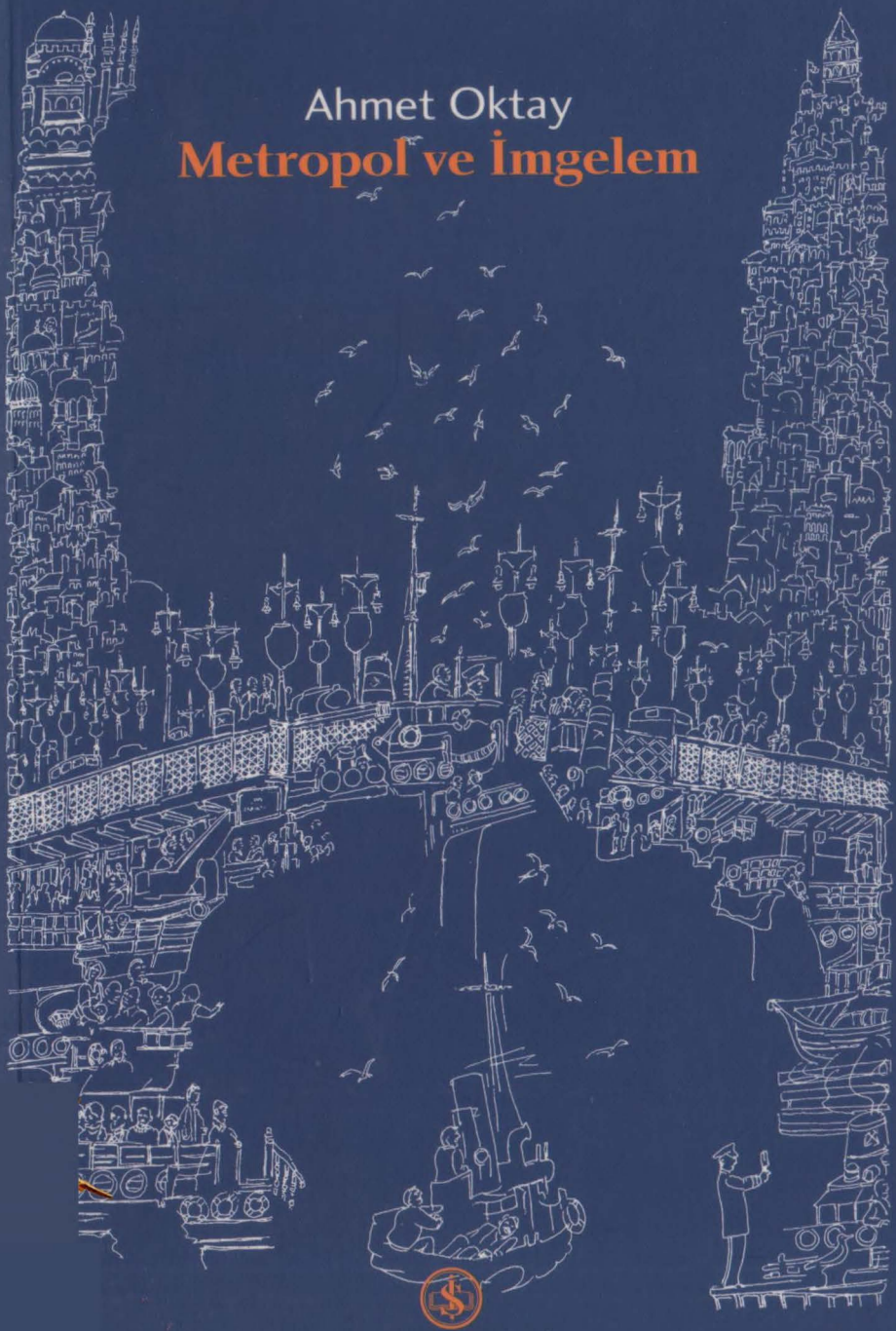
Ahmet Oktay

Metropol ve İmgelem



Kültür Yayınları

© Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Yayına Hazırlayan Mürşit Balabanlılar

Kapak Tasarımı Mehmet Ulusel / Ayşe Topçu
Düzelti Eylül Duru
Sayfa Düzeni Tipograf (0212) 249 01 01
Birinci Basım Eylül 2002
ISBN 975-458-348-X
OTM 11020701
Basımevi Mas Matbaacılık AŞ (0212) 285 11 96
İstanbul

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

metropol ve imgelem

Ahmet Oktay

Eleştirel denemeler

İÇİNDEKİLER

Sunuş Yerine: Büyülenme ve Ürkme
7

Metropolleşme Sürecine Bakış
21

Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü
57

Kente Karşı Kır
111

Kaçış ve Katlanış
135

Flâneur'den Kartograf'a
185

Metropol Mekânı: Modernlik ve Nostalji
223

Albüm
249

Sunuş Yerine:
Büyülenme ve Ürkme



Değişik tarihlerde ve değişik amaçlarla yazılan, biri hariç (Metropolleşme Süreci) çeşitli dergilerde, derleme yapıtlarda ve bazı kitaplarımda yer alan bu metinler, bir ana **sorunsalın** çevresinde döneniyor son kertede: Kentleşme, giderek metropolleşme olgusunun zaman içinde gündelik pratikler ve sanatsal imgelem düzleminde yol açtığı değişikliklerin boyutlarını ve ideolojik içerimlerini saptayabilmek.

Toplumsal yaşamda özellikle 1950'lerden sonra görülen taşradan büyük kente göç olgusu da, kimi kırsal yapıların ve özelliklerin korunduğu kentlerin metropolleşme sürecine girmesi de, özgül durumlarda **şok** etkisi yaratan paradigma değişimlerine yol açtı. **Para ekonomisinin** doğrudan hissedilebildiği, daha doğru bir söyleyişle, varlığının ve yokluğunun yol açtığı maddî ve manevî sonuçlarıyla doğrudan **yaşanabildiği** metropol, **insanal ilişkileri** ve toplumsal bağlam içinde eklemlenen **kültürel kodları** inanılmaz bir hızla dönüştürdü.

İki önemli olgu vurgulanabilir bu noktada: Dayanışma, yardımlaşma gibi **cemaatçi** duyguların yitirilmesi ve açgözlü bir bireyci toplumun egemen konuma gelmesi. Bu bir. 1950'lerin ikinci yarısından sonra gözlenen siyasal ve toplumsal olayların 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül darbeleriyle noktalanması ve ekonomik bunalımın süreğenlik kazanması. Bu iki. Birinci olgunun, gelişim sürecini burada izlememiz gerekmeyen ekonomik oluşumlar sonunda, günümüzün **mafya/sermaye/siyaset** ilişkilerini güçlendirdiği, siyasal ahlakın olduğu kadar toplumsal vicdanın da erozyonuna yol açtığı söylenebilir. İkinci olgunun ise, özellikle emekçi sınıf ve ke-

simlerle orta burjuvaziye mensup bireylerin depolitizasyonu ve genel umutsuzluğu ile sonuçlandığı öne sürülebilir.

Bir tamamlayıcı öğe olarak, 1980 darbesinden sonra Özal döneminde ekonomik bunalımı süreğenleştirmesine rağmen askerî baskının görünür ya da görünmez desteği ile sağlanan serbest piyasacı uygulamaların var ettiği görece bolluk ve refahın, muhalefetsiz bir toplumsal ortamda ideolojik bir söylem olarak yerleştirilmesinin ve vurdumduymaz bir hazcılığın radyo-televizyon ve gazete gibi kitle iletişim araçlarıyla ve daha da önemlisi, her zaman bilinçaltına seslenen reklamlar kanalıyla kitlelere içselleştirilmesinin, genel bir toplumsal durağanlık ürettiği de düşünülebilir.

Çalışan toplumsal sınıfların ideolojik/politik içerimlerini doğrudan görebilmeleri/kavrayabilmeleri her zaman sanıldığı kadar kolay olmayan bu olumsuz gelişmelere rağmen, büyük kentlerin daha 1950'den itibaren çekim ve arzu merkezleri haline geldiğini söylemek gerekir. Hem **istihdam**, hem **tüketim** olanakları açısından. Kentler, kitabın yazılarında vurgulandığı gibi, her zaman taşraya hem büyüleyici hem de korkutucu görünmüştür. Kent yaşamı uzamsal zenginliği ve farklılığıyla, sunduğu ya da sunabileceğine inanılan maddî-manevî fırsatlarıyla, her türlü bireysel fantazmayı beslemeye uygun kozmopolit yapısıyla, her zaman için siyasal ve sanatsal imgelemin besleyicisi olmuştur. Aydınlık bulvarları ve ışıltılı vitrinleriyle olduğu kadar karanlık arka sokakları ve gecekondularıyla, lüks gece kulüpleriyle olduğu kadar koltuk meyhaneleriyle, sakin pastaneleriyle olduğu kadar gürültülü birahaneleriyle de insanları durmadan bir şeylere davet eder kent. Karanlık, ürkütücü arzuların, doyurulmak isteyen cinsel beklentilerin, zenginlik hayallerinin merkezidir. Düşler orada kurulur ve orada yıkılır. Nâzım Hikmet için büyük grevleri gerçekleştirecek olan proletaryanın doğacağı, büyüyeceği yerdir kent; sermayenin yoğunlaştığı, görülmez vantuzlarıyla emeği sömürdüğü merkezdir. Necip Fazıl içinse bireyi ürküten, yalnızlaştıran, yabancılaştıran, her şeyi gizemselleştiren dışsal ve emici bir vakum; canavarsı yaratıkların uzamıdır.[1] Bu büyüleyici ve ürkütücü

uzamla, gerçek anlamda ancak 1950'lerden sonra karşılaşır şairlerimiz, yazarlarımız. Bu karşılaşmanın ekonomik/politik travmalarını da kültürel/tinsel travmalarını da bireysel düzlemde ancak bu tarihten sonra etinde kemiğinde fark eder. Turgut Uyar, şiirindeki dönüşümü açıklarken şunları söyler örneğin:

"Kendi adıma, bir subay olarak Terme'den Ankara'ya geldiğimde büyük bir sarsıntı geçirdim, bir hesaplaşmaya girme gereğini duydum (...) Beni yazdığım şiiri yazmaya iten neden çevremin değiştiğini görmemdi. Birdenbire kentleşen dünya, birdenbire karşılaştığım neon lambaları, büyük oteller, birtakım yeni gelişmeleri haber veren durumlar, beni artık Orhan Veli şiiri yazmakla kurtaramıyordu."[2] İşte böylesine bir tinsel/kültürel travma sonunda Uyar, "Küçük pencerem bahçeye bakar / Bademler, erikler geceye bakar / Bir ışık dökülür yapraklardan şıkır şıkır / Filizler susmuş, tohumlar uyumuş" türü dizelerden, "beş on bin birden ölünen", "güneşin asfaltlarda battığı", "gladyatörler ve dişlilerle dövüşülen" o tuhaf, imgesel örüntüleriyle insanı şaşırtan "*Geyikli Gece*" şiirine geçer.[3] Benzer fark edişler, uyanışlar, dönemin birçok şairinde, örneğin Edip Cansever'de de görülür. O da, dilin deformasyonuyla, atonal bir ses ve dize düzeneği oluşturulmasıyla ve benzetmeden imgeye geçişin teknik sorunlarıyla biraz fazla uğraşan 1957 tarihli *Yer Çekimli Karanfil* kitabından, 1958 tarihli, bence eni konu **varoluşçu** bir sözlüğe yaslanan *Umutsuzlar Parkı* kitabını, ev uzamı ile kamusal uzamlar (otel, meyhane, park vb.) arasında karşıtlıklar halinde yaşanan toplumsal ilişkilerin **çatışması** ve **sorgulanması**, bu ilişkilerin ürkütücü içeriğinin farkına varılması sürecinde üretir.[4]

Kuşkusuz, sadece şiirsel/sanatsal imgelem değildir dönüşen. Gündelik yaşamın pek çok alanında, hem algılama ve değerlendirme hem de pratikler ve uygulamalar düzleminde izlenmektedir bu köklü dönüşüm. Örneğin alt gelir gruplarının, daha kuşatıcı bir söyleyişle yönetilen kesimlerin, kendi ikinci sınıf vatandaş konumlarına katlanmalarını dile getiren Orhan Gencebay arabeskinin içeriği de, 1980 sonrasının görece refah artırıcı ekonomik uygulamaları sonunda tu-

haf biçimde, yöneten sınıfların **hazcı** (hedonist) söylemine bitişmiştir. Kuşkusuz, arabeskin öznesi yine de **muzdarip adam**'dır elbet. Ama artık "ben doğarken ölmüşüm" diye seslenmemektedir. Vurgu, sınıfsal yoksulluğu çağrıştıracak/çağrıştırabilecek öğelere değildir. Arabesk, Meral Özbek'in sözleriyle "toplumsal haklar talep eden eleştirel boyutunu" yitirmiş ve "eleştirel boyutunu yitiren duygusallık, yarına umutla bakma isteği, 'köşeyi dönebilme şansı' ile yetinebilen bir pragmatizmle özdeşleşebilir" duruma gelmiştir.[5] Bu süreç içinde, arabeskin yöneten ve egemen kesimlerin de bir **eğlence** aracı haline gelmesinin, bu sınıf ve kesim üyelerinin yaşadıkları "zengin gettolarından" çıkarak, kentlerin "muteber" ve yüksek sosyetenin **gözlenebildiği/izlenebildiği** eğlence yerlerinde, örneğin Kibariye'yi dinlemesinin, bu tür müziğin alt kültüre özgü muhalif içeriğini önemli ölçüde **erozyona** uğrattığı da söylenmelidir. Alt kültüre özgü maddî acı, kendisini temellük eden, kendisinin estetik duyarlığını karşılar duruma getiren sınıfların üyelerince anlık ve telafi edilebilir acı haline dönüştürülmüştür. Geçerken, **kültürel kodlardaki** iç içe geçmenin, sınıfsal/ideolojik aidiyet ufkunun genişlemesinin, ortak-yaşarlık (symbiosis) kazanmasının farklı **müzik** formlarında ve izleme/dinleme pratiklerinde de görüldüğü söylenmelidir. Carl Orff'un **Carmina Burana** kantatı ile kendinden geçen, İstanbul Müzik Festivali'nde dünyanın en ünlü solistlerini hayranlıkla dinleyen **kültürel sosyete**, ertesi gece "süper star" ilan edilen Ajda Pekkan'a ya da Mustafa Keser'e alkış tutmaktadır. Bu sanatsal ilgide **değer-yargısal** hiçbir kaygı söz konusu değildir, her şey fütursuzca **amiyane** haz ilkesinin emrine verilmiştir. Amaç hoşça vakit geçirmek, ertesi gün, gecenin dedikodusunu yapmaktır. Kantatın ve arabeskin, aryanın ve türkünün böylesine düzleştirilmesinde, eşitlenmesinde bir tür **demokratikleşme** görenler bulunduğunu söylemek gerekir elbet. Ama bu demokratikleşmenin siyasal düzeydeki göstergelerinin ve uygulamalarının yeterli olduğunu öne sürebilmek öyle kolay değil. Bu soruna aşağıda erotizm/pornografi sorununa değinirken değineceğim.

Üzerinde durulması, ideolojik ve kültürel içerimlerinin çözümlenmesi gereken, 1980'lerden başlayan, özellikle 1990'lardan sonra büyük ivme kazanan bir başka olgu ise, **cinsellik** alanının serbestleşmesi, erotik ve pornografik söylemin sınırlarının genleşmesi ve bu süreç içinde ve sırasında incelenmesi, çözümlenmesi gereken **maskülen** imgenin çözülmesidir. Gerçekten de modadan popüler müziğe, birçok alanda Türkiye'deki kültürel çevrelerin erkeklik anlayışında, dünyadaki gelişmeleri izleyerek önemli değişmeler görülmüş, sinema ve edebiyat dünyasında sert, aşırı otoriter erkek tipi daha kırılgan, duyarlı, hoşgörülü bir tipe doğru evrilmiştir. Özellikle bir ara tüm dünyayı etki alanına alan **uniseks** giyimin, sonra da feminen giyim öğelerinin benimsenmesinin, 1990'larda Türkiye'de de kadın-erkek karşıtlığının ya da farklılığının görülmez kılınmasında etkili olduğu söylenebilir. Fred Davis, androjenliğin moda alanında ortaya çıkışına değinirken, "giysilerin ve başka giyim öğelerinin cinsiyet ya da cinsel rol konusunda hiçbir şey söylememesi" gerektiğine değinir androjenliğin.[6] Türkiye'deki **sanatçı bohemi** ve **kültürel sosyete** çevrelerinde maskülen görünümün önemsizleşmesi sürecinin en açık göstergelerinden biri "küpe" modası olmuştur. Bir şairimizin saçlarını **kızıla** boyaması androjenleşmenin doruk noktalarından birini oluşturmuşa benzemektedir. Pop şarkıcısı Tarkan, androjen kimliği Türkiye toplumuna içselleştirmiş ve meşrulaştırmış en ünlü figürdür.

Paralel bir gelişme eşcinselliğin meşrulaştırılmasında, homoseksüellik ve lezbiyenlik biçimlerinin toplum kesimlerinde hoşgörülebilir olarak algılanmaya başlamasında izlenebilir. Aslında sorun daha geniş boyutlu biçimde düşünülmelidir. Özellikle 12 Eylül darbesinden sonra erotik/pornografik söylem neredeyse **resmî** destek görmüştür. Gerçi, "poşete girme" zorunluluğu getirilmiştir ama meraklısı artık "soft" ya da "hard", her türlü pornografik yayına ulaşabilmektedir. Ayrıca eşcinsellik, yazınsal metinlerde rahatça dillendirilebilmektedir. Toplumun üzerinde çok duyarlı olduğu **ensest** ilişkiler bile açıkça yazılmaktadır. Hapishanelerin siyasal mahkûmlarla dolu oldu-

ğu, dahası "nüfusun en yoksul beşte birinin, yani en düşük gelire sahip olan yüzde 20'sinin ise ulusal gelirin yalnızca yüzde üçü ilâ beşi arasındaki bir bölümünü alabildiği, en zengin olan beşte birinin, yani en yüksek gelir elde eden yüzde 20'sinin ise ulusal gelirin yüzde 50 ile 60 kadarını, yani **yarıdan fazlasını** aldığı"[7] bir zaman diliminde, *Playboy* dergisinin 1985 yılında yayın hayatına girerken, bu başlangıcı "gerçekten demokratik, lâik, liberal ve özgür" bir toplum olmanın göstergesi saymaları, **ironik** bir tanıtma olarak görülmeyi hak etmektedir.

Tuhaftır: **Özeleştiri** kavramı altında hoşgösterilmek istenen ve onaylanan solun kötülenmesi olgusu da aynı dönemde, yani Özalizmin umut yıllarında ortaya çıkmıştır. Solculuğu bir tür hastalık olarak görme eğiliminin ilk etkili örneği (Bu eğilimi, Aralık 2001 yılında *Radikal* gazetesindeki köşe yazılarıyla İsmet Berkan canlandırdı ve sonuçsuz bir siyasal tartışma başlattı.) Ahmet Altan'ın *Sudaki İz* adlı romanıdır. Bu roman, bir özeleştirinin sınırlarını aşarak, solculuğu bir tür **ruhsal bozukluk** olarak tanımlaması ve Türk Solunu ağır şekilde suçlaması dolayısıyla sert biçimde eleştirildi.[8] Özalist politikaları destekleyen, küreselleşmeci söylemi koşulsuz benimseyen medya mensupları, "liberalizmin rakipsiz olduğu" ve artık "tarihin sonuna gelindiğini" söyleyen Fukuyama'cı tarih ve toplum anlayışını[9] egemen kılmak için çalıştılar. Büyük sermaye sahiplerinin destekleyicisi durumundaki reklam kuruluşlarının 1990'da özel televizyonların devreye girmesiyle toplumsal sınıf ve kesimlerin liberalizm lehine **rehabilitasyonu** sürecinde inanılmaz adımlar atıldı ve **hazcılık ideolojisi** içselleştirildi. Siyaset, toplumsal adalet, eşitlik, sorumluluk ve ahlak gibi kavramlar itibardan düşürüldü. Özgürlük kavramının da içi boşaltılarak, hazcılık ideolojisinin marjinal bölgelerine ait sorunlar üzerinden irdelenmeye başlandığına tanık olundu. Örneğin "porno" sektörünün "sübyancılık" uygulamalarını yansıtan kasetlerinin ortaya çıkarılmasıyla toplumsal tepkinin uyanması ve yasal soruşturma açılması üzerine başlayan tartışmada, *Sabah* gazetesi yazarlarından Gülay Göktürk'ün sübyancılıktan yana tavır koyduğu gözlendi.

2002 Şubatında **Haber Türk** televizyonunda, toplumun liberalistik rehabilitasyonunu yansıtan bir spot izlendi: "Yaşasın serbest düşünce/yaşasın serbest piyasa." Bu sloganın, kitle iletişim araçlarının en etkilisinin düşünce ile piyasa arasında kurduğu ve düşünceyi piyasaya eklemleyen bu orantının, kültürel ve siyasal açıdan son derece manidar olduğunu söylemek gerekir herhalde. Doğrusu, medyanın sermayeye bağımlı olduğu gerçeğini, şimdiye kadar bu kadar yüreklilikle kimse dillendirememişti. Bu slogan, süreğen ekonomik/toplumsal bunalımın medyada ancak **biçimsel** ve **günübirlik** açıdan izlendiğini ve işlendiğini açıkça yansıtan bir özelliğe sahiptir, herkesin saptayabileceği gibi. Bunalım, medya için son kertede **tiraj** ve **reyting** sorunudur.

18 Şubat 2002 günü NTV'de "Haber +" programında konuşan Galatasaray Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Ahmet İnsel, bunalımın boyutlarını irdelerken ilginç bir gözlemde bulunuyor; Türkiye'de Arjantin vari bir toplumsal patlama görülmediğini anımsatıyor, buradaki patlamanın **içe doğru** ya da **içerden** olduğunu belirterek, bu olgunun küçümsenmemesi gerektiğini anımsatıyordu. Türkiye'de çalışan sınıf ve kesimlerin yaşadığı içerden patlama, kendini en açık biçimde intihar, şiddet ve suç oranındaki artışta gösteriyordu İnsel'e göre. Yoksullaşan kesimler derin bir umutsuzluğa kapılıyor, yaşama karşı ölümü seçiyorlardı. Aynı yoksullar, en basit örneği "kapkapçılık" olaylarında görülen, suç işlemeye yöneliyorlardı. Yoksulluk karşısındaki duyarsızlığın **vahim** sayılması gerektiğini de ifade ediyordu İnsel.

Kültürel yaşamın giderek eğlence sanayiine bitişmesinin örneklerini edebiyat alanında izlemek de mümkün. Yazınsal ürünlerde de bir duyarsızlaşma gözlemlendiğini söylemek fazla iddialı görülmemelidir. Gerçekten de bir zamanlar, özellikle Türk romanının başat özelliği olan yoksulluk ve eşitlik sorunlarına ilginin son derece azaldığını söylemek mümkün görünüyor. Gelir dağılımındaki eşitsizliğe, işsizlik sorunlarına yapılan vurgulara pek rastlanmıyor artık.

Buna karşılık, erotik ve pornografik olana ilginin yanı sı-

ra **tarihin tacizi** gibi bir nitelemeyi kışkırtacak ölçüde bir tarihsel konu düşkünlüğünün ön plana çıktığı görülüyor. Emperyal ülkelerde tecimsel (ticarî) başarısı denendiğini için Türkiye'de de hemen moda haline gelen popüler nitelikteki tarihsel romanlar, işin dedikodu yanını kışkırtıcı özellikleriyle dikkati çektiler. Selim İleri, gerçekten yazınsal değere sahip olan *Kırık Deniz Kabukları* adlı romanında Atatürk ile Fikriye Hanım arasındaki ilişkiyi **ilk kez** anlatmasına rağmen, roman **genel okur** tarafından pek ilgiye değer görülmemiştir. Ama Hıfzı Topuz'un *Fikriye* adlı romanı, Gazi adıyla birlikte pazarlandığı için çok satanlar arasına girmeyi başarmıştır. Tarihsel roman, emperyal kanon bağlamında, macera ve aşk izleklerinin popüleştirilmiş formunu oluşturuyor.

Tarihin tacizi olayına, siyasal/toplumsal olguların **gibileştirildiği** romanlarda da rastlanıyor. Örneğin Ahmet Altan, *Kılıç Yarası Gibi* adlı romanında, siyasal olaylardan söz ediyor ama, bunlar aksesuvar olmaktan öteye geçemiyor ve roman **oryantalistik** Osmanlı/Şarklı erkek tipinin **erotik/pornografik** bir öyküsüne dönüşüyor. Aynı biçimde, *İsyan Günlerinde Aşk* adlı romanında da 31 Mart olayını "ilk aydınlatan kişi olmak" gibi tümüyle **tecimsel tanıtım** amaçlı bir slogana sarılan Altan, tarihsel olmaktan çok **güncel siyaset çerçevesini** öngören ve daha çok İslâmcı kesimle diyaloğa girme isteğini sezinleten tezlerini **aşk romancısı** imgesine eklemlemeyi seçiyor.

Tarihin **estetize** edilmesi olgusuna da kısaca değinmek gerekir elbet: Örneğin Nedim Gürsel *Resimli Kitap*'ta, Orhan Pamuk da *Benim Adım Kırmızı*'da bu eğilimin ürünlerini veriyorlar. Gürsel Venedik'te İtalyan ressamlarının, Pamuk Osmanlı nakkaşlarının görselliğe ve gerçekliğe ilişkin sanatsal kaygılarının sorgulamasına girişiyorlar. Egzotikleştirilmiş ve gizemselleştirilmiş uzamlarda geçen romanlar, yine emperyal kanonun **sine qua non** öğeleri durumundaki cinayet/şiddet, seks izleklerini yoğun biçimde işliyorlar.

Böylesine toplumsal, sanatsal ve kültürel genleşmelerin **metropolleşme** süreçleriyle bağlantılı olduğunu söylemek gerekir. Kuşkusuz 1980 sonrasında Türk sinemasında gözlenen

bireysel (örneğin *Aaah Belinda* –**A. Yılmaz / 1986–** ve *Anayurt Oteli* –Ö. Kavur / 1986–), erotik ve cinsel (örneğin *Asılacak Kadın* –B. Sabuncu / 1986–) sorunlara duyulan ilginin artmasında, sözünü ettiğim depolitizasyon sürecinin etkisi vardır elbet, ama aynı süreç içinde toplumsal bilinç ve toplumsal bilinçaltındaki törel/zihinsel ve yasal sansürde işleyen gevşemenin de rolü vardır. Türk sineması bu süreçte hem depolitize olmuş ama aynı zamanda politik/ekonomik eleştirinin (örneğin *Çıplak Vatandaş* –B. Sabuncu / 1985– ve *Zengin Mutfağı* –B. Sabuncu / 1986–) örneklerini de vermiştir. Aynı biçimde, devrimci sola (örneğin *Prenses* –S. Çetin / 1986–) hasmane sayılabilecek bir eleştiri getiren filmlerin yanında, aynı eleştiriyi daha dostane biçimde yapan (örneğin *Ses* –Z. Ökten / 1986–) filmlere de rastlanabildi.

Siyasal, ideolojik ve etik sorunlar karşısındaki bu farklı tutum alışların **diyalojik** bir ilişkiye girmelerinde ve kültürel kodlar arasında gözlemlenen harmanlanmada, kentsel uzam ve zaman bağlantılarının, akışların, bütün düzeylerdeki **hiper trofinin** rolü olmadığını söylemek kolay değildir. Bu aşırı büyüme ve genleşme sırasında iyinin ve kötünün, mutluluğun ve mutsuzluğun, inancın ve inançsızlığın hemen her çeşit belirişini, hem karşıtlık hem birliktelik içinde yaşadı insanlar. Başkaldırış ve boyun eğiş, alçalış ve yüceliş; her şey sanki aynı anda ve farklı yıllarda yaşandı. Türkiye'nin ister modernleşme ister küreselleşme süreçlerinin sonuçları olarak görülebilir bütün bu oluşumlar, bu toplumsal, siyasal ve kültürel çatışmalar. Çalkantılı bir zamanın insanı olan Jean-Jacques Rousseau, döneminin gündelik yaşamını "kasırgaya" benzetmiş; içinde bulunduğu durumu, roman kahramanının kaleminden şöyle betimlemişti: "Her daim çarpışıp duran gruplar ve hizipler, durmaksızın ortaya çıkıveren, yenilenen önyargılar ve çatışan kanaatler. Herkes sürekli kendisiyle çelişkide, her şey saçma. İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş olduğumu hissediyorum. Hepsi birden hislerimi sarsıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum."[10] M. Berman, Rousseau'nun sözlerini yorumlarken şunları yazıyor:

"Bu atmosfer –gerginlik ve çalkantı; psişik baş dönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkânlarının genişlemesi ve ahlakî sınırların, kişisel bağların yok olması, benliğin gelişmesi ve sarsılması; sokak ve ruhta heyulalar– modern duyarlığın doğduğu atmosferdir."[11]

Rousseau'nun, daha doğrusu *Yeni Heloise* romanının kahramanı Saint-Preux'un sözleri ile Turgut Uyar'ın kente gelişinin yarattığı travmayı betimleyen sözleri arasında son kertede duygudaşlık olduğu yadsınamaz. Walter Benjamin de ünlü *Pasajlar* kitabının ilk taslak metinlerinden birinde "Büyük kentlerin kalabalığı, onları ilk kez gözlemleyenlerde korku, itici bulma ve dehşet duygularına yol açmıştır"[12] diyerek kentlerin kaotik yapısına dikkati çekmekte, dahası, Baudelaire'nin şiirini son kertede, "19. yüzyılın başkenti" olarak nitelediği Paris'le özdeşlemektedir. Baudelaire'nin "Kuğu" şiirinin dizelerinden ("Paris değişiyor, fakat hiçbir şey benim melankolimde / Kımıldamadı. Yani saraylar, yapı iskeleleri, taşlar / Eski mahalleler, hep benim için bir kinaye." Çev: V.M. Kocatürk, *Elem Çiçekleri*, s. 146, Buluş Yayınevi 1957) kalkınarak, "Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehası, alegorik bir dehadır" diye yazan Benjamin, "Paris, ilk kez Baudelaire'de lirik şiirin konusu olur"[13] der. Söz konusu olanın "yabancılaşmış sanatçının" bakışlarını kente çevirmesi olduğunu belirten Benjamin, Baudelaire ile "kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçiminin" görüş alanına girdiğini vurgular. Bu hayli karamsar "Sunuş"u bir son paragrafla bağlayayım:

Bu kitaptaki yazılarda savunduğum temel düşünce, çekim gücüne 1980'den sonra Türkiye'nin de kapıldığı **küreselleşmeci** ve **hedonist** söylemin, sanatçılarla "kapkara yaşam biçimi" arasına belirgin bir karşıtlık koyduğu, sanatçıyla çalışan kesimler arasında duygudaşlık bağını kopardığıdır. Metropollerde gözlenen hiper büyüme ve hiper tüketim, sanatsal/yazınsal imgelemi de etkilemiş, özellikle popülerleşmiş biçimlerinde içeriksizleştirmiştir. Sanatçılar, artık "büyük kentin insancıl olmaktan uzak karekterinin bilincine"[14] varılma-

sını değil, tam tersine; çoğunlukla bu anti-hümanist içeriğin görülmesini engellemek ister gibidirler. Hiç kuşkusuz, Latife Tekin'in romanları (özellikle *Sevgili Arsız Ölüm* –1983–, *Berci Kristin Çöp Masalları* –1984–) ile Metin Kaçan'ın romanı (*Ağır Roman* –1990–), metropolün marjinalde yaşayan insanlarını gündeme getirmiştir, ama bu yazarların sonraki yıllarda medyanın oluşmasını kışkırttığı, meşrulaştırdığı ve satışa yönelik bir roman anlayışına yöneldikleri öne sürülebilir. Siyasal/ideolojik düzlemde sağın yükseldiği 1980 sonrası Türkiye'sinde zenginlik, statü kazanımı ve ün gibi değerlerin öne çıktığını söylemek mümkün görünüyor. Bir pop şarkısının iki dizesi yeterlidir: "Duydum ki tüfeği dolduruyormuşsun / Nişantaşı'nda kat aldım haberin olsun."[15]

Metropolleşme Sürecine Bakış



"Toplumun yüksek tabakası, dünyanın bütün kentlerinde ayrıksı bir özellik gösterir. Petersburg yüksek sosyetesi ise, bu kentin yurttaşı olmak hakkından yararlanan insanlar için, başka hiçbir yerde görülmeyecek ölçüde gerçek bir ***terra incognita****'dır; kent içinde bir kent, devlet içinde devlettir.*

Kendini yüksek sosyeteden ya da onun yakınından saymak, Petersburg'un orta tabakasında tam bir çılgınlık halini almış bulunmaktadır. Bu yüzden de Petersburg'da, değişik 'yüksek sosyete' çevrelerinin haddi hesabı belli değildir."

Belinski[1]

Metropol, sermaye-emek, merkez-çevre ilişkilerinin, teknolojilerin, temsil ve söylemsel aidiyet biçimlerinin kazandığı karmaşıklık dolayısıyla, Toffler'in deyişiyle "ikinci dalga"ya[2] özgü modernitenin ürünü elbet; ama kent, ortaçağdan bu yana, toplumsal yaşamın canlılığının ve durgunluğunun, hızlılığının ve donmuşluğunun, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık biçimde gözlemlenebildiği yer.

Gündelik yaşamın pratikleri, ritüelleri ve modaları, sadece çeşitli sınıflar arasındaki ilişki biçimlerini yansıtmakla kalmıyor, yaşanan zamanın rasyonalitesinin ve birbirleriyle etkileşim halindeki hegomonik ve antagonistik söylemlerinin göstergelerini de oluşturuyor. Tam bu yüzden, Baudelaire, daha 19. yüzyılın ortalarında, redingot'un kendi döneminin **Zeit**

Geist'nı yansıtan, devrim umutlarının yıkıldığı, dalganın çekildiği gerici imparatorluk rejiminin o matemli havasına uygun düşen **eşitleştirici** bir kıyafet olduğunu yazıyordu.[3] Gündelik giyim-kuşam biçiminin **ideolojik** içerimleri konusunda Baudelaire'den on beş yıl sonra Alman politikacı Theodor Vischer, daha kışkırtıcı bir yorum yapıyor: Redingotun kimlik gizleyici bir işlev üstlendiğini öne sürüyor ve "gericiliğin gözüne çarpmamayı sağladığını" söylüyor.[4]

Başta İstanbul olmak üzre, Türkiye metropollerinde bu türden eşitleştirici giyim örneklerini saptamak zor bir iş değil. Hemen akla blue-jean geliyor elbet. Hayli eski tarihli bir yazımda, blue-jean'in sınıfsal aidiyetleri perdelemeye yaradığına değinmiştim.[5] Kent, tam da bu gibi olgular dolayısıyla sadece biçimlenmesine yardım ettiğimiz mekân olmakla kalmaz; kimliklerimizi, kişiliklerimizi şu ya da bu ölçüde **belirler de**. Kent insanal dokusuyla, tarihsel ve doğal zenginlikleriyle, geçmişin fısıltılarını olduğu kadar güncelin bağırtılarını da yankılayan simgeleriyle insanları kendine hayran eder ama, kaotik yapısı, terörize edici ve yalıtıcı çoğulluğuyla korku da verir. Kent, Baudelaire'in sözleriyle "masum canavarlarla dolup taşar."[6] Bu gözlemin günümüz kentlerinde hâlâ ne kadar geçerli ve yerinde olduğunu anlamak için, ticarî televizyonların "reality show"larını "zapping"lemek yeter. Burada ironik olan, mesaj ve simge üretimi sürecinde gözlenen çoğulcu tavrı dolayısıyla, izleyici kitlesi karşısında özgürleştirici ve eşitleştirici bir işlev yüklendiği öne sürülen televizyonun **bizzat** canavar haline geldiğinin görülmemesidir. Gerçekten de televizyon, kent yaşamının "hayat-ı hakikiye" sahnelerini popüler film mantığı içinde sunmakta ve her birini unutulması gereken hayalî olaylara çevirmektedir.

Televizyonun kent kültürünün içindeki yeri konusuna ayrıntılı biçimde değineceğim elbet. Ama daha önce metropol olgusuna biraz daha yakından bakmakta yarar görüyorum. Kent yaşamı, son çözümlemede **sermaye** ve **iktidar** ilişkilerinin ve biçimlenmelerinin ürünüdür. Tüm kültürel ve siyasal temsil söylemleri ve biçemleri, sermaye/iktidarın toplumsallaşma

süreci içinde, o süreçle bağlantılanmış olarak kurgulanır, yapılanır. Bireylerin gündelik pratikleri ve ilişkileri, yaşamlarını yaşayış ve algılayışları ve tanımlayışları, bu toplumsallaşmaya hem **karşı** hem **yandaş** öğeleri bir arada barındırır bu yüzden. Henri Pirenne, en azından **bir zamanlar** "alım ve satımın hiç kimsenin **normal** işi olmadığını ve bunların **ihtiyaçlar zorladığında** insanların başvurdukları çareler"[7] olduğunu vurgulamaktadır ama o "bir zamanlar"dan artık hayli uzakta bulunmaktayız. **Alım**-satım günümüz kentlerinin, metropollerinin temel ve belirleyici özelliği olmuş durumdadır.

Pirenne, "hiçbir uygarlıkta kent yaşamı ticaret ve sanayiden bağımsız olarak gelişmemiştir"[8] derken bu alım-satımın kökenlerine; "kentle çevresindeki kırsal bölge arasında sıkı bir karşılıklı hizmet ilişkisi kurulur"[9] diye eklerken de, kent (merkez) ile kır (çevre) arasındaki farklılaşmanın koşullarına gönderimde bulunmaktadır. Daha da ilginç, muhaliflerinin bile izlemek zorunda kaldığı Marx'ın çözümlemelerinden haberdar olmamış İbni Haldun'un da, birkaç yüzyıl öncesinde aynı vurguyu yapmış olmasıdır, sermaye (mülk) kavramını da ekleyerek: "Şehirlerin inşa edilmesi ve kasabaların kurulması için mülkün, hanedanlığın ve devletin mevcudiyeti şarttır."[10] İbni Haldun, kent ve kırın kültürel/tinsel dünyalarının belki de **uzlaşmaz** içeriğine de şu sözlerle göndermede bulunur: "Çiftçilik bedevilere mahsustur. Hadariler bu işle uğraşmaz."[11]

Tuhaf bir olgu gözlemlenebilir: Metropollerle daha küçük kentler arasında olduğu gibi, bizzat metropollerin içinde de İbni Haldun'un söz konusu ettiği türden bir "bedevi" ve hadari" ayrımı gerçekleşmiş bulunuyor artık. Metropollerde iç göç sonunda oluşan kırsal nüfus, önceki yaşam pratiklerini, örf ve âdetlerini büyük ölçüde korudukları ve kültürel bağlamda bir alt bölge oluşturdukları için, büyük kentin daha eski yerleşikleri (hadarileri) tarafından küçümsenmekte, bilinen deyimiyle "maganda" diye çağrılmaktadırlar. Ayrıca, yine iç göç sonunda metropole gelmiş ve kentin önlerine serdiği fırsatlardan yararlanmayı bilerek ait oldukları kırsal kesimlerin davranış kalıplarından kopmayı başarmış bir yeni zenginler

grubu ise, yeni ve eski yerleşikler arasında bir tampon kesim oluşturmuş durumdadırlar. Bunların büyük bölümü, metropolün daha rafine kesimleri tarafından da, küçük burjuvaları tarafından da alaya alınmaktadırlar. Bunlar, büyük burjuvazinin bir kesiminin safari, avcılık gibi yeni meraklarını benimsemekte de büyük beceri göstermekte, ama uygulama düzleminde belirgin bir **yapaylık** yansıtmaktadırlar. Gülmece dergileri, gerek bunları gerekse büyük burjuvazinin genel toplumsal eğilimlere ters düşen **hobby**'ler sahneleyen kesimlerini, bir tür **popülizm** yansıtan ve kırsal nüfusu sahiplenir gözüken "maganda" deyimi altında toplamaktadır.

Metropollerle daha küçük kentler arasındaki ekonomik/toplumsal ve siyasal/kültürel **merkez-çevre** ilişkileri, ister istemez gelişkin yerleşim merkezlerinde bir **iç taşra** oluşmasına yol açmış durumda. Öyle ki, Fredric Jameson'un, Ernest Mandel'in kuramsallaştırmaları bağlamında kullandığı **geç kapitalizm**[12] deyimiyle dillendirdiği yaşadığımız dönemde, özellikle enformasyon ve mikro-elektronik alanında gelişen teknolojiler, emeğin kullanımında olduğu kadar sermayenin ve üretimin/tüketimin kullanımında da büyük dönüşümlere yol açmış bulunuyor. Hem uygulayımsal hem imgelemsel düzlemde. Geç kapitalizm, Jameson'un sözleriyle "sermayenin bugüne değin metalaştırmadığı alanlara doğru yoğun biçimde girdiği"[13] dönemdir.

Metropol nüfusun üst gelir gruplarını oluşturan kesimleri, karmaşık enformasyon ve elektronik teknolojilerini kullanabilen kişilerden oluşuyor aynı zamanda. Bu teknolojileri kullanamayan ya da onlara gereği gibi uyum sağlayamayanlar, bir **paryalaşma** sürecine girmişe benzemektedirler. Kuşkusuz, alt ve orta gelir grupları üyelerininkinden farklı bir paryalaşmadır bu. Sınıflar arası çatışma ve rekabet olgusuna, önceki dönemlerde rastlanmayan şiddette bir **sınıflar içi** çatışma ve rekabet eklenmiş durumdadır. Statü edinme duygusundan kaynaklanan bu rekabet, aynı zamanda aşırı tüketimi gerçekleştirmiş olan kapitalizmin **arzu üretimi** süreciyle de doğrudan ilişkilidir.

Tüketim ekonomisi, elektronik ve teknolojik devrim sayesinde inanılmaz ölçüde kitlelere işselleştirilmiştir. Bu düzlemde globalizasyon neredeyse tamdır. Pirenne'in yaklaşımının karşı kutbunda durmaktayız artık: Alım-satım temel biçimdir ve **ihtiyaçları üretmektedir.** Gerçek ve sahte ihtiyaç belirsizleşmiştir. Emekçi sınıf ve kesimler de dahil olmak üzre, toplumun tümü korkunç bir tüketme arzusu içindedir. Gazetelerin promosyon kampanyaları anımsatılabilir bu noktada. İlerde yeniden döneceğim ama değinmekte yarar bulunuyor: Gazete artık **haber** üreten bir iletişim aracı değil; gazete, asıl anlamda da televizyon, arzu ve imge üretiyor sadece. Gecekondu sakinlerinden apartman sakinlerine herkeste bir **kuponcu refleksi** oluşmuş bulunuyor. Makastarlarla dolu çevremiz. Kupon kesilince o gün için "işlem tamamlanıyor". Okurun sonu'nu mu imliyor bu olgu, yanıtlaması kolay değil. Ancak bir tehlike oluşturduğu kesin.

Baudrillard, Türkiye'de de belirli etkileri görülen yaşanan dönemi "kapitalizm ya da sosyalizmle ilgisi olmayan **hiper gerçek** bir düzen"[14] olarak nitelemiş ve artık "hem tüketiciyi hem de talebi üretmek gerektiğini" söylemişti. Kapitalizmin bunalımının "aşırı üretim" değil, bir "anlam talebi üretimi" olduğunu, "toplumsalın sona erdiğini" ve "kesin bir hezimete" uğradığını[15] öne süren Baudrillard'a tümüyle katılmasak ve üretim kavramının **ekonomik** içeriğini küçümsediğini düşünsek bile[16] kitlelerin bir "gösterge bombardımanına" tutulduğu[17] yolundaki gözlemi, uyarıcı önemini koruyacak güçtedir.

Üretim-tüketim faaliyetinin kalbini oluşturan metropol, hem emekçi kitlelerin asıl gövdesi durumundaki proletaryanın, hem de egemen sınıf(lar)a eklemlenmeye çalışan orta sınıfların yoğunlaştığı alandır. Metropole içselleşmiş bulunan tüketim ideolojisinin **tarihsel** kökenleri olduğu söylenebilir. Alexis de Tocqueville, daha 1835-1840'larda bir **refah iptilası**'ndan söz etmekteydi Yeni Dünya'nın yapısını anlamaya çalışırken. Şunları yazmıştı daha o zaman: "Maddî refah iptilası, esas itibariyle bir orta sınıf iptilasıdır. Bu sınıfla beraber büyür ve yayılır. Onunla beraber hâkim duruma gelir."[18]

Söylemek gerekir ki, bu refah iptilası, günümüz toplumunda artık işçi sınıfında da kendisini ağırlıklı biçimde hissettiren bir duygu olmuştur. Belki Türkiye'de, gelişmiş kapitalist ülkelerde gözlemlenen türden bir **işçi aristokrasisi** henüz oluşmuş değildir. Ama bu yolda belirgin bir eğilim bulunduğu öne sürülebilir. Özellikle sendika yöneticileri başta olmak üzre, işyerlerinde belli bir statü edinmiş bazı işçi sınıfı üyelerinin **farklı** bir konumda bulundukları ve üst gelir gruplarına özgü yaşam biçimine **özendikleri** rahatlıkla söylenebilir. Bu kesimin mal mülk edinme tutkusu hiç de orta sınıf üyesi bir burjuvadan daha az değildir. Yeri gelmişken Türk-İş Genel Başkanı Bayram Meral'in gazetelerde yayımlanan mal varlığının birçok orta sınıf mensubunun hasedini çekecek ölçüde olduğunu söylemek gerekir.

Mal mülk edinmenin, para biriktirmenin yanı sıra **lüks** de temel bir gösteren durumuna gelmiştir. Hem toplumsal yapının hem bireysel psikolojinin bir göstergesi. Ünlü tarihçi Braudel'in son çözümlemede "toplumsal komedi"[19] olarak nitelediği lüks, Bachelard'ın, ünlü tarihçinin alıntıladığı sözleriyle "bir ihtiyaç varlığı olmayıp bir arzu varlığı olan insan"[20] için, günümüz toplumunda en belirgin bir eğilim durumundadır. Her toplumsal sınıf, kendi içinde belirli bir lüks anlayışına sahip durumdadır ve benzerlerinden bu yolla **farklılaşmayı** istemektedir.

Metropol, lüksün üretildiği ve tüketildiği uzamdır. İstanbul'un büyük caddelerinde ve semtlerinde kolaylıkla izlenebilir bu olgu: İstiklâl Caddesi'nde, Bağdat Caddesi'nde, Osmanbey ve Şişli'de, Altıyol'da. Bulvarlar, Benjamin'in vurguladığı gibi **flâneur**'ün gerçekliği gözlediği ve son kertede yoksulla zenginin varlıklarını karşılıklı olarak algıladıkları, birbirlerini **fark ettikleri** yer[21] olmaktan çıkmıştır artık. Bulvar, şimdi her türlü lüksün bir tür **eşitlenmişlik** kisvesi altında pazarlandığı ve görüntüsel tüketiminin sağlandığı yerdir: Herkes dilediği sürece Akmerkez gibi alışveriş mağazalarında (bazılarında sinema bile bulunmaktadır) "window shopping" (camekân alışverişi) yapabilmekte ve eğlenebilmektedir (bkz.

"Albüm" bölümü, Resim 1 ve 2). Malik olamasak bile lüksü gözlerimizle tüketebiliriz.

Kaldı ki, lüks artık **çoğuldur**, seyyar tezgâha inerek inanılmaz biçimde **demokratikleşmiştir**. Tasarımcı ve modacı **görünüşü eşitlemektedir** ânında. Ama yanılmayalım: Salt simgesel düzlemde değildir eşitleştirici tüketim; maddî düzeydedir de. Söylemek bile fazla: Kalite farkı her zaman yürürlüktedir ve çeşit çeşit jeans vardır elbet. Ama taksitli ve indirimli satışların yanı sıra, özellikle beyaz yakalılar arasında hızla yaygınlaşan kredi kartı gibi uygulamalar, her kesimden insanı fiilî müşteri kılmaktadır. Metropol yaşamına özgü bütün bu olgular Frank Mort'un sözleriyle, "yeni yoksul kesimlerin bir refah görüntüsü satın almalarını"[22] sağlamak üzre devreye sokulan genişletilmiş piyasa mekanizmalarıdır.

Mort'un "manik" olarak nitelediği tüketim arzusu, Türkiye'deki "ekonomik düşüşe" rağmen de gücünden hiçbir şey yitirmemektedir üstüne üstlük: "Finans piyasalarıyla perakende arasındaki ortaklık geç-kapitalist refah imgeleri yaratmaktadır."[23] Yarın'ın **ertelendiği** noktadır bu. Mort'un İngiltere bağlamında yaptığı "istikrarsızlıkla iç içe yaşam" nitelemesi, Türkiye'nin 12 Eylül darbesi sonrasında ve o darbenin otoriter payandaları sayesinde iktidar olabilen Özal dönemi ekonomisinin hâlâ süregiden temel olgusudur. İstikrarsızlık, ekonomik ve siyasal düzeyde genişlemekte ve içselleşmektedir. Bireysel maddî-manevî korkular ve kaygılarla arzular ve nesneler bir **ortak-yaşarlık** (symbios) içindedir. "Mağazaları dolaşmanın **hiper-erotikleştirilmesi**, bir şans oyunu ya da talih çarkı olarak ekonomi; şimdi, yarın yok – bunlar maddî yaşamın popüler temsillerinden bazılarıdır."[24]

Ama bu süreç, (tüketimin kitlelere içselleşmesi, yeni yoksulların bir "refah görüntüsü" alabilmek için koşturur hale gelmesi; istikrarsızlığın gerçekliğin doğal görünümü olarak belirmesi, görüntü eşitlenirken mallar arasındaki kalite farkının büyümesi ve markaların yeni bir çekim alanı haline gelmesi) lüksü; tam da Braudel'in vurguladığı biçimde "bitmez tükenmez bir **sınıf savaşı**"[25] alanı kılmaktadır.

Lüksün mal bolluğu ve çeşitli piyasa mekanizmaları aracılığıyla toplumsal sınıf ve katmanlara yaygınlaştırılması, her sınıf ve katmana özgü **tüketilebilir** bir lüks oluşturulması ve bu sürecin siyaset dışı bir dille ifade edilmesi, ideolojikleştirilmesi, savaşın net biçimde algılanmasını önlemekte ve insanlarda **görece** bir özgürlük duygusunun uyanmasını sağlamaktadır. Oysa, Elmar Altvater'in sözleriyle "insanlar, daha baştan **piyasaya-katılanlar** olarak, kendilerine hiçbir şans bırakılmamacasına eşitsizdirler."[26] Ama, "toplumsal adalet" düşüncesini bir "boş gaye"[27] olarak niteleyen neo-liberalizmin baş kuramcılarından Hayek, bu eşitsizliği "sadece acınılacak bir durum" olarak değil "zorunlu bir durum"[28] olarak nitelemektedir.

Metropolün bulvarlarında dolaşırken binlerce malın yer aldığı vitrinleri seyretmek, bu demokratikleştirilmiş eşitsizliği görmek için yeterlidir. Vitrin, sermaye açısından, Friedman'ın **"mübadele özgürlüğü"** için kaçınılmaz "temel koşul" saydığı "yasa ve düzenin" (law and order)[29] güvenlik içinde uygulandığı kanısını pekiştiren görkemli bir kamusal alandır.

Rengârenk, geceleri ışıklar içindeki vitrin, en temel haz alma araçlarından biridir. Piyasanın kendisini görünmez kıldığı yerdir. Ama şunu da eklemek gerekir diye düşünüyorum: Vitrin, Jameson'un "bütünleşmiş bir süreç"[30] olarak nitelediği piyasanın yasallaştırılmasını ve meşrulaştırılmasını sağlayan **medyanın** parçasıdır. Medya nasıl "tüketiciye içeriği ve sınıflandırılması üzerine hiçbir seçim hakkına sahip olamadığı, ancak seçiminin daha sonra 'özgür seçim' biçiminde vaftiz edildiği serbest programlar"[31] sunuyorsa, vitrin de aynı işlevi yerine getirir. Zaten televizyon gerek reklam filmleri gerekse dizilerde ve çeşitli programlarda doğrudan doğruya tüketim sürecini kışkırtmakta ve kendini piyasanın doğal parçası kılmaktadır.

Gündelik sıkıntıların ve kederlerin unutulabildiği biricik **kaçış alanı** olarak renkli basını ve televizyonu gören emekçi sınıf ve kesimler, bunları boş zamanlarının tek teselli aracı olarak kabul etmiş durumdadırlar zaten. Medyanın yeni liberalizmi ve serbest piyasa ekonomisi söylemini benimsemiş

olmasının, hemen hemen hiçbir önemi yoktur. Medyanın siyasal gönderimli ya da içerimli programları kamu oyunda fazla bir yankı bulamadığı gibi, bu gönderim ve içerimler de zaten son kertede Samir Amin'in sözleriyle "piyasa rasyonelliğine boyun eğmeyi"[32] sağlayacak bir **bağlam içinde** kurgulanmaktadır. Mal mülk edinme tutkusu, sadece toplumsal **farklılaşmanın** ve asıl önemlisi; **yabancılaşmanın** boyutlarını genişletmekle kalmıyor, bu tutkunun kışkırtılmasının nedenleri üzerinde durulması gereğini de dayatıyor.

Amin, geç kapitalizm dönemine özgü bu genel eğitimi **saldırı** olarak niteliyor ve "kapitalizm = demokrasi" formülüne varılmasına yönelik saldırının içeriğini şöyle betimliyor: "Özel mülkiyetin mutlak egemenliğinin ideolojik rehabilitasyonunu, eşitsizliklerin ve her türden anti-devletçiliğin meşrulaştırılmasını vb. amaçlayan bir tür genelleşmiş 'piyasa güçleri'nin liberasyonu saldırısı."[33]

Ama sekiz-on saatlik iş günü sonunda tüm enerjisi emilmiş olarak evine dönen ve kendisine kalan kısacık zamanda, haklı olarak dinlenmek ve eğlenmekten başka bir şey düşünmeyen emekçi sınıf ve kesimler, Gunther Andres'in acılı vurgusuyla söylersem, **dünyayla** ancak "dünyaya kapısını kapadıktan" sonra **televizyonda** karşılaşmaktadır. Bu "ikame dünyada, gerçek dünyanın hayaletinin tüketicisi olmakta, penceresiz bir **monad**'a dönüşmektedir."[34] İzleyici kitleler televizyon karşısında tümüyle atıl değildir elbet; her mesajı da kaynağın öngördüğü biçimde alımlamamakta, kendi referans çevrelerinin olduğu kadar kişisel eğilimlerinin tercihleriyle de filtre etmektedir. Ama şunu da söylemek gerekir: Bu filtrasyon son kertede **hegemonik ideoloji** bağlamında gerçekleşmektedir. Hegemonik ideoloji ise, insanın içinde bulunduğu, içinde soluduğu, şu ya da bu oranda benimsediği, söylemini paylaştığı, kendisini büyük ölçüde o söylemin dili ve biçimiyle **temsil ettiği,** verili **modus operandi** ve **modus vivendi**'ye aittir. Televizyon sadece bir aptallaştırma aracı değildir; tam tersine televizyon bir **doğrulama** (justification) aracıdır; "tarihi yapıcı" özelliğini yitirmiş olsa bile "tarihi yaşama" özelliği-

ni koruyan **Özne**'nin kurgulandığı, **üretildiği** yerdir. Mevcut "modus operandi" ve "modus vivendi" çerçevesinde elbet.

Dolayısıyla, yaşamını ancak bu çerçeve içinde deneyimleyebilen ve algılayabilen emekçi sınıf ve kesimlerin, bir-iki ideolojik/politik **slogan** aracılığıyla Althusser'in söylediği bağlamda **somut pratik** olan egemen ideolojiyi dışlaması ve postmarksist kimi düşünürlere pek çekici gelmeyen deyimle, **kendisi için sınıf** olma bilincine erişmesi sanıldığı kadar kolay görünmemektedir. Belki de postmodernist bir ifade biçimiyle söylersem, **kendisi için** kategorisi, karşı karşıya bulunduğumuz imge üretimi sürecinde **sanal** (farazî) bir yaklaşımdır. Ben ve Özne **aidiyetleri**'nin hayli örselendiği, sahiciliğini yitirdiği duygusuna kapıldığımız bir zaman diliminde, sermaye; malların, arzuların ve imgelerin (görüntülerin) tek gerçek aidiyet biçimlerini ve pratiklerini temsil ettiği savını öne sürerek, maddî gerçekliğin ve üretim/tüketim ilişkileri arasındaki bağıntının altını oymaya çalışmaktadır. Artık kimse ve hiçbir şey **kendisi için değildir**: Her şey piyasanındır. En saf düşünceler de, en saf bedenler de.

Marx'tan farklı bir doğrultu izlemesine rağmen, Weber de piyasa olgusunun altını çizmiştir. "'Mülkiyet' ve 'mülksüzlük' bütün **sınıf konumlarının** temel kategorileridir" diyen Weber, **sınıf** kavramının da "geniş anlamda **her zaman** şu anlama" geldiğini vurgulamıştır: "Piyasa'daki şansının türü, kişinin yazgısını belirleyen en önemli etkendir. 'Sınıf konumu' bu anlamda son kertede **'piyasa konumu**'dur."[35] Geç kapitalizm piyasayı her yere içkinleştirerek, bir anlamda sınıf konumunu görünmez kılmaktadır. Metropol, bütün öteki ilişkilerin ve olguların olduğu gibi, patronun ve işçinin **kentliye** çevrildiği ve ekonomik/politik gerilimin bu kimlik altında **düzleştiği** alandır.

Metropol; hızı, çoğulluğu, akışkanlığı, değişkenliği, yerleşim alanları ve topluluk oluşturmayı olanaklı kılan farklı uzamları ile çevresindeki kentlere oranla "yeni bir zaman duygusu"[36] yaratmakla kalmıyor elbet. Kapitalizmin çevresindeki Türkiye gibi köklü gelenekleri olan ülkelerde, bir yan-

dan da Marx'ın öngördüğü biçimde geleneksel aile bağlarını yozlaştırıyor ya da en azından gevşetiyor, cemaat bağlarını çözüyor ve kendi çıkarından başka şeylere pek aldırmayan rekabetçi ve bireyci insanlar yetiştiriyor. Ancak, merkez ülkelere oranla çevre ülkelerde, bu arada Türkiye'de tersine bir gelişmenin de gözlendiğini vurgulamak gerekiyor: Metropolün marjinal konumdaki yeni yerleşikleri arasında geleneksel bağların yerine ikame edilmek istendiğini söyleyebileceğimiz bir cemaat bağı oluştuğunu, Ayşe Öncü'nün sözleriyle "hemşehrilik cemaatleri" kurulduğunu[37] öne sürmek mümkün görünüyor. Kimi sınıf ve kesimlerde gelenek ve kök duygusu örselenirken, kimi gruplarda hemşehrilik duygusu baskın ve birleştirici bir ideolojik işlev kazanmış gibi görünüyor. "Çorumluluk, Tokatlılık, Karadenizlilik, Kürtlük, büyük kentin rekabetçi ortamında korunan, sürekli olarak yeniden üretilen ve giderek pekişen en önemli kimlik kartı haline geli(yor)"[38] ya da gelme eğilimi gösterebiliyor.

Bu tür bir cemaat toplumsallığının varlığı gözleniyor olsa bile, metropolün sınıf savaşının en belirgin mekânını oluşturduğu gerçeğini değiştirmez bu gözlem. Ancak, "yeni kentli emekçiler arasında yaygınlık gösteren hemşehrilik ve benzeri örüntüler(in), işçi bilincini/kimliğini geciktiren"[39] ya da geciktirebilecek olan bir etki yaratabileceğini de söylemek gerekir. Hemşehrilik ilişkilerini "kırdan kente göç edenlerin kentte varlıklarını korumak ve kentsel yaşamla mücadele edebilmek için geliştirdikleri bir oluşum"[40] olarak niteleyen Erol Demir, "kentin güvencesiz ortamında, hemşehriliğin dayanışmacı niteliği bir süre işçi kimliğine karşı ikame rolü üstlenebiliyor ya da her iki kimlik iç içe geçebiliyor. Bu kimliğin çözülerek işçi kimliğine dönüşmesi, en azından bir kuşak alabilir"[41] demektedir. İşçinin kimlik edinme/bilinçlenme sürecine ilişkin bu ihtiyatî anımsatmalara rağmen, piyasanın bütünleşmesi ve düzleşmesi, sınıf konumlarını ve gerilimlerini yok etmiyor elbet; sadece farklı bir açıdan bakılmayı zorluyor.

1980'ler sonrasında topluma içselleşen tüketim ideolojisi, toplumsal/ekonomik süreçlerde gözlenen genleşme ve görece

demokratikleşmeye bağıntılı olarak, bağımlı/yönetilen sınıf ve kesim üyelerinin kültürel bağlamda bir **özerklik** ve **kişilik** duygusu kazanmasına yol açtı elbet. Uzun süre metropolde "ikinci sınıf hayatlara mahkûm edilmiş"[42] insanlar; ki bu insanların büyük bir bölümünü dindar kesimler oluşturuyordu; metropolün piyasa mantığı içinde işleyen atmosferinde kendilerinin de soluk alıp verdiğinin farkına vardılar. İmgelerin ve görüntülerin, vitrinlerin ve seyyar tezgâhların, doğal ve kentsel mekânların tüketicisiydiler. Nurdan Gürbilek'in sözleriyle "daha çok 'taşra' olarak adlandırılabilecek bir yaşantının, bugüne kadar **modern** kültürel kimlikler içinde ancak **bastırılarak** varolabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşü"[43] söz konusuydu. Gürbilek **taşra** sözcüğüyle sadece "büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi" kastettiğini belirttikten sonra şunları ekliyor: "80'ler bu dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, eksiklik olarak var olan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu. Ona, Kemalizmin bu topluma biçtiği modern kültürel kimliğin baskısından **kurtulma** umudunu vaat etti. Taşraya kendi kimliğini **koruyarak da,** büyük şehir hayatına **eklemlenebileceği** umudunu verdi."[44]

Yükselen yeni liberalizmin benimsettiği tüketim toplumu değerlerinin bağımlı/yönetilen sınıf ve kesimlerce bu türden bir ideolojik/psikolojik ve kültürel bağlam çerçevesinde alımlanması, bence bağımlı/yönetilen sınıf ve kesimlerin Gürbilek'in vurguladığı biçimde hem **özerkleşmesine** ve toplumsal rolünü daha etkin biçimde üstlenme yetisi kazanmasına, hem de **piyasayla** bütünleşmesine ve pazar ilişkilerinin üyesi olmayı kabul etmesine yol açtı. Arzu'nun ve lüks'ün üretim/tüketim sürecinde oynadığı role ve toplumsal statü kazanılması ile ilişkisine değindim daha önce. Bu olgu, egemen sınıflarla bağımlı/yönetilen sınıflar arasındaki toplumsal/siyasal ilişkileri, belirttiğim gibi düzleştiriyor ya da eşitliyor. Yaratılan/üretilen ve "daha geniş ciro sağlayacak"[45] biçimde pazarlanan yeni refah imgeleri, bireysel doyum matrisini top-

lumsal matrisin **yerine** ikame ediyor, hattâ, 12 Eylül depolitizasyon sürecinde yaşandığı üzre, ona aşkınlaştırıyor.

O kadar ki, tüketim isterisi, sadece alt ve orta gelir grupları üyelerini değil, **sınıfsal konumları**[46] açısından hem o gruplara hem de daha alt gruplara dahil olmalarına rağmen, ideolojik bağlamda farklı bir konuma yerleşmeye çalışan İslâmcı kesimlerin üyelerini de kuşatmış durumdadır. İslâmcı söylem ve pratikler de, en azından verili düzenle bir diyalog ve uyum arayışı içindeki popülist akım ve eğilimlerinde piyasa ilişkilerini kabul etmektedir. Tüketim kültürünün "stilistik yenilenme ve metaların yeniden sembolleştirilmesi aracılığıyla nüfusun her kesimini kapsayan yeni bir bireysel etki yarattığını"[47] Featherstone'u izleyerek öne süren Ali Yaşar Sarıbay, **moda** ve **tesettür** ilişkisine dikkati çekmektedir. Sarıbay'ın alıntıladığı bir yazısında B. Saraçgil "İslâmî ölçülere uygun ama modern biçimde giyinmek talebi, 'tesettürde moda' düşüncesini kamçılayarak mağaza sahiplerini de hareket geçirmekte, bazı giysi evleri Müslüman kesimde **Vakkolaşmak** istemektedir"[48] demektedir.

Dahası, **lüks** arzusu İslâmcı kesimlerin zenginleri arasında burjuvalardan hiç de geri kalmamaktadır. Tesettür defilelerinde gözlenen "ihtişam"ın yanı sıra Erbakan Hoca'nın kızının düğününde, özellikle kadın konukların ipek giysileri ve "yedi katlı pasta kesilmesi" de[49] anımsanabilir. Kuşkusuz, **zühd** ve **takva** ile **kanaatkârlık**, Ülgener'in de belirttiği üzre, özellikle Medine döneminden itibaren İslâmın **belirleyici** öğesi olma gücünü yitirmiştir: Mekke/Medine arasındaki ayrımı Ülgener, "sûre" ve "âyet" düzleminde izlemeyi bile göze alarak şunları yazmaktadır: "İlk Mekke âyetlerinin derin vecd ve uluhiyeti yanında; işlek bir ticaret dünyasına hakkını vermek üzre özenle çizilmiş liberal bir piyasa düzeni ve üstelik dünya malını **hem de bol** tarafından yiyip içmeyi helâl kılan âyetler. İslâm, kabul etmek lâzımdır ki, kuruluşundan kısa zaman sonra ve hele Emevi saltanatının baş döndürücü ihtişamı içinde Mekke devrinin zühd ve takvâ dünyasına gide gide **yabancılaşmış** oluyordu."[50]

Daha İslâmın gelişme döneminde baş gösteren lüks ve ihtişam tutkusunun, giderek gelişmiş olduğuna şüphe yoktur. İslâmî ölçütlere bugünkünden çok daha uygun biçimde yaşandığı ve dinin tüm yoğunluğuyla topluma içselleşmiş bulunduğu Osmanlı dönemindeki tüketim eğilimi bu arada anımsanabilir. Bütünleşmiş piyasa ilişkileri içinde yaşamak zorunda kalan günümüz İslâmının mal-mülk ve tüketim arzusunun çok daha yoğunlaşmış bulunduğu da verdiğim birikiki küçük örnekte rahatlıkla gözlenmektedir. Kaldı ki, **sınıf konumlarının** oluşmasını olanaklı kılan bu zenginlik ve yoksulluk, tıpkı günümüz egemen ideolojisinin yaptığı gibi İslâm düşüncesince de kitlelere doğal karşılatılmaya ve benimsetilmeye çalışılmıştır. Piyasa ilişkilerini bugünkü anlamıyla düzleştirmeyi, sınıf konumlarının gereğince anlaşılamamasını sağlamak için İslâm da öngörmüş durumdadır.

"Manevî kıymetlerinin büyük kısmını geniş kitle önünde kurtarmak isteyen ahlak sistemi ile aristokrat sınıfların menfaatinin bir hizaya geldiğini" belirten Ülgener, "tevazu ve kanaati(n) **halk yığınlarına mahsus bir fazilet** haline getirilmek ve tabir caizse **kütle ahlakı** derekesine indirilmek"[51] istendiğini vurgulamaktadır. Ülgener, "Üst tabakada beliren zihniyet yalnız o tabakanın sınırları içinde kalmaz; önüne dikilen setleri birer-ikişer devirerek daha aşağı sınıflara süzülür ve umumileşir"[52] diyerek **ideolojik eklemlenmeyi** dile getirmektedir.

Bu süreç içinde, metropolde yerleşik alt gelir gruplarının İslâmcı kesimleri de mevcut piyasa ilişkilerini benimsemiş durumdadır, dahası mevcut eşitsizliği **rızk** kavramı çerçevesinde kabullenmekte ve doğal karşılamaktadır.[53] Kültürel değerleri ve refah imgelerini eşitleştiren ve düzleştiren piyasa söylemi, düzenin ayrıcalıklı/egemen sınıflarını ve onların kişiler olarak **tipik** temsilcilerini de medya aracılığıyla kamufle etmektedir. Sakıp Sabancı ve Vehbi Koç, **sermayenin** güçlü temsilcileri olarak değil, **herkes gibi** insanlar olarak sunulmaktadır.

Metropolde gözlenen olgular, sınıf konumlarından kaynaklanan eşitsizlikler ve haksızlıklar, **dizgenin** sorunlarıymış

gibi değil, yerel ve beledî sorunlarmış gibi konumlandırılmaktadır. Dirimbilimci Henri Laborit şu vurguyu yapmaktadır: "Egemen sınıf, anlaşıldığı kadarıyla, boyunduruk altındaki sınıfı, işin özünü yerel sorunların oluşturduğuna inandırmak için elinden geleni yapmaktadır. Böylece toplumsal-tutumbilimsel dizgenin bütününü ele almaktan, başka bir deyişle, kentin ve içindeki insan kümesinin oluşturduğu dar sınırlı, düzenli dizgenin **dışından** gelen buyruğun gün ışığına çıkmasından kurtulmaktadır."[54]

Tam da bu yüzden, metropollerde girişilen imar ve kamulaştırma hareketleri sadece uygulayım ve kentçilik ilkeleri çerçevesinde ele alınmakta, imarın **rant ve kâr getirici** özelliği gözden kaçmakta/kaçırılmaktadır. Bir örnek olarak Özal döneminde gerçekleştirilen Tarlabaşı yıkımı anılabilir. Tartışmalar, ne yazık ki, neredeyse tümüyle **tarihsel doku** çerçevesine mahkûm edilmiş, ekonomik boyut görmezden gelinmiştir. Bu noktada, "arsa mafyası"nın cinayetlere uzanan bir dizi etkinliği anımsatılabilir. Ama ne yazık ki, bu olaylar **polisiye** haber kapsamında işlendiğinden, kısa sürede gündemden düşmekte, ilginçliğini yitirmektedir. Laborit, "Uygulayım, bugüne dek, insanın insan tarafından sömürülmesini gizleyen maskelerden biri oldu"[55] derken, bu yazıda asıl üzerinde durmak istediğim konuya, kentsel dönüşümün yukardan beri söz konusu ettiğim **eşitsizlik** temeli üzerinde gerçekleşen yönüne işaret etmektedir: **Yapılaşmaya** ve yeni **yaşam alanları** oluşturulmasına.

Günümüz metropelleri, başta İstanbul olmak üzre, inanılmaz boyutta bir yapılaşma sürecini yaşamaktadır. Bu süreç içinde, asıl anlamda insanal/toplumsal coğrafya tahrip edilmekte, metropolde birbirlerinin potansiyel hasımları olan ya da uygun **gerilim koşullarında** olabilecek olan bölgeler oluşmaktadır. Günümüz İstanbul'unun fotoğraflarına bakmak ya da kent içinde şöyle görür gözlerle dolaşmak, gerek mimarî gerekse yaşam stilleri açısından **birkaç** kentin bir arada varolduğunu kavratmaya yeter. İstanbul'da ve onun gibi tarihsel art-alanı olan öteki kentlerde bu türden yenilenme ve yapı-

lanma hareketleri, "eski/yerleşik hemşehri ile yeni/taşralı kentliyi **farklılıklar** olarak karşı karşıya getirmekte"dir.[56] Gecekondular bir yanda, apartmanlar, gökdelenler ve uydu kentler bir yandadır. Gecekondu bölgeleri bile kendi içinde farklılaşmakta, oralarda da bir **apartmanlaşma** olgusu gözlemlenmektedir. Bir başka olgu, "yüksek gelir ve statü sahibi kesim üyelerinin kentin dış kesimlerine akması, yeni konut alanları oluşturması"[57], dahası bu eğilimin orta sınıflar arasında da yaygınlaşmasıdır. Sanayileşen, kirlenen kent imgesi sadece varlıklı sınıf ve kesimlerin değil, orta sınıfların, özellikle orta bürokrasinin **paylaştığı** bir imgedir. Bu yüzden kentin tarihsel yapılarının yoğunlaşmış olduğu eski merkezî yerleşim alanları konut açısından cazibesini yitirmekte, **işyerlerinin** yoğunlaştığı bölgeler haline gelmektedir. Kent sakinleri ile tarihsel doku arasına giren bu uzaklık/yakınlık duygusunun yol açtığı/açabileceği ideolojik/kültürel sorunlara daha sonra değineceğim.

Kitlesel konut üretimi, bir yandan kent içinde gökdelenleşen apartmanlaşmayı, bir yandan da kentin ucundaki (Ataköy vb.) ya da tamamen dışındaki (Hadımköy - Alkent) yapımcı/satıcı firmaların kâr oranını artıran ucuz arazilerde sanayi ve teknolojinin olanaklarıyla donatılmış uydu kentleşmeyi kışkırttı. Böylece üst gelir grupları sahiplerinin yerleştikleri dış-kent'lerle nüfusun ve konutların yoğunlaşmış olduğu iç-kentler arasında hemen her düzeyde kolaylıkla gözlemlenebilen bir farklılaşma oluştu. Sema Köksal'ın sözleriyle, "Üst gelir gruplarının başlattığı altkentleşme süreci, daha sonra genişleyen, düzenli işe ve yüksek alım gücüne sahip orta sınıfların da bu yeni konut piyasasına dahil olmalarıyla kitlesel boyutlara ulaştı."[58]

Kentleri "emeğin yeniden üretimi için gerekli olan kollektif tüketimin (konut, eğitim, sağlık, dinlence vb.) sağlandığı mekânlar"[59] olarak niteleyen Castells, durmadan yeni inşaat alanları (arazileri) açılmasının nedenine de işaret etmiş olmaktadır. Kentsel alanlar artık üretim metaıdır ve "sermaye kâr edebilmek için toprakları üretmek zorundadır."[60]

Konut sektörünün canlılığı ve gelişmişliği sadece ülkenin ekonomik yaşamının canlılığının bir belirtisi olarak görülemez elbet. Altta, derinde yatan sorgulanması ve çözümlenmesi gereken olgular vardır. Konut yapımının toplumsal/siyasal/ideolojik içerimleri bulunmaktadır. "Konut alanları için yarışma, kent içindeki yaşam şansının yeniden dağılımı anlamına gelmektedir. Bu nedenle de **konut mücadelesi**, tıpkı çalışma koşulları için mücadele gibi bir **sınıf mücadelesi** niteliğinde görülmektedir."[61]

J. Rex ve R. Moore'un "kent içinde oluşan mekânsal farklılaşmalar'ın farklı alt kültürlere sahip konut sınıflarının oluşumuna neden olduğunu vurguladıklarını belirten Köksal, şu uyarıcı saptamayı yapmaktadır: "Bu konut sınıfları, kent içinde oturdukları konutların **tiplerine** ve konutlarla olan **mülkiyet ilişkilerine** göre hem farklı mekânlarda yer almakta, hem de bu farklı alanlarda farklı bir alt kültür oluşturmaktadır. Buna göre, örneğin bir işçi, eğer herhangi bir nedenle orta sınıfların yaşadığı bir alanda bir konuta **sahipse** ya da o alanda **yaşıyorsa** (örneğin kiracı olarak –A.O.–), yaşam biçimi ve statü olarak orta sınıf mensubu **gibi** yaşamaktadır."[62]

Egemen sınıfların emekçi ve orta sınıf mensuplarının bu "gibi yaşama" uygulamasından hoşlanmadığı, sanayi ve teknolojik gelişmeler sayesinde sağlanan **ortak** pratiklerden kurtulmayı istediği açıktır. Bu konuya, uydu kentler olgusunu çözümlerken dönecek, buralardaki uygulayımsal ve kültürel farklılaşmanın **sınıfsal** içeriğini göstereceğim ama, iç göçün yol açtığı ve başka bir yazımda değindiğim bir olgudan söz etmek istiyorum önce.

"Çeşitli bölgelerden **emek gücü** olarak metropole akan nüfus hem yeni alt kültürlere yataklık edecek yerleşim alanları oluşturmuş, hem de kentin eski ve güncel mekânlarını bir tür istilâya uğratmış, yerleşik hemşehrilerle farklı davranış, düşünüş biçimlerinin temsilcileri/eyleyenleri olarak karşı karşıya gelmiştir. Alt kültürler geleneksel olanı da tehdit etmektedir. Göçmen-marjinal nüfus, geleneksel yaşam ve tüketim kalıplarına olduğu kadar tarihsel ve kültürel dokuya karşı da açık

bir duyarsızlık göstermektedir."[63] Bu süreç içinde, yeni oluşan dış-kent'lere kaçan üst gelir grubu üyeleri, iç kentle meydana gelen tarihsel kopukluğun şokunu gidermek amacıyla eski yapılara bir **aura** kazandırmaya çalışırken, yeni sakinler, fiilen kendilerine kalmış olan tarihsel ve doğal mekânları hiçbir **nostaljik** kaygıya kapılmaksızın günlük pratikleri içinde **temellük** etmektedirler. İster en marjinal kesimin üyesi olsunlar ister orta sınıfların, ilgileri egemen sınıf ve kesimlerin kültürel eğitim ve yönelimleriyle geçmiş düzleminde değil, şimdi ve gelecek düzleminde kurulmaktadır. Sınıf atlama güdüleri bireycilik/bencillik ve hedonizm tarafından kışkırtılmaktadır.

Tam da bu yüzden, özellikle İstanbul'da kurulan ve açık sınıfsal farklılıklar gösteren yerleşim alanlarında, Belinski'nin söz ettiği türden çeşitli "yüksek sosyete"ler oluştuğu söylenebilir. Farklı **terra incognita**'lar. Yukardan dikte edilen yaşamlar ve aşağıda hem kabul edilen stiller hem de yeni kazanılmış özerklik duygusuyla, ama bu stillere bağımlı olarak üretilmiş temsil biçimleri.

Bu **hiyerarşik** bağlamdaki dikeylik ve yataylık, sanki metropolün mimarisinde de yansımaktadır. Giderek emekçilere ve orta sınıf mensuplarına terk edilen eski merkezlerdeki yapılaşma belirgin bir **dikeylik** gösterirken (iş merkezleri, oteller, holding binaları), bu dikey yapıların sahiplerinin, sermaye sınıfının ve üst yöneticilerin yerleşim alanlarındaki yapılaşma belirgin bir **yataylık** gösteriyor (iki-üç katlı konutlar).[64] Bu yapılardaki sayısal **azlık** ise, bizi kendiliğinden biçimde metropoldeki kolonyal yaşama arzusuna/pratiklerine ve kolonyal eğilimlere getiriyor.

○

Modern anlamda sömürgeciliğin (kolonyalizm) ve sömürgeleştirmenin 1492'de başladığını belirten Jacques Attali, Avrupalının önce "yerlere ve halklara kendi kelimeleri ve önyargılarıyla ad verdiğini", sonra "onları belirlediğini" ve nihayet "işgal ettiğini"[65] yazmaktadır. 1492'den itibaren "uygarlığın **kölecilik** aracılığıyla, gelişmenin **katliam** yoluyla yerleş-

meye başladığını"[66] vurgulayan Attali, sömürgeciliğin kanlı geçmişini net biçimde örneklemektedir çalışmasında. Biri yeterlidir bizim için: "Yarım yüzyıllık bir süre içinde 75 milyon Amerikan Kızılderilisi yok olurken, onların yerine 240 bin İspanyol yerleşmiştir."[67]

Kapitalizmin sömürgecilikle içsel bağıntısı vardır. Günümüzde kolonyalizm, gerektiği yerde eskiden olduğu gibi zora ve kan dökücülüğe de başvurmaktadır elbet ama, sömürü yöntemleri artık rafine edilmiştir. Kapitalizm, ordular yerine teknolojileri, bankacıları, reklamcıları, çok uluslu şirketleri, televizyon programlarını kullanmaktadır. Lenin, çok önceleri "emperyalizmin ayırt edici niteliği sanayi sermayesi değil, malî sermayedir"[68] demişti. O günden bu yana işler çok değişmiş, kapitalizm sermaye ihraç etmekten çıkmış, egemenlik kurduğu ülkelerden çok uluslu şirketler aracılığıyla "sermaye ithal eder"[69] hale gelmiştir. Baran ve Sweezy, günümüz emperyalizminin temsilcisi Birleşik Amerika'nın "dış siyasetine hâkim olan çok uluslu şirketleri asıl ilgilendiren dış kaynaklar ve dış pazarlar üstünde **tekelci denetim**'dir"[70] demektedirler. Daha İspanyol hâkimiyetinden itibaren sömürülmekte olan Latin Amerika'nın durumunu Galeano, çok net biçimde özetlemektedir: "Latin Amerika toprakları, kapitalizmin vahşi çocukluk dönemine değil, kanlı yaşlılık dönemine tanık olmakta. Azgelişmişlik gelişmenin bir aşaması değildir, bir sonucudur. Latin Amerika'nın azgelişmişliği, başka ülkelerin gelişmesinden kaynaklanmıştır ve bu ülkelerin gelişmesinin devamını sağlamaktadır."[71]

Attali'nin vurguladığı **adlandırma** olgusu, kolonyal söylemin açığa çıkarılması açısından önemlidir. Çünkü sömürgeleştirilen ülkenin sadece askerî ve ekonomik güç düzleminde değil, söylemsel, ideolojik ve kültürel düzlemde de sömürgeleştirilmesi gerekir. Benedict Anderson, Bengal Kamu Eğitimi Komisyonu Başkanı olan Macaulay'ın 1834'te, "kanı ve rengi bakımından Hintli ama zevkleri, görüşleri, ahlakı ve zekâsı bakımından İngiliz olan yeni bir insan sınıfı"[72] yaratmaktan söz ettiğini belirtiyor. Jean Paul Sartre da, *Dünyanın La-*

netlileri'ne yazdığı coşkulu "Önsöz"de Batı'nın "yeni grekoromen zencileri yaratmayı"[73] düşlediğinden söz etmişti.

Kolonizasyon, sömüren ile sömürüleni hem belli bir **birliktelik** hem belli bir **karşıtlık** ilişkisi içine sokmaktadır. Özellikle dil ve söylem düzleminde. Dahası kolonyal söylem, sadece **fiilen** kolonize edilmemiş ülkeler bağlamında da geçerli olabilmektedir. Çünkü, Nezih Erdoğan'ın vurguladığı gibi, "kolonyal söylem bir kez yerleşip sömüren/sömürülen olarak öznelerini kurmaya başladıktan sonra ortada gerçek bir koloni olmasına da gerek kalmamaktadır."[74] Erdoğan, tam da bu yüzden, Türkiye gibi, tarihinde "hiçbir zaman yaygın olarak bilindiği anlamıyla kolonize edilmemiş olan" bir ülkede bile söylemin "kolonyal beklentilerle uyumlu şekilde çalışabildiğini"[75] belirtmektedir.

Soruna buradan yaklaşıldığında kolonyalizmle **oryantalizm** arasında sıkı bir bağ bulunduğu söylenebilir. Çünkü oryantalizm de tıpkı kolonyal söylem gibi **Batı**'yı merkez almakta ve Turner'ın sözleriyle Doğuyu "durağan geleneksel toplum", Batıyı ise "dinamik endüstriyel toplum"[76] sayan bir "dikotomiye" yaslanmaktadır. Doğunun "Batının **takdimi** ile ortaya çıktığını"[77] söyleyen Edward Said, Batıyı üst, Doğuyu ast alan oryantalizmin "siyasal iktidarla, entelektüel iktidarla, kültürel iktidarla ve ahlakî iktidarla sürüp gittiğini"[78] bildirmektedir. Kolonyal söyleme eklemlenmiş oryantalist söylem, "ilâhiyat, edebiyat, filoloji ve sosyoloji alanlarında ifadesini bulan ve zaman içinde bütünlüğünü koruyan bir çözümleme çevresi olarak kalmış" ve böylece "sömürgeci ilişkilerin bir tezahürü olarak kalmaktan öte bir **siyasî** güç odağı da oluşturmuştur."[79]

Kolonyalist/oryantalist söylem, daima **Batı**nın üstünlüğünü vurgular. Dolayısıyla "hem sömüren hem sömürülen tarafından paylaşılır."[80] O kadar ki, ulusalcı söylem içine **bile** yerleşebilir. Batı, bir anlamda batıdan edinilmiş/kazanılmış kültür aracılığıyla bilinçaltına yerleşiktir: **Lapsus** halinde: Batı iyi, ussal, yücedir. Söylemin yerleştiği ülkenin insanları, içinde yaşanılan olumsuz koşulların ancak Batının değer yargıları ve yöntemlerinin benimsenerek aşılabileceği inancını ta-

şır. Benimsenmesi gereken yaşam biçimi Batıdadır. Edward Said, kolonyal/oryantalist söylemin etki alanındaki ülkelerde "aydın sınıfa verilen rol, modernleştirmektir"[81] derken, doğruluk payı olan bir sav ortaya atmaktadır. Kendini özellikle **Biz** ve **Onlar** ikilemi üzerine kuran oryantalist söylemin, aydınları bir açmazla karşı karşıya getirdiğine işaret eder Anderson farklı bir bağlamda da olsa: Aydınların "kendileriyle aynı halk dilini konuşan yoldaşlarına 'biz' de 'onlar' gibi olabiliriz deme imkânı"[82] bulduğunu yazar.

Basındaki ve televizyonlardaki siyasal yorumların içerik çözümlemesi bu konuda aydınlatıcı olabilir. Hoşgörü, çok seslilik, eleştiri olgunluğu ve eleştiriye tahammül, demokratikleşme, ekonomik gelişmemişlik, estetik düzey gibi kavram ve sorunlar, hep Batı merkeze alınarak değerlendirilmektedir. Tüm değerler sistemi Batılı ölçütler çerçevesinde konumlanmakta, Batı ülkeleri tek örnek sayılmaktadır. Ulusalcılığın kışkırtılmasına olanak verecek kimi sorunlar dolayısıyla Batıya yöneltilen eleştiriler bile, son kertede sürekli bir uzlaşma ve boyun eğme eğilimini dışa vurmaktadır. Dizi filmlerin, eğlence programlarının içeriğindeki kolonyal eğilimler çok daha belirgindir.

Ama ulusçuluğun Batıyı **olumsuzlayan** en ateşli yazınsal/kuramsal örneklerinde bile, Batının bir "arzu nesnesi olarak tescil edildiğine"[83] dikkati çeken Erdoğan, Yeşilçam melodramlarının ideolojik yapısını irdelediği ilginç çalışmasında, Batının Yeşilçam için "çözümlenmemiş bir sorun olarak kaldığını", kendisiyle "alay edilen" ve kendisine "saldırılan" Batılı "normları pekiştirdiğini" ve "otoritesini tescil ettiğini" belirtir ve kolonyal söylemden "kaçınamadığını"[84] söyler.

Erdoğan'ın da vurguladığı gibi, Türkiye, tarihinde hiçbir zaman fiilen sömürgeleştirilememiştir. İşgal döneminde bile, yenik Osmanlı bir sömürge derekesine düşmemiştir. Yine de gerek Tanzimat ve Meşrutiyet, gerekse Cumhuriyet döneminde kolonyal söylemi bilerek ya da bilmeyerek benimsemiş birçok kişiye rastlanmaktadır. Bunlardan biri, Halide Edip'in *Sonsuz Panayır* adlı politik hiciv romanının kişilerinden Tra-

mara Şirketi'nin sahibi "uzman Safi Türk"tür. Bu, "hangi tanınmış İngilizin çölde bile çadırında yemek yerken giyindiğini işittiği günden beri" akşam yemeğinde smokin giymeyi "uygarlığın temeli sayan"[85] hacıyatmaz, çıkarı neredeyse oraya koşan bir adamdır. Safi Türk hem günümüz "hayalî ihracatçıları"nın, "kredi dolandırıcıları"nın, "kara para aklayıcıları"nın dedesi, hem de "akşam saat sekizden önce smokin giyilmeyeceğini bilmeyen adama insan denemez"[86] diyen Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* adlı romanının kahramanı Necdet Bekir'in torunudur. İkinci Dünya savaşı sonrasının karaborsacılara, fırsatçılara zengin olma şansı tanıyan somut koşullarından yararlanarak zengin olmayı isteyen Safi Türk, "bilincinin altında hâlâ Hitler Almanyası'nın dirilip bir gün İngilizlerin tepesine bineceğine inanan, çocuklarının Alman Lisesi'nde edindikleri bu çeşit kanıları elde tutmak için eve bir Alman Frolayn alan" ama "İngilizin şimdilik Alman piyasasını kapadığını anlayınca, kırk beş derecelik bir açıyı düz ayak bir çizgiymiş gibi atlayarak, çocuklarını kapanan Alman lisesinden High Scholl'a ciro eden"[87] bir tiptir.

"Hitler'e on altı yaşındaki bir Alman genci kadar bağlanan" ve günümüzün Amerikan muhiblerini anımsatan karikatürleştirilmiş Safi Türk'ün daha bilinçli bir kolonyal temsilcisi, Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sindeki Sami Bey'dir. İngiltere'den Kurtuluş Savaşı'nın en şiddetli günlerinde İstanbul'a gelen Sami Bey'i şöyle betimler romancı: "Şehrin üstünde esen sert rüzgâr onun ihtiyar salon adamı ciğerlerine fazla geliyordu ve aklı Garp devletlerinin bizim kılıçlarımız önünde siyasî bir bozguna uğramış olabileceklerine ihtimal veremiyordu. (...) 'Bu, çok devam etmez, göreceksiniz! İngiltere yeni tedbirler almak zorunda kalacaktır!' diyordu. Ve bu 'İngiltere' kelimesi onun ağzında esrarlı ve metafizik bir mahiyet alıyordu."[88]

Berna Moran, "Alafranga Züppeden Alafranga Haine"[89] adlı yazısında, **züppe** ile **işbirlikçi** arasına haklı olarak bir ayrım koymakta, kendilerini Batıya göre konumlayan bu iki figürden birincisinin bu konum dolayısıyla "para tüketici", ikin-

cisinin ise "para kazanıcı"[90] olduğunu belirtmektedir. Bu gelişimi "züppelerin ticaret burjuvazisiyle az çok özdeşleştirilmeleri yolunda ilk adım" olarak niteleyen Moran, alafranga haine ya da kolonyal bireye geçişte İttihat ve Terakki'nin "millî burjuva yaratma"[91] isteği ve politikasının rol oynadığını yazmaktadır. **İşgalin** türedi burjuvazinin kolonyal söylemi çok daha kolay benimsemesine yol açtığı öne sürülebilir bu noktada.

Görüldüğü ve daha da ayrıntılı olarak sergilenebileceği gibi, kolonyal ve oryantalist söylemin eski ve köklü bir geçmişi vardır. Türkiye bugün de aynı söylemin etkisi altındadır ve kültürel yaşamda da gündelik yaşamda da bu söylem, derece farklarıyla hemen hemen her toplumsal sınıf ve kesimde **yeniden-üretilmektedir.**

Günümüzde sömürgeciliğin kapitalizmle içsel bağı olduğunu, ama artık eskisi gibi işlemediğini, daha rafine yöntemler kullandığını, doğrudan işgal gibi uygulamaların bir yana bırakıldığını belirttim. Günümüzde sömürgecilik çok uluslu şirketler aracılığıyla çalışmakta ve tipik temsilcisini Amerikan kapitalizminde bulmaktadır. ABD, daha geniş pazarlar açabilmek amacıyla, Gills / Rocamora ve Wilson'un sözleriyle "demokrasiyi bir müdahale aracı olarak kullanmakta"[92] ve açık **otoriteryan** yönetimlerin yerine ikame edilen "demokratik" rejimler aracılığıyla "sermayenin daha fazla **uluslar ötesileşmesinin** önündeki engelleri kaldırmayı amaçlayan IMF politikalarının"[93] yaygınlaştırılmasını sağlamaktadır. Gills / Rocamora ve Wilson, bu süreç içinde "Üçüncü Dünya'nın büyük çoğunluğunun bütün bir on yılı borç ödemekle geçirdiğini" ve "bunun toplumsal ve siyasal sonuçlarının çoğunluk açısından yaşam standardında mutlak bir gerilemeden, büyüyen işsizlik ve toplumsal istikrarsızlıktan ve yoksullardan zenginlere yoğun bir servet transferinden oluşan zehirli bir kokteyl olduğunu"[94] da vurgulamaktadırlar.

Amerikan emperyalizmi, serbest pazar ekonomisi sayesinde egemenlik alanını hem geliştirmekte hem pekiştirmektedir. Bu, ABD'nin daha 1840'larda biçimlendirilen dış politikasının hiç terk edilmemiş ilkesidir. O tarihlerde Edward Everett

adlı bir Temsilciler Meclisi üyesi "genişleme, kurumlarımızın dayandığı ilkedir" diyor. Yirminci yüzyılın başlarında ise bir tarihçi olan Frederick Jackson Turner, Amerika'nın "demokrasi ve zenginliğini 'sınır tezi' (frontier thesis) adını verdiği bir genişleme ile açıklamaktan"[95] geri kalmıyor. J.D. Rockefeller'in "pazarlarımızı genişletmek ve ihracata dayanan ticaret çarelerini aramak zorundaydık" şeklindeki açıklamasını, senatör Lodge şu sözlerle açıklığa kavuşturmaktadır: "On dokuzuncu yüzyılda hiçbir ulusta görülmeyecek biçimde **istilâ ettik, sömürgeleştirdik** ve toprak bakımından büyüdük."[96] Amerikan emperyalizmi genişlemeyi sürdürmektedir. Kimi zaman Körfez Savaşı'nda olduğu gibi dünya kapitalizminin devleriyle işbirliği içinde açık silâhlı müdahale ile, çoğu zaman da tüketim ideolojisini yaygınlaştırarak ve Amerikan yaşam biçimini ülkelere içselleştirerek.

Bu noktada, televizyonun etkisi sorununa, kısaca da olsa bir kez daha dönmekte yarar var. TV yayınları, özellikle 12 Eylül darbesinin ardından girilen Özal döneminde kurulan özel televizyon yayınları, Amerikan yaşam biçimini **sorgulamaksızın** yansıtmakta, dünya kapitalist sistemini seçeneksiz olarak sunmaktadır. Dizi filmler, soap-operalar, show programları, hattâ haberler ve siyasal açık oturumlar bile açıkça pazarlama sürecinin uzantısına dönüştürülmekte ve reklamla bütünleşmektedir.

"Reklam sadece ürünleri satmamakta, bilinçliliği **biçimlendirmeye de** katkıda bulunmaktadır" diyen Mosco ve Herman, şunu eklemektedirler: "Bebek mamaları ve sigaralar sadece reklam firmaları, Nestle ve Marlboro'nun kârlarını arttırmakla kalmayıp, aynı zamanda çevre'nin merkeze olan **bağımlılığını da** güçlendirmektedir."[97] Burada **propaganda** imgelere, görüntülere indirgenmiştir. Seçmekte özgür bırakılmışızdır elbet. Ama seçeceğimiz ürün, ister simgesel/imgesel, ister tecimsel düzleme ait olsun, bizimkinden üstün bir teknolojinin, bilginin ve ekonominin ürünüdür. Bu tam da John W. Murhy'nin sözleriyle "gücün bir illüzyonun ebedileştirilmesi sonucu elde tutulması"[98]dır.

Günümüzde "radyo ve televizyonun belirleyicisi 'megahertz'ler değil, pazar güçleri ve 'reklam paraları'dır."[99] İngiltere'de Ruperth Murdock'tan Amerika'da Ted Turner'a, medya patronlarının ve serbest pazar ekonomisi ideologlarının sürekli olarak **deregülasyonu**, yani yayıncılıkta da her türlü yasal düzenlemenin ve kamu çıkarının kollanması ilkesinin terk edilmesini istemelerinin nedeni budur." 'Deregülation' pazar liberallerinin tezinin **idee fix**e'idir" diyen Kane, "ilan gelirlerine dayanan televizyonun ekonomik rant yaratan bir endüstri olarak görüldüğünü"[100] belirtmektedir. Televizyonlarda yayınlanan dizilerin, filmlerin, haberlerin büyük bölümünün dış kaynaklı olduğu (haberler AP, AFP, UPİ, Reuters, CNN'den sağlanmaktadır) anımsandığında, bir "medya emperyalizminden"[101] söz etmek olası görünmektedir. Medya emperyalizmini "emperyalist dünya düzeninin entegral bir parçası" olarak niteleyen İrfan Erdoğan, egemenliğin "**a**) ticarî ve siyasal strateji olarak ihraç edildiği(ni), **b**) ya da genel siyasal, ekonomik ve sosyal ilişkilerdeki egemen etkilerle yayıldı(ğını)" ve egemenlik altında kalanın da bu durumu "**a**) ticarî ve siyasal strateji olarak kalkınma, modernleşme adı altında bilinçli olarak ithal ettiği(ni), **b**) ya da bu ilişki sonucunda üzerindeki egemenlik etkenliğini yansıtmasız benimsedi(ğini)" belirtmektedir.

Pazar güçlerine ve çok uluslu şirketler aracılığıyla bütünleşen sermayeye dayanan televizyon, kârın maksimizasyonunu öngörmektedir. Türkiye televizyonlarında yayımlanan reklamlarda sunulan ürünlerin neredeyse tamamı dışa bağımlıdır. Deterjan, sıvı ve likit yağ, sabun, diş macunu, kozmetik sektörlerinin ürünleri, dış firmaların patenti ile satılmaktadır. Otomobil, beyaz eşya, lastik sektörleri de yabancı sermaye ile ortaktır. Aynı gelişme reklam şirketleri için de geçerlidir. Türkiye'deki reklam ajanslarının neredeyse tamamı yabancı ortaklıdır. Yabancı ortaklar, pazarlamadan artistik üretime kadar her düzeyde birincil söz sahibidirler.

Son bir noktayı vurgulamak gerekirse, dünya televizyonlarının da Amerika'nın güdümü altında olduğunu söylemek

gerekir. "1970'den beri hızlanan ve gittikçe artan software trafiği **tek yönlü** bir trafiktir: Trafik Amerika'dan bütün dünyaya ve Avrupa'dan (Amerika hariç) bütün dünyaya doğrudur."[103] Pazarın genişletilmesinden ve kârın maksimize edilmesinden başka şey düşünmeyen kapitalizm, demokrasi ve özgürlüğü de bu çerçeve içinde algılamaktadır. Kapitalizm, Hayek'in sözleriyle "hür bir toplumun kendiliğinden düzenini" istemektedir ve böyle bir düzende adalet de "sadece bir serbest piyasada hilesiz, aldatmasız veya şiddetsiz belirlenmiş olan **ücretler** ve **fiyatlar** anlamına"[104] gelmektedir. Pazar genişlediği sürece, demokrasi ve özgürlük ikincil sorunlar olarak görülebilir. Roger Burbach'ın şu vurgulaması, serbest piyasa ideologlarının düşünsel ufkunu yeterince göstermektedir: "*Financial Times*'ın daimi yazarlarından biri, Batı demokrasisinde ortalama vatandaş her gün pazara gidip 'oy verdiği' için, seçimlerin **yersiz** ve **gereksiz** olduğunu ileri sürecek kadar ileri gitti."[105]

Her düzeyde **deregülasyon**: Türkiye'de holdinglerin sahipliğindeki televizyon kanalları yöneticilerinin, kişi ve yayın özgürlüğünü öne sürerek her türlü denetime karşı çıkmalarının ardında yatan neden budur. Oysa **reyting** uğruna özel yaşamın "mahviyetini" ihlal ederek ve insanları intihara sürükleyerek kişi özgürlüğünü; haberi, programı ve yorumu bir şantaj aracına döndürerek yayın özgürlüğünü **ihlal eden** odur. Pazar payı yüzünden medya savaşları'nı başlatan, holdinglerarası kavgada yan tutarak kamuoyu oluşturmaya çalışan (İnter Star'ın, Sabancı'nın çimento fabrikası aleyhine yürüttüğü yayını anımsayalım), yeri geldiğinde kamu kuruluşlarına karşı cihat açan odur. Ve evlerde herkesi **teslim alan** odur.

Metropollerde yerleşmiş insanlar arasında **farklılaşmayı** kışkırtan, başkalarından ayrılmayı, kendisine bir ast aramayı tek ideal haline getiren de odur. Televizyonun başı çektiği medya, sürekli olarak farklı bir yaşama, kentin dışındaki ya da sınırındaki özel mekânlarda bozulmamış doğayla baş başa geçirilecek bir ömre çağrı yapmaktadır. Yeni teknolojilerle donatılmış çağdaş bir **pastoral** dünyası. Ama pastoral, dün olduğu gibi bugün de Hauser'in sözleriyle "sıradan halkın

kendinde değil, yüksek sınıflarda, büyük kentlerde, hareketli yaşamda ve her türlü doygunluğa erişmiş uygar çevrelerde"[106] doğmuş bir duyuş biçimidir. Pastoral, "kent yaşamının nimetlerinden yararlanan ama uygarlığın sorunlarından kaçıp kurtulma eğilimini yansıtan ve kentliye özgü ülkücü bir tavrı ortaya koymaktadır" ve "**sınıf çelişkilerinden** arınmış gibi görünen kırsal yaşama karşı duyulan bir özlemin ürünüdür."[107] Burada İlhan Tekeli'yi izleyecek olursam, "kentliler(in) arasında kenti yadsımanın **ideolojik** bir nitelik kazandığını"[108] belirtmek gerekir.

Türkiye'deki post-kolonyalist eğilimler gösteren üst burjuvazi ile zenginleşmiş orta burjuvazinin, hattâ bürokrasinin bazı kesimlerinin kendilerine, teknolojinin tüm olanaklarıyla donatılmış yeni pastoral yaşamlar aradığı görülmektedir.

Gazeteler ve televizyonlar, hemen her gün uydu-kentler'in reklamını yapmaktadır. Bomboş bir mahalle görüntüsünün üstüne konuşan spiker; herkesin "üç yüz milyoncuk" kaparo ile sahip olunacak banka konutlarını almaya koştuğunu bildirmekte, emekçi sınıf ve kesimlerin mülkiyet duygusunu **kışkırtmakla** kalmayarak, onların bu yalana inanmalarını da istemektedir.

○

"Kim kurdu yedi kapılı Tebe'yi?
Kitaplarda kralların adı yazılı,
Krallar mı çekti kayaları?
Ya birçok kez yıkılan Babil –
Kim kurdu bunca kez yeniden? Hangi evlerinde
Altın ışıyan Lima'nın otururdu yapı işçileri?
Nereye gittiler Çin Seddi'nin bittiği akşam
Duvarcılar?"

B. Brecht[109]

Tarihsel kentleri olduğu gibi uydu-kentleri de kuran yapı işçileri, binalar tamamlandıktan sonra, her zamanki gibi alt yapı hizmetlerinin çoğundan yoksun oldukları, her sağanak ya-

ğışın ardından sel baskınına uğradıkları, çöp yığınlarının ne zaman patlayacağı korkusuyla uykuya vardıkları gecekondulara döndüler.

Kentleşme, 1950'lerden itibaren görülmeye başlayan, hızı 1970'lerden sonra iyice artan bir olgudur. İç göçle birlikte kentler bir yandan gecekondu patlamasına sahne olurken, bir yandan da konut üretiminde bir patlama yaşanmıştır. Konut sektörü, devletin el atması sonunda bugün trilyonların döndüğü bir sektör haline gelmiştir.

Lefebvre'in sermayenin kâr etmek için kentsel toprakları üretmek zorunda olduğunu vurguladığını belirttim daha önce. Bu süreç içinde arsa mülkiyeti "toplumun yarattığı değer artışlarına el koyma aracı haline gelmekte" ve "burjuvaziye birikim sağlayan önemli kanallardan biri olmakta"dır.[110] "Kentsel arsanın spekülasyon aracı haline gelmesi, ona canlı bir pazar oluştururken, aynı dönemde ekonominin hızlı bir enflasyon içinde bulunması, bu pazarı hem **sınıfsal** olarak hem **mekânsal** olarak yaygınlaştırır, genişletir."[111]

Kat mülkiyeti yasasının çıkması, orta sınıfların hem konut sahibi olabilme olasılığını hem de mülk sahibi olma arzusunu artırmıştır. Bu olgu, özellikle devletin konut sektörüne girmesi ve çalışan kesimlere taksitle konut edinme yolunun açılması ile toplu konut yapımına yol açmış, hem tarihsel dokuya sahip eski kentlerde yeni yerleşim merkezleri, altkentler doğmasına, hem de yeni kentler kurulmasına neden olmuştur.

Tekeli'nin vurguladığı üzre, artık gecekondu "emekçi kesimler için razı olunacak bir çözüm olarak görülmeye başlamaktan çıkmıştır."[112] Böylece, İstanbul başta olmak üzre metropolleşen kentlerde gecekondulardan *farklılaşmış* yeni yerleşim alanları oluşmuş, orta sınıflar bu uzamlarda üst gelir gruplarının yaşam stillerine eklemlenmeye çalışırken, büyük burjuvazi uydu-kentlerden de uzaklaşarak, bir gazetecinin nitelemesiyle **"zengin gettoları"**na[113] yerleşmişlerdir. Dolayısıyla, özellikle İstanbul'da, tam da Belinski'nin söz ettiği türden birbirinden farklılaşmış ve birbirine **yabancılaşmış** birçok

"yüksek sosyete" doğmuştur (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 3 ve 4).

Bu zengin gettoları, sinemasından alışveriş merkezlerine, restoranından yüzme havuzuna ve saunasına kadar birçok toplumsal ve kültürel hizmeti karşılayacak biçimde kuruluyor. Dış yaşamla ilişkiye gerek bırakmayan uzamlar hepsi de. Emlakbank tarafından gerçekleştirilmekte olan Etiler Sarıkonaklar'daki uydu-kentte araç yollarının yeraltında yapılması, site ve dairelere girişlerin kapalı devre televizyondan izlenebilmesi, ısıtma, aydınlatma ve alarm sistemlerinin bilgisayara bağlanması öngörülüyor.[114]

Fiyatları 100 bin ila 3 milyon dolar arasında değişen İstanbul'daki uydu-kentlerin (en ünlüleri Otağtepe - A. Hisarı, Alkent - Etiler, Alkent 2000 - Hadımköy, Kemer Country - Kemerburgaz, Alsit - Sarıyer, Beykoz Konakları - Beykoz) sakinleri, iş ve medya dünyasının üyelerinden, yüksek bürokratlardan, bazı perde ve sahne sanatçılarından oluşuyor. Birkaç ad verilebilir: Can Paker, Feyyaz Tokar, Cem Boyner, Faruk Eczacıbaşı, Güler Sabancı, Leyla Alaton, İzzet Garip, Yaman Töröner, Rüşdü Saracoğlu, Mehmet Barlas, Mehmet Ali Birand. Az sayıda yapılıyor buralardaki konutlar.

Toplu Konut İdaresi'nce İstanbul ve Ankara'da yaptırılan 3 bin - 4 bin dairelik uydu-kentlere hiç mi hiç benzemeyen yaşam alanları bunlar. Örneğin Alarko'nun "Dört Mevsim Evleri" sadece 85 aile için kurulmakta, bunlardan 17 ev ise birçok ayrıcalıkla donatılmaktadır.[115] Ama her iki uzamın sakinlerinin paylaştıkları söylemin içeriği, orta gelir gruplarının uydu kentte mülk sahibi olmanın büyülenmişliği ve reel statü kazanımı dolayısıyla fark etmek istemediği biçimde ideolojiktir: Kentleşmeden kaçış, temiz havaya, sessizliğe, yeşile, sağlığa ve huzura kavuşma.

Bu söylem, sadece metropollerdeki millî gelirin büyük bölümünü yutan üst gelir gruplarına aittir ve sadece onlar için geçerlidir. Uydu kentlerde mülk edinebilen ve kendilerinden daha ast durumdakiler karşısında statü kazanmış olan orta gelirliler, yine de ikincil durumdadırlar. Bu sınıflar, "üst sınıf-

ların olağanüstü eşitsiz hiper tüketimciliği"[116] karşısında güçsüz kaldıklarını duyumsamakta, bir tür haset duygusunu hep içlerinde yaşatmaktadırlar. Bu noktada egemen ve yöneten sınıfların yerleştikleri gettolarda ürettikleri yaşama pratikleri, davranış biçimleri, kültürel ve dilsel kodlandırmaları ile bu gettoların **benzerleri** olarak inşa edilen ve sanki kendi **ötekilik/astlık** konumunu/durumunu ilga ediyormuş izlenimi veren uydu ya da alt-kentlerde yaşayan üst-orta ve orta sınıf üyelerinin yaşama pratikleri, davranış biçimleri, kültürel ve dilsel kodlandırmaları arasında, genişleyen ortakyaşarlık sınırlarının mevcudiyetine rağmen kapanmayan bir yara olduğunu da söylemek gerekir. Metropolleşme sürecinin uzantısı olan "alt-kentsel toplum biçimi", M. Castells'in sözleriyle "bireysel toplum biçimi; bireyselleşmiş meta üretiminin son derece etkinleşmiş bir aracı (olmuştu)" şüphesiz ve "alışveriş merkezleri ve süper marketler yanında yeni dinlence biçimleri de alt-kentsel yayılım tarafından olanaklı kılınmıştı."[117] Dahası, asıl önemli olan, uydu ya da alt-kentteki **aile evinin** "kapitalist tüketimi **azamileştiren** mükemmel bir tasarım ürünü olarak oynadığı roldü. Her ev, buzdolabından TV'sine, elektronik ev donanımı da dahil olmak üzre, tümüyle kendine yeterli olmak zorundaydı."[118] Bu noktada vurgulanması gereken, bunun son kertedeki ekonomik ve ideolojik sonucudur: "Bu eve dönük dünya, borç para üstüne kurulmuş(tur) ve **sürekli borçluluk**, bireyleri iş pazarına ve genelde toplumun bütününe etkin biçimde bağlamaktadır. Kitle tüketimi, beraberinde finans kuruluşlarının koyduğu ekonomik ve kültürel kurallara kitlesel bağımlılığı da getirmektedir."[119] Castells, uydu kentlerdeki evlerle işyeri arasındaki bağın çözüştüğünü vurguluyor ve uzamsal bağların yerine "ekonomik, politik, ideolojik ipotekler getirdiğini de"[120] ekliyor.

Ücret düzeyi görece yüksek olan işçilerin de ister gecekondu bölgelerinde otursunlar, ister başka semtlerde yerleşmiş bulunsunlar, benzer süreçleri yaşadıkları söylenebilir. Kitlesel tüketim normlarının paylaşılması, egemen sınıfların kül-

türel kodlarının benimsenmesine ve statü kazanılmasına yönelik arzu, bütün çalışan kesimleri dayanılması zor **ideolojik çağrılmalarla** karşı karşıya bırakmaktadır. Buradaki **çağırma/çağrılma**, siyasal düzeye ilişkin olduğu kadar ve belki de ondan daha fazla **arzu** düzeyine ilişkindir. Dahası, kapitalist toplumda çağrılan **ast/öznenin** önceden verilmişliği/konumlanmışlığı dolayısıyla (işçi, her şeyden önce kendisini işçi olarak algılayan, işçi olduğunu kabul eden biridir) çağıran arzu, son çözümlemede, **çağırıcı teknolojileri** (televizyon ve radyolar, gazeteler, magazin dergileri vb.) egemenliğinde tutan üst/öznenin (egemen/yöneten sınıf) arzusudur. Bir yönetilen olarak benim arzum, hemen hemen genellikle ve hemen hemen her zaman, benim **görece** kişisel ve özgür arzularıma da işselleşmiş, onun zeminine yerleşmiş, orada **çökelmiş** bulunan ve benim yanlış-anlama olarak değil de, gerçeklik olarak algıladığım üst/öteki'nin arzusudur.[121]

Son kertede bir **sınıfın** üyesi olan özne, kendisine yönelik ideolojik çağırmayı/çağrılmayı yanlış anlayabilir her zaman. Çağırma/çağrılmanın içerdiği ideolojik öğeler, önceden şu ya da bu biçimde zaten eksikli biçimde kurulmuş bulunan özneye hayli muğlak biçimde görünebilir ya da her zaman **yüzergezer** olan gösterenler, farklı, değişken, hattâ çelişkin gösterilenleri ima ederler ve özne, çeşitli söylemler içindeki gösterenleri gösterilenlerle dikişleyemez. Ya da toplumsal yaşamdaki fiziksel ve törel kaymalar, yer değiştirmeler dolayısıyla daha önce dikişlenmiş olan bir öğe işlevsizleşebilir. Örneğin "rüşvet" kavramı ve olgusu eski törel statüsünü yitirebilir, eskisi gibi "kanunsuzluk" olarak görülmeyebilir. Ya da "namus" kavramı da bu türden bir değişim geçirebilir. Eskisi gibi algılanmayabilir. Anlamların alımlanma ya da yorumlanma süreçlerindeki kaymalar, yerinden çıkmalar son derece karmaşıktır. Bu noktada şu söylenebilir: Doğruluk, her zaman için yanlışlıkla eklemlenmiş olarak, yanlışın içine yerleşmiş olarak algılanır. En derin duyguların bile "başkalarına havale edilebileceğini"[122] söyleyen Slavoj Žižek, bizim toplumumuzda da iyi bilinen "ağıtçı" ya da "ağlayıcı" kadınların var-

lığına işaret ediyor ve şu alaycı cümleyi yazıyor: "Böylece, bizler zamanımızı daha kârlı işler yaparak –örneğin merhumun mirasını paylaşma işini tartışarak– geçirirken, yas tutma görevimizi de başkaları sayesinde yerine getirmiş oluruz." Žižek, "popüler televizyon dizilerinde" karşılaştığımız **gülme efektine** değinirken konuyu daha güncelleştiriyor ve şu yorumu getiriyor: "Bu gülme, gülmenin kendiliğinden hissetmeyle değil, görevle ilgili bir mesele olduğu paradoksunu ima ettiği için epey ilginçtir, ama yeterli değildir, zira bu efektten sonra çoğunlukla **gülmeyiz**. Tek doğru cevap, televizyon cihazı içinde cesimleşmiş olan Öteki'nin bizi gülme görevimizden bile kurtarmakta olduğu, bizim yerimize güldüğüdür. Böylece aptalca işler yaptığımız yorucu bir günün sonunda bütün gece televizyon ekranına uykulu gözlerle bakmaktan başka bir şey yapmamış olsak bile, sonradan, öteki aracılığıyla, gerçekten iyi vakit geçirmiş olduğumuzu söyleyebiliriz."[123]

Bu türden olgular, hangi sınıfın üyesi olursa olsun, özne konumlarının **sabitlenemezliği** konusunda bizi uyarırlar. Kimi zaman aynı sınıfın üyeleri değişik toplumsal, ruhsal ve kültürel olgular karşısında **farklı** tepkiler verebilirler, kimi zamansa **karşıt** siyasal/ideolojik söylemleri savunanlar, **aynı** kültürel pratikleri paylaşabilir, aynı beğeninin sahipleri olabilirler. Örneğin, Ankara'daki 11 Eylül saldırısını onaylayan bir köktendinci ile saldırıyı kınayan bir liberal, *Dadı* adlı televizyon dizisini izleyebilir, ondan aynı ölçüde zevk alabilir. Türkiye toplumunun gerçekleriyle arasında **belirgin** bir kopukluk bulunan olay örgüsüne sahip bu türden dizilerin, ya da şiddet ve seks öğeleriyle donanmış yabancı dizilerin/filmlerin uyumlandırıcı işlevi, toplumsal anomi ve yabancılaşma sorunlarına ilişkin haber filmlerinde de izlenmektedir. Örneğin TV kanallarının haber bültenlerinde yer alan "intihar" girişimleri, giderek **show**'a dönüşmüş bulunuyor. Artık girişimin ekonomik/toplumsal ve ruhsal/kültürel **nedenleri** kimseyi ilgilendirmiyor. Zaten haberciler de o düzeye vurguda bulunmuyor, işin **seyirlik** yanıyla ilgileniyorlar. Köprü'nün üstündeki kalabalığın içinden "atla, atla" diyen sesler bile işitildi

zaman zaman. "Çöplük patlaması" ve "çöp ev" gibi toplumca duyarlı olunması gereken haberler de aynı şekilde değerlendirildi ne yazık ki. Yabancılaşma ve anominin sayısız örneğiyle karşılaşılıyor oysa. Örneğin *Son Havadis* gazetesinin 25 Mayıs 1996 tarihli sayısında, üçüncü sayfada şöyle bir haber yer alıyor: "Konya İl Özel İdare Müdürlüğü büro memuru, Cumhuriyet Savcılığı'na TBMM'deki siyasal partileri suçlayan bir mektup yazdıktan sonra yirmi hap içerek intihara teşebbüs ediyor. Bu memur ayda 13 milyon 300 bin lira aylık alıyormuş."[124]

Bu noktada daha global biçimde görülmesi gereken ve Türkiye genelinde gözlenen, yaşanan bir olgudan söz edilmesi gerekiyor: Tarihi eski olsa bile, ekonomik/sosyolojik sürecin sürmekte ve genleşmekte olduğunu söyleyebileceğimiz nüfusun ve ulusal gelirin belli başlı 16 büyük kentte **yoğunlaşması**, 12 ilde payın aynı kalması ve Türkiye'nin geri kalanının **yoksullaşmasıdır** (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 5). Mustafa Sönmez'in bulgularına ve hesaplamalarına göre 1980-1993 yılları arasında ulusal gelirde payı artan belli başlı 16 il, artış oranına göre sırasıyla şunlardır: Ankara, Bursa, Kocaeli, Antalya, İstanbul, Diyarbakır, Adana, Gaziantep, Şanlıurfa, Bolu, Hatay, Manisa, Muğla, Adıyaman, Çorum ve Kırklareli.[125] Ancak vurgulanması gereken ve ilginç bir **olumsuzluk** da gözleniyor burada: Payı artan iller arasında sayılan Şanlıurfa'da, gazeteci Derya Sazak'ın vurguladığına göre, toplumsal adalet ilkesi büyük ölçüde zedelenmiş ve çocuklar "akşam olunca çöplükten yiyecek toplayıp eve götürecek" duruma gelmiş[126]. Aynı gazetenin yazanlarından 50 yıllık gazeteci/yorumcu Sami Kohen ise, Urfa'da işsizlikten yakınıyor ve şunları yazıyor: "Urfa'daki işsizlik, Türkiye çapında bir rekor; işsiz sayısı 100 bin olarak veriliyor."[127] GAP projesinde durum böyle. Atatürk Barajı'nda "su kayağı" yapan ve lüks villalarda oturan bir azınlığın karşısında 100 bin işsiz. Örnekler çoğaltılabilir elbet.

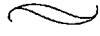
Bunlar metropolün gündelik yaşamında oluşan ve aynı anda o yaşama tepki içeren yabancılaşma ve anomi örnekleridir. Bunların yazınsal, görsel, hattâ müziksel sanat yapıtla-

rında yankı bulmaması, görmezden gelinmesi, dışlanması, aslında son derece **manidar** görülebilir. Bu olgu, sanat yapıtıyla toplumsal matris arasındaki içsel hümanistik bağın olduğu kadar ideolojik/politik bağın da koparıldığına işaret eder ve bu olgu üzerinde **düşünülmesi gereğini** ima eder. Daha da önemlisi, sanat yapıtıyla toplumsal matris arasındaki bu kopukluk ya da eksiklik, kuramsal ve ideolojik düzlemde içinde yaşanılmak istenen ekonomik/toplumsal düzenin ve bunu sağlayacak iktidar rejiminin biçimini saptayacak olan ve özgür olduğu varsayılan seçmenin **siyasal yabancılaşmaya** uğramasına yol açabilir. Bu noktada, siyasal yabancılaşma sorunu ile özgürlük sorunu arasında içsel ve doğrudan bir bağlantı olduğu anımsatılabilir ve bu bağlantının canlı tutulması, anımsatılması, ona hayatiyet verilmesi açısından yazınsal/sanatsal imgeleme büyük bir rol düştüğü/düşeceği öne sürülebilir.

Bu rolün önemini anlayabilmek ve imgenin sanat yapıtındaki kurucu olduğu kadar dönüştürücü de olan işlevini kavrayabilmek, metropol yaşamının değişmeleri ile yapıtlardaki imgesel değişmeler arasında bağlantı kurabilmeyi zorunlu kılmaktadır. Edebiyatın ve öteki sanat türlerinin romantik/mistik algılanış ve açıklayış biçimlerinden uzak durmak, **estetik/sanatsal** düzey ile **ideolojik/siyasal** düzey arasında bağlılaşım (korelasyon) kurabilmenin tek ve geçerli ölçütüdür.

Metropol uzamı, beşiğimiz ve mezarımızdır. Bu başlangıç ve son noktası arasında geçen, geçecek olan yaşamımızı düzenleyebilmek için iki uç arasında olup bitenleri, bu olup bitenlerin imgesel ve simgesel düzenlenişlerini bilmemiz, anlamamız, tahayyül etmemiz ve yorumlamamız gerekiyor.

Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü



Maddesel yaşam, kapitalizm öncesinde de sanat yapıtlarında açık biçimde betimlenmişti elbet. Arkeolojik kalıntılar ve eski metinler; örneğin Mısır ya da Hitit gibi günümüzdekinden çok farklı toplumsal örgütlenmelerin zorunlu kıldığı gündelik pratikleri de yetkin biçimde yansıtmaktadır.

Bir söyleyişle, **imgelem** maddesel yaşamla biçimlenmektedir.

İmgelem, her zaman kullanılan alet-edevatla, iletişim ve ulaşım araçlarıyla, aşk anlayışıyla, kamusal alanın zamansal, yani geçişken/değişken davranış kalıplarıyla, eşyanın kullanım biçimleriyle, tinsel/uygulayımsal beklentilerle, değer farklılaşmalarıyla olduğu kadar, dönemin boş inançları, ön kabulleri, hurafelerin biçimi ve türleriyle de belirmektedir.

Faruk Nafiz, sevgilisini "ahû"ya kendisini de "canavar"a benzetir: "Sen bir ahû gibi dağdan dağa kaçsan da yine / Seni aşkım canavarlar gibi takip edecek." Dönemin şiirsel söylemi budur: Sevgili, fiziksel açıdan bir gudubet olsa bile, **söylem gereği** ahû'dur. Seven de arslan ya da sırtlan vb. değildir: Her anlama gelebilecek, her tür kötü varlığı betimleyebilecek **canavar**'dır.

Bir mazmun dünyasında oluşan ya da Tanpınar'ın deyişiyle "bir saray istiaresi" çevresinde üretilen Divan Şiiri de bütün soyutluğuna rağmen yine de maddesel dünyayı yansıtır ve şiirsel imgelem Osmanlı başkentinin gündelik yaşamının ve pratiklerinin belirleyiciliğinde biçimlenir, oluşur. Kuşkusuz, maddesel dünya ideolojik tercihler, inanışlar, tasavvufî düşünceler tarafından dönüştürülmüştür.

Yine de kentin deneyimlenmesi, algı uzamlarının ve biçimlerinin çeşitlenmesi, **modernleşme** ve **bireyselleşme** süreçlerinin ürünüdür. Yani, Cumhuriyet dönemine aittir. Belki de kültürel araştırmalarda gereğince vurgulanmamış bir olgu şudur: Para ekonomisinin devreye girmesi ve Simmel'in sözleriyle "paranın, eşyanın tüm çeşitliliğini ortak-ölçülür kılması, bunların arasındaki tüm niteliksel farkları sadece onlara biçilen miktar farkı aracılığıyla ifade etmesi" (W. Jung) sürecinin işlemeye başlaması sonunda, toplumsal/kültürel yaşamda İslâmın rızk ve onun şükr kavramları aşılmış ve maddesel yaşam daha somut ve toplumsal bağlamda yaşanır olmuş, daha **algılanabilir** duruma gelmiştir.

Para ekonomisinin maddî-manevî ve kültürel sonuçlarının en iyi biçimde gözlenebildiği uzam, cemaat ilişkilerinin çözüştüğü, yardımlaşma duygusunun azaldığı, bireyin ötekiyle iletişiminin kimi zaman kopma noktasına geldiği ve yoksulla zenginin birbirlerini hasımlar olarak algılamaya başladığı **kenttir.** "Zenginlikteki ilerleme ile birlikte kötü inşa edilmiş mahallelerin yıkılması (...), şehirlerde meydana gelen 'ıslahat', açıktır ki, fakirleri gittikçe daha kötü ve daha kalabalık yerlerde barınmak zorunda bırakmıştır." (Marx).

Faruk Nafiz, feodal ilişkilerin de devam ettiği son dönem Osmanlı taşrasının han duvarlarında veremli "şair arkadaşlara" rastlar. Merkezin bir temsilcisi olarak, hanlar onun için geçici uzamlardır: Başka bir söyleyişle **seyir** alanıdır. Oysa, para ekonomisinin işlediği Cumhuriyet'in başkentindeki **otel,** Necip Fazıl için ücretlinin, yoksulun, kıyıda bırakılmışın ölüme terk edildiği **trajik uzam**'dır. Bir eve, bir köşke, bir kata sahip olamayan, yalnız, itilmiş **müşteri-insan,** sadece metafizik sorunsalı değil, toplumsal/sınıfsal sorunsalı da sezinler:

"Atılan elbiseler, boğazlanmış bir adam / Kırık masalarında, kırık masalarında" – "Ağlayın, aşinasız, sessiz can verenlere / Otel odalarında, otel odalarında." (Kısakürek).

Necip Fazıl, kent bireyinin bu kaotik uzamda birdenbire sezinlediği ama anlatamadığı varoluş korkusunu duyumsamış ve dillendirmeye çalışmışsa, büyük kentin öteki şairi Nâzım

Hikmet, dikkati, özellikle Cumhuriyet'in oluşma yıllarında yazdığı şiirlerde; kentin ve kentleşmenin hızına, karmaşıklığına, maddenin ve kitlelerin başat özelliğine çekmiş, modern teknolojinin (cam, çelik, enerji vb.) **fütüristik/ideolojik** büyüsüne gönderme yapmıştır. Nâzım'ın "kalbinde kanayan" asla "mazi" değildir, sadece ve sadece "gelecek"tir. Faşizmin ve komünizmin geleceğe ilişkin ekonomik/politik/ideolojik içerimleri elbette ki çok farklıdır; ama onları fütüristik imgelem düzleminde buluşturan öge, gelişkin ve teknolojikleşmiş kenttir.

Necip Fazıl, yerleşiği ve üyesi olduğu kenti, neredeyse bir korku uzamı olarak algılar. En olağan, en sıradan nesneleri, sanki çok yıllar sonrasının varoluşçu **bunaltı** kavramı içinden alımlamaktadır Necip Fazıl. Varoluşu bir kopmuşluk ve atılmışlık duygusu ile deneyimler: "Arkamdan bir kahkaha duysam yaralanırım." İnsanların işlerine ya da gezmeye gittiği vapur tehlikeli bir simgeye dönüşür: "Geldi yorgun ve hazin / Bir şey sezdirmeksizin / Sularda kabrimizin / Yolunu açan vapur." O güne kadar neredeyse şiirde hemen hiç içerilmemiş kent görüntüleri, kuşkusuz şairin felsefî/dinsel düşünceleri ve marazî duygularının koşullayıcılığında dönüştürülerek *metafizik bir* görünüm kazanır: "Görürüm, çıkmışlar kararmış çatılardan / Kemik bir kol nasıl fırlarsa bir mezardan / Her an bir haberi kollar gibi yukardan / Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar / Bacalar."

Geleneksel şiirin hemen hiç tanımadığı bir algılama biçimidir bu. Yahya Kemal'in, Ahmet Haşim'in düşlem ve imgelem dünyası da bu tür deneyimlere yabancıdır. Necip Fazıl'ın şiirinde dile gelen bireysel ve kişisel ben, Max Scheler'in deyişiyle "her yerde pusu kurmuş olan" trajiği duyumsayan (Kuçuradi), trajiği kimi zaman fark etmeksizin deneyimleyen bir Ben'dir:

"Ah bu ayak sesleri, ah bu ayak sesleri / Dolaşıyor dışarıda akşam üstünden beri / Bu sesler dokunuyor en ağrıyan yerime / Bir eski yara gibi işliyor içerime" – "Kimsesiz gecelerim bu kesik sesle doldu / Artık atan kalbim de bir ayak sesi oldu."

Şunu da eklemek gerekir: Kısakürek'in *Örümcek Ağı, Kaldırımlar, Ben ve Ötesi* adlı ilk üç kitabının imgesel ve dilsel düzeneği belirgin bir şiddeti de açığa vurmaktadır. Bu şiddet, bireyin sürekli maruz kaldığı, duyumsadığı kent patolojilerinden olduğu kadar, kişisel ve marazî psikolojiden de kaynaklanmaktadır. Ama 1940'lardan sonra Kısakürek'te bir arınma, durulma görülür. Eşya sistemi de insan ilişkileri de dünya da artık dinsel/tasavvufî açıdan alımlanmaktadır. Bir **olumsuzluk** alanı olarak konumlandırılmış olan reel dünya korku atmosferinden kurtarılmakta, cismanî ve şehevî olan kadın ve aşk imgeleri de ölümün tinsel duyumsanması ve trajik deneyimi de **mümin** tarafından uhrevileştirilmektedir. Mümin **cismi** yenmeye yönelmiş, dahası gerilimin inançta çözümlendiği varsayılmıştır.

Kentin diyalektik materyalist öteki şairi Nâzım Hikmet, 1929'larda içinde yaşadığı uzamı bambaşka noktalardan görmeye çalışmaktadır: "İri şaşkın bir sinek gibi takılır bazen gözüm / odamın köşesindeki usta örümcek ağlarına / Lakin asıl hayranım ben / halikleri mavi gömlekli mimarlarını olan / 77 katlı beton-arme dağlarına." (N. Hikmet). Necip Fazıl'ın 1922 tarihli "Örümcek Ağı" şiirinin ilk kıtasını anımsayalım: "Duvara bir titiz örümcek gibi / İnce dertlerimle işledim bir ağ / Ruhum gün doğunca sönecek gibi / Şimdiden ediyor hayata veda."

Nâzım Hikmet'in duyarlığı tümüyle kapalıdır bu türden salınımlara. Teknolojiye, makinaya, sanayileşmeye tutkundur: "Fakat asıl / benim anladığım dil / Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle çalınan / Beethoven'in sonatları." Tinsel olanı maddeye, araç-gerece içselleştirir adeta: "Motorları maviliklere süreceğiz çocuklar / ışıklı maviliklere / süreceğiz / Açtık mıydı hele bir / son vitesi / adedi devir / Motorun sesi / Uuuuuuuy! çocuklar kim bilir / ne harikûlâdedir / 160 kilometre giderken öpüşmesi."

Kuşkusuz Nâzım, özellikle 1936 tarihli *Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan itibaren fütürist/konstrüktivist düşlerden uzaklaşır ama yaşamının sonuna kadar

diyalektik materyalist düşüncelerine bağlı kalır. Ölümden korktuğunda bile, bu korkuyu asla varlığa, varoluşa içselleştirmez; doğal bir olgu, yaşamın ya da evrimin gereği olarak konumlandırır onu, ölüm/yaşam ya da yaşam/ölüm döngüsü temel yasadır: "Kavaklar pamukluyor Gazali'de / fakat / görmüyor üstad / kirazın geldiğini / ölüme ibadeti bundandır.

Ayrılık duygusunu/deneyimini bile hep eşya aracılığıyla anlatır, ayrılık bir yerde sanki eşyanın, nesnenin anısından, ona dokunamayıştan doğmaktadır. Necip Fazıl gizliyorsa Nâzım açıklar, adres verir ve tinseli maddîleştirir: "Köprüden, emanetçi Nuri Efendi'ye verip / bir servi sandık yollasa bana memleketim İstanbul / bir gelin sandığı / Çınnn! diye çıngırağını çınlatıp kapağını açsam / İki top Şile bezi / iki çift bürümcük gömlek / kılaptan işlemeli mermerşahî mendiller, Edirne sabunları tülbent torbalarda lavanta çiçeği / ve SEN çıksan içinden." (N. Hikmet).

Elbette ki, karşılaştırılma ve karşıtlaştırılma düzleminde ele alındıklarında, değerlendirildiklerinde bu iki imgelemin **estetik** ve **aksiyolojik** ölçütlerini ve tutarlılıklarını ancak ait oldukları **dünya-görüşleri** içinde bulabileceklerini, dolayısıyla birinin ötekine **üstünlüğünü** öne sürmenin tümüyle ideolojik/politik bir tavır olacağını söylemek gerekir. İki imgelem de şiirsel düzlemde eşit ölçüde geçerli ve etkindir çünkü. Necip Fazıl da Nâzım Hikmet de, kendi izler çevrelerinin **beklenti ufkunu** kuşatmayı öngörmektedirler. Buradan bakıldığında, iki şairin de kent yaşamını ve maddesel dünyayı **gerçek** heterojenliği, parçalanmışlığı ve kırılganlığıyla algıla(ya)madıkları, pratik kopuşları, yalpalayışları bir anlamda kendi **dünya görüşleri** bağlamında **tutarlılaştırdıkları**, totalleştirdikleri söylenebilir.

Belki, bu türden bir totalizasyonun, şair için, kişisel söylem çerçevesi bağlamında yararlı olacağı öne sürülebilir. Ama bu, ancak dünyanın ve toplumsalın fenomenolojik olmaktan çok politik/ideolojik bağlamda **paranteze alınması** ile olasıdır. Çünkü çelişki, ancak iradî olarak davranıldığında görülmeyebilir. Yani bir tür **yanılsama** aracılığıyla.

Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet, rasgele seçilmiş örnekler değil elbet, tam tersine, şiirlerini yazdıkları tarihsel dönemin dünya görüşleri bağlamında karşıt örnekler. Ama bana öyle geliyor ki, bu iki hasım örnek, kenti deneyimlerken, **ideolojik aidiyetleri** dolayısıyla kendi zamanlarına gereğince tasarruf edemiyor, o zamanı nesnel biçimde tanımlayamıyor ve betimleyemiyorlar. Kenti ve kent bireyini betimleyebilmek için, belki de M. Berman'ın 1980'lerde Marx'ı yorumlarken yapmış olduğu vurgulamayı, daha 1930-1940 arasında yapabilmelerine gereksinim vardı: Yani kentin, modernleşmenin ve sanayileşmenin her şeyi "buharlaştırdığını" kavramış olmalarına gereksinim vardı. Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet, bu buharlaşma sürecini ve onun tinsel/düşünsel/dilsel sıkıntılarını, sorunlarını **belli ölçüde** sezinleyebilseler ve deneyimleyebilseler bile **tüm** görünümleriyle yansıtamazlardı.

Bir anlamda, Necip Fazıl da Nâzım Hikmet de tek yanlıdır: Dönemin politik/ideolojik konjonktürü dolayısıyla gerçeği ve gerçekliği hep kişisel dünya görüşleri bağlamında tümlemekte, **çelişkin** öğeleri görmek istememekte ya da görememektedirler. Birinin içinden ürktüğü noktada, öteki içinden karşı çıkmaktadır. Birinde korku ve keder varsa, ötekinde isyan ve umut vardır. Necip Fazıl'da **merkezî** sorun birey, daha kesinlikli söyleyişle **kişisel b**en'dir. Nâzım Hikmet ise, kendini hep **toplumsal** ile belirlenir olarak öne sürer.

Necip Fazıl, kent imgelerini aşırı soyutlayıp korku nesnelerine dönüştürür; toplumsal/doğal çevreyi çürüyüş, bozuluş, yok oluş süreci içinde algılarken, teknolojinin ve kentleşmenin gelişmeye ve dünyasal mutluluğa ilişkin **ütopya** boyutunu da devre dışı bırakmış olur. Nâzım Hikmet ise, ilk dönem fütürist/konstrüktivist şiirlerinde teknoloji mitini aşkınlaştırır, sürekli toplumsal matrisi öne çıkarır ve sınıfsala gönderme yaparken, ister istemez belirsizliği ve olumsallığı dışlamasının yanı sıra, tinsel ve düşlemsel olanı elden çıkarmak zorunda kalır. Kuşkusuz, *Manzaralar*'ın birinci kitabında karşılaştığımız Şahende Hanım figürü, Nâzım'ın **Daemon**'un yeterince farkında olduğunun en güçlü kanıtını oluşturur. Yine

de, Farklı ve Öteki ile Kötülük ve Karanlık, kimi zaman okuru tedirgin edecek ölçüde ekonomik yasalar çerçevesinde belirir. **İç**'in özerkliğine izin verilmemektedir; fantastik, asla gerçekliğe karşı kendiliğinden bir provokasyon düzenleyememektedir. Öz ve üvey oğluna miras yüzünden ölümcül tuzaklar kurması, birini ölüme ötekini hapse göndermesi, aş eren kadına yedirmemek için kirazları vagonun perceresinden dökmesi, Şahende Hanım'ın insanlığın dünyasından nefret ettiğini dramatik biçimde yansıtır elbet. Ama Nâzım Hikmet şeytanımsı ve asosyal, anomik davranışları tutkuyla **nedenselleştirir**, yasalaştırır. Diyalektik bakış da zaman zaman determinizme bitişir. "Tarla, mandıra, değirmen" için, mülk için yaşar hale gelen Şahende Hanım da, "insansız batan bir gemi gibi / korkunç yalnızlığını taşıyarak / her gün biraz iner dibe." (N. Hikmet).

Necip Fazıl'ın içselleştirdiğini, hattâ içrekleştirdiğini Nâzım en net biçimde dışsallaştırır ve nedenselleştirir. İmgenin **çok-biçimlilik** ve **yan-gönderimlilik** alanını elden geldiğince daraltmayı öngörür gibidir. *835 Satır*'dan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na yapıtının tümünde, imgeseli ve düşlemseli denetler. Hayli eski tarihli bir yazımda vurguladığım üzre Nâzım Hikmet, modernist şiirin imge anlayışından çok, geleneksel şiirin benzetme anlayışına yakın durmaktadır.

Her duygu, her izlenim, her ruhsal kıpırtı bir başka duygu, izlenim ve kıpırtı ile ilişkilendirilerek ya da ondan kalkınarak dile getirilmektedir. Nâzım Hikmet'in imgeleminin **nesne-bağıntılı** olduğu söylenebilir. Duygusal kışkırtıcılığa ve salınıma açıktır elbet; ama son kertede; bizi hep doğal/fiziksel ve toplumsal olanla karşılaştırır/buluşturur:

"Gözleri hayretle yandılar / önünde sırt üstü, yan yana yatan postalları / her seferkinden daha kocamandılar / ve bu postallar daha bir hayli zaman / üzerlerinden atlayıp geçen arkadaşların / arkasından / seyredip güneşli gökyüzünü / ihtiyar bir muhacir karısını düşündüler." (N. Hikmet).

Artistik yönelim açıktır elbet; "yan yana yatan postallar" ile birlikte düşünülen "ihtiyar muhacir karısı" arasında tari-

hi anlatılmadan vurgulanan o **boşluklu** ilişki, söylemek gerekir ki, tam anlamıyla şiirseldir. Ama duyumsanan artistik/estetik düzey, son kertede belirişi ya da sezişi değil, hep **neden-sonuç** bağıntısını öne çıkarmaya yöneliktir. Tarihsel ve diyalektik materyalist olarak Nâzım, dünya-görüşsel düzlemde tutarlıdır elbet. Ama imgelem ve düşlemin ancak mekanik biçimde bir **yansıma** olarak görülmesi koşuluyla. Çünkü imgelem ve düşlem; kendi özgül varlık alanını ve nedenini, **biraz da** doğallığın, nesnelliğin ve ussallığın negatifi, olumsuzlanması olarak konumlandırdığı koşullarda kazanabilir.

Nâzım, tüm yapıtında diyalektik materyalist mantığa bağlı kalmıştır denebilir. Belki şu nedenle: Nâzım'ın 1925-1940 arasında anladığı bağlamda, Marksizim/komünizm her türlü **muğlaklığı** ortadan kaldırmış; doğal, toplumsal ve bireysel tüm karmaşıklığı ve çelişkileri **sona** erdirmiştir.

"Vakt-i kerahet" geldiğinde denize karşı demlenen Cevdet Bey'in ruhu "demir çarıklıdır" ve "bir hamam tasının mahrem şehveti" ve "koynuna ilk girdiği kızıl saçlı kadının" anısı ile titremektedir. Nâzım Hikmet için modern kent, aslında tam da Necip Fazıl'ın korkusunu biçimlendiren olumsuz özellikleri dolayısıyla haksızlığın ve isyanın, dönüştürüm isteğinin mekânı olmuştur. Nâzım Hikmet, modern kentin çatışmacı gerçekliği karşısında mücadeleyi değil, tevekkülü ve içe katlanmayı seven **maneviyatçı** bireye karşı o tarihlerde iyimserliği açıkça görülen **başkaldırıcı/yapıcı** tarihsel özne olan proletaryayı öne sürmüştür.

Yukarda belirttiğim gibi, Necip Fazıl da Nâzım Hikmet de siyasal/ideolojik seçimlerinin ve yaşadıkları dönemin nesnel koşullarının zorlamasıyla toplumsal ve bireysel gerçekliği ya da biçimlenmeleri süzülmüş, filtrelenmiş olarak sunmuşlardır. Birinde madde ve toplum, ötekinde ruh ve birey **azdır.**

Nâzım Hikmet'e ilişkin olarak şunları da anımsatmak gerekir elbet: Ajit-prop'a yakın düşen tutumundan uzaklaştıkça, şiirini daha hümanist bir içerikle doldurdukça, Nâzım, gerçekliğin **çelişkin** birliğini, toplumsal olanla özel olan, öngörülebilir ile öngörülemez arasında görece özerk ilişkiler bulunduğu-

nu da göz önünde bulundurmaya başlamıştır. Kuşkusuz sömüren/sömürülen, yöneten/yönetilen ilişkileri hep temel belirleyici olarak kalmıştır. Ama ajitasyon ve propagandaya yönelik şiirlerinde ürettiği **teknopastoral** dünya, daha kırılgan ve insanal bir dünyaya dönüşmüştür. Sanatsal imgelem sadece demir putrelleri, makineyi, hızı, grevin mekanik özelliğini değil, işlikteki insanın ölümünü, yalnızlığını, hastalığını, bireysel arzularını da kapsamaya başlamıştır. **Manzaralar**'ın Doktor Faik'i, Halil'i ya da Beethoven Hasan'ı, zaman zaman toplumcu gerçekçilikten sapma sayılabilecek bir söylem geliştirmelerinin yanı sıra, benzetme ve eğretileme düzeyinde konumlanmış zengin bir imgeleme gücünü de temsil ederler. Halil'in izlediği/betimlediği doğum sahnesi anımsatılabilir bu noktada:

"Tenasül nahiyesi fırlıyor öne doğru / ve yarı kanlı bir madde sızıyordu / 'Bütün memeli hayvanlar gibi' diye düşündü Halil / 'inekler, kediler, köpekler gibi / Kâinat gibi' diye düşündü Halil / 'doğuran ağaçlar, yıldızlar, cemiyetler gibi" – "Yumurta biçiminde açılıp büyüdü / çıplak ve müthiş çiçeğin ortası / ve bir karartı belirdi derinliklerinde / bu yumuşak ve ıslak saçlarıydı gelen çocuğun" (N. Hikmet, 1990-b, 388).

Doktor Faik'in önce hemşire İsmet hanımla yatacağı, sonra da kendini öldüreceği günün sabahında sanrılı biçimde uyandığında düşündükleri de anımsanabilir:

"Faik Bey kendi vücudunun karşısında / düşündü onun ölümünü / Aklına ilk gelen şey / yıkanırken ya da kefenlenirken değil / morgda görmek oldu onu / Taş masanın üstüne böyle çırılçıplak uzanmış / Sonra, bir çukura indirilirken / sonra, ıslak toprak kokusu / tabutun tahtasını oymaya başlayan kurtlar / (onları vücuduna tırmanır düşünmeye tahammülü yoktu) / ve hepsinin beteri / duymayan / görmeyen / kımıldanmayan yalnızlık."

○

Toplumsal koşulların belirleyiciliğini sanatsal/şiirsel imgelemin biçimlenmesindeki **başlıca** değil ama işlevsel öğelerden biri olarak ön-varsaydığımızda, Berman'ın vurguladığı bu-

harlaşma olgusunun ancak 1950 sonrasında sezinlenmeye ve betimlenmeye başladığını söyleyebiliriz. Derinlikli ve ayrıntılı bir ekonomik/politik/ideolojik çözümlemeye girişmeksizin, 1950'den itibaren toplumsal yaşamın hem geliştiğini hem karmaşıklaştığını söylemek gerekir. Gelişme ve karmaşa kavramları, aslında kentleşme ve sanayileşme sorunlarıyla bağlantılıdır. Doğuş imgeleri ile çöküş imgeleri aynı anda devreye girmekte, kültürel yaşamı etkilemektedir. Farklı kültürel/siyasal ve felsefî içerimlere sahip olan **yabancılaşma** ve **anomi** kavramlarına ilişkin bütün somut olaylar ve sorunlar, aslında **ancak** 1950'den sonra devreye girmiştir denebilir.

Düşünsel düzlemde 1970'lerden sonra dillendirilebildiğini söylemek koşuluyla, hiç kuşkusuz, rejimi oturtmak isteyen Kemalist resmi ideolojinin **baskıcı** uygulamaları, çok partili dönem öncesinin siyasal ve kültürel olgularının yeterli biçimde ve duru gözlerle görülmesine izin vermiyordu. Konuyla **birincil düzlemde** ilgisi olmasa da, bu baskılama olgusunun, Türkiye'de sağcı (dinci/ırkçı versiyonlar) ve solcu söylemler açısından kısıtlayıcı, Atatürkçü devletçi ve liberalist söylemler açısından ise özgürleştirimci bir içerikle donatılarak yorumlandığını, kısaca, ister istemez **tek yanlı** olarak algılandığını düşünüyorum.

1950 dönemeci, bu kavrayış biçiminin kırıldığı tarihsel an'dır. Kapitalizmi, toplumsal gelişimde bir köşe taşı olarak nitelendiren ama insanlığın kurtuluşunun ancak onun yıkımına bağlı olduğunu öne süren Marx'ı izleyerek söylersem, kapitalizmin artık devlet korumacılığına rağmen gizlenemez hale geldiği 1950'den itibaren kent, birey için hem maddi mücadele alanı, hem de bu maddi alanın unutulmasını sağlayan büyük bir **illüzyon** alanı olmuştur: Burada devreye giren refahın paylaşımıdır.

Şiirsel imgelem, bu paylaşım duygusunun **olanaksızlığını** anında sezmiştir. Ancak sanatsal/siyasal ütopyaya ait olan ve bu özelliği dolayısıyla sürekli ertelenmesi gereken **mutluluk düşüncesi** ve beklentisi, **ideolojik figür** olarak tam da Türkiye'nin kendini demokrasiye geçtiğini sandığı **tarihsel anda**

devreye girmiştir. Bu noktada yazın/sanat ile siyasal söylem arasında **negatif** bir diyalog oluştuğu söylenebilir: Siyasetin vaat ettiğini imgelem reddetmektedir.

Ama şunu eklemek gerekir: 1950 sonrasında özellikle kırsal/tarımsal alanda ve kentlerin marjinalinde görece bir mal ve gelir bolluğu olmuş, bunun sonunda kitlelerdeki perhizciliğin kırıldığı ve tüketim arzusu uyandığı görülmüştür. Aynı olgunun daha **karnavalsı** bir görünümü 1980 darbesinin ardından açılan Özal döneminde yaşanmıştır. Bir farkla: Bu kez hazcılık tüm topluma içselleşerek gelişmiş ve tüketim normları belirleyici hale gelmiştir. Şiirsel imgelem 1980 sonrasında bir yandan aşırı **kişiselleşme** ile aşırı **siyasallaşma** arasında bölünmüştür, ilerde üzerinde duracağım gibi.

1950'deki reddiye, ilkin **totalizasyonun** yıkımıyla, tümlük duygusunun yitirilmesiyle, siyasal/toplumsal yaşamın, gerçeğin, gerçeklik ilkesinin sorgulanmasıyla, bireyin tedirginleşmesiyle belirir. Sanatsal/şiirsel imgelem kendine güven duygusunu yitirir, çok biçimlenir, iyice kaypaklaşır. Kitleler, 1950 sonrasında DP iktidarı döneminde ekonomik konjoktürdeki görece düzelme ve refahın paylaşımındaki açılma sürecine bağımlı olarak; sağa ve hedonizme doğru bir kayma gösterirken, Marksist sol ve sol Kemalist yazarlar, sanatçılar belirgin biçimde karamsarlaşmaya, içe kapanmaya ve kitleden uzaklaşmaya başlarlar. Bu olgunun 12 Mart ve 12 Eylül darbelerinden sonra da yaşandığı öne sürülebilir diye düşünüyorum. Ama farklı bağlamda.

Sanatsal/şiirsel imgelemin ve söylemin çok biçimlenmesinin tek nedeninin ekonomik/politik olgular olduğu öne sürülemez elbet. 1950'den itibaren kültürel/düşünsel yaşamda, ekonomik/politik düzeyden etkiler almasına rağmen güçlü ve o düzeyden **görece bağımsız** öğeler belirleyici olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın bir anlamda zorunlu kıldığı **perhizci** ideolojide büyük bir çatlak meydana gelmiş, içe kapanmışlık halinden kurtulma isteği yoğun biçimde duyumsanır olmuştur.

Görece bollaşan ürünlerin tüketiminin sınırlı olsa bile kitlelerce de **olanaklı** hale gelmesinin yanı sıra, sanatsal söylem-

ler ve biçimler düzeyinde de benzer bir bollaşma yaşanmıştır. Türk sanatçısı, yazarı, birden kendi kapalı biçimler dünyasının dışındaki bir dünya ile karşılaşmıştır. Daha alaturka/alafranga musiki, tek sesli/çok sesli tartışmaları sürerken **atonal** müzik, henüz figür resmi bile doğru dürüst hazmedilememişken kübizm, soyut ve geometrik soyut resimle tanışmıştır. Modernist şiiri daha yakından öğrenmeye başlamış, Lautreamont, Sade, Baudelaire, Rimbaud gibi şairlerden dolayımlanarak Mallerme, Eliot, Pound, e.e Cummings gibi şairlere ve Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoy, Dostoyevski, Melville gibi romancılardan Steinbeck, dos Passos, Faulkner, Kafka, Sartre, Camus gibi romancılara yürümüştür. Bu süreç içinde sayısız anlatım yollarıyla karşılaşmış, biçim/biçem çeşitliğiyle şaşırmıştır.

1950 sonrası sanatçılarının, yazarlarının giderek artan bir hızla deneyin/deneyciliğin hazzına kapıldığını, biçim/biçem araştırmalarıyla büyülendiğini söylemek olası görünüyor bu bağlamda. Ama ikincil düzlemde kentleşme sorunlarının imgelemsel düzlemde kışkırtıcı olduğunu da kabul etmek gerekir.

○

Kent patolojilerinin daha içerden alımlanması/algılanması ve deneyimlenmesi, bireysel sorunların kavranmasında ve dillendirilmesinde büyük rol oynamışa benzemektedir. O günlere kadar kahvelerde, meyhanelerde, iskelelerde, tepelerde ve sokaklarda çevreyi gözleyen, toplumsal hiyerarşinin alt basamaklarındaki kaderine ancak sızıldanan **küçük adam**, birden hem **içine** dönmüş ve oradaki büyük yarayı, karanlığı, yalnızlığı görmüştür; hem de bir önemi, bir yeri, bir gücü olduğunun, yoksulluğun ve yoksunluğun **kader olmadığının** farkına varmıştır. Metropolleşme sürecinin başlangıç yıllarındaki kent sanatçısının imgelemi, sanayileşme sorunlarına da eklemlenerek iki doğrultu bağlamında biçimlenir olmuştur: Bireysel/kişisel ve toplumsal.

Kentleşme/sanayileşme olgularının tutarsızlaştırıcı özelli-

ği, kesinlikten yoksun ve güvenilir olmayan çoğulculuğu, yaşanılan **işliğin** ve **evin** birey üzerinde ironik biçimde aynı **yabancılaştırıcı** anlamı kazanması, insanın telafi ve kaçış yolları aramasına yol açmıştır. Oktay Akbal'ın "Önce ekmekler bozuldu. Sonra her şey" diyen anlatıcısı da, Orhan Kemal'in Adana kahvelerinden birinde tanıdığı ve "Ey açlık! Seni midemde, iliklerimde, kanımın küreyvelerinde duydum" diyen Küçük Adam'ı da, siyasal düzlemde başkaldıramadıkları ekonomik ve toplumsal olguların darbelerine karşı düşlerde, çocuklukta, küçük ve anlık mutluluklarda teselli ararlar. Sait Faik'in düşlem ve imgelem dünyası da o tarihlerde henüz kentin içindeki yerini arayan, yaşamın verili biçimine uyum sağlamaya çalışan aylak adamın yaşama sevinciyle sınırlıdır. Açık bir pasifizmi, hattâ orta sınıflara özgü bir çıkarcılığı ve reel olanla uzlaşma eğilimini yansıtan bu imgelemsel ve edimsel tavır, hiç kuşkusuz **maddi temelini** ve **kültürel meşruiyet** zeminini, asıl anlamda **yasaklayıcı** uygulamalardan almaktadır. Maddesel sıkıntılar duyumsanır ve vurgulanır elbet, ama savaş yıllarının **anti-militarist** ve **hümanist** söyleminin, dolayısıyla demokrat muhalefetin başlıca imgesel göstergesi olan yaşama sevinci, savaş ertesinde özellikle orta sınıf içinde **özgürleştirimci** bir duygu olmuştur.

Toplumsal gerçekliği 1923-1938 ve 1938-1946 arasında bir yanıyla yeni bir uygarlığın ve ulus bilincinin yaratımı, bir yanıyla da yapısal dönüşümlerin gerçekleştirimi ve baskının meşrulaştırımı olarak **çift değerli** bir ideolojik çelişki biçiminde deneyimleyen her sınıf ve kesimden insanlar gibi sanatçılar da biraz soluk almayı, gülümsemeyi gereksinmişlerdir. Nâzım Hikmet'in **sınıf savaşı** düşüncesini ön-alan imgelemi bile, 1938-1946 arasında şiddet öğeleri içeren terörizan söylemden kopuşu yansıtan öğelerle dolmuştur: "Aslolan hayattır."

1950 sonrasında barış, özgürlük ve umut üstüne kurulmuş savaş yıllarının anti-faşist söylemiyle eklemlenmiş olan bu iyimserlik havası ve yaşama sevinci, buğday fiyatlarının yükselmesine yol açan Kore Savaşı konjonktürünün Türki-

ye'ye sağladığı ekonomik düzelme sürecinin teklemeye (1954'te yürürlüğe giren dış ticaret rejimi uygulaması ve özellikle de 4 Ağustos 1958 devalüasyonundan sonra) başlamasıyla birlikte yerini kötümserliğe/karamsarlığa bırakmaya başlamıştır. Özellikle **göreli** durumları iyice sarsılan kent emekçileri ve memurlar açısından. Ne var ki, kent kendini henüz yeterince öne sürememektedir imgesel düzeyde. Başlıca neden kent proletaryasının güçsüzlüğüdür. Tam da bu yüzden, sınıfsal çelişkiler, sömüren/sömürülen, iyi/kötü kavramlarının daha net biçimde görülebildiği, betimlenebildiği inancıyla ya da böyle bir varsayımla kırsal alana yerleşerek anlatılmıştır. Tarihi değiştirme gücüne sahip özne, nesnel koşulların olgunlaşmamışlığı dolayısıyla bu gücünü kentte **belli edemeyince**, yazarlar köye yönelmişlerdir. Bu gücü varsayımsal biçimde köylüye içselleştirmek istemişlerdir. Ama bu popülist edebiyata karşı kent imgelemi, kendini öne sürmekte gecikmeyecektir.

Dünya görüşleri açısından karşıt iki şaire bakılabilir önce: Behşet Necatigil ve Attilâ İlhan'a. Necatigil'in *Evler*'i (1953) ile İlhan'ın *Sisler Bulvarı* (1954) kentsel yaşama ilişkin iki farklı ve çelişkin dramatik **harita** çıkarırlar.

Divan şiiri, **saray istiaresi** çevresinde kurulmuşsa, Necatigil'in şiiri de **ev istiaresi** (eğretilemesi) çevresinde kurulmuştur. Ev, ikili işleve sahiptir: Hem iç **huzurun** bulunduğu yer'dir, hem de insanı **işliğe** tutsak eden yer: "Evler her gün yollar bizi dışarı / Git, getir / Emredilen ekmeği akşamları / Alın terlerimiz getirecektir." (B. Necatigil). Ama evin bir de "-de" hali vardır: Evlerle savaşı **katlanılabilir** kılan hali: "Evin -de hali, saadet / Isınmak ocaktaki alevde / Sönmüş yıldızlara karşı / Işıklar varsa evde." Gerçeği ve deneyimi betimler Necatigil, bu gerçek ve deneyim, neredeyse sonsuzdur, değiştirilmezdir: "Mavi değilmiş deniz / Hey gidi fındık, üzüm / Kızlar, günün birinde / Sevip evlenirseniz / Sizleri de görürüm."

Evler'in sunduğu söylemin, bütün ekonomik içerimlerine rağmen **yazgıcı** bir içerik yansıttığı öne sürülebilir. Attilâ İlhan

ise alabildiğine egzotik ve romantik öğeler taşıyan *Sisler Bulvarı*'nda **başkaldırıcı**, dahası **negatif** bir tavır sergiler. Necatigil küçük burjuvazinin ortalama, yerleşik, mahalle yazarı, bakkalı, konu komşu, küçük hasetler, anlık mutluluklar arasında ve içinde yaşayan, üst karşısında ezik insanını seçmişse, İlhan marjinal ve **declasse** insanları seçer: Devrimci ve devrimci olmayan yasadışılar, eşcinseller (homoseksüel ve lezbiyen), hizmet sektöründen ve lumpen proletaryadan kişiler (gemiciler, hırsızlar, orospular vb.), kaçaklar, siyasi mülteciler...

Attilâ İlhan'ın, bazıları ilk romanı *Sokaktaki Adam*'dan devralınmış bu kişiler kadrosu, öteki romanları ve şiir kitaplarında da hep ilişki içindedirler ve bir ortak yaşarlık (symbiosis) sergilerler. Hemen vurgulanmalıdır: Bu ayrıksı kişiler, üç büyük metropolün geçici ya da daimi üyesidirler: İstanbul, Paris ve İzmir'in. Metropolün fiziksel ve duygusal darbelerine alabildiğine açıktırlar ve bu darbelere dayanabilmek için belirgin bir şiddet dili geliştirirler. Gerçeğe karşı terörizan bir duygulanım: "Dinamit taşırmış gibi gözlerini taşımasam", "yalın kılıç bir kasım sabahını Paris'te yaşadım" (A. İlhan) başat ögedir.

Bireysel psikolojinin patalojik içerimli dillendirmelerine de rastlarız: "Şüphesiz bir delilik yapardım / hiç kimse beni anlayamazdı / on beş sene hüküm giyerdim / dördüncü yılında kaçardım / belki kaçarken vururlardı."

Sisler Bulvarı'nın "dıştan içe" ile "içten dışa" başlıklarını taşıyan iki bölümü arasında, gerek şiirsel gerek siyasal söylem düzeyinde belirgin bir **karşıtlık** bulunduğunu başka bir yerde vurgulamıştım (A. Oktay, 1983). Birinci bölümde İlhan, büyük ölçüde özgürlük, sömürü, baskı gibi kavramları soyut düzlemde dile getirir ve daha çok siyasal bir kimlik sergiler; ikinci bölümde ise üç büyük kentin çeşitli uzamlarında devinen, deneyimleyen somut insanlarla karşılaşırız. Gerçi bu bölümün "Bence Mâlumdur", "Silezya Dağlarından Uzakta" gibi ilk üç-dört şiirinde de bu öğeler içerilmiştir ama "Başka Adam" adlı şiirden itibaren farklı bir imgelem ve sesle karşılaşırız. "Örsün ve kerpetenin şairi", "midyelerin gözbebe-

ğinde orospu maviler" görmeye başlayacak, "allahmış gibi küfürler yaratacak" ve "alevlere girip iştahla ağlayacak"tır. "Ben değiştim biliyorum" der "Kaptan" şiirinin söyleyeni: "Ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım" – "kahvelerden birine girip bir crog ısmarlasam / seni öldürmek için çareler tasarlasam / sükût bembeyaz buz tutsa bıyıklarımda / mağrur bir totem gibi sussam konuşmasam / ve türküm kaybolsa sessizliğin hırçın türküsü / ve ben unutulsam ve yazdığım şiirler / senin için yazdıklarım herkes için yazdıklarım / eski padişahlar gibi unutulsa birer birer."

Büyük kentin gündelik yaşamında hem bir haritacı gibi davranır; otellerin, meyhanelerin yerlerini belirler: "montmarte metrosu civarında seni kaybettim", "luxembourg garı'nın dirseğindeki çiçekçiyi bileceksin", hem de bir gözlemci gibi davranır; öyküler dinler, yaşam öyküleri anlatır: "yeşil muşamba ceketli sarışın küskün kızcağız / en dokunulmaz kızı en temiz fikrimce paris'in / pablo'ya sorarsanız bir taksi şoförüyle yatıyor / pablo! ah pablo! onunla bir tanışsanız / önüne gelene salamanca'dan bir şeyler anlatıyor / babasını orada bir duvar dibinde bırakmış."

Necatigil'in *Evler*'deki imgelem, biçem ve dil dünyası dingin ve kırılgandır; buna karşılık *Sisler Bulvarı*'nın ikinci bölümünde açık bir asabiyet ve gerilim vardır. Sadece Paris yaşamına ilişkin şiirlerde değil, İstanbul ve İzmir yaşamına ait şiirlerde de böyledir: "rize'li bir tayfanın anasına avradına sövdüm" – "Haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi", "ben vursam kendimi vuracaktım", "ellerini kana bulamıştı" vb.

İntihar, cinayet, "imkânsız aşk" gibi motifler 1950 sonrası genç kuşak yazarlarının imgeleminde de oluşturucu olmuşlardır ama, bu olguyu salt kentleşme sorunlarının daha içerden algılanması ve deneyimlenmesi ile açıklayamayız. Son kertede Türkiye'deki ekonomik ve toplumsal koşulların **bağlam belirleyiciliğinde** biçimlenmiş oldukları söylense bile kültürel, düşünsel, yazınsal etken ve nedenleri de göz önünde bulundurmak gerektiği bir kez daha vurgulanmalıdır. 1955'ten itibaren Necip Fazıl'da, belli ölçülerde Fazıl Hüsnü

ve Ziya Osman'da, ilk döneminde Celal Sılay'da, hattâ artık iyice unutulmuş olan Emin Ülgener'de metafizik endişe ve korkunun, Garip'çiler ve 1940'ların yenilikçi edebiyatçılarında "küçük adam"ın gündelik sıkıntılarının alanı olarak biçimlenen, algılanan kentin fiziksel ve doğal bünyesinde bir **hipertrofi** yaşanmıştır denebilir. Bu hipertrofi, sanatsal/şiirsel imgelemde de ânında yankı bulmuş, imgelemin ve düşlemin o tarihe kadar farkına varılamamış, daha doğru bir söyleyişle **baskılanmış** karanlık yanı, birden üzerindeki kabuk çatlamış gibi dışarı fışkırmıştır.

Dışsalı ve siyasal/toplumsalı vurgulaya gelmiş, hep o düzeye yönelmiş ya da orayı görmeye zorlanmış imgelem, bu genleşme sonunda içseli ve bireyseli fark etmiş, **baskılanmışın** geri dönüşünün temsilcisi olmuştur: Ayrıksı, sapkın ve farklı'nın. Ama bu evrilmede Sartre ve Camus'nün, Nietzsche ve Kierkegaard'ın, Lautreamont ve Sade'ın, Rimbaud ve Dostoyevski'nin, Kafka ve Beckett'in, kısaca Lukacs'ın hepsini değilse de, bazılarını "uçurum otelinin müşterileri" olarak nitelediği yazar ve düşünürlerin **keşfi** de büyük rol oynamıştır. Hiç kuşkusuz Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar*, Demir Özlü'nün *Bunaltı* adlı ilk kitapları, bu yazarlardan esinlenmiş ve belirtisel (symptomatic) özellikler yansıtan bir **sorunlu bireyi** dışlaştırırlar.

Kısaca söylemek gerekirse, sanatsal imgelem **marjinali** fark etmiştir. 1955-1960 ve 1980-1990 arasında özellikle öykü ve romanın başat kültürel ve yazınsal figürü **yabancılaşma**, anomi ve **maraziliktir**. Kemal Bilbaşar'ın dikkatten kaçmış romanı *Denizin Çağrısı*'nın kahramanının torunu sayılabilecek bir kişiliği, Yusuf Atılgan da *Aylak Adam*'da anlatmıştır. Ama bu romanla asıl hısımlık, yıllar sonra *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'i ile kurulacaktır. Atılgan'ın aylak kişisi de Edgü'nün kişileri gibi davranışsal, cinsel ve iletişimsel uyumsuzluk gösterirler. Özlü'nün kişilerinde de aynı belirtiler görülmektedir.

Attilâ İlhan'da ilk örneğini bulan bu kente özgü maddesel ve imgelemsel hipertrofinin kentin ekonomik, politik ve

ideolojik yapılarında gözlenen değişimlerden kaynaklanan bir meşruiyet zemini vardır elbet. Siyasal düzeyde uygulanan baskıdan kurtuluş arayan imgelem, bir yandan **kaçışçı** yönsemeler gösterirken (uzak ülkeler, romantik başkaldırı, fırsat bulunduğunda hak, eşitlik, özgürlük kavramlarını araya serpiştiren tutuk siyasal retorik), bir yandan da imalar ve **içrekleştirilmiş** içerik yansıtımı yoluyla yasaklı'nın ifade edilmesine yönelmiştir.

Bu yasaklının en uygun dışavurum alanı olarak da cinsellik seçilmiştir. İktidar açısından uygun ve işlevselliği ve etkinliği zararsız görüldüğü için mi, sorusunu yanıtlamak kolay değil. Ama 12 Eylül darbesinden sonra da benzer bir olgunun yaşandığı, 1980'den sonra Eros'un artık pornografik biçimde sunumlanmasına hoşgörüyle bakıldığı anımsandığında, bu kuşkucu tavrın pek geçersiz olmayabileceği öne sürülebilir. Yani cinselliğin sunumunun, egemen sınıf ve kesimler açısından bir siyasal/toplumsal emniyet sübabı görevi gördüğü söylenebilir.

Bu çerçevede, Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam*'da olsun, *Sisler Bulvarı*'nda olsun, dillendirdiği/dillendirebildiği Eros ile *Fena Halde Leman* ve *Elde Var Hüzün*'de dillendirdiği Eros arasında zamanın sağladığı bir özgürlük anlayışının izleri görülebilir. Ama aynı özgürlük siyasal anlamda asla sağlanmamıştır. Örneğin etnik sorun bağlamında iktidar hiç hoşgörülü olamaz (İsmail Beşikçi'nin mahkûmiyetleri anımsanabilir ilk ağızda) iken, homoseksüelliğin meşrulaştırımı konusunda hayli esnek davranılmıştır, Küçük İskender'in kitabının toplanması olayı hariç. Ama bir noktanın özellikle vurgulanması gerektiğini düşünüyorum: Küçük İskender cinsel özgürlük ile ekonomik/siyasal özgürlük arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır bana kalırsa. Herkesin bedenini özgürce kullanmasını isteyen sanatsal imgelemi, siyasal boyutuyla komünizan, daha da çok anarşizan içerimlere sahiptir. Onun yıkımını öngördüğü sadece verili/egemen ahlak değildir, **sistemin kendisidir**: Ekonomik, yönetsel, kurumsal biçimleriyle tüm sistemin.

Bu bağlamda Yüksel Arslan'ın resimleri anımsanmalıdır:

Türkiye'de ekonomik, toplumsal, düşünsel baskıların ve olumsuzlukların, özellikle orta sınıflar tarafından daha yoğun biçimde duyumsanmaya ve algılanmaya başladığı 1955'lerden sonra o dönem ressamlarının sahip olmadığı entelektüel ilgilere, felsefi kaygılara sahip olan Arslan, zaten başlangıcında egemen pentür resminden beslenmediği için, bir tür **düşünsel** resme yönelmişti (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 6 ve 7). Yazınsal/düşünsel dünyadan geliyordu. Sanatsal muhalefeti ile siyasal muhalefetini kişisel/bireysel eğilimleri ve ilgileri düzleminde dile getiriyor, kendi deneyimlerini doğal olarak kuramsala önceliyordu. O yıllarda kullandığı imza yeterlidir: Comte de Phallus. Sade ve belki Leatruamont'ın **bileşkesi**. Yüksel'in resimlerinde yansıyan o şiddetli ve sapkın cinselliğin, hayvansılığın altında modernleşmeden çok **teknolojikleşmenin** ve **kapitalizmin** eleştirisi vardır. Hayvanlararası ve hayvanlarla çiftleşme betimlemelerinde gözlenen o mekanikleşme ve kıyıcı eğilim, insansallığın (düşünsel, tinsel, cinsel düzlemde) engellendiği düzenin ürünüdür. Zaten Yüksel Arslan da giderek kimlik değiştirecek, resimlerin içeriğinin yanı sıra imza Arslan ve Comte de Phallus'tan Artslan'a ve Arthur'a dönüşecek, Sade imgesi **Marx**'a bitişecek, bütünleşecektir.

Burada bir nokta özellikle vurgulanmalıdır: Siyasal iktidarın, ki bu iktidar son kertede egemen sınıf(lar)ın iktidarıdır, cinselliğe bakışı tam bir **çifte standart** yansıtır. 1960-1980 arasında da sonrasında da. Magazin basını ve özel televizyonlarda en bayağı pornografik gösterim ve imalara prim verilirken, siyasal içerimleri olan sanatsal/düşünsel erotizm sorgulamaya tutulmuştur. Geçerken "Müstehcenlik Yasası" anımsatılabilir. Pornografinin "poşete" sokularak yayılmasına izin veren iktidar, Eros'un siyasetle işbirliğine dayanamamaktadır.

○

Bu noktada, cinselliğin tecimsel kullanımlarını da içeren bir iki görünüm biçimine değinmenin yararlı olacağını düşünüyorum.

Bizim geleneksel sözlü ve yazılı edebiyatımızda korkutucu figürler olarak ejderha, cadı, cin türünden varlıklara rastlansa bile, Batı edebiyatında gerçek anlamda 19. yüzyılın başlarında görülen **vampir** ve **yaratık** türünden kişiliklere rastlanmaz. Burada amacım Drakula ve Frankenstein tiplerini ve öykülerini daha önce yapılmış çözümlemelerinden izlemek değil. Sadece sanatsal imgelemin, İslâm/Osmanlı kültür çevresinden olmayan bu efsanevî ve edebî kişiliklerle **Batıyla temasa** geliş çerçevesinde ve kültürel etkileşim/geçişim sürecinde ilgi kurduğuna değinmek istiyorum.

Halide Edip'in kurmaca ve imgesel kişisi Handan, sapkınlaşmış bir cinselliği temsil ediyor ve humma hastalığının semptomları aracılığıyla **nemfoman** bir kimliği dillendiriyordu belki. Ama Peyami Safa'nın niçin Server Bedi takma adıyla yazdığını o dönem romanlarından hiç de geri kalmadığı için bir türlü anlayamadığım *Selma Ve Gölgesi* adlı romanı, Türk edebiyatında hemen ilk kez **fammefatal** (meşum kadın) kişiliği işlemektedir. Dahası, polisiye öğeler taşıyan bu romanın başkişisi Selma, 1941'lerin somut koşullarında Türkiye'de pek rastlanamayacak **vampiryen** bir tiptir. Para için, seçtiği erkekleri yavaş yavaş öldürür. Selma'nın ilk örneği, aslında Peyami Safa imzasını taşıyan *Bir Tereddütün Romanı*'nın kişisi Vildan'dır. Vildan da tıpkı Selma gibi gizemli ve şehevî'dir. Uğursuz, ölümcül kişilerdir ikisi de. Erkeği **tüketirler**. Cinsellik **bulaştırırlar** onlara. Vildan da Selma da **uyuşturucu** ve **şehvet** aracılığıyla erkeği ele geçirirler, kanını emerler onun.

Sanatsal imgelem **bile** kendi özgül zamanı ve iktidarıyla koşulludur. Bu bağlamda kendini dile getiriş ve temsil ediş biçimi de, hem kendi zamanından kaçar hem kendi zamanını yansıtır. Örneğin Attilâ İlhan'ın daha ilk romanı *Sokaktaki Adam*'da ima ettiği (randevuevi patroniçesi ile sermayesi arasındaki) **örtük** lezbiyen ilişki, ancak 20 yıl aradan sonra dillenme olanağına kavuşur (*Bıçağın Ucu*, *Sırtlan Payı*). Dahası, **biseksüelleşen** Eros giderek **vampirleşir**: "kadın mı erkek mi oldukları anlaşılamaz" – "bunlar insanı parçalar çatır çu-

tur yer" – "kadın iri çekme burunlu / kırkına yakın / çıplak / ışık sızıyor hücrelerinden ter yerine / körpe erkekliğini kapmış oğlanın / kendini tutmasa / koparıp yutacak" – "erkek güzeli kadın / omuzları geniştir bilekleri kalın / gülmesi ısırmayı andırıyor." (A. İlhan).

1990'larda erotik/pornografik olan, Küçük İskender gibi bir şairde yukarda değindiğim üzre siyasal içerimler de yüklenerek sınırsız biçimde dışa vurulmaktadır. Ancak, bu tavır alış, zaman zaman tecimsel/medyatik olma tehlikesiyle yüzyüze gelmekte, dolayısıyla asıl vurgunun çok biçimli Eros'a, daha özelinde de homoseksüelliğe yapıldığı yolunda bir izlenime yol açabilecek özellikler taşımaktadır. Dahası, Küçük İskender'in biçeminde açıkça görülebilen **teşhirci** eğilim, terörize edilmiş imgesel düzeneğin sahiciliğini, haslığını gölgeleyici bir işlev de yüklenmektedir. İçerik düzleminde biraz Amerikan bilimkurgu ve korku filmlerinin teknolojik/mekânik donanımını, biraz A. Burgess'in *Otomatik Portakal*'ının düz ve pornografik şiddet uygulamalarını, toplum karşıtlığını ve topluma duyulan nefreti, biçim/biçem düzeyinde ise her türlü form kaygısından kurtulmayı ve kaotik bir dışavurumculuğa ulaşma isteğini yansıtan şiirsel yapı, anlamlandırma sürecini yeterince güvenilir kılamamaktadır:

"ucuz şarap ve kokoreç –sofistik– / trenlerin gece yarısı tılsımı / onları bulamamıştım / küçük ejderham ve ben, sokakta duruyoruz / çetem dağılmış / ellerimizden kan akıyor. –bir tür yağma– / dövüşmüşüz ve kırılmış köstekli saatimiz / an / paltonun yakaları ve çürük eldiven / tipi –sabit, yabancı– / mastürbasyon yapıyoruz / spermlerimizi mercedes'lerin ön camlarına sürüyoruz / artık sözü edilmiyor annelerin. testere zırıltısı / walk-man'imizde def leppard / namaza duran anneanneme, çıkartıp gösterdiğim çük / kız kardeşime sevişme pozisyonları öğretişim." (K. İskender).

Daha Sade'gil betimlemeler de bulunuyor: "bokunu üstüme sürdü etini ağzıma soktu, tıktı gitti geldi gitti gel-git oldu, boş oldu sağ işaret parmağımı anüsüne ve göbek deliğine bastırdım." "Bu ülkeden hoşlanmıyorum, bu yüzden dizlerimin

üstüne çöküp organımı elektrik prizine sokmaya çalışacağım. Prizdeki deliklerden üstteki babamın, alttaki annemin kıçıdır." (K. İskender). "Psikopat" adlı metinden şu alıntı da ilginçtir: "Barın arka tarafındaki kuytuda onaltılık bir veledi **yemiştim**. Teni acayip lezzetliydi." (Vurgulama benim).

Üst üste yığılan sözcükler ve betimlemeler, insanda zorlama, yapay bir şiddet ve inkâr/isyan katmanı oluşturulmak istendiği duygusu uyandırmaktadır. Şairin dizginleyemediği, dizginlemeye çalışmadığı imgelemenin **etik/politik** saldırı sunumları, bu yığma dolayısıyla, ister istemez tinsel ve toplumsal yaşantı deneyiminin **hakikatini** çalmaktadır.

Küçük İskender'in "Asıl halkı katletmeli. Asıl, halka asit dökmeli. Elektriği sevelim. Rock'ı sevelim. Birilerini öldürelim. Birilerine tecavüz edelim. Birileri bize tecavüz etsin. Tuvaletlerde sevişelim. Birbirimizin cinsel organını elleyelim. Sabahtan akşama kadar düzüşelim. Sınıf ve cins ayrımı yapmadan hararetle öpüşelim" diyerek dillendirdiği Sade'dan, Lautreamont'dan esinlenen, Beat Generation ve çağdaş nihilizmden beslenen nefret manifestosunun içerdiği **kara-alay** görmezden gelinecek gibi değildir elbet. Ama metropolün daha çok varlıklı kesimlerine özgü rafine kültür ilgileri ve araç gereciyle donanmış (walk-man'i, zengin caz ve rock müzik plakları ve kasetleri, modernist ve sıra dışı yazarlara ait kitapları vb. vardır) söyleyenlerin 1970-1990 arasının siyasal mücadelelerine yaklaşımında rahatsız edici bir yan vardır. Dönemin siyasal sorunlarına ilişkin sunumlar, metinlerin **kurucu öznesi**'nin kişisel/bireysel dramının aksesuvarına dönüştürülmüş gibidirler. Aşırı dozda sunulan cinsellik, şiddet, alkol ve uyuşturucu, sözcük oyunları, dramatik olmak isteyen biçemi yer yer vulgerleştirmektedir. Medya ve gösteri-bağımlı bir biçem, Madonna vari bir kışkırtıcılık söz konusudur. Ünlü şarkıcı bir parçasında "Are you want to fuck us?" diye soruyordu. Tam da Küçük İskender'in tonlamasıdır bu. Madonna ünlü kliplerinde, konserlerinde kiliseyi kızdırmak için "Like a Virgin"i söylerken orgazm halini oynuyorsa, Küçük İskender de dergi fotoğrafçılarına çıplak poz ver-

mekten çekinmiyor. Şiire içselleştirilmek istenen sado-mazohist ve terörist atmosfer, tam da bu türden medyatik uygulamalar dolayısıyla ironik biçimde **melodrama** dönüşme tehlikesi taşıyor.

Bu noktada Murathan Mungan'ın popüler-medyatik sunumlara düşmemeye özen gösteren şiirsel/sanatsal tutumuna işaret etmek gerekir. Erotik boyut Mungan'da da siyasal boyuta eklemlendirilmiş olarak belirir ve şiirsel imgelem ve dilin toplumsal ortamla gerilim içinde bulunduğu görülür: "eve döndüğünde babaannen namaza dururken / neyi değiştirir David Bowie posteriyle çiftleşmen / kentlerin, sokakların, ilişkilerin / gürültülerin ve merkezi sistemlerin / deseninde / giysileri-çizgileriyle / çığlık atan-el uzatan / help yalnızlığı / her yerde neonların tedhişçi ve körleştirici aydınlığı / bir görme ve görülme durumuyken şizofreni / nasıl atlanır gündelik hayatın tiranlığı / hayat, durmadan, hiç durmadan / binlerce kez / açıklanmalı. Mungan da Küçük İskender'de olduğu gibi bol ve karşıt çağrışım ve çekim alanları bulunan sözcüklere yaslanan ("geçmişte melek gelecekte androjen") ya da "sahi, sistemin ne kadarını tanıyorsunuz? / ufuklar teras diller jeton ağırlığında / endeks hayat yapay grafikler", "takas ve trapez / kullanımdaki dengeler lunapark gerçekliği" bir biçem oluşturur. Mungan da belirgin bir **Özne-Ben** söylemi geliştirir: "Naklen yayınlamak istiyorlar bütün duygularımı. Güzel pişmanlıklar yaşamak istiyorum, bırakmıyorlar, sterilize ediyorlar hemen yaşadığım her anı. Çarşaflarımı denetliyorlar ben yokken. Pencereme konan kuşları takibe alıyorlar. Çıkmasam odam gömleğim oluyor. Çıksam sokaklar tundra. Aynaya bile şebekemi gösteriyorum." Mungan'da da Küçük İskender'de de, toplumsal gerçekliğin deneyimlenmesinin ve alımlanmasının aşırı bir duygusal/sözel gerilime uç verdiği söylenebilir. Bir tür olumsuz uyum (negative adaptation).

Ama şunu vurgulamak gerekir: Mungan şiirsel imgelemini daha denetliyor gibidir. Siyasal düzlemde de daha dolaysız konuşmayı seçer: "şimdiki zaman yalnızca çarşı / pop ve

popcorn zulmün bütün ayları / iki bin yıllık kadim şehirlerde işkenceciler emniyet müdürü, katiller vali, Bağdat naklen bombalanıyor, tarih ekrana çıkıyor, şifreli çantalarda taşınıyor parçalanmış haritalar."

Mungan'ın ve İskender'in entelektüel/şiirsel kaygıları ve çabalarıyla ilgisi bulunmasa da onlarınkini andıran bir uzlaşmazlık yansıtan bir **pseudo-şiddet** gösterisine değineceğim. P. Safa'da, A. İlhan'da izlediğimiz vampir imgesinin, Küçük İskender'in hem "düzme" hem depedüz "yeme" anlamında kullandığı "yedim" fiilinde gözlediğimiz biçimde **yamyama** dönüşmesidir söz konusu olan.

Aktüel dergisinin 24-30 Mart 1994 tarihli 142. sayısında "death metal müziğin" (benim tür hakkında fazla bilgim yok) Türkiye'deki temsilcisi *Death Room* adlı müzik grubunun (böyle bir grup halen var mı, o günlerde de var mıydı ve etkinliği bulunuyor muydu? bilemiyorum) üyeleriyle yapılmış bir tanıtım-söyleşi metni yer alıyordu. Grubun, mezarlıkları kendilerine mesken tutmuş, kafatasları ve kemiklerle dost olmuş üyelerinden gitarist Hakan, bir sayfa üst başlığında "Bazen insan yemek istiyorum" diyordu.

Grubun, mezardan çıkardığı on beş günlük bir cesedi evine getirdiğini söyleyen bir başka üyesi "düzene isyan etmek böyle bir şey" diye konuşuyor, piyasada yer kapma çabasına siyasal bir hava vermeyi öngörüyordu. *Mosoleum* adlı bir başka death metal grubunun başvokalisti olduğu belirtilen Cumhur adlı genç ise, ironik biçimde yamyam Hakan'ın medyatik ciddiyetini karikatürleştiriyordu "Mezarlıkta ne yapıyorsunuz? sorusunu yanıtlayan şu gerçekçi sözleriyle: "Hiç. Gece ve oranın mistik havası bizi ürküttüğü kadar etkiliyor da."

İşin ilginç yanı, mezarlıkları kendine mesken edinen, **nekrofil** eğilimler sergileyen, iskeletleri tekmeleyen bu gençlerin ritüellerini, röportajı yapanların sözleriyle "samimi şiddetlerini" gerçekleştirmek için, mekân olarak derginin vurguladığı üzre **gayri müslim** mezarlıklarını seçmiş olmaları. Death Metalciler'in yüreği de dergi yöneticilerinin yüreği de, anlaşıldığı kadarıyla Müslüman mezarlığında kemik tekmeleye-

cek kadar kavileşememiş bulunuyor. Bu sunuş biçiminin açıkça **ırkçı/faşist** olduğunu belirteceğim.

Asıl soruna dönerek tamamlarsam: Küçük İskender ve Mungan'ın şiirinde olduğu gibi sahici ya da düzmece *Death Room* grubunun açıklamalarında da gözlenen kültürel, toplumsal, sanatsal ve siyasal ima ve eğilimler, doğrudan doğruya **metropolleşme** ve **post-kolonyalleşme** süreçleriyle bağlantılıdır ve onların **bağlam belirleyiciliğinde** biçimlenmişlerdir.

○

Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağrısı* ve Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* romanlarında, hem öyküsel hem söylemsel düzlemde bir hısımlık olduğunu başka bir yazımda belirtmiştim. Bu iki anlatının başkişileri olan öğretmen ile kâtip Zebercet, psikanaliz sözcülüğüne başvurarak dillendirirsem, gizli iktidarsız kişilerdir. Ama bu kişisel/bireysel gerçekliklerini algılayışları ve durumlarına tepki verişleri, yazıldıkları, var edildikleri dönemin **somut** siyasal, toplumsal, kültürel koşullarınca belirlenmiştir. Bilbaşar'ın öğretmeni de Atılgan'ın Zebercet'i de **taşradan kurtuluşu** canlarına kıyarak bulurlar. Bir farkla: Zebercet, **piçi** olduğu ailenin otelinde dip odalardan birinde "kâtip" olarak yaşarken canına kıymadan önce **öldürmeyi** sınar: Kedide ve temizlikçi kadında. Öğretmen de Zebercet de otel mekânında karşılaştıkları kadınlarla cinsel ilişkide bulunamazlar. Eros **aşkınlaştırılmış** (sınıfsal ve düşünsel açıdan) kadın imgesine yanaşamaz, toplumsal onayın **aşağılaştırdığı** kadına yönelir: Etini sermaye edene ve tecavüze ses çıkaramayan hizmetçiye. Bu iki kadın figüründe cisimleşen özgür ve sömürülen **emekçi** ile gönüllü **köle** arasındaki nesnel/tinsel davranış biçimi ne kadar farklıdır. Sermaye-beden (*Denizin Çağrısı*'nın Adalet'i) saldırgan ve ele geçiricidir; **kentte**'dir ve acımasız bir kapitalist gibi davranır. Aptal değildir: Para önünde duruyorsa onu almaması/kullanmaması akıldışıdır. Oysa *Anayurt Oteli*'nin temizlikçi kadını **taşra**'dadır. Fahişelik **mesleği** değildir, yine de fahişe olarak kullanılabileceğini bilir. Tam da bu yüzden, kendisine ta-

sallut edilmesine duyarsızlık gösterir: Zebercet onunla hep o uykudayken çiftleşir. Eti hiç titremez temizlikçi kadının. Zebercet onu öldürürken, belki de gündelikçi kadın tarafından sezilmiş, fark edilmiş gizli iktidarsızlığının öcünü alıyor gibidir.

İçeriksel düzeydeki bu evrilmeleri biçimsel/biçemsel düzeyde de izlemek olasıdır. Kent patolojilerinin daha 1950'lerin ikinci yarısından itibaren gerçekçi ve betimleyici, sınıflandırıcı ve açıklayıcı egemen biçemi çözüştürdüğü söylenebilir. Karmaşık, heterojen kent uzanımında totalite duygusunun yitirilerek fragmanlar halinde yaşanmaya başlanması, nedensellik bağları iyiden iyiye zayıflamış bir anlatımı **dikte eder** adeta. Örneğin, önceki kitaplarında izlenimciliğin kırılgan gerçekçiliğini yansıtan, küçük adamın gündelik yaşamından kesitler, enstantaneler sunan Sait Faik, *Son Kuşlar* ve *Alemdağda Var Bir Yılan* adlı yapıtlarında gerçeküstücülüğü çağrıştıran bir imgelemeye yönelir. Olay örgüsü giderek güçsüzleşirken, **ben öyküsel** ve **öz** öyk**üsel** anlatım egemen konuma gelir.

Demir Özlü'nün *Bunaltı* ve Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* adlı ilk kitaplarındaki çöküntülü (depressive) ve anti-sosyal kişileri, kendi benlerini odağa alan aşırı duygulu ve sanrısal bir biçemi seçerler. Birey oluşun, iletişimsizliğin, uyumsuzluğun acısını çekerler. Anımsamalar, itiraflar, düşler, günlük olgular bir aradadır. Anlatı ve anlatım tümüyle ben merkezli'dir. Edgü'nün vitrin camını kırdığı için gözaltına alınan ve sorgulanan kişisi, Sait Faik'in "binlere karşı birdim" cümlesinin ürkek toplumsal/bireysel içerimlerini daha radikal bir boyuta aktarır: "Birisi gelir çıkarır beni. Yeniden insanların içine salarlar. Sanki dışarıda daha az **hapis**."

Toplumsal yaşamın hapis yaşamı ile özdeşleştirilmesi, o tarihlerde hiç kuşkusuz hayli eleştirilmiş, tartışılmış bir açılımdır ama yine de bir meşruiyet zemini bulunmaktadır: Dönem, DP iktidarının özellikle orta sınıf entelektüelleri ve bürokratlarınca duyumsanan baskıcı uygulamalarını artırdığı dönemdir. Bu kesimler gündelik yaşamı kırsal kesimden çok

farklı biçimde algılamış, tarım emekçileri ile taşra ticaret ve sanayi burjuvazisine umut veren tüm ekonomik/yönetsel/siyasal karar ve uygulamaları felaket olarak değerlendirmiştir. Çalışan sınıf ve kesimlerin sözcülüğünü üstlenmiş bulunan **popülist** söyleme güvenini yitiren genç kuşak yazarlarının büyük bölümü, toplumu daha derin yerlerinden, **bilinçaltından** ve **ahlakından** yaralamayı istemişlerdir.

Edgü'nün kişilerinden biri "babasının ölmesini ister." Bir yerde de şöyle düşünür: "İnsanoğluna her şey mübahtır. İyi yok, kötü yok, bana göre hepsi bir." Söylemek gerekir ki, farklı bir ahlak, farklı bir imgelemdir burada söz konusu olan.

Yaşamı fragmanlar halinde deneyimleyen öznenin anlatımı da belirgin biçimde düzensizleşir. Cümleleri yarım kalır, sözcükleri kesilir. **Modernizme** özgü olgulardır bunlar. Örneğin Edip Cansever *Yer Çekimli Karanfil* adlı üçüncü kitabında, Sezai Karakoç'un "materyalist" olarak niteleyeceği bir imgesel düzey oluşturur: "Bir çelik mavisi damar tam da çenemin üstünde", "dört duvar, bir buzdolabı, naylona benzer bir gök", "gözlerimi batırıyorum ıstakozlara", "bir menekşe duyuyorum ellerimde / bir molekül duyuyorum", "kolların upuzun Walt Whitman'ı okumaktan."

Daha önce de belirttiğim gibi şiirsel/sanatsal imgelemin bu genleşmesinde salt büyük kentlerin ekonomik, toplumsal yapısının ve örgütlenmesinin dayatması etken olmamıştır. Kültürel etkileşimler asıl başat öğedir kuşkusuz. Modernist dünya edebiyatının, sanatının ürünleriyle daha yakından temasa gelinmesi, yenilikçi tekniklerin fark edilmesi, yeni kent bireyinin yaşam deneyimlerini **verili** şiirsel, yazınsal ve görsel tekniklerle dillendiremeyen şair, romancı, öykücü, ressam ve sinemacıları biçim/biçem sorunları üzerinde özellikle durmaya yöneltmiştir.

Sonradan Cansever'in *Tragedyalar, Ben Ruhi Bey Nasılım*, *Bezik Oynayan Kadınlar* gibi kitaplarında geliştireceği düzyazı ve oyun kurguları ile anlatımı zenginleştirme çabalarını, Turgut Uyar *Dünyanın En Güzel Arabistanı* adlı üçüncü kitabında denemiştir. Uyar hem düzyazıyı, hem İncil'in öy-

küleme tekniğini, hem de dilini benimser bu kitapta. Diyalog tekniğini kullanır. Örneğin "Toprak Gömlek Hikâyesi" adlı şiirde Faliha, Rüksan, Necla, Adile, Şermin, Erhan adlı kişiler bulunduğu gibi, söyleyen Yekta, bir yandan dış öyküsel anlatıcı olarak işlev görür, bir yandan da ben öyküsel bir anlatı kurar. Konuşanlar sadece birbirlerini yargılamak yorumlamakla kalmaz, aynı zamanda kendilerini de yargılayıp yorumlarlar. Kadın olmanın kaygılarını ve kadın oluşlarını fark etmenin hem sevincini hem şaşkınlığını dillendirirler. Adile şöyle der örneğin: "Artık töreler değil örneğim / örneğim uçmak / Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor / Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey / Bu gece de işte istekle onu bekliyorum." Leyla Erbil'in *Hallaç* adlı kitabının da bir yıl sonra yayımlandığı ve yapıtın, küçük burjuva aydınlarına yönelik ilk eleştirilerden biri olmasının yanı sıra **özgür kadın** imgesini de öne çıkardığı anımsandığında, acısına, yalnızlığına katlanan kadın imgesinden kendini öne sürebilen kadın imgesine geçildiği söylenebilir. Uyar da Erbil de, asıl ivmesini 1980'lerden sonra alacak feminist hareketin ilk sözcüleri olmuşlardır denebilir. Leyla Erbil'in kişilerinden biri şöyle der: "Ufak ayrımlarla Kareninlerin, Bovarilerin öyküsü hâlâ. Hâlâ bu alabildiğine iğrenç karı kocaların öyküsü bunlarınki de."

Sanayileşme/kentleşme sürecinin ürettiği yeni düşünsel, toplumsal, tinsel beklentiler yazarların, şairlerin, sanatçıların vurguyu bireye yapmasını zorlamıştır önce de belirttiğim gibi. Farklı'nın, öteki'nin keşfi ve dillendirilmesi de bu süreç içinde mümkün olmuştur. Ece Ayhan, *Devlet ve Tabiat*'ta en keskin ve yetkin düzeyine ulaşan toplumsal/siyasal eleştirisinin ve kişisel ayrıksılığının ilk örneklerini *Kınar Hanımın Denizleri*, *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Ortadoksluklar* adlı kitaplarında vermiştir. Ayhan'ın şiiri dönemin şiirine en radikal bir tepkidir: Anti-estetik, anti-romantik, anti-realistik ve anti-politik.

Tarihe yönelir ama resmî tarihe değil: Marjinal ve yasaklanmış tarihe. Ermeni bestecilere ve kantoculara (Hampar-

sum, Cuhacıyan, Peruz vb.) Bizans'ın ve Osmanlı'nın yasaklı ya da unutulmuş figürlerine, yapılarına (Karatodori Paşa, Kanlı Nigâr, Cihannüma vb.), arkaik ve yabancı sözcüklere (cinaedi, sodomita, porne, raspop vb.) yaslanır. (Erener, 1969). Ece Ayhan, tümüyle melez, kozmopolit, **metinlerarası** ve **kültürlerarası** bir şiir kurmaktadır.

Gel gelelim ilk bakışta çok **kişisel** görünen bu şiir, ironik biçimde başkaldırıcı ve yer yer devrimci bir şiire dönüşür: Biçimsel/biçemsel devrimcilik, ki şiirsel/sanatsal düzlemde asıl belirleyici öğe budur; giderek siyasal söyleme bitişir. Şair ortalama imgelemden koparken, sadece kişisel sorunlarını dillendirmiyor: Tam tersine; bir üyesi olduğu dışlanmışlara, atıklara derinlemesine bir **tarihsel boyut** kazandırıyor: "mor biletli yolcular! el değiştiren halk kartları / ne kadar az yer kaplıyorsunuz." (E. Ayhan). "Mor bilet" ikinci mevki vapur yolcularına aitti. Şimdilerde kimi Kadıköy-Karaköy vapurlarında lüks mevki uygulamasına dönüldüğü anımsanacak olursa, mor bilet bulunmasa da **sınıf ayrımının** yeniden **resmîleştirildiği** söylenebilir.

Ece Ayhan, egemen şiirin hem dilsel hem imgesel sentaks düzenini en radikal biçimde dönüştürerek, sekiz dizede henüz aşılamamış devrimci bir şiiri gerçekleştirir: "Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında / Bir tenessüf daha yaşasaydı / Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür / Devlet dersinde öldürülmüştür" – "Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu: / – Maveraünnehir nereye dökülür? / En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı: / – Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine!dir."

Cansever'in *Sonrası Kalır* ve Uyar'ın *Toplandılar* adlı kitaplarının Ayhan'ın kitabından bir yıl sonra yayımlandığı ve hem bir isyan hem keder duygusunu yansıttığı düşünülecek olursa, 12 Mart darbesinin şiirsel imgelemi doğrudan etkilediği öne sürülebilir. Tınılar, imgeler farklıdır elbet: Ama vurgu hep ölüme, yenilgiye, umuda ve isyana ilişkindir: "Ben doğduğum günkü kadarım / Sense bir ölüm sonrası güzelliğin-

de / Basaraktan geçeceğiz yeniden / Yeniden yeniden yeniden / Daha öfkeli / Yenikken bıraktığımız ayak izlerine." (E. Cansever).

Burada, sadece biçimsel/biçemsel ve imgelemsel farklılaşmayı göstermek amacıyla ve hiçbir şiirsel/estetik değerlendirme yapmayı öngörmediğimi özellikle belirterek, illegal sol muhalefet içinde de yer almış bulunan Şükran Kurdakul'un aynı toplumsal/siyasal çalkantı ve darbe döneminde yazılmış şiirlerini içeren bir kitabına göndereceğim.

Kurdakul, tarihsel sürekliliği kişilerde cisimleştirmeyi tercih ediyor ve belirgin bir heroizm yansıtıyor "Harun Arkadaşın Direncinde" adlı şiirinde: "46'dan, 51'den, 72'den / Fışkıran sevgi dalları gibiydi." Kuşkusuz 46, 51 ve 72 rakamlarının kömünist tutuklamaların dönemeç tarihleri olduğunu bilmeyen okur, Ece Ayhan'ın "mor bilet"ini bilmeyen okur gibi, zorunlu bir duraksama geçirecektir. Ama ben yine de şiirsel imgeleme açısından bu iki kapalılık durumu arasında önemli bir ayrım olduğunu düşünüyorum. "Yaşadıkça" adlı dörtlüğü de aynı heroik figür çevresinde gelişiyor: "Parmaklıklar arkasında kapanmak nedir gördük / Yargıç nedir, yargı nedir, yargılanmak nedir gördük / Kaç dönemin ağrısı vurdukça gözlerimize / Bin yıl yaşamış gibi yaşlanmak nedir gördük." Bu dörtlük, kafiye düzeni ve sesi açısından geleneksel rubaî formuna bitişiyor hemen. Şair, darbeyle kesilecek olan toplumsal/siyasal bir dönemin, bu dönemde yaşanan "trajedilerin bireyleri nasıl etkilediğini" ve "demokrasiye karşıt görüşlerin yarattığı bunalımın" kendisindeki "özel yansımalarını" dillendirmeye çalışırken, Ayhan, Cansever ve Uyar'dan çok farklı bir imgelemi ve imgelemeyi temsil etmektedir. Uyar, toplumsal/siyasal kaosa, devlet terörüne daha 1968'te şu dizelerle vurguda bulunmakta ve **tevekkül** dilini reddetmektedir:

"Ölülerimiz toplanacaktır / Kenar köşe kasaba hanlarından / Deniz en güzel aşkken ayışığına / Küçük ve karanlık odalarda öldürülenler / Direnerek ve akarak ölenler / Yüceltilecektir / Anılacaktır ölümleri."

Geçerken, sanatsal/siyasal açıdan Ayhan, Uyar ve Cansever ile Kurdakul arasında olduğu gibi Mungan ve K. İskender arasında da belirgin bir **karşıtlık** olduğunu anımsatmakta yarar olabilir. Düz anlam ile yan anlam, betimleme ile eğretileme düzeyleri arasındaki farklılıklar ve sözcük seçimindeki tercihler, son kertede uyandırdıkları duygusal etkiler ve kışkırttıkları tinsel beklentiler dolayısıyla siyasal seçimlere ters düşebilen içerimlere sahip olabilmektedir.

Öteki'ni fark edişe değindim. Çok geniş bir alan oluşturuyor öteki ya da ötekilik: Etnik, siyasal, toplumbilimsel, cinsel, törel. Kuşkusuz, etnik düzlemde lala, halayık, dadı, besleme, bakkal, manav gibi toplumsal statüler ve özel kişi adları açısından Arap, Rum, Ermeni, Laz, Kürt gibi kimliklere, romanlarının geniş figürasyon kadrosu içinde özellikle Hüseyin Rahmi'de rastlarız. Ama hemen söylemek gerekir ki, bu tipler son kertede aksesuvar olmaktan öteye geçemezler, **özerklikleri, bireysellikleri** yoktur.

Ötekilik'in yazınsal/sanatsal açıdan etnik bağlamda ilk başarılı sunumları Sait Faik'in ardından Sevim Burak'tan gelmiştir. Sait Faik de Gürpınar gibi etnik bağlamda Rum ve Ermeni azınlığa belirgin bir sevecenlikle bakmış, toplumsal/siyasal, hattâ ekonomik ve etik somut koşullar dolayısıyla sinmek ve sisteme eklemlenerek yaşamak zorunda bırakılmış olan (Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül dramlarını anımsayalım) azınlık bireylerini öykülerinin kendilerine âşık bile olunan (en belirgin kişilik olarak Panço'yu anımsatayım) kahramanları olarak konumlandırmıştır. Romanın kırdan kente **yöneliş** süreci içinde, etnik kimlikler **görece** özgürlük kazanmışlardır.

Bir vurgulama: 1950-1960 ve 1960-1970 arasında sanatsal imgelem hep **baskılanmış olanı** ön almış, hep onu dillendirmeyi seçmiştir. Yalnızca baskılanmış olanı; yani marjinalde yaşamak zorunda kalanı: Eşcinseli, tutukluyu, hastayı, ezilmişi, yoksulu.

Ama şunu hemen anımsatmak gerekir: Etnik azınlığın varlığının yansıtılması isteğinde, **şovenist** bir tavır-alış söz ko-

nusu değildir. Örneğin Sevim Burak, Yahudi azınlığa ait imgeleri öne sürerken, azınlığın **diasporasının** politik/ideolojik yandaşlığını öne sürmez. "Ah Ya'rap Yehova" öyküsünde kullanılan Tevrat dili/biçemi, tam da 1960'lı yılların genel umarsızlık, terk edilmişlik, yalıtılmışlık duygusuna denk düşmektedir. Azınlık ile çoğunluk, aslında **aynıdır**. Burak, kapital harflerle "Hakikat şu: Bu yahoudi kedilerinin yaşamaları pek behbaht bir yaşamaktır / Pek acınacak bir yaşamaları vardır / Kassap dukkiane eunundeki keupekler arasende" diye yazdığında, aslında Türkiye'nin **marjinal** kesimlerini, bir anlamda tüm ezilmiş, dışlanmış kesimleri de betimlemiş olmaktadır. Etnik grup üyesinin ağzından konuşmaktadır ama sadece grubun çıkarı ve statüsü adına değil.

Öteki'nin etnik kimlik altında ve milliyetçi söylem içinde sunuluşu, 1980'den sonrasına ait bir olgudur. Geniş bir Kürt yazını vardır bugün. Hem şiir hem roman alanında. Hem Kürtçe hem Türkçe olarak. Bu arada Ermeni yazınına da rastlanmaktadır. Bu iki kesim için Hagop Mıntzuri, Mıgırdıç Margosyan, Cigerxwin, Musa Anter'in adları anılabilir hemen. Etnik kimliği öne çıkaran metinlerde, sanatsal imgelemin yerel ve folklorik malzemeyi kullandığı, coğrafî öğeleri öne çıkardığı, tanınma ve özgürlük isteğini açığa vuran bir söyleme yaslandığı öne sürülebilir. Ama bu konuda ancak, o metinlerle daha içerden bir bağ kurulması halinde bir değerlendirme yapılabileceği açıktır.

○

Sanatsal imgelemin metropolleşme süreci içindeki nesnelleşme biçimini yazınsal metinlerin yanı sıra **görsel** yapıtlarda da izlemek istiyorum. Sinema ve tiyatroda değil ama, resimde. **Gerçekçi** Türk resminin en büyük ustalarından biri, Neşet Günal, 1960 / 1970 / 1980 arasında, yani Türkiye'nin üç askeri darbe yaşadığı otuz yıllık bir dönemde, siyasal bağlamda hep dönemin kır proletaryasına umut bağlayan **geleneksel** devrimci/gerçekçi imgeleme ve anlatıma bağlı kalmıştır. Resmi her zaman anıtsal ve örneksel olacaktır kuşkusuz.

Ama toplumcu gerçekçiliğe eklemlendiği söylenebilecek olan bu resmin, belirgin bir durağanlık ve şematizm yansıtma tehlikesi de taşıyabileceğini düşünüyorum. Günal'ın resimleri, **arkaik** bir köylülüğü ve sefaleti temsil ediyor büyük ölçüde: Yabanıl bir doğa, çapada kadınlar, duvar dibine dizilmiş çıplak ayaklı çocuklar ve adamlar. Ölümün kargalar, korkuluklar vb. ile temsil edildiği resimler. Bahçelerinde çiçeklerin yeşerdiği, pencerelerinden **hit** şarkıların yükseldiği, hane sakinlerinin (kadın, erkek, yeni yetme) pembe diziler seyrettiği **reel** kentin gecekondu yaşamına en küçük bir ima taşımıyor ne yazık ki bu görkemli resimler. Günal, maddesel, ruhsal ve imgelemsel yoksulluğu, reel konjonktür bağlamında, o büyük ustalığına rağmen, dillendirmeye istekli olmadığını sezdiriyor (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 8).

Tuhaftır: Kırsal kesim gerçekliğine ilişkin resimlerinde, **makinalaşmış** tarımsal yaşam betimlemelerine de hemen hemen hiç rastlamayız. Sınıfsal çelişkiyi **teknoloji** düzleminde çözümleyememiş gibidir. Kırsala bu türden bir **sadakatla** bağlanışın hem ideolojik hem estetik bir sorunsal oluşturup oluşturmadığı, herhalde daha ayrıntılı biçimde ilgilenmeyi gerektiren bir sorudur.

Neşet Günal'ın öğrencisi Neşe Erdok, ustasının tam karşıtında bir gelişim çizgisi izler. Erdok, **güncel mahvoluşu** betimlemeyi seçer. Trenler, vapurlar, tımarhaneler içinde **kapatılmış** insan. Hocada, Günal'da yani, kırsal kesimdeki evlerin büyükçe bir miktarına ve artık kentlerin mahalleleri konumuna gelmiş semtlerdeki her gecekonduya televizyonun girdiği bir dönemde sadece **yoksulluğun** yansıtılması dolayısıyla, siyasal ya da bireysel **başkaldırma**'nın dile getirilmesi başlı başına bir sorun oluşturuyor gibidir. Günal'ın o anıtsal köylü gövdelerinin, gerçek dünyanın dışına düştüğü söylenebilir. Resimlerin köylü seyredeni bile, kendisini değil, kendisi **hakkındaki** bir sosyolojik/estetik **yargıyı** seyretmektedir.

Neşe Erdok ise resmederken hocasının öğrettiği her şeyi terk eder: Desen bilgisini, kırın sefâletini vb. Sanki ömrün-

de hiç el ve ayak çizmemiş gibidir. Metropolün değişken uzamlarında (tren, vapur vb.) izlenen, gözlemlenen insanlar, yaşam koşullarının zorladığı biçimsel/gövdesel bir **deformasyona** uğramıştır. Erdok'un sanatsal imgelemi, giderek gündelik ulaşım araçlarındaki ve uzamlarındaki insandan özel uzamındaki insana yönelir: Genelden **tikele**, toplumsaldan **bireysele.**

Günal'ın ideolojik/politik bağlamda **sabit** yoksul köy ve köylü imgesinden kararsız, bunalımlı, yalnız kent bireyi imgesine doğru yürür Erdok. "Banliyö Treni", "Gece Vapuru", adlı kamusal alanlara ilişkin ve toplumsal/siyasal içerimleri hemen sezilebilen resimlerden intihara, tımarhaneye bitişen yaşam öykülerini ima eden tuvallere doğru ilerleriz. Öteki'ne, Başka'ya doğru. Resimlerin adları bile **ima alanını** yetkin biçimde belirtiyor: "Egon Schile Hücresinde", "Mayakovski ve Lili Brik", "Max Jacop Hastanede", "Antoin Artaud ve Genica Athanasiou", "Şair'in Ölümü - Puşkin" (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 9 ve 10).

İki ayrı estetik ve etik kaygı söz konusudur burada, apaçık görüldüğü, görülebileceği gibi. Zaten, ben de bu düzeylere ilişkin **değer-kuramsal** (aksiyolojik) bir öne sürmede bulunmayı öngörmüyorum. Günal'ı **zorlamayan**, Neşe Erdok'u **zorlamaktadır.** Günal'ın **genellikle** tarım emekçisine ve gecekondu sakinine, yani son kertede kır ve kent proletaryasına ait gövdeleri sadece **dışsal** bir yoksullaşmayı dillendirir gibidirler. Erdok farklı bir imada bulunur: Onun kamusal uzamlarda betimlediği sömürülen/yönetilen insanlarında, Günal'ınkinden farklı bir **melankoli** bulunmaktadır. Metropolün deneyimlenme ve alımlanma sürecine ilişkin bir farklılık. Erdok'un kendi portresi "Tanık" adını taşır. Ama tuvalin kompozisyonu, betimlenen sahneye/duruma bir duruşma havası vermektedir. Resmediş biçimi, her şeyi gözleyen, her şeye tanıklık etmek isteyen ressamı, neredeyse suçluyla özdeşleştirmiştir. Resme göre sol, bakana göre havaya kalkmış sağ el, Amerikan vari olsa da yargıç ve jüri karşısında "doğruyu söylediğine" yemin etme sahnesini resmetmektedir. Yine

resme göre sağ, bakana göre sol eldeki iki **fırça**, hem suç hem tanıklık aletleri gibi durmaktadır. Mehmet Ergüven, aynı noktalarda/vurgularda çakışmıyor olsa da "Resim, tanıklığa sıvanan bir ressam için sorgulama aracıdır; dünyayı ve kendisini" derken haklıdır. Bu noktada, toplumsal gerçeklik totalitesini güvenli biçimde algılayıp yorumlayabilen tarihsel özne'nin çözülüşünden, kırılganlaşmasından söz edilebilir belki. Öteki, artık kendisi hakkında hüküm verilebilen ve kendisine yol gösterilebilen biri olmaktan çıkmıştır. Resmeden **gibidir** öteki: Kederli ve Sorunlu.

Neşet Günal'ın kırsal kesimde betimlemeyi öngördüğü Öteki'nin yazınsal ve yetkin bir dillendirilişi Latife Tekin'den gelecektir. Ama söylemek gerekir ki, Tekin'in kırı da gecekondusu da ne Günal'a ne Kemal Tahir'e ne Orhan Kemal'e benzer. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı ilk iki romanında (anlatısında) olsun, *Buzdan Kılıçlar* adlı son romanında olsun, Tekin, feerik ve fantastik bir kır ve gecekondu sunar okura. Hemen söylemek gerekir ki, o günlere kadar egemen olmuş köy romanı formatından açık bir kopmayı dillendirir Tekin'in tutumu.

Tekin'deki feerik, fantastik öğenin Marquez etkisine bağlandığına değinen Murat Belge, bunun tümüyle değilse bile büyük ölçüde yanıltıcı bir yaklaşım olduğunu söyler ve Tekin'in köy ve gecekondu gerçeğini dışardan betimlemediğini, tam tersine içerden yaşadığını/deneyimlediğini vurgular. Tekin, belli açılardan eleştirdiğim *Gece Dersleri* adlı kitabında da yanlışını-doğrusunu burada araştıramayacağım devrimci mücadele sürecine dışardan değil içerden yaşamış biri olarak bakar.

Bilen Özne değildir yazan ve anlatan, öğrenen öznedir. *Gece Dersleri*'nin anti-örgütçü bir tavır yansıttığını ve içerden yazılmış olsa da tamamlanmamış bir sürece/eyleme ilişkin kesinlikli eleştirilerinin tek yanlı olabileceğini daha önce belirtmiştim. Ama aradan geçen zaman içinde, Latife Tekin'in en önemli başarısının, yoksul insanların kültürel dünyasına yaptığı vurguda yattığını düşünmeye başladım.

Farklı bir bağlama ait olduğu bellidir elbet, ama Latife Tekin, Oğuz Atay'ın Oscar Lewis okumasına ilişkin bir yorumu izliyor gibidir. Atay, 4 Temmuz 1976 tarihli güncesinde, Oscar Lewis'in "fakirliğin ya da sefaletin kültürü" kavramından söz ettiğini belirtiyor. Bir değerlendirmemde (Oktay, 1995, 250) Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanındaki "Son Yemek" başlıklı bölümün moral ve ruhsal sorunlar açısından Lewis'in yapıtıyla ilişkisine değinmiştim. Yoksulun ulusal ve uluslararası kültürün figürleri ve motifleriyle imgesel düzeyde ilişkilerini, Atay'ın en sıradan insanların ağzından dile getirişi ilginçtir. Belki de **üst kültür** ile **alt kültür** arasındaki bağıntıların ve dillendiriliş biçiminin daha ayrıntılı biçimde ele alınması gerekli. Ama hemen söylenmesi gereken, Tekin'in zaman zaman vulger sözcük oyunlarına da bitiştiği söylenebilecek (Oktay, 1995, 202) olan anlatımsal yanına, Belge'nin getirdiği ve Lewis'in tanımına bitişen yoruma değinmek gerekir burada: "Yoksulluğun yalnız ekonomik bir koşul değil, zihni bir durum olduğu" (M. Belge) yorumuna. Televizyonları seyreden, radyoları dinleyen, sömürülen ve sömürüldüğünü yeterince ciddiye almayan/alamayan insanların ne kendi **sınıf konumlarını** dillendirebilen, ne egemen sınıf(lar)ın söylemini reddedebilen **melez** bir dil. Benim açımdan romancılığı henüz çok tartışmalı olan Metin Kaçan da *Ağır Roman* adlı tek yapıtında, hem lumpenin (Kasımpaşa proletaryası), hem de etnik azınlığın (çingeneler) dilini seçer. Hem savunmacı/hem gizlenmeci bir **kayış** dili. Polisin adı başkadır, sevgilinin adı başkadır vb. Ama günümüz Türkiyesi'nde bankacılığın da gazeteciliğin de işlevleri ve ifade ediliş terimleri farklılaşmıştır. Bu yüzden de genel sistem içinde yerini, bağımsızlığını, arayış ve başkaldırı arzusunu yitirmiş; nesnelerin, medyatik imajların, toplumsal/mesleki statülerin çekimine girmiş birey, anlıksal açıdan neredeyse **kötürümleşmiştir**.

Kötümser bir yaklaşım belki: Ama artık şiirsel imgelem de sanatsal imgelem de başkaldırmıyor. Ya da daha yumuşak bir söyleyişle, başkaldırı isteği giderek azaldı. Çünkü başkaldı-

rı da **tecimselleştirildi**. Örneğin Arzu Başaran **vajina** resimleri yapıyor. Ama ne yazık ki o vajina(lar)da yıkıcı hiçbir şey yok. Yüksel Arslan'ın imgelemi bir gerilim, bir arzu dünyasının yanı sıra ironik biçimde bir doyumsuzluk dünyasını ima eder. İnsan, hayvan, erkek, kadın, herkes herkesle çiftleşir, ama sanki cinsel birleşme olmamıştır, **mutluluk** yoktur. Doğrusunu söylemek gerekirse, tuvalin yüzeyinde şeyleştirildiği için, vajina bence sadece **tecimselliği** temsil ediyor. Dolayısıyla sanatsal imgelemin hayırlama ya da onaylama düzeyine ilişkin herhangi bir temsille ilgisi bulunmuyor. Söz konusu olan **marketing'e** ilişkin bir temsil.

○

Bu noktada bir flash-back gerekiyor:

Daha 1950'lerden başlayarak plastiğe, selülöze, metale, kısaca söylemek gerekirse, metropolleşme süreçleriyle belirgenleşen **teknolojik yabancılaşmanın** yol açtığı olgulara yönelen, bu düzeyden kendisine repertuvar oluşturan sanatsal/şiirsel imgelem, aynı zamanda özellikle 12 Mart ve 12 Eylül darbelerinin ardından birbirine bitişen **aşırı** kişiselleşme ve siyasallaşma türünden iki eğilimi yansıtır olmuştur.

İmgelemin siyasallaşma süreci, hemen belirtmek gerekir ki, Şükran Kurdakul'un yukarda andığım şiirlerinde olduğu gibi, imgelemenin, **görece** özerklik statüsünün öncelikle kabullenilmesi ve şiirsel söylemin parti/örgüt söyleminin berisinde ve/ya da ötesinde yapılanması sürecini kesintiye uğratmıştır denebilir. Elimize ulaşan bütün **hapishane yazını** (bu nitemi horlayıcı, küçümseyici anlamda değil, sadece sorunu açmayı **kolaylaştırıcı** anlamda kullanıyorum), Nâzım Hikmet'in diyalektik materyalist ve realist olmayı öngören şiirinin tersine çevrilmesini yansıtır bir anlamda. Devrimci iradecilik (volantarizm) dönüşüme uğrayarak **kaderciliğe** bitişmiştir: Devrim **kaçınılmazdır**, devrimci de ölüme **yargılı** bir kişidir. Bu yüzden de, hemen hemen tüm ürünlerde şiirsel imgelemin **özgürleştirici**, yaşamı **olumlayıcı** öğelerinin **karşıtında** yer alır gibidir. Örneğin Emirhan Oğuz'un *Ateş Hır-*

sızları Söylencesi adlı yapıtının ölme/öldürme kavramları bağlamında kurulduğunu söylemeli ve imgesel düzeyin ötesinde siyasal/felsefi içerimleri bulunduğu kesin olan şu dizesini anmalıyım: "Ölümün kendisiyim." Eylem mitinin aşkınlaştırılması sonunda eylemcinin çileciye dönüşümünü bir başka yazımda vurgulamıştım. (Oktay, 1995, 15-51). Bu noktada **martry imgesinin** şiirsel imgelemin başlıca figürü yapıldığını söylemek gerekir. Bir de ayraç: Bu **inanç kurbanının**, Nâzım'ın *İnsan Manzaraları* kitabının kişilerinden Halil'le hiçbir benzerliği yoktur. Halil güncel hapishane şiirinin öne sürdüğü türden bir martry değil, bilinçli bir **parti militanı**'dır.

Bu martry imgesinin, siyasal/ideolojik bağlamda bireyselliğin sınırını aşıp **bireyci** bir şiirsel söyleme yaslanmaya başladığını ve bazı şiirlerin **belirleyeni** olduğunu düşünüyorum. Birçok yapıtta **birinci tekil kişi** olarak konuşan söyleyen ya da **şiirsel özne**, kendini acı çeken bir kahraman olarak öne sürmektedir: "İpe çekilmenin tarihini ben yazdım / Ben okudum çarmıha gerilmeleri / Gaz odalarını, atom bombalarını ben yaşadım / Hiroşima'nın bütün çocukları çocuğum / Soribor'da yakılanlar kardeşimdi." (Alper, Y. 1995, 47).

Bu öznenin, "aşkların, ayrılıkların ve anıların hesabını tutmaya vakti yoktur", o "bu dünyada / kahraman olmaya **mahkûm**" biridir (Telli, A. 1982, 26). Şairin "seçmek zorunda kalmadı yaşamayı" diye nitelediği "bu üstün ama üstün olduğu ölçüde de toplumsallaşamayan özne, insanal içeriğini ve değerlerini yitirmekle kalmamış, aynı zamanda uğruna savaştığı düşüncelere bile **yabancılaşmıştır**." (Oktay, 1992, 54). Şöyle der: "Ama bağlanmadı özgürlüğe bile."

Örnekler alabildiğine çoğaltılabilir. Bu yüzden, kahramanlıkla çilecilik arasında gidip gelen bu devrimci imgesinin ideolojik açıdan son çözümlemede nesnel koşulların yadsımasına vardığını söylemek gerek. Söyleminde ister istemez yüksek dozda mazohizm vardır: "Gençken, güzelken, yakışıklıyken / Niye ölmedim ki bir zamanlar." (Erhan, A. 1992, 10).

Bu siyasallaşma sürecinin, Veysel Çolak'ı izleyerek "konu zenginliği gözetilmemesine, aynı sözlüğün kullanılmasına, şairlerin kendi sözlüklerini oluşturma çabasına girmemelerine" (Bilen, M.Y., 1985, 20) yol açtığı söylenebilir. Aynı kanıyı Ahmet Ada da paylaşır: "Yapay bir duygusallık ve klişeleşen sözcüklerle şiir üretiliyor." Ama Can Yücel'in uyarısı çok daha çarpıcı ve şiirsel imgelemdeki **düzleşmenin** kökenini göstermesi açısından aydınlatıcıdır: "Bundan böyle ne yiğitlemeler ne ebedi silah ticareti, sol şiirin gündeminde yer almalıdır."

Aşırı kişiselleşmenin imgenin **erozyonuna** da yol açtığı söylenebilir. Özellikle 80 sonrasında imgeci şiirde **İkinci Yeni** günlerindekini andırır biçimde kendini **rasgeleliğe kaptırış** görülür. Sanki üzerinden otuz küsür yıl geçmemiş, dönüşümün poetik, ideolojik, düşünsel ve etik eleştirel çözümlemesi yapılmamış gibi, İkinci Yeni şiirinin **eksik kod açımıyla** karşılaşırız. Kimi dizeler, merkezden kaçıp boşluğa savrulurlar. Çağrışım düzeneği de, görüntü ve ses düzeneği de çözülür. 1956'da "Raf raf atlara karşı / Güneş kokulu kız / Aslanlara yedirir çocukluğunu / Göğsünü örten kumların / Boynunu aşan sazları içinde" (Rifat, O. 1956, 17) dizelerini okumuşsak, 1995'te "Baktığımı anımsıyorum, kaşları alınmış bir gökyüzüydü / çocuğunu emziren anne, sıkılan akşam gezmelerinden", (Köz, M. 1995, 58), "Yaz bitti, çığlığın camda asılı / Göğü gösteren çekül, kaslarımdan terazi / Yakut şakaklarımda dargın / Şarkıların ruhunu saklardım" (Akoğul, M. 1995, 59) türünden dizeler okuruz.

İmgelemin ve imgenin **hayal kurdurucu** ve **sezdirici** gücünün azaldığından söz edilebilir bu noktada. Kuşkusuz, son kertede anlamsal bir matris oluşturuyor bulunsa bile, şiirin asal işlevinin **anlamlama** olduğu çok güvenilir biçimde öne sürülemez. Ama okur şiirsel imgeyi yeniden kurarken ve sezerken, **yüzey** ve **derin yapı**'daki sözcüksel, görüntüsel ve sessel öğelerin metinde **yapılaştırılmış** ve **eklemlendirilmiş** olması öngerekir. "Sabahın darboğazında / insanlar nazarboncuğu kurban ediyor tanrılarına / şarkıların kumarında buluşu-

yor beşiklerimiz ve topal iddiaların / ortasına, bir yığın tavanarası inşa ediyorum / sağol, tam yanıbaşıma düştü anahtar, kilidi de atsan diyorum / sabahın boğazına / oturmuş konuşuyoruz" (Aydın, M. Çağatay, 1995, 76). Kurgu'nun rasgele olduğunu düşünüyorum. Şair sözcükleri seçerken anlamsal ve görüntüsel bir aradalığı olduğu gibi çağrışım düzeneğinin etkileyim/işleyim düzeneğini de (modus operandi) yapı'nın kurucu öğesi olarak hiç önemsemiyor bence. Sanki lotarya torbasından karıştırarak çekip alıyor sözcükleri. İmge hiç kuşkusuz benzetmeden farklıdır, ama şiirsel imgelem id'e ve bilinçdışına ilişkin öğeleri sezinlerken keyfi de değildir. Şiirsel imge, gücünü ve okur gözündeki meşruiyetini kendi sözcüğünün anlamından değil, öteki imgelerle ve dilsel öğelerle oluşturulmuş eklemlenmesinden alır. İmge, okuru "dünyanın karşısına koyuverir." (Bachelard, G. 1995, 85. A. Petitjean'dan alıntılıyor). Ya da farklı bir söyleyişle şiirsel imgelem ve düşlemler "bizi bir topluma değil bir dünyaya yerleştirirler." (Bachelard, 1988, 48). Alıntıladığım metnin imgesel, düşlemsel düzlemde böyle bir işlev üstlenmiş olduğunu söylemek pek kolay görünmüyor bana.

Siyasallaşmanın karşı kutbunda ve **tepkisel** olarak biçimlenen bu kişiselleşme ve bireycileşme eğilimine farklı bir düzlemden de tepki gelir: İslâmcı kesimden. 1970 sonrasında asıl anlamda kristalleşmeye başlayan İslâmcı şiir, bir ara İkinci Yeni içinde görülen Sezai Karakoç'un ürünleriyle belirgin bir imgelemsel ivme kazanır. Gerçeküstücü şiirle olduğu kadar modernist dinsel/metafizik şiirle de (Claudel, Eliot vb.) tanışıklığı olan Karakoç, Necip Fazıl'ın 1960'lardan itibaren, İslâmî inançlar doğrultusunda yoğunlaştırdığı, özdeyişe indirgediği biçem ve biçimi çözüştürür, serbest çağrışım ve otomatik yazıyı anıştıran bir şiirsel yapı kurar: "Ben, kışın kefen gelini / Çamların diri ölüm toplumundan da / Üzüm kürelerinin benzerliğindeki yalnızlığından da asmaların / Kurtulmuşum kaynayan bir çölüm belki / Birden doğup büyüyen içine insan sesi karışmış / Sonra ansızın küçülüp kaybolan / Kum tepeleri." Karakoç, Necip Fazıl'ın şiirinden farklı bir şi-

ire, kıyametimsi bir imgeleme ulaşır. İmgelerinin büyük bölümünü yetkin biçimde Kur'an'dan ve onun göndergelerinden üretir: "Öldürmeseydim hiç acımadan / Gözünün önünde o çocuğu / Bütün suçsuz çocukların katili / Firavunu boğar mıydı daha yeni kurumuş bir deniz." *Hızırla Kırk Saat*'in 15 ve 16. bölümleri Kur'an'ın "al-Kahf Sûresi'nin 74. ayetinden itibaren anlatılanlar üzerine kurulmuştur. (Gölpınarlı, A. 1955. C. 1, 345) Karakoç daha sonra şöyle der: "Şekere alışmış akrebi öldüremezsen / Şekerden zehir yapacaktır / Çocukların için bunu iyi bil / Bu öldürdüğüm çocuk için bir örnektir / Her yaz bahçelerde binlerce akrep öldürülecektir / Geziye çıkan çocuklar için." Karakoç, "Kur'an dinlemiş ondan boyun eğmişlerdir sanki / Yaşamın sırrına bizden önce ermişlerdir sanki" ve "Saatlarını çabuk tüket ayını ve yıldızlarını yak ey gece / Bizim kalbimizde kurbanlar kesilmeden önce" derken, Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" ve "Kocamustafapaşa" şiirlerindekinden çok farklı bir dindarlık söylemi geliştirmektedir. Modernist şiirden yararlanıyor görünür ama biçimsel ve içeriksel düzlemde iyice kopmuştur Yahya Kemal'den. **Vahiy** ve **inanç** bir iç deneyim süreci olarak **biçime** gereksinim duymaz. Tam da bu yüzden, Yahya Kemal'in lâikleşmiş, hedonist ve Dionizyak düzlemdeki biçim kurucu söyleminin karşısına Karakoç, sözcüğün köktenci anlamındaki **ilhamı** diker. Yahya Kemal'in şiirsel imgelemi geçmişten beslenir ama bu beslenme arzusu, daha çok biçimsel'dir. O kesinlikle biçimci olan Divan Şiiri'ni bambaşka koşullarda üretilmiş olan aynı ölçüde biçimci Batı Şiiri ile eklemlemeye çalışır. Heredia'yı, peşinden gitmemiş olsa da Mallarme'yi öngörür. Bunlar biçimlendirici, ilhamı **ikincilleştirici** şairlerdir. Oysa inanç ve ilham denetimsiz bir aşkınlık durumuna gereksinir: "Bir kente girdim mi / Bahar yağmuru gibi girerim / Rüzgârların arkadaşı atlar gibi / Büyütürüm güllerini / Arıtırım sularını / Bakarım mermerleri gebe mi / Tabutları teneke mi / Aydınlık mı ekmekleri / Kirli mi yıkanmış mı gömlekleri / Güzü mü andırıyor gözbebekleri."

Karakoç'un sesini, izinden yürüyen Cahit Zarifoğlu'da da duyarız: "Beyaz haberlerim için hazır olun kardeşlerim / Anam su döküyor ellerime / Bedenim hızla kaçıyor / Gözlerime toprak atan uykudan / Suyu çarptıkça yüzüme ve gözlerim yalnız / Yanıyorlar."

Karakoç sonrası şairlerinin de modernist şiirle derin bağlar kurduğunu göz önünde bulundurduğumda, şunu söylemem olanaklı görünüyor: Necip Fazıl'ın geleneksel hece şiiri formuna bağlı kalması ve yaşanan toplumsal/bireysel gerçekliğin **sorunsallığını** ve **maddiliğini** fazla **dogmatik** bir dinsellik içinde konumlandırması, sonraki İslâmcı şairlerin önünü tıkar gibi olmuştur. Necip Fazıl, belki de özellikle gerçeküstücü şiirin **irrasyonalist** yönelimlerinin içerdiği gizli gücü yeterince fark edememişti. Ama günümüz İslâmcı şiirinin totalite duygusunu yitirmiş ve yabancılaşmış metropol bireyinin karşılaştığı gündelik şokları **deşifre** etmeyi değil, ima etmeyi öngören bir gerçeküstücü **irrasyonel** imgelemden sağlayabileceği/sağladığı cephaneliği küçümsememek gerekir. Bu usdışılığın, bu kıyamet söyleminin, özellikle Özalist ekonomik/politik uygulamaların ürettiği **sınıf çelişkilerini** daha görünür kılma gizli gücüne sahip olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla İslâmcı şiirin imgelemsel/şiirsel düzlemde dillendirdiği, daha doğrusu **kurguladığı** uhrevî ve dünyevî **beklenti ufku**'nun sürekli **demistifiye** edilmesi gerekiyor. Marksist Sol'un öne sürdüğü eşitlik ilkesini Kur'anî ilke olarak **reddeden** İslâmcı şiirin, imgesel düzlemde önerdiği ve ima ettiği **eskatolojyanın** felsefî/siyasal sonuçlarına dikkat etmek zorunludur.

Müslüman şair, **dünyasal** içerimleri de olabilen bir şiirsel sunmaktadır okura. Dahası, bu dünyasal içerim, kimi zaman solcu şiirsel paradigmanın içerimlerinden daha gerçekçi ve etkileyici olabilmektedir. Bu olgular, gündelik yaşamın giyim kuşam, yeme içme, söyleşme gibi somut pratiklerinde gözlemlenebiliyor.

Cumhuriyet'in ilanından itibaren dışlanmış ve baskılanmış olanın **geri dönüşü** bu. Şiirsel düzlemde ele alırsam, geri dönenin hem bireyseli hem de kamusalı öne çıkardığını

söyleyeceğim. İslâmcı şiir bence tümüyle Attilâ İlhanvari bir **ego-santrik** şiir öne sürmesine rağmen, tam da İlhan gibi fonunda ya da alt katmanında somut kamusal alana (hastane, adliye, cami vb.) gönderdiği ve insanı gündelik yapıp etmeleri, kuşatılmışlığı, çaresizliği içinde yakaladığı için bir **nesnellik** kazanıyor. Ama bazı ayraçlar açmak koşuluyla:

Şiire "metafizik-olanı yakalama" görevi yükleyen (Deniz, İ. 1986, 5) bu şiir, maddesel vurgular yapıyor olsa da, son kertede sürekli biçimde öte-dünya ve **ahiret** düşüncesine gönderme yapar: "Ve bir gün sona erer o sonsuz kamaşma: Madde / ve manâ bir ruhun kabzolan sırrını fısıldar / göklerdeki ervâha. Yeryüzü şâhittir / mü'mine / Cismanî gövde çürüse de kabirde. Yâsin'le / bezenir güller o sâf bahçede." (Deniz, 1992, 44). Şunu da eklemek gerekir: Kur'an'a ve dinsel metinlere göndermeler yapmasının yanı sıra, dil düzeyinde çok yaygın bir **arkaik** taban oluşturur bu şiir. Dilin hem unutulmuş, kullanımdan kalkmış sözcükler, eşyalar ve adlarla, hem de "ikinci yaşamı" ima eden öğelerle dolduğunu görürüz: Gamlı, elîm, mahreç, sükûn, cuş, şirk, havf, kaim, hicran, çerağ, mahşerî, müphem, kesif, muhayyile, fecir, tekerrür, Kaf, Nun, Taha, Fütûh-ül Gayb, Şems ve Füsus. Bu arkaik ve eskatalojik imgelem, söylemek gerekir ki "bir pastanede oturup kıyameti bekleyen" (Karakoç, 1967, 115) reel uzam-zamanın mutsuz okurunu kuşatmayı başarmaktadır. Daha önce söz ettiğim İkinci Yeni ve Ece Ayhan şiirinin eksik kod açımından kaynaklanan aşırı kişiselleşme ve soyutlaşma olgusu da, **anlam üretici** İslâmcı şiirin bu kuşatma olanağını artırmaktadır. Şiir **ideolojik/politik** bir işleve sahipse, herhalde bu soruların ve sorunların sürekli irdelenmesi gerekecek.

○

1980'den sonra ivme kazanan bir başka eğilim, plastik sanatlar alanında gözlenen teknolojikleşmedir. Hiç kuşkusuz soyutçu eğilimler, daha 1948'den itibaren Adnan Çoker / Lütfü Günay ve Sabri Berkel sergileriyle (Tansuğ, S. 1990) belirmiştir. Ama bu yönelimler **peintüre** anlayışının ölümünü ilan

etmemişlerdir. Bu ilan ve reddiye, kapitalizmin uluslararasılaşması süreci bağlamında gelişen inanılmaz teknolojikleşme ve elektronikleşmeden hız almaktadır.

1980'den itibaren plastik sanatlar alanında **tekno-endüstriyel** ve **tekno-imgesel** içerikli **kavramsalcı** anlayışın Türkiye'de büyük ivme kazandığı söylenebilir. Ancak bir ayraç gerekir: Plastik sanatlar alanında **çoğulculuk** egemendir halen. Figür resmi de vardır, soyut resim de. Soyut dışavurumcu ve yeni dışavurumcu eğilim de güçlü sanatçılara sahiptir. Kavramsalcı sanatçılar, tuval resmiyle ilgilerini keserek malzemeyi öne çıkaran, formu ve uzamı önemseyen bir anlayış sergiliyorlar. Cam, metal, tahta türünden akla gelebilecek her materyalden yararlanıyor, tuval kullandıkları zaman da belki duygusal etkilemeden kaçınmak amacıyla figüre, özellikle de **insan** figürüne uzak durmayı tercih ediyorlar.

Kavramsalcı anlayışın yetkin temsilcilerinden Adnan Çoker, Altan Gürman, Sarkis Zabunyan gibi sanatçıların soyut dışavurumcu, Balkan Naci İslimyeli, İsmet Doğan gibi sanatçıların figüratif kökenli oldukları anımsandığında, bu **yol** değiştirmenin dünya sanat pazarının **modalarıyla** ilgili olup olmadığı sorusu da bir önem kazanır. Kuşkusuz, andığım kişiler sanatsal/estetik kaygılarla olduğu kadar düşünsel kaygılarla da yol değiştirmişlerdir. Ama bu kaygıların **çağdaşlık** ve **yenilik** gibi moda tarafından kullanılan ve pazarlanan kavramların bağlam belirleyiciliğinde doğmuş olabileceğini de anımsamak gerekir.

Kavramsal sanatın yerleştirme/düzenleme (enstelasyon) uygulamaları da kinetik, hiper gerçekçi ve foto-gerçekçi ürünleri de sökülüp takılabilirlikleri ve taşınabilirlikleri dolayısıyla bir **portatif sanat** olgusunu çağrıştırır ister istemez. Bu olgu **semantik** boyutun **sürekliliğinin** ilgasını ima eder gibidir. Ama kavramsalcı sanat, adının da hemen sezdirdiği gibi, kavramların sanatı olmayı öngörür. Görsel ve duygusal etkilemenin ötesinde düşünsel amaçlara dönüktür. Şöyle soruyor Beral Madra: "İletisi yalnız duygusal düzeyde kalan bir üretim izleyiciyi doyurur mu günümüzde?" Yapıtla seyirci arasında-

ki **çok anlamlılık** ve **yan anlamlılık** sorusunu da dile getiren Madra, çağdaş sanatın artık duygusal boyutta değerlendirilemeyeceğini vurgulamaktadır.

Ancak, kavramsal sanatın kimi örneklerinin, anlamlamanın **toplumsal matrisini** zaman zaman **önemsememe** eğilimi taşıdığını da gözden uzak tutmamak gerekiyor. Anlam, sergilenen nesnenin kendisinden ibaret sayılmak isteniyor. Nesne'nin kendisi asıldır. "Maddeye dokunmayı seviyorum" diyen İsmet Doğan, şunları ekliyor bir konuşmasında: "İçerik **geri** ve **gerici** bir kavram. İçeriğinden boşaltmak ve yapısıyla ilgilenmek beni giderek daha çok ilgilendirdi" (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 11).

Burada birkaç düzeyde yanlış anlama olduğunu düşünüyorum. Yapı varsa her zaman içerik de vardır çünkü. İçeriği **bulunmayan** bir **kavram** olanaksızdır. Doğan'ın sözleri, bir **lapsus** halinde, kavramsalcı sanatın asal bir eğilimini öne çıkarır gibidir: İnsanal, siyasal ve duygusal olana karşı beslenen kuşku. Hemen vurgulamam gerekir ki, kavramsal sanat bu düzeyleri yadsımaz. Tam tersine: **Hayırlama** olduğunu vurgulamaya özen gösterir. **Kitsch**'den yararlanma gerekçesi de budur. Kutsalı, verilmişi, her türden hiyerarşiyi yıkmayı amaçladığını öne sürer. Ama tam da bu amacı dolayısıyla, hiyerarşileri yok etmez ve eşitlemez, tam tersine **düzleştirir** ve **içeriksizleştirir.**

İnsansızlaştırmayı seçişi belki de boşuna değildir. İnsansızlaştırdıkça, nesneyi ve malzemeyi öne çıkardıkça, tarihsel/zamansal boyutu **uzamsal** ve **işlevsel/görsel** boyuta indirger ve sanatsal imgelemi, belki de hiç istemeksizin **metalaştırır.** Sürekliliği, geçmişi ve geleceği olmayan tüketim nesnelerine dönüştürür sanatsal yapıtı. Ya da böyle bir sakıncayı da içerir.

Ama örneğin İsmet Doğan, bu süreçten tedirgin olduğunu belli eder. Tuval uzamını ek parçalarla dışarıya doğru taşırıp genişletirken, materyali önemser ve birincilleştirirken hep **figürün** hayaletince izlenir. Materyalin ve teknolojinin tahrip ettiğinin ne olduğunu, Picasso'nun bir sözünü anarak

ima eder: "Peki, işin **dramı** ne olacak." (Doğan, 1990, 4. vurgulama benim).

Füsun Onur gibi boyayı, tuvali tümüyle dışlayan, nesneleri (doğal ve yapay) merkeze alan, yerleştirme/düzenleme ve portatifleştirme tekniğini seçen sanatçılara göre Doğan, figürden, insanî ve bireysel olandan, geçmişe, yani **tarihsele** yönelik göndermelerden (eski yazı vb.) kopamayışla **eklektik** bir tavır sergiliyor. Daha saf kan kavramsal çalışmalarında, örneğin **kesici** bir alet olan "makas" çeşitlemelerinde, öyle sanıyorum ki, gerici saydığı **içerik** düzlemine yürümektedir Doğan. Bütün diller gibi resim/sanat dili de anlama **yükümlüdür.**

Kavramsal sanatın ürettiği anlamsal içeriğin tartışılması, açıktır ki, tek tek ürünlerin ele alınmasını ve o ürünler düzleminde yürütülmesini gerektirir.

Kavramsal sanat malzemeyi, düzenlemeyi öne çıkarırken bir yandan hem gündelik olgulara dikkati çekmekte, hem de imgelemi özgürleştirip keyfileştirmeyi öngörmektedir. Ama sanatsal imgelemin ve sanatsal dilin keyfileştirilmesi, salt kavramsalcı olmak için kavramsal işler yapılması, rasgelenin ve banalin olumlanmasına yol açabilir ve kimi zaman gösterişten öte bir anlam taşımayabilir. Daha da önemlisi, anlamı **gösteriye** dönüştürebilir. İletişim kuruldu sanılan noktada hiçbir iletişim kurulmayabilir.

Örneğin Balkan Naci İslimyeli'nin 1990 yılında açtığı ve "Sır" adını verdiği sergide, birçok kişi benim gibi düş kırıklığına uğramıştı. Duvarlara asılı ve yere serili, boya tabakasının "yazı" hissi verecek biçimde çizildiği ve birer tablet parçasını andıran tuvallerin hepsi de aynıydı. Sergi kataloğunda "boyanın altında sanatçının hayat-sanat-insan üzerine görüşlerini açıklayan yazıları" vardı. Ama ne yazık ki seyirci o yazıları **göremiyor, okuyamıyor,** dolayısıyla da sanatçının "hayat-sanat-insan" üzerine görüşlerini öğrenmek şansından **mahrum kalıyordu.** Çünkü sergi kataloğunda açıklandığı üzre sanatçı onların "kayıtlarını silmişti". Salona yerleştirilmiş sekiz televizyon monitöründe bir oyuncu, İslimyeli'nin özel bir alfabeyle yazılmış "Sır" adlı şiirini "canlandırıyor"

ama seyirci yine ne yazık ki, bu özel alfabeyi bilmediğinden şiiri de **okuyup anlayamıyordu.** Ayrıca teypte seyircinin o güne kadar hiç **duymadığı** antik Yunan müziği çalınıyordu. Evet, serginin/gösterinin kendisi **sır** olmuştu. Her şey sırdı.

Buna karşılık Selim Birsel'in 1995 yılında Ankara Sanat Derneği'nin uluslararası "Sanat ve Tabular" konulu toplantısı kapsamında kamusal bir uzamda (Ankara Garı birinci peronunda) düzenlediği enstelasyon-happening, anlaşılır bir içerik yansıtıyordu. Kâğıt, grafit ve tutkal gibi malzemeler kullanılarak gerçekleştirilen ürün, "Kurşun Uykusu" adını taşıyordu ve peronun beton zemininde yatan figürlerin üzerindeki parkalar siyasal bir ima yapmaktan da geri kalmıyordu. Nitekim bu enstelasyon, yetkililerce PKK yandaşı bulunarak, ertesi gün kaldırıldı. Ama parka artık sadece eylemciler tarafından kullanılmadığına göre, bu "kurşun uykusu"nun fazla çok yönlü bir anlamlama yaptığını, anlam oluşturmanın böylesine gevşekleştirilmesinin tedirgin edici olduğunu da eklemek gerekir. "Kurşun uykusu." Ağır uyku anlamına mı, kurşunla vurulup ölmek anlamına mı? Polis kurşunu ile mi, kan davasında mı? Betonun üzerindeki kâğıt ve tutkalla oluşturulan gövdelerin izleyicide yarattığı anlam ve duygulanım alanı ile ilk gün gerçekleştirilen happening sırasında yerde yatan tiyatro oyuncularının ürettiği anlam ve duygulanım alanının aynı olup olmadığı da beliren bir sorudur. Ama Birsel'in en azından tartışılabilir bir anlam ürettiğini söylemek gerekir.

Aslında anlamlandırış/alımlayış, ifade ve temsil ediş/ediliş biçimlerini gündeme getiren kavramsal sanat, imgelemi kavrama, daha da ötesinde forma indirgeyerek **ve düşlemin** yabanıl yanını **rasyonalize** ederek, Nietzsche'nin söz ettiği Dionisyos'çu katmanı dışlıyor. Kavramsal sanatın, kimi zaman, anlam dışlanmasa bile materyal ve düzenleme tarafından **bloke** edildiği, görsel'in ve seyir'in öncelendiği bir zeminde yürüdüğü duygusuna kapılmamak olanaksız gibi. Sanki kavramsalcı imgelemin temel karekteristiği, **imgelem olmamak** istemesidir. İmgelem **portatif** değildir. Sökülüp takılamaz. İmgelem **tarihsel/toplumsal** olarak **eklemlenmiştir**. Duchamp

sonrası sanat, "güncel bir olay" ve "eleştiri ağırlığı olmayan" (Soysal, A.) deneysel bir arayış olarak görünüyor.

Kavramsal sanatın daha gideceği yol var: Nereye ulaşacağını şimdiden kestirmek zor. Sanatsal ve kuramsal düzeyde kalıcı etkilerinin ne olacağını da şimdiden söylemek kolay değil. Öteki yollar gibi o da bir yol sadece. Toplumsal/siyasal gelişmelerden etkilendiği gibi teknolojik gelişmelerden de etkileniyor elbet sanatsal imgelem. Artık **bilgisayar sanatı**'ndan söz ediliyor. Yepyeni olanaklardan ve ufuklardan söz ediliyor. Bir zamanlar Pop-Op-Art'ın, Kinetik Sanat'ın ufuklarından söz edildiği gibi. Metropolleşme ve teknolojikleşme süreçlerinin iç içe girmesi, yaşamın elektronikleşmesi, yeni görüntü türleri ve biçimlerinin çoğalması, tüketim mallarındaki zenginleşme, insanın çevresinde yeni imler oluşturuyor. Bu gelişmeler hiç kuşkusuz fütüristik ve semiotik düşler kurulmasını kışkırtıyor. Sanatın sokağa çıkarılması, gündelik yaşama içselleştirilmesi öneriliyor. Kavramsal sanatın bu noktada bazı avantajlar elde edebilmesi olasıdır belki. Büyük harfle yazılan "sanata" bir tepki de gözleniyor. Popüler sanatın, hattâ kitsch sanatının **demokratikleştirici** işlevinden söz ediliyor. Ürünleri "alınır hale getirerek rekabete katılalım" önerisinde bulunanlar ve "geleceği, itibarlı can sıkıcılığı haline gelen sanatla tıkamayalım" diyenler de (Ögel, S.) var. Reklamcılar, bu yeni türden görüntüleri üretmekle kalmıyor (Elida firmasının Organics adı şampuanının tanıtım filmi, Magritte'in resimlerini çağrıştıran yetkin gerçeküstücü ögeler taşıyor), bağrından doğduğu kapitalizm gibi yeni arzular da üretiyor.

Teknolojinin olanakları ve tehlikeleri, herhalde sanatsal imgelem açısından da önem taşıyor. Bu yüzden tartışma daha uzun süre devam edecek gibi görünüyor.

○

Bu uzun yazıda, metropelleşme süreciyle gündeme gelen kimi sorunları ve sanatsal/şiirsel imgelemde yol açtığı etkileri vurgulamayı istedim. Kuşkusuz, sanatsal/şiirsel imgelemin

tüm görünüşlerinin açımlanması ve betimlenmesini öngörmedim. Sadece bazı **tipik** yönelimleri ele almaya çalıştım. Ötesi çok oylumlu ve kapsamlı bir kitap çalışmasını gerektirirdi.

Bitirirken öne sürmelerimin, gözlemlerimin **yanlışlanabilir** de olduğunu biliyorum elbet. Yararlı bir tartışma zemininin oluşmasına katkıda bulunmuş isem, bu uzun yazı da işlevini yerine getirmiş olacaktır.

KAYNAKÇA

Akbal, Oktay, 1946: *Önce Ekmekler Bozuldu*, Varlık Yayınları.
Alper, Yusuf, 1995: *Yeryüzüne Vuran Telâş*, Era Yayınları.
Atay, Oğuz, 1987: *Günlük*, İletişim Yayınları.
Aydın, M. Çağatay, 1995: "Gökdere IV", Sombahar, sayı 30, Temmuz-Ağustos.
Ayhan, Ece, 1973: *Devlet ve Tabiat*, e yayınları.
Bachelard, Gaston, 1995: *Ateşin Psikanalizi*, Çev: A. Yiğit, Bağlam Yayınevi.
Bachelard, Gaston, 1988: *Seçmeler*, Çev: A. Timuçin, Remzi Kitabevi.
Belge, Murat, 1994: *Edebiyat Üzerine Yazılar*, YKY.
Berman, Marshall, 1994: *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, Çev: Ü. Altuğ, B. Peker, İletişim Yayınları.
Bilen, Mehmet Yaşar, 1985: **70** *Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, Yaba Yayınları.
Burak, Sevim, 1965: *Yanık Saraylar*, Türkiye Basımevi.
Burak, Sevim, 1982: *Afrika Dansı*, Adam Yayınları.
Cansever, Edip, 1981: *Yeniden*, Cem Yayınevi.
Deniz, İhsan, 1986: *Adımlarının Gizli Sokağı*, Şiir Atı Yayınları.
Deniz, İhsan, 1992: *Perdeler*, Bürde Yayınları.
Doğan, İsmet, 1990: *Vakko Sergi Kitabı*, V. Kortun'la söyleşi.
Edgü, Ferit, 1959: *Kaçkınlar*, Çan Yayınları.
Erbil, Leylâ, 1960: *Hallaç*, Dost Yayınları.
Erenel, Ender, 1969: "E. Ayhan Sözlüğü", Yeni *Dergi* Mart sayısı. Aynı yazı için bkz. E. Ayhan: Yort Savul, s. 147-168, Ağaoğlu Yayınevi, 1987.

Ergüven, Mehmet, 1990: *Neşe Erdok Sergi Kitabı*, Urart Galerisi Yayını.
Erhan, Ahmet, 1992: *Deniz Unutma Adını*, Can Yayınları.
Emirhan, Oğuz, 1987: *Ateş Hırsızları Söylencesi*, Cem Yayınevi.
Gölpınarlı, Abdülbaki, 1955: *Kur'an Tercümesi ve Şerhi*, Remzi Kitapevi.
İlhan, Attilâ, 1954: *Sisler Bulvarı*, Dost Yayınları.
İlhan, Attilâ, 1982: *Elde Var Hüzün*, Adam Yayınları.
İonna, Kuçuradi, 1966: *M. Scheler ve F. Nietzsche'de Trajik Olan*, Yankı Yayınları.
Jung, Werner, 1995: *Georg Simmel*, Ark Yayınevi.
Karakoç, Sezai, 1957: "Bir Materyalist Şair", *Pazar Postası*, 22 Aralık.
Karakoç, Sezai, 1967: *Hızırla Kırk Saat*, Diriliş Yayınları.
Kısakürek, Necip Fazıl, 1932: *Ben ve Ötesi*, Semih Lütfü Kitabevi.
Kurdakul, Şükran, 1993: *Bir Yürekten, Bir Yaşamdan*, Cem Yayınevi.
Kurdakul, Şükran, 1993: Cumhuriyet, 12 Mayıs, A. Al'la söyleşi.
Küçük İskender, 1992: *Dedem Korkuttu Hikâyeleri*, Armoni Yayınları.
Küçük İskender, 1995: *666*, Armoni Yayınları.
Küçük İskender, 1994: *Yirmi 5 April*, YKY.
Köz, Mustafa, 1995: *Salıdan Önceki Pazartesi*, Tüm zamanlar Yayıncılık.
Madra, Beral, 1989: *Çağdaş Sanatın Kimliği*, Galeri BM Yayını.
Marx, Karl, 1967: *Kapital*, C. 1, Çev: M. Selik, Sol Yayınları.
Nâzım Hikmet, 1990: *835 Satır*, Adam Yayınları.
Nâzım Hikmet, 1966: *Yeni Şiirler*, Dost Yayınları.
Nâzım Hikmet, 1989: *Yatar Bursa Kalesinde*, Adam Yayınları.
Nâzım Hikmet, 1990: *Memleketimden İnsan Manzaraları*, Adam Yayınları.
Necatigil, Behçet, 1955: *Evler*, Yeditepe Yayınları.
Oktay, Ahmet, 1981: *Bir Arayışın Yazıları*, Yazko Yayınları.
Oktay, Ahmet, 1983: *Yazılanla Okunan*, Yazko Yayınları.
Oktay, Ahmet, 1992: *Şair İle Kurtarıcı*, Korsan Yayınları.
Oktay, Ahmet, 1995: *İnsan, Yazar, Kitap*, Ark Yayınevi.
Oktay, Ahmet, 1995: *Şiddet, Söz, Yaşam*, Ark Yayınevi.
Orhan Kemal, 1949: *Babaevi*, Varlık Yayınları.
Ögel, Semra, 1977: *Çevresel Sanat*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
Sait Faik, 1954: *Alemdağda Var Bir Yılan*, Varlık Yayınları.

Soysal, Ahmet, 1996: "Yön Şaşırma", Toplumbilim, sayı 4, Haziran, Beyan Yayınları.
Tansuğ, Sezer, 1990: *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitapevi.
Telli, Ahmet, 1982: *Su Çürüdü*, Dayanışma Yayınları.
Uyar, Turgut, 1984: *Büyük Saat*, Can Yayınları.
Zarifoğlu, Cahit, 1989: *Şiirler*, Beyan Yayınları.

Kente Karşı Kır

Peyzaj Resminin ve Pastoral Şiirin Ürettiği İdeolojik/Politik Sorunlar Üzerine



Doğal ve kültürel çevrenin yozlaşmasından kaygılanan aydınların sanayileşme/kentleşme olayına bir tür **protestosunu** dile getiriyormuş gibi görünen, ama giderek "belirtisel" olmaya başlayan bir "doğa hayranlığı" ve "doğayla bütünleşme" eğiliminin, somut koşullarda çok farklı bir içerik yansıttığına inanıyorum. Yaşadığımız dünya; giyim kuşamdan selâmlaşma biçimine; sosyo-ekonomik koşullarca **önbelirlenen** bir göstergeler dizgesi oluşturuyor, her gösterge de hem ait olunan çevreyi hem de toplumsal ilişkileri açığa vuran bir anlamlama yapıyorsa, gündelik yaşam ve sanatsal üretim alanlarında bir **pratik** olarak beliren "doğaseverlik" olayı üzerinde biraz daha ayrıntılı düşünmek gerekir. Çünkü felsefi-siyasal bir sorun bu, yalnızca sanatsal değil. İnsanlarımızı **gündelik yaşamda, şiirde ve resimde** deniz kıyılarına, ağaç gölgeliklerine, kırın dinginliğine koşturan değişmenin **nasıl** ve **ne zaman** başladığını araştırmak, bana başlı başına bir zorunluluk olarak görünüyor. Şair ve ressam, niçin ömrünün büyük bölümünü geçirdiği kentin içinde **düşünür-gezer** olarak dolaşmayı, yaşamın ıvır-zıvırını toplamayı, yani toplumsal olanın içeriğini **anlamayı** bir yana bırakarak **yerli turist** ve **doğa âşığı** olmaya karar verdi?[1] İşliğin ve boş zamanın[2] geçirildiği uzamların (ev dahil) betimlenmesi niye ilgi çekmiyor? Şair ve ressamla, okurun ve seyircinin kentin karmaşasından bir tür **pastoral'e** ve **peyzaj'a** çekilmesinin nedenlerini nerede aramalıyız? **Bir tür:** Çünkü pastoral'i üreten somut koşullar bugün bulunmamaktadır. Makineli tarımın girdiği bir kır, artık o biçimde algılanamaz elbet. Üstelik, pastoralin zaten

kırsal kesim insanının değil, kent insanının düşlerini, **aldanımını** yansıttığı kesin. Özellikleri, nesnelleştiriliş biçimi ne kadar değişirse değişsin, pastoral her zaman kent yaşamının nimetlerinden yararlanan ama uygarlığın sorunlarından kaçıp kurtulma eğilimini yansıtan kentliye özgü **ülkücü** bir tavrı ortaya koymuştur. Bu yanıyla bakıldığında, az sonra üzerinde duracağım **seyir** kavramı dolayısıyla, **sınıf çelişkilerinden** arınmış gibi görünen kırsal yaşama karşı duyulan bir özlemin ürünüdür pastoral. Başka türlü söylendiğinde, doğuşunu borçlu olduğu çevrenin kendi gerçeğini algılamasına engel olmaktadır.[3]

Prof. İlhan Tekeli, iyi toplum imgesinin daima kırla bütünselleştiğini vurgulayarak "kentliler arasında kenti yadsımak ideolojik bir nitelik kazanmıştır" diyor.[4] Gerçekten de, feodal ilişkilerin çözülüp eski düzenin yıkılmasından sonra, her **toplumsal ütopya** bir doğaya dönüş düşüncesini de içermiştir. Sanayileşmenin yol açabileceği kimi sakıncaları çok önceden gören Rousseau'nun, **özgür insan**'ı meta ekonomisi öncesindeki doğal ortamına döndürmeyi önvarsaydığı söylenebilir. Burada Rousseau'nun toplumsal yaşamı, dolayısıyla toplumsal örgütlenmeyi ve kültürü dıştaladığı yolundaki kimi geleneksel savlara katılmıyorum elbet. Sadece, Rousseau'nun da doğayı ve doğal yaşamı sanayileşmenin, dolayısıyla henüz doğum halindeki kapitalizmin insanal ilişkileri **şeyleştiren** yaşama biçimine karşı bir alternatif olarak görmekten kendini haklı olarak alamadığını vurgulamak istiyorum. Sınıf ilişkilerinin böylesine karmaşıklaşmadığı, kitle iletişiminin egemen sınıf(lar) lehine böylesine uyumlandırıcı ideolojik işlevler gerçekleştiremediği bir dönemde, doğanın ve kır yaşamının para ekonomisi öncesine ait özellikler yansıtabileceği, yozlaşma sürecini dışavurmayı başarabileceği söylenebilir. Bu türden sanatsal ürünlerde **şeyleşmemiş** insan ilişkilerine gönderme yapılmak istendiğine inanılabilir. Ama kapitalist ekonomi tarafından önbelirlenmiş bir toplumsal kuruluşta, doğa ve kır betimlemelerine yaslanan sanatsal ürünlerin bu türden bir işlevi gerçekleştirdikleri ya da gerçekleşti-

rebilecekleri kolayca söylenemez. Kaldı ki, kapitalizm öncesi dönemde **bile** doğanın **görülüşü** ve **gösterilişi** çok farklıdır. Biçem sorunlarıyla ideolojik düzey arasında dolayımlaşmalı bir bağlantı bulunduğu düşünülecek olursa, bu farklılığın kaçınılamaz olduğu söylenebilir.

Peyzaj'ın büyük ustası Lorrain, kendini Roma uygarlığının, daha doğrusu Rönesans'ın **üyesi** saymış, ülkesini bırakıp görkemli şatolarla, düzenli bahçelerle dolu İtalya'ya yerleşmiştir. Dünyası soyluların **güvenlikli** ve **hazcı** dünyasıdır. Bu yüzden, resimlerinde düzenin dinginliğini bozacak hiçbir öğe yer almaz. Çünkü ressamın doğası, resim o doğayı sahiplenen ve kullanan kesimin dünya görüşünün içinden alımlanan görünümleri dışavurduğu için, görevlilerce **bakılan** ve **korunan** bir doğadır. Ama bu güvenlikli doğa anlayışının Constable'la birlikte parçalanmaya başladığı söylenebilir. Varlıklı bir değirmencinin oğlu olan Constable, tam da bu yüzden, çevresine bakındığında Lorrain'inkinden farklı bir doğa **görür**. Sadece yaprağın ve çimenin yeşilinin alımlanışı değildir onları **ayıran**: Lorrain'in göremediği ya da görmesine olanak bulunmayan "saman arabası"dır da. Onun kırı, aristokratların sahiplenmediği, içinde yaşamadığı bir kırdır. Sanatsal güzelin her zaman salt **güzelliği** yansıtmadığını epeydir biliyoruz. Simone de Beauvoir "Barres **toprak mülkiyetinin** büyüklüğünü Lorrain'den öğrenmiştir" derken, bu soruna çok çarpıcı bir gönderme yapar.[5]

Gaugin'in ilkelciliğinin altında sanatsal kaygıların yanı sıra, kapitalizmin yaşama biçiminden nefretinin yattığını da kabul etmeliyiz. Siyasal içerikten **yoksundur** elbet, ama Gaugin, kapitalizmin yaşama biçemi ve pratiği içinde kalındığında, doğaya çekilmenin **bile** sorunu çözmeye yetmeyeceğini görmüştür. **Para ekonomisi öncesinin** simgesidir Tahiti. Gaugin'in resimlerinde apaçık görülür bu bozulmamış, yabancılaşmamış insan ilişkilerine duyulan özlem (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 12 ve 13). Tüm öteki resimlerinde de görüldüğü gibi. Yalnızca egemen resim ideolojisini değil, o ideolojiyi üreten **dizgeyi ve coğrafyayı** da dıştalar bu sanatçı. Resim-

lerinde salt doğa değildir saflığını koruyan, insan da insan ilişkileri de **saftır** henüz: Çıplaktır. Şeyleşmiş bir dünyayı reddeder ressam. Yabanıl biçeminin hedef aldığı, toplumsal yaşam değil, toplumsal kuruluşun belli bir biçimidir. Gaugin'in egemen resim anlayışını ve resim yapma tekniğini kırmasının nedenini, ressamın o cüretli **kopmasını** yalnızca topluma uyum gösteremeyen bir kişi olması türünden ruhbilimsel gerekçelerle açıklayamayız. Burada söz konusu olan karmaşık bir süreçtir, çeşitli öğelerin eklemlendiği bir süreç.

Kuşku yok: Peyzajın, resmin **varoluş** biçimlerinden biri olduğu söylenebilir. Ama aynı kesinlikle dünyanın **estetize** edilmesinin aracı olduğu da öne sürülebilir. Gerçek doğa ile peyzajın dönüştürülmüş doğası arasındaki ilişki, yalnızca estetik değil, her zaman **semantik** bir sorun da oluşturur. Resmin tarihi, doğanın hem gerçekliğin nesnelleştirilmesi, hem de gerçeklikten kaçılması amacıyla kullanıldığını gösterir. Millet doğaya, kırsal yaşama açıldığından, orada **kent-dışı** olanla birlikte, en güç maddi koşullar altında **çalışan,** hem kendisinin hem egemen sınıf(lar)ın yaşamını sağlayan üretici köylüyü **de** görmüştür. Courbet de öyle. Manet'in *Kırda Öğle Yemeği* adlı çarpıcı resmi peyzajın sınırını genişletmekle kalmaz; biri çıplak, öteki yarı çıplak iki kadın figürünün estirdiği o çok incelikli "orji" havasıyla egemen aktöreye apaçık bir **saldırıyı** da dile getirir (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 14 ve 15).

Oysa bizim peyzajcılarımızın çoğunluğu insanı iyiden iyiye dıştalıyor ya da **süsleyici** bir öğe olarak kullanıyorlar. Bu resimlerde, tek başına güzellik **nesnesine** dönüştürülüyor doğa. Yeniden döneceğim bu idealleştirme sorununa, ama önce bir başka sorun üzerinde durmak istiyorum: Son on yılda izlediğimiz bizim peyzajlarımız, herhangi bir **toplumsal aidiyet** yansıtmıyor. Sanatçılar **ortak güzel**'i imgeleyen bir doğa üretmeye özen gösteriyorlar. Burada, sanatsal değerini tartışma konusu etmediğimi belirterek, Turan Erol'un Bodrum resimlerini örnek seçeceğim. **Beyaz** badanalı evlerden ve duvarlardan sarkan **mor** salkımlarla örülü bu tabloların, aslında doğal ve insanal bir coğrafya yansıtmadıklarını hemen söy-

lemek gerekir. Beyaz'ın ve mor'un sunduğu, uzam ve zaman düşüncesini içermeyen bir **soyutlamadır**. Buradan bakıldığında, peyzajın gerçekle ve gerçeklik duygusuyla olan ilişkisini yitirdiği öne sürülebilir. Kimi resimlerde görülen ve insan dünyasına gönderen öğelerin ise, içinde yaşanılan dünyadan tam bir **uzaklaştırmaya**, gündelik yaşamın ağırlığını ve yetersizliğini **unutturmaya** yaradığını sanıyorum. Her şey dingin, uyumlu ve çelişkisiz bu resimlerde. **Resmeden** göz, **seyreden** gözü de **aldanıma** çağırıyor sürekli. Estetize etme kaygısı, doğanın ve kır yaşamının daha insanal olduğunu öne sürerek yaşanan kapitalistleşme sürecinden kuşkuya düşmemizi, işlikte geçen zamanın çekilmezliğini anlamamızı engelliyor. Yapıt ve seyirci ilişkisindeki **bilişsel** düzey yok ediliyor, içerik yalnızca **haz alma** sorununa dönüştürülüyor. "Resim resimdir" biçiminde formüle edilen bir karşı-çıkışın her zaman yapılabileceğini, dahası, bu yaklaşımın geçerli olabileceğini bilmiyor değilim. Ama bu, tartıştığım sorunu geçersizleştirmiyor.

Buradan itibaren, pek çok ressamı göz önünde bulundurduğumu ve sorunu şiir açısından da irdeleyeceğimi vurgulayarak, şu yorumu öne süreceğim: Kapitalistleşme sürecini yaşayan Türkiye'de, doğayla **şeyleşmiş** bir ilişki içinde insan. Yabancı ona. Çünkü doğanın kendiliğinden biçimde, aracısız sahiplenilebilecek öğeleri; deniz, güneş, orman, dağ artık birer **meta**. Dolayısıyla onlardan yararlanabilmek ancak **satın almakla** olası. Ama böylece doğayı olduğu gibi yaşayamıyor insan. Onunla **olmuyor**. Ona bütünüyle ya da geçici biçimde **sahip oluyor**. Üstelik bu sahiplenme apaçık bir **sınıfsal** içerik yansıtıyor. Doğaya gerçek anlamda yerleşebilenler egemen sınıf(lar)ın **üyeleri**. Alt gelir gruplarının ve işçi sınıfının üyelerinin doğaya çıkabilmesi, bütün bir yıl en temel gereksinimlerden tasarruf yapılmasıyla ya da borçlanmayla olanaklı. Ama bu koşullarda bile ancak **pansiyonlara** sığınabiliyorlar. Doğayla birliktelikten söz edilebilir mi burada? Yaz boyu, binlerce, on binlerce kişinin arasında böylesine bir **birliktelik** olanaklı mı? Doğayla bütünleşme denen, aslında turizm sanayiinin üretip beslediği **tatil ideolojisi**'nin zorunlu kıl-

dığı pratikten başka bir şey değil. Ressam, peyzajında ilkin bu olguyu dıştalıyor ve idealleştirdiği **bir** doğayı, herkesin paylaşabildiği, paylaşabileceği bir doğa gibi sunuyor. Masmavi denizin ortasında süzülüp duran yelkenlileri, yaşamın cümbüşünü herkesin benimsemesini istiyor. Bir **eşitlik** izlenimi yaratıyor. Ama resminin **fiyatı** bile bu eşitlik sanısını yıkmaya yetiyor; kendisi bu olguyu görmezden gelse de.

Günümüz Türk peyzajında gözlemlenen bir başka tersine çevirme, doğrudan doğruya nesnenin kendine yönelik. İdealleştirmeyi seçen ressam **çevre kirlenmesini** boşluyor. Kıyıdaki ve denizdeki sanayi atıklarına hiç yer vermiyor tuval. Peyzaj, reel yaşamımızın her türlü sıkıntısını ve çirkinliğini dışlatıyor kısaca. **Düşsel** bir doğaya çağırıyor bizi resim. Gerçekliğin **aşılmış** olduğunu imlemek istiyor. Ama bu aşmayı onaylayanlar, hem doğaya gönüllerince **sahip** olabilenler, hem de o resimleri **satın** alabilenler. Resmi bir an seyredebilenler ise, **güzelliğin**, kendilerinden **esirgenmiş** o yaşamı gerçekten **istemelerine** engel olduğunu kavrayamadan, sanatçının tekniğine duydukları hayranlığı belirtiyorlar sadece. Daha önceki kimi yazılarımda da özellikle vurguladım: Birkaçı dışında, hiçbir ressamın isteği değil bu.[6] Bilinçli bir seçim değil. Ne var ki, günümüzde sanatsal iletişim/bildirişimin gerçeği bunlar. Çünkü öteki sanatçılar gibi ressam da, A. Moles'i izleyerek söylersem, son kertede "kendi eyleminin sonuçlarından ziyade, sosyo-kültürel çerçevedeki büyük olaylar tarafından koşullandırılmaktadır."[7] Ressam olarak, peyzajı, **tarihi** içinde yalıtılmış biçimde alımlamakta ve önceki ustaların yolunu izlemeyi sanatının gereği saymaktadır haklı olarak. Kişisel biçeminin, bu dolayımlaşma dışında bir şey yansıttığını sanmaktadır. Sanatının kurallarına uymaktadır sadece. Gel gelelim, böyle demekle, ressam, tabloda yer alan tek tek öğelerin eklemlenerek **anlamsal** bir yapı oluşturduğunu, dolayısıyla seyirciyle **iletişime** girdiğini kabul etmediğini söylemiş olmaktadır. **Biçemin** son kertede **bildiri'nin kendi**si olduğunu varsayıyorsak, bu sorun'un ikincil düzeyde bir sorun olarak görülemeyeceği anlaşılır. **Sanatsal değer** saklı

kalmak koşuluyla, J. Berger'in "geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır"[8] sözü, günümüz için de geçerlidir elbet.

Burada, bir noktayı önemle belirtmek gerekiyor: Sorun, resimle siyasal bir bildiri iletmek ya da **işçi** resimleri yapmak değil. Hattâ böyle düşünüldüğünde, **salt** çalışmayı, üretimi ve kahramanlığı öven bir resmin de son kertede tıpkı bir tür peyzaj gibi toplumsal/siyasal çelişkilerin görülmesini engellediği ve **imgesel, düşlemsel** bir dönüşümü olanaksızlaştırdığı söylenebilir. Asıl sorun, peyzajın ve kır yaşamının egemen yaşama biçimini olumlayıp olumlamaması, seyircide hem doğanın kendisine hem doğanın yaşanış biçimine ilişkin yeni bir duyarlılık uyandırıp uyandıramaması. Yetkin bir ilk örneğe bakalım yine: Turner peyzajı seçer ama geleneksel doğayı, kırı **terk eder**. Doğanın başka bir **göz** ve **duyarlılık** açısından algılanması söz konusudur çünkü. Peyzaj'ın yerleşik değerlerini bir yana bırakır Turner, **durağan** olan öğeleri neredeyse hiç kullanmaz. Resmin içerdiği uzam seyircinin yaşadığı, tanıdığı uzam değildir. Dahası: Bu yabanıl uzanın baş sorunu **ışığın dağılımıdır**. Onun hızını sezmiştir (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 16). Bu yüzden toprağa döndüğünde **yeni** öğeler seçer: Bir tren örneğin. T. Gautier'i izleyelim, bu resim konusunda anlatmak istediğimi en yetkin sözcüklerle dile getirdiği için: "Karanlıkta, koca, kızıl, donuk gözlerini açarak, vagonlardan oluşan ve korkunç bir kuyruğa benzeyen uzun omurgasını sürükleyerek giden, **öfkeli** fırça darbeleriyle yeri göğü birbirine karıştıran **vahşi**, çılgınca bir resim; garip, **saçma** bir yapıt, ama onu yapan **deli** aynı zamanda bir dâhi."[9] Altlarını çizdiğim sözcükler, Turner'in o günün reel yaşamını ve estetiğini nerelerden sarstığı hakkında yeterli imlemeyi yapıyor kanısındayım.

J. Berger'in vurguladığı siyasal sözcüğünün çok karmaşık bir süreç içerdiği belli. Dolaysız sav sözler geliştiren **ajit-prop** türü bir resim değil çünkü söz konusu olan. O da, ressamı her şeyi açıklayan biri olarak görmüyor. Ama, örneğin Monet'in *Saint Lazare Garı* resimlerinde, resimsel değer **değiş-**

melerinin ve hesaplaşmalarının yanı sıra, verili yaşam değerlerini ve onlara ilişkin algılama biçiminin değişmelerini nesnelleştirdiğini de kabul etmek gerekir. Bu bakımdan fabrikalar, apartmanlar, gecekondular ile dolan, hattâ kuşatılan ve erezyona uğratılan **gerçek** doğaya **düşsel** bir görünüm vererek, ressam, kapitalistleşme sürecinin günlük yaşamı yozlaştırışını ve insanı denizin, güneşin, ağacın **alıcısı** durumuna getirişini mi **yansıtıyor**, yoksa varlıklının varlıklı, yoksulun yoksul olarak **de facto** kabullenildiği somut koşullarda üretilen **turistik** bir doğaya sığınmayı mı sağlıyor sorusu, boşlanılacak bir soru değildir. Durgunluk ve mutluluk içinde alımlanan ve seyirci ile okura bu biçimde iletilen **kır yaşamı**, kentten bir **kaçış** elbet, ama bu kaçışın olumlu bir bilişsel işlev yerine getirdiği söylenebilir mi? Buradaki **geriye dönük** (regressive) bir içerik bile değil aslında. Çünkü geriye, geçmişe dönük bir içerik, kimi özgün koşullarda **yaşanan zamanın yetersizliğini**, acımasızlığını, insan dışılığını imleyebilir. Kır, hiç kuşkusuz, kapalı ilişkileri, henüz koruduğu bazı eski üretim biçimleri ile geçmişi anımsatır. Bu yüzden, şeyleşmemiş, insanal bir zamana gönderebilen bir bağlam içine yerleştirilebildiğinde, geçmişin kimi değerlerinin vurgulanması, şimdiki zamanın **tümden** olumsuzlanması anlamına gelmeyebilir. Çünkü, önünde sonunda, bu zamanın **dönüştürülmesi** sorunu, gelecekle ilintili olduğu kadar geçmişle de ilintili.

Bunun yanı sıra, peyzaj, yaşanan zamanın hem bilişsel, hem duygusal düzlemde yansıtılmasına da yöneldiği için, ressamın gözüyle çevre arasındaki ilişki de ayrı bir önem taşıyor. Çevre, coğrafya açısından da toplumsal açıdan da bu yüzden ayrı bir işlev üstleniyor elbet. Yukarda Bodrum resimlerine ilişkin kaygılarımı dile getirdiğim değerli sanatçı Turan Erol'un, seyirciyi kırgın ve umutsuz bir duyarlığa yönelten "sarılarla" kurulmuş gecekondu resimlerinin burada anımsanması gerektiğini söylemeliyim. Yaşanan gerçekliğin olumsuz yanını yetkinlikle yansıtan Duran Karaca da anımsanmalıdır, Çukurova resimleriyle elbet. Ne var ki, **resim pazarı**, birçok ustanın kent gerçeklerini görmezden gelmesine, kırı ise **es-**

tetize etmesine yol açıyor. Her şey nasıl da hızla **salonun dekorasyonu** içinde düşünülmeye başladı. Neredeyse, omuzları testili, tertemiz yemenili köylü kızlara **bile** rastlayamayacağız. Kentin her türlü yoksullukla donanmış gecekondu semtleri, örneğin Oya Katoğlu'nun minyatür biçemini çağrıştırmaya özellikle özen gösteren resimlerinde bir "mutlu uzama" dönüşmüş bulunuyor zaten. Doğayı büyük bir umursamazlıkla aşındıran yerli turistlerin pansiyon odalarındaki her türlü düş öğesinden **yoksun kılınmış** "tatil yaşamı" sahnelerine ise hiç mi hiç rastlanmıyor. Ressam, peyzajı 17. ya da 18. yüzyıldaki içeriğiyle sürdürmeye uğraşıyor. Bu zamandan kopuş, doğrusunu söylemek gerekirse, ressamın biçem açısından da aşama yapamamasına yol açıyor, ister istemez. Burada yine T. Gautier'ye göndereceğim: "Afrika'yı ressam **gözüyle** keşfeden Delacroix oldu"[10] diyor. Doğaya ve kır yaşamına dönen ressam herhangi bir şey **keşfedemediği** için, "hayali olanı gerçekten daha gerçek bir hale koyamadığı"[11] gibi gerçeği de düşsele çeviremiyor. Giderek **popüler kültür** tarafından özümleniyor ve **egemen ideolojiyi** yansıtıyor...

○

Şirin doğayla ve kırsal yaşamla ilgisi, çok daha karmaşık bir sorun. Çünkü sözcüğün renklerden ve biçimlerden daha **kesin** ve **doğrudan** bir anlamı olduğu sanılıyor. Ama şiirin bir **yan anlam** sanatı olduğu epeydir bilindiğine göre, sözcük ve imge'nin metinde gösterdiklerinin dışında bir algılamaya yol açabileceği kesin. Üstelik, şiir toplumda dolaşıma girer girmez, günlük yaşamdaki ortak gösterge dizgilerinin **önbelirlediği** anlamsal çerçevede de alımlanabiliyor. Buysa, şairin de okurun da sözcüklere eskisi gibi **güvenemeyeceklerini** gösteriyor. **Sapma** sanki iletişimin zorunlu bir öğesi burada. Örneğin, yurt sevgisi **ulusçuluğu**, halk sevgisi **popülizmi** nesnelleştirmeye yarayabiliyor.

Türk şiirinin kırsal yaşamla ilgisi oldukça karmaşık bir süreç oluşturur. Türkçülük akımının etkisiyle başgösteren hece'ye dönme eğilimi, ister istemez halk şiirini de gündeme ge-

tirmiştir elbet. Her edebiyat tarihi kitabında bulunabilecek bu tür bilgiler vermenin gereği yok. Ama buradaki bir nokta önemle vurgulanabilir: Kırsal yaşamı bir **ideoloji** içinde **görme** ve **diriltme** girişimi asıl tek parti dönemine rastlar. Partinin "halkçılık" ilkesinin yaygınlaştırılmasını ve kentlinin duygusal açıdan köylüye dönüştürülmesini öngören bu girişim, şiir alanında uzun süre etkin olmuş ve Ahmet Kutsi Tecer gibi bir şairin yozlaşmasına yol açmıştır. "Orda bir köy var uzakta." Gerçi, Orhan Veli'den Oktay Rifat'a, kimi yenilikçi şairler de bir dönemde, popülist olduğu açık düşünsel kaygılar dolayısıyla "halk ağzını" kullanmışlardır ama, bu bir **içerik** ilişkisi olarak değil, **biçim** ilişkisi olarak belirmiştir. Büyük kent olayları "koşma" ve "türkü" diliyle iletimlenmek istenmiştir nedense. Burada, Melih Cevdet'in folklor/şiir ilişkisindeki ikirciği çok önceden gördüğü, köylülüğü pek benimsemediği söylenmelidir yeri gelmişken. Kendi doğal ortamının ürünü olan Veysel bir yana, folklor ilgisi ve halk şiiri biçemi tutkusu, önemli bir şair yetişmesine yetmemiştir. Ama "halk şiiri" ideolojik/siyasal **bir öğe** olarak şiirimizi hâlâ etkilemeyi sürdürmektedir. Gel gelelim, mutlaka tartışılması, irdelenmesi gereken bu sorunlar, yazımın asıl sorununu oluşturmuyor. Çünkü ben biçimsel olanı fazla önemsemiyorum bu yazıda. İlgimi çeken, **kentli** yazarın da, kente yerleşmiş köy kökenli yazarın da nesnelleştirdiği bir tür pastoralin içeriği. Kırla kent arasında yaşama biçimi açısından kurulmaya çalışılan ilişki. İnsanın birkaç kez okumaktan kendini alamadığı güzellikteki kimi şiirlerin içeriğinin yansıttığı etik değerler. Söylemek bile fazla: Bu tür sorunlar, ancak **yetkin** sanat ürünlerinde içerilebiliyor. Çünkü düşünülmüş, önceden tasarlanmış değiller. Yaşanan zamanın ve toplumsal ilişkilerin dolayımlı bilgisini ve somutluluğunu yansıtıyorlar. Yaşanan gerçekliği hem **evetleyerek** hem **hayırlayarak** nesnelleştiriyorlar. Olması gereken bir dünyanın bilinciyle alımlamıyorlar **içinde** üretildikleri toplumsal gerçekliği. Düşünsel açıdan olumsuz öğeler taşısalar bile **sanatsal** kalabilmelerinin nedeni de bu.

Beni ilgilendiren sorun açısından, Oktay Rifat'ın şiiri çok

önemli. Özellikle üç kitabı: *Çobanıl Şiirler, Bir Cigara İçimi, Elifli.* Zengin imgesel yapısıyla okurda sarsıcı çağrışımlar uyandırmakla kalmıyor bu şiirler, **güncel yaşamı** da sorguluyorlar açıkça. Yıkılış ve kurtuluş, umutsuzluk ve umut arasında gidip geliyor okur. Burada **kırgınlıktan** söz edilebilir pekâlâ. Toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bir kırgınlık bu kesinlikle. Doğaya, kırsal yaşama yakınlık duyan birinin, belki de artık dinginlikten başka bir şey aramayan birinin alçak sesli eleştirilerinden ibaret bu şiirler. Üç kitabın son kez bir arada ve *Çobanıl Şiirler* adıyla yayınlanması, kırsal öğenin vurgulanmak istendiğini gösteriyor bana kalırsa. Bu yüzden, üç ayrı kitaptan değil, tek kitaptan söz ettiğimi belirtmeliyim.

Şurası kesin: Köy yaşamında ve köylüde **erdenliği, saflığı, sevecenliği, dürüstlüğü** buluyor Oktay Rifat. Şiirler, **insanal** olanın ancak köyde ve köylüde **gerçekleşebileceğini** imliyor. Gerçi coca-cola'sına kadar köye girmiştir kent uygarlığı ama, şair, henüz **korunabilen** kapitalizm öncesi üretim ilişkileri dolayısıyla kırsal kesimde **"şeyleşmemiş"** bir yaşama biçiminin egemenliğini **görmektedir** sanki. Kırsal kesim ilişkilerini ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde yaşayamayan, ama o yaşamı geçici olarak **seyreden** (başka ne yapabilir zaten?) şair, kendi somut koşullarına oranla bozulmamışı bulduğunu sanmakta haklıdır elbet. Ne var ki, üstün bir sanatsal değer yansıtan bu seyir, aynı zamanda bir **aldanımı da** dışavurmaktadır. Özellikle vurgulamak gerekli: Bu aldanım gerçekliğin çarpıtılmasından kaynaklanmıyor. Tam tersine: Gerçekliğin **kendiliğindenliği** içinde yaşanmasından doğuyor. Çünkü şair, belki de herkesten iyi biliyor gerçekle gerçeğin **yansıtılış biçimi** arasındaki ilişkiyi. "Fotoğraf" adlı şiir yetkin bir örneği bunun:

> Fotoğrafçı ne çizik bırakmış yüzlerinde ne gölge
> avuç içi surat, hokka ağız, lokma burun.
> Bu yalancı varsıllık, bu yapma güzellik,
> karton uçakları, gemileri gibi kimi fotoğrafların
> sırıtsa da ne çıkar! Bir günlük beylik beylik.

Ama bu bilgiye fotoğrafı çektirenlerin sahip olmadığı, belki de "bir günün beyliği beylik" düşüncesi dolayısıyla sahip de olamayacağı kanısına ulaştığı seziliyor şairin. Bu yüzden de, yazının ilk bölümünde vurguladığım gibi, varsıllığı ve yoksulluğu olduğu kadar varsıl/yoksul ilişkisini de bir anlamda **de facto** kabulleniyor. Olgu **doğal** görülmeye başlayınca, yoksul ama çifti çubuğuyla uğraşan, çoluk çocuğuyla uykuya varan, tarlada ya da çarşı pazarda gününü dolduran köylüyü betimlemek ve kabullenilmiş zorluklarını anlatmak kolaylaşıyor:

Elini buğdaya daldırdı
Bir avuç aldı
Baktı uzun uzun
Bir tarla diye düşündü
İsterse taşlı olsun
Bir öküz bir de saban
Gerisi yalan[12]

Kitaptaki şiirlerin büyük bölümünün **köylü** söylemi'ni nesnelleştirdiği öne sürülebilir: **Mülk edinme çabası, tevekkül, yazgıcılık**. Bu yaşamın temel birimi, hiç kuşku yok **ev**'dir. Şiirler alt katmanda, tüm yoksunluklarına rağmen "aile yaşamı"nı çağrıştırırlar. İçinde acılara birlikte göğüs gerilen, geleneklere sahip çıkılan, dahası, babadan oğula anadan kıza devredilen iç yaşam biçimiyle ev; bir aylayla donanır neredeyse:

Bir yıldız doğar üstüne
Gittikçe daha parlak
Gittikçe daha yakın

Üstelik bu ev'in, **varsıl** bir ev olması ana ilkedir. Kız'ın daima bu varsıllığı sağlayacak birini bulması gerektiği egemen aktörenin önkoşuluysa boşuna değil: **Meta** değerini bulmalıdır elbet. "Genç Kız" başlıklı şiir, kendisi de bir yoksulla evlendiği anlaşılan bir ananın duygularını dile getirir. Yoksulun varsılla evlenebilmesinin hemen hemen olanaksız bulunduğunu, kendi somut durumuna **rağmen** anlayamayan

ana'nın. **Bir an** başkaldırır, hayıflanır olsa da durumuna, sonunda kabullenir gerçeğini: Aldanımını severek **yaşar**. Çünkü, önünde sonunda evi de göğü de "şeftali kokutmak" olanağı bulunabilir. Bu yaşama sevinci'nin bir tür tevekkülden kaynaklandığını söylemek, fazladan bir abartma değildir. Şairin **köylüm** dediği, yoksulluğunu **bilir** bilmesine, gel gelelim bundan öteye de gidemez: Durumu olağan karşılar. Yakınması gelip geçicidir, işin özüne de ilişkin değildir. Günlük gereksinimini karşıladığında mutlu olmaya hazırdır:

Yoksulluğumun bulduğu adam
Benim gibi gurbetçinin biri
Çömeliyoruz yolun yamacına
İşsiz tütünsüz çaysız
Lafla laflayabilirsen
Aç açına

Besbelli: İşi, tütünü, çayı bulduğunda, hep böyle gelmiş ve böyle gideceği için; kendi bencil dünyasına çekilecek, bir başka yoksulu seyretmekle yetinecektir. Hattâ tüm yaşamı dingin bir **seyre** dönüştürecektir:

Nalbant bir atı nallıyor
Çınarın gölgesinde
Karşısı berber ve eskici
Kumrular inip kalkıyor
Gel diyor aydınlık
Aşınmış taşlara gel gölgeye gel
Çek iskemleyi otur
Seslen bir çay getirsinler
Sokağa bak ata bak nalbanta bak
Bak yaprak kıpırtısına ağacın
duvarda sağrıda ve yüzde

"Akşam Sofrası" başlıklı şiir, doğanın ve yaşamın bu seyrinin, **mülkiyet ilişkilerini** olduğu kadar **toplumsal hiyerarşiyi de** geçersizleştirebileceğini imler, **eşitlenir** herkes:

Bölüştük ekmeği egemen
Babaca, yanaşma ve çoban
Doğa baştan başa dingindi

"Küçük kâğıtlarını küçült / Gündelik şiirimizin" diyen şair, bu günlük yaşamın **dramlarını** yakalamaktan da geri kalmıyor gerçi; "Kasap" adlı şiirde olduğu gibi:

Kirpik çizgisinde uykuda
Yüz gram kıyma bekliyor küçük

"Çizme" de saptayan bir şiir sayılmalı:

Onun çizmeleri var
Ökçesi nalçalı
Tabanı kabaralı
Benimse ayaklarım çıplak
Yaralı

Görüldükten sonra unutulan dramları da kavrayan bir dikkat, ister istemez ekonomik düzeye de yöneliyor. "Dağlılar" ve "Vidalar" adlı şiirlerde, ücret ve emek kavramları vurgulanıyor ama bu vurgulama aktörel bir sorun, daha doğrusu bir bulunç (vicdan) sorunu olarak beliriyor. Bu bakımdan, bir anlamda emekle ücret arasındaki mevcut eşitsizlik **doğallaşıyor.** Dahası, hemen devreye giren **çevre betimlemesi,** içeriğin algılanmasında sapmaya yol açıyor.

Oktay Rifat'ın betimlemelerinin neredeyse **resim** olduğu söylenmeli burada. "Görünüm", "Kumsalda Günbatımı", "Çapada", "Sardunyalı Komşu", "Uykuya Doğru", "Erkenden", "Gemide" gibi şiirler hemen akla gelenler elbet. Kitabın tüm şiirleri gündelik yaşam **sahnelerini** en ince ayrıntılarına kadar veren betimlemelerle dolu. Kent yaşamına ilişkin kimi şiirlerde de rastlanan ayrıntılar, hiç kuşkusuz, her gün görülen olağan edimleri, nesneleri ve araç gereci açığa vuran, bu özellikleri dolayısıyla da önemsenmeyen ayrıntılar. Bir araya getirildiklerinde alımlayan okurda "ah, bunu şimdiye kadar niye görmemişim" türünden bir **sevinç** uyandırıyorlar.

Başka bir söyleyişle, günlük yaşamda farkına varılmayan durum ve nesneler bu birdenbire varoluşlarıyla, belirişleriyle insan ilişkilerindeki **olumlu** yanı imleyerek, bunun olanaklılığını vurgulayarak reel yaşama sarılmamızı sağlıyor. **Köylüsü**'nden edindiği bu iyimserliği şair, küçük olayların şiirine yönelerek her yerde olanaklı kılmayı deniyor:

> Saksıdaki sardunyalar komşunun penceresinde
> bir bakış, bir gülüş, bir sesleniş oluyor birdenbire,
> elinde bardak, çalıyor kapılarını:
> — Biraz yağ, diyor, varsa, bakkal uzak, ödünç.
> Tavuklar kaçışıyor önünden duvarı dönerken.
> Varıyor mutfağa, dünya büyük, yaşam güzel,
> çingene pembesi sardunyalar komşunun penceresinde.

"Mevsim Başında Yalı Kahvesi" adlı şiirin son dizeleri, her şeyin **mümkün, doğal** ve **zorunlu** olduğu yolundaki bir iç inancı, dolayısıyla **bu** yaşamın olumlanması gerekliliğini yansıtıyor bana kalırsa:

> Biri gelse, demli bir çay yap, diye seslense kahveciye
> bir kadın çömelse çıkınını bırakıp yere, terini silse,
> yalınayak çocuk, omuzunda sandığı, sorsa: Boyayalım
> mı ağabey!
> Olacak bütün bunlar. Yaz gelecek Gök ham, mavilik taze.
> İskemleler deniz üstünde, masalar, tente.

"Demin ve Şimdi", "Bir Adam" gibi şiirlerin yansıttığı mutluluk, tüm öteki şiirlerde olduğu gibi hep yetkin resimsel öğelerle destekleniyor. Buysa galiba şu anlama geliyor: Çevreye bakmak, toprağı bellemek, mercimeği ayıklamak, tümü de yaşamı **olumlamak, güzelleştirmek** için. Dünyanın tüm karşıtlıkları, düşmanlıkları dengelenmektedir burada. Her şey **mümkünse**, yaşam da sürekli bir mutluluğa dönüştürülebilir. Şair bunu "Biz ve Onlar" başlıklı şiirinde köylü söyleminin içine yerleşerek savunur: Kentlinin tümünü değilse de çoğunluğunu suçlayarak. Kentli **hor gören, özgürlüğü esirgeyen, kan içendir.** Oysa köylü alın terini bölüşen, yağma ve haraç

bilmeyen, tütünü öküzün dinlenmesi için icat edendir. Kalıcı olan da odur bu yüzden:

Yeni giysiler size düşmüş
Pılı pırtılar bize
Büyük konutlar bahçeler
Size döner yüzünü
Gecekondular bize
Ölüsünüz diyorlar
Size ölüm yoldaşlık etti
Yaşam bize

Bu savunma ve dıştalama, kırsal yaşam değerlerinde gözlendiğini daha önce belirttiğim insanal içerikten kaynaklanıyor. Bu soruna, yazının son bölümünde döneceğim. Burada şu noktayı özellikle belirtmek gerekiyor ama: Oktay Rifat, oluşturduğu yetkin şiirsel düzeyle kırsal yaşamı alabildiğine özlenir kılıyor. Düşleminin doğrudan doğruya kırdan doğduğu izlenimini veriyor. Bir **bilgenin** ağzından konuşuyor üstelik. Düşle gerçek, olağanla olağanüstü iç içe geçip sarmaşıyor. "Ay Işığında", "Ağaç", "Bekleyen Biri", "Kaval", "Ölen" gibi şiirler, hiç kuşkusuz bir yanlarıyla varoluşsal sorunlar da üretiyorlar. Dahası, şair, en basit durumlarda kültürel öğeyi dışavurmayı da gerçekleştiriyor ve okurun gündelik olanı çok daha derinlikli boyutlarda alımlamasına yol açıyor:

Bir sessizlik oldu ardında
Dönmedi bakmak için
Yitebilirdi dönse
Kuş mu saz mı yaprak mı
Neyse

Burada Orpheus ile Eurydike'nin öyküsünü anımsamamak olanaksız gibi. **Bilmenin** nice acılara yol açtığını, mutluluğun kimi zaman razı olmayı gerektirdiğini de imler o öykü bence. Arkamızdaki sesi ya da sessizliği duymak yeterlidir, sadece **duymak**. Bilmekten daha önemlidir bu. Aslında bu tavır alışta bir gizemcilik olduğu, bununsa bir alçakgönüllülüğü

öne süren tasavvufa uygun düştüğü de söylenebilir sanıyorum. Kırsal kesim insanı böylesi duygulara açıktır alabildiğine. Çünkü bilmese de, atadan devraldığı yaşama pratikleri bu kültürel atmosfer içinde oluşmuştur. Tevekkül, bir aldanım değildir onun için, yaşamasının **ön gerekliliğidir**. Maddi ve toplumsal yaşamın acılarını, yüreğinin dinginliğiyle giderebileceğine inanır.

Oktay Rifat, kırsal yaşama çekilirken, her şeyden önce başka bir dünyanın mümkün olduğunu vurgulamak ister. Sanatsal düzeyde bu dünya bütünüyle kurulur da. Ama son kertede, bu bir **aldanımdır**. Çünkü yürürlükteki koşullarda, o koşulların içinde "mutlu yaşam" ne köylü ne kentli için olanaklıdır. Üstelik, somut bir kentten kıra kaçış değildir söz konusu olan. Kentlilik koşullarının maddi/pratik reddedilişini görmeyiz burada. Dolayısıyla, kırsal kesim koşullarına o koşulların **ayrıcalıksız** üyesi olarak tam bir yerleşmeyi de. Kentli, doğal insanal ilişkiler bağlamında alışveriş yapan, karşısındakinin derdiyle bir an da olsa ilgilenen, gerektiğinde yardımlaşan insanlar ve onları besleyip avutan, bozulmamış bir doğa **vehmetmektedir** köyde. Bize insanal bir içerik yansıtması, bu yansılamanın bir aldanım olduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Çünkü, mevcut yaşamın ve insan ilişkilerinin insanal olduğunu geliştiriyor söylem. Yoksulun, maddî-manevî anlamda asıl varsıl olduğunu öne sürüyor: "Size ölüm / yaşam bize."

Söylemek bile fazla: O. Rifat sınıfsal ve düşünsel açıdan varsılların bir **üyesi** olmamıştır hiçbir zaman. Gerçek, tam tersidir bunun. O. Rifat'ta bir köy temeli bulunduğu bile söylenebilir. Şiirinin yansıttığı gerçeklik, yalnızca turistik gözlemle sağlanabilecek türden değildir çünkü. Yaşanmışlığı içerir. Gel gelelim, son kertede bir **ikilem** söz konusudur. Bu ikilemi açıklamada Troçki'nin Yesenin'e ilişkin yorumundan yararlanılabileceğini sanıyorum:[13] **Lirik** şair, duyarlığını dışavurmasını engelleyen karmaşık dönemlerde bir tür iç yıkıma uğruyor belki de. Sanatsal açıdan yetkinleştiği ölçüde gününden ve yaşam ortamından, o günün ve ortamın **sorunlarından**

kopuyor. Ters düşüyor onlara. Bütünüyle düşlemsel bir dünyaya çekil(e)miyor O. Rifat, elbet, ama reel dünyanın tüm yapıp etmeleriyle düş **gibi** alımlanabileceğine ve iletilebileceğine inanıyor. Kentte sağlayamadığı **tinsel** ve **ansal** doyumu kırda elde etmeye çalışıyor. Reel yaşamı burada değil, orada kabulleniyor. Çünkü köyü, köyün iç yapısı bu türden gerekli dinamikleri içermemesine rağmen, bir **hayırlamanın** mümkün alanı olarak görüyor büyük olasılıkla. Troçki, Yesenin için "kent onu güçlendirmedi, sarstı ve yaraladı" diyordu. Bu söz, öyle sanıyorum ki, çok başka nedenlerle de olsa O. Rifat için de geçerli.

Bu nedeni araştırmalıyız.

○

Yazımın başında belirttiğim gibi, ilgilendiğim sorun, gündelik yaşamdan sanatsal üretim alanına doğru genişleyen bir olgunun nedeni aslında. Bu bakımdan, açıklayıcı nedenlerin yalnızca O. Rifat'ın tek kitap olarak ele aldığım *Çobanıl Şiirler, Bir Cigara İçimi* ve *Elifli* adlı yapıtlarını değil, Türk resminde yaygınlaşan peyzaj eğilimini de kuşatması gerekiyor. Hattâ yazar çizerin deniz kıyılarına koşuşmasında yansıyan bir tür **inziva** eğilimini de.

Gel gelelim, benim açıklama girişimimin, sorun'u tüm boyutlarıyla gün ışığına çıkaramayacağı kesin. Konu, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel pek çok öğeyi göz önünde bulundurmayı ve öğeleri hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle ilişkilerinde çözümlemeyi gerektiriyor çünkü. Benim çabam, çok sınırlı bir **anlamaya** yardımcı olabilir ancak. Ben, birinin hem resim hem şiir üretimi bağlamında geçerli olabileceğini varsaydığım iki temel neden öne süreceğim.

1. Şiir ve resim alanında peyzaj'a ve bir tür pastoral'e çekilme eğiliminin, doğrudan doğruya siyasal/toplumsal olaylardan **kaynaklandığını** sanıyorum. Söylemek bile gereksiz: İki sanat dalında da doğaya ve kır yaşamına ilişkin betimlemelere yeni rastlanmıyor. Ama bu öğelerin abartılması, dahası kırın **kurtarıcı** niteliğiyle vurgulanması, Türkiye'de **şid-**

det olaylarının doğumuna bağlı. Sanatsal ürünlerde, öğrenci eylemlerinin yoğunlaşması ve giderek silahlı çatışmaya dönüşmesiyle birlikte **dinginlik**, bir kalabalıktan **yalıtılmış** isteğini açığa vuran izlekler görülmeye başlandı. Siyasetin 1969'lardan sonra ve 12 Mart döneminden dolayımlanarak terörle bitişmesi, giderek de kitlesel tabanını yitirerek **nihilist** bir kimlik altında dışavurulması, sanatçıyı; elbet **insanal bir dünya özleyen** demokrat ve sosyalist sanatçıyı, büyük çapta düş kırıklığına uğrattı. Yaşanan olaylar ve olayları yaratanlar karşısında ânında tavır alamayan sanatçının seçenekleri sınırlıydı elbet: Ya sanatsal biçimler altında kalmak koşuluyla reel siyaseti **reddedecek**, ya da siyasetin uzağına **çekilecekti**. Ressamların küçümsenmemesi gereken bir bölümü, kullanmak zorunda oldukları **dil**'in özelliği dolayısıyla ikinci yolu seçtiler. Ama bunu yaparken yalnızca **şiddet**'in ve **us dışı**'nın değil, tüm toplumsal yaşamın **gerisine** düştüler. Resmi dekoratif bir nesne durumuna getirdiler. Bilerek ya da bilmeyerek, fark etmiyor. Kendi payıma, bu ressamların yapıtlarında "sanat sanat içindir" türünden bir kaygı **bile** göremiyorum ben.

2. Bu noktada, siyaset ve şiddet'ten ürken, kendini de sanatını da badireden kurtarmak kaygısına düşen ressamı, bir başka tuzağın kendine çektiği kesin: Pazar için üretim. Gerçekten de, Türkiye somutunda siyasetin yoğunlaşması ve devlet terörünün sermayeyi **desteklemesi** ile burjuvazinin güçlenmesi arasında doğrudan bir ilişki olduğunu görmezden gelmek kolay değil. Resim pazarındaki canlanma, resmin yüksek fiyatlarla **müşteri** bulması, galericiliğin yaygınlaşması 1970'lerden sonraya ait gelişmeler. Reel yaşam sahnelerinin pazarlanma olanağından **yoksun** bulunduğunu gören ressam, ister istemez, bu yaşamı dıştalayan, unutturan ürünler vermeye zorlandı. Yemek yerken ya da kahve içerken **seyredilebilen** resimler. Gündelik yaşamdan öğelere yer verdiğinde bile bu öğelerle dizge arasındaki karşıtlığı **yok** eden resimler.

Hiç kuşkusuz, şiir alanında, içeriğin belirleyicisi olarak pa-

zar olayı bu ölçüde rol oynamamıştır. Tam tersine: Şairlerin daha çok, bol üretilen bir başka tür şiirden etkilendiği söylenebilir. Şu nedenle: Bu tür şiir sokaktaki şiddeti övmekte, burjuvazinin eleştirisini öngörmekte, düz yazı dili ve mantığıyla şiddetin **uzantısı** olma görevini üstlenmektedir. Böylece, daha önce iki yazımda vurguladığım gibi, bu şiir; siyaseti somut insandan soyutladı ve nihilist bir içerik yansıtan bir eylem **söylencesine** ulaştı.[14] Buysa, **son kertede** sokağı egemenliğine almış bulunan usdışının **onanması** anlamına geliyordu. İnsanal bir dünya özlemi içindeki şairin durumu onayıp onamayacağı, çeşitli açılardan ve görünür sonuçlarıyla dramatik bir sorundu elbet. Herkes, soruna kendi yetenekleriyle orantılı bir çözüm bulmaya çalıştı bu yüzden. Bu noktada O. Rifat'a dönersek:

O. Rifat'ın şiddet olaylarının tırmandığı, siyasetin cinayet işlenerek yapıldığı, soyut düşüncelerin aşkınlaştırıldığı bir dönemde kırsal yaşama yöneldiği görülüyor: *Çobanıl Şiirler* 1976, *Bir Cigara İçimi* 1979, *Elifli* 1980 tarihini taşıyor. Somut insanal pratikleri **dıştalayan,** yaşamı **küçümseyen,** eylem mitini öven bir şiir üretildiği günlerde, O. Rifat'ın kenti reddederek kırsal kesime, o kesimin çalışkan insanına yönelerek bizi insanal bir dünyanın **gerçekliğiyle** karşı karşıya getirmeyi **öngördüğü** söylenebilir. **Azınlığın** şiddet felsefesine karşı çoğunluğun gündelik **yaşam pratiğini** çıkarır:

> Cesetler kalır yerde upuzun
> Kurşunlanmış ağıtlardan öte

Besbelli: Kırsal kesim, her haliyle edilginliği içerir, şair bu edilginlikte kurtuluş umuduna ilişkin insanal değerler bulunduğunu sezdirir. Şair, bu insanın, son çözümlemede bugün boyun eğmek zorunda kaldığı reel yaşamını dıştalayacağına inanmaktadır çünkü. Toplumsal olaylar ortasında güvenini yitirmiştir kentteki aydın. Hiçbir öz değeri yoktur, yaşama sarılmaz, yok sayar onu. Böylece şiddet, reel yaşamın daha da ağırlaşarak **sürüp gitmesini** sağlamaktan başka bir sonuç vermez. "Müşteri" şiiri de güncel olanın dıştalanmasının, insanal bir dünya özleminin örneğini oluşturur:

Tavuğun budunu kemiren
Acıkmış müşteri
Temiz giysiler içinde
Bir çiçek vazosu masada
Damalı örtü
Kansız peçete

Burada, romanla şiiri birbirine karıştırmamak gerektiğini bilerek, O. Rifat'ın sanatsal düzlemde değindiği sorunu, yine 1976 tarihini taşıyan *Bir Kadının Penceresinden* adlı romanının önsözünde, kendine özgü bir tutarlılık içinde irdelediğini söylemeliyim. İlkin, şiddetin kullanımına ilişkin bir yorum: "Aldatmaca büyüdükçe tepki çoğalır. Eylem, kimi zaman **yasal** çerçevenin dışına taşar. Bunu faşist baskılar izler."[15] İkinci olarak da şu: O. Rifat tüm sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çalkantıyı **az gelişmişlik** sorununa bağlar ve şu tanımı verir: "Güvencesiz, huzursuz, bulanık, kimin kim, neyin ne olduğu bilinmeyen toplumlardır az gelişmiş ülkeler."[16] Ardından da, romanın konusunun az gelişmişlik değil, **ilişkiler** olduğunu vurgular. Şunları da ekler: "İlişkiler böylesi bir ortamda geliştiği için (...) onları kendi saydamlığında değiştirir."[17] Romanına ilişkin olarak söyledikleri, şiirleri için de geçerlidir O. Rifat'ın elbet. Yukarda da belirttiğim gibi şiirlerinde betimlediği ilişkiler, sanatsal değerlerinin ötesindeki somut olguları ve somut tavır alışları yansıtırlar dolayısıyla.

Köylüleşmeyi önermez hiç kuşkusuz şair, tam tersine: Kurtuluşun köylülüğün aşılmasına bağlı olduğunu bilir. Ne var ki, şiddete karşı siyasal/ideolojik bir seçenek **oluşturamadığı** ve bunu sanatsal yoldan **dile getiremediği** için, köyü salt bir **dıştalama aracı** olarak görür. Kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin ana rahmi gibi alımlamamıza yol açar. Başlarda vurguladığım gibi: Doğal, zorunlu ve gereklidir her şey. Her nesne ötekinin yoksanmasıdır elbet, ama **dengelenmesidir** de. Hasırın üstünde ölüme terk edildiğini sanan ihtiyarla ağacın gölgesi ve karpuzlar gereklidir birbirine. Yaşamın dengesidir

bu. Böylece karşıtlıklar birbirinin tamamlayıcısına dönüşür. Dolayısıyla her şey **korunmuş** olur.

Geliştirdiği söylemin tümüne katılmasak bile, O. Rifat'ın şiiri **somut** ve **gerçekçi** bir şiirdir. Bu iki özelliğiyle de, **popülist** eğilimler yansıtıyor olsa bile, **köycü** şiirlerden tümüyle ayrılır. Üstelik bu şiirin sanatsal düzeyine yaklaşabilen bir başka şiir bulmak da zordur. Bu şiirde Ritsos ve Kavafis'in olduğu kadar, Yunus'un ve halk şiirlerinin, düş dünyasının kapısını açan gerçeküstücüler'in sesi **özümlenmiş** ve **bireşime** ulaştırılmıştır.

Böylece kendisinin nasıl aşılabileceğinin yollarını da göstermektedir.

Çağdaş Eleştiri, sayı 4, Nisan 1984

Kaçış ve Katlanış

A. İlhan'la B. Necatigil'de Kentin ve Kent Bireyinin Alımlanması



Çeşitli şiirsellerin kent bireyinde odaklanmaya başladığı, bu bireyin kesin anlamda bir **eyleyen** olarak belirdiği 50'li yılların yeniden irdelenmesi, çözümlenmesi gereken iki önemli şairi de Attilâ İlhan'la, Behçet Necatigil. Sanayileşme ve demokratikleşme sürecinin gerek toplumsal/siyasal, gerekse tinsel/kültürel düzeydeki en belirgin yansımalarını, özgül kişiliklerde "kırılmış" olarak, somut biçimde, Cansever ve Uyar'da olduğu kadar bu şairlerde de izlemek olası. Araya giren **tarihsel** (zamansal) uzaklık, somut koşulların bu şiirselleri nasıl etkilediğini sergilemeyi ve bu somut koşulların şiirlerde hangi bağlamda yeniden üretildiğini **anlamayı** kolaylaştırıyor elbet. O dönemi bir giysi gibi saran **ideolojik** bakış açılarının dışına çıkıldığında, şiirlerin nesnelleştirdiği söylemi de daha kesinlikle belirleme olanağı doğuyor. "Karşılaştırmalı" bir okuma kılgısında (pratiğinde) büsbütün doğuyor. Bu türden bir okuma, A. İlhan'ın, 1953 yılında yayınlanan *Evler* kitabından ötürü B. Necatigil'i "gerçek kaçaklığı" ile suçladığı ve onda bir "sokak korkusu" bulduğu anımsanınca, daha da kışkırtıcı bir çekiciliğe sahip oluyor.[1]

Karşılaştırarak okumaya çalışacağım kitaplar bir yıl arayla yayımlanmış: B. Necatigil: *Evler* (1953, Yeditepe Yayınları) ve A. İlhan: *Sisler Bulvarı* (1954, SHD Yayınları). Çözümlemeye girişmeden önce, yazının öngördüğü amaç doğrultusunda bir açıklama gerekiyor: Şiirin sosyo-ekonomik ve kültürel kaynaklarını araştıran bir arka-plan çalışması bu. Dolayısıyla, iki kitabın da belirtilme düzeylerinden çok içerik düzeylerini anlamayı, betimsel bir çerçeve kurmayı ve çerçevelenmiş bu içeriği toplumsal ortamla ve birbirleriyle iliş-

kilendirmeyi seçiyorum. Bir nokta daha: Okumam yalnızca bu iki kitabı kapsıyor, İlhan'ın da Necatigil'in de öteki kitaplarını kesinlikle göz önünde bulundurmuyorum.

SİSLER BULVARI'NDA UZAM/KİŞİ İLİŞKİLERİ VE BELİRLEYİCİ İZLEKLER

Kitabı, şairinin bölümlemesini izleyerek; –yani önce "dıştan içe"yi, sonra "içten dışa"yı– çözümlemeye çalışacağım. Bu işlem sırasında, elden geldiğince bölümler arasında gönderme yapmayacağım gibi, genellemelerden de olabildiğince kaçınacağım. Bir sonuca ya da yoruma ulaşılabilmesi için, dökümü yapılan verilerin geniş bir düzlem üzerinde kavranması gerekiyor çünkü. Bu çaba, okumanın ister istemez; "mikro" ve "makro" düzeylerde gerçekleştirilmesini de zorunlu kılıyor. Çözümlemede doğrudan doğruya kent yaşamını dışavuran şiirlerin seçilmesi **yöntemsel** bir zorunluluk. Gel gelelim, özel bir zorlama yapılmadığı, bu zorunluluğun kitabın **kendisinden** kaynaklandığı da hemen söylenmeli. Çünkü toplam 32 şiirin 14'ü doğrudan doğruya (Sisler Bulvarı, İstanbul Şehri Kan Ağlıyor, Bursa'dan Yaylım Ateş, Kirli Yüzlü Melekler, Silezya Dağlarından Uzakta, Başka Adam, La Donna e Mobili, Kaptan, Liman, Cinayet Saati, Tatyos'un Kahrı, Başka Yerde Olmak, Emperyal Oteli, Pia), 7'si dolaylı olarak (Tarz-ı Kadim, Batı, Mırç, Şâhâne Serseri, Bence Malûmdur, Eski Deniz Halkı, Bir üç ve beş) kent olgusuna göndermektedir okuru. Kırsal kesimle ilgili 9 şiir vardır kitapta: Barak-muslu Mezarlığı, İskeletler Dansı, Buğda, Derecik Viran, Rinna-ninnannay, Uzun Hava, Tütünkeş, Cazgır, Öküz. İki şiir üzerinde durulmamıştır (Mustafa Kemal, Ölüler İhtiyarladı).

Attilâ İlhan, kitaba adını veren şiiri bölümlemenin dışında tutmuş, bir **sunuş** sanki "Sisler Bulvarı". 1952-1955 yıllarının yazınsal ortamı ve okur eğilimleri göz önünde bulundurulduğunda, bu şiirin ayrı bir önemi olduğunu söylemek gerekiyor: Dönemin **yönsemi** nesnelleşmiştir o şiirde.[2] Ama burada şimdilik şiirin "içi" ile ilgileniyoruz. Bu yüzden, bu

aşamada çok sınırlı bir genelleme yapılabilir başlangıçtaki ilkeye bağlı kalınarak: Kitabın belli başlı izlekleri "Sisler Bulvarı"nda verilmektedir: Kaçış, mutsuz aşk, bencillik. Bu yönsemin "dışsal" nedenlerini çözümlemenin sonunda araştıracağım için, şimdilik bir vurgulamayla yetiniyorum.

"DIŞTAN İÇE"

Bu bölümdeki şiirlerin çözümlemesine, şairi dışarda bırakmış olmasına rağmen, kitaba adını veren parçayla başlıyorum:

1. Sisler Bulvarı

Şiir tek kişiye, "sevgili"ye söylenmektedir. Bulunmuş, başkalarınca çoğaltılmış bir "mektup"tur sanki. Gel gelelim alabildiğine **soyuttur** bu sevgili, kişisel/bireysel özellikleri hakkında hiçbir **bil**gi vermez şiir. Aslında, Yenikapı ve Aksaray özel adları dışında, sevgilinin ve söyleyen'in oturduğu kent de soyuttur. İstanbul'u yakından bilmeyen birinin bu adlarla ilgili çağrışımlarının çok sınırlı kalacağı da bu arada söylenmelidir elbet. Betimlemeler her kente uyabilecek niteliktedir: "sisler bulvarına akşam çökmüştü", "deniz fenerleri sönmüştü", "sokak lambaları öksürüyordu", "bütün yaprakları sararmıştı" vb.

Söyleyen'in toplumsal kimliği hakkında da bilgi edinemiyoruz. İşi, yaşı belirsiz. Şiir yazdığını öğrenebiliyoruz ancak: "bütün şiirlerimi yakacaktım." Burada şiirle şair arasındaki **dolayımı** devreden çıkarmanın ve söylemi, doğrudan doğruya belli bir tarihsel/toplumsal dönemde yaşayan A. İlhan'ın kendisine ve temsil ettiği konuma yüklemek olası elbet. Şairin yaptığı da bu zaten, gel gelelim bu yöntem ilerde görüleceği gibi, her zaman olumlu ve tutarlı sonuç vermiyor. Bu yüzden ben, şiirlerin **söyleyeni** ile A. İlhan arasına, çözümlemenin bu düzeyinde olabildiğince mesafe koymayı seçiyorum.

Şiirin "aylardan kasımdı üşüyorduk", "ağacın biri bulvarda ölüyordu", "gece bekçilerine saati soruyordum", "sisler bulvarı bir gece haykırmıştı", "bütün bir sonbahar ağlamış-

tı" gibi dizelerinin de gösterdiği üzre, kenti üzünçlü bir **hava** içinde alımlayan söyleyen, coğrafyasını fark etmediği ve tarihsel/toplumsal bir ortam olmaktan çok tinsel bir ortam olarak algıladığı bu kentte, neredeyse **sanrıl** bir kişilik; sürekli yinelediği mutsuzluk, yokoluş/yokediş ve ölüm imgeleriyle: "terkedilmiş bir çocuk gibiydim", "sisler bulvarında öleceğim", "sisler boğazıma sarılmışlardı", "bütün şiirlerimi yakacaktım", "artık kalbimi susturamıyorum". Söyleyen'in kimi özelliklerini şöyle belirlemek olası:

a) Ölüm takıntısı: "sisler bulvarında öleceğim", "belki kaçarken vururlardı."

b) Mutsuzluk: "kesik birer kol gibi yalnızdık", "evime gitmekten korkuyordum", "dokunsanız ağlayacaktım", "içimde biber gibi bir kahır."

c) Kaçmak isteği: "bir gemi beni Afrika'ya götürecek", "tren düdükleri içiçe giriyorlar / aklımı fikrimi çeliyorlar."

d) Serüvencilik: "sol kasığımdan vuracaklar", "şüphesiz bir delilik yapardım / onbeş sene hüküm giyerdim / dördüncü yılında kaçardım."

Ölmek, çökmek, sönmek, düşmek, ağlamak, kırılmak, sararmak, vurulmak, yakmak fiilleri, söyleyenin mutsuzluk boyutunu apaçık ortaya çıkardığı gibi, gizli bir **şiddet** boyutunu da içeriyora benzemektedir. "Seni hatırlatanın çenesini kıracağım" dizesi, bu eğilimin çok bireysel ve özel konumdaki bir belirtkesi olarak görülebilir.

2. İstanbul şehri ağlıyor

Şiirin adı, ilk bakışta uzamı yeterince belirliyormuş gibi görünüyor. Ne var ki, söyleyenin kentin neresinde olduğunu, özel uzamına ilişkin ayrıntıları kavramamız olanaksız. Gerçi "son tramvaylar fren çözüp uykuya doğru uzamış" dizesi zamanı vurguluyorsa da, bu "sabaha karşı"nın şiirin tüm süresini mi yoksa sadece bir belli ânı mı dile getirdiğini kesinlikle bilemiyoruz. Söyleyen, Feshane ve Beykoz işçileriyle karşılaşmasının gerçek mi düş mü olduğu konusunda da kuşkulu betimlemeler yapmaktadır: "onlar anadan üryan ansızın

karşıma çıkmışlar / bir hayal bir rüya gibi gelip elimi sıkmışlar / kimisi feshane'den kimisi beykoz fabrikasından / gözleri nemli değilmiş ama galiba açmışlar / bu kan mıdır kızılcık mıdır mum gibi veremliler / ölüm gezer gölgeniz misali arkanızdan." Bu **rivayet** kipi şiirsel düzeyi güçlendiriyor belki, ama **bilişsel** düzeyi olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. "Anadan üryan" gelen işçiler midir "ardında ölümün gezdiği" o "veremliler" mi sorusu olumlu bir yanıt alamamaktadır. Çünkü, "beykoz fabrikasından" dizesine konacak bir "virgül"; iki öğe (işçiler ve veremliler) birbirinden ayrılacağı için; anlamsal düzeyi değiştirmeye yetiyor. Aynı belirsizlik sonraki iki dizede de görülüyor: "merhaba mahkûmlar kelepçeliler / yumruklarınız koparılmak istemez hayat kavgasından." Mahkûmların **niteliği** hakkında bilgi verilmiyor besbelli: Okur dolduracaktır boşluğu: Siyasal suçlu da olabilir "mahkûm", para için öldüren bir katil de.

Yine de, söyleyenin kenti işçilerle, daha genelde "hayat kavgası"nda olanla birlikte alımladığı görmezden gelinecek gibi değil. Üstelik İstanbul'dan bile açılıyor söyleyen, Türkiye'ye doğru: "bu çocuklar merinos fabrikası'nın işçileri bursa'dan / bunlar kömür kesilmiş kalbimi söker yeraltından." Bu şiirde çok genel anlamda da olsa, kentin bir çalışma ortamı, içinde **işliğin** bulunduğu bir uzam olarak alımlandığını söylemek olası. Dolayısıyla: Genel dokuma ya da maden işçisidir anılanlar, **bir** işçi değil. İşlik düzeyine ilişkin bu alımlama genel bir çaresizlikle, dahası, aktörel bir suçlamayla sonuçlanıyor, suç kentin **kendisinden** kaynaklanıyormuş gibi: "ne zincirler örmüşüz gözyaşlarından / bırakın istanbul şehri kana kana ağlasın." Burada ikinci kıtada "ben" diye konuşan söyleyenin "biz" diyerek kendini mutsuz ve yoksul olanla özdeşlediği ya da doğrudan doğruya onun **yerine** geçtiği görülüyor. Bu yerine geçme ise, bir önceki kıtada vurgulanan bir olgunun doğal sonucu, hattâ gerekli sonucu sayılmalı: Söyleyen "bir hayal bir rüya gibi elini sıkan"la arasında **uzaklık** olduğunun bilincindedir; acır onlara, kurtarmak ister: "ah benim anadolum ah benim türkiyem / yarana mer-

hem olsam gözlerimi sürsem." Bu yerine geçme olayı sonunda **kurtarıcı** ile **kurtarılacak olanın** söylemi örtüşmektedir. Ben biz'le birleşmekte, emir-dilek kipiyle konuşmaktadır: Bırakın ağlasın...

3. Bursa'dan yaylım ateş

Kent, söyleyen'in sevgilisi dolayısıyla anımsanmaktadır: "Şimdi yine gözlerimde Bursa şehri var / Bursa şehrinde sen varsın." Kentin alımlanmasıyla birlikte beliren ilk imge ise "işçilerle" ilgilidir: "işte gece işçisi merinos fabrikasından / bir yağmur bulutu gibi asfalta dökülmüş." **Ayrıntı** verilmemekle birlikte kent genel bir **olumsuzluk** içinden algılanır: "öksüz bir çocuk gibi sabah olur." Gerçi **kesinlik** yoktur, hangi amaçla söylendiği konusunda, ama şu dizeler de aynı yönelimi açığa vurur: "Yelkenleri paramparça bursa şehrinin / bursa şehri demir taramış." "Ayrıca "işte bursa şehri secdeye varmış" dizesi hem kentin geçmişten kaynaklanan Müslüman yanını anımsatmakta, hem de Tanrıdan bir "dileyişi" dile getirmektedir, çaresizlikten "oraya" bir sığınmadır. Dahası: "gazi anadolu'nun" karnında sıtma, göğsünde verem, gözlerinde trahom vardır. "Yol bulunmaz iz bulunmaz köylerine / telgraf tellerimiz dile gelir karış karış / kimsesizlikten hekimsizlikten." Görülüyor: Soyut yoksulluk ve doğal düşkünlük düzleminde konumlanmaktadır her şey. **Tikel** ve **tekil olanda** izlenememektedir. Söyleyen, somut durumuna ilişkin bilişsel bir düzey oluştur(a)mamakta, **bireysel/kişisel** olanı vurgulamaktan kaçınmaktadır adeta. Şöyle denebilir: Söyleyen genel bir sorunsal kurgulamaktadır. Dolayısıyla genel çözümler. Örneğin, hekim giderse düzelecektir işler. Böylece sevgilinin anımsanmasıyla beliren kent (Bursa) ve dokuma işçileri, Türkiye geneline yayılmakta, genel sorunlar anlatılmak istenmektedir. Söyleyenin öteki kentlere ilişkin tasarımı da soyut-geneldir: "iki ellerinden öpmüş giresun'da fındık işçileri / erzurum'da üşümüş serçeler gibi titremiştir." Şiirin bitimi de genel umutsuzluğu açığa vurur, söyleyenin sevgilisine ve ülkesine ilişkin bilinçli konumunu dile getirse

de: "ne çare gazi anadolu bir türlü çıkmaz aklından / sen gülmek istersin ne çare kahreden devran." Bu dizelerde özveride bulunan bir **kurtarıcı** imgesinin belirdiğini görmemek olanaksız gibi.

Gerçekten de, şiirde önemli bir yerine geçme olayı gözlemleniyor: Söyleyen Fikret'i anarak, yukarda üstlenildiğini söylediğim "kurtarıcılık" görevinin gençliğe düştüğünü anıştırır ve "biz" diye konuşmaya başlayarak "eleştirel" bir düzey oluşturur: "biz genciz kahveler meyhaneler şahit / kanımız kararmış avuçlarımızda kadın memeleri / dilimizde ucuz şarkılar beynimizde kilit."[3] Burada romantik-devrimci bir yönsem olduğu bellidir belli olmasına ama, örneğin "yudum yudum hürriyet damlar şehrin üstüne" türünden dizeler, yarı örtük de olsa soyut-genelde dile getirilen siyasal söylemi büyük ölçüde güçten düşürür ya da tutarsızlaştırır. Gel gelelim, kentin işçi imgeleriyle birlikte alımlandığını görmezden gelmemek gerekir yine de.

4. Kirli yüzlü melekler

Kent "adı"yla belirmektedir. Birer küçük uzam sayılması gereken ya da olanaklı görülen "Yüksek kaldırım" ve "Cadde-i Kebir"de de ne yazık ki herhangi bir ayrıntı verilmemekte, şarkı ve ışık toplamı gibi sunulmaktadırlar. Belirtilen tek kamusal uzam "karakol"dur. Bu belirtilmiş tek uzanın olumsuz içeriği, kentin; atılmışlar ve suçlanmışlar düzleminde alımlandığının göstergesi sayılabilir.

"Yerine geçme" olgusu burada da görülmektedir: "Biz" diyerek birilerinin adına konuşmaktadır söyleyen. Ama kimdir bu "biz"? Şöyle deniyor: "Sokaklar serseri biz serseri." Şiir bir olumsuzluk belirtimiyle başlar zaten: "sayende sayeban olduk İstanbul şehri / sayende sebil olduk aç kaldık sefil olduk." Daha aşağıdaki bir dize de, kentin orman yasasına gönderme yapmaktan geri kalmaz: "kimin gücü yeterse kahretsin parasızlığı." Gel gelelim okur bu "biz"in de, onun adına konuşanın da toplumsal kimliği hakkında yeterli bilgi edinemez. İşçi midir bu parasızlıktan yakınan, aç kalan? Memur mudur?

Henüz çalışmayan, ailesinden geçinen gençlik kesiminden biri midir? Öyleyse hangi sınıftan gelmektedir ana-babası? "Sefalet akıyor gürül gürül sokaklardan" dizesi, belirli bir sınıfsal bağlamda geliştirilmiyor, tam tersine; öne sürer gibi olduğu muhalif boyutu "yol üstünde bir şehvet çarşısı tıklım tıklım / yol üstünde sevda pazarlığı aşk pazarlığı" dizeleriyle yumuşatıyor. Gerçi burada sevginin ve kadının metalaşması olayına gönderildiği söylenebilir okurun, gel gelelim şiirin geneli, söyleyenin ekonomik/toplumsal olayları aktörel açıdan değerlendirdiği sanısına güç kazandırıyor. "Yel üfürdü su götürdü gençliğimizi / elimiz boşa geldi meydanlarda kaldık / meydanlar serseri biz serseri" diyen ve "karakoldaki aynada safran gibi kirli yüzümüz" diye yakınan söyleyen de, yerine geçtiği ötekiler gibi bir **lumpen**. Proletaryanın alt kesimi anlamında değil belki, çünkü "sen garip bir şair olsan söyle ne halt edersin" dizesi, söyleyenle şair arasında özdeşlik kurulmasına yol açıyor ister istemez; bu da lumpenliği toplumun kıyısında kalmışlar, düşmüşler düzleminde anlamamamızı gerektiriyor.

Şiir, Türkiye kapitalizminin simgesi olan İstanbul'a, toplumsal/siyasal konumu böylesine **bulanıklaştırılmış** bir özne tarafından yöneltilen bir "beddua"yla sona eriyor: "kahrolasın istanbul şehri." Ama bu ilenmenin şiirin söylemine uygun düştüğünü belirtmek gerekiyor: Reel yaşamını biricik yaşam sanan ve bu ideolojik bilinçle eyleyen "lumpen" de, daha geniş halk kitleleri de, önündeki tüm engellere "sadece" beddua okumaktadır zaten.

Ne var ki bu yorumlama, kentin de söyleyenin de çok "genel" olduğu gerçeğini değiştirmiyor elbet.

○

"Dıştan içe" bölümünün doğrudan doğruya kent yaşamını ve kent insanını öngören şiirleri bunlar. Bölümün öteki beş şiirini (Tarz-ı Kadim, Cazgır, Batı, Mustafa Kemal, Mırç) ayırırsak, kalan sekiz şiirin (Barak-muslu Mezarlığı, İskeletler Dansı, Buğda, Derecik Viran, Rinna-ninnan-nay, Uzun Hava, Tü-

tünkeş, Öküz) kırsal kesim gerçeğine ve insanına yöneldiği görülür. Bu şiirleri az sonra topluca, belirli bir bağlam içinde görmeye çalışacağım, ama önce incelediğim şiirlerdeki ortaklıkları belirlemekte yarar var:

a) İstanbul, Kazablanka, Bursa, Giresun, Erzurum olmak üzre beş kentin adı anılmaktadır. Bunlardan sadece İstanbul ve Bursa'da **oturulmaktadır**: Ya söyleyen ya da sevgilisi. Gel gelelim, "Bursa'dan Yaylım Ateş" şiirinde "Nilüfer çayı", "Uludağ", "Muradiye" gibi kente ait ayrıntıya özgü adlar anılmış olmasına rağmen, kentlerin çok yüzeyden alımlandığı söylenebilir. Birey, oturduğu bu kentlerde dolaşmamakta, eylememektedir sanki. Bireyin hiçbir anısı yoktur: Bir sokağından geçmemiş, bir işliğinde çalışmamış, bir anıtının önünde resim çektirmemiştir. "Minareler el pençe divan"dır, "nilüfer çayının saçları perişan"dır, "aksaray'da ışıklar yanmakta"dır, "yüksek kaldırımda plaklar çalmakta"dır; hepsi bu. İşçi sınıfıyla beliren ve işçi sınıfını yoksullaştıran kentin **içinde** kılı kırk yaran, en küçük ayrıntıyı bile kaçırmamaya çalışan bir **düşünür-gezer** olarak dolaşmamaktadır söyleyen.[4] Kent de kent bireyi de, bu bölümde sadece kimi genel **düşüncelerin** dile getirilmesinin araçları olarak görülmektedir sanki.

b) *Sisler Bulvarı*'nın söyleyeni dışında (o da oldukça genel öğeleriyle elbet) şiirlerin söyleyeninin toplumsal ve bireysel kimliği hakkında bilgi edinememektedir okur. Birey "genelin" arkasına çekilmiştir. Kendini göstermemektedir. Zehra Kardelin diye adlandırıldığında bile sadece "siyah kehribar gözlü", "hovarda bir çan sesi gibi genişleyen" bir "kız"dır.

c) Aynı şekilde "işçiler" de genel anlamda belirmekte, sınıfa gönderen "topluluk" olarak alınmaktadırlar ama, **birey** olarak görünememektedirler. Kendileri konuşmamakta, söyleyence tasarlanmaktadırlar. Üstelik, bu genel anlamdaki işçinin bile işliği, evi ve öteki uzamları hakkında hiçbir ayrıntı verilmemektedir. Günlük yaşam dilimleri imgesel düzeyde beliememektedir.

Bu noktada, yukarda belirttiğim gibi kırsal kesime yönelik şiirlerin "topluca" görülmesi bir zorunluluk olarak beli-

riyor. Şu nedenle: Kırsal kesime ilişkin şiirlerde somut tikelin daha çok öngörüldüğü söylenebilir. Kişilerin bir adı vardır artık: Selamsız oğlu bekir (Barak-muslu Mezarlığı), cehennem dereli Deli Murtaza (Derecik Viran), vb. Toplumsal kimlikleri hakkında da bilgi verilmektedir üstelik: Deli Murtaza Sakarya savaşına katılmıştır. Bilal birini vurup hapse girmiştir. Kırsal kesim gerçeğini dile getirmeyi öngören şiirlerde daha belirgin bir **öyküsel** (hem anlatım hem içerik düzleminde) düzey gözlemlenmesi de ilginç sayılmalıdır. Çünkü "dıştan içe" bölümünün **söyleyen(ler)i** "kentli" olmasına rağmen kendi doğal ve toplumsal coğrafyasını değil, ancak **dışardan** gözleyebildiği bir çevreyi ve o çevrenin insanını daha derinden kavramaya, günlük gerçeğini anlamaya çalışmaktadır.

Bu yönsemede, şiirlerin **son kertede** nesnelleştirmeyi amaçladığı siyasal söylemi göz önünde bulundurursak, oldukça ilginç bir tersine çevrilmeyle karşılaştığımız söylenebilir sanıyorum: Söyleyen, bu siyasal söylemi, çözümlemesini daha sonra yapacağım, ama toplumsal olduğu kesin nedenlerle; kent bireyi ve daha da önemlisi, onca **vurgulayıp** durmasına rağmen, sanayi işçisi bağlamında gerçekleştirememektedir. "Kül rengi zeytinlikler fukara gündelikler", "onlar gündelikçiler bir deri bir kemik", "zehirli pamuk ırgatlığı gavur gündelikçilik" gibi ekonomik/sınıfsal boyutu **sömürü** olgusu açısından imlemeye çalışan dizelere, birinci bölümdeki kent şiirinde hemen hemen hiç rastlanamıyor. Bir **aydın** olduğunu sezdiren söyleyen(ler)in yoksulluğu, sömürü olayını ancak kır düzeyinde, yani kendi toplumsal/sınıfsal somut konumunun dışında algılayabildiği ve düşlemsel/imgesel düzlemde **ancak** kırda yeniden üretebildiği görülüyor.

Bu bölümde beliren bir özellik de, kenti ve kırı uzam olarak seçen söyleyenin **farklı** bir dil geliştirmesi. Kent şiirleri, halk ağzının ve türkülerin sözcüklerini hemen hemen hiç kullanmıyor. Haklı olarak türkü biçim ve biçemini de. Gel gelelim bu haklılık, birinci tür şiirlerin söylemi ile ikinci tür şiirlerin söylemi arasında belirgin bir **uzaklık** bulunduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Birinci söylem daha çok, tin-

sel/kültürel doyumsuzluğu nesnelleştirirken; ikinci söylem doğrudan doğruya maddesel doyumsuzluğu çıkarıyor. İkinci söylemin "kurtarıcılığı" üstlenmemesi, söyleyenin **özveri boyutunu** vurgulamaması, daha çok kırsal kesim insanının bilinç düzeyini açığa çıkarmakla yetinmesi de oldukça ilginç elbet.

"Dıştan içe" bölümüne ilişkin bu yorumlamayı, son bölümde gerçekleştireceğim genellemeye ön hazırlık olmak üzre, şu varsayımla bağlamak istiyorum: Şiirlerin hepsi, yazıldıkları dönemin toplumsal/tarihsel arka planı ve şairinin yaşam öyküsünü göz önünde bulundurarak okunmayı gerektiriyor. Gücünü de siyasallığını da içeriklerinde açıkça görülmeyen bu öğelerden alıyor çünkü. Bu gizliliğe dayanıyor o şiirler.

"İÇTEN DIŞA"

Bölümün sunuşunu yapan "ben gidip başıma belalar aramışım / o kalıp mevlasını bulmuş" dizeleri, ilk bakışta genel bir olumsuzluğu dile getirirler elbet. Ne var ki, birinci dizede bir **girişkenlik** olduğu bellidir. **Kalanın** (bu "kalan"ın kimliğini ilerde anlayabileceğiz belki) karşısına çıkılmakta, bireysel **seçme** yapılmakta ve "gidilmektedir". Kalmak, hiç kuşku yok; son kertede **verili** uzam-zamanı ve yaşam biçimini kabullenmektir. **Standartlara** uyacaktır kalan. Bela biçiminde de olsa, **arayan**'ın sayısız olanak vardır elinde, dahası; öne sürdüğü **eylem**'dir.

Şimdi söyleyeni eylerken görelim:

1. Şâhâne serserİ

Aşırı **benci,** kendini beğenmiş bir söyleyendir karşımıza çıkan, dahası, mazohist bir vurgulama yapmaktadır: "çocuklar gibi sevmekte" ama "devler gibi acı çekmekte"dir. Sevdiğine "yolumdan çekil yavrum" diye seslenmektedir, dünyaya doğru gitmektedir çünkü: "damarlarımda bütün dünyanın rüzgârları." Sloganlarını vermektedir: "gurbet dedim / vatan dedim / hürriyet dedim." Burada bir ayraç zorunlu: Gurbet

ve **bireysel özgürlük**, sonraki şiirlerin bağlamında gerçekleştirilecektir ama "vatan" bir yabancı nesne olacaktır. Bu "soyut" sözcüğe bir daha rastlamayacaktır okur. Çünkü şiirin eyleyeni soyuttan somuta, genelden **özele** dönmektedir.

Kısaca: **Kendi** yaşamını yaşayacaktır.

2. SİLEZYA DAĞLARI'NDAN UZAKTA

Şiirin adı "yurt"tan uzaklaşıldığını, doğal ve siyasal coğrafyanın değiştiğini vurgulamaktadır. Söyleyen, seslendiği kişinin savaş koşullarına yerleşmekte, o koşulları içerden algılayarak konuşmaya çalışmaktadır: "buz gibi bombardıman korkusu"nu duyumsamakta, "mitralyöz seslerini" işitmektedir, "delik deşik gövdeleri" görmektedir. Dahası: "köşeyi döner dönmez." İkinci Dünya Savaşından başka bir savaş ortamına, Vietnam'a geçmektedir.[5]

Savaş ve devrim imgeleri aracılığıyla, söyleyen dışarıya doğru aktarmaktadır kendini.

3. BAŞKA ADAM

Uzanın değişimi sürmekte, hattâ genişlemektedir: Alsace, Zuider-Zee, Palermo ve Calabria kıyıları, Orfevre rıhtımı, Ubangi Şari, Paris girmektedir devreye. Şunu da gözlemliyoruz ayrıca: İnsanlar özellikleriyle belirmektedir: Alsace'li kadın "kör"dür, "armonikle polka çalmakta"dır. Orfevre rıhtımındaki "ressam Hollandalı"dır, "cam göbeği gökler" boyamaktadır.

Kendini "örsün, kerpetenin şairi" (işçi sınıfının simgeleri) olarak ilan eden söyleyen şöyle demektedir. "gururla": "İstanbul limanından Marsilya limanına kadar / kurşun döker gibi döktüm / mısra mısra / bütün namuskâr / bütün insancıl şiirleri." Gel gelelim şiirin bütününde, "örsün kerpetenin şairi" dizesinin imlediği ya da imlemeyi istediği imgelere rastlamamaktadır okur. Şiir **ben-merkezli** bir betimleme koymaktadır ortaya. Soyut kahraman-şair bir bilinç durumunu değil, bir duygu durumunu dile getirmektedir. Anlamlama, örs ve kerpeten kullananları değil; "limanları", "deniz fenerlerini"

gördüğü, "küstah çakal seslerini" duyduğu gibi onları **da** gören ve duyan, bununsa neredeyse başlı başına bir garanti olduğunu öne süren bir **ben**'i vurgulamaktadır: "ben adam / başka adam."

4. La Donna e Mobili

Uzam ve zaman iyice belirgindir: "Paris'e mahsus bir yağmur hayatı / bin dokuz yüz elli bir senesi sonunda." Söyleyenin kimliği de verilmektedir: "Maubauge sokağına gelip durmuşum / otel defterine şair yazmışlar." Bu otel uzamının oluşturduğu bir toplumsal çevre de var elbet, tümüyle belirmese de: "konservatuvar talebesi komşum / rigoletto'dan prensin aryasına başlar / her sabah saatin onunda." Şair-söyleyen "biraderini" düşünüyorsa, işte bu konservatuvar öğrencisi dolayısıyladır ve "birader" de artık somut bir uzam-zamanda anımsanmaktadır: "bir yılbaşı gecesi La Donna'yı eteğinden çekmektedir Taksim-Harbiye yolunda."

Uzam/zaman ve kişi ilişkileri üzerine kurulan, çağrışımları bunlar aracılığıyla gerçekleşen bu şiir, yine somut bir kent betimlemesiyle sonuçlanıyor: "Boulevard Sebastopol'da yağmur başladı / Belleville taraflarında güneş açıyor / la donna kaybolmuş barbes metrosunda."

5. Eski deniz halkı

Belki rastlantı: Ne var ki, dördüncü dizedeki "bağımsız batılar" sözü gerek bu şiirin gerekse bölümün öteki şiirlerinin bağlamında, bir kurtuluşu, söyleyenin bireysel bağımsızlığını ilan edişini de imler gibidir. Söyleyen somut uzam-zamanını (1950'ler Türkiyesi) hem coğrafya, hem tarih açısından terk etmektedir. Çocukluğunun, geçmişinin **anlatı dünyasını** gerçekleştirmeye kararlıdır: Hem yeniden anımsayarak, hem o anlatıların imlediklerine yönelerek. Hayreddin, Annibal, Fenike adları yalnızca bir fetih duygusunu imlemekle kalmıyor burada; hem "çocukluğa" hem "tarihe" bu ikili geri-çekiliş, eylem gereksiniminin doyumunu da öngörüyor. Söyleyen gururla üstlenmektedir: "birkaç buçuk asırlık korsan kaderin."

Kaptan Joy, Andersen, Salih Reis, yani "deniz halkı" kaçışı sağlıyor kolayca ve söyleyen bu şiirde kaçışını yalnızca geriye doğru sağlarken, reel yaşamın bütün gerçek öğelerini de dıştalıyor: Kişileri, olayları. "Hatırlanmayacak kadar eski ve güzel olmak" istemektedir söyleyen. Bu kurgusal (fictive) dünyada özgür ve mutlu olan bilinç, yine de "gizli" bir mutsuz dünya taşır gibidir. Çocukluğun yeniden-üretilen bilinç-altında **şiddet** ve **acı** imgeleri ağır basmaktadır: "çevirip gemi kervanlarını / lâ-ilâhe il-allah / çevirip yakardı / amma şehrayinler derdin unutulmayacak" ve şu dizeler: "cenevizli bir forsa hayaleti rodos kalesinde / ayak bileklerinde zincir sırtında bıçak."

Şiirin vurgulanmadan geçilmemesi gereken asıl yanı "büyük yaratıcı", Allah olmak isteyen yanı: "Ve allahmış gibi küfürler yaratırsın", "sen allahsın saltanatında ne allahlar taşıyorsun." Bu dizeler, şiirin benci, dahası "megaloman" söyleyenini hem bölümün öteki şiirlerine hem sonraki şiirlerine bağlıyor. Doğrudan kent yaşamını ve uzamını dile getirmeyen bu şiir üzerinde böylesine durmamın nedeni de bu zaten.

6. Kaptan

Beş parçadan oluşan şiir bir "bildirmeyle" açılır: "ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım." Öylesine **kökten** bir değişmedir ki bu, sevgilisiyle "akşam sabah birlikte" olduğu arkadaşı Ricardo **bile** tanımamaktadır onu. Kaptan, **bir** kaptanın **kozmopolit** dünyasını içerden anlatmakta, dahası dünyanın en ünlü kozmopolit kentinde, Paris'te yaşamaktadır. Bir önceki şiirde öne çıkarılan "çocuğun anlatı dünyası" gerçekleşmiştir artık. Kaptan'ın ilişkide olduğu kişiler **başka** bir toplumsal/tarihsel dünyanın insanlarıdır: "vatansız ricardo", lucie-anne, "babasını bir duvar dibinde bırakmış" Fablo, bir zenci, orospular. Toplumsal çevreyi oluşturan kişilerin, son kertede hep toplumun kıyısına **düşürülmüşler** olduğunu da özellikle vurgulamak gerekiyor. Toplumsal ve tinsel **gerilim** içinde yaşayan insanlardır bunlar, şiddet ve acı çekme reel yaşamlarının ayrılmaz öğeleridir. Kaptan da bu dünyaya uymuştur, kendisini unutan (terk eden) sevgilisini öldürmeyi ta-

sarlamayı istemektedir: "kahvelerden birine girip bir gorog ısmarlasam / seni öldürmek için çareler tasarlasam." Ya da tam tersini, acı çekmeyi istemektedir: "ve ben unutulsam ve yazdığım şiirler / eski padişahlar gibi unutulsa birer birer." Bu noktaya yeniden döneceğiz bu şiirin bağlamında ama, şu anda belirlenmesi gereken başka öğeler var: Önce şu:

Söyleyen (Kaptan), mesleğinin yön ve yer belirleme zorunluluğu/alışkanlığı gereği, içinde devindiği kentten ve insanlardan söz ederken çok dikkatlidir; **haritacı** ve **öykücü** gibi çalışır: "oysa au vieux chatelet'de akşam sabah beraberdik / üçümüz viyana kahvesi ve sıcak rom içerdik", "o zenci yine arkanda mıydı hiç dikkat etmedim / sidney bichet'in caz havalarını çiğneyip tüküren", "lüxemburg garı'nın dirseğindeki çiçekçiyi bileceksin / yeşil muşamba ceketli sarışın küskün kızcağız", "saintmichel'de bir talebe kahvesindeyim yalnız", "şimdi bir nefeste café de l'écluse'ü hatırladım / seine kıyısındaki küçük nehir kahvesini / kapısında bir gemici feneri asılmış duruyor", "faubourg saint-denis'te işte yine pazar kurulmuş / beş franga çorba içtiğimiz julien'in kapısı önünde", "st. vincent de paul kilisesi benim otelin arkasına düşer", "renault'daki grevciler toptan sokağa atıldılar / paris'in duvarlarını boydan boya afişler kapladı"[6], "bense on frangımı amerikan bilardosuna kaptırdım", "marsilyada bir akşam soğuktan tir tir titredim / p.cheney'in bir kitabını bir kahvede soluksuz bitirdim", "seine kitapçılarında villon'un şiirlerini buldum" vb.

Bu alıntıların yeterince gösterdiği gibi, söyleyenle birlikte doğal ve toplumsal çevre de bireyler de somutlaşmaktadır. "Sahici bir kaptanmış gibi yere tüküren", sevgilisinin bile "kaptan" olduğuna inandığı söyleyen, **güncel** ve **düşsel** yaşamında yalnızca kendini öne sürmektedir. Hem özne'dir, hem nesne. Serüven ötekinin, başkasının değil kendisinindir. Kentin koleksiyoncusudur; bütün görüntüleri biriktirir, kendisinin ne olduğunu **anlamak** ve varoluşunu **tanıtlamak** üzre: "dupont'daki kızlar yalnız cıgara içerek yaşıyorlar", "camların arkasında ekmekçi kızlar mavi beyaz / raflarda uzun uzun herifler gibi taze ekmekler" vb. Paris'in **gece ya-**

şanına katılan, gemiciler, zenciler, orospular, yurtsuzlar, terk edilmişler arasında yerini alan "söyleyen", bir başka yurtsuz ve mutsuz olarak sözcüğün oldukça sınırlı anlamında da olsa bir "düşünür-gezer"dir artık.

Ama nasıl biridir bu düşünür-gezer?

Kaptan bir yığın yan öğeyi de kapsamasına rağmen, şiirin bütününde "aşk" yüzünden acı çeken, acı çektiğinden ötürü övünen bir kişilik olarak beliriyor: "mağrur bir totem gibi sussam konuşmasam", "ihanetini hatırlamasam şehvetini hatırlamasam", "ellerim kırılsa ben senin için bu şiirleri yazmasam / dinamit taşırmış gibi gözlerini taşımasam", "seni hiç görmeseydim seni keşke hiç görmeseydim / şu benim iki gözüm aksalardı kıpkızıl kör olsaydım." Sevgiliyle ilişki hem sevgi hem nefret, hem kavuşma hem kurtulma isteği biçiminde gelişmektedir. Söyleyenin dışavurduğu mutsuzluk boyutu, kentin (Paris'in) toplumsal atıklardan, **reddedilmişlerden** oluşan yaşam ortamıyla birleşince, çok daha varoluşsal, hattâ metafizik bir sorun olarak beliriyor gibi: "yanımda sen olduğun zaman her zamankinden yalnızım", "yalnızlıktan kurtulup yalnız kalmak isterim", "ben ki cehennemde bir allah gibi yalnızım", "saadetin ıstırap çekmek olduğunu ben keşfettim / çarmıhta bir isa gibi ben ıstırap çektim", "anla ki ölümle hayat arasında zaman gibi mesudum", "kalbim bakır bir mangır gibi boynuma asılmış / ondan kurtulmak için sürgünlere gitmeye razıyım." Bir şair olduğunu belirten söyleyen, en abartmalı benzetmelerini "kalbi" ile ilgili dizelerde yapmakta, Kur'an'ın ve Tevrat'ın belalarından ölmeye kadar her türlü tehlikeyi göze almaktadır: Yeter ki, kurtulsun ondan. Bu abartılı söyleyişin altındaki **kendini beğenmişlik** görmezden gelinecek gibi değil elbet; ayrıca söyleyenin böyle bir gizlemeyi öngörüp görmediği de sorulabilir; ama burada asıl önemli olan, gerek **tasarım** gerekse **edim** düzleminde varoluşunu bir **gerilim,** bir "ya hep ya hiç" durumunda gerçekleştirmeyi ve algılamayı seçmeye çalışan kaptanın, hem **geçmişi** hem **şimdisiyle** insanal bir **iletişim** kuramaması: "kalemimde mürekkep kalmıyor insanlar beni görmüyorlar / insanlar kendilerini kaybetmiş onlara acı-

yorum / ümitsiz bir akrep gibi ben aynı zamanda mağrurum." İnsanlara doğru giden ve insanların arasında yiten; dahası, en yakınındakinden, sevgilisinden **cinsel** ve **düşünsel** doyum sağlayamayan söyleyen, bu çifte iletişimsizlik konumunda ister istemez kendi benliğine çekilmektedir. Sonsuz gururu ama hep **ötekine** gereksinen güçsüz kalbiyle, Paris'in **içerden** kavramaya, hattâ **üyesi** olmaya çalıştığı reddedilmişler, atılmışlar ortamında, işte bu yüzden o ortamın gerçek üyeleriyle içerden bir iletişim/bildirişim kuramamaktadır kaptan. Anlaşma yetişkinlerle değil bir **çocukla** kurulmaktadır: "benim bu çektiklerimi bir çocuk var ki anlıyor / kendimi yerden yere vuruşumu içimdeki zehiri / bir çocuk var ki anlıyor benim gibi kahroluyor." Ardından gelen dize, yetişkinin, gidip belasını arayabilecek olanın kendisine yöneldiği kişiden bir yakınma, daha doğrusu onu dışlamadır: "sen o çocuk değilsin sen artık çocuk değilsin / dudakların eskisi gibi beyaz değiller biliyorsun." Yalnızca kendi **yıkılmışlığı** ve kendi **yüceliği** ile ilgilenen, dahası; "geceleri benim için dua etmelisiniz" dizesinde açıkça belirttiği gibi; başkalarından da birincil düzeyde bir ilgi bekleyen ve en gündelik olayı bile **ben söylemi**'nde yansıtan (**büyüten**) kaptan, aslında çok yönlü bir kişilik sergilemektedir.

Bu kişiliğin **tarihini** yeterince bilemiyoruz elbet. Gel gelelim saptanabilenler de az değil. Önce şu var: Şiir yazdığını ve kendisine "kaptan" dendiğini bildiğimiz kişi, Paris'in bir göçebesi; bu yüzden de yaşama ortamı olarak otelleri, kahveleri, barları, metroları, sinemaları seçiyor doğallıkla. Bir **yabancı** için hep anlık ilişkilerin kurulabileceği uzamlar bunlar ama. Şurası da kesinlenebilir gibi: "Vatansız"ların, sürgün devrimcilerin, orospuların, zencilerin; kısaca daha başka türden kaçakların ve sürgünlerin yerleştiği bu "Paris'e özgü" reel yaşamın, çok farklı insan ve aktöre ilişkileri **üreteceği/ürettiği** belli. "Yağmurun başka bir gökten" yağdığı bir kentteki bu **seçilmiş** yabancılığını kavrayan söyleyen, çok kendiliğinden biçimde **yabanıllaşıyor**, uyumun bir yolu olarak. İmgesel düzey yeterince yansıtmaktadır "metropol"ün gürültülü ve hareketli atmosferini: "sidney bichet'nin caz havalarını çiğneyip tüküren", "bir mıs-

ra yeter geceleyin bir tren gibi pırıl pırıl", "dupont'daki kızlar yalnız cıgara içerek yaşıyorlar", "yalın kılıç bir kasım sabahını Paris'te yaşadım", "martini cin seksen frank on frank da servis", "sacré-coeur'de armonika çalsaydım dilenseydim" vb. İnsan ilişkilerinden görünülere ve nesnelere uzayan bu değişim, besbelli, kolay üstlenebilir gibi değil. Söyleyen Paris yaşamında bir **yenilgiye** uğruyorsa eğer, bunun öncelikle aktörel ve kılgısal düzlemde gerçekleştiği öne sürülebilir. "Dudakların eskisi gibi beyaz değiller biliyorsun" dizesinin, okuru **erdenlik** ve **sadakat** kavramlarına göndermemesi olanaksız sanıyorum. Sevgiliyle anlaşamamanın, ona tutunamamanın, dolayısıyla insansal iletişim kuramamanın bir nedeni de bu belki. Kaptan'a hep yeni, hep daha "tehlikeli" reel ve düşlemsel yolculuklar kurduran da bu. Kişiliğin belki çok daha önce, başka bir uzam-zamanda bir **terk ediliş** travmasıyla çöktüğü ve bu çöküntünün, söyleyenin yerleşmeye çalıştığı, yeni uzamda, birdenbire değişen iletişim boyutunun da zorlamasıyla daha derinden algılandığı söylenebilir.[7] Aşk'ın "aşkınlaştırılışı", dolayısıyla **trajik** bir görünüm verilerek bilinçli şekilde **olanaksızlaştırılışı** (çünkü bu türden bir aşk, ancak ikinci bir "kaptan"ın bulunmasıyla olanaklıdır) "ben ki yaşadıklarımı büyük dinler gibi yaşıyorum / sen artık bir din değilsin biliyorsun" dizeleriyle açığa vurulmaktadır. Ayrıca, bu kendini beğenmiş anlatımda erdenlik ve sadakat boyutunun içerildiği de bellidir.

Bu dışsal ve içsel nedenler göz önünde bulundurulduğunda, söyleyenin toplumsal **uyumsuzluk** ve bireysel **güçsüzlük** duygusuna kapıldığı söylenebilir. Ne var ki, iletişimin ya **yapay** ya da **şoke edici** düzeyde kurulabildiği bu uzamı Kaptan **seçmiş**, sınırda yaşamayı Kaptan **istemiştir**. Uyumsuzluk ve güçsüzlük bilinçaltındadır yani. Bir yanda girişken olmayı, engelleri aşmayı isteyen bir kişilik, öte yanda yabancılığını ve edilginliğini sezen, korunmayı özleyen bir kişilik. Metropolün hem doğal (yapılar, araçlar, yerler vb.), hem toplumsal (sürgünler, kaçaklar, zenciler vb.), hem de düşünsel (devrimcilerin anıları, ırkçılık) imgeleriyle şoke olan ve gözle görülen bir **kuralsızlık** (anomie) içine düşen söyleyenin yukarda belirttiğim

"yabanıllığa" sarılması anlaşılır bir tutum elbet. Bu imgelerle sarsılan bilincin ve dilin neredeyse terörist (şiirin geneline yayılmış sözcükleri ve fiilleri anımsayalım: Hançer, dinamit, bıçak, kılıç, ayaklanma, parçalamak, kırmak, yakmak vb.) görüntülerde rahatladığı söylenebilir. "Eğri bir demir gibi ensende hissedeceksin ebem kuşağını" dizesi, metropolün çelik, beton ve camdan oluşan özgül atmosferine yakışan ve oradan kaynaklanan imgelere bir örnek olarak anılabilir. Şiddete ve yıkıma **ilişkin** bu dil, "kendimden kurtulmak için gölgemi koridorda astım" dizesinin de öteki örnekler arasında gösterdiği gibi, yaşamı hor görür, ister istemez. Kaptan'ın "ölüm ilgisi" apaçıktır. "Van Gogh bana bakıyordu deli gözleriyle bakıyordu" demesinin, "bir hafta her gece villon'dan bir şeyler" okumasının nedeni, bu ilgi. Biri intiharı denemiş, biri idamdan dönmüş bu "kargışlı" sanatçılardan daha güzel ne imleyebilir ölümü? Kaptan'a "kendini yerden yere vuruşu" yetmemektedir, varoluşunu görkemli bir ölümle **süslemek** istemektedir. Görülmemiş bir **gösteri** olarak: "üçüncü paralelde eski bir dünya gibi batacağım / malgaş halkı birkaç yüz yıl hikâyesini anlatacak", ve "on bir gün aç ve susuz gözlerinin içine bakacağım / on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim."

7. Liman

Biçimi ve biçemiyle Kaptan'ı sürdürmektedir şiir, ama bu kez Türkiye'de. Söyleyen, limanı betimleyen biri değil, limanı **yaşayan** biridir: Büyük olasılıkla da "Kaptan". Çünkü şiirin ikinci parçası, "aklına lucie-anne'in gözleri gelmişti / çok şükür ağlamasını biliyordu" dizeleriyle bitiyor ve aynı ad iki şiiri birbirine bağlıyor.

Liman kenti de, kentin gemicilere özgü uzamı da somut biçimde belirtiliyor söyleyence: "Galata rıhtımında eski bir liman kahvesi", "rize'li bir tayfanın anasına avradına sövdüm / elinden tuttum gece abanoza götürdüm", "silici mıstık ağladı ayaklarımıza kustu / sonra kılıç kestik barbut attık büyük kumar oynadık." Şiirin birinci parçasının beş kıtası da "öğrenemeyeceksiniz" sözcüğüyle bitmekte, söyleyenin geliş-

tirdiği hüzünlü havaya olumsuz bir görünüm vermektedir. Bu olumsuzluğun nedeni, yalnızca bir iletişim/bildirişim kurulamaması olgusu değil bence. Asıl olumsuzluk, söyleyenin de toplumsal çevresinde yer alan öteki kişilerin de doğrudan doğruya reel yaşamlarından kaynaklanan mutsuzlukları, harcanmışlıkları. "Naylon bir gömlek giymişti utanıyordu" dizesi Rizeli tayfanın doğal ve yapay kimliği arasındaki çatışkıyı yeterince açığa vuruyorsa, "ben ismimi kaybetmişim yazdığım her şey yarım" dizesi de İstanbul'la Paris ve Kaptan'la şair arasında bölünmüş olan söyleyen'in çatışkısını nesnelleştirir. Olunanla olunmak istenen arasındaki karşıtlığı şiirin ikinci parçası çok güzel yansıtır: "İzmir'de bir gemici barında" ona "gülen üç orospu"nun hedef aldığı hiç kuşkusuz "yirmi bir yaşında" bir kaptan değil, bir kaptan kimliğinde öz **yaşam ortamından** kaçabilmeyi kuran yirmi bir yaşında bir "şair"dir. Ona kalan da bu "gemici barında", Lucie-anne'ı anımsamak ve "ağlamak"tır; "çok şükür". Hem acı çekmenin hem çözülmenin göstergesi sayılabilecek olan "ağlamak", **insanalın** biricik imi gibi sunulmaktadır burada. Üstelik bir "kadın" imgesine eklemlenerek.

8. Tatyos'un kahrı

Şiir bir gemi uzanında geçmektedir, ama öne çıkardığı öykünün uzamı doğrudan doğruya kenttir. Ne olduysa "orada" olup bitmiştir: polisten kaçıyordu derdiniz / bir cinayet işlemişti derdiniz / halbuki kendinden kaçıyordu." Attilâ İlhan gibi şiirin öteki kişisi Tatyos'un yazgısı da kentte belirlenmiştir: Şiirin dördüncü kıtasında sözü Tatyos almaktadır: "iflahımı kesti fransızlar / taşların üstünde yattım / karımla konuşturmadılar." Yedinci kıtada ise yine Tatyos, öz geçmişine ilişkin bilgi vermektedir: "beni varlık vergisi yıktı / üç sefer askerlik ettim / marsilya uzakta duruyordu / macera beni çekiyordu / istanbul'u sevmiyordum / alıp başımı gidecektim." Tatyos'un yaşamının öteki bölümlerini ise, ikinci kıtada Attilâ İlhan adlı yolcuyla konuşmasını **dinleyen** söyleyen anlatmaktadır: "karısı marsilya'da kalmıştı / anası istanbul'da bekliyordu."

Bu yazıda, belirtilme düzeyine ilişkin sorunlar üzerinde durmayacağımı özellikle açıklamama rağmen, burada Attilâ İlhan'la söyleyen'in birbirinden ayrılmasını vurgulamak gerekiyor. Bu ayırma, hem anlatım hem öykü düzleminde Tatyos'a bağlı kalınmasını ve "ben söylemi"nden kurtulunmasını sağlıyor. Gerçi altıncı kıtada konuşan A. İlhan'dır ama, onun da öne çıkardığı Tatyos'tur, acısı **ona** benzediği için: "aynı kahırla bakıyorduk / aynı sancıyı çekiyorduk."

Son kıtada söyleyen **mutluluk** boyutunun altını çizerken, onu Tatyos'un hakkı olarak öne sürerken; sorun'un çözümünü de çözümsüzlüğünü de "ölüler" düzlemine taşımakla oldukça tuhaf bir imleme yapıyor. Bu bitiriş, şiirin bütününde geliştirilen bütün **bilişsel** öğeleri geçersizleştiriyor çünkü. Dünyasal mutluluğun önüne dikilen toplumsal engellerle (varlık vergisi, fransız polisi, sınır dışı edilme vb.) ölülerden utanma arasındaki "ilişki" şiirsel düzlemde de pek haklılaştırılamıyor.

9. Emperyal Oteli

Bu kez, bir otel uzamında kurulmaktadır şiir. İstanbul'un bir otelinde sevgilisiyle kalmıştır söyleyen. Daha şiirin ilk iki dizesi, olanaksız aşkı, elde edilemeyen mutluluğu öne çıkarır: "ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanıma girdin itirazım var." İki ve üçüncü kıtalar bu mutsuz havayı, otelin hüzünlü halini kent düzleminde genelleştirir: "intihar etmiş kötümser yapraklar / öksürüklü aksırıklı bu takvim", "sesleri liman sislerinde boğulur / gemiler yorgun ve uykuludur." Söyleyen, aşkı olanaksızlaştıran otel uzamının dışına da yine olumsuz bir öğeyi devreye sokarak çıkar: "bütün bir gün iş arayacaktım." Şiirin alt katmanında geliştirilen bu ekonomik düzey, son kıtada iyice vurgulanır; aşkın bitimini de açıklayarak: "emperyal oteli'nde üç gece kaldık / fazlasına paramız yetmiyordu / gözlerin gözlerimden gitmiyordu / dördüncü gece sokakta kaldık." Bu tek kişiye özgü "yoksunluk" durumu, kimi imgelerle kenti içerecek biçimde sunulmaktan da geri kalmamaktadır: "tepebaşı'ndaki küçük yahudiler / asmalımescitdeki rum kemancı", "gazeteler cinayeti yazıyordu / haliç'e

bir avuç kan dökülmüştü." Söyleyenin burada toplumsal grup olarak **azınlıkları** anması oldukça anlamlıdır elbet: Sanki mutsuzluğa yargılı oluşuyla, toplumun tümünce hiçbir zaman içerden kabul edilmeyeceklerini bilerek yaşayan azınlığın yazgısı arasında bir "ortaklık" görmektedir: "hiç kimse elimizden tutmuyordu." Söyleyen özel ile geneli böylece özdeşledikten sonra kabullenir yenilgiyi, bireysel sorunu olarak: "ben hiç böylesini görmemiştim / vurdun kanıma girdin **kabulümsün.**"

10. Cinayet saati, Başka yerde olmak, Pia

Bu üç şiir, ikinci bölümü oluşturan yukardaki şiirlerde işlenen temel izlekleri değişik biçimlerde yansıtır. Cinayet Saati, aslında "ses" kaygısından doğmuş bir şiirdir: "deli cafer ismail tayfur ve şaşı / maktulün onbeş yıllık arkadaşı / allahına kitabına sövüp saydım / sarhoştum kasımpaşa'daydım" vb. Yine de, şiirde çalışanın işliğe duyduğu hınç da imleniyor bana kalırsa. Çok alt katmanda belki, ama işleniyor. Şiirin beş kıtası da o son dize için yazılmış gibi görünmesine rağmen, ben o cinayet ediminde çalışanın özgürleşme isteğinin de okunabileceğini sanıyorum. Anlamlama, bu yönsemi **saptırmış** olsa da. Çünkü son dize, söyleyeni karşımıza çıkarır, ölümde bir tür kurtuluşu öngörerek: "ben vursam kendimi vuracaktım." Bu sonuç, ortadan kaldırılanın içeriği göz önünde bulundurulduğunda, cinayet işlemekten daha olumsuz bir tavrı açığa vurur.

"Başka Yerde Olmak" ilkin betimlemelerinin cılızlığı ve genelliği ile dikkati çekiyor. Bu genellik bir bakıma şiirin "kurgusundan" kaynaklanıyor: Metnin öne çıkardığı tasarımsal bir zamandır. Söyleyence kurgulanmış bir 50 dakika. Bu süre içinde söyleyen dört ayrı kentte olmakta (İzmir'de on, İstanbul ve Napoli'de yirmişer dakika, sonra Paris), dolayısıyla bu kısa sürelere ilişkin bir-iki ayrıntı yer etmektedir belleğinde: "sarıyer'de balıkçılar denizi çekiyordu", "bir iştahsız orospu bulmuştum bilmem neden / uyuyup uyuyup uyanıyordu." Şiir, kendi iç zamanında (50 dakikada) yoğun bir "bunalım" ortamını dışlaştırmayı öngörmektedir. Ya da dört ayrı uzam (dört kent), olumsuzluğun her düzeyde belir-

diği (örneğin: "oniki onbeşte istanbul'da allahım / gökyüzü birdenbire buz gibi soğumuştu) bir yaşam ortamı olarak algılanmaktadır. Söyleyen, bu olumsuz uzam-zaman'dan **bütünüyle** kurtulmayı istemektedir, tasarımsal olduğunu bile bile: "artık öteki ömrümü yaşayacaktım."

Okur, son şiir olan Pia'nın öne sürdüğü mutsuz aşk ve ölüm imgeleriyle kitabı kapatırken, aslında "dıştan içe" ve "içten dışa" bölümlerinin **dışında** bırakılan ve bir öndeyiş niteliğindeki "Sisler Bulvarı"nın içerdiği **yeniliş** ("sisler bulvarı'nda öleceğim / beni görünce taş kesileceksin / ağlamayacaksın! ağlamayacaksın!"[9] ve **kaçış** ("bir gemi beni afrika'ya götürecek / tren düdükleri iç içe giriyorlar / aklımı fikrimi çeliyorlar" vb.) imgelerine bağlanmış olur. Gerçekten de: Bu kentten kente gidip gelişlerin, o parasız ve pasaportsuz kalışların ardında, hep **yitirilmiş** ya da **bulunamamış** "kadının" varlığı durmaktadır besbelli: Adresi, hattâ gövdesi olan biri değildir Pia, sado-mazohist bir düştür. Aslında kitap boyunca bunca abartılmasa, dahası "gösteriş"[10] uğruna böylesine "terörize" edilmese; anlamını yitiren kent bireyinin sarılabileceği, **utopian** bir içerik kazandırabileceği bir düş. Ama söyleyen, aşka bu utopian boyutu çok görür. **Mazmunlarını** değiştirse de onu binlerce yıllık egemen **aşk söylemi** düzleminde sergiler; dolayısıyla, aşkın içeriğini (tarihsel, toplumsal, aktörel, bireysel) yok eder. Bir "anlık" vuslat başlangıcı" için ölüme razıdır: "ellerini bir tutsam ölsem", "ellerini tutabilsem pia'nın / ölsem eksiksiz ölürdüm." Burada tuhaf olan şu: Yenilen ve tapınmak zorunda kalan, "rıhtımda sabaha karşı" ve "sırtında yoksul bir yağmurlukla" dolaşan Pia değildir; tam tersine "parasız ve pasaportsuz" olmasına rağmen kent kent dolaşabilen, yani okura bir **sınır yaşamı** (dıştalanmış bir yaşam değil midir bu?) seçmiş olduğunu anımsatandır.

○

Sisler Bulvarı'nın dokuz şiirini bağımsız başlıklar halinde, üç şiirini ise topluca çözümlemeye çalıştığım "içten dışa" adlı ikinci bölümünden bazı genel sonuçlar çıkarmam gerekiyor şimdi:

a) Eyleyen: Hemen bütün şiirlerde, gizli yada açık; şairliği, başka söyleyişle aydın kesimden olduğu vurgulanıyor. Ancak ekonomik düzeyde oldukça belirsiz: Ya götürü işlerde çalışıyor ya da gezi özgürlüğünü sağlayabilecek kadar rantı var.

Ama, bu eyleyenin çevresinde yer alan birincil ya da ikincil düzeydeki bütün öteki kişiler ya dıştalanmış aydınlar (ricardo, pablo, mırç) ya çalışanlar ve en genel anlamdaki lumpenler (orospular vb.). Dolayısıyla eyleyen(ler)le toplumsal çevre arasında bir **uzaklık var.**

b) Uzam: Öncelikle Paris'tir söz konusu olan. Çeşitli kentlerden en sonunda oraya dönülmektedir. Metropol sözcüğünü de bu yüzden kullanıyorum. Sadece mal ve hizmetler değildir Paris'e akan, orada toplanan ve yeniden dolaşıma sokulan. İnsanlar da oraya akmaktadır. Söyleyenin kimliği göz önünde bulundurulduğunda, şunları söylemek olası: "Kalbinden", sonra da toplumsal çevresinden kurtulmak isteyen, bu amaçla yabancı ülkeye göçen bu duygusal kişilik, kendisini şoke eden kentte, genellikle kapalı, insanların iç içe geçtiği, bireysel boyutun örselendiği alt uzamlar seçer: Kahve, otel, bar, sinema, gar vb.

c) Zaman: Eyleyen, ya güz-kış gibi anlamsal düzeyde "hüznü", ölümü anıştıran genel ya da gece ve sabaha karşı gibi "ne yapacağım?" türünden soruların belirdiği, insanın yalnızlaştığı zamanları seçmektedir. Buysa, besbelli, eyleyenin içinde devindiği, yerleşiği olmaya çalıştığı uzam(lar)ın doğal zorunluluğu olarak belirmektedir. İşlik dışı zamanın emilebileceği biricik uzamdır buralar çünkü.

d) Anlatım: Kent imgeleriyle zenginleşmiş, abartılı benzetmelerle donatılmış dil, şiirsel düzeye özgü bu niteliklerine rağmen; okuru iyiden iyiye belirtilmiş bir öyküsel düzeye çeker sürekli. Şiirlerin konusu da öyküsü de vardır.

Betimlemelerin somutluğu, gözlemlenen ayrıntı bolluğu, eyleyenlerin şöyleyken böyle olmaları, hiç kuşkusuz öyküsel düzeyin ağır bastığını göstermektedir. Zaten söyleyen de bunu istediğini, eğretilemeden çok betimlemeyi seçerek açığa

vurmaktadır. Sadece kentin değil, kent yaşamının da "haritacısı" olmaya çalışmaktadır.

Birinci ve ikinci bölüme ilişkin bu genel özetlemelerden sonra, birinci bölümün **yurtta**, ikinci bölümün ise **gurbette** (şiirlerin büyük çoğunluğu) geçtiği gerçeğinden yola çıkarak, yazının üçüncü bölümündeki yorumlamanın dayanaklarını oluşturmak üzere bir-iki çizelge sunmakta yarar görüyorum:

Kentler / Özellikler	I. Bölüm Yurt	II. Bölüm Gurbet
Genel / Ayrıntı	–	+
Durgun / Canlı	–	+
Dar / Geniş	–	+
Karanlık / Aydınlık	–	+

Kentler / Nesneler / Özellikler	I. Bölüm Yurt	II. Bölüm Gurbet
Canlı / Cansız	+	–
Doğal / Yapay	+	–
Yaşatıcı / Öldürücü	+	–
Hareketli / Hareketsiz	+	–

Söyleyenler / Karşıtlıklar	I. Bölüm Yurt	II. Bölüm Gurbet
Dışa dönüklük / İçe dönüklük	+	–
Özgecil / Bencil	+	–
Mutlu / Mutsuz	+ –	–
Umutlu / Umutsuz	+ –	–
Alçakgönüllü / Kendini beğenmiş	+	–
Sakin / Saldırgan	+	–

Alt Uzamlar / Özellikler	Otel	Kahve	Bar	Gemi
Dar	+	+	+	+
Sıkışık	+	+	+	+
Anonim	+	+	+	+

Burada ilk göze çarpan olgu, kentlerin bölümlerdeki özellikleriyle bireylerin özellikleri arasındaki **karşıtlık** elbet. Bu karşıtlığın yorumunu yönlendirebilecek olan kimi karşıtlıkları da, söylenenler düzeyinde şöyle belirlemek olası:

Bölümler / Söylenenler	I	II
Siyasal eleştiri / Bireysel sorun	+	–
İnanç / Kuşku	+ –	–
Başkası / Ben	+	–
Yarın / Şimdi	+	–
Katlanış / Kaçış	+	–
Yaşam / Ölüm	+	–

Bu ilişkiler ve şiirlerden yapılan alıntılar göz önünde bulundurulduğunda, *Sisler Bulvarı*'nın tümüne ilişkin olarak şu bağıntılar kurulabilir gibi geliyor bana:

$$\frac{\text{Yurt}}{\text{Gurbet}} \sim \frac{\text{Soyut + siyasal}}{\text{Somut + bireysel}}$$

Sisler Bulvarı'nın geliştirdiği, nesnelleştirdiği söylemin yazıldığı yıllar içindeki yerini ve bölümleri arasındaki **karşıtlığın** nedenini, yazının amacına uygun olarak, ancak Behçet Necatigil'in *Evler*'ini de çözümledikten sonra araştırabileceğimi söylemek bile fazla.

Şimdi, Evler'i açmamız gerekiyor.

EV(LER)İN İÇİ VE DIŞI

Sisler Bulvarı'nın kapağı, bize boyutları çarpılmış bir uzamı ve bu uzanın parçasını oluşturan puslu sokakta öl(dü-

rül)müş bir adamı sunuyor; dolayısıyla yoğun bir mutsuzluk boyutunu imliyorsa; *Evler*'in kapağı, telaşlı ve yorgun insanlara ait bir dünyayı vurgular. Bu insanların, çevrelerinde yükselen evlerden mi çıktıklarını ya da o evlere mi girdiklerini bilmeyiz kesinlikle. Şudur belli olan: İnsanlar, daha da çok **erkekler**, dış çizgileriyle doğrudan yoksulluğu çağrıştıran evlerle kuşatılmışlardır; yazgıları onlara bağlıdır sanki; o gelip giden insanların tüm yaşamı evlere göre konumlanmıştır (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 17 ve 18).

Ama nasıldır bu koşullan(dırıl)mış yaşam? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, ev(ler)in **içini** ve **dışını** yakından görmek, dahası, aralarındaki **örgensel** ilişkiyi açıklamak gerekiyor. Bu çözümlemeyi yaparken, birinci bölümde izlediğim yönteme bağlı kalarak önce *Evler*'deki şiirleri tek tek açıklamaya çalışacağım, sonra da kendi içlerinde çözümlenmiş şiirleri kitabın **bütününde** yeniden değerlendireceğim. Kitaptaki 25 şiirden özellikle 11'i üzerinde duracağım: Evin Halleri; Gözleri Badem; Evlerle Savaş; Keyif; Kurşun; Serin, Mavi; Varsa Ev; Bir Ev, Bir Çocuk; Perili Ev; Ayrı Evlere Çıkmak; Sokaktan Gelmek. Geri kalan şiirlerden zaman zaman alıntı yapmakla yetineceğim.

Bir nokta hemen vurgulanmalı: *Evler*'in genel uzamı **kent**'tir. Gel gelelim, şiirlerde bu kentin adı belirlenmediği gibi tarihsel, doğal ve yerel özellikleri de anılmamıştır. Başka türlü söylemek gerekirse: Tüm kentlerdeki evlerden söz edilmektedir bize. Kent yaşamının ayrıntılarından çok, kentleri oluşturan evlerin genellikleridir göz önünde bulundurulan. Sözü edilen evlere ilişkin ayrıntılı betimlemelere de rastlanamaması bu yüzden. Söylem, kitabın adındaki çoğul ekine rağmen tek konuyu, **ev**'i dile getirmektedir, içinde oturanın beğenisine göre biçimlendirilmiş, dayanıp döşenmiş evler'i değil.

Çözümlemenin kanıtlayacağını umduğum bir özelliği hemen belirtmek istiyorum: **Orta sınıf**'ın ev imgesidir Behçet Necatigil'in irdelediği.

Öyleyse kapıyı çalalım.

1. Evin halleri

Şiir bize (okurlara) seslenmekte, bir anlatıcı'nın gözlemlerini iletmektedir. İlkin şu: Bir önemi, anlamı yoktur evin insansızken: "Evin yalın hali / ister cüce, ister dev / camlarda perde yok / bomboş ev."

Şiir, evle insan arasındaki ilişkiyi karşıtlık, hattâ **çalışma** boyutunda sergilemektedir: İçinde mutlu olmak yorulmayı, çalışıp didinmeyi gerektirmektedir. Böylece ev, daha ilk anıldığı anda, okuru dışarıya, sokağa, daha betimleyici/kavrayıcı bir sözcükle, **işliğe** göndermektedir: "Evin –e hali, gün boyu / ha gayret emektar deve / sırtınızda yılların yorgunluğu / akşam erkenden eve." Söyleyen, çatışmanın öğelerini bildiriyor bildirmesine, ama onları sonsuzca birbirine perçinliyor. Yaşamın, çalışmayla o çalışmayı zorunlu kılan ev arasında bölünmesi, hayırlamada değil önkabul'de sonuçlanıyor, çünkü evin imlediği mutluluk boyutunu bir **erek** diye seçtiğini belli ediyor söyleyen. Ama seçimin ona önceden verilmiş olduğunu anlayamadığını, burada özellikle belirtmek gerekiyor. Bu verili mutluluk sanısını bize de aynen aktarıyor şiir: "Evin –de hali ısınmak ocaktaki alevde / sönmüş yıldızlara karşı / ışıklar varsa evde." Bu bir **anlık** mutluluk, söyleyen'in ve kendisine söylenilenin (okurun) "yılların yorgunluğu"na rağmen evi araması ve yüceltmesi gerektiği yolundaki düşüncenin başlıca gerekçesini oluşturuyor böylece.

Şunu da eklemek zorunlu: "Aşkların, ölümlerin omzunda" dizesinin de belirlediği gibi, ev burada **aile** (en azından karı-koca) ile gerçeklik ve geçerlik kazanmaktadır. Mutluluk da dolayısıyla aile içi ilişkiler bağlamında algılanmaktadır.

2. Gözleri badem

Bir kadındır söyleyen ve hem genel okura hem de yalnızca "kızlara" seslenmektedir. Burada ilk imlenen, işlik dışı dünyadır, dahası, yalnızca bireysel doyumun ve tüketimin öngörüldüğü bir dünyadır, "Ben annemin evinde / fındık, fıstık, üzüm." Gel gelelim dördüncü kıta "evlendim" sözcüğüyle, ya-

ni sadece "medeni" duruma değil, ekonomik duruma ilişkin bir değişmeyi de vurgulayarak başlar. "Odalarda fıstık yok" dizesi, mutluluk boyutunun oldukça örselendiğinin göstergesidir elbet. Söyleyenle kocası arasına giren, aşkı gölgeleyen ev'dir. Söyleyen, üretim sürecine doğrudan katılmıyor olsa bile, baba evi'nin sorumsuzluğunu, rahat tüketiciliğini aramaktadır: "Kızlar günün birinde / sevip evlenirseniz / sizleri de görürüm."

3. Evlerle savaş

Şiirin adından da kolaylıkla anlaşılabileceği gibi, okur doğrudan ekonomik düzeye gönderilmektedir. Söyleyenin birilerinin **adına** ya da **yerine** konuştuğu da kesin, sürekli "biz" diyor çünkü. Bu yerine geçme olgusu kitabın öteki şiirlerinde de görüldüğü için şunları şimdiden söylemek olası: Şiir **dar gelirli** orta sınıfa özgü bir söylemi nesnelleştirmektedir. Ev(ler)i bilincine varılmış biçimiyle değil, yaşanan biçimiyle algılayan söyleyen, kendisinin ve sınıfının sorusunu, yanlışbilincin **içinden**, ama olanca **gerçekliğiyle** yansıtmaktadır: "Evler her gün yollar bizi dışarı: / Git, getir / Emredilen ekmeği akşamları / Alın terlerimiz getirecektir."

Beşinci kıtadaki "dünya durdukça / tencere pişirecek, sofra eritecektir" dizelerinin de vurguladığı gibi, insanın **yazgısı** olarak konan bu karşıtlığın "yoksul" için çok daha dayanılmaz olduğunu şiirin girişi yeterince belirler: "Körükler cılız olmak / evlerin hiddetini." Gel gelelim söyleyen bu cılızlığın **nedenini** araştırmaz hiç, belki bir neden **olabileceğini** bile aklına getirmez; anası-babası gibi kendi çocuğu **da** bu savaşın içine doğmuştur (ya da doğacaktır) çünkü. İnsanın **doğal** durumudur başka bir söyleyişle.

Bu yüzden de, söyleyen eve kendi bireyliğinden bağımsız bir kimlik verir; devinen, eyleyen bir varlıktır ev, ekonomik ilişkilerin nedeni de belirleyicisi de odur; tanrısal bir gücü vardır neredeyse: "Evler ezer insanları dağ gibi / dışardan küçücük / evler çeker boynumuzdaki ipi / taşı develerce yük." Dahası var: Şiir, Marx'ın sözünü ettiği "meta fetişizmi" olgusunu eksiksiz biçimde betimler: İnsanın ürettiği tüm nesneler

aşkınlaşmış, bağımsız birer güç kaynağı olmuşlardır: Gizemli biçimde tükenmekte, eskimekte, bozulmaktadırlar. Erişilemez nesneler haline gelmektedirler, kendilerini almak zorunda olan **insanlarca** üretilmemişlerdir sanki: "Eşyaların azgınlığı tamam / Hepsi evlerden taraf / Kopar musluk, kırılır cam / Hiç yoktan bir masraf", "Erzaklar halimizden anlasa ya / Anlamaz / Biter sabun, biter şeker, biter yağ / Biter gaz."

Yaşamının hemen her anında eve yenik düşen söyleyen, içinde yaşadığı kısır döngüyü törel ve düşünsel düzlemde **doğrulamakta,** verili sınıf ilişkilerini, bu ilişkileri kendi insanal dünyasının doğal öğesi saydığı için aklamakta; dolayısıyla **ücretli işi** yaşamsal bir amaç edinmektedir: "Emredilen ekmeği akşamları / alın terlerimiz getirecektir." Burada, egemen iş ahlakının övgüsünü görmemek olanaksız elbet. Bir önceki "Kumaş" şiirinin şu dörtlüğü daha kesinlikli biçimde sergiliyor sorunu: "Erkekler, siz / çalışkan, mert / Yeter ki isteyiniz / çeşmeler cömert." Bu dizelerin, doğrudan doğruya egemen sınıfların "çalışan kazanır" ilkesini dile getirdiğine kuşku yok. Kitleleri işliğe yönelten, bireyle mutluluk arasındaki **engelin** az çalışmaktan kaynaklandığını öne süren egemen sınıf aktöresi, söyleyenin dilinde neredeyse bir "özdeyiş" olur: "Tembellik ağırdır."

Şiirin başlangıç dörtlüğüyle sona ermesi, evlerle savaş'ın sürekliliğinin, yazgısallığının, kısaca değiştirilemezliğinin göstergesi sayılabilir. Söyleyen, kendi "cılızlığı" ile evin "hırsı" arasındaki ilişkiyi tüm düşmanca içeriğine rağmen doğal saymaktadır da ondan. Burada eleştirilebilecek olan "gerçek kaçaklığı" değil, gerçekliğin fazla **içerden** yaşanmış olmasıdır. Ama söyleyenle **şair** arasında bir "uzaklık" varsa, bundan olağan ne olabilir ki? Yoksul, kendi derdiyledir: "Bir yılan güneşlerde uyanmış / ateş yak, der oda / Dışarda karakış / İstersen yakma."

4. Keyif

Kent yaşamının en **anonim** uzamlarından birindedir söyleyen ve o uzamın, "meyhane"nin işlevini anlamaya ve anlatmaya çalışmaktadır. Şiir daha ikinci kıtasında ekonomik düzeyi imler. Kuşku yok, **aktörel**'dir bu imleme, çünkü varsıllıkla yok-

sulluğu **doğal** sayar: İnsanlığa özgüdür ikisi de. Dolayısıyla "satıcı" ile "alıcı", sınıf üyeleri olarak değil "hemcins" olarak görünürler birbirlerine ve varsıl; sorunu buluncuyla (vicdanıyla) kavrar: "İhtiyar adam gelir, açlıktan kalma, yanık / börek satar, taze / aldınız, yiyemezsiniz / oturur midenize." Bulunç şiirin son kıtasında en çarpıcı anlatımına kavuşur: Söyleyen, meyhanede oturup içmesini, kendisine **anlık** bir mutluluk sağlamasını suçlar yoksul dolayısıyla. Dahası, bu suçlamayı, çoğul ikinci kişinin ağzından konuşarak genelleştirmeyi, **insanlığa** ait kılmayı öngörür: "Hiç düşündünüz mü sarhoşsunuz / iğrençtir adeta / istediğiniz kadar yoksul olunuz / keyfediyorsunuz ya." Dar gelirlinin daha alt gelir grubu üyeleriyle, hattâ lumpenle göz göze gelişi hem utanç, hem lumpenin sunduğu üst gelir grubuna ait "nesneler" aracılığıyla özlem boyutunda gerçekleşir. Ama söyleyen, satıcının doğal **bağlaşığı** olduğunu sezmektedir: "Siz kızarsınız başka, irin gibi yüzü / çiçekçi kadın gelir / çoğaltır bardaktaki hüznü / uzattığı karanfil", "— Karides, deniz gülü karides / Tatmadınız ömrünüzde / Duyarsınız al bir utanç gibi bikes / Pörsük antenleri gönlünüzde."

Burada, şairin bakış açısının **da** söyleyenin bakış açısı olduğunu kesinlikle öne süremeyiz elbet, çünkü, şiir bu öne sürmeyi haklı kılacak öğeleri içermiyor. Tek kesinleme olanaklı: Söyleyen, üyesi olduğu sınıfın söylemi içinden konuşmakta, yoksulluğu olağan saymakta, egemen ideolojinin "yoksulun da yoksulu var" sözünü kendi **gerçekliği** olarak en **sahici** biçimde yaşamaktadır. Emeğin, dahası, doğrudan doğruya insan gövdesinin metalaşması olayını da, küçük burjuvanın aktöresi açısından duyumsamakta ve betimlemektedir: "Sen küçük kız, ver bir gazete / hangisi olursa olsun / öperdim ellerini kötüye çekilmese / çocukluğunu satıyorsun."

Görülüyor: **Bulunç** (vicdan) sahibi söyleyen, yaşadığı "an" üzerinde düşünebilen, kaçamadığını yargılayabilen bir orta sınıf aydını. Burada önemli olan, varsıllıkla yoksulluk arasındaki ilişkinin bilimsel açıdan kavranılmamış olması değil, öznenin kendi sınıf söylemi içinde kalarak bir **eleştirel** boyut oluşturabilmesi ve kendini meyhanenin öteki müşterile-

rinden ayırabilmesi. Şiirin sahiciliği de, söyleyenin hem müşteri olmasından, hem de müşteriden kopmasından/kopabilmesinden doğuyor. Utançla çaresizlik arasında geriliyor söz; o bir anlık **kaçış** dıştalandığı, gerçeğe boyun eğildiği için.

5. KURŞUN

Şiirin adı bir eğretileme elbet. Yaşamın savaş boyutunda algılanması ve şiirin savaş alanında sona ermesi, söyleyenin umutsuzluğunu yeterince vurguluyor. "İnsanın evi olması" ağır bir bedel gerektirmektedir: "Sokaklar, eğlenceler uzakta / farkında bile değilsin / hasadını esirgeyen toprakta / bitkinim, bitkinsin." Burada sokağın asıl yaşam alanı olarak öne sürüldüğü ve sokağın özlendiği belli. Ama sokakla söyleyenin arasına "ev" giriyor. Umutsuzluğu en uç noktasına vardıran da şu: Ev kendi içinde **de** engeller yaratıyor, bu imge çevresinde bitkinleşiyor taraflar. Yıllar sonra mutluluk değil kadınla erkeğe kalan, sadece yenilgi: "Üzgünüm, üzgünsün." Taraflardan hangisinin, yani kadının mı erkeğin mi ev oyununun yaşanan biçimdeki gerçeğini anladığını bilemiyoruz şiirde. Ama soran değil, soru önemli "Seneler eriyor cenkte / Yaşamıya vakit kalacak mı?" Gel gelelim soruya olumlu yanıt veremez söyleyen. Tam tersine: Şiirin bitişi, durmadan dış engellere çarpan ve kösteklenen bireysel yaşamın aynı şekilde dışsal bir "mücadeleyle" sona erdirilişini, daha doğrusu yaşamın bireyin elinde olmayışını imler: "yahut askerleri düşün / tam çıkmışlar siperden / bakıyorsun / pusudaki tepelerden / bir kurşun."

Umutlarını da "saçlarıyla ağartan" söyleyenin bu bitirişi, ister istemez, çok farklı bağlamda olmasına rağmen Sisyphos'u çağrıştırıyor. İşkencesinin sona erdirilmesi gerektiğini düşünemeyen değil, bunu **umamayan** "saçma kahraman" Sisyphos'u.

6. SERİN, MAVİ

Şiir, ilk üç dizesiyle kente karşı kır'ı öne sürer: "Dağ köyleri serin, kıyılar mavi / Yaz sıcağında şehir / bunaltır beni." Söyleyen kentten kurtulmayı amaçlamakta, **işliğe göre** konumlan-

mış yaşamın tekdüzeliğini kırabilmeyi düşlemektedir: "Hava yapışkan, yağlı / Kalkıp bir yere gitsem / yollarım bağlı." İlgi çekici olan şu: Kır, ancak "serin" ve "mavi" sözcükleriyle vurgulanmaktadır, onu asıl öne çıkaran, kentin örtülü biçimde **olumsuzlanan** değerleridir: "Yaşa nasıl yaşadıysa anan, baban / öndekine uyar arka tekerlek / git gel aynı yollardan / aynı arabayı çekerek", "çocuk dört duvarın içinde hür / havasız odalarda kirli sokağa karşı / pencere gerisinde solgun bir çiçek büyür / düşünür kırık saksı." Görülüyor: Söyleyen "zorunlu iş" ve çalışanın güncel yaşamını, daha doğrusu kendisine kalan zamanı geçirdiği uzamı (evi) yermekte, **insanal** ve **doğal** olanın bunlar tarafından engellendiğini ya da örselendiğini imlemektedir. "Kalkıp gidilemeyen" o yerin asıl anıştırdığı, toplumsal/insanal değerlerdir. Söyleyenin okuru yönelttiği **pastoral**, zorunlu çalışma öncesi dönemi öne sürer gibidir. Bireyle iş, dolayısıyla bireyle doğa arasındaki ilişkilerin daha dolaysız biçimde yaşandığı ve alımlandığı, dahası, aynı dolaysızlıkla iletilebildiği, dışavurulabildiği günlerdir özlenen.

Gel gelelim, kırın geriye dönük (regressiv) biçimde alımlandığını ve geçmiş zamana ilişkin imgeleri çağrıştırmayı amaçladığını söylemek doğru olmaz. Çünkü kır ve geçmiş, vazgeçilmemesi gereken biricik "yaşam ortamı" gibi sunulmamakta, daha çok reel yaşamın olumsuzlanmasının bir öğesi gibi kavranmaktadır. Reel yaşam "bugün" ve "çocuklar" adına eleştiriye açılmaktadır: "Çocuk dört duvarın içinde hür", "seyret gökyüzünü / bir cam genişliğinde." Şöyle denebilir: Söyleyen, küçük evlere, odalara kapanmak zorunda kalan (kapatılan) insana kıra **kaçışı** değil, olsa olsa, henüz toplumsal/ekonomik erozyona uğramamış kır aracılığıyla, başka bir **yaşamı** önermek ister gibidir. Ne var ki, iş güç dünyasının yasalarınca kuşatılmış olmak ve bu kuşatılmışlığın aşılamayacağı inancını taşımak, söyleyenin umutsuzluğunun ve bütün olumsuzluğuna rağmen reel yaşama **katlanışının** kendince haklı gerekçesini oluşturur. **Mevcut koşullarda** kıra kaçılamayacağını bilir O, olanaksızın peşine düşmez. İmgesel düzeyde bile. Anlık bir yönelmedir hepsi. Sonra yeniden emek dünyasının acımasız, duyarlıksız dün-

yasına döner. Ev-bark, çoluk-çocuk, ast-üst ilişkileri bütün somutlukları, kırıcılıkları ile kendisini beklemektedir.

"Yaşa nasıl yaşadıysa anan, baban", "çocuk dört duvarın içinde hür" ve "seyret gökyüzünü / bir cam genişliğinde" dizeleri, söyleyenin serüvenine **tarihsel** boyutu ekler elbet. Kentin, dolayısıyla zorunlu çalışmanın engellediği bireysel özgürlük ve mutluluk, **geçmişten geleceğe** doğru devredilir. İnsanın yaşanılacak olan (ve yaşanılmış) yazgısıdır bu.[10]

7. Varsa ev

Bu şiirde söyleyenin kendisidir ev. Kendi kendini betimlemekte, daha doğrusu, bireyle kendisi arasındaki varoluşsal ilişkiyi tanımlamaktadır. Söyleyen(ler) sonunda, yıllarca içinde yaşadığı o evle özdeşleşmiştir; ürettiği ve gerçeği saydığı **ev ideolojisi**'ni, şimdi onun ağzından açığa vurmaktadır. Kendisine **aşkınlaştırarak** evi, ona gizemsel bir kimlik vererek, dahası, evi **ereksellestirerek**: "Bensiz olamazlar, dönerler / çok denedim / ben denedim / ben büyüğüm, affederim / Ben evim."

Söyleyenin içinde yetiştiği ve kendisine yöneldiği, hep onun tarafından "çağrıldığını" varsaydığı **Özne** olan ev, döngüsel bir süreç içinde alımlanmaktadır: Çocuk orada doğmakta, oraya dönmektedir: Budur yazgı: "Oğullar uzaklaşır, kızlar uzaklaşır / bir zaman için benden / oluruna bırak, gençtir, derim / hevesini alsın sokaklardan."

Çağıran özne kılınan evin, burada kendi ağzından yansıttığı ev ideolojisinin içeriğini, şiiri okuduktan sonra doldurur okur elbet ya da doldurabilir: Ana-baba ocağından bir süre **özgürleşebilir** çocuk-genç, bir yanılsamadır bu aslında; amaç çünkü, ya da yazgı; bir **aile** oluşturarak evi **devralmaktır.** Sokak, evi öne süren bir dolayımdır olsa olsa.

"Ben büyüğüm, affederim" derken, hiç kuşkusuz kendini bir yazgı olarak öne sürmektedir ev. Gel gelelim bu övünme, alt katmanında bir kısır döngüyü de imlemekten geri kalmaz. Eğer oğullar ve kızlar bir süre de olsa uzaklaşmayı **istiyorlarsa** ondan ve gözlerinde kıl kadar değeri **bulunmuyorsa**, sonunda kendisine döndüklerinde, aralarındaki ilişkinin

düşmanca öğeler içermemesi olanaksız gibi görünüyor. Ama şurası kesin: Oğullar ve kızlar, ilişkide bu düşmanca öğeleri genellikle öne sürmekten kaçınırlar, daha doğrusu öne süremezler. Zaman zaman "geçim sıkıntısı" bağlamında yakındıkları aile ilişkilerine (ya da ev ilişkilerine) ait bu öğe, toplumsal bulunç tarafından **bastırılmıştır**.

Dolayısıyla: Ev, **beklemektedir**: "Ben beklerim / kısa veya uzun."

8. Bir ev, bir çocuk

Bir önceki şiirin neredeyse tamamlayıcısıdır bu parça. Bir süre evden uzaklaşan oğul ile kızın serüvenini en etkileyici biçimde sergiler şiir. Söyleyen belki de istemeden ev ideolojisinin kısırlaştırıcı yanını ortaya çıkarmaktadır. Çünkü, yukarda değindiğim gibi, belirli bir ideoloji ve pratik içinde devralınmaktadır ev. Aile de. Uyulması, dahası, sürdürülmesi gereken bir kurumdur: "Düşündüler birlikte yürüseler / ömür geçiyor nasılsa." Söyleyenin evi ve aileyi böylesine yalınlaştırışında, hattâ nesnelleştirişindeki dramatik öğeyi gözden kaçırmamak gerekiyor: İsteğin sonucu değildir evlilik, çaresizliğin; öylesine geçip giden bir yaşamın, hiç değilse bir başkasıyla birlikte sürdürülmesinin daha iyi olabileceği sanısının ya da inancının ürünüdür. Yani burada toptan bir kurtuluş ya da birliktelik beklenmemektedir; böyle bir umudu yoktur erkeğin. Yalnız yaşamaktansa bir "kadınla" yaşamak daha iyidir: Hepsi bu işte. İşlikle odası arasında gidip gelen erkek, "bir gün kıza rastlamakta", bu raslantıyı belki de "aşk" sanmakta ve milyonlarca başka kişinin yaptığını yapmaktadır: Evlenmektedir.

Şiirdeki **dış anlatıcı**, bu evlenmedeki "aşk" öğesinin enezliğini, daha doğrusu yokluğunu, hattâ tasarlanmamış bile olduğunu en yetkin biçimde dile getirmektedir bitirirken: "Şimdi içine bir ev, bir de çocuk girer / aşkları yazılsa."

Bundan itibaren okur, gelenek/görenek ya da alışkanlık ya da cinsel doyumun sağlanması amacıyla yapılan bu evliliğin evrimini ve ev yaşamının sahnelerini, şiirin **dışında** dilediğince tasarlayabilir. Dış anlatıcı'nın böyle bir amaç taşıyıp taşı-

madığını kesinlikle bilemeyiz elbet, sadece bu yolda düşünmemizi isteyen göndermeler yapılmadığını söyleyebiliriz.

9. Perili ev

Eş-kadın'a bir övgü bu. Doğal / cinsel özelliklerinden arıtılmış, ekinsel özelliklerle donatılmıştır kadın. Bu özelliklerin ise doğrudan doğruya **aile içi iş**'in öğelerini dile getirdiği açık: "Hey Allahım, çamaşır / yıkanmış, ütülü / Ben giderken bu kitap / yere düşmüştü / İçemezdim suyundan / dibi yosundu, sahi / İmkânı yok, inanmam / bu başka sürahi / Emektar çul keçe / yeni gibi, tertemiz / Ocakta ateş yanıyor / yanıyor lâmbamız."

Söyleyen "gezmiş eşyada belli / bir kadının elleri" derken alabildiğine sevecendir, dahası borçluluğunu dile getirmektedir, ama bu dile getirişin kadınla **bire bir** ilişkilerinden kaynaklanmadığı, tam tersine yerine getirilmiş bir **hizmeti** karşılamayı öngördüğü sezilmektedir. Bu eş-kadın, işlik yaşamını da paylaşıyor olabilir elbet, ne var ki, erkek, kadının bu ek işini görmemektedir burada, bu yüzden değildir övgüsü. Yere düşmüş kitabı bile "giderken" kaldırmak gereğini duymayan **erkek**, görevini aksatmadan yerine getiren, kendisi **için** gerekli rahatlığı sağlayan bir "eş"e sahip olduğundan ötürü gururlanmaktadır aslında. Eş'e yöneltilmiş sevecenliği açığa vuran "gezmiş eşyada belli / bir kadının elleri" dizeleri, kadınlığı belirleyen **bir** kadını öngörmüyor galiba. "Bir kadın"ın asıl söylediği sanki şu: **Benim** kadınım.

Böylece, aşk'ın belirtisi olarak belirmiyor mu yalnızca kadına özgü sayılan ya da daima onun tarafından yapılması gereken işlerin en iyi biçimde karşılanması? Aşk, duygusal/tensel içeriğinden çok işlevsel içeriğiyle öne sürülmüş oluyor dolayısıyla.

Şu da söylenebilir: Şiir zaten kadını parçalamakta ve sevgili-kadın'ı değil, eş-kadın'ı nesnelleştirmektedir. Ev'in gereği ve gerektirdiği budur da ondan. Ne var ki söyleyen, bu "hizmetkâr"ı **peri** sanmakta, bu sanıdan bir özlemin şiirini çıkarabilmektedir. Kendisi yokken "eve giren" periyi bulduğunda, onu sevebileceğine de inanmaktadır. Besbelli: Düzen-

sizliğin sonudur kadın, bu yüzden de gizemle örtülüdür. Ya da söyleyen örtmüştür, kadının yönelmesi, **bulması** gereken bir amaç edinebilmek için.

10. Ayrı evlere çıkmak

Şiir, ilk bakışta aykırı görünen, ama düşünüldüğünde; anonimleştirilmiş kent yaşamının geçersizleştirdiği bireyin gerçekçi bir yönelimini açığa vurarak başlar: "Kapıları ölü, sağ / bütün akrabaya kapalı / bir ev bulsak / O ev yalnız ikimizin olsa / hep orada otursak." Söyleyen **iki** kişilik bir mutluluğun peşinde olduğu kadar, belli bir **tarihsizleşmenin de** peşindedir. Çünkü öncesine bağlı olduğunu, koşullarının sürüp gittiğini görmektedir: Söyleyen bu gerçekten dramatik dizede, bütün bir ev ideolojisinin özetini yapmaktadır: Evlerle kuşatılı oldukça, olası değildir iki kişilik mutluluk, çünkü evin tarihi "dağ başlarındaki" evin üstüne çökmektedir. Söyleyenin kurtulmak istediği bu tarih, "miras" alınan acılarla doludur: "Çıktığınız ocaklar ezer sizi işte / ezmese bile üzüntü / Bazı yaslar evlenirken ayrılışta / aileden, tektük eşyalar gibi / götürülmesin mümkün mü?"

Bu "ocak" sözcüğü, "evlerin üzüntüsü"nün dışsal boyutunu açığa vuruyor yeterince. İki kişilik eve taşınan yalnızca ana-babaların, amcaların, kısaca bu reel yaşamı tıpkı söyleyen gibi yaşamış olanların bireysel sorunları, acıları, düşleri, umutsuzlukları değildir. Asıl taşınan, bu acıların, umutsuzlukların beslendiği ya da durmaksızın **üretildiği** dış dünyadır. Çalışma, daha doğrusu ücretli çalışma ortamıdır. Hiç kuşku yok: "İç içe bu evler, bıktım / birbirine bağlı" derken söyleyen, kentin apartmanlar ve evlerden örülmüş **mahalle** yaşamının sıkışıklığından olduğu kadar, aynı yaşam koşullarının **paylaşılmasından** da yakınmaktadır: "Bir karanlık içinde bu evler / aydınlıkları öyle az ki / içeriye sevinç, keder / hiçbir haber sızdırmayan ev arıyoruz / bulunmaz ki."

Gerçekten de bulunmaz. Çünkü söyleyenin de belirttiği gibi; bir "ölmüş amca"nın birdenbire anımsanan yaşamı; bir kale gibi "muhkemleştirildiği" sanılan **"yuva"**ya çekilenin **"Saadet hülyalarıyla alay eder"**. Her ev, aslında öteki evin

hem reddi hem devamıdır. "Ayrı eve çıkan" kurtulmuş olmaz, sadece öteki evin serüvenini kendisinin kıldığı bir iç uzamda **yeniden** yaşamaya **razı olur**. Aile (ev) ideolojisinin çalışma dünyasına, **ocağa** eklemlenmiş içeriğini, şiir şu yetkin bölümle betimler: "Bazı yaslar evlenirken ayrılışta / aileden, tektük eşyalar gibi / götürülmesin mümkün mü?"

Mutlulukla **özdeşleştirdiği** yalnızlığın "yalan" olduğunu bilen söyleyen, yastan ibaret evin tarihinden istese bile kurtaramaz kendini. Ama onu dönüştürmeyi de düşünmez. Üzünçle, için için kanayarak **katlanır** ona; çünkü yas verse bile, evin iç uzamı elinde kalan ya da elinde tutmaya çalıştığı tek ülküdür.

Kadının da erkeğin de. Bu yüzden, eş gibi ev de mülk edinilmesi gerekendir. Gizli Sevda şiirinin alt-katmanında vurgulandığı üzre: "Mesutmuş, kocasını seviyormuş / Kendilerininmiş evleri." Ev onlara, onlar birbirlerine **ait**'tir.

11. Sokaktan gelmek

Gerçek ve gerçekçi karşıtlıklar üzerine kurulmuştur şiir. Sokak ile ev arasında ilişki kuran söyleyen (bu şiirin söyleyeni olarak elbet), sokağa insanı çağırıcı değerler yüklemektedir. Şiirin başlangıcı ile sonu arasında çelişki varmış gibi görünmesinin nedeni de bu: "Sokak demek / eksilmek yarı yarıya" ve "Rüzgârlarla eve dönmek saçma / ev dar çünkü" dizeleri bireyin reel yaşamının iki farklı ânına ait. Bu reel yaşam çünkü, ev ve sokak arasında ikiye bölüyor bireyi. Evin değerleri, evin içine yerleşildiğinde engelleyici oluyorlar burada, sokağın değerleri ise **özgürlüğü** imliyor. Ev söyleminden bakıldığında sokak eksilticidir elbet, sokak söylemi açısından ise tersi doğrudur: "Bir sokağa çıkmayın, bozulur bunca büyü / yavan yavan ev size / hayatınız kuytu ve küflü / sokaklarsa aydınlık, taze." Evin değerleri geçerliliğini yalıtılmışlığına, "koruyucu duvarlarla" çevrilmiş olmasına "borçlu"dur, kurallaşıp kurumlaştıkları için de başka değerlerle sınanmaları istenmez genellikle. Çünkü bu sınama, **kurum** olarak evi tehlikeye düşürebilir: "Ayartıcı caddelerin eseri / zalim gelişleriniz / evde size uzanacak elleri / itmek istersiniz, çünkü başka yaşayışlar gördünüz / dışarda."

Aydınlığın, tazeliğin simgesidir sokak. Erkeğin (öne sürmelerin erkeğe ait olduğu bellidir yeterince) vazgeçtiklerinin ve yitirdiklerinin, yok olmayan sadece "küflenen" düşlerinin, evde tam bir doyuma kavuşamayan (şu ya da bu nedenle) istek ve beklentilerinin toplamıdır sokak. Erkek evde tek bir yaşama mahkûm edilmiştir. Bunu kendisinin de vaktiyle istemiş olması, sokağın öne sürüldüğü bu düzeyde hiç önem taşımamaktadır; ev, bireyin öteki yaşamlarını engellemektedir. Son çözümlemede, şiir evin renksizliğini, sınırlılığını vurgulamaktadır. Dahası, saçmalığını: "Rüzgârlarla eve dönmek saçma / ev dar çünkü." Hiç kuşkusuz, söylemin alt-katmanında yer alan bir özne ideolojisini savunmaktadır. Soruna bu katmandan bakıldığında, sokağın taşıdığı tehlikenin kadın ve erkek için ortak olduğu bile söylenebilir: Çünkü başka "yaşayışlar"ı kadına da sunmaktadır sokak. Şiirin gösterge düzeyinde yer almasalar bile sinemaları, vitrinleri, öteki kadınları ile.

Yine de, şiir, okuru evin yerildiği mi savunulduğu mu konusunda açık bir kanıya ulaştırmaz. Sağladığı gerilimin nedeni de budur zaten. Çünkü, ister kadın olsun ister erkek, evin **üyesidir** söyleyen. Üyeliğini de sürdürmek istemektedir. Dolayısıyla, iki yüzlü diyemeyeceğimiz, ama iki yönlü diyebileceğimiz bir aktöreyi ve duyarlığı yansıtır.[11]

Buysa, kendiliğinden yaşanan toplumsal gerçekliğe tıpatıp uygun düşer.[12]

○

Evler'in doğrudan doğruya adıyla ilgili 11 şiiri üzerinde söyleyeceklerim bunlar. Ne var ki, kitabın üzerinde durulması gereken başka şiirleri de var. Bunları topluca kent olgusu bağlamında değerlendirmeye çalışacağım şimdi, sonra da *Evler*'in genel bir çözümlemesine ulaşmayı deneyeceğim. Çok kısa bir sonuç bölümünde ise, yazımın başlangıcındaki amaca uygun olarak, *Sisler Bulvarı* ile *Evler*'i, yazıldıkları yılların Türkiye toplumsal gerçeği bağlamında karşılaştıracağım ve söylemlerinin anlamını vurgulayacağım.

Şiirlerin erkek ve kadın söyleyenleri, son kertede onları konuşturanın Behçet Necatigil olduğunu da hatırlayarak söylersek, adı belirtilmeyen bir kentin insanlarıdır. Yaşamları, babadan oğula, anadan kıza, yoksullukla savaşarak geçmiştir. Yukarda vurguladığım bu tarihsel süreklilik "Mavi Işık" şiirinde betimlenir: "Bizim çocukluğumuz / karanlık, paslı / sen güneşlerde yaşa / altın saçlı." Gel gelelim "evlerin yaşamının" kendisine bağlandığı bu çocuğun mutlu olacağına ya da olduğuna dair bir im bulunmamaktadır. Ne bu şiirde ne öteki şiirlerde. Görülen şudur: Söyleyenler, ekonomik yoksulluklarının, güçsüzlüklerinin yanı sıra bu gerçekleş(e)mediği anlaşılan **mutluluk umudunu da** sürekli vurgularlar. Ölü Çizgi şiirindeki şu dizeler, bu kent bireyinin yaşamının "maddi-manevi" dayanılmazlığını yeterince vurgular: "Bir zehir / birikir odalarda / almaz ki veresin rüzgâra / rüzgâr deli değil."

Maddi yaşam koşulları öylesine kuşatmıştır ki bu kent bireylerini, düşlerinde ya da düşüncelerinde bile ondan kaçıp kurtulamazlar; "Bazen eser, ufuklara uzanırım / yorgun, harap, cahil / kocam, evim, anam / utanırım." Burada kaçış hem maddi koşullarca (çünkü çökmüş ya da çökertilmiş bir kadındır söyleyen), hem de manevi koşullarca (koca, ev, ana gibi ideolojik öğeler, uymayı zorunlu bulduğu aktörel öz değerleridir bu kadının) engellenmektedir. Birey, yaşamak zorunda olduğunu bildiğinden de, maddi ve manevi bir kaçışı gerçekleştiremediğini gizliden gizliye sezinleyerek, reel yaşamına **katlanmaktadır**. Ölmeyi istemiş olsa bile: "Derken kalkar perde / bu ırmaklar benimçin bir daha akar mı? Özledim, hani nerde / yaşamak gibi var mı?"

"Meydanın ortasında" kalakalmış bu birey(ler) kırılmışlıklarını, yalnızlıklarını bilir. Çevrelerini kuşatan, girişkenliklerine kendilerinin de inandıkları öteki insanlarla bir **iletişim** kurabilmeyi tasarlarlar sürekli. Onlar, yüksek sesle dile getirilmeyen bir iletimde bulunmuşlardır aslında, kendilerini yeterince açıklamışlardır çoktan: "Böyle de anlaşılır / açmıya

lüzum yok / kim baktıysa bana / gözlerimi kaçırdım / yüzüm yok."

"Yüzüm yok": Gizlenme mi söz konusu burada, utanma mı?

Sallantılı yaşayan, okuru da hep sallantılı bir konumda bırakan bu söyleyenlerin, yine de kentin ara sokaklarında, alt katlarında, ikinci sınıf uzamlarında yaşadıkları kesindir. Mutsuzluğun şu ya da bu boyutta kol gezdiği uzamlardan çıka gelirler ya da bu türden uzamlarda zaten yerleşiktirler: "Sağ memesinde yara / korkunç / kumaş örtüyor / benimki meydanda / gözüküyor."

Dahası var: Söyleyen(ler)e **çocukluk** bile esirgenmiştir. Dolayısıyla erginleştiğinde oraya kaçış olanağı da. "O cennet ülke"yi bilmemiştir, onu düşleme gereksinimini de duymaz bu yüzden. Geçmişiyle şimdisi **mutsuzluk** boyutunda yer alır da ondan: "Benim de arkamda / renkli taşlar olsaydı / çocukluğuma giden yolu / bulmam kolay olurdu."

Bütün bu öne sürmelerden sonra, bazı bağıntılar kurmamız gerekiyor. İlkin, *Evler*'in yukardan beri açıklamaya çalıştığım içerik düzeyine ilişkin kimi çizelgeler vereceğim:

(1)

Uzamlar / Durumlar	Ev	İşlik
Gereksinme	+	
Yakınma	+	
Özveri	+	
Mücadele	+	+
Çalışma		+
Yoksullaşma	+	

(2)

Uzamlar / Karşıtlıklar	Ev	Sokak
Geniş / Dar	–	+
Olanaklı / Sınırlı	–	+
Aydınlık / Karanlık	–	+

(3)

Şiirler / Karşıtlıklar	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Mutluluk / Mutsuzluk	+ –	+ –	–	+ –	–	–		+ –	+	–	–
Beraberlik / Yalnızlık		+		+ –	–	–		+	+		
Özgürlük / Tutsaklık			–			–				–	–
Umut / Umutsuzluk	–	–	–		–	–				–	
İyimserlik / Karamsarlık		+ –	–	–	–	–	+	+ –	+	–	–

(4)

İnsanlar / Nitelikler	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Solgun				+		+					+
Yorgun	+		+		+	+					
Kederli										+	
İhtiyar				+						+	

Daha önce yapılan çözümlemeler göz önünde bulundurulduğunda, Şekil 3'ün incelenmesi, söz konusu şiirlerin daha çok mutsuzluk boyutunu öne çıkardığı söylenebilir. Şiirlerdeki söyleyen(ler) yazgılarının tutsağı olmuşlardır ve sayılı mutluluk ve birliktelik anları bile olumsuz motifler içermektedir.

Doğrudan yapılan betimlemeler düzeyinde olduğu kadar, araştırma düzeyinde de sokağın olumlu değerleri (söyleyenler açısından elbet) öne sürdüğünü ortaya koymaktadır Şekil 2. Söyleyenin **amacı** evi savunmaktır hiç kuşkusuz, ancak ev, sınırlı bir uzam olarak belirmekte ve sokağın daha önceki çö-

zümlemelerde açığa çıkarılan çağırıcı yanı dolayısıyla birey, iki öğe arasında bölünmektedir.

Sokak / Ev karşıtlığında değerlerin bir tersine çevrilmesiyle karşılaşılmakta, aktörel açıdan savunulan ev ideolojisinin, reel yaşamın bağlamında oluşan bireysel/ruhsal istek ve beklentilerin kendisine eklemlendiği sokak karşısında gerilediği ortaya çıkmaktadır.

Şekil 1 için, daha önce söylenenler dikkate alındığında şu öne sürme yapılabilir sanıyorum: Bireyler (erkek ya da kadın) mutsuz ve yıpranan insanlardır. İkili ilişkilerinde bile böyledir bu. Yıpranıp didinme ve bir türlü doyuma ulaşamama olgusu

$$\text{Ev} \simeq \text{İşlik}$$

türünden bir bağıntı kurulmasına olanak veriyor. Bu içeriksel benzerlik bağıntısı,

$$\frac{\text{Kadın}}{\text{Erkek}} \simeq \frac{\text{İsteyen}}{\text{Veren}}$$

ve

$$\frac{\text{Ev}}{\text{Erkek}} \simeq \frac{\text{Doymayan}}{\text{Doyuramayan}}$$

bağıntıları göz önünde bulundurulduğunda, şu sonuca yol açabilecek nitelikte görünüyor:

$$\frac{\text{Ev}}{\text{İşlik}} \simeq \frac{\text{Gereksinim + yakınma + beklenti + tüketim}}{\text{Çalışma (üretim) + yetişememe + doyumsuzluk}}$$

Yukardan beri kurulmaya çalışılan bu bağıntılar, şiirlerin kendi içlerinde vurgulanmış bulunan üretim/tüketim sürecine ilişkin öğeler ve açımlamalar da göz önünde bulundurulduğunda, şu genel sonucun çıkarılmasını olanaklı kılıyor bana kalırsa:

ekonomik yetersizlik → bireysel mutsuzluk

Şekil 4'ün ortaya koyabildiği ya da koymayı amaçladığı insanla nitelikleri (özellikleri) arasındaki ilişkinin çok daha ayrıntılı biçimde sergilenebileceği düzey de bu bağıntıya eklemlenir elbet. *Evler*'in genelde yaptığı anlamlama açısından hiç kuşkusuz.

Evler'le ilgili çözümlemenin tamamlandığı (kuşkusuz yalnızca bu yazının bağlamında ve benim açımdan) bu noktada, öngördüğüm sonuca ulaşmam, yani önce A. İlhan'ın söyleminin ikili yapısının nedenini, sonra da *Sisler Bulvarı* ve *Evler*'in toplumsal ortamlarına, dolayısıyla birbirlerine karşı ne söylediklerini açıklamam gerekiyor.

Kimi karşı savlara açık olacağı kesin bu sonuca ulaşmadan önce, çözümleme düzleminden kısa bir süre ayrılmak zorunluluğunu duyuyor, *Sisler Bulvarı*'nın ve *Evler*'in üretildikleri dönemin sosyo-ekonomik ve politik bir **zamandizinini** vermek istiyorum: İki kitabın içeriğini bu büyütülmüş fon önünde seyretmek üzre.

Çok özet bir zamandizin bu:[13]

1947
- 22 Aralık'ta İstanbul ve çevresinde yedi yıl süren sıkıyönetim kaldırıldı.

1949
- 3 Haziran'da gelir vergisi artırıldı.
- 12 Ocak'ta S. Ali öldürüldü.

1950
- 1 Mart'ta yabancı sermayeyi özendirme yasası çıkarıldı.
- Aynı tarihte tekke ve zaviyeler yeniden açıldı.
- 27 Mart'ta M. Makal tutuklandı.
- 8 Nisan'da N. Hikmet açlık grevine başladı.
- 10 Nisan'da Çakmak'ın cenazesinde olaylar çıktı.
- 14 Mayıs'ta DP iktidar oldu.
- 16 Haziran'da Arapça ezan serbest bırakıldı.
- 25 Temmuz'da Kore'ye asker gönderilmesine karar verildi.

1951
- 27 Şubat'ta Kırşehir'de Atatürk büstüne saldırıldı.

- 9 Ağustos'ta ücretli hafta tatili kabul edildi.
- 19 Eylül'de NATO'nun askeri kanadına kabul edildik.
- 2 Kasım'da solcular tutuklandı.
- 16 Kasım'da B. Boran DTCF'den çıkarıldı.
- 3 Aralık'ta 141 ve 142. maddeler ağırlaştırıldı.

1952
- 31 Temmuz'da Türk-İş kuruldu.
- 22 Kasım'da A.E. Yalman'a suikast girişimi yapıldı.
- 24 Aralık'ta Anayasa'nın dili Arapçalaştırıldı.

1953
- 15 Mart'ta Tekstil İşçileri Sendikası'nın İstanbul'daki yürüyüşüne izin verilmedi.
- 8 Temmuz'da Millet Partisi kapatıldı.
- 21 Temmuz'da Üniversite öğretim üyelerinin siyasetle uğraşması yasaklandı.
- 14 Aralık'ta CHP'nin mallarına el kondu.

1954
- Köy Enstitüleri kapatıldı.
- 7 Mart'ta petroller yabancı sermayeye ve özel sektöre açıldı.
- 9 Mart'ta basın özgürlüğü kısıtlandı.
- 30 Haziran'da Kırşehir ilçe yapıldı.
- 5 Temmuz'da memurların temyizsiz emekli edilmesine ilişkin yasa çıkarıldı.
- 1 Eylül'de B. Nuri Esen emekli edildi.

SONUÇLAR

Bu tarihsel fonun önünde, okurun hep oraya bakmasını dileyerek; şu sonuçları çıkarıyorum:

1. *Sisler Bulvarı*'nda söylemin ikiye bölünmesi (ya da iki ayrı söylem geliştirilmesi) doğrudan doğruya toplumsal ortamdan kaynaklanmaktadır. Birinci bölümde vurgulanmak istenen siyasal boyut, özellikle 1950'den sonra yürürlüğe konan uygulamalar dolayısıyla işçinin "sefaleti" ve "muhalefeti"ni kılgısal (pratik) açıdan geçersizleştirmiş, dolayısıyla bu türden bir içeriğin "nesnel karşılığını" yitirmesine yol açmış-

tır. İşçi imgeleriyle alımlanmaya çalışılan kent şiirlerinde ekonomik/siyasal boyutun **belirsizliğinin** nedeni budur. Durum bu olunca, **muhalif** söylem, feodal koşulların henüz olanca etkinliğiyle sürdüğü kırsal kesimde nesnelleştirilmek istenmiş, orada karşılığını bulabildiğine inanan şair, hem sömürü olayının hem bireyin betimlenmesine yönelebilmiştir.

Gel gelelim, söyleyen(ler)in kimlikleriyle işçi ve köylünün somut ortamı arasında görünür bir karşıtlık vardır ve söyleyenin ülküsü ile kendileri adına konuştuğu sınıf(lar)ın reel ülküsü çatışmaktadır. Bilimsel/tarihsel açıdan söyleyen haklı olsa da. Çünkü, zamandizin'in de gösterdiği gibi, iktidarın kısıtlamaları doğrudan doğruya aydınlara yönelmiştir ve bu kısıtlama, 1949'da artırılan gelir vergisiyle pekiştirilmiştir. Oysa işçi/köylü kitleleri, tam bu sırada gözle görülür bir demokratikleşme sürecini yaşamaktadırlar kendileri açısından.

2. Bu temel açmazın farkına varan, daha doğrusu bu açmazı **yaşayan** *Sisler Bulvarı*'nın söyleyen(ler)i, kitlelerin ideolojik/pratik yaşamıyla çatışarak (ya da onu **içerden** anlamaya çalışarak) yaşamaya **katlanmaktansa**, tarihsel/toplumsal koşullarından **kaçmayı** seçmekte, gerek düşlem gerekse eylem düzleminde **yeni bir yaşam ortamı** aramayı, yaratmayı denemektedir.

Böylece söyleyen(ler) Paris'in **yabancı** uzamına yerleşmektedir. Yurda döndüğünde bile bu söyleyen, yabancı uzamın değerlerine bağlı kalarak sürdürmeyi tasarlamaktadır yaşamını. İkinci bölümde geliştirilen bu kimlik, önceki bölümün söyleyen(ler)ine oranla çok daha somut ve sahicidir kuşkusuz. Ne var ki, Paris'e kaçan, orada yeni ve mutlu bir yaşam kurabilmeyi öngören bu söyleyen, tam bir kuralsızlık (anomi) içinde kazanır bu sahiciliği. Birinci bölümde belirttiğim anlamdaki bir **lumpen** yaşam içinde narsistik ve sado-mazohist imgelerle dolu bir içerik yansıtır ve ölüme doğru geriler.

Söyleyen'in somut koşulları dolayısıyla, *Sisler Bulvarı*'nın birinci bölümünde **siyaset**, ikinci bölümünde ise **bireysel ütopya** yenilir.

Şiirsel söylem açısından ikinci bölüm ağır basarak.

3. Bu ağır basma, hiç kuşkusuz, *Sisler Bulvarı*'nın temelde benci/bireyci bir söylem geliştirdiğinin, dahası, bu bireyciliğin de söyleyenin doğal ortamının dışında (tarihsel/kültürel bağlamda) nesnelleşebildiğinin kanıtını oluşturur.

Bunu da doğal karşılamak gerekiyor. Çünkü *Sisler Bulvarı*'nın söylemi öngörmesine rağmen, **ekonomik/toplumsal** düzeyi imlemiyor son çözümlemede. Kullanılsın ya da kullanılmasın; terimlerin çoğu varoluşçudur ve yalıtılmış ya da birincilleştirilmiş **psikolojik** düzeyi çağrıştırmaktadır.

4. Behçet Necatigil'in kitabının tam tersi bir yol izlediği söylenebilir: Yalnızca psikolojiyi öngörür ama sürekli ekonomik olanı vurgular. Hep mutsuzluğu dışlaştırır ama hep mutluluk isteğini öne sürer. Necatigil'in kişilerini "geçim sıkıntısı" kuşatmıştır. Hiçbir rantları yoktur. Başka ülkelere kaçamazlar. Düşlerinde bile. Çünkü arkalarında, "çocukluklarında" bu türden bir kaçışı gerçekleştirmelerine yarayacak "renkli taşları" bile yoktur. İşlik, daha da genelinde **üretim/tüketim** yasaları kuşatmıştır tümünü.

5. Bireyliklerini yitirdikleri dış dünyadan, sürekli yeniden-ürettikleri reel yoksulluk ve düşkünlüklerinden kurtulmayı, bu amansızlığı yenmeyi umdukları tek yer ev'dir. Ev'in o üretim/tüketim dünyasının ürünü, dahası **bağlaşığı** olduğunu sezerler elbet, ne var ki, **doğal** ve **insanal** bir yasa gibi görünür gözlerine bu bağlaşıklık. Reel yaşamının çift değerliliğini vurgular sürekli: Ölmek ister yaşamı önerir, mutsuzluğunu anlar mutluluğu çağırır, orta sınıfın bu söyleyeni.

Bugün ve buradan bakıldığında, *Evler*'in ekonomik düzeyi vurgulamasına rağmen, son kertede mutsuzluğun **estetize** edilmesine yol açabileceği söylenebilir elbet. Gel gelelim söylemindeki **ön kabullere** rağmen, *Evler*'in barındırdığı **eleştirel** öğelerin *Sisler Bulvarı*'ndan çok daha fazla olduğunu vurgulamak gerekir. **Bilişsel** bir düzey oluşturabilmesinin nedeni de, paradoksal gözükse bile, yine bu. Yani söyleyenin içerden yaşadığı bu ön kabuller. Çünkü romantik/idealist olmayı önlüyor.

5. Behçet Necatigil **siyasal tercihini** açıkça belirtmemiş bir kişi. Ama orta sınıf aydınlarının baskıcı iktidarlarca hemen özümsenebilecek eleştirel-tarafsızlığına yakınlık duyduğu söylenebilir. Şiirle (genelde sanatla) siyasa arasında ilişki kurmak, ona belki de bu yüzden onur kırıcı geliyordu. Söz'ün **insanlığın** malı olduğuna ve insanlığınsa bir **yazgısı** olduğuna inanıyordu Necatigil. Amacı bu yazgıyı, kendisinin de paylaştığı, dahası, en somut biçimde yaşadığı bu yazgıyı söylemekti. Siyasal bir söylem geliştirmedi, ama şiirsel söyleminde (*Evler*'de) çok etkileyici biçimde **eleştirel** olabildi.

6. Attilâ İlhan'sa her zaman siyasal bir kimlik taşıdığını vurguladı. 1950-1954 arasında polemik düzeyde geliştirilen bu kimlik, Attilâ İlhan'ın şiirinin **önüne geçti,** bu büyük ölçüde bireyci/benci şiiri perdeledi.

Sisler Bulvarı'nı döneminin izler çevresinde *Evler*'e **tercih** ettiren de sanırım budur.

Flâneur'den Kartograf'a

Metropol Bağlamında İ. Berk'in Üç Kitabını Okuma Denemesi



Kenti devlet yaratmakta, devlet temellerini kent üzerine kurmaktadır.[1]

G. Duby

I

İster Baudelaire'nin Paris'i ile Joyce'un Dublin'i, isterse Kavafis'in İskenderiye'si ile Hisar'ın İstanbul'u olsun, coğrafî, tarihsel ve kültürel bir aylaya (hâleye) sahip bulunan böylesi **fetiş-mekânlar**,[2] açıktır ki, sadece yazanları açısından değil, yaşayanları açısından da **sorumludurlar.**

Tarihselliği ve toplumsal ilişkilerinin karmaşıklığı, Duby'nin yukardaki cümlesini anan Kürşat Bumin'in belirttiği gibi, "kenti karakterize eden çizgileri her şeyden önce **politik**"[3] kılar. Ancak bu politik çizginin gündelik yapıp etmeler düzeyine, varlığı açıkça fark edilmeden ve dolayımlanarak çekildiğini, sadece yorumcu için bir **iz** oluşturduğunu hemen belirtmek gerekir.

Kent önceden **verili**'dir. Orada doğup büyümekte, yaşlanmakta ve ölmekteyiz. **Yurttaş-birey**, sadece eylediğinin farkındadır; **güncelliktir** onu kuşatan. Kentin geçmişten alıp getirdiği kodları da, yaşanan günün bağlamında oluşturduğu kodları da, dizgesel biçimde görmek için çaba harcamak gereğini duymaz genellikle. Burada, deneyimler düzeyinde bir **doğaçlamadan** (improvisition) söz edilebileceğini düşünüyorum.

Metropol karmaşıklığı, temposu, anonimliği ile, duygulara da davranışlara da **ikonografik** bir içerik kazandırır. Aşk

yüzünden cinayet; bu sorun bağlamında en kolay anımsanabilecek örnektir. Birey, metropolün üyesidir elbet, ama yabancılaşmış, izole edilmiş bir üye. Ekmeğini kazanmak kadar yaşamını sürdürmek de, yani toplumsal ilişkiler kurmak ve statü edinmek de sorunlu hale geldikçe, olanaksızlaştıkça, yurttaş-birey **polites** olma konumunu yitirmekte, anonimin içinde erimeyi seçmektedir. **Uyumlanmanın** bir yoludur bu. Arketipler koşullayıcıdır artık. Kıskanç âşık, ister mitik/poetik ister güncel/ikonografik olsun, önceki bir **modelin** yolunu izlemektedir bir bakıma. Tarihsel ve bireysel boyut, sömürülen/yönetilen bağımlı sınıf ve kesim üyeleri için, sömüren/yöneten sınıf ve kesimlerin üyeleri için olduğundan çok daha fazla görünmez olmuş durumdadır.

Cinayet ya da **İmar: Das Man**'ın çevreninden görüldüğünde, sadece gündelik-çıkarın sözcükleriyle anlamlandırılan olağan olaylar çerçevesinde kalır. Hausmann da Dalan da, evleri yıkıp sokakları bulvara dönüştürürken, kenti yeniden oturulabilir kılma planı (urban renewal) peşindeymiş gibi görünürler. Ama Hausmann, Paris'te barikatları olanaksız duruma getirir aslında, sokak savaşını geçersiz kılar, Dalan da Tarlabaşı'nı olsun Kalamış kıyısını olsun, sermayenin kullanımına açar.

Yoğun hizmet, ürün ve teknoloji akışıyla günümüz metropolü, bireyi eskisinden daha fazla edilginleştirmektedir. Her saniye birbirini geçersiz kılan, dolaşımdan kaldıran milyonlarca **görüntü** (imaj) ile bombardıman ediliyoruz. Gerçeğin yerine **gerçek gibi** olan konuyor. Baudrillard'ın belirttiği gibi, **benzeşim** (simülasyon) dünyasında yaşıyoruz.[4] Benzeşimin yarattığı hiper-gerçekliğin **tutsaklaştırıcı** özelliğine Umberto Eco da değiniyor: "Nesnelerin sahici oluşundan söz etmek için, bu nesneler sahiciymiş gibi görünmelidir. 'Bütünüyle sahici', 'bütünüyle sahte' ile özdeşleşir. Mutlak gerçekdışılık, gerçekliğin kendisi olarak sunulur."[5]

Hemen belirteyim: Bu tür olgular, hiç kuşkusuz toplumsal/ekonomik dönüşüme bağımlı olarak beliren kentsel dönüşümler sırasında gözlemlenebilecek olgulardır. Daha kapsayıcı kavramlarla söyleyecek olursam, **kopma** ve **oluşma** süreçle-

rinin birlikte yaşandığı koşullarda. Nüfus hareketlerini hızlandıran, yani iç göçü yoğunlaştıran bu süreç, eski/yerleşik **hemşehri** ile yeni/taşralı **kentliyi** hasımlar olarak değilse bile **farklılıklar** olarak karşı karşıya getirmekle kalmaz sadece, konutların ve konut alanlarının çoğalmasıyla beliren yeni uzamların yarattığı sorunları da ekleyerek, **tarihsel dokuya doğru** entelektüel ve duygusal bir ilgiyi alabildiğine yoğunlaştırır.

Soruna İstanbul bağlamında baktığımızda, kentin gerek İslam-Osmanlı, gerekse Hıristiyan-Bizans uygarlığına ait ve merkezî konumdaki tarihsel yapıları ve kültürel mekânları (örneğin Sultanahmet, Fatih, Eyüp ve Beyoğlu) düşük gelir grupları üyelerinin yerleşim alanları haline gelirken, yüksek gelir ve statü sahibi kesim üyelerinin, daha Lale devrinde başlamış uygulamayı sürdürerek kentin dış kesimlerine (örneğin o dönemde Boğaziçi, şimdilerde Ataköy ve Etiler) aktıkları, hem eski konaklara yerleştikleri hem de yeni konut alanları oluşturdukları söylenebilir. Boğaziçi'nde eski yalıların, köşklerin yanı sıra apartmanlar ve villalar inşa edilmiş, dolayısıyla buradaki **tarihsellik** bir tür **emilmeye** (assimilation) uğramıştır.

Kuşkusuz, eski tarihi yapıları satın alan yeni sermayedarların yanı sıra belli bir alım gücüne sahip olan orta sınıf üyeleri de bu yeni konut alanlarına, yerleşim merkezlerine akmış, bu yüzden asıl tarihsel dokuyu meydana getiren alanlar bir tür yoksullaşmaya uğramıştır.[6] Bu noktada ilginç bir kültürel/tinsel gelişme olduğu söylenebilir sanıyorum: Yoksullaşan tarihsel yerleşim merkezleri, aynı zamanda bir **aura** (hâle) kazanmışlardır. Yeni oluşan **Alt-kent** sakinleri, **İç-kent** ile beliren insanal ve deneyimsel uzaklığı, kopukluğu bir tür gelenek duygusunu canlandırarak ve bu duyguya sarılarak gidermeye yönelmişlerdir. **Antika** tutkusu ya da merakı bu olgunun başka bir yönüdür. Merkezden kaçan "banliyö sakinleri", bu gelenek ilgisi ile "eski itibarlı konut alanlarının büyük iş örgütleri ve öteki kentsel işlevler tarafından işgalinin"[7] şokunu gidermek istemektedir bir bakıma. İç-kent çöküntüsü üzerine kurulan bir avuntu (teselli) melcei.

Yoksulun kendi uzanımında deneyimlediği tarihsellik ile

kentin dışında merkezler oluşturan varlıklının o uzamlara sonradan kazandırdığı aura arasındaki ayrım, sadece ideolojik/kültürel değil, aynı zamanda **politik-ekonomiktir.** "Konut alanları için yarışma, kent içindeki yaşam şansının yeniden dağıtımı anlamına gelmektedir. Bu nedenle de konut mücadelesi tıpkı çalışma koşulları için mücadele gibi bir **sınıf mücadelesi** niteliğinde görülmektedir."[8] Bu çerçevede, H. Lefebvre de kentsel alanların "üretim metaı haline geldiğini"[9] öne sürmekte, Castells ise kenti "emeğin yeniden üretimi için gerekli olan kollektif tüketimin (konut, eğitim, sağlık, dinlence vb.) sağlandığı mekânlar"[10] olarak tanımlamaktadır. İngiliz yazar Harvey ise "kentsel yatırımların kapitalist sistem içindeki artığın emilmesini sağladığını"[11] vurgulamaktadır.

Bu süreç içinde, özellikle İstanbul'a bağlı kalırsak, iç göç olayının yol açtığı ve toplumsal/kültürel içeriği daha dolaysız biçimde görülebilen bir erezyon olayına da değinmek gerekir: Çeşitli bölgelerden **emek gücü** olarak metropole akan nüfus, hem yeni alt-kültürlere yataklık edecek yerleşim alanları oluşturmuş, hem de kentin eski ve güncel mekânlarını bir tür istilaya uğratmış, yerleşik hemşerilerle farklı davranış, düşünüş biçimlerinin temsilcileri/eyleyenleri olarak karşı karşıya gelmiştir. Alt-kültürler geleneksel olanı da tehdit etmektedir. Göçmen-marjinal nüfus, geleneksel yaşam ve tüketim kalıplarına olduğu kadar, tarihsel ve kültürel dokuya karşı da açık bir **duyarsızlık** göstermektedir. Örneğin İstanbul'a oranla çok daha düşük bir sanayileşme/metropolleşme gösteren Kayseri'de gecekondu sakinleri hane reislerinin %64'ünün hiç tiyatroya gitmediği, geri kalanların da konser, opera, bale, sergi gibi zaman zaman gerçekleştiren faaliyetlere hiç katılmadığı saptanmıştır. Hane halkları buna karşılık "iyi televizyon izleyicileridir."[12]

İstanbul gibi metropolleşen, sürekli olarak **çelişkin** öğeler üreten, kopma ve oluşma olgularını bir arada barındıran fetiş-mekânlarla tarihsel/kültürel ve toplumsal/siyasal atmosfer içine yerleşerek ilişkiye gelmeye uğraşan, dahası tümlüklü bir bakış (vision) arayan **entelektüelin** seçtiği iki davranış biçimi dikkat çekiyor: **Flâneur'lük** ve **Kartograflık** (haritacılık).

Flâneur, Baudelaire'in kullandığı, Walter Benjamin'in içeriğini zenginleştirdiği bir kavram. Baudelaire, sözcüğü "aylak" ya da "avare" anlamında kullanıyor. Sözcük anlamı da böyle. Ancak Benjamin, söz konusu aylağın sadece dolaşmakla yetinmediğini, dolaşırken kapitalizmin gaspettiği, yürürlükten kaldırdığı her şeyi (nesneleri, mekânları, davranışları vb.) belirlemeye, yeni yaşam biçiminin anlamını deşifre etmeye çalıştığını belirtiyor. Bu yüzden, Benjamin'in Baudelaire üzerine çalışmalarını tanıtıp özetlemeye çalışan Ünsal Oskay, flâneur'ü **düşünür-gezer** diye karşılıyor.[13] Ben de 1984 tarihli "Verili İlişkiler Ortamında Düşünür-Gezer Olarak Şair" başlıklı yazımda bu sözcüğe bağlı kaldım ve bazı yorumlar geliştirmeye çalıştım. Kavramı, daha önce de 1982 tarihli ve A. İlhan ile B. Necatigil'in şiirlerini karşılaştırarak okumaya çalışan "Kaçış ve Katlanış" adlı yazımda, İlhan'ın Paris öncesi ve Paris sonrası şiirini yorumlarken kullanmıştım. Haritacılık (kartografi) sözcüğünü de, aynı yazıda A. İlhan'ı çözümlerken söz konusu etmiştim.[14]

Flâneur kavramı, iki yazı dolayısıyla en azından **benim** gündemime yeniden girdi: Elisabeth Wilson'un "Görünmez Flâneur" başlıklı makalesi (*Birikim*, sayı 43) ile Orhan Koçak'ın "Kalmak İmkânsız – İ. Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme" adlı çalışması (*Defter*, sayı 19, Kış 1992). Flâneur kavramını feminist söylem içinde yeniden-konumlandırma çabasına girişen Wilson'un yazısı, gerek kavramın tarihini sergilemesi gerekse geliştirdiği önermeler açısından son derece ilginç ve yararlı elbet. Ama beni, sözcüğün gerçek anlamında **kışkırtan** Koçak'ın yazısı oldu.

Koçak, İlhan Berk'te "flâneur'ü andıran bir 'şehir gezgini'nin ilk kez *İstanbul* adlı şiir kitabında göründüğünü" belirtiyor ve benim "kavramı güncelleştiren yazımda bu kitaba değinmediğimi"[15] ekliyor. Doğrudur: O yazıda *İstanbul* anılmamıştır. Buna karşılık o kitaba, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları** adlı çalışmamda şu gönderme yapılmıştır: "Daha 1938-40'larda kent yaşamının **enstantane** çekimlerine yönelen İlhan Berk'in, tam da bu yüzden, kuşağından ayrımla-

şarak 1947'de yayınladığı *İstanbul*'da büyük kentin doğal ve insanal coğrafyasını betimleyebildiğini söylemek olası görünüyor."[16]

Flâneur kavramını öne süren o yazı, "Verili İlişkiler Ortamında Düşünür-Gezer Olarak Şair, *Şair ile Kurtarıcı* içinde, (Korsan Yayınları, 1992, ilk yayımlanışı *Çağdaş Eleştiri*, sayı 2, 1984) 12 Eylül darbesinin depolitizasyon süreci içinde yenilgi ve umutsuzluk duygusunun ancak kent yaşamının olumsuzluklarını gündeme getirecek eleştirel bir şiirselle aşılabileceğine işaret etmek amacıyla yazılmıştı. Kır yaşamının görece dingin ortamındaki insanlararası ilişkilerde gözlemlenen hümanistik değerlerin yüceltilmesinin bir tür teslimiyet duygusunu körüklediğini düşünüyordum çünkü. Bu yüzden de, İ. Berk'in İstanbul'undan çok E. Ayhan'ın ve C. Yücel'in şiirinin eleştirelliği ve onlardaki gündelik yaşamın deneyimlenmesi ile ilgileniyordum. Nitekim aynı kaygılarla ve aynı yıl, O. Rifat'ın şiirindeki **pastoral** öğeleri eleştirel bağlamda anlamaya çalışan bir yazı daha yazmıştım (bkz. bu kitaptaki "Kente Karşı Kır" başlıklı yazı).

Burada, Orhan Koçak'ın çözümleyici ve kuşatıcı yazısını vesile ederek, flâneur-haritacı ilişkisi sorununa, İ. Berk'in *İstanbul, Galata* ve *Pera* adlı kitapları çerçevesinde ve Koçak'tan esinlenen birkaç varsayım daha eklemek istiyorum.

Peşinen şunu söyleyeceğim: *Galata* ve *Pera*, gerek biçim ve biçemleri, gerekse içerikleri açısından *İstanbul*'dan kopuşu açığa vururlar. Dahası, bu kopuş, basit bir şiirsel teknik dönüşümünden kaynaklanmaz: Söz konusu olan, bütün bir ideolojik/politik ve kültürel/felsefî **zemin kayması**'dır. Ancak, hemen belirtmeliyim: **Dünya-görüşü**'nün **terk** edildiğini söylemiyorum. Bir siyasal kamptan ötekine geçilmemiştir. Sorun, bana göre **Zamanın Tini**'nin (Zeitgeist) algılanış ve dillendiriliş biçimindeki ayrımlaşmadan kaynaklanıyor ve bu yüzden, siyasal sorunsalı da göz önünde bulundurmayı gerektiriyor.

Bir fetiş-mekân'da odaklanan, dahası o mekânı yeniden-kurmayı öngören bu üç kitaptan ikisi; betimlemeden çizime geçilmesi, nesnenin insana aşkınlaştırılması yoluyla *İstan-*

bul'a açıkça ters düşerler ve oradaki hümanistik söylemi bir tür tarih-öncesine ait kılabilecek özellikler taşırlar.

Bir mimar-düşünür, Alan Colquhoun, "kenti bir **süreç** ve kenti bir **biçim** olarak ele alan iki model bulunduğunu"[17] belirtiyor ve ikinci modelin "kenti, özdeş-yaşam birimlerinin insanal olmayan biçimde bir yinelenmesine indirgediğini"[18] vurguluyor.

İstanbul ile *Galata* ve *Pera*, bu iki mimarî/anlamsal modeli şaşırtıcı bir netlikle yansıtırlar. Bu noktada, ister istemez, bu farklı bakış açılarının siyasal bir gevşemeye yol açtıklarını söylemek gerekiyor. Dolayısıyla Koçak'ın "popülist" olarak nitelediği *İstanbul*'un Flâneur'ünün *Galata* ve *Pera*'nın Haritacısı'na dönüşmesinin bu düzeyde ele alınması da gerekiyor. Çünkü, Eagleton'un sözleriyle, "politik olmayan eleştirinin var olduğu düşüncesi, edebiyatın bazı politik kullanımlarını besleyen bir mittir."[19]

Yukarda vurguladım: Bir kamp değiştirme söz konusu olmadığından, popülist öğelere bu iki kitapta da rastlanır, ama artık herhangi bir sosyalist ütopyaya **gönderme** yapılmadığı görülmektedir. Sömürülen ve yönetilen kesimlerin üyeleri, bireysel özellikleriyle anlatıldıkları ölçüde nesneleşmekte, insanal amaç ve hedefler karşısında eylemsizleşmekte, herhangi bir umut beyanında bulunmamaktadırlar. Çünkü kent, hemen hemen **dondurulmuştur**. Yurttaş-bireyler hem hemşeriler hem birey-özneler olarak birbirlerini **çağırmadıkları** ve **adlandırmadıkları** gibi, kent uzamları da kadın ve erkek özneler tarafından **deneyimlenmezler**. Uzamlar, yapıları ve nesneleri ile (tarihsel ve güncel) öylece vardırlar. Önceden verildikleri ve görüldükleri gibidirler.

Galata ve *Pera*, belirgin özellikleri olan anti-antropomorfik içerikleriyle okuru sürekli şu soruya yöneltirler: Bu tabelalar, yemek listeleri, gazete kesikleri, sokak ve insan adları nasıl bir **yitip gitmeyi** adlandırıyor? Yaşayan insanın sürüp giden yaşamı ile ve bu yaşamla geçip gitmiş yaşam arasında nasıl bir ilişkiyi dillendiriyor?

Bir **yitik ütopya** ile bir **mitos** sanısı arasında sallantıda

kalmamıza yol açan bu iki metinle *İstanbul* arasındaki mevcut zaman-aralığı'nı ve **ideolojik çağırma-farklılığı**'nı anlama çabası son derece önemli. Çünkü gerek içerikte gerekse biçemde yok olup giden öfke'nin yitiş nedenlerini ancak böylelikle kavrayabiliriz. Öfkenin yitimi belki de ütopyaya inancın azaldığını gösteriyordur. Belki de "yozlaşmış bir ütopya" Louis Marin'in dediği gibi, "mitos kılıfına büründürülmüş bir ideolojidir."[20]

Flâneur'ü anlamak için Kartograf'tan yola çıkıyorum: Geriye doğru bir yolculuk olacak bu yazı.

II

> *"Çoğulculuk kapısı açıldı: Tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hattâ o pek korkulan süsleme içeri alıdı."*[21]
> C. Jenks

> *"Açık bir bütünlük yerine karışık bir canlılıktan yanayım. Süreksizliği ve düalizmi ilan ediyorum."*[22]
> R. Venturi

Kuşkusuz, *Galata* ve *Pera*'nın Enis Batur'un anımsattığı üzre bir modeli sunulmuştu:[23] Aragon'un *Paris Köylüsü*. Ama burada sorun modelin mevcudiyeti değil, pekâlâ 60'lı yıllarda da kullanılabilecek/yararlanılabilecek olan modelin niçin 80'lerde anımsandığı? Burada, hemen 12 Eylül darbesinin yol açtığı genel depolitizasyon sürecini yardıma çağırmak, hiç kuşkusuz şabloncu bir yaklaşım olacaktır. Gerçi *Galata*, sözcükleri kullanan bir dille değil, **resim-grafik** diliyle açılır ve 29. sayfaya kadar Abidin Dino'nun sekiz kaotik çizimini, bir fotoğrafı, bir minyatürü ve bir gravürü kullanır. Dino'nun çizimleri ile fotoğraf/minyatür ve gravür arasında en azından Kule'nin sezilir/görülür varlığı aracılığıyla bir bağlantı kurulmuş olsa bile, bu görsel malzemenin çizdiği anlamsal haritanın toplumsal olandan çok **mekânsal/yapısal** olanı imlediği de

açıktır. Ne var ki, İ. Berk "Öndeyiş"te yitik boyutu hemen devreye sokmaktan geri kalmaz: **Tarih içinde** ve **tarih açısından** vurgulanır kent: "Geçmiş onda talandır, haraçtır. Tepeden bakandır. Şimdi yabancılaşma, ayrım, kandır. Direnç de baskı da onda çöreklenir. Anamal, **o dev ayaklı çamur**, onda toplanır. Altın onda kararır, ipek onda yozlaşır. Böylece, gelecek de geleceğin pusulası da ondan alır doğrultusunu. Düzenin kendisidir çünkü. Kısaca, İstanbul'u yazmak, geçmişi, şimdiyi, geleceği, böylece biraz da olsa tarihi yazmak demektir."[24] Böylelikle, şair "nevrozum"[25] diye nitelediği İstanbul'u yazmaya girişirken, toplumsal ve siyasal düzeyin yeterince farkında olduğunu gösterir. Ama bu **vurgu**, büyük bir açlıkla kentin sokaklarını arşınlamaya, gördüğü her yapıyı, her mekânı kaydetmeye, edindiği kartpostalları notlamaya girişen haritacının döküm çalışmasında silikleşmeye başlar ve sonunda görünmez olur (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 19).

Şu anlamda: Geçmişteki halk ayaklanmalarının "modern proleter hareketlerinden kısmen özerk olmalarına" rağmen "komünist yankılar" taşıdığını belirten A. Badiou - F. Balmes'in görüşlerini yorumlayan Laclau[26], "eşitlikçi, mülkiyet ve devlet karşıtı formülasyonlar yansıtan ve asi üreticilerce alınan tavrı belirleyen" bu yankılara **"komünist değişmezler"** diyor. Bu noktada, *İstanbul*'un ilk baskısının bitiş dizelerinin bu değişmezlere gönderdiği söylenebilir: "Bundan böyle paydos pisliklere çirkeflere baskıya / Paydos yolunu kesen çamura kelepçelere boyunduruğa / Paydos zincirlere kara günlere bundan böyle paydos."[27] Ama bu tür öğelerin giderek azaldığı, kalanların **işlev değiştirdiği** ya da yerlerini başka öğelere terk ettiği söylenmelidir. Örneğin, Berk'in "kederli insanlar için ağladığı", "insanların ufaldığı, çöpe döndüğü / halkımızın fırınların ofislerin hastanelerin önünde yığın yığın toplandığı / büyümüş sarı çekik gözleri dal gibi vücutlarıyla gelip dizildiği" günlerin, yoksulluk zamanlarının çok uzağındayızdır artık. Görece **bolluk** günlerine girilmiştir, toplum **tüketim** istemektedir, tüketmektedir. Dolayısıyla somut imgeler, şiiri komünist yankılara bağlayan öğeler **soyutlaşmaktadır**. "1944 sabahının kur-

sakları ufacık" çocukları nesnel tabanlarını yitirdiği için, şairin sözcükleri de **değişirler**. Berk'in dediği gibi "gökyüzü" sözcüğü giderek "umut" kavramına dönüşür. Dahası, umut "sınıf"sızlık kazanarak insanlığın simgesi" olur. Berk "buna benim komünist düşüm diyebilirsiniz"[28] diyor ama, bu düşün komünist yankılar bağlamında görülüp görülemeyeceği hayli tartışmalıdır. Bu **sınıfsızlaştırma** eğiliminin **Köroğlu**'dan (1955) itibaren başat duruma geldiğini, şiirin siyaseti büyük ölçüde **tasfiye** ettiğini anımsatmak gerekir. Büyük ölçüde: Çünkü Orhan Koçak'ın da belirttiği üzre, "hayat ile şiirin ayrı serüvenlere dönüşmesi" kadar "tarih içinde insan emeği ile doğa arasındaki çatışmayı unutmak"[29] da siyasal düzeyi devre dışı bırakmaya yol açabilir.

Galata ve *Pera*'da üretim süreci tümüyle dışlanmamıştır ama, emek dünyasına ilişkin öğelerin birer **seyir** nesnesi haline getirildiği kesindir. Örneğin *Pera*'nın "Beyoğlu" bölümü bir dizi sokak, dükkân ve insan adına bitişmiş görüntüler sunar: "Bu hep siyahlar giyen, hep şemsiyesiyle dolaşan, hep önüne bakan Mis Sokağı", "Haydi Emanuelle başlıyor diyor bir adam Emanuelle'in oralarını dolaşıp gelen", "Göğü unuttuk diyor bir dilsiz bir dilsize, bir cıgara yakıp göge fırlatıyor", "Ve Banco Commerciale Italiano'da Grev var diyor büyük harflerle bir pano."[30] İşte bu kadar: Sınıfsal/siyasal olay, öteki görüntülerin arasına sıkışmıştır: **Eylem** olarak değil, yazı olarak **görülür** ve **geçilir**. Gerçi, daha aşağılarda, tek tek sayıp dökülen sokaklar, dükkânlar ve insanlar, yazıyı (üstelik **büyük harf** dizilmiştir bu kez) **hep bir ağızdan** okurlar ama, bu katılım, ne yazık ki siyasal anlamlama yapmaktan çok **görsel** bir etkiye yol açar: Belki de bir etki sezgisine, ürperti gibi bir duyguya. Çünkü yürüyen, bağıran, oturan **grevcileri görmeyiz**. Yürüyüp gittiğimiz yolda, kalabalığın arasından, her biri kentin rutin yaşamının üyesi olan ve gündelik pratikleri kanıksamış bulunan **ötekiler**'in arasından geçerken bakış alanına giren bir yazıdır gördüğümüz. **Düşünceye dalmaya** (contemplation) bile yol aç(a)mayan alelade bir görüntü. Toplumsal/sınıfsal olan, bir anda **dekoratif** olana dönüşmüştür.

Burada metnin kurgusundan, tekniğinden kaynaklanan bir soruna değinmek gerekiyor: *Galata* ve *Pera*'da çelişkin öğeleri herhangi bir **konfigürasyon** kaygısı taşımadan yan yana getirir İ. Berk. Kolaj ya da frotaj, fark etmez; birleştirilen parçalar, birbiri üzerine çıkarılan izler, **anlamsal bütün** kurmazlar. Hilmi Yavuz, bir yazısında Levi-Strauss açısından salt yansılamanın da salt dile getirmenin de "anlam iletici sayılmadığını (non-semantic)" belirtmişti.[31] *Galata* ve *Pera*, daha çok yansıladıkları ve dile getirdikleri için, anlamsal yönelmeler taşıdıkları açık olan o bağımsız birimler bir türlü **tümlenemezler**. Metnin kendisi de metnin karşısındaki okur da, buzda yürürken dengesini yitiren birini andırırlar. Bu benzetme, hemen kestirilebileceği gibi, **Metropolün Totalitesi** ile bu totaliteyi anlamlandıramayan **Parçalanmış Özne'yi** ilişkilendirmeyi gerektirir ve tümlük duygusunun yitirilişi ya da elde edilemeyişi dolayısıyla, *Galata* ve *Pera*'yı doğrudan doğruya postmodernist söylem içinde değerlendirmemizi zorunlu kılar. 12 Eylül'ün depolitizasyon olgusunu da, ancak söylemin **içinde** daha anlaşılabilir duruma getirebiliriz.

Seyir kavramına dönelim: İ. Berk'in şiirinin tümü için de sınanabilir olduğunu düşündüğüm, ama *Galata* ve *Pera*'da çok rahatlıkla görülebilen bir olguya değineceğim önce: Hep **sokağa aittir** şair. Anlayan/çözümleyen özne olma niteliğini yitirmiştir büyük ölçüde belki, çünkü metropolün üretim-tüketim ilişkileri içinde iyice yabancılaşmış, şeyleşmiştir ama hep sokakta devinen/seyreden biridir. Şair, **interior**'ü, evin huzurunu öne çıkarmaz hiç. Interior'de kendini güvenliğe aldığını sanan, orada hem huzur hem mutluluk bulduğu sanısına kapılan bireyi aşkınlaştırmaz, odağa almaz. Interior de siyaset gibi cüz'i bir betimleme öğesidir: Süsleme aracıdır.

İkinci ve birincisi kadar önemli bir nokta: İ. Berk, metropolün kargaşası karşısında da, siyasal ve kentsel şiddet karşısında da kırsal alana, **pastorale** çekilmez. Eagleton'un "metropolde uydurulan mit"[32] olarak nitelediği pastoralde **telafi** ve **teselli** edici bir yan aranabilir elbet.[33] Ama İ. Berk kırsal ke-

simi romantize etmek ve doğada dinginlik aramaktansa, belli ölçüde bir **insansızlaştırmayı** (dehumanization) göze alarak metropolün haritacısı, kayıtçısı olmayı tercih eder.

Haritacı, İslâm-Osmanlı ve Hıristiyan-Bizans arasında gidip gelmektedir sürekli. **Yerli** ve **Yabancı**'dır. Bu büyük ölçekli tarihsel-coğrafi mekânlar arasındaki yer değiştirme ya da yolculuk hali, küçük ölçekli mekânlar düzeyinde de izlenir: Semtten semte, sokaktan sokağa, kahveden kahveye geçer şair. Bukalemun gibi **ortamının** rengini alır. Bu kozmopolit kimlik, hem haritacılığı hem turist rehberliğini birleştirmiş bir kimliğe eklemlenince, şair ister istemez, kendini sürekli yersiz-yurtsuz kılmaya yönelik bir **göçebe** olarak görünmeye başlar.[34] Göçebe sözcüğünü Deleuze-Guattari'deki boyutu ve konumlandırılışı ile kullanmadığımı, daha çok bir kararsızlığı ve yer görme arzusunu dile getirmek üzre seçtiğimi hemen belirtmeliyim.

Galata ve *Pera*'da mekânlar, yapılar, insanlar gibi "alıntılar" da **rasgeledirler**, herhangi bir düzleme geçici olarak **yerleşirler**. Bambaşka amaçlar güdülerek, öngörülerek yazılmış bir metin, daha çok **oynamak** amacı güden metinlerin arasını mülk edinir. Dahası, bu alıntılar metinlerin kentten dışladığı ya da görünmez kıldığı **devletin** ve **canlı insanın** varlığını bile duyumsatırlar: "Mahalle sessiz, karanlıktır. Ama evlerin içinde, hattâ bazı ağaçların arasında hayat fıkır fıkır kaynamaktadır. İki insanın dudak dudağa verdiği büyük, esrarengiz saatlerde, bir sarhoş sesinden ürken genç âşıklar kaçarlar. Bekçi sevişenleri inadına rahatsız eder, 'kimse öpüşmesin artık' der gibi düdüğünü öttürür."[35]

Gel gelelim, Sait Faik'ten yapılan bu alıntı, Walter Benjamin'in anladığı anlamda bir alıntı değildir. O türden bir işlev üstlenmesi öngörülmemiştir. Öngörülmüş olsa bile metnin kurgusu buna izin vermez. Benjamin, alıntıların "yol kenarına pusu kurmuş haydutlar gibi ansızın karşımıza çıkmasını"[36] ve bizi köleleştirici bugünden kurtarıcı bir görev üstlenmesini ister. Sait Faik'in metni gibi, ırkçı-faşist Erkilet paşaya yapılan gönderme de böyle bir işlev görmez. Gövdeden ke-

silip alınmış bir parça gibidir. O da, "barda ayakta duran Fatih Rıfkı" da, "yüzünü Üsküdar'a vermiş Yahya Kemal" de hayaletimsi birer gölgedirler.

Galata ve *Pera* metinleri, mekânları, bedenleri ve malları kuşatmayı amaçlayan bir **teletext** izlenimi verir. Zanaatların, müzelerin, anıtların, otellerin, lokantaların vb. sıralandığı **kent rehberi** ekrandan akıp geçmektedir. Ve tam da bu yüzden, alabildiğine **uçucudur**. Ekranı sabitleştirdiğimiz olur ara sıra elbet; ama bir olayı anımsamak, ona kapılıp gitmek, duygulanmak, yeni bir izlenim edinmek amacıyla değil. Daha çok "doğru mu okudum, o dükkânın adı neydi? "türünden sorulara yanıt bulmak amacıyla yapılan bir **yeniden-gözatma**'dır bu. Sonsuzca çoğalan mekânları, yapıları, malları, hizmetleri, araçları, yıkıntıları ile bizi **tutsak** almış bulunan metropol, artık öylesine bir anımsama ve düşünme hızı gerektirmektedir ki, bu hız, bir anlamda anımsama ve düşünmeyi yok etmektedir. Maddenin enerjiye dönüşümü gibi bir şeydir bu. **Bellek** ve **Anlak** kent totolitesini **kuşatamadığı** gibi, dil de onu ifadede, yorumsamaya yol açacak biçimde betimlemede **yetersiz** kalır. Geçmiş/şimdi ve geleceği ilişkiye getirdiği, Ben'i her biri karşısında sorunlu ve sorumlu kıldığı için bir iç-gerilim aktı olan anımsama, bu yüzden öznelliğin çok az yer bulabildiği bir kayıt sürecine dönüşür. Bellek ve Anlak kabul ve red arasında gidip gelmez olur, **katalog**'durlar sadece: Yemek listeleri, konser ilanları, fotoğraflar, gazete kesikleri, fiyat listeleri, adlar. Birer nesne-ad, nesne-biçim ve nesne-durum. Bu noktada, yeniden anlamlama sorununa dönmek gerekiyor.

Metnin epizotları, fragmanları kendi-başlarına sürüp gittikleri için **eklemlenmezler** ve bağımsız biçimler olarak görüşümüze yerleşirler. Gel gelelim, Colquhoun'un sözleriyle, "anlamlar biçimlerden **çıkarsanamazlar**. Yalnız üretildikleri toplumsal ve sanatsal bağlamı bildiğimizde deşifre edilebilirler. Biçimlerin kendinde anlamı yoktur, onlara anlam **verilir**."[37] Yaşam mekânlarına olsun gündelik yaşama olsun, tümlüklü bir anlam veremeyen ve giderek böyle bir çabayı boşlayan **anlatıcı-şair**, öteki metinleri ve metropolden derlenmiş, atıldık-

ları ya da bırakıldıkları yerden toplanmış imleri (işaretleri) yardıma çağırır: Ölümün ve Yaşamın, hayatlarımızın ve "birlikte yaşlandığımız eşyaların"[38] saydamlaşmış, anlamı ve hûlyası erimeye başlamış envanterini yapar: **Flâneur'un sonu**.

Çünkü flâneur'un E. Wilson'un vurgulamasıyla "alaycı, melankolik ve röntgenci"[39] biçeminin amacı, "yaşanan günün kurbanlarının durumunun fark edilmesi aracılığıyla ölülerin anlamlandırılmasına olanak vermektir."[40] Besbelli ki, sadece kayda dayalı bir **seyir** bunu gerçekleştiremez. Burada gerekli olan daha radikal, daha yaşanmış bir tavır alıştır. Hayır: Düşünsel ve bilişsel (cognitive) tavırdan söz etmiyorum burada. Her şeyi donuklaştıran, cansızlaştıran kayda ve çizime karşı **duygusal** bir iç patlama, duygusal bir iç kanamadan söz ediyorum. Yalnızca gözlemci tavrın **reddi**, metropole özgü **techne**'nin görüngülerinin bir dehşet de içerdiğini sezdirebilir. Oysa, seyir sözcüğünün Latince kökeni **intueri** "ilgiyle bakmak" anlamına geliyor. Ama bu, düpedüz edilginliktir. Nesne ve olay, görünüş ve durum oradadır, biz buradayızdır: Ne öfke, ne isyan. Ne gözyaşı ne umut. Bu duygusuz boyuta kayıtsızlaştırılmış siyasal boyut da eklenebilir elbet Lefebvre'in sözleriyle: "Seyrediş, düşüncenin somutu yakalamasını engeller ve bunun sonucu olarak bilgiye ulaşmasını da engellemiş olur."[41] Tarihin ve dünyanın **yorumlama/yorumsama** alanı olarak değil, seyirlik alanı olarak belirdiği bu noktada, Jameson'un söz ettiği "duyguların sönmesi"[42] olgusu anımsanabilir. Tam da bu yüzden, Jameson'un "bilişsel harita çıkarma" çabasından beklediği "bireysel özne açısından, o daha geniş ve tam olarak temsil edilemez totalitenin, yani tüm olarak kent yapısının bütünlüğünün durumsal bir temsilini mümkün kılmak"[43] umudunun fazla gerçekleştirilebilir olacağını sanmıyorum. Kentin belirgin biçimde dünyasızlaştırılmış ve insansızlaştırılmış haritasının donukluğunun aşılmasını sağlayabilecek bir bilme arzusu, metropolün büyük ölçüde birbirinden kopmuş bulunan kamusal ve bireysel işlevlerini yakınlaştıracak bir anlam haritasının çizilmesi sayesinde mümkün olabilir. Buysa **duygusal** olanı gereksinir. Valery de anımsanabilir: "Büyük kentsel mer-

kezlerde yaşayanlar vahşet dönemine geri dönmekteler, yani izolasyon durumuna. Gereksinimler aracılığıyla canlı tutulan başkalarına bağlı olma duygusu, yavaş yavaş, toplumsal mekanizmanın düzgün işlemesine bağlılığa indirgenmektedir. Bu mekanizmada her gelişme, belirli bir davranış ve duygulanım (emotion) tarzını **elimine** etmektedir."[44] Valery'nin abartılı olduğu söylenebilir elbet; ama metropol bir yandan, üretim-tüketim ilişkileri bir yandan, kitle iletişim araçları ile, bireyi hem şeyleştirmekte hem de ötekinden koparmaktadır.

Galata ve *Pera*'da beliren insanlar, herhangi bir toplum projesinin **özneleri** değillerdir, sınıfsal aidiyetlerine ilişkin imalar ise, bireysel tasarılarının güçsüzlüğü dolayısıyla anlatımsal ve anlamsal önemlerinden çok şey yitirmişlerdir. Birer **kartpostaldırlar, kupürdürler.** Gerçi hemen vurgulanması gereken bir nokta var: Berk'in insanlarının büyük bölümü kıyıda kalmış, ezilmiş emekçi kişilerdir; düşkünler, yersiz yurtsuzlardır, etnik ve toplumsal açıdan azınlıktandırlar: Ellia Marvo ya da Hayri Tonozlu, fark etmez.[45] Ama bu popülist eğilim, kişileri dillendiren metinlerin gerek biçemleri gerekse göndermeleri açısından, Laclau'nun sözünü ettiği komünist değişmezleri anıştırmaz ve çağrıştırmazlar. Tümüyle **smülakr** dünyasına aittirler. Asla yoksulluk çekmemiş **fukaraperest**'in söylemine ait olabilecek sınır noktasında dururlar.[46] Üstelik popüler kültürün, magazin basınının içinden kurgulanırlar: Örneğin yer gösterici Hermine Şiroyan şu başlık altında; "Eskiden güzel üniform giyerdik / ama ben de fıstık idim fıstık." Nostaljinin ve marjinalin **emildiği** noktadır bu. Başlık yıkılmış umudu, yitirilmiş aşkı, çekilmiş sefaleti geçersizleştirmiştir ânında. Okurun hiçbir olguyu paranteze almak gereğini duymayan görüntü-talancısı gözü, sadece sinema kapısının önünde duran yaşlı ve yoksul kadının zaman-ı evvelde **nasıl bir fıstık** olduğuna takılıp kalmıştır. "Küçük Sahne'nin tuvaletine bakan" bir zamanların oyuncusu "Suzan Abla – Saadet Akay" için de geçerli bu sav. Yer yer şiirsel gerilimi yükselen fragmanı; ardından gelen *Cumhuriyet*'in "Tarihte Bugün" köşesinin klişesi ile yer ve insan adlarının geçit resminden

oluşan bölüm büyük ölçüde iptal ediyor. Kişisel tarihin dramatik içeriğini zaafa uğratıyor, oyunlaştırıyor ister istemez (*Pera*, s. 148-155).

Arkeolojiyi ve arkeoloğu anımsamamak elde değil. Ama kozmopolit bir tarihin katmanlarında yapılmaktadır kazı: Buluntular birbirine karışmış durumdadır. Arkeolog, çıkardığı parçaları üst üste yığmaktadır. İ. Berk, "Tarih dedikleri de ölüyü sorguya çekmek değil midir?" diye sorar (*Pera*, s. 80) ama bu sorgulama arşive kaldırılmış dosyalar halindedir. Ayrı ayrı durmaktadırlar, belki de çok uzak raflardadırlar. Bu yüzden geleneğin **icadı** ya da **yeniden-kurulması** sorununa yanıt arandığından kuşku duyulmasına yol açar metin. Yukarda söz ettiğim dünyasızlaştırma ve insansızlaştırma kavramları, doğal olarak birbirlerini içerir. Bu iki süreç, hiç kuşkusuz aynı zamanda hem ekonomik hem yazınsal düzlemde teknolojiyle de ilişkilidir. Mekânlar, bedenler, mallar ve hizmetler, dünyanın neresinde bulunurlarsa bulunsunlar, teknoloji sayesinde her yerde; burada ve orada; anında tüketilebilmektedir. Herkes öteki ve ötesi ile kuşatılmıştır. *Galata* ve *Pera*'da da görülür bu olgu. Gerek metnin kendisi gerekse metin içi ilişkiler nesnelleşmiştir. Bu durumsa, insanın "yakınla olan bağlarını bulanıklaştırıyor."[47]

Bu **uzakta-duruş**, dili ve biçemi, Flâneur'ün biçemine oranla; insanlar, olaylar, ilişkiler düzeyinde; **görece** soğuklaştırır. Bu **frigidite**, öteki'ni de yaşantıyı da geçmiş zamanda **dondurur**: Abidin Dino ya da Cavit Yamaç'ın insanal/bireysel varoluşları içerden değil **dışardan** verilir hep; portrede ışık-gölge ilişkisi ve bu ilişkiden kaynaklanan tinsel gerilim görülmez; sevinç ve keder, umut ve umutsuzluk, cesaret ve korku boyutu yitip gitmiştir. Dino şöyle çizilir: "1913'te İstanbul'da doğduğunda, 'Sessiz bir çocuktu' diye yazacaktır annesi günlüğüne / 14 yaşında başı birden önüne düşecektir. Ve saçı hep kalkıktır artık / Delikanlılığında Leningrad'ın duru göğünü sevecektir. Yedi yıl, dört gün / 1933: D Grubu. 1939: Liman Sergisi. Resimler bir şenliğe dönüşmelidir mi diyordur / Bir kitap: *Kel*. Birden resimler yetmez mi olmuştur?" (*Galata*, s. 115). Gel ge-

lelim, metinde yer alan Leningrad, D Grubu ve Liman Sergisi, Kel hiçbir şey açıklamazlar, çünkü arka planları yoktur. Leningrad yıllarının siyasal/ideolojik sonuçları hakkında ancak bir **ön-bilgiye** sahipse bazı düşüncelere dalabilir okur. D Grubu ve Liman Sergileri ile Kel (Dino'nun bir piyesi) hakkında da söylenebilir aynı şey. Bunların yol açtığı kültürel/siyasal olaylar metinden **bize doğru** gelmezler. Gerçi, sanat yapıtları için ön-bilgi zorunludur elbet: Çünkü anlaşılabilmeleri, kendilerinden tat alınabilmeleri bu koşula bağlıdır. Ama, bu ön-bilgiye sahip olunsa bile, *Galata* ve *Pera*'nın insanlarıyla okur arasında pek az yerde bir duygu ve deneyim **örtüşmesi** olur. Çünkü şair, herkese uzaktır: Yakın durduğu, dahası **yaşadığı** tek şey **yazdığıdır**: "Bir yaşamak söz konusuysa yazdığının, çizdiğinin yaşamıdır. Bir ozan için doğa herhangi bir kitaptır. Öğrenilecek ve sonra da atılacak bir kitap."[48] Bilmem vurgulamam gerekir mi: Burada İ. Berk'in şiirinin tümü, poetika'sı için **konuşmuyorum**, göz önünde bulundurduğum sadece üç kitabı ve genellikle bu üç kitaba **içkin** olan özellikler, eğilimler. Bu uzakta-duruş sorununa bir örnek daha veriyorum: İşte Cavit Yamaç: "Bir yıkık doğmuştu ona bağlı kaldı / Öyküler anılar yazdı, ama hiçbirini bir kitapta toplamadı / Gazetecilik yaptı, Anadolu Ajansı'nda çalıştı. Kitaplar çevirdi / 'Nedir dünya?' der gibi yaşadı. Dal inceliğinde, esmer, uzun yüzlüdür / ... / Şimdi bırakılmış bir iskele hüznüyle (hep ona özenmedi mi?) İzmir'de yaşıyor." (*Galata*, s. 117). Bilemiyorum, burada iskele benzetmesinde asıl tercih edilmesi gereken sözcüğün, yani **terk edilmiş**'in kullanılmaması, duygusal boyutun ikincilleştirilmesine yönelik bir kaydırma amacının tasarlanmış olmasına mı bağlanmalı? Nitelemelerin sürekli fiziksel özelliklere bağlanması, birlikte yenilmiş içilmiş insanlara, acıların ve sevinçlerin, hattâ aşkların paylaşılmış olduğu dostlara ilişkin bu **soğuklukta** tedirgin edici bir yan var. "Taksim yalnız ünlülerin tapusunda değildir." (*Pera*, s. 27) diyerek popülist bir **imada** bulunan Berk, hemen ardından gelen sayfada kendi içinde çelişen bir klişe-alıntı yapar: Boyacı sandığının başında iskemlesine oturmuş müşteri bekleyen, Taksim

esnafından Hayri Tonozlu'dur bu. Gazetedeki haber-röportaj şöyle tanıtır bize onu: "Avrupa görmüş bir ayakkabı boyacısıyla felsefe, sanat ve yaşam üzerine / 'Evlenmeye zaman bulamadım' / Otel parası olmadığı günler parklarda yatıp kalkan 58 yaşındaki Hayri Tonozlu, yıllarca Avrupa'da Dolçe Vita bir hayat sürmüş." Ama dikkat edilmesi gereken şu: Bize bir **proleter** değil, Dolçe Vita'nın bir düşkünü, bir **müflis** tanıtılıyor ve **hâle** bu çerçevede **kuruluyor**: Zenginlikten düşkünlüğe: Felek utansın (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 20).

İlhan Berk, yayınladığı gazete sayfasının klişesine **müdahale** ediyor elbet şu alt-başlıkla: "Bir Taksimli, **Kapital çok sıkıcıdır.**" (Vurgulama Berk'in.) Söz ettiğim çelişki, bu noktada: Boyacı Tonozlu'nun fotoğrafının altındaki bu söz, sanki kapitalizme yöneltilmiş bir eleştiri gibi görünüyor. Ama aslında söz doğrudan doğruya Tonozlu'ya ait: Eski Dolçe Vita mensubu ayakkabı boyacısı **Kapital**'i, yani kimi insanlara Dolçe Vita yaşamayı sağlayan parayı değil, o hayatın eski bir mensubu olarak, sermayenin yapısını açıklamak isteyen Marx'ın Kapital'ini **can sıkıcı** bulmaktadır.

Galata ve *Pera*'da rastlanan ve sanatsal/yazınsal açıdan öncelikli bir önem taşıyabilen, **nesnelleştirme** kavramından çok farklı bir anlamı olan bu türden **nesneleştirme** olgularına son bir örnek vermek istiyorum: Bu bölümün başında yaptığım Jenks ve Venturi alıntılarına bağlanmak üzre: İmparatorluğun çöküş süreci üzerinde yoğunlaşmayı öngören *Üç İstanbul*'un yazarı Mithat Cemal'i (Kuntay) "Galata bankerlerinin, iş adamlarının avukatı". olarak sunmayı seçer İ. Berk (*Galata*, s. 189). Dahası onun "Mehmet Akif'e hayran" olduğunu belirtir. Kısaca, Mithat Cemal "kendisini baygın bakışlarla süzen levanten kadınlar gibi" bir **levanten** olarak sunulur. Bu levantenin romanında dile getirdiği tüm tinsel/düşünsel arınma çabası, gerçeğe ulaşma girişimi tek kalemde silinir. O kadar ki, bir sonraki sayfada karşımıza çıkan Banker Kastelli fotoğrafı ile **özdeşlenir**. Gerçekliğin aranışı söz konusu ise, şairin bu yan yana getirmelerinin açık bir yanlış-anlamayı sergilediği hemen söylenebilir. Şu basit nedenle: Mithat Cemal ve Kas-

telli'nin mali sermaye ile olan ilişkileri **aynı** değildir. Orta sınıfların rantını gasbeden fırsatçı ile, mali sermaye ile ilişkilerinden rant elde etmeye çalışan yarı-bürokrat arasında en azından törel düzeyde fark vardır.

Zaten *Galata* ile *Pera*'nın bu türden felsefi/politik araştırmalar peşinde olduğunu da sanmıyorum. Berk, bu kitaplarda Toynbee'nin sözlerini ödünç alacak olursam, "dayanılmaz şimdiki zamanın yerine koyacak bir ütopya"[49] aramaktan çok hedonist bir oyunu amaçlıyor. Kent totalitesi karşısında İstanbul'dakinden çok farklı bir konuma yerleşmiş bulunan şair, bu totalitenin **anlatılmazlığını** (*Galata*, s. 178) peşinen kabullenmekte ve kendince bir anlam yüklediği Sözcükbilim'i yardıma çağırmaktadır artık. "İnsanlar", "İşler", "Nesneler" diye sınıflandırmalara girişmekte, ekonomik/toplumsal ve siyasal/sınıfsal bağlamları çözüştürmektedir: Sözcükbilim değildir söz konusu olan, **Sözcülük**'tür. Daha doğrusu sözcüğün **fetişizmidir**: Üç sayfa boyunca sözcükleri sıralar şair: Kaynakçı, ticaret, anahtar/tornacı, ihracat, bıçak/tesviyeci, ithalat, aşı bıçağı/demirci, tacirlik, balta" (s. 179).

Sözcükler gibi görsel ve yazısal **alıntılar da** bir yığın oluşturdukları için, içlerindeki **potansiyel negativiteyi anlayamayız.** Yaşanan zamanın olumsuz içeriğini eleştirecek güçte bir dil oluşturmazlar çünkü. Öylece, katılaşmış olarak dururlar: **Kuruş** cinsinden yazılan fiyat listelerini, yaşanan günle kıyaslamaya yol açabilecek biçimde fark etmeyiz. Bir görüntü öğesidir sadece. Budur işlevi. Her türlü adlandırma/çağırma (interpolation), benzeşim öğelerine dönüşürler Eco'nun vurguladığı üzre.

Kuşkusuz, Berk'in kullandığı yöntem, zaman zaman Benjamin'in terimleriyle, **mimetik algılama** çerçevesini anımsatır: Oradan buradan topladığı, bulduğu tüm malzemeyi kendine göre kurar, bir araya getirir. Ama yine de bir soru var: Çünkü her şey gündelik olanla ilişkileri açığa vuran, yaşananla uzlaşmayı ve güncel mutluluğu amaçlayan **Erlebnis** kavramı içinde olup bitmektedir. Bütün o envanter çalışması, alıntılar, mimetik algılama biçimi ve **yapı-çözücü** gibi görünen o montaj **Erfahrung**'la sonuçlanmaz. İlhan Berk'in koleksiyon-

cu tavrı **sorunludur da** ondan. Benjamin'i izleyerek söylersem, "koleksiyoner kişi yalnızca uzak bir dünyayı düşleyen kişi değil, **daha iyi bir dünyayı da düşleyen kişidir.**"[50]

Yazı'nın ve yazma'nın, fetiş karakteri alması sonunda, *Galata* ve *Pera* kendi içlerinde de, birbirleri karşısında da neredeyse bir **eşsöze** (tautology) dönüşürler. **Kültürel izler** bu eşsözsel yapı dolayısıyla, vurgulaya geldiğim gibi; adlandırma düzeylerini de küçümsenemeyecek ölçüde zaafa uğratırlar. Jenks ve Venturi gibi "her şeyi içeri alan" ve "karışık bir canlılık yaratmayı" seçen Berk de, postmodern biçeme bitişir ve iki yapıtından **gelecek boyutunu** sürgün eder. Yahya Kemal için "İstanbul'a hep uzaktan bakmayı sevmedi mi?" (*Pera*, s. 22) diyen şair de aynı konuma yerleşmiş olur böylece. *İstanbul* kitabının kendini kentlinin benzeri, kardeşi saymış söyleyeni, insanları etkinsizleştirilmiş, donuk seyir nesneleri haline getirilmiş kenti *Galata* ve *Pera*'ya ilişkin kayıtlarda, haritalarda, belgelerde, kesiklerde arayan araştırmacıya dönüşmüştür. Adları anılan ölmüş ya da yaşayan kahramanlar ve kurbanlardan, âşıklar ve terk edilmişlerden ne yazık ki hiçbir sıcaklık yayılmaz, yaralarından kan sızmaz, çığlıkları da seyredenin, haritacının sadece nesnelere ve ayrıntılara takılı kalmış dikkati içinde dağılıp gider.

III

> *"İnsan ağaçlar ve taşlar arasından günlerce yürür. Göz nadiren takılır bir şeye. Yalnızca onu, başka bir şeyin işareti olarak tanıdığı zaman: Kumdaki iz kaplanın geçişini anlatır; sazlık, bir su damarını haber verir; Japongülü kışın bittiğini muştular. Bunlar dışında her şey dilsiz, her şey aynıdır; ağaçlar ve taşlar sadece ağaç, sadece taştır."*[51]
>
> İtalo Calvino

Doğru yolu bulmak için değil, **bir** doğru yol ya da doğru yollardan **birini** bulmak ya da doğruya giden/gidebilecek olan

yolları aramak amacıyla heybesini omzuna vuran ve fetiş-mekânın içerisine doğru ilerleyen şair, eğer **imlemleme** yazınsal yapıtın temel önkoşulu ise, bu geniş insanal alanı, tam da Calvino'nun belirttiği bağlamda, yani "şey'lerin başka bir şeyin işaretine dönüştüğü" biçimde; kırk yıl önceki kitabı *İstanbul*'da ele geçirir/geçirmiştir.

İlhan Berk'in üç kitabının açıkça gösterdiği gibi, kent/metropol her zaman bir **kaybolma** süreci içinde algılanmıştır: O karmaşık, nesneleşmiş **totalite**'nin yeniden kurgulanması, tümlüğü içinde algılanmasıdır söz konusu olan. Her yeni kent/mekân tehlikelidir, tuzakla doludur: Tramvay (o zamanlar ya da şimdi) ve otobüs durağında inersiniz, ama sorduğunuz sokağı duraktakiler bilmez. Aradığınız eve ulaşmak için üç bakkala/esnafa başvurursunuz. Bu **kaybolma/arama/bulma** sürecine ve öğelerin eklemlenmesi olgusuna daha sonra değineceğim, ama bu noktada sadece *İstanbul*'un **imleme çevrenine** (ufkuna) ilişkin bir-iki varsayım öne süreceğim:

İstanbul, bir ilk kitap olarak,[52] sosyalist ütopyaya **eğilimlidir** ya da oraya **yönelimlidir**. Kent ketlinin, bireyin kendisidir: Bir fetiş-mekân olmamıştır henüz. Dahası, "dev bir kolektif anı, başvurulacak bir ansiklopedi"[53] de değildir. *İstanbul*'da kent, **toplumsal ütopya** projesine sahip olduğu görülen şair açısından **somut/siyasal** bir nesnel gerçekliktir, mitik/poetik bir kavram ya da olgu değil. Koçak'ın belirttiği gibi, söylem, komünist yankıları da içerebilecek öğeler taşıyan popüler-demokratik bir söyleme açılımlıdır. Kuşku yok: 1940'ların sınırlı (siyasal, ideolojik, kültürel) koşulları içinde oluşmuştur bu söylem, dahası, doğrusunu söylemek gerekirse, toplumcu gerçekçi kampın kuramsal çerçevede gösterdiği zafiyetleri giderebilecekmiş gibi göründüğü anlar da olur: "Devletler uluslar vatanlar geçti sade iyi olanlar kaldı / Arabalar nişanlar peşleri sıra boyunları buruk insanlar geçtiler / **Ticaret siyaset tarih** bir avuç iyilik her dölden insanlar geçtiler / Dalkavukluklar ölümler baskı ard arda geldiler." (Vurgulama benim).

Gerçi, *İstanbul*'un biçim ve biçemi o yılların sol kanat şiirine **mesafelidir**: Berk sanki Nâzım'dan hiç esinlenmemiş gi-

bidir, kaynakları yabancıdır: Whitman'ı, Apollinaire'i çağrıştırır. Whitman'dan aktarılmış olan **hümanistik** içerik şiiri sosyalist şiire bağlar. Şair, giderek arayacağı, ısrarla vurgulayacağı **mitos** ve **mitologya** düşüncesine henüz çok uzaktır. Bu yüzden de kentte okuduğu, büyük ölçüde **güncelliktir, toplumsallıktır**. Kent sömürünün, adaletsizliğin, yalanın, kötülüğün egemen olduğu, yönetenlerin yönetilenleri ezdiği mekândır. Bir anlamda, şair, özellikle çalışanlar, bağımlı kesimler tarafından mitik biçimde algılanmaları mümkün olan olguları **deşifre** etmeye yönelmiş gibidir.

İstanbul'da proletaryanın ve alt-gelir gruplarının kamusal yaşam pratiklerini uyguladığı mekânlar öncelikli bir yer kaplar: Tramvay, tünel, Mercan yokuşu, matbaalar, fabrikalar vb. Şairin "arkasında bir gömlekle peşinden gittiği" insanlar ise hep alt gelir gruplarının üyeleridir: Kömür işçileri, yol ameleleri, ırgatlar, hamallar vb.

Gerçi, şairin seyire dayalı tavrı *İstanbul*'da da vardır: "Ben yirmi yıl şehirlerin sonsuz uyanışlarını seyrettim", "sokaktan bir şair geçer hiçbir şey için değildir." Ancak, dizelerde **içerden olmak, katılmak** isteği sezilir. Şair betimlediği dünyaya ve insanlara **ait olmak** ister hep. Kıyamlarını beklediği, bir gün "paydos" diyeceklerini umduğu insanların **adına** konuşmaktadır. **Sözcüsüdür** onların. Belki de bu yüzden, *Galata* ve *Pera*'daki yitik boyut, yani **duygusallık,** ilk kitabın belirgin özelliğidir. Vurguladığım gibi, şairin betimlediği, önünde gezindiği, kapılarının eşiğinde durduğu, camlarından içeri baktığı mekânlar ve kamusal alanlar, tümüyle iş dünyasına aittir. Dikkatin üzerinde yoğunlaştığı insanlar ve bireyler de küçük burjuvalar, entelektüeller değil, proleterler ve lumpenlerdir.

Sosyalist ütopyanın hâlâ korunduğu, ona inanıldığı yıllardır: İ. Berk, *Köroğlu*'na kadar koruyacaktır bu sözcük ve imge düzeyinde apaçık gözlenebilen umudu. Ama alt katmanda bir yandan siyasal konjonktürün zorladığı, bir yandan yazınsal algılama ve kuramsal genleşmenin dayattığı **tereddüt** ânı da gelip çatmak üzredir. *Galile Denizi* (1958) **kopuşu** başla-

tır: Şiir iç sorunlarıyla öne çıkmış; politik/ideolojik düzeyi ikincilleştirmiştir. Hattâ uzunca bir süre için geçersiz kılmıştır.

Ama bu noktada *İstanbul*'a bağlı kalalım: Ütopya henüz mitologyaya üstün durumda olduğu için, kentin kaotik toplumsal yapısına, dolayısıyla **tarih**'e gönderme yapmaktan ve yapıya **müdahaleyi** ima etmekten de kaçınmaz. Dikkatini yönelttiği ekonomik/toplumsal yapılanmalar sürekli biçimde "aç İstanbul'un tok İstanbul'a doğru taşındığını" vurgular. Mitik değil **politik** biçimde algılanan olaylar, tümüyle açığa vurulamayan, dillendirilemeyen bir protesto, bir kıyam isteğini duyumsatırlar: Şairin aklından "daha kederli, daha kinli, daha söylenmez sözler" geçer.

Toplumbilimciler "sosyal ilişkilerden uzaklaştırıcı (sosyofüj)" ve "toplumsal ilişkilere yakınlaştırıcı (sosyopet) mekânlar[54]" diye bir ayrım yapıyor. İ. Berk'in kullandığı mekânların anlamlandırılması açısından yararlı bir çerçeve oluşturabilir gibi görünüyor bana bu ayrım. İstasyonlar, garajlar, bekleme salonları gibi sosyofüj mekânları bile betimlerken *İstanbul*'da, Berk'in biçimindeki **duygusallık** ve sözcüklerinin çoğunda yansıyan **eylemsellik** (yapıp etmeye ilişkin fiiller ağırlıklıdır), dolayısıyla bu mekânlarda yakınlaştırıcı ilişkiler kurulmasına ilişkin bir umut barındırır. Kaldı ki atölyeler, tezgâh başları, kahveler, camiler, evler, siyasal, kültürel, zihinsel yakınlıkların oluşturulabileceği tümüyle sosyopet mekânlardır. *Galata* ve *Pera*'da sosyofüj mekânlar ağırlıktadır: Sokaklar, alanlar, avlular vb.

Yukarda kenti, metropolü **yaşamanın** ve **deneyimlemenin** bir kaybolma/arama/bulma süreci içerdiğini söyledim. Kenti mitik/politik ve felsefi/politik düzlemde sorunsallaştırmaya çaba gösteren Calvino'nun *Görünmez Kentler*'ine nefis bir "Arkasöz" yazmış olan Işıl Saatçıoğlu'nun söz ettiği, Borges ve Calvino'dan esinlenilmiş **labirent** kavramı üzerinde bir an duraklayacağını şimdi.

Kent yeni gelen **göçmen** için, tarihsel ve toplumsal mekânları, yapıları ve nesneleri ile olduğu kadar mal, hizmet ve insan dolaşımı açısından da sözcüğün tam anlamıyla bir labi-

rent oluşturur: Göçmen, çıkışı bulabilmek için yıllar yılı uğraşmak zorundadır. Çünkü kent durmadan büyüyerek yeni dehlizler oluşturmayı sürdürür. Ama daha da önemlisi, metropol **yerleşik**, kökleşmiş hemşehri için **de** labirenttir: Ama burada olgu olumsuz içerikle belirir: Bir tür yitik cennet söylemi çerçevesinde oluşan negatif bir algılama söz konusudur. Geçici olmadığı varsayılan yapılar gelişen teknolojiler tarafından çökertildikçe, gündelik yaşam alanları ve pratikleri dönüştürüldükçe, birey güvenli biçimde davranmasını sağlamış olan o eski **sahihlik** duygusunu yitirir. Eski kamusal alanlarından yoksun kaldığı gibi, bütünlük duygusunu geliştirip perçinleyen manevi referans düzeneğinden de yoksun kalır.

Ama labirent doğal bir mekân değildir ki. Dolayısıyla, aranıp bulunacak bir çıkışa da sahip olunabilir. Saatçıoğlu, Calvino'nun Hans Magnus Enzensberger'den yaptığı bir alıntıya gönderiyor bu sorun bağlamında: "Labirent, içine giren kaybolsun ve dolaşsın diye yapılır. Ama labirent, o aynı kişiye, yeni bir plan çizmesi ve labirentin gücünü yok etmesi için bir başkaldırıyı da düşündürür. Bunu başardığı takdirde insan labirenti yıkacaktır; onu boydan boya geçen biri için labirent yoktur."[55]

İstanbul'da bu "boydan boya geçişi" sağlayabilecek olan başkaldırı perspektifi **sosyalist ütopyadır**. Söylemek bile gereksiz, İ. Berk'in metni Owenn ya da Fourier türünden bir kent imgesi sürmez öne. Şairin kendisi de dönemin siyasal/kültürel ortamı da, bu türden göndermeler yapılmasını sağlayacak ya da gündeme getirecek kadar **olgunlaşmamıştır** çünkü. Hümanistik söylem çerçevesinde kalan daha adil bir dünya isteğidir öne sürülen ama, bu istek son kertede elbette ki ütopyandır. Şair emek dünyasını gözlemekte olduğundan, bir kıyam umudunu da her zaman yedeğinde bulundurmaktadır.

Siyasal baskı ve kısıtlamalar 1940'larda da 1980'lerde olduğu gibi yürürlükte bulunduklarından, *İstanbul*'un hümanist söyleminden *Galata* ve *Pera*'nın anti-hümanist söylemine geçişin nedenlerini, kültürel/felsefi kaygılarda ve dönüşümlerde aramamız gerekiyor.

"Çoğulculuk kapısı açıldı" diyen Jenks ile "süreksizliği ve düalizmi ilan eden" Venturi'nin de içinde yer aldıkları postmedernist söylem ve biçime bakmalıyız.

Çünkü labirentin saltıklaştığı yer, mitle birlikte o söylem de.

IV

> *"Dublin'in, bu kentin görüntüsü bir gün yeryüzünden silindiğinde, bir rehber kitap gibi, Ulysses'e bakarak, yeniden, eksiksiz bir biçimde kurulsun istiyorum."*[56]
>
> J. Joyce

İ. Berk'in *Pera*'nın başına alıntıladığı bu söz, besbelli ki *Galata*'yı da amaç kapsamına alır. Söz konusu olan, kentin tarihsel boyutta ama kurgusal ve sanatsal düzlemde yeniden inşa edilmesidir. Ama böyle bir amaç, **şiirsel söylem**'in biçim ve biçeminin yetersizliğinin kabul edilmesini ön gerektirir. *Galata* ve *Pera*, bu yüzden **katabolik** anlatımı seçer. Ama öğelerin bu parçalanmışlığı bir bütünlük duygusu uyandırmayı, bir tarih bilincini kışkırtmayı, şair tarafından öngörüldüğü biçimde başaramazlar. Tarihin alıntıya (mekânlar, nesneler, bedenler, mallar ve hizmetler düzeyinde) dönüştürülmesi ile güncelin betimlenmesi, birbirlerine siyasal ve kültürel atıfları belirsizleştirilmiş bu garip bir aradalık, algılamayı ister istemez bulanıklaştırır. Okur, **eksiksiz olarak kurulmuş** kentten çok, **birleştirici** parçaları dükkân sahibince alıkonulmuş puzzle oyunuyla karşılaşır: Öğeler ortalık yerde darmadağındır, oyun umutsuz bir çileye dönüşmüş gibidir. Kuşkusuz okur açısından zaman zaman duygulanım bile geçerlidir, sadece şaşkınlık, gülümseme, uçarılık değil. Gerçekleşmeyen şey, **anlama**'dır. Gerçi İ. Berk bir başka yerde J.C. Giroud'un "sözcüklerin anlamları yoktur, **kullanımları** vardır"[57] şeklindeki sözünü alıntılar ama, bu söz kullanıldığı bağlam tam olarak belirtilmediği için hem bir aforizma olmaktan öteye gidemez (çünkü her kullanım sözcükleri yeni bir anlam alanına yerleş-

tirilir ya da bu kullanılış, yeni bir anlam alanı oluşturur), hem de şairin kenti ve tarihi kurma amacına ters düşer.

Ama bu yorum, İ. Berk'in mümkün itirazının **zeminini** oluşturur:

İ. Berk'in iki "rehber kitabı" tarihsel değil **mitik** bir **kurma**'yı üstlenir çünkü, onu amaçlar. Jenks'in "çoğulculuğu" ile Venturi'nin "düalizmini" aynı anda benimseyen şair, *Galata* ve *Pera*'yı tıpkı Troya, Ephesos, Miletos ve Halikarnassos gibi "tarihten çok söylencebilime yakın"[58] biçimde sunmayı amaçlamaktadır. *İstanbul*'un öne sürdüğü çözümlenebilir ve demistifiye edilebilir **geçmiş anlayışına** ve tasarımlanabilir ve umut edilebilir **gelecek görüşüne** karşı "tarihin zaman boyutunu ortadan kaldıran ve bilişselliği olanaksızlaştıran"[59] **mitos**. Geçmişin ve geleceğin özdeşleştirildiği, her şeyin birbirine eşitlendiği, **farklılıktaki** terörizan öğelerin güçten düşürüldüğü, "imgenin meta söyleşmesinin son biçimi haline geldiği"[60] nokta. Karşıtlıkların, çelişkilerin ve yadsıyıcı/başkaldırıcı nostaljinin kapsadığı acının görünmezleştirildiği, haritalar, fotoğraflar, klişeler, alıntılar, dipnotlarla örülmüş bir **benzeşim** dünyası tarafından emildiği, ışıksızlaştırıldığı, hiç geçmemiş ve hiç gitmeyecekmiş gibi görünen **atalet ânı**.

Biçim ve biçeme ilişkin değildir elbet bu atalet. Kurgu (montaj) tekniği hızlı ve değişkendir, üstelik kolajın şaşırtıcılığına da sahiptir. Ancak, bu montaj ve kolaj, **görselliği** birincil düzlemde sorunsallaştırdığı ölçüde, *Galata* ve *Pera,* Jameson'un sözleriyle "zaman kategorilerinin değil, uzam kategorilerinin egemen olduğu"[61] metinler haline gelir. Anlamsal matrisin rasgeleliği, epizotların farklılıklar olarak değil, bir başınalıklar olarak belirişi ve birbirleri karşısında yansız kalarak dışlayıcı-içerici ve bağlantı kurucu diyaloğu güçsüzleştirişi, tarihsel zaman boyutunun belirmesini engeller. Alan Colquhoun'un, kentin "süreç" ve "biçim" çerçevesinde alımlandığına ilişkin yorumuna daha önce işaret etmiştim. İ. Berk, *İstanbul*'da birinci modele bağlı görünürken, öteki iki kitabında kenti biçimsel açıdan kavramayı seçer. Enis Batur'un değindiği gibi "insanlarını, tarihini, kültürel dokusunu es geç-

meye kalkışmadığı (bir şair bütün bunları es geçme hakkına sahiptir) Pera'nın işgal dönemine, 6-7 Eylül olaylarına ve son Tarlabaşı operasyonuna ilişkin üç ana tarihsel kavşağına uğramamasının"[62] nedenini de burada aramak gerekiyor. Bu noktada, bizzat İ. Berk "İstanbul'u yazmanın geçmişi, şimdiyi, geleceği, böylece biraz da olsa tarihi yazmak olduğunu" belirtmiş bulunduğu için bir itirazî kayıt daha düşülebilir: Şair, sadece *Galata* ve *Pera*'nın değil tüm kentin yaşamış olduğu, daha da ötesinde tüm ülkeyi derinden sarsan iki büyük siyasal/toplumsal felakete de hiç değinmez: 12 Mart ve 12 Eylül. Basılan evler, öldürülen ve kaçırılan insanlar, sokağa çıkma yasakları, kent(ler)i kuşatan tanklar ve panzerler, duvarları kaplayan "aranıyor" afişleri, radyo ve televizyonlardan "muhbir vatandaşlara" yapılan çağrılar, gazetelerin birinci sayfalarını kaplayan kanlı fotoğraflar: Hiçbirine değinilmez. Çünkü Berk kenti tarihsel değil mitik açıdan kavramakta ve öyle anlatmaktadır. Her şeyin aynı anda ve aynı düzlemde bir arada bulunduruluşu ve içerilişi, öyle sanıyorum ki, Jameson'un **"retrospektif boyut"**[63] dediği olguyu yok ediyor. Her şeyin olduğu ve hiçbir şeyin olmadığı yerdeyiz.

Galata ve *Pera*'da tarih, kullandığı bütün tarihsel malzemeye rağmen, daha doğru bir söyleyişle, kullanılan tarihsel malzeme yüzünden, "dev bir imge koleksiyonu, kalabalık bir fotoğrafik benzeşim haline gelmiştir. (...) Gönderme yapılan olarak geçmiş, yavaş yavaş gündemden düşmüş, arkasında metinlerden başka bir şey bırakmayarak, tamamen silinmiş"tir.[64] Bana kalırsa, Önay Sözer'in *Pera*'ya ilişkin bu değerlendirmesi de bu silinmeyi dile getiriyor: "Daima bir harita üzerindeyiz, daha doğrusu Pera'nın aynı zamanda kaos ve mahşeri yaşayarak yokluğa dönüşmek üzreyken **durdurulduğu**, kendisine dönüştürüldüğü alanda."[65] Tarih ve zaman-aşırı'nın alanı gibi: "Zaman sürekli bir şimdiki zaman haline gelmiş ve böylece mekânsal olmuştur. Geçmişle olan ilişkimiz artık mekânsal bir ilişkidir."[66] Kenti yaratan **devletin**, tıpkı akşam alacalığında ya da yoğun siste yapıların, içinde insanal tragedyaların yaşandığı evlerin ışıklarının silikleşme-

si gibi, silikleşmeye başlamasının nedeninin bu olduğunu düşünebileceğimizi sanıyorum. Gerçi *Pera*'nın son sayfalarında *İstanbul*'un ütopyasına dönük bir gönderme yapar şair: "Sonra 'İşçiler Emekçiler' diye bir el ilanı geldi (en sonra)." Ama "yokluğa dönüşmek üzreyken durdurulan", asla infilâk etmeyen bir zamana hapsedilen kentin kendisi gibi politik boyut da, geçmişe yapılan atıflar geleceğe ait atıflardan ve imgelerden yoksun olduğu için, mitik bir karakter kazanmış olur. Zaten vardığımız yer de **söylendir**: "Ve kâğıt beyazlığında bir ses Hera diyor." Bizi şimdiden ve gelecekten koparıp geçmişe çeken söylensel bir yankıyla sarsılıyoruz: "Hera Hera Hera."

Mitik algılama ve mitos sorununa dönmek üzre, bir-iki ek gerekli. Orhan Koçak'ın "fenomenolojik"[67] diye nitelediği şiirlere döneceğiz, ister istemez. Çünkü İ. Berk'in **nesne** ve **betimleme/gösterme** tutkusu, duyarlığın ikincilleştirildiği ve dizenin değil, **dilin** alanının araştırıldığı o şiirlerle başlar. Kuşkusuz Marksist gelenek içinde algılanmaya/kavranmaya çalışılmış düşünceler ve o söylem içinde yetişmiş başka şairlerden alınmış etkiler (Neruda özellikle) ile beslenen yaygın bir **doğa**, dolayısıyla nesne ilgisi *Günaydın Yeryüzü* ve *Türkiye Şarkısı*'nda da vardır. Örneğin **Türkiye Şarkısı**'nda bir şiirin adı "Bir Yabani Nane"dir. Ama **Şenliknâme** şiirlerinin nesne anlayışı, önceki şiirlerden bir kopmayı temsil eder. **Şarkı**'daki "Kilim", "Kızılırmak", "Çarık", "Massey Harris" gibi şiirler, nesneleri doğrudan doğruya ekonomik/politik düzeyde konumlandırır. **Şenliknâme**'deki "Karadeniz", "Hamsi", "Aşık Veysel" gibi şiirler, kendilerini esinlemiş Husserl'in terimiyle söylersem, "bir bilinç yaşantısını" deneyimlemeyi öngörürler. Anlamları vardır elbette, ama daha çok **Biçem'i görür** o şiirler öncelikle. Sonra da onları dönüştürür, içlerini kendi öznel deneyimiyle, kendi bilinciyle **doldurur**. Tümüyle "siyasal" bir şiir olan Tevfik Fikret'in "Sis"ini bile öncelikle biçimsel açıdan ayrıştırır.

Şenliknâme dolayısıyla yazdığım bir yazıda, şairin Husserl'ci düşünce ile ilgilendiğine dikkati çekmiş, kullandığı

yöntemleri "betimleme", "geri-dönme", "metin aktarımı" ve "görsel etkileme" diye dört başlık altında açıklamaya çalışmıştım.[68] *Galata* ve *Pera*'nın bu yöntemleri doruğa ulaştırdıklarını söylemek gerekir. O yazıda, şairin "geçmişi kurgusunda şimdiye dönüştürdüğünü"[69] belirtiyor, 1958 ve 1972 tarihlerinde yazılmış iki ayrı "Galata Kulesi" şiirine gönderme yaparak, şairin nesnelere "öznel bir tarihsellik doldurduğunu"[70] öne sürüyordum. Hiç kuşkusuz, 68 numaralı dipnotunda vurguladığım gibi, kimi öne sürmeleri tashihe muhtaç olan o yazıda, şairin şiiri "estetik nesne olarak var-etmek" istediğini ve çabasının Hartmann'ın "hayatın sanata hizmet etmesi" görüşüne uzantı verdiğini de belirtiyordum. Zaten İ. Berk de 1977'de günlüğüne "dünya bir ozan için kullanılmak için var"[71] diye yazacaktır. Şunları da ekleyecektir: "Bir sözcüğün sözcük olması, ona kan yürümesiyle nesnelleşiyor. Her sözcük aşka böylelikle dönüşüyor. Böyle aşka dönüşmeyen nesneler (onların adı olan sözcükler) bir **yaratıya** dönüşemezler elbet. Dünyayı kullanmak istemek de bundan başka bir şey değildir." (Vurgulama benim).

Yazımın başında vurguladım: Siyasal görüşünü değiştirmemiştir şair; ama şiiri düşünceden ayırma isteği, şiiri "nesne olarak var-etme" kaygısı, Türkiye'de siyasal baskının yoğunlaşmasına, kitlelerin depolitizasyonuna sebep olan askeri darbeler döneminde daha da yoğunlaşmıştır; tarihsel boyut da dil tutkusunun, daha da ötesinde anlatma tutkusunun neredeyse **erotomanik** görünüm alması karşısında önemini yitirmiştir. Bu **anlatısal** ve **anlatımsal** düzeylerdeki şehvet, iç bağıntıların koptuğunu, tarihsel özne'nin silindiğini öne süren post-modernizmin sanatsal yaklaşımlarında ve yöntemlerinde kendini gerçekleştirme alanını bulmuştur. "Fenomenolojik" şiirlerin dünyası, "yaşanılan olayların insandan bağımsızlık kazandığı bir dünyadır. Olanın, herhangi birisine ilişkisi olmaksızın ve herhangi birinin sorumluluğunda bulunmaksızın olduğu bir oluş dünyasıdır."[72]

Olayların ve olguların nesnelleştirilmesinden çok nesneleştirilmesine (objektion) yönelik tavır-alış, öyle sanıyorum ki

Galata ve *Pera*'daki **görselliğin** nedenini oluşturuyor. Marksist gelenek içinde kaldığını söyleyen İ. Berk'in, bu geleneğin düşünsel mirası ve kuramsal önermeleriyle Husserl'ci ve Hartmann'cı yaklaşımları nasıl bağdaştırdığını ve böyle bir işlemin yönsemelerini tartışmak, bu yazının kapsamını olduğu kadar benim bilgimin sınırını da aşar ama, şairin nesneye yönelmesinde ve onları ele alışında, Husserl'in söz ettiği "anlam-verici"lik işlevini ve onun "canlandırma" kavramını anımsatan/düşündürten öğeler bulunduğunu söylemek gerekir.[73] Kuşku yok: Felsefe yapmakla felseyle ilgilenmek ayrı konumlardır ve ikinci tavrın birinciyi kuşatması olanaksızdır. Dolayısıyla şair felsefeden belli **bir şeyi** alır ancak: Bilme ve anlamaya, görme ve göstermeye ilişkin bir tavır sezgisini olsa olsa. Buradan bakıldığında, İ. Berk'in nesneleştirme ve nesnelleştirme çabasında Husserl'in algıya (apperzeption) yönelik betimlemesinde kullandığı "kendi üzerinden dışarıyı amaçlayan bilinç"[74] tanımını anımsatan yanlar bulunabilir. Yine şair düşünmemiş, yani şiirlerini/metinlerini o çözümlemeleri göz önüne alarak yazmamış olsa bile, o metinler felsefecinin, şimdi ile geçmiş ve gelecek arasına koyduğu ilgi-bağlamlarını ve dolayımlarını anımsatabilir ve *Galata* ile *Pera*'nın Husserl'in de öngörmüş bulunduğu "zamanın gelecek boyutunu her şimdi-noktasının yapısında yer alan bir önbeklenti olarak temsil etmesi"[75] gerektiği şeklindeki ilkenin gözardı edildiği duygusunu uyandırabilir.

İster felsefeciden (Husserl) ister şairden (Ponge) gelsin, nesnelerin varlığına ve betimlenmesine karşı uyarılan dikkat, **anlatı alanı**'nın sınırsızca genişletilebileceğini ima eder. Buradan sonrası felsefi değil poetik sorun-alanı'nı oluşturur, ama İ. Berk "biraz da olsun **tarihi** yazmak isteğini peşinen belirtmiş olduğu içindir ki, *Galata* ve *Pera*'nın semantik düzeyini sorunsallaştırma gerekliliği doğuyor. Üst üste yığılmış malzemenin ne anlattığı merak konusu oluyor. Doğrudan doğruya görsel bir sanatın mensubu olan E. Manet, **göstermek** sorununun önemini şu sözlerle vurguluyor: "Göstermek, ölüm kalım sorunudur sanatçı için, sine gua non'dur. **Göster-**

mek, mücadele için dostlar ve müttefikler bulmaktadır."[76] İki kitabın neyi gösterdiği/anlattığı ve anlamladığı bu yüzden önem kazanıyor işte.

Metropolün kodları değişken ve çeşitlidir. Bu yüzden labirentte kaybolma ve emilmişlik vehminin aşılabilmesi ya da bu vehme uzak durulabilmesi, **kalıcı** kodlar bulunmasından çok birbirini dıştalayan, yalanlayan, geçersizleştiren kodlar üretilmesine ve bunların **çelişkin birliğinin** sürekli biçimde vurgulanmasına, anımsatılmasına bağlıdır. Buysa geçmiş ve şimdi boyutlarında algılanan kentin betimlenmesinde kullanılan malzemenin, belirgin bir bilişsel (cognitive) düzenek oluşturmasını gerektirir. Ama İ. Berk, metropolü mitik bir kurgu içinde betimlemeye, daha doğru bir söyleyişle kenti **mitik** kılmaya yönelir.

V

> *"Tarihi mitlerden yola çıkarak ya da mitlerle açıklamak gibi, yazınsal ürünleri mitlerle açıklamak da yanlıştır. Çünkü mit, parascientific ya da prescientific'tir."*[77]
>
> D. Suvin

> *"— Hemen yola çık der Marco'ya Han, bütün kıyıları ara ve bul bu kenti. — Sonra dön ve rüyam gerçeğe uyuyor mu söyle bana. — Bağışla beni efendimiz: Er veya geç o rıhtıma çıkacağım kuşkusuz — der Marco, ama dönüp sana anlatamayacağım onu. Böyle bir kent var ve de basit bir sırrı var: Yalnız gidişleri bilir, dönüşleri bilmez."*[78]
>
> I. Calvino

Gittiğimiz, gitmeyi arzuladığımız ülkeler de kentler de bizim kim olduğumuza bağlıdır elbet: Güliver kenti, ülke-kenti, hem cüce hem dev olarak yaşar. Güliver **aynıdır** ama **yaşantı-gerçek** farklıdır: Mutlu olan mutsuz, güçlü olan güçsüzdür.

Şöyle de denebilir: Kent hem düş görmek hem karabasan yaratmak istediğimiz (ve vice versa) tek mekândır. Oyunlarımızı orada **oynuyor** ve terk ediyoruz yaşamı, **ölüyoruz**. Dolayısıyla hem komedi hem dram olarak algılıyoruz, yaşıyoruz kenti. Melankolik ve hedonik olan, karşıtlıklarını, daha doğrusu diyalektik iç bağlılıklarını koruyarak var oluyor. Hem **tehlike** hem **eğlence** alanı kent: Nesneleri, görüntüleri üretiyor, sınıyor ve terk ediyoruz. Bu yüzden **fetiş-kentler**, kendi kendimizle olduğu kadar tarihle de hesaplaşmak istediğimiz kentler.

Bir kentin, örneğimize bağlı kalarak söylersem, İstanbul'un **varlığı, değeri** nedir? sorusu ister istemez tarih içinde algılanabilecek, temellendirilebilecek bir sorudur. Her yazınsal metin, Suvin'in ve Eagleton'un vurguladığı gibi **tarihe-ilişkin** ve **tarih-açısından**'dır. Dolayısıyla Y. Kemal'in İstanbul'u ile İ. Berk'in, aynı kenti bütünlüğü ve semtleri itibariyle anlamaya çalışan metinleri, ister istemez tarih boyutunda **temasa** gelirler. Kıyaslama ya da astlık-üstlük bağlamında değil, deneyimlenen ve deneyimlenmiş yaşantıların şiirselleştirilmeleri ve dillendirilmeleri bağlamında. Şaşırtıcıdır: Anti-Marksist Y. Kemal, **levanten** *Galata* ve *Pera*'da aramaz kökenini ya da **şiirselini**, tam tersine önemli şiirlerinde İ. Berk'in popülist/sosyalist ütopyasını anıştıracak biçimde **yeni Cumhur**'un **alt-gelir gruplarına** yöneltir dikkatini (Kocamustafapaşa, Süleymaniye'de Bayram Sabahı vb.). Şunu da eklemek mümkün: Y. Kemal geçmişi anımsayışında ve onu yeniden canlandırışında genellikle melankoliktir ve bu yanıyla İ. Berk'in tersine, kenti neşelenilen bir **görüntü-alanı** olarak değil, gündelik deneyimleri, darbeleri, bilincin ve gövdenin üzerinde gözlemlenebilen bir **yaşantı-alanı** olarak betimlemeyi öngörür. Yanılıyor olabilirim, ama *Galata* ve *Pera* yoksullukla hiçbir **duygusal** bağlantı kurmaz, **hissetmem** onları. Buna karşılık, "fakir Üsküdar"ın ışıkları, bir anlık, daha da önemlisi **estetik** bir teemmülün ürünü olmasına rağmen, yani bir ayrıcalık konumundan dile getirilmesine rağmen, okuru Hera'dan daha fazla çağırır gibidir. Belki de bu kanıya, şairin **Şenliknâme**'den, fenomenolojik şi-

irlerinden edindiği **kitabî** hava yol açıyor. Aleyhte bir yabancılaştırma efekti: Kitabîlik, yeniden canlandırılmak, betimlenmek istenen olgulara ve anlamlandırmalara değil, doğrudan **metne** yabancılaştırıyor.

Şairin kenti mitikleştirme çabası, *Galata* ve *Pera*'da **kurmaca** ile **yapmacık** arasındaki kesinlikle çizilmesi gereken sınır belirsizleşmiş olduğu için, biçim ve biçemin kendisi tarafından engelleniyor. İki kitapta mitik boyut alıntılar ve betimlemeler düzeyinde ve geçmişin yeniden-anımsanması aracılığıyla kurulmak isteniyor. Kentsel mekânın kendisi de, o mekânda gerçekleştirilmiş yaşam-deneyimleri de **söylemde** değil, anlatıda içeriliyor. Bu yüzden Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i uyarıcı bir metin olarak beliriyor. *Galata* ve *Pera*'da mitos **önceden verilidir** zaten ve anlatı onu olduğu haliyle temellük eder. Kurmaca, tam da bu yüzden söylem düzeyine değil, biçim-kurgu düzeyine ait kalır. Calvino'nun kurmacası söylem düzeyindedir oysa; düşlemselliğe ve yazıya ait kılınmış tüm o kentler, sonunda okuru bir yere çıkarır: Kurulmuş ve yıkılmış, kurulacak ve yıkılacak nice kentte yaşamın ve ölümün araştırılmasıdır metin. Mitosu görünür kılmak ister Calvino, "çoğul yollar bulunabileceğine ve çoğul sonuçlar çıkarılabileceğine"[79] inanmaktadır çünkü. Şunlardır son sözleri Marco Polo'nun: "Biz canlıların cehennemi gelecekte var olacak bir şey değil, eğer bir cehennem varsa burada, çoktan aramızda; her gün içinde yaşadığımız, birlikte yan yana durarak yarattığımız cehennem. İki yolu var acı çekmenin: Birincisi pek çok kişiye kolay gelir: Cehennemi kabullenmek ve görmeyecek kadar onunla bütünleşmek. İkinci yol riskli; sürekli dikkat ve eğitim istiyor; cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek."[80]

Darko Suvin, yapıtı (metni) "mit değil, mythomorphic bir tür" olarak tanımlıyor ve "kurgusal (fictional) bildirimler ya da söylemler"[81] olarak niteliyor. Belki de metne böylesine baktığı için; Calvino da bütün o kent mitosunu, son kertede törel ve felsefi bir göndermeye dönüştürüyor. Mit sorunu çer-

çevesinde son bir göndermede bulunmak istiyorum; şairin, yazarın mitik olan karşısındaki tavrının belirgin bir eleştirelliği yansıtması gerektiğini anımsatmak amacıyla, Michel Tournier'nin yapıtlarında mitos'un (söylen'in) rolünü araştıran bir yazısında Tahsin Yücel şöyle diyor: "Söylen de tıpkı roman gibi bir **anlatı** biçiminde eklemlenir, ama Claude Levi-Strauss'un söylediği gibi, söylenin **eklemlenimi** aynı zamanda 'içkin bir uslamlama yerini tutar', amacı da herhangi bir 'çelişkiyi **çözümlemek** için **mantıksal** bir araç sağlamak'tır."[82] Dolayısıyla, eğer şair için mitos bir zorunluluk olarak görülüyorsa, bunun *Galata* ve *Pera* da değil, İ. Berk'in **tüm yapıtında** bulunabileceğini sanıyorum. O mitos'un **kurucu** öğelerinin de şu dizelerde okunabileceğini düşünüyorum."

> "gördüm yinelemedi gördüğüm hiçbir şey
> böyle yavaş yavaş geçtim insandan insana
> insanlaştırdım yavaş yavaş dışımı
> böyle karıştım kalabalıklara
> kalabalıklaştım böylece."[83]

○

Galata ve *Pera*'da, şairin "biraz da olsun tarihi yazmak" amacı açısından okuru sallantıda bırakan durumlar olduğu, metinlerin eklem yerlerinin kırılmış bulunduğu açıkça görülüyor. Ama bu noktada, çifte bir sorunla karşı karşıya geldiğimizi de düşünmeliyiz. Birincisi sanatsal/yazınsal bildirimin (mesajın) kendisiyle ilintilidir: Şair, Abraham Moles'in şu tanımını öncelikle göz önünde bulundurur genellikle; bir öndüşünce olarak değil elbet, doğal olarak; bir varoluş refleksidir adeta: "Mesaj, enformasyon getirmek için, alıcının bilincinin kavradığı evrenden zamansal ve boyutsal olarak **değişik** olmak zorundadır."[84] İkincisi okurla/alımlayıcı ile ilgilidir: Okur, Adorno'nun sözleriyle, "yapıtlara beraberinde sonsuz sayıda **önkabulle**, sonsuz bir bilinç kütlesiyle gelir."[85]

Dolayısıyla, *Galata* ve *Pera*, dilin ve yazma'nın sınırlarını arayan, hattâ onları zorlamak isteyen değişik bir arayışın

ürünüdürler. Sonuna kadar uyulması istenmemiş olsa bile, şairce öngörülmüş amaçlarını gölgeleyen öğeler içermeleri, yukarda vurguladığım gibi, bir tür erotomaniye dönüşmüş anlatma arzusundan kaynaklanmaktadır. Okur da ister istemez, salt **bir şiir**'le karşı karşıya olmadığını gördüğünden, kendi bilinç kütlesini sırt çantası gibi çıkarıp kenara bırakamadan sokulur o metinlere. Şair, nasıl bir alıntı kaynağı haline getirdiği geçmişin değişik biçimlerde yorumlanabilecek malzemesi arasında ve güncelin vuzuhsuz yaşanışının örüntüleri içinde yolunu yitirip duruyorsa, okur da önündeki metnin eklemlenmemiş epizotları ve imaları arasında yitirir kendini. Belki şairin kurmak istediği tuzak da budur okura: Kitabın kendisi **labirent** olmuştur. Çıkış yolunu son bir çizgiyle kapatan da şairin kendisidir. Oraya, kitaba hapsedilmişizdir. Yıkamaz ve içinden çıkamayız. Belki Sysiphos'ça, ama bu da mitosun niçin başka bir varyantını oluşturmasın?

Flâneur'ün metropolün tarihsel, toplumsal ve doğal varlığı karşısında ve yaşanmış ve yaşanmakta olan gerçekliğin tam içinde **düşünüme** (reflection) daldığı an ve yerde, yorumlayıcı ben'i ve deneyimi yürürlükten kaldıran ve nesnelere takılıp kalan kartograf **çizime** başlar.

Metropol Mekânı: Modernlik ve Nostalji



Nüfusun azamî ölçüde yoğunlaştığı, dolayısıyla tecimsel/siyasal ve toplumsal/kamusal faaliyetlerin girifleştiği ve zaman zaman patolojikleştiği tarihsel metropoller, hem doğal/fiziksel, hem de kültürel dokularıyla kopma/yıkma ve saklama/koruma duygularını ve pratiklerini beslerler. İronik görünse de böyledir bu.

Tarihsel metropol şantiye ve müzedir. Yenilenme ve Özleme'dir.

İstanbul, Chateaubriand ve Nerval'den Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Nazmi Ziya'dan Cihat Burak'a yüzlerce yazar ve ressamı esinlemiş bu türden bir kenttir. Modern mimarlığın öncü adı Le Corbusier'nin New York'u "kıyamet", İstanbul'u ise "yeryüzü cenneti" olarak nitelediğini de unutmayalım.

Baudelaire'in "Kuğu" adlı şiirinde rastlanan söyleşi dizeler, okuru kopma ve saklama kavramlarına gönderir:

"Eski Paris yok şimdi (bir şehrin şekli
daha çabuk değişiyor, heyhat! bir faninin kalbinden)

Paris değişiyor, fakat hiçbir şey benim melankolimde
kımıldamadı! yeni saraylar, yapı iskeleleri, taşlar
eski mahalleler, hep benim için birer kinaye
Ve aziz hatıralarım kayalardan daha ağır"[1]

Bu dizeleri alıntılayan mimarlık tarihçisi Leonardo Benevolo, "maddi mirasın korunması" gerektiğini vurguladıktan sonra "yaşadığımız yerlerin kimliğinin, her kuşağı niteleyen

çeşitli deneyimlerin akışının anlam kazandığı bir sabit arka planı, periferiden daha yavaş değişen bir merkezin sürekliliğini"[2] gerektirdiğini vurgulamaktadır.

Sultanahmet, Boğaziçi'nin yanında ikincil konumda bulunsa bile, hem İstanbullular hem de geçici ziyaretçiler için şimdi ile geçmiş, pratikle anılar arasında, tam da bu türden bir **sabit arka plan** oluşturmaktadır. Boğaziçi, Osmanlı uygarlığının kuşaktan kuşağa, metinden metine, resimden resime aktarılmış bulunan mehtap gezileri, musikî âlemleri, konak yaşamı ile özgül bir mekânını oluşturmuştur.

Sultanahmet ise bugün olduğu gibi dün de, merkezindeki ve çevresindeki tarihsel yapıların varlığına rağmen, daha Bizanslılar'dan itibaren gündelik eğlencenin (araba yarışlarından, cirit oyununa ve düğünlere) alanı olmasının yanı sıra, ticari ve idari yaşamın ana arterlerinden biri olagelmiştir.

"Kentin görevi, kendisini kalıcı kılmaktır"[3] diyen Le Corbusier'yi izlersem, kentlerin örgensel ve işlevsel parçaları olan **semtlerinin de** bu türden bir görevi olduğunu söylemem gerekir.

Sultanahmet, yapıları, anıtları, kalıntıları ile ortak belleği beslemekle kalmıyor; kendini, bağlı olduğu gövdenin büyüme/genişleme ve yenilenme sürecine eklemliyor, geleceğini de giderek ön plana çıkan **turistik** işlevine uygun biçimde örgütlüyor.

○

Bu "girizgâh", Timur Kerim İncedayı'nın **Four Season** otel zincirinin İstanbul'daki modern halkası için tasarımlanmış resimlerinin hangi noktadan değerlendirilmesi gerektiğini yeterince ima ediyor sanırım.

Türk insanının ortak belleğinin "acılar" bölümünde arşivlenmiş olan bir eski yapıyı (Sultanahmet Cezaevi), teknolojinin son olanaklarıyla turistik bir mekâna çeviren metropolleşme süreçleri, ister istemez sanat üretimini de belli ölçüde doğrultu değiştirmeye zorlayabiliyor (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 21). Boya resmi de, bu bağlamda, içinde sergileneceği mekânın/yapının işlevine ve beklenti ufkuna **göre** tasarlanabiliyor.

İncedayı'nın bu resimleri tarihsel miras, estetik kaygı ve turistik amacın bir arada düşünüldüğünü, biçim ve biçem sorunlarının da bu çerçevede çözümlenmeye çalışıldığını gösteriyor.

İlk bakışta seçmeci (eclectic) olarak algılanabilecek olan biçem, bence daha çok üçlü bireşim (tarihsel miras, estetik kaygı ve turistik amaç) çabasının dikte ettiği ayrışıkçı (heterogenic) bir tutumu yansıtıyor. Doğu ve Batı'nın, soyut ile somutun, hız ile durağanlığın bir arada bulunduğu bir yüzeyle göz gözedir seyirci.

Her öğe sanki ötekini imhaya yönelmiş gibidir: Bir örs, kırık bir Yunan başı, üzeri Arap harfleriyle yazılı bir kap, ciltli iki kitap, üzerine çiçek konulmuş bakır ve/veya pirinç bir vazo.

Başka bir resimde gördüklerimiz ise şunlar: Başında türbanı, kolunda havlusu ile bir dizi üzerine çömelmiş bir çıplak kadın, yanında yine bakır ya da pirinç bir testi, taşın üzerinde bir meyve, öbür yanda **palimsest** bir yüzey oluşturan bir tabak: Alt zeminde çiniler, üstte hat ustalarının "meşklerini" anıştıran Arap harflerinden stilize edilmiş yazılar. Bu resmin fonunun tümüyle soyut (abstre) resme gönderdiğini de eklemek gerekir.

Bu nesnelerin seçiminin ve eklemlendirilmesinin, gerçeküstücü tekniklerden biri olan "Le Cadavre Exquis" oyununu çağrıştırdığı öne sürülebilir. Bu oyunda, değişik kişiler, ellerindeki kâğıtlara birer sözcük yazar, bu sözcükler bir araya getirilerek bir **metin** elde edilir. İncedayı da, İslâm-Osmanlı ile Hıristiyan-Batı dünyasından nesneler, imgeler seçmekte ve onları bir dinginlik ve anımsama düzeneği oluşturacak biçimde plastize ve estetize etmektedir. Bu yüzden pastelle yapılmış bu resimlerin **oryantalistik** izlenimi verebilecek kimi içerimlerinin, resimlerin yer alacağı mekânı ve bu mekânın kullanım amacı göz önünde bulunduralarak **ön-tasarımlanmış** olduğunu anımsamak gerekir (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 22).

Ben, İncedayı'nın uluslararası bir mekânı göz önünde bulundurduğunu, bu yüzden de o mekânda geçici bir süre ka-

lacak olanlara **tarihsel metropolü** ima etmeyi amaçladığını düşünüyorum. Kaldı ki, İncedayı'nın önceki resimlerinde de fütüristik öğelerin yanında akademik öğelere, metropole özgü günlük olgulardan (Köpek Yarışı) ve geçmişin yapıtlarından **alıntılara** yer verilmişti.

○

İncedayı'nın bu resimlerinde görülen cami, Osmanlı sütun başları, stilize Arapça yazı gibi motiflerin, dinsel bağlamda bir **sorunsallaştırmayı** değil, tarihsel metropolün İslâm-Osmanlı kimliğini vurgulamayı amaçlayan bir **temalaştırmayı** öngördüğünü söyleyebiliriz. Bu izleklerin modernleşme süreçleriyle bağlantılandırılmış görsel/estetik atıflar olmaktan öte bir amaç taşımadığını düşünüyorum. Örneğin, ön planda üzerine stilize bir Arap harfi yazılmış bir tuval bulunan resme bakalım: Üzerinde yine Arapçayı andıran yazılar olan bir tasa yaslandırılmış bir tuval, dinsel bağlamda içeriksel ilgiyi değil, **görsel etkiyi** öne çıkarıyor. Arka plandaki küçük tablo ise, Galata Kulesi'nin de görüldüğü modern ve eski yapılarıyla güncel fiziki dokuyu vurguluyor.

Aynı şekilde, ön planda bir çini panonun egemen olduğu resimde de, arka plana yerleştirilmiş küçük tabloda, Yeni Cami'nin yanı sıra vapur ve motorları görüyoruz. Dinsel bir motif ile modern teknolojinin araçları. Çininin satıhsallığına karşı arkadaki küçük tuvalin derinliği.

Postmodern sanat, her türden **alıntıyı** meşrulaştırdığı gibi, alıntılar arasında örgensel ve ussal/mantıksal bağlantı olması zorunluluğunu da yürürlükten kaldırdı. Tarihsel avantgarde (Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm) bu ussal boyutu zaten yürürlükten kaldırmıştı.

Dolayısıyla, İncedayı'nın çelişmeli ve çatışmalı gerçeklik dünyasını **paranteze alan** ve geçmişin yeniden biçimlendirilmiş ve ürkütücü öğelerinden arındırılmış dünyasına sokan bu resimler, imgelemsel ve düşlemsel düzeyleri işlevsel kılıyor. İncedayı'nın alıntılarında benzekleme (pastiche) ve yansılama (parody) arasında salındığı söylenebilir. Sanatçı **İslâmî/tezyi-**

nî öğeleri **hırıstiyanî/kitlevî** öğelerle karşıtlaştırırken zaman zaman yumuşak bir **mizahî** biçem yansıtıyor.

○

Mizahın eleştirelliğe olduğu kadar hüzne de açık olduğunu kabul edersek, İncedayı'nın İstanbul'a ilişkin alıntılarının bir **sıla özlemine** gönderdiğini de söylemek gerekir.

Sanatçı, ikinci yurdun metropolünden (Roma) anayurdun metropolüne (İstanbul) **nostaljik** bir bellekle bakmaktadır. Ama **geçmişle** bağlantı söz konusu olduğunda, bu nostaljinin her iki metropol için **de** geçerli olduğu söylenmelidir. Metropol patolojilerini ve şoklarını çok yakından deneyimlemiş olan İncedayı (arkadaşlarıyla Roma'da **Metropolizm** diye bir akım oluşturduğunu anımsayalım), iki kenti de **geçmiş imgeleri** ile anımsamakta ve bu anımsayış aracılığıyla tinsel huzur arayışına plastik/estetik göndermeler yapmaktadır.

İncedayı'nın kimi resimlerinde gördüğümüz nü'ler, seyirciyi hem klasik sanat'ın **güzellik idea**'sına gönderir, hem de uzak ve yakın geçmişin İslâm-Osmanlı'ya ve Antikite'ye ait öğeleriyle (işlemeli hamam takunyası, taş kalıntısı vb.) bezenmiş mekân düzenlemeleri ile, **egzotik** bir atmosfer yaratmasının yanı sıra yumuşak bir **erotizmi** ve **hedonizmi** çağrıştırır.

Yıkanmış ya da yıkanmaya hazırlanan bu kadınlar, tam da bu yüzden **zamanımıza** ait değillerdir. Onlar imgelem ve düşlemin kucaklamasına imkân verecek biçimde **geçmişe** taşınmışlardır.

○

Nü'lerin yer aldığı resimlerde de öteki resimlerde de, **su** öğesine yapılan vurgunun üzerinde durmak gerekir son olarak. Kadınlar da nesneler de su izlenimini veren bir zemine yerleştirilmiştir; çiçek konmuş ya da boş vazo ve kaplar doğrudan suyu çağrıştırır. Deniz, zaten "engin su"dur.

Su izleği, hiç kuşkusuz öncelikle İstanbul'un bir iç denize sahip olması dolayısıyla vurgulanmaktadır. Ama İstanbul aynı zamanda bir **yeraltı suları** kentidir de. Tanpınar "İstanbul"

yazısının girişinde şiirsel çağrışım yapan su adları sayar: "Çırçır, Karakulak, Şifa suyu, Hünkâr suyu, Taşdelen, Sırmakeş."[5]

Dahası su, doğanın dört ana elementinden biridir de. Aynı zamanda dişil elementtir. Su ile kadın arasında neredeyse organik bir bağ olduğu düşünülecek olursa, İncedayı'nın su ile çıplak'ı **geçmiş zamanda** birleştirme çabasının nedeni anlaşılır. Ivan Illich, "banyoda sabunlu suyla dişi çıplak arasında kurulan bağ, hem suyu hem teni evcilleştirdi"[6] diye yazar. İncedayı, bir iç-mekânda çıplağı kucaklayacak imgelem ve düşlemi özgür bırakırken, kadının çıplaklığını da erotikleştirmekten çok **şiirselleştirmeyi** ister gibidir.

İncedayı'nın dizi üstüne çökmüş ve sırtı dönük çıplakları, erotik içerime rağmen saflığı temsil etmektedirler. Su ve kadın, birbirini çağrıştırmak üzre bu düzlemde konumlandırılmışlardır.

Paul Valery, Manet'in ünlü çıplağı *Olimpia* için yaptığı yorumda, yatağa uzanmış kadının işlevini "sakin ve masum bir şekilde iffet denen şeyi bilmemezlikten gelmektir. Mükemmel hatlarının saflığı ve tazeliği, büyük ahlaksızlığını örter"[7] diyor.

İncedayı'nın çıplaklarında bu türden bir vurgu bulunmamaktadır. Bilge Diotima, Sokrates'e "tene ve cana göre üretme gücü"nden söz eder ve Eros'un ereğinin Güzellik (to kalon) olduğunu kanıtlamaya girişir.[8] İncedayı'nın çıplakları, tam da bu **to kalon** dolayısıyla, yukarda belirttiğim gibi, güncel zamandan arındırılmış ve geçmişe, çirkinlik içermediği düşünülen ya da öyle algılamayı tercih ettiğimiz geçmişe taşınmışlardır (bkz. "Albüm" bölümü, Resim 23).

Güzellik orada, geçmişte, her türlü darbeden, yozlaşmadan korunmuş olarak bizi beklemektedir.

NOTLAR

Sunuş Yerine: Büyülenme ve Ürkme

1 Bu kitaptaki "Kentin Dönüşümü, İmgenin Dönüşümü" başlıklı yazıya bakılabilir.

2 T. Uyar: *Sonsuz ve Öbürü*. Bu soruna, Uyar bağlamında daha ayrıntılı biçimde değindiğim bir başka yazıma bakılabilir: A. Oktay: "Zamanla Göz Göze: 'Uzaklarda Yapıldığı Sanılan Bir Şiir'in Fonu", *Şiir Atı*, sayı 4, Ocak 1988, Aynı yazı için bkz. A. Oktay: *Şairin Kanı* içinde, YKY 2001.

3 T. Uyar: *Büyük Saat, – Toplu Şiirler* s. 60 ve ss. 63-64, Can Yayınları 1984.

4 E. Cansever: *Yer Çekimli Karanfil – Toplu Şiirleri I* içinde. Adam Yayınları, 1990.

5 M. Özbek: *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, s. 128-129, İletişim Yayınları 1991. Özbek'in bu çalışması arabeske özgü imgelerin dönüşüm sürecinin arkasında yatan ekonomik, politik ve ideolojik olguları net ve doyurucu biçimde sergiliyor. Bir **alt kültür** biçimi olarak, arabeskin toplumsal hayatın iyileştirilmesine yardımcı olabilmesi, "alternatif bir hegemon perspektife kavuşabilmesi" için "yalnızca şarkılarda kalmayıp dönüştürülerek bir ethos olarak insanları güdüleri ve ruh halleri aracılığıyla biçimlendirebilmesi" gerektiğini belirten Özbek, Ünsal Oskay'ı izleyerek "duygusal bir eylem türünden değer-rasyonel bir eylem türüne dönüşemeyen arabeskin 'estetize edilmiş' duygusal bir isyan olmaktan öteye gidemeyeceğini de vurguluyor.

6 F. Davis: *Moda, Kültür ve Kimlik*, s. 47, Çev: Ö. Arıkan, YKY, 1997. Davis, Paoletti ve Kidwell gibi yazarları izleyerek, androjen denen modaların hiçbir zaman böylesine radikal bir duruma ulaşmadığını da vurgular.

7 E. Kongar: *21. Yüzyılda Türkiye*, s. 638, Remzi Kitabevi, İkinci Basım 1998 (Vurgulama benim).

8 F. Naci "Sudaki İz" adlı yazısını şu sözlerle bitiriyor: "Egemen güçlerin kamuoyuna kabul ettirmeye çalıştıkları 'devrimci prototipleri'ni 'devrimci gençlik' diye böylesine pervasızlıkla betimlemeye çalışan bir başka roman okumadım. Ve ilk romanı okuduktan sonra duyduğum tek duygu sadece 'tiksinti' oldu." *50 Türk Romanı* içinde, s. 412, Oğlak Yayınları 1997. Yalçın Küçük de *Küfür Romanları* adlı kitabında, Altan'ı 12 Eylül darbesinin bakış açısını benimsemekle suçladı. Onu "Eylülist" olarak niteledi ve *Sudaki İz*'i, "bu ülkeye saygısızlık" yapmakla suçladı. "Pornografik Rüyalar: Sudaki İz", *Küfür Romanları* içinde, s. 137, Tekin Yayınevi 1986. Gencay Gürsoy da "Bulanık Sudaki İz" adlı yazısında, Altan'ın roman boyunca "solcu eylemciliğin patogenezini araştırdığını" belirtiyor, kişilerin hemen hepsine hastalıklı birer geçmiş çizilmiş olduğunu belirtiyor ve yazarın ideolojik bakış açısını eleştiriyor. *11. Tez*, sayı 2, Şubat 1986.

9 F. Fukuyama: *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, s. 9, Çev: Z. Dicleli, Simavi Yayınları 1990. Fukuyama, Hegel ve Marx'ın son kertede insanlığa mutlu bir son öngören ütopyalarından ya da eskatologyalarından tuhaf bir sonuç çıkararak, ilk kez 1989 tarihli "Tarihin Sonu mu?" adlı yazısında dile getirdiği "liberal demokrasinin muhtemelen 'insanlığın ideolojik evriminin son noktasını' ve 'nihaî insanî hükümet biçimini' temsil ettiğini" öne sürmektedir. Fukuyama, liberal ekonomik süreçlerin de toplumda "fırsat eşitliğini" artırdığını, "yeni sınıflar" ortaya çıkardığını" öne sürmekte ve şu çüretkâr düşünceyi belirtmektedir: "Ekonomik süreçler böylece daha de jure (hukukî) eşitlik kurulmadan de facto (fiilî) eşitlik yaratmaktadır."

10 J.J. Rousseau: *Emile*. Anan: M. Berman / *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, s. 14-15, Çev: Ü. Altuğ / B. Peker, İletişim Yayınları 1994.

11 a.g.e., s. 15.

12 W. Benjamin: *Pasajlar*, s. 195, Çev: A. Cemal, YKY, 1993.

13 a.g.e., s. 87

14 a.g.e., s. 90. Benjamin, Parislilerin bu bilince erişmesinde Seine Bölgesi Belediye Başkanı Haussmann'ın Paris'te giriştiği imar hareketlerinin önemli rol oynadığını özellikle belirtir. Açtığı bulvarlar, kentin yaşamını kökünden dönüştürür. Haussmann'ın asıl amacının iç savaşta kurulan barikatların kurulmasını önlemek olduğunu belirten Benjamin, eski kentsel yapılaşmanın yok edilmesiyle Parislilerin, özellikle de yoksulların, hem kentleşmenin olumsuz, insanlık dışı yanlarını (artan kiralar, yöre kentlerin oluşma-

sı vb.) kavradıklarını, hem de imgesel düzeneklerinin dönüştüğünü belirtir. Örneğin, Komün döneminde barikatlar yeniden ve daha güçlü olarak kurulurlar. Komün'le birlikte işçi sınıfının fantazmasında da değişiklik olmuş, burjuvaziyle işbirliği yapılarak devrimin gerçekleştirilemeyeceği anlaşılmıştır Benjamin'e göre.

15 Bu dizeler, törel norm değişikliğini yeterince yansıtıyor. Bir zamanlar **hit** olmuş bir şarkıda da "bandıra bandıra ye beni / doyamazsın tadıma" deniyordu. Ancak şunu da söylemek gerekli: Kimi yerde toplumsal yaşamın olumsuzluklarına değinen sesler de işitilmedi değil: "İş arıyorum" diyordu biri. Başka bir ses "Onun arabası var" diye sesleniyordu. Ama hemen eklemek de bir zorunluluk: Bu hayli cılız muhalif ve eleştirel çıkışlar, son kertede **eğlence sektörü** bağlamında yapılıyor ve her şeyden önce **satışı**, yani son kertede **uyumlanmayı** öngörüyor.

Metropolleşme Sürecine Bakış

1 V.G. Belinski: *Yazılar*, s. 42-43, Çev: M. Beyhan, Yön Yayıncılık, 1993.

2 A. Toffler: *Üçüncü Dalga*, s. 1, Çev: A. Seden, Altın Kitaplar, 1981.

3 Şöyle Yazıyor Baudelaire: "Bizimkisi acı çeken, kapkara ve zayıf omuzlarında sonrasız bir hüznün simgesini taşıyan bir çağ. Siyah giysi ve redingot, yalnızca genel bir eşitliğin ifadesi olarak politik bir güzelliğe sahip olmakla kalmıyor, siyasî cenaze habercilerinden, erotik cenaze habercilerinden oluşma sonsuz bir kortej aracılığıyla sergileniyor." Anan: W. Benjamin / *Pasajlar*, s. 149, Çev: A. Cemal; YKY, 1984.

4 Anan: Ü. Oskay / "Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmalarında Yükselme Dönemi Kapitalizminin Sanat ve Kültür Yaşamı", S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu *Yıllık* **1981**, sayı 6, s. 450, Ayrı basım 1982.

5 A. Oktay: "Blue Jean Üzerine Çeşitleme", bkz. *Kültür ve İdeoloji* içinde, s. 95-99, Gür Yayınları, 1987.

6 C. Baudelaire: *Spleen De Paris*, s. 84, Çev: T. Yücel, Ataç Kitabevi, 1961, İkinci Baskı: *Paris Sıkıntısı*, s. 109, Adam Yayınları 1982. Yücel, bu baskıda "masum"u "suçsuz" yapmıştır.

7 H. Pirenne: *Ortaçağ Avrupası'nın Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, s. 15, Çev: U. Kocabaşoğlu, Alan Yayıncılık, 1983. (Vurgulama benim.)

8 H. Pirenne: *Ortaçağ Kentleri*, s. 96, Çev: Ş. Karadeniz, Dost Kitabevi, 1982.

9 a.g.e.

10 İ. Haldun: *Mukaddime*: C. 2. s. 812, Çev: S. Uludağ, Dergâh Yayınları, 1983. Başka bir çeviride bu cümle şöyledir: "Şehir ve kasabaların kurulması için devlet hâkimiyetinin kurulmuş olması gerekir." *Mukaddime*, C. 2, s. 224, Çev: Z.K. Ugan, MEB Yayınları, 1989.

11 a.g.e., s. 950, Uludağ çevirisi.

12 F. Jameson: *Postmodernizm*, s. 65, Çev: N. Plümer, YKY, 1994. Mandel terimi **Geç Kapitalizm** adlı yapıtında kullanmakta ve bundan, dünyanın içinde bulunduğu son dönemi kastetmektedir. Mandel çözümlemesinde, kapitalizmin "uzun dalgalar"ını, teknolojik devrimlerin yol açtığı gelişmeleri ve sınıf mücadelesinin çevrimlerini" anlamayı öngörmektedir. Mandel, çok **uluslu**luğu "geç kapitalist firmanın tipik örgütü" olanak nitelemektedir (bkz. E. Mandel: *Kapitalist Gelişmenin Uzun Dalgaları*, s. 86, Çev: D. Işık, Yayın Yayıncılık, 1986). Mandel'den yararlanan Jameson da "postendüstriyel" olarak da nitelenen kapitalist dönemin "çok uluslu kapitalizm" olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını öne sürüyor.

13 a.g.e., s. 66.

14 J. Baudrillard: *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, s. 23, Çev: O. Adanır, 5 no'lu dipnot, Ayrıntı Yayınları, 1991.

15 a.g.e., s. 22.

16 Örneğin E. Mandel, Baudrillard'ın bu yaklaşımını "psödo felsefî, sözde zekî tefrika muharriri saçmalığı" olarak niteliyor ve şunları yazıyor: "ABD'de 1979-1980 yıllarındaki aşırı üretim bunalımı gibi 1974/5 yıllarındaki bunalım da 'kitle'nin artık metalara güya hiçbir 'anlam' vermediği 'yeni' alanlarda değil, oto sanayii ve konut inşaatı alanlarında patlak vermiştir. ABD'nin olsun Batı Avrupa'nın ya da Japonya'nın olsun, oto yollarına veya banliyölerine bakıp da, otomobilin ve konutun 'anlam'ının 'sessiz yığın'a bundan böyle 'yapay bir şekilde' aşılanamayacağı tezini pişkince formüle etmek için ise, insanın simsiyah bir gözlük takmış olması gerekir. Uluslararası kapitalist ekonominin bir parçası olan Üçüncü Dünyadaki yoksulluğu göz önünde bulundurduğumuzda 'üretim ile tüketim arasındaki mantıkî bağıntı'nın sözüm ona 'koptuğu' tezi yalnız saçma değil, aynı zamanda, insanlıkla alay eden bir tez olur." Bkz. E. Mandel: *Çağdaş Toplum ve Marksizm*, s. 23-24, Çev: N. Satlıgan, Mandel'in

metne sonradan eklediği not, Kardelen Yayınları, 1993. Bu kitap J. Agnoli'nin Mandel'le yaptığı görüşmenin metnidir.

17 Baudrillard: a.g.e., s. 21.

18 A. De Tocqueville: *Amerika'da Demokrasi*, s. 93, Çev: T. Timur, Türk Siyasi İlimler Derneği Yayını, 1962.

19 F. Braudel: *Maddi Uygarlık, Ekonomi ve Kapitalizm*, C. 1, s. 154, Çev: M.A. Kılıçbay, Gece Yayınları, 1993.

20 a.g.e., s. 156.

21 W. Benjamin: *Pasajlar*. Özellikle "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" bölümü. s. 77-94, Çev: A. Cemal, YKY, 1994.

22 F. Mort: "Tüketim Politikası", *Yeni Zamanlar* içinde, s. 157, Der: S. Hall / M. Jacques, Çev: A. Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1995.

23 a.g.y.

24 a.g.y.

25 Braudel: a.g.e., s. 156.

26 E. Altvater: "Yeni Liberal Karşı Devrimin Müptezelliği", *Kriz: Neo-Liberalizm ve Reagan* içinde, s. 53, Çev: Y. Öner, Dünya Sorunları Dizisi 1, Alan Yayıncılık, 1985.

27 F.A. Hayek: *Kanun, Yasama Faaliyeti ve Özgürlük*, s. 211, Çev: A. Yayla, İş Bankası Yayınları, 1994.

28 Anan: Altvater / a.g.e., s. 49. (Vurgulama benim.)

29 Altvater: a.g.e., s. 50.

30 F. Jameson: a.g.e., s. 353.

31 a.g.e., s. 352.

32 S. Amin: "Bugünkü Üçüncü Dünyada Demokrasi Sorunu", *Düşük Yoğunluklu Demokrasi* içinde, s. 76, Çev: A. Fethi, Der: S. Amin / N. Chomsky / A.G. Frank, Alan Yayıncılık, 1985. Bu "piyasa rasyonelliği" *Siyaset Meydanı* gibi en safkan görünümlü siyasal programlarda bile izlenebilir. A. Kırca en "masum" ve "sevimli" haliyle "bir reklam arası" vermektedir.

33 a.g.y.

34 Anan: Ü. Oskay / *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, s. 10, S.B.F. Yayınları, 1982. (Vurgulama Andres'in.)

35 M. Weber: "Sınıf, Statü, Parti", *Sosyoloji Yazıları* içinde, s. 178, Çev: T. Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1986. (Vurgulama benim.)

36 L. Benevolo: *Modern Mimarlığın Tarihi*, C. 1, s. 35, Çev: A. Tokatlı, Çevre Yayınları, 1982.

37 A. Öncü: "Sivil Toplum ve Katılım", *Sivil Toplum* içinde, s. 44, Der: Y. Fincancı.

38 a.g.y.
39 E. Demir: "Türkiye'de İşçileşme Süreçleri", *Toplum ve Bilim*, sayı 66, s. 80, Bahar 1995.
40 a.g.e., s. 81.
41 a.g.e., s. 82.
42 D. Hebdige: *Gençlik ve Altkültürleri*, s. 91, Çev: E. Tarım, İletişim Yayınları, 1988.
43 N. Gürbilek: "Bastırılmışın Geri Dönüşü", *Vitrinde Yaşamak* içinde, s. 111, Metis Yayınları, 1992.
44 a.g.e.
45 Jameson: a.g.e., s. 33.
46 Sınıf konumu: "Kişilerin mal, yaşam koşulları ve kişisel yaşantıları için sahip oldukları tipik olanaklar demektir. Bu olanaklar ise, verili bir ekonomik düzen içinde gelir sağlamak üzre mal ya da beceri harcama gücünün derecesi ve türü ya da bu gücün yokluğu tarafından belirleniyor olmalıdır." Bkz. M. Weber: *Sosyoloji Yazıları*.
47 A.Y. Sarısay: *Postmodernite, Sivil Toplum ve İslâm*, s. 98, İletişim Yayınları, 1994.
48 a.g.e., s. 100. (Vurgulama benim.)
49 A. Oktay: "Müstehcen ve Kıyafet", Milliyet, 30 Haziran 1994. Aynı yazı için *Medya ve Hedonizm* adlı kitabım, s. 141-149, Yön Yayınları, 1995.
50 S. Ülgener: *Zihniyet ve Din – İslâm, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, s. 62-63, Der Yayınları, 1981. Vurgulama benim.
51 S. Ülgener: *İktisadî Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, s. 106, Der Yayınları, 1981. (Vurgulama Ülgener'in.)
52 a.g.e., s. 109.
53 Rızk kavramını ve İslâmın eşitlik ve demokrasi sorununa bakış biçimini daha önce "Mücadele Alanı Olarak Geçmiş" adlı bir yazımda tartışmıştım. Bkz. A. Oktay: *Medya ve Hedonizm* içinde.
54 H. Laborit: *Kent ve İnsan*, s. 175, Çev: B. Onaran, Payel Yayınevi, 1990.
55 a.g.e., s. 200.
56 A. Oktay: Bu kitaptaki şu yazı: "Flâneur'den Kartografa", ilk yayım: *Defter*, s. 120, sayı 20, Bahar / Yaz 1993.
57 a.g.y., s. 121.
58 S. Köksal: *Refah Toplumunda "Getto" ve Türkler*, s. 26, Kendi yayını, Teknografik Matbaacılık 1986.

59 a.g.e., s. 31.
60 a.g.e. Köksal tırnak içinde vermemekle beraber dipnotunda bunu H. Lefebvre'ın *La Revolution Urbane* adlı yapıtında öne sürdüğünü belirtiyor. M. Castels'in özellikle devletin "kentsel sisteme müdahale etmesi"nin sınıf çatışmalarını "giderici ve emeğin gereksinmelerini karşılayıcı" amaçlarından kaynaklandığını (emeğin yeniden üretimi sağlamak, talep oluşturmak ve azalan kârlılık eğilimini gidermek için) vurguladığını da bildiriyor Köksal. Bu olgunun Türkiye özelinde en tipik uygulaması, Emlakbank'ın **uydu kentler** projesidir.
61 J. Rex / R. Moore'dan anan Köksal: a.g.e., s. 29.
62 a.g.e., s. 28. (Vurgulamalar benim.)
63 A. Oktay: a.g.y.
64 Bu soruna farklı bir bağlamda daha önceki bir yazımda da değinmiştim. Bkz. "Kent ve İnsan", *Milliyet*, 22 Mayıs 1993, Aynı yazı *Medya ve Hedonizm* içinde, s. 86-87.
65 J. Attali: **1492**, s. 211, Çev: M.A. Kılıçbay, YKY, 1992.
66 a.g.e., (Vurgulamalar benim.)
67 a.g.e., s. 239.
68 Lenin: *Kapitalizmin En Yüksek Aşaması: Emperyalizm*, s. 121, Çev: E. Başar, Sol Yayınları, 1965.
69 E. Galeano: *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*, s. 223, Çev: A. Tokatlı / R. Holman, Alan Yayıncılık, 1983.
70 P. Baran / P. Swezy: *Tekelci Kapitalizm*, s. 245, Çev: F. Onaran, Doğan Yayınevi 1970.
71 Galeano: a.g.e., s. 274.
72 B. Anderson: *Hayalî Cemaatler*, s. 107, Çev: İ. Savaşır, Metis Yayınları 1993.
73 Bkz. F. Fanon: *Dünyanın Lanetlileri*, s. 10, Çev: A. Uzunisa, İzlem Yayınları, 1965.
74 N. Erdoğan: "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, sayı 67, s. 181, Güz 1995
75 a.g.y.
76 B.S. Turner: *Marx ve Oryantalizmin Sonu*, s. 131, Çev: H.C. Keskinok, Kaynak Yayınları, 1984.
77 E. Said: *Oryantalizm*, s. 47, Çev: N. Uzel, Pınar Yayınları, 1982. (Vurgulama benim.) Bu kitabın sonradan yeni bir çevirisi yayımlandı: *Şarkiyatçılık*, Çev: B. Ülner, Metis Yayınları 1999.)
78 a.g.e., s. 32.
79 B.S. Turner: "Oryantalizm ve İslâmda Sivil Toplum Meselesi", *Yedi İklim*, sayı 17-18, s. 48, Çev: B. Muhip.

80 N. Erdoğan: a.g.y., s. 183.
81 E. Said: a.g.e., s. 322.
82 B. Anderson: a.g.e., s. 132, 4 no'lu dipnot.
83 Erdoğan: a.g.y., s. 183.
84 a.g.y., s. 193-195.
85 H.E. Adıvar: *Sonsuz Panayır*, s. 131, Atlas Kitapevi 1987.
86 C. Kavcar: *Batılılaşma Sürecinde Servet-i Fünun Romanı*, s. 147, Kültür Bakanlığı Yayınları 1985.
87 Adıvar: a.g.e., s. 132.
88 Y.K. Karaosmanoğlu: *Sodom ve Gomore*, s. 347-48, Birikim Yayınları,1981.
89 B. Moran: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, Birikim Yayınları, 1993.
90 a.g.e., s. 220.
91 a.g.e., s. 223.
92 B. Gilles / J. Rocamoro / R. Wilson: "Düşük Yoğunluklu Demokrasi", Aynı adlı derleme içinde, s. 15, Çev: A. Fethi, Alan Yayıncılık, 1994.
93 a.g.e., s. 18.
94 a.g.y.
95 A. Ataöv: *Amerikan Emperyalizminin Doğuşu*, s. 1 s. 3, Doğan Yayınevi, 1968.
96 a.g.e., s. 136. (Vurgulamalar benim.)
97 V. Mosco / A. Herman: "Radikal Toplum Kuramı ve İletişim Devrimi", *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar* içinde, Derleyen ve Çev: K. Alemdar / R. Kaya, Savaş Yayınları, 1983. (Vurgulama benim.)
98 J.M. Murphy: *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, s. 216, Çev: H. Arslan, Eti Kitapları, 1995.
99 J. Kane: *Medya ve Demokrasi*, s. 223, Çev: H. Şahin, Ayrıntı Yayınları 1992.
100 a.g.e., ss. 62-63.
101 İ. Erdoğan: *Uluslararası İletişim*, s. 264, Kaynak Yayınları, 1995.
102 a.g.y.
103 a.g.e., s. 169. (Vurgulama benim.)
104 F. Hayek: a.g.e., s. 210. (Vurgulama benim.)
105 R. Burbach: "Amerikan Demokrasisinin Trajedisi", *Düşük Yoğunluklu Demokrasi* içinde, s. 150, (Vurgulamalar benim.)
106 A. Hauser: *Sanatın Toplumsal Tarihi*, s. 30, Çev: Y. Gölönü, Remzi Kitapevi, 1984.

107 A. Oktay: Bu kitaptaki şu yazı: "Kente Karşı Kır".
108 İ. Tekeli: "Kent, Suçluluk ve Şiddet", *Türkiye'de Kentleşme Yazıları* içinde, s. 301, Turhan Kitabevi, 1982.
109 B. Brecht: "Okuyan Bir İşçinin Soruları", Çev: Y. Pazarkaya, *Ülke Ülke Çağdaş Dünya Şiiri* Cilt 1 içinde, s. 56, Milliyet Yayınları, 1979.
110 İ. Tekeli: a.g.e., ss. 245-6.
111 a.g.y.
112 a.g.e., s. 244.
113 S. Sarıbay: *"İstanbul'un Zengin Gettoları"*, dizi yazı, *Hürriyet*, 6-7 Kasım 1995.
114 a.g.y., 6 Kasım.
115 *Hürriyet*, 14 Ekim 1995.
116 T. Bora: "Fatih'in İstanbul'u", *Birikim*, sayı 76, s. 48, Ağustos 1995.
117 Anan: E. Acar / "Kapitalizmde Yaşamak İşi – Emek sürecinin İşyeri Mekânı ve İşbaşı Zamanı Ötesine Uzantıları", *11. Tez*, sayı 2, s. 154, 1986.
118 a.g.y.
119 a.g.y., s. 154-155.
120 a.g.y.
121 "X'i arzuladığımız zaman, X'i arzulayan olarak kendimizin belli bir öz imgesiyle ('ideal öğe') özdeşleşiriz. Örneğin, eski bir melodram bizi mest ettiğinde ve perdedeki olaylar bize gözyaşı döktürdüğünde, hemen gözyaşı dökmeyiz; önce, bu tip filmin ağlattığı 'naif' bir izleyici imgesiyle özdeşleşiriz. Tam tamına bizim ideal-ego imgemiz bizim semptomumuzdur; kendi arzumuzu örgütlemede kullandığımız alettir: Özne, kendi ego-semptomu aracılığıyla arzular. (...) Bizim arzumuz, öteki tarafından arzulanması gereken arzudur; yani başka birisinin arzusuna arzudur; en içten arzumuz olarak yaşadığımız şey, merkezsizleşmiş öteki tarafından yapılandırılır vb. Arzu etmek için, özne ötekinin arzusuyla özdeşleşmek zorundadır." Bkz. S. Žižek: "Kimlik ve Kimlik Değişiklikleri: Bir İdeoloji Teorisi Olarak Hegel'in 'Öz Mantığı", *Siyasal Kimliklerin Oluşumu* (Haz: E. Laclau) içinde, s. 95, 6 no'lu dipnot. Çev: A. Fethi, Sarmal Yayınları, 1995.
122 S. Žižek: *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, s. 50, Çev: T. Birkan, Metis Yayınları, 2002.
123 a.g.y. Birinci vurgulama Zizek'in, ikinci vurgulama benim.
124 Bir-iki örnek daha veriyorum: "Edirnekapı Belediye Merkez Zabıta Amirliği'ni basan kokoreççiler, iki görevliyi dışarı çıka-

rıp girişteki kulübeleri ve resmi plakalı servis araçlarını yakıp kaçıyorlar. 'Siz bizim arabalarımızı yaktınız, biz de sizinkileri yakıyoruz' diyorlar", *Milliyet*, 25 Mayıs 1996.
"Samsun'da gittiği gazinoda kendisine servis yapılmayan bir erkek, gazino sahibinin 1.5 milyarlık teknesini yakıyor", *Hürriyet*, 24 Mayıs 1996.
"58 yaşında bir adam 'yalnızlıktan bunaldığı' için yüksek gerilim hattında intihara teşebbüs ediyor", 18 Mayıs 1996, TV haberleri.

125 M. Sönmez: "Türkiye Kıyılara Yığılıyor, Anadolu Issızlaşıyor", *Hürriyet*, 2 Şubat 2001, Gazete Pazar eki.

126 D. Sazak: "Şanlıurfa GAP'ı gaptırmış", *Milliyet*, 1 Eylül 2001.

127 S. Kohen: Diyarbakır'da Gerilim, Urfa'da Barış Havası", *Milliyet*, 1 Eylül 2001.

Kente Karşı Kır

1 Kimi yazılarımda kısaca değindiğim; "Verili İlişkiler Ortamında Düşünür – Gezer Olarak Şair" (*Çağdaş Eleştiri*, Şubat 1984) başlıklı çalışmamda ise daha geniş biçimde açıklamaya çalıştığım ve kavramlaştırılmasını W. Benjamin'e borçlu olduğumuz bu kavramı, böylece genellemekten yana olduğumu belirtiyorum. Gerçekten de, egemen ideolojiyi ve onun pratiklerini dıştalamayı öngören her sanatçı, düşünür – gezer'in tavrını edinebilmelidir.

2 Şunu vurgulamalıyım: Boş zamanı, sömürülen bağımlı insanın yeteneklerini geliştirebildiği bir zaman olarak anlamıyorum. Çünkü bağımlı kesimlere kalan zaman içinde de insanlar işliğin ve verili ilişkilerin aktöresine ve mantığına koşullandırılmaktadır. Böylece boş zaman da egemen sınıf(lar)ca **sömürülmektedir**. Bu yüzden, insanın yeteneklerini geliştirebileceği zamanı **özgür zaman** kavramı altında düşünmekten yanayım. Kuşku yok: Özgür zaman, mevcut koşulların değiştirilmesi mücadelesine bağlı olan, ama ancak şeyleşme/yabancılaşmanın **aşılabildiği** toplumsal kuruluşa özgü bir zamandır.

3 Okur, bu konuda daha ayrıntılı bilgi için şu kitaba başvurabilir. A. Hauser: *Sanatın Toplumsal Tarihi* s. 27-37, Çev: Y. Gölönü, Remzi Kitapevi, 1984.

4 İ. Tekeli: "Kent, Suçluluk ve Şiddet", *Türkiye'de Kentleşme Yazıları* içinde s. 301-306, Turhan Kitapevi, 1982.

5 S. de Beauvoir: *Günümüzde Sağcı Fikirler*, s. 89, Çev: C. Süreya, Dönem Yayınları, 1966.

6 "Resmin Tanıklığı Üzerine Düşünceler" *Gösteri*, Kasım 1982, "Resim Olayı" *Yazko Somut*, 1983, "Boyuta Göre Sorun ya da Sadece Sorun" *Yazko Somut*, Aralık 1983.
Bu yazılar şu kitabımda yer alıyor: *Raffaello'nun Direnişi*, Sanat Çevresi Yayını, 1990.

7 A. Moles: *Kültürün Toplumsal Dinamiği*, Çev: N. Bilgin. Ege Üniversitesi Yayınları.
Okur bu kitabın 198. sayfasındaki şemada ve bu şemaya ilişkin açıklamada yararlı bilgiler bulabilir.

8 J. Berger: *Görme Biçimleri*, Çev: Y. Salman, M. Quigley, Yankı Yayınları.

9 Alıntılayan: M. Sèrullaz: *Empresyonizm*, s. 58, Çev: D. Erbil, Remzi Kitapevi, 1983.

10 T. Gautier: *Romantizmin Tarihi*, s. 123, Çev: N. Bingöl, MEB Yayınları, 1975.

11 a.g.e. 125.

12 Bu şiir ve bundan sonraki tüm şiir alıntıları için: O. Rifat, *Çobanıl Şiirler*, Adam Yayınları, 1983.

13 L. Troçki: *Edebiyat ve Devrim*, s. 238, Çev: H. Portakal, Köz Yayınları, 1976.

14 "Şiir ve Kurtarıcı Özne", *Tan* 2. 1982, "Kahraman İmgesi ve İçeriği", *Yazko Edebiyat*, Kasım 1983 sayı 37.

15 O. Rifat: *Bir Kadının Penceresinden*. s. 9, Bilgi Yayınevi, 1976. Burada **yasallık** sorununu tartışmayı gereksiz görüyorum. Ama bu yorumun egemen sınıfın bakış açısına **eklemlenme** tehlikesiyle karşı karşıya olabileceğini düşündüğümü de belirtmek istiyorum.

16 a.g.e. 10.

17 a.g.e. 11.

Kaçış ve Katlanış

1 A. İlhan: "Sokak Korkusu", SHD, sayı 17, 1953. Aynı yazı için: A. İlhan: "Gerçekçilik Savaşı", s. 195 vd. Yazko yayınları.

2 Şiirin, yayınlandığı yıl Ankara'da düzenlenen şiir matinelerinde üniversite öğrencilerince sık sık okunduğunu ve büyük alkış aldığını anımsıyorum. Mutsuzluk boyutu muydu izler çevreyi çeken acaba? Yoksa o romantik gerilim mi?

3 "Kilit" çözülüp gençlik "kurtarıcılık" görevini üstlendiğinde romantik-devrimci tavrın ne gibi sonuçlar verebileceğini Türkiye somutunda örnekleriyle yaşadık 15 yıl içinde. Tuhaftır: Önerisi gerçekleştiğinde, hemen hemen tek dize yazmamıştır A. İlhan.

4 Sözcüğü Ü. Oskay'dan alıyorum: "Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmalarında Yükselme Dönemi Kapitalizminin Sanat ve Kültür Yaşamı", SBF Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı, 1981'den ayrı basım, s. 195 vd. Düşünür-gezer (flâneur) sözcüğünü, Baudelaire'in **ayırıcı** ve **eleştirel** özelliği olarak vurguluyor Benjamin.

5 Bu dünya ilgisinin küçümsenmemesi gerektiği, Vietnam sorununun Türk şiirine ancak 1960'lardan sonra Amerikan emperyalizmi olgusuyla birlikte girmesiyle de anlaşılır.

6 Ne gariptir ki, öteki siyasal olaylar bir yana, Türkiye'deki işçi eylemlerine hiç değinmek gereğini, daha doğrusu göndermek gereğini duymaz (ya da gönderemez) A. İlhan, böylesine somut/gündelik bağlamda. Oysa, Örneğin 1953'te İstanbul Tekstil İşçileri Sendikası'nın 15 Mart'ta düzenlemek istediği mitinge izin verilmemiştir. Siyasal olaylar arasında 1951'de Behice Boran'ın üniversiteden çıkarılmasını, 1954'te Köy Enstitüleri'nin kapatılmasını anabiliriz.

7 Gerçekte, söyleyenin ruhsal gerginliği çok gerilere, yurtta bulunduğu günlere uzanmaktadır. Aşk, daha oradayken bir "olanaksızlık" biçiminde belirmiş, kişi yenilgiye uğramıştır: "herkes beni unutmuştu ben kimseyi unutmamıştım / zehra'yı unutmamıştım allahsız gözlerini unutmamıştım." Şiirin bitişindeki "sonra mırç zehra'dan bahsedecek ben susacağım" dizesi de, Kaptan'ın Paris'teki bütün aşk girişimlerinde doğrudan doğruya Zehra'yı bulmaya çalıştığını göstermektedir sanıyorum.

Bu türden "ilgi nesnesi" değişimlerinin A. İlhan'ın başka yapıtlarında da gözlemlendiğini, meraklısına anımsatalım. Örneğin, *Zenciler Birbirine Benzemez* şu sözlerle biter: "Allahım bunlar Hilde'nin değil, Leyla'nın gözleri." Kaçıp kurtulmak istediği Leyla'ya benzediği için Hilde'yi sevmiştir aslında Mehmet Ali. *Yaraya Tuz Basmak*'ta Mamasan Shamisen bütün sevişmelerde yer alır.

8 Burada şair derken doğrudan A. İlhan'ı kastetmediğimi söylemek bile fazla. Söyleyen kendini şair diye tanıttığı için, onun şiirin uzam ve zamanındaki gelişimini izliyorum. Bu şairle A.

İlhan arasında yaşamöyküsü bağlamında benzerlikler bulunması, şiirlerin içeriğinin de ille özyaşamöyküsel olmasını gerektirmiyor elbet.

9 Okurun bu düzeyde bu kadarcık bir eleştiriyi çok görmeyeceğini sanıyorum.

10 Burada, en genel çizgileriyle yabancılaşma (şeyleşme) olayının betimlemesiyle karşılaştığımız açık. Kuşkusuz yabancılaşmayı ancak öz gerçeği olarak yaşayan betimleyebilir onu. Açımlamayı, dahası, çok kolay gerçekleştirilebileceği sanılan "aşma"yı sağlayacak bilimsel/eleştirel bakış açısından yoksundur çünkü.

Burada şairin devreye girmesi istenilebilir elbet, böylesi bir tutumun gerekli olduğu öne sürülebilir. Gel gelelim bu türden bir müdahale, bir dışardan bilinç açısı, bu şiir(ler)in kurgusuna ters düşer ve söylem kipinin değiştirilmesini öngerektirir.

11 Bu bağlamda, A. İlhan'ın Necatigil'deki "sokak korkusu"nu fazla yüzeyden yorumladığı söylenebilir. Attila'nın SHD'ndeki yazısında Necatigil'in bireyini eleştirirken öne sürdüğü, tutumunu savunduğu birey, en yetkin betimlenmesine Weber'de kavuşan "girişimci" insan'dır. Kapializmin orman yasalarını kendisine yaşam ortamı seçmiş bireydir. Bu bireyin, son kertede dizgenin reddine değil, onanmasına yöneleceği kesin gibi gözüküyor.

12 Sağcılar ve solcular bağlamında.

13 Kaynak: E. Kongar: *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*'ndan Remzi Kitapevi.

Flâneur'den Kartograf'a

1 Anan: K. Bumin / *Demokrasi Arayışında Kent*, s. 22, Ayrıntı Yayınları, 1990.

2 E. Batur: "Bir Ucuz Çelebilik Örneği", *Gineş* gazetesi Kültür/Sanat Sayfası, 21 Nisan 1990.

3 K. Bumin: a.g.e., s. 22. (Vurgulama benim.)

4 J. Baudrillard:
   a) *Metinler*, Çev: O. Adanır, Ajans Tümer Yayını, 1988.
   b) *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, Çev: O. Adanır, Ayrıntı Yayınları, 1991.

5 E. Eco: *Günlük Yaşamdan Sanata*, s. 41, Çev: K. Atakan, Adam Yayınları, 1991.

Eco, sorunu sanatsal düzeyde konumlandırırken şunları yazar: "Felsefe 'sizde aslını görme isteğini uyandırmak için yapıtın kopyasını sunuyoruz' değildir, tam tersine, 'artık aslını görmek ihtiyacını **duymamanız** için yapıtın kopyasını sunuyoruz'dur. Ancak kopyayı görme isteğini uyandırmak için özgün yapıtın **putlaştırılması** gerekmektedir." (s. 55, vurgulamalar benim.)

6 S. Köksal: *Refah Toplumunda "Getto" ve Türkler*, s. 25-26, Kendi Yayını, 1986. (Vurgulama benim.)
7 a.g.e., s. 27. (Vurgulama benim.)
8 J. Rex – R. Moore, Anan: S. Köksal / a.g.e., s. 29.
9 a.g.e., s. 30.
10 a.g.e., s. 31.
11 a.g.y.
12 E. Tatlıgil: *Kentleşme ve Gecekondu*, s. 108, Ege Üniversitesi Yayını, 1989.
13 Ü. Oskay: "Benjamin'in Baudelaire üzerine çalışmalarında Yükselme Dönemi Kapitalizminin Sanat ve Kültür Yaşamı", SBF Basın Yayın Yüksek Okulu **Yıllık** 1981'den ayrı basım.
14 A. Oktay: Bu kitaptaki "Kaçış ve Katlanış" adlı yazı. İlk yayımlanışı *Çağdaş Eleştiri*, sayı 8 ve 9 Ekim ve Kasım 1982.
15 O. Koçak – İ. Savaşır: "İ. Berk'le Söyleşi", *Defter*, sayı 19, Kış 1992.
16 A. Oktay: Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, s. 438, BFS Yayınları, 1986.
17 A. Colquhoun: *Mimari Eleştiri Yazıları*, s. 28, Çev: A. Cengizken, Ş. Vanlı Mimarlık Vakfı Yayını, 1990. (Vurgulama benim.)
18 a.g.e., s. 96.
19 A. Eagleton: *Edebiyat Kuramı*, s. 229, Çev: E. Tarım, Ayrıntı Yayınları, 1990.
20 Anan: U. Eco / a.g.e., s. 82.
21 Anan: N. Zeka / *Postmodernizm*, s. 15, Kıyı Yayınları, 1990.
22 Anan: D. Kuban / *Mimarlık Kavramları*, s. 96, YEM Yayınları, 1990.
23 E. Batur: a.g.y.
24 İ. Berk: *Galata*, s. 31, Adam Yayınları, 1985. (Vurgulama Berk'in.)
25 Bana yazdığı 7 Şubat 1990 tarihli mektubundan.
26 E. Laclau: *İdeoloji ve Politika*, s. 183, Çev: H. Sarıca, Belge Yayınları, 1985.
27 İ. Berk: *İstanbul Kitabı*, s. 28, Ada Yayınları, 1980.

28 "İ. Berk'le Söyleşi" *Defter*, sayı 19 s. 138.
29 O. Koçak: a.g.y., s. 169.
30 İ. Berk: *Pera*, s. 188, Adam Yayınları, 1990.
31 H. Yavuz: "Levi-Strauss ve Sanat", Murat Sarıca Armağanı içinde, s. 335-338, ayrı basım, Aybay Yayınları, 1988.
32 T. Eagleton: *Eleştiri ve İdeoloji*, s. 51, Çev: E. Tarım – S. Öztopbaş, İletişim Yayınları, 1981.
33 A. Oktay: Bu kitaptaki "Kente Karşı Kır" adlı yazı. İlk yayını *Çağdaş Eleştiri*, sayı 4, 1984.
O. Rifat'ın, daha önce vurguladığım gibi terörün tırmanışına paralel olarak pastorale yöneldiğini düşündüğümü belirttiğim bu yazımın öncesindeki şu yazıma da bakılabilir: "O. Rifat üzerine Kenar Notları", *Yazılanla Okunan* içinde, Yazko Yayınları, 1982, İlk yayını *Yusufçuk* dergisi, 1983.
34 G. Deleuze – F. Guattari: *Kapitalizm ve Şizofreni*, C. 1, Çev: A. Akay, Bağlam Yayınları, 1990.
35 İ. Berk: *Pera*.
36 Anan: Ü. Oskay / W. Benjamin üzerine, *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde, s. 33, Dost Yayınları, 1982.
37 A. Colquhoun: a.g.e., s. 152. (Vurgulama benim.)
38 N. Bilgin: *Eşya Sistemleri*, s. III. Ege Üniversitesi Yayını, 1983.
39 E. Wilson: "Görünmez Flâneur", *Birikim*, sayı 43, s. 57, Çev: N. Gürbilek.
40 W. Benjamin: Anan: Ü. Oskay / *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde.
41 H. Lefebvre: *Marx'ın Sosyolojisi*, s. 190, Çev: S. Hilav, Öncü Kitabevi, 1968.
42 F. Jameson: "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm* içinde, Çev: D. Erksan, Kıyı Yayınları, 1990.
43 a.g.e.
44 Anan: Ü. Oskay / "Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmaları", SBF Yıllık 1981'den ayrı basım, 1982 s. 457. (Vurgulama benim.)
45 İ. Berk: *Pera*.
46 a.g.e., s. 142'ye bakılmalı.
47 W. Heistermann: "İlim ve Profanlık", *Felsefe Arşivi*, sayı 16, s. 87, Çev: T. Mengüşoğlu.
48 İ. Berk "Şairin Toprağı".
49 A.A. Toynbee: *Tarih Bilinci*, C. 1, s. 268, Çev: M. Belge, Bateş Yayınları, 1978.

50 Anan: Ü. Oskay / *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde. (Vurgulama benim.)
51 I. Calvino: *Görünmez Kentler*, s. 23, Çev: I. Saatçıoğlu, Remzi Kitapevi, 1990.
52 İ. Berk, birçok konuşmasında ilk kitabı *Güneşi Yakanların Selamı*'nı anmaz bile.
53 C. Marabini. Anan: İ. Saatçıoğlu / Arkasöz: *Görünmez Kentler* içinde.
54 N. Bilgin: a.g.e., s. 39. (Vurgulamalar benim.)
55 I. Calvino: a.g.e., s. 190.
56 Anan: İ. Berk / *Pera.*
57 İ. Berk: *Güzel Irmak*, s. 71, "Şairin Kanı-Poetika" bölümünde. Adam Yayınları, 1988. (Vurgulama benim.)
58 İ. Berk: *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, s. 120, Yapı Kredi Yayınları, 1992.
59 Ü. Oskay: *Fantazya*, s. 19, Ayko Yayınları, 1982.
60 F. Jameson: a.g.e., s. 78.
61 a.g.e., s. 76.
62 E. Batur: a.g.y.
63 F. Jameson: a.g.e., s. 79.
64 a.g.e., s. 79.
65 O. Sözer: "Hüzünlü Bir Ayrıntı: Pera", *Güneş* gazetesi, 21 Nisan 1990. (Vurgulama benim.)
66 F. Jameson: "Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma", *Defter*, sayı 17, s. 147, Çev: A. Doğukan.
67 İ. Berk: "Söyleşi", *Defter*, sayı 19.
68 A. Oktay: "Manyerizmin Dolayında" *Yeni Dergi*, sayı 114, Mart 1974. Hemen belirteyim: O yazıda söylediklerim, bugün hayli değiştirilmeye muhtaç görünüyor bana. Fenomenoloji ile Marksizmin ilişkilerini daha yumuşak biçimde algılamamız gerektiğini sanıyorum artık. Ama nesnelleştirme ve nesneleşme konusunda bugün de aynı şekilde düşünüyorum.
Yazı, 12 Mart darbesinin ardından kaleme alınmıştı. Bu yüzden siyasal vurgu ister istemez öne çıkıyor.
Yazının tüm aşırılıklarını kabul etmekle birlikte, maddeci yaklaşımla transendental idealizm arasında daima sorunsal bir ilişki bulunduğuna hâlâ inanıyorum. Fenomenolojik yöntemden yararlanılabilse bile.
69 a.g.y., s. 20.
70 a.g.y., ss. 18-19.
71 İ. Berk: *Elyazılarına Vuruyor Güneş.*

72 J. Bouvaresse: Anan: J.F. Lyotard / *Postmodern Durum*, s. 107, 54 numaralı dipnot, Çev: A. Çiğdem, Ara Yayıncılık, 1990.
73 Nesne ile "ben" ilişkisi çerçevesinde bkz.
a) N. Uygur: *E. Husserl'de Başkasının Ben'i Problemi*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1958.
b) O. Sözer: *E. Husserl'ın Fenomenolojisi ve Nesnelerin Varlığı*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1976.
74 Anan: O. Sözer / a.g.e., s. 76.
75 a.g.e., s. 71-72.
76 Anan: L. Benevolo / *Modern Mimarlığın Tarihi*, s. 179, Çev: A. Tokatlı, Çevre Yayınları, 1981.
77 Anan: Ü. Oskay / *Fantazya*, s. 49-50.
78 I. Calvino: a.g.e., s. 63.
79 Anan: I. Saatçıoğlu / a.g.e., s. 193.
80 I. Calvino: a.g.e., s. 172.
81 Anan: Ü. Oskay / a.g.e., s. 39.
82 T. Yücel: "M. Tourmer ya da Söylen-roman", *Çağdaş Eleştiri*", sayı 6, s. 14, Haziran 1983. (Vurgu benim.)
83 İ. Berk: *Kül*, s. 9, Adam Yayınları, 1992.
84 A. Moles: *Kültürün Toplumsal Dinamiği*, s. 89, Çev: N. Bilgin, Ege Üniversitesi Yayınları, 1983. (Vurgulama benim.)
85 T. Adorno – L. Goldmann: "Betimleme, Anlama ve Açıklama", *Defter*, sayı 14, Temmuz-Kasım 1990, s. 41, Çev: İ. Savaşır.

Metropol Mekânı: Modernlik ve Nostalji

1 C. Baudelaire: *Elem Çiçekleri*, s. 145-146, Çev: V.M. Kocatürk, Buluş Yayınevi, 1957.
2 L. Benevolo: *Avrupa Tarihinde Kentler*, s. 14, Çev: N. Nirven, Afa Yayınları, 1995.
Nirven, Baudelaire'in dizelerini şöyle çeviriyor: "Artık eski Paris yok (bir kentin biçimi / hızla değişiyor, ne yazık! tıpkı bir ölümlünün kalbi gibi / Paris değişiyor, ancak melankolimde hiçbir şey / Yerinden kımıldamadı! Yeni saraylar, yapı iskeleleri, bloklar / Eski dış mahalleler, tümü benim için bir alegoriye dönüşüyor / Ve benim sevgili anılarım kayalar kadar ağır."
3 Le Corbusier: "İstanbul Meyve Bahçesidir", *İstanbul İçin Şehrengiz* içinde, s. 221, Çev: O. Aruoba, YKY, 1991.
4 a.g.y., s. 223.

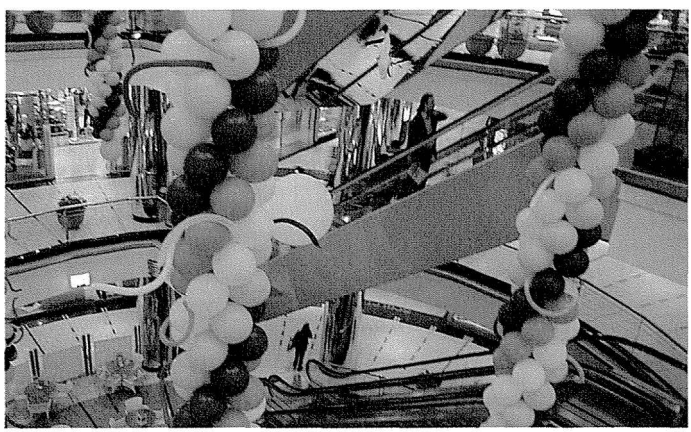
5 A.H. Tanpınar: *Beş Şehir*, s. 13, Dergâh Yayınları, 1976.
6 İ. İllich: H,O, s. 9, Çev: L. Behmoaras, Afa Yayınları, 1991.
7 Anan: M. Serullaz / *Empresyonizm*, s. 125, Çev: D. Erbil, Remzi Kitapevi, 1983.
8 Eflatun: *Şölen*, s. 69, Çev: S. Eyüboğlu, Remzi Kitapevi, 1958.

Albüm





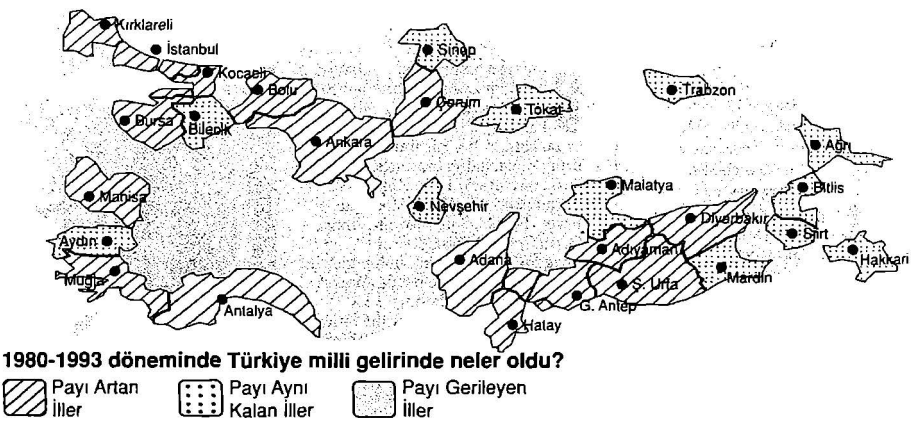
Resim 1.



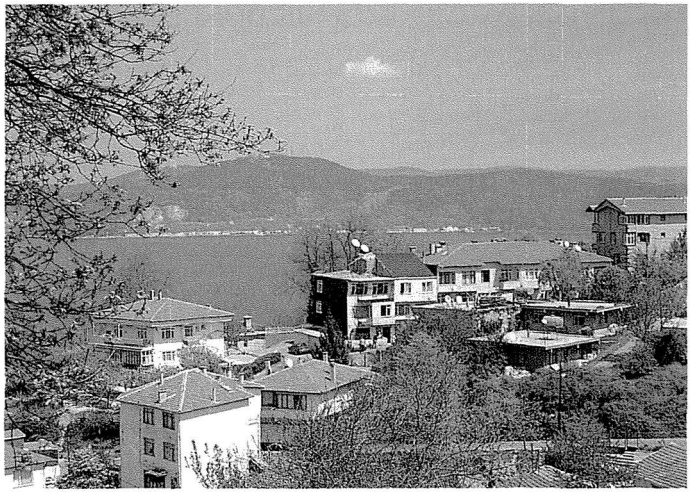
Resim 2. ***Vitrin; Eşitlendiğimiz Yer:*** *Artık "eğlence merkezleri" olarak da tasarlanan Akmerkez gibi mekânlar, rengarenk vitrinleri, yiyecek dükkânları, hattâ oyun alanları ile, her yaştan ve her sınıftan insanı bir araya getiriyor, onlara bir "eşitlenmişlik" duygusu veriyor. Sunulan malları ve hizmetleri satın almasa bile "seyrediyor" herkes.*



Resim 3.



Resim 5. ***Sayılarla Hal-î Pürmelalimiz:*** *Hayli zaman geçti aradan ama Türkiye bugün de bir yoksullaşma süreci içinde yaşıyor. Hiçbir IMF reçetesi durumu düzeltemiyor. Hürriyet / Pazar – 2 Şubat 1997*

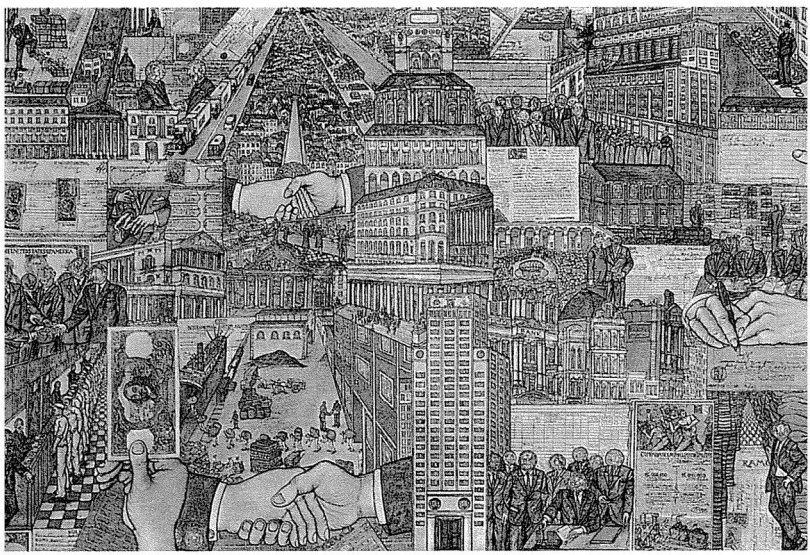




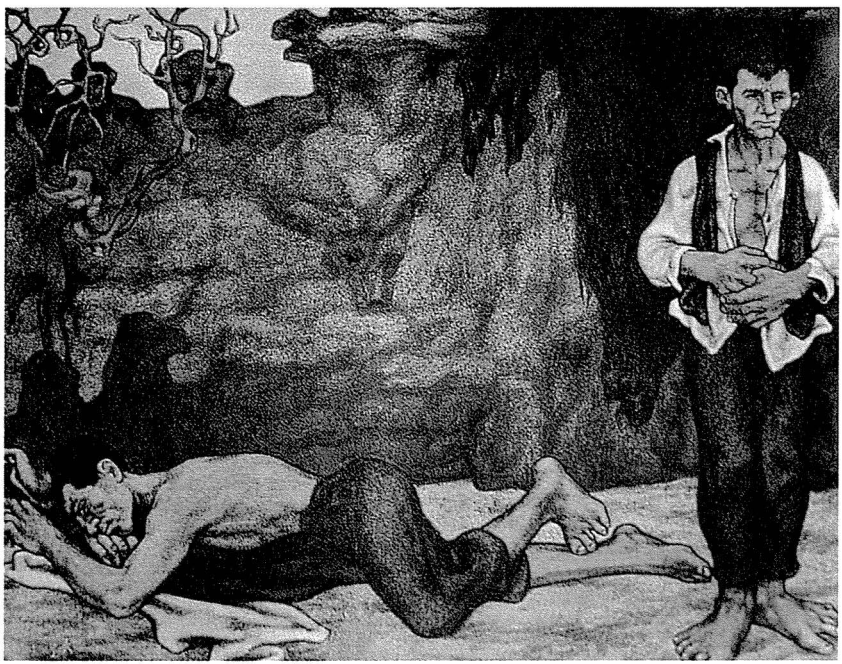
Resim 4. ***Kent İçinde Kent:*** *Uydu kentlerin ilk örneklerinden biri Ataköy'dü (Resim 3). Bu görkemli yapıların çevresi gecekondularla kaplı. Yani yoksulların dünyasına bitişik. Boğaz tepelerinde de villa-konutlarla gecekondular yan yana, içiçe giriyor. Herkes kendi konutunda çevresinden yalıtılmayı istiyor. Halen birbirinin "yabancısı" olan komşular televizyonlarının karşısında "yalnızlaşıyorlar". Çocuklar ve ebeveynler bile. Çünkü odalardaki televizyon sayısı da artıyor.*



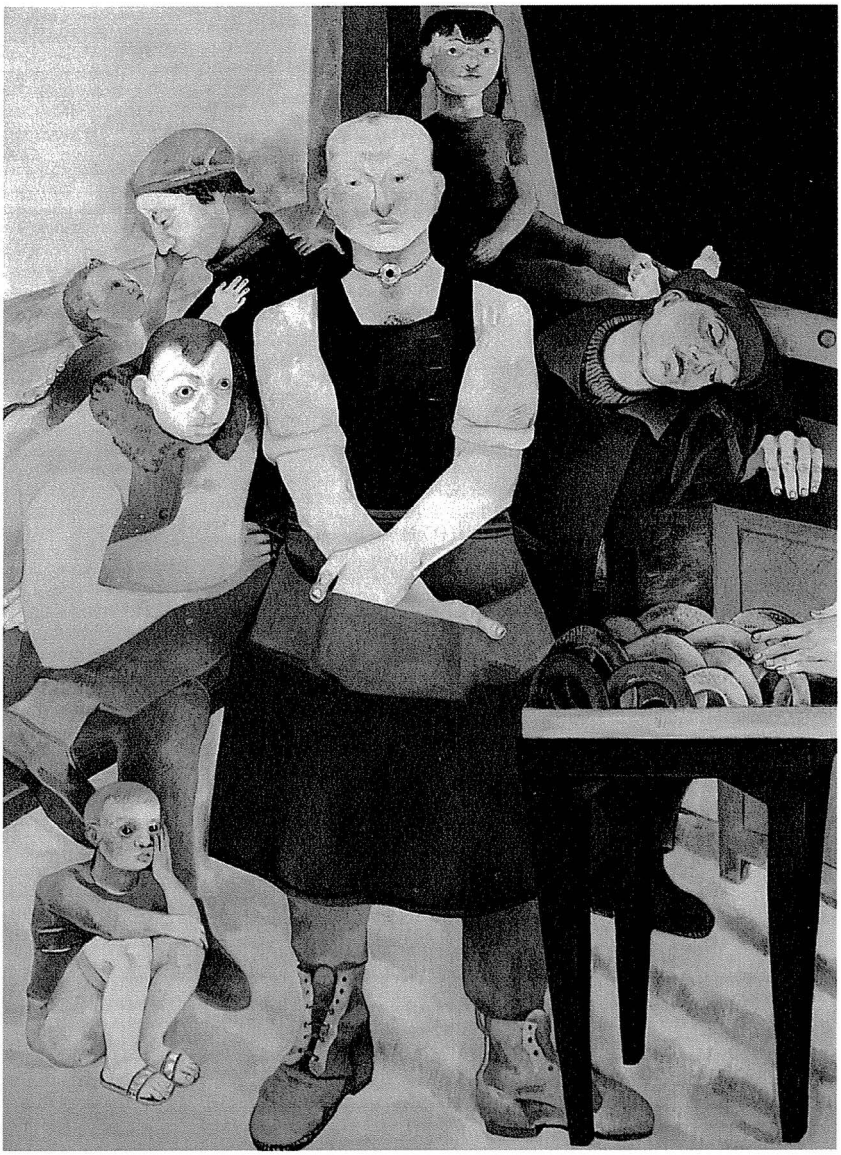
Resim 6. Y. Arslan: Sanrı.



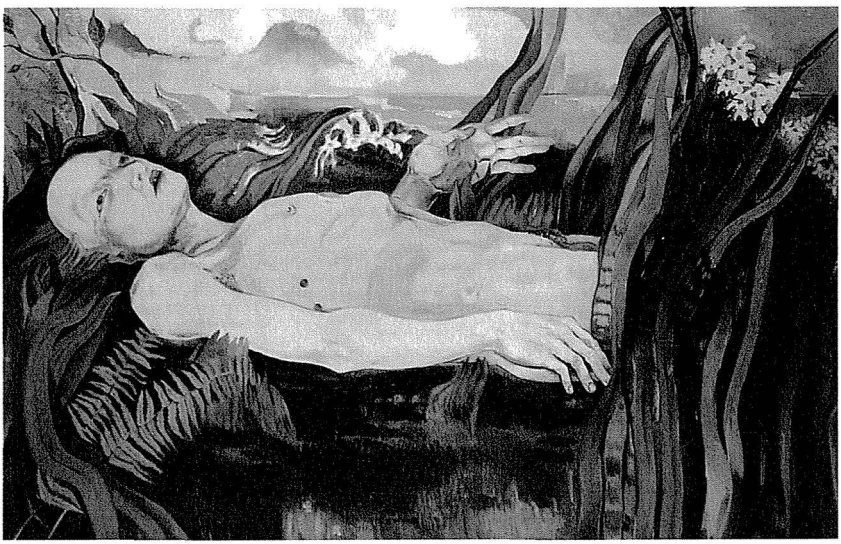
Resim 7. ***Marquis de Sade'dan Marx'a Yürüyüş:*** *Yüksel Arslan başlangıcından itibaren geleneksel "resim" ve "ressam" anlayışının dışında kaldı. Kaygıları "estetik" olmaktan çok "düşünsel" olmaktı. Bir yandan "cinsellik" gibi temel bir içgüdüyü, bir yandan da insanın neden ve nasıl "yabancılaştığını" ve "şeyleştiğini" anlamaya çalıştı. Marquis de Sade'ın şiddetle dolu erotik dünyasından Marx'ın kapitalizm çözümlemesine doğru yürüdü. Yasaklama olmayan, özgür bir dünyayı düşledi hep. / Y. Arslan: Kapitalin Dolaşımı.*



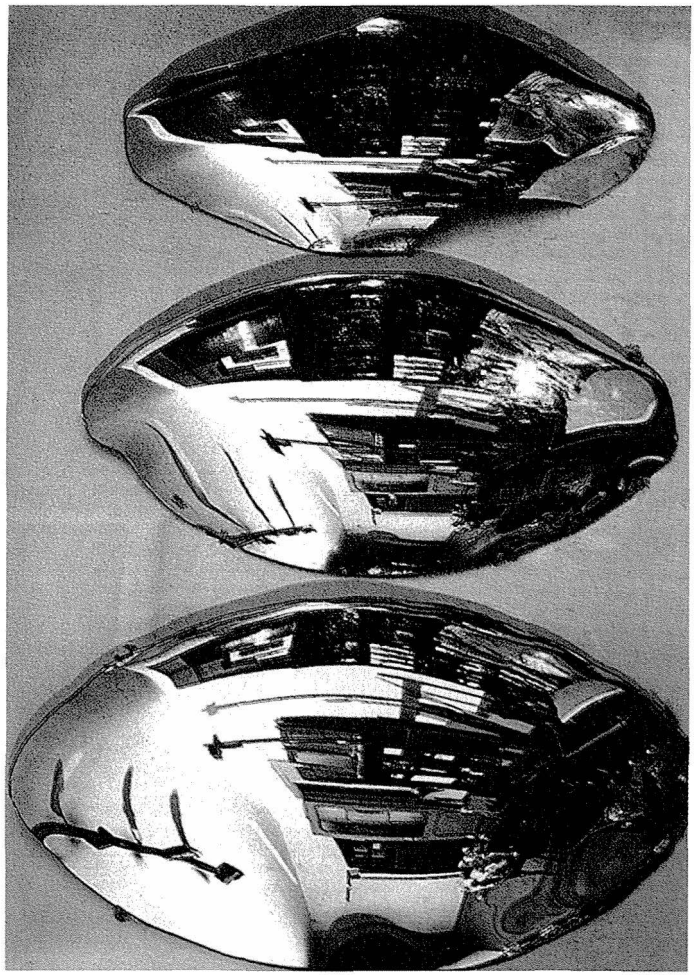
Resim 8. ***Arkaik Bir Yoksulluk:*** *Gerçekçi Türk resminin en büyük adı Neşet Günal, "fresko" tekniğinden yararlandığı anıtsal resimlerinde, hep içinden geldiği kırsal kesimin yaşamına bağlı kaldı ve o yoksul yaşamın "gündelik" tarihini yansıttı. Seyirci ilk kez onun yapıtlarında acıyla, çileyle, sefaletle yüz yüze geldi. Ama Türkiye teknolojinin nimetlerinden yararlanırken, sınıf ilişkileri biçim değiştirirken, yoksulluğun biçimi de değişti. Günal'ın resimleri de tam bu yüzden, artık "arkaik" görünüyor. / N. Günal: Duvar Dibi.*



Resim 9. N. Erdok: Gece Vapuru.

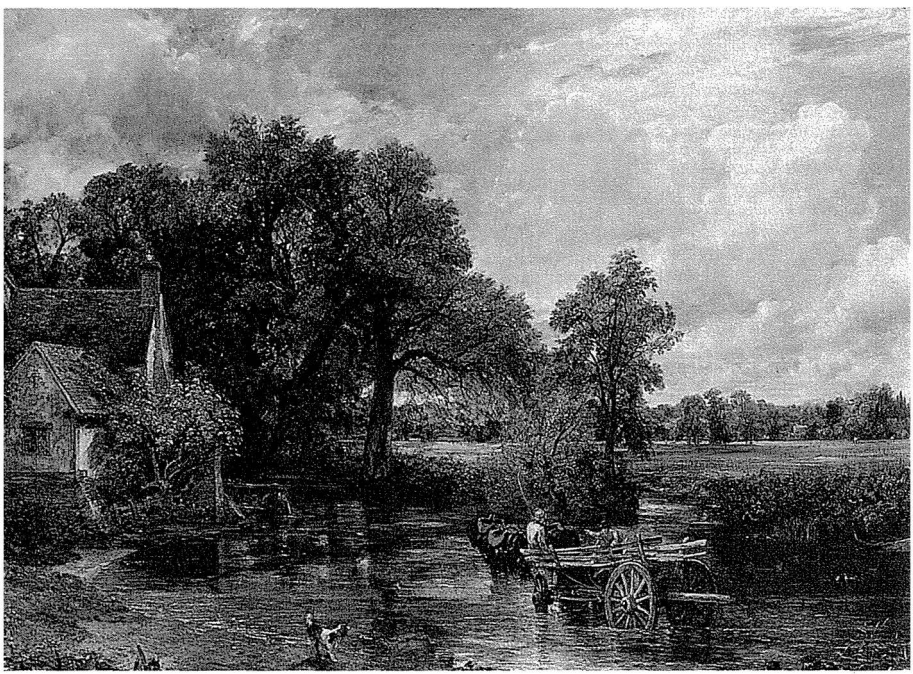


Resim 10. ***Metropolün Uğultusu:*** *Neşe Erdok, hocası N. Günal'ın kırından kente, metropole doğru yürür. Onun insanları da yoksuldur ama bunlar kent emekçileridir. Çoğu günlük ekmeğini çıkarmaya uğraşan seyyar satıcılar, çıraklardır. Sanayi işçileri değil (Resim 9). Bu tercih, Erdok'u gözünü vapurlara, trenlere, yollara çevirmeye zorlar. Ama Erdok, gün gelir metropolün içinde "tikeli" görmeye de başlar. Baskılanmış, yalnızlaşmış, yabancılaşmış sanatçı ve yazar figürleriyle karşılaşırız. Bütün resimlerinde izi bulunan "melankolik" bakış açısı daha derinleşmiş gibidir. Ölüm imgeleriyle kuşatılır seyirci.*

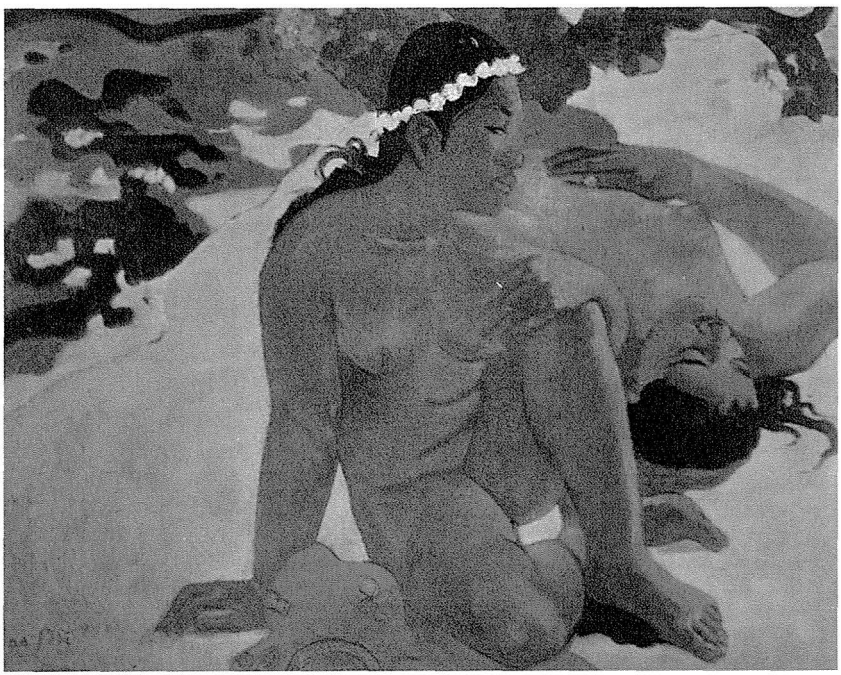


Resim 11. ***Teknolojinin Büyüsü:*** *1980 12 Eylül darbesinden sonra, plastik sanatlar alanında tekno-endüstriyel ve tekno-imgesel bir eğilim önemsenmeye başlandı. Materyalin kendisi duygulanımsal ve duygusal olandan daha ciddiye alındı. Göndermeler toplumsal ve nesnel dünyaya değil, materyalin iç ilişkilerine yapıldı. Bu teknolojik oyunlar, ister istemez ve zaman zaman tarihsel/zamansal boyutun gerilemesine, uzamsal, işlevsel ve görsel boyutun birincilleştirilmesine sebep oldu. / İ. Doğan: Dışbükey Elips Ayna.*

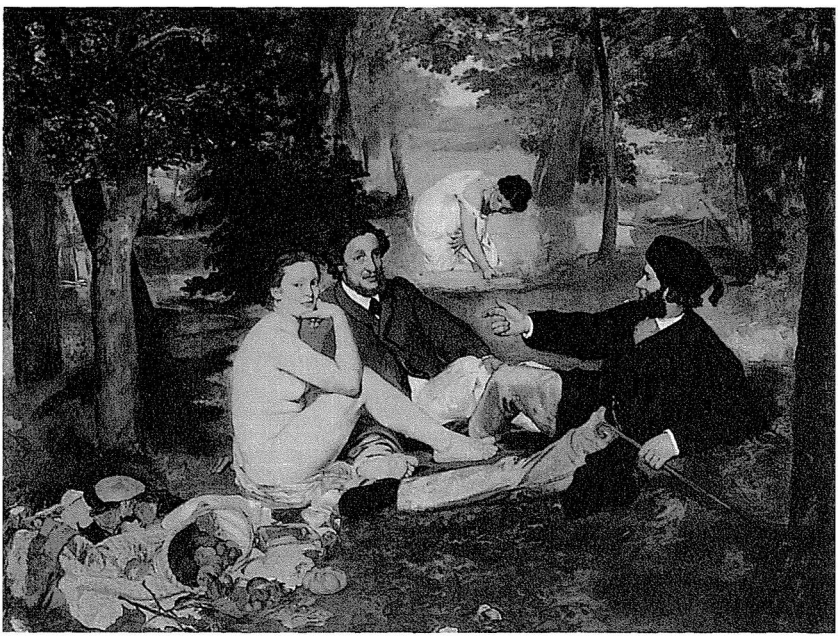
KENTE KARŞI KIR



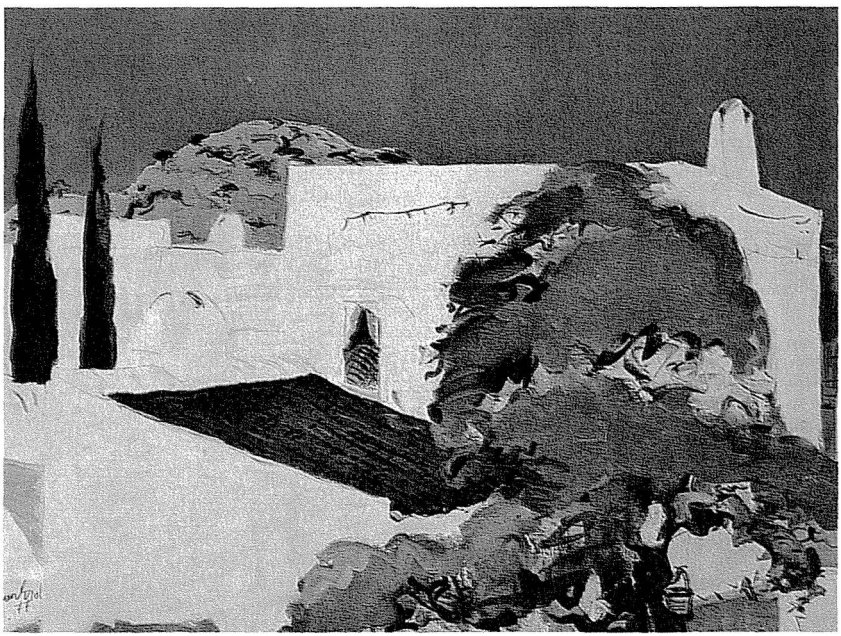
Resim 12. Constable: Saman Arabası.



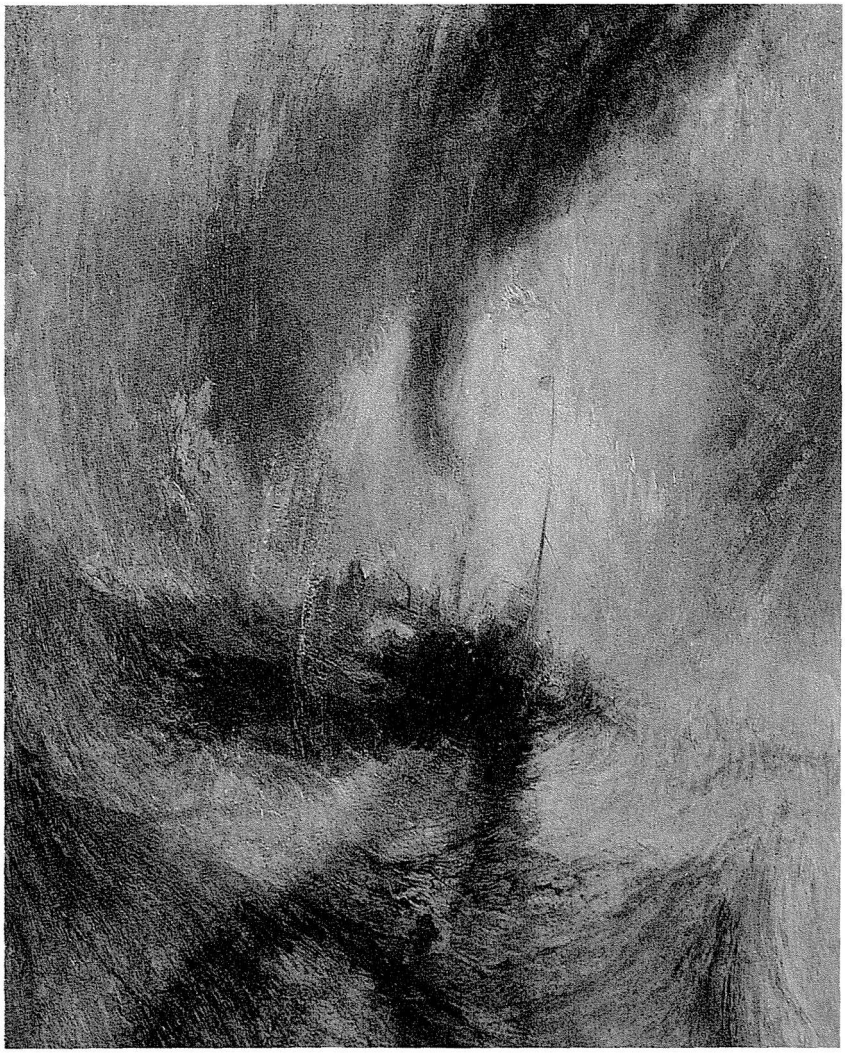
Resim 13. ***Pastoralin Çelişkin Anlamları:*** *Peyzaj, yani "manzara" resmi her zaman sevilmiş bir türdür. Ama peyzaj sadece bize doğanın güzelliklerini göstermekle kalmaz. Bir "manzara"nın çok farklı anlamlamalara yol açabildiği söylenmelidir. Doğa ve kır resmi Lorrain'de "soyluların" ideolojisini yansıtırken, Gauguin'de para ekonomisi öncesi bir döneme gönderme yapar. Constable kırda köylünün farkına varır (Resim 12). Gauguin ise doğada yabanılın özgürlüğüne ulaşır. / Gauguin: Ne, Kıskanıyor musun?*



Resim 14. Manet: Kırda Öğle Yemeği.

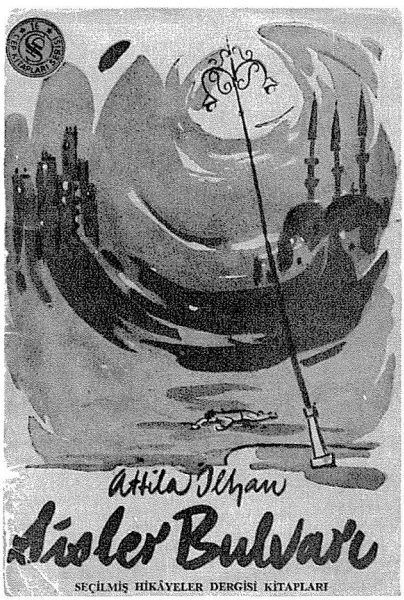


Resim 15. ***Esinlenme Şok da Yaratır:*** *Edouard Manet "Kırda Öğle Yemeği" adlı resmini Rafaello'nun "Paris'in Yargılanması" ve Giorgione'nin "Champetre Konseri" adlı resimlerinden esinlenerek yapmıştı. Ama Manet'nin modernize edişi seyircide şok etkisi yaptı. Çünkü kadınların çıplaklaştırılışı ve erotize edilişi, genel ahlaka aykırıydı. Dolayısıyla "estetik" sorun "semantik" soruna dönüştü (Resim 14). Turan Erol'un peyzajı ise sadece "hoşa gitmeyi" öngörür. / T. Erol: Bodrum'dan.*

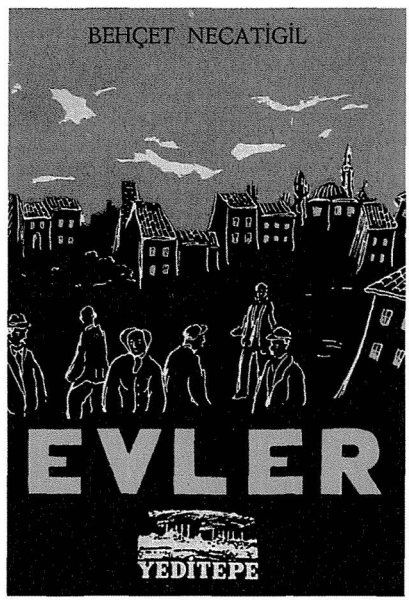


Resim 16. ***Başka Göz, Başka Duyarlık:*** *William Turner ışık etkileri konusunda, izlenimcilerin deneylerinden daha ötelere geçtiği gibi, geleneksel peyzajın mekânsal boyutunu da değiştirdi. Kırdan denize açıldı. Onun ışığın görsel etkilerini araştırdığı bu deniz resimlerinde, fantastik sanrılar görmek mümkün. / Turner: Kar Fırtınası.*

KAÇIŞ VE KATLANIŞ

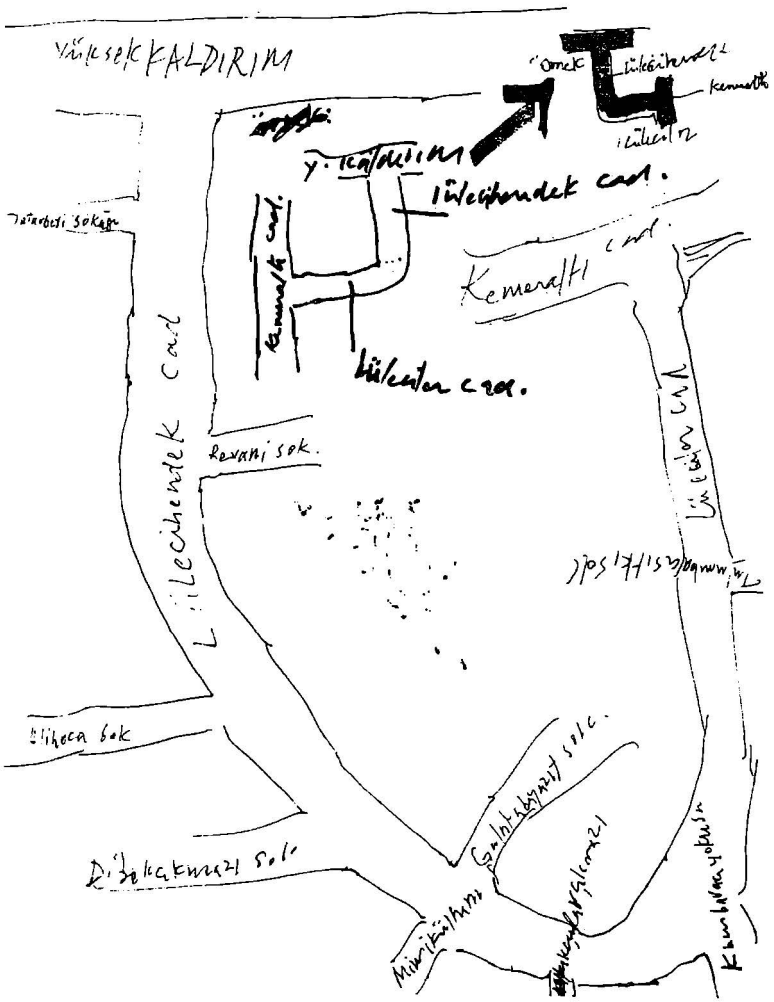


Resim 17.



Resim 18.

İki Farklı Duyarlık: *Bir zamanlar "kapak resimleri" içeriğe uygun olsun diye çaba gösterilirdi: Kapak metne bağlıydı yani. Güngör Kabakçıoğlu'nun "Sisler Bulvarı" için, Fethi Karakaş'ın da "Evler" için yaptıkları kapaklar, şiirlerin duyarlığını olduğu kadar içeriklerini de yansıtmayı öngören çalışmalardı.*



*Resim 19. **Kartograf İşbaşında:** Galata'yı fethetmek ister İ. Berk. Ama insanal/tarihsel boyut yok olur. Adlar, fotoğraflar, listeler kalır geriye. Bu çizimleştirilmiş, resimleştirilmiş dünyada gördüklerimiz, kendisinin de belirttiği üzre bir yığın ceset çizimidir.*


Avrupa görmüş bir ayakkabı boyacısıyla felsefe, sanat ve yaşam üzerine

'Evlenmeye zaman bulamadım!'

Otel parası olmadığı günler parklarda yatıp kalkan 58 yaşındaki Hayri Tonozlu, yıllarca Avrupa'da Dolçe Vita bir hayat sürmüş...

Cezmi Ersöz

Kapital çok sıkıcıdır

İnsan kendi kendini yaratır

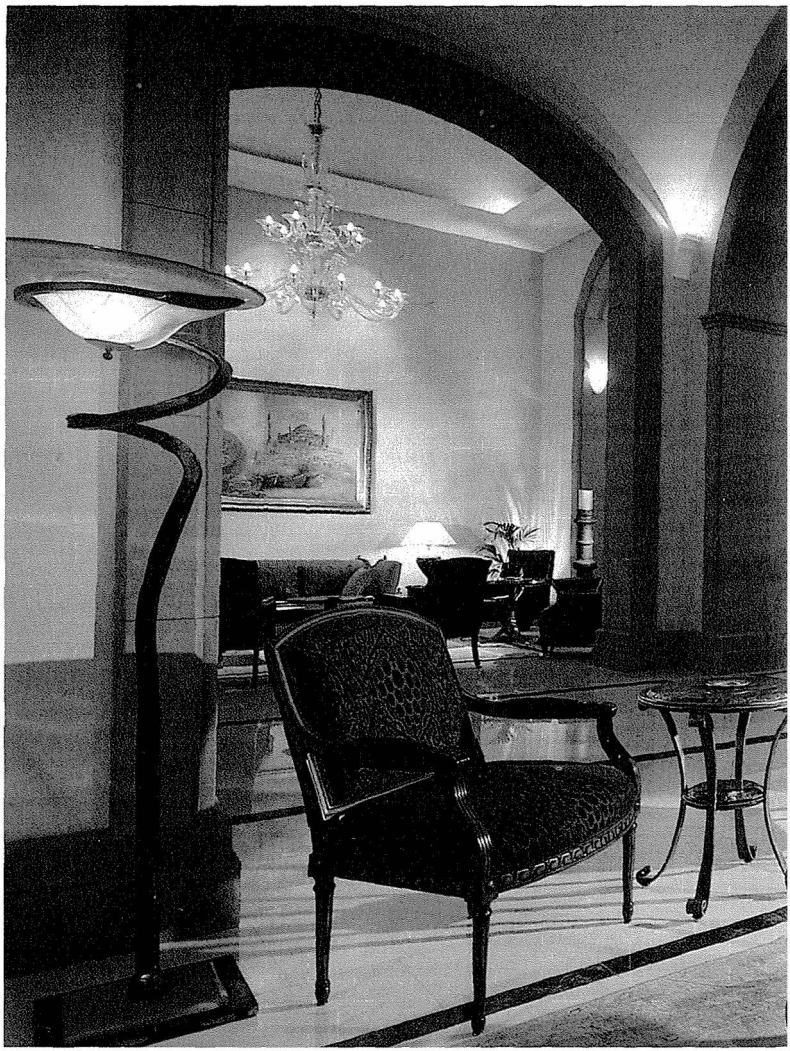
Din zararlı bir şeydir

O'Henry'yi çok severim

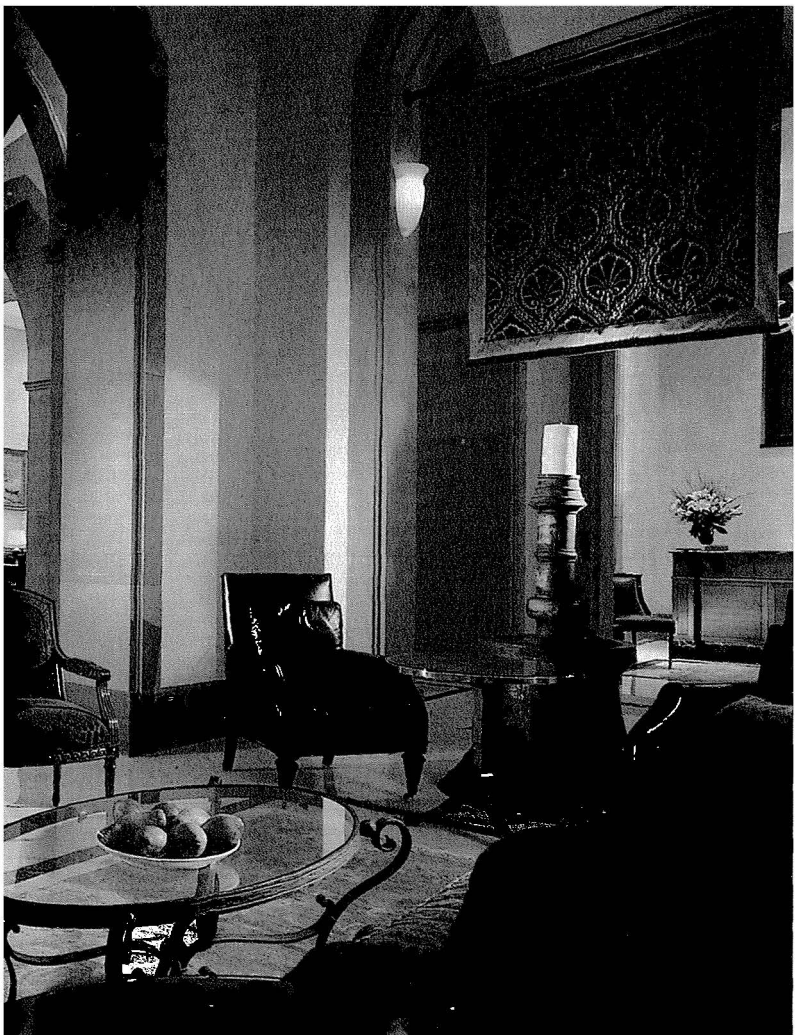
Avrupa'da Dolçe Vita İstanbul'da Sefalet

Bir Taksimli, ***Kapital çok sıkıcıdır.***

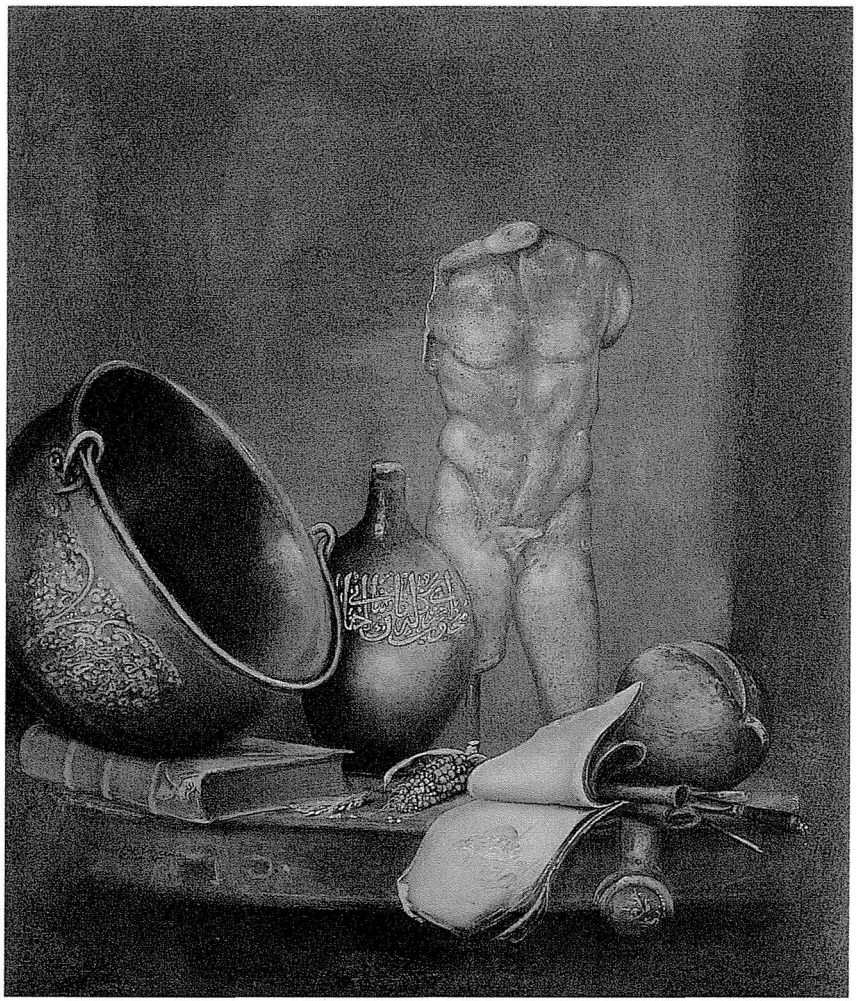
Resim 20. ***Her şey Uçup Gider:*** *Çok sonraları çöp-ev oluşturan kişiler gibi İ. Berk de eline geçen her şeyi depolar: Fotoğrafları, kupürleri, yemek listelerini, adları, gazeteleri vb. Ama gerçekliğe ilişkin bu malzemeyi yorumlamaz, aynen kullanır. Yaptığı üst kolaj bu yüzden uçuculaşır. Örneğin boyacı Halil'i, C. Ersöz'ün anlattığı biçimde tanırız. İ. Berk, röportajın bildirisine bağlı kalır. Onu sorgulamaz. Olup bitmiştir her şey. Tarihsel/zamansal değildir sorun. Olaylar, olgular görselleştirilmiş ve uzamsallaştırılmıştır.*



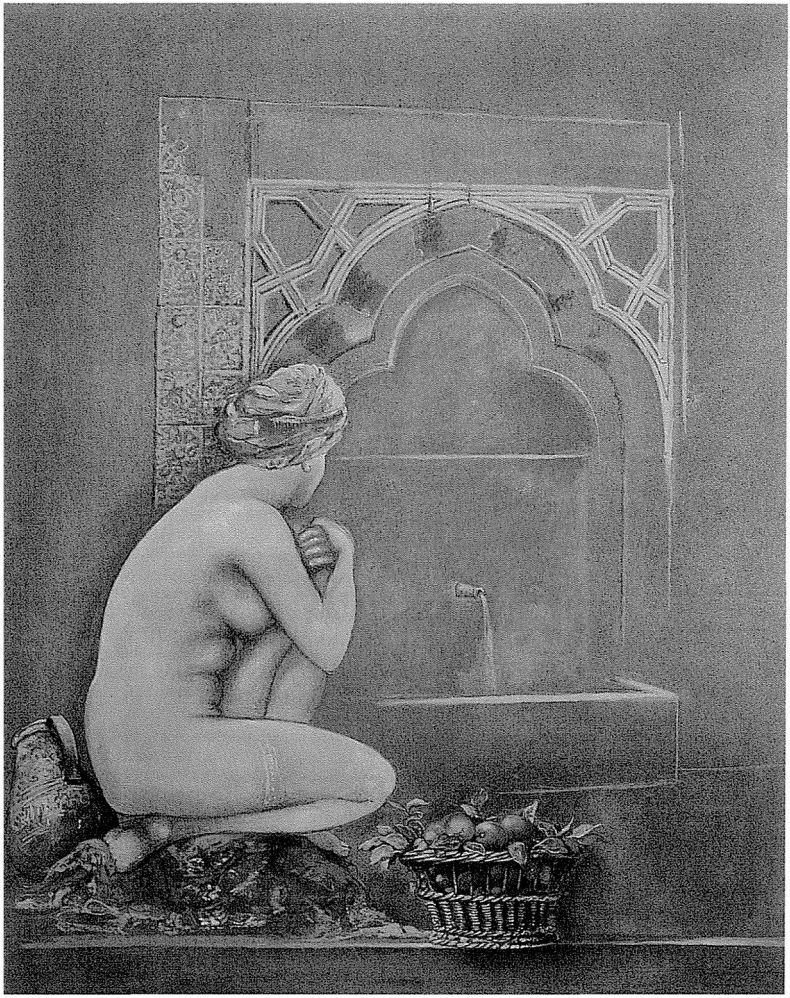
Resim 21. ***Hapishaneden Otel'e:*** *Metropolleşme süreçleri tarihsel dokunun ve mekânların her yanını "gentrifiye" etti. Sultanahmet cezaevi*



de artık Four Seasons Oteli olarak hizmet veriyor. Teknolojinin olanaklarıyla donatılmış bir otel.



Resim 22. ***Seçmeci ve Turistik:*** *Timur Kerim İncedayı'nın Four Seasons Oteli'nin salonlarını kaplayan resimleri, Osmanlı/Hıristiyan dünyalarını harmanlıyor, dolayısıyla "seçmeci" bir biçem yansıtıyor. Bu biçem aynı zamanda "turistik" bir biçem. Çünkü otelin "müşteri-seyircisine", Doğu'nun ve Batı'nın farklı nesnelerini aynı anda sunmayı başarıyor. / T. Kerim İncedayı: İç Mekânda Büst.*

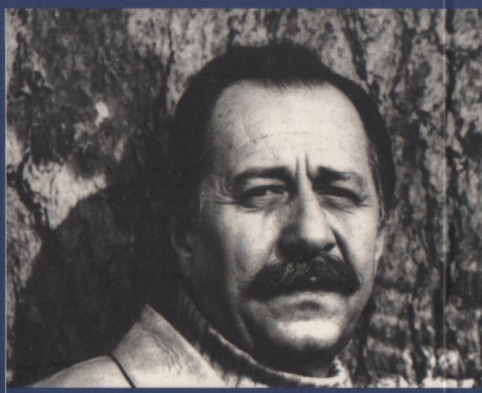


Resim 23. ***İsmiyle "Müsemma":*** *İncedayı'nın çıplakları sözcüğün tam anlamıyla "oryantalistik" bir içerik yansıtır. Turiste "Harem" sözcük-mekânının her türlü erotik fanteziye açık kurna başındaki soyunmuş "cariye-kadını" sunar. Turist istediğini düşleyebilir. Ressam, ona istediği özgürlüğü tanımıştır. Bu çıplaklar, üstelik hep su ile iç içedirler. Suyun burada çifte işleri vardır: Hem "saflığı" anıştırır hem "temizliği". Eros olabildiğine "sterilize" edilmiştir. / T. Kerim İncedayı: Harem.*

Metropol, büyüklüğü, karmaşıklığı, hızı ve aldırmazlığı ile, ona sığınmış insanı da değiştirdi, dönüştürdü. Bu süreç, müthiş bir hızla ve yeni yeni biçimler yaratarak devam ediyor.

Cemaat duygularının yitirilmesi, bireyin ve rekabetin ana eksen haline gelmesi insanın zihinsel süreçlerini de değiştirdi ve bu yeni durumu yansıtan ürünler, her kanaldan kültürel hayata akmaya başladı. Şiir, roman, resim, müzik... hemen her sanat dalı bundan nasibini alıyor. Hele bir de metropol tam metropol, burjuva tam burjuva, proleter tam proleter değilse, ortaya oldukça "değişik" bir kültürel karmaşa çıkıyor.

Ahmet Oktay bu kapsamlı incelemesinde kentin öğüttüğü değerleri ve yeni oluşan, hızla toplumsal hayatı kaplayan "yeni"leri anlatıyor.



Yazınsal eleştirilerinin, araştırmalarının yanı sıra kültür sorunlarıyla da ilgilenen Ahmet Oktay'ın şimdiye kadar 14 şiir kitabıyla birlikte 42 kitabı yayımlandı. Oktay, 1965'te *Yeditepe*, 1987'de *Behçet Necatigil Şiir Ödülü*'nü aldı. 1991'de Türkiye Yazarlar Birliği tarafından *Yılın Şairi* seçildi. 2002'de *Hayalete Övgü* adlı kitabıyla da *Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü*'nü kazandı. Ahmet Oktay, resim sanatıyla ilgili inceleme ve eleştiriler de yazıyor. Bu alanda yayımlanmış dört kitabı var.

ISBN: 975-458-348-X
OTM: 11020701

9 789754 583489

KDV dahil fiyatı: 10.000.000 TL

Kapak deseni: Ferit Öngören