de fraksiyon üyelerinin birbirlerini öldürdüğü bir tarih döneminde revizyonizm nosyonunun *bilimsel* dayanağı ne olabilir? Son 30 yılda o kadar çok revizyonist gördük ki, artık bu tür sözcüklerle konuşmanın anlamı kalmadı.

Ben bir sentez ararken, Çalışlar'ın çevirdiği kuramcılardan da yararlanmaya çalışıyorum elbet. Onların yapıtlarında da olumlu bulduğum düşünceler var. Bir kuram salt doğrulardan oluşamayacağı gibi salt yanlışlardan *da* oluşamaz çünkü.

Öner Ciravoğlu: *İlk inceleme kitabınız "Bir Arayış'ın Yazıları, Bir Yazı'nın Arayışları" adını taşıyordu. Bu kitabınızın da önsözünde "bu çalışma da bir arayış" diyorsunuz. Eleştiri*

anlayışınızın düşünsel kalkış noktası mıdır bu?

Ahmet Oktay: Soruş biçiminizle toplumcu gerçekçi eleştirmenlerimizin bakışı arasında *ortak payda* bulduğumu söylememe izin verin: Arayışlar ve kuşkular benimsenmiyor. Her şey olup bitmiştir ve kuram *tamamlanmıştır*. Arayış, *ilkesizliği* açığa vurur.

Kesinleyeyim: İlkesiz değilim, aramış olmak için *de* aramıyorum. Yukarda marksizmin teorik pluralizm özelliğine değindim. Bu pluralizm, bana, marksizmin *nesnel doğru*'yu araştıran ve bu *bitmeyen* süreçte kendini hep önündeki değişken gerçeğe göre düzenleyen bilimsel bir teori olmak istemesinin *önkoşulu* gibi görünüyor.

Yanıtlanması gereken daha pek çok soru, gidilmesi gereken daha pek çok yol vardır. Gerçekten teorik üretimi amaçlıyorsak sorunların vulgarizasyonundan titizlikle kaçınmalı, üretimsel devreyi kapamamalıyız. Marksizmin yapısal sorunları, yetersizlikleri, aşması gereken zorlukları, barındırdığı potansiyel açısından, meraklı okurun bu konuda çok güzel ve yetkin bir özetleme yapan P. Anderson'un *Batıda Sol Düşünce* ve *Tarihsel Maddeciliğin İzinde* adlı çalışmalarına bakmasını dilerim.

J. P. Sartre çok yıllar önce marksizmi "aşılamamış bir felsefe" olarak nitelemişti. Anderson ise onu "yegâne entelektüel paradigma" olarak tanımlıyor. Ama bu, kurama bir din gibi bakılamayacağı gerçeğini de aynı anda vurguluyor.

Bir soruyla bağlayayım: Bitebilir mi arayışlar?

(Cumhuriyet Çerçeve, Sayı 19, Kasım 1986)

"YOL ÜSTÜNDEKİ SEMENDER" İÇİN AHMET OKTAY'A SORULAR

1. Yol Üstündeki Semender *nedir?*

Okurun da bildiği gibi, *Semender,* İran mitolojisi ve yazınına ait, ateşten yaratıldığına, dolayısıyla yanmadığına inanılan bir hayvan. Divan Edebiyatı'na da öteki bir çok kavram, mazmun ve remiz gibi, oradan geçiyor. Söylemek bile fazla: Yazdıklarımı *geleneğe bağlamak* türünden bir amacım, bir ön isteğim olmadı. Zaten, *Yol Üstündeki Semender* üst başlığı altında yayınlanmış bulunan şiirlerimin yöneldiği kişiler de bu kişilerle öne çıkan etik/politik bağlam da böyle bir *eklemlenme* çabasını daha işin başında olanaksız kılar.

Eski yazınımıza özgü kimi izleklerin, söylemlerin *yeniden yorumlanması* ve *güncel bağlamlara* oturtulması her zaman söz konusu edilebilir elbet. Ne var ki, bu şiirler, doğrudan doğruya ele aldıkları kişilere *gönderirler.* Burada, olsa olsa uluslararası bir kültürel/insanal *ortak payda*'dan söz edilebilir.

İntihar sorunu ya da olgusu üzerinde düşünür, kültür ve yazın dünyasının kendini öldüren kimi kişilerini *şiirsel* düzlemde yeniden gündeme getirirken, intiharın, sınır durumda gerçekleştiriliyor olsa bile, bir *edim* olarak hepimizi *beklediği,* bekleyebileceği duygusuna kapıldım. Eleştirilmiş, kınanmış,

dinen yasaklanmıştı ama önlenemiyordu. Dün kınayan biri ertesi gün kendini öldürüyordu. Vardı, varolacaktı insan için. Tıpkı, ateşte yaşayan, bir türlü yok olmayan semender gibi.

Bu adı kullanırken, *şiirsel* bir etki yaratmayı öngördüm yalnızca. Belki biraz da intihar(lar)ın bir *ortak içeriği* olduğunu ima etmek istedim.

Ancak, kitabın adını *İntiharla Söyleşiler* yapmayı da düşünmüyor değilim. İntiharın bir *protesto pratiği* biçimine dönüştüğü günümüz koşullarında daha *tecimsel* bir ad olmaz mı dersiniz? Son bir yılın gazetelerini tarayınca intiharların en temel kurumların *hayırlanmasına* yönelik olduğu görülecektir: *Ailenin, okulun, devletin.*

2. Ölümü "isteyerek" seçen şair, yazar ve düşünür sayısı özellikle Batı'da çok fazla. Siz bunlardan bazılarının şiirini yazdınız. Seçiminizi nasıl belirlediniz, seçiminizi neler etkiledi?

Bu şiirleri yazmaya 12 Eylül rejiminin ardından, baskı uygulamalarının yoğunlaşmasından *sonra* başladım. Yani, son kertede bir *karamsarlığı* yansıttıkları açık. Ama ben giderek, belli durumlarda dışlaştırılan *stratejik bir karamsarlığın,* her şeyin olağanlaştırılmasına ve sorgulanmadan kabul edilmesine yol açan bir *iyimserlikten* daha yararlı ve daha *politik* bir tutum olabileceğine inanmaya başladım.

Örneğin *Yol Üstündeki Semender*'in bir öndeyiş sayılabilecek adsız bölümünün ardından gelen ilk şiiri düşünelim: Heinrich Von Kleist: Kendisinin bir *uyumsuz* olduğunun bilincindedir. *Kurulu* ve *verili* olanın karşısındadır: "Tehlikelidir benimle ilişki kurmak" diye yazar. Aşkta bile böyledir. Bilindiği gibi, Helena Vogel'i de sürükler ardından. Yine de Kleist, dünyayı *olumlar*: "Bütün herkesle barışık olmadan önce ölmenin imkânı yok" Ama "dünyada kendisini kurtaracak hiç bir şeyin bulunmadığını" da bilir.

Aynı durum Pavese için de geçerlidir. Günce'si intiharın kurgulanması sürecini apaçık yansıtır. Kendini 1950'de öldürür

ama, daha 1936 yılında şöyle yazmaktadır: "Temel ilkem intihar" Burada Woolf'un yürek burkucu cümlesini de anabiliriz: "Şu küçük varolma sorunu bitti".

Çoğaltılabilecek örnekler şunu söylememize izin veriyor: Hangi koşulda gerçekleştirilmiş olursa olsun, intihar, bir *sorgulamaya* dayanıyor. Yaşamın, dünyanın sorgulamasına. Sartre "intihar dünyada olmanın bir başka yoludur" derken, bu sorgulamanın içeriğini yeterince vurguluyor sanırım. Yani, intihar yalnızca bir *kaçış* biçimi olarak görülmemelidir. Kimi kaçışlar *aydınlatıcı* ve *gördürücü*'dür.

Böyle bir yaklaşımdan yola çıktım. Seçimlerimi de bu bağlam içinde yer aldığını sandığım yazın ve kültür adamlarından yaptım.

3. İntiharlarını işlediğiniz kişilerin şiirlerin yapısı'nı hangi açılardan koşullladığını açıklar mısınız?

İlkin, şu noktayı özellikle vurgulamalıyım: *Öykü* anlatmıyorum. Kleist'ın ya da Mayakovski'nin intiharlarının öyküsünü yazmıyorum. Bir *süreci* göz önünde bulundurduğum, olgunun dinamiklerini bir araya getirmeye, kurmaya çalıştığım söylenebilir son kertede. Ama beni öncelikle ilgilendiren hep *sözcükler* ve *biçim* oldu. Kişilerin kültürel dünyasını da içinde bulundukları toplumsal/siyasal konjonktürü de hep böyle iletmeye çalıştım. Dolayısıyla bir anlamda *kapalı* şiirler bunlar. Okurun yazılan kişileri *bilmesi* gerekiyor. Böyle bir önbilgi'nin bulunduğunu varsaydığım bir okura yönelik işler. Örneğin Nerval şiirinin kimi dizelerinin ve imgelerinin anlaşılabilmesi için, şairin *Doğu Yolculuğu* adlı yapıtının İstanbul'la ilgili bölümünün ve orada anlatılan öykülerin bilinmesi gerekir.

Bu kültürel arka-plan. Ama yukarda da söylediğim gibi, anlattığım kadar nasıl anlatacağım *da* ilgilendiriyor beni. Doğrusunu söylemem gerekiyorsa, *asıl o* ilgilendiriyor. Virginia Woolf için düzyazıyı ve duyarlı bir biçemi yeğledimse, Nerval' de ölçü ve uyağı bunun için seçtim. Beşir Fuad'ın dilinin *arkaikliği* ve alıntıya başvurması da buradan kaynaklanır.

4. Walter Benjamin'in ölümüne ilişkin çeşitli açıklamalar var. Bu örnekten yola çıkarak ve yukardaki açıklamalarınızı göz önünde bulundurarak, referanslarınızı nasıl saptadığınızı öğrenmek istiyoruz.

İlk kaynağı, söz konusu kişilerin ulaşabildiğim *kendi metinleri* oluşturuyor elbet: Şiirleri, yazıları, anıları, mektupları. Daha sonra bu kişilerin yakınında bulunanların yazdıkları geliyor. Örneğin, adını verdiğiniz için Benjamin'i ele alayım, intiharının biçimini yazarken Arthur Koestler'in anılarına, *Toprağın Tortusu*'na dayandım. Şiirdeki kimi alıntılar ise T. Adorno'nun Benjamin'e mektuplarından (Bkz. *Estetik ve Politika*, Çev.: Ü. Oskay), yazarın türkçeye çevrilmiş kitap ve yazılarından ve Ünsal Oskay'ın Benjamin'i tanıtan çeşitli yazılarından alınma. Beşir Fuad şiirinde M. Orhan Okay'ın kitabından yararlandım.

Kişisel yorumlarımı da anımsatmalıyım burada. Bu yorumların hem *kuramsal* hem kılgısal (pratik) düzeyde, yani şiirin yapım süreci içinde biçimlendiğini söylemek gerekir. Örneğin Beşir Fuad'ta intiharı suçlayan resmî devlet açıklaması ile Al Alvarez'in kitabından *(The Savage God, A Study of Suicide)* yapılan alıntının *ilişkilendirilmesi*, intiharın *sosyo-politik* yanının *güncelleştirilmesi* amacıyla yapılmıştır.

Mayakovski şiirini yazarken, şairin yapıtları, mektupları ile Elsa Triolet'nin ve Troçki'nin yazılarından yararlandım. Örnekleri çoğaltmak gereksiz sanıyorum. Ama, bu şiirlerin arkaplanının geniş bir tarihsel alana yayıldığını söylemek olası. Ne var ki, *dil* sorunu, dolayısıyla biçimlendirme sorunu *önceliklidir*.

5. İntihar, bu dünyayı kabul etmeyişin bir biçimi. Benzer bir sorgulama alanı olan us yitiminde de aynı "kabul" geçerli mi? Bunun şiiri de ilginizi çekiyor mu?

Geçerli olmaması için açık ve bilimsel bir neden yok galiba. Akıl hastalıklarının *sınırları* ve *olanakları* hakkında kesinlikli bilgiye sahip olduğumuz söylenemez. Aklın ne zaman gidip ne zaman geleceği bilinmiyor. Rahmetli Fikret Ürgüp *Şi-*

zofreni başlıklı bir kitap yazmıştı doktorluğu zamanında. Ama şizofreni'den *kurtulamadı*. Bu süreçteki *toplumsal yanı* da *bireysel/ussal* yanı da duru gözlerle, önyargılara kapılmadan görebilmeye çalışmalıyız. *Hölderlin* 40 yıl yarı deli olarak yaşadı. Yeri gelmişken bir değinme yapayım: Kleist şiirimin "Bir Bilici'ydin ve kardeşindi/40 yıl 'deli' yaşayan ve 'Neye yarar/ şairler?' diye soran" dizeleri, doğrudan Hölderlin'e gönderir ve elbet onun "Ekmek ve Şarap" şiirine.

Aynı şey Nietzsche için de geçerli. Belki ilk kitaplarını yazdığı yıllarda da genel *sağlıklı insan* anlayışının dışında yaşıyordu. Yaşamının son yıllarında bile yazdıklarının yetkin bir uslamlama gücüne dayandığı görülmektedir ama.

Us yitimi olayının da ilgimi çektiği açık elbet. Nietzsche'nin öte-yana geçmesini konu edinen, ama ne yazık ki bir türlü bitiremediğim bir şiir bile var. Belki bir gün, intihar şiirlerine benzeyen bir galeri kurabilirim.

6. Şiirlerini yazdığınız insanların bu davranışlarıyla iletmek istedikleri ortak bir sonuç ya da bildiri olabilir mi sizce?

Bu kişiler zamanlarına ve toplumlarına *uyamamış* insanlar. Çeşitli düzeylerde *dışlanmış* bireyler. Alvarez'in deyişiyle, intiharlarıyla bir şeylerin "yolunda gitmediğini" *bildiren,* bu yolunda gitmeyeni olumsuzladıklarını *dile getiren* insanlar. *Uyumlanmayı reddedenler* söz konusu kısaca. Zweig bir *sürgün/göçmen* olmayı kabul etmediyse, Mayakovski de bir *aparatçik* ve *yenik aşık* olmayı kabul etmedi.

7 Bütün "resmi" örgütlenmelerin politik sistemleri ve tutumları farklı da olsa, intihar olayında aynı söylemi geliştirmeleri nasıl açıklanabilir?

İntihar sorununa yalnızca toplumsal/siyasal bir olaymış gibi baktığım kanısına kapılmanızı istemem. Sorun çok daha karmaşıktır elbet. İnsanın *"içinden geçeni"* tümüyle bilmemiz olanaksız. Örneğin *İslamı seçmiş bulunan* İlhami Çiçek gibi bir şair, cehennemlik bir *suç* işlediğini bilerek intihar ediyorsa, bu

olayı kaba sosyolojik yorumlarla açıklayamayacağımızı bilmemiz gerekir.

Ancak, intihar resmî örgütlenmeleri, yani dinî kurumları, hükümetleri, okulları, aile derneklerini vb. *ürkütür:* Çünkü *redde* yöneliktir. Yapılmaması gerekenin yapılabileceğini *imler.* Onaşmanın *(concensus)* temelini dinamitler. Buysa, her tür iktidar odağının kesinlikle karşı çıkması gereken bir tutumdur. Krilov, biliyorsunuz intihar edebilen kişinin tanrılaşacağını öne sürüyor ve insanın birincilliğini vurguluyordu. *Özerk ve eyleyen birey:* Tehlikeli bir düşüncedir bu. Yazın akımları için de yazar dernekleri için de.

8. Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*'nı yazmış Ahmet Oktay'ın* Yol Üstündeki Semender*'i yazması nasıl açıklanabilir?*

Andığınız ilk kitap bir inceleme/araştırmadır. Bir yazın ve eleştiri anlayışını ulusal ve uluslararası düzeyde ve tarihsel olarak sergilemeyi amaçlar o çalışma. Daha alt katmanda ise, toplumcu gerçekçiliğin *eleştirisini* içerir. En azından, şairlerin intihar sorunuyla ilgilenmesini boş ve gerici bir eğilim saymaya yatkın olduğu için.

Yol Üstündeki Semender'i yazmakta kendimi *özgür* sayıyorum. Çünkü intihar da bir *sorun.* Şairle incelemeciyi *özdeşlememek* gerekir. Ben, çok *ortodoks* göründüğüm 1956-1964 yıllarında bile *şabloncu* bir yazından yana olmadım. Her zaman çeşitliliği ve karmaşık sorunlara yönelmeyi savundum. Bugün de felsefî anlamda *bireyciliğe* karşıyım elbet. Ama bireyselliğin bireycilik demek olmadığını da biliyorum. Yalnızlığın ve bireyciliğin tarihsel/toplumsal bir olgu olduğunu vurgular Adorno. Oktay Akbal az saldırıya uğramamıştır bireyciliği dolayısıyla. Ama 1946 yılında yayınlanan ilk kitabının adı bile bu eleştirileri geçersizleştirebilecek güçtedir: *Önce Ekmekler Bozuldu.* Akbal'ın bireyi hangi koşullarda ve süreçlerde yalnızlaştı, çocukluğuna doğru çekilmek gereğini duydu dersiniz?

Nostalji, ütopya, toplumsal eleştiri gibi kavramlar yeniden

ele alınıyor artık. İyimserliğin bal gibi uyumculuk anlamına gelebileceği, böyle bir işlev yüklenebileceği gösteriliyor. Devrimci teorinin sanat sorunlarına bakışı da çeşitleniyor elbet. *Yalnızca* "devrimci mesaj" iletmeyi amaçlamak yazın'ın/sanatın *dışında* bir olaydır. Yazın/sanat öncelikle tekniklerini, biçimlerini *dönüştürmek* zorundadır. Yazın'ın tek özü yoktur, tek konusu yoktur. Devrimci teori'nin temel vurgusu *"çelişki ilkesi"* üzerinedir. Eleştiri, yapıtın çelişkin birliğinin neyi dışa vurduğunu araştırmak zorundadır öncelikle. Önce ekmeklerin bozulduğu yerde, *bozulmamış* bir birey bulmaya çalışmak edilgin bir ütopyacılıktır. *Dönüştürücü* birey *bu* içinde yaşadığımız kısıtlanmışlıkta, *bu* karamsarlıkta, *bu* güçsüzlükte, *bu* bölünmüşlükte, *bu* ben-bencilikte üretecektir kendisini. Siyasal pratiğini bu malzemeye dayandıracaktır. Buysa her şeyden önce *verili söylemini* değiştirmesine bağlı.

Ama, tüm bunlar şiirde *içerilmez* ve *çözümlenmez ki.*

9. Şiire dönelim öyleyse. Semender hâlâ yolun üstünde mi?

Elbette. Ateşten gözleriyle *bize* bakıyor. Ama ben, son üç şiirle (Pavese, Yesenin, İlhami Çiçek) yanından geçip gidiyorum. 12 beden ve ruh değiştirme, 12 farklı intihar girişimi. 12 yeniden-doğuş ve 12 ölüm. Dilin yitirilişi ve bulunuşu.

Nerdeyse beş yıla yaklaşan umarsız bir savaş bu. Geri çekilmelerle, vazgeçişlerle dolu bir savaş. Yenildim mi yendim mi? Şair nasıl bilebilir ki bunu? Tek dileğim *okur*'un, *benzerimin* bu savaş çabasını hoşgörüyle karşılaması, savaşçının sızılarını biraz duyumsaması.

Budur şairin bekleyebileceği biricik *ödül.*

(Şiir Atı, Kitap 4, Aralık 1987)

"YOL ÜSTÜNDEKİ SEMENDER"E YOLCULUK

Peer Gynt, gerçeği arayışını, bu uğurdaki uzun yolculuğunu "soğan" eğretilemesiyle dile getirir: Keşfedilmesi, bilinmesi gereken yeni bir katman çıkar soydukça. Yazınsal yapıtlar Peer Gynt'ün soğanına benzerler. Okur, dışardan içeriye doğru bir arayışa girişir: *Biçim*'den, *yapı*'dan, yani sözcüklerden, sözcük öbeklerinden, imgelerden, eğretilemelerden vb. *anlamsal doku*'ya, *derin yapı*'ya ilerler. Bu süreç, hemen çıkarsanabileceği gibi, bilinmezliklerle dolu bir serüvendir. Okurun *karşılaşacağı* hakkında bir önhükmü, önbilgisi *yoktur* çünkü. Yürüdükçe bulacaktır. Bu *belirsizlik* durumu, *şiir*'den söz ettiğimiz göz önünde bulundurulduğunda, yazan için *de* geçerlidir. Bir tasarıdan söz edilebilir elbet, ama bu tasarı, sanıldığından çok daha fazla bulutsudur. Derin yapı, *üretim süreci* içinde belirginleşecektir de ondan. Şairin yolculuğu içerden dışarıyadır: Yani sezgilerden, düşlerden, anı parçacıklarından, duygulardan, çelişik düşüncelerden vb. sözcüklere, imgelere, eğretilemelere, *biçime* doğru. Burada hemen anımsatılması gerekir: Şair, derin yapıyı görünür kılacak ögeleri, göndermeleri yapı'da barındırabilmeli, okur da bu ögeleri ve göndermeleri değerlendirebilecek şiirsel ve kültürel donanıma sahip olabilmelidir ki, metnin üretim süreci tüketim süreciyle *tamamlanabilsin.*

'Yol Üstündeki Semender' buradan bakıldığında, yazın alanına ilişkin birikimi yanı sıra kültürel/düşünsel ilgileri *de* olan okuru öngören bir kitap. Şiirlere adını veren 12 şair ve yazar, yaşadıkları toplumların olduğu kadar dünyanın da dramatik olaylara sahne olduğu *tarih dönemleri*'nin ürünü kişiler. Yapıtları, dünün ve bugünün bağlamında, geniş etkiler yaratmış insanlar hepsi. Şiirlerin bu yapıtlarla *doğrudan*, yazar ve şairlerin yakınında bulunmuş *yaratıcı* başka kişilerin yapıtları ve yazdıklarıyla *dolaylı* ilgisi var. Okurun *alımlanma* sürecini tam anlamıyla tamamlayabilmesi için, bu doğrudan ve dolaylı ilgileri bilmesi gerekiyor. Örneğin 'Beşir Fuad' şiirinin "Ufku/ sen misin seyreyleyen/Darüşşifa'nın o tuzlu/penceresinden, ben mi? Vehimler/ve cinnet korkusu/bana mirasın. Ölü oğul da/ küçük, çıplak ayaklarıyla/geziniyor sofada,/çatının içindeki rüzgâr gibi" dizelerinin daha iyi anlaşılabilmesi için, söylemek bile gereksiz ki, Beşir Fuad'ın annesinin ruh hastası olduğunu, oğlunun küçük yaşta öldüğünü bilmek, zorunlu bir koşul oluşturuyor. "Beşir Fuad! Kardeşim benim" biçimindeki son dizenin ise, şiirin adandığı Enis Batur'un aynı adı taşıyan şiirinin "Beşir Fuad! Yanlış kardeşim benim" dizesine gönderme yaptığını anlamak için de yazılan şiirleri iyi izlemek gerektiği söylenmelidir. Kitabı oluşturan 12 şiir, bu türden göndermeler, metin alıntıları ile örülü olduğundan *metinlerarası* bir doku sergilemektedir. 'Walter Benjamin' şiirinin birçok dizesinin anahtarı, düşünceleri son derece sorgulayıcı olan bu ilginç düşünürün tarih yorumunda ve bu yorumu dile getirdiği *"Tarih Üzerine Tezler"* adını taşıyan çalışmasında bulunabilir. Şiiri bağlayan Koestler alıntısı ise, onun *"Toprağın Tortusu"* adlı yapıtındandır ve bu kitap, *nazizmin* Avrupalı aydınlara uyguladığı maddi/ manevi terörü yansıtır. Benjamin, Koestler, Zweig, dikkatli okurun da hemen çıkarsayabileceği gibi, bu düzlemde buluşurlar. Aynı dikkatli okur, 'Koestler' ve 'Zweig' şiirlerinde anılan eşlerin, Cynthia ve Charlotte'un kocalarıyla birlikte ölümü seçtiklerini de anımsayarak, dramatik yapıyı biraz daha içerden

duyumsar. Türkiye'de daha çok İslamcı çevrede tanınan İlhami Çiçek, adıyla bile bu çevre dışındaki okur için bir zorluk oluşturmaktadır. Şiirde adı geçen Şiblî ve İbnü'l Cella, tasavvuf tarihinde iz bırakmış kişilerdir ve nefsi eğitme yolundaki çabalarıyla sivrilmişlerdir. İlhami Çiçek'in ruhsal/anlıksal parçalanışının *karşı kutbunu* imlemektedirler. Şiirin bitimindeki "Yalnız hüznü vardır/kalbi olanın" dizeleri Çiçek'in *'Santranç Dersleri'* adlı kitabındandır ve az yukardaki "santranç ve dil/ yeniktir ezelden" dizeleri de bu kitaba göndermedir.

Burada, tüm şiirlerin göndermelerini ve göstergelerini açıklamanın gereği yok elbet. Üstelik, şair yaptığını bir *bilmece* kurmak amacıyla da oluşturmaz. Eğer, bilmecelik bir yan varsa, bu doğrudan doğruya yapıtın *içeriğinden* kaynaklanır ve son kertede şiirin farklı biçimde duyumsanmasını ve alımlanmasını *engellemez*. Şair, okurun, önündeki metnin boşluklarını başka yollardan dolduracağını, farklı yorumlara ulaşacağını *önvarsayar*. Çünkü çok söylendiği ve bilindiği üzre, şiir, yalnızca içeriğe ve tek anlama indirgenemez. Şaire *rağmen* indirgenemez. Örneğin *"Yol Üstündeki Semender"* de sadece toplumsal/tarihsel ve kültürel/yazınsal sorunları göz önünde bulundurmadım. Beni, şiirlerin biçimi/biçemi daha çok uğraştırdı. İlk önce yazmayı tasarladığım 'Pavese' şiirini, neredeyse kitabı baskıya verirken bitirebildim. Nasıl söyleyeceğimi çok uzun bir sürede bulabildim. 'Benjamin' şiiri, hiçbir düşünsel ögeden kaynaklanmadı. Şiir doğrudan doğruya *"Siyah Avrupa"* imgesinden üretildi. Aynı şiirde, 'Virginia Woolf'da kullandığım düzyazı biçemini *bilerek* kullanmadım. Bir kuramcı olmasına rağmen, Benjamin'i hep imgeler arasında dolaşan biri olarak gördüm, tıpkı şair gibi. Bu yüzden, kuramsal söylem kipinden çok şiirsel söylem kipini seçtim. Ama 'Beşir Fuad'da bu türden bir yanılsamayı kırmak için zabıtlara, resmi karamamelere ve Al Alvarez'in kitabından çeviri alıntılara yer verdim. 'Nerval' ve 'Yesenin' şiirlerinde bu biçim/biçem *kaygıları* dolayısıyla ölçü ve uyağı tercih ettim. 'Mayakovski' ve 'İlhami Çiçek' şiirlerin-

de ise doğrudan doğruya bu şairlerin söyleyişine *öyküdüm.* Onların dize yapılarını ve seslerini yakalamaya uğraştım. Şiirin dışına doğru çıktığım bu yolculukta, belki kitapta yer alan dizelerden fazlasını kesip biçtim, metinlerden çıkardım. Soğan'ın son yaprağını, okuru *tarafından* içe doğru açılmak üzere üstüme kapadığımda, kendimi suyu çekilmiş bir ırmak yatağı gibi hissettim.

'Yol Üstündeki Semender'in izini sürdüğü bir *izlek* de var hiç kuşkusuz: *İntihar.* Neden? diye çok soruldu. *Özellikle* ve *ısrarla* vurguluyorum: "Kendinizi öldürün" diyen çağdaş bir Hegesias değilim. *Kişisel sözüm,* son kertede yalnızca yaşamı savunur. Ben en yakın dostum Edip Cansever'in kimi yapıtlarını, ölüm imgelerini *birincil* düzlemde örgütlediği ve *ölüme doğru* bir söylem geliştirdiği izlenimi verdiği için *eleştirmekten* bile kaçınmadım. Ama intiharın bir *hastalık belirtisi* sayılmasından yana da değilim. Normallik ve normallerin dünyası, artık sanıldığı kadar *muhkem* kavramlaştırmalar değil. *Uyumlu insan,* belirli tarihsel koşullarda, uyumsuz insandan çok daha *tehlikeli.* Büyük zalimler, iktidarlarını bu tür *normallerin* sayesinde kurabiliyor ancak. İntihar, eski uygarlıklardan bu yana, üzerinde çok düşünülmüş, tartışılmış bir sorun. Toplumsal, ruhsal, sinirsel yığınla nedeni var. *'Yol Üstündeki Semender'* hiç kuşkusuz bir övgü değil. Ama yergi de değil. Şiirleri kurarken insana *özgü* bu olay karşısında *ethic* bir tavır almayı düşünmedim. Çünkü tarih, intiharı *kınayan* müntehirlerle de dolu.

Bağlarken şunları vurgulamalıyım: Bu kitabı 12 Eylül hareketinin hemen ardından *kurmaya* başladım. Toplumumuzun içine sürüklendiği ortamın, insanı, özellikle de *aydını* intihara *sürükleyebileceği* duygusuna kapıldım. Gerçi kendini öldürmedi kimse, ama *öldürebilirdi.* Dahası bugün de yarın da öldürebilir. Bir *gereklilik* değil bu elbet, bireysel bir *seçim. 'Yol Üstündeki Semender'* dolayısıyla dile getirdiğim "intihar bir protesto pratiğine dönüştü" cümlesi ise hayli yanlış yorumlanıyor. İntihar olgusu üzerinde düşünmeyi bile zaten *bireyci* ve *gerici*

bir tutum sayan *siyasal iyimserler,* bu cümlede köktenci bir *pasifizm* görmeyi istiyorlar hiç kuşkusuz. Ama ben, baskının alabildiğine yoğunlaştığı ve devlet terörü biçiminde cisimleştiği tarih dönemlerinde, somut koşullara *dayanamayarak* kendini öldüren bireyleri *anımsamanın,* sergiler görünüdüğü tüm kötümserliğin altında yoğun bir *olumsuzlayıcılık da* içerebileceğini düşünüyorum. *Semender*'in kendini öldüren 12 kişisinin ardındaki tarih perdesinde gördüklerimiz neler? Baskı, zulüm, işkence, kovalanma, suçlanma, anlaşılmama. *Mevcut durumun* kabulünü perdeleyen devrimci-romantik bir söylemi de seçmek mümkün hiç kuşkusuz. Ama bu tür bir bürokratik iyimserliğin içeriği tartışmaya açık görünüyor. Ben kötümser anılarda daha *uyarıcı,* daha *sorgulayıcı* yanlar *da* olabileceğini sanıyorum. Üstelik şunu hiç unutmamak gerekiyor: Bir *şiir kitabı* bu, bilimsel bir çalışma değil.

Bitirirken şunu da anımsatayım: *Yol Üstündeki Semender*'in başlangıç dizeleri şöyledir: "Hep yaşamın tanığı ölüm/ seçilmiş olsa da..."

(Gösteri, Sayı 86, Ocak 1988)

AHMET OKTAY

• *İlk şiir kitabınız "Gölgeleri Kullanmak"tan "Yol Üstündeki Semender"e uzanan süreç içinde (1963-1987) şiir serüveninizi özetler misiniz?*

İlk kitabım, hemen tahmin edilebileceği gibi, bir arayışın ürünüydü. Kendime özgü bir ses edinmeye çalışıyor, bana ait bazı izlekleri kurmaya uğraşıyordum. *Gölgeleri Kullanmak*'ın kimi şiirlerinde görülen kente ve kent bireyine özgü sorunlar ve duyarlılıklar giderek öne çıkacaktı ister istemez. İkinci kitabım *Her Yüz Bir Öykü Yazar*, işte bu gelişmenin ürünüdür. Gerçi o kitap da *Gölgeleri Kullanmak*'ta görülen toplumcu içeriği gözönünde bulundurur ama (örneğin Gölgeler Sesi Örtemez adlı şiir) birey daha belirgindir. Bu kitabım 1965 yılı Yeditepe Şiir Ödülü'nü kazanmıştır. Üçüncü kitabım *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* 1966 tarihini taşır. Burada çok özgül bir durumda, bir kürtaj olayında bireyin iletişimsizliği, yalnızlığı sorununu öne çıkardığımı söyleyebilirim. Memed Fuat, bu kitabı niye yazdığımı anlamadığını yazmıştır ama o yıllarda Türkiye'nin içine sürüklenmekte olduğu siyasal oluşumlar ve düşünce yaşamımızı etkileyen varoluşçuluğun kimi yaklaşımları bu kitabın yazılmasını haklı çıkarmıştır gibime geliyor. Kitabın anahtarının Sartre'ın "cehennem başkalarıdır" sözünde bulunabilece-

ğini sanıyorum. *Her Yüz* ve *Dr. Kaligari,* bir yanıyla öyküleme-ye *(narration)* dayanıyor gibi görünürler ama, bu öğenin şiiri zedelemeyecek düzeyde tutulabildiğini sanıyorum. Üçüncü kitabımdan sonra uzun bir süre sustum. Yazdım elbet ama, yayınlamadım. Şiirle bir hesaplaşmaya girişti m. Yazmadan olabilir miyim sorusunun yanıtını bulmaya çalıştım. *Sürgün, Kaligari*'den 13 yıl sonra, 1979'da yayınlanabildi. Düzyazı şiiridir bu metin. Daha sonra birer-ikişer yıl arayla öteki kitaplar: *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi* (1981), *Kara Bir Zamana Alınlık* (1983), *Yol Üstündeki Semender.*

Şunu da geçerken vurgulamalıyım: Dergilerde çıkmış ama hiçbir kitabıma girmemiş belki 100'e yakın şiirim var. Belki bir gün "İlk Şiirler" başlığıyla yayınlarım.

• *Bir konuşmada, şiirlerinizde, şairlerden çok düşünce yazarlarından, felsefecilerden etkilendiğinizi söylüyorsunuz. Bu konuyu biraz açar mısınız?*

Malraux'nun yaklaşık olarak şöyle bir sözü var: "Her sanat yapıtı, başka bir yapıttan doğar" Konuya buradan bakıldığında beni herhangi bir dize ya da şiir kadar felsefi yazıların da etkilediğini, şirimin onlardan kalkındığını vurgulamak istedim o açıklamada. Örneğin, yukarda da değindiğim gibi, *Dr Kaligari'nin Dönüşü,* adıyla dışavurumculuğun en önemli filmlerinden Dr. Kaligari'nin Kabinesi'ni çağrıştırır ve düşgücünü kışkırtırsa, bir yandan da Sartre'ın düşüncelerinden yola çıkar ve bireylerin birbirleriyle ilişkilerini sorgulamayı öngörür. *Her Yüz Bir Öykü Yazar*'daki "Bir Soruyu Duymak" adlı uzun şiir ise Freud ve Dostoyevski'den yola çıkarak, bir baba katilliği sorununu geliştirmeye çalışır. Babasını öldürmeyi düşlemiş olan eşcinsel biridir oradaki söyleyen. Dıştalanmış biridir toplumdan.

Gereksiz ama, bu noktada özellikle belirtmeden geçemeyeceğim: Son kertede yalnızca şiiri gözönünde tutarım. Yalnızca dili ve biçimi/biçemi amaçlarım. Biçim ve biçem yaşamıdır şairin.

• *Konumuz yine şiir: Bir kitaptan ötekine, bir zamandan bir başka zamana, içinizdeki değişimler şiirinizi ne yönde, ne ölçüde etkiliyor?*

Son yıllarda izlek peşine düşmeyi sever oldum. *Semender*, bildiğiniz gibi, intihar izleğinin peşinde bir kitaptır. Şimdilerde de iki ayrı izleğin peşine düşeceğimi sanıyorum: Çocukluğun ve zulmün. Ama şiirlerin ilk dizelerini ne zaman yazacağımı henüz bilmiyorum. Ben her gün şiir çalışan biri değilim. Uzun süre içimde gezdiririm biçimi ve biçemi. Önceki sesimden, duyarlığımdan belli bir kopuşu amaçlarım her zaman. kimi zaman bir görüntü, bir önerme, kimi zaman tek bir sözcük sorunu çözer. Örneğin *Sürgün* kitabı Saint John Perse'in *Exil* adlı şiirinin yalnızca adından doğmuştur. Fransızca bilmediğim, o yıllarda çevirisi de yayınlanmadığı için, şiirin içeriği hakkında hiçbir fikrim yoktu. J. L. Barraud'nun bir şiir plağında rastladım *Exil* sözcüğüne. Sese büyülendim. Türkçesi *sürgün* sözcüğü çabucak sardı beni. Bir sözcük, bir kitap üretti yani.

Yazı masamın gözlerinde küçük kâğıt parçalarına, peçetelere yazılmış dizeler, şiir parçacıkları vardır. Bunlardan bazılarını çok uzun yıllar sonra bulurum. Bambaşka bir şiir olarak bütünleşirler.

• *Daha çok inceleme ve araştırmalarınızla tanınan bir yazar olarak bu çalışmalarınızda karşılaştığınız güçlükler ve yeni çalışmalarınız konusunda söyleyecekleriniz...*

Gerçekte de bir-iki konuşmamda daha önce belirttiğim gibi, gizli bir şairim ben. Yedi kitabım yayınlandı, iki seçkin ödül kazandım ama, geniş okur kitlesince bilinen bir şair değilim. Öyle bir çabam da olmadı zaten. Olacağını da sanmıyorum. Şiir için okurun da çaba harcaması gerekir. Onun jeolojik katmanları olduğunu, bir okuyuşta gizini çözmesine olanak bulunmadığını bilmesi gerekir. Ben, hep vurguladığım gibi, söylevci ve öyküleyici bir şiirden yana olmadım. Öyle görünen şiirlerimde bile olmadım.

İnceleme, araştırma ve eleştirilerimde zamanımı yakalaya-

bilmeyi öngörüyorum. Toplumsal ve bilimsel dizgelerin hızla dönüştüğü, değişime uğradığı bir dönemde yaşıyoruz. Hazır formüller, şabloncu yaklaşımlar günü anlamakta yetersiz kalıyor. Teori, karşımızdaki toplumsal/kültürel ve ekonomik oluşumları tüm boyutuyla kuşatabilmeli, yeni sorunsalları görebilmeli, dillendirebilmelidir. Bu tür çalışmalarımda öngördüğüm amacı belki şöyle özetleyebilirim: Doğru yanıtı bulmaktan çok, doğru soruyu bulmak. Küçümsenebilecek bir çaba değildir bu.

Yeni çalışmalara gelince: Şu sıralarda, yani 4 yıldır yazın ve kültür tarihimiz ilgilendiriyor beni. Bu çerçevede iki kitabın hazırlıkları içindeyim. Henüz okuma, fişleme, belge toplama aşamasındayım. Ne zaman kitaplaşabilirler bilmiyorum. Bir de dergilerde kalmış şiir üzerine yazılarımı sanırım 1988 yılı içinde kitaplaştırabileceğim.

(Milliyet Sanat, Sayı 183, Ocak 1988)

ŞİİRİN DE EKMEK KADAR GEREKLİ OLDUĞU BİR TOPLUM...

İşçi Dünyası: Kültür üzerine; burjuva kültürü, işçi kültürü, ara kültür, karşıt kültür, ulusal kültür, evrensel kültür kavramları üzerine konuşmaya başlayalım isterseniz.

Ahmet Oktay: Ben genelleme yapayım isterseniz, kültür bağlamında. Fazla ayrıntılara girmeden kültürü; gerek bir toplumun, gerekse o toplumun belirli kesim ve tabakalarının, sınıflarının yaşama pratiklerinin toplamı olarak alıyorum. Bu anlayış, hem bir sınıf kültürü, hem de o sınıf kültürünün içine eklemlenebileceği daha geniş bir kültür tanımını da içeriyor. Elbetteki, sınıfların hayatı yaşayış, anlayış, kavrayış biçimleri arasında farklılık vardır. En azından ekonomik güçleriyle bağlantılı olarak edinebildikleri kazanımlar ve olanaklar vardır. Ancak bu kazanımların elverdiği ölçüde hayata karşı tavır alırlar. Bütün bu insanlar, belirli bir takım konularda, kültürel düzlemde aynı bakış açılarını da yansıtabilir. *Ulusal Kültür* lafını pek sevmiyorum. Çünkü burada hafif tutucu bir yönseme görüyorum. Ulus sorunu ayrıca irdelenmesi gereken bir mesele. Ben kültürü tüm insanlığın ortak kazanımı olarak anlamaktan yanayım. Kendimi *Türk Kültürü* gibi bir düşüncenin içinde somutlamayı ne kendim için, ne de başkaları için doğru buluyo-

rum. Biz ancak uluslararası kültürün doğal bir üyesi olduğumuzu kabul ettiğimiz ve bütün öteki kültürlerle kendimizi eşit duruma getirebildiğimize inandığımız anda gerçekten kültürel üretkenlik de gösterebileceğiz. *Türk Kültürü* dediğimiz zaman bunda savunmacı bir yaklaşım var. O zaman biz, kendimize göre bir şey üreteceğiz. Hayır, bizim herkesle boy ölçüşebilecek birşey üretmemiz gerekir.

Meseleye buradan baktığımızda kültür, mozaik gibi çok parçalı bir görünüm gösteriyor. *Türkiye*'ye baktığımızda *Üst Kültür* diyebileceğimiz bir olay var. Nedir bu *Üst Kültür? Dünya*'nın büyük düşünce yapıtlarından, sanat yapıtlarından, müzik, edebiyat, görsel sanat alanlarından yararlanabilen, onlara temellük etme olanağına sahip insanların edinebildiği bir kültür var. Kültür ekonomik durumla son derece bağlantılı. Bugün bir kitap çıkıyor, 20 bin lira. Bunu insanların anında edinebilmesi ve okuyabilmesi sorun. Bir de bu kültür birikimlerinin, düşünce düzeylerinin de farklılığı var. Örneğin *Marksizmi*, bir el kitabından öğrenmek vardır, bir de *Marks*'ın metinlerinden okumak vardır. *Türkiye*'de ne yazık ki, *Kapital*'in tamamını okumamış *Marksistler* bulunuyor. Çünkü o muazzam yapıtı anlamak için felsefe, sanat, sosyolojiye, edebi bilgilere sahip olmak gerekiyor. *Marks*'ın edebi metinlere yaptığı göndermeler sonsuzdur. Altın olayını anlatırken *Atinalı Timon*'dan başlayarak bir çok metne gönderme yapar. *Türkiye*'de başka ülkelerdeki gibi bilginin üst düzeylerine ulaşabilmiş insanlar vardır. Bilgileri bakımından daha yukardadırlar. Burda bir aşağılama amacı gütmüyorum tabii. Çünkü edinilen birşeyse, kültürün de basamakları vardır. Kimse tepeden başlamaz. Meseleyi sınıflar düzeyinde alırsak: İşçiler nasıl bir kültür ediniyorlar?

Onlar ister istemez, doğrudan sınıf konumlarının gereği olarak üst düzeyde bir kültüre işin başında temellük etme (sahiplenme) olanağından yoksunlar. Onlar daha çok kendi yaşayış, duyuş, davranış biçimlerine göre bir kültür üretmeye başlıyorlar. Çünkü kültür üretmemek gibi birşey sözkonusu ola-

maz. Yani insanlar toplulukta, kendi toplulukları içerisinde ister istemez kültürel işler yaparlar. Düşünürler konuşurlar, türkü söylerler, dans ederler. Bunlar halkın kendiliğinden ürettiği kültür biçimleridir. Bu kendiliğinden olan ürünlerin içinde de birtakım siyasal, ideolojik tavır alışlar vardır. Bunlar belirli ölçülerde muhalefet öğeleri içerirler. Bizim halk türkülerimizde olduğu gibi, *Dünya*'nın çeşitli yerlerindeki halk türküleri de kendi dönemlerinin koşullarına uygun olarak bir muhalefet öğesi taşırlar. Ama bütün bu kendiliğinden *Halk Kültürü*'nün içindeki muhalif öğelerin, bizim anladığımız bağlamda işçi sınıfı kültürünü yansıttığı, yüzde yüz ilerici oldukları da söylenemez. O günün şartlarında, 17. yüzyılda ilerici özellikler gösteren bir takım kültür ürünleri, günümüzde artık muhafazakar ürünler olmuşlardır. Çünkü o tarihin sınıf ilişkilerine göre bugünün sınıf ilişkileri daha farklı algılanır. *Pir Sultan Abdal*'ı şimdi işçi sınıfının ürünü gibi göremeyiz. Tarım ekonomisinin, feodal ilişkilerin, dahası döneminin dış politikasının yönsemesinin karşılığı olan bir şiir üretmiş. Oradaki dini ve etnik yansıtmaları da göz önünde bulundurmalıyız. Günümüz kapitalizminin içinde bulunduğu ekonomik ve kültürel koşullar kültürler arasında müthiş bir kaynaşmaya yol açmış durumda. Hiçbir kültür ürünü saf halde üretilemiyor ve o saflığın içinde görülemiyor. Popüler öğelerin içinde de ilerici ve aydınlatıcı öğeler bulunduğu gibi, son derece gerici, engelleyici, insanların özgürleşme isteğine ilişkin bilinci köstekleyici ögeler de bulunabiliyor. *Amerika*'dan örnek verirsek, örneğin bir *Bob Dylan,* devrimci bir müzik yapmak istiyorsa, *Johnny Cash Hıristiyan* ideolojisini yansıtan, kederci şarkılardan hazırlanan müzik yapıyor. Sorun bizim ülkemizde daha da karmaşık. İşçi sınıfının tarihinin yeniliğinden kaynaklanıyor bu. Ne üretildi? Nasıl bir kültür üretildi? Ona çok vakıf değiliz. Yazımda da belirttiğim gibi işçi türküleri nedir? Geçenlerde bir el kitabı basmışlar; *İşçi Türküleri* diye. Ama bunlar saf değil. Birileri yazmış, marş haline getirmişler. Ya da bir marşa söz uydurmuşlar... Ama işçi ne

üretmiş? Zonguldak'da kömür havzasında o kadar göçük kazası olmuş, bunlara ilişkin, ağıtları türküleri derlememişiz biz. İşçiler kültüre nasıl giriyorlar, nasıl yaşıyorlar kültürü? Profesyonel sendikacıların dışında bu alanlara yönelmiş, yönelebilmiş işçilerimiz henüz yok gibi gözüküyor.

İşçi Dünyası: *Arabesk bir bakıma iki kültür arasında sıkışmışlık. Aynı zamanda yoğun olarak işçiler tarafından dinleniyor. Arabeski nasıl bir yere oturtabiliriz?*

Ahmet Oktay: Ben sevmemekle beraber çok da hor görmekten, yok saymaktan yana değilim. Karşıyım ama, onu gerekçelendirmek lazım karşı çıkarken. Yani bir düşkünlük ve sapkınlık belirtisi gibi görmemek lazım. O insanlar o müziği üretebiliyorlar, o müziği dinleme olanaklarına sahipler. Çünkü *Beethoven*'i sevdirmek demek, onları başka bir sisteme geçirmek demek. Bütün hayat koşullarını, davranış biçimlerini değiştirmesi gerekecek. *Itri*'yi bile sevdirmek için onu başka bir yere atlatmak lazım. Bu da uzun çalışma ve mücadeleyi gerektiren birşey. Arabeske geri diyoruz, halk türküsü ileri, niye? O da belli değil. Adam, *"ben doğarken ölmüşüm"* diyor. Doğru, doğarken ölmüş. Şimdi bunu söyleyince niçin çok haksız oluyor da, *Pir Sultan Abdal*'ın türküsünü söyleyince iyi oluyor.

İşçi Dünyası: *Peki ya 50'ler sonrası iç göçlerle arabeskin ilişkisi?*

Ahmet Oktay: İnsanlar kırdan çözülüyor. Bütün ilişkilerini de yavaş yavaş çözüyor. *Türkiye*'de kırsal kesimin kentleşmesi olayı eski kökeniyle bağını tam koparabilmiş değil, ama 20 yıl sonra orayla hiçbir ilgisi kalmayacak. Burada belki adam üçüncü-dördüncü kuşağı yetiştirecek. O kuşak marjinal bile olsa kentli bir kültür üretecek ister istemez. Her yer video dolu. Eski bakir feodal kültürü sonuna kadar korumanın mümkünü yoktur, aslında korunmamalı da tabii.

İşçi Dünyası: *Yazınızda kendiliğinden hareketlerin işçi kültürünün yaratılmasındaki yetersizliğini vurguluyorsunuz. Bu çerçevede işçilerin kültürünün yaratılmasıyla siyasal düzeyin*

ve aydınların ilişkisi hakkında neler söyleyebiliriz?

Ahmet Oktay: Kendiliğinden hareket derken ne anlıyoruz? İşçi sınıfının üyesi olan bireyler gruplar halinde ya da tek tek, kendi konumlarıyla ilgili bir davranış ileri sürüyorlar. Bir itiraz, red. Burada her zaman doğru teşhis koymak mümkün olmuyor. İşçi sınıfı hareketinin bilinçli bir hareket olması lazım. Bunun için de belirli bir siyaseti izlemesi ve bu siyaseti gerçekleştiren örgütlere bağlanması sorunu ortaya çıkıyor. Bu örgütler ne olabilir? Partiler, sendikalar elbet, ama *Türkiye*'nin gelişme sürecinde bu iş şu anda bölünmüş gözüküyor. İçinden geçmekte olduğumuz dönem, belki daha bir süre, çok sağlıklı ve bütünlüklü bir siyasal örgütlenmeye de izin vermeyecek. Çok çeşitli gruplar, bakış açıları var. Herkes kendi bakış açısının, strateji ve taktiğinin en doğrusu olduğunu öne sürüyor. Bu da doğal. Bütün dünya ülkelerinin içinden geçtiği bir süreç bu. İşçi sınıfı elbette ki ekonomik çıkarlarını koruyacaktır, ama bu ekonomik çıkarlarıyla beraber asıl kavraması gereken düzeyin siyasi olduğunu anlaması gerekir. İşçi sınıfı kurtuluşunu ancak bu sayede gerçekleştirebileceğini bilmeli ve öğrenmelidir. Çünkü sorunun aşılması, iktidara sonuna kadar temellük edebilme ve bu iktidarı sürdürme sorunudur. Bu da gerçekten siyasetin çok önemsenmesini, siyasal kültürün güçlendirilmesini ve siyasal teorinin iyi kavranmasını gerektiriyor.

İşçi Dünyası: Yeni tür insan ilişkilerinin yaratılmasına bugünden başlayan bir çerçeveye sahip olmalı sosyalizm. Bu görüş noktasından yola çıkarak neler söyleyebiliriz?

Ahmet Oktay: Her çağın ilerici kültürü o çağın koşullarıyla sınırlı. İşçi sınıfının düşünce biçimi yeni bir olay. Tarihinin her çağında bir proletarya düşüncesinden sözetme olanağı yok. Mesela *Engels, "Hıristiyanlığın Eski Tarihine Katkı"* adlı yazısında o zamanki sosyalizm düşüncesinin *Hıristiyanlık* biçiminde tecelli ettiğini söyler ve *Hıristiyanların,* dindarane savaşıyla işçi sınıfının savaşları arasında koşutluk kurar. Ama bu demek değil ki; *Hıristiyanlık* o zaman sosyalizm için müca-

dele ediyordu. Hayır, değil. Ama sosyalizmin öngördüğü bazı değerler o gün Hıristiyanlık tarafından dile getiriliyordu. Yani insanlığın ortak istekleri çok çeşitli siyasal hareketlerde ve hatta dini hareketlerde bile ortaya çıkabilir. İşçi sınıfı geçmişin ve gününün kültürünü nasıl kendisinin kılabilir, kendi malı haline getirebilir? Bu noktada örgütlerin tanıtıcı bir işlevi olabilir elbet. Ama insanların bunu istemesi de öncelikle gerekir. İşçi sınıfının üyesi diyecektir ki, *"Ben bu kültüre temellük etmek istiyorum"* Saf bir proletarya kültürü olamaz.

Buna *Troçki* de karşı çıkmıştı *Lenin* de. Kültür insanlığın kültürü olacak. İnsanlığın kültürü içindeki en değerli öğeleri, burjuva kültürünün en değerli ürünlerini kullanacak, işçiler. Burjuva ideolojisinin ilerici öğeleri dediğimiz zaman, burjuva kültürünü yaratmış olan insanların hepsinin belirli demokratik istekler öne sürdüğünü görüyoruz. İşçi sınıfı, *"bütün bunların varisiyim ben"* diyecek. Yoksa bir sendikanın üyesi olmak, partinin üyesi olmak, partinin direktiflerine uygun davranmak, onları *bilinçli işçi* yapmaz. *Marks*'ın söylediği bütünsel insana ancak böyle varılabilecektir. Bütünsel insan iktidarın ele geçirilmesi, mülkiyetin, ailenin ortadan kaldırılması ile hemen sağlanabilecek bir olay değildir. Ailenin ve mülkiyetin varlığından kaynaklanan bir takım yabancılaşma biçimleri ortadan kalksa bile, başka bir takım yabancılaşma biçimleri sürüp gidecek. Onun için bütünsel insanın ele geçirilmesi bu tip bir faaliyeti de gerektiriyor. Ki günümüz koşullarında yabancılaşmanın ortadan kaldırıldığı, hiçbir yer için iddia edilemez. Bunlar sosyalizmin hâlâ ütopya yanını temsil etmektedirler. Sosyalizm bilimsel bir düşüncedir, *Marksizm* bir bilimdir demek, bilimlerin hiç ütopya ihtiva etmeyeceğini söylemek anlamına gelmez. Tersine bu ütopyaları biz bugün daha canlı tutmak zorundayız.

Elbette burada aydınlara büyük görev düşmektedir, yani doğru düşünmenin yollarını açmak bakımından. Yoksa hotorozot, dediğim dedik bir aydın pek yararlı olmaz. Tarih de bunu gösteriyor. Esneklik bu konularda her zaman gerekli. Edebiyat,

bütün sanat eninde sonunda hayale dayanan bir olay. Hayallerin de özgürlüğe ihtiyacı var. Hayali olmayan bir sanatın gelişme olanağı yoktur. *Sovyet Devrimi*'nden sonra müthiş bir kültürel gelişme yaşandı. Ama daha sonra siyasal baskı sanatı boğdu.

İşçi Dünyası: *Sizce İşçi Dünyası gazetesi işçi sınıfının içindeki dinamikleri harekete geçirmek için ne gibi bir motivasyonla hareket etmelidir?*

Ahmet Oktay: İlk ağızda neler yapılabilir? *"İşçi Dünyası"* gazetesi köşesinde bir takım sanat yapıtlarını, edebiyat ürünlerini, akımları elden geldiğince tanıtabilir, onları açabilir, kökenlerini gösterebilir, bugün sunabilecekleri olanakları ya da olanaksızlıkları gösterebilir... İşçilerin ürünlerine yer verebilir. Bir deneme yarışması düzenleyebilir, bu kitap tanıtma olur, *"200 kelimeyi geçmeyecek"* der, cevaplar gelir, onlar yayımlanır, işçilerin şiirleri basılabilir, desenleri basılabilir... Daha kapsamlı olarak, iki üç ayda bir geniş boyutlu bir gazete verebilir. Bu, doğrudan doğruya somut sorunları içeren bir gazete olabilir, sosyalist kültürün, *Marksist* kültürün gelişmesi, onun sanat anlayışındaki gelişmeler nasıl oldu, bunlar anlatılabilir... Aslında olay, o insanları yazmaya teşvik edebilmektir. *Marks* da böyle söylüyor: *"Geleceğin toplumunda ressamlar olmayacak, bütün öteki işlerin arasında resim de yapan insanlar olacak"* diyor. Buraya gelmek kolay değil tabii, zaman alacak. Belki o ilerlemiş toplumda bile, uzmanlığı tümüyle yok etmenin olanağı bulunmayabilecek. İster istemez herkes resim yapacak ama, yine içlerinden biri Rafael, ya da Rembrand olacak...

İşçi Dünyası: *Genel olarak aydınlar ile işçiler arasında bir kopukluk var. Aydınları işçilerle ilişkilendirmek bakımından; mesela sanatçıları, yazarları İşçi Dünyası'nın bürolarına çağırarak, söyleşiler, seminerler yapmalarını sağlamak konusunda neler söyleyebilirsiniz?*

Ahmet Oktay: Tabii çağırmalı, aydınlar da oraya gidip konuşmalıdır. Ama her türlü aydını çağırmak gerekir, *Asım Bezirci* de, *Ahmet Oktay* da konuşmalıdır. *Bilge Karasu*'yu da

çağırmalıdır o insanlar. Ancak bu çok sesliliği sağladığımız zaman işçiler kültüre daha içerden yaklaşabilirler. Sonra, karşıt ses o kadar korkulacak bir şey de değildir. Bir bilim, karşıt sesten korkmaz. Bitmiş, son sözünü söylemiş hiçbir bilim yoktur, hergün değişiyor bilim. Toplumlar değiştikçe bilimin analiz yöntemleri de elbette değişecek. *Prestroyka* ve *Glastnost; Gorbaçov* ile beraber olan birşey değil. Değişmeyi hayatın kendisi zorluyor. Zorlayınca bilgi biçimlerini de, davranış biçimlerini de değiştirmek gerekiyor. Bunları işçilere anlatabilmek önemli. Yani iş sosyalizm ile bitmiyor. Sosyalist toplum da durmadan evrilecek, insan dünyadan silinene kadar devam eden bir süreç bu. Sınıfsız toplumun da kendine göre çelişkileri, sorunları olacak. O yüzden işçiler yaşamsal bir öğe olarak görmelidirler kültürü, sanatı. Şiirsiz yaşanabilir tabii ki. Şiir ekmekten daha az gerekli. Ama şiirin de ekmek kadar gerekli olduğu bir toplum isteniyor.

(İşçi Dünyası, 12 Temmuz 1989)

"KARANFİL VE PRANGA" ÜZERİNE

Karanfil ve Pranga, *tek bir şairi ve yapıtını konu alması bakımından türünün ilk örneği sanıyorum; benzer çalışma olarak Hüseyin Cöntürk'ün* Turgut Uyar, *Asım Bezirci'nin de* Edip Cansever *şiirini inceledikleri ortak kitapları anılabilirse de gerek çözümleme yöntemi gerekse kapsam olarak sizin çalışmanızdan oldukça farklı; bunun gibi Turgut Uyar'ın* Bir Şiirden *ve Afşar Timuçin'in* Nâzım Hikmet'in Şiiri *adlı kitapları da... Bunca yıllık şiir geçmişimiz/birikimimize ve dünya çapındaki şairlerimize karşılık bu söz konusu şiirin ve şairlerimizin "dokunulmazlığı" konusunda ne düşünüyorsunuz? Peşisıra,* Karanfil ve Pranga'*ya varan süreci sormak istiyorum.*

Saydığınız çalışmalara Selahattin Hilav'ın ve Zühtü Bayar'ın Nâzım Hikmet'in şiiri üzerinde duran, o şiiri değerlendirmeyi, kaynaklarını göstermeyi amaçlayan çalışmalarını da katmak gerekiyor. Enis Batur'un Ece Ayhan'ın şiirini yorumladığı metin çözümlemesini, *Tahta Troya*'yı da atlamamak gerekiyor. Daha dar kapsamlı olmalarına rağmen Hilmi Yavuz'un Asaf Halet ve Necatigil'in bazı şiirlerini çözümleyen yazılarını da elbet. Belki, benim Edip Cansever'in özellikle *Tragedyalar*'ın beşinci şiiri üzerinde yoğunlaşan "Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım" başlıklı yazımla *Bezik Oy-*

nayan Kadınlar'ı çözümleyen "Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: Sevgilim Ölüm" adlı çalışmamı da bunlara eklemek gerekir. Attila İlhan'ın *Sisler Bulvarı* ile Behçet Necatigil'in *Evler*'inin karşılaştırmalı bir okuması olan "Kaçış ve Katlanış" başlıklı yazımı da anmadan geçmemeliyim. Söylediğin gibi fazla bir toplam değil. Üstelik, andığımız bu çalışmaların hiçbiri üzerinde gereğince durulmamış, yazarların görüşleri tartışılmamış, değerlendirilmemiştir.

Türkiye'de yazın/sanat sorunları ve yapıtlar üzerinde geliştirilen eleştirel söylemin büyük ölçüde *şifahî* olduğunu düşünüyorum. Küçük topluluklar arasında üretilen bu şifahî eleştiri'nin tarihini yazmak mümkün olabilseydi, herhalde çok ilginç sonuçlar ortaya çıkardı. Böyle bir çalışmaya en çok yakışacak adın, *Türk Yazınında Kıskançlığın ve Düşmanlığın Tarihi* olacağını rahatlıkla öne sürebilirim.

Açık söylemek gerekirse *poetika,* yani şiir kuramı şairlere, yazarlara çekici gelmiyor. Özdemir İnce, bu alanda küçümsenmemesi gereken bir çaba gösterdi. Düşüncelerinin hepsine katılmayabiliriz elbet, ama işin ciddiyetini kavramış bir şair olduğunu vurgulamak gerekir.

Cumhuriyet dönemi şiirinin kapsamlı bir çözümlemesi yapılmadığı gibi şairleri tek tek inceleyen çalışmalar da yapılmıyor. Bence iki nedeni var bunun: Önce, bu tür çalışmaların zamana ve sabra gereği var. Üstelik yaptığınız çalışma çok az bir okura ulaşacaktır. Sonra da şiir üzerine yazmak sanıldığından daha zordur. Burada hem *yöntem* hem *bilgi* sorunu devreye giriyor elbet. Bir çok yazarın *anlamsal sanatlar* (benzetme, eğretileme, artsayış vb.) üzerinde de *söysel sanatlar* (seci, evirme, ündeş vb.) üzerinde de fazla söyleyecek şeyleri olmadığını sanıyorum. Bir şiir şairinin hayat hikayesiyle, toplumsal koşullarla açıklanamaz. Hiç kuşkusuz, bir şiirin daha anlamlı kılınmasında rol oynarlar ama bu rol, sanlıdığından daha *sınırlıdır.* Şiirin kendisinden şaire doğru gitmek gerekebilir kimi zaman.

Karanfil ve Pranga, bu varsayımdan yola çıkılarak yazıl-

mıştır. *Ahmed Arif*'in şiirinin *kabul edilmiş* anlamından farklı bir anlam da üretmiş olabileceğini düşündüm. Bu *farklı anlamı* aramak istedim. Bu istek, belirttiğim gibi, *dokunulmazlığa dokunmak* gereğini doğurdu.

• *Bu "dokunulmazlık", dolayısıyla geleneğin yerli yerine oturtulamaması ve böylece kan alışverişindeki kesintinin sonuçları ortada; hemen herkesin üç aşağı beş yukarı paylaştığı bir yargı bu.* Karanfil ve Pranga'*yı bu saptamanın neresine koymak gerekir?*

Geleneğin yerli yerine oturtulamaması önemli bir sorun. Bu yüzden, farklı dönemlerde üretilen şiirlerin *devraldığı* izleklerdeki dönüşümler de açıkça gösterilemiyor. Yazınsal/kültürel ortam da toplumsal/siyasal ortam da şiiri etkiler. Bir şairin *Sözlük*'ünün taranması, yaşanan zamanı olduğu kadar o zamanın algılanış biçimini de yansıtır. Toplumsal ilişki biçimleri, kullanılan araç-gereç, şairin sözlüğünü etkiler, biçimlendirir. Hece Şiiri'nin *eğretileme dünyası* ile günümüz şiirinin eğretileme dünyası birbirinden farklıdır. Yaşanan dünya ile üretilen şiir dünyası arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik en yetkin çalışmanın bir iktisat tarihçisine, Sabri Ülgener'e ait olması şaşırtıcıdır. Cumhuriyet şiirinin hiçbir dönemi için böyle bir inceleme yapılmamıştır.

Karanfil ve Pranga'da tümüyle gerçekleştirememiş olsam da şiirlerin dünyası ile o şiirlerin üretildiği somut dünya arasındaki uyuşma ve uyuşmazlıkları, benzerlikleri ve benzemezlikleri göstermeye çalıştım. *Genel anlam dünyası* ile *şiirsel anlam dünyasının* ilişkinliğinin ve bakışımlılığının cinsini kavramaya çalıştım.

Şairin kendisini hemen hemen tümüyle çözümleme dışı bırakmamın nedeni budur. Ahmed Arif'in yaşam öyküsü de o şiirlerin kime yazılmış olduğu da (çünkü vardır böyle bir kişi) hiç ilgilendirmedi beni.

• *Konuyu biraz daha genelleyelim isterseniz: Divan şiirimizin, giderek Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in, Nâzım Hik-*

met'in, 40 Kuşağı, Garip Şiiri ve İkinci Yeni'nin yeterince değerlendirilip incelendiğine inanıyor musunuz? Özellikle 40 Kuşağı, Garip ve İkinci Yeni üzerine hemen her yıl üç beş dergide şu veya bu biçimde günümüzle ilişkilendirilerek soruşturmalar açılıp konuşmalar yapılmakla birlikte, bilimsel ve kalıcı sonuçlara ulaşıldığı söylenebilir mi? Bunları söylerken şiirimizin hemen bütün konularında son derece önemli saptamalarda bulunmuş, neredeyse sayısız yazının yazarına haksızlık etmek istemiyorum, ama sizin de bildiğiniz gibi bu yazıların hemen hepsi dergi sayfalarında unutulmuş durumda, öte yandan A şu dergide, B öteki dergide, neredeyse birbirinin tamamen zıddı iki yazı yazmış ve orada kalmış iş; tartışma ya da görüşlerin çeşitliliği bireşime varmamış ve bugün yeniden aynı yazıları gene yazabilirler? Çok uzattığım için özür dilerim, ama bana çok önemli geliyor bu konu?

Az önce kısaca değindim Cumhuriyet Şiiri'nin dönemselleştirilerek incelenmediğine. Bu yetersizlik Divan Şiiri için çok daha büyük ölçektedir. Sol kanat bu şiire kapamıştır kendisini. Bir Necip Fazıl'a da kapamıştır. Sanki siyasal karşıtlık korunarak bu şiir değerlendirilemezmiş gibi. 1925-1940 yılları arasındaki Necip Fazıl'la Faruk Nafiz'in *karşılaştırmalı* bir okuması, eminim çok ilginç gözlemlere yol açacaktır.

İkinci Yeni bağlamında bugün bile sürdürülen tartışmanın kısır olduğunu düşünüyorum. Bu tartışmada getirilen en güçlü, en karşı konulmaz sayılmış kanıt, *siyasetten kaçış* savıdır. Doğrudur, ama bu kanıt o şiiri hiçbir şekilde *açıklamaz*. Üstelik, *dönüştürücü* ve *yıkıcı* hedefler ima eden bir kavram olarak *muhalefet*, sadece siyasal düzeye ait değildir. *İkinci Yeni*'nin muhalif içeriğin ayrıştırılması gerekir. Örneğin dil düzeyinde (söz dizimi, müzikalite vb.) neler yapmıştır ve bunlar ne gibi sonuçlara yol açmıştır? Anlamsal sanatlar düzeyinde gerçekleştirdikleri nelerdir? Bu değişiklikler Türk şiirini nasıl etkilemiştir? Bu şiir hangi törel değerleri öne sürmüş ve imalarda bulunmuştur? Ben *İkinci Yeni* olayının dönemselleştirilerek ele

alınması gerektiğini düşünüyorum: 1950-1965. Çünkü söz konusu olan sadece şiir değildir. Siyasal/toplumsal yapı da kültürel yapı da kökten bir farklılaşmaya uğramıştır bu 15 yıl içinde. Genel yazın anlayışı da genel sanat anlayışıda dönüşmüştür. Resim ve müzik alanındaki değişmeyi anımsamak yeter burada. Böyle bir çalışma yapıldığında *İkinci Yeni*'nin ne getirdiğini ne götürdüğünü anlayacağız.

Slogancı ve şabloncu yöntemler her zaman yenilgiye mahkum. *İkinci Yeni* olayının bir benzerini düşünüyorum şimdi: Rahmetli Abdülbaki Gölpınarlı 1945'te tümüyle *solcu* saydığı bir yaklaşım ve yöntemle Divan Şiiri'ne saldırmıştır: *Divan Edebiyatı Beyanındadır,* hiç kuşkusuz doğru gözlemler de içerir, ama bu doğru gözlemlerden *yanlış sonuçlara* ulaşır. Örneğin Gölpınarlı, asla benimsememesi gereken ahlakçı bir tutumla o şiiri eşcinsel eğilimler yansıttığı için suçlar. Bugün bu kanıt, yaşamın ve toplumsal değer yargılarının değişmesiyle kendiliğinden itibarsızlaşmıştır.

• *Kitabınızda aşağıda bazılarına değineceğim birçok yaklaşım ya da saptama içinde beni en çok 4. Çizelge ilgilendirdi:*

	Şair	*Eylem*	*Halk*	
Etkin	*Zincirli*		*Çalışan*	*Edilgen*
	Konuşan		*Susan*	
	Dövüşken		*Bekleyen*	
	Düşünen		*Kabullenen*	
	Anımsayan		*Unutan*	
	Sağlam		*Hasta*	

Siz bu saptamayı Hasretinden Prangalar Eskittim *ve Ahmed Arif için yapıyorsunuz gerçi ve ben de öncelikle bu örneği ayrıntılandırmanızı isteyeceğim sizden, ama söz konusu durumun aynı zamanda şiirimizin ve şairlerimizin belli bir kesimi*

için bir tipikliği de işaretliyor olması nedeniyle bu genelden de bakmanızı istiyorum. Biçimde farklı görünse de içerik olarak örtüşen örnekler de var tabii?

Bu şema, Ahmed Arif'in kitabındaki şiirlerin tek tek okunması sonunda kendiliğinden beliriyor zaten. Şairle halkın sürekli karşılıklı olma durumu, sorunu eylem düzeyinde irdelemeye yöneltti beni. Hiç kuşkusuz, halkı küçümsemiyor Ahmed Arif, tam tersine: Yüceltiyor onu. Ama bu yüceltmede onun edilgenliğinin payı büyük. Halka ait nitelikler, önünde sonunda onun güçsüzlüğüne, savunulması gerektiğine ilişkin olan bir *baba-inancını* açığa vuruyor.

Özellikle 12 Eylül öncesinde ve sonrasında biçimlenen kimi şairlerde de görülen bu tavır, bana kalırsa toplumcu gerçekçiliğin *devrimci romantizminden* devralınmıştır. Kökleri de romantiklere kadar uzanmaktadır. Prometheus söylencine kadar dönmek bile mümkün. Shelly örneğin, şaire kurtarıcı bir nitelik yükler. Belli koşullarda bu tutum anlaşılabilirdir elbet. Ama, şaire siyasal bir kahraman, şiire de bildiri olarak bakmak bana doğru gelmiyor.

Kahramanlık övgüsünün, tumturaklılığın ve boşsözcülüğün *(verbalism)* içiçe geçtiği bir yapıt olan Emirhan Oğuz'un *Ateş Hırsızları Söylencesi* adlı kitabını, tek şiirden oluşan bu kitabı düşünüyorum burada, tipik bir örnek olarak. Kitabın adı, hemen geleneksel Prometheus söylemini anımsatıyor ama gerek konunun işlenişi gerekse öngörülen ideolojik *geri-besleme (feed-back)*, söylencenin hümanist içeriğini büyük ölçüde değişime uğratıyor. Hiç kuşkusuz, insanal değerler Oğuz'un yapıtında da öncelikli bir yer kaplıyor ama yaşama ilişkin tutum alışların ve kavramlaştırmaların ölüm düşüncesine eklemlenerek ifade edilmesi, dahası ölümün *zorunlu* bir önkoşul durumuna getirilmesi, hümanist içeriğe *sorunlu* bir görünüm kazandırıyor.

İzleğin uğradığı büyük dönüşüm daha şiirin sekiz ve dokuzuncu dizelerinde görülür: "Ateşi çalmaya gittim / ve yenil-

dim, ricat yollarından geri çekiliyorum bayraklarımı toplayarak". Kurtuluşun biricik mümkün yolu olarak görülen devrimin "çalma" edimiyle düşünülmesi insana şaşırtıcı geliyor elbet. Burada söz konusu edilen *Kurtulmuş Prometheus* değildir, Aiskhylos'un üçlemesinden esinlenerek yapacağım bir değiştirmeyle *Yenilmiş Prometheus*'tur. Herşey sonsuzca ertelenmiştir. Buradan bakıldığında Emirhan Oğuz'un şiiri, tarihin ve günün kahramanlarına yaptığı göndermelere, işçi sınıfının mücadelesine ilişkin eğretilemelere (haziran ateşçileri vb.) rağmen amacını dışlayan bir umutsuzlukla sona eriyor. Bu umutsuzlukla ateşi çalmaya gidenin söyleminin açık bir *çileçiliği* dışa vurmasından daha doğal ne olabilir ki? Gelgelelim, buradaki "ateş hırsızı", Prometheus'dan çok İkinci Dünya Savaşı'nın Kamikaze pilotlarını andırır: Kahramanlık *intihara* bitişmiştir artık. Ne diyordu Rus popülisti Kravçinski: "Devrimcinin ideali acılarla dolu bir yaşam ve şehit olmaktır".

Gerçi siyasal/felsefî sorunlar bunlar. Ama ne yapalım ki, bir tür şiirin *zaafiyetinin* temelini oluşturuyorlar.

• *Siz nasıl bakıyorsunuz "şair ve muhatabı" ilişkisine?*

Ben, *şair* olarak, *yol gösterici* bir kimliği asla üstlenmedim. Üstlenmeyi de düşünmedim. Şiirin toplumsal/siyasal sorunlarla ilgilenmemesi gerektiğini, bunun bir önkoşul olduğunu da söylemiyorum elbet. Ama, bu düzeylerin; şiirin anlamsal altkatmanında yer alıyor olsalar bile; bildiriye *dönüşmemeleri* gerektiğini düşünüyorum. *Heroizm* ise daha da tehlikeli bir anlayış gibi geliyor bana. Nazım Hikmet, zaman zaman siyasal bildiri'nin sınırlarına gelir ama burada eleştirdiğimiz türden bir heroizmi hiçbir zaman öne sürmez. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı anımsayalım: Kahramanlar; burada sözcüğü eylemde bulunan bireyler anlamında kullanıyorum hiç kuşkusuz; hep sıradan insanlardır: Korkan, tilki gibi kurnaz olan, çıkarını da düşünen, ama mücadeleden yılmayan insanlar. Brecht'in tiplerini de anımsayabiliriz elbet.

Ben, *muhatabımı* çerçeveleyebileceğim kanısında değilim

üstelik. Zamanımın sorunlarından kaynaklanan, bu arada kendinde sorular üretmesini istediğim bir şiir kurmanın peşindeyim. Ama kim olduğunu bilmiyorum muhatabımın. Dahası, o muhatap sürekli oluşmuyor, dönüşmüyor mu dersiniz?

• Prangalar'ı *çözümleme yönteminizden söz ederken "(...) Bu yüzden felsefi-yazınsal bir* biçemden *özellikle kaçındım" dedikten sonra "Zaten Ahmed Arif'in şiiri böyle bir biçemi gerektirebilecek* içrek *(esoteric) bir şiir değil. Söylediği açık, hatta çizgisel bir şiir. Bir iç gelişme, dönüşme göstermiyor" diyerek gerekçelendiriyorsunuz ve bu gerekçelendiriş aynı zamanda önemli bir saptamayı getirmiş oluyor beraberinde... ve ne yalan söyleyelim, biraz da gözden kaçıyor. Gerçi yöntem olarak yapıtın geneli üzerine verilmiş yargıları açıp derinleştirmektense tek tek şiirlerin çözümlenmesiyle varılacak toplu bir yargıya varma yolunu seçtiğinizi biliyorum ama çözümlemelere rağmen bu konuda söyleyecekleriniz var gibi geliyor bana.*

Marx, *Grundrisse*'de olsun, *Kapital*'ın ikinci baskısına yazdığı Sonsöz'de olsun, *yöntem sorunu* üzerinde özellikle durur. *Araştırma yöntemi* ile *Sunuş yöntemi* başlıca tasasını oluşturur. *Karanfil ve Pranga*'da ben de bu sorun üzerinde çok durdum. Belirttiğin gibi, tek tek şiirlerden *bütüne* dönmeyi, bütün üzerinde genellemeler yapmaktan daha yararlı ve daha kanıtlayıcı buldum. Soyuttan somuta ve somuttan soyuta.

Alıntıladığın cümlenin kitabın bir özeti olduğunu da düşünebiliriz aslında. O 19 şiirin çözümlenmesi, bize Ahmed Arif'in şiirinin "bir iç gelişme, dönüşme göstermediğini" yeterince kanıtlıyor aslında. Neredeyse tek bir şiirdir *Prangalar*. Aynı biçim ve biçem, aynı izlekler. Tek tek şiirlerde zaten ortaya çıkarılmış bulunan bu özelliğin daha fazla genelleştirilmesi gerekmiyordu benim açımdan.

• *Çözümleme örneklerinin sonuçlarına bakıldığında bana göre iki belirgin özellik çıkıyor ortaya: Şiirsel yargının ya da iletinin tartışılmaz yaklaşımıyla sergilenen "kesinliği" ve hemen her şiirin sonunda aynı sonuca göndermesi; bu da açık-*

çası "verili olandan hareket edilmişliği" ya da şiire önyargıyla, koşullanmışlıkla yaklaşıldığı düşüncesini doğuruyor... Sanırım kitabınızı deşifreye yol açacak sorularım nedeniyle bağışlarsınız beni; çalışmanızın önceden kararlaştırılmış katı biçiminin dışına çıkacak bu söyleşinin okura belli ipuçlarını verebileceğini düşünüyorum.

Doğrudur bu gözlem. Yukarıda da belirttiğim gibi, *kesinlik*, benim açımdan araştırma yöntemi ile sunuş yönteminin örtüşmesinden doğuyor. Eleştirel söylem, nesnesini çözümlemeye başlamadan önce, o nesne üzerinde bazı soyutlamalar yapılmasını gerektiriyor elbet. Sonra o soyutlamalar aracılığıyla bir model kuruluyor ister istemez. Marx, şunları yazıyor yukarda andığım kitabı *Grundrisse*'de: "Somut, gerçek hareket noktası ve dolayısıyla gözlem ve tasavvurun da hareket noktası olduğu halde, düşüncede bir hareket noktası olarak değil bir toplama ve birleşme süreci, bir sonuç olarak ortaya çıkacaktır. Birinci yol boyunca, tasavvurun bütünlüğü çözülüp soyut belirlemeler şekline dönüşmüştü; ikincisinde soyut belirlemeler somutun düşünce yoluyla yeniden-üretilmesine doğru giderler."

Kitapta da açıkladığım gibi, ben *Hasretinden Prangalar Eskittim*'in 19 şiirini tek tek inceledim, parçalarına ayırdım, onlarda beş ana karşıtlık belirledim ve bu şiirlerin anlamsal yapısı üzerinde bir model oluşturdum ve bu soyut düzeyden tek tek şiirlere döndüm ve onları doğruladım. *Verili olandan hareket edilmişlik* nitelemem, ancak bu bağlam içinde alınırsa geçerli olur. Yani şiirleri modele uydurmuyorum ben, tam tersine; modeli doğrudan doğruya *o şiirler* üretiyor. Önyargı söz konusu değil. Zaten *yargılamayı* değil *göstermeyi* amaçlıyorum ben. Prangalar'ın doğrultularını göstermeyi.

• *İncelemenizin son bölümünden uzun bir paragrafı kitabı okumayanları da düşünerek buraya almak istiyorum: "Tarihi ancak 'maddi koşulların belirleyiciliğinde' yapabileceği söylenen insan, birdenbire maddi koşulları belirleyici duruma gelmişti. Belirleyicilik koşullardan* bireye *aktarılmıştı. Reel-ya-*

şam horlanıyor, ideal için yaşam yüceltiliyordu. (...) Birey ya da grubu ya da birey-grup kitlenin önüne geçti: Tarih yapılacaktı. Birey ve grubu, kurtuluş ve mutluluk umudunun tek *temsilcisi olarak üstleniyordu bu görevi. (...) Kurtarmak istedikleri henüz kurtulmak* istemese de. *(...) Ahmed Arif'in şiiriyle bu siyasal/ideolojik biçimlenme sırasında karşılaştı gençlik kesimi. O şiirin bireyci, çileci, yereli yansıtıcı içeriğinde kendi söyleminin en doğal, üstelik sanatsal düzeyde konulmuş bağla-şığını buldu. (...) Mesihgil bir görev üstlenenler (...) Mesihgil bir şiirde, kapalı, engellenmiş, yaşamdan çok ölüme* göre *konumlanmış ve öylece yaşanmak istenmiş dünyalarının duygusal içeriğini buldular."*

Ahmed Arif şiirinin yanı sıra 70 kuşağı devrim anlayışının da son derece çarpıcı bir profilini çiziyor bu satırlar; üstelik varılan yer bireycilik ve ne yazık ki paradoks bile değil bu: Devrimci bir şiir için yola çıkıyorsunuz ve gide gide kendinizi gitmiş oluyorsunuz sonunda! Özelden yola çıkıp genele yayarak neler söyleyebilirsiniz?

Burada, Arif Damar'ın *Gösteri* dergisinin Haziran sayısında *Karanfil ve Pranga* için yazdığı yazıda değindiği bir konuyu açmak istiyorum: Bu kitap, aslında benim 1982'de *Yazko Edebiyat*'a verdiğim bir yazının geliştirilmesiyle oluşturulmuştur. O yazının, kitapta da yer alan ama daha açılmış bulunan sonuçları, derginin yöneticisi Memet Fuat'a o günlerin koşullarında ters anlamalara yol açabilecek nitelikte gözüktü. Memet Fuat'ın uyarısına ben de katıldım ve yazıyı geri aldım. Arif Damar'ın söz ettiği olay budur.

Eğer o yazı, 12 Eylül'ün ertesinde yayınlanmış olsaydı, benim özellikle belli bir devrim anlayışına yönelttiğim eleştirinin çok daha *erken* bir tarihe ait olduğu görülecekti. Ama Ahmed Arif'e ve kitaba bir zarar vermemek kaygısı, benim tavrımı belirtme isteğimden baskın çıktı. Alıntıladığın çözümleme bağlamında yapılmış daha oylumlu bir çalışmamı da yıllarca çekmecemde saklı tuttum: "Eylemcilikten Çileciliğe"

Eleştirimin oluştuğu yıllar 12 Mart'ın ertesine uzanıyor aslında ama bu tür ayrıntılara girmenin yeri değil.

Vurgulamak istediğim şu: Ben, bir tür devrimcilik anlayışının eleştirisine depolitizasyon süreci içinde ve 12 Eylül'ün yarattığı umutsuzluk havası içinde yönelmiş değildim. *Tarihin Yapılması* kavramı çerçevesindeki kuramsal metinler, zaten bu eleştiriyi Marx'ın ve Engels'in sağlığında getirmiş bulunuyordu.

Tarihin yapılması, bir *iman* işi değildir.

• *Peki Sayın Oktay, bu şiir gençlik kesimi dışında da, özellikle aydın-sanatçılarımızın azımsanamayacak bir bölümü tarafından da ilgiyle karşılandı ve günümüzde de bu ilginin önemli bir bölümünü koruyarak sürdüğünü görüyoruz; Ahmed Arif'le Refik Durbaş'ın yaptığı son söyleşi bunun en canlı örneği... Bu konuda ne düşünüyorsunuz?*

Ahmed Arif'in şiirinin belirli kesimlerde ilgiyle karşılanmasını doğal buluyorum. Ancak bu kesimlerin sol kanat içinde olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Yani *Prangalar*'ın şiirlerini sevenler, büyük ölçüde *toplumcu gerçekçi* yazın anlayışının ölçütlerini benimsemiş kişilerdir. O şiirlerden yükselen *heroic* hava, yukarda da belirttiğim gibi, devrimci romantizme de uygun düştüğünden o kesimlere küçümsenmeyecek ölçüde *siyasal* gelmektedir. Ne var ki, bu noktada bir yanılsama olduğu kanısındayım ben. Ahmed Arif'in kişiliği şiirine *önceleniyor* ve bu kişilik şiiri yönlendiriyor.

Oysa şiiri çok başka yerlerde aramak gerekiyor. *Yapı*'dadır şiir. Sözcükler, imgeler, uyaklar ve ses uyumları arasındaki ilişkilerdedir. *Düşünceler*'in şiir içindeki yeri *ikincildir*. Solcu düşünceler yazmak isteyen bazı şair arkadaşlarımızın düştüğü durum, söylediklerimin en haklı kanıtını oluşturuyor bence. Çıkış yıllarının şiirsel düzeyinin çok altına düştü bu arkadaşlar. Giderek *didaktik* bir hece şiirine bitişiyorlar. Kimseyi bilinçlendiremedikleri gibi duyarlıkları da giderek amiyaneleşiyor. Felsefî ve metafizik hiç bir kaygı taşımıyorlar.

Hiç kuşkusuz, bir *izlerçevreleri* var: Ama, genel üretim/tüketim sürecinin marjinalinde yaşamak zorundalar. Türk şiirinin arayışlarına yabancı kalıyorlar ve bu yüzden de yabancılaşıyorlar. Bazı kesimlerde *perestroika* ve *glasnot* kavramlarına uyumlanmak gereği dolayısıyla bir açılma görülmüyor değil. Ne var ki, oluşum henüz tamamlanmadığı için, kesin tavır alma güçlükleriyle karşılaşıyorlar.

Reel sosyalizmin görünür yenilgisi bir çok şairin bunalımına girmesine yeterlidir. Gelgelelim Türkiye'de her pozisyonda huzur içinde yaşama becerisini göstenne yeteneğine sahip çok sayıda insan bulunuyor.

Ahmed Arif'in Cumhuriyet gazetesinde Refik Durbaş'la yaptığı görüşme *(interview)* içinde yer alan şiir parçaları, benim Ahmed Arif'in şiirinin tamamlanmış, kendi sınırlarına dayanmış olduğu yolundaki kanımı daha da güçlendirdi. Çünkü onlar da çok eski tarihlere ait: 1950-1955'lere. Ahmed Arif'in, *poetik sorunlar* üzerinde hiçbir şey söyle(ye)memesi şaşırttı beni. Görüşmeciye sunulan rakı ve meze üzerine bilgiler ediniyoruz ama kitabı 24'üncü baskısına ulaşmış bir şairin şiir *üzerine* ne düşündüğünü asla öğrenemiyoruz. Ahmed Arif'in Yahya Kemal'den edinilmiş "mısra benim onurumdur" biçimindeki yaklaşımı *açıklayıcı* ve *bilgilendirici* olamıyor. Üstelik, günümüz Türk şiiri bağlamında, bu tavır çoktan *aşılmıştır*. Ahmed Arif bir ara "Ben halkımın gariban bir şairiyim" diyor. Burada bir alçakgönüllük görmüyorum ben. Bu türden halk dalkavukluğunun hiç gereği yok. Bir şairin benimseyemeyeceği bir tutum varsa, o da *garibanlık*'tır.

Bunca yıl *susan* bir şairin, şiir üzerine çok daha ayrıntılı, kuramsal içeriği olan sözler söylemesini bekliyor insan. Hiç kuşkusuz: Şair kuramcı değildir. Ama yine de şiir üzerine *düşünür*. O interview'da ne yazık ki, *bu düşünceye* rastlayamadı okurlar.

• *Konu Ahmet Oktay olmadığı için şiiriniz hakkında sorular sormaktan kaçınmak zorunda kaldım, ama sanıyorum Ahmet Oktay'ın şair tavrını sormamda bir sakınca yok?*

Şair olarak, öncelikle vurgulayabileceğim nokta şu: Ben, *içrek* demiyeceğim ama, *kapalı* bir şiir yazıyorum. Anlaşılmazlıkla özdeşleştirilmemeli bu kapalılık. Toplumsal fonun daha apaçık göründüğü ikinci kitabım *Her Yüz Bir Öykü Yazar*'da bile bir çok kültürel gönderme vardır. *Metinlerarası* şiirlerdir bir çoğu. Dostoyevski'ye, Nietzsche'ye ve başkalarına göndermelerle doludur. *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* de adından itibaren – söz konusu olan Alman Dışavurumcu sinemasının en ünlü yapıtı Robert Wiene'in filmidir– bu tür göndermelerle doludur. Son kitabım *Yol Üstündeki Semender* ise intihar etmiş 12 şair ve yazar üzerine kuruludur. Benim şiirimin okurunun geniş bir ilgi alanına ve belleğe sahip olması gerektiğini söylemek zorundayım. Bir gün toplu şiirlerimi yayınlayacak olursam, bir "Açıklayıcı Notlar" bölümü eklemeyi düşünüyorum. Kaynaklarımın ulaşılmaz olduğunu sandığımdan değil, bu işe kimsenin talip olmak istemeyeceğini bildiğimden.

Ne var ki, anlamsal katman tümüyle ayrıştırılamasa bile, şiirimin biçim ve biçem açısından değişik okur beklentilerini kışkırtabilecek bir yapıya sahip olması için de çalışıyorum. Az yazmamın, aralıklı yayınlamamın nedeni de bu. Biçim ve biçem, benim başlıca kaygımdır. Yazarım ve bozarım, sürekli olarak. Her ay yayın yapmak, bol kitap çıkarmak gibi meraklarım yok. *Mükerrer* olmamak için elimden geleni yapıyorum. Özdemir İnce, son kitabım üzerine yazdığı bir değerlendirmede, benim bir *izlek şairi* olduğumu söyledi. Böyle bir şiir geliştirmek istediğim doğrudur. Bu yüzden de şiirimizin tarihsel arka-planı özel bir dikkat gerektirebilir. Göndermelere ulaşılabilmesi, onların içeriklerinin ve bağlamlarının bilinmesi bu açıdan zorunludur zaten. *Kara Bir Zamana Alınlık*'ın birinci bölümündeki şiirler, tümüyle yukarda açıkladığım bir tür devrimciliğe yöneltilmiş eleştirinin ürünleridir *alt-katmanda.* Şiirlerin biçim ve biçemi, sesi, o tür şiirin *negatifidir,* karşıtıdır yani. Yazınsal, siyasal göndermeleri bu amaca uygun olarak seçilmişlerdir. Örneğin bir şiirin son dizesi Lenin'den bir alın-

tıdır: "En iyi okuldur yenilgi yılları".

İki yıl önce Orhan Koçak'la İskender Savaşır *Defter* dergisinde bir konuşma yapmışlardı benimle. O konuşmanın sonunda genç şairlere, özellikle hapisanede yazan şairlere ilişkin bir gözlemde bulunuyor ve şöyle diyorum: "Şiir birikimine değil, mücadele birikimine bel bağlanmaktadır" Ben kendi şiirimin birikimine, sorunlarına bel bağlıyorum. Bu birikimin ise ancak önceki, şimdiki ve sonraki şiirin bağlamında oluşturulabileceğini düşünüyorum.

Kendini yeniden-üretebilmenin biricik yolu budur.

(Yeni Düşün, Yeni dizi, sayı 3, Yaz 1990
Konuşmayı yapan: Bedirhan Toprak)

"BİR SÖZ, TUTUŞTURUR"

Şimdiye kadar yayımlanan kitaplarınıza baktığımızda, uzun aralıklarla ürün veren bir yazar olduğunuzu görüyoruz. Fakat bugünlerde hızlandınız. Geçtiğimiz günlerde iki kitabınız çıktı. Diğer ikisi de baskı aşamasında.

Uzun aralıklarla ürün vermem, daha çok şairliğim açısından ele alındığında doğru bir gözlemdir. Gerçekten de çok sık şiir kitabı çıkaran, her ay dergilerde şiiri yayımlanan bir şair değilim. Ama inceleme-araştırma kitaplarım biraz daha kısa aralıklarla çıkma olanağına kavuşuyor. Bu biraz da yayınevleriyle olan ilişkilere bağlı. Çok sık kitap yayımlamanın gereği var mı yok mu, o da ayrı konu.

• *Ağıtlar ve Övgüler adlı şiir kitabınız Telos'dan, Gizli Çekmece adlı anılar-değinmeler toplamı da Yılmaz Yayınları'ndan çıktı. Diğerleri?*

Simavi Yayınları arasında *Kabul ve Red* çıkacak. Benim daha önce yayımlamış olduğum kitap çözümlemelerini içeren bir yapıt. Öbür kitabım ise, Remzi Yayınları'ndan *Zamanı Sorgulamak*. Daha çok deneme-araştırma nitelikli, Dün-Bugün-Gelecek ilişkileri üzerinde yoğunlaşan, kültürel çözümlemeleri öngören bir kitap.

• *İlk şiir kitabınız Gölgeleri Kullanmak 1963'te yayınlandı. Öncesi "Mavi" hareketi içinde yer aldınız. Bir dönem "İkinci Yeni"ye karşı itirazlar geliştirdiniz. Ama sonradan "İkinci Yeni" şiirleriyle bir buluşma da gerçekleşti. Nasıl bir evrim geçirdi şiiriniz?*

İlk kitabım her ilk kitap gibi çeşitli esintiler içeren, arayan bir kitaptı. Benim ilk ustam da, Nazım Hikmet'ten çok Ahmed Arif olmuştur. Zamanla o tür bir şiir anlayışından ayrıldım. Ahmed Arif şiirine ilişkin kaygılarımı da geçen yıl yayımlanan *Karanfil ve Pranga* adlı eleştiri kitabımla ortaya koydum.

"İkinci Yeni"nin 1958'lerde, özellikle İlhan Berk'in çok vurguladığı, "anlamsız şiir", "dilin iyice bozulması" gibi yönlerine karşı çıktım. Bugün de anlamsız şiir olabileceğine inanmıyorum. Ama aslında bunlar bir hareketin içindeki doğal aşırı yaklaşımlardı. O şairlerin de anlamsız şiir vurgusu yaparken bambaşka şeyler söylemek istedikleri, zaman içinde ortaya çıkmıştır zaten. Süreç içinde bir şair olarak şunu da gördüm: "İkinci Yeni"nin şiire açtığı yeni olanaklar, yeni kanallar vardır. Bana uyumlu gelen ögelerini kendi şiirime sindirmeye çalıştım. *Her Yüz Bir Öykü Yazar*'dan itibaren şiirlerimi belirli bir sorunsal çerçevesine oturtmaya çalıştım. Bir yandan da giderek daha kapalı olmaya yöneldi şiirim. Bunda Türkiye'nin geçirdiği siyasal değişmelerin, tartışmaların da etkisi vardı. Sanatın, edebiyatın politikada yüzde yüz ağırlığı olabileceğini hiçbir zaman düşünmedim. Hepimiz eninde sonunda bir politik tavır koyuyoruz, şiirlerimiz bir şey yansıtıyor. Bu yansıtılan şey de belirli bir politik tercihi ortaya koyuyor ama ben şiirimde açık politik mesajlar vermeyi, bir alan şiiri yazmayı düşünmedim. Böyle bir şiir olmaz demiyorum. Dünyada ve Türkiye'de bunu başaran insanlar olmuştur. Hasan Hüseyin'i anabiliriz örneğin. Ama ben öyle bir şiir kurmayı hiçbir zaman düşünmedim. Daha çok kültürel sorunların bağlamında, felsefeye, düşünceye ilişkin bir içerik bulmaya çalışıyorum. Ve o içeriği kurarken de politika kendiliğinden, imgeler düzeyinde

beliriyor. *Kara Bir Zamana Alınlık*'ın birinci bölümü, doğrudan doğruya yaşanan günün somut politik olaylarını da içeren şiirlerden oluşmuştur. Bir şiirin son dizesi şöyledir: "En iyi okuldur yenilgi yılları" Lenin'in sözüdür bu. Ama tabii o göndermeyi açıkça belirtmeyince okurun tam kaynağa varıp varmadığı konusunda kuşkuluyum,bilemiyorum.

• *Ağıtlar ve Övgüler'de Feridüddin Attar'dan T. S. Eliot'ya, Homeros'tan, Tarkovsky'e, Shakespeare'den Asaf Hâlet Çelebi'ye kadar geniş bir alana yayılan göndermeler, alıntılar var. Bunun romantizme bir tepki olduğunu söyleyebilir miyiz? Yani şiiri "yapmak" anlamında bir anti-romantizm. Sizin bol miktarda kitap karıştırarak, araştırarak şiir yazdığınızı duymuştum.*

O biraz rivayet. Şiir duygularla değil, sözcüklerle yazılır. "Birdenbire bir esin geldi, kadının birine aşık oldum, oturalım da şiir yazalım" olmaz... Sadece duygusal esinlenmeyle çalışmam ben. Ama elbetteki kışkırtıcı bir şey vardır. Bu bir sözcük olabilir; bir romanı, bir felsefe kitabını okurken, antenleriniz bir şey alıyor. Kitaptaki göndermeler, araştırılarak bulunmuş değil. Şiiri kurmaya başladığınız anda bildiğiniz, aklınızdaki, belleğinizdeki, şiirinizin ortaya koymaya başladığı bağlama ilişkin olarak atıfları yapıyorsunuz. Örneğin, *Ağıtlar ve Övgüler*'in son şiiri "Otel Isparta" Sirkeci'dedir. Karşısındaki birahanenin üst katından uzun süre o otele baktım, insanları gördüm. Oraya bir öykü yakıştırdım. Marjinalde yaşayan, uyuşturucu kullanan ve ölen insanlar.

"Yazıt"ta da postacı Adnan'a, "Belki de sendin konuşan" deyip T. S. Eliot aracılığıyla yaklaştım: " Odada kadınlar bir aşağı bir yukarı / Michelangelo'dur konuştukları."

• *Marksizm'den beslenmiş bir insansınız. Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları adlı bir yapıtınız var. Bu kapalılık, gizlilik, zorluk çoğu insana çelişki gibi geliyor.*

Öncelikle o kitap çözümleyici bir çalışma. Ne olup ne bittiğini anlamaya, anlatmaya çalışıyor. Şiirden böyle bir işlev

beklemiyorum. Bu tür şirlerin çok çabuk gelip geçeceğini düşünüyorum. İşsiz kaldığınız günü anlatan bir şiir, iş bulduğunuz gün önemini yitirmemelidir. Bunun için de şiirin alt katmanının başka taşlarla döşenmesi gerekir. Her şair bunu başka yollarla yapıyor, ama şairin büyük amacının bu olduğunu düşünüyorum. Yeniden üretilme olanaklarının o şiirin içine yerleştirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Tek bir anlama indirgenmemeli şiir. Şiirim ille de kapalı olsun diye bir çaba sarfetmedim. Ben öyle kurabiliyorum.

• *"Birey"e yoğun vurgu yaparken, bu bireyin toplumdan uzak, yabancı olmadığını da işaretliyorsunuz. Genellikle birbirine karıştırılan bireycilik-bireysellik ayrımına dayanan bir vurgu.*

Bireycilik burjuva felsefesine ait bir kavram. Birey ise hem kendini hem de toplumun bütününün işleyişini anlama çabası sarfeden insandır. Bu toplumda niye varım, bu dünyada niye varım, daha iyi bir toplum nasıl kurulabilir konusunda kafa yormak, birey olmayı gerektirir. Marks'ın bütünsel insanı, kendi bireyselliğini geliştirdikçe oluşacak. Her şeyi genel başkanlara bırakmamak gerek!

• *Ağıtlar ve Övgüler... Buradaki şiirlere asıl rengini veren nedir? 1987'deki son şiir kitabınız Yol Üstündeki Semender'den bu yana neler değişti? "Semender", hâlâ yol üstünde durup, gözlüyor mu?*

O kitabımda 12 tanınmış aydının intiharlarını konu edinmiştim. Onların kültür dünyalarına, zamanın politik ve tarihsel olaylarına göndermeler vardı. Baskı-özgürlük, kabulleniş-reddediş sorunları etrafında yoğunlaşıyordum. İntihar sorunu bağlamında aldığınızda *"Semender"* hâlâ bakıyor, yarın da bakacak, yol üstünde olmaya devam edecek. Ama yalnızca aydınlar arasında rastlamıyoruz bu intihar olaylarına: normal insanlar da yaşamlarına kendi elleriyle son veriyorlar. İşte bu son kitabım da *Yol Üstündeki Semender*'in karşı kutbunu oluşturuyor. Toplumun kenarında, sınırda, bir tür "atık" olan insanlar var.

Bu insanların başka bir yere sıçrayabileceklerinin de işaretleri var. Yenilmişlerin kitabı. Ama yenilmeyebileceklerine dair, alttan alta bir şeyler kurmaya da çalıştım.

• *"Sayıklamalar" adlı şiirde "Beş vakit yeni bir feryat, gerek / ve lazerli hoparlör-hançereler / bu cinnet / ve cinayet zamanına" diyorsunuz. Biraz açar mısınız?*

Türkiye toplumunun yaşadığı olaylara, siyasi cinayetlere, idamlara, sabotajlara ve İslami kesime göndermeler... "Bugün her gündür artık. Ayaklanın. / Simsiyah taşra kentleri" diyen isyancı bir tavır var.

• *Elimizdeki diğer kitabınız Gizli Çekmece'de basın, TRT, edebiyat ve bohem dünyamızdan çıkanlar, dökülenler var.*

Bu bir gülümseme kitabı. Tam bir anı kitabı da denemez. Hayatımın belirli kesitlerini açtım. Anlatmadığım bir yığın şey var. Bizde anı dendiği zaman herkes dedikodu anyor. Öyle bir amaç gütmedim. Kendi yaşadığım zamanların beni mutlu etmiş anlarını, belki birileri de merak eder diye bir araya getirdim.

• *Şairlik, araştırmacılık, günlük bir gazetenin yazışleri müdürlüğü... Dekatloncu atletlere benzetebilir miyiz?*

Ben kendimi hâlâ tembel bir yazar olarak görüyorum. Gazetede 9 saat çalışıyorum. Eve gittiğimde de diğer işlerle ilgilenmiyorum. Kendime ayırdığım zamanın birazını fazla avare geçirdiğim kanısındayım. Bu avarelikten kurtulsam, daha çok yazabilirim. Çağımızın hızını, yeni oluşumları da takip etmeye çalışıyorum. Yani fizikten Mike Hammer'e kadar ilgi alanımın genişliği de buradan.

Hayatımı anlamaya çalışıyorum. Ne oluyor ne bitiyor?

(2000'e Doğru, Yıl 5, Sayı 9, 24 Kasım 1991
Konuşmayı yapan: Tunca Arslan)

GÜNÜMÜZ ŞİİRİ

• *"Şiirimiz ve Model Sorunu" başlıklı yazınızda "genç şairler genelinde" gözlemlediğiniz birkaç olgudan söz ediyorsunuz: "anonimleşme", "bireysel/kişisel bir şiire yükselememe", "önbelirleyen" olarak kabul edilen modellerden "gerekli kopmayı sağlayamama" gibi... Bu oldukça girift yumağı bir yerlerinden çekmeye çalışalım isterseniz; "model" kavramını biraz açar mısınız?*

Model sözcüğü, hemen kestirilebileceği gibi, bilimsel söylemden devşirilmiştir. Doğal ve toplumsal bilimlerde olguları anlayabilmek, daha da ötesinde kuramlaştırabilmek için başvurulması gerekli bir kavram bu. Tarihsel modeller olduğu gibi ekonomik modellerden de söz etmek olası. Hemen söylemek gerekir ki, her model, belli bir uzam-zamanda üretilir, dolayısıyla değişim gösterir. Hatta karşıt modeller kimi yerde aynı gerçekliği dile getirebilirler: Işığın parçalı ve dalgalı modellendirilmeleri gibi.

Bilimin "ilerleme"den çok "kesintiler" ya da "kopmalar"la yapılaştığını öne süren Kuhn, paradigma kavramına yönelttiğim eleştirilerle hesaplaşırken *disipliner matriks* terimini öneriyor ve modele önemli bir yer ayırıyor. Verdiği tanım, benim amacımı çok aydınlatıcı: "Modeller, neyin açıklama yahut neyin

bulmaca çözümü olarak kabul edileceğinin belirlenmesinde yardımcı olurlar. Modeller çözümlenmemiş bulmacaların dökümünün belirlenmesine de yardım ederler ve her birinin önemini değerlendirilmesine katkıları olur."

Buradan bakıldığında, Türk şiirinin izlek, imge, eğretileme, dil (sözcük, sentaks vb.) düzeylerinde nasıl bir *modus operandi*'ye, iş görme yöntemine dayandığını anlamaya çalışırken model kavramının yararlı olabileceğini düşündüm. Söylediğim düzeylerin dönemselleştirilerek dizgeleştirilmesinin *karşıt* modus operandi'leri karşıtlarına ilişkinlikleri içinde daha net biçimde görmemizi sağlayabileceğini de düşündüm. Örneğin birer model sayabileceğimiz hece ile serbest nazım ilişkileri: Hece şiirindeki dönüşüm ve evrilme, 1925'lerden, özellikle de 1929'dan sonra (*835 Satır*'ın yayımlandığı yıl) toplumsal değişme sürecine bağlı olduğu kadar serbest nazmın yükselişine de bağlı olarak gerçekleşmiştir. Faruk Nafiz'in şiiri ile Necip Fazıl'ın şiirini karşılaştırmak dönüşümün açıkça görülmesini sağlayabilir. Necip Fazıl'ın kenti ve kent insanının metafizik kaygılarını dile getiren "Kaldırımlar", "Otel Odaları", "İstasyon", "Bacalar", "Vapur İskelesi", "Mangal" gibi şiirleri, karşı kutbundan da olsa Nazım Hikmet'in kent izleğiyle koşutluk içinde gelişmiş gibidirler. Necip Fazıl'dan Ahmet Muhip ve Cahit Sıtkı'ya geçiş sürecinde ise serbest nazmın sunduğu biçem/biçim ve içerik olanaklarının etkisini çok daha açık biçimde görmek olasıdır. Serbest nazmın giderek *egemen* model olması, heceyi hemen hemen yürürlükten kaldırmıştır.

Vurgulamam gereken bir nokta daha var: Genel modeller içinde farklılaşmış *alt-modeller* de ayırdedilmelidir elbet. Bireysel/kişisel şiirseller olarak nitelediğim bu alt-modeller, özellikle 1970'den sonra da çok etkileyici ve belirleyici olmuşlardır. Nazım Hikmet ve Fazıl Hüsnü Dağlarca bu türden şairler olarak görülebilir. Günümüzden örnek vermek gerekirse, hemen Ece Ayhan'ın şiiri anılabilir. Şu anda fazla yararlanılmamasına

rağmen Can Yücel'in de *yeniden-üretilebilir* bir alt-model oluşturduğuna inanıyorum.

• *Gül Işık,* Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar *adlı çalışmasının bir yerinde Montale'nin yapıtında kullandığı sözcüklerin* yineleme sıklığını *bazı Fransız şairlerinin anahtar-sözcükleriyle karşılaştırarak şu ilginç hatırlatmada bulunuyordu: "Bu konuda daha önce yapılan karşılaştırmalar hatırlanınca bu ögelerin* belli bir tür şiirin Sözlük düzeyindeki yerdeşlikleri *olduğu düşünülebilir"*

Andığım yazınızda belirttiğiniz genç şairlerdeki 'anonimleşme' olgusu bu tür yerdeşliklerin ötesinde özellikler mi gösteriyor?

Yerdeşlik (isotopy) kavramı, herhangi bir bildirinin bir anlam bütünü olarak kavranmasını, tek yönlü anlaşılmasını sağlayan bir öge olarak tanımlanıyor. Buradan bakıldığında "yineleme sıklığı" ya da "anahtar-sözcükler" şiirsel söylemin *derin yapısını* çözümlememiz açısından önemli işlev görürler. Onlar aracılığıyla raslansal ve sezgisel gibi görünenin ya da doğrudan doğruya öyle olanın da *üst-belirleyen* bir anlamsal bağlama ait bulunduğunu anlarız. Ne var ki, yerdeşlik tanımsal açıdan bir noktaya daha dikkat etmemizi gerektirir; özellikle *şiirsel söylem* düzeyinde: Çok anlamlılığı engelleyen ve *yinelemelerden* doğan uyumluluk olarak yerdeşlik, iletişim/bildirişim kuramı açısından pekala *gürültü* çerçevesinde de düşünülebilir. "Yineleme sıklığını" biraz değiştirerek söylersem, yerdeşlik sıklığı'nda görülecek bir artış yazınsal yapıtlarda ister istemez bildirinin (iletinin) *entropisinin* artmasına yol açar. Yani, sibernetiğin babası Wiener'i izleyerek söylersem "bildirinin taşıdığı bilginin o kadar azalmasına yol açar. Klişeleşmiş deyimler, büyük şiirlerden daha az aydınlatıcıdır"

Belirli modellerin egemen olduğu zamanlarda, hiç kuşkusuz, o modele içkinleşmiş bazı izlekler, kavramlar ve sözcükler vardır. Örneğin, toplumcu şiirden etkiler almış bulunan 1940 yenilikçi şiirinin de paylaştığı savaş, barış, özgürlük gibi söz-

cük ve kavramlar. Ama örneğin bir Cahit Irgat, şiirini A. Kadir'in şiirinden *ayırmayı* başarır.

Sorunuzun *zaten* içerdiği gibi, ben anonimleşme terimini, anlamsal bağlamın görülmesini sağlayan yerdeşlik kavramının gerçekten de *ötesinde* bir anlam yükü vererek kullanıyorum: Felsefî/tarihsel ve toplumsal/bireysel hiç bir sorunsala yaslanmayan, oradan kaynaklanmayan *içeriksiz* bir *taklit eğilimi* olarak. Bunun tehlikelerine işaret etmek istiyorum.

• *Günümüz genç şairlerinin "çekim alanı" içinde kaldıkları belli başlı modeller sizce hangileri?*

Belirleyici üç üst-model ayırdedilebileceğini düşünüyorum: Gelenekçi, Toplumcu, Yenilikçi. Bu noktada, birinci sorunuzu yanıtlarken kısaca değindiğim bir sorunu özellikle açmam gerekiyor: Günümüz sınıflı toplumunda ideolojik ve kültürel düzeylere ait ögeler doğuş anlarının saf biçimlerini koruyamıyorlar. Toplumsal, kurumsal, siyasal ve iletişimsel hiyerarşiler kırınıma uğradıkça, heterojen ve çelişkin bir bütüne içselleştikçe; daha önce bir çok yazımda değindiğim gibi; ideolojik düzeylerde (siyasal, yazınsal vb.) bir *akışkanlık* oluyor. Yazınsal ideoloji düzeyinde ele alındığında, biçimsel/biçemsel bir akışkanlık çok daha fazla söz konusu. Bu yüzden, andığım üç modelden izlek, imge, eğretileme vb. gibi ögeler arasında sızıntılar olması doğal. Hiç kuşkusuz, *yeniden-üretilmiş* olarak. Bunların bir bölümünün genel, hatta uluslararası yazınsal üretim biçiminin aslî ögeleri olduğu söylenebilir: İzlekler bağlamında konuşursak ölüm, aşk, kahramanlık gibi... İslamcı söylem içinde yer alan Arif Ay, Cahit Zarifoğlu, İhsan Deniz gibi şairlerle laik/demokrat söylem içinde yer alan günümüz şairleri arasında görmezden gelinemeyecek *ortaklıklar* bulunduğuna inanıyorum.

Üst-modellerden alt-modellere inersek, bir çok genç şairin Sezai Karakoç-İsmet Özel, Nazım Hikmet-Ahmed Arif ve Hilmi Yavuz-Enis Batur şiirsellerine (gelenekçi, toplumcu ve yenilikçi modellere) çok fazla yakınlık duydukları görülüyor.

Tek tek alındıklarında bu şairler arasında çok önemli ayrımlar vardır elbet. Örneğin Yavuz ile Batur, sorunsal alanları, felsefî/kültürel göndermeleri, sözlükleri, imge örgüleri açısından hiç mi hiç benzemezler birbirlerine. Hiç kuşkusuz, adını yukarda andığım Ece Ayhan da yenilikçi üst-model içinde ayrı bir etki-alanı oluşturmaktadır. Özellikle Ece Ayhan, sözcük dönüştürümleri ve sözdizimini çözüştürmesi yönünden en çok etki alınan, kendisine öykünülen bir şair olarak gözükmektedir.

• *Öyleyse genç şairler için, sanırım, günümüzde önkabullerden çok bir 'teşrih' ameliyesi önem kazanıyor; kendilerinden önceki şiiri, günümüzde yazılan şiiri ve dahi kendi şiirlerini kapsayan... Buradan bakıldığında sizce genç şairlerin bu konuda bir zaafı mı söz konusu?*

Zaaf sözcüğünü kullanmak doğru olur mu bilemiyorum. Kısa yoldan *dolaşıma* girebilmek, bir yer edinebilmek kaygısıyla, bilerek ya da bilmeyerek, *onanmış* bir alt-modeli izleme, ona öykünme *eğilimi* demek daha doğru olacak galiba. Benim tartışmaya açtığım görüşler, genç şairleri *suçlamaya* yönelik değil çünkü. Yukarda vurguladığım gibi, derdim günümüz şiirinin modus operandisi'ni kavrayabilmek, genç şairlerin olduğu kadar kendine yer açmış, bir düzey tutturmuş şairlerin de üretimleri sırasında karşılaşabilecekleri/karşılaştıkları, düşebilecekleri/düştükleri açmazlara dikkati çekebilmek. Örneğin benim kullandığım biçim/biçem de anonimleşme tehlikesini barındırmaya başladı. Bu noktada *ayrımlaşmamı* hangi düzeylerde yapmam gerektiğini belirlemem zorunlu olacak sanıyorum. *Yapıt*'ı, büyük harfle yazılan yapıt'ı kurarken, güzergâh değiştirmek zorunludur. Dolambaçlar düz yoldan daha çekicidir, çünkü yeni çevrenlere açılma olasılığı barındırırlar.

Genç şairlerin işin başlangıcında karşılaşmak *zorunda* oldukları modelleri *aşmaları* gerektiği açıktır. Bunun yolu ise, vurguladığınız gibi eski şiiri, günün şiirini ve kendi şiirini *bilmeyi* başardıktan sonra bulunabilir ancak. Modele öykünme, onu yineleme, genç şairi önünde sonunda *soyutlaştırıyor*.. Bu

noktada, Eliot'un nesnel karşılık kavramı üzerinde derinlemesine düşünülmesi gerektiğine inanıyorum. Her büyük şiir büyüklüğünü ve gerçekçiliğini buna borçludur. Çok *öznel*, çok *bireyci*, hatta *içrek* şairler bile. Şu sıralar Türkçe'ye çevrilen şiirlerini sık okuduğum için, Trakl'ı anacağım: Gündelik yaşama, somut olana ne çok gönderme içeriyor şiiri. Sözcüklerinin yineleme sıklığı ya da anahtar-sözcükleri, Sözlük'ünün *kısırlığının* değil özel sorun alanlarının dışlaştırılışının göstergesi oluyor. Üst-modellerin tarihsel/toplumsal ve kültürel/ideolojik koşullara bağlı olarak biçimlendiğini, oluştuğunu düşünürsek, bu modeller içinde *benzersiz* olabilmek ancak böyle mümkün olabilir.

• *Vereceğiniz yanıtın yaratacağı tepkileri hiç umursamadan –çünkü bu konudaki samimiyetinize yürekten inanıyorum– çok açık bir soru yöneltiyorum; size, genç şairlerin kalıcı bir şiirin peşinde olmadıklarını düşündürten nedir?*

Bu nedenlerin başında, üzerinde dolanıp durduğumuz öykünme ve yineleme geliyor elbet. Doğrusunu söylemek gerekirse, örneğin Ece Ayhan Sözlüğü'nü yeniden üretmenin hiç bir yararı olamayacağını düşünüyorum. Bu tür *çıkartma* özelliği yansıtan şiirleri okudukça, çok ayrı amaçları göz önünde tutarak yazmış olmasına rağmen Borges'in "Don Quixote Yazarı Pierre Menard" adlı öyküsünü anımsıyorum. Menard, özgün bir yapıt yarattığı inancıyla Cervantes'in metnini sözcüğü sözcüğüne kopya eder bu garip öyküde. Borges, öykünün sonunda Menard'ın "okuma sanatını" yeni bir yöntemle zenginleştirdiğini söyler: "Bilinçli anakronizma ve hatalı araştırmalar" Yöntemin ikinci ögesi önemlidir: Hatalı araştırmalar. Zorunlu olan bu araştırma süresinin fazla uzatılmaması gerekiyor.

Bir başka kaygılandırıcı nokta, biçim/biçem araştırmalarının ardında belli bir felsefî kaygıdan çok, *okur-avlayıcı* bir *zenaatçılık* yatması. Bu olguyu, son yılların en ilginç çıkışlarından birini yapmış olan Küçük İskender'den örnekleyeceğim: "Geceler masus markus, biraz enguls lunin", "mayistler,

septemberistler/sizler/free gitaristler, peace veletleri, makinistler/din sülükleri; varoluşçular: kapı komşularım/sloganın, olağanın şairleri", "beyaz yaldız UFO'lar, sarı yaldız EGO'lar", "afişledi beni fiil filmler ve / cahide sonku'lar, ayhan ışık'lar", "preveze'den dönüyor prezervatifli donanmam", "kalemim bukalemundu benim" (Enis Batur'un kitabı "Bu Kalem Bukalemun" mu bu şiir mi daha önce? sorusunun hiç önemi yok burada), "işte şule, ben bir beykoz vapuruyum/ben bir kamu iktisadi teşkilatıyım", "orospu çocukları, sizler, türk çocukları, tüp çocukları" Örnekler, kendine bir *ses* bulabilmiş bir şairin bile yöntemine kurban gidebileceğini yeterince sezdiriyor sanırım. Meraklı okur, başka genç şairlerde de bulabilir benzer uygulamaları.

Vurgulayacağım bir özellik de, genç şairlerin *duygularına* fazla güvenmeleri. Kimi yerde, neredeyse içerden patlamış gibi azıyorlar ama tam da bu yüzden saçma gibi un ufak olup çevreye saçılıyorlar. Duygunun *yoğunlaştırılması* gerektiğini düşünüyorum ben. Çünkü *etki* ancak öylelikle doğrudan olabilir. Küçük İskender'e göre daha militan bir siyasal düzlemden konuşan Emirhan Oğuz örnek gösterilebilir bu noktada. *Pathos* çekicidir belki, ama tehlikelidir de. Genç şairlerin bir bölümünün *neologism* ve *verbalism* hastalığının buradan kaynaklandığını sanıyorum.

Katılır mısınız bilmem ama şöyle bir gözlemim var: Genç şairlerin bir kısmı değişik dergilerde ve sık periyodlarla şiir yayımlamayı, hiç bir eleme yapmadan yazdığı her şeyi yayımlamayı, gündeme girmek için yerli yersiz her soruşturmaya hem de şiir adına yanıtlar vermeyi 'onaylanmak' olarak anlıyor. (30'lu yaşlarını sürdürdüğü halde 'Bütün Şiirleri' başlığı altında kitap bastıranlar, 80'li yılların şiirinin patent haklarını almaya çalışanlar da var). Kısacası popüler olmanın, dolaşımda olmanın her şeyi çözeceği sanılıyor Genç şair ile 'ün' arasındaki ilişki ne tür bir ilişki sizce?

Gözleminize katılmamak elde değil. Ancak, genç şair için

"sık görünme" isteğinin *anlaşılabilir,* anlaşılması gereken bir duygu olduğunu kabul etmeliyiz. Şiirin, bir anlamda manifaktür dönemine (1925-1960) özgü olduğunu öne sürebileceğimiz dergilerde sık yayınlama olgusu, söz konusu dönemde şiirsel üretimin zorunlu bir ögesiydi ve işlevseldi. Bu sayede bireysel/kişisel şiirseller arasında sadece üretim düzeyinde bir *iletişim* kurulmuş oluyordu.

Gelgelelim, günümüzdeki kitleselleşme ve popülerleşme eğilimi, bu işlevi tersine dönüştürmüş görünüyor ya da bu yolda bir izlenim edinilmesine yol açabiliyor: Çünkü *ödül* olayı (sanırım beş altı tane şiir ödülü oldu) ve *satış* ögesi, şairleri rekabet sürecine sokmuş bulunuyor, dolayısıyla reklâmı benimsemeye zorluyor. Ün, şiiri *bastırdı:* Değerin artık pazarda *belirlendiği* varsayılıyor. Şair de ordan oraya konuşma yapmaya koşuşturuyor; şiirini açıklıyor, övüyor, benzersizliğini ilân ediyor.

Üstelik, süreç sadece genç şairleri kapsamıyor. Tehlike *genel.* Yeri gelmişken, şairin *amacını, varlık nedenini* bizlere bir kez daha anımsatabileceğini düşünerek Saint-John Perse'in René Char için yazdıklarını alıntılayacağım:

"Borsa hesabı tutar gibi yazın değerlerinin hesabını tutan dilenciler, bohçacılar, lodosçular kalabalığının arasından, büyük adımlarla *uzak menzillerinize* yürüyorsunuz. Biliyorsunuz Yabancı'nın çalgısını ara sıra hangi çıplak taşlar üstüne bıraktığını.

Ve sevindiriciydi ozanlar arasında sizin orada olduğunuzu bilmek, alnınızdaki o *şimşek* dışında hiçbir *seçkinlik* işareti taşımadan. Ve sizden yaşlılar minnet duyuyorlardı, yürüyen o atlet meşalesini *yüksekte* ve *sapasağlam* tuttuğunuz için"

Vurguladığım sözcükler, şairlerin yolunu aydınlatan sözcüklerdir. Bağlanmamız gereken amaçlar bellidir. Toplumlar demokratikleşecek ama şair her zaman belli bir *seçkinliğin* insanı olacaktır. Seçkinlik çünkü, halkı hor görmek değil, kitle kültürüne, amiyane olana, *kitsch*'e yenilmemek demektir. Şair,

genel okurun peşinden gitmektense okurunu yaratmak isteyen ve bunu başaran adamdır. Ulaşır mı her isteyen şimdiden kestirilemez, ama *Büyük Amaç*, budur her zaman.

"İzlerçevre" terimiyle dile getirilen bir alımlayıcı/okur kitlesi var, homojen olmayan ama yapıtı alımlama biçimiyle bazı durumlarda yapıta yeni yorumlama/alımlama alanları açan... Genç şairlerin böyle bir izlerçevre edinemediklerini ya da olsa bile bunun henüz yetersiz olduğunu düşünüyorum ben. Bunun nedenleri de sanırım yukarıda söylediklerimizin içinde belirmiş durumda. Daha genel bir şey sormak istiyorum: Günümüz Türk şiirinin izlerçevresi ne tür özellikleri olan bir izlerçevre sizce? Yahut günümüz Türk şiirinin izlerçevre ile olan ilişkilerinde belli bir tıkanıklık mı söz konusu?

Alımlama Estetiği kuramcılarından Hans Robert Jauus'un geliştirdiği izlerçevre *(publikum)* terimini, ben Ahmed Arif'in şiirini çözümlerken kullandım. Ancak, terimin alanını genişlettiğimi ve Jauus'nunkinden farklı br bağlama yerleştirdiğimi söylemeliyim. İzlerçevre, genel anlamda *okuyucu*'yu içermiyor. Duygu ve düşünce, belki de dünya görüşü düzeylerinde bir *yandaşlık* söz konusu bir anlamda. Ahmed Arif'in izlerçevresiyle Sezai Karakoç'un izlerçevresi *aynı* değil. Buradan bakıldığında, izlerçevrelerin kimi zaman *karşıt* kutuplar oluşturduğu söylenebilir. İzlerçevrede eleştirel bakış açısının gerilemek zorunda kaldığını, şairin mutlak bir *önkabule* sahip olduğunu düşünüyorum. Apaçık görülebilir olan biçim yetersizlikleri ve içerik kısırlıkları, bu yüzden ciddiye alınmamaktadır. Dikkatli okur, yazın dünyasındaki tartışmaları, değerlendirmeleri izlerse, hangi şairlerin bu türden izlerçevreler edinmiş olduğunu ya da edinmeye çalıştığını kolaylıkla belirleyebilir.

Sorunuzu doğrudan *okur* sözcüğü bağlamında anlayacak olursak, şairin giderek *daha yalnız adam* haline geldiğini öne sürebileceğimizi sanmıyorum. Dünyanın her yerinde, hemen her zaman belli bir azınlığın malı olmuş bulunan şiir, kitle kültürünce kuşatılmış bulunan Türkiye'de makiliklere sürgün

edilmiş durumda. Ama, makilik zaten şairin asıl barınağıdır. Bu yüzden, dolaşımda olan, ancak şiirin nasıllığını ve ne'liğini farkeden her şair, gönüllü olarak sürgün yerine doğru yürümeye başlıyor.

Doğrusunu söylemek gerekirse, has şairin okur diye *birincil* bir sorunu olduğunu düşünmüyorum. Şairi *bulan* okur da aslında *seçkin* bir okurdur zaten. Onları birbirine bağlayan niceliik değil *niteliktir*. Mallarme'yi anabiliriz burada: "Çağımızın şair için bir geçiş dönemi olduğuna inanıyorum ki, bunun dışında kalmalıdır o; herşeyden önce zaman çok eskimişliğe ve hazırlığa gebe; onun tüm yapabileceği, bir gözü sonsuzluğa dikili olarak giz içinde çalışmak ve arada bir, kendilerini varsaymadığından kuşkulanıp da taşa tutmasınlar diye 'yaşayanlara' kartını, birkaç dizesini ya da sonevi göndermektir."

Eğer *şiiri* bu biçimde anlıyorlarsa, şair ve okur, çoğunluğun ötesinde buluşur ve sayıları ne olursa olsun, birbirlerine yeterler. Bu bağlamda günümüz Türk şiirinin *de* yeterince has okuru olduğunu sanıyorum.

• *Çuvaldız hepimize! Türkiye'de şairin konumunun sarsılmasının, şiirin gereken saygınlığa kavuşamamasının 'dışsal' bir çok nedeni var kuşkusuz. Onlar da üç aşağı beş yukarı biliniyor. Peki ama bu konuda 'içsel' nedenlerin, yani şairlerin hiç suçu yok mu? Kısacası diyorum ki; 'kol kırılsın, yen yırtılsın!'*

Şair, hangi konumda yer alırsa alsın, öncelikle *gören* olmak niteliğini hiç bir çağda yitirmedi. Bu yüzden, bir ara çekimine kapılmış olsa bile, o düzeyde söz almanın gereğine inanmış olsa bile, *güncel amaçla* kendini sınırlamamak zorunda. Zamana karşı konuşur şair, dolayısıyla ün, önceki sorunuzda da belirttiğim gibi, doğrudan doğruya uğraşına ilişkin bir olgu değildir. Ünlenmek ve onu korumak, şairi önünde sonunda genel-geçer'e, amiyaneye ve anonime bağlanmaya mahkûm eder. Bu tür kaygıların *minör* diye niteleyebileceğimiz şairlere özgü olduğunu söyleyebiliriz.

Bu türden bir "suç" işleyen şairler olduğunu kabul etmek zorundayız. Ama bu, kimseyi fazla kaygılandırmamalı. Onlar, kendi kollarını kendileri kırar ve yenlerini de yırtarlar. Buysa, has şiir okurunun zaten hiç bir zaman sorunu olmamıştır.

Büyük Amaç, yukarıda da belirttiğim gibi, kendi okurunu yaratan bir söz kurabilmektir. Başarıp başarmadığından hep kuşkulanarak, sadece bunun için didinir şair. Ölünceye kadar.

(Şiir Atı, Sayı 6, Nisan 1991)

ÇOK KATMANLI BİR ŞİİR

Bugün geldiğiniz noktadaki şiiriniz –daha önce de varolan– arka plan ve yan anlamları daha derinleştiren "hermetik" bir şiir. Bir de Ahmet Oktay şiiriin bir "tavrı" var, deyim yerindeyse bir epistemolojisi. Son kitabınıza bağlı kalarak bu iki noktayı açar mısınız?

Şiirimin özellikle son yıllarda, yorumsamacı bir içerik kazandığı yolundaki gözleminiz yerindedir. Bunun başlıca nedeni, şiirimin kurduğu metinlerarası ilişkilerdir sanıyorum. Bir başka söyleyişle, benim şiirimin her zaman entelektüel bir arka-planı olmuştur .Bu entelektüel ilgi, şiirimin yalnızca duygusal düzlemde algılanmaması/alımlanmaması gereğini ortaya çıkarır. Ya da orada kalındığında tam anlamıyla alımlanamaz. Çünkü salt o düzeye ait olarak üretilmemişlerdir.

Eğer izleklerin dönüşüme uğrayarak sürmesi anlamını kastediyorsanız, şiirimin bir epistemolojisinden söz edilebilir sanıyorum. Gerçekten de, ilk kitabım "*Gölgeleri Kullanmak*"tan bu yana, benim ölüm gibi, intihar gibi, baskı gibi çevresinde döndüğüm kimi izlekler var. Bu izlekleri, yaşanan somut zamanın sorunsalları bağlamında yeniden ürettiğim, belli bir uzam-zaman'ın somut olgularına bağlamaya çalıştığım söylenebilir.

• *Kendi şiir serüveniniz açısından değerlendirdiğinizde son dönem Ahmet Oktay şiiri üzerine bize bilgi verir misiniz?*

Son üç kitabım, *Kara Bir Zamana Alınlık, Yol Üstündeki Semender, Ağıtlar ve Övgüler*, biçim ve biçem açısından ortak ögeler taşıyor hiç kuşkusuz. Gerçi, *Kara Bir Zamana Alınlık*'ın aslında ayrı bir kitap olan ikinci bölümü "İşler ve Günler" daha farklı bir yapı ortaya koyar ama, gündelik yaşama göndermeleri ve gündeliğin içinde yaşayan metafizik korkuyu ya da kaygıyı dile getirme çabasıyla, öteki iki kitaba eklemlenir. Son dönem şiirlerimde ben özellikle sesimi, yani biçim ve biçemimi olgunlaştırmaya özen gösterdim. Ayrıca bu dönemde, zaten çok yıllar önce terketmiş bulunduğum söylevci edadan tümüyle koptum. Hiç kuşkusuz, son kertede şiir de tüm öteki sanatlar gibi bir anlam üretir. Yani bize dünya ve yaşam hakkında bir şeyler söyler. Ama bu söylem, her zaman kendisinin ötesine eğilimlidir. Her yan-anlam başka bir çevren oluşturabilecek bir gizil güce sahiptir. Çok katmanlı bir şiir: Son yıllarımın çabasını bu cümleyle özetleyebilirim.

• *Kendi şiir mecranızda imgelerinizin bir somut karşılığı oldu hep. Yani şiiriniz "kapalı" görülse bile, ilk bakışta bu. Bu olguyu şiirin işlevi açısından değerlendirir misiniz?*

Biraz karmaşık yanaşacağım. Öteki ol(a)mayan ben, kısırdır. Ben diyen, ancak öteki'ni de dile getirebiliyorsa önem kazanabilir. Bunun bir yolu, somuttan geçer. Marx'ın deyişiyle soyuttan somuta. Şiir, doğrudan bir dünya ilgisi'dir. Şairin edindiği, kurduğu ve dolaşıma soktuğu, o benzersiz dil, yaşanan zamanın ve uzamın derinliklerinden fışkırır. Yazıldıkları dönemlerde soyut ya da anlamsız sayılmış pek çok şiirin alabildiğine somut olduğu anlaşılmış ve soyut olarak algılananın aslında yeni bir dünya ilgisi olduğu anlaşılmıştır. Kapalılık ile somutluk birbirlerini dışlayan terimler değildir. Sorun kapalı denenin neyi kapadığını açığa çıkarabilmektedir. Bize kapalı gelen kayış dili, toplumun dışladığı o dünyada yaşayan insanlar için özgür bir iletişim dilidir.

Şu da var: Ben yaşamın, yaşamımın ayrıntılarına önem veren biriyim. Bu da şiirimin imge düzeyini ister istemez somuta bağlıyor. Bilmem bu bağlamda doğru olur mu kullanmam ama

Eliot'ın nesnel karşılık kavramını kullanacağım: Nesnel karşılığı bulabilmesi şiirin büyük ölçüde somut olabilmesine bağlı gibi görünüyor bana. Bunu, imgenin sadece nesneler, durumlar, tavırlar dünyasına göndermesi gerektiği anlamında söylemiyorum elbet. Duygunun ve düşüncelerin somut bir sunumu var çünkü.

• *Kendi şiirinizi modern bir şiir bağlamında ele alsanız neler derdiniz?*

Doğrusu bu soruya yanıt vermek, sanıldığından da iddialı olunduğu görünümü verebilir. Aslında modern sözcüğü artık fazla güven verici ve gerekli görünmüyor pek çok kişiye. Modernizm ve modernleşme kavramları geniş bir tartışmalar alanı oluşturuyor. Çünkü en başta bir sınır belirleme sorunu var. Ama, modern sözcüğünü 20. yüzyılla sınırlayarak ele alırsak, benim şiirim de bu süreç içinde kullanılmış, üretilmiş biçim ve biçemlere olduğu kadar içeriklere de eklemlenmeye çalışan bir şiirdir diyebilirim. Başarı sorununu ise elbette ki ben yanıtlayamam. Bir de şunu söyleyebilirim: İtirafçı bir şiir değildir benim şiirim. Hiç kuşkusuz, özyaşam öyküsel ögeler de taşır ama yine de itirafçı değildir.

• *Son olarak yazı'nın hemen hemen her alanıyla ilgilenen "sorumlu" bir Ahmet Oktay var. Bu bir zorunluluktan mı yoksa başka şeylerden mi kaynaklanıyor?*

Bu bana en çok sorulan bir soru. Bizim geleneksel yaklaşımımız, sanıyorum şairin entelektüel uğraşlarla ilgisini gereğinden çok koparan bir yaklaşım. Kimi insanlar şair de olsalar kültür sorunlarıyla da siyasa sorunlarıyla da derin ilişkiler kuruyorlar. Doğal, kendiliğinden biçimde. Ben de bunlardan biriyim. Örneğin, aslında Cemal Süreya da böyleydi. Belki benim Enis Batur'un vurguladığı gibi deneme biçim ve biçeminden çok araştırma, inceleme biçimine, bilimsel söyleme daha yakın durmam, bu soruyu kışkırtıyor.

Şiir de yazsam, kültürel sorunlar üzerine de yazsam, son kertede kendime ilişkin olan üzerinde yazıyorum.

(Dünya Kitap Eki, 10 Ocak 1992)

"CUMHURİYET DÖNEMİ EDEBİYATI" ÜZERİNE

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'*nı ne olarak adlandırıyorsunuz? Bir antoloji mi, bir edebiyat tarihi çalışması mı yoksa ikisinin de dışında, edebiyatımızı farklı bir açıdan ele alan bir inceleme kitabı mı?*

Kuşkusuz, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, adının da hemen çağrıştırdığı gibi, *edebiyat tarihine* özgü çizgiler içeriyor. Ama şu farkla ki, ders kitaplarına girmiş, bir ara adları çevresinde umutlar uyanmış bir çok kişi yer almıyor bu çalışmada. Örneğin, Cemal Süreya'nın adının hep anılmasına şaştığı ve "ilk şiirine yenilmiş" bir şair olarak niteleldiği Mustafa Seyit Sütüven yok bu kitapta. Benee, ondan çok daha önemli bir ad olan Bekir Sıtkı Kunt gibi bir öykücü de yok. Şu nedenle: Kunt'un ancak çok az sayıda bir *öykücü* topluluğu nezdinde önemi olduğunu, *okur* düzleminde artık dolaşımda olmadığını düşünüyorum. Buna karşılık, şiirinin hiçbir önemi *olmadığına* inandığım Hasan İzzettin Dinamo'ya yer verdim. Çünkü Dinamo, bir zamanlar salt *siyasal* nedenlerle de olsa, adından çok söz edilmiş biri. Başka örnekler de verilebilir elbet ama özetle şunu söyleyeceğim: Ben, önemleri, okunurlukları bugün de devam eden şairler, yazarlar üzerinde durdum.

Şunu da eklemek isterim: Alfabetik bölüme aldığım şairlerin, yazarların sanatlarını, tematik ilgilerini, içeriksel ögelerini en geniş biçimde açımlamaya, yazınsal ve ideolojik özelliklerini ayrıntılarıyla betimlemeye özen gösterdim. Haklarında değişik açılardan yapılmış *değerlendirmelere* geniş yer verdim. Çözümlemeye çalıştığım şair ve yazarların bireysel/kişisel ve yazınsal *portrelerinin* değişik perspektiflerden görülmesi için uğraştım. Yapıtların *çok anlamlılığının* okur tarafından algılanması için çaba harcadım. Kendi *yorumlarımın* özgün olmasına uğraştığım gibi bu yorumları besleyen başka yorumları kaynak belirterek özenle andım. Burada örneğin Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1923-1959)* adlı çalışmasında kendisine çok şey borçlu olduğu Tahir Alangu'nun *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı kitabından hemen hiç söz etmediğini anımsatacağım.

Şöyle bağlayacağım bu sorunun yanıtını: Büyük harfle yazılan tarih de dahil olmak üzere her tarih, önünde sonunda *tarihçinin yazdığıdır*. Tarihin durmadan yorumlanmasının nedeni budur. Bu bakımdan, benim çalışmam da kişisel/bireysel yeteneklerimle, birikimimle sınırlanmış/belirlenmiş bir *tercihin* ve *seçimin* ürünü.

• *Zamanlamayı nasıl belirlediniz? Başlangıç ve bitiş tarihleri nasıl olacak? İkinci cilt kimlerle bitecek, neden? Aynı şeyi seçtiğiniz adlarda da belirtebilir misiniz?*

Cumhuriyet dönemi edebiyatını, elbetteki 1923'ten başlatıyorum. Ama hemen belirtmek gerekir ki, latin harflerinin kabul edilmesine rağmen, bu edebiyat gökten zembille inmemiştir. Özellikle İkinci Meşrutiyet ve Mütareke döneminin düşünsel ve yazınsal hareketleriyle, eğilimleriyle açık ve örtük ilişkileri vardır. *Tevarüs* ettiği tikler, korkular, kekelemeler vb. vardır. Cumhuriyet dönemi edebiyatı, bu tiklerden, kekelemelerden ve tutulmalardan *kurtulma çabasının* tarihidir. Ben bu çabayı, 1980'e kadar, yani Türkiye'de özgürlüğün ve demokrasinin ikinci kez askıya alındığı 12 Eylül askerî darbesine kadar

izlemeye çalışıyorum. Bu yüzden, ikinci cilde yapıtlarını 1980'den sonra vermeye başlayan Orhan Pamuk, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Küçük İskender, Orhan Alkaya vb. gibi bir çok şair ve yazar giremeyecek.

Belirtmem gerek: 1950 siyasal düzeyde olduğu kadar düşünsel ve sanatsal/yazınsal düzeyde de köklü dönüşümlerin başlangıç yılıdır Türkiye'de. Edebiyat, bu tarihten itibaren gerçek anlamda *patlama* yaşamıştır. Hem nitel, hem nicel anlamdadır bu patlama. Dolayısıyla, ikinci cilt daha kapsamlı ve oylumlu bir kitap olacak.

• *Kitabın başında "Edebiyatın Arka Alanı" başlıklı bir giriş bölümü var. Bu bölümde edebiyat ile toplumsal gelişim arasında bir koşutluk kurma söz konusu mu? Edebiyatla toplumsal/si-yasal yapı arasındaki koşutluk ne dereceye kadar etkilidir? Bu gelişmelerden bağımsız değerlendirilebilecek yazarlar var mı edebiyatımızda?*

Edebiyatla toplumsal/siyasal ve ekonomik yapı arasında *birebir* olmamakla birlikte, her zaman bir bağıntılılık/ilişkinlik olduğu söylenebilir. Edebiyat yapıtları *boşlukta* üretilen ürünler değildir. Bir *zamanları* ve *uzamları* vardır. Halide Edip'in cinselliğe bakışı ile Leyla Erbil'in cinselliğe bakışları ve cinselliği dillendirişleri arasındaki farkı başka türlü açıklayamayız yoksa. *Yasaklı*'nın her yazar *farkındadır* ama bunu görünür kılma yöntemlerini *belirleyen* somut/maddî koşullardır; yani toplumsal/siyasal ve ekonomik yapı. Kuşkusuz bu somut/maddî temel, her yazarın eğilimlerinin, dünya görüşlerinin ve yazın anlayışlarının bir örnek olmasını gerektirmez. Hatta aynı dünya görüşünü benimsemiş *farklı* biçem ve biçimleri olan pek çok yazar gösterilebilir. Ama, yazarın, şairin *yasaklı* ya da *aykırı* kimliğinin biçimlendiği bir toplumsal/kültürel ortam vardır. Toplumsal/siyasal ve ekonomik yapının bilinmesi bu farklı biçem ve biçimlerin daha iyi anlaşılmasına yol açabilir. Unutmayalım: Toplumların olduğu gibi Biçim ve Biçemlerin de *Tarihi* vardır.

Yazarların *bağımsızlığı* daha başka bir sorundur. Örneğin, Leyla Erbil, marksizmi seçmiş bir yazardır. Ama, yapıtlarının tümünü Türkiye'deki *egemen* solcu söyleme ve onun izleklerine bağımlı olmadan üretmiş, bu sayede de *sıradanlıktan* kurtulmuştur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın yapıtlarında hemen hiçbir zaman siyasete değinmemiş olması da, bu yapıtın yüzde yüz siyaset *dışı* olduğunu öne sürmemize izin vermez. Yazarın *tikel sorunları* da kim ne derse desin, *tarihsel/toplumsal* olarak belirlenir. Sait Faik'in *Alemdağı'nda Var Bir Yılan*'ı 1940 yılında yazamamasının yazın dışında da bir nedeni olmak gerekir. Türkiye'de bir Jean Genet'nin yetişememesinin de yazınsal yetenek dışında bazı nedenleri bulunmasının gerektiği gibi.

• *Türkiye'de antoloji ve edebiyat tarihi çalışmaları konusundaki çalışmalar hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Kuşkusuz, özellikle edebiyat tarihi alanında pek övünülecek durumda olmadığımızı söylemek gerekir. Fuat Köprülü'yü, Agâh Sırrı Levend'i, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı vb. *aştığımız* pek söylenemez. Çağdaş Türk Edebiyatı alanında yapılan çalışmalar ise çok sınırlıdır. Edebiyat tarihlerinde olmaması gereken pek çok adın yanısıra olması gereken bir çok ad vardır. Bunların *yeniden okunması* gerektiğini düşünüyorum. Yukarda belirttiğim gibi, tarih, ünlü İngiliz tarihçisi Carr'ın söylediği üzre tarihçinin bakış açısına bağlıdır. Dolayısıyla, bu yeniden okumanın yerleşik/egemen anlayışı aşması, kurumlaşmış korkuları aşması gerekir. Kuşkusuz, zaman içinde bir şair, bir romancı ya da bir denemeci, artık dolaşımda olmayan bir yazarın dikkati çekmemiş özelliklerini görebilir, onları zamandaş kılabilir ama bu çaba, ancak yeniden-okuyan *açısından,* onun *kişisel sözü* açısından önem taşıyabilir gibi geliyor bana. Ama, bu olgu, Fazıl Hüsnü ve Necip Fazıl'dan sonra ilginç şiirleri olduğuna inandığım Emin Ülgener'i onların *düzeyinde* bir şair olarak görmemize izin vermez. Orhan Burian'ın *Kurtuluştan Sonrakiler* adlı şiir antolojisini okumak, bu konuda yeterli bir kanı verebilir okura.

Her tarih ve her antoloji, inanıyorum ki, *özürlü* olmak zorunda. Sorun özrü asgaride tutabilmek için harcanan çabanın inandırıcılığında düğümleniyor bence. Ercüment Ekrem Talu'yu ve Mahmut Yesari'yi kitabına alan Cevdet Kudret'in Nahit Sıtkı Örik'i ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı es geçmesi, *özürsüz* bir edebiyat tarihi ya da antoloji yapmanın çok zor olduğunun en iyi kanıtıdır bence. *Elden çıkarılamayacakları* saptamak çetin bir soru. Bu yüzden, incelenen yazar ve yapıtlarla ilgili yargıların ve çözümlemelerin *derinliği, özgünlüğü* ve *açımlayıcılığı,* benim açımdan *seçilen* kişilerden daha çok önem kazanıyor.

Kitabınız kapsamlı ve maliyeti yüksek bir çalışma. Bu tür çalışmaları devlet dışında başka kurumlar da desteklemeli mi sizce? Bağımsızlığı açısından düşünürsek.

Kuşkusuz desteklemeli. Ama, Türkiye'de yayıncılık henüz yeni yeni gelişmekte olan bir sektör. Yayınevleri kurumlaştıkça, yatırımı anında kâra dönüştürmek kaygısından kurtuldukça bu tür yüksek maliyetli kitaplara da yönelecek elbet. Remzi Kitabevi'nin, Yapı Kredi Yayınları'nın bastığı kimi kitaplar, bu konuda umutlar beslenmesine yol açıyor. Payel Yayınları'nın bilimsel içerikli kitapları da. Başka yayınevleri de aynı yolda yürüyorlar. Doğrusunu söylemek gerekirse ben yakın gelecekte Türkiye'de de kazancını hemen konuta, otomobile değil *kendi* binasına, matbaasına, dağıtım ve reklam şirketine yatıracak yayıncılar çıkacağına inanıyorum. Örnekleri görünmeye başladı bile.

Sorunuzun son bölümünü ise şöyle yanıtlayacağım: Ben, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* adlı kitabım dolayısıyla herhangi bir devlet müdahalesi ile karşılaşmadım ve bağımsızlığımdan *fedakârlıkta* bulunmadım. Umarım, bu tür çalışmalar, bundan sonraki *tüm iktidarlar* döneminde de destek görürler. Devlet kuruluşlarının başında olacak kişilerin şunu öğrenmesinin vakti çoktan gelip geçmiş bulunuyor: Bir yazarın belli bir dünya görüşünün sahibi olması, onun yansız ve bilimsel bir yapıt

üretmesini engellemez. Yeter ki, o yazar nesnel ve bilimsel olmayı bir yazarlık borcu, namusu ve görevi, kısaca *kendisinin varlık nedeni* saysın.

(Gösteri, Sayı 160, Mart 1994
Konuşmayı Yapan: Hami Çağdaş)

"CUMHURİYET DÖNEMİ EDEBİYATI" ÜZERİNE

• *Sayın Oktay, her ne kadar* Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950) *adlı kitabınızın, bir "edebiyat tarihi" olmadığını, "olsa olsa kapsamlı bir Başvuru Kitabı" olabileceğini ifade ediyor olsanız da yapıtınız eninde sonunda edebiyat tarihleri içersinde değerlendirilecek önemli bir çalışmadır. Yazınsal ortamımıza böyle bir ürün kazandırdığınız için sizi kutluyorum. Burada yapıtınızın gazetedeki haberini okuduğumda çok sevindiğimi, heyecanlandığımı, büyük bir coşkuyla derhal dostum Ramis Dara'yı telefonla arayarak coşkumu paylaşmak istediğimi söylemeliyim. Bu "başvuru kitabı"nız yazınsal tarih olma özelliği yanısıra antoloji olarak da karşımıza çıkıyor. Bu açıdan ilk akla gelen soru şu: Yazarlarla ilgili metinlerin oluşturulmasında ve yazarların kendi metinlerinin seçilmesinde gözönünde bulundurduğunuz ölçütler neler olmuştur?*

Kitabımın bir *Edebiyat Tarihi* olmadığını ısrarla vurgulamama rağmen, onun aynı ısrarla bir *tarih* olarak anlaşılmak istendiğini görüyorum. Bu yüzden ilkin tarih ve tarihçi üzerine bir iki söz gerekli görünüyor:

Annales Okulu'nun önemli adlarından Lucien Febvre, "*unutmanın* topluluklar ve yaşamak isteyen toplumlar için bir

gereklilik" olduğunu belirtir ve tarihin "geçmişin, insanların omuzlarına tüm ağırlığıyla çökmesini *engelleyen* ve onu *düzenleyen*" bir bilim olduğunu söyler ve şöyle der: "Yaşama bağlı kalarak ölümü incelemektir bu"

Bu çalışmaya girişirken, özellikle ders kitaplarının karşımıza diktiği *yazınsal geçmişin* bir bölümünü unutmak gerektiğini düşündüm. Hiç kuşkusuz, *arkeolojik* içeriğiyle algılandığı taktirde, unutmayı seçtiğim adların da önemi vardır. Ama ben böyle bir amacın peşinde olmadım. Şimdi yeterince *unutamadığımı* görüyorum. Sizin sözlerinizle "yazarlarla ilgili metinlerin oluşturulmasında ve yazarların kendi metinlerinin seçilmesinde" gözönünde bulundurduğum *ilke* "yaşama bağlı kalarak inceleme" ilkesi olmuştur. *Didaktik/pedagojik* olunmadığında, örneğin şiirsel geçmiş içinde bir zamanlar önemsenmiş olan Kemalettin Kamu'nun da Ömer Bedrettin Uşaklı'nın da şiirsel üretimi artık hiç etkilememeleri bir yana, kendi dönemlerinde *bile* ikincil kişilikler olduğunu düşünüyorum.

Bu bağlamda, yani yazarların ve metinlerin seçimi bağlamında bir iki ek yapmak üzere, Marx'ın bir sözünü anacağım: "*Tarih* hiçbir şey yapmaz, büyük servetleri yoktur ve savaşlarda döğüşmez. Her şeyi yapan, sahip olan ve döğüşen *insandır*, sahici, canlı insan" Ve E. H. Carr'dan bu cümleyi tamamlayan bir alıntı: "Tarihin olguları arı bir biçimde varolmazlar ve varolamazlar, her zaman *kayıt tutanın* zihninden kırılarak yansırlar. (...) Tarihçi seçmek zorundadır: *dili kullanması* onu tarafsız olmaktan alıkoyar" Hiç kuşkusuz, *tarih* tarihçi tarafından *keyfî* biçimde oluşturulmaz, oluşturulamaz. Yorumlanan ve dile getirilen kimi somut ve nesnel olgular, olaylar vardır. Bu yüzden, ben de yazarken ve unuturken *merkezî* kişiliklerin hemen hepsini göz önünde bulundurmaya elbette ki özen gösterdim. Aynı şekilde, incelediğim yazarları, şairleri kendi öznel/kişisel yorumum saklı kalmak koşuluyla elbet, *yansız* biçimde *zamanlarına* ve *sonralarına* yerleştirmeye çalıştım.

- *Böylesine oylumlu bir yapıtı çok kısa bir sürede üret-*

menin sakıncaları olsa gerek. Örneğin bir Necip Fazıl bölümüne baktığımızda bir yandan yazarın tüm yazınsal alanlardaki üretiminin dikkate alınmamış olduğunu bir yandan da kendisiyle ilgili yayınların iyice taranmamış olduğunu görüyoruz. Yazar yalnızca şairliği açısından, o da belirli bir açıdan ele alınmış. Bu konuda neler söylemek istersiniz? Türk edebiyat tarihiyle ilgili yazılmış kitaplardaki eleştirdiğiniz, örnek aldığınız özelliklerden söz eder misiniz?

İlkin şunu söylemeliyim "her zaman", *kısa* zamandır. Ya da *zaman* "hiçbir zaman", *yetmez*. Yetmeyebilir. Hele tarihçi için. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı*'nı sizce kısa bir zamanda mı yazmıştır, *uzun* bir zamanda mı? Hele, bu anıtsal yapıtın ikinci cildini tamamlayamadığını anımsadığımızda, zamanın Tanpınar için asla uzun olmadığını söyleyebiliriz. *Integral* (bütünsel) bir tarih anlayışından yana olan Fuat Köprülü, İslamiyetten "önceki" ve "sonraki" Türk Edebiyatı'nı bir türlü tamamlayıp Tanzimat'a ve Servet-i Fünun'a gelememiştir. Demek ki, yaklaşık bir hesapla 50 yıllık bir yazınsal ömür, *kısa* bir ömür olmuştur. Agâh Sırrı Levent'in *Türk Edebiyatı Tarihi* de yarım kalmıştır.

Ben integral bir tarih yazmayı amaçlamadığım için, *yazma* zamanının kısa olmadığını düşünüyorum. Çünkü, günde ortalama 14 saatten, bir yıllık bir çalışma süresi, 900 sayfalık bir metin üretilmesi (500 sayfayı yazar ve şairlerden örnekler oluşturuyor varsayıyorum) için yeterli görünüyor bana. Ama kitabın *düşünme/oluşturulma* süresi sandığınız kadar kısa değil. Şöyle diyebilir miyim: Bu kitabın zamanı, 30 yıl artı bir yıldır. Kuşkusuz, aynı metni beş yılda da *yazabilirdim*. Ya da öyle *sunabilirdim*.

Necip Fazıl'la ilgili *eleştirel* kanınıza gelince, hemen katılmadığımı belirteceğim. Hiçbir araştırmacının, incelemecinin herhangi bir yazarla, şairle ilgili tüm yayınları bilmek, okumak zorunda olduğuna inanmıyorum. Çünkü ben, bu kitapta otobiyografik ve monografik bir çalışma yapmıyorum. Beni

yönlendiren yer yer kimi çalışmalarından yararlandığım yazarların *duruş-açıları* değil. Benim, ele aldığım yazarlar ve şairler hakkında *kişisel* bakış-açım ve yorumum var. Doğru yanlış; o ayrı sorun; ama var. *Yorum doğrultusunu* belirleyen *benim* bakış-açımdır. Öteki çalışmalar yedek malzemeyi oluşturuyor. Yani ya benim önemsediğim *farklı* bir bakışı yansıtıyor ya da *benim* yorumuma şu ya da bu noktada *destek* veriyor ve onu doğruluyor.

Necip Fazıl'la ilgili her yazıyı bilmek, belki *tek nesnesi* Kısakürek olan bir çalışma için geçerli görülebilir. Ama bence bu bile tartışmalıdır. Ben, Necip Fazıl için hiçbir dipnot göstermeden, hiçbir çalışmaya bakmadan da bir kitap yazabilirim diye düşünüyorum. *Yorumlamak* bulamaç yapmak değildir.

Yine Necip Fazıl'a bağlı kalarak söylersem; ki, Nazım Hikmet vb. için de geçerlidir kanım; bence önde duran figür *Şair*'dir. Bunu zaten kitabımın 992'nci sayfasında açıkça belirtiyorum. Kısakürek'in *siyasal Yazısı* ile ilgilenmedim. Nazım'inkiyle de ilgilenmedim. Bu düzeyde konuşmak, ister istemez her ikisiyle polemiğe girmeyi gerektirirdi ki, edebiyatı (yani şiiri, romanı, öyküyü, eleştiri ve denemeyi) *merkeze* almış bir çalışma açısından gereksiz olurdu. Bu yüzden, gerek Necip Fazıl'ın, gerekse Nazım Hikmet'in yazıldıkları zamanlarda bile önemi olmayan, şiirlerinin yanında ikincil düzeyde kalan roman ve öyküleri üzerinde durmadım. Buna karşılık, her ikisinin *oyunlarına* belli ölçüde değindim. Ancak hemen belirtmeliyim ki, burada da doğrudan söz almamayı *tercih* ettim. Çünkü *tiyatro yazını*, genel yazın kavramı içinde bulunsa bile, değerlendirme ve eleştirme düzeyi yazınsal alanın dışına taşan bir *donanımı* gerektirir. Sahne bilgisi, dramaturji sorunudur söz konusu olan. Bir iki örnek dışında, yazın adamlarının tiyatro ve oyun eleştirisi alanında uğradıkları başarısızlık anımsatılabilir bu noktada. Nitekim, Necip Fazıl'dan da Nazım Hikmet'ten de daha başarılı bir oyun yazarı olduğuna inandığım halde, Melih Cevdet Anday'ın oyunları için de bir tiyatro uzmanının metnine başvurdum.

Necip Fazıl'ın şairliğini "belirli bir açıdan" ele aldığımı söylüyorsunuz. Doğrudur. Başka hangi *açıdan* ele almam gerekir ki? Bu cümleyle, Kısakürek'in şiirinin biçimsel özelliklerinin stilistik ve göstergebilimsel bir çözümlemesine ayrıntılı biçimde yer verilmediğini söylemek istiyorsanız, bir ölçüde haklı olduğunuzu kabul edebilirim. Ama, kitapta ele aldığım şairlerin hiçbirini bu açıdan *ayrıntılı* biçimde ele almadığımı görmüş olduğunuza inanıyorum. Dilde ve biçimde tümüyle *yıkıcı* ve *dönüştürücü* olmuş bir iki kişi dışında. Ki, Nazım Hikmet, Ercüment Behzat gibi bu şairlerin bile biçimsel özelliklerine azamî tutumluluk içinde değindiğimi söylemeliyim.

Türk Edebiyat Tarihiyle ilgili yazılmış kitaplar konusunda konuşmayı gereksiz buluyorum. Çünkü benim ilgilendiğim dönemle, yani Cumhuriyet Dönemiyle ilgili ve *tarih* kavramı çerçevesinde ele alınabilecek çalışma bulunmamaktadır.

Elimizde Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatıyla ilgili sayın Şükran Kurdakul'un da bir yapıtı var. –Siz edebiyat tarihi, tarihçiliği konusunda Fuat Köprülü'nün yöntemini benimseyenler olarak çeşitli adlar veriyorsunuz ama "Yazın Tarihi ve Eleştirisi" diye başlık attığınız bir bölümde bu yapıtı anmıyorsunuz- İster istemez bu iki yapıt karşılaştırılacak, bir anlamda yarışa sokulacaktır. Bu konuda bir şey söylemek ister misiniz?

Doğrusu Şükran Kurdakul'un *Çağdaş Türk Edebiyatı* adlı kitabı ile benim kitabımın "karşılaştırılacağını" ve "yarışa sokulacağını" nereden çıkardığınızı anlayabilmiş değilim. Magazin basınına özgü bir *kışkırtma* amaçlamadıkça böyle bir karşılaştırma bana gereksiz görünmektedir.

Kurdakul'un kitabını "Yazın Tarihi ve Eleştirisi" başlıklı alt bölümde anmamamın nedeni son derece basittir: Kendi kitabım gibi Kurdakul'un kitabını *da* tarih saymıyorum *da* ondan. Buna karşılık, tıpkı benim kitabım gibi bir başvuru kitabı olduğuna inandığım bu çalışmanın bazı bilgilerinden ve değerlendirmelerinden yararlandığımı, dikkatli okur dipnotlarını okurken zaten görmüştür. Kurdakul'un kitabı bir Edebiyat Tarihinin

olsa olsa ön notlarını oluşturabilir. Ben bu yüzden Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı çalışmasını da ondan çok daha yetkin olduğunu düşündüğüm Tahir Alangu'nun *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı çalışmasını da edebiyat tarihleri arasında anmadım. Cevdet Kudret'in sadece Tanpınar'dan tek satır söz etmemesi bile, çalışmasını *tarih* olarak görmemi *yasaklar.*

• *Sayın Oktay 1923-50 döneminin eleştiri ve deneme yazarları arasında Mehmet Kaplan'ı anıyorsunuz. Ve sayın Kaplan'ı bu dönem edebiyatımız içersinde ele alıyorsunuz. Oysa kitabınızda Mehmet Kaplan'la ilgili, "yapıtları" bölümünde de kolayca görülebildiği üzere Mehmet Kaplan'ın verimliliği 1950-80 arasındadır. Burada ister istemez yazmaya başlamanın, ilk ürünlerin yayınlanış tarihlerinin ölçüt alınması gibi bir durum ortaya çıkıyor Bu konuda ölçütünüzü destekleyen kanıtlarınız neler? Hem sonra yine Mehmet Kaplan bölümünde "Başaramayan Şair" adlı bir alt-bölüm koymuşsunuz, her yazarı tüm yönleriyle ele almadığınıza göre M. Kaplan konusunda böyle bir bölüme yer vermeniz, acaba sizin şiire ya da Mehmet Kaplan'a özel yaklaşımınızla açıklanabilir mi?*

Aynı şey, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, İlhan Berk, Salâh Birsel, Samim Kocagöz, Sabahattin Kudret Aksal, Vedat Günyol, hatta Sabahattin Eyüboğlu vb... için de söylenebilir. Etkileri, etkinlikleri ve üretimleri yazmaya başladıktan sonraki yıllarda ve günümüzde sürmekte olan her yazar için geçerlidir bu yaklaşım. Ama, yazarlara, şairlere yaklaşık kişisel başlangıçlar bulmak bir zorunluluk. Bunda *sakıncalı* bir yan olmadığını düşünüyorum. Burada zaman belirlemenin *temsilî* olduğunu hep akılda bulundurmak gerekir. Örneğin İ. Berk, 1950-80 arasının da önde gelen adlarından biri olarak gözüküyor, şiiri ve düzyazıylarıyla özellikle *İkinci Yeni*'nin motorlarından olduğunu gösteriyor. Bu yüzden kitabımın ikinci cildinde de kuramsal bölümde yeniden belireceği ve ele alınacağı açıktır. Ama Berk'in şiiri hakkında daha fazla ayrıntı arayan okur, bi-

rinci cilde dönmek zorunda kalacak.

Mehmet Kaplan'la ilgili bölümde "Başaramayan Şair" ara başlığı altında yaptığım çözümleme şiire *ayrı* (bu kitap çerçevesinde ayrı) bir yer verdiğimi değil, şiirin Kaplan'ın yaşamındaki asal yerini vurgulamak amacını güttüğümü gösterir. Aslında aynı alt-başlığı Ataç için *de* atmam gerekirdi diye düşünüyorum şimdi. Çünkü başaramadığı için, şiir onda da temel büyü noktası olarak kalmıştır. Sanırım biçemimin ve biçimimin pedagojik/didaktik değil *poetik/hermönetik* olma eğilimi bu tür algılamalara yol açıyor.

Bu arada, bir kez bile karşılaşıp konuşmadığım Mehmet Kaplan'a karşı *öznel yaklaşım* göstermemi gerektiren hiçbir neden bulunmadığını da belirtmeliyim. Buradan bakarsak Peyami Safa'ya, A.Ş. Hisar'a, N.S. Örik'e vb. özenl yaklaştığım söylenebilir. Bu öznel nitemi, ister istemez *özgüllük* ve *özgünlük* kavramlarını da içerdiği/çağrıştırdığı için bana ayrıca bir iltifat olarak da ele alınabilir gibi görünüyor.

• *Sayın Oktay yazın tarihçiliğinde kronolojik yöntem ve eleştirel yöntemden söz ediyorsunuz. Bunların dışında başka yaklaşım olasılıkları olabilir mi? Konuya biraz açıklık getirir misiniz?*

Doğrusunu söylemem gerekirse, *saf* modellerin ve yöntemlerin hayli geçersizleştiğine inanıyorum. Bu yüzden, yazın tarihçiliğinde de farklı bireşimler oluşturulabilir. Ama bence edebiyat tarihçiliği alanında Köprülü'nün savunduğu "integral" yaklaşım ya da onun Fernand Braudel tarafından geliştirilmiş biçimi sayılabilecek olan "uzun dönem" yaklaşımı *yararlı* olabilir. Eğer yazını hem sosyo-ekonomik ve toplumsal formasyon hem de kendi içinde görmek, anlamak ve çözümlemek istiyorsak.

Eğer kitabı bir tarih biçiminde kurgulamayı öngörmüş olsaydım, şöyle bir plan uygulamayı tercih ederdim: Birinci ve ikinci cildin toplam 350-400 sayfayı bulacak kuramsal bölümünü birleştirir, 1923-1980 arasının tüm ekonomik, siyasal,

ideolojik ve kültürel arka alanını da yazınsal ortamı da birlikte değerlendirir, ondan sonra da alfabetik sırayla da yazarları, şairleri ele alır, onların zamanlarının olaylarıyla ilişkilerini ve tutum alışlarını da daha ayrıntılı biçimde değerlendirirdim. Böyle kapsamlı bir kitabı basmaya talip olacak bir yayıncı bulacak olursam ve ömrüm de yeterse, belki ilerde iki cildi bu çerçevede yeniden düzenlerim.

• *Sayın Oktay* Cumhuriyet Kitap'*ta Cenk Koyuncu ile yaptığınız söyleşide "ele aldığım yazarları da şimdiye kadar bu tip çalışmaların hiçbirinde olmayan bir genişlikte ve bakış açısıyla ele almaya çalışan yorumlar getirmeye çalıştım. Ayrıca bir yazar, bir şair hakkındaki kendi yorumlarım dışında o insanlara ilişkin ilginç bakış açılarını da yansıtmaya çalıştım. Başka yazarların, eleştirmenlerin o zaman için ne dediklerini, onlara farklı bir perspektif kazandıracak biçimde ele aldım" diyorsunuz. Böyle bir yaklaşımın getirebileceği sorunlar neler, bunları aşabildiğinizi düşünüyor musunuz?*

Benim yazarlara, şairlere ilişkin yaklaşımımın, en azından, okura küçümsenmeyecek zenginlikte bir dipnot kaynakçası sunduğunu düşünüyorum. Kendi kişisel yorumumu *koruyarak* kimi *farklı* değerlendirmelere yer vererek de olumlu bir iş yaptığımı, bir metnin çok anlamlı yapısına göndermede bulunduğumu sanıyorum. Her yapıt zaman içinde yitirilir ve bulunur. Kuşkusuz metnin yazarınca öngörülmüş bir anlamı vardır ama bu *anlam değişkendir*. Belli ölçüde tarihsel/toplumsal ve ideolojik konjonktür tarafından *kurgulanır*. Tam da bu yüzden metnin anlamlandırmalarının bir bölümü *sabit* kalırken bir bölümü yürürlükten kalkar ya da yön değiştirir, yani farklı biçimde alımlanır ve algılanır.

Bu değişkenlik, hiç kuşkusuz metni kuşatmayı arzulayan *yorum* için de geçerlidir. Dolayısıyla, bu düzeydeki sorunların hiçbiri, sizin sözlerinizi kullanarak belirtiyorum, *tümüyle aşılamaz*. Kısaca, *sorunsal* ya da sorunlu bir alan hep kalacaktır. Bu olgu, yazınsal üretimin yaşam (hayatiyet) belirtisi sayılma-

lıdır. Tek ve değişmeyen bir paradigma olsaydı, işler belki kolaylaşır ama son derece *tatsızlaşırdı*.

• *Şükran Kurdakul'un 1923-50 dönemine yerleştirdiği ama, sizin kitabınızda yer almayan yazarlarımız şunlardır: Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Arif Nihat Asya, Behçet Kemal Çağlar, Aşık Veysel, Celal Sılay, Behçet Necatigil, Orhan M. Arıburnu, Nahit Ulvi Akgün, Ceyhun Atuf Kansu, M. Niyazi Akıncıoğlu, Ö. Faruk Toprak, Enver Gökçe, Mehmed Kemal, Özdemir Asaf, Attilâ İlhan, K. Hulusi Koray, Reşat Enis, Kemal Tahir, Bekir Sıtkı Kunt, İlhan Tarus, Umran Nazif Yiğiter, Orhan Kemal, Mehmet Seyda, Aziz Nesin, Tarık Buğra, Haldun Taner, Suut Kemal Yetkin, Kemal Sülker, Fahir Onger; buna karşılık sizin kitabınızda olup da Şükran Kurdakul'unkinde yer almayanlar da şunlar: Halide Edip Adıvar, Ahmet Haşim, Samiha Ayverdi, Yahya Kemal, Feride Celâl, Cevdet Kudret, Faruk Nafiz Çamlıbel, Sadri Ertem, Reşat Nuri Güntekin, Hüseyin Rahmi Günpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Mithat Cemal Kuntay, Yaşar Nabi, Nahit Sırrı Örik, Peyami Safa. Her iki kitapta da yer alan yazarlar da şöyle: Nazım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Ercüment Behzat Lav, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dranas, Hasan İzzettin Dinamo, Asaf Halet Çelebi, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Rifat Ilgaz, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Cahit Irgat, A. Kadir, Cahit Külebi, Salâh Birsel, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Memduh Şevket Esendal, Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Samet Ağaoğlu, Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Oktay Akbal, Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mehmet Kaplan, Hüsamettin Bozok.*

Kurdakul'un çalışması ile benim çalışmam arasında fark olması kaçınılmaz. Örneğin onun kitabına aldığı Enver Gökçe'yi, ben yakından tanımış olmama ve kişi olarak çok sevme

me rağmen ikincil düzeyde bir şair olarak bile görmüyorum. Ama, şunu da eklemem gerekir: Eğer bir *Sosyalist Şairler Antolojisi* hazırlayacak olsam, hiç kuşkusuz, sadece Gökçe'yi değil Nail V.'yi, İlhami Bekir'i, Suphi Taşan'ı, Sabri Soran'ı, Ö. F. Toprak'ı, Suat Taşer'i vb. kitabıma alırdım. Uğradığı yoğun siyasal baskı dolayısıyla 1940 yıllarının yazın ortamında nerdeyse efsaneleşmiş bir ad kazanmamış olsaydı, ben H. İ. Dinamo'yu da almazdım kitabıma. Çünkü Cumhuriyet dönemi şiirini *global* olarak düşündüğümde Dinamo'nun 1923-50 ve sonrasında *şiirsel pratiği* ve *ürünüyle* bırakın *esinlendirici/etkileyici* olmayı, döneminin şiirinin düzeyini bile tutturabildiği kanısında değilim. Bir insanın siyasal mücadelesine ve bu mücadele içinde gösterdiği onurlu davranışa duyulması gereken saygı ile şiire duyulması gereken saygıyı birbirinden kesinlikle ayırmak gerektiğine inanıyorum.

Kurdakul'un kitabı ile benim kitabımda yer alan yazar ve şairler arasında fazlalıklar ya da eksiklikler bulunması, nihayet *bazı* adlarla sınırlı kalan *kişisel tercih* sorunu ile ilgilidir. Buysa *merkezî* kişilikler gözönünde bulundurulduğunda fazla önem taşımaz ve dönemin yazınsal/şiirsel sorunlarının ve oluşumlarının anlaşılması konusunda bir eksikliğe yol açmaz. Çünkü bu sorunlar ve oluşumlar, zaten *merkezî* kişilikler dolayısıyla söz konusu edilmiş *bulunurlar.*

Ben Kurdakul'un kitabıyla kendi kitabım arasındaki *yöntemsel* bir ayrılığa değinebilirim sadece: Kurdakul, kitabında Halide Edip'i, Yakup Kadri'yi, Hüseyin Rahmi'yi, Reşat Nuri'yi, Peyami Safa'yı, A. Şinasi Hisar'ı, Yahya Kemal'i, Ahmet Haşim'i, Faruk Nafiz'i *Meşrutiyet Yazını* içinde ele almaktadır ki, bu seçim bana pek doğru görünmemiştir. Şu nedenle: Bu yazar ve şairler, ilk ürünlerini Cumhuriyet öncesinde vermiş olmalarına rağmen, kişiliklerinin ustalık dönemine ilişkin yapıtlarını 1923'ten sonra üretmişlerdir. Dahası, bu adlar, Cumhuriyet dönemi romanını ve şiirini doğrudan *etkilemeleri* bir yana, ilk kez *Cumhuriyet İdeolojisi* ile gözgöze gelmiş, *kültür*

değişmesinin sorunlarını gündeme getirmiş ve *tartışmaya* açmış adlardır. Bu bakımdan Kurdakul'un tutumunu gerekçelendirmek amacıyla yaslandığı Cevdet Kudret'in "bunlar eserlerini Cumhuriyet devrinde vermişlerse de, üslup, dil ve sanat anlayışı bakımından, Cumhuriyetten önceki devire bağlı kaldıklarından, o devrin sanat akımı içine alınmışlardır" yorumuna *benim açımdan* katılmanın olanağı yoktur.

Eğri oturup doğru konuşursak, adları anılan kişilerin hiçbirinin üslup, dil ve sanat anlayışı bakımından eski döneme bağlı *kalmadıklarını* söylememiz gerekir. Yahya Kemal'in şiir ve dil çabasının görmezden gelinmesine ve bu çabanın Cumhuriyet şiirinin belli bir *ana damarını* oluşturduğunun yadsınmasına olanak var mıdır? Peyami Safa'nın roman kuramı üzerine kafa yoran 1936-46 yılları arasında kaleme alınmış yazılarının bir örneğine Sabahattin Ali'nin üretimi içinde rastlamak olası mıdır? Kaldı ki, Peyami Safa'nın romanlarının *yazınsal kurgu* açısından S. Ali'den de geri olmadığı ortadadır. Benim bu yazar ve şairler olmadan Cumhuriyet Dönemi Yazını'nı anlamama olanak yoktur. *Sinekli Bakkal*'ın yazınsal değer açısından *Kuyucaklı Yusuf*'tan ya da *Toprak Kokusu*'ndan *geri* olduğunu kolaylıkla öne süremeyiz.

• *Bir noktada yazınsal tarih tümden gelimli ya da en azından tümü kapsayıcı olma durumundadır. Yazınsal eğitim açısından baktığımızda okuru yalnızca bilgilendirici değil de yazının içine çekici, onu da yaratıcı kılıcı ve/ya da en azından yaratıcılığa yönlendirici bir yazınsal tarih oluşturulabilir mi?*

Okuru "yaratıcı kılıcı ve/ya da en azından yaratıcılığa yönlendirici bir yazınsal tarih" öyle sanıyorum ki oluşturulabilir. Örneğin, Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* sadece "Giriş"i ve "Nevilerin Gelişmesi" gibi bölümleriyle değil ele aldığı yazar ve şairlere ilişkin yorumlama ve çözümlemeleriyle de böyle bir tarih çalışmasının yetkin örneğidir.

Fernand Braudel'in *Akdeniz Dünyası* ile *Maddî Uygarlık, Ekonomi ve Kapitalizm* başlıklı anıtsal yapıtları da doğrudan

doğruya büyük harfle yazılan tarih alanına ilişkin olmalarına rağmen bu tür kitaplardır.

Doğrusunu söylemem gerekirse ben de *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*'nı yukarda başka bir soruyu yanıtlarken de değindiğim gibi pedagojik/didaktik biçemden çok poetik/hermöneutik bir biçemle yazmayı istedim. Çünkü bir okul kitabı üretmek niyetini asla taşımadım. Profesyonel yazar ve okurların yanısıra yazın yapıtları ve sorunları üzerinde *düşünmek isteyebilecek* olan okurları gözönünde bulundurdum. *Ansiklopedik* bilgiyi okur çok çeşitli kaynaklarda bulabilir. Ama, doğruluk payı içerdiği kadar *yanlışlanabilirlik* olasılığı da taşıyan bir *yorum*, o tür çalışmalarda sık rastlanabilecek bir olgu değildir.

• *Biliyorsunuz yazın tarihçisi, büyük ölçüde incelemeci ve eleştirmenlere yaslanmak durumundadır. Siz iyi bir inceleme-eleştiri deneyiminden geldiğiniz halde çalışmanızda yine de bazı yazar ve konularda bu tür bir eksikliği duydunuz mu?*

En büyük eksikliği *kültür* tarihi alanında duydum. Cumhuriyet döneminin düşünce ve sanat akımlarını ayrıntılarıyla ele alan herhangi bir çalışma yok. Hiç kuşkusuz Hilmi Ziya Ülken'in *Türk Tefekkürü, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* gibi kitaplarını unutuyor değilim ama, bu kitaplar Cumhuriyet Dönemine çok kuşbakışı bakmaktadır. Ayrıca dönemin dergileriyle, örneğin *Resimli Ay, Kadro, Ağaç, Kültür Haftası, Ülkü, Yücel, Varlık, İnsan, Yurt ve Dünya, Adımlar, Ses, Gün, Yığın, Çığır, Çınaraltı, Millet, Büyük Doğu* gibi yazın/düşün dergileriyle ilgili çalışmalar da yok. 1950 sonrasını gözönünde bulundurursan, örneğin *Türk Düşüncesi, Türk Dili, Ufuklar, Yeni Ufuklar, Yeditepe, Yeryüzü, Beraber, Kaynak, Yeditepe, Şairler Yaprağı, Hisar* gibi dergileri kapsayan, içeriklerini ayrıştıran doyurucu kitaplar da yok. Bu alanda Vedat Günyol'un *Sanat ve Edebiyat Dergileri* adlı kitabı ile Şükran Kurdakul'un *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*'nün sonuna eklediği dergiler bölümü şimdilik tek çalışmalar olarak duruyor.

Cumhuriyet döneminin öteki kültürel alanlarını *bütünsel* bağlamda inceleyen, (sinema, tiyatro bina ve seyirci sayıları, re-

pertuvar dökümleri vb.), gelişmeleri ve dönüşümleri sergileyen, yorumlayan çalışmalar da yok gibi. Bunların her biri için araştırmacı/incelemeci ayrı ayrı istatistik yıllıklarına, ekonomi tarihlerinin sayfalarına başvurmak, bir anlamda iğneyle kuyu kazmak zorunda.

Oysa, *kültürel alanın* bilinmesi bana çok önemli görünüyor. Sosyo-ekonomik ve politik olayların bilinmesi kadar önemli görünüyor. Örneğin Türkiye'de geometrik abstre ve abstre resim ile atonal müzik hemen hemen aynı yıllarda görülmüş, aynı yıllarda şiir ve yazın anlayışı da daha soyut bir görünüm kazanmıştır. Bunun bir *nedeni* olmak gerekir. Sanat dalları arasındaki etkileşim ve iletişimi bütünsel açıdan görebildiğimizde bu nedeni *aramaya* başlayabiliriz ancak. Araştırma alanı da ister istemez kültürel/ideolojik düzlemden ekonomik/politik düzleme kaydırılmak zorunda kalır.

• *Şu günlerde 1950-80 dönemini kapsayan bir çalışma içinde olduğunuzu söylüyorsunuz. Her şeyden önce, elbette yazınsal ürünlerle ülkenin siyasal durumu arasında bir ilişki ve etkilenmeden söz edilebilir, ancak unutmamak gerekir ki yazınsal tarih, yine de bir siyasal tarih değil, yazınsal ürünlerin, yazınsallığın ayrıştırılmasıdır (bu da değişik açılardan olabilir), asıl bunun bölümlenmesi gerekir diye düşünüyorum. Birinci cilt 1923-1950 bir siyasal dönemi kesitliyor. 1950-1980 için böylesi tek bir siyasal kesit söz konusu olmadığına göre bu ayrımı neye göre yapacaksınız?*

İlkin şunu söylemeliyim: 1950-1980 arasında *tek* bir siyasal kesit olmadığı gibi 1923-1950 arasında da tek bir siyasal kesit *bulunmamaktadır*. Böyle bir varsayım toplumsal formasyonu *durallaştırmaya* ve çelişkilerinin görülmemesine yol açar.

Kitabımın "Edebiyatın Arka Alanı" başlıklı birinci bölümünün alt bölümlerinin başlıkları bile "tek siyasal kesit" nitemini geçersizleştirir: Büyük Kopuş: a- Sosyo-Ekonomik Dönüşüm, b- Yeni Toplumsal Yapılanmalar, c- Kültürel Müdahale ve Kurumlar, d- Yığılan Sorunlar, e- Demokrasiye Geçiş/İdeo-

lojik Yönelişler Kamplaşmalar: a- Türkçülük/Ulusçuluk, b- Irkçılık/Turancılık, c- Halkçılık/Köycülük, d- İslamcılık, e- Toplumculuk/İnsancılık.

Ayrıca, özellikle vurguladığınız "yazınsallığın ayrıştırılması" ilkesine de titizlikle dikkat ettiğimi ya da en azından dikkat etmeye çalıştığımı söyleyeceğim. Yine kitabımın "Edebiyat Ortamı ve Arayışlar" başlıklı ikinci bölümünün alt bölümlerinin başlıklarını anımsatacağım: Gelenek ve Yenilikçi Dalga: a- N. Hikmet ve Toplumculuk, b- Tasfiye Hareketi, c- Garip Şiiri, d- Hececiler/Saf Sanatçılar; Anlatının Serüvenleri: 1- Popülist Paradigma, 2- Bir İkon Olarak "Küçük Adam"; Popüler Yazın, Bazı Uyarıcı Gözlemler: 1. Doğu/Batı Sorunsalı, 2. Yakın Tarihin Soruşturulması, 3. Savaş ve Kuruluş Sorunları, 4. Köy Sorunları, 5. İşçiler ve Aydınlar.

1923-1950 arasının edebiyatını bu başlıklar altında görmeye çalıştığımı söylemekle, hiç kuşkusuz *eksiksiz* bir çalışma yaptığımı öne sürmek istemiyorum. Nihayet, "Sunuş"ta da belirttiğim gibi herkesin bir *sınırı* var. Dilerim ki, benim sınırlılıklarımı çok yetkin biçimde aşan bir başka çalışmaya yakın zamanda kavuşuruz.

1950-1980 arasını da ekonomik/politik/ideolojik ve kültürel/yazınsal düzeydeki çoğulluğu, çelişkileri içinde göstermeye çalışıyorum. Kuşkusuz, 1923-1950 arasına oranla çok daha zengin, karmaşık ve her açıdan heyecan verici bir dönem bu.

• *Tasarınızda 1980 sonrası için ayrı bir cilt düşüncesi var mı?*

1980 ve sonrasını kapsayan cilt gerekiyor elbet. Ama ben, ikinci ciltten sonra, yeni bir çalışma yapacağımı sanmıyorum. En azından birkaç yıl içinde. Bu yıllar için başka tasarılarım var.

(Yeni Biçem, Sayı 13, Mayıs 1994
Konuşmayı yapan: Mustafa Durak)

PUSULASI KÜLTÜR OLAN BİR ŞAİR

Erken yaşlarda şiir yazmaya başladınız... Nasıl başladı şiir, şiir ile olan ilişki?

Şiirle ilgim çok erken yaşlarda, ortaokul birinci sınıfta başladı. Şairlerle temasla olmuş bir şey değil bu ilgi. Baba evinde kitapla tanışma olanağım oldu. Babam okurdu, gerçi direk edebiyatla ilgili değildi ama edebiyat kitaplarının da bulunduğu bir kitaplığı vardı. Her tür kitaba açık bir insandı. O arada bir kitap sevgisi kendiliğinden oluşuyor tabii. (Bende de yatkınlık varmış demek ki) Özellikle edebiyatı çok sevdim. O zamanlar edebiyat dersi diye bir ders yoktu, Türkçe derslerindeki birtakım şairleri örnek alarak vezinli, kafiyeli şiirler yazmaya başladım.

O zamanlar Türkçe öğrenimini, edebiyat öğrenimini çok değişik biçimde ele alan ders kitapları yazmış olan Beşir Göğüş ile Kemal Demiray vardı. Beşir Göğüş benim öğretmenim oldu ortaokulda. O da benim edebiyatı sevmeme çok katkıda bulundu. Daha sonra lisede de öğretmenim oldu. Beşir Göğüş cesur bir öğretmendi. O tarihlerde; 1948'ler, 50'ler Nazım Hikmet'in adının anılmadığı dönemde bile derste adını anar, *Salkımsöğüt, Bahri Hazer* şiirlerini tanıtırdı. Benim üzerimde çok olumlu etkileri olmuş bir insandı. Beni yazmaya çok teşvik etmiştir.

Yılmaz Gruda çocukluk arkadaşımdı. Şimdi şiirden hayli uzaklaşmış gözüküyor Yılmaz ama o zamanlar çok iyi şiirler yazabilecek şair olarak göründü. Çok iyi arkadaştık. Ankara'da ilk o tanıştırdı beni Ahmed Arif ve Enver Gökçe'yle. 15-16 yaşlarındaydım. Ankara'da şimdi 'Opera Meydanı' denilen, o zamanlar 'Hergele Meydanı' diye anılan bir semtte 'Onbeşinci Yıl Kıraathanesi' vardı. Yılmaz'la ben oraya gidip gelmeye başladık. Ahmed Arif, Enver Gökçe, bir ara Ankara'da kaldığı zamanlar Arif Damar (ki o zamanlar *Arif Barikat* imzasıyla şiirlerini yayımlardı.) İşte o gün bu gündür şiir yazmayı sürdürüyorum.

Benim başlıca alanımdır şiir. Kendimi her şeyden önce şair olarak görüyorum. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da dediği gibi: Ben şiirden başlarım, şiir merkezimdir, oradan açılırım. Ama zaman zaman başka kanallarda da ürün vermem sanki şairliği daha az önemsiyormuşum gibi bir anlayışa, düşünceye yol açtı. Bu doğru değil. İnsan çeşitli alanlarda da ürün verebilir ve bir biçim, biçem anlayışına ulaştığımı hissettiğim zaman yoğunlaştırıyorum şiirimi.

Bu arada düzyazıyı, araştırmayı, incelemeyi de seviyorum. Onun için şiir ile yazı arasında büyük bir ayrım görmüyorum ben. Önemli olan: İnsanın kendi soruları vardır, aradığı sorular-yanıtlar vardır. Bunu öyle de yapabilirsiniz böyle de. Bu fazla bir engel değil. Rahmetli Edip Cansever ile Turgut Uyar da şiirden başka bir şey yazmayı hiç sevmezlerdi ama buna rağmen çok da güzel yazılar yazdılar.

• *Daha sonra bir gazetecilik döneminiz başladı...*

Ben gazeteciliği memur olmamak için seçtim. Memurluk yapmayı hemen hemen hiç düşünmedim. Bir iki denemem olmadı değil, örneğin okulu yarım bıraktım, öğrenimim düzenli değildi. Liseden ayrıldım, o ara İstatistik Genel Müdürlüğü'nde (daha sonra DİE oldu) bir yıl kadar memurluk yaptım ama memurluk beni açmadı. Şiire, edebiyata en yakın meslek (ki, hiç ilgisi olmadığını anladım tabii) gazetecilik gibi geldi bana.

1961 yılında, Ankara'da *Yeni İstanbul* gazetesinde parlamento muhabiri olarak gazeteciliğe başladım. O gün bu gündür, geçen yıla kadar, 93 şubatına kadar çeşitli yerlerde gazetecilik yaptım. TRT'de İstanbul Haber Müdürlüğü yaptım, Milliyet'te çalıştım. 33 yıl gazetecilik yaptıktan sonra artık bıraktım.

Edebiyatla gerçekten hiç ilgisi olmayan, tam tersine insanın canına okuyan bir meslektir gazetecilik. Sonuçta o da yazıyla ilgili bir olay olduğu için gecenizi, gündüzünüzü oraya vermek zorundasınız. Onun için edebiyata destek olan ya da edebiyata ortam hazırlayan bir meslek değildi gazetecilik.

• *Her şiir kitabında belli bir temayı konu alıyorsunuz.* Sürgün'*de,* Yol Üstündeki Semender'*de olduğu gibi... Özellikle bu son şiir kitabınız* Bir Sanrı İçin Gece Müziği'*nde hem görselliğe ağırlık verip hem de çeşitli atılım ve alıntılar yapmışsınız. Nasıl doğdu bu kitap?*

Ben bu kitabı uzun süre kafamda tasarlamıştım. Görsel öğenin metne yedirilmesi benden önce de yapılmıştır. Batı'da da, Türkiye'de de bunun örnekleri var ama ben bu kitabı bir siyasal bağlama oturtmak istedim. Uzun bir süre kitabı tasarladım fakat önceleri çerçevesi başkaydı, yazmaya başlayınca değişti...

Bu kitapta benim çıkış noktam şu oldu: TRT'de haber müdürlüğü yaptığım sıralarda genç bir muhabir arkadaş vardı Tamer Özdemir diye. Benim yanımda yetişti, sonra *Tercüman* gazetesine geçti. 70'lerden sonra Türkiye'de şiddetlenen, tırmanan siyaset ortamı içinde, biraz daha tutucu, sağa yatkın görüşleri olan bir insandı. Kardeşi de onun tersine sola yakınlık duyan bir insandı. O günlerin şizofrenik havası içinde bir tartışma sonunda kardeşi, Tamer'i öldürdü. Ben onun fotoğrafından yola çıkarak, olayın etrafında tekrar bizi 12 Eylül'e getiren siyasal çalkantıları ve bu arada da tarihsel bir mekan olan İstanbul'daki birtakım dönüşümleri ele almak istiyordum. Olay Tamer'in bir fotoğrafı etrafında örülü idi, fakat sonradan çerçeveyi biraz farklı bir konuma oturttum. Şunu yapmak istedim:

Müthiş bir nostalji verilmek istendi 12 Eylül'den sonra. Birçok yazımda ben bunu öne sürdüm. Siyasetin yerine nostalji ikame edildi. Bu bence bir gerilemeydi. Bu notaljinin içinde, İstanbul elden gidiyor hikâyesi içinde, aslında bu yeni yaşam biçiminin, 12 Eylül'den sonra Türk toplumuna bir ölçüde içselleştirilen yaşama biçiminin, aslında başka şeyleri erozyona uğrattığını göstermek istedim. Bunlar nedir? İnsani değerler, politikanın öncelliği gibi sorunlar. O zaman da birtakım ciddi olayları anımsatmak gereğini duydum. Siyasi olaylar, devletin uyguladığı terör gibi...

Tüm bunların yanında insanların tekil serüvenleri. Bu çerçevede böyle bir kitap doğdu. Marx'tan olsun, Nietzsche'den olsun yaptığım alıntılarda insanlarla siyaset arasındaki diyaloğun yeniden kurulması gerektiğini ve siyasal pratiğin önemli olduğunu vurgulamak istedim. İstanbul'a ters bakışların varolduğunu– Abdülhak Şinasi Hisar ne kadar yüceltirse İstanbul'u ve Osmanlı uygarlığını, buna karşılık ondan daha eski bir dönemde yaşamış olan Tevfik Fikret *Sis* şiirinde feci şekilde eleştirir kenti–, bu terslikleri; bir şehrin sadece iyiliklerden ibaret olmadığını, bir yığın da kötülük barındırdığını, barındırabileceğini ve ancak iyilikleri bizim bulabileceğimizi göstermeyi amaçladım. İşte böyle bir kolaj metin çıktı ortaya. Tasarımı uzun sürmüş, yön değiştirmiş ama yazım süreci oldukça kısa sürede toparlanmış bir kitap. Yani eskilerin deyişiyle bir tür ilhamla, esinle yazılmıştır, yayımlanması çok uzun zaman almasına karşın yazım süresi kısadır.

• *Sizin kitle, iletişim, kültür ve ideoloji üzerine uzun çalışmalarınız var. Özellikle son çıkan* Türkiye'de Popüler Kültür *kitabıyla yoğun bir ilgi topladınız. Bu kitabın oluşumunu anlatır mısınız? Oluşumundan sonra gelen tepkileri nasıl değerlendiriyorsunuz?*

Kitle kültürü olayı çok tartışılan bir konu. İletişim araçları, medya toplumu, bilişim topumu denen olgu çok tartışılan, eleştirildiği kadar da savunulan bir konu. Ben bu son geliş-

melerin, postmodernist çerçevede öne sürülen birtakım varsayımların daha çok egemen sınıfların çıkarına yaradığını düşünüyorum. Kitle iletişim sanatçılarının da bu egemen sınıfların bakış açısının yerleştirilmesinde başlı başına bir rolü olduğuna inanıyorum.

Türkiye'de Popüler Kültür'de bunu biraz daraltılmış bir alanda göstermek istedim. Bazı kitle kültürü sızıntılarının en iyi sanatsal yapıtlara bile sızabileceğini, orada kendiliğinden biçim de içerebileceğini, o söylemin ister istemez anlatılara da geçebileceğini göstermeyi amaçladım.

Kitap çıktıktan sonra tabii alınanlar, gocunanlar oldu. Bunu da normal karşılıyorum; çünkü ben kitapta birtakım dergileri, bazı yazıları örnekledim. Normaldir. Romanlardan parçalar alıyorum ve bunlar her zaman yanlış anlaşılmaya uygun olan girişimlerdir. Örneğin bir romancının bir yapıtında maçoluk ögeleri vardır ama bu o romancının doğrudan doğruya maço olmasını gerektirmez, fakat böyle algılamak da olağandır. Bu tip tepkilere, alınanlara ben bir şey diyemem. Sonunda onlar da bir kitap yazarlar, bu iddiaları çürütürler. Ben örneklemelerini yapıyorum, ne olduğunu gösteriyorum.

Türkiye'de 12 Eylül'den sonra yerleştirilmeye çalışılan bir yaşama biçiminin yanlışlığını burada göstermek istiyorum. Herkes bir köşeyi dönme fikri, bir statü elde etme peşinde koşturuyor ve kendisine küçük bir imparatorluk kurmak istiyor. Ben bunun yanlış bir yaşama biçimi olduğuna inanıyorum. İnsanların birbirleriyle dayanışma duygularının yok edildiği, özgürlükçü isteklerin gerçekleştirilmiş gibi algılanmak üzere olunduğu yolundaki gelişmeler ve düşüncelere de karşıyım.

Zaten özgürlüğün sonu da yok. Belki de gerçek bir özgürlük, gerçek eşitlik ve demokrasi, toplumsal homojenliğin her zaman bir ütopya olarak kalmasına yol açacak. Böyle olması gerekir. Böyle bir ütopya fikrini her zaman taşıyabilmeliyiz. Daha yapılacak işler olduğunu bilerek mücadele azmimizi sürdürebilmeliyiz.

Yani, ileride daha elde edeceğimiz işler vardır duygusuna sahip olmadıkça insan kendisine perspektif çizebilir gibi gelmiyor bana. Yapılabilir belki böyle bir şey ama, ben böyle bir insan değilim. Kendime daima bir ütopya boyutu bulundurmak istiyorum.

• *Bu bağlamda,* Bir Sanrı İçin Gece Müziği *kitabınızdaki dizelere dönmek istiyorum:* Zaman ve uzamda aynı anda yer ve yol/alıyoruz... *diyor ve ekliyorsunuz:* "Sunuldu ve Yasaklandı bize/YER." *Yer var mı hocam?*

Yer aramak zorundayız ama.

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950 *kitabınız yeni yayımlandı. Belli bir seçim yapılarak hazırlanmış bu kitaptaki seçimde neleri dikkate aldınız?*

Seçimde şunu dikkate aldım. Edebiyat tarihine özgü birtakım çizgiler taşıyor kitap, ama yine de tam bir edebiyat tarihi değil bu. Hele edebiyat ders kitabı hiç değil. Öyle bir şeyi amaçlamadım. Dolayısıyla edebiyat kitaplarında yer alan, ansiklopedik edebiyat sözlüklerinde yer alan birçok isim bu kitapta yoktur. Ben burada 54 kişi üzerinde yoğunlaştım. Kitabın başında da 160 sayfalık teorik bölüm, Türk edebiyatında 1923-50 arasında üretilmiş edebiyatın yapıldığı toplumsal, siyasal, ekonomik ortamı, ideolojik gelişmeleri, sanat hareketlerini anlatan bir bölüm var. Onun dışında 54 yazar üzerinde duruyorum. Bu dönemde kitap yayımlamış, kendi zamanında adı etrafta dolaşmış kimi yazarları almadım. Daha çok kendilerinden sonraya uzantı verebilmiş ve kendi zamanlarında gerçekten yeni bir şeyler yapmış olduğunu varsaydığım yazarlar üzerinde durdum ama, ele aldığım yazarları da şimdiye kadar bu tip çalışmaların hiçbirinde olmayan bir genişlikte ve bakış açısıyla ele almaya, o yazarların problematiklerini açımlamaya çalışan yorumlar getirmeye çalıştım. Ayrıca bir yazar, bir şair hakkındaki kendi yorumlarım dışında o insanlara ilişkin ilginç bakış açılarını da yansıtmaya çalıştım. Başka yazarların, eleştirmenlerin o zaman için ne dediklerini, onlara farklı bir perspek-

tif kazandıracak biçimde ele aldım. Edebiyatçılara ayrılan bölümlerin uzunluğu bakımından, benden önceki çalışmalarda bu genişlikte bir çalışma yapıldığını sanmıyorum. Örneğin Cevdet Kudret, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı kitabına hiç almamıştır. Öteki çalışmalar da belli bir oylum içindedir. Ben, Nazım Hikmet'i, Orhan Veli'yi, Yakup Kadri'yi 25 sayfa yazıyorum. Kapsamlı ve kaynakçasını çok geniş tutarak, dipnotlarında vurgulayarak; hangi kitaptan ne alındı onlar görünsün istedim.

Tabii bu kişisel seçimlerimde bazı insanları almamakla hata etmiş olabilirim, bu da bir görüş açısıdır. Sonunda başka bir çalışmada belki ben kendimi tamamlarım, belki başka birisi bu kitabın daha kapsamlısını yapar. Şimdi bu kitabın 2. cildini hazırlıyorum. 2. cilt 1950-1980 arasını kapsayacak.

• *Sonu 1980'e kadar, yani günümüze kadar gelmiyorsunuz...*

Evet, 1980'e kadar. 80'den sonrasını ben mi yaparım, başkası mı yapar, onu bilemiyorum.

Milliyet'*teki köşe yazılarınızın dışında dergilerde de yazan ve yazı yelpazesini çok geniş tutan bir yazarsınız. Bunu nasıl başarıyorsunuz?*

Ben çok okuyan bir insanım. Türkiye'de kendi ilgilendiğim alanlarda çıkmış olan her kitaba ulaşmaya çalışırım ve onları okurum. O bakımdan insan ister istemez ilgi alanını da genişletiyor. Ben bunların hepsini sonunda bir potada eritmeye çalışıyorum. Benim dünyaya, sanata bir bakışım var. Yaşadığım toplumu, yaşadığım zamanı anlamak istiyorum. O zaman da tek bir alanın içinde gitmek olanaksız. Kendi zamanınıza, toplumunuza karıştığınız zaman, karışmak istediğiniz zaman, ister istemez açılıyorsunuz. Bir de çağımızda kültür çok uzmanlaştı. Konular birbirinin içine çok giriyor. Bir yandan müthiş bir uzmanlaşma var, ama öte yandan uzmanlık alanlarının birbirleriyle örtüşmesi olgusunu da yaşıyoruz. Biraz felsefeyle uğraşıyorsanız, ister istemez toplumbilime girmek zorundasınız. Oraya girince kitle iletişiminin de içine giriyorsunuz.

Yeni söylem biçimleri doğuyor. Onları okumadan bilmeden belki edebiyatı da fazla kavramanın olanağı kalmıyor.

Onun için bakıyorum, etrafta ne oluyor ne bitiyor, onları anlamaya çalışıyorum. Biraz da düşünmeye başladığınız zaman yazmak isteği duyuyorsunuz. Aldığınız şeyleri kendi söyleminize yedirirken, kendi dünyanıza içkinleştirirken birtakım yollara gidiyorsunuz. Çeşitli yazın alanlarına gidiyorsunuz. Bir resim kitabındaki belirli bakış açıları da sizi ilgilendirmeye başlıyor örneğin, resim alanında da bir şey söylüyorsunuz. Aslında o kadar da zor bir şey değil, okumayı yazmayı seven insanlar her zaman bu işlere zaman bulabilirler. Ben *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*'nın büyük bir bölümünü günde on saat gazetede çalışırken yazdım.

• *Büyük bir özveri olduğuna inanıyorum ben...*

Aşk diyelim. Yaptığınız işe aşıksanız, kitaba, kültüre, resme, müziğe, hepsine zaman bulunuyor.

• *Artan televizyon ve radyo kanalları size göre edebiyatı ne ölçüde etkiledi?*

Televizyon ve radyo kanallarının doğrudan doğruya edebiyatı etkilediğine, etkileyebileceğine inanmıyorum. Bunların üretim araçları da, üretim alanları da ayrı ayrı. Kültürün görselleşmesi var. Bu sadece televizyon olayında değil, dergilerde de görülen bir şey. Kültür, bir tür görselleşiyor. Benim son şiir kitabım *Bir Sanrı İçin Gece Müziği*'nde de bu görsellik olgusundan yararlanma var. Biçimin boşaltılması amacıyla değil, insanlara vakit geçirtmek için değil, tam tersine görsel öğeden vurucu ve uyarıcı biçimde yararlanma amacıyla. Aslında olumlu etkiden çok olumsuz etkileri var televizyonların. Yine kitle kültürü olayına dönmek zorundayız: Kitle kültürü insanları durmadan 'Eğlence Sanayii' diye adlandırdığımız, insana hoşça zaman geçirtmek, anında tüketilmek zorunda bırakılan ögelerle besliyor. Postmodernist söylemin en büyük özelliği bu. Herşeyin sanat eseri olabileceğini öne süren yaklaşımları var. Bunlar işi olumsuz yönde etkiliyor ve bozuyor. Kültürel atmosferi

bozan olgular bunlar. Ucuna gittiğimiz zaman, tersinden ele alırsak 'her şey olabilirse hiçbir şey olmayabilir demektir' Bu da eninde sonunda varolan statünün korunmasından başka hiçbir anlam taşımaz. Her şey olduğu gibi kalır. Bu teslimiyetçi bir yaklaşım. Ben insanların ve toplumların teslimiyetçilik duygusundan kurtulması gerektiğine inanıyorum ve bunu söylemeye çalışıyorum.

Televizyonda kültür programı yapılıyor, zaman zaman ben de yaptım ama bu programlar genel çerçeve içinde emilen, anında etkisini yitiren işlemlerdir. Yapılan programların etkisi olduğunu sanmıyorum, çünkü bu kültür programları kitleleri avlayacak biçimde, kolay biçimde yapılıyor. Fransız televizyonunda olduğu gibi 2-3 saatlik bir kültür programı var mı bizim televizyonlarımızda. Yok! Bu yüzden hemen yanından, arkasından başlayan bir eğlence programı tarafından sizin söylediklerıniz anında unutuluyor. Edebiyatın belirli bir meraklısı, alıcısı, okuyucusu, dinleyicisi var ve onlar televizyon olmasa da o kitapları alıp okuyorlar. Bu programlar reklama yarayıcı işler. Oraya gidip kitabımızı gösteriyoruz, çok fazla olumlu etkisi olduğunu sanmıyorum. Fakat yarın, ileride daha kapsamlı bir edebiyat programı yapılırsa o zaman olabilir.

• Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı *kitabının 2. cildinde 1980'e kadar geleceğinizi söylüyorsunuz... Bu 30 yıllık dönemde kaç kişi var?*

1950-1980 arasında yaklaşık 90'a yakın kişi olacak. 1950' den sonra Türk edebiyatında büyük patlamalar oldu. Ne kadar kişisel yaklaşırsam yaklaşayım, bu sayıyı azaltmak olanaksız. Bu kitap çok daha kalın bir kitap olacak. 1950-1980 hiç ele alınmış bir dönem değil. Daha önce yapılmış böyle bir çalışma yok, bu kitap ilk çalışma olacak.

• *Aynı zamanda yakın bir takibi de gerektiriyor değil mi?*

Elbette. Biyografileri bulmak, yapıtları toplamak çok uğraştırıcı bir iş.

• *İlk sorumu yanıtlarken biraz değindiniz, bunca ürün*

arasında şiiriniz ikinci plana atılmış bir Ahmet Oktay portresi yok mu?

Hayır, olaya böyle bakma. Beni gazeteci olarak tanımazlar. Gazeteciliğin mutfağında çalıştım, onu da bilmezler. İlk iş olarak ekmek parasını oradan kazandım ama gazeteci olarak tanınmam. Ben şairliğimle, yazdığım kitaplarla tanınırım. Şu olabilir: Denemeci, araştırmacı yönüm, şair kimliğimi ikinci planda göstermiş gibi bir yaklaşım var ama bu da bence pek doğru değil.

Kulakları çınlasın, Memet Fuat yazdı bunu Adam Sanat'ta. Ben ve Enis Batur için yazdı: Yazarlığımızı çok ön plana çıkardığımız için şair kimliğimizin ikinci planda kaldığını söylüyordu. Örnek olarak da sayılar veriyordu, işte 20 kitabından 8 tanesi şiir kitabı falan diye. Bence bu bir gösterge olmamalı. Çıkmış şiir kitaplarının içeriği nedir? Ne yapılmış? Ona bakmak daha doğru. Genç okur kitlesinin varlığını biliyor ve görüyorum. Beni arayıp buluyorlar. Kitaplarımın çoğunun baskısı tükenmiş durumda, buna rağmen fotokopi çektirerek çoğaltıyorlar. Demek ki şair kişiliğim ikinci planda değil. Çünkü şiirim ilgilendiriyor onları... Bu yıl ya da gelecek yıl toplu şiirlerim basılacak.

Masada bekleyen tasarılar var mı hocam?

İnsanda tasarı bitmiyor. Bu yıl bir şiir kitabı yayımlamak istiyorum. Yeni şiirler olacak. Bazı örneklerini *Hürriyet Gösteri* de yayımladım. Daha değişik, sakin, yaşlılık şiirleri gibi şiirler. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*'nın 2. cildi biterse başka bir düzlemde, yine kültür alanında bir araştırmam var.

(Cumhuriyet Kitap eki, Sayı 211, 10 Mart 1994
Konuşmayı yapan: Cenk Koyuncu)

IV

ÖLÜM GEZMEYE ÇIKINCA

TEZER İÇİN

Yaşamın Ucuna Yolculuk adlı son kitabında, Tezer Özlü'nün peşinde dolandığı ana izlek, Cesare Pavese'nin intiharıydı. İnsanın daha 40'ını aşmadan *ölüm düşüncesine* kapılması, eğer hep *sınırda* yaşamayı *seçmişse*, bana hiç de tuhaf gelmiyor. İntihar bireysel/kişisel bir sorun elbet, ama aynı zamanda toplumsal bir sorun da. Ne diyordu Artaud: *"Beni intihar ettiler."* Tezer intihar etmedi ama kendimi onun böyle bir ölümle ölmüş olduğu duygusundan kurtaramıyorum bir türlü.

Genç kızlığa yeni girmişti Dostoyevski'yi keşfettiğinde. Dün gibi aklımda: Gözleri kor kesilmiş, *"korkunç o"* diyordu. Okuduğu yazarlar yüzünden mi *gece gerçeğine* bağlanmıştı, yoksa kendisi *gecenin çocuğu* olduğu için mi *benzerlerini* arayıp bulmuştu? Yanıtlanması olanaksız bir soru bu. Ama bir nokta kesin: Tezer'cik de yaşamın vurgununu yedikten sonra o vurgunu *başkalarının* kılmayı başardı.

Yıllar öncesindeyim şimdi. Bir yılbaşı gecesinde. Nişantaşı'ndaki evimizdeyiz. Sarı saçları omuzlarına dökülmüş liseli Tezer'le dans ediyorum. Bu tüy gibi çocuk mu yazacak kararan yüreğin ve aklın dolambaçlarını? Hastane koridorlarının ve koğuşlarının yalnızlığını, insanın içine saldığı korkuyu? Pavese'nin ay ay, gün gün yürüdüğü intiharı bu çocuk mu izleyecek?

Çok söylendi: Yaşam nasıl da zalim.

Tezer Özlü'yü toprağa veriyoruz bugün. Acılar, korkular, aşklar, kavgalar, baskılar yok artık. Dünya kanayıp durmayacak içinde. Virginia Woolf'un dediği gibi: *"Şu küçücük varolma sorunu bitti."*

Ne tuhaf: Tezer'in yüzüyle ağabeysinin, sevgili Demir Özlü'nün yüzü birbirine karışıyor şu anda. Yurduna dönme olanağı bırakılmamış Demir'e sarılamayacağım Tezer'i yolcu ederken.

Hayır! Ağlamayacağım.

(Milliyet, 1986)

GECE "PELERİNLİ ŞAİR"İNİ ARIYOR

"Sanki asılacakmışım. Ölecekmişim. Son sözünü söyle demişler gibicesine. Ben hep böyle yazmaya çalıştım. İrili ufaklı, ne yazdımsa. En çok hangi kitabınızı, şiirinizi seversiniz diye sormuyorlar mı? En çok hangi asılışımı sevdiğimi söyleyemem ki. Açıkçası: Bütün asılışlarımı, ölümlerimi seviyorum demek geliyor içimden."

Yazmanın bedelinin ne olabileceğini açığa vuran bu satırlar, Adam Yayınları arasında çıkan *Özdemir Asaf'ça*'dan. Şiiri bir zamanlar yalnızca ironi sayılmış, bir zamanlarda ise *Lavinya*'ya indirgenmiş bir şairin düşüncelerini, duygularını iletiyor bize bu kitap. Özdeyiş biçemine bürünmüş, yalınlığı amaç bilmiş bir şiirin *kuruluş sürecini* izleme olanağını buluyor insan. Özdemir Asaf yarınlara kalacak mıdır sorusu da zamanını etkilemiş midir sorusu da önemsiz burada. Önemli olan şairin ödünsüz bir yaşamı seçebilmiş, dahası, kendini yazıda tüketmeyi, onun yolunda ölmeyi göze alabilmiş olması.

Amacım Özdemir Asaf'ın şiiri üzerine konuşmak değil. *Asaf'ça*'yı okurken geçmiş zamanı anımsadım, daha önce başka yazılarımda değindiğim bazı sorunları yeniden düşündüm. Onlardan söz edeceğim.

Necatigil'le ilgili *"Bir Kerpiç Düştü Gönlümün Sara-*

yından" başlıklı yazısında şöyle diyor Asaf: *"O'nun ev gece'lerinden biri başlamış olurdu, benim de gece - evlerimden biri."* Özdemir Asaf bu cümlededir. Gerçekten de geceyi *ev* edinmişti, *yurdu* orasıydı. Uyumayı yitirilmiş zaman sayar, ancak gündüz başını yastığa koymayı tercih ederdi. Ne zamandır gitmediğim *Asmalı Mescit*'in, İstiklâl Caddesi'nin arka sokaklarından, İstanbul'un tüm meyhanelerinden, deniz kıyılarından yaşamı geceleyin içine akıtırdı. *Bohem* o yıllarda bir yer edinmemenin, tutunmamanın *pratiğiydi.* Şair olağandan, tekdüzelikten, bürokrasiden böyle ayırıyordu kendini. Özdemir Asaf da altında kaybolmak istermişçesine zaman zaman üstüne kapadığı *peleriniyle* bir hayalet gibi dolaştığı sokaklarda gelen geçene *"başkayım ama aranızdayım"* diyordu. Ben, bu pelerinle gizliden gizliye Asaf Halet'in şiirine gönderme yapıp yapmadığını da çok düşünmüşümdür: *"Bakanlar bana /gövdemi görürler / ben başka yerdeyim"* dizeleriyle başlayan *Cüneyd* şiirine.

Bohemin boyutları da içeriği de değişti artık. Her an vitrinde görünmeye uğraşıyor, kapitalizmin rekabet ruhuyla besleniyor, sonra da *marjinallikten* söz ediyoruz. Yaşadığımız zaman, belki bu türden kavramları ve kavramlaştırmaları yürürlükten kaldırıyor. Ama ben umudumu yitirmiyor, gecenin pelerinli şairler *de* doğuracağına inanmak istiyorum.

(Milliyet, 1988)

ÖLÜM GEZMEYE ÇIKINCA

Pazar günü izinliydim. Bir dergiye söz verdiğim yazıyı bitirmeye uğraşıyordum, Selim İleri aradı: Film yönetmeni Süreyya Duru ölmüştü. Ardından gazeteden telefon: Azrail, çevirmen-yazar ve sinemacı Atilla Tokatlı'yı da tırpanlamıştı. Hasta olduğunu biliyordum ama herkes gibi bir kurtuluş umuduna sığınmaktan da vazgeçmiyordum. Duru'nun ise hanl hanl Peride Celal'in *Ada* adlı öyküsünü filme çektiğini biliyordum. Ölüm gezmeye çıktığında, rastgele dolaşıyor.

Süreyya Duru ile hiç tanışmadım. *Malkoçoğlu* gibi sıradan dizilerin yönetmeni diye nitelendirildiği sıralarda *Bedrana, Kara Çarşaflı Gelin* gibi, Türk sinemasında iz bırakan filmler yaparak kırsal kesimin sorunlarına canlı bakış açıları getirmeyi başardı.

Atilla Tokatlı'yı ise 1960'larda Fransa'dan Türkiye'ye döndüğünde tanıdım. Hepimiz Türk sanatına ilişkin *kurtarıcı düşler* görüyorduk o yıllarda. İddialıydık. Tokatlı Paris'te sinema öğrenimi yapmıştı. İlk filmi *Denize İnen Sokak*'ın çekimi bir şenlik gibi geçmişti. Yapıt bir azınlığın ilgisini çekmekten, yurt dışında gösterilmekten geri kalmadı ama genel oya mazhar olamadı. Yeşilçam'da senarist olarak çalışmaya bir zaman daha devam etti Tokatlı ama, o ortamda yapamayacağını da anladı. Giderek çeviriye kaydı. Şiir, felsefe, roman dallarında

yüzlerce çeviri yaptı. Son yıllarında *Devrimcinin Ölümü* adında anıyla anlatı karışımı bir roman da yazmıştı. Önceki yıl yayınlanan bu kitabın yeni basımının İletişim Yayınları'nda çıkacağı duyuruldu.

Attilla Tokatlı, yazın/sanat ortamımızda artık nesli tükenmeye başlayan sözcüğün tam anlamında *beyefendi* bir insandı. Hiçbir kulisin içinde yer almadı, hiçbir dedikoduya karışmadı. Gönlü de sofrası gibi ganiydi ve herkese açıktı. Hayatını kalemiyle kurtarmaya çalışırken, belki her zaman istenen ve beklenen yetkinliğe ulaşamadı ama sonuna kadar dürüst kaldı.

Tokatlı, eskilerin deyimiyle "nekre" bir insandı. Sohbeti yalnızca eğlendirici değildi elbet. İçinde bulunduğu ortama, karşısındaki kişilerin genel düzeyine göre konudan konuya sıçrar, en güncel olaylardan en karmaşık felsefe sorunlarına kanallar açmayı başarırdı. Son yıllarında belli ölçüde bir *sinizm* yansıtmıyor değildi. Ne var ki, kültürel/sanatsal ortamın içine sıkışıp kaldığı kısır döngü dolayısıyla, bu tutum birçok aydının zorunlu olarak benimsediği bir tutumdur. Dünyayı her zaman toz pembe görmek kolay değil.

Bir daha Kadıköy iskelesinin oralarda, pasajın çıkışında raslayamayacağım Atilla Tokatlı'ya. Herhangi bir Bar-American'ın tezgâhına yaslanıp sohbet edemeyeceğiz. Son kez, galiba geçen yıldı, Sirkeci Gar Lokantası'nda böyle bir sohbete dalmıştık. O kısık kısık gülüşü hâlâ kulağımda.

İnsan, ancak geride kalan bu gülüşlerle ayakta durabiliyor.

Yitirdiklerimizin aynasında yansıyan, sadece bu dünya.

(Milliyet, 1988)

BOŞ ODANIN EŞİĞİNDE...

Kapıya letrasetle yazmış adını:

Altan Erbulak.

Tek bir kişi mi bu, bir kişilikler toplamı mı? Oyunculuktan karikatüristliğe, sunuculuktan bilgisayarcılığa, el attığı her uğraşta daima ortalamanın üzerine çıkmayı başarmış bir ad.

Kapının ortasında, TV'nin çizgi-adam'ı *Bay Meraklı*'nın bir karikatürü yapıştırılmış. Başına gelen tüm felaketlere, sık sık kapıldığı umutsuzluk ve öfke nöbetlerine rağmen gülebilmeyi başaran *Bay Meraklı* burada da makaraları koyvermiş durumda. Gelgelelim, üzerine kırmızıyla bir çarpı çekilmiş.

Tüm yaşamınca güldüren'in bir uyarısı bu.

Usulca kapıyı itiyor ve içeri giriyorum:

İlk dikkat çeken, masasının ön yüzüne karşıdan görülebilecek biçimde yapıştırılmış bir kâğıt: "Enseye tokat - Goethe finger". Bu ibaredeki sözcük oyunu, hem argonun acımasız mizahına götürüyor insanı hem de *Goethe*'nin adı dolayısıyla, amiyane ile kültür arasında çelişkiye dayalı bir ilişki kuruyor.

Masanın solundaki panoda yayımlanmış ve yayımlanmamış karikatürlerinin eskizleri, orijinalleri. Fotoğraflar. Biri özellikle dikkati çekiyor: Fesli bir *Altan* bu. Cumhuriyet'in özbeöz çocuğu, besbelli ki bazı eğilimleri sarakaya alıyor. Tüm

yaşamı böyle algılamadı mı zaten? *Karşıtlar* yoluyla. Doğru ile yanlış, güzel ile çirkin, sağlıklı ile hastalıklı, hep bir aradâ, yanyana, birbirine dönüşüverecekmiş gibi göründü onun çizgisinde.

Dergilerin, dosyaların yığıldığı kitaplığın yan yüzeyinde *Muzır Yasası*'nı alaya alan bir kolaj (yapıştırma) çalışması. Ama sadece ANAP'ı hedef almıyor bu kolaj. "Meraklı turşucuları" da orayı burayı karıştıran işgüzarları da amansızca yeriyor. Herkesin tersini yapacağını bildiği halde *Altan,* kolajın bir yerine bir kapak yerleştirmiş ve şöyle yazmış: "*Burayı kaldırmayın.*" Ama, besbelli ki meraklı kapağı çeviriyor ve bir pornografik fotoğrafla yüzyüze geliyor.

Masasının üstünde yarım kalmış bir çalışma: Kâğıdın sağ üst köşesinde Demirel. Yüzeyin ortasında solda bir öğrenci "Okumak istiyorum" diyor. Sağda belki bir öğretim üyesi, "Ben de" yanıtını veriyor. Nasıl bir karikatür olacaktı acaba? Hiç bilemeyeceğiz artık.

Masanın sağ ve sol uçlarında, son yıllarda bir çocuk merakıyla sardırdığı bilgisayar ve ekranı. Yaratıcı imgelemin karşıtı olarak görmüyordu teknolojiyi. Bilgisayarla mucizeler yaratabileceğine inanmıştı. Belki karikatür çizdirmeyi deniyordu zamane icadına.

En son verdiği program ne üzerineydi acaba?

Soldaki panoda *Örsan* bakıyor; siyah çerçeve içinden: 1938-1987.

Gazeteden çıkıp gitmeden önce, son kez onunla mı söyleşmişti yoksa? Çünkü gülümsüyor *Örsan* da. Yaşamın sonsuz akışı gibi.

Mizah, her zaman acıya bitişiktir. Bir komedyenin ya da bir karikatüristin kahkaha tufanları yaratan bir mimiğinin, bir çizgisinin bedeli, sanıldığından çok daha pahalıdır. Gülme'nin varoluş şartı ağlama'dır çünkü. Mutsuzluğun negatifidir gülme, acının panzehiridir. Ama şurası kesin: Acıyla ikizdir. Atasözü bu karmaşık olguyu bilgece açıklar: "Güleriz ağlanacak

halimize". Her gerçek sanatçı, adına yaraşır her yaratıcı acıyla büyür ve acıyı tersine çevirmeyi başarır.

Altan böyle bir sanatçıydı.

Gözü ve fırçası, alabildiğine eleştireldi. Ama bu eleştirellik, bize yalnızca insanca olanı, mutluluğu ve sevinci anımsatıyor. Yaşamı, özgürlüğü, barışı çağrıştırıyor.

Kapısının üstündeki o çarpı çekilmiş gülen adamın dediğini anlıyor gibiyim: Gülme bir amaç değil, anlamak için bir araçtır.

(Milliyet, 1988)

ŞİİRİN PEŞİNDE BİR ÖMÜR

Cumhuriyet dönemi şiirinin kapsamlı bir tarihi henüz yazılamadığından, geleneksel söylemden hangi düşünsel/sanatsal kaygılarla kopulduğunu ya da o söylemin kimi ögelerinin yeniden-üretildiğini, biçimlerin ve izleklerin hangi koşullarda dönüştüğünü yeterince bilmiyor, bu yüzden farklı şiirsellerin ürettiği sorunsalların karşılıklı konumlarını da gerektiği gibi değerlendiremiyoruz.

Yahya Kemal'in ve Ahmet Haşim'in çabalarına rağmen bir *kopma* ile açıldığını öne sürebileceğimiz Cumhuriyet dönemi şiiri, gelişim süreci içinde birbirine sarmalanmış, birbirini zorunlu olarak içermiş biçim ve biçemler üretmiş ve bu üretim, hemen kestirilebileceği gibi karşıt ve çelişkin *dünya görüşleri* tarafından belirlenmiş, bu görüşlere eklemlenmiştir. Bu yüzden de çok genel bir söyleyişle, oldukça uzun bir süre bireyci diye nitelenen şiir toplumcu diye nitelenen şiiri tümüyle dışlamıştır. Ve vice versa. Aynı şekilde, belli bir dünya görüşünün içinde yer alan şairler arasında da hiyerarşinin şiirsel değere göre kurulmadığı görülmüştür.

Seksen yaşında ölen Hasan İzzettin Dinamo, ömrünü *toplumcu* bir şiirin kurulması yolunda harcamıştır. Yazınsal üretiminin büyük bölümünü geniş okuyucu kesimlerine ulaşa-

bilme şansını da elde eden romanları oluşturmaktadır ama Dinamo'nun bana da imzalayarak göndermek inceliğinde bulunduğu son kitabı yine şiirlerini içermektedir: *Nazım'dan Meltemler*.

Ölüm haberi gazeteye ulaştığında, Dinamo'nun bazı dizeleri belleğimin derinliğinden sökün ediverdi: "Bir eyüp sabrıyla bekledim/sabahı olmayan gecelerde/gül dalları yerine demir çubuklar vardı/Münzevi münzevi pencerelerde!".

Yazmaya başladığım yıllarda, Dinamo şiirlerinden çok adı yöresinde üretilmiş öykülerle tanınan bir kişiydi. Neredeyse bir söylem oluşturulmuştu. Siyasal baskı dolayısıyla ne yazık ki şiirleri dergilerde görülmüyor, kitapları da yayınlanmıyordu. Kimi ağabey ve dostlardan ulaşılabilecek olan 1937 tarihli *Deniz Feneri* ise toplumcu gerçekçi şiirini yeterince yansıtamıyordu. Asım Bezirci bu durumu 'şairin hapiste olması ve siyasal baskının artmış olması, toplumcu şiirlere de yer verilmesini önlemiştir' diye açıklar. Hasan İzzettin bütün ömrünü yazının başlığında da vurguladığım gibi toplumcu bir şiirin kurulmasına adamış, ama şairin tutuklamalarla kesilen yayın yaşamı okurlara ulaşmasını engellemiş, onunla arasındaki iletişimi sık sık koparmıştır.

Orhan Burian'ın 1946 yılında yayınladığı *Kurtuluştan Sonrakiler* adlı seçkide Dinamo 'Nebula' adlı, henüz kişilikleri tartışmalı olan şairlere ayrılan bölümde yer alıyor 'Toprak Kokusuna' başlıklı şiiriyle. O şiirin son dizeleri de belleğimde: "sen nerden tütersen/genç kızlar, yasemin kokan dünya/mahzun bir şekil alır düşünür/kaybedilmiş aşklar, vatanlar, saadetler/mahzun yüzleriyle görünür".

Dinamo, 1939 tarihinde yayınlanan 'Yirmibirinci Yüzyılın İnsanlarına Şiirler' adlı şiirinde "insanlar olmadı farkında/en küçük hünerimin/ne de bir kimsenin oldu haberi/varlığımla yokluğumdan" diyor. Son kitabı *Nazım'dan Meltemler*'de ise Moskova'da bulunduğu günlerin izlenimiyle şöyle sesleniyor Sovyet şairlerine: "Neden bu kerte kaygusuzsunuz/Türkiye'nin

yetmiş yaşında şairi kalkıp gelmiş/herhalde salt müzeleri gezmek için değil/yoksa siz de benim hiç olduğumu/görmeden anladınız mı bizimkiler gibi?" Elli yıl arayla dile getirilen bu yürek kırgınlığının karşısında duygusuz olmak olanaksız elbet. Hangi insan ömrünü verdiği uğraşın bilinmesini, sevilmesini istemez ki?

Hiç kuşkusuz, Hasan İzzettin Dinamo, Türk şiirinin içindedir ve her edebiyat tarihinde de yer alması gerekir. Ama *tarihsel yer*'le *şiirsel yer* arasında bir ayrım bulunacağını da açıkça söylemek gerekir. Dinamo ne yazık ki, dünya görüşünü, daha kesinlikli biçimde söylemek gerekirse siyaseti her zaman poetika'nın *önünde* görmüştür. Şiiri karşısında *yeterlik* açısından eleştirmecilerin kuşkulu davranmasının nedeni budur. Dinamo, toplumcu bir şiirin kurulması için çalıştı, bu şiirin olanaklarını ve olanaksızlıklarını sezdiren ilk örnekleri verdi. Ama, çileli yaşamı dolayısıyla gelişimin gerisinde kaldığını göremedi sanırım. Genç kuşakların şiirsel üretimini esinleyebilecek, etkileyebilecek bir şiire ulaşamadığını, ne kadar üzülürsek üzülelim, söylemek gerekir. Ama şunu da söylemek gerekir: Özgürlüğün kısıtlandığı, yazarların, şairlerin hapishanelerde süründürüldüğü toplumlarda yetenekler her zaman gelişme olanağı bulamazlar.

(Milliyet, 1989)

ÖRSAN'IN ARDINDAN

Yaşım 50'yi geçti. Yolumuzun nerede ve ne zaman kesişeceğini bilmiyorum ama, ölümle aramızdaki mesafe giderek kısalıyor. Bunu *bilmek* değil insana acı veren. İçinde soluk alıp verdiği, varlığının anlamını borçlu olduğu çevrenin çölleşmesi. Onulmaz biçimde yalnız kalmaya başladığını anlaması. *Edip Cansever* yok, *Turgut Uyar* yok, *Metin Eloğlu* yok. İsteyelim istemeyelim, her dostun ölümü, benliğimizde bir *eksilmeye* yol açıyor. Yaşamın *pratiğine* ilişkin bir sorun bu. Bu yüzden de, İstanbul'un meyhaneleri bana *Edip*'siz, *Turgut*'suz, *Metin*'siz hiç bir şey anlatmıyor artık. Hiçbiri artık o eski meyhaneler *olamayacak*.

Şimdi, 25 yıllık dostum *Örsan Öymen*'i de yitirdim. Sabahladığımız o güzel gecelerin anısı yüreğimi sızlatıyor. Politikadan sanata, hemen her konuya açılan söyleşiler ve tartışmalarla süslenirdi o sabahlamalar. TRT Haber Merkezi'nde çalışırken hem ilk yılların heyecanını, hem de 12 Mart'ın sıkıntılı günlerini birlikte yaşadık ve acılarına değişik biçimlerde katlandık. Ama içimizdeki o *çocuk* ve *bohem* yan hiç eksilmedi. Zamanla hem mekânda ayrı düştük *Örsan*'la hem de biraz daha durulduk. İstanbul'a geldiğinde, ya da Almanya'dan telefonla aradığında, *"Gardımızı düşürmeyelim"* derdi hep.

Gardı, ebediyen düştü.

Hiç çekinmeden söylemek gerekir: *Örsan* Türk basınının gerçek bir *'star'*ıydı. Yaşamının sonuna kadar, *muhabir* olmayı bir *onur* saydı. Köşe yazarı kimliği bile, haber için Türkiye'nin ya da dünyanın öteki ucuna gitmesini engellemezdi. Besbelli, burada muhabiri sadece haber toplayan anlamına kullanmıyorum. Muhabir, asıl anlamında, olayların *ardını da* görebilen, böylece iletişimi *bildirişime* dönüştürebilen kişi. Bu yüzden, muhabir olma sürecini bir *bilgilenme/bilinçlenme* ve bir *biçem (üslup) sahibi olma* diye tanımlamak mümkün. Bu konuda kuşkusu olanlar *Örsan*'ın ilk haberiyle *"Bir İhtilal Daha Var"* adlı kitabı arasına yığılan yıllarına dönmeli ve onun *biçeminin tarihini* incelemelidirler.

Siyasal partilerin hiçbiriyle *içerden* bir ilişkisi olmadı *Örsan Öymen*'in. Bu konuda kesinlikle söylenebilecek olan şudur: İstediği, sonuna kadar *özgürlükçü,* sonuna kadar *demokratik* bir toplumdu. Mesleği dolayısıyla, politikanın *kazanında* pişen *Örsan,* bir türlü demokrasiye geçemeyişimizin, bu yoldaki çabalarımızın her 10 yılda bir askeri müdahalelerle *kesilişinin* nedenlerini araştırırken, bazı *yapısal özellikleri* belirlemişti. Bu sürecin, sadece kendini *kurtarıcı* sananların müdahaleleriyle sağlanamayacağını, demokrasi ve özgürlüğü, hep kendisi *adına* davranılmasına imkân veren kitlelerin bizzat *istemesi* gerektiğini anlatmaya çalışmıştı.

Çünkü, demokrasi ve özgürlük, bizzat *Örsan*'ın kısacık ömrüyle en yetkin biçimde *kanıtladığı* gibi, *insanca yaşamanın* ve *mutlu olmanın* vazgeçilemez *doğal* ortamıdır. Arkadaşlarının *"Bambino"* diye çağırdıkları *Örsan*'ın, herkese ve her düşünceye karşı demokratça davranmasının, yaşamın her alanında özgürlükten yana olmasının nedeni de buydu. Çünkü, *toplumsal birey* olarak mutluluğu istiyordu.

En kutsal istektir bu.

Örsan Öymen, her koşulda mutluluk için bir vesile yaratılabileceğini bilen, dahası bunu yaratan insandı.

Kendisiyle barışık insan.

Örsan'ı sonsuz yolculuğuna çıkaracağımız bugün, kendisiyle barışık insanlara ne kadar çok gereksindiğimizi bir kez daha ve derin bir acıyla anlıyorum.

(Milliyet, 1987)

ÖRSAN'A VEDA

Orhan Veli, belki de kendisini *dışlamış* olan bu toplumu uyarmak amacıyla "ölünce biz de iyi adam oluruz" demişti çok yıllar önce. Ölümden sonrasına ilişkin bu umudun, ahiret duygusuyla, dinî hoşgörüyle bağlantısı var mıydı bilemiyorum. Ama, daha 49 yaşında bir Temmuz sabahında gözlerini yuman Örsan Öymen'in "iyi adam" olmak için ne sağlığında ne de toprağın altında bu türden tesellilere ihtiyacı yoktu. Asıl *zor* olanı başarmıştı Örsan: *Yaşarken İyi Olmayı.*

Gerçekten de, birlikte yiyip içtiğimiz, uzak düştüğümüz, kısacık beraberlikler yaşadığımız yaklaşık 25 yıl içinde, Örsan'ın ne "kuyu kazdığını", ne "kulis yaptığını" ne de birini "yerdiğini" gördüm. Söylemek bile fazla: Tokat atana öteki yanağını uzatmazdı. Çünkü tokat *attırmazdı.* Bu türden bir *kişilik* sahibi olduğundan tokat da *atmazdı.*

İlkesi, *insan* olarak ilkesi *yaşamdan tad almak* ve *yaşamın tadını bölüşmekti.* Derin bir *kıskançlık* ve *karalama* sendromuyla malul bulunan Türk toplumunun, belki de en büyük eksikliğidir bu. Sağlam temeller üzerinde kurulması gereken gerçekçi bir *bireycilik eleştirisi*'nin işe buradan başlaması gerektiğine inanıyorum. 12 Mart döneminin kimi olaylarını birlikte yaşadık Örsan'la. Tutuklamaların yarattığı korku ortamıyla kuşatılmıştık ve insanlar en utanılacak davranış biçimlerini seçe-

biliyor, sonra da kendilerini *küçülttüklerini* anlayarak, daha müthiş bir *şok* geçiriyorlardı. Örsan, bu koşullarda bile geçici mutluluklar, geçici sevinçler yaratmayı biliyor ve en güzeli, bundan *utanç* duymuyordu. Çünkü yaşamın, mücadelenin onsuz olunamaz bir *önkoşuluydu* bu. çünkü gerçekten demokratik ve özgür bir toplumun kurulması yolunda verilmesi gereken mücadele, ancak *yaşamın ilkeleri* doğrultusunda yürütülebilirdi, ölümün ilkeleri doğrultusunda değil. Necayefçi bir *çilecilik ahlakı* ve *yok edici bir eylem anlayışı* Örsan'a alabildiğince yabancıydı.

Siyasal örgütlerle organik ilişkisi olmadı Örsan Öymen'in. Ömrünün sonuna kadar bir *demokrat* olarak kaldı. Kaba güce başvurmayan her düşüncenin yaşamasından, diyalog içinde olmasından yanaydı. Hiç kuşkusuz, bu demokratlığını *ilkesizlikle* karıştırmamak gerekir. Voltaire gibi davrandığı söylenebilir Örsan'ın. Bu yüzden *karşı* olduklarına sonuna kadar karşıydı: Diktatörlüğe, baskıya, yoksulluğa, cehalete, hurafeye, yasağa, teokrasiye.

Biçeminin (üslubunun) o büyük *humour*'u , yukarda vurguladığım *yaşama sanatındaki* ustalığından kaynaklanıyordu. Türkiye'nin kurtuluşunu hep başkalarından bekleyenlere, umutlarını 10 yılda bir yinelenen askerî müdahalelere bağlayanlara ve içlerinde bu türden *kurtarıcılık* umutları besleyenlere yöneltilmiş en güzel yanıtlardan biridir *Bir İhtilal Daha Var*. Hayatımızın içine işleyen popüler içerikli bir şarkıyı *siyasal bir eleştiri*'nin başlığına dönüştürebilmek, ancak Örsan gibi, Babıâli'de ender görülen bir kalem erbabına özgüdür.

Yazmayı da, politikayı da, sanatı/yazını da, içkiyi de, kadınları da, kuşkuları da, silik freskoları da seven Örsan, tüm yaşamını "İnsan insanın kurdudur" sözünü "İnsan insanın dostudur" biçimine dönüştürme yolunda harcadı.

Şairin dizesi, yüzyılların ötesinden geliyor:

"Bakî kalan bu kubbede bir hoş sâdâ imiş"

Dileyelim ki, ölümün tırpanını yediğimizde, ardımızda kalacak bir *sâdâ'mız olsun.*

(2000'e Doğru, Temmuz 1987)

ALTHUSSER'İN ÖLÜMÜ

Nietzche, yolda dövüldüğünü gördüğü bir atın boynuna sarılarak *öteki yakaya* geçer ve bir kadının, kızkardeşinin kollarında ölünceye kadar o yakada yaşar yıllar boyu. 1960'lardan sonra Marksist düşünceye olağanüstü bir ivme kazandıran Louis Althusser'in *öte-yaka* yurttaşlığına geçişi daha dramatik görünümlü: 1980 yılında, önce uzun süredir evli olduğu karısını boğuyor, sonra ders verdiği okulu kundaklıyor. Marx'ı izleyerek sadece "dünyayı yorumlamaya" değil "onu değiştirmeye de" çalışan filozof, üniversitedeki kürsüsünden, dostlarının araya girmesi sayesinde hapishaneden kurtularak akıl hastanesine gidiyor. *Us*'tan, en kör içgüdülerin barındığı *İd*'e. Bu geçişi, bu tuhaf evrilmeyi anlayabilmek, belki olası değil. Nevroz gibi psikanalizin terimleriyle açıklama biçimleri bulunabilir elbet ama hiçbiri o insanın yaşadığı *ruhsal kopmayı* tam anlamıyla betimleyemez.

Olgun Marx'la Genç Marx arasında bir *epistemolojik kopma* olduğunu söyleyen Althusser, böyle bir kopmanın kendi yaşamında meydana geleceğini düşünmüş olabilir miydi acaba? Bir olasılık: Çünkü 1962 yılından itibaren *psikolojik tedavi* gördüğü biliniyor. Adım adım ölüm ve ateşe yürüdüğünü seziyordu belki de. 1984'te hastaneden çıkarılan Althusser'in yanında da sadece öğrencisi Etienne Balibar'ın olduğunu öğreniyoruz

ölüm haberinde. Althusser'in Balibar'la birlikte kaleme aldığı *Kapital'i Okumak* adlı yapıtı geniş tartışmalara yol açmıştı bilindiği gibi.

Epistemolojik kopma, teorik anti-hümanizm gibi kavramlaştırmalarıyla marksist düşüncede bir *yenilenmeye* yol açan Althusser'in Türkiye'de de etkileri olduğunu söylemek gerekir. Althusser'in okura tanıtılmasında 1970'ten sonra yayınlanmaya başlayan eski *Birikim* dergisinin de yayınlarının büyük katkısı olmuştur. Onun *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, John Lewis'e Cevap, Lenin ve Felsefe* adlı önemli metinleri de *Birikim* yayınları arasında çıkmıştır. Türkçe'de yayınlanan son kitabı *Tarih ve Politika*'dır.

Althusser'in özellikle ideoloji kavramı çerçevesindeki düşünceleri ve ideoloji kuramı Türkiye'de geniş yankı uyandırmış, marksist çözümlemelere daha önce görülmeyen bir canlılık gelmesini sağlamıştır. Althusser, daha önce Gramsci tarafından da formüle edilmiş bulunan ideolojinin basit bir yansıma olmadığı şeklindeki yaklaşımı geliştirmiş ve ideolojinin bir *pratik* olarak önceminin anlaşılmasında başlıca bir rol oynamıştır. Kavramın sınırlarında meydana gelen ve birçok düşünür tarafından sağlanan genişleme, özellikle yazınsal metinlerin çözümlenmesi alanında da yeni katkılara ve kuramsal zenginleşmeye sebep olmuştur. Son yıllarda Türkiye'de yapıtları yayınlanan İngiliz marksist Terry Eagleton'un yazınsal alanda geliştirdiği katmanlaşmış ideoloji kuramına Althusser'in bir taban sağladığı bellidir.

Bu ilginç felsefeci ve kuramcının çalışmasında psikanalizin babası Freud'un düşüncelerine ağırlıklı bir ilgi duyması da dikkati çekicidir. Yaşamının us'tan psikiyatriye doğru evrileceğini sezdiğinin bir işareti olarak görülebilir bu ya da yorumlanabilir. Ama asıl harekete geçirici ögenin, ruhun bir gölgeolay *(epifenomen)* olmadığı yolundaki Freud'gil açıklamanın önceminin farkına varılması olduğu bellidir. Althusser, marksizmin yumuşak karnını oluşturagelmiş *birey kuramının* gerekli-

liğini önemle ve özenle sezdirmiştir çalışmasında. "Tarihi yapan birey değil kitlelerdir" derken, hiç kuşkusuz bireyi dışlamıyor, ikincilleştirmiyordu Althusser. Marksizmi kuramsal bir anti-humanizm olarak tanımlarken de birey düşmanlığını ya da karşıtlığını öne sürmüyor ama kuramın aktörel ölçütlerle inşa edilmemesi gerektiğini söylüyor, yeni yollar açmaya çalışıyordu.

Her büyük düşünür, yeni bakış açıları getirdiği için zaman zaman yanlış anlaşılmaktan da kurtulamıyor. Althusser'in Stalinciliği sorgulayış biçimi de böyle bir yanlış anlaşılmayla sonuçlanmış ve ünlü filozof Stalinist sayılmıştır bazı çevrelerde. Ama bence Althusser olup bitenden sadece Stalin'in değil, dizgenin ve toplumun kendisinin sorumlu olduğunu öne sürüyor. Stalinciliği üreten koşulların anlaşılması için çalışılması gerektiğini belirtiyordu.

Althusser'in ölümünün *Kapital'i Okumak* ve *Marx İçin* adlı kitaplarının Türkçe'ye kazandırılmasını sağlamasını dileyelim.

(Milliyet, 1990)

AYDININ ÖLÜMÜ

Cumhuriyet Türkiyesi'nin yetiştirdiği sayılı aydınlardan biri, Niyazi Berkes, İngiltere'de öldü. Eşinin deyişiyle "yalnızlık içinde" Dil alışkanlığıyla hemen kullanıverdiğim, "Türkiye'nin yetiştirdiği" niteminin yanıltıcı olduğunu belirtmeli, bu nitemin, "Türkiye'ye rağmen yetişen" biçiminde kullanılması gerektiğini söylemeliyim. Gerçekten de "alamet-i farikası" hâlâ düşünce özgürlüğüne *tahammülsüzlük* olan siyasal iktidar da toplum da Berkes'i dıştalamış, onu başka ülkede *bilim yapmak* zorunda bırakmıştır.

Bir başka "alamet-i farikası" da *belleksizlik* olan okur-yazarlarımıza, bir iki küçük anımsatma yapmakta yarar görüyorum: Niyazi Berkes, İkinci Dünya Savaşı ve Tek Parti iktidarı yıllarında Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmış, faşizme karşı olduğu, demokrasiyi ve düşünce özgürlüğünü savunduğu için, Behice Boran ve Pertev Naili Boratav'la birlikte görevinden uzaklaştırılmıştı. Üniversiteden ayrılmak zorunda bırakılanlardan bir başkası, bugün dünyanın sayılı sosyal-antropologlarından biri olan Muzaffer Şerif'ti. O yılların bu genç bilim adamları, Boran hariç yurt dışına gittiler, yabancı ülkelerin üniversitelerinde görev aldılar, kendi alanlarının yetkin uzmanları oldular.

Türkiye'nin *vermediğini* yabancılar sağladı onlara. Muzaf-

fer Şerif dışında, onlar yine de yurtlarına küskün kalmamayı başardılar. Ama, Muzaffer Şerif siyasal iktidara duyduğu öfkeyi dengeleyemedi, Türkiye'yi insanlarıyla birlikte defterden düştü. Acıdır ve utandırıcıdır. Hem bu değerli bilim adamı açısından, hem Türkiye açısından.

Niyazi Berkes, 1960'lardan itibaren Türkiye'de yazılarıyla yeniden görülmeye başladı ve tarihimizle ilgili resmî yorumu dıştalayan düşünceleriyle dikkati çekti. *200 Yıldır Neden Bocalıyoruz?* adlı kitabı, demokratikleşme sürecinde bir açılma görülen 1960'lı yılların umut verici havasında yaşayan genç aydınlar arasında *yeni* bir sorgulama başlatılmasını sağladı. Hiç kuşkusuz *tek* değildi Berkes. Ama *Resmî Tarih*'in askıya alınmasında büyük payı olanlardandı.

Berkes, o yıllarda *Kemalizmin sol kanadı*'nın uzantısı olduğu söylenebilecek bazı aydınlarca geliştirilen *anti-batıcı* söylemin yetkin bir sözcüsü oldu. Batıcılığı *gericilik* saymaya kadar götürdü işi. Berkes dahil o yıllarda aydınlar arasında esen anti-emperyalist ve anti-kapitalist havanın sonraki yıllarda ulusçuluk ideolojisini *güçlendirdiğini,* bunun bazı kuramsal sakıncalara yol açtığını yeri gelmişken vurgulamak gerekir. Hiç kuşkusuz, Berkes batıya karşı çıkarken *İslamcı söyleme* bağlanmadı. Yaşamının sonuna kadar, laik ve Cumhuriyetçi kaldı.

Niyazi Berkes, özellikle Türkiye'de öğretim üyeliği yaptığı yıllarda marksist sayılmıştı. Ancak, onun sosyalizan eğilimler taşımakla birlikte kuramsal açıdan tutarlı bir marksist olduğunu söylemek pek mümkün görünmüyor bana. Atatürk devrimlerine ve Atatürk'ün kişiliğine bakış açısı, Berkes'i de *Sol Kemalist*'ler içinde saymamıza olanak veriyor bana kalırsa.

Yazılarında her zaman açık, yalın ve tutarlı olmaya özen gösteren Niyazi Berkes, Türkiye'de birçok aydının, bilim adamının acılarla dolu yazgısını yaşadı. Başladığı yerle vardığı yer arasında önemli farklar olduğu söylenebilir. Ama dünyaya bir anlamda kültürel/düşünsel bir travmayla gelen ve tarihsel kopuşun ürünü olan Cumhuriyet aydınları için bir başka yazgı

sözkonusu olabilir miydi? Şu anda bile tüm bildiklerimizi yeniden gözden geçirmiyor, silinmiş yazıları okumaya çalışmıyor, yaşadığımız zamanı anlamamızı ve açıklamamızı, geleceği ise kurmamızı sağlayacak bireşimci bir düşünce geliştirmeye uğraşmıyor muyuz?

Niyazi Berkes'in yalnız ölümünü düşünürken, Cumhuriyet döneminin kültür tarihinin yazılmamış olması karşısında üzülüyorum. Böyle bir çalışma Mustafa Şekip'ten Sabahattin Eyüboğlu'na, Hilmi Ziya'dan Niyazi Berkes'e, Hikmet Kıvılcımlı'dan Murat Belge'ye, Cemil Meriç'ten İsmet Özel'e Türk aydın ve yazarlarının tümünde görülebilecek olan *ortak paydaları* belirleyebilir ve çoğumuzu çölde tek başına kalmışlık duygusundan ve ilk bulan olmak sanısından kurtarabilirdi.

(Milliyet, 1988)

EDİP CANSEVER İÇİN*

Ecel, adreslerini rastgele seçiyor.

Şu anda, burada Edip Cansever oturuyor ve benim ardımdan konuşuyor olabilirdi. Ne derdi, ne diyebilirdi acaba benim için? Söz konusu olan "İyi insan, iyi dost" türünden bir söylem değil elbet. Özel anılar da kamuyu fazla ilgilendirmeyeceğinden, geriye üzerinde konuşulabilecek tek alan kalıyor zaten: *Şiir*. Yaşamında da sözü dönüp dolaştırıp hep şiire getirirdi Cansever. Çünkü, sözcüklerdir şairin dünyası. Sadece orada yaşar, en büyük serüvenlere kâğıtların önünde çıkar.

Şair, gündelik yapıp etmelerle kuşatılmış yaşamıyla her gün biraz daha uzaklaşıp gidecek bizden. Ama öteki yaşamıyla, büyüyen bir kartopu gibi üzerimize doğru gelecek.

"Geçerim kurduğum hayallerin altından
Bir gökkuşağının altından geçer gibi"

diyordu bir şiirinde. Bize düşen, o hayalleri izlemektir. Anlamlarından çok, o hayallerin kendilerini izlemek. Anlam, hayalin kendisinden başka ne ki?

Edip Cansever, İkinci Yeni akımı içinde anıldı bir ara, ama

(*) Edip Cansever için 29 Mayıs günü Harbiye Şehir Tiyatrosu'nda düzenlenen Anma Günü'nün konuşmacılarından biriydim. Ama iş düzenimdeki beklenmedik bir aksilik katılmamı engelledi. Toplantıya gidebilseydim yapacağım konuşmayı yayınlıyorum.

onun böyle bir *sorunu* olmadı hiç. Bugün artık tükenmiş oldukları görülen ve eski yazdıklarının rantıyla geçinen birilerinin Edip'i o şiirden dışlama çabaları boşunadır bu yüzden. Cansever, Türk şiirinin *dönüşüm sürecinde* herhangi bir akımın içinde yer almaktan, o akımın bir *temsilcisi* gibi görünmektense kendi şiirini *kurmayı* seçti. Burada önemli olan *poetika*, yani şiirin felsefesi, kuramı değil, yaratılan *özgül* şiir dünyasıdır. Cansever, *Umutsuzlar Parkı*'ndan itibaren her şiirinde, her kitabında yeniden *konumlandırılan* aynı izleklere yönelir. Yaşam/ölüm karşıtlığı üzerinde değerlendirilen, çeşitli görünümleri belirlenen bu izlekler, yaşanan zamanın toplumsal ve bireysel düzeylerde bir yansımasıdır.

Cansever, Türkiye'nin ekonomik, politik, ideolojik düzeylerde dönüştüğü bir tarih döneminde yaşadı. Bu dönemin yıkımları ve umutları, yüzünde olduğu gibi şiirinde de derin *izler* bıraktı.

Edip'in insanı sözcüğün en kuşatıcı anlamında *küçük adam*'dır. Kimi kişilerinin emek dünyasının dışına düşmüş rantiyeler olması yanıltmamalı bizi. Bu şiir, bize küçük adamın *mutluluk* ve *özgürlük* arayışını anlatır. Her zaman umutlu görünemeyişinin nedeni de bu arayışın yapıldığı somut koşulların engelleyiciliğidir. "Ya alkol olmasaydı" derken bize kişisel bir *zaaftan* değil, toplumsal bir yıkım döneminin umutsuzluğundan, çaresizliğinden söz etmektedir.

* *

Ev ve semt değiştirmeyi hep sevdi Edip. İmgeleri, şiirinde kullandığı bitki ve çiçek adları ile nesneler, bu yer değiştirmelere paralel olarak bir ayrım gösterirler. Burada *denizin* önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekir. Ne var ki denizi bir *kaçış* yolu olarak görmedi Cansever. *Kentti* çünkü asıl soluduğu alan. Teknesinde (bir zamanlar elbet) o mavi sonsuzluğa bakarken algılamaya çalıştığı, hep *öteki* insanların dünyasıydı.

Hegel'in bir sözünü anacağım: "Başkası için varolma kendisi için varolmanın sine qua non koşuludur". Ve bunu tamam-

lamak üzere Heidegger'den bir alıntı: "Ötekilersiz oluş, ötekilerle oluş'un değişik bir biçimidir."

Cansever'in şiirinden yansıyan yalnızlığı böyle bir bakış açısından değerlendirmek gerekir. Adorno, bireyciliğe dayalı bir toplumda yalnızlığın da *toplumsal* olarak dolayımlandığını söyler. Edip Cansever çok yıllar önce şöyle yazmıştı: *"Bu yorgun, bu üzünçlü yüreği / Benim değilmiş gibi, benim değilmiş gibi / Kimse görmeden şöyle bir yol kenarına bıraksam."*

O yürek bırakıldığı yol kenarında duruyor hâlâ.

(Milliyet, 1989)

YUSUF ATILGAN İÇİN

Aylak Adam'ı şu sözlerle bitirir Yusuf Atılgan: "Konuşmak lüzumsuzdu. Biliyordu; anlamazlardı". Bu anlaşılamamak duygusu, çevreyle iletişimin kurulamayacağı sanısı, bir tür *saçma kahraman* gibi görünen C.'yi, diktanın tırmandığı 1950'li yılların Türkiye'sinde kendimizin bir parçası, daha doğrusu kendimizin bir temsilcisi gibi görmemize yol açmıştı. Köy gerçekliğinin egemen olduğu, tekdüzeleştiği bir dönemde yayınlanmıştı *Aylak Adam*. Siyasal düzeyde bir patlama dahil, bir şeyler olmasını *bekleyen,* ama bu beklentisine rağmen hiçbir eylemde bulun(a)mayan, yalnızlığından ve çaresizliğinden giderek özerer (mazohist) bir tat almaya başladığı görülen o günlerin *somut bireyinin* dilini konuşuyordu C. Kendini rastlantıların seline bırakmış yaşıyor, kurulu düzenin törel değerlerini, yaşama biçemlerini yadsıyor, kendine bir dünya kurmak istiyordu. O dönemin genç yazarlarının da, okurlarının da benimsediği ortak izleklerdi bunlar. Belki henüz cisimlendirilememişti ama varoluşçuluğun özgürlük, seçme, atılmışlık ve saçma gibi temel kavramları, yazınımızın alt katmanında gözlenen kavramlardı. *Bunalım* gerçekti, yapay değil. *Aylak Adam*'dan bir yıl önce yayınlanan Demir Özlü'nün *Bunaltı* adlı kitabında yer alan "Bağsız" adlı öykünün kahramanı da C.'yi andırır. Şöyle sorar: "Özümden, beni bedbaht eden özümden hiç ay-

nlamayacak mıyım? İnsan hiç ayrılamaz mı?". O da C. gibi topluma uyum sağlayamaz. Daha doğrusu böle bir uyumu amaçlamaz. Çünkü verili toplumsal ilişkileri hor görmektedir: "Yaşamak, toplumda iyi bir yeri olmak kolaydır gayet". Özlü'nün öykü kahramanı da C. gibi bir sevgili bulmayı, iki kişilik bir dünyada kurtulmayı düşler: "O kızı da bulursam büsbütün kaybolurum ortadan"

Burada yazınımızın umutsuz bireylerini vareden toplumsal/siyasal koşulları özetlemenin ya da çözümlemenin gereği yok. Ama "hapishanelerle sokaklar neden farklı olsun?" diye sorabilen Özlü'nün "ben mahkûmum zaten, kendi kendimin hükümlüsü" diyen bireyi, yine de farkındadır yabancılaşmışlığının, bu durumun aşılması gerekliliğinin: "Ne kadar aldanmışım. Toplumu bir yana atıp içimin sürüklenişlerine kapılmıştım. Yanılmışım. Duymayın. Kimselerin bu yabancılığı bilmesi gerekli değil."

Yusuf Atılgan, genç yazarların varoluşçulukla marksizm arasında gidip geldiği, yazın'ın sınırlarını genişletmeyi özlediği, bu yolda deneylere girıştiği ve en önemlisi, *dili sorgulamaya* başladığı bir dönemde ilk romanıyla yankı uyandırdı. Ne tuhaf: Yazın çevrelerinde bilinmiyordu, hakkında anlatılan hiçbir öykü yoktu. Tıpkı kahramanı C. gibi birden belirmiş ve birden gözden yitmişti. *Bodur Minareden Öte* adlı öykü kitabı da romanı gibi başarı kazanmıştı ama Atılgan, 1973 tarihine kadar ortalıkta görünmedi. Bu tavırda yazın dışı bir eğilim de bulabilir insan, has bir edebiyat adamlığı da. Benim için, Atılgan pazarın dışında yaşayan has yazarın bir temsilcisi. Sözü olduğu zaman konuşan biriydi o.

1973 yılında yayınladığı ikinci ve son romanı *Anayurt Oteli* de toplum dışına düşmüş, yabancılaşmış bir bireyi anlatır. Romanın kahramanı Zebercet de *Aylak Adam*'ın C.'si gibi bir uç kişiliktir. Yaşamın sınırına dayanmıştır. Zaten romanın sonunda, insanların dünyasından iyice kopardığı, ıssızlaştırdığı otelde, ortalıkçı kadını da öldürdükten sonra kendini asa-

caktır. *Anayurt Oteli* iyice damıtılmış bir anlatıdır. Olaylar, ayrıntılar, anılar bir matematikçi gibi hesaplanmış, bir iç düzene kavuşturulmuştur. Bir başka romancı 500 sayfa yazabilirdi diye düşünüyorum. Ama Atılgan, yazın'ın bir biçim ve biçem sorunu olduğunu bilen bir yazardı. Son romanını bitirebildi mi bilmiyorum. Bana "Bitirdim aslında. Ama çok bildik bir roman oldu. O yüzden yeniden yazıyorum" demişti. Yukarda vurguladığım gibi, has yazarlardandı Atılgan. İki yapıtın bile insana yetebileceğinin farkındaydı.

Yusuf Atılgan'la dostluğum daha çok üç yapıtıyla olmuştur. Dönüp dönüp okuduğum kitaplardandır. Onunla uzun masa sohbetlerimiz olmadı. Ara sıra telefon eder, hal hatır sorar, kapatırdı. Hiçbir şey talep etmeyen bu telefon konuşmalarında, belki de *vefa duygusu*'nun ne kadar önemli olduğunu anımsatmak istiyordu.

Efendilik, alçak gönüllülük ve sabır. Günümüzün yazın ve sanat ortamında iyiden iyiye unutulmuş nitelikler bunlar. Üçü de vardı Yusuf Atılgan'da...

(Milliyet, 1989)

AHMED ARİF ÜZERİNE

Sevdiklerimizin, dostlarımızın bir gün mukadder ölümlerini ne kadar düşünmüş olursak olalım, haber geldiğinde, insan yine de sarsılmadan edemiyor. Kaldı ki, Ahmed Arif'in ölümü hiç beklenmedik bir anda ve çok erken geldi. Telefonun başında öyle kalakaldım, sersemlemiş gibi. Sonra geçmişin anıları, bir barajın kapağı açılmışçasına, bir sel gibi boşandı.

1948'lerin Ankara'sına döndüm. O zamanlar, Atatürk Bulvarı böylesine betonlaşmamıştı. Bulvarın iki yanı akasyalar ve at kestaneleri ile doluydu. Şimdiki Opera Meydanı'na, bilmem neden, Hergele Meydanı derlerdi. İşte orada, bir 15. Yıl Kıraathanesi vardı. Ortaokul öğrencisiydim. En yakın arkadaşım da, Ticaret Lisesi'ne giden Yılmaz Gruda. O zamanlar Arkon soyadını taşıyordu ve genç şair adaylarıydık. Aday bile değildik aslında, heveskârlardık. Şiirle uyanıyor, şiirle yatıyorduk. Yılmaz Ticaret Lisesi'nin arkasında bulunan 15. Yıl Kıraathanesi'nde bilardo oynardı zaman zaman. Bir gün heyecanla geldi: Orada bir grupla tanışmıştı. Beni de götürdü: Ahmed Arif'i, Enver Gökçe'yi, Şevki Akşit'i ve Özer Sağnak'ı böylece tamdım. Artık hiçbiri yaşamıyor.

Hemen kestirilebileceği gibi, 15 yaşında bir gencin şiir bilgisi ancak okulda öğrendikleriyle ve henüz o çerçevede giriştiği arayışlarıyla sınırlıydı. Ahmed Arif ve çevresinde, Yıl-

maz'ın da benim de şiir yolumuz belirlendi. Hececden kopup yeni şiire geçtik. Daha da önemlisi, şiirin *ilhamla* üretilmediğini öğrendik ve sanatın toplumsal rolünün de bulunduğunu kavradık. Orada, 15. Yıl Kıraathanesi denen okulda, bir *dünya görüşü* edindik. Daha dünmüş gibi anımsıyorum Ahmed Arif'le Enver Gökçe'nin şiir ve politika ilişkisi çevresinde dönen heyecanlı tartışmalarını. Solcu yazar ve sanatçıların zor yıllarıydı o yıllar. Baskı her dakika duyumsanırdı ama iletişim ve gruplaşmalar sürüp giderdi. Nazım Hikmet'in daktiloyla çoğaltılmış şiirleri elden ele dolaşır, kopya edilirdi. Şimdi aramızda olmayan Özer Sağnak'la uzun bir ömrü olmasını dilediğim Hilmi Artan, "Nazım'dan sonra şiir yazılmaz" deyip çok erken bir tarihte, yetenekleri olmasına rağmen bıraktılar şiiri.

Ahmed Arif hep bağlı kaldı şiire. Söylemek gerekir ki, faz-la *üretken* bir şair değildi. Ama,baskı ortamı yüzünden yıllarca yayınlanma olanağı bulamayan şiirlerini 1968 yılında kitaplaştırdığında, *özgün* sesini kitlelere hemen ulaştırmayı başardı. *Hasretinden Prangalar Eskittim,* Türkiye'de Nazım Hikmet'e bile nasip olduğunu sanmadığım bir tiraja ulaştı. Elinden ve dudağından hiç düşürmediği sigarasıyla görür gibiyim şimdi onu: Hergele Meydanı eski çelebi halini yitirdikten sonra Kızılay'da yerleştiğimiz Sergen Kıraathanesi'nde oturuyoruz ve ben, belleğimin daha diri olduğu o yıllarda hemen hepsini ezberlediğim şiirlerinden birini dinliyorum ondan: *Hasretinden Prangalar Eskittim*'de yoktur: "Selamı, sabahı, sohbeti / üç kişilik muhabbeti / haram ettiler / Düşmüş endamına süngü gölgesi / bayram ettiler."

Yıllarca Ahmed Arif'ten edindiğim bir alışkanlığım vardı: Şiiri ezberden kurardım, mırıldana mırıldana. Bittiğine inandıktan sonra kâğıda geçirirdim. Sergen'den çıkar, ağır ağır Atatürk Bulvarı'ndan Çankaya'ya doğru yürürdük. Şiirden politikaya, daldan dala, bütün bir gençliğimi dolduran konuşmalar. Sonra araya Ahmed Arif'in hapislik yılları giriyor. Daha sonra oturduğumuz kentler ayrılıyor. İlişkimiz, o kardeş ağabey iliş-

kimiz –aramızda altı yaş var– yavaş yavaş kopuyor. 1964'te evlenip Ankara'ya yerleştiğimde, ara sıra görüşüyoruz; 1968'-de *Hasretinden Prangalar Eskittim*'i " aklı kalmakta direnen kardeşim Ahmet Oktay'a" ithafıyla imzalayıp veriyor ama, zaman bizi ayırıyor. 1974'te ben İstanbul'a yerleşiyorum.

Değişme kaçınılmaz: Benim şiir anlayışım da değişti elbet. Birçok dizesini hâlâ ezbere bildiğim Ahmed Arif'in şiirinin toplumsal rolü ve içeriği üzerinde eleştirel bir bakışa ulaştım. *Karanfil ve Pranga* adlı kitabımda bu konudaki düşüncelerimi açıkladım ve sanırım, Ahmed Arif'i üzdüm. Yazın dünyasında dostluklar, bildiğini yazmak ve söylemek yüzünden, ne yazık ki bazen uzun ömürlü olamıyor. Oysa, bir kitap hakkında yazmak, o kitabı ne değersizleştirir ne de yüceltir. Her kitabın kendi ömrü vardır.

Ahmed Arif, ömrü olan bir kitaba imzasını attı. Dizeleri dudaklarda dolaşacaktır. Benim bile dilimde şu anda: "Kalbim ranzalara şilte / dosttur içerimde yatan."

(Milliyet, 1991)

İnsan, Yazar, Kitap adının da hemen ortaya koyduğu gibi, hem doğrudan benimle ilgili hem de okurlar ve onların okuduğu, okumadığı kitaplarla. Benimle ilgili; *Milliyet*'te yayımlanmış yazılarımı, başka gazetelerde ve dergilerde çıkmış konuşmalarımı ve makalelerimi bir araya getiriyor. Bazı kalem tartışmalarımı da. Böylece, beni izlemiş olan okur da merak edebilecek okur da bir *toplamla* karşı karşıya. Kuşkusuz, başka kitalarım var bir toplam ortaya koyan. Ama *İnsan, Yazar, Kitap* hem ilgi alanlarımı ortaya koyuyor daha öncekiler gibi, hem de onlardan farklı olarak, benim evrim yolumu sergiliyor.

Dünya görüşüm değişmedi elbet. Ama, hem yazar-insan olarak hem de insan-yazar olarak, dünya gibi ben de şu ya da bu ölçüde değişiyorum zaman içinde. Daha doğrusu *çeşitleniyorum.* Bu kitap, okura çeşitlenmemi zamandizinsel bağlamda gösterebilecek sanıyorum. Buradaki en eski tarihli söyleşi 1978 yılına ait. Demek ki 17 yıllık bir süreyi kapsıyor. Bu zaman diliminde dünyada neler değişti, ben nasıl değiştim ya da nerde değiştim nerde değişmedim? Okura da ilginç gelebilir bu serüven. Bana ilginç geldiği gibi.

Dergiler, gazeteler; yazarın, düşüncenin laboratuvarıdır hep söylediğim gibi. Ama oralarda yapılan *deneyler* ve a*rayış çabaları* ne yazık ki, unutuluyor. Onlara bütünlük kazandıran, sadece kitap.

Ahmet Oktay

ISBN 975-7260-19-3