YAZILANLA OKUNAN

AHMET OKTAY

inceleme

AHMET OKTAY

YAZILANLA OKUNAN



YAZKO
Türkocağı Cad. No. 17, Kat : 2
Cağaloğlu - İstanbul
Tel 5 22 78 45

Ahmet Oktay'm Öteki Yapıtları

GÖLGELERİ KULLANMAK, Şiir
HER YÜZ BİR ÖYKÜ YAZAR, Şiir
DR. KALİGARİ'NİN DÖNÜŞÜ, Şiir
SÜRGÜN, Şiir
BİR ARAYIŞ'IN YAZILARI, Deneme
SÜRDÜRÜLEN BİR ŞARKININ TARİHİ, Şiir
YAZIN, İLETİŞİM, İDEOLOJİ, Deneme
KARA BİR ZAMANA ALINLIK, Şiir

Bu kitap Osmanlı Matbaasında
dizildi, basıldı.
Kapak Erkal Yavi
İstanbul, 1983

YAZILANLA OKUNAN

AHMET OKTAY

Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim
Kooperatifi

I

ANLATILAR

SUNU

Yazara ve yapıta duyduğum saygının ürünü bu kitap.

«Çözümlemeler» alt başlığından da kolaylıkla anlaşılabileceği gibi, yazarlar ve okurlar arasında genel-geçer olan ve daha çok «iyi» ya da «kötü» türünden yargılar içeren bir «eleştiri» anlayışının dışında yer alıyor elinizdeki metinler. Çünkü, bir anlatının ya da şiirin anlamsal yapısı'nın açığa çıkarılmasının öncelik taşıması gerektiğine inanıyorum. Şu nedenle: Yazar, son çözümlemede, yapıtı değildir. Çeşitli çözümlemelerde örneklendirildiği üzere, yazınsal metin yazarının düşüncelerinden, tasarılarından bağımsız bir anlamsal yapı gösterebilir. Bir metnin asıl öneminin ve içeriğindeki yönelmenin, ögeleri arasındaki uyumdan çok, bu ögeler arasındaki çelişkiden kaynaklandığı giderek daha fazla anlaşılıyor. Bu yüzden, metnin yazarın ve eleştirmecinin düşünceleri, inançları bir yana bırakılarak çözümlenmesi gerekiyor. Kuşku yok Çözümlemenin belli bir aşamasında yazarla eleştirmecinin siyasal/ideolojik bakış açılarının karşılaşmaması olanaksız. Bu karşılaşma, bir örtüşmeyle sonuçlanabileceği gibi karşıtlaşmayla da sonuçlanabilir elbet. Burada unutulmaması gereken şu: Karşılaşma son kertede söz konusu olmalıdır ve metin, eleştirmeci tarafından belli bir amaç doğrultusunda dönüştürülmemelidir.

Okuma *yöntemlerinin çeşitlendiği Türkiye'de, bu konudaki titizliğin giderek arttığı, yapıtın çözümlenmesine gereken önemin verilmeye başlandığı kesin. Bu yöntemlerin içinde* göstergebilim*'e yakınlık duyduğumu, metni çok daha yetkin biçimde kuşatabildiğine inandığımı saklamayacağım. Ama bu, yıllardır savuna geldiğim ideolojik ilkeleri kesinlikle bir yana koyduğumu, yazınsal metnin siyasal içeriğini önemsemediğimi göstermez. Ancak şurası da kesin: Yazınsal yapıt, görece özerktir. Bir romanı bir şiiri alt-yapı'nın dolaysız* yansısı *saymak, hiç değilse benim açımdan, yanlış bir yaklaşımdır ve* artık *sanıldığı kadar bilimsel değildir.*

Bu yazılarda, romanlarına ve şiirlerine eğildiğim yazarları yalnızca anlamaya çalıştım. Okura da bir metni okumanın üretici yanını göstermeyi istedim. Yazarın uğraşına katılması gerektiğini, okumanın da yazmak gibi bir iş olduğunu göstermeyi istedim. Zaman zaman düşmüş olabileceğim yöntemsel yanlışlıkları konunun uzmanlarının hoş göreceğini umarım, kendimin de yalnızca önemli saydığı kitaplar üzerinde ve sırf yukardaki amaçla söz alan bir okur olduğumu anımsatarak.

ANLATMAK: YAŞAM ÜZERİNE UYDURMANIN YOLLARI

«Birbirlerine rölatif olarak duragan olmadıkları sürece, ayrı gözlemciler için aynı zaman diye bir şey yoktur.» B. Russel(1)

«Yaz sonu»: Adalet Ağaoğlu kitabına bu adı vermekle, her romanın dolaylı ya da dolaysız öne sürdüğü ya da sürmek zorunda olduğu yapısal bir sorunu, belki de bilerek daha işi başında imliyor: **zaman.** Burada bir yaşanmış'ın, bir bitmiş'in olduğu kadar bir başlangıç'ın, bir yönelme'nin vurgulandığı da belli oluyor ama, roman benimki gibi en basitinden bir çözümlemenin de ortaya koyacağı gibi, çok daha kapsamlı sonuçlara ulaşıyor: «**bizi böyle ayıran yaşam** değil, zaman.» (s. 238) Bu cümlenin düşünsel içeriğini belirlemeye çalıştığımızda, Adalet Ağaoğlu'nun üstanlatıcı olarak kişilerinden birine ait bu saptamayı paylaşıp paylaşmadığını da araştıracağız elbet.

Romanın birinci bölümünde karşımıza çıkan, ikinci ve dördüncü bölümlerde ise varlığını yer yer sürdüren bir yazar da olan anlatıcı, «motelde kalan tek kişi bendim. (Ya da benim)» (s. 10), çok yakınımdaydı. (Ya da yakınımda.)», motelin özel bölümlerinden birinde kalıyordum. (Kalıyorum) da denebilir. Zaten öyle demiş-

tim.» (s. 12) türünden tedirgin edici cümleler yazıyorsa, dahası: «zaman dediğimiz canlı bir şey çünkü» (s. 12) gibi Bergson'cu sözler ediyorsa, «suyun içinde yüzüstü döndü. Gözleri sımsıkı kapalı, derinlere daldı. Ağzından suları püskürterek hiç beklenmeyen bir zamanda çıktı yüze: Artık gelebilirler. (...) Bunu işittiğim an ben üstü ince bir çamurla kaplı buzlu caddede kayıp bir yerimi kırmamak için olanca çabamı harcıyordum» (s. 79) diye betimlemeye girişiyor ve nihayet: «Adın ne senin? — Nevin. (Hatice'nin sorgulamaları zorlamasıyla kadının adını öğrendiğim an, tırnaklarımı kesiyordum)» (s. 85) cümlesini de ekliyorsa, okurun zamanda bir yolculuğa çağrıldığına inanmamamız için hiç bir neden kalmıyor.

Bu yolculuğu, birinci bölümün sonlarına doğru beliren, ikinci bölümden itibaren bağımsız bir anlatı ve söylem geliştirmeye başlayan, üçüncü bölümde ise tek anlatıcı olarak kalan Nevin'in (kadın'ın) aralarında tutarsızlık bulunduğu izlenimini veren kimi açıklamaları da gerektiriyor elbet. Hatta özellikle onlar gerektiriyor. Şu cümleler Nevin'in: «Buradaki ilk sabahım gibi, dün, hepsi gittikten sonraki ilk sabahımda da» (s. 159), «şimdi, gecenin bu saatinde Alanya'da dolaşırken bir kez daha Side'de oluyorum.» (s. 171) Ama insanı asıl tedirgin eden olgu şu: Vana sorunu 151, 152 ve 158'nci sayfalarda sergilenip açıklandığı halde, neden 177, 183 ve 184'ncü sayfalarda sanki daha önce hiç değinilmemiş gibi yeniden ortaya atılıyor ve neden yanıtlanmadan bırakılıyor? Zaman konusunda titiz olduğunu «çok değil, belki yüz yirmi saat kadar önceydi» (s. 237) gibi kesinlemeler yaparak kanıtlayan Nevin'in bir unutkanlığı olmadığı açık bunun.

Ama işi başından alalım.

— II —

«Yaz sonu» iki ayrı öykü, iki ayrı anlatı düzlemi çıkarıyor karşımıza: İlkini «iyice gelişmiş bir roman tasarısını» (s. 1) bile geride bırakıp dinlenmek amacıyla deniz kıyısında boş bir motele yerleşen yazar geliştiriyor, ikincisini ise bir kıyı yolunda elinde «küçük bir yazı makinesi» (s. 38) ile otobüsten inen, adının Nevin olduğunu ya da olacağını sonradan öğreneceğimiz **kadın.** Gerçi Nevin'in **bu** yazar tarafından gün gün kurgulanan, yazıla yazıla ortaya çıkarılan bir kişi olduğu yolunda anlatının bir, iki ve dördüncü bölümlerinde yeterince gönderge bulunuyor: Yazarın motelin bitişiğindeki boş evde yıkanan bir kadın gördüğünü sanması, eve bir zamanlar altı kişinin geldiğini öğrenmesi, hepsinden önce gelen kadının kendini kayalardan attığı yolundaki söylentiyi duyması (s. 21), Nevin'in öyküsünün ana hatları belirince, onu son kez «gaz lambasının ışığında yazarken» görmesi ve bir imge olarak «yitirmesi» (s. 103), bütün üçüncü bölümün ikinci bir yazar'a dönüştürülen Nevin tarafından anlatılması ve nihayet: «sahibine Nevin dediği tanıdık sesin anlattıklarını defterine geçirmesi» (s. 243) vb. Gelgelelim, Nevin'i ve öyküsünü romanın anlatıcısı olan yazar tasarlamış olsa bile, kimi sorular yine de ortadan kalkmıyor: Yazar Nevin'in öyküsünü ne zaman ve ne kadar zamanda yazdı? Nerede yazdı: orada motelde mi, kar-kış içindeki kentte mi?

Yazar'ın bir cümlesi, bize en azından dinlencenin yılı hakkında ipucu vereceğe benziyor: «Dinlecemin bir sabahında, kumsalda TİT yazısı gördüm.» (s. 23) Okuru doğrudan doğruya somut toplumsal/siyasal olaylara gönderen bu cümleye dayanarak ve olayların zaman dizin-

sel gelişimini de anımsayarak, yazarın Alanya yöresindeki o motele 1979 yılında geldiğini söyleyemez miyiz acaba? Kitabın adını da değerlendirerek biraz daha kesinlemek gerekirse 1979'un Eylül ya da Ekim aylarında. Yazar, bu dinlence yerinin coğrafı konumu ve duyduğu bazı söylentiler dolayısiyle, karasındaki «iyice gelişmiş roman tasarısının» zorlandığını sezinliyor ve yepyeni bir imgenin peşine takılıyor: «Bir kadın gövdesi gördüm. Üstünde, yeşil-mavi-lacivert, pek az da sarı karışımı, iki parçalı küçük bir mayo vardı.» (s. 8) Hemen kesinlemek gerekiyor: bu mayo, «küçük bir yazı makinesiyle» otobüsten inen henüz adını bilmediğimiz kadının yaz evindeki ilk gününde «dergilerin arasında» bulduğu, üzerinde «cinsel doyuma» ulaşıldığını anladığı «yeşilli-beyazlı, pek az da sarı karışımı olan iki parçalı» (s. 57) mayodur. «Mavi-lacivert»in «beyaz»a dönüşmesini yazar ile kadın'ın bilinçlerinin ayrılıp farklılaşmasının ürünü saymamız gerektiğini söylemek bile fazla. Bu kadın imgesinin yazar tarafından motele yerleştikten hemen sonra kurgulandığını söylemek olası: «Bırakılmış küçük, eski evi bir-iki gündür kimbilir kaç kez görmüştüm, ama ancak o zaman, hiç kimsesiz bu evin taracasında insanlar dolaşmaya başladı.» (s. 8) Demek ki, Nevin'in öyküsünün kurgulanması yazarın motele gelişinin ikinci ya da üçüncü günü başlıyor. Bu kurgunun daha önce de belirttiğim gibi gün gün not alınarak geliştirildiğini çeşitli vesilerle söylüyor bize yazar, ama yine de onun motelde kaç gün kaldığını kesinlikle bilemiyoruz. Bilebildiğimiz şu: Yazar Alanya yöresindeki o motelde tuttuğu ve eski roman tasarısının «bütünüyle gerilemesine», «püskürtülmesine» (s. 11) yol açan notlarını kesinlenmiş bir anlatıya dönüştürmeye «so-

ğuk bir odada» ve «dışarda lapa lapa kar» (s. 105) yağarken başlıyor. Yani dinlencesinden aşağı-yukarı üç-dört ay sonra, 1980'in Ocak ya da Şubat'ın da. Nevin'in öyküsünün büyük bölümünü dinlencesi sırasında kurmuş, defterine not etmiştir yazar, çeşitli ayrıntılarına da inerek: «O başlar, artık saç yerine dillerinden ağular akan engerek yılanlarıyla donatılmıştır. (Uyukladığım yerden kalkıp, defterime böyle ilgisiz bir söz de not etmiştim nedense)» (s. 31), «Hepsini bir kez, hep birlikte, dinlencem sırasında, ben görmüştüm.» (s. 254). Ama notların düzenlenmesi, anlatının bitirilmesi kentte ve kış aylarında olmuştur: «Her şeyi, hepsini, sürekli güz yağmurlarını —ve bir not defteri, o defterdeki notları da— önüme serilmiş— unutmaksızın, olması gerekeni bulmaya çalışıyorum. Soğuk, isli, karmaşık kent günlerinde, önüme bir sinema perdesi kuruyorum. (...) Bir rampanın başında, bir yolcu otobüsü duruyor. İçinden bir kadın iniyor. Elinde yazı makinesi, sırtında çanta» (s. 257-8) Bu verileri göz önünde bulundurarak şunu söylemek olası öyleyse: Yazar'ın kurguladığı öyküyü yazması beş ya da altı aylık bir dönemi kaplamaktadır.

Bu olasılı belirleme yeni sorunlar çıkarıyor ama. Altı aya yakın bir zamanda yazılan bu anlatı, yalnızca o altı ay içindeki olayları, karmaşa günlerini kapsamıyor çünkü, tam tersine: o altı kişinin, yani Nevin ve konuklarının yazlık eve gelişi motelin açılışından «en çok beş yıl önceye», «karanlık bir dönemin sonuna», «ardından daha karanlık bir dönemin geleceğinin bilinmediği günlere» (s. 23) raslıyor. Yazarın kafasında oluşmaya başlayan öykünün geçeceği zamana ilişkin bu belirlemelerin yer aldığı bölümdeki «Tit» vurgulamasından yola çıktığımızda, Nevin ve konuklarının yazlık eve 1974

yılında geldiklerini söylemek olası görünüyor. Yazarın böylece Nevin'in öyküsünü son kerte de 12 Mart döneminin ertesine yerleştirdiğini anlıyoruz. Yazının sonunda yeniden döneceğim bir noktayı yeri gelmişken kısaca belirtmeliyim: Nevin dünyayla da, kocasıyla da barışma girişimini 12 Mart sonrası demokratikleşme süreci içinde, «bir takım umutların beslendiği» (s. 23) sırada, o sürecin uyandırdığı beklentilerin bağlamında başlatıyor.

Böylece, öykü zamanında bir çevrilme olduğunu, Nevin ve konuklarının yazlık evdeki dinlencelerinin 1974 yılına rastladığını söylemek gerekiyor. Bu dinlencenın süresi hakkında neler biliyoruz acaba? İlk belirleme Nevin'den geliyor: «Doğan'la Meriç'in burada ancak bir hafta kalabilecek olmaları üzücü.» (s. 87) Nevin'e kardeşi Fuat da şunları yazıyor: «İşi bir hafta on gün ortağıma bırakırım» (s. 88) Bu sözlerden Fuat, Hasan ,Doğan, Meriç ve Memet'in yazlık evde altı ile yedişer gün arasında kaldıkları çıkarılabilir. Çünkü Memet ötekilerden bir gün sonra dönüyor: «Bu sabah en sona kalanı, Memet'i yolcu ettim. (s. 106) Nevin, aynı gün şu belirlemeyi yapıyor: «Doğan'la Meriç, dün sabah döndüler. Fuat dün öğlen döndü, Hasan dün gece.» (s. 108)

Nevin'in, daha doğrusu adını henüz bilmediğimiz kadının eve herkesten önce geldiğini anlatının başlangıcından biliyoruz: «Eve ilkin kadın gelmiş. Tek başına. Şeyle gelmiş. (s. 24) Bu «mışlı» geçmiş anlatım, sonradan şu kesinlikli betimlemeye dönüşüyor: «Kadın (:..) kapıyı açabilmek umuduyla anahtarı kilitte yeniden döndürdü. Kapı, beklemediği bir anda, küçük bir hırt sesiyle açıldı.» (s. 53) Ve bu betimlemenin öncesinde kadınla Hatice arasında geçen şu konuşma da durumu yeterince pekiştiriyor:

«Hani, yalnız mısın yoksa? Kadın yeniden başını salladı. 'Bir kaç güne kadar kalabalık olacağız. Konuklarım gelecek de.' dedi.» (s. 48) Aynı şekilde Nevin'in konuklar gittikten sonra evde üç gün daha kaldığını, bir şeyler yazdığını da biliyoruz: «Ötekilerin ardında kalıp da, üç gece neyi anlatmaya çalıştığını öğrenebilsek de» (s. 33), «Hepsi gitti. Evi bana bıraktılar. (...) O zaman içimde yepyeni ve çok güçlü bir özlem duydum: bizi anlatmak istedim. (...) O tümceleri kurmalıyım.» (s. 107) Daha önceki bilgilerimize bu gözlemleri de ekleyince, Nevin'in yazevinde 11 gün kaldığını söylemek olası görünüyor. Ve son belirleme: Nevin'in 106 ve 243 ncü sayfalar arasını kaplayan üçüncü bölümde geliştirdiği anlatı zamanı üç günlük bir süreyi kapsıyorsa da öykü zamanı çok geniş ve çeşitli bir alana yayılıyor.

Artık yazar'ın nesnel ve öznel zamanından ayrılmak, Nevin'le konuklarının zamanına yerleşmek gerekiyor.

— III —

Yazevinde on bir gün kaldığını, bu sürenin son üç gününde bir anlatı yazdığını belirlediğimiz Nevin'in elbet bağımsız bir söylem de geliştirdiği üçüncü bölüm şu cümlelerle açılıyor: «Hepsi gitti. Evi bana bıraktılar. Ben kaldım; yaz bitti. Kumsalda ayakizleri. Çizdiğimiz çizgiler, yazdığımız yazılar, adlar..» (s. 106) Daha bu cümleler bile, Nevin'in anlatısının büyük ölçü de geçmişi öngördüğünü belirtir. Çünkü Nevin, ilk geldiği gün evi temizledikten sonra denize girdiğinde şunları söyler: «Artık gelebilirler» (s. 79) Ama Nevin öyküsünü anlatmaya «gittiler» diye başladığında ve «her an haykır-

mak istiyorum: başardık» (s. 108) diye yazdığında, anlatılacakların büyük bölümünün çok tan olup bittiğini sezdirir bize. Bu anımsanarak anlatılacaklar bir yandan birlikte olunan o altıyedi güne, bir yandan Nevin'in kocasıyla ayrıldığı ve oğlu Güney'in öldürüldüğü günlere ve öncesine yayılacaktır. Öyleyse şöyle denebilir: Nevin'in anlatısında da öykü zamanı anlatı zamanını aşmaktadır. Gerçekten de: öykünün belkemiğini oluşturan iki olay, kocası Hasan'ın cinsel güçsüzlüğe düştüğü yolundaki kuruntuları ile başlayan ve boşanmayla sonuçlanan olaylarla oğlu Güney'in öldürülmesi geçmiş düzleminde yer alır ve Nevin bu iki olaya bağlı çeşitli yan olayları 1974 yılında geldiği yazevinde anımsar. Dahası: anımsadığı bu olayların her birini yeniden algılamakta, sıraya dizmekte ve bilincine varamadığı asıl gerçeklikleri içinde kavramaktadır.

Nevin'in yeniden kurduğu geçmişi belirlememiz de olası: Yazlık eve gelen ve kapının önünde Hatice ile konuşan, o sıra henüz adını öğrenemediğimiz kadın, bakımsızlıktan orası burası yıkılmış, bahçesini ot bürümüş, ama «çevresindeki her karış toprağın çimlendirdilmiş» (s. 16) olacağını da bildiğimiz yapıya bakarak şöyle diyordu: «Nerdeyse üç yıldır kapalı. Yine iyi.» (s. 66) Ve Nevin, konuklarının gelişinin ikinci gününde oğlunun arkadaşı Memet'e sevecen gözlerle bakarken anımsıyordu: «Üç yıl önce de öyleydi.» (s. 119) Bu saptamalar Güney'in ölümünü de içeren gerek toplumsal, gerek bireysel olayların 1971 yılına kadar uzandığını gösteriyor. Güney'in Nevin'in eve gelişinden «iki buçuk yıl önce tümüyle yitmiş» (s. 81) olduğunu bildiğimize ve Nevin «Güney, Mayıs yağmurlarında yitmemiş miydi?» (s. 99) diye sorduğuna göre, onun 1972 Mayısında öldürülmüş olabile-

ceğini söylemek de olası: «Kim onu yüreğinde bir delikle, bir sokak köşesinde.» (s. 79) Nevin'in kocası Hasan'dan ise Güney'in öldürülmesinden altı ay önce ayrıldığını da biliyoruz: «İşte Güney üniversiteye henüz başlamıştı. İşte, ondan altı ay sonra bir Güney'imizin olmayacağını aklımızın ucuna getirmeden Hasan'la ayrılmıştık» (s. 138), «Güney yeni yıl tatili için geldiği zaman, biz Hasan'la kopmuştuk.» (s. 149) Bildiğimiz bir başka şey Güney'in babasıyla «ancak iki gün sonra» (s. 149) konuştuğu, dolayısiyle Ocak 1972'nin ilk iki günü içinde şöyle dediğidir: «İlkyaz, son bir kez daha hep birlikte aşağıda olalım, Akdeniz'de.» (s. 150) Ama az önce belirledik: Bu son buluşmaya gidemiyor Güney, Mayıs içinde İstanbul'da öldürülüyor.

Bu kılı kırk yaran ve işe yaramazmış gibi görünen zaman belirlemeleri, tam da bu noktadan sonra anlatının yapısal ögesi durumuna geliyor. Çünkü Nevin'in Hasan'ı suçlamasının, bağışlayamamasının, aralarındaki tensel ve ruhsal uyuşmazlığın ya da böyle bir uyuşmazlık sanısının çok daha ötesinde yer alan temel bir nedeni var: Hasan'ın oğlunun ölüm haberi karşısında bile şaşırmayan, gerilemeyen düzenliliği, hesap-kitap adamlığı. Hasan'ın haber geldiği anda «su vanasını kapamasını» affedemiyor Nevin: «İstanbul'a çağrılınca —cesedi teslim alınız— çılgın, deli geri dönerken, o vanayı kapamayı nasıl unutmamış olabilir?», «Güney karanlıklarda yitince— su vanasını kapamayı nasıl unutmaz?» (s. 151) Burada, vana sorununun çok daha öncelerde, ilerlemiş roman tasarısını bir yana bırakan, işittiği söylentiler, kafasında beliren yeni imgeler dolayısiyle bu tasarısı «püskürtülen» ve «yeni» bir anlatı (bu okuduğumuz) kurmaya başlayan yazarın henüz adını koymadığı «kadın» kişisince öne sürüldüğünü anımsamalıyız: «Kadın başını çevirdi:

'içerde akmıyor su.' der demez alnındaki çizgiler açıldı, yumuşadı: 'Oh, evet' dedi usulca. 'O zaman, acele geri dönerken vanayı kapamayı unutmamışız demek? Hasan.» (s. 64), «Dolabın yanındaki su vanasına atıldı. Olanca hızıyla çevirdi. Gerçekten kapalıydı.» (s. 70) Daha başlarda **dışöyküsel** anlatıcı tarafından imlenen bu sorunu Nevin ben**öyküsel** anlatısı içinde ve yeniden eklemlenmiş bir olaylar bütünü içinde anımsar ve dinlence günlerinden birinde de iç yüzünü öğrenir, ancak o gün: «Hasan'ın» Memet'e söylediklerini işittim: 'Güney'in haberi geldiği zaman, ben işte tam buradaydım. Su vanasını açacaktım. Açmaya zaman olmadı. Bak şimdi anımsadım.» (s. 152) Burada Hasan da tıpkı Nevin gibi zamanda yer değiştirdiğinden **uzamda** da yer değiştirmiş oluyor ve o gün farkına varamadığı bir olayın bilincine ancak iki buçuk yıl sonra varabiliyor. Geçmişinin bir parçasını yeniden kavrıyor. Nevin gibi. Sorun da böylece açıklanmış olmuyor mu? Olmuyor. Çünkü Nevin konukları gittikten sonra şunları yazıyor: «Hem Hasan'la yeniden bir kez daha birlikte olmayı özleyişim, hem, vanayı kapamayı unutmamış diye, daha gelmeden önce kaçıp gitmelere yatkınlığım» (s. 178) Şu cümleler de alabildiğine tedirgin ediyor okuru: «Şuramda yeniden uç veren kuşkuyu ve soruyu» (s. 182), «ne yapacaktım, vanayı soracak mıydım?» (s. 183) Belleği mi yanıltıyor dersiniz Nevin'i? Hem Nevin'in, hem onu kurgulayan yazar'ın hem de «Yaz Sonu» adlı bu romanı üreten üstanlatıcı'nın: Adalet Ağaoğlu'nun dalgınlığından mı söz etmeliyiz? Hasan öteki konuklarla birlikte yazlık evdeyken çözümlenmiş, bilincine, gerçeğine varılmış olanın Hasan gittikten sonra yeniden sorun durumuna getirilerek anlatılması başka nasıl yorumlanabilir ki?

Burada «Yaz Sonu»nun üçüncü bölümünün

anlatısal ve öyküsel düzeylerde çözümlenmesi gerekiyor.

— IV —

Az önce de değindiğim gibi Nevin'in anlatısı benöyküsel'dir ve Tahsin Yücel'i izleyerek söylersem: «İster yaşanmış, ister düşlenmiş, ister anımsanmış, ister uydurulmuş olsun, anlatıcı, kişiler arasında yer aldığı ve olaylar düzeyinde belirleyici bir işlevi bulunduğu zaman, anlatı benöyküsel olarak tanımlanır.» (2) Nevin bu benöyküsel anlatı içinde hem dostları ve eski kocasıyla geçirdiği dinlence günlerini, hem öldürülmesinden önce oğluyla buluşmaya hazırlandığı günleri, hem de İstanbul ve Lizbon'da geçirdiği günleri dile getiriyor. Nevin'in 136 sayfalık anlatısında bir kaç öykünün içiçe girdiği, bu yüzden kimi olayların sadece söylem düzeyinde bir önem taşıdığı ve öteki olaylara örgensel olarak eklemlenemediği rahatlıkla gözlemlenebilecek bir olgu. Örneğin Lizbon'da Salazar yönetiminin devrilmesinden sonra yapılan şenliği içeren parça sadece özgürlük, barış, sevgi gibi kimi ideolojik ögeleri imlemesi dolayısiyle işlevseldir. Okuru tereddüte düşüren anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki çelişki, öyleyse doğrudan doğruya öyküleniş biçiminden kaynaklanıyor. Şu saptamaları yapmakla yetiniyorum üçüncü bölümün bağlamında:

106 ila 175'nci sayfaları kaplayan parçayı, Nevin konuklarının gidişinden sonraki ilk günde yazmakta, ancak konuklarla birlikte olduğu ikinci ya da üçüncü günün olaylarını anımsamakta ve öykülemektedir. 176 ila 228'nci sayfaları kaplayan parça ise Nevin'in tek başına kaldığı ikinci gün yazılmakta, buna karşılık Hasan'ın geldiği birinci günle hep birlikte olunan

öteki günlerin olaylarını anlatmaktadır. 229 ila 243'ncü sayfalar ise Nevin'in evdeki son gününde yazılmakta ve konukların birlikte oldukları son gece ile Nevin'in son gecesinin olaylarını öykülemektedir. Böylece «vana» sorununu açıklamak olanağı da doğuyor: Nevin yalnız kaldığı birinci günde dinlencenin ikinci gününü anımsadığı ve o günün olaylarını öyküleidiği için Hasan'ın vanayı hiç açmadığını öğrenebiliyor. Buna karşılık 178, 182 ve 183'ncü sayfaları ikinci gün yazmasına rağmen Hasan'ın üç yıllık ayrılıktan sonra yazlık eve geldiği ilk günün olaylarını anımsayıp öyküledığinden, kocasının vanayı kapadığını sanıyor hala. Görülüyor: belirli bir zaman aralığında belirli bir olayın gerçekleşiş biçimi de, algılanış biçimi de değişmektedir. Nevin geçmişini yeniden kurarken, hiç kuşkusuz «gerçek olan durumlar değildir, gerçek olan şey akıştır, intikal sürekliliğidir, değişikliğin kendisidir» (3) diyen Bergson'u belki de farkında bile olmadan izlemekte ve onun şu yargısına katılmaktadır: «Eşya ve olaylar belli anlarda husule gelirler, şeyin ve olayın belirmesini görüp tesbit eden hüküm, ancak bunlardan sonra olabilir; demek oluyor ki hükmün kendisine mahsus tarihi vardır.» (4) Nevin eski kocası ve dostlarıyla yazevinde buluştuğu sırada da, onların gidişinden sonra da ikibuçuk yıl öncesinin, hatta daha eski günlerin kılı kırk yaran bir çözümlemesine girişirken ve bir yandan da güncelliği yaşarken uzamzaman'da sözcüğün tam anlamıyla yer değiştirmekte, dolayısiyle geçmişin yeniden algılanan düşünceleri, yargıları ve izlenimleri de nitelikçe değişime uğramaktadır.

Aynı şekilde Nevin'in öyküsünü kuran ve bir ara dışöyküsel duruma gelen yazar da anlatısının şimdisi ve geçmişi arasında gidip gelerek, somut dünyada karşılaştıkları ile tasarla-

dıkları arasında uyum sağlamaya, dahası: kurgusunun her kımıltıda yeni bir boyut kazandığını göstermeye ve sonunda, anların üstüste yığılmasından ibaret yaşam gibi kesinlenemeden sallantıda kaldığını anıştırmaya çalışarak aynı yolu izlemektedir: Çehov'un Vanya Dayı ve Üç Kızkardeş adlı oyunlarının kimi kişilerinin içiçe girmiş «Ama şimdi, yaşamak gerek», «bir bilebilsek, bir bilebilsek» (5) (s. 6) türünden sözlerle gelişen konuşmalarını Nevin'in üçüncü bölümde geliştireceği söylem'in öncülleri yaparak, dinlencesinin bir sabahında kumsalda yazılar görünce (s. 23) Nevin'in dostlarına ve eski kocasına kumlara «Biz Tanrıyız» ve «Biz kendimiziz» (s. 107) diye birbirini hem içeren, hem dıştalayan cümleler yazdırarak, motelde rasladığı sarışın delikanlı ile (s. 25) onun öldürülen arkadaşından (s. 28) bir Güney ile Memet üreterek ve sarışın delikanlının «her şey olması gerektiği gibi olmuştur» (s. 33) sözünü olaylar, ilişkiler, durumlar, düşünceler ve yargılardan oluşan bir anlatının sorgulayıcı ögesi durumuna getirerek, nihayet Nevin'in serüveninin bittiği yerde yeniden ortaya çıkıp şöyle diyerek: «Olması gerekeni bulmaya çalışıyorum.» (s. 257)

— V —

Ama olması gereken ancak yazılarak bulunabilir. Olayların uzam-zaman boyutunda her yeniden dizilişinde, anımsanışında ve yargılanışında neyin belirebileceği önceden kesinlikle bilinemez. Çünkü her kişi bir başka gözlemci, bir başka anlatıcı'dır. Nitekim yazar «bekçinin onon iki yaşındaki oğlu Yusuf»u (s. 18) bir daktilonun başına oturtarak, üstelik onun makinede «tek bir cümle kurmaya çalıştığına karar ve-

rerek» (s. 19) ve anlatma'nın «yaşam üstüne, yaşamın bir parçası üstüne ya da, yeni bir uydurma» (s. 31) olduğunu söyleyerek, Yusuf'un aynı verilerden ancak bir başka anlatı üretebileceğini imlemektedir. Öyleyse, yalnızca bu cümlenin bağlamında A. Robbe-Grillet'yi izleyebiliriz: «Son sözcüğünden sonra hiç bir şey olamaz, her şey kesinlikle bitmiştir. Şimdi eserin başından geçebilecek tek bir olay vardır: Aynı serüvenin tekrarlanması, yani projeksiyon makinesine film bobinlerinin yeniden takılması.» (6) Zaten yazar da aynen bunu yapmaktadır: «Soğuk, sisli, karmaşık kent günlerinde, önüme bir sinema perdesi kuruyorum. İşte o ak perdeye birbiri ardına düşen resimler. Bir rampanın başında bir yolcu otobüsü duruyor. İçinden bir kadın iniyor. Elinde bir yazı makinesi, sırtında çanta.» (s. 258)

Gelgelelim Fuat, Hasan, Doğan, Meriç ve Memetr'in olduğu kadar Kadir, Hatice ve Yusuf' un gelecekleri konusunda da okura hiç bir ipucu, hiç bir olasıl ön bilgi vermeyen bu kendi üstüne kapalı bitiriş, bu «kendi kendini anlamlandıran ve ancak kendi kendisiyle açıklanabilen» (7) roman, başladığı noktaya dönerek yine de bir bitmezliği, bir tükenmezliği imlemekle, yani yazarın bu anlatıyı yeniden yazabileceğini okurun da yeniden tüketebileceğini öne sürmekle kalmaz, yazarın yazmayı tasarladığı romanla anlatıcının anlattığı öykünün bakışımlılığını da vurgular: birinin sonu öbürünün başlangıcıdır. Üstelik büyük harfle yazılan «zaman»ı romanın biricik konusu durumuna getiren «Yaz Sonu», gerek anlatı, gerek somut dünya bağlamında durmaksızın «şimdiki zaman»ı araya sokar. Her iki düzeyde de her şeyi sorgulayan, araştıran şimdiki zaman'dır. Gerek yazarın «eski roman tasarısını» ertelemesine yol açan toplumsal/siyasal arka-planın (Kumsalda

TİT yazısı gördüm. Şimdi böyle çeşit çeşit tugaylar vardı. İNTİKAM deniyordu. SAVAŞ VAR. SAVAŞA HAZIR OL.» (s. 25), «Derken siyasadan konuşuldu. Delikanlılar ortalıktaki kargaşayı nerdeyse olağan karşılıyorlar. Üstelik çok sevdiği bir arkadaşı da, bilinmez nedenlerle öldürülmüş.» (s. 28) Nevin'in geçmişini anarken beliren toplumsal/siyasal arka-plana (Güney'in öldürülmesi, Portekiz'de Salazar'ın devrilmesi) eklemlenmesi, gerekse Nevin'in söylemi ile yazar'ın söyleminin hep özgürlük, barış, sevgi, yerdeşlikleri düzleminde kesişip örtüşmesi dolayısiyle.

Evet: **Şimdiki zaman.**

— VI —

Burada yeniden ayak değiştirmemiz, yazar'ın ve Nevin'in zamanlarından ayrılıp, daha doğrusu onları da içererek okurun zamanına geçmemiz gerekiyor: **bizim** öz zamanımıza. Nevin «anlattıkça öğreniyorum» (s. 220) diyordu. Biz de okudukça öğrendik ya da öğreniyoruz. Gerçekten de: Nevin'in «doğurduğuna bile sahip çıkamamış acılı geçmişi» (s. 247) aynı zamanda bizim şimdimiz değil de ne? Nevin'in daha yıllar öncesinde rasladığı «yüzbinliğin oğlu» hiç bir kez «defne dallarıyla donatmadığı» (s. 166) **Tarkan** adlı teknesinden inip bizim günlerimizin **Tit'ine** girmedi ya da onun «finansatörü» olmadı mı dersiniz? Bunun böyle olduğunu/olacağını daha başta söylemişti yazar: «Beş yıl öncesi karanlık bir dönemin sonuydu. Ardından daha karanlık bir dönemin geleceğini hiç birimiz bilmiyorduk.» (s. 23) Bu alıntı kesinliyor iyice: anlatının dünü de, hakkında hiç bir güvence vermeden üzerine kapandığı geleceği de **bizim** ve **burada** yaşadığımız/yaşayacağımız zamanlardır.

Biz de bir kişisiyiz metnin, onun üzerine kurulduğu özgül «karmaşık kent» in (s. 257) üyesiyiz. Nevin de tıpkı bizim gibi (ya da biz tıpkı Nevin gibi) us dışı olayların ötesinde olmak isterken, insanca bir yaşamın özlemini duyarken, bir dinlencede özgeçmişin yanılgılarını düzeltmeye uğraşırken, alabildiğine duymaktadır dışarsının baskısını: «Baktığımız yerlerde hiç bir eziklik, acıma, ikiyüzlülük, hiç bir bezginlik ,suçlama, suçlanma yoktu. Çevremizi saran şiddetin kanlı hayaletleri yoktu.» (s. 110) Burada dinleyeniz biz; yazar, Hasan ve bütün ötekiler gibi, kuşku yok; ama anlatının öne sürdüğü zamanın toplumsal/ideolojik bağlamı tarafından içerildiğimiz için söyleyeniz de. Nevin «hiç birimiz, o kan ve çürümüşlük kokusunun yatak odalarımıza dek daldığının, sevişmelerimizin içine dek sızdığının, o sevişmeleri doğrayıp pörsüttüğünün bilincinde değildik» (s. 185) diyor. «Hiç birimiz» sözcüğü bizi de kapsıyor. «Yaz Sonu» nun bitmeyişi asıl buradan geliyor: Okuru metnin bir kişisi durumuna getirmesinden. Okuma süreci içinde ona da durmadan metnin nesnelleştirdiği uzam-zamana eklemlenen bir uzam-zaman'ın olaylarını ürettirmesinden. Okur «Yaz Sonu»nun anlamını kavrayabilmek için de, metnin imlediği tarihsel/toplumsal/ideoloik bağlamı, yani içinde devindiği nesnel zamanı anlayabilmek için de hiç bir ayrıntıyı, hiç bir an'ı atlamamak zorunda. Çünkü söylendi: «Bizi ayıran yaşam değil, zaman.» Daha doğrusu; zamanın bilgisi. Sınamak ve sorgulamak gerekli bir yanlış üretmemek için. Çünkü «insanın her zaman geride unuttuğu bir şey —vurgalama benim A.O—» (s. 245) olabilir. Bir «vana» örneğin. Ya da en haklı görünen bir öldürmenin gerekçesi. Ya da çılgınca diye tanımlanan, mantığı kavranılamayan bir ölümün kuşkular, korkular, bencillikler yüzünden görülemeyen nedeni. Anlatı, bizi şu

yorumlamanın önüne getirip bırakıyor öyleyse: İnsanal ve bireysel ilişkiler bozulduysa toplumsal formasyonun ilişkileri (üretimin ve onun yeniden-üretiminin zorunlu ilişkileri) bireyleri şiddete ve öldürmeye ittiği, onları bu yolda kışkırttığı, örgütlediği için bozuldu ve bu süreç kendi uzam-zamanında ve nedenselliği içinde kavranılamadı.

Ne yazık ki bu yorumu bozan, daha sakıngan bir sözcükle söylersem «flulaştıran» bir görüntü var: «sanki gırtlağı sıkıla sıkıla yaş almış bir sakat delikanlı, topal (s. 139) Yazma ediminin başlangıcında bir kez anılan, anılınca da kurmacalığın zorunlu bir ögesi durumuna getirilen «deli oğlanın ölüsü» (s. 22) nün **değişmişi** olan bu «topal», «gagalanıp hiçlenmiş cinsel tarihi» nin (s. 148) ardında yatanın ne olduğunu anlamaya ve Hasan'ın «topluma güzel bir insan vermek istiyoruz, toplumsa örseliyor, vuruyor, öldürüyor ve biz oğullarımızı, kızlarımızı nerde, niçin yitireceğimizi bile bilemiyoruz» (s. 148) şeklindeki sözlerinde bu çabasının bir açıklamasını görür gibi olan Nevin'in ve «Kaybolan canlardan devletimiz sorumlu değildir» (s. 15) diyen yazar'ın söylemlerini iyiden iyiye ikircikli kılıyor. Bu söylemleri destekleyen, güçlendiren, dolayısiyle romanın öngördüğü ideolojik anlamlamayı açığa vuran bütün öteki göstergeleri de elbet: Tarkan'ı, Tit'i. Çünkü yazar birdenbire yer ve bakış-açısı değiştirerek olayların yeniden kurulmasını, anlamlandırılmasını isteyen sarışın delikanlının sözlerini öne sürüyor: «Siz de anıp anıp geçtiniz. Asıl görülmesi gerekenler üzerinde hiç durmadınız. Nevin'in gözünde de bir görünüp bir yiten —bir gece kuşu demiştiniz, kim olduğunu artık bile bile bir gece kuşu diye tanımlamakta diretiyorsunuz-sakat delikanlıdan hep uzak durdunuz.» (s. 248) «İnsanı tedirgin eden karanlık bakışlı» (s. 178) topal son

anda öykü düzeyinde belirerek yeni bir anlamsal devinim yaratmaya uğraşıyor. Anlatıy: ta başa, «bizler av mıyız, avlanan mı?» (s. 7) sorusuna döndürmek ve Nevin'in bambaşka bir toplumsal/siyasal/ideolojik arka-plan oluştuktan/oluşturduktan sonra söylediği «Biz kendimiziz. Sunan da, sunulan da. Cellat da, kurban da.» (s. 126) cümlesini o soruya eklemlemek istiyor. Yazar da baştan beri belirlenen toplumsal ön ve arka planı ortadan kaldırmak pahasına ve sırf anlatının anlatmaktan ibaret olduğunu kanıtlayabilmek için, Nevin'e «dokunmak isteyen» topalla onun bu isteğini «anlayamayan» Nevin'i birlike yok ederek ve birbirinin hem «kurbanı», hem «celladı» kılarak bu isteğin yanına kayıyor. Ama bunu yapar yapmaz, Güney'in ölümünün ardında da unutulmuş, anlatının hemen görülen yüzündeki nedenlerin ve olayların dışında kalmış bir «gölge» nin bulunabileceğini, dolayısiyle bu ölümün de çok başka bir uzam-zamanda yeniden algılanabileceğini, kavranabileceğini ve yine dolayısiyle hem kendisinin, hem Nevin'in söyleminin bir yanılsama, daha doğrusu yanılma olduğunu öne sürmüş olmuyor mu? Şunlardır artık burada vurgulanan: Ayrı bir gözlemci ve ayrı bir zaman; bireysel bir sorun ve bireysel bir çözüm.

Yine de sorulabilir: Nevin'in tam «başardık» diye bağırdığı bir zamanda gölgelerden çıkıp gelen topalın kurbanı olması bireyci ve kaderci bir imleme olarak görülebileceği gibi şöyle bir uyarının imi olarak da görülemez mi: Toplumsal kurtuluş gerçekleşmeden bireysel kurtuluş gerçekleşemez, kan ve şiddetin egemen olduğu bir toplumsal formasyonda (ister yazınsal, ister nesnel olsun) mutluluk bir olanaksızlıktır.

Bu askıda bırakılmışlık, başarısı mıdır dersiniz «Yaz Sonu»nun, zaafı mı?

Anlatı'nın biricik gerçeğinin kendisi olduğu-

na inanıyor ve anlamın ancak metinden üretilebileceğini, metinde eklemlenebileceğini öne sürüyorsanız: başarısı. Anlatı'nın dış gerçekliğin elden geçirilmiş, düzenlenmiş bir yansısı olduğunu savunuyor ve militanca bir tavır almasını istiyorsanız: zaafı.

NOTLAR:

(1) B. Russel: «Rölativitenin Alfabesi» s. 56, Çev: V. Erdoğdu, Onur Yayınları.

(2) T. Yücel: «Anlatı Yerlemleri» s. 26, Ada Yayınları.

(3) H. Bergson: «Düşünce ve Devingen» s. 11, Çev: M. Katırcıoğlu, MEB Yayınları.

(4) A.g.e., s. 19.

(5) Vanya Dayı'da örneğin Astrof şöyle der: «Bizden iki yüz sene sonra yaşayacak olan insanlar, hayatlarımızı böyle ahmakça ve böyle zevksiz bir halde harcadığımız için, bizimle alay edecekler ve belki de onlar, mesut olmanın çaresini bulacaklar.» A. Cehov: «Vanya Dayı», s. 78, Çev: G. Güney.

Sonya'nın sesi ise iyiden iyiye yazar'ı ve Nevin'i ansıtır: «Yaşamak lâzım. Biz, Vanya Dayı, yaşıyacağız (...) Diyeceğiz ki: biz çile çektik, ağladık, acı günler geçirdik, (...) Bizim hayatımızın da sessiz ve güzel ve bir okşayış gibi tatlı bir hal aldığını göreceğiz. Ben inanıyorum, inanıyorum.» A.g.e s. 88-89.

(6) A. Robbe-Grillet: «Yeni Roman» s. 79, Çev: A. Bezirci, Yazko Yayınları.

(7) T. Yücel Anan: M. Rifat Güzelşen: «Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme» s. 21, İÜ Yayınları.

(8) Anlatının öteki kişilerinin çözümleme dışında bırakılmasının bir eksiklik olduğunu biliyorum. Gerçi onların öykülerini Nevin anlattı ama, her birinin hem Nevin'in, hem kendilerinin özgül uzam-zamanlarında yaptıkları yolculuğu hiç bir an görmezden gelmedim. Çözümleme düzleminde ikincil kişiler olarak bırakıldılarsa nedeni şu: Hepsini içeren bir okuma girişimi, bir «dergi»

çalışmasının oylumunu büyük ölçüde aşmayı gerektirir.

Aynı nedenle, romanın çok daha yetkin bir yapıt olmasını engelleyen anlatı ve öykü düzeyindeki kimi fazlalıkların, tutarsızlıkların üzerinde de duramıyorum. Örneğin: «Yazsonu»nda bu okuduğumuz romanın yazıldığını, Ağaoğlu bu kadar çok araya girmeden, üç-beş imlemeyle belirtebilirdi. Örneğin: Nevin'in söylemini yer yer saptırır gibi olan söylencel ögeler daha tutumlu kullanılabilirdi. Ne var ki, metnin iç ilişkileri düzeyinde gerçekleştirilecek böylesi bir kanıtlama, bir «dergi» çalışmasını da, ister istemez bir «kitap» a dönüştürürdü.

YALANLA GERÇEK: ANLATININ İKİ YÜZÜ

«Tarihin olguları arı bir biçimde varolmazlar ve varolamazlar: her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansırlar.» —E.H. Car—(1)

Bir anlatı çözümlemesine tarih bilimine ilişkin bir alıntıyla başlamamız fazla yadırganmamalı: her roman çünkü, önünde sonunda toplumsal ve bireysel olguları, dahası: onların bir yorumunu içerir. Anlatıcı ya da anlatıcılar geçmişlerine ve şimdilerine ilişkin binlerce küçük parçayı dilin içinde birbirine eklemlerken bir seçme yapmakta, olayları belli bir doğrultuda izlemektedir aslında. Bu yüzdendir yalnızca kendi iç ilişkilerine ve gerçekliğine gönderme yapan bir romandaki kişilerin birbiriyle çelişmesi kimi zaman ya da birbirini yalanlaması. Tarihçinin «tarih yazmaya başlamadan önce, tarihin ürünü» (2) olması gibi, her anlatıcı da anlattığının ürünüdür elbet. Bir olgular bütünü yalnızca «bir» kişinin gerçeğini içermez, tam tersine: o kişiyi çevreleyen, onu belli bir pratiğe yönelten başkalarının gerçeklerinden kurulur. Ama derdemez, olayları «kataloglayan» bir belleğin, sonra da bu olayları ilişkilendiren bir anlağın ve onları açığa vuran bir dilin ürünü olur. Besbelli: kişiler sadece anlattıklarını açıklamakla kalmazlar, onlar tarafından açıklanırlar da. Örneğin Dimitri Karamazof'un içinde yer

aldığı çeşitli olaylarda, onun kişilik yapısını açığa vuran, ama söyleminde belirtilmemiş ögelerin oldukça kesinlikli bir bilgisine ulaşır okur. Anlatı kişisinin dilin içinde kendiliğinden biçimde yaşadığı, bir eyleyen olarak katıldığı olaylar ve dışa vurduğu duygular; metni yeniden-üretenin (okuyanın) gözünde o kişiye ilişkin bir kanı oluşmasına yol açar. Söylemek bile fazla: kişiler bu kanının farkında değildir. Selım İleri'nin son kitabı «Yaşarken ve Ölürken» in aynı zamanda romancı da olan bir anlatıcısı: Bayan Tuna Suna mektuplarına, kurumuş çiçeklerine bakarken «bunlar benim özel tarihim» (s. 327) demekte haklıdır alabildiğine: Geçmişini okumakta, dersler çıkarmaktadır ondan; geleceğe ilişkin dersler. Ne var ki, bu «kayıt tutanın zihninden yansıyarak» yazılmış tarihi okuyan başkaları ilişkilere dışardan baktığı/bakacağı için olguları farklı bir doğrultuda sıralayacak, yaşadıklarının, yani geçmişinin olaylarını yeniden yorumlayarak bir «taslak» oluşturan, oluşturmaya çalışan romancının konumunu Tuna Suna gibi algılamayacaktır doğallıkla. Anlatılanın ve anlatımın ögelerini okur kendi yaşam deneyleri, kendi bilgi birikimi açısından kurgulayacak, Tuna Suna'nın içinde yaşadığı için göremediği olguları yakalayacak, dolayısiyle anlatıcının kendisine ilişkin gözlemlerinden daha yansız, daha nesnel bir yorum elde edebilecektir. Ya da edebilme şansına sahip olacaktır.

Her romanın kurduğu anlatısal uzam-zamanla o kurmacanın gerçekleştirildiği nesnel uzam-zaman arasındaki diyalektik birlik de büyük ve küçük harfle yazılan «tarihi» hep göz önünde bulundurmayı gerektirir elbet. Hele «Yaşarken ve Ölürken» in anlatıcısı daha hemen üçüncü sayfada «hepinizin bildiği gibi, acıklı ve sevgili yurdumuzda, son yıllar bir kentten ötekine gitmek, sonra da geri dönmek başlı başına bir

olay» (s. 9) diyor, üstelik bu «sevgili ve acıklı yurdumuz» nitelemesini elli iki sayfalık birinci bölümde dört defa daha yineliyorsa. (s. 21, 35, 41, 56) Dahası var: Anlatıcı söyleminde «saat yirmi dörtte başlayan sokağa çıkma yasağı nedeniyle» (s. 22), «ülkemizde siyasal inançları yüzünden cezaevlerine girenler olduğu gibi vurgunla Paris'te yaşayanlar da vardır» (s. 30), «çılgınlığın siyasal adlarla anıldığı şu yıllarda» (s. 44), «sokaktaki garip ateş kes havasına» (s. 294) gibi açıklamalar yapıyorsa; romanın öteki iç anlatıcıları da (Turan, Tuna Suna, Cemil) benzeri durumları dile getiriyorlarsa, yaşanmış/yaşanan tarihle yazılmış/yazılan tarih arasındaki ilişki sorunu başlı başına bir önem kazanır. Çünkü apaçık görülüyor «Yaşarken ve Ölürken» de: Anlatı zaman (lar)ı ile öykü zaman(lar)ı son çözümlemede örtüşüyor, hem anlatısal, hem nesnel düzlemde aynı tarihsel dönemi imliyor ve okuru, o dönem üzerinde düşünmeye çağırıyor. Turan da, Tuna Suna da, Cemil de tıpkı «Yaşarken ve Ölürken»in anlatıcısı gibi anlatılarını hem aynı zaman dilimi içinde gerçekleştiriyorlar, hem de o zaman dilimi içine yayılan öyküleri dile getiriyorlar. Örneğin Turan «taşra»ya gitmek amacıyla Milli Eğitim Müdürlüğüne nasıl başvurduğunu anlatırken «kapıda aşağı sarkık bıyıkları, yeşil parkaları ve enikonu kısa kesilmiş saçlarıyla» (s. 68) dikkati çeken iki «delikanlıya» rasladığını ve kendisine «komünist misin?» diye sorduklarını özellikle belirtir. Aile dostu senatörün «oralarda kır gerillasını başlatmayacağım kanısına» (s. 71) vardığını, Milli Eğitim Müdürlüğünde bir şube müdürünün «sizin gibi ülkücü arkadaşların taşraya geçmesi, davamızın tek hedefidir» (s. 72) dediğini açıklar. Turan «çorak ve yoksul, ıssız ve yazgısına terk edilmiş» (s. 88), çocukların «kayıtsız ve usançlı» (s. 89) olduğu, «ölümün ve bereketsiz top-

rağın karanlığının» hayat yerine geçtiği» (s. 111) Y.'de Ebazer'in (Abuzer'in) resimlerine bakarken «resim bir ihtilal bildirisi gibiydi» (s. 115) diyerek siyasal imlemeyi bu kez karşıt yönden sürdürür. Dahası, üzerinde ayrıca duracağım parti kurulmasına ilişkin toplantıda «önder»e açıktan bir eleştiri yönelterek ve «son yirmi yılın Pavlov'u haklı çıkaracak siyasal koşullandırmaları» (s. 152) diyerek bireysel serüvenini hem öykü uzamanın, hem anlatıların kurulduğu ve gerçekleştirildiği uzamın siyasal tarihine eklemlediğini sezdirir: açıkça. Bir aktörün duygulandırıcı tonuna da sahiptir Turan yazgısındaki bu birlikteliği vurgularken: «Taşra töresi kadar, taşra kılıklı sosyalizmden de tiksindiğimi size haykırmadan edemiyeceğim baylar.» (s. 263)

«Toplumcu» romancı Tuna Suna da tamamlayamadığı «taslak» ı «Yaşarken ve Ölürken» in anlatıcısına iletirken yazdığı mektupta da vurgular siyasal ve bireysel tarih arasındaki yazgı birliğini: «Taslak, sana, pek çok acıdan sonra asıl insanî ve toplumsal —bireysel demiyorum, b.ireysel özgürlüğümüze daha çok var, daha çok sınavdan geçeceğiz onun için— kurtuluşumuzun sevgicil ilişkilerde aranması gerektiği konusunda bulanık ipuçları getirmişse, yürekten se? vineceğim.» (s. 299) Bireysel yıkılmışlığından kurtulabilmek amacıyla deniz kıyısındaki B. ilçesine «çekilen», orada derinlemesine bir özeleştiri yapmaya uğraşan Bayan Tuna Suna daha da acı saptamalar yapar: «sosyalizmimiz ölüm kusmaya başlamıştı» (s. 302), «bu gençleri anlamaya olanak yok. Parti'ye giriyorlar, en önde bağırıp çağırıyorlar, bir dolu açmaza sebep olup ondan sonra hiç bir sorumluluk taşımaksızın çekip gidiyorlar.» (s. 307) O deniz kıyısında «bireysel ve toplumsal ölümü» (s. 307) yazmaya çalışan Tuna Suna, film yönetmeni Hasan Akın'a «haraç alınıyor. Cinayet şebekeleri

türedi. Memleket yıkıma sürükleniyor» (s. 359) sözleriyle ulaştığı sonucu açıkladığında şu cevabı alır: «faşizm yaşanmalı» (s. 359)

Anlatısına «zaten bizim aramızda hiç kimse birbirini sevmedi» (s. 375) diye başlayan ressam Cemil, apaçık tanımlar kendini: «toplumdışı bir adamım ben» (s. 379). Gelgelelim Cemil de toplumsal ve siyasal olaylar tarafından kuşatıldığının, onların içinde eylediğinin, dahası: biçimlendiğinin bilincindedir: «o silah seslerinden, pahalılığı protesto etmek adı altındaki 'dükkan kapattırma' eyleminden, her gün vurulan insanlardan, böyle hep ölümün içinden yürüyüp geçişimizden kendimi uzak tutmaya çalışıyordum. Tiksiniyordum bütün bunlardan. Kendi sanat dünyamla gerçeklikteki yaşamın karşıtlığı, çoktan paramparça etmişti beni.» (s. 388) Toplumsal içerikli tartışmalardan yıpranan, böylesi sorunların dışında kalabilmek amacıyla «ıslak bir lağım sıçanı gibi çatı katına sığınan» Cemil (s. 392) «özel tarihlerinin» (s. 403) bir anlatıya dönüştürülmesi olasılığını göz önünde bulundurarak şunları söylemekten de alamaz kendini: «iyilikle kötülüğü, bireycilikte toplumculuğu en içiçe biçimde yaşamış insanlar olduğumuz da belirtilmeli.» (s. 403) Durmaksızın biricikliğini öne sürmesine, bu öne sürmeyi davranışlarıyla çelişen oldukça sağduyulu «hiç kimse 'herkes' gibi değildir» (s. 461) cümlesiyle dile getirmesine rağmen, anlatısını yine de içinde yaşadığı toplumun ve çevrenin siyasal içerikli terimleriyle sona erdirir Cemil: «yakalanma, suçlanma, mahkum edilme yılgılarıyla boğuşuyorum.» (s. 462)

«Özgeçmişinde aylaklığın, serseriliğin payı büyük» (s. 8) olan «Yaşarken ve Ölürken»in anlatıcısı «o yağmurlu akşam» (s. 29) estetik sorunları üzerinde düşünürken ve anlatısında «günbatımı kasvetinin anlatı boyunca süreceği-

ni» (s. 21) belirtirken çıkıp gelen konuğunun «ille toplumcu olmak zorunda mı hissediyorsunuz kendinizi?» sorusunu «sağcı değilim» (s. 49) diye cevapladığında, daha önce alıntıladığım siyasal arka-planı belirten sözlerini pekiştirmekten başka bir şey yapmış olmaz.

Görülüyor: Turan da, Tuna Suna da, Cemil de «Yaşarken ve Ölürken»in anlatıcısına seslenen, daha doğrusu ona yazılmış «benöyküsel» anlatılarında hep toplum önünde ve siyasal bir hesaplaşma içinde olduklarını sezdirdikleri gibi, «aylarca, aralıksız çalışan» (s. 463) anlatıcı da okura seslenen anlatısında (anımsayacaksınız: «hepinizin bildiği gibi» (s. 9) diyordu) «önce hayat var çünkü. O hayatı yaşatacağız kağıtta» (s. 31) diyerek ve «kişisel yaşantılarımız bile toplumsal sarsıntıların, toplumca katlanmak zorunda kaldığımız dehşetli çatırtıların nedeni gibi yansıyor» (s. 37) cümlesini ekleyerek aynı sorunlar bağlamında yazdığını bir kez daha anıştırır.

Kuşku yok: «tarih» yakın geçmiş olarak anlatının hep gündemindedir. Her şey Tuna Suna'nın vurguladığı gibi «Her an yeniden-yeniden yitirilen bir insanlaşma süreci»nden (s. 374) ibaretse, nasıl olmasın?

Gelgelelim «Yaşarken ve Ölürken» in anlatıcısını izleyerek söylersem «karanlık bir dönemde» (s. 35) yaşayan bu insanlar bir türlü «yaşadıkları» üzerinde görüş birliğine varamamakta, bu yüzden aralarındaki insanal iletişim sürekli kopmaktadır. Dahası kişiler bütün isteklerine rağmen topluluk oluşturamamakta, olaylara kendilerince gerekçeler uydurmakta, o gerekçeleri aklamakta ve yapayalnız kalmaktadırlar. «Gelgeç ilişkilerin ihanetlere» (s. 41) açık olduğunu belirten anlatıcı «bütün insan ilişkilerinde hem arkadan vurdum, hem de vuruldum» (s. 42) diye yazarken hepsinin adına

konuşmaktadır sanki. Kendilerine verilmiş koşullarda ama birer «birey» olarak tarihlerini yapan bu kişiler kendilerince algılayabildikleri ve anlatarak değiştirdikleri gerçekliği bir yumak gibi dolaştırırlar. Alabildiğine ikircikliidir tanıklıkları. Sürekli birbirlerini tekzip ederler. Anlatısal uzam-zamana ilişkin gerçekliğin ögeleri, çizime göre yerleştirilmeden önce yere dökülüp etrafa saçılan mozayık parçalarıdır. Onları bir araya getirip mozayığı bütün olarak seyretmek işi okura bırakılmıştır. Örneğin Turan Karayazgı'da düzenlenen bir eğlence gecesini betimlerken şunları söyler: «ilçe başkanı çuvalı açarak, bahçedeki izleyicilerin üzerine bembeyaz güvercinler uçurdu.» (s. 185) Bu sözleri (söylendiklerini ya da yazıldıklarını bilmesi gerekiyor) «ölüm ve öldürülme korkusu içinde yaşanılan» günlerde ve «deliliğin eşiğine geldiğini ayrımsadığı» (s. 392) bir sırada Cemil yankılar: «Çılgınca resimler yapıyordum. Örneğin beyaz güvercinler uçuran bir soytarıya, locadan bakan iki hanımefendi kanlı mendiller fırlatıyorlardı.» (s. 392) Cümledeki soytarı sözü dikkatimizi çekmeli elbet. Apaçık: Kişiler her kıpırdayışlarında toplum ve siyasa ile karşılaşmaktadırlar.

Ama önce romancı Tuna Suna'nın bir cümlesine kulak vermeliyiz: «Ne tuhaf, anılarımız bile yalan.» (s. 300)

— II —

Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdiğini ve yerli halk arasında «Karayazgı» —bu adın simgeselliğini belirtmekten utanalım artık— adıyla anılan Y. ilçesine resim öğretmeni olarak atandığını daha sonra öğreneceğimiz Turan, İ. kentinde oturan anlatıcının (Tuna Suna gibi bir ro-

mancıdır o da) kapısını çaldığında «yağmurun boşanırcasına yağdığı, ölgün bir güz akşamı» dır (s. 40). Tuhaf bir raslantıyla, Turan, insanların «gömülmemiş cesetler gibi baktığı» (s 79) Y. ilçesine de «bir sonbahar günü» (s. 61) varır.

Gelgelelim «yatağın bitişiğinde, yerde toprak testi duruyordu ve bu testinin varlığı bile insana mezarı, ötedünya gizlerini anımsatmaya yetiyordu» (s. 82) türünden betimlemeler yapan İ.'deki Milli Eğitim Müdürlüğünde çalışan bir memureyi «deri taklidi çantasını açıp, gümüş aynasını çıkardı, rimellerini tazeledi» (s. 70), Y.' deki ilk gecesini geçirdiği odayı «bu basık tavanlı, bir yatak, yün bir yorgan ve çıplak ampulden oluşan» (s. 83) diye ayrıntıyla anlatan Turan'ın ilçeye adımını bile atmadığını öğreniriz. Hürriyet Lisesi'nin «horoz dövüşü» resminin önünde bezik oynarken «kalp krizinden ölen» (s. 258) Recep Bey olmayan müdürü «Hangi Turan?» (s. 274) diye sorar Y. ilçesine giden anlatıcıya. Dahası var: Biyoloji öğretmeni Ayten hanımın dışında hiç bir gerçek kişi de yoktur Y'de. Ne «ilerici» bir parti kurmaya çalışan aydınlar (Kakavan Selim, Raif Bey, Cenap Nahım, Muammer Bey, modaevi sahibesi Asuman) ne görkemli bir düğünle evlenen Abuzer ile Emine. Hatta anlatıcının görüşüp konuştuğu Ayten hanım bile Ayten hanım değildir. Turan şöyle tanımlar Ayten'i: «hayatım boyunca aradığım ve arayacağım şiire en yakın olan şeylerden biriydi.» (s. 102) Onun «alaca ışıkta», «gözlerini kapayarak» dans ettiği «tüy kadar hafif» (s. 218) kadına hiç mi hiç benzemez anlatıcının gördüğü Ayten: «elinde büyük pembe bir naylon torba ve kolunda derisi pürtüklenmiş siyah, eski bir kadın çantası» (s. 277) vardır onun, sanatla, resimle değil «terliksi hayvanla» (s. 279) ilgilenir, dahası kuramlar geliş-

tirir, «çayına yağlı halkaları batırır, yumuşamış hamuru ağzında uzun uzun geveler» (s. 280) Kısaca «bir karikatür, bir tragedya parodisidir» (s. 280) bu Ayten. İşte bu öteki gerçektir hayaletleri anımsatan. Gerçi biliyoruz bütün bu olayların uydurma olduğunu, Turan'ın uydurmaları olduğunu. Öyle ya, Y. ilçesindeki serüven, aslında resim öğretmeni değil Akademi'de öğrenci olan Turan'ın (Tuna Suna'nın anlatıcıya «Cicim, Akademi'de henüz o. Deli bu çoçuk» (s. 291) yolundaki açıklaması ile Cemil'in Perihan Sezer'in evindeki yemeği anlatırken «Turan'ın Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünde öğrenci olduğunu öğrendim» (s. 389) demesi kanıtlıyor bu durumu yeterince) Cemil'e anlattığı öykü değil mi?: «Durup dururken öyküler uyduruyordu. Bunlardan biri beni de adamakıllı etkilemişti. Akademi'yi bitiren genç bir delikanlı doğunun herhangi bir kasabasına atanıyordu. (...) Hatta öykünün sonunu birlikte uydurmuştuk. Kasabada Ayten hanım adlı bir biyoloji öğretmeni vardı., evde kalmış yaşlı bir kız.» (s. 401-402)

Böylece belli ölçüde aydınlanıyor durum: Turan yaşadıklarını, başka bir söyleyişle «özel tarihini» dönüştürerek yazıyor. İ. kenti ile B. ilçesinde Cemil'in ve Tuna Suna'nın çevresinde tanıdığı kişileri, örneğin Asu'yu Asuman'a, orfozcu teknesinde çalışan Nihat'ı Savcı Yardımcısı Nihat'a, Galeri sahibesi Cenap hanımı kimya öğretmenine, un fabrikatörü olan kocası Muammer beyi bıçkıevi sahibine, İ.'de geçen bir cinayet olayını ilçede Nuri Yoldaş'ın öldürülme olayına, en önemlisi: «ruhen sevdiği» (s. 265) Cemil'i Ömer'e çeviriyor. Romancı Tuna Suna anlatıcıya yazdığı mektupta «anıların maddî gerçeklikle en küçük bir ilintisi yok» diyerek ve «verilerin sahtekârca düzenlendiğini» (s. 300) ekleyerek gerekli uyarmayı yapmıyor değil. Gel-

gelelim hayaletler yine de izbelerine çekilmiyorlar. Çünkü Tuna Suna'nın roman taslağındaki veriler de fazla güven verici değil: Örneğin B. ilçesindeyken Cemil'den «yaptıklarımdan iğreniyorum! durup dururken senin portreni yeşil ışıklar serpiştirerek kirletmiştim bir gece. Kaç kez intihar etmeyi düşündüm (s. 395) diyen bir mektup aldığını yazıyor. Oysa Cemil anlatısında hiç bir kez Tuna Suna'ya herhangi bir mektup yazdığından söz etmiyor. Üstelik bu «portre» sahnesini bir başka yerden biliyoruz biz: Turan'ın anlatısından; Ömer'le (Cemil'le) olduğu bir gecedir: «çok tuhafıma giden bir şey yaptı: eline fırçasını alıp, boyaları tek tek inceleyip çok çiğ, zehir gibi bir yeşil seçti ve Bayan T.'nin portresi önüne geçerek, gözlere bir kaç ağu yeşili kıvılcım fırlattı.» (s. 244) Buna karşılık Cemil, Tuna Suna'nın hiç söz etmediği, oldukça önemli «üçlü bir akşam yemeğinden» —Turan da vardır— ayrıntılar veriyor: «bir ara Tuna Suna ağladı. Ağladığında beni yanında görmek istememiş olan bu kadın, eski sevgili, şimdi sessizce ağlıyordu.» (s. 438) Dahası: «yine de bir şeyleri onarmaya çalışan» (s. 456) Cemil, Turan'la kesin olarak ayrıldıkları o «gözyaşlarıyla» geçen «8 Ağustos Pazar günü» (s. 456) Tuna Suna'ya gittiğini anlatır. «Barışmak, öncesiz sonrasız bağışlanmak» (s. 457) amacıyla dikenlerine aldırmaksızın gül koparır bahçeden: elleri kan içindedir. Ama «gülleri görünce geri çekilir Tuna Suna» ve Cemil «yine de uzatır kan damlacıklarının yol yol pembe taç yapraklara bulaştığı gülleri» (s. 458) Tuna Suna ise gülleri «girişteki ceviz masanın üstüne» bırakır ve «Birazdan bir arkadaşım gelecek» (s. 458) der, buz gibi. İşte bu çok önemli sahne, onca duyarlıklı, geçmişiyle, «özel tarihiyle» hesaplaşan Tuna Suna'nın anlatısında tek satırla bile yer almaz. Yine Suna Açalya'nın «kendini astığını» (s. 374) yazar. Oysa Turan

«Yaşarken ve Ölürken» in anlatıcısına verdiği anılarında, Açalya'nın Akademi Balosunda «dans ettiği markiyle evlendiğini« (s. 264) söyler. Cemil'in anlatısında ise gerçek daha da başkadır: «Açalya'yı gördüm. Akademi'yi bitirmiş. Nihat adlı manken bir çocukla gördüm onu.» (s. 459) Ama bir intihar eden var yine de: «Asu hemen İ.'ye dönmek zorunda kalmış; çünkü kız kardeşi —galiba şizofrenikmiş— kendini öldürmüş, asarak.» (s. 460)

Daha ne çok yalan var: Ömer (Cemil)'le tanıştığı ilk gece onun evine gidişlerini şöyle anlatıyor Turan: «Karakolun önünde makinalı tüfekleriyle polisler duruyordu. Ömer'le bana kuşkulu kuşkulu baktı polisler. Ömer polislerin ayırdında değildi, önlerinden geçtik.» (s. 227) Cemil'in anlatımı ise farklıdır alabildiğine: «Karakol kapısındaki polislerden tedirgin oldum. Biz eğlentiden dönüyorduk ve onlar şu amansız gecelerimizi bekliyorlardı.» (s. 399) Örneğin Turan Cennet Bahçesi'nde rezalet çıkardığı gece Ömer (Cemil) in evine gittiğinde, yine «özezerliğinin doruğuna» (s. 240) çıkar ve beklenmedik bir hareket yapar: «Bir iki adım yürüdüm. Şaşkınlıkla beni süzüyordu. Ansızın ellerini tuttum ve bu elleri öpüp başıma koydum.» (s. 243) Bir başka gün de Turan «ayrılma» kararını açıklar ona, Sabih, film yönetmeni Hasan Akın ve sevgilisi Nil'le birlikte olup sonra ayrıldıkları bir gündür, lokantadadırlar: «Ömer, dedim, bir şeyler yapmadan, bir takım işleri başarmadan yanında olmak, seni görmek istemiyorum artık. Arkadaşlarınla da tanışmak, Bayan T yle ilerde de görüşmek isterim. Ama sana lâyık olunca.» (s. 253) Oysa Cemil'in anlatısında «el öpme» sahnesi ile «başarmak, lâyık olmak» sözleri «soğuk ayazlı bir nisan gecesi, onca kalabalık bir cadde ortasında» ve «tam dolmuşa binerken» (s. 402) gerçekleşir. İki ayrı olay bir-

leştirilmiştir burada. Aralarındaki ilişki açısından önem taşıyan başka olgular üzerinde de anlaşamaz Turan'la Ömer-Cemil; alıp verdikleri andaçlar konusunda bile. Örneğin Cemil Turan'ın kendisine «yaşlıca, yıkık, kederli bir kadının resmini» (s. 420) armağan ettiğini bildirir ve şöyle betimler o resmi: «resimdeki tek canlılık, kadının kucağında —yaşamın bütün acılarından uzak— kıvrılıp uyumuş bir sarman kediydi.» (s. 420) Oysa Turan'ın anılarında şunları okuruz: «Hadiye hanımın tasarımsal bir resmini yaptım. Hadiye hanım uçucu, kanatlı bir şiirler sonbaharı gibiydi. Bu resimde kaynağı belirsiz bir ışık, bir tek sarman kediyi aydınlatıyordu. (...) Kahvecinin ben yaştaki çırağına hediye ettim.» (s. 65-66) Turan'ın Ömer'e (Cemil) armağan ettiği «eski bir resmi» dir: «kahverengi tonlarındaki soba» (s. 237)

Tuna Suna'nın ve Cemil'in mektup ve anlatılarının hem dolaylı, hem dolaysız yazılma nedeni olan Turan'ın anıları da, kişiliği de kararsızlığa sürükler okuru. Gerek anlatıcıyla yaptığı konuşmadan, gerekse anılarından çıkardığımız kadarıyla Turan, hiçbir zaman öyle inanmış bir toplumcu değildir. Örneğin taşra ile ilgili gözlemlerini açıklarken anlatıcıya şöyle der: «Oradaki sorun, bana sorarsanız, kapitalizmle, iç sömürüyle filan çözümlenecek gibi değildir» (s. 53) Y. ilçesindeki parti kurma çalışmalarına biraz da zorla katılır. Çünkü «çok acıklı, tabii bir okadar da gülünç dünyamıza toplumculuğun nasıl uygulanacağı konusunda kuşkuları vardır.» (s. 120) Turan'ın. Üstelik ilçedeki çalışmaları yönlendirmek amacıyla İ.'den gelen kuramcı-önder Sefa Akdağ'a «halkı kandırmak durumundaysak, hangi olgunlaşmış koşullardan söz açabiliriz (s. 152) diye soracak kadar disiplin duygusundan yoksun olduğunu ve kuşkuculuğunu açığa vuran Turan, önderin kişiliğine gü-

venmediğini de sezdirir: «Öteki uyduruk sol partilerden söz açarken, gözleri öfkeyle parlayıp duruyordu. Zaten ileri bir düzen adına konuşmasına rağmen insanlığa, özellikle de bu ülkenin insanına garip bir öfke duyuyordu Sefa Akdağ.» (s. 151) Kendi sözlerine bakacak olursak, Turan, estetiği «gerekli bulan», ama sadece «yaşadığımız hayatı yok saymaya kalkışmadığı sürece» (s. 57) gerekli bulan, bunun dışında insanal değerlerin yürürlükte olacağı başka bir yaşamın, «yarınki yaşamın manifestosunu» (s. 205) arayan bir genç adamdır. Gelgelelim, anlatıcıya «edebiyat özgüldür» (s. 52) diyen, estetik sorunları en az onun kadar önemseyen, «her toplumun kendi özgül koşullarından kaynaklanan genel şiiri» (s. 63) peşinde koşan Turan, Tuna Suna ile Cemil'in anlatılarında bambaşka bir kişilik olup çıkar. Tuna Suna'yı dinleyelim: «Turan, İktisat'a girdi. İktisat bilimini biraz da 'partililiği nedeniyle seçmişti sanırım. (Anımsayalım: Turan İşçi Partili olduğundan söz etmediği gibi, ilçedeyken katıldığı parti kurma çalışmalarında da şöyle bağırmıştı: 'taşra kılıklı sosyalizmden de tiksindiğimi size haykırmadan edemiyeceğim baylar (s. 263)) Onun kafasında iktisat, her türlü toplumsal sorunu çözümleyecek tek bilim dalıydı. Fakat bu çocuktan en açık seçik anımsadığım şey, o sıralardaki sanat düşmanlığıdır. Bir konuşmada, sanattı, edebiyattı, tümüne dudak bükmüştü.» (s. 301). «Kışkırtıcı sanatdışı işlere (şiir adı altındaki kepazelikler, plak-kaset devrim şarkıları, inanılmaz çirkinlikteki duvar afişleri, vb) açıkça hayranlık besliyordu.» (s. 304) Tuna Suna'nın mektubunda belirttiğine göre, İktisat Fakültesinden ayrılan Turan «1977 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne giriyor» (s. 304) Sanat çevrelerinde yaşamaya başlayan Turan «boheme ve melenkoliye» (s. 305) kapılmasına rağmen, Sabih'le birlikte tuttukları çatı katında yine de «toplumcu sanat»

tartışmalarını sürdürüyor elbet. Ama giderek partiyle ilişkileri zayıflıyor Turan'ın ve Tuna Suna'dan öğrendiğimize göre arkadaşı Sabih'in «ihracıdan sonra» gayet romantik bir davranışla —bir öbek kır çiçeği götürerek partiye— «istifa ediyor» (s. 306) Cemil de doğrular bu anlatılanları: «solculuk adı altında, ya böyle Sabih ya da Turan ve arkadaşları gibi sorumsuz, burjuva yaşamının en çökmüş biçimi yaşanıyor» (s. 404) «Yıkılışlar, dönemini kapayan yaşama biçimleri» (s. 405) karşısında «daha önceki yükselişleri ne olursa olsun» üzüntüye kapılan Cemil, böyle bir çöküntünün eşyalarını taşıyan bir kamyonun ardından bakarak düşüncelerini açıkladığında azarlar onu Turan; «Sen çöküşteki estetik görümünden hoşlanıyorsun» (s. 406) der ve bunu sınıf sorunuyla karıştırmamasını ister.

Bütün bu karşılıklı yalanlamalar şunu gösterir: Her anlatıcı yalnızca gerçeği dile getirmeyi amaçlayan, dahası: yaşanan dönemin çok boyutlu bir yorumunu içermeyi öngören anlatısını yazarken, gerçekliğin öğelerini kendince eklemlemektedir. Çünkü yazmak, gerçekliği bir «ayna» gibi yansıtmak değil, onu anlatıcının dilinde yeniden-üretmektir. Yazı seyri değildir gerçekliğin, dönüştürümüdür. Bu yüzden anlatıcı da Tuna Suna, Cemil ve Turan'ın anlattıklarını bozup eklemlerken birbirine, her şeyi tersine çevirmek için yaşamadığı, kurmaca bir kişi olduğu kesinlikle belirlenen Ayten hanımı gördüğünü, onunla konuştuğunu yazarak üstüste yığılan yalanlamalara bir yenisini katar.

Ama böylece de, tek gerçeğin «yazmak» ya da «anlatı» olduğunu kanıtlamaktan, okuru yalnızca metne bağlanmaya zorlamaktan başka bir şey ypmış olmaz. Zaten anlatıcı «gerilim ve beklenti, okurun çözeceği boş alanlarda, belirlenmemişliklerde aranır» (s. 26) ve «anlatıda birbirini

tutmayan şeyler hakkında çelişkiler diyerek işin içinden çıkmak olasız» (s. 463) diyerek bu noktayı ısrarla anımsatmaktadır okura.

Anlatıya dönelim öyleyse.

— III —

«Orfoz zıpkınlanınca kendi taşlığına kaçar. Şişer. Hiç bir güç çıkaramaz onu taş oyuktan. Keski ve çekiçle kırılır taş». Tuna Suna'nın roman taslağında geçen bu cümle (s. 336) nerdeyse simgesel niteliktedir ve «Yaşarken ve Ölürken» in yetkin bir özetidir. Gerçekten de: anlatıcı dahil bütün kişiler: Turan, Tuna Suna, Cemil, yıldırının kol gezdiği bir toplumda (söylemek gerekir mi?: romanın toplumunda elbet) yaşamlarını sürdürmeye çalışırken kişisel ilişkileri açısından da, toplumsal ilişkileri açısından da hem sevdiklerince hem başkalarınca zıpkınlanmışlardır. Hatta «bu aşkı zaten bir intihar gibi kurgulamıştım» (s. 372) diyen Açalya ile «düşmek ve yok olmak istiyorum» (s. 366) diyen dalgıç Nihat bile. Tümü de kaçtıkları «taş oyuklarda» şişmiştirler. Bunun bilincinde olduklarından da kırmaya çalışmaktadırlar ellerindeki tek gereçle o taşı: yazıyla.

Yazının başında vurguladım: anlatıcı **anlattığının** ürünüdür. Belli bir kişinin başkalarının da oluşumuna katıldığı bir öyküyü niçin «şu» ya «bu» biçimde anlattığını, ancak anlatımından çıkarabiliriz. Zaten, başka bir bağlamda söylenmiş olmasına rağmen, Cemil'in daha önce andığım «hiç kimse 'herkes' gibi değildir» (s. 461) cümlesi de yeterince açıklar bu düşünceyi. Kuşku yok: edimler de ele verir kişiyi, hatta Reich'a bakarsak «sözlü dilin» ötesine geçmek, «dirimsel işlevler» üzerinde durmak gerekir. Ama yine de, hele yazınsal düzeyi önceliyor-

sak, sözlü dil birincildir. (3) Edimleri de görmezden gelmemeye çalışarak sormalıyız: Kimdir bu Turan, Tuna Suna, Cemil? Hatta: anlatıcı?

Sonuncudan başlayalım: Bütün kurmaca onun ürünü olduğu için:

Daha önce andığım bir cümlesinde «bütün insan ilişkilerinde hem arkadan vurdum, hem de vuruldum» (s. 42) diyen anlatıcı, «materyalist şair» dostunun romanındaki «gözyaşartıcı kederlerle «dolu» (s. 22) bir bölümü okuduğunda «geceleyin hıçkıra hıçkıra ağlayacak» (s. 22) kadar duygulu bir insandır. Kişiliğinin bu yanını Turan'ın (adını bilmemektedir daha) açıklamalarını dinlerken de açığa vurur: «öyküsü sık sık hıçkırmama yol açacak kerte acı doluydu.» (s. 51) Bu adeta belirtisel (symptomatic) içlilik, anlatıcının çocukluğundan kaynaklanıyor: «çocukluğunun kaygılarla donanmış, neredeyse sara nöbetlerini çağırıştıran saatlerini» (s. 30) değil yalnızca, «karanlık düşlerinden boğulduğunda bir köşeye büzülüp ağlamaktan başka çare bulamadığını» (s. 22) da anımsamaktadır hâla. Öteyandan şair dostunun «aynı ayda üç ayrı» yazıyla kendisine karşı bir «saldırı» düzenlediği kanısına varan ve «kaşarlandığı» (s. 35) için «tongoya basmamaya» (s. 35) kararlı olan anlatıcı, «benmerkezcilikten kurtulmama olanak yok» (s. 50) diyecek kadar da açık sözlüdür. Şair dostunu açık düşürmek için kimi tasarıları vardır elbet, gelgelelim «nasıl korunaksızdık ve ne çok sığınmaya ihtiyacımız vardı» (s. 18) diyerek hiç kimseyi «yitirmek» istemediğini sezdirir. Yaşamla sanat, mutlulukla mutsuzluk arasında gel-gitte olan anlatıcı «yadsımıyorum» der «ben de aynısıyım sanrı kişilerin.» (s. 23) Anlatıcının böylesi betimleme ve açıklamalarında belirgin bir parodi biçemi görmüyor değilim, gelgelelim bu parodinin varlığı-

nın belirtisel içtenliğini ortadan kaldırmadığını, tam tersine ona bir de «kötü niyet» boyutu eklediğini sanıyorum. Ya da ekleyebileceğini. Her türden eleştirinin ardında çünkü, kusuru ve anlayışsızlığıyla iletişimsizliğe yol açan öteki (materyalist şair, toplumcu yazarlar, aydınlar vb.) duruyor. Odur suçlu ya da her şeyin nedeni. '

Anlatıcı'nın «ufak-tefek» diye tanımladığı Turan «ufak tefekliğime çelimsiz gövdeme» (s. 69) diyerek bu tanımlamayı pekiştiriyor. Yine anlatıcının «halindeki küskünlük, kırgınlık» (s. 49) şeklindeki sözlerine şöylesine bir derinlik ve kesinlik kazandırmaktan da geri kalmıyor Turan: «Yalnız bir insandım ve melankoliye için için vurgundum» (s. 63) Anılarında anlattıklarının «maddi gerçeklikle hiç bir ilgisi» olmadığını belirtmiş olmasına rağmen, Tuna Suna da Turan'ın «olanca bohem bir melankoliye kapıldığını» (s. 305) doğrular, dahası: genç adamın anlamlı yüzünün «birden meyhanenin ortamından uzaklaştığını ve kimbilir hangi yokülkenin mutlu insanları arasına karışıverdiğini» (s. 305) belirtir. İlişkileri yıkıma dönüşmeden önce, Cemil de şöyle der Turan için: «kirletilmemiş ve kirletilmediğinden kirletmeyi de gereksinmeyen bir çocuk gibiydi.» (s. 390) Gelgelelim hiç kimse Turan'ı kendisi kadar iyi tanımlayamaz: «Köteklenmiş bir adamım ben.» (s. 47)

Anlatıcının «otuz beş yaşlarında içe dönüklükle hırçınlık arasında sürekli gelgitler yaşayan« (s. 292) diye tanımladığı Cemil için, onu sevmiş olan Tuna Suna şunları söyler: «ince ama kaprisli ve şımarık, hatta inceliği kötücül adam» (s. 315), «hep alıyor, hiç vermiyordu» (s. 311), «romantizmiyle sadizmi» (s. 309) Turan ise, anılarında Ömer adını verdiği Cemil'in kendisini şöyle tanımladığını bildirir: «Ben bir nihilistim. Belki de intihar ederim.» (s. 227) Ayrıca Ömer (Cemil)in «benmerkezciliğine» (s.

231) de dikkati çeker Turan, üstelik ilişkilerinin hayli ilerlediği bir zamanda, onun hakkındaki düşüncesini şu sözlerle açıklar: «Ömer'in karmaşık ruh yapısındaki bozgunculuğu ayrımsadım.» (s. 250) Kendisini «toplumdışı» olarak nitelediğini daha önce belirttiğim Cemil de destekler Turan'ın bu kanısını: «yaralanmış sapkın kişiliğim.» (s. 382) Bu sapkınlığın içeriği konusunda, daha doğrusu bu içeriğin belli bir parçası hakkında bir anıştırma yapmaktan da kaçınmaz üstelik. Anlatıcının ta başta andığı «bir hanımefendinin genç kızlığıyla yaşlılığını birbirine bitişik iki pencerede gösteren» (s. 292) tablo konusunda şöyle der Cemil: «bitişik pencerelere iki kadın, daha doğrusu bir kadının iki ayrı tarihini kondurmuşsam, ilkinde genç ve güzel görünen kadın, ikinci pencerede yaşlanmışsa (...) O kadın benim kızkardeşim olabilir ve rüyalarımda onunla hep yatmışsam.» (s. 377) Bu varsayım, bu anıştırma Cemil'in gerek Tuna Suna, gerekse Turan'la olan ilişkilerini değişik bir odaktan okumamızı da gerektirir elbet. Hiç değilse aklımızdan çıkmamalıdır bu sözler de.

Öteyandan ikide birde «ağladığını» bildiğimiz (Sefa Akdağ'ın konuşması sırasında gözyaşları aktı akacak' (s. 149) gibidir. Ayten hanımla dans ederken «yanakları ıpıslaktır» (s. 219) ve Ömer (Cemil) in ellerini öptüğü sırada «gözyaşlarıyla sarsılmaktadır» (s. 243) — Turan «ruhunun gizlerini çözümledikçe özezerliğin ağır bastığını» (s. 242) anlar ve mazohistliğini kanıtlayıcı nitelikte bir cümle söyler: «acıma değil, hırpalama istiyordum» (s. 242) Turan'ın Y. ilçesine gitmesinde, bu yazıda bir gidiş olsa bile, alttan alta bir acı çekme isteği bulunmaktadır aslında: «Biz ancak ıstırap yoluyla ve kendi kendimizi kurban ederek kurtulabilirdik» (s. 204) Bu kefaret duygusu üzerinde duracağım

yeniden, ama şu kadarını hemen belirlemeliyiz: Turan, nesnel yaşamının gerçeklerini de, kurmaca yaşamının gerçeklerini de hep bu sezilmiş «köteklenmiş» kimlik altında algılıyor. Turan'ın bu yanını anlamıştır Cemil, ayrılmak isteyerek korkutur onu, hatta «ağlatır» (s. 435). Dahası: acı çekmek isteyenin bu isteğinin «boşalmak için» (s. 243) gerekli olduğunu yeterince bilmeden şişinir: «şimdi kölemi başkalarına göstermek ihtiyacı içindeydim.» (s. 436) Bilerek ya da bilmeyerek, Turan'la Cemil arasındaki bu karşılıklı acı çektirme, cezalandırma, acıyı özleyip isteme olgularının onları ruhsal doyuma ulaştırdığı apaçık görülüyor. Burada irdelenmesi gereken bir başka sorun «eşcinsel» boyuttur. Gerçi gerek Turan'ın, gerekse Cemil'in anlatılarında bu yolda açık bir betimlemeye raslamıyoruz. Tuna Suna da hem anlatıcıya gönderdiği mektupta, hem roman taslağında bu yolda kesinlikli bir belirleme yapmıyor. Gelgelelim okuru kuşkuda bırakan kimi noktalar var: İlkin Turan'ın şu sözleri: «Ben Ömer'i ruhen sevmiş, fakat bunu ona anlatamamıştım.» (s. 265) Sonra Cemil'in anıları okuduktan sonra (yoksa o cümleyi nasıl bilebilirdi?) anlatıcıya yazıp gönderdiği öyküde yer alan şu cümle: «Demek Turan beni manen sevmiş, fakat bunu anlatamamış. Demek böyle. Hepsi-hepsi bu.» (s. 461) Turan'ın sözleri de Cemil'in sözleri de karşılıklı yanlış anlamadan kaynaklanan bir düş kırıklığını yansıtmıyor mu? Üstelik «ruhen» sözcüğünün Cemil'de «manen»e çevrilmesi de ilginç sayılmamalı mı? Besbelli çünkü: eşanlamlı olduğu kadar karşıt anlamlılarını da burada özellikle çağrıştıran sözcükler bunlar. Dahası: Cemil'in şu yakınmasındaki «ton» da iyiden iyiye tedirgin ediyor insanı: «Turan, bir kelebek gibi —ne iğrenç» başka bir sevdaya konuverdi.» (s. 397) Tuna Suna anlatıda açıklığa kavuşmayan bu

ilişki konusunda «Cemil'le Turan'ın pek de bilemediğim, gizlerine ayrıştıramadığım bir dostlukları vardı» (s. 326) demekle yetiniyor ama roman taslağının bir yerinde «Ne kadar sevdi? Cemil'i ve beni» (s. 338) demesi ve «Beni: yatamayacak kadar aşkla» (s. 338) diye vurgulaması okuru tedirgin ediyor elbet. Bu cümleyi, aynen Cemil'e de yineler Turan: «Tuna'yı onunla yatamayacak kadar seviyorum» (s. 448) Cemil Turan'ın Açalya ile de «galiba tek bir kez yattıklarını» (s. 398) belirtir. Bu olgular da, o acı çekme ve çektirme sahneleri de doğrudan bir eşcinsel ilişkiyi değilse bile, öyle bir ilişkide bulunması doğal olan bir içeriği yansıtacak nitelikte. En azından örtük bir eğilimi imliyor. Çünkü eşcinsellik Turan'la Cemil'in ilişkisinde edimler ve sözler düzleminde apaçık görülemese de «Yaşarken ve Ölürken» in bütününde alt-katmanda kalmış olmasına rağmen kesinlikle yer alıyor: Turan'ın, Tuna Suna'nın, Cemil'in anlatılarında mesleği değişse bile adı değişmeden kalan Nihat, hep anıştırmalı bir betimlemeyle sunuluyor: «Yeşil gözlü» savcı yardımcısı Nihat «kendisine gösterilen hiçbir kızı beğenmiyormuş da, bazı delikanlılara, üstelik lisemizden çocuklara pek iltifat ediyormuş» (s. 99), «yeşil gözlü» dalgıç Nihat'ın «yanlış bir Aphrodite olduğunu söylüyorlar.» (s. 363) ve «Açalya'yı Nihat adlı manken bir çocukla gördüm. Ve Nihat'ın yaşantısı üzerine tanışlarım epey garip şeyler anlatmışlardı.» (s. 459)

Cemil'in «ileri düşünceli» (s. 385), «hoşgörülü ve yumuşak» (s. 384) ve «soğukkanlı, duyarlığını daima ikinci planda tutan, ölçülü bir insan» (s. 385) diye tanımladığı Tuna Suna ise aşk ilişkilerinde yenilgiye uğramış, hatta Cemil «çocuk istemediği, «çocuktan o kadar tiksindiği» (s. 322) için (Dikkat edelim: Sevmemek değil tiksinmek. Niçin?) bebeğini «aldırmış», «içini

kazıtmış» (s. 323) ve anlatıcının betimlemesiyle «o kadar kırgın, öylesine dalgınlıklar içinde» (s. 296) ve «hala üzgün» (s. 297) olan bir kadın. «Kendi yaşadığı dünyada, sadece ölmektedir.» (s. 319) «Gece sokağa çıkma yasağı» (s. 373) geldiğinde ayrımsayabildiği şeyler «bundan sonraki karanlıkla» (s. 369) «yıkılmadan dirilinmeyeceğidir» (s. 364) Tuna Suna da Turan ve Cemil gibi yaralı, ezilmiş bir kişidir. Cemil, aklı «taksiden inen bir kadının kasığına kadar açılmış bacağında» imgelemi «gitgide yiten bir gebe kadında» (s. 386) iken ve aralarında hiç bir şey olmamış gibi Tuna Suna'ya «her şeyden önce arkadaşız seninle» derken, O, «elleri karnının üstünde» (s. 384) —nedense diye sormaktadır burada Cemil— oturmakta, Cemil'in «çok sonradan öğreneceği parçalanmış etin» (s. 338) acısına katlanmaktadır içten içe. Ve «nedense» sorusunun karşılığını «gebe kadın» imgesine rağmen veremeyen (vermeyen büyük olasılıkla) Cemil, Tuna Suna'nın evinden çıkar çıkmaz, nihayet gerçekleştirilmiş bir ayrılışın sevinciyle önüne yuvarlanan teneke kutuya «zevkle vurmaktadır.» (s. 387) Tuna Suna ise «ilerici» kimliğine rağmen toplumca verilmiş kadın konumunu benimsemekte, «istediği» (s. 322) halde aldırdığı çocuğunun ruhsal ve tensel acısını tek başına çekmekte, dahası: bu bireysel acı-çekme olayı dolayısiyle toplumsal soruna da yeniden bakabilmeye cesaret edebilmektedir. Ama orada şimdilik görebildiği ve bulabildiği ölüm ve yenilgidir: doğaldır elbet.

Kısa bir ek daha yapmadan geçmeyelim: Turan bir acısını unutmak amacıyla daha önce Cemil (Ömer)le gittiği «ayakyolu kokularıyla insanı boğan» (s. 237) meyhaneye koşturmuşsa, Tuna Suna da «şarap, pislik ve ağır ayakyolu kokan» (s. 311) böyle bir meyhanede ya da aynı meyhanede yalnızlığına son verecek bir aşka

başlamıştır. Herhangi bir «yer» belirlemesinden öte bir inleme görmemeli miyiz bu betimle ortaklığında?

Turan'ın «yarınki yaşamın manifestosu»ndan söz ettiğini daha önce de belirttim. Bu manifestoyu dile getirecekleri açıklarken sadece «yaralanmışları» değil, yaşamın bütün lumpenlerini devreye sokuyor Turan: «Yalnızca işçilerin ezginliğiyle yetinmeyerek, büyük bir kasırgada, sonsuz sarmallıkta, benimle, ezilenlerle, bütün ezilmiş insanlarla elele yaşam yeniden parlıyordu. Önümde ardımda, dörtbir yanımda hastalar, sakatlar, kızkuruları, dilenciler, mahpuslar, eşcinseller ve deliler vardı.» (s. 204-205) İşte böylesine duyarlı, sevmiş ve terkedilmiş insanlardır bize olayları anlatanlar. Yetersizliklerini belirtseler de, son kertede acılarının kaynağında hep ötekini gören, tutumlarının yanlış olduğunu bile bile kendilerini değiştiremeyen insanlar. Bireyliklerinin yükü altında ezilmiş, bilerek ya da bilmeyerek «iyiliği yüreklerine gömmüş, öfkenin bulutlarına bürünmüş yeni bir familya» (s. 346) dırlar Tuna Suna'nın deyimiyle. Bildikleri tek erdem de «yaşamı aşağılamak» (s. 346) tır. Çünkü, sürekli olarak «aşağılandıklarını» varsayalar: toplumsal ilişkilerinde de, bireysel ilişkilerinde de. Sanki günahlıdırlar. Doğunun derinlerinde bir ilçeye «çekilen acıya katılmak» (s. 56) amacıyla giderken ya da «yıkılmayı» (s. 364) dilerken, hep bir «kefaret» ödemektedirler sanki. Burada bir kez daha anlatısal uzam-zamanın belirlediği toplumsal yaşamı ve ortamı anımsamalıyız: «Polis arabalarının sirenlerinin ortalığı kapladığı» (s. 265), «geceye silah seslerinin karıştığı» (s. 333), «cinayet sayılarının arttığı» (s. 302), «kan akan kentlerde yine de bir çok insanın cumartesiyi yaşadığı» (s. 426) bir dönemdir bu. Yani, anlatıcının daha önce de andığım ve «anlatı boyunca süre-

ceğini» (s. 21) belirttiği tam bir «günbatımı kasveti» (s. 21) egemendir anlatının toplumsal ortamına. Ve «Yaşarken ve Ölürken»in yazılmasına neden olan Turan, bu kasveti Y. ilçesinde, Ayten Hanım'ın resimlerinde «siyah» (s. 111) olarak algılayacak, orada, o «siyah hayat kasabasında» (s. 111) **düşsel** bir iki yıl yaşayacaktır. Yaşamının bütün gerçek olaylarını dönüştürerek. Çünkü o da tıpkı anlatıcı gibi «ancak kağıtlarda yeniden maddi dünyaya dönmeyi» (s. 275) deneyen biridir.

— IV —

«Doğru olan, gerçeği derinde bir yerlerde aramanın gerektiğidir»
—Dostoyevsky—(4)

Bu «maddi dünyaya dönme» çabasını izlemeye taşradan başlayalım: «almyazın dilerim değişsin» (s. 197) der Turan «sahte» anılarının Y. ilçesiyle ilgili bölümünü bağlarken. Ama değişebilir mi bu yazgı, daha doğrusu içinde doğup öldükleri ilçeye halkın ad olarak verdiği bu «Karayazgı»? İ. kenti ile Y. ilçesi arasındaki özsel ilişkiye dikkati boşuna çekmiyor Turan, tek yanlı bir «değerlendirmenin her şeyin eksik kalmasına» (s. 197) yol açacağını boşuna vurgulamıyor elbet. Turan, daha önce de andığım bir cümlesinde «insan tekiyle yurt haritasındaki karşıtlık tartışılmazsa, iletişimsizlik sorunu da hiç bir zaman çözülemez» (s. 54) diyordu. Ama sado-mazohist ilişkilere gömüldüğü, yapaylığından ve bencilliğinden tiksinip bunaldığı İ. kentinden yazınsal düzlemde bir kaçışı ve yaşanmışı kurtarıcı bir boyutta yeniden-kurmayı gerçekleştirmeye çalışırken, bu karşıtlığı sahiden tartışmaya yanaştı mı acaba?

Yoksa anılarının kente ilişkin bölümünde alabildiğine izlenimci ve özürcü olan biçeminin ilçedeki olayları öykülerken betimleyici ve yargılayıcı bir görünüm almasından da anlaşılabileceği gibi, Turan taşraya kendi tarih-öncesinin davranış biçimlerini de birlikte mi getirdi? Öyküledi̇ği olaylar da, öyküleme biçimi de şunu gösteriyor çünkü: Taşrayla iletişim kurmaya çalışmamakta, taşra aracılığıyla kendisini dıştalayan ya da içinde tutunamadığı, kendisini bir lumpen olarak hissettiği kentten, daha doğrusu toplumsal çevresinden öç almaktadır. Gelgelelim «bilinçsizlik kertesinde umutsuz» (s. 178) olan Turan'ın «her şey o kadar yaralı ki, neyi nasıl anlatacağımı da bilemiyorum» (s. 265), «maddi yaşamın somut acılarından, mekanikleşmiş dünyamızın ortasındaki şu her türlü yıldırı ve kaba yetkeden kaçmak için» (s. 203) türünden cümlelerini anımsayınca, öç almak sözü biraz abartılmış görünüyor. Bu yüzden şöyle diyeceğim: Belleğinde kendince kataloglad̆ığı olayları dönüştürerek yazarken, yalnızca toplumsal çevresinden kurtulmaya çalışmakta, o «tarihin şimdi'den uygar kaldığı dünyada, tek renkli doğada» (s. 114) yeni bir yaşamın yolunu bulmaya uğraşmakta; kısaca: bireysel ve toplumsal kurtuluşu aramaktadır. Ama bu arayan bilinç de, anımsayan bellek de büyük ölçüde kent yaşamının motifleriyle doludur ve her şeyden önce kendini haklı çıkarmaya çalışmaktadır. Kah «kirletilen aşk duygusu» (s. 157), kah «zavallılık» (s. 169), kah «toplum yaşamından uzaklaşmak» (s. 103), kah «acı» (s. 102) biçimine bürünen «hayatımızın şiirini» bulamayışı, biraz da arayışındaki bu tarih-öncesi koşullanmışlıktan kaynaklanmıyor mu dersiniz? Turan kişileri ve olayları dönüşürürken özel yaşamının etkisinden kurtulamıyor. Gelgelelim, sık sık araya girerek kendi yaşamı ve düşleriyle kişilerin

yaşamı ve düşleri arasında bir ilinti olabileceğine dikkati çeken anlatıcı «anlatının öyküsüyle yaşamın öyküsü birbirine geçişmiş olabilir ve her biri, ötekini karşıtlar» (s. 287) diyerek, bizi uyarmadı mı zaten? Öteyandan toplumsal uzam-zamanla (terör ortamı, dar sanatçı çevresi, taşra aydınları) coğrafî uzam-zaman (dağlık ve kısır arazi, genellikle kış ve güz) ve toplumsal ilişkilerle (yazar çizerlerle, politikacılarla vb.) bireysel ilişkiler (Turan, Tuna Suna ve Cemil arasında daha çok) de mutsuzluk ve kısırlık düzleminde kesişir hep. «Sorunlar, coğrafyalara göre boyut kazanıyor» (s. 330) diyen Tuna Suna ile «üslup toplumsal coğrafyaya koşut farklılıklar gösteriyordu» (s. 268) diyen anlatıcının görüşlerini paylaşarak, geçmişini ve geleceğini taşraya taşıyan Turan, ne yazık ki farkına bile varmadan taşrayı mutsuz bilincin içinden algılamayı sürdürüyor ve kurmacası ister istemez bu algılama tarafından önbelirleniyor.

Ardında «gözyaşlarıyla yıkanmış bir gençlik, bazı kırık hayaller» (s. 72) bırakarak Y. ilçesine doğru yol alan Turan'ın «yarı kurak» topraklarda süren bu yolculukla ilgili ilk anısı bile umutsuzluğu imler: Vagondaki küçük kız çocuğu bir istasyon alanına kurulmuş bayram yerinde, «renkli salıncaklara, canbaz çadırına, balıkkız resmine bir rüyaya dalar gibi» (s. 73) bakmaktadır. Bozkırdaki - Y. ilçesinin bağlı olduğu ilde karşılaştığı ilk insanlı uzam «ağır bir işkembe kokusunun ortalığı kapladığı, uzun, koridor gibi karanlık bir yer» (s. 74) olan aşevidir, «insanı iğrendiren» (s. 75) bir aşevi. Turan'ın Y.'de ilk dikkatini çeken ve etkileyen şeyse, oradaki «iki yıl» (s. 77) sürecek yaşamının da nerdeyse eksiksiz bir betimlemesini içeren bir resimdir: «ortada iki horoz, birbirlerinin kuyruklarını, tüylerini yolup koparıyor, alt-

larında küçücük bir kan birikintisi ve insanlar çepeçevre toplanmışlar, hemen hemen heykel cansızlığında dövüşü izliyorlardı.» (s. 79) Bir «halk ressamının» tuvalin yüzeyine yaydığı bu kan, yaşanan karanlık dönemin belli bir anında «terörün, şiddetin» kasabaya da sıçraması sonunda ilçe sokaklarında görülecek, demir işletmesi işçilerini greve götüren Nuri Yoldaş, «grev nöbetçiliğini devredip gece geç saat evine dönerken, başına demir çubukla vurularak öldürülecek»tir (s. 258) Turan'ın ilçedeki yaşamına ilişkin pek çok olay olanaksızlığın, hatta umutsuzluğun işareti gibidir zaten: Oturacağı evi «bir cenaze töreninin kasvetli, yorucu ve keder dolu ortamında» (s. 104) bulur. Ev sahibesi Mehlika hanım, Turan'a kalacağı ve daha önce ölen annesinin yaşadığı odayı gösterirken, kadının «son üç yılı çocuklaşarak geçirdiğini, konuşmayı bütün bütüne unuttuğunu» (s. 105) söyler. Konuşmayı **unutanın** odasında gördüğü ilk düş de alabildiğine anlamlıdır: Ölü kadınla konuşur Turan düşünde, sürekli yağan kardan üşüyen kadın «çay kaynatmasını» (s. 105) ister ondan. İnsanal bir diyalog kurabildiği, iletişime gelebildiği tek kişi bir ölüdür: Her gece çay pişirmeye başlar Turan, isteği geri çevirmez: «bir fincan çayı yatmadan önce dışarıya, bomboş ve karlar altındaki toprağa döküyordum.» (s. 106)

Turan'ın anılarıyla ilgili çok önemli bir uyarı yapıyor anlatıcı: «el yazısında süreç içinde psikolojinin değiştiğini belgeleyen hiç bir farklılık yoktu.» (s. 92) El yazısında görülmeyen ve anlatıcının gözünden kaçmış olmasına şaşmamız gereken bu **farklılık**, anlatının «biçeminde» bulunuyor. İ.'deki olayları öykülerken nerdeyse «izlenimci» denebilecek bir biçem kullanan Turan, Y.'de olup bitenleri dile getirirken büyük ölçüde **groteske**, hatta karaalay'a yaslanıyor.

Örneğin «Lezzet Lokantası'nın iğrenç dekoru içinde televizyon izleyerek rakı içen» (s. 94) mühendis Sürmeligöz Ahmet Bey'in Shakespeare ile ilgili konuşması, okul müdürü Recep Bey'in edebiyat konusuyla başlayıp «okulun tıkalı kuburlarıyla» (s. 97) ilgili söyleviyle sona erer. Hemen ardından sözü kapan Doktor Rıza «doğa sevgisiyle» dolu konuşmasını «birdenbire ağlamaya başlayarak» (s. 98) noktalar. En küçük konularda bile tartışmaya başlayan bu «taşra aydınlarının» üzerinde birleştikleri tek konu dedikodudur (s. 99) Turan, aydınların toplantı gecelerini ve kültürel düzeylerini dile getirirken alabildiğine acımasızdır: Öykünün daha ileri bir aşamasında ilçede «ilerici» bir parti kurulması çalışmalarına öncülük edecek olan edebiyat öğretmeni Raif Bey, öykünün hemen başlarında Shakespeare'in ahlaksızlığını öne sürerek gerçekten insanı şaşırtmakla kalmaz, «ilerici aydın» kimliğine de büyük ölçüde gölge düşürür. Ne var ki Sürmeligöz Ahmet Bey hiç birini yapamaz bu eleştirilerin, o sırada çünkü; uyuya kalmış ve «başı çoban kavurmasının donuk yağlarıyla kaplı tabağına düşmüş» (s. 101) tür. Gözümüzden kaçmamalı: İlçedeki aydınların özellikle siyasal amaçlı her toplantısı bir **güldürü** ile sona ermektedir nedense. Turan İ. kentindeki boğucu ve «mizah duygusundan» yoksun havayı unutturmak istemektedir sanki: Partinin kuruluşuyla ilgili ilk toplantının yapılacağı «Asuman Moda Evi» nin üzerinde «metal plaka» bulunan kapısını çaldığında «zil şakrak kanarya sesleri» (s. 129) çıkarır. Ev sahibesi, hakkında çeşitli söylentiler bulunan Bayan Asuman'ın «kırmızılı yeşilli ipek bir Japon kimonosu» (s. 129) giydiğini belirtmekle yetinmez Turan, daha ince gözlemlere de girişir: «evini sadece ayaklı abajurlarla aydınlatmıştı. Duvarlarda Japon estampları asılıydı: geyşalar, bir

örnek ağaçlar.» (s. 130) «Nane likörü» içilen yemekli toplantının ortasında gelen bir telgraf —partinin gerçek önderi Sefa Akdağ'ın kutlama telgrafıdır bu— Bayan Asuman'ın «hafif bir baygınlık geçirerek kendini Nihat'la Turan'ın üstlerine bırakmasına» (s. 134) ve telgrafta adı anılmadığı için «siyahlar giymiş» (s. 129) ve «siyah bir mendille dudaklarını silen» s. 134) Cenap Hanım'ın kıskançlık nöbeti geçirmesine sebep olur. Sefa Akdağ'ın ilçeye gelişi ve karşılanışıyla ilgili sahne de (s. 143-144) güldürü duygusunu elden bırakmamıştır elbet. Sefa Akdağ'la tanışma toplantısının yapıldığı günün üzerinde durmak gerekir özellikle. Burada Turan yetkin bir anlatıcının bütün yazınsal üstünlüklerini gösterir: İlk toplantıda «siyahlar» içinde olan Cenap Hanım bu kez eski «örgütçülüğünü, okul yıllarındaki devrimciliğini» (s. 131) kanıtlamak ister gibi «kıpkırmızı bir giysi giymiş, başına da horoz tüylü bir şapka takmış» (s. 146) tır. (Çok doğal mı, çok tuhaf mı?: Cemil'in Turan'la birlikte bulundukları B. Oteli'nde gidip masasına oturduğu galeri sahibesi Cenap Hanım da böylesine gösterişli giyinmemiş midir: «yaz günü siyah organze bir tuvalet ve lame çizmeler giymişti, omuzdan askılı küçük çantası da lameydi.» (s. 431)

Parti programının görüşüleceği toplantının açış konuşmasını yapan genç kuramcı Sefa Akdağ'ın Oxford anıları, Conrad ve Virginia Woolf üzerine düşüncelerini de içeren söylevini beklenmedik bir soruyla kesen Turan, gelecek «kıyametin» öncülüğünü yapar: «halkı kandırmak durumundaysak, hangi olgunlaşmış koşullardan söz açabiliriz?» Gelgelelim «halkın alıştığından kolay kolay vazgeçemeyeceği, yarının nimetlerini göremeyeceği, gerekirse kandırılması gerektiği» (s. 152) inancında olan Sefa Akdağ (Sefa Akdağ: yerli bir Verhovenski'nin ön figürü mü

bu oldukça 'tuhaf' kişilik? Çünkü anlatıcının 'Sefa Akdağ acaba neden bu kasabada sol eğilimli bir parti kurmak istemişti? Gördüğüm kadarıyla kasaba halkı, aşırı sağ uçtan yanaydı. —s. 273— şeklindeki sözleri insanı tedirgin edecek nitelikte) bu önemli soruyu kuramsal düzeyde tartışmaktansa örgütün başkanlığına «işçi» Nuri Yoldaş'ı atadığını bildirerek konuyu geçiştirmeyi yeğler. Ama bu açıklama toplantıya katılanları felce uğratmaya yeter: Cenap hanım «ipek-şantug karışımı, çiçek desenli mendiliyle alnına biriken terleri silmekte», avukat Niyazi apaçık güldüğünden «şişkin midesi hoplamakta» (s. 153) tır. Nuri Yoldaş ise «neden onun otomobili var, neden benim otomobilim yok» diye konuşmaya (s. 154) çalışmaktadır. Sefa Akdağ'ın başkan adayı toplantının ciddiyetini bozmuş, herkes «geçen toplantıdan kalan» nane liköründen içmeye başlamıştır. İ.'den kalkıp gelen genç kuramcı küskünlük içinde odasına çekilmiştir. Ne var ki başka türden bir «Cinler» toplantısı olan bu toplantıyı bir tragedya parodisi noktalar: Bayan Asuman aynanın karşısında durmuş saçlarını taramaktadır. Daha sonra dik yakalı gömleğinin düğmelerini çözecek ve aynadaki görüntüsüne haykıracaktır önce: «Asuman, dokunulmamış Asuman. Seni kimse sevmeyecek mi?» (s. 157) Sefa Akdağ'ın az önce kaybolduğu koridora koşmadan önce de odadakilere şöyle bağıracaktır Bayan Asuman: «Onu darıltamazsınız. Tarihi bir aşk yaşanıyor şimdi evimde.» Turan «gizemli çekiciliklere» (s. 150) bağlamak istese de Sefa Akdağ'ın gelişi gibi gidişi de bir eğretilemenin eşliğinde olur: O gider, yerine «gezgin tiyatrocular» (s. 159) gelir.

Turan'ın İ. kentindeki yaşamını içeren anılarını, dahası: bu anıların biçemini bilmesek ve Tuna Suna ile Cemil'in anıların bütünüyle iliş-

kili açıklamalarını okumamış olsak, Y. ilçesindeki olayların oluşum süreci ve iç mantığı üzerinde kuşkuya düşmeyeceğiz elbet. Çünkü Turan «ileri dönemde bir kanserli gibi acısını hissetmeden» (s. 88) dolaştığı, içinde yaşadığı bu çorak, kısır, zorunlu yaşam gereksinimleri dışında hiç bir şey üretilmeyen toprak parçasındaki toplumsal ve bireysel yaşamı oluşum süreçleri içinde ve birbiriyle ilişkilendirerek betimlemeyi başarıyor. Her şey kendi «gerçekliğine uygundur: Emekliliğine «pek az kala» İ. kentinden Y.'ye atanan Fransızca öğretmeni «Monşer Feridun»un (s. 192) eşraf çocuğu olan Abuzer'le Emine'nin düğününde başlıca özelliği «oburluğu» ve «ağlaması» olan Doktor Rıza'nın karısını dansa kaldırması; Japon kimonoları, ayaklı abajurları, estampları arasında yapayalnız ve aşksız yaşayan Modaevi sahibesi Bayan Asuman'ın gezginci tiyatro oyuncusu Büyük Mehmet'le kaçması; «babasının beklenmedik ölümünden sonra annesiyle birlikte» (s. 93) Y.'ye gelen «kuru, hiç evlenmemiş» (s. 93) biyoloji öğretmeni Ayten Hanım'ın «iri bir el» tarafından koparılmak üzere olan «kadıntuzluğunun resmini» yapması (s. 110) ve «romancılara güvenmesi, onlarsız yaşayamaması» hatta. (s. 177); «bütün cinsel konuları doyumsuz bir arzuyla dinleyen» (s. 99) edebiyat öğretmeni Raif Bey'in yapıtının tümünü bilmediği için televizyonda izlediği bir filme dayanarak Shakespeare'de bir «cinsel sapık» tan başka bir şey görememesi (s. 99-100), dahası: ancak mektuplaşarak tanıdığı Sefa Akdağ'ın «her şeyi bildiğine» (s. 126) inanması; parti kurmaya kalkışan öğretmenlerin Bayan Asuman'ın ihbarda bulunacağına inanarak paniğe kapılması ve «siyahlar giyinmiş» Cenap Hanım'ın «ayakyolundan çıkan» Turan'ı kolundan çekerek «kullanılmayan» fotoğraf odasına sokması ve «konuşmayacaksınız, Nuri Yoldaş'la

asla konuşmayacaksınız» diye (s. 174-175) gözdağı vermesi. Gelgelelim, en başta, anlatıcının Y.'de Turan diye bir resim öğretmeninin yaşamadığını ve Ayten Hanım dışında öteki kişilerin de olmadığını ögrenmesi; sonra da Tuna Suna'nın mektubu ve «roman taslağı» ile Cemil'in «anlatısı»; karşımıza çıkarılan olayların «taşra yaşamının» düzmeceliğini kesinlikle ortaya koymakla kalmıyor, biçemdeki ve durumlardaki traji-komik ögenin bu taşra yaşamından değil **kötü niyet**'ten kaynaklandığı yolunda kuşkular uyandırıyor. İ. kentindeyken, sekter olsun ya da olmasın İşçi Partili olduğuna artık inanmamız gereken (Tuna Suna ve Cemil'in sözlerini birbirini doğruladığı için bir anlamda inanmak gerekiyor buna. Çünkü her ikisi de Turan'ın anılarını okuduklarından, aleyhlerine olan gerçekleri değiştirmek amacıyla Turan'ın partililiğini de öne sürmüş olabilirler. Kuşkusuz bu olasılık, romanın kurgusuna yeni bir boyut eklemekle kalmaz, okuru da yeniden umutsuzluğa düşürür) Turan, arkadaşı Sabih'in «ihracı», kendisinin de yine traji-komik «istifası» (s. 306) ile sonuçlanan parti ve partililik olayı dolayısiyle parti içi demokrasi ve özeleştiri kavramlarını tartışmaya açarken, şu ya da bu nedenle ters düştüğü parti yönetimi ile yöneticilerinden yapılan haksızlığın (alınan kararları ve uygulamaları Turan'ın haksız görmesinden daha doğal ne olabilir?) acısını bu yoldan yeterince çıkarıyor. «Giyaplarında» elbet. Yalnız şu noktayı hiç unutmamamız gerekli: Turan'ın toplumsal/siyasal eleştirisinde **bilinçsiz** bir kötü niyet olması, giriştiği gerçeği **arama** çabasının değerini ve yazgısına terkedilmiş taşranın acısındaki derinliği azaltmıyor. Şu nedenle: Turan (daha da genelinde **kişiler**) «içinde devindiği zaman ve uzam kadar bu uzam ve zaman konusundaki özel algıları ve görüşleriyle de, kı-

sacası **oldukları** ve **yaptıkları** kadar bildikleri ile de» (5) öteki kişilerden ayrıldığına göre Turan'ın kendi **bilisel** uzamının dışına çıkması beklenmemeli. Ne İ.'deki, ne de Y.'deki çevresinin genelleşmiş bilgilerini paylaşmak zorundadır Turan «Yaşarken ve Ölürken»in anlatıcısının Turan'ı böylesi bir tutumla ele alması, gerçekçiliğin bir gereği sayılmalı aslında. Turan içinde yaşadığı gerçekliği değil, daha çok bu gerçekliğin bilincine varışını anlatıyor çünkü. Bu yüzden İ.' de edindiklerini: konuşma ve davranış biçimini, duygu ve düşüncelerini, kısaca kişiliğini bir yana bırakarak apayrı bir kimlikle karşımıza çıkması, yazı da bile sanıldığı kadar kolay değil: **Dili** kullanması dolayısiyle. Anlatılar (Turan, Tuna Suna, Cemil'in anlatıları) toplumsal coğrafyanın «karanlık bir dönemdeki» (s. 35) olaylarını dile getirdiğine göre, Turan İ.'de ve Y.'de **dış müdahale** olmaksızın birbirinin karşıtı iki ayrı dil kullanamaz çünkü. Anlatısının olaylarını kendi bilgileri **içinde** eklemlediği gibi anlatımını da kendi dili **içinde** gerçekleştirecektir. Biçemindeki bütün grotesk ögeye rağmen, Y.'ye ilişkin söylemi de işte bu yüzden İ.'deki söylemi gibi **öncesinde** ve **sonrasında** yalnızca «mutsuz bir arayışı» dile getirir: İ.'den Y.'ye geldiğinde de, Y.'den İ.'ye döndüğünde de aynıdır yaşamı: sevdiklerini kırmış ve onlar tarafından kırılmış, partiden istifa etmiş ya da kovulmuştur. Ve «olup biten her şey için çok üzgün« (s. 265) dür. Turan. Böylece ayrı düzlemlerde gerçekleştirildikleri sanılan iki söylem örtüşürler. Zaten, Turan'ın belirttiği gibi, Y. ile ilgili anılar «iki yıl sonra» ve «içsel bir sürgündeyken» (s. 120) İ.'de yazılmıştır ve bir anlatıcı olarak Turan İ. ve Y. arasında «sanrılı bir gelgitte» (s. 264) tir. Bu yazınsal serüven sırasında «bir başka zaman, bir başka akış» (s. 83) içinde olduğundan o zamana kadar yeterin-

ce bilincinde olmadığı bir gerçeğe ulaşıyor ama Turan: İster kentsel alanlarda yerleşilsin ister kırsal alanlarda, yanlış yaşanılmaktadır, yürürlükteki toplumsal ve bireysel ilişki biçimleri (hiç değilse küçük burjuva aydınları arasındakiler) çürümüştür. Turan Tuna Suna'nın «sahte» olduğunu öne sürdüğü anılarını anlatıcıya verdikten sonra olanları bilmiyoruz. Daha doğrusu Turan'ın ne olduğunu bilmiyoruz. Hiç kimse bir şey söylemiyor bu konuda. Ondan kalan ve kulaklarımızda çınlayan son iki cümle şudur: «acının, acı çekmenin bir din olduğuna inananlar vardır.» (s. 56) ve «estetik gereklidir, ama yaşadığımız hayatı yok saymaya kalkışmadığı sürece.» (s. 57)

Bu sesi, «tam beş ay sonra» (s. 297) B.'den anlatıcıya gönderdiği mektupta Tuna Suna yankılar: «sanatla yaşamın bağdaşmazlığı gerçekten acı verici.» (s. 313). «Ardında yırtık bir kent bırakarak» (s. 299) B.'ye gittiğini ve hala orada olduğunu (s. 297) bildiğimiz Tuna Suna «kişisel sorunlarını yazmayarak onları alt edeceğini sanmak» (s. 319) yanlışından kurtulmaya ve insan «dayanışmasından yeni bir ahlâk çıkarmaya» (s. 371) çalışırken o roman taslağında, Turan, Cemil, Sabih, Asu, Açalya, Nihat'tan oluşan küçük toplulukları içinde sürüp giden ilişkilerin hep karşılıklı yıkımı öngördüğünü bir kez daha, ama bu kez «yazıda» kavrar ve sormaktan alamaz kendini: «neden ölüm kokmalı her yaşadığımız?» (s. 371) Tuna Suna'nın gerçeği bulmak, sanatla yaşamın birliğini sağlamak amacıyla çıktığı yolculuk da Turan'ınki gibi yenilgiyle sonuçlanmış, roman taslağını gönderirken anlatıcıya yazdığı mektupta belirttiği gibi «içinin sesini» (s. 314) bulamamıştır. Tuna Suna'nın roman taslağının sonunda biri «Geri dönün. Sokağa çıkma yasağı var.» (s. 373) diye bağırmıştır ama dönmemiştir hiç kimse. Daha-

sı: boynunda «çok mutluyum» yazılı bir kartonla bir ipin ucunda sallanıp durmaktadır Açalya.

«İletişim sürdükçe bayağılık da varlığını koruyacaktır» (s. 376) diyerek toplumdışı kimliğini daha işin başlangıcında açığa vurmaktan kaçınmayan Cemil de başladığı gibi bitirir anlatısını: «sevmenin de, sevilmeden sevmenin de, sevmemenin de bir şey değiştirmediğini yaşayarak.» (s. 378) Turan'a «bütün savaşın sanatınla olup bitecek» (s. 417) diyen Cemil, bütün yıkımların sonunda «bir sıçan» gibi döndüğü o tavan arasında anladığı gerçeği, anlatıcıya şöyle özetler: «entellektüel yaşamlarımız —ister toplumcu, ister bireyci olalım— büyük bir panayır yeri gibiydi bana sorarsanız.» (s. 453) Bu panayır yerinden uzaklaştığında ise yaşamına yansıyan şey «intihardır.» (s. 460)

Böylece anlatıcı «günbatımı kasvetinin anlatı boyunca süreceği» (s. 21) yolundaki vaadini gerçekleştirir ve okurun çürüme, yokolma gibi imgelere yönelmesini sağlar. Her şey ölüme doğru gerilemektedir.

Ölümün, şiddetin, karalamanın, anlayışsızlığın ve iletişimsizliğin egemen olduğu bir toplumda, her biri, bu toplumun ve insanlarının belirli olumsuzluklarına takılıp kalan, ara sıra kendi kusurlarını belirterek de olsa hep uzaktan onları seyreden; bu uzağa çekilmenin o toplumu hazırladığının yeterince farkına vardıkları halde yine de hep ötekini suçlamayı seçen kişilerin kendi aralarında da dilsiz kalmalarına, ölümle karşılaşmalarına şaşmak mı gerekiyor? Her birey o genel toplumsal yıldırıdan payını alıyor, dahası: her birey kendi eylem ve etki alanında bir yıldırıcı oluyor. Turan, Tuna Suna, Cemil, Ayten ve Asuman, bütün o taşra ve kent aydınları, hatta anlatıcı'nın imlediği şey tek: Mutsuz bir toplumda mutlu bireyler ola-

maz. Sevgi ve aşk hiç olamaz. Kiabın adı olan «Yaşarken ve Ölürken»in okuru Halit Ziya'ya, «Aşk-ı Memnu»ya, dolayısiyle toplumsal ve bireysel çöküşlerin en somut biçimde yaşandığı bir döneme göndermesi boşuna değil. «Aşk-ı Memnu»nun bitiş cümlelerini, Nihal'in bütün o yıkılışın ardından söylediklerini okuyalım: «Şimdi bu baba kız yaşamak için birbirine merbut, muhtaç idiler. Bunu tekrar ederken zihninden bir şimşek süratiyle bir korku geçiyordu: Ya ikisinden biri yalnız kalırsa? sonra bu korkudan kaçmak için babasını çekiyor: —Artık kaçalım diyordu ve gözlerini kapayarak, kalbi bir dua ile o korkuya cevap veriyordu: —Beraber, hep beraber, yaşarken ve ölürken». Tıpkı bir başka bunalım döneminin ilişkilerini yaşayan Firdevs, Bihter, Adnan, Nihal, Behlül gibi «Yaşarken ve Ölürken»in kişilerinin aşkları da Selim İleri'yi izleyerek söylersem «birbirine yasaktır» (Bak: S. İleri: Aşk-ı Memnu Ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri», Yazı 1979/7) Çünkü toplumsal yaşam da yasaklarla doludur.

Kitabın alt-katmanındaki bu gönderme, iki metnin karşılıklı okunmasını gerektirmiyor elbet. Ama gerektirdiği de az değil: Çöküş dönemlerinin özgül koşullarını daha içerden okumak.

— V —

Gerçekten de: Cemil'in büyük umutsuzluğu içinde koyduğu «ne yapıyorum ben, kimim, değer yaıgılarım nedir, nasıl bir toplumda yükseliyorum?» sorusunu cevaplandırmaya çalışan, insanal yaşamı olanaklı kılabilecek cevabı arayan Tuna Suna, Turan ve Anlatıcı (evet anlatıcı da) hep ötekini suçladıkları, mutsuzluk içinde başladıkları arayışlarını yine mutsuzluk içinde

bitirdikleri için sonsuz bir olumsuzlamayla mı bitirirler söylemlerini? «Ölürken ve Ölürken» midir yoksa romanın adı? Gelgelelim anlatının karanlığına işlemeye uğraşan imgeler düşündürmeli bizi. En önce şu: Gerek anlatıcının, gerek kendi söyleminin bağlamında, Tuna Suna yenilgiyi kabullenmiş görünmüyor. Dahası: siyasal düzey konusunda en olumlu tavrı takınıyor: her şeye rağmen gerekli olduğunu savunuyor siyasanın. «Parti konusundaki hayallerinin, özlemlerinin pörsümesine, tam bir bozgun halinde olmasına» (s. 304) rağmen böyle bu. Yazının başında da belirttim: Tuna Suna gençlerle partinin ilişkisinden söz ederken (s. 307) onları sorumsuzluklarından ötürü kınıyor ve roman taslağının sonundaki «gece sokağa çıkma yasağı var» cümlesinde noktalanan, ama anlatıda, anlatıcının sözlerini izleyerek söylersem «belirlenmemişlik, yani boş alan» (s. 25) bırakılan olayları anıştırarak şöyle diyordu: «Derken... derken'i anlatmaya ne gerek var: şu anda onu yaşamıyor muyuz?» (s. 307) Tuna Suna toplumsal ve bireysel yaşama ilişkin «bilinçliliğinin bilinçaltını» (s. 313) araştırırken, bir ruhdeşen gibi yarıp boşaltırken onu, dönüp dolaşıp geldiği yer «parti» olgusudur. Eleştirisi örgütün kendisine değil yönetim biçimine ve yöneticilerine yöneltilmiştir. «Popülizmle damgalandığında» (s. 337) da, «tasarladığı aydınlık dünya sık sık parçalandığında» (s. 348) da, «cinayetler henüz Gümüşkoy'a sızmadığında» (s. 349) da yaşamının asal sorunu olarak ortaya çıkan hep o'dur. Turan gibi «kovulduğu» ya da «istifa» ettiği için ne taşranın olgunlaşmamışlığına taşıyarak bir karayerginin odağı yapar bu sorunu, ne de Cemil gibi dışardan gözlemlemekle yetinir. Şudur bütün derdi Tuna Suna'nın: yöneticilerle üyeler, daha kapsamlı bir deyişle: siyasal söylemle yazınsal söylem arasındaki karşıtlığın,

hatta birbirini dıştalamanın nedenini bulmak. «Her şeye yeniden başlayabilirim: işçiliği gerçekten hayatıma yedirebilmek, hayatımla özdeşlemek için» (s. 357) diyen Tuna Suna'nın karşı çıktığı örgüt değil, siyasal sorumluluğu ve girişkenliği üstlenmeyen, ama en umarsız girişimleri destekleyip savunan Hasan Akın türünden inançsızlardır. Onun gibi zorbalığın, baskının yararını savunan ve halkı «başka türlü bilinçlenmez bu insanlar» (s. 359) diye küçümseyenlerdir. Besbelli: Tuna Suna «işlevsiz siyasal tartışmalardan» ve «yaşamı baltalayıcı kör muhalefetten» (s. 369) arındırılmış bir örgütü imlemekte ve özlemektedir. Bir umutsuzun yaklaşımı mıdır bu?

Kimi zaman «dikenli gülleri koparıp ellerini kanatacak» (s. 457) kadar mazohist, kimi zaman «daha önce sevilmiş bir kediyi ezilsin, kanlar fışkırtarak gebersin diye kamyonların altına atmayı isteyecek» (s. 439) kadar sadist eğilimler gösteren; dahası: kendi hakkındaki «toplumdışı bir adamım ben» yargısını yetersiz bularak «deliyim ben» (s. 435) diyen Cemil de söyleminin sonunda şöyle der: «nihilizmden koparsam günün birinde, yeniden insanlığın durumu içten bir acıyla donatırsa beni, gelecek umuduna sarılabilirsem, herhalde söylediğim toplum dışı yaşamın sona erdirilmesi, toplumun körlüğüyle mücadele için olacak bu.» (s. 461) Ve bu sözler, daha önce andığım «yakalanma, suçlanma, mahkum edilme yılgılariyle boğuşuyorum» (s. 461) gibi baştan aşağı siyasal içerikli sözlerle birleştirilerek okunduğunda algılanabilecek olan yalnızca umutsuzluk ve ölüm müdür?

Şunlar da var: Turan'ın o umarsız, yoksul ve çorak Y. ilçesinde «sonsuz sanısını uyandıran» kışın bir gününde köprünün üzerinde «çıngırak ve kırık bir neşeyle çığrışan insan sesle-

ri» duyması ve «buz nallı atların çektiği bir kızak» (s. 128) görmesi, helikopterlerin gözetim için» (s. 230) geceyarılarında bile dolaştığı «çıkarkenti» İ.'de ise sabah olurken Ömer'in işliğinden baktığında, gözlerinin «çocukluğundan beri görmediği ve atının sol kulağına pespembe bir karanfil iliştirilmiş bir ekmekçi arabasına» (s. 234) takılması; «yarına ilişkin bir umudu kalmadığı (s. 379) halde Cemil'in bir ilkyaz günü «demet demet kanarya sarısı mimoza, kır menekşesi ve papatya satan çingenelere» (s. 381) raslaması ve «onlara bir tanık gibi bakması» ve nihayet: Anlatıcı'nın «kaç gündür sulamadığı» için «pembe çiçekleri ölgünleşmiş begonyalarını»n (s. 53) saksısında «tohumu nereden uçarak gelmişse gelmiş bir sarmaşığı gövertmeye, yaşatmaya» (s. 464) çalışması, üstelik bu çabanın «kurmaca, yaşamla göbekbağını kopartsa bile, sonuçta yeniden yaşatmayı öngörmelidir» (s. 29) biçimindeki önermesine eklenmesi, kısaca: anlatının bütününün yaşama ilişkin sözcükler ve edimlerle noktalanması, karanlıkta parıldayan birer ışık sayılmamalı mı?

Kuşku yok: yetersiz bir ışık. Ama yine de bir ışık.

Burada bitiyor okumam. (6) «Yaşarken ve Ölürken»i kapatıyor, arka kapaktan bana bakan üst-anlatıcı'ya: Selim İleri'ye çeviriyorum gözlerimi:

— VI —

Selim İleri'nin romanlarında Türkiye'nin kültürel ve siyasal yaşamıyla, dolayısiyle aydınlarla köktenci bir hesaplaşmaya giriştiği apaçık görülüyor. Tanzimat'tan buyana başta Halit Ziya ve Yakup Kadri olmak üzere bir çok romancının değindiği, irdelemeye çalıştığı bu sorunu,

İleri daha **global** biçimde ele almak yürekliliğini gösteriyor. Türkiye'nin sosyo-ekonomik yapısı dolayısiyla aydınlarla hesaplaşmak demek, onların içinden çıktığı ve içinde biçimlendiği sınıfla: burjuvazi ve küçük burjuvaziyle hesaplaşmak demek, Selim İleri «Her Gece Bodrum», «Ölüm İlişkileri», «Cehennem Kraliçesi», «Bir Akşam Alacası» ve «Yaşarken ve Ölürken» adlarını taşıyan beş romanında, küçük bir «oba» dan toplumsal kesimlere, giderek toplumun tümüne açılan kurmaca bir dünyanın aracılığıyla yürütüyor eleştirisini elbet. Yazınsal değeri ve başarısı apaçık bu beş kitabın geniş okur kesimlerinin tüketimini sağlamış olması şaşırtmamalı bizi: Selim İleri'nin **söylemi**, son kertede toplumculuğu ve Türkiye toplumcularını **muhatap** olarak alıyor. Öne sürdüğü bütün olumlu ve olumsuz değerleri onlarla tartışmak, insanal bir dünyanın kurulmasına öncelikle yardımcı olacağına inandığı yaklaşımları onlarla birlikte gerçekleştirmek istiyor. Romanlarında anlatıcıları hep aynı bakış açısıyla, hep aynı söylem kipiyle konuşturmaktan git-gide uzaklaşan ve bireysel serüvenleri sergilerken daha geniş toplum kesimlerine yaslanmaya yönelen Selim İleri kurmak istediği diyalogu başarıyla sürdürebileceğe, bundan da olumlu sonuçlar alabileceğe benziyor. Ancak, «Ölüm İlişkileri» dolayısiyle yaptığımız tartışmada da vurguladığım bir soruna özellikle dönmek gereğini duyuyorum: (7)

Selim İleri, Toplumculuğun Türkiye'deki gerek kuramsal, gerekse pratik yanlışlarını gündeme getirirken hem olayları toplumculuğu yeterince **temsil edemeyecek** kesimlerde (tabakalarda) kurguluyor, hem de hataları doğrudan toplumculuğa içselleştiriyor. Böylesi bir yalıtma işlemi toplumculuğun oluşmasında, biçimlenmesinde karşı görüşler, kısaca egemen ideoloji tarafından kuşatılmış olmanın hiç bir rolü yok-

muş (olmamış) gibi bir tutumun benimsenmesine yol açabilir. Hiç bir olgu karşıtının durumu bilinmedikçe, karşıtıyla ilişkisi göz önünde bulundurulmadıkça bilimsel olarak kavranamaz. Gerçi «Yaşarken ve Ölürken» de öteki romanlarla oranlanamayacak kadar «karşıtın» belirlenmesine yöneliyor Selim İleri: öğretmenlik için başvurusu sırasında Turan'ın karşılaştığı kişiler ve kullandıkları cümleler yaşanılan «karanlık dönemin» öteki yüzü hakkında bilgi vermiyor değil, gelgelelim olaylar yine de karşıt belirleyiciler betimlenmeksizin oluşturuluyor. Anlatıcılar da, çevreleri de hiç bir kez kendilerine bilimsel ve sanatsal söylemle doğruyu, iyiyi, güzeli gösteren kişilerle karşılaşmıyorlar, dahası bu kişilerle olaylar ve bilgiler doğrultusunda tartışmaya girişemiyorlar. Anlatıların bütününde anlatıcıların söylemini doğrulayan ya da destekleyen olaylar dışında hiç bir olay oluşmuyor. Toplumculuğun ve toplumcuların bütünü kuramsal ve ahlaksal yetersizlik içinde değilse, küçük burjuva çürümüşlüğünün uzağında kalan ya da kalmaya çalışan bu kişilerin anlatının her hangi bir katmanında öteki eyleyenlerle karşılaşması gerekmez mi? İçinde yer alınmak istenen bir düşünce bütününün hep olumsuz yanlarıyla algılanması, sonunda o bütünün olumsuzluğunu kanıtlamaya dönüşmez mi? Hele bu olumsuzlamayı yapan kişilerin zaten olumsuz olduğu düşünüldüğünde.

Selim İleri'nin «Ölüm İlişkileri»nde benimsenen faşizm çözümlemesini de sürdürdüğü görülüyor: Olgunun insana, bireye içselleştirilmesi ve nerdeyse ruhbilimsel bir sorun gibi kavranması. Bireysel ilişkilerdeki baskı, horgörü, eziyetçilik gibi davranış biçimlerinin genel anlamda bir baskı düzeninin doğal yardımcıları olacağından kimsenin kuşkusu yok. Ama kültürel ve siyasal yaşamla hesaplaşmayı amaçlayan

bir romancı, üst-anlatısında (aynı doğrultuyu izleyen beş roman bir üst-anlatı'dan söz etmemi olanaklı kılıyor· kanısındayım) daha çok ruhbilimsel açıklama yöntemine bağlı kalmak isterse, en azından kendi girişimine haksızlık etmiş olur. Eğer sözcüğün olumsuz anlamında ideolojik görev üstlenmiyorsa.

Üretimini sürdüren bir romancının bu sorunları daha büyük bir titizlilikle gündeminde bulunduracağına ve yazınsal metni olduğu kadar, o metnin içinde üretildiği tarihsel/siyasal bağlamı da sorumlulukla kavrayacağına inanmamız hata mı olur acaba?

---

(1) E.H. Carr «Tarih Nedir?», s. 31, Çev: M. Gizem Öztürk, Birikim Yayınları.

(2) a.g.e., s. 54.

(3) Şöyle yazıyor Reich: «Sözlü dil, büyük evrim geçirmiş bir dirimsel anlatım biçimidir. Ama ille de canlı maddenin vazgeçilmez yüklemi değildir, çünkü dirimsel işlevler dilden çok daha önce vardırlar.» W. Reich: «Reich Freud'u Anlatıyor» s. 47, 47 nolu dip not, Çev: B. Onaran, Payel Yayınları.

(4) Dostoyevsky: «Cinler II» s. 420, Çev: E. Altay, Varlık Yayınları.

(5) T. Yücel: «Anlatı Yerlemleri» s. 40, Ada Yayınları.

(6) Bu «biten okuma» anlatının bütününü tüketemediğini biliyor elbet. İçerik ve belirtilme düzeylerinin sonuna kadar açıklanabilmesi ,bütün anlam tabakalarının çözümlenmesi, giderek bir olanaksızlık olarak görünüyor bana. Örneğin Turan'ın anlatıcının evine, ilçede kahveye, Akademi'de işliğe girerken elindekileri düşürmesini, bu tik'i yeterince değerlendirebilmiş değilim. Aynı şekilde: Turan'ın anlatısı ile Tuna Suna'nın anlatısında sözcüğü sözcüğüne yinelenen Varton Dudu ve Berba Nikola öykücüklerini, romanın başarısızlıkla sonuçlanan arayış girişimine eklemleyemediğimi görüyorum. Bu öykücüklerin

sevgiye dayalı bir düzen kurulduğunda bir «kalede bile» ve ayrı din ve ulustan kişiler olarak yaşanabileceğini imlediğini sezmiş olmama rağmen. Bayan Asuman ile Asu'nun «erdenliği» arasındaki ilişkiyi de belirtemedim yeterince. (Ne diyordu Tuna Suna: «Asu'nun cinsel özgürlük isteklerine —oysa kimseyle yatmadığını tahmin ediyorum« (s. 321-) İkisinin büyük desenli Japon kimonoları giymelerinin altında yatan görülme isteğini de. vb.

(7) Bu tartışma için şu yazılara bakılabilir: A. Oktay: «Bir Romanın İlk Okuması Ya da Sağa Kayan Estetik» Birikim Sayı 50-51, Selim İleri: «Faşizmin Dirim İlişkileri» Somut sayı 7, Temmuz 1979, A. Oktay: «Bir Romanın Son Okuması», Birikim sayı 61, Mart 1980.

İKİ TAŞRALI: BİLBAŞAR VE ATILGAN'DA YABANCILAŞMIŞ BİREY ÜZERİNE NOTLAR

Yalnızca coğrafi/idari anlamda kullanılmıyor burada «taşra» sözcüğü, yetersiz ya da engellenmiş bir toplumsal/kültürel statüyü de imliyor. Bu yüzden «taşra», dün de kentin bir alt bölümüydü; «taşralı» ise; dar görüşlü bir çevrenin yerleşiği. Dolayısıyla Kemal Bilbaşar'ın Denizin Çağırışı ile Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli adlı romanlarındaki kişilerin, yalnızca İstanbul ve Ankara dışı yerleşim alanlarına özgü olduğu söylenemez. Ama bu belirleme, iki anlatının da birer «taşralı» birey (tip değil) çevresinde geliştiği ve örüldüğü gerçeğini değiştirmez elbet. Türk yazınında kırsal kesim insanının ilişkileri, genellikle ekonomik düzeyde ele alınmıştır. Eleştiri yazılarında da aynı ölçütle çözümlenmiştir anlatılar. Ancak, aralarında 30 yıl yaş farkı bulunan bu iki roman; ekonomik düzeyi alt katmanlarında içererek; doğrudan bireye yönelmeleri ve bir psikolojiyi açığa vurmalarıyla dikkati çekerler. Gösterdikleri ortak yapısal özellikler dolayısıyla «birlikte» okunmak istendikleri için, Denizin Çağırışı'nın da Anayurt Oteli'nin de anlatım özellikleri «kendi içlerinde» ele alınmayacaktır. En azından gerektiği biçimde.

Hemen vurgulanması gereken bir nokta var: Bir «karşılaştırma» yapmak değil amaç, tam

tersine: Farklı yazın anlayışlarına ve dünya görüşlerine sahip oldukları görülen/sezilen iki yazarın, çok ayrı zamanlarda ve tarihsel/toplumsal koşullarda temellendirdikleri anlatılarında, aynı türden bir gerçekliği dile getirdiklerini sergilemek istiyor bu yazı.

Bana kalırsa, Kemal Bilbaşar'ın Öğretmen'i de «gerçek», Yusuf Atılgan'm Zebercet'i de. Nesnel gerçekliği yansıttıkları için değil ama, kendi gerçekliklerini yansıttıkları için.

Şurası kesin: Öğretmen de Zebercet de yaşamlarının belli bir anını, o anda yer alan belli bir insanı ruhsal yaşamlarının takıntısı yapan kişiler. O «an» ve «insan» yaralıyor onları adeta: Öğretmen'i «Sarışın Kadın» Zebercet'i «Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın». Kişisel tarihin izlenmesi, burada ruhçözümlemesini devreye sokmayı gerektirebilir belki, ne var ki; Öğretmen'in ya da Zebercet'in düşünce ve davranışlarında belirtisel (symptomatic) ögeler olup olmadığını araştırmanın ve «klinik» gelişimi izlemeye çalışmanın, yazınsal düzlemde hiç gereği yok. Ama, bir ruhsal «travma»dan söz edilecekse eğer, kişilerin çarpışma anından önceki yaşamlarının onları darbeye karşı dayanıksızlaştırmış olduğu söylenmelidir.

Kolaylıkla gözlemlenebiliyor kişilerin kapalı ve kısır bir çevrede yaşadıkları, dahası, bu çevreyle bile iletişim kuramadıkları. Denizin Çağırışı'ndaki hükümet doktorunun betimlemesi, nerdeyse «kardeş» denebilecek kadar birbirine benzeyen Öğretmen ve Zebercet'in yaşam alanını kusursuz biçimde açıklar: «İnsanları mahdut, seması mahdut bir yer» (s. 25). Öğretmen «sapa bir yere kurulmuş kasabada, kabuğuna çekilerek» (s. 7) beş yıl yaşamıştır, Zebercet, ortalıkçı kadın geleli (getirileli) on yıl olduğuna göre (s. 18), en az on yıl «koskoca bir dağın eteğindeki» ve «Yunanlıların giderken yaktık-

ları» (s. 11) kasabada oturmuştur. Üstelik iş saatlerinden sonra bir başlarına kaldıklarında dinlenmek için çekildikleri uzam da bir ev değil, asgari araç-gereç bulundurmayı gerektiren, içinde kişisel/bireysel anlamda kök salınmasına olanak bulunmayan bir han ya da otel oda'sıdır. «Kale dibinde,» (s. 16), «çatlak döşemeli» (s. 27), «mutfaktan bozma bir hamamı» (s. 32) olan bir hanla, işaret levhasının ucu, çivisinden kopup eğrildiği için «toprağı gösteren» (s. 14), «caddeye bakan yüzü aşı boyalı» (s. 12) bir otel. İşte Zebercet ve Öğretmen böyle bir uzamda yerleşiktirler. Üstelik Öğretmen beş yıl «frenginin yerel hastalık haline geldiği» kasabanın «ahçısında yemek yiyememiş, çeşmesinden su içememiş, kahvesine gidememiş, eşyalarına el süreememiş, öğrencilerini bile okşayamamış» (s. 35) tır. «Hiç kimse tarafından aranmamış, ziyaret edilmemiş» (s. 38) tir beş yıl. Zebercet'in de fazla kimseyle görüşmediği anlaşılıyor. Müşterilerle yaptığı konuşmalar, söylemek bile fazla; işinin gereğidir; insanal bir ileti söz konusu değildir bu yüzden. Zebercet, cinsel ilişki kurduğu ortalıkçı kadınla bile konuşmaz. O anda da yalnızdır, bir başınadır ya da terkedilmiştir. Öğretmen de öyledir. «Kendisinden başkasıyla paylaşmadığı bir yatakta, her akşam bir başka adam olmaya mecbur»dur (s. 38). Sessiz, kıpırtısız, edimsiz bir dünyadadır ikisi de. Zebercet, üstelik, nerdeyse «gömüldüğü» otelden çıkmayı, yer değiştirmeyi aklından bile geçirmez. Besbelli, intihar ettiği gün bir artezyen gibi fışkıran çocukluğunun, Keçeci ailesinin anıları ve tanımadığı otel müşterilerine yakıştırdığı kurmaca yaşamlarla beslenmiştir. Ama Öğretmen, daha okumuş yazmış biri olarak ciddiye alır kendisinde «fobi bulan» (s. 24) doktorun sözlerini, kurtulmak ister taşranın maddesel ve düşünsel karabasanından. «Tüm insanlarından

uzak durduğu, erkekleriyle dostluk karılarıyla yarenlik etmediği» (s. 28) o yerden kurtulmak ister. Ama, ancak tek gece kalabildiği ve «sarışın kadına» rasladığı «...Palas»tan taşındığı, dahası yerleştiği yer, annesinin «çamaşır yıkadığı amber ve zeytinyağ kokulu, ezanlı, mevlutlu» (s. 55) mahallenin ve beş yıl oturduğu kasabanın benzeridir. İzmir'in içinde taşındığı mahalle ta kendisidir taşra'nın: «Bu sokak, hiç şüphe yok, Türkiye'de olan bitenleri en aşağı çeyrek yüzyıl geriden izlemekte» (s. 55) tir. Gelgelelim, bu eleştirel bakış açısı Öğretmen'in kurtuluşuna yol açmaz. Tam tersine: Kendini «sürüngenler topluluğundan bir adam» (s. 8) olarak niteleyen Öğretmen, «maskeli gerçeği yalın gerçeğe, sınırlı dünyayı sonsuz bir evrene tercih» (s. 155) etmemek için olduğunu bilmeden işin başlangıcında, sırf düşlerinin «sarışın kadını»nı bulduğu sanısıyla Adalet'le «kapanır» bir başka eve.

Zehra'yı sevdiğini sanan ama aslında bir profesyonel olan Adalet'le cinsel ilişki kuran Öğretmen ile ortalıkçı kadınla cinsel ilişkide bulunan ama aslında «gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın»da tenleşen düşsel bir kadını seven Zebercet, intiharla noktalanan yaşamlarında sürekli olarak bir başka kimlik aramaktadırlar.

Kemal Bilbaşar'ın kişisi «mumdan cenneti eriyiveren» (s. 16) ülkülerini yitirmiş bir «öğretmen», yoksul ve horgörülen bir insan olmak istememektedir. Yusuf Atılgan'ın kişisi ise bir «otel katibi», «tabanları karamsı» (s. 8) ortalıkçı kadınla sevişen biri, nüfus kağıdı bile olmayan (s. 17) bir babanın oğlu olmak istememektedir. Zebercet durumunu benimseyerek, Öğretmen'se zaman zaman eleştirerek durumunu, her şeye yabancılaşırlar. Geçen yıllarla, ikisinin etrafın-

da da Ö,retmen'i izleyerek söylersem, «bir salyangoz kabuğu» (s. 16) oluşur.

Hiç kuşku yok: Denizin Çağırışı da Anayurt Oteli de yabancılaşmayı daha çok psikolojik boyutta sergilerler. Gelgelelim, yabancılaşmanın (şeyleşmenin) asıl yaratıcısı olan ekonomik düzeye göndermekten de geri kalmazlar. Bilbaşar'ın anlatısında daha belirgindir bu özellik: Elleri «hizmetçilik ettiği yıllarda» (s. 43) «soda ve sabunla yıpranmış» (s. 9) bir ananın oğludur Öğretmen. Tatlının ne olduğunu «Ramazan günlerinde bütün semt fakirlerinin toplandığı iftar sofrasında» (s. 9) öğrenmiştir. Faytoncuya vermek istediği iki buçuk lirayı, beş yıl «nice mahrumluklar karşılığında biriktirdiği» (s. 22) paraların arasından çıkarır. Varını yoğunu Adalet'e yedirdikten sonra, evsiz ve insansız kaldığı günlerde parkta «bankların altında ısırılmış bir elma» (s. 164) arar. Böylece bir anlamda başladığı noktaya dönmüş olur. Her bakımdan bir alt sınıf üyesidir. Onu aşmasına, sınıf atlamasına olanak yoktur. Kazanacağını umduğu öteki kimlik, parasının bitmesi ve işten çıkarılmasıyla birlikte, bir olanaksızlık olarak belirir. Aslında, yaşadığı ortamda onu çağıran hiç kimse yoktur. Yaşamdan dıştalanmıştır Öğretmen. Ekonomik düzeye özgü bu vurgulamaları, kasabadaki hükümet doktoru siyasal bir göndermeyle tamamlamaktan geri kalmaz ve tabloyu bütünler böylece: «Fobiden» doğal bir şey olamayacağını söyler doktor ve şöyle sürdürür Öğretmen'nin özetlemesiyle: «Otuz üç yıl bir vampir gibi ülkemizi kucaklamış bulunan baskı yönetimi devrinin torunları değil mi idik? Bu trajik devrin kanı bir ürün verirse, onda fobi bulunmaz da, ne bulunurdu?» (s. 24) (Anayurt Oteli'nin alt katmanında da bu türden gizli göndermeler olduğuna yazının son bükümünde değineceğim.)

Zebercet de aynı şekilde toplumsal statü açısından ast sınıfa bağlıdır. Keçeci'lerle kendini öylesine özdeşleştirmesinde, ölümün eşiğinde tümünün serüvenini olanca canlılığıyla yaşamasında, belki de sülalenin yasal bir üyesi olamamasının rolü vardır. Bu yüzdendir kendini «Keçecilerin sonuncusu» sayması: «İstanbul'daki saymıyordu. Doğduğu konağı unutmuştu o» (s. 160) Zebercet'tir manevî kalıtçı. Ama bu sahipleniş mülkün ve sanın ortağı kılmaz onu. Bir «beslemeden» farksızdır Zebercet de, bu yüzdendir otelde sadece bir «müstahdem», bir «katip» oluşu. Bir anlamda farkındadır da bunun. Çünkü «paraları elayak çekildikten sonra demir kasaya koyarken otelin hesabından kendi hesabına bir liralar» (s. 24) aktarır.

Buradan bakıldığında, ekonomik açıdan güçsüzlük toplumsal statü açısından da astlık, Zebercet'in de Öğretmen'in de içe çekilmelerinin ilk nedenlerini oluşturmuştur denebilir. Onları bir otelde (Öğretmen de ilk otelde raslamaz mı?) karşılaştıkları kadından bile yoksun bırakan «son kertede» sınıfsal durumlarıdır. Ne var ki, bakış açılarında eleştirel öğeler ister bulunsun ister bulunmasın, ikisi de durumlarını benimsemiş, bir değişmezlik olarak kabullenmişlerdir. Bu ideolojik olduğu belli, ama Öğretmen ve Zebercet açısından biricik mümkün algılayış sonunda, nesnel ve maddesel olan önemini yitirmiş, ruhsal ve duygusal boyut öne çıkmıştır. Kişilerin bireysel yaşamları ve koşulları algılama biçimleri, asıl olanı ikincil duruma düşürmüştür. Çünkü birer birey olarak sadece yaşarlar koşullarını, bilimsel olarak çözümlemezler.

Üstelik, bu bireyler, yukarda da belirttiğim gibi; özel yaşamları dolayısıyla darbelere karşı

dayanıksızlaşmışlardır. Deyim yerindeyse eğer, bilinç-altları **yaralıdır.** Daha çocukluktan özürlüdürler: Yalnızca maddeten değil manen de. Zebercet «yedi aylık doğmuş» (s. 15) tur. Ne çok anımsatılmıştır bu. Öğretmen, babasına benzemek amacıyla da edinmiş olsa, «karanlıktan korkmakta» (s. 10) dır. Ama hepsinden önemlisi, intihar imge-kavramıyla doludurlar: Öğretmen'in babası, o daha küçücük bir çocukken «kendini öldürmüş» ve nedeni bir «sır halinde» (s. 9) kalmıştır. Üstelik, anlatılanlara güvenilecek olursa, babasının «bir eli yağda bir eli baldadır» ve «dünyalık bir sıkıntısı» (s. 9) da yoktur. Sadece bahar aylarında «yüzü sararmakta» ve «baş ağrısından» (s. 10) yakınmaktadır. Bir de «uykudan» ve «karanlıktan yakınmakta» (s. 10) dır. (Tuhaftır: Zebercet'in babası da «karanlıkta kalamaz» (s. 155). Sonunda, yıllar sonra Öğretmen'in yapacağı gibi, babası; kıyısında dolaşmaktan korktuğu denize yürüyüp gitmiştir (s. 10).

Zebercet'in bilinçaltına da biri doğrudan, öteki dolaylı iki intihar edimi yerleşmiştir. «Dayım» dediği Faruk, «belki yengesine tutkun olduğu için canına kıymış» (s. 86) tır. Anası «merdiven boşluğunda upuzun asılı» (s. 87) bulmuştur onu. Büyük dayısı Nureddin ise Halveti tekkesindeki «çilesini doldurmaya on sekiz gün kala» çıkıyor hücresinden, «kırk gün oldu» (s. 158) diyerek. Sonra da yığılıp kalıyor, yanına gelen babasına «her şey öyle iyi ki» (s. 159) diyor ve «ertesi gün ölüyor» (s. 159)

Çevreleriyle insanal bir iletişim kuramayan, reel-yaşamlarında istediklerini bulamayan Öğretmen ve Zebercet'in bu anılardan kurtulmaları olanaksız gibi görünüyor. Yoksul ve yoksun yaşamlarının birer **leitmotiv**'i intihar ve ölüm olayları. Ruhçözümlemesi belki gerçek içeriğini ortaya koyabilir kesinlikle, ama ben

hiç bir yorumda bulunmadan, son bir benzerliğe daha değinmek istiyorum: Temizlik tutkularına. Gerçekten de, «ayaklarını on beş dakika suda tutmadan yatamaz» (s. 14) Öğretmen, Zebercet de «her gece yatmadan ayaklarını yıkar» (s. 7)

Bireysel belleklerine sonuna kadar sahip çıkmak isteyen Öğretmen ve Zebercet'in cinselliği de büyük ölçüde içselleştirdikleri söylenmelidir. Atılgan'ın kişisi, kendi kendini tatminden eşcinsel eğilime kadar bir dizi görünüm sunmaktadır: «Heyy dedi oğlan; bacağı bacağına yaslandı. Zebercet'in orası kabarmaya başladı» (s. 79) Cinsel ilişkide insanlığını, bireyliğini duymak istemektedir Zebercet. Genelevin, ortalıkçı kadının dışında bir ilişki. Bir başka bireyle birleşme. Kulağında hep, kapılarını dinlediği çiftin odasındaki kadının sesi vardır: Bırakma... oh... nasıl seninim» (s. 38) «Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının» kaldığı odada onu düşleyerek kendi kendini tatmin ederken «yorgun bir sesle» kendisine söylediği de odur «nasıl seninim» (s. 62) İntiharından önce anılarının boşandığı saatlerde de, yengesine tutkun olduğu söylenen, bu yüzden de kendini asan Dayısı Faruk'u düşünürken, «yengesinin 'Oooh, bırakma' deyişini duyacak kadar yakınlarına sokulur muydu?» (s. 167) diye sorar.

Öğretmenin de cinsel ilişki diye bildiği hep genelevde, yani anonim bir uzamda gerçekleştirilmiş olan ilişkidir. Ayrımlaşmamıştır cinsel ilişki elbet. Üstelik, erkinlik çağında beş yıllık bir ket vurma durumu vardır frengi korkusundan, «hastalıklı kadınlarla yapılan âlemlere katılmamış» (s. 38) tır hiç. Bu cinsel perhiz durumunun fizyolojik değil ama psikolojik bir ikti-

darsızlığa yol açtığı söylenebilir elbet. Büyük olasılıkla, bu yüzden bir türlü Zehra'nın oda «kapısının eşiğini aşamaz» (s. 132) Öğretmen ve geri döner. Ne varki, bir profesyonel olan Adalet'le bu türden bir sıkıntısı olmaz. Üstelik onun o «sarışın kadın» olmadığını bilmesine rağmen. Tam tersine: Aklar Adalet'i ve yerleşik bekaret ve eş düşüncesini suçlar: «İğrenerek, bıkmış olarak kendini veren bir kadın neden namusludur da, arzularına bütün çıplaklığıyla yol veren, ahlak kurallarına göğüs geren kadın orospudur?» (s. 155) Ve şöyle sürdürür: «Bu kadını nasıl lânetleyebilirdim? Bana hayatta ilk kez ölümü unutturan o değil miydi?» (s. 155)

Kuşku yok: Zebercet'e göre daha dizginlenmiş bir kişiliktir Öğretmen. Üst-ben denetici görevini sürdürebilmektedir henüz. Bu yüzden libidonal içerik örtük kalmaktadır. Yine de kimi sapkınlıklarını ele vermektedir Öğretmen de. Örneğin fetişizmini: Zehra'yla duygusal bir ilişki kurduğu dönemde, O sarışın kadını gördüğü otele gider Öğretmen ve kadının kaldığı odaya girer: «Onun, burada hâlâ korunduğuna emin olduğum ılık nefesi, yüzümü okşuyordu. Onun oturduğu kanepeye oturdum, sinirli parmaklarının oynaştığı yerleri avuçlarımla öptüm» (s. 116-vurgulama benim). Zebercet'in trenle gelen kadının havlusuyla «istimna» yapması ile bu olay arasında derece farkı vardır sadece, içerik farkı değil.

Öğretmen ve Zebercet «geriye doğru» bir yolculuğa çıktıklarının farkında değillerdir. Ama anlatılarında ölümü imlerler sürekli. Aslında tek istedikleri, açıkça dile getiremeseler bile, reel-yaşamlarından kurtulmak, daha insanca bir dünyaya kavuşmaktır. Ne kadar anonim

yorlerde ve ne kadar **bastırılmış** biçimde kendini dışa vurur ama bu istek. Örneğin Zebercet ortalıkçı kadını öldürdükten (s. 88) sonra (ve tek tanık olan kediyi —s. 92), izlediği bir ceza davasının olayları ve sanığı ile kendi öyküsünü birbirine karıştırdığı, sanrılar içinde bulunduğu sırada, bir meyhanede içerken yarım kalan şu sözleri söyler: «İnsanca bir yakınlığa, sıcaklığa...» (s. 140) Cinayeti tasarlamamıştır Zebercet. Nerdeyse saçma bir edimdir. Ama ansal ve ruhsal aygıtın bozulduğunun, yaşamla ölüm arasındaki farkın kapandığının en açık göstergesidir. Henüz bu noktada bulunmayan, toplumsal çevreyle gerçeklik ilişkisini yitirmeyen öğretmen ise daha dolaylı, daha örtük anlatım yolları seçmektedir. Zebercet nasıl ortalıkçı kadınla başarısız bir cinsel ilişki denemesinin ardından onu boğmuşsa, Öğretmen de «sarışın kadının parmaklarının değdiği yerleri avuçlarıyla öpmesi»nin ardından kendisine karşı bir saldırıya girişmiştir: Bir hammalm taşıdığı boy aynasında kendini görür ve bir taşla parçalar aynayı; «çılgın bir sevinç» dolar içine, şöyle der: «Onu parçaladım... Ondan kurtuldum.» (s. 118) olaydan sonra nerdeyse sığındığı bir parkta rastladığı bir ihtiyarın konuşması yeniden güvene kavuşturur öğretmeni, insanal dünyaya geri dönebileceğini umar bir an: «Ölüm çemberi artık gevşiyordu. Parktan çıkarken 'ölümü tanıyanlar, onun dehşetinden kurtuldukları zaman büyük insan olurlar' diyen edebiyat hocamızı hatırladım ve yolumun üstünde rastladığım bir seyyar çiçekçiden, bir demet karanfil satın aldım» (s. 123)

İki anlatıda, daha işin başında imledikleri ölümle sona ererler: Anımsayalım: Öğretmenin babası «denize» gitmiştir, Zebercet'in içinde yaşadığı otelin işaret levhası ise «toprağı» göstermektedir.

Denizin Çağırışı birinci tekil kişi ağzından anlatılmaktadır ve anlatıcı kişiler arasında yer aldığı ve olaylar düzeyinde başlıca bir işlev üstlendiği için romana benöyküsel dememizde bir sakınca yoktur. Gerçi kimi içöyküsel anlatıcılar da söz almaktadır ama, roman hemen bütünüyle öğretmen'in bakış açısını ve kendisine ilişkin olayları yansıtır.

Anayurt Oteli ise dışöyküsel bir anlatıcı tarafından sunulur ve anlatıcı öyküde kişi olarak yer almadığı için romanın elöyküsel olduğu söylenebilir. Ne var ki, Yusuf Atılgan.ın anlatısı çok karmaşık bir yapı ortaya koyar ve içöyküsel anlatıcılar yer yer benöyküsel anlatılar geliştirirler. Bu yüzden anlatı alanı bir kişinin algı ve düşüncelerine indirgenir. Üstelik, Zebercet'in bilinci de devrededir. Zaman zaman birinci tekil kişi anlatımlara raslanır.

Daha yalın biçimde sunulmuş olsalar da Denizin Çağırışı'nda da benzer anlatım özelliklerine raslanması, iki anlatının zaman sorununu özellikle devreye soktuklarını gösterir. Özellikle Anayurt Oteli'nde. Bu bakımdan, iki anlatının da

a — Öğretmen'in İzmir'e gelişinden intiharına, Zebercet'in «gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının» kaldığı odaya girişinden intiharına kadar uzanan olayları kapsayan bir nesnel **zaman**

b — Anlatı kişilerince yaşanmış, ama algılayan kişilere göre değişen olayları (örneğin Park'ta Zebercet'le konuşan ihtiyar Faruk'un intiharına ilişkin olayları öteki içöyküsel anlatıcılardan başka türlü sergiler) içeren bir öznel **zaman**

c — Olayların anımsanması ya da Öğretmen'in Zehra'yla düşsel bir aşk konuşmasına girişmesi (s. 73) ya da Zebercet'in ortalıkçı kadının cesedini taşımayı kurduğu ve duruşma ile

dayısının kısrağının ölümüne ilişkin olayı düşünmesi (s. 133-134) biçiminde beliren bir tasarımsal öznel zaman geliştirdiği söylenebilir.

Ancak, Denizin Çağırışı'nın daha yalın bir anlatıma yaslandığı hemen söylenmelidir. Olaylar artsüremsel olarak sıralanmakta, geriye dönüşler şimdiki zamandan geçmiş zamana geçildiği belirtilerek yapılmaktadır. Gerek eyleme gerekse anımsama düzleminde her şey nerdeyse zaman dizinsel'dir. Bu yanıyla Kemal Bilbaşar'ın geleneksel anlatı tekniğini sürdürdüğü bellidir.

Oysa Anayurt Oteli tüm çağdaş tekniklerin kullanılmış olması, özellikle olayların görünür bir eşsüremlik içinde algılanması ile dikkati çeker. Zebercet, tüm zaman kipliklerini, geçmişi, şimdiyi ve geleceği, aynı anda, hep birden yaşayıp tasarlamaktadır. Bir yandan cinayet duruşmasını dinlemekte, bir yandan ortalıkçı kadını gömmeyi tasarlamakta, bir yandan da dayısı Faruk'la ilgili olayları anımsamaktadır.

Bu yüzden, Anayurt Oteli zaman açısından özel bir çözümleme gerektirir.

ANAYURT OTELİ'NDE ZAMANIN KULLANIMI

Burada, konuyu tüm anlatı boyunca izlemeden ,ama çok tipik yanlarıyla sergilemeye çalışacağım.

Önce şu: Anlatı, 20 Ekim 1963 Pazar günü başlamakta ve 10 Kasım 1963 Pazar günü sona ermektedir. Başka bir söyleyişle, nesnel zamanda gelişen olaylar 22 günlük bir süreye yayılmaktadır. (Bu 22 günün önemini daha sonra göstereceğim). Bu tarih belirlemesini şu olguları ve anlatımları göz önünde bulundurarak elde ediyorum: Zebercet «1930 yılı Kasımının 28»

inde (s. 15) doğmuştur (bu 28 sayısının önemine de ilerde değineceğim) ve «şimdilerde 33 yaşında» (s. 14) dır. Demek ki yıl 1963'tür. İntiharın gerçekleştirildiği «Pazar sabahı» başlıklı bölümde «yattığı uzun zamanın sadece iki gün olduğunu istasyona gidip aldığı gazetede 7 Kasım Perşembe'yi görünce anlamıştı» (s. 151) denmektedir .Anımsama günü Pazar olduğuna göre tarih te 10 Kasım olarak belirmektedir: 10 Kasım 1963 Pazar. Son gün Pazar olduğundan ve önceki bölümler «Pazartesi», «Çarşamba», «Salı», «Gece», «Cuma», «Perşembe», «Salı», «Pazartesi» başlıklarını taşıdığından ve anlatı «Anayurt Otelinin kâtibi Zebercet **üç gün önce** perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi» (s. 5) cümlesiyle başladığından sürenin iki Pazar günü arasındad geçtiği belirlenir. Son Pazar 10 Kasım olduğuna göre geriye gidilerek ilk Pazarın 20 Ekim olduğu, kadının geldiği Perşembe akşamının ise 17 Ekim olduğu belirlenir. Bu hesaplamayı şunlar da doğrular Zebercet ortalıkçı kadını «Çarşamba» başlıklı bölümde öldürür, sonra gelen «Pazartesi» başlıklı bölümde mahkemede olayı anımsadığında ve kendi duruşmasını izliyormuş izlenimine kapıldığında ise şunları söylemektedir: «on yıldır çoğu geceler olduğu gibi 30 Ekimi 31 Ekim'e bağlayan Çarşamba gecesi bu kolayca uyanmayan kadının odasına girerek af buyurun üstüne vardığında» (s. 149) Bu bilgilerden hareketle yapılacak bir gün dizimi daha önce bulduğumuz tarihleri doğrular. Son günün 10 Kasım olduğunu şunlar da kesinler: İzlediği cinayet davası 28 Kasım'a ertelenmiştir ve idam istemli bu davayı düşündüğü son bölümde önce «bir ayrıntı (28 Kasım gibi «önemsendiğinde» (s. 151) diyerek, sonra da «On sekiz gün vardı daha» (s. 154)

ve «On sekiz gün» (s. 158) diye iki kez vurgulayarak karar tarihi ile düşündüğü gün arasındaki süreyi belirlemiş olur.

Yine son bölümde geçen «Yirmi sekiz kasımda kırk gün olacaktı. Keçeciler'in sonuncusu» (s. 160) cümlesi okuru oldukça şaşkınlığa düşürür. Ama burada ortaya çıkan ikili bir gönderme düzeyidir: a — 28 Kasım hem duruşma tarihidir hem Zebercet'in doğum tarihi, b — Büyük dayısı Nureddin Halveti tekkesindeki çile hücresinden 40 günlük süreyi tamamlamasına 18 gün kala çıkar ve ölür. Bu olayın Zebercet açısından önem taşıdığını yukarda belirttim. Bu 18 sayısı üzerinde ısrarla durması Zebercet'in Otel'de kadının gelişiyle başlayan çilesinin bitimini öngördüğünü gösteriyor. Gelgelelim Zebercet de dayısı Nureddin gibi 40 gün dayanamıyor, doğum gününden 18 gün önce öldürüyor kendini. Onun çilesi de dayısı gibi 22 gün sürüyor böylece. Yaşamla ölüm arasındaki ayrım kalkıyor ortadan.

10 Kasım günü, Atatürk'ün ölüm gününe denk gelmektedir üstelik ve anlatının başından beri siyasal/yönetsel hiç bir anıştırma yapmamış olan Zebercet'in birdenbire beliren şu düşüncesinin nereden kaynaklandığını da göstermektedir: «İnsan kendini, olanaklarını tanımaya, gerçek sorumluluğun ne olduğunu anlamaya başlayınca bocalıyordu, dayanamıyordu. Ülkeleri yönetenler iyi ki bilmiyorlardı bunu; yoksa bir otel yöneticisinin yapabileceğinden çok daha büyük hasarlar yaparlardı yeryüzünde» (s. 168) Bir ölüm günün çağrışımları bunlar.

Bağlarken şunları da ekleyelim: 1963 yılının 10 Kasım'ı gerçekten de Pazar gününe ve Cumhuriyet Bayramı da Salı ve Çarşamba günlerine gelmektedir.

SORUYLA YANITIN ARASINDA: «ÇIĞLIK»

1.

Gerçekliği yeniden-üretmeyi, tüm soru/yanıt bağlamlarını gözden geçirmeyi, verili olayları ve yargıları anlamayı öngören Ferit Edgü, düşüncesinin ve/veya kişilerinin düşüncesinin ta kendisi olabilecek bir dil edinmeyi öngörür ve öngereksinir.

Gerçekçi bir öykücü olduğu için.

Çünkü dile göre konumlanmıştır gerçek.

İster canlı biri olsun ister bir yazın kişisi; her insanın bir tek gerçeği vardır: Anlattığı. Anlatana ve anlatıma göre farklı, hâttâ karşıt biçimlere girer gerçek. Kilise ile Galileo aynı «dünya»dan söz ediyorlardı elbet, ama her nedense bunlardan biri, güneşin çevresinde dönmüyordu. Bu yüzden değil midir bir «beyaz at»ın önce gündelik yaşamda, sonra yazında bir «efsane» olması?

«Üç Düş/üş» adlı öyküde (bir kez daha değineceğim bu öyküye), adından da hemen anlaşılabileceği gibi, üç «düş» ve üç «düşüş» vardır. Besbelli, aynı kişidir düşleri gören. Ama anlatan, her birinde bir başkasıdır: Kuş, avcı ve köpek'tir. Dolayısıyla «düşüş» de onlara göredir: Kuşa, avcıya ve köpeğe göre. Bu eylem-durum (düşüş) avlanma kavramı çevresinde ku-

rulduğu için, öykünün simgesel bir işlev yüklenip yüklenmediği sorulabilir elbet. Eğer «avlanma» buradaki bağlamda öldürme ile özdeşlenmişse, öykünün bu toplumdaki insanın düşüşüne olduğu kadar genel insanlığın düşüşüne de gönderdiği söylenebilir. Edgü'de simgesel ve yerinel (allégorigue) olan üzerinde ilerde durmak üzere, şöyle diyeceğim: Anlatanlar bu gönderme konusunda inandırıcı bir dil kullanmazlar. Kendi durumlarını nesnelliğini kavrayabildikleri kadarıyla aktarmaktadırlar bize. Belki de bu yüzdendir eğretilemeye hiç başvurmayıp betimlemeyle yetinmeleri.

Köpek, «Bu yazgının ya da tutkunun beni birleştirdiği insanoğlunun yüzünü görmek geliyor içimden. Ama boyu öylesine uzun ve başı öylesine yücelerde ki göremiyorum yüzünü» derken, iyice ikircikli durumda bırakır okuru. Gerçekten bir köpeğin efendisinden mi söz edilmektedir burada, yoksa yazgıyı (o toplumsal ve bireysel yazgıyı) elinde tutan dünyasal ya da göksel bir efendiden mi? Bilemeyiz kesinlikle. Çünkü öykü, gerek öyküleme gerekse söylem düzeyinde kesinlemez bunu.

Dilin ve kurgunun bu çift yanlılığı (iki yanı da kesen jilet) Çığlık'ın hemen tüm öykülerinin ortak özelliğidir. Bu yüzden de her öykü, okurunca tamamlanmayı bekler, anlam onun katılmasıyla belirecektir. Cesedi kıyıya vuran kadın «boğulmuşsa» başka bir öykü olacaktır «Deniz Kıyısında», «intihar etmişse» başka. Ama anlatıcı, bize sadece denizin sürükleyip getirdiği bir «kadın cesedi»nden söz eder. Ondan «karısına» değil de «bize» söz etmesi de oldukça «tuhaf» elbet.

2.

Çığlık'taki tüm öykülerde dildir izlediğimiz, olay değil.

Bir öykü boyunca/süresince dil-düşünce'nin kendini gerçekleştirişini bir «olay» saymazsak.

«Sahaf», bir başka yazarın (Demir Özlü'nün tanımayanlar olacağını düşünerek öykünün hemen başlarında «yazar dostum» demektedir anlatıcı,) mektubunun (o yarı anlatı'nın?) yazarca bir yeniden düzenlenmesi midir, yoksa yazar sırf O adlı romanındaki Süryani kitapçıyı yeniden anmak (yazmak) için Özlü'ye bir mektup mu yazdırmıştır? Sahaf'la Demir Özlü arasındaki konuşmalar da göz önünde bulundurulduğunda, her şeyin söz düzeyinde kurulduğu anlaşılır.

Bu yüzden de öykü dört-beş anlamsal katman oluşturur. Birini vurgulamakla yetineceğim:

a — D. Özlü, yazar dostunun (F. Edgü) romanında Hakkârili Süryani bir kitapçıdan söz ettiğini bildirir Stockholm'deki sahafa. Sonra da mektubunda şunları yazar: «Sanki adamı itirafa zorlayan bir sorgulama görevlisiydim o an. Kendimi öyle duydum. Ve utandım».

b — Stockholm'deki sahaf şunları söyler D. Özlü'ye: «Dostunuzu görür gibiyim. Dükkânım talan edilmeden bir kaç hafta önceydi.» «Tüm kitaplarımı yaktılar orda. Hicret etmek zorunda kaldım».

c — Bu belirlemelere, D. Özlü'nün durumuyla ilgili daha önce yapılmış bir açıklamayı eklemek kalıyor: Yazı masasının başına geçer. Mavi sayfalı defterine günün tarihini düştükten sonra «Sürgünde geçen garip bir gün daha..» sözcükleriyle başlayan cümlesini düşer. (Tüm vurgulamlar benim. A. O.)

Görülüyor: Stockholm'den değil buradan söz edilmektedir ve her şey güncel durumu imlemektedir. Ama okur, Sahaf'ın «bir kitap her zaman bir başka kitabı çeker» ve «düş gücü, bir yerde gerçekle çakışıyor» cümlelerinden yo-

la çıkarak, bütün öyküyü yazın'ın yazgısı bağlamında ve önemsiz bir cümlenin içinde geçen o labirent sözcüğüne eklemleyerek yeniden kurabilir elbet. Üstelik bu «kurma» (kurgu değil) işlemi sırasında «Kör ve Oğlu», «Büyük Ustayı Ziyaret» ve «Aslan ve Ressam» adlı öykülerle «Sahaf» arasında yaratıcı/yapıt/iletim ya da gerçeklik sorunsalı düzeyinde hısımlık da bulabilir.

Gelgelelim, okur bir önceki anlamsal katmanın yine de tümüyle geçersizleşmediğini görecektir Özlü, Edgü ve Sahaf'ın bir «merkez kişi»nin, Avvakum'un çevresinde toplandığını es geçmeyecek olursa, Avvakum figürü, yaşamı ve yapıtıyla başlı başına bir gönderge düzlemi oluşturur: Sürgün, afaroz ve yakılma. (Okur, Çığlık'taki bu türden özel adlara, imgelere, sözcük yinelemelerine özel dikkat göstermek zorundadır. Öykülerin sorular yoluyla geliştirdiği yanıtı, büyük olasılıkla onların arasında bulacaktır çünkü. Okuma, sondaj aracı gibi çeşitli katmanları geçerek damara ulaşacaktır.)

3.

Ferit Edgü'nün öykülerinde gerilim de dil düzeyinde beliriyor. (Önceki kitabı Bir Gemide'de de böyleydi bu. Hâttâ, meraklı okurun edinmesi gereken Kaçkınlar ve Bozgun'da da böyleydi.) Kitaba adını veren öyküde, üç kişi birini sürüklemektedir ya da sürüklemeye çalışmaktadır. Hepsi bu. Asıl olup bitenler anlatım, yani dil düzeyindedir.

Daha da tipik bir örnek, nerdeyse bir «şok» la sonuçlanan «Kedi ile Fare» adlı öyküdür. Bir diyalog'dur bu öykü. (Yoksa mesel demek mi daha doğru olur?) Fare kediyi yemediği için henüz, aslında bir sonu bile yoktur denebilir öy-

künün. Karşılıklı soru ve yanıtlardadır durum. Acaba kimin olduğu bir türlü kesinlenemeyen «çığlık», kedinin pençeleri arasında duran farenin at(a)madığı çığlık mıdır? Ama, aslına bakılırsa bu öykünün gerilimi sonundan değil «başlangıcından» gelir. İlk iki soru/yanıt bütünüdür okuru bağlayan. Kedi ile fare arasındaki bir diyalog olanağından çok, bu diyalogun gerçekleştiği koşullar ve uzamdır okurun merak ettiği.

Yukarda, Edgü'nün (ya da kişilerinin) betimlemeyle yetindiğini, gerçekliği (kendilerinin görüp yaşadıkları gerçeği) saptıracak benzetmelerden, eğretilemelerden kaçındıklarını söyledim. Öteki öykülerde de gözlemlenen bu durum, «Kedi ile Fare»de iyice belirgindir. «Parçalar» bölümünü de dikkatle okumak gerektiğini söylemek bile fazla elbet. Yazar, bunları bitirilememiş sayar ve öteki yazarların kullanımına açarken, sanki sahafın deyişini yinelemekte, yapıtların birbirlerinden doğduğunu ya da doğabileceklerini söylemektedir. Buradan yanaşırsak:

Kafka biçemi, yalnız «Kedi ile Fare»nin Kafka'nın bir meselini anımsatmasından ötürü söz konusu edilmemeli Ferit Edgü'de. (Şöyle o mesel: «Ah, dedi Fare», dünya her gün daralıyor. Önce öyle genişti ki korku veriyordu bana, yürüdüm daha, uzakta sağda solda duvarlar görünce mutluluk duydum hani, ama bu uzun duvarlar öyle hızlı yaklaştı ki birbirine, işte son odadayım şimdi artık, köşede de, içine yürüyeceğim kapan duruyor. «Yürüdüğün yönü değiştir, olsun bitsin» dedi Kedi, yedi onu»). Benzerliğin asıl belirleyicileri şunlardır: Nesnellik, somutluk, sorgulayıcılık ve tanıklık.

Kuşku yok, bu özellikleri taşıyan başka yazarlar da var elbet. Biri Edgü'nün de belirttiği gibi «Kör ve Oğlu»nun gizli yazarlarından olan

Borges. (Öyle anlaşılıyor ki yazınsal hırsızlıklar için özel hafiye ekipleri oluşturmak gerekecek sonunda (!).)

Borges'i andığımıza ve Edgü'nün nesnelleştirdiği dünyanın **dilsel** bir dünya olduğunu «asgari» ölçüde de olsa belirlediğimize göre, sormanın tam sırası:

Neyi anlatır yazar?

4.

Çok kesin bir yanıt var elbet: **Yaşamı.** Ama asıl ikircikli soru burada belirir: Nedir yazarın yaşamı? Öyle ya Gorki'nin de bir yaşamı var Aragon'un da; Dostoyevsky'nin de bir yaşamı var Proust'un da. Hangisidir seçilmesi gereken? Üstelik «bu» yaşamlar mıdır «o» kitaplarda dile gelen? Anlatılarda dile gelen onca serüvenin «gerçekliğine» bizi ancak yazılışları inandırır aslında. Hiç bir okur, anlatı kişilerinin yaşayıp yaşamadığını araştırmaz.

Büyük yazarların, arkalarında bıraktığı onca taslak, onca düzeltilmiş cümle anımsatacak olursa, şöyle denebilir: Yazar, yaşamını ancak **yazarken edinir.** Yoktur ondan önce bir yaşam. Örneğin yazılmamış olsaydı **O**, hiç kimse Ferit Edgü adlı bir yazarın Hakkâri'de yaşadığını vb. bilmeyecekti. Yazılamayan (anlatılamayan), **yoktur.**

Öyleyse: Her şey burada, bu kağıt üzerindedir.

Yazar, öteki kitaplarla (yazılarla) ve kendi yazısıyla yaşar.

Eğer Ferit Edgü, bir çalışmasının ön kapağına «Yazmak Eylemi», arka kapağına da «Eylemi Yazmak» başlıklarını vermişse, amacı bunca yalın bir gerçeği anlatmak içindir. Gerçekten de: nedir eylem? Ava çıkmak mı, bir grev ola-

yını izlemek mi, bir mektup üzerinde düşünmek mi, sevişmek mi, sorgulanmak mı? Kuşkusuz, tümü de eylem. Ama yazınsal düzeyde dile getirilmedikçe bir eylem olarak belirmez hiç biri.

Yukarda değindim: Gerçek dile göre'dir.

Yazar da öteki yazılarına ve öteki yazılara göre.

Bu yüzden Kafka ile Borges'in serüveni F. Edgün'ün de serüvenidir. Bu yüzden Edgü de kendi serüveninin «sebil» olduğunu ilân eder.

Bir yazınsal metin, adına yaraşır nitelikte ise, bulunmaz bir yaşam kaynağıdır.

5.

Okur, konunun ya da izleğin her yazımında nasıl değiştiğini karşılaştırmalı bir okumada görmek istiyorsa, Ferit Edgü'nün Av adlı kitabındaki aynı adı taşıyan öykü ile «Üç Düş/üş» öyküsüne yeniden dönmelidir. Bir ava çıkan ve avlanacağından henüz habersiz «avcı» ile (bir türlü belirmez içinde öldürme isteği, yaklaşmakta olan kuş sürüsüne bakıp tüfeğini doğrultur yine de) kendini hem av hem avcı olarak gören kişi arasındaki hısımlık açıktır elbet. Ama ne kadar farklı şeyler anlatır iki öykü ya da imler.

Benzer tek yanları, dilleridir. Nesnel, somut, sorgulayıcı ve tanık olan o dil.

Bu dil, hep okuru da devrede tuttuğu için, Edgü'nün öykülerinin simgesel ve yerinel olduğunu söylemek kolay görünmüyor bana. Çünkü anlattıklarının ve anlaşıldıkları biçimin dışında bir gerçeği gizlediklerini sanmıyorum. Ama, son kertede bir imgesellikten söz etmemek de olanaksız gibi gelebilir okura. Somut ve görsel ögelerin düzenlenişinin Mitos düşüncesine özgü özellikler sergilediği söylenebilir; ama bir kesinleme olarak alınmamak koşuluyla. Yine söze ge-

lip dayanıyor her şey. Av'daki «Kötü» adlı öykünün kadın kişisinin söylediklerini anımsamanın sırası: «Sözcükleri bilmek, güçlerine inanmak ve onları yerinde kullanmak gerek.»

İşte, her yazarın «amentüsü» olabilecek bilgece bir cümle.

Ama, besbelli: Sözcükleri okumayı istemek de gerek

6.

Bu yazının, Çığlık'ı henüz okumamış olanlara bazı küçük tutamaklar sağlamaktan başka amacı yok. Öykülerin belirtilme ve içerik düzeylerini çözümlemeyi, ancak çok oylumlu bir çalışma göze alabilir. Öykü, öyküleme, öykü zamanı ve söylem düzeylerini örneğin Sahaf'ta çözümlemek karmaşık bir işlem gerektirir. Daha ilk bakışta altı anlatı düzeyi kurar çünkü öykü (Edgü okura, Özlü Edgü'ye, Özlü Sahaf'a, Sahaf Özlü'ye, Özlü Edgü'ye, Edgü okura gibi bir sıralama görülür). Üstelik öykü, yine ilk bakışta yazıldığı bir nesnel zamanı, kişilerinin bireysel durumlarına ilişkin bir öznel zamanı ve Özlü'nün ve Edgü'nün metinleri dolayısıyla bir tasarımsal zamanı önvarsaymayı da gerektirir.

7.

Aktörel, siyasal, kültürel ve bunların ancak kendisiyle varolabildiği yazınsal düzeye ait birincil önemdeki sorunlardır Ferit Edgü'nün karşımıza diktiği.

Çığlığı duymak isteyen, yazıyı «dinleyecektir».

KÖYDE İKİ YABANCI

Falih Rıfkı Atay'ın «Roman» adlı kitabından, aradaki zaman uzaklığına rağmen bana bugün de çok anlamlı, daha da ötesinde çok uyarıcı görünen şu satırları okuyalım: «Fetih ordusunun ilk işi Devlet İstanbul ile Müstemleke Anadolu ananesinden artakalan ne varsa onu kökünden ve İstanbul'da kazanmaktır.» Buradâ vurgulanan «Devlet İstanbul» ve «Müstemleke Anadolu» nitelemeleri kültürel yaşamımızda, düşünce üretimimizde belki hâlâ büyük ölçüde sürdürülen, sürdürülmek zorunda kalınan temel bir yanlışı ortaya koymuyor mu dersiniz? Gerçekten de: İster yönetici kadrolarda olsun ister olmasın, Türk aydını, Tanzimat'tan buyana kendini yurdu kurtarmakla görevli saymış, bu görevi yerine getiremeyişin vicdan azabını çekmiştir. Yaşı oldukça genç Türk romanı, bu vicdan azabının geçit alanı gibidir. Kurtuluş savaşının hemen ardından, Cumhuriyetin ilânından dokuz yıl sonra yazılan kitabında Atay'ı onca bel bağlanan «batılılaşma»yı bir kara-alay'ın odağına oturtmaya zorlayan süreçleri araştırmak değil amacım. Besbelli, bir bölümünü, öncelikle de en önemlisini o da biliyor: İstanbul'dan, İstanbullu ile memleket kurtarılamaz. Anadolu'yu kurtarılacak bir toprak parçası, ayrı bir toprak parçası gibi görmek yanlıştır çünkü. Şüphe edemez kimse: Cumhuriyet sonrası Türk entelegensiası'

nın bir bölümü büyük bir sorumsuzlukla kendi «adasında» yaşamış, «imtiyassız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitleyiz» sözünün içeriğinin gerçekleşip gerçekleşmediğini hiç aramamış, tam tersine: Yakup Kadri'yi izleyerek söylersem «inkılabın kadroları arsa spekülasyonlarında»(1) heder olup gitmiştir. Gelgelelim şundan da şüphe edilemez: Halkın mutluluğu için pek çok aydın canını vermekten bile çekinmemiştir. Bu noktada sormamak elde değil: Türk aydını kaç kuşaktır giriştiği halkla bütünleşme denemesinde niye sürekli başarısızlığa uğramış, Anadolu'nun tozlu yollarında kolu kanadı kırık kalmıştır? Niye kurtarıcı olarak gittiği kendi öz topraklarından her seferinde adeta dayak yiyerek dönmüştür? Daha da önemlisi: Niye büyük bir umutsuzluk içinde ölmeyi ve öldürmeyi seçmiş, kendisi ürettiğinden belki de nesnelliği içinde gözlemliyemediği bir umutsuz yaşamın doruğunda yargıç, savcı ve cellat olmuştur? Şu anda bizim için önemli olan soruların yanıtları değil, kendileri. Çünkü özellikle Cumhuriyet dönemi romanının sürekli bu sorulara döndüğünü, aydının yenilgisinin iç ve dış süreçlerini kavramaya çalıştığını söylemek bile fazla.

Türk aydını ile Türk köylüsünün karşılaşmasının Cumhuriyet döneminde ilk vurucu örneğini Yakup Kadri Karaosmanoğlu vermiştir Yaban'la. Son örneklerinden birini de Yaban'ın yayınlanışından elli yıl sonra Ferit Edgü: «O». Yaban ile O'nun sorunlara bakış açıları da, ulaştıkları sonuçlar da bambaşkadır elbet. Ne var ki, iki anlatının anlatıcılarını aynı düzlemde görmemizi sağlayan ortak bir özellikleri var: Yurtdaşları arasındaki yabancılıkları. Kendilerini birdenbire içinde buldukları bir yeni doğal ve insanal coğrafyayı algılayışları, orada bir yurtluk edinmeye çabalayışları, uğradıkları yürek kırgınlıkları onları nerdeyse kan kardeşi kılı-

yor. Bir de şu benzerliğe dikkati çekeceğim hemen: İki anlatıcı da köye ellerinde olmayan nedenlerle, istemeden, düşlerinden bile geçirmedikleri bir zamanda düşerler. Yaban'da Ahmet Celal birinci dünya savaşında sakat kalışından doğan bunalımını atlatmak üzere emirerinin zorlamasıyla kopar doğup büyüdüğü kentten. O'nun öğretmeni ise bir kaza sonunda ayrılır uygarlıktan. Gelgelelim o dağ köyünde kendi kendiyle yaptığı söyleşmeler, O'nun o uygarlıkta da gerçekten «yerleşik» olup olmadığı konusunda ciddi kaygılar uyandırır. Oysa Ahmet Celal yerleşik biridir kentte, aydın konumuna erişmiştir. Gelişleri gibi köyden ayrılışları da istemleri dışında gerçekleşir: Ahmet Celal düşman saldırısı, O ise görevinin sona erdiğinin bildirilmesi üzerine ayrılır yurt edinemedikleri yerden. Ahmet Celal'in yitip gitmeden önceki son sözleri şudur: «Bu defteri Emine'ye teslim edip tek başıma, yarı aç, yarı çıplak ve böğrümden kanım sızarak bitmez tükenmez uzaklıklara doğru yürüyeceğim.» O, şöyle noktalar anlatısını: «Yolun açık olsun dedi. Gerçekte söylenecek tek söz de buydu: Yolun açık olsun. Yepyeni bir yolculuğun eşiğindeydim.» Burada ilgimizi çekmesi gereken, cümlelerdeki «ton» farkı değil besbelli, içerik farkı. Son çözümlemede doğrudan doğruya yazarların tutumundan, dünyaya bakışlarından kaynaklanan bu karşıtlığa ilerde yeniden döneceğim.

Yakup Kadri'nin kahramanı, kurtuluş savaşı sırasında geldiği/getirildiği Anadolu'nun «viraneler halkı» arasındaki yaşamının bilincine, belki de yazarının çok yıllar öncesindeki bir «nesrinde» varmıştır: «Köylerinizin viraneleri içinden geçerken kadın, erkek, genç, ihtiyar, çoluk çocuk hayran, ürkek ve mahçup çehrelerle, yumuşak yastıklarına yaslandığımız otomobillerin etrafını aldığınız zaman hayatımın en derin, en büyük,

en yüz kızartıcı utancını duymuştum. (...) Tekrar size doğru gitmek fikrine alışamıyorum. Sizden korkuyorum. Bir caninin öldürdüğü adamın cesedinden korktuğu gibi, sizden korkuyorum.» Yakup Kadri'nin bu parçasından yıllar sonra yayınlanan Yaban'ın kahramanı Ahmet Celal, orda belirtilen suçluluk duygusunu çok daha soğukkanlı bir söyleşiyle dile getirir: «Türk entelektüeli, Türk okumuşu kendi vatanı addettiği memleketin dibine doğru ilerledikçe, kendi kökünden uzaklaştığını hissediyor. Hissetmese bile etrafında hasıl olan boşluk, soğuk ve itici hava, ona heran kendi toprağından sökülmüş, bir acayip nebat olduğunu bildiriyor. Mektep görmüş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark, bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hindli arasındaki farktan büyüktür. Bunu yazarken elim titriyor.» Ahmet Celal tutunmak için çırpınıp durduğu, ama bütün uğraşına rağmen iletişim kuramadığı Anadolu insanının geleceğine, yani yoksul çocuklarına bakarken, sanki onlardan bir bölümünün çok yıllar sonraki kanlı yazgısını sezmiş gibidir: «Zavallı köylü çocuğu. Sen iki üvey ananın yavrususun. Biri, demin seni döven anandır, öbürü de seni her gün döven, doğduğun gündenberi, her gün döven vatanındır.» İnsan sormadan edemiyor: Ahmet Celal acaba köylülerin arasına dönemiyeceğini, **dışarlıklı** kişi kimliğiyle onlara hiç bir şey veremiyeceğini, anlamak isterken **horlamak** zorunda kalacağını bildiği için mi «bitmez tükenmez uzaklıklara» doğru yürür? Yaban'ın anlatıcısı, düşmanın yakıp yıktığı Anadolu topraklarının derinlerinde yitip gittikten sonra, aylarca yaşadığı köyün bir bebesinin kendi için «Dee, sizin gibi yabanın biriydi» diyeceğini çok önceden bilmiştir sanki. Kendisi gibi konuştuğunu, kendisi gibi yürüdüğünü kendisi gibi didindiğini **sandığı** bu insan-

lar arasındaki onulmaz ayrılığının, giderilemez anlaşmazlığının nedenini araştırırken de şunları yazar Ahmet Celal: «Bunun sebebi ey Türk münevveri sensin. Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı, işletemedin Onu, behimiyetin, cehlin ve yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru gökün arasında bir yabani ot gibi bitti. Şimdi elinde orak, buraya hasada gelmişsin. Ne ektin ki, ne biçeceksin?»

Yakup Kadri'nin kahramanı iletişimsizliğin nedenini kendinde, daha doğrusu aydında bulur, doğrudan doğruya aydınları suçlar ama bu suçlamada gizli bir kendini beğenmişliğin izlerini görmemek mümkün mü? Bir kolunu vatan için birinci dünya savaşında veren bu şair-aydın, içlerinden birini, Emine'yi sevmek alçakgönüllülüğünü gösterdikten sonra, düşmandan kaçamayacak kadar yorgun düşen kadını büyük bir acıyla ölüme bırakarak köyle ilgisini koparırken bir şehit'tir sanki: «sonsuzluğa doğru yürüyeceğim.» Ahmet Celal aydınları suçlarken toprağa yeterince kök salamadıkları, gerektiğinde köylü olamadıkları için değil, köylüleri gereğince eğitemedikleri, aydınlatamadıkları, doğruları gösteremedikleri için suçlar. Ama besbelli: verili koşullarda kalındıkça olumlu sonuçlanmayacaktır hiç bir girişim, sonuçlanamayacaktır. Anlatı, çarmıhını sırtında taşıyan İsa imgesini okurun kafasına kazımaktadır sürekli.

Yakup Kadri'nin yarım yüzyıl önceki «feryad»ını yankılayan Ferit Edgü'nün O'su ise, bir deniz kazası sonunda sürüklendiği o dağ köyünde, aylarca kar altında kalan, adı nerdeyse kurt ulumaları, çaresizlik ve yalnızlıkla özdeşleşen o dağ köyünde bir «yabancı»dır sadece. Şuna dikkat edelim: Yalnız, çaresiz olan sadece O değil-

dir, köylüler de yalnızlıklarının, çaresizliklerinin bilincindedirler ya da en azından farkındadırlar. Tıpkı Yaban'ın Ahmet Celal'i gibi başından geçen serüvenin yazarı da olan O'nun öğretmeni büyük gurbetinden ya da sürgününden döndükten, kitabını bitirdikten sonra şunları yazar: «Kentim Hak, umudunla umutsuzluğun —güneşinle karın — uykunla uykusuzluğun — insanlarınla hayvanların — kurtlarınla köpeklerin — bilki — bir inilti gibi sürüyor daha bende — Her kim ki seni gerçekten yaşamıştır. — Bu inilti sürüp gider yaşamında, düşünde (...) Sende, gurbette duymuştum kendimi, kentim Hak. Senden uzakta yaşadım gerçek gurbeti.» Ahmet Celal'den yarım yüzyıl sonrasının bir «kazazedesi» dir O. Hiç görmediği bu insanlar için ne savaşmış, ne kolunu vermiştir. Bildiği onların da insan olduğu ve sınırları belli bir toprak parçasında yaşadıkları'dır. Daha bir açıklık getirilmesi gerekiyorsa: O, köylülerle bir coğrafyayı paylaşmaktadır. Burada temel bir ayrım vurgulanıyor: dil değil, coğrafya. O'nun ilk bilincine vardığı şey iletişimin, bildirişimin olanaksızlığıdır. Kendi kendine sorar O: ne anlatacağım ve ne anlatacaklar? Sorun buradadır. Küsmez O, darılmaz kara bahtına. Kimseyi de suçlamaz Ahmet Celal gibi. Madem bir kez düşmüştür buraya, yapılacak şey ölmemeye çalışmaktır. Şöyle der: «Ansıdığım yalnız adımdı. Bir sabah ezanıyla kulağıma fısıldanmış, anlamsız bir sözcük. Adım, bu da yeter. Bazı durumlarda bu bile yeter. Bir çiçeğin adı bile yeterlidir. Sevdiğinin (yani bir başka insanoğlunun ya da kızının) adı çok yeterlidir. Bu senin yaşama nedenin bile olabilir.» Ahmet Celal'le O'nun karşıtlıkları belli oluyor hemen: Bir yabancı olarak O dışına yönelir, içine değil. Ve sadece kendi adını bilen O, işe dil öğretmek ve dil öğrenmekle başlar. Ahmet Celal köylülerle konuşurken de, onların sorunları

üzerinde düşünürken de bir monolog geliştirmektedir aslında. Sorunsalı tek soruda toplanabilir nerdeyse: «niye adam edemedik?» Sorunun içindeki acı, onun yanlışlığını ortadan kaldırmıyor elbet. O «olabildiği kadarıyla, gerçekleşebildiği kadarıyla bir iletişim/bildirişim kurmayı amaçlar oysa. Salt bulundukları yer ve durumu kapsayan bir iletişim, karşılıklı tarihleri üzerine değil. O çocuklara konuştuğu dili öğretmeye çalışır bir yandan, onların babalarının annelerinin oturuşlarının, bakışlarının, susuşlarının dilini öğrenmeye çalışır öteyandan. Tıpkı doğanın dilini öğrenmesi gerektiği gibi. Çünkü bu, yaşamasının, yaşayabilmesinin ön koşuludur. «O» iletişim olanağı bulunan her yolu dener ve uygular. Gözyaşlarını da elbet: «Bir çocuk ölüsü önünde tutamadım kendimi. Çocuğun yüzünü, boynunu, yarı çıplak bedenini okşuyordum ve ağlıyordum. Odadakilerden, yalnız çocuğun anasının gözyaşları eşlik ediyordu benimkine.» Başlangıç için yeterlidir bu kadarı, gerçekten. «O» öğrencilerinin elli, taş çatlasa yüz sözcük bildiklerini belirleyince de yetinmeyi bilir Ahmet Celal'in tersine. Yakınmaz: «Yeter de artar bile, insan olana.» «O», gurbeti ya da sürgünü bitinceye kadar kalacağı bu yerde her gün yabanlığını yeniden duymayı, onu bir yara gibi her gün kaşıyarak kanatmayı değil, ötekilerin kendisinden ayrı olduklarını bilerek onlarla birlikte yaşamayı seçer. Bir başlangıç yapabilmesi için bu doğal ve insanal coğrafyanın kendisine söylemek istediğini anlamıştır: öğrencidir aslında aydın değil. Vazgeçer geleneksel bağlamda bir aydın olmaktan. Kentin kitapçısının verdiği kitapta altını çizdişi iki cümleden biri şudur: «Yolcu bir gün yolunu yitirirsen, artık eski yolunu bulmaya çalışma, yeni bir yol ara kendine.» Eski kimliğiyle, yani bir aydın olarak yazdığı o «herkese» yönelmiş mektupta, «yalnızlığın yılbaşısında»

yazılmış o «tek» mektupta şunları söylerken o yolu bulmuş gibi değil midir zaten: «Kendimi ararken, onları / başkalarını / başka insanları buluyorum. Ve onları bulurken, yavaş yavaş **kendimi bulur gibiyim.** (...) İnsan (sözkonusu kişi bir filozof da olsa) yalnız yaşadığını değil, başkalarının yaşadığını da yazabilir.» (Vurgulamalar benim - A. O.) Ölümle, yoklukla içiçe geçmiş, çok az da sevgi bulmuş ve «yazılabilir» olan başkalarının yaşamını da olduğu gibi görür «O» Alaaddin'in yazısı ancak o kadar, ansak o biçimde yazılabilmiştir. O'nun kendi diline çevrilmeyi beklemektedir, «O»nun da **çevirebildiği** kadarıyla elbet: «Ahmedi kardeş hasta yok aşı yok toktor yok sabu yıkanmaz evden ele geçer bulaşıcı hastalık çocukla bebele ölü bulaşıcı hastalık.» Budur gerçek, kendi yarasını sürekli kanatmanın hiç bir yararının dokunamayacağı gerçek.

Ve «O» karışabildiği kadarıyla karışır dağ köyünün yaşamına, anlatabildiği kadar anlatır, anlayabildiği kadar anlar. Kendi kendine verdiği öğüdü tutar kısaca: «Yaşamı sürdürmeyi bil.» Halit gelir o zaman, Ebubekir gelir, Zazi gelir. Bir akşam Halit geldi diye kapıyı açtığında «hiç kimse» der. Ama belki de gelen, sonraki bölümün başlığında belirtildiği gibi «Onlar» dır: «Sözünün eri. Yalancı. Çıkarcı. Esirgemez. Korkak. İnatçı. Bencil. Cömert. Öldüren. Ölen.» Ne kadarıyla onlardan olduğunu, ne kadarıyla onlardan olmadığını öğrenir. Bir aydın olarak, daha sı bir insan olarak suçlamaz kendini. «O»nun da yaşadığı, paylaştığı o yalnızlık, o iletişimsizlik, o yoksulluk **bir durumdur. Aşılabilecek** ya da aynen **sürebilecek** bir durum. Ve «O»ya zamanlardan bir zaman sonra, tam da o insanların dilini öğrenir, kendi dilini öğretir gibi olduğu bir zamanda görevinin sona erdiği, dilediği

yere gidebileceği bildirilir. Ve «O», yeni bir yolculuğa çıkmadan, kendisinin de nasıl olacağını bilmediği geleceğine yönelmeden önce «öğretmeni ve öğrencisi» olduğu okulun son dersinde şunları söyler: «İnsanlar yavrularım, üç aylık bebe iken, nedeni bilinmeyen hastalıklardan ölmeden da yaşayabilirler. Cüzzam, trahom bir alınyazısı değildir. Hiç bir şey alınyazısı değildir yavrularım. Bu kadar. Benim söyleyeceğim gerçek de bu kadar işte.» (Vurgulama benim A.O.)

Her şeyin, yaşamın bile başlangıcı olabilecek bir gerçek. Yazının girişine dönersek: kurtuluşun başlangıcı olabilecek «tek» gerçek. Ahmet Celal bir umutsuzluğu, bir olanaksızlığı vurgular. «O» ise bir olabilirliği, bir umudu. Ama, şunu da gözden kaçırmamalıyız: «O»nun imlediği gibi: Tek yanlı kurtuluş olanaksızdır. Kurtulacak da kurtaran kadar aynı amacı paylaşmadıkça kurtuluşun sözü edilemez. Bu bilince ulaşılmadıkça her girişim bir intiharla sonuçlanacaktır. Bir çok roman kahramanının yaptığı gibi.

Yakup Kadri'nin «çölde bir feryad»ına elli yıl sonra Ferit Edgü'nün doğudaki bir dağ köyünden verdiği yalın cevap bu değil midir dersiniz?

---

(1) Y. Kadri Karaosmanoğlu: «Panorama II», s. 200

II

ŞİİRLER

KAÇIŞ VE KATLANIŞ

—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 Atilla İlhan'la, Behçet Necatigil. Sanayileşme 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 kitap-

lar bir yıl arayla yayınlanmış: 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 ilişkilendirmeyi 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 yada 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 dışa vuran şiirlerin seçilmesi yöntemsel bir zorunluluk. Gelgelelim, özel bir zorlama yapılmadığı, bu zorunluluğun kitabın kendisinden kaynaklandığı da hemen söylenmeli. Çünkü toplam 32 şiirin 14'ü doğrudan doğruya (Sisler Bulvar, İstanbul Şehri Kan Ağlıyor, Bursa'da nYaylım Ateş, Kirli Yüzle 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 Kadîm, Batı, Mırç, Şahane 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, Rinnaninnan-nay, Uzun Hava, Tütünkeş, Cazgır, Öküz). İki şiir üzerinde durulmamıştır (Mustafa Kemal, Ölüler İhtiyarladı).

Attila 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. Gelgelelim alabildiğine soyuttur bu sevgili, kişisel/bireysel özellikleri hakkında hiç bir bilgi vermez şiir. Aslında, Yenikapı ve Aksaray özel adları dışında, sevgilinin ve söyle-

yen'in oturduğu kent te 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, gelgelelim 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 kasımda üşüyorduk», «ağacın biri bulvarda ölüyordu», «gece bekçilerine saati soruyordum», «sisler bulvarı bir gece haykırmıştı», «bütün bir sonbahar ağlamıştı» gibi dizelerinin de gösterdiği üzre, kenti üzünçlü bir hava içinde alımlayan söyleyen, coğrafyasını farketmediği ve tarihsel/toplumsal bir ortam olmaktan çok tinsel bir ortam olarak algıladığı bu kentte, nerdeyse sanrıl bir kişiliktir; sürekli yinelediği mutsuzluk, yokoluş/ediş 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 anı 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?» sorusu olumlu bir yanıt alamamaktadır. Çünkü «beykoz fabrikasından» dizesine konacak bir «virgül»; iki öge (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, hatta 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 merhem 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 param parça 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, Tür-

klyo 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 kahreder 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 te olsa soyut-genelde dile getirilen siyasal söylemi büyük ölçüde güçten düşürür ya da tutarsızlaştırır. Gelgelelim, 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 bireysel uzam «karakol»dur. Bu belirtilmiş tek uzamın olumsuz içeriği, kentin; atılmışlar ve suçlanmışlar düzleminde alımlandığının göster-

gesi 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 istanbul 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». Gelgelelim 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, gelgelelim 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 İs-

tanbul'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, Tütünkeş, 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 üzere beş kentin adı anılmaktadır. Bunlardan sadece İstanbul ve Bursa'da oturulmaktadır: ya söyleyen ya da sevgilisi. Gelgelelim, «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 hiç bir anısı yoktur: bir sokağından geçmemiş, bir işliğinde çalışmamış, bir anıtının önünde resim çektirme-

miştir. «Mineraler 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 ögeleriyle 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 hiç bir ayrıntı verilmemektedir. Günlük yaşam dilimleri imgesel düzeyde beliremektedir.

Bu noktada, yukarda belirtiğim gibi kırsal kesime yönelik şiirlerin «topluca» görülmesi bir zorunluluk olarak beliriyor. 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: Bekir'in sekiz nüfus avcuna bakmaktadır. Deli Murtaza Sakarya savaşına katılmıştır. Bilal birini vurup hapse gir-

miştir. 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 gerçekleşirememektedir. «Kül rengi zeytinlikler fukara gündelikler», «onlar gündelikçiler bir deri bir kemik», «zehir pamuk ırgatlığı gavur gündelikçilik» gibi ekonomik/sınıfsal boyutu sömürü olgusu açısından imlemeye çalışan dizelere, birinci bölümdeki kent şiirlerinde 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. Gelgelelim, bu haklılık; birinci tür şiirlerin söylemi ile ikinci tür şiirlerin söylemi arasında belirgin bir uzaklık bulunduğu gerçeğini ortadan

kaldırmıyor. Birinci söylem daha çok, tinsel/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 üzere, şu varsayımla bağlamak istiyorum: Şiirlerin hepsi, yazıldıkları dönemin toplumsal/tarihsel arka plânı ve şairinin yaşam öyküsünü göz önünde bulundurarak okunmayı gerektiriyor. Gücünü de siyasallığını da içeriklerinde açıkça görülmeyen bu ögelerden 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. Kalmanın (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. Şahane Serseri:

Aşırı benci, kendini beğenmiş bir söyleyendir karşımıza çıkan, dahası: mazohist bir vurgula-

ma yapmaktadır: «çocuklar gibi sevmekte» ama «devler gibi acı çekmekte»dir. Sevdiğine «yolumdan çekil yavrum» diye seslenmektedir, dünyaya doğru gitmektedir çünkü: «damarlarımda bütün dünyanın rüzgarları». 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 raslamayacaktır okur. Çünkü şiirin eyleyeni soyuttan somuta, genelden özele dönmektedir.

Kısaca: **Kendi** yaşamını yaşayacaktır.

2. Silezya Dağları'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» ikinci dünya savaşından başka bir savaş ortamına: Vietnam'a geçmektedir.(5)

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

3. Başka Adam:

Uzamın değişimi sürmekte, hatta 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 ilân eden söyleyen şöyle demektedir: «gururla»: «İstanbul limanından Marsilya limanına kadar/kurşun döker gibi döktüm/mısra mısra/bütün namuskâr/bütün insancıl şiirleri». Gelgelelim şiirin bütününde, «örsün kerpetenin şairi» dizesinin imlediği ya da imlemeyi istediği imgelere raslamamaktadır 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 nerdeyse 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 dokuzyüz elli bir senesi sonunda». Söyleyenin kimliği de verilmektedir: «Maubauge sokağına gelip durmuşum/otel defterine şair yazmşlar». Bu otel uzamının oluşturduğu bir toplumsal çevre de var elbet, tümüyle belirmese de: «konservatuvar talebesi komşum/rigoleto'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 yağ-

mur başladı/Belleville taraflarında güneş açıyor/la donna kaybolmuş barbes metrosunda».

5. Eski Deniz Halkı:

Belki raslantı: Ne var ki, dördüncü dizedeki «bağımsız batılar» sözü gerek bu şiirin gerekse bölümün öteki şiirlerinin bağlamında, bir kurtuluşu, söyleyenin bireysel bağımsızlığını ilân edişini de imler gibidir. Söyleyen somut uzamzamanını (1950'ler Türkiyesi) hem coğrafya, hem tarih açısından terketmektedir. 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: «bir kaç 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 ögelerini 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: «mogoloman» 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 (terkeden) sevgilisini öldürmeyi tasarlamayı istemektedir: «kahvelerden birine girip bir gorog ısmarlasam/seni öldürmek için çarler 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 üzere: «dupont'daki kızlar yalnız cigara içerek yaşıyorlar», «camların arkasında ekmekçi kızlar mavi beyaz/raflarda uzun uzun herifler gibi taze ekmekler» vb. Pa-

ris'in gece yaşamına katılan, gemiciler, zenciler, orospular, yurtsuzlar, terkedilmişler arasında yerini alan «söyleyen», bir başka yurtsuz ve mutsuz olarak sözcüğün oldukça sınırlı anlamınmında da olsa bir «düşünür-gezer»dir artık.

Ama nasıl biridir bu düşünür-gezer?

Kaptan bir yığın yan ögeyi 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 dışa vurduğu mutsuzluk boyutu, kentin (Paris'in) toplumsal atıklardan, reddedilmişlerden oluşan yaşam ortamıyla birleşince, çok daha varoluşsal, hatta 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, kuran'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 acıyorum/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, hatta 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. Gelgelelim 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 mısra yeter geceleyin bir tren gibi pırıl pırıl», «dupont'daki kızlar yalnız cıgara içerek yaşıyorlar», «yalın kılıç bir kasım sabahını Paris'te yaşadım», «martinicin seksen frank on frank da servis», «sacré-coeur'de armonik çalsaydım dilenseydim» vb. İnsan ilişki'erinden görünülere ve nesnelere uzayan bu değişim, besbelli, kolay üstlenilir 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 insanal 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-zaman bir **terkediliş** travmasıyla çöktüğü ve bu çöküntünün, söyleyenin yerleşmeye çalıştığı yani 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 bilinç-altındadır yani. Bir yanda girişken olmayı, engelleri aşmayı isteyen bir kişilik, öte yanda; yabancılığını ve edilginliğini sezen, korunmayı özleyen bir kisilik. Metropolün hem doğal (yapılar, **araçlar**, yerler vb.) hem, toplumsal (sürgünler, kaçaklar, zenciler vb.) hem de düşünsel (devrimcilerin anıları, ırkçılık) imgeleriyle şoke olan ve gözle görülür bir **kuralsızlık** (anomie) içine düşen söyleyenin yukarda belirttiğim «yabanıllığa» sarılması anlaşılır bir tutum elbet. Bu imgelerle sarsılan bilincin ve dilin nerdeyse 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 korudorda astım» dizesinin de öteki örnekler arasında gösterdiği gibi, yaşamı hor görür, ister istemez. Kaptan'ın **«ölüm ilgisi»** apaçıktır. «Van Gogh bana bakıyordu deli gözleriy-

le 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 inleyebilir 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 bir kaç yüz yıl hikâyemi 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 geliştirdiği hüzünlü havaya olumsuz bir görünüm vermektedir. Bu olumsuzluğun nedeni yalnzca 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 Rize'li 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 uzamında geçmektedir, ama öne çıkardığı öykünün uzamı doğrudan doğruya kenttir. Ne olduysa «orada» olup bitmiştir: «polisten kaçıyordu derdiniz/bir cinayet işlemişti derdiniz/halbuki kendinden kaçıyordu». Attila 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 Attila İlhan adlı yolcuyla konuşmalarını dinleyen söyleyen anlatmaktadır: «karısı marsilya'da kalmıştı/anası istanbul'da bekliyordu».

Bu yazıda, belirtilme düzeyine ilişkin sorunlar üzerinde durmayacağımı özellikle açıklamama rağmen, burada Attila 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 ögeleri 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 ögeyi devreye sokarak çıkar: «bütün bir gün iş arayacaktım». Şiirin alt katmanında geliştirilen bu ekonomik düzey, son kıtada iyice vurgulanır;

aşkın bitimini de açıklıyarak: «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/asmalımesçitdeki 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 hiç bir 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 kanma 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 20'şer 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 belirdiği (örneğin: «on iki 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, hatta gövdesi olan biri değildir Pia, sado-mazohist bir düştür. Aslında ki-

tap 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 bölümününden bazı genel sonuçlar çıkarmam gerekiyor şimdi:

a — Eyleyen: Hemen bütün şiirlerde, gizli ya da 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 giib 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 olmayan 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 çoğunlu

ğu) 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/ Ayrıntılı	—	+
Durgun/ Canlı	—	+
Dar/ Geniş	—	+
Karanlık/ Aydınlık	—	+

Varlıklar/ 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	+	—
inanç/ 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 uzamın parçasını oluşturan puslu sokakta öl(dürül)müş bir adamı sunuyor; dolayısıyla yoğun bir mutsuzluk boyutu-

nu imliyorsa; Evler'in kapağı, telâşlı 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

Ama nasıldır bu koşullan(dırıl)mış yaşam? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, ev(ler)in içini ve dışını yakından görmek, dahası: aralarındaki örgensel ilişkiyi açımlamak gerekiyor. Bu çözümlemeyi yaparken, birinci bölümde izlediğim yönteme bağlı kalarak önce Evler'deki şiirleri tek tek açıklamaya çalşacağım, sonra da kendi içlerinde çözümlenmiş şiirleri kitabın bütününde yeniden değerlendireceğim. Kitaptaki 25 şiirden özellikle 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. Gelgelelim, 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 raslanamaması 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, hatta çatışma 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 ögelerini 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 bu seçimin ona önceden verilmiş olduğunu anlayamadığını, burada özellikle belirtmek gerekiyor. Bu verili mutluluk sanısını bize de aynen aktarıyor şiir: «Evin —de hali, saadet/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». Gelgelelim dördüncü kıta «evlendim» sözcüğüyle, yani 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. Söyleyen'in 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 sorununu, yanlış-bilincin 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». Gelgelelim 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 nerdeyse: «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 ögesi saydığı için aklamakta; dolayısıyla ücretli işi yaşamsal bir amaç edinmektedir: «Emredilen ekmeği akşamları/alın terlerimiz getirecektir». Burada, egemen iş ahlâkının 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 nerdeyse 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 yakdar 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 yoksulluğu doğal sayar: insanlığa özgüdür ikisi de. Dolayısıyla «satıcı» ile «alıcı», sınıf üyeleri olarak değil «hemcins» olarak görünürler birbirlerine ve varsıl; sorunu «vicdanı»yla (buluncuyla) 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, hatta 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 ögeleri 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 arasndaki ilişkinin bilimsel açıdan kavranılmamış olması değil, öznenin kendi sınıf söylemi içinde kalarak bir eleşirel boyut oluşturabilmesi ve kendini meyhanenin öteki müşterilerinden ayırabil-

mesi. 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?». Gelgelelim soruya olumlu yanıt veremez söyleyen. Tam tersine: Şiirin bitişi, durmadan dış engellere çarpan ve kösteklenen bireysel yaşamın aynı şekilde dışsal bir «müdahaleyle» 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 düşüne-

meyen değil, bunu **umamayan** «saçma kahraman» Sisyphos'u.

6. **Serin, Mavi:**

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 konumlanmış yaşamın tek düzeliğini 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»i 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, dışa vurulabildiği günlerdir özlenen.

Gelgelelim, kırın geriye dönük (regressiv) biçimde alımlandığını ve geçmiş zamana ilişkin imgeleri çağrıştırmayı amaçladığını söylemek doğru olmaz. Çünkü kır ve geçmiş, vaz geçilmemesi gereken biricik «yaşam ortamı» gibi sunulmamakta, daha çok; reel yaşamın olumsuz-

lanmasının bir ögesi 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, işgüç dünyasının yasalarınca kuşatılmış olmak ve bu kuşatılmışlığın aşılamayacağı inancını taşımak, söyleyenin umutsuzluğunun ve bütün olumsuzluğuna rağmen reel yaşama katılışının 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 dünyasına döner. Ev-bark, çoluk-çocuk, ast-üst ilişkileri bütün somutlukları, kırıcılıkları ile kendisini bekler lemektedir.

«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 erekselleştirerek: «Bensiz olamazlar, dönerler/ çok 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. Gelgelelim 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 ögeler içermemesi olanaksız gibi görünüyor. Ama şurası kesin: Oğullar ve kızlar, ilişkide bu düşmanca ögeleri genellikle öne sürmekten kaçınırlar, daha doğrusu öne süremezler. Zaman zaman «geçim sıkıntısı» bağlamında yakındıkları aile ilişkilerine (ya da ev ilişkilerine) ait bu öge, toplumsal bulunç tarafından bastırılmıştır.

Dolayısıyla: Ev, beklemektedir: «Ben beklerim/ kısa veya uzun».

8. **Bir Ev, Bir Çocuk:**

Bir önceki şiirin nerdeyse 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, hatta nesnelleştirişindeki dramatik ögeyi 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 raslamakta», bu raslantıyı belki de «aşk» sanmakta ve milyonlarca başka kişinin yaptığını yapmaktadır: evlenmektedir.

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

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

Eş-kadın'a bir övgü bu. Doğal/cinsel özelliklerinden arıtılmış, ekinsel özelliklerle donatılmıştır kadın. Bu özelliklerin ise doğrudan doğruya aile içi iş'in ögelerini 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 nesneleştirmektedir. Ev'in gereği ve gerektirdiği budur da ondan Ne var ki söyleyen, bu «hizmet-

kâr»ı peri sanmakta, bu sanıdan bir özlemin şiirini çıkarabilmektedir. Kendisi yokken «ovo gi-ren» periyi bulduğunda, onu sevebileceğine de inanmaktadır. Besbelli: düzensizliğin sonudur kadın, bu yüzden de gizemle örtülüdür. Ya da söyleyen örtmüştür, kadını 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: «Önceki evlerin üzüntüsü biter mi?». 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/ hiç bir 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 evde 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), soka-

ğa insanı çağırıcı değerler yüklemektedir. Şiirin başlangıcı ile sonu arasında çelişki varmış gibi görünmesinin nedeni de bu: «Sokak domok/oksilmek yarı yarıya» ve «Rüzgârlarla eve dönmek saçma/ev dar çünkü» dizeleri bireyin reel yaşamının iki farklı anına 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) vaz geçtiklerinin 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 savunmaktadr. Soruna bu katmandan bakıldığında, sokağın taşıdığı tehlikenin kadın ve erkek için ortak olduğu bile

söylenebilir: Çünkü başka «yaşayışlar»ı kadına 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 Bulvar'ı ile Evler'i yazıldıkları yılların Türkiye toplumsal gerçeği bağlamında karşılaştıracağım ve söylemlerinin anlamını vurgulayacağım.

KENTTEN ENSTANTANELER

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 ço-

cukluğumuz/karanlık, paslı/sen güneşlerde ya şa/altın saçlı». Gelelelim «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 yanısıra 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; «Bazan 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 ögeler 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 bilirler. 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)

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

(2)

Karşıtlıklar \ Uzamlar	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)

Nitelikler / İnsanlar	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 çözümlemelerde açığa çıkarılan çağırıcı yanı dolayısıyla birey, iki öge 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

$$\text{Ev} \propto \text{İşlik}$$

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:

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

Yukardan beri kurulmaya çalışılan bu bağıntılar, şiirlerin kendi içlerinde vurgulanmış bulunan üretim/tüketim sürecine ilişkin ögeler 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 ile 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 arka-fon önünde seyretmek üzere.

Çok özet bir zamandizin bu: (13)

1947

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

1949

— 3 Haziran'da gelir vergisi arttırıldı
— 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 42'nci 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 çıkarldı
— 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 açmıştır. 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.

Gelgelelim, söyleyen(ler)in kimlikleriyle işçi ve köylünün somut ortamı arasında görünür bir karşıtlık yardır 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 arttırılan 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 varki, 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 narkisistik 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 utopia 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 Bulvar'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 üreim/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. Gelgelelim söylemindeki önkabullere rağmen, Evler'in barındırdığı eleştirel ögelerin 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 önkabuller. Çünkü romantik/idealist olmayı önlüyor.

5 — Behçet Necatigil siyasal tercihini açıkça

belirtmemiş bir kişi. Ama orta sınıf aydınlarının baskıcı iktidarlarca hemen özümsenebilecek eleştirel-tarafsızlığma 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 — Attila İlhan'sa her zaman siyasal bir kimlik taşıdığını vurguladı. 1950-1954 arasında polemik düzeyde geliştirilen bu kimlik, Attila İlhan'ın şiirinin önüne geçti, bu bireyci/benci şiiri perdeledi.

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

NOTLAR

(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 özel-

liği 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 Başmak'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 oluştiriyl çok görmeyeceğini sanıyorum.

(10) Burada, en genel çizgileriyle yabancılaşma (şeyleşme) olayının betimlemesiyle karşılaştığımız açık. Kuşkusuz yabancılaşmayı öz gerçekl olar k yaşayan, ancak betimleyebilir onu. Açımlamayı, dahası, çok kolay gerçekleştirilebileceğl sanılan «aşma»yı sağlayacak bilimsel/eleştirel bakış açısından yoksundur çünkü.

Burada şairin devreye girmesi istenebilir elbet, böylesi bir tutumun gerekli olduğu öne sürüleb lir. Gelgelelim bu türden bir müdahale, bir dışardan bilinç aşısı, 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) S ğcılar ve solcular bağlamında.

(13) Kaynak: E. Kongar: «Türkiye'nin Toplumsal Yapısı»ndan, Remzi Kitabevi.

CANSEVER'İN ŞİİRİNE ÇÖZÜMLEYİCİ BİR YAKLAŞIM

Şu gözlemle başlayalım: Edip Cansever izlenimler, «enstantaneler» şairi değil. Petrol'ü gelişim çizgisindeki zorunlu bir ara sayarsak asıl önemli ürünlerini **Umutsuzlar Parkı**'ndan sonra vermeye başladı ve şiirini giderek bir sorunsalla kaynaştırdı(1). Bu sorunsalı çözümlemenin gelişimi ortaya çıkaracak sanıyorum, ama şimdi aynı bağlamdaki şu soruların cevabını aramak gerekiyor: **Yerçekimi Karanfil**'in «avand-garde» şairine ne oldu da birdenbire **Umutsuzlar Parkı**'na geçti? Biçimsel araştırma niye birdenbire içeriksel araştırmaya dönüştü?

Zaman dizinsel bir hatırlatma yaparak **Umutsuzlar Parkı**'nın 1958'de yayınlandığını belirtelim ve bu yılın Demokrat Parti iktidarının tırmanma yılı olduğunu hemen ekleyelim. Demokrat Parti'nin 1957 seçimlerinde gerek işçi, gerek köylü kitlelerinin oyunu sağlamasına rağmen Türkiye'de yaygın bir huzursuzluk olduğu tarihi bir gerçek. Öylesine gerçek ki, Türk kamuoyu ordu içinde iktidara karşı kıpırdanmalar olduğunu «Dokuz Subay» olayı dolayısiyle 1958 yılında öğrenmiştir. Yazımın amacı Türkiye'nin o yıllardaki sosyo-ekonomik yapısıyla ilgili bir çözümleme olmamakla birlikte şu noktayı Cansever'in sorunsalına ışık tutabileceği için belirtmekte yarar görüyorum: 1958 yılının yaygın huzursuzluğu işçi

ve köylü kitlelerinde değil, henüz gelişmeye başlayan liberal burjuva özgürlüklerinin kısıtlanmaya başladığını gören aydın kesimdeydi.

DP diktasının Meclis içinde de bir tür yasallaştırılması olacak «Tahkikat Komisyonu»nun kurulmasına daha hayli zaman vardı, ama küçük burjuva kökenli aydın kesim, düşünce hayatına konan kısıtlamaların giderek yoğun bir baskıya dönüşeceğini sezinliyordu. Sağcı baskı, işçi ve köylü sınıfının iktisadi gelişme umudunca desteklendiği, onaylandığı anda, burjuva ideolojisinin ürünü olan sanat için öldürücü bir kimlik kazanabilir. Baskıcı yönetim, kendi varlığının doğal düşmanı olarak olarak gördüğü mutluluk ve özgürlük isteği, değişim yönelmesi gibi her türlü eğilimi —ki bunlar o yıllarda Türk edebiyatının başta gelen izleklerdir— daha başlangıcında boğar.

Edip Cansever, böyle bir durumun belirginleşmeye başladığı tarihte avand-garde olmayı bir yana bırakarak insan sorunlarına eğilmeyi seçer. Toplumsal ve tarihi içeriğinden yoksun bırakılma tehlikesiyle karşılaştığını sezinleyen bu şiir, yaklaşmakta olanın insan karşıtı içeriğini göstermeyi, bireyi savunmayı yüklenir (2).

«İsterim her şeyi 'ben' koymalı dünyada» ya da

«Herkesin olduğu yerde biz de oluyoruz
En değerli yüzler halinde
Sonra hep beraber sığınmak
Nereye?
Kendimize.»
(Umutsuzlar Parkı)

Umutsuzlar Parkı'nın da, Nerde Antigone'nin de bireyi bir merkez-kaç kuvvetle somut durumun silindirinde dolanıp durur ve yine kendine döner. Bu dönme anında dışsal'ın aynen sürüp gittiğini de yeniden kavrar ve daha da bastırır mutsuzluk: «Ne gelir elimizden insan olmaktan

başka?» Edip Cansever sorunsalını buradan kurmaya başlar.

Bu sorunsalı Cansever'in son kitabı **Ben Ruhi Bey Nasılım** ile **Tragedyalar** kitabının beşinci şiirini çıkış noktası yaparak ortaya koymaya çalışacağım. Bu seçim, iki şiiri birbirinin uzantısı olarak gördüğüm anlamına gelmiyor. **Ruhi Bey, Tragedyalar** a oranla gerek öz, gerek biçim yönünden merkezî yapı'yı kırmaya yönelmiş bir şiir, ama Cansever'in, imgeci şiirin bu ustasının sorunsalını kavramlaştırabilecek bütün ögeleri bu iki şiirde kolaylıkla bulabiliriz. Çözümlemede zaman zaman Cansever'in öteki kitaplarına da yollamalar yapacağım elbet, ama kendime ilk ödev olarak iki şiirin ortak yönlerini saptamayı seçtim.

1) İki şiir de toplumsal çevrenin dışında gelişir. «Tragedyalar V» ev-içi'nin dışa kapalı sır vermezliğine gömülüdür. Bireyler bu kapalı alanda devinirler. Meyhanelere, pasajlara, yani anonimleşirilmiş, etkisizleştirilmiş bir çevreye atılmıştır Ruhi Bey ise.

2) Şiirler belirgin bir **uyumsuzluk** durumunu geliştirirler. Kişiler gerek birbirleriyle ilişkilerinde, gerek kendi içlerinde durmadan kabuk bağlamış bir yarayı deşmektedirler:

«Sonu gelmez bir durumun
Sonu gelmez kapılarını açarak
Devinen, bağıran, çok içen bir de
Yani korkular, iğrenmeler, anlaşmazlıklar
olarak
Doluyor odalara
Lusin ile Vartuhi
Diran ile Armenak
(Tragedyalar)

«O ben ki
Bir kadında bir çocuk hayaleti mi
Bir çocukta bir kadın hayaleti mi

Yalnızca bir hayalet mi yoksa»
(Ben Ruhi Bey Nasılım).

«Tragedya V» korku, iğrenme ve anlaşmazlık yoluyla geliştirir uyumsuz durumu, **Ruhi Bey** daha başlangıçta koyduğu bu soru yoluyla.

3) İki şiir de belirtisel (symptomatic) bir cinsellik üzerinde yükselir. **Tragedyalar**'da Stepan eşcinsel, Diran iktidarsız —Lusin'le evli olduğunu da unutmayalım—, Ruhi Bey yarı iktidarsızdır.

4) Tragedya'da da Ruhi Bey'de de bütün ruhsal süreçler anımsama yoluyla geliştirilir. Bilinç içsel ya da dışsal bir uyarıcıyla geri-dönmekte ve bilinç-altını serbest bırakmaktadır.

Şimdi yapı'ya ilişkin bu dört yargının açıklanması gerekiyor. Bu işlemi tersinden gerçekleştirmek istiyorum. Birinci önermeye gelinceye kadar kimi yerde «psikanalizin» bağımsız terimlerine başvuracağım. Cansever'in sorunsalını açığa çıkardıktan sonra, ancak ondan sonra bu terimlerin Marksist terminoloji karşısındaki bağlamı üzerinde konuşabilirim. Bu işlem, şüphesiz birtakım soruları da yedeğinde getirecektir.

Anımsama iki şiirde de adeta iyileştirici (therapeutic) bir rol oynar. Daha yerinde bir söyleyişle, bellek kendiliğinden psikanaliz yapar ve ilk travmayı bulmaya çalışır. Bilinç-altı'nın katmanları bir bir açılarak ele geçirilmek istenen ve ele geçirilen şey, **çocukluk**'tur.

Burada biçime ilişkin görünen ama doğrudan öze ait bir durumu hemen belirtelim: Klasik tragedyaya uygun olarak «Tragedya V»in de bir merkez kişisi var: Stepan. Bütün öteki kişiler, hattâ şair tarafından yazılmış bağımsız bölümler bile bu baş kişiyi açıklamak içindir. Dolaylı biçimde Stepan'a bağlıdır varoluşları. Stepan'ın bilinci hepsinin bilincidir. Kendini ve durumunu şöyle açıklar Stepan:

«Bulunmuş bir eşyayım da sanki
Kullanıyorum kendimi olduğum gibi.»
«İçkiyle aşıyorum, içkiyle çözüyorum bu
cehennemi»
«Yitirdim bütün karşıtlıkları. Ne umut
Ne umutsuzluk, ne hiçbir şey
Kurtaramaz varlığımı benim.»
(Tragedyalar)

«Tragedya V»in bütün öteki bireyleri yansıtan bu odak-kişisi, kurtarılmazlığın bilincine «kadınları sevmemekle», bu yakınlığın «tuhaflığını», «gereksizliğini» kavramakla varır. Ama bu bilincin kaynaklandığı yer, okur için karanlıktadır yine de. Bu kaynağı, Stepan'ın görünmesinden önceki şu mısralar ortaya koyar ilkin:

«Bir ölü gömme töreninden doğmuş olan
Stepan
Armenak'n böyle bir günün gecesinde
Topraksı bir titremeyle Vartuhi'ye
sokulduğu
Çiftleştiği ve...»
(Tragedyalar)

Şiirin dördüncü sayfasında yarım bırakılan bu açıklama yirmi sayfa sonra bütünlenir ve Stepan'ın istenmemişliği, bu istenmemişliğin bütün çocukluk bilincini doldurduğu, yani psişik süreci tersine çeviren travma ortaya çıkar:

«Armenak'ın Diran'ın babası sandığı birini
Kumar oynarken vurduğu o gecenin
Sabahında (...)
Topraksı bir titremeyle Vartuhi'ye
sokulduğu
Çiftleştiği ve...
Sonra deliler gibi ağladığ bu gözyaşımsı
döllenmeye»
(Tragedyalar).

Böylece Stepan'ın sapkınlığının çocukluktaki bir suçluluk duygusundan filizlendiği, aile içi ve dışı bütün ilişkilerini de bu duygunun yönlendirdiği, sanırım daha kavranabilir duruma geliyor.

Ve Baba Armenak'ın bu durumu kendi duygu, düşünce ve davranış dünyasının değil, aynen merkez-kişi'nin terimleriyle pekiştirdiğini de bu arada hatırlatalım:

> Ölür mü hiç Stepan, nasılsa doğdu bir kere»
> «Bence kaldırmalı bu doğum günlerini
> İnsan bir yas gibi doğuyor yeniden»(3)

Tragedyalar'da Armenak'ın, Diran'ın, Vartuhi'nin ve Lusin'in saplantıları, aykırılıkları, tutkuları (4) böylece Stepan'ın dönüklüğünün açıklanması, bilinçliliğinin ortaya konması için kullanılır. Stepan'ın ürünüdür hepsi de, bu yüzden aynı dili konuşabilmelerini sağlayacak fiziksel ve psişik düğümlenmelere yükümlü kılınmışlardır.

Ruhi Bey'in de yarı-iktidarsızlığı ve buna bağımlı saldırgan eğilimi —bu izleğin iki şiirde de niçin önemli bir etkenliği olduğunu az sonra açıklayalım— çocukluğunda yatmaktadır. Şiirin girişinde iki kez tekrarlanan (8 ve 19. sayfalar) «Bir kadında bir çocuk hayaleti mi — Bir çocukta bir kadın hayaleti mi — Yalnızca bir hayalet mi yoksa» dizeleri, açıklayıcı kimliğine 55. sayfada başlayan Limonlukta Yangın bölümünde kavuşur:

> «Üvey annemdi benim
> Bir gün
> İçeri girdi, uyanıktım
> Dudaklarımı aldı, dudaklarımı taşırdı
> Birden beyaz bacaklarını gördüm
> Sonra her şeyi gördüm

Üstüne çekti beni»
(Ruhi Bey).

Burada psişik süreci tersine çeviren travma iki yönde gözlemlenebilir: İlk zevkin suçta elde edilmesi ve yeniden cinsel doyum alabilmek için bir suçluluk durumuna ihtiyaç duyulması. Ruhi Bey'in evliliğin ilk gecesinde niçin başarısız kaldığını bu gözlem yeterince açıklıyor sanırım.

«Tragedya V» de de Ruhi Bey'de de bastırılmış ve sapkınlaşmış cinsiyet kendini saldırganlık, acı çekme ve acı çektirme biçimlerinde ortaya koyar (5). Böylece, Cansever'in uyumsuzluk ortamına yerleşmiş bulunuyoruz. Baş kişiler kendi bilinçlerinde bir uyumsuzluk durumunu taşıdıklarından bu durum öteki kişilerde de uç verir ve döngüsel bir görünüm alır. Bu kişiler için hayatın anlamı sanki Sartre'ın ünlü cümlesinde yatmaktadır: «Cehennem başkalarıdır.» Daha da açıklayıcı niteliği yüzünden Hegel'in bir cümlesini ve buna ilişkin bir yorumu anmanın tam yeri: «Kendine dönük bilinç, ancak bir başka kendine dönük bilinçte doygunluğa erişir» ve «Her iki kendine dönük bilincin ilişkisi öylesine kurulmuştur ki, bunlar kendilerini ve birbirlerini ancak bir ölüm-kalım savaşıyla tanıtlayabilirler.» (H. Marcuse, **Aşk ve Uygarlık**) Cansever'in şiirine **Umutsuzlar Parkı**'ndan bu yana felsefi bir kimlik kazandıran bu ölüm-kalım savaşı, bütünüyle dünyasal ve tarihsel'dir şüphesiz. Karmaşık ve anlaşılmaz da olsa anlatılan yine bu dünyadır. Gelgelelim hiçbir yere varmaz insan, dışarı çıkmaz da ondan. Dışarısı içersidir.

«Bu dünyada ağrı var
Ağrıdır unutulmak, korkular
Çaresizlik bir ağrı
Ve göğün sürüleri bu ağrıdan kopmuşlar
Yeryüzü bundan böyle dağınık»
(Tragedyalar).

«Mutluluğu bir kabuk gibi saran
mutsuzluklardan
Dönelim mı acıya
Acıya, büyük acıya
Ve soralım mı acaba
Ey büyük yalnızlık: insansan eğer»
(Ruhi Bey).

«Çok eski bir yerimdeyim, çürüyen bir
yerimden geliyorum
Öldüklerimi sayıyorum, yeniden
doğduklarmı
Anlıyorum, ama yepyeni anlıyorum
bıktığımı
Evlerde, köşebaşlarında değişmek diyorlar
buna
Oysa ben düz insan, bazı insan, karanlık
insan
Ve geçilmiyor ki benim
Duvarlar, evler, sokaklar gibi
yapılmışlığımdan»
(Umutsuzlar Parkı)

«Kimse bir gün gözlerimi sevmeyecek
biliyorum
Kimse bir gün kimseyi sevmeyecek
korkuyorum
Bir yaşlı kadın en erkek boyutunda
Kendisiyle çiftleşecek kaç kere yalnız
Kaç kere yalnız, kaç kere şaşırmış, bitkin
kaç kere»
(Nerde Antigone).

«Ve içimde gezerim ucu sivri bir bıçakla
Söylesem size söylerim ey ipini kendi
gerenler
Kedere kederle, ağrıya ağrıyla karşı
çıkarım»
(Kirli Ağustos)

«Dışarsı içersidir» cümlesinin sakıncasını öngörmüş gibidir Cansever, çünkü uzun şiirlerinin hemen hepsinde seçenekleri simgeleyecek kişi-

leri de vurgulamaya çalışır. Ama gündelik dil, o belirtisel uyumsuzluk ortamının imgesel dilini kıramaz bir türlü. Bu yüzden merkezdeki kişiden kaçıp kurtulmaya, eleştiriyi gerçekleştirecek dışsal gözlemeyi sağlamaya çalışan kişiler son kertede yine de onun sorusuna bağlı kalırlar. Her birini birer dipnot olarak görmek mümkün değil mi diye soruyorum? Tek yalnızlığın, tek acının, tek düğümün açıklayıcı dipnotu. Aynı ilgi alanının terimleriyle konuşan, aynı önermeleri geliştiren kişiler başka türlü yorumlanabilir mi? Eleştirici değildir kişilerin tutumları, kabullenicidir. Hayırlama biçiminde gelişen bir onaylama dememizi engelleyecek ne var?

«Tragedya V»in aile çevresinden meyhanelerin anonim dünyasına sanırım boşuna çıkarmıyor Ruhi Bey'i Cansever. Özne'yi betimleyenleri hatırlayalım: Çiçek sergicisi, meyhane garsonu, patron, orospu, kürk tamircisi, cenaze taşıyıcısı... Günlük hayatın kişileri bunlar; basit, sıradan. O uyumsuzluk durumunda yaşayan bireysel bilincin karşısına başkasını, karşıt-olanı çıkarmıyor mu dersiniz Cansever? Bence çıkarıyor, gelgelelim kendi toplumsal çevrelerinin, kendi bilinçliliklerinin kimlik kartlarıyla değil. Sokağa çıkmadan önce durmadan giysi değiştiren Ruhi Bey'dir hepsi:

«Bin dokuz yüz kırk üçte biri öldü
Boynu değil, bir karanfilin sapıydı, yana
düştü
Düşünce öldü
Bir ölülük sindi ellerime
Bir ölülük bana sindi
Ona sergimde her zaman bir yer ayırırım»
(Ruhi Bey).
«Öyledir öyledir
Yüzlerimiz ona göre kesilmiş
Ona göre biçilmiştir

Çünkü insan yalnızken katettiği yollardan
Ne zaman geri dönse yeni bir haber
getirir»
(Ruhi Bey)
«Ruhunda kasvetin suyunu buldu
Kimdir
Olsa olsa bir otel kâtibidir
Sorarım —ki otel kâtipleri sorar— bir terlik
nedir
Terliğin yenisi yoktur
Geçmişi yoktur, geleceği yoktur
Peki bir insan nedir»
(Ruhi Bey)
«Her zaman bir ölü vardır omuzlarımda
O kadar ölü vardır ki her yanımda benim
—Ölüler içindeyim! Ölüler içindeyim—
Örneğin bir bardak su içsem bir ölü kayar
şuramdan
Su içmeyen bir balık gibi kayar
Ölülere takılmış bir uçurtma gibiyim»
(Ruhi Bey).

Çiçekçi, kürk tamircisi, garson, ölü taşıyıcı, bu dışardakiler başka yaşama biçimlerini, karşıt düşünceleri sunmuyorlar bize, Ruhi Bey'i bile değişik açılardan betimlemiyor, tanımlamıyorlar hattâ, onun özel sorununu nesnelleştiriyorlar. Tıpkı «Tragedya V»in kişilerinin Stepan'ı nesnelleştirmeleri gibi. Böylece şiirsel içerik merkez —kişi'nin bilinçliliğiyle özdeşlenmiş oluyor. Ve yürürlükte tek zaman kalıyor: Stepan ya da Ruhi Bey'in zamanı. Bu tek zaman neyi kapsıyor acaba? Yalnızca mutsuzluğu, yalnızca acıyı. Bu mutsuzluk **Tragedyalar**'a ya da **Ruhi Bey**'e özgü değil, Cansever'in bütün şiirinin altındaki kalın, güçlü fay (6).

Kimi yerde libido'dan kaynaklanarak saldırganlık, cinsel sapıklık gibi davranışlarda uç veren, kimi yerde çok daha başka nedenlere dayanan bu mutsuzluk, bütünüyle **içsel**'dir. İçsel mut-

suzluk tek zamanda algılandığından kurumlaşmış biçimlerinde —siyaset, din, cinsel hayat vb.— kavramlaştırılırken bile içsel olarak kalır: Hayat acıdır, mutluluğu bir «kabuk gibi sarmıştır mutsuzluk», mutluluk düştür. Bu kısır-döngü içinde yaşama güdüleri zayıflayan, umutsuzlaşan ben, geriler durmadan. Nereye? Ölüme elbet:

«Ama o gün bugündür ayrılmadım ben
Ayrılmadım işte o
Beklediğim ölüden»
«Ve bizim en güzel öldüğümüzdür bu:
Yaşamak»
(Nerde Antigone).
«İmgesiyim ölümün»
(Kirli Ağustos).
«Saklıyız. Biri mi geziniyor dünyada ne
Yok canım bize öyle geliyor
Olmayan insanlarız. Üstelik olmamaya
Tanığız, kararlıyız.
Sanki bir hayat komasından çıktık da
Görünsün istiyoruz yeniden
Hep aynı biçimde yeniden
Yeniden, yeniden, yeniden çıldırdığımız.
Hayat ölüm istiyor, bozgundayız
Bir karanlık gibi geçen Vartuhi
Ölüme dalmış gibi. Ölüme
Saplı bir bıçak gibi Armenak»
(Tragedyalar).

Çılgınlıkla, her türlü sapınçla durmadan geriler «Tragedya V»in kişileri. O «sarı şey»e, ölüme ulaşılınca «bu dünyada ağrı» olmayacaktır ancak. Hepsi «o altın tüveycin etkisine koşarak» dinginliğe ineceklerdir. İnorganik dünyadadır dinginlik:

«Yitmek, hani durmadan yitmek, ulaşmak
bir aşkınlığa
Var ya
Orada

Tek imge kayalardır, işte orada
Yaşar hiç konuşmadıklarınız, işte orada
Dışa vurmadıklarınız, şimdi orada
Her şey hep kayalardır, otlar da, böcekler de, sular da»

(Nerde Antigone).

Ölüm, Ruhi Bey'de de egemendir. Babası, annesi, karısı ölüdür. Gülcü ölür, cenaze kaldırıcı Adem'in gövdesi de ölüme gömülüdür:

«Ne de olsa herkes biraz ölüdür
Otel müşterileri en önde gelir
Bu sabah on birde bitirdim işimi
Gidip uyuyacağım
Belki de
Ya karımla ya da
Bir başka ölüyle yatacağım.»

(Ruhi Bey).

«Ve sordu gene
Ölümle kaplı o kirli cümle:
Siz, Ruhi Bey nasılsınız
Ben Ruhi Bey nasılım
Anladım anladım
Ve şimdi iyi biliyorum artık nereye»

(Ruhi Bey).

Bu nereye sözcüğüyle birlikte bir ayraç açmak gerekiyor: Cansever **Ruhi Bey**'de «Tragedya V» deki kadar radikal davranamıyor, mutsuzluğun asıl olduğunu vurgulamak amacıyla. Ya da on iki yıllık zaman aralığı dolayısıyla davranmıyor. «Düşlüyor Ölümünü **Ruhi Bey**» başlıklı bölümün son dizeleri şunlar:

«Niye ölmemeli öyleyse
Yaşamak mutlu bir devinimse»

Ve bu hüzünlü töreni kapamak üzere Thanatos'un korosu toplanıyor: Çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, kürk tamircisi, Hayrünnisa, genelev kadını, otel kâtibi, cenaze kaldırıcısı, akordeoncu kadın, emekli postacı vb.:

«Çelenklerimizle geldik, yoktunuz
Ara sokaklarda pasajlarda aradık,
yoktunuz
Meyhanelere baktık, otellere sorduk,
yoktunuz
Nerdesiniz Ruhi Bey?»

Gelgelelim, bu soruya şiirin iç mantığının gerektirdiği zorunlu cevabı vermiyor. Ruhi Bey. Daha doğrusu Cansever verdirmiyor, kişilerin kendi zamanlarında, kendi tarihiliklerinde gerçekleştiremedikleri karşı-bilinci tepeden indiriyor. Şiirin iç mantığının zorunlu kıldığını savunuyor Koro: «Biz ki bir bütünün parçalarıyız, biliriz— Her insan biraz ölüdür» (Altını ben çizdim. A.O.) Ama şiiri sakatlama pahasına Cansever diretiyor, belleğe yalnızca belirtileri (symptom) buldurmakla kalmıyor, beklenmedik biçimde ortadan kaldırıyor onları, Anka gibi külünde diriltmeye uğraşıyor Ruhi Bey'i: Bütün kitap bir aşma çabasıdır, bir ölü gömme töreni var elbet, ama bu bir gerileme değildir, tam tersine: Gömülen yanlış-bilinç'tir. Şudur okura söylenen: Ruhi Bey kendisini bu dünyaya yabancılaştıran —bu kavramı az sonrası için iyice aklımızda tutalım— şeyleri gömmektedir:

«Sonuç hiç gömülür mü, geliyorum
Ben yalnız ölülerimi gömdüm, geliyorum»

1958'in Umutsuzlar Parkı'nda birinci kelimenin bütün kapsamını dile getiren şair kitabını yine de şu dizeyle bağlıyordu: «İnsan-Sana güveniyorum-Saygılarımla.» Daha da ileri bir aşamanın ve 12 yıl sonrasının ürünü Ruhi Bey de ise eylemin, bu dünyada devinmenin vurgulamasını yapmak istiyor sanki:

«Ölüler ki bir gün gömülür
İçimizdeki ölüler, dışımızdaki ölüler
İnsan yaşıyorken özgür
İnsan
yaşıyorken
özgürdür»

Özgürleşen değil, zaten özgür olan bu insan, içindeki ve dışındaki ölüleri gömerek hangi toplumsal ortama, hangi değerler dünyasına dönecek acaba? Ruhi Bey'i «ara sokaklarda, pasajlarda, meyhanelerde, otellerde» bulamıyor koro. Nereye gitti dersiniz? Yeni bir acıdan, yeni bir ağrıdan, yeni bir ölümden başka gidebileceği yer var mı? Bana kalırsa yok. Çünkü Cansever'in şiiri, mutluluk/mutsuzluk ve yaşam/ölüm ikilisinde billurlaşan bir sorunsal'a yaslanıyor. Çünkü bu sorunsalın terimleri son çözümlemede mutlak insani değerlerdir. Toplumsal hayatın ürünü olan değerler mutlaklaştırıldığı anda tarih-dışı kılınmış olmuyor mu acaba? Cansever, Umutsuzlar Parkı'ndan bu yana yayınladığı bütün kitaplarında yalnızca bu değerleri sorguya çekmedi, yalnızca bir cevapsızlığı nesnelleştirmedi mi? Ama kişileri sınıflarının dışında ele aldıkça, genel-geçer bir insan özü tasarladıkça, bizi döngüsel bir tarihten başka ne bekleyebilir?

Bu dünyada «ağrı» var, şüphesiz. Ama bu ağrı dünyanın ve insanın içine yerleştirilmiştir. Tek zamanlılığından ötürü tarih-dışı kılınmıştır. Genelev kadını da, garson da, otel kâtibi de, Vartuhi de, Lusin de (7) bize ne Ruhi Bey'in, ne de Stepan'n dünyasının dışında bir başka dünya olduğunu hatırlatmamakta, mutluluğun ve hayatın ele geçirilmesi, bu uğurda mücadele edilmesi gereken dışsal değerler olduğunu duyurmamaktadır.

Dışsal ve döngüsel kelimelerinin kavramsal uzlaşmazlıklarını sezinliyor Cansever elbet. Dışsallık değişebilirliği vurgular her şeyden önce. Bir şey içerden değil, dışardan belirleniyorsa bir tarihîliği var demektir. Ama içten belirleniyorsa durmadan kendine döner, ne ise odur. Böylece acı acıya, keder kedere dönüşür ve ben'e, bireysel bilince özgü bu kategoriler kimi yerde Sisyphos'u, kimi yerde Nirvana'yı hatırlatırlar.

Yürürlüktedir yukarda altını çizdiğim yabancılaşma, bu yüzden de dünya yorumlanan bir dünya olarak kalır hep, değiştirilmesi gereken bir dünya olarak değil.

Dünyanın değiştirilmesi, elbetteki şiir yoluyla olmayacak. Şiirin ajitasyon ve propaganda ile de görevlendirilebileceğini sanmıyorum. İlgimi çeken (8) ve olumlu anlamda eleştirel bir bakış açısını zorunlu kılan şu: Nasıl olur da dünyanın değiştirilmesini isteyen bir şair Sisyphos'la Nirvana arasında sıkışıp kalır? Sorunun cevabını sanırım Cansever'in 1958 yıllarında ve hümanizm kavramında aramak gerekiyor.

Demokrat Parti'nin tek parti yönetimi bir dikta kimliğinde tırmanmaya başladığında Türk solu da, solun sempatizanları da dağınık durumdaydı (9). Sol, 27 Mayıs 1960 arefesindeki öğrenci olaylarına, yürüyüşlere örgütsüz, kuramsal metinlerden yoksun, sadece ve sadece liberal burjuvazinin sloganlarıyla girdi. Bir işçi sınıfı partisinin önderliğinden yoksun Türk solu da ister istemez palazlanan kapitalizmin isteklerini paylaştı: Basın özgürlüğü, düşünce özgürlüğü, insan onuru ve genel insanın mutluluğu ile seçim. Bu hava içinde gerçekleşti 27 Mayıs. Solun dışında ve solu özümleyerek hattâ (10). Sonrası? Türkiye İşçi Partisi. Bu konunun çok daha ayrıntılı bir çözümlemesi gerekli elbet, ama sorunumuzla ilgili bazı varsayımlar öne sürebiliriz: TİP, bütünüyle utopik biçimde ve genellikle aydınların içinde —belirli bir dönem için somut koşulların zorunlu sonucuydu— gelişti. Ve yine bir sınıf partisi olabilmenin zorunlu sonuçları: İzmir Kongresi, Aybar ekibinin tasfiyesi ve 12 Mart öncesinde doğan ve bugün de yürürlükte olan fraksiyonizm. Ama yazımın kapsamı yönünden önemli olan 1958-1960 ile 1965-1970 arasındaki dönemler.

İyi-kötü bir takım üstyapı değişimlerine yol açacak 27 Mayıs'ı hazırlayan günlerde örgütsüzlüğün yoksun oluşu, insanî amaçlarla sola ilgi duyan aydın ve sanatçıların kitlelerle organik bağlantısını engelledi elbet. İşçi ve köylü sınıfının sorunları bu aydın ve sanatçılarca duygusal olarak kavrandı, hiçbir zaman içerden özümlenmedi. Daha ilerki yıllarda pek çok sanatçı, bu yüzden son çözümlemede egemen ideolojinin kavrayış biçimine bağlı kaldılar: İnsanın özüne ait sorunlardı yalnızlık ,acı, umutsuzluk... Toplumsal sorunlar sınıfsal açıdan kavramlaştırılmaya başladığında bile bu konular bağımsızlıklarını korudular. İşçi sınıfıyla organik bağlantı kuramayan sanatçı siyasal seçiminde burjuvaziye karşı çıkıyor, ama içeriğinde onun ideolojik özüne bağlı kalıyordu. Özellikle şiirin toplumsalla bireyseli değil, bireyselle toplumsalı açıklama eğilimi bu ikilemden doğmaktadır. Türk yazarlarının büyük çoğunluğu sosyalizme hümanizmden vardılar ve bu eğilimi kuramsal metinlerle ilişkiye geçtikten sonra bile terkedemediler. (11) Bu terkedemeyiş, şu iki olgu tarafından da pekiştirildi sanıyorum:

1) Yabancılaşma, özümleme, aşma terimleri, terminolojiye bu kavramları geliştiren ana metinlerden önce girdi. Daha da kötüsü öğretinin kuramsal bütünselliği gözden kaçırıldığı için, sanatçılarca aşkınlaştırıldı. Örneğin, yabancılaşma teriminin, Kapital'in ve sonrasının terimleri olan fetişizm ve şeyleşme terimleriyle kavramsal ve tarihsel ilişkileri araştırılmadı ve yabancılaşma her kilide uyan anahtar haline geldi. Özümleme terimi için de geçerlidir aynı durum: Burjuva kültürünün değerleri radikal olarak dışarda bırakılmayacak, özümlenerek aşılacaktı. Böylece bu kavramlar, sanatçıların işçi sınıfıyla organik bağlantısızlığının ideolojik ve pratik destekleyicileri durumuna geldiler.

2) 12 Mart öncesi ve sonrasında fraksiyon-

ların sanat konularına yaklaşımındaki sekterlik, sanatçıların egemen ideolojinin tortularını gözden geçirmelerini ve yeni bir dil bulmalarını önledi. Sanatçı da, eserde tarihin üstüne yükseldiler yeniden, sanatsal değer özür, belirleyici ve ön koşul oldu.(12)

Çok dar tutulmuş yorumlamayı burada kapayarak Cansever'e dönelim:

Yabancılaşmanın Hegelci biçimde kavranması ve içselleştirilmesi, «Tragedya V»in ve Ruhi Bey'in toplumsal çerçevelenişinde kolayca gözlemlenebilir.(13) İki şiirin kişileri de emek-dünyası'nın dışındadırlar. Kimilerinin belirli meslek gruplarından oluşu onları gerçek dünyanın içine sokma çabası olarak yorumlanabilir elbet; ne var ki bu çabanın yeterli ve doyurucu olmadığı inancındayım. Bağlı oldukları sınıfın somut koşullarınca belirlenmediklerinden toplumsal düzenleniş içindeki konumları aşkınlaşmaktadır çünkü. Bir otel kâtibi «bir otel kâtibidir» kuşkusuz ve elbette «sorar.» Ama neyi? Bu sorular sınıfının mıdır, yoksa yanlış mı konmuştur? Yanlışsa nereden kaynaklanmaktadır? Şiir bilimin yöntemiyle çalışmaz elbet, bu yüzden de sunduğu gerçek tikel'dir. Gelgelelim Cansever hem dış koşulların varlığını kabul ettiği, hem de içseli birincil duruma getirdiği için tikelin alanından kişiselin alanına düştüğünü göremiyor. Mutluluk/mutsuzluk, hayat / ölüm sorunsalı bütün çabasına rağmen onu diyalektik materyalist yapamıyor, nedeni de şu: Şiirinde tarihî maddeciliği daima dışarda bırakıyor. Ruhi Bey «insan yaşıyorken özgürdür» diyor ama bu deyiş-biçimi somut özgürlükte sonuçlanmıyor, varoluşçu kimlikte görünmeye devam ediyor ve ölüme doğru gerilemekten de kurtaramıyor onu. Çünkü Cansever hayatı ve insanı, yalnızca ölüm, acı ve yalnızlık karşısında algılayabiliyor. Bütün şiirini bir şah-damar gibi kesen alkol ölümün sü-

reğen bir görünümünden başka ne ki? Şudur vurgulamak istediğim: Bütün ustalığına, bütün insancıllığına rağmen, Cansever bireylerini mutlu kılamıyor, dünya yaşanılması gereken bir dünya olmuyor. Acının, korkunun, yalnızlığın, ölümün hep yeniden, yeniden algılanabileceği, yaşanabileceği, duyulabileceği bir süreğenliktir sunduğu. Trajik yalnızca bu durumlarda varsa ve bunlar biricik önsellerse tarihi boşuna bir çaba olarak görmemizi önleyecek nedir?

Yöneltilebilecek bir soruyu hemen belirtelim: Ölüm, acı, yalnızlık insanın gerçekleri değil mi, toplumcu bir düzende de olmayacaklar mı? Ama sorun bu değil. Sorun, bu olguların **içselleştirilmesi**. Sorun insan özünün acıya, kedere yükümlü kılınması. Bu yükümlülüğü Cansever vurucu ve yetkin biçimde gerçekleştiriyor, ama işte bu gerçekleştiriş yüzünden ve propagandanın sakıncalarından kaçayım derken dünyanın değişmezliği yolunda bir anlamlama yapıyor.

Gerçi Cansever kişilerini burjuvazinin ya da küçük burjuvazinin lumpen kesimlerinden seçiyor, bunların zaten yok olacaklarını vurgulamak istiyor ve hiç değilse Ruhi Bey'de «kentsoyluları» suçlayıcı dizeler yazıyor ama, bu çaba tarihin yönsemesini işaretlemiyor. Çünkü mutluluk /mutsuzluk ölüm/hayat sorunsalını çözümlemeye çalışan çeşitli bilinçler değil tek bilinç. Ve bu bilinç, bilinçliliğine yalnızca mutlak insan özüne özgü sorunlarda kavuşuyor. Çöküş halindeki bir sınıfın bireylerinin dışsal ölümleri değil, içsel ölümleri gösteriliyor bize. Bu yüzden de Cansever'in şiirsel sorunsalı süre-durum'da kalıyor. Varlığı yalnızca korku, acı ve ölüm'de algılayan ve trajik olanı yalnızca bunlardan çıkarsayan bir sorunsal, bu kimliğini korumakta direndiği takdirde bütün çabasına rağmen dünyann dışında kalacaktır. Öyle sanıyorum ki Cansever «Bu dünyada ağrı yok olabilir» demek istiyorsa,

sorunsalın terimlerini yeniden kavramlaştırmak zorunda. Bu yargı, kuşkusuz Cansever'in şiirinin gücünü ve değerini azaltmıyor, yalnızca siyasal eğilimi karşısındaki durumunu belirliyor.

Çağdaş şiirimizin ustalarından biri saydığım, sorunsalına değilse de bazı izleklerine gerçekten yakınlık duyduğum, yakın dostum Cansever'in şiirinin uzun yıllar sonrasında beni getirip bıraktığı kuramsal nokta budur.

NOTLAR

(1) Cansever'in ilk dönemi diyebileceğimiz İkindi Üstü, Dirlik Düzenlik, Yerçekimi Karanfil gibi kitaplarının dışında kalan Kirli Ağustos ve Sonrası Kalır gibi kitaplarının da bir ara gibi görülmesi mümkündür. Ama ben bu kitapların ana eğiliminin de bu genel sorunsal içinde değerlendirilebileceği kanısındayım.

(2) Bazı eleştirmenlerin «İkinci Yeni» yi bir kaçış şiiri olarak nitelemesi karşısında Cansever'in bu eğilimini neye yormalı? Tarihi ve toplumsal içerikten kaçmakla bu içeriği yanlış yorumlamak, apayrı kuramsal çözümlemeleri gerektirir.

(3) Tragedyalar, Cansever'in gerek burada, gerek Ruhi Bey'de gerçekleştirdiği kurgu tekniğindeki ustalığı özellikle belirtelim. İmgelerin, çağrışım nesnelerinin, durumların şiirsel zaman içine yayılışı son derece başarılı ve kelimenin gerçek anlamında şaircedir. Ancak, böyle biçimsel bir çözümlemenin ne yazık ki bu çalışmanın amacını çok aşacağını belirtmeyi görev bilirim.

(4) Bir sonraki cümlenin bağlamı içinde düşünülmesi gereken bu saptantı ve aykırılıklara kısaca değinelim: Vartuhi'nin inceltilmiş mazohizmi —ki Diran ve Lusin'i gözetlemesi ile İncil korkusunda gözlemlenebilir—, Armenak'ın sadizmi v.b. Aynı gözlem Ruhi Bey'in kişileri için de geçerlidir elbet: Anjelik'in göstermeciliği, Adem'n ölülerle gizemli iç-içeliği vb.

(5) Ruhi Bey'in meyhane patronunu yaralaması, orospuyu dövmesi, limonluğu yakması, Baba Armenak'ın birini vurması, Stepan'ın kanamış dudağını durmadan kanatması. Yine Ruhi Bey'in babasının kamçıları, üvey annesinin dövmesi vs...

(6) 12 Mart rejimiyle ilgili çok güzel şiirleri içeren Sonrası Kalır'da bile siyasal terörün yarattığı nesnel mutsuzluğun altında daha köklü bir mutsuzluk duygusu yatmıyor mu acaba? Bu gün biraz uzaktan okunduğunda mutsuzluğun radikal tavrı gözlemlenebilir gibi geliyor bana.

(7) «Tragedya V» in kişilerinden Lusin'de geneleve gitmek biçiminde bile olsa somut dünyaya dönme çabası görülür. Bir tek o, bütün kişileri tek zamana kapatan Stepan'ın yanlış —bilincinden, yanlış koşulundan kurtulma isteğini duyar. Ama bu istek, son analizde sağlıklı bir dünyadan çok lumpen bir değerler dünyasını işaret etmiyor mu?

(8) Aşağıdaki bütün önermelerin bağlamı içinde kendim de dahil bütün Türk şiirini görüyorum çünkü.

(9) Edip Cansever'in o tarihlerde yalnızca bu sempatizanlar arasında anılması gerekiyor kanısındayım. Pazar Postası'nın «İkinci Yeni» ile ilgili soruşturmasına verdiği cevapta, sınıfsal'ı değil insansal'ı vurguluyordu.

(10) Cansever'in 27 Mayıs'ı bir tek mısra ile bile övmediğini belirterek şunu soralım: Bir öngörü mü bu, bir kayıtsızlık mı?

(11) O yıllarda varoluşçuluğun yaygınlaşması boşuna değildir. Hem burjuva değerlerine karşı çıkıyordu varoluşçuluk, hem hümanizm olduğunu söylüyordu. Yalnızlık, ölüm, acı ve korku temaları böyle girdi şiire. Bireysel, hattâ kişisel bağlamında. Kierkgegeard'ın söyleyişiyle vurgulayalım: Varlık, kendine dönüşen'di.

(12) Bu olgunun karşıt gelişimi şudur: Genel anlamda sanat, özel anlamda şiir ajitasyon ve propagandaya indirgenir. Somut belirlenim yerini soyut genel'e bırakır.

(13) Yanlış anlamaları önlemek amacıyla bir açıklama yapmam gerekiyor: Yabancılaşma kavramının büsbütün geçersiz olduğunu öne sürmüyorum. Büyük ölçüde bu kavrama yaslanmış yazılarım da var. Burada vurgulamak istediğim, yabancılaşmanın aşkınlaştırılması, terimin farkına varılmayarak temel bir kavram olarak sokulması. Marx 1844 El Yazmaları'nda bile yabancılaşmanın üretimle, dolayısıyla sınıfsalla ilişkilerini durmadan vurguluyor. İş bölümü ve devlet oldukça bir tür yabancılaşmanın sürebileceğini söylemek başka şey, yabancılaşmayı içsel bir olgu olarak görmek başka şeydir. El Yazmaları'ndaki «çalışma işçinin özsel varlığına ait değildir» cümlesini ancak Kapital'in önermeleriyle değerlendirebileceğimizi sanıyorum. Yabancılaşma terimine bugün, bir zamanlar yakınlık duyduğum Garaudy'nin tutumuyla yaklaşmanın ise kökeninden yanlış olduğuna inanıyorum. Böylesine bir yabancılaşma anlayışı Joyce, Kafka, ya da Eliot'u Marksist olarak anlamayı aşıp, giderek onları olgunun içinde görmemize yol açabilir. Bu bağlamda Fischer'in «çöküşü gösteren bir eser de ilerici olabilir» cümlesini ihtiyatla karşılanması gereken bir önerme olarak gördüğümü de ekleyeyim. Garaudy ve Fischer genel bir sanat kuramı oluşturmaya çalışırken sınıfsal olanı hemen hemen ortadan kaldırıyorlar gibime geliyor. Özellikle Garaudy «Kıyısız Bir Gerçekçilik» de sorunu, Perse'in kişisel hayatındaki çifte kişilikten yararlanarak iyice içselleştiriyor. Kafka yorumlarında ise iyiden iyiye kiliseyle flörtünün etkisi olduğunu hatırlayalım. Bir kuramsal terim, «eve yabancılaştım», «halk sinemaya yabancılaştı» gibi gündelik cümlelere girdiğinde o terimin sağlığından kuşkulanmak gerekir.

YABANCILAŞMIŞ BİREYİN SON SÖZÜ: «SEVGİLİM ÖLÜM»

Edip Cansever, son kitabı **Bezik Oynayan Kadınlar**'da,(1) mutsuz bireylerin birbirlerini de mutsuz ettikleri **aile içi** ilişkilere yeniden dönüyor. **Tragedyalar** V'ten 19, **Ben Ruhi Bey Nasılım**'dan 7 yıl sonra. İzleğin bu ısrarlı ve uzun metinler aracılığıyla, üstelik hep öyküsel bir kurgulamayla yinelenişi, şairin **bireysel tarih** sorununa özel bir önem verdiğini kesinliyor. Hemen belirtilmeli: Cansever'in anılan çalışmalardaki bireyleri; büyük ölçüde kendi istekleriyle toplumsal yaşamın kıyısına **çekilmiş**, başkalarına «kapalı» ve başkalarından «kopuk» bir yaşamı seçmiş kişiler. Bu uyumsuz, dahası, belirtisel (symptomatic) davranışlar gösteren insanların ev içine, dolayısıyla **sınırlandırılmış** ilişkilere sığınmalarında hemen çoğunun Ermeni, Rum, Dönme gibi azınlık grupları üyesi olmalarının ve garsonluk, hizmetçilik, mezarcılık, orospuluk vb. gibi alt derece **işlerde** çalışmalarının ya da parasal kaynaklarını tüketen, bu yüzden de giderek düşkünleşen **rantiyeler** olmalarının rolü var elbet. Bu toplumsal **statü** ve bu statünün bireysel/kişisel yaşamı belirleyiciliği, şiirin alt katmanında vurgulanmaya çalışılıyor hiç kuşkusuz. Ama şairin asıl ilgisi; doğal olarak; **şiirsel söyleminin** kuşatabileceği biricik alana yöneliyor: Ruhsal yaşama. Cansever, üç kita-

bında da, iş bölümü ve mülkiyet ilişkilerinden kaynaklanan, son kertede ekonomik düzeye ait olan şeyleşme/yabancılaşma olgusunu, daha çok ruhsal boyutunda açımlamaya çalışıyor ve sorunu, bireylerin iç yaşamlarındaki biçim değiştirmiş yanıyla irdelemeyi öngörüyor. Ruhsallığın, söylemin temel paradigmasını oluşturması, şiirin; ister istemez; kendi özgüllügu içinde bir tür psikanalize dönüşmesini gerektiriyor. Gerçekten de: Andığm kitapların üçünde de psikanalizin «konuşmaya» dayanan tekniğini kullanıyor Cansever ve konuşmanın, dilin en dolaysız biçimde gerçekleştiği alan olarak; toplumsal ve bireysel yaşamlarının sınırında yakalanmış kişilerinin bilinçdışını açığa vuracağını umuyor (2). Cansever, önceki iki kitabında olduğu gibi Bezik Oynayan Kadınlar'da da iç yaşamı gözlüyor büyütecinde, kazıbilimcinin titizliğiyle, geçmişin ta çocukluğun ilk yıllarına kadar uzanan parçalarını bulup çıkarıyor. Bulunanların büyük bölümünün libidoya ilişkin olduklarını ve bilinçaltına itildiklerini söylemek bile fazla. Söyleyenlerle okurun ilişkisi, işte bu yüzden; amaçları hep ilk ruhsal travmayı bulmak olan «hasta» ile «doktor» arasındaki ilişkiyi andırıyor. Taşları yerli yerine yerleştirmek, anlatımın içine yayılmış sürçmeleri anlamlandırmak, yinelemeleri yorumlamak zorunda okur. Gizlendiği bilinmeksizin gizleneni açığa çkarabilmesinin tek yolu bu çünkü. Söyleyenlerin gerçekle düş, şimdiyle geçmiş arasında gidip gelen ve yaşamı genellikle yaşam-olmayan'ın ya da ölümcül-yaşam'ın terimleriyle ve imgeleriyle dile getiren konuşmaları aracılığıyla; Althusser'in Lacan'ı yorumlarken yaptığı benzetmeyi kullanarak söylersem; «her insan dölündeki belli belirsiz insansal uçurumu» (3) sergilemeyi amaçlamaktadır Cansever.

Bu çalışmada, «Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım» adlı yazımın (4) Cansever ki-

şilerinin **ölüme doğru** bir söylem geliştirdikleri yolundaki temel savına bağlı kalarak, **Bezik Oynayan Kadınlar'da** bu «insansal uçurumun» hangi düzeylerde ve özgüllüklerde alımlandığını ve hangi araç-gereçle iletildiğini gösterebilmeyi öngörüyorum. Bu yazıda da çözümlemeyi, ilkinde olduğu gibi, şu temel karşıtlıklar çerçevesinde yürüteceğim: Sevgi/nefret, mutluluk/mutsuzluk, şimdi/geçmiş, yaşam/ölüm. Yer yer kullanacağını başlıca simgeler ise şunlar: (~) eşdeğerlik, (/) karşıtlık, çelişki, (→) gelişim, yönelme.

Okurun hem bu metne hem anılan kitaplara yaklaşımını kolaylaştırmak amacıyla şunları eklemem de gerekli: Ne bu çalışma ne de önceki çözümleme, **Bezik Oynayan Kadınlar'ı** da son kertede söylemlerine eklemlendiğini öne sürdüğüm **Tragedyalar V** ve **Ben Ruhi Bey Nasılım'ı** da tüketebildiği savında değil.

★★

Daha ilk dört dizesinde **okuru yok olma** ve **yok** etme imgeleriyle yüz yüze getiren, içinde toplumsal yaşamın gerçekleştirildiği **kentle** bu yaşam içinde yalnızlığa yargılı **bireyi** karşıtlaştıran **Bezik Oynayan Kadınlar**

Karşıdaki vitrinde / Yeni cilalanmış bir tabut (s. 49)

ya da

Günaydın, dedim, sütünü esirgemeyen / Eski bir mezar taşına (s. 69)

türünden çarpıcı dizelerin de gösterdiği gibi; baştan sona; ölümü çağrıştıran sözcük ve imgelerle örülmüştür. İstatistik yöntem, hiç kuşkusuz bir başına ele alındığında, çözümleyiciyi yanlış sonuçlara götürür. Ama anlamsal yapıyı göz önünde bulunduran, sözcükleri ve imgeleri söylemin bütününde kavramaya yönelen bir yaklaşıma istatistik verilerin katkısı olacağı kesindir.

Çünkü besbelli: Bir şairin **anahtar-sözcükleri** olduğu gibi, yeniden-üretilmek istenen izleğin, seçilen kişilerin, öngörülen amacın kullanılmasını zorunlu kıldığı sözcükler de var. Metnin çok-katlı anlamsal yapısı, çeşitli okumalara açık olmakla birlikte; son kertede birincil bir anlamsal düzeye indirgenebilir. Buysa, ögelerin, anlam birimlerin eklemlenme biçimini ortaya koymakla sağlanabilir ancak. Dolayısıyla, metnin çözümlenmesi sırasında göreceğimiz gibi, Bezik Oynayan Kadınlar'da **donmak, çekilmek, kurumak, kapanmak, çalmak, oyulmak, sökülmek, boşalmak, düşmek** vb. sözcüklerinin yinelenmesinin, benzetme ve imgelerin de hep yok oluşu, çürüyüşü imlemesinin raslansal olmadığı söylenebilir. Üstelik, bu bağlamda algılanan, salt kişilerin içinde yaşadıkları somut/nesnel zaman değildir. Yaşadıkları zamana tepki gösteren, olumsuz bir içerikle dolu olduğunu vurgulayan kişiler, yakın ve uzak geçmişlerini de mutsuzluk yanı ağır basan ögelerle anımsamaktadırlar. Yani, geçmişin anımsanması bile mutluluk veren geçici bir kaçış sağlayamamaktadır. Zaman, geçmiş ve **şimdi** boyutlarıyla, hep yaşamın olumsuz yanını açığa vurmaktadır.

Cemile'nin **mekuplarından** (dört parça), Cemil'in **iç konuşmalarından** (üç parça), Seniha'nın **günlüğünden** (yedi parça) ve Ester'in **söylediklerinden** (20 parça) oluşan kitap, görüldüğü gibi düpedüz bir **içe çekilmeyi**, bir «monolog» biçimini açığa vuruyor. Ester'in dediğine bakılırsa, bu dört kişi Kurtuluş'ta hep kendi işlerine katlanarak «üç kış» geçiriyorlar. Üstelik sevmeden birbirlerini:

Alışamıyorsak birbirimize / Sevemiyorsak birbirimizi (s. 89)

Ester'in bu vurgulamasını Cemile de doğruluyor zaten oğlunu anarken:

Bu çocuk beni hiç sevmedi / Sevmeyecek /

Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki? (s. 50)

Seniha da katılır Ester'in belirlemesine. Kardeşinden nerdeyse iğrenmektedir. Onun dokunduğu nesnelerden bile uzak durmaya çalışmaktadır:

Bir ruh mu bu kadın —Cemile— / Nereye değdirsem ellerimi / Masaya, perdeye, konsola / Onunkine değmiş oluyor biraz / İnatla çekiyorum. Ellerimi çoğu kez / Gizlemem bundan (s. 57)

Kapanıp kaldıkları, kendilerini somut yaşamdan büyük ölçüde ayırdıkları ev ortamında ve az sonra göreceğimiz gibi, sapkın cinsel ilişkikiler içinde yapayalnız kalmışlardır bireyler:

Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık (s. 50) diyen Cemile, bireysel yaşamını ya da tüm yaşamı mutsuz bir boyuta indirger ve onun bu genellemesini Seniha ve Ester de paylaşırlar:

Hiç bir şey yalnız kalmıyor / İnsandan başka dünyada (s. 74)

İnsan akar insanı özleyince / Yılları çok bir gün gibiyiz / **Akmadık** (s. 91) —Vurgulama benim—

Bu ilk gözlemlerin şöyle bir bağıntıyı açığa vurduğu söylenebilir:

$$\frac{\text{Birliktelik}}{\text{Yalnızlık}} \sim \frac{\text{Sevgisizlik}}{\text{Mutsuzluk}}$$

Bu olumsuz ve umutsuz durumu gereğince ve elbet nedenleriyle kavrayabilmek için, besbelli ki, kişilerin söylemlerini ayrıştırmamız gerekiyor. Ancak daha önce, hem biçim hem içerik düzeyine ilişkin bir iki gözlem gerekiyor. Kişilerin durumlarına ilişkin olarak:

1 — **Toplum dışılık:** Cemile, Seniha, Cemal ve Ester, toplumsal yaşama karışmazlar. Çevrelerinde olup bitenle hiç bir ilgileri yoktur. **Çalışmazlar da.** Cemal'in «Evet, Mühibbe/Parası bitince gelir bize» sözlerinin biraz daha konulu-

diği gibi Cemile'nin ya da Cemile ile Seniha'nın rantıyla geçinmektedirler.

Cemal annesiyle ara sıra sokağa çıkmakta. Seniha, az sonra bir kez daha değineceğim gibi, «evlere» gitmektedir ama, bunu toplum yaşamına katılma ya da «çalışma» olarak görmenin olanağı yoktur elbet. Kurtuluş'taki eve gelen tek kişi vardır ara sıra: Mühibbe. Tümü de kendi özel uzamlarında soyutlanmışlardır. Cemile'nin ve Seniha'nın gördükleri, konuştukları ikinci kişi Muhassen'dir. Durumunu değiştirebilmeyi isteyen, değişmeyi nerdeyse bir gereksinim olarak duyan, bu amaçla «ölüme kurulanan» (s. 70) Seniha, başkalarının arasına karışabileceği yer olarak, randevuculuk yaptığını daha önce Cemile'den öğrendiğimiz (Evini işletiyor — bana ne bundan — s.27) Muhassen'in «evini» ya da o tür işlerin yapıldığı otelleri seçer. Ne tuhaftır ki, Tragedyalar'ın Lusin'i de yaşadığı o evden (cehennemden) kurtulabilmenin tek yolu olduğunu söylemişti bize: Geneleve gitmek. Toplum dışında kalan, ancak dıştalanmışlar arasında aramaktadır toplumsal yaşam olanağını.

2 — İletişimsizlik: Çalışmayan, dost edinmeyen ve kendilerini dünyayla asgari ölçüde ilişkiye getirebilecek olan gazeteye bile bakmayan kişiler, kendi aralarında da insanal iletişimi gerçekleştirememişlerdir.

Öyle ki, metin «mektup»lar, «günlük»ler, ve «iç konuşma»lardan örülmüştür. Aynı uzamı paylaşan kişiler hiç bir şeyi birbirlerine anlatmamaktadır, anlatamamaktadır. Bu yüzden, Cemile, imgeleminin uydurduğu bir Hilmi Bey'e mektuplar yazmaktadır: Şöyle demektedir:

Ödünç alıyorum seni bazen (s. 24)

Arada mektuplar yazıyorum sana / Ah olmayan sana. Hiç olmadın ki (s. 50)

Hilmi Bey'in imgesel kişiliğini Seniha da vurgulamaktadır bir yerde:

Yazıyor, yazıyor yazıyor / Kitliyor çekmecesine yazdıklarını (s. 58)

Hem Hilmi Bey'in uydurulmuşluğunu hem de Cemile'nin iletişimsizlik durumunu Ester'in şu sözleri de vurguluyor:

Kimdir bu Hilmi Bey ki yoktur / Öyleyse yığınla mektup / Ne durur bir çekmecede (s. 95)

İmgesele ve düşlemsele sığınarak kurtulmaya çalışmaktadır Cemile reel - yaşamı'nın acılarından. Çünkü «durumunu» iletememektedir ötekilere. Çünkü durumu ötekilerin de durumudur, bir şey yoktur **bildirilecek**. Sıfır noktasındadırlar yani. Hepsi **bir**'dir:

Biz burda kırk yaşındayız hepimiz / Dördümüz bir kişiyiz de ondan (s. 13)

Ancak düşlemin **kurtarıcı** olabileceğini sezmektedir Cemile ya da anımsamanın. Başka türlü söylendikte gerçekliği, reel-yaşamı yeniden kurmaya çalışmaktadır Cemile var olmayan bir kişiye mektup yazarak. Bunu şöyle açıkladığını belirtmekedir bize Ester:

O ki bir gün bunu bana söyledi: / Olana değil de olmayana yazmak / Çünkü beni süsledi (s. 95)

İlerde değineceğim, ama kısa bir vurgulamada yarar görüyorum: Göğsüne «acı, apacı bir gül» (s. 51) takan Seniha, bu iletişimsizliği yeterince imler kendi açısından:

İki kişi durmuş köşede - tam köşede / Düzenli bir biçimde konuşuyorlar / Sen dişlerini vuruyorsun birbirine / Titreyerek yalnızlıktan (s. 74)

Söylemlerini yaşam olmayan'ın terimleriyle dile getirmek zorunda bırakan ögelerden biri de, kişilere egemen olan bu yalnızlık duygusu, bu iletişimsizliktir.

3 — **Sapkınlık**: Cemile ile Ester arasında eşcinsel bir ilişki olduğu, Cemil'in sado-mazohist eğilimler gösterdiği (göstereceğim gibi, sanki Tragedyalar'daki Stepan'n çocukluğu ya da iki-

zidir) ve Ester'i sevdiği söylenebilir hemen. Seniha'da sapkınlık sözcüğü altında incelenebilecek eğilimler görülmüyor fazla. Ancak, bir anlamda soğukluk'tan söz edilebilir. Kocasıyla olan yaşamında yıkıma uğradıktan sonra erkekten yeterince doyum sağlayamadığı, o «evler»de daha çok cinselliğinden öç alır gibi davrandığı gözlemleniyor. Çünkü orada yaşamak, yaşayabilmek için çalışmıyor, bir «sermaye» değil. Seniha doyumu kendi kendini doyurmada aradığını gizlemiyor zaten:

Çok sesli bir müziğimdir ki ben / Tek zevki duyarken gövdemde / Kendimi kendime sunarken (s. 65)

Gelgelelim Seniha - Ester ilişkisi konusunda da okuru kuşkuya düşürecek göndermeler yapıldığı görülüyor. Örneğin Seniha «Ester'i düşünüyorum: kar duruyor» (s. 64) diyor, Ester ise «Özleyiş» başlıklı parçada şunları söylüyor:

Özlemim sanadır, varsın / Kar yağsın, daha yağsın / Seni andırıncaya kadar (s. 98)

Cemile - Ester ilişkisini Cemal'ın sözleri imler bize:

«Ama annem Ester'in / Ester'se annemin kokusunu biliyordur (s. 34)

Dahası, Seniha'nın Muhassen'in «evinde» ara sıra bulunmasını da eleştirici nitelikteki şu dizelerle, «koku» imgesinin içeriğini açıklığa kavuşturuyor biraz daha:

Sanırım bazı kokular da duyulmaz görülür / Gördüm ben / Sonra annemi bir kokuda gördüm iyice / Seniha teyzemi de / Çok ağır bir kokudan gelmiş oluyor teyzem / Muhassen'den döndüğü zaman / O evden / İşaret parmağına benziyor bazı kokular (s. 34)

Ester ise Cemile ile ilişkisini doğrulamakla kalmaz yalnızca,

Cemile beni istedi / Ne oldu? hiç! alışamadım / Kartalın bir kayaya çarpışı idi (s. 99)

diyerek. Kendini bu ilişkiden kurtarmak istediğini de vurgular:

Sözlerim kendim üstüne / Bir uzak yerlere gitmek üstüne / Bense çıkmazda kaldım, usandım (s. 99)

Ne var ki, gitmez Ester, gidemez. «Yenilir ve susar» (s. 102).

Ester'le ilişkinin eşcinsel boyutunu Cemile'nin şu sözleri de yeterince kanıtlar:

Erkeğe benzeyen yalnız bir dişiyim ben / Evet evet öyleyim / Hiç değilse öyle olmalıyım (s. 27)

Ne yazık ki Cemile'nin böylesine vurguladığı «olmalıyım» sözünün gerekçelerini ne söylemin bütününden ne de anlatılan öyküden çıkaramıyoruz yeterince. Geçerken, bunun önemli bir yazınsal boşluk oluşturduğu söylenmeli.

Cemal'in sado-mazohist yanını annesi Cemile vurgular ilkin:

Dün dudağını kesti çarşıda / Kırmızı bir balıkla oynuyordu / Öptü bir ara balığı —neden— / Öperken dudağını kesti / Balık da kırmızıydı, kan da (s. 17) / Ağlamadı, hiç bir şey söylemedi / Bu çocuk anlaşılmayanın da kendisi (s. 18) (5)

Cemal de tek başına kalmanın acısını bilir, ama bu yalnızlıktan, bu içe çekilmeden bir zevk aldığını gizlemez. Anılarına gerilemiştir Cemal, ölüme değilse de. Reel-yaşamı mutsuzlukla doludur onun da. Anımsamanın verdiği de, söylemek bile fazla; yine mutsuzluktur. Çünkü Cemal'in yaşamından belleğine sinen, tıpkı Cemile ve Seniha'da olduğu gibi yalnızca olumsuzluk imgeleridir:

Ezilen otlar gibiyim ayaklarımın altında / Kendi ayaklarımın / Nedense / Bu böyle hoşuma gidiyor (s. 35)

Yaşanan somut/nesnel zamandaki her olgu,

her im, Cemal'e geçmişin olumsuz bir yanını geri getirmektedir:

Birden / Çaydanlıktan ayaklarıma dökülen / Kaynar suyun acısını geri getiriyorum / Ve öperken dudağımı kanatan balığı (s. 45)

Bu söylediklerimi, kısaca şöyle özetlemek olası:

Reel yaşam ~ toplumdışılık + iletişimsizlik + sapkınlık → Mutsuzluk

Şimdi, **Bezik Oynayan Kadınlar**'ı üç söylem düzleminde çözümlemek istiyorum: Cemile'nin, Cemal'in ve Seniha'nın söylemlerini ayrı ayrı ele alacağım. Ester'in söylemi, içinde barındırdığı kimi anlatısal ve anlatımsal özellikler dolayısıyla ayrıca ele alınmayı gerektiriyor. Bir de şu yüzden: Metnin anlamsal yapısını Cemile, Cemal ve Seniha'nın söylemleri belirliyor aslında. Ester bu söyleme bir **karşı-söylem** getirmek istiyorsa da, bunu başarmaya gücünün **yetmediği** görülüyor.

★★

Yalnız olan, daha doğrusu kentin, toplumsal yasamın içinde bir statüsü bulunmayan Cemile, Birinci Mektup'ta bir başınalığını, sadece «kendine sızdığını» (s. 9) bildirmekte,

Ben dediğim koskocaman bir oyuk / Koltuğun üstünde aynadaki yansıda / Bir oyuk! (s. 9)

diyerek, varlığının hemen hemen bir anlamı kalmadığını vurgulamaktadır. Reel-yaşamının ve reel-zamanının da:

Salondaki büyük saati sattım / Saatin ölçebileceği / Herhangi bir zaman parçası yok / Gittiği yeri bilmeyen böcekler gibiyim / Bir oyuğa, oyulmuş bir yaşama / Ne gereği var ki saatin (s. 10)

ve

Dedim ki / Deniz şuralada bir yerde olmalı /

Çıt yok evin içinde / Deniz şuralarda bir yerde olmalı / Çıt yok (s. 11)
dizelerinin de ortaya koyduğu gibi

Şimdi	~	Anlamsızlık, boşluk
Geçmiş		Anlamlılık, doluluk

olarak belirmektedir. Zaten

Yeniköy'de bir kahve içer miyiz, dedim bu sabah / Bu sabah bu sabah / Oralı olmadı kimse — pazartesi miydi — (s. 11)

dizeleri de yalnızca Cemile'nin ev içindeki yalnızlığını, ötekilerle iletişim kuramadığı gerçeğini vurgulamakla kalmıyor, yaşadığı zamana karşı ilgisizliğini, kayıtsızlığını açığa vuruyor asıl : Günleri bilmesinin hiç mi hiç önemi kalmamıştır sanki. Çünkü yaşam, tümüyle bir olanaksızlık biçiminde görünmektedir Cemile'ye: **Kapalı, geçici, gerçekdışı:**

Sanki dünyada bütün çay ocakları **kapalı**
Ve **göklerden tepelere inen bir sokak**
Ya da bir **akarsuyum** ben (s. 11) —Vurgulamalar benim—

Bu kayıtsızlık ve yanıtsızlık (iletişimsizlik) durumu, şu dizelerle daha da kesinlenir; denizin; o yaşam alanına çıkarılması bir an tasarlanan denizin bile önemsiz olduğu vurgulanarak.

Denizse / Şuralarda / Yok önemi bir iki gün kaldı-martı / Balkonda / Deniz de öldü sonra, martı da / İyi iyi / Suyu tutmak gibi bir şeydi hepsi (s. 11-12)

Yaşam ya da yaşamsal olan bir yanılsamadır nerdeyse, bir an'lıktır, su gibi akıp geçicidir. Kalıcı olan yalnızca yok oluş, yitiştir eylemenin ve anımsamanın bağlamında. Cemile kendisini de tükenmiş, işlevsiz bir nesne gibi algılamaktadır zaten, yararsız ve boştur yaşamı.

Hiç kimsenin ağzını dayayıp da / Suyunu içmediği bir çeşme gibi durdum (s. 47)

Cemile'nin bir yaşam imi olarak onca vurgu-

ladığı, ancak evdekilerin hiç bir ilgi ve yönelim göstermediği «deniz» ve «martı» imgelerinin bir süre sonra ölmesi, şu türden bir açılımı geçerli kılıyor:

Yaşam		Geçici		Olanaksız
Ölüm		Kalıcı		Olanaklı

Bu türden bir anlamlamayı daha önce de yapar Cemile Seniha'ya ilişkin bir anısını dile getirirken:

Dün korkuttu beni —bazan oluyor— / Kocası İzmir'de yaşıyor, Karşıyaka'da / Sahici bir ayrılığın dikişini dikiyor Seniha (s. 23)

Buradaki «sahici ayrılık» sözü ikili bir anlamlama yapıyor besbelli: İlkin, kocadan yasal kopmayı dile getiriyor, sonra da yaşamdan kopmayı. Bu ikinci örtük anlamlama Cemile'nin söyleminin içeriğine daha uygun düşmekle kalmıyor yalnızca, Seniha'nın ölümle noktalanan öyküsüyle, ilerde göreceğimiz gibi, kesinleniyor da.

Bu ölüm duygusunun karşısına anımsamayı çıkarmaya çalışır Cemile, geçmişine, çocukluk ve gençliğine sığınmak ister. Mutluluğun olasılı tek zamanı çocukluktur çünkü:

Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk / Hiç bir yere gitmiyor (s. 19)

Anılara çekilmenin nerdeyse bir iç gereksinim olduğunu daha önce de sezdirir Cemile:

Anılardan anılara bir yol / Ve / Anılardan anılara sallanan bahçe (s. 10)

Ama «yol» ve «bahçe» gibi açılma ve açıklık duygusu veren sözcüklere rağmen, belleğin «sallanma» sözcüğüyle vurgulanan devingen gücü de yetersiz kalır ne yazık ki. «Hangi yaprağı koparsam son anı avcumda kalıyor» dizesi, gerçi sürenin, daha yerinde bir söyleyişle, anımsama zamanının akışkanlığını belirtir bir bakıma, ama koparma edimi «son anı»nın iç yapısına

olumsuz bir anlam kazandırarak okuru sallantıda bırakır. Sanki bellek, nesnel ve bedensel bağlamda artık yaşanamayacak olanı yalnızca acıya, yitişe, yok oluşa ilişkin yanıyla geri getirebilmektedir. Bu yüzden Cemile, belleğinden kurtulmayı, **tüm-şimdi'yi** olduğu **tüm-geçmişi** de unutmayı istemektedir:

Seni sevdiğimi unutmuşum Hilmi Bey / Seni de unutmak istiyorum artık / Unutmak! ama nasıl (s. 25)

Burada görülebilen

Anımsama	Mutsuzluk	Olanaklı
~	~	
Unutma	Mutluluk	Olanaksız

bağıntısıdır elbet.

«İşte yalnızlık» ve «İşte yok oluşumdan doğan kent» (s. 9) dizeleriyle açılan Cemile'nin söylemi, az sonra vugulayacağım gibi; kurumayı, yok olmayı imler. Seniha, Cemal ve Ester'le paylaştığı ve onlarla birlikte gerçekleştirdiği eviçi yaşam bütünüyle **olumsuzdur** zaten, nerdeyse «düşmanca» bir ilişkidir. Cemile, bu ilişkinin sevgiyi içermediğini, insanal bir birlikteliği gerçekleştiremediğini kanıtlar sadece «Kim kimi sevdi? Kim kimle yaşıyor ki?» (s. 50) diyerek. İlişkinin içyüzünü kavrayan biraz Seniha, ama asıl Ester'dir. Üstelik, metin Ester'in Seniha'nın günlüğünü okuduğuna dair hiçbir açıklama yapmamasına **rağmen**, aynı sözcüklerle konuşurlar. Şöyle der Seniha: «Vahsetin son öyküsüyüm» (s. 79). Ester ise daha bilinçlidir, bu yüzden de geneller sorunu: «Derim ki —demek istemem— vahşetin imleriyiz» (s. 91)

Cemile, bütün söyleminin içeriğini daha başta açıklar bir bakıma: Yaşam-olmayan'dır onu belirleyen. «Koltuğun üstünde», «aynadaki yansıda», «sofada, mutfakta, yatağında» kısaca reel-yaşamının her anında ve her uzamında bir oyuk'tur.

Yaşamayı **tersinden** kolluyorum sanki (s. 9) —Vurgulama benim— dizesi yetkin biçimde belirler durumu. Kısaca

Ev — Sevgisizlik + İletişimsizlik + Yozluk

tur Cemile için. Dahası

Susmanın su kenarındayız bugün / Ne kadar sevgiyle konuşsak —konuşuyoruz da— / **Korkuyoruz** gözgöze gelince Hilmi Bey / Korkuyoruz (s. 15) —Vurgulama benim— Çepeçevre oturduk masanın başına gene / Bezik oynadık Hilmi Bey —her gün oynuyoruz ya (s. 17)

ya da

Yorgunum biraz — bütün gün içtim

Hepimiz içtik (s. 19) —Vurgulama benim—

ve

Gene bir haç gibi olacağız dördümüz / Bir evin içinde kocaman bir haç / Kutsal değil **kirli** (s. 21) —Vurgulama benim—

daha sonra da

Eve dönüyoruz —soldu minesi zamanın / Bugün de bir şey yaptık / Tam kapıdan **gireceğiz** / Uzakta bir laterna sesi / Bir kadın ağlaması / Pencereden sarkıtılmış bir sepet / Sepette bir karnabahar patlaması / Sarı elmalar / İçeri **giriyoruz** / Bu kapı **hiç** değişmez mi diyor Cemal / Bu kapı / Ve **her** şey (s. 29) —Vurgulamalar benim—

ve nihayet

Bezik oynuyoruz. rakı içiyoruz / Ve konuşmuyoruz gerekmedikçe (s. 50)

dizelerinin apaçık gösterdiği gibi

Ev Kapanış Olağan Tutsaklık

Sokak Açılış Olağan dışı Özgürlük

açılımı iyiden iyiye belirmektedir. Gelgelelim, Cemile, toplumsal yaşama, özgürleştirici eyleme açılan «sokağa» dönememekte, mutsuzluğunun nedeni ve sonucu olan ev-içindeki reel-yaşamına yerleşmektedir büyük umutsuzluğuyla.

Cemile insanal içeriğini yitiren, yozlaşan bu yaşamı dıştalamak ister elbet, odasını çok özel bir iç-uzama dönüştürebilmeyi umar:

Odamı giyiniyorum / Odamı soyunuyorum / Yerlerini değiştiriyorum eşyaların (s. 24)

Ötekilerden saklandığı, bir anlamda kurtulduğu odasında, üstelik imgesel bir dünya kurma girişiminde bulunur: Hilmi Bey'e yazmaya başlar. Verili yaşamı aşmayı, anlamlandırmayı dener Ama bütün çabasına rağmen geçmisi ve şimdi'yi ne gerçek ne kurmaca düzleminde, «annesinden kalma kolyeyi koparıp yeniden dizdiği» (s. 25) gibi yeniden kuramaz.

«Ellerinde, saçlarında alkol sesleri» (s. 15) olan Cemile, bu yoldan, yani intiharın bir başka türü olan alkolle, her gün bezik oynanarak geçirilen bir yaşamı sürdürmektedir. «Elinde yapma bir çiçekle» (s. 18) bekleyen, «kimselerin ölmediği 1915 yıllarını» ve «eski tangoları» (s. 19) anımsayan, oğlu Cemal'in kendilerini izlediğini ayrımsayan Cemile, Büyüklük/Çocukluk (Şimdi /Geçmiş) karşıtlığını vurgulayarak yaşam ve ölüm imgelerini çağrıştırır. Çünkü besbelli:

Şimdi	~	Yaşlanan, ölen
Geçmiş		Anımsanan, canlanan

dır.

Bu geçmiş'in içeriğini göreceğiz daha sonra. Ama şimdi, özellikle vurgulanması gereken. Cemile'nin ne olduğu? Çünkü soruna yaşam/ölüm karşıtlığı bağlamında yanaşıldığında, Cemile ölüme daha yakın görünüyor. Kendisini de ötekileri de nesneleri de tanımlarken seçtiği sözcükler tümüyle ölümcül-yaşam'a gönderiyor «Hüzünler acılaşıyor Hilmi Bey» (s. 23) diyen Cemile, «acıları da acılaştırıyor» (s. 23). dahası,

İçimde bir soğukluk / Dışımda bir begonya (s. 20) dizelerinde yaşam güdülerinin gerilediği-

ni, donuklaştığını vurguluyor. Cemile'nin insanal ilişkilere ilişkin alımlaması da çocuklara **bile** bir azarlanmayla ölümü düşündürtecek» (s. 23) kadar olumsuz bir içerikle doluyor. Yaşamı soğuruyor ölüm; Cemile'nin anımsadığı geçmişte **bile** yaşamsal olanın hemen yanında yer alıyor yaşam-olmayan:

Eski bir lokantadayız Hilmi Bey / Beyoğlu'nda, arka sokaklarda / Karşıdaki vitrinde / Yeni cilalanmış bir tabut (s. 49)

Burada dikkat edilmesi gereken özellikler var: Buluşma, yani bir anlamda **mutluluk** uzamı «**arka sokaklarda**», «**eski**» bir lokantadır. Buna karşılık, **yaşam-olmayan**'ın simgesi tabut «**yeni cilalanmış**»tır. Yenilik ve parlaklığın, dolayısıyla canlılığın olumsuz bir nesnede vurgulanması, yaşanan anın insanal ilgisini ölüme doğru çevirmektedir ister istemez. Burada, şöyle bir ilişki belirir gibidir:

Yaşam	Silikleşen, farkedilmeyen	Alamsızlaşan
~	~	
Ölüm	Belirginleşen, farkedilen	Anlamlanan

«Zamanın minesi soldukça» (s. 25) reel-yaşam daha da çekilmezleşiyor ve kısırlaşıyor Cemile için, «yıllar geçmeyip **eskidikçe**» (s. 47. Vurgulama benim) geçmişin anımsanması da mutluluk vermez oluyor. Bellek, geçmişten yalnızca **çürüyeni, bozulanı öleni** kataloğluyor. «Bütün gün içiyor» (s. 19) Cemile ama sapkınlaşmş ve doyum sağlamayan yaşamının tek düzeliğini gideremiyor ne yapsa. Sığındığı **geçmişinde** de acı buluyor yalnızca. Yazarak Hilmi Bey'e ilettiği, iletebildiği, çevresindeki her şeyin yaşam-olmayan'a dönüştüğü. «Sevgisizliği okşayıp geçiyor» Cemile, «insanların uzak yakınlığını okşayıp geçiyor» (s. 47 —vurgulama benim) ve mutluluğun

«bir kibrit çöpü ne kadarcık yanarsa» (s. 48) yanabildiği bir zamandan «kim kimi sevdi, Kim kimle yaşıyor ki?» (s. 50 —vurgulama benim) diye sorarak büyük sona geçmeye hazırlanıyor. Bir çöl gibi kısır yaşamından koparak bir kaktüs gibi kurumayı bekliyor. Yavaş ve uzun bir ölüm. Cemal'i, tek ürünü, tek verimi olan oğlunu, varlığının parçasını da böylesi bir ölümcül-yaşama yargıladığını bilerek:

Bitti yalnızlıklar, bir büyük yalnızlık var artık / İki kaktüs gibiyiz Cemal'le ben / Kendi çöllerimizden koparılmış (s. 50 —Vurgulama benim)

Her yazınsal yapıtta olduğu gibi Bezik Oynayan Kadınlar'da da yaşam/ölüm karşıtlığı, yaşamla yaşam-olmayan'ın ölümle ölüm-olmayan'ın birlikteliği içinde nesnelleşiyor ve bu konuda kesinlemeyi olanaksızlaştırıyormuş gibi görünüyor. Bu konuya sonuç bölümünde yeniden döneceğim ama, burada Cemile'nin söylemi bağlamında kalarak şöyle denebileceğini sanıyorum:

Yaşam ~ Yaşam — olmayan → Ölüm

Ana-oğul ilişkisindeki biyolojik ve insanal sürekliliği ve şimdi-gelecek bağlantısını göz önünde bulunduracak olursak, Cemal'in yarınının da başkalarının yarınının da Cemile'ye yalnızca ölümü yansıttığı söylenebilir.

Yaşam ölümdür.

★★

Çocuk Cemal, kısır içersi/doğurgan dışarsı ve yalnız insan/toplumsal yaşam karşıtlıklarını vurgulayarak başlıyor söze:

Birden odayla dışarısı birleşiyor / Ve birleşir birleşmez / Çıkarıp cebinden büyük aynasını gök / Bir istasyonda yolcularını bekleyen / İnsanlar gibi hafifçe gülümsüyor / Bana / Elimi

sallıyorum **içimden / Buruk** içimden (s. 30 —Vurgulamalar benim)

İstasyon uzamının cıvıl cıvıllığı, birlikteliği, dünyaya ve yaşama açıklığı ile odanın sınırlılığı, tek düzeliği arasındaki karşıtlığa, o odaya kapanmış yalnız insanın «buruk içinden» el sallaması, belirgin bir dramatik gerilim sağlıyor hiç kuşkusuz. Kendini «çocukların en yaşlısı» (s. 31) olarak tanımlayan ve annesinin «hiç çocuk olmadı» (s. 28) dediği Cemal, toplumsal yaşama duyduğu özlemi, pekiştirerek sürdürür, çocukluğunun daha da çocuk bir dönemini anımsayarak:

Çok büyük bir oteldeyiz —hepimiz— / Çiçekler var —çok büyük— ağaçlar gibi / Kırmızılar uzun, uçsuz bucaksız / Sonra bir vapurun bayrağı / Görmüştüm / Annemin yakut yüzüğü / Görmüştüm / Ben herkesin oğluydum o zamanlar / Kalabalıktık (s. 31)

«Sanki yaşamım benim/Önce bir susuzluk vakti» (s. 32) diyerek bir **kanmamışlığı** değil bir **bulmamışlığı** açıklayan Cemal, «Ben herkesin oğluydum o zamanlar» cümlesiyle sevgiyi aradığını belirler. Ama bulamaz onu bir türlü. daha doğrusu her türden anımsamalara **sığındığı reel - yaşamında artık sevgi gösterilmemektedir** Cemal'e, belki hiç gösterilmemiştir:

Cemal! herhangi bir mevsim anımsar mısın / Yaz aylarının dışına kaymış / Biraz / İçinde sevgilerin soluk aldığı / Anımsar mısın (s. 39)

Sevgisizlikle kuşatılmış olarak odasına kapanan ve Cemile'nin sözleriyle «bir köşeden» «bakmıyor gibi bakarak» (s. 17) annesini, teyzesini ve Ester'i gözleyen Cemal, daha eski günlere dönmektedir, o mutlu zamana. Çünkü

Mavilik de çocukluk gibi / Unutulmayacak hiç (s. 37)

dizelerinin belirlediği üzre, unutulamayan, ama ele de geçirilemediği için acı veren tek şeydir

mutlu çocukluk. Reel-yaşam bağlamında algılayamadığı mutluluğu bir an için geleceğe aktarmaya, bir **utopia** olarak görmeye çalışır Cemal yine de:

Gezintiye çıkmış mutluluk o / O, **yok olan** şey / Büyüyünce bulacak / Büyüyünce sevecek beni (s. 45) —Vurgulamalar benim—

«Sen yalnızsın» (s. 41) diyerek nesnel zamanının içeriğini yeterince belirleyen Cemal, alıntıladığım sözleriyle

Şimdi	Acı	Katlanılamayan
——— ~	——— ~	———————
Geçmiş	Mutluluk	Elde edilemeyen

türünden bir ilişkiyi dile getirir. Üstelik «Büyükannemin ölüm saati» (s. 33) sözleriyle söylem düzeyine taşınan bir ölüm duygusu, kendisini İkaros'la özdeşleyen Cemal için mutluluğu utopia bağlamında bile yürülükten kaldırmaya yeter. Ancak, bu sorunu irdelemeden önce, Cemal'de gözlemlenen sevilme özlemini biraz daha yakından seyretmemiz gerekiyor:

Ölüm ve ölüm-olmayan'ın yukarda değindiğim birlikteliğinin bir kanıtı olacak biçimde, Cemal büyükannesinin ölüm saatine ilişkin anımsamasının hemen ardından şunları söylüyor:

Ester vazoya çiçekler yerleştiriyor / Pembe sesiyle / —Baharı yerleştiren bir tanrının elleri— Kokusunu duyuyorum uzaktan / Hayır, kokusunu düşünüyorum / **Benim** olmayan kokular (s. 33) —Vurgulama benim—

Burada «pembe» sözcüğünün ölüm olmayana ilişkin bir çağrışım alanı oluşturduğu, bahar sözcüğünün bu vurgulamayı daha da kesinlediği belli, ama sorunu aşk bağlamında algıladığımız oranda ölümle yaşam imgelerinin içiçe girdiğini görüyoruz. Cemal, Ester'i tanrılaştırarak alabildiğine yüceltiyor, ama onunla arasındaki engelleri de biliyor: Ester uzaktır, yasaklanmıştır: «Benim olmayan kokular» dizesi

yeterince kanıtlar bunu. Çünkü önceki bölümde gösterdiğim Ester-Cemile ilişkisini bilir Cemal. Kokular düzleminde geliştiren monolog, böylece salt «estetik» bir amaç taşımadığını da gösterir:

Bugün başka türlü kokuyor Ester / Kapısını ilk kez açıp da / İçeri giriliveren / Yeni bir ev gibi kokuyor (s. 35)

Annesiyle Ester arasındaki ilişkiyi «işaret parmağı gibi» (s. 34) göstermeyen bir koku veren o andaki Ester'e ilişkin bu betimlemede kullanılan «ilk kez açılan kapı» ve «içeri girmek» sözlerinin taşıdığı erotik içeriği belirtmek bile fazla elbet. Cansever'in ustalığını, «yeni bir ev gibi kokuyor» dizesi tam bir başarıyla tamamlıyor. Bu gizli ve olanaksız aşkın şöyle bir bağıntıyı dışa vurduğu öne sürülebilir verilen örnekler bağlamında:

Kadın (Sevgili)		Kutsal		Ulaşılamayan
Cemile+Ester	~	Kirli	~	Yararlanılan

Burada, çocuk-Cemal'in dışa vurduğu erotik eğilimin kendine-dönük ve sado-mazohist içeriğine de dikkati çekmek gerekiyor:

Sürdün dudaklarına gelincikleri, sürdün sürdün / İri bir ruj lekesine benzetinceye kadar / Sonra da öptün kendini, öptün öptün (s. 39) dizelerinin açığa koyduğu bu içeriği, Cemile'nin söz konusu ettiği (s. 17) balığı öpme ve dudağını kanatma olayını Cemal'in iki kez (s. 35 ve s. 45) anması da kesinliyor.

Görüldüğü gibi sevgisiz ve ilgisiz kaldığı için çocukluğunun ilk yıllarına doğru çekilen Cemal de, annesi Cemile gibi reel-yaşamında da anımsamasında da acı çekiyor:

Kurtuluş'tan çok uzaklardayım / Birbirimizden çok uzaklardayız / Çok yakınız birbirimize —tekdüze günler— (s. 42)

diyerek

Ev	Kapanış	Olağan	Tutsaklık
~	~	→	
Sokak	Açılış	Olağandışı	Özgürlük

bağıntısını bir kez daha imliyor Cemile'nin söylemine koşut olarak.

Dahası, Cemal de annesi gibi yaşamsal olanı hep yaşam-olmayan'ın ve ölümün içinden alımlıyor. Örneğin Mühibbe'nin geldiği gün, kadınlar içerde ut çalıp eğlenirken (s. 38) Cemal'e ut sesi büyükannesinin ölüm günü gelen fayton sesini anımsatır. Çöküşe, gerileyişe ilişkin bu yönsemeyi annesiyle Seniha teyzesini gözlerken de dile getirir, doğanın yarı yarıya öldüğü «kış aylarına» bakar gibi bakar onlara (s. 33). Cemal yaşadığı evin bir tutsağı olduğunu sezmektedir. Her şey dışardadır, annesinden teyzesinden uzaktadır:

Yeniden çalınıyor kapının zili / Açıyorum / Sık sık çalıyor / Açıyorum açıyorum / Bembeyaz bir alan oluyor mutluluk / Bembeyaz bir kalabalık / Gittikçe uzaklaşıyor annemle teyzem / İki tek nokta gibi / Kalıncaya dek (s. 46)

«Mululuk» ve toplumsal yaşamı imleyen «kalabalık» bembeyaz sözcüğüyle niteleniyorsa boşuna değil elbet: Çünkü erdenliği, kirlenmemişliği dile getiriyor. Bu dizelerde şu da gözden kaçırılmamalı elbet: Ortadan kaldırılan anneyle teyze, ama evin üçüncü kişisi Ester alıkonuyor. Sanki Cemal kendine saklamaktadır onu. Böylece Cemal

Anne+teyze	/	Mutluluk
Burası+şimdi		Ötesi+Gelecek

karşıtlığının farkında olduğunu ve bir dıştalamanın gerekliliğini sezdiğini gösterir. Ama mutsuz çocuk, kaçış-yadsıyış doğrultusunda eyleye-

mez, tam tersine, ölüme döner yüzünü: Yanmayı, yok olmayı seçer:

İkaros'um ben / Kimse artık beni görmüyor (s. 46)

Burada İkaros belirtkesi ile oluşan anlamlama arasında belirli bir tutarsızlık olduğunu söylemek olanaksız. Çünkü İkaros'un eyleminde bir **bilme** ve **başarı** istemi vardır: Kanatlarının eriyeceğini bildiği halde yükselir güneşe doğru ya da yaşamın **kaynağına** doğru. Besbelli, burada anlamlama, **sonucu** bakımından; ölüm → yaşam içerikli bir bağıntıyı dile getirir. Oysa, Cemal, alabildiğine mutsuz reel-yaşamını **dönüştürerek** değil yok olmayı seçerek kurtulmayı umar «yalnızlığının her zamanki ikindisi» (s. 41) den. Kurtuluş'taki evin yaşamı güneş türünden bir **çekiciliğe** sahip değildir elbet. Cemal de annesi gibi yaşam güdülerini yitirmiştir genellikle. Kurtuluşa yönelmemekte, ölüme doğru gerilemektedir.

★★

«Günlüğünü» bir **yas** havası içinde açar Seniha; bırakmaktadır «eski gövdesini»:

Omuzları açık giysimi giydim —**siyah**—
Göğsümün ortasına bir gül yerleştirdim
Acı, **apacı** bir gül (s. 51) —Vurgulamalar benim—

Gerçi «dışarı» çıkar çıkmaz «ilkbaharla» karşılaşacak ve «fırlatacaktır göğsündeki gülü» (s. 54) ama, bu yaşam güçlerine doğru tam bir açılım olmayacaktır. Çünkü Seniha, mutluluğun, ruhsal yaşam bağlamında da günlük pratikler bağlamında da, ancak mutluluk / mutsuzluk çelişkisinde (s. 55) temellendirilebileceğine inandığını sezdirirken bize, ansızın yön değiştirir; **yok olmayı, parçalanmayı** imleyerek:

Dünya ise çalmaya hazır / Koskocaman bir

org gibidir / Ama çalmadan / Katedralin avlusuna düşüp / Düşüp de parçalanan (s. 55)

Bu imgeye, Seniha'nın bir dileği mi yoksa çevrenin bir yasaklaması mı olduğu kesinlikle belirlenemeyen «—Sevişmek/Kimse kimsenin olmasın» dizeleri daha bir derinlik kazandırır. Seniha

Çok tenha bir kahvedeyim / —Ah, aşkların çocuk bahçesi / Neden ömrün çok kısa— / Neden buruk bir özlemdir anılar (s. 56)

diyerek ve «Sadece bir özlemim ben» diye ekleyerek, sevgiyi gereksindiğini belirtir bize. Dahası, aşkların kısalığını bir kez daha yineleyerek (s. 62) hem kırgınlığını hem anılarına çekildiğini gösterir. Şu dizeler

Gelip çattıydı o düğün günü / Pera-Palas'ta bir akşam / Akşamın en ince köşeleri / Kimler yoktu ki —o zamanlar çok kalabalıktık— / Bir fotoğrafta tam on yedi kişi (s. 60)

hemen anlaşılabileceği gibi

Şimdi	Tenha	Yalnızlık
~	~	
Geçmiş	Kalabalık	Birliktelik

bağıntısını vermektedir. Gerçi, burada kullanılan «gelip çattıydı» sözü bir zorlamayı, bir isteksizliği imlediği için Seniha'nın mutlu gününe pek uygun düşmemektedir. Çünkü Seniha, «Aşk mı yok ettiydi kocamı» (s. 62) diyerek sevgisiz bir kuşkuyu değil, bir pişmanlığı dile getirir. Gelgelelim, belirtilme düzeyine ilişkin bu sallantılılık şu öne sürmeyi geçersizleştirmez, tam tersine başka bir düzlemde pekiştirir: Seniha'nın geçmişi de bir terkedilme, yalnızlaşma sürecini içerir: Daha sonra «ölüme kurulanacak» (s. 70) olan Seniha fotoğraflara, geçmişin belgelerine bakarken:

Yaslamış bir ağaca omzunu / Ben / Birlikte bir gülü tutuyoruz / Onunla ben / Bir vapur güvertesinde, denize bakıyor / Ben / Bir Otel

kapısındayım İzmir'de / Ben (s. 61)

Cemile'nin Seniha'dan söz ederken «kocası İzmir'de yaşıyor» (s. 23) dediği anımsandığında, İzmir'de bir otel kapısında çektirilmiş fotoğraftaki tek başına oluş, Seniha'nın kocasının peşinden gittiği yolunda bir sanı oluşturuyor ve bireysel mutsuzluğu vurguluyor denebilir. Böylece geçmiş de olumsuz yanıyla belirmeye başlıyor: Ele geçirilmesi, oraya dönülmesi olanaksız olduğu için:

Zamanlar geçtikçe neden / Mutluluk mahzunluk oluyor fotoğraflarda / Acaba / Kader mi, acı mı hüzün dünyanın rengi / Mahzunluk mu yoksa yaşam / Ve doğruyu söyleyen yalnız / O mu, Rilke mi / Ölümünü içinde taşıyan (s. 61) —Vurgulama benim—

Seniha'nın burada geliştirdiği soru, hiç kuşkusuz vurguladığım sözcükler dolayısıyla

Yaşam ~ Yaşam—olmayan → Ölüm

bağıntısını çağrıştırıyor. Üstelik, bu, şiirin başından sonuna, mantıksal bir gelişim gösteriyor. Söylemin asıl izleği o. Gerçekten de, Seniha dünyanın daha «çalmadan parçalanan bir org» (s. 55) olduğunu söylediğinde yok oluş imgesini işlevsel kılıyor, dahası: «masa örtüsündeki kırmızı leke» den «vurulmuş tavşana» sıçrayarak (s. 59) olumsuzluk boyutunu genişletiyor.

Ölen her canlının son sesi / Bir yaşam dolusu sesten / Daha çok akılda kalıyor (s. 59) —Vurgulama benim—

dizeleri ise

$$\frac{\text{Ölüm}}{\text{Yaşam}} \sim \frac{\text{Kalıcı}}{\text{Geçici}}$$

türünden bir imleme yapmaktan geri kalmıyor. Seniha'nın ölüm yolunu izleyeceğiz adım adım, ama önce belirlenmesi gereken bir iki nokta var. İlkin şu: Seniha Kurtuluş'taki evde alabildiğine mutsuz bir yaşam sürüyor. Daha önce belirt-

tiğim gibi, ablasının dokunduğu nesnelere bile değmekten iğreniyor. Dünya bir anlamsızlıktan ibaret Seniha için. Daha doğrusu insanal bir anlamı yok.

Gün kendini yiyor-gün bile (s. 75)

dizesi, yaşamın yok edici yanını yeterince belirtiyor. Bilincindedir Seniha durumunun. Ruhsal ve tensel bir kilitlenmişlik içinde olduğunu bilir, ama yaşama yeniden olumlu bir anlam yükleyemez. «Yalnızlıktan birbirine vurur dişleri» (s. 74), gelgelelim kurtulmayı umduğu anonim yerler de hep olumsuz ögeleriyle beliren uzamlardır nedense: Öylesi «evler» ve «oteller». «Üstüne kar yağmakta» ama o üşümemektedir, «üşümek elinde değildir» (s. 63) Çünkü bütün yaşamsal güdülerini yitirmiştir, beş duyusu bile yeterince işlememektedir sanki:

Hiçbir şey elimde değil / Sevmek istiyorum, sevemiyorum / Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları / Gülmek istiyorum, gülemiyorum / Öne geçiyor acılarımın çizgileri / Vermek istiyorum, veremiyorum / Geri çekiyor beni tenimin güçlü dokusu / Konuşmak istiyorum, konuşamıyorum (s. 63)

«Çarpıyor birbirine kalbimin kapıları» dizesi terkedilmişlik, yalnızlık duygusunu, «konuşmak istiyorum, konuşamıyorum» dizesi ise iletişimsizlik konumunu vurgulayarak, Seniha'nn psikolojik yabancılaşmasını yetkin biçimde sergiliyor. Ne Kurtuluş'taki ne öteki «evlerde» ne de «otellerde» yaşama dönme olanağı vardır. İnsanlar da nesneler de geçip gitmektedir «hiçbir iz bırakmadan» (s. 66) Öylesine anlamsızlaşmış, öylesine önemsizleşmiştir ki yaşam, Cemile'nin «pudralar, kremler tiksindiriyor onu» (s. 23) dediği Seniha «pudra sürünmekte» ve «artık iğrenmemektedir» (s. 68). Seniha da ablası Cemile gibi bir «boşluk»tur artık:

Duydun / Duydun ki o boşluk sendin (s. 72)

demektedir. Bir elma soysa «içine doğru yürüyen bir ağrı duymaktadır» (s. 65) Cemile oyuğundan çıktığı ve «dudaklarında kan mavisi» (s. 12) gördüğü gün «pazartesi miydi?» (s. 11) diye soruyordu. Seniha ise Rimbaud'nun, bu kargışlanmış şairin «güzelliğe sövüp sayan» (unutmayalım egemen güzellik ideolojisinedir bu) dizelerini andığı ve «sevgisizliğin kalıcı bir gülümseme» (s. 62) yapıldığını anladığı gün, şöyle bir dip not düşmektedir günlüğüne: «bugün pazartesi, belki de pazartesi». Böyece Seniha da ablası gibi nesnel zaman duygusunu (belki de aynı gündür bu) yitirdiğini gösterir. Daha önce Rilke'yi,

Cana kıymalar anlaşılır. Bir var ki: Ölümü /
Bütün ölümü, hayattan önce tutmak (6)

diyen Rilke'yi anan Seniha, «Ah güzel yaşam! Sevgilim ölüm!» (s. 67) diye ünlerken, «yaşamı kımıldatışının» (s. 70) yokluğa doğru olduğunu bilir. Gündelik yaşamın doğal nesnesi ve bir gereksinimi olan «çantası»na bir göz atmak bile yeter:

Bir ayna / Bir katedral fotoğrafı —renkli—
Sonbahardan da büyük / Boş bir tabut deseni /
Anahtarsız bir anahtarlık / Adresler —hepsini yırttım attım— / Bir şiir kitabı Nerval'den /
—Ölünce tanrının / Bir ikinci yaşamını / Yaşamayı uman Nerval'den (s. 68)

«Boş bir tabut deseni» yetmemektedir Seniha'ya, onu intiharı seçen bir şairle desteklemektedir. «Kabuklu bir deniz hayvanı gibi içine kapanan« (s. 69) Seniha, fırlayıp sokağa çıktığında da rasladığı bir mezar taşıdır:

Günaydın, dedim, sütünü esirgemeyen
Eski bir mezar taşına (s. 69)

dizeleri, hemen anlaşılacağı gibi

$$\frac{\text{Ölüm}}{\text{Yaşam}} \sim \frac{\text{Besleyen}}{\text{Beslenen}}$$

ilişkisini belirlemektedir. Ancak, yaşam/ölüm karşıtlığının temel insanal belirleyici olduğunu kavramış görünen Seniha, ne yazık ki, bu ilişkiyi bir olumlamaya, yaşamın olumlanmasına çeviremiyor. Günlüğünün VI'ncı parçası bunun nedenini yeterince açıklıyor sanırım. Kapı ile ard'ı, yani kapanış ve açılış imgelerinin içeriğinin aynı olduğunu vurguluyor Seniha. Dışarda, kapının ötesinde olan dünya da boş, anlamsız, yıkılmış bir dünyadır. «Kapının ardında ne var?» (s. 76) sorularına verilen yanıtlar yeterince kanıtlar bunu: içi boş su kovası, içi boşaltılmış bir tepe, tuğlasız bir duvar (s. 76) havası kaçmış bir deniz yatağı, bir çift siyah kadın ayakkabısı, kurumuş böcek kabukları, suyu çekilmiş bir deniz, bir kuru kafa (s. 77)

«Dünyaya bir kere daha bakıp cam kapının ardından» (s. 78) alımladığı Seniha'nın günahlılıktır. Söylemi'nin başından beri görünüp yiten katedral imgesi, son parçada ansızın anılan Tanrı—İsa—Ruhülkudüs üçlemesiyle anlamına kavuşur. Seniha'nın «vahşetin son öyküsüyüm» (s. 79) sözü, bu hıristiyanlığa ait konunun alımlandığı bağlamı da açığa vurur:

İsa Kutsal Olumlu
——— ~ ——— ~ ———
İnsan Günahlı Olumsuz

Besbelli: Yapacağı tek şey kalmıştır Seniha'nın:

Işığını söndürür (s. 79)

Ama, burada kesin bir intihar söz konusuysa eğer, ve öte-dünyaya gerçekten inanıyorsa Seniha; sorun yine de çözümlenmiş olmamaktadır. Orada da cezalanacaktır insan: Çünkü intihar da yasaktır. İntihar eden öteki yaşamında da günahlı kalacaktır.

★★

İlk üç bölümün okunmasından toplu bir so-

nuç çıkarmamız gerekiyor artık. Çünkü öyle sanıyorum ki, geliştirilen söylemlerin **doğrultusu** yeterince belirlendi. Ancak, burada, anlamsal çerçeveyi biraz daha kesinleyebilmek amacıyla **bir iki gözlem** yapmak zorunlu.

Metnin gösterdiği gibi, kişiler genellikle **kapalı** uzamlardadırlar: Ev, meyhane, otel. Gerçi meyhane ve otel, eve oranla daha geniş ve toplumsal yaşama daha açık yerlermiş gibi görünmektedir. Ama bu uzamlardaki **anonimlik** bireyliğin nesnelleşmesini olanaksızlaştırmaktadır. Üstelik buralara çıkış ya da gidiş de, içeriği açısından olumsuzluk yansıtır hep. Bir sevinç, bir güzellik taşımazlar. Örneğin Cemile Nisuaz'a gider, ama orada ilk ayırdına vardığı dertleri ve mutluluklarıyla **öteki** insanların dünyası değil, «**külde pişmiş** gibi giderek küçülen» (s. 26) Cemal'in gözleridir. Vurguladığım «pişmiş» sözcüğü, yaşama ilişkin ögenin nasıl yaşam-olmayan'ın içinden alımlandığını göstermektedir yeterince.

Insan iki kişi olmalı, değil mi / En azından iki kişi / Sen yalnızsın / Yalnızlığın her zamanki ikindisi (s. 41)

diyen Cemal, farkında olduğu terkedilmişliği,/ kopmuşluğu yüzünden «odasına kapanıyor» (s. 20). Bunu vurgulayan Cemile **değil** sadece, Cemal de şöyle diyor: «Odamın penceresi yok —iyi ki yok—» (s. 39)

Seniha da yaşama ilişkin olanı bulmak için çıkmıyor sokağa aslında «Öteki evler»e, otellere gidişi sadece yitirilenin bir kez daha olumsuz yanıyla alımlanmasını amaçlıyor. Dirseğini tezgaha koyup (s. 73) aynaya baktığında gördüğü «buğulu bir hiçlik» tir (s. 73) Dahası: «değil mi?» diye soranın kimliğini şöyle açıklar: «Bir **ölünün** bir ölüye sorduğunu sormak» (s. 73) —Vurgulama benim—

Cemile, Cemal ve Seniha'nın söylemlerinde

doğanın da hep olumsuz biçimde, yaşam-olmayanın imgeleriyle algılandığı görülüyor. Aslında, durmadan bireysel yaşamlarının başarısızlığını, yanlışlığını ve olumsuzluğunu düşünen bu üç kişinin yaşam güdüleri bunca zayıflamamış olsaydı ev/sokak ya da kapalılık/açıklık karşıtlıklarının şöyle bir bağlantıyı dile getirebileceği söylenebilirdi:

$$\frac{\text{Doğa (Sokak)}}{\text{Ev + Otel}} \sim \frac{\text{Özgürlük + Mutluluk}}{\text{Tutsaklık + Mutsuzluk}}$$

Gelgelelim, bu türden bir yönelme görülmez kişilerin söylemlerinde. Tam tersine: Dışarda, doğa da algılanan da hep ölümcül olandır:

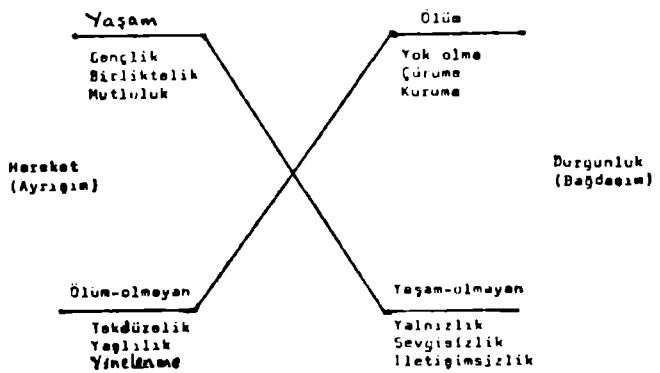
Deniz de **öldü**, martı da (s. 11), dudakları **kan** mavisi (s. 12), saçları **soğuk** (s. 13), koparılmış bir demet karanfil (s. 13), **donmuş** bir tavus kuşu (s. 16), yapma bir çiçek (s. 18), ezilmiş iki vişne (s. 18), **Güvercinsiz** bir avlu (s. 22), sırları **dökülmüş** ayna (s. 22), suyu **çekilmiş** portakal (s. 33), ortasından yarılan çam (s. 41), çekilmiş **ağlardaki** balıklar gibi ağzını açıp kapayan Cemal (s. 41), **yaşlı** bir kelebek (s. 47), kimsenin suyunu **içmediği** çeşme (s. 47) çürük elma kokulu sokak (s. 47), gözleri bir çift **medüza** (s. 48), kır yolları gibi **tekdüze** anlatım (s. 48), **apacı** bir gül (s. 51), tozla kaplı koruklar (s. ...) —Vurgulamalar benim—

Görülüyor: Doğaya ve nesnelere ilişkin betimlemele ve imgeler de çöküş, donuş, bozuluş, yok oluş ve ölüş gibi kavramlara dönük olarak beliriyor. Buradan bakıldığında doğaya ilişkin alımlama (elbet Cemile, Cemal ve Seniha açısından) ile insana ilişkin alımlamanın şöyle yapılandığı söylenebilir:

Doğa	İnsan
Yıkılma	Yaşlanma
Çözülme	Duyarsızlaşma

Donma	Toplumdışılaşma
Çürüme	Anlamsızlaşma

Bu söylediklerimizi, yaşam, yaşam—olmayan ve ölüm, ölüm—olmayan ilişkileri çerçevesinde şöyle bir şemada toplamak olası görülüyor:



Bu şemanın, Cemile, Cemal ve Seniha'nın söylemlerindeki bağdaşım ögelerinin, yani yok olma, çürüme, kuruma gibi ölüme ve yalnızlık, sevgisizlik, iletişimsizlik gibi yaşam-olmayana ilişkin ögelerden oluştuğunu gösterdiği söylenebilir. Buysa, ilginin ölümden yaşama doğru değil yaşamdan ölüme doğru olduğunu açığa vurmaktadır.

Kişilerin bu algılamalarının yalnızca nesnel zamanlarına ilişkin olmadığı da bir kez daha anımsatılmalı elbet. Gerçekten de: Cemile, Cemal ve Seniha'nın anımsamalarının da hep yozlaşmayı ve bir çürüme sürecini yansıttığı görülüyor. Geçmişleri de yıkımlarla dolu kişilerin. Sanki geçmişleri geleceklerinin bir belirtkesi. Üç söylemde de ölüm olumlu öge olarak belirmektedir.

Geriye, Ester'in söyleminin ayrıştırılması kalıyor. Çünkü Ester, burada dıştalayıcı bir işlev yükleniyor, beklenmediği halde. Çünkü Cemile, Cemal ve Seniha'nın söylemlerinde Ester de bu

olumsuz yaşamın bir üyesi. Kendilerinden bir parça. Ama «Ester'in Söyledikleri» bölümü, bir karşı-söylem'i üstlenmeyi seçiyor.

Aynı doğrultuda gelişen Cemile, Cemal ve Seniha'nın söylemlerinin karşıtında yer almaya çalışır Ester. Bu yüzden, nerdeyse, Kurtuluş'taki evin bir üyesi olmaktan çıkar, bir anlatıcı-açıklayıcı'ya dönüşür. O kadar ki, bilmemesi gerekenleri bile bilir. Örneğin Seniha'nın günlüğünün üçüncü parçasında yer alan «karşımda cüce bir çocukla kambur bir kadın ayaklarının altından gülüyorlar bana» (s. 66) cümlesi, Ester'in söylediklerinde

Cüce bir kadınla kambur bir kadın / Günü söylendiler bir park kanepesinde / Ve artık gitmediler, çünkü hiç gitmediler / Ayaklarının altına düşüp / Orada gizlendiler (s. 93)

biçimini alıyor. Seniha'da «çalmadan/katedralin avlusuna düşüp/parçalanan org» (s. 55) Ester'de hem bir dilek hem Seniha'ya bir yanıt biçimini alıyor:

Hiç bitmesin, yağsın / Karla dolsun göğsünün katedrali / Avluya düşen org uyansın (s. 98)

Burada «uyansın» sözcüğüyle yaşama bir çağrı yapıldığı belli. Ester **«Düşüş»** (Vurgulama benim) adlı parçada

Seniha'yla Cemile / Dünyalarının altına düştüler / Günlerinin kışları / Karlarıyla örttü onları (s. 93)

ve

Seniha / Çelişkili yaşamına kovuldu / Cemile / Anısız dünyasında anılarla boğuldu (s. 92)

diyerek bilinçli sayılması gereken bir eleştiri getiriyor. Ester bu eleştirel içeriği, Seniha'nın «Vahşetin son öyküsüyüm/Belki ilk öyküsüyüm» (s. 79) sözlerine açık bir yanıt niteliği taşıyan

Kötülük nedir, var mıydı bilenimiz / İyilik nedir, var mıydı bilenimiz / Ana karnında sütten / Bembeyaz örülmüşüz de

Derim ki —**demek istemem**— vahşetin imleriyiz (s. 91) —Vurgulama benim— dizelerinde de ortaya koyar. Ester «bildiğimiz tek şey yalnızlık» (s. 92) diyerek içinde bulundukları durumun umarsızlığını belirler. Bu yüzdendir, bu iletişimsizlik, sevgisizlik yüzündendir olup bitenler.

Kurtuluş'ta üç kış ne demek / Birinde portakallar dondu / Birinde ipler dondu pencereden pencereye / Birinde yaşam dondu ve soldu (s. 90)

diyen Ester, yaşamlarının olumsuzluğunu daha önceden belirtir zaten. «Biliş» adlı parçadaki

Kurtuluş'ta, son durakta bir tramvay ölüsü / Hepimiz kalakaldık / Elimizde tetiği çekilmeyen / Namlusu yönsüz bir tabanca gibi

dizeleri, yalnızca

Şimdi ~ Eylemsizlik + Yenilgi

durumunu açıklamakla kalmaz, Ester'in söylemini de yaşam olmayan'ın ve ölümün imgeleriyle doldurur.

Burada, az önce değindiğim **yanıt ve eleştiri** kavramları göz önünde bulundurularak bir noktanın belirlenmesi gerekiyor sanırım: Ester bu yoldan Kurtuluş'taki evin ortak yaşamından kurtuluyor. Üstelik bu kurtuluşun bencillik ve ilgisizlikle değil **bilinçle** sağlanması, Ester'i Fransız Okulu'nda **okumuş** Seniha'dan bile ayrıcalıklı ve üstün bir konuma geçiriyor. Kısaca söylemek gerekirse, paylaşan değil gözleyen durumunda olan Ester, öykünün bir eyleyeni olmaktan çıkıp **şairin sözcüsü** durumuna geliyor. Bu durum «Uyanış» adlı parçada açıkça görülebiliyor. Çünkü bu parça, gerek biçim ve biçemi, gerekse içeriği açısından, doğrudan doğruya, Ester'in bilmemesi gereken (ve bize bu konuda aksi yönde hiç bir bilgi verilmeyen) Seniha'nın Günlüğü'nün VI'ncı parçasına bir **yanıt** niteliğinde.

«Kapının ardını» duvarın arkası'na çevirerek sorunu daha da genel planda ele aldığını belli ediyor Ester ve bize, öykünün eylemiyle en olumsuz kişisi gibi görünen Seniha'nın boş ve kuru dünyasının karşıtındaki bir dünyayı sunuyor: «Duvarın arkasında ne var?» sorusuna Ester'in getirdiği yanıtlar şunlar: «Bir çocuk, bir çocuk daha, çocuklar», «Bir kadın, katolik, yas giysilerini çıkarmış», «Yaşlı bir adam, dinleniyor güneşte», «Bir gemi, yolcu gemisi, ışıklar içinde», «avdan dönüyor balıkçılar, balığın deniz içi renginde», «bir şarkı, anlamlı çok», «yıkanmış, arınmış bir gök/köpük köpük bir dünya» (s. 107-108 —Vurgulamalar benim—

Gerçekten de, Ester, zaman zaman / Mutsuzluk mutluluğu örerken / Mavi bir boyun atkısı gibi (s. 97)

türünden sözlerle olumsuz ögenin olumlu ögeyi özümlediğini imliyor, dolayısıyla çelişmeye düşüyorsa da, genel olarak hep yaşam değerlerini olumlamaya çalışıyor:

Nedensiz bir çocuk ağlaması bile / Çok sonraki bir gülüşün başlangıcıdır (s. 98)

dizeleri bu eğilimin bir kanıtını oluşturuyor. Kitabı kapayan «Bitiş» adlı parçada da hep olumlu değerlere çağırır Ester. Şairin sözcüsü durumuna dönüşen, dolayısıyla ve ne yazık ki Cemile, Cemal ve Seniha'nın aksine, bizi bireysel tarihinin ayrıntılarından yoksun bırakan Ester, yabancılaşmanın aşılmasının ilkelerini belirler adeta: Birey oluş ve toplumsal oluş. «Yalnızlığına korku vurma» ve «İnsanlara uzaklık vurma» (s. 109) diyen Ester'in kullandığı «kutsal kitap dili» böylece sadece «yahudiliğine» (s. 17) uygun düşmeke kalmıyor, Kurtuluş'daki evden yükselen muştunun içeriğine de uygun düşüyor:

Ester'in söyledikleridir / İnsanların içinden / Kendim olup taşayım (s. 109)

Gerçi, Ester'in onaylamadığı yaşama biçimini

terkedemeyişi, bir türlü «**gidemeyişi**» (s. 101) ve «**yenilip susuşu**» (s. 102)

Ey sözlerim benim / Onlar ki bana her zaman / Bir diriliş verenedir / Meselim bitmeyenedir (103)

dizelerinin içeriğine de ters düşmektedir ama, ilk üç bölümün olumsuz ve ölüme yönelik söylemini belli oranda paranteze alma gereğini duyan şair, yapısal tutarsızlığı göze alarak olumlu bir anlamlama yapmak istiyor.

Her şey ki bir yorumdu, sonuç değildi / Sonuç ki zaten yoktu (s. 84)

dizeleri, hiç kuşkusuz yaşamın ve dünyanın alımlanması sorununu büyük ölçüde kuşkulu duruma getirmektedir, dahası «akmamız yok, çekilmiş nehirler gibiyiz» (s. 91) dizesi Ester'in de Cemile, Cemal ve Seniha'nın durumunu paylaştığını, kendini onlar gibi **gördüğünü** açıklamaktadır ama, şair alt katmanda yaşam güçleri lehine bir söylem geliştirmeyi ille de istemektedir. Bu istek, ilk üç bölümün dıştaladığını gerçekleştirmekten ibarettir elbet. Bu yönelimi, çözümlememde kullandığım terimlere hem uygun düşen hem de kaynaklık eden A. J. Greimas'nın sözleriyle kesinlemeyi seçiyorum:

«İnsanın varoluşu yaşam ve **ölümden** oluşur, bunlar onun öznel varlığının çelişkin ve birbirini tamamlayan öğeleridir. Bu yapıyı V (Y — Ö) şeklinde gösterebiliriz. Ama bu iki yapısal öğenin dengesi yine de iğretidir, bazen olumsuz yanı, bazen olumlu yanı ağır basar, iki öğeden biri böylece egemen olur. Öte yandan, her ne kadar insanın varlığı bir karmaşık yapının belirtilmesi olarak ortaya çıkıyorsa da, amaçladığı «yaşam ideali» olumsuz yanın ortadan kalkması ve yalnızca **olumlu** yanın değerlendirilmesidir» (7) —**Vurgulama** benim—

Bu açıdan ve metnin iç **yapısından** bakıldığında, Cemile, Cemal ve Seniha'yı yenik düşür-

meye çalışanın ya da yenik düşürenin, Ester değil şair olduğu söylenebilir.

Son anda bir araya girmeyle.

NOTLAR

(1) E. Cansever: Bezik Oynayan Kadınlar, Ada Yayınları 1982.

(2) Şairin andığım kitaplarındaki kişilerin büyük bölümü, içe dönük kişilerdir. Dahası, hep geçmişlerinin yaralarıyla ugraşmaktadırlar. Reel mutsuzluklarının kaynağı geçmişlerindedir. Uzun monologlar geliştirmelerini (günlük tutmaları, mektup yazmaları da monolog sayılabilir elbet) Jung'un dikkati çektiği günahlılık ve itiraf kavramlarını bağlamında daha kolaylıkla anlayabiliriz. Çözümlememde psikanalizin verilerinden yararlanmadığım, böyle bir yöntemi amaçlamadığım bellidir, ama geçerken, yine Jung'un libidonun geriye doğru hareketinin bilince nerotik bir belirti olarak sızabileceğini vurguladığını söyleyeyim.

(3) L. Althusser: Freud ve Lecon, çev: S. Hilov, Yazko Felsefe Yazıları 1.

(4) Bu yazıdan önceki «Cansever'in Şiiri'ne Çözümleyici Bir Yaklaşım» adlı yazı.

(5) Tragedyalar V'te Stepan da dudağını kanatır çocukken. Annesi Vartuhi şöyle der: «Tam on yaşındaydı hiç unutmam/Biri dövmüştü onu, dudağı yarılmıştı / Ve hatırlar mısın günlerce / Dudağında gezdirmişti o kanı» ve babası Armenak ekler: «Vardıkça üstüne kanattıydı yeniden (E. Cansever: Yeniden — Bütün Şiirleri s. 170, Cem Yayınevi) İlk baskı De Yayınevi 1964)

(6) R. M. Rilke: Duino Ağıtları, s. 24, Çev: T. Oflazoğlu, Kültür Bakanlığı 1979.

(7) Anan: G. Işık: Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar, s. 156, not 18, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayını 1978.

RESMİ İDEOLOJİ TARAFINDAN DIŞLANAN, YAZINSAL İKTİDARI DIŞLAYAN BİR ŞAİR: SEZAİ KARAKOÇ

Sağcı ve solcu söylemlere ayrı ayrı nedenlerle ters geleceğini bilerek söylüyorum: bağlanmış ve örneğin Nazım Hikmet'inki kadar ideolojik bir şiir yazıyor Sezai Karakoç. Belirtmek bile gereksiz: şairliklerin kıyaslanması da söz konusu değil burada, az bilinen bir şiirin değerlendirilmesi de. Ama Karakoç'un nerdeyse otuz kitaba ulaşan üretiminin (deneme, inceleme, çeviri, öykü dallarını da kaplıyor bu üretim) az bilinirliğinin, dahası: büyük ölçüde görmezden gelinişinin nedeni, bu kısacık belirlemede yatıyor. Mehmet Akif Türkiye'nin gelişim süreci içinde nasıl Tevfik Fikret'e karşı yitirdiyse, aynı nedenler ve gerekçelerle Karakoç da kendisinden çok daha değersiz şairlere karşı yitiriyor. Bu yitirme sözcüğü daha çok batıcı/laik görüşe bağlı yazınsal iktidar çevresinde geçerlidir ama sağcı ideolojinin baskıcı düzenlere eğilim duyan kesimlerinin de Karakoç'un söz'ünü desteklemediği söylenmelidir. «Devlet kadar ağır, sabırlı ve öfkeli» derken Karakoç Leyla ile Mecnun'da, aşiretlerin birliğini, dünyasal kardeşliği ve Tanrısal adaleti imlemekte ya da öngörmektedir, faşist devleti değil. Gelgelelim, 1960'lardan sonra yazınsal iktidar «İkinci Yeni» girişiminde açık ve örtük (günümüz şairlerinden Karakoç'a borç-

lu olanları rahatlıkla çıkarabilir dikkatli okur) bir yeri olan Sezai Karakoç'un çevresinde bir sessizlik oluşturmayı bilmiş, bir ortak-yaşarlığı (symbiosis) seç(e)meyen Karakoç da bu yazınsal iktidarı bir daha görmemek üzere dıştalamıştır. Burada, Akif'in Fikret'e şairliğinden ötürü yenilmediğini özellikle anımsamalıyız. Şunu da elbet: Fikret'teki kadar bir insancı/toplumcu öge, üstelik anti-emperyalist/anti-kapitalist bir söze eklemlenmiş olarak Akif'te de okunabilir. Yenilen, Fikret'in cumhuriyetçiliği/laikliği karşısında Akif'in **islamcılığıdır.** Çünkü sorun dinsel değil siyasaldır. Ustası için olduğu gibi Karakoç için de yalnızca «mistik» bir sorun değildir din, dünyasal bir sorundur da: İslam devlette tenleşir. İşte sessizliğin nedeni.

Yazımın başında belirttim: Karakoç'un şiirini çözümleyip değerlendirmeyi, bütünüyle bu işi yapmayı amaçlamıyorum şu anda. Aslında gerekli, hatta zorunlu olan bu çalışma yapılmadıkça, Türkiye somutunda giderek güçlendiği, yayıldığı gözlemlenen, «tarihsel yanılgı» başlıklı yorumlamalara yol açan bir söylem kipiyle ve bu kiplik bağlamında üretilen bir şiirselle cepheden ve eleştirel bir tartışmaya girişilemeyecektir. Çünkü bu şiir, bunalım döneminin genç ve arayan kesimlerine olsun, orta yaşlı ve tutucu kesimlerine olsun; tinsel ve düşünsel açıdan bir «nesnel karşılık»a sahipmiş gibi görünmektedir. Küçümsenmemesi gereken ölçüde. Burada yalnızca «Mavera» ve «Edebiyat» dergileri çevresinde toplanan yazarları anımsatmak bile yeterlidir sanıyorum. Son kertede dinsel içerikli şiir de toplumcu şiirin belli bir türü gibi, özellikle yoksul çevrelerde kurtuluş ve özveri imgelerini birlikte dile getirmekte, çile'yi öğretinin odağına yerleştirmektedir. Sezai Karakoç bu sorunu Yitik Cennet adlı deneme kitabının alt bölümlerinden birinde işler: «Bıçak ve Kurban». Burada yürütü-

len mantık ta, anlatım da ürperticidir: bıçak inanmıştan sürekli «radikal» olmasını ister, şöyle der ona: «Kurban psikolojisini hiç yitirme. Nefsini hep boğazla.» Tanıdık bir ses bu, alabildiğine tanıdık bir ses. Ne kadar çok duyduk onu bu son yıllarda.

Biraz geriden başlayalım.

★★

Şiirini tanımlarken «benim şiirim, aşk, hürriyet, arayış ve ölüm gibi varolmanın dinamitlendiği noktalardaki trajik espriyi, irrasyonele, absürde bulanmış 'Mutlak'ı zaptetmektir» diyen (Diriliş. Sayı 10-11-12, 1967) Karakoç, egemen yazın ideolojisiyle zaman zaman ilişkiye geldiği (daha çok Hisar ve İstanbul gibi ulusalcı/tutucu dergilerde yayın yapmıştır çünkü) 1955-1958 yıllarında bile sorunlara farklı açılardan baktığını, şiirdeki dönüşümü salt dil düzeyinde izlemediğini, dönüşüme felsefi bir içerik kazandırmak istediğini sezdirir. İkinci yeni hareketinin organı sayılan Pazar Postası'nda yayınladığı yazılar yeterince kanıtlar bu yargıyı. İlhan Berk'in anlam yoktur dediği yerde, Karakoç anlamı bilinç-altının karanlık bölgelerine, çağdaş yaşamın saçmalıklarına, mantığını yitirmiş davranışlara, düşlemsele içselleştirir. Sorun bütünüyle tinsel/düşünseldir onun için, başından beri. Pazar Postası'ndaki önemli yazılarından biri Edip Cansever'in ünlü Yerçekimli Karanfil'ine ayrılmıştır: «Bir Materyalist Şiir» (PP. 27.4.1958 ve 4.5.1958) Karakoç'un tinsel boyutu öne süren, maddeci eğilimi dışlayan eleştirisine A. Bezirci'nin iki yazıyla karşı çıktığını da bu arada anımsatalım. (Bir Maddeci Şiir Anlayışı» PP ve «Statistique Değil, Stylistique» —Köprü). Şuraya geliyorum: Sezai Karakoç Türk şiirinin içerden değiştiği yıllarda bile kendi yaşıtlarından farklı bir çizgi izlemiş, metafizik sorunlara özel bir önem vermiş, bu

eğilimi giderek köklü bir din duygusunda temellenmiştir. Şurası kesin: Karakoç o yıllarda da bugün olduğu gibi batıyla ilişkidedir: Baudelaire'den Claudel'e, Rimbaud'dan Guellevic'e uzanan geniş bir alanda tinsel olanı aramaktadır ve bu ilgi salt estetik düzeyde kaldığı sürece, yazın çevreleri ve organları Karakoç'a yakınlık duymuş, ama ilginin ağırlığı islamcı boyutta toplanmaya başlayınca yakınlık aldırışsızlığa dönüşmüştür. İster bireyci ister toplumcu görüşleri savunuyor olsunlar, egemen yazın ideolojisinin bağlamında üreten, o bağlam çerçevesinde örgütlenen yazınsal aygıt içinde yer alan şairlerin, yazarların hepsi, gerici önkabulüne dayanarak bu şiirseli görmezden gelmeyi seçmişlerdir. Resmi ideolojiye yenilen Sezai Karakoç tutarlılığını daha da «sınır» duruma getirerek kendi çevresine, dahası: kendi dergisine ve yayınlarına çekilmiştir: Bir «kuruntu» mudur Diriliş, bir «gerçeklik» mi? sorusunun yanıtını aramıyorum burada besbelli. İlgimi çeken olgunun kendisi.

Karşıtının yükseliş ve çöküşünü ya da bunun tersini izlememek, belli bir izlerçevrede işlerliğini sürdüren, üretilen ve tüketilen bir şiirsel üzerinde düşünmemek, alabildiğine yanlış geliyor bana. Hiç bir önkabul her biri üçüncü, dördüncü baskılarına ulaşmış otuza yakın kitabı yürürlükten kaldıramıyor çünkü. Karakoç'un

Yağmuru sızdıran kırık bir kiremit gibi

diye tanımladığı bu şiir, bunalım döneminin ölümlerini, umutlarını, umutsuzluklarını, ayrılıklarını, buluşmalarını, baskılarını, korkularını, yalnızlıklarını yaşayan somut insanların beklentilerini karşılayabiliyorsa eğer, karşılananların ne olduğunu anlamak gerekmez mi? Görmeliyiz, görebilmeliyiz Karakoç'un okuru nerelerde, hangi boyutlarda kuşatmak istediğini:

Şiir içimizdeki zindanların mahkumu
Katil hırsız esrar üstüne esrar içen

Bardağı şarapta kıran sarhoş

★★

Karakoç'un biçim ve biçemi kimi yerde büyük yenilgilere yol açan bir «Tahta Troya». Çünkü sürekli anlamı ve duyarlığı öne sürerken «işçiliği» hiç mi hiç önemsemiyor, üstelik kafiyeleme düzeninde genellikle «mesnevi» biçimine bağlı kalması, beklenmedik bayağılıklara düşmesine yol açıyor. Bence Karakoç'un şiirinin asıl düşmanları bunlar, islamcı düşünceleri değil. Böylesi düşünceleri olmayan birinin

Kadınlar gelip durdular bir adak gibi bir
köşede

dizesini yazabileceğini sanmıyorum. Çünkü adakla dilek, özveriyle kurtuluş arasındaki o garip ilişkiyi içerden yaşamak gerekiyor burada; adağın kutsal kitaplardaki yerini bilmek gerekiyor. Ve bu yere güncel, somut bir anlam verebilmek. Çünkü bütünüyle bugünde yaşamaktadır Karakoç ve ancak buradan geçilebileceğini söylemektedir bir başka uzam-zamana. Burada'nın reddini öngördüğünden ötürü imgeleri ne kadar da somut olabilmektedir:

Sesini ayarlama boşuna çirkin hoparlöre.
Bir dinamit gibi at kendini granitlerden
granitlere
Parçala kayaları. Bulmak için yitirdiğin suyu
Yeni zamanların yoksul düşlü kuzgunu
Bütünüyle Tanrı'nın ululaması olan Ayinler

adlı kitabını şöyle açıyor Karakoç:

Yağmurun kapandığı bir sesle birliktedir
İnci ve güneş. Deniz, kuş seferlerinin depremin
yerle bir ettiği anıtı
Nerde Kenti ve ölüleri havaya dağıtan İsrâfil
surları, güller?

Ve eski kasidelerde unutulmuş menekşeler?
Leylâk matemin bereketi midir gönüller
ülkesinde?
Tarihin asmalarında kırağı, ceylân gözlerinde
şiddet çiği.
Kim verecek kedilere trafik bilgilerini,
Ki hayatlarıyla ödemekteler bir yandan öbür
yana geçmeyi.
İnsanlara alışık hayvanlar için güz.
Mevsim döndü. Son güz. Yok olarak
ödüllendirecekler insanlık sevgilerini.
Zulûm bir hayat tarzıdır artık insana mahsus:
İnsan, şeytanın sinekkâğıdına yakalanmış
melek kelebeği.

Gizemli ile olağanın, soyut ile somutun bu birlikteliği Karakoç'un belirgin özelliklerinden biri. Ölüm düşüncesinin kedi ve trafik imgeleriyle belirtilmesi, aşkın ve trajik olanın gündelik olanda kavranabileceğini söylemekten başka nedir ki? Bir yandan öbür yana geçmeyle ölüm arasında kurulan dolaylı ilişki de dikkatimizi çekmeli elbet. Yukarda değindiğim gibi buradalık durumunun reddi buradalığın betimlenmesini öngerektirir Karakoç'un şiirinde. Çağcıl kent yaşamının çıkarcılığına, iletişimsizliğine, tinsel değerleri elden çıkarışına karşı bir söylem geliştirir Karakoç:

Ulu bir ağaç. Şimşekle çizilmiş, gelir doğudan
ve batıdan seslerle
Gök gürültüleri eşliğinde.
Ama ne yazık ki, Şehir ölü. Natürmort şehir
Frigofirik şehir.
Ruhunun simgesi olan bir dumanla örtülü.
Yalnız bir anti-şehir var durur içinde
Bir türbe, bayram biçiminde.

Kente karşı savaşan, kenti islamlığın doğduğu çölün tinsel ve törel değerleriyle yenebilece-

ğine inanan, inancını gündelik kılgısına (pratiğine) da içselleştiren ve «Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı/Ama yine de eşsiz zulümler işlediği vakitlere» eren bu söyleyen, gırtlağına kadar gündelik yaşamın içindedir. O kadar ki, Hızırla Kırk Saat'ın sekizinci şiirinde Zülküfül «örtülü ödeneğim» der. Hızır'la birlikte o «anti-şehir»e ulaşmak için yürüyen, kendisini kıvrandıran yetersizlik ve kanmazlık duygusunu «İçinde taşıyıp da bir türlü atamadığın taşra akrebi» dizesiyle betimleyen inanç-araycısı'na kulak verelim:

Yaşlı bir adamın şapkasını düşürdüm
Karpuz kopardım
Dağdan taş yuvarladım
Irmakta yıkandım
Ölümsüz çamaşırlar giyindim
Çivi yazısıyla yazılmış bir taşa oturdum
Yanımdan tak kuran işçiler ve turistler geçti
Çok eski bir şairin (ben miyim yoksa)
Taktım aklıma şöyle bir dörtlüğünü:
«Giydiklerin öyle ölümsüz büzülmüş ki
Seni bir bardakta kaynayan
Abıhayat sandım
Elim uzandığı yerde kaldı»

Kapalı çarşı(lar) içinde hep «bir yangın sonrasının gazetelerini» okuyan, inatla «insan kelimelerden ve şiirden yaratılmadı» diyen, kendisine kapatılmış olanı yeniden bulmaya çalışan bu arayıcı, «sabahları moditen, akşamları equanil» alınan bir uygarlığın bu yabancısı, gündelik ve yoksul yaşamın çok daha karanlık gerçeklerini de görmektedir; kişisel/bireysel kuşkusuz, ama gerçek:

O anneyi
Annenin sağlık günlerini
İt it denizin dibine it

Gül yerine elinde bir belgeyle gelen
Henüz atların kokusunu yitirmemiş
Eski tavlalardan bozma
Hastanelerin alt katlarını
Kule diplerini
En çok hava isterlerken
Havadan uzaklaştırılmış
Kalp hastalarının yoksul öcünü

Sezai Karakoç'un kimi şiirlerinin adları bile, bizi toplumsal ve kültürel yaşamın değişimlerine, kent yaşamının ilişkilerine gönderir: «Balkon», «Yapı Aralıkları», «Reklamlarda Yaşamak», «Kalorifer». Hiç kuşku yok: Söyleyen Karakoç'un deyişiyle «çağın siyahı»nı bambaşka bir açıdan dile getirmektedir: «Kalbini sararak Kur'an muşambalarına». Çölle tarih, doğrudan doğruya Yitik Cennet'e gönderir okuru, her şey yitirilmişi anıştırır; bir «çeşme» bile:

Ya ben gidip bir çeşmeye kapansam
Ya çeşme bana açılsa
Ya çeşme gelip bende kapansa
Ya birlikte bir ağıt olsak
Kurumuş bir ağıt
Kurumuş bir kan gibi
İnsana ve kente

Burada «kapansa» sözcüğünün çift anlamlı kullanımı (birincide bir af dileme, üzünç ve özlem belirtisi, ikincisinde bir olgunun, sürecin tamamlanması olarak) dikkatimizi Karakoç'un öteki şiirlerindeki benzer kullanmlara da çekmelidir elbet. Çünkü sözcüklerin bu çifte kullanımı kimi yerde şiirin tümünün bir eğretileme-ye dönüşmesiyle sonuçlanmakta, şiir hem betimlediği hem bir başka şey olmaktadır «Çeşmeler» şiirinin bitişinde görüldüğü gibi:

Esir olana zincirini taşımak yaraşır bilirsin
sen

Hiç bilmediğin bir hayatı öğreniyorsun
Kölelik ve uşaklık bodrumunun gizli dersi
Yapıştırılıyor çile balmumuyla o kutsal alnına
İdam fermanın gibi

Eminim: Üzerinde «tamir yapılır levhalarını/ Plastik veya naylondan paslı teneke ve ıvırzıvırdan/Bir takım yeni zaman kolyelerini» taşıyan Sultan Süleyman Çeşmesi'nden çok uzaktayız artk. «Siyah bir çağda» kim ayırabilir bir çeşmenin yazgısını bir insanın yazgısından?

★★

Besbelli: Gizlenen bir şair değil Karakoç. Bu yüzden baskıyı, dolayısiyle boyun eğmeyi bir «hayat tarzı» olarak seçen insanla konuşurken, bunalımın fecir devletinde çözümlene(bile)ceğini açıkça söylemektedir Karakoç, şiiri ideolojik bir işlev, dahası: bir görev üstlenmektedir:

Çağırdığım işte bu fecir devleti
İnsanlığın yeni bir kader dönüşümünde
Mercan kitap ve doğurgan yaradan
Zamanın an an tanık olduğu
Bütün gerçekliğiyle surelerden
Gelecek yeni bir, insan ruhu

Gerçi gizlenmiyor Karakoç, ama şiirlerindeki kimi göndermelerin, anıştırmaların anlaşabilmesi, imgelerinin alımlanabilmesi için başta Kur'an olmak üzere bir çok metnin, islam söylence ve ululanının bilinmesi gerekiyor. Örneğin şairin en yetkin kitaplarından biri olan Hızırla Kırk Saat'ın bir bölümü Kehf Suresi'nin, kimi bölümleri ise Tevrat'ın İncil'in ve Mevlana ile Muhyiddin-i Arabi'nin sözlerinin eşliğinde okunabilir ancak. Taha'nın Kitabı için de öncelikle geçerlidir bu yargı. Karakoç'un şiirinin ardında, sözcüğün en geniş anlamında islam uygarlığı var-

dır ve öyle sanıyorum ki ister istemez siyasal bir yönsem de içeren bu arka-plân, Rauf Mutluay'ın yaptığı gibi sadece «mistik ve dinsel temalarla uğraşmak» (50 Yılın Edebiyatı s. 317, İş Bankası Yayınları) olarak nitelenemez. Çünkü Karakoç'un şiiri geleneksel şiirin biçim ve biçemini kırmayı bilmiş, çağcıl şiirin kendisine yakın gelen şairlerinin (başta Claudel, Eliot ve Pound'un geldiği söylenebilir) tekniklerini tanımış, üstelik kent uygarlığının olgularını içerebilmiş bir şiirdir. Bu yüzden sağcı düşüncenin önde gelen adlarından Mehmet Kaplan Karakoç'la ilgili bir yazısında «milliyetçi, dindar, muhafazakâr zümreye mensup şairlerden çoğu, yanlış bir görüşle ikinci Meşrutiyetten sonra gelişen halk edebiyat geleneğine bağlı, vezinli, kafiyeli ve açık üslûplu şiirler yazmakta ısrar etmişlerdir» derken ve «estetik bakımdan müdafaasına imkân olmayan bu görüş, Türkiye'de çok kuvvetli olan milliyetçi ve dindar zümrenin zamana göre değişmesi icap eden ifade tarzını, muayyen bir şekil içinde dondurmuştur... S. Karakoç'un şiiri bu bakımdan dikkate şâyândır» diye eklerken alabildiğine haklıdır. (Şiir Tahlilleri II s. 319)

Bir şiir, laik değerlere karşı islamcı değerleri öne sürdüğünden ötürü işlevini ve geçerliğini yitirir mi? Yitirmezse, bu şiirin ya da aynı doğrultuda üretilen öteki şiirlerin nerede sorgulanabileceğini bulmak zorundayız demektir.

★★

Bu sorgulama, son kertede hiç kuşkusuz bilimsel söylemle yapılabilir ancak, ama üzerinde konuştuğumuz düzey, sorun'un öncelikle şiirsel söylem bağlamında irdelenmesini gerektiriyor. Resmî ideolojiyi dışladığı (ya da onun tarafından dışlandığı) ve yazınsal iktidarın yargılarını

önemsemediği için sessizliğe bırakılamayacak nitelikte olan Sezai Karakoç'un şiirini, eleştirel açıdan ancak kendi içinden kuşatabiliriz. Yani tekniğinin boşlukları açısından.

Burada kısaca şu noktalara değineceğim: Sezai Karakoç Arap ve Divan şiirinin biçimlerine değilse de «iç sesine» fazlasıyla tutkun görünüyor. Yukarda da değindiğim gibi mesnevi biçimi bir kafiye düzeni uygulaması, günümüz bağlamında hem bıktırıcı oluyor, hem de sözcük seçimindeki titizliğin terkedilmesine yol açıyor kimi yerde. Bu durum, şair özellikle epik şiire yöneldiğinde çok daha kolaylıkla görülebilir. Örneğin Leyla ile Mecnun'da:

Sonunda iki taraf da geri çekildi
Belli olmadı kim yendi kim yenildi
Korkunç savaş böylece bitince
Nevfelde görüldü bir değişme bir düşünce

Karakoç'un yapı sorunlarına da her zaman aynı dikkati gösterdiği söylenemez. Bu zaaf öykülemeyi seçen şiirlere özgü değil yalnızca, hemen her şiirde gözlemlenebiliyor kimi kitaplarında. İmgeler eklemlenmeleri gereken yerde merkezkaç kuvvetinden kurtulmuş taneler gibi çevreye fırlıyor, uzaklaşıyorlar korkunç bir hızla birbirlerinden. Anlamın bulanmasına yol açan boşvermişlik Karakoç gibi bir şair için görmezden gelinecek gibi değil. Bu nokaya onun şiirine tutucu söylemin içinden yanaşan Kaplan da değiniyor uyararak: «Bağlantısızlık duygunun kesif olarak duyulamayışının, ona uygun ifadeyi bulamayışın veya kompozisyon zaafının neticesidir ki, sanatta bunların hiç biri makbul vasıflar değildir». (a.g.e. s. 325)

Asıl üzerinde durulması gereken nokta şu: Karakoç'ta yeterli bir dil bilinci, dil tutarlılığı yok. Örneğin alt alta iki dizenin birinde yıl birinde sene diyor. Aynı dizede arapça ve türkçe

sözcükleri yanyana getiriveriyor. Karakoç'un yabancı sözcüklere duyduğu eğilim de görmezden gelinecek gibi değil. Kimi zaman şiirin derinlik boyutunu arttıran (örneğin natürmort şehir, frigofirik şehir gibi) kullanımları söz konusu etmiyorum elbet. Gelgelelim Karakoç düz yazılarında olsun şiirlerinde olsun yabancı sözcükleri hiç yadırgamadan kullanıyor. Sanki kendisininmiş, gündelik dilinin sözcükleriymiş gibi. Üstelik bunların çoğu felsefi içeriği olan sözcükler. Bilmem sağcı çevrelerde bile zaman zaman yadırganmasına Karakoç'un bu «okumuş» ve «yabancı» tutumu mu neden oluyor?

Taşlanmışa ve ardından yakılmışa bakarken
(anarken onu)
Bir taş atarak
Bir gül alabilir miyiz
Elinde biten

diye soran ve bu karşılıklı sınavı aşağıdaki dizelerle vurgulayan Karakoç'un yüklendiği «misyonla» yüklendiği «şairliği» dengelemesi gerekiyor dersem yanılmış mı olurum?:

Açıldı Muhyiddinin kabri
«Ürkme Mansur, benim» dedi
Bir deniz kabardı sanki
Denizde elektrik balıklarının gizleri
Ayazmada bir çini
Dağıldı vücut
Kimisinde bir parça kokusu kaldı Mansurun
Kimisinde darağacının izi

Kim ne derse desin «bir yandan öbür yana», bir yerden başka bir yere, kısaca: bir düzenden başka bir düzene geçişin/geçmek isteyişin ölümleriyle karşılaştırıyor bizi Karakoç'un şiiri. Bu ölümün biçimleriyle, önlenebilir ve önlenemez biçimleriyle.

Son bir söz gerekliyse: Şiirin tarihi yazınsal iktidarların yenilgileriyle dolu.(*)

(*) Bu yazının kalkış noktasının «tarihsel yanılgı» başlığından yola çıkan yorumlarla ve bağdaşma arayışlarıyla hiç bir ilgisi olmadığını özellikle belirtmeliyim. İktidar sorununun irdelenmesi bağlamında okunmalıdır bu yazı. Egemen şiir ideolojisi, kendisini de belirleyen egemen ideolojiye ters düştüğü için dışlamaktadır bir şiiri. Sorun daha dar bir çerçevede görülmek istenirse, aynı şekilde sağcı söylemin de Nazım'ın ya da Ece Ayhan'ın şiirini dışladığı söylenebilir.

Şunu öneriyorum: Her şiiri tanıyalım, dahası her hangi bir şiirin bir toplumsal/bireysel beklentiyi karşılayıp karşılalandığını anlayalım. Kendi sırça köşklerimize sokmadığımız kişilerin yaşamadığını sanmak bir yanılgı elbet. Herkes biliyor artık: Her iktidar dilediğinde bir yazınsal çöplük oluşturabilir. Buysa bir sanrı. Sorun şunu bilmek te (şiir dışı bir örnekle): Siyasal açıdan gericidir Dali, ama her zaman Fougeron'dan daha büyük bir ressam olarak kalacaktır. Sanat yapıtı karşısında nesnel olmak taraf olmayı engellemez. Eliot'u iyi şair olarak tanımak, onun kıralcılığını ve katolikliğini eleştirmeyi engellemez.

OKTAY RİFAT ÜZERİNE KENAR NOTLARI

1. «Perçemli Sokak» ta arayabilir miyiz Oktay Rıfat'ın dönüm noktasını ve kitabın o günlerin poetikasına karşı çıkan önsözünü, eleştirel bir yaklaşımın dayanağı yapabilir miyiz? Bu soruya olumlu cevap verilmesi gerektiği bellidir, ne var ki ben, kitabın adıyla o önsöz arasında yer alan «Ahmet'e» başlıklı sunu-şiirde çok daha belirleyici bir ideolojik açıklama da bulmuyor değilim: Bu sunuda, Oktay Rıfat daha önceki kimliğinin göstergesi sayılabilecek «halkçı» ögeyle ve toplumsal/siyasal olanla ilgisini kestiğini bildirmiyor mu dersiniz? Bildiriyorsa, şunların eklenmesi gerektiğini söylemek bile fazla: Ahmet'le iletişim ve bildirişimi, Ahmet'in ellerinin «karanfil sapına yatkın» olacağı, elin arınacağı bir geleceğe erteliyor Oktay Rıfat, dolayısıyla bu yatkınlığın sağlanması sürecinin zorunlu kıldığı mücadeleyle de bağlantısını koparıyor. Bu kopma, yalnızca izlekler ve eyleyenler düzeyinde gözlenmekle kalmaz, dil düzeyinde de, kullanılan sözcüklerin dönüşümünde de gözlenir: gündelik yaşama, iş-güç dünyasına göndermez sözcük, tam tersine güzellik, iyilik vb gibi değerlere gönderir. Daha da ötesinde: «Perçemli Sokak» tan itibaren, Oktay Rıfat'ın gündelik ve güncel olanda şiir için ölümcül bir tehlike bulduğunu söyleyebiliriz gibime geliyor. Daha doğrusu şöyle denebilir: Gündelik ögeler «aş-

kınlaştırıcı» bir amaca yöneliktir, kullanıldıkları, yer aldıkları dünyayı imlemezler. Gerçekten de: Önsözünün kuramsal eksikliği ve şiirlerinin yapaylığı bugün çok daha rahatlıkla görülebilen «Perçemli Sokak» ın gerçeküstücümsü havasından kısa sürede vaz geçecektir Oktay Rıfat, duru, klasik biçimlere yönelecek, görmüş-geçirmişliğine yaraşan bir «şaireneliğe» ulaşacaktır ama, şiiri toplumsal/siyasal olguları dolaysızca içermeyecektir artık. Ender raslanan güncele ilişkin anıştırmaların ideolojik içeriğinin belirsizliğine, daha uygun bir söyleyişle oynaklığına/kararsızlığına bu arada değinilmeli. Türkiye burjuvazisinin, daha doğrusu sanayi burjuvazisinin devrim olarak gördüğü, o kesimi ve onlara bütünleşen küçük burjuva aydınları özgürlüğün ele geçirildiği, özgürleşme sürecinin hemen hemen tamamlandığı kanısına vardıran 27 Mayıs darbesinden sonra 1966 yılında yayınladığı «Elleri Var Özgürlüğün» bile, kitaba adını veren şiir dışında Oktay Rıfat'ın «Perçemli Sokak»ta başlattığı vedalaşmanın bir devamıdır.

2. Oktay Rıfat'ı «Bir Cıgara İçimi» ne ulaştıran uzun yolculuğun ürünlerinin okurun karşısına çıkardığı şiirsel ve ideolojik soruniarın bütün gerekçelerinin, ne «Perçemli Sokak» ın önsözünde, ne de ona benzeyen sanatsal yönsemeli yorumlamalarda bulunabileceğini sanıyorum. Böylesine bir girişim, kent bireyinin hiç değilse 1950'den buyana tarihsel çözümlemesini gerektirir. Hemen ve önemle vurgulayalm: Bu çözümleme, hiç kuşkusuz öteki şairlerin olduğu kadar Oktay Rıfat'ın şiirinin de yapısal özelliklerini, kendi içsel değerlerini açıklamaz, açıklayamaz. Ama açıklayabileceği de az değildir: Hangi sorunsalın hangi koşullarda şiire yansıdığı ve söylem kipinin hangi koşullarda değiştiği. Bir şairin hesaplaşmaya giriştiği şiirsel/estetik ideoloji ile mücadelesi yalnızca o düzeyin ilişkile-

rinden kaynaklanmaz ve dışlaştırdığı eğilimler yalnızca o düzeyi temsil etmez çünkü. Tam tersine: Estetik ideoloji şairin genel ideolojisinin bir altbölgesini gösterir, şiirsel/estetik düzeyde üretir o ideolojiyi. Ama çözümlemeyi burada gerçekleştirmek, bu sınırlayıcı «kenar notları»nın amacını da, oylumunu da aşar.

3. Bir arka-plan çalışmasında yararlanılabilecek şu gözlemi, ilerde geliştirmek hakkımız saklı kalmak koşuluyla belirtelim: 1950-1970 dönemi şiiri hiç bir zaman siyasal iktidarın destekleyicisi olmamış, gerici bir içerik üretmemiştir. Baskı, açıkça görülebilecek/görülmüş muhalif ögelerin kılık değiştirmesine, anıştırmanın arkasına çekilmesine yol açmıştır ama, bu süreçte bir onaylama görülemez. Söz konusu dönemde sanayileşme/kentleşme olgusu ile toplumun demokratikleştirilmesi olgusu içiçe girdiğinden işçi sınıfının kimi istekleriyle burjuvazinin kimi istekleri birlikte görünmüşler, kendi sınıf söylemine eklemlendiğinde karşıtını dıştalaması gereken, dıştalayacak olan bazı ideolojik ögeler bu yüzden belirgin bir söylemlerarası akışkanlık kazanmıştır. Örneğin düşünce özgürlüğü hem işçi sınıfının özlemi, somu siyasal isteği olmuştur hem burjuvazinin. Bu ortak ögeyi kullanan siyasal görüşleri apayrı şairler aynı sınıfsal söylemin içindeymiş gibi görünmüşlerdir.

4. Rahatlıkla belirtilebilecek bir nokta: Oktay Rıfat gerçeküstücülükle flörtünden edindiği bütün yararlı ögeleri koruyacak kimi zaman geleneksel biçimlerden de yararlanan bir yalınlaşmaya, şiiri dingin bir nesne kılmaya, daha doğrusu, bağışlanabilir bir sözcükle: bir «yeni-klasikçilik» e yönelmiş görünüyor. Uzun süredir uzamzaman ve yaşam-ölüm sorunları üzerinde durması, insan bireyinin ve doğanın serüvenini, elbet son kertede bu ulamlar açısından irdelemeye çalışması, şairin bu yönsemesinin doğal sonucu sayılmalı.

5. Şunun söylenebileceğini de sanıyorum, belli bir sakınganlığı gerektiriyorsa da: Sokaktan eve doğru çekiliyor Oktay Rıfat'ın şiiri. İmgelerin ve görüntülerin birer oluşturucu durumundaki doğal ögeler bile evin uzantılarına dönüşüyor sanki. Dağ, ağaç, deniz, hayvan hep evin içinden algılanmıyor mu acaba diyorum? Eve çekilmiş bilinç, enstantaneler halinde dondurduğu doğa görünümlerinden ve doğal nesnelerden, bir odanın loşluğunda ya da bir pencere önünün tekilliğinde varoluşuna ilişkin ruhsal/ bedensel doyumunu sağlar. Doğa sorununun «Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler» den başlayarak «Bir Cıgara İçimi» ne kadar uzanan dönemde geçirdiği değişimlerin belirlenmesi de eleştirel bir çalışmanın önkoşullarından biri olmalıdır. Bir sensüalist gizemciye mi dönüşmektedir, haz yerini acıya mı bırakmaktadır? gibi boşlanmaması gereken bir soru, cevabını ancak bu belirleme sırasında bulabilir.

6. Bu «kenar notları»nı bir soruyla bağlamanın zamanı: «Bir Cıgara İçimi» nin satırları arasından bize bakan kım ve söylediği ne? Bir bilgenin notları bunlar, kuşku yok: «Islak yol ve kırık dal-Bir güz adamın içinde-Bakınır bizden öte-Bir göz adamın ıçında-Şıra şaraba dönmüş-Bir giz adamın içinde.» Gelgelelim bu «Ozan»ın notlarının «bir cıgara içimi» süresince alındığı da belli olmuyor değil. Üstelik ikinci bölümü nasıl değerlendirmeli? Oktay Rıfat, yirmibeş yıl sonra toplumculuga değilse bile toplumsala bir dönüş yapıyora benziyor. Damıtılmış şairanelik burada da işliyor, arka-plana çekilmiş günceli yetkinleştiriyor, dışa dönük bir gönderge düzeni oluşturuyor. Eleştirel bir çalışma, kitabın şu iki sözcükten hangisini daha çok doğruladığını ortaya çıkarmalıdır: Toplumsal mı, pastoral mı?

İÇİNDEKİLER

Sunu 5

ANLATILAR

Anlatmak: Yaşam Üzerine Uydurmanın Yolları 9

Yalanla Gerçek: Anlatının İki Yüzü 29

İki Taşralı; Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar 71

Soruyla Yanıtın Arasında «Çığlık» 85

Köyde İki Yabancı 93

ŞİİRLER

Kaçış ve Katlanış 105

Cansever'in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım 166

Yabancılaşmış Bireyin Son Sözü: «Sevgilim Ölüm» 187

Resmi İdeoloji Tarafından Dışlanan, Yazınsal İktidarı Dışlayan Bir Şair: Sezai Karakoç 222

Oktay Rıfat Üzerine Kenar Notları 235

YAZILANLA OKUNAN

AHMET OKTAY

inceleme

Yazılanla Okunan, adından da hemen anlaşılabileceği gibi, okuma sorununu öne çıkaran yazılarını kapsıyor Ahmet Oktay'ın. Yazar, ele aldığı kitapların anlamsal yapısı'nı çözümlemeyi amaçlıyor. Bu yüzden de, «iyi» ya da «kötü» gibi doğrudan değer yargılarından bilerek uzak durmayı seçiyor. Hiç kuşkusuz, bu «uzak durma», yapıtlar karşısında tavır alınmadığı anlamına gelmiyor. Sadece, öncelikle metin yazınsallığına önem verildiğini, siyasal/ideolojik kaygıların ancak son kertede devreye sokulduğunu gösteriyor. Çünkü yazınsal olmayanın hiç bir işlev yüklenemeyeceğine inanıyor yazar. Yazın olarak elbet.

ÖNEMLİ NOT:
Bu kitap basılı fiyatının üzerinde satılamaz.

450 Lira