EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

TEMMUZ · KASIM · 1990 · ONDÖRT





İÇİNDEKİLER

- Kemalizmin Delisi Oğuz Atay
  Nurdan Gürbilek
- Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra
  Orhan Koçak
- Herkes Sevdiğini Öldürür
  Oscar Wilde; Çev. Meltem Ahıska
- Betimleme, Anlama ve Açıklama
  Theodor W. Adorno, Lucien Goldman; Çev. İskender Savaşır
- İletişim Çağı
  Mustafa Arslantunalı
- Boş Tuval ve Ötesi
  Wassily Kandinsky
- Milena Jesenska: Yaşamöyküsü ve Seçme Yazılar
  Milena Jesenska; Haz. Sezer Duru
- Geniş Geceler Durağı
  Alpaslan Apaydın
- Randevu Hazırlığı
  Halil İbrahim Özcan
- Değinmeler
  Mustafa Irgat, İbrahim Güçlü

ŞİİR

- Şiirler; Sami Baydar, Atılgan Bayar, Necati Yıldırım

KEMALİZMİN DELİSİ
OĞUZ ATAY

Nurdan Gürbilek

Komedi üzerine yazanlar, komikliğe genellikle bir unutma isteğinin eşlik ettiğini söyler; insan unutmak için dalga geçer, geçmişin yükünden kurtulmak için alay eder, der. Öyleyse komedi, o zamana kadar belli bir mesafeden bakılan, insanda korku uyandıran büyülü nesneyi sıradanlaştırmak, büyüyü bozmak, baskı ve korku kaynağı olan resmi düzeni askıya almak, geçici bir özgürlük alanı yaratmak demektir. Bir zamanlar korkulan ya da saygı duyulan nesneye gülmek, güleni rahatlatacak; kutsal olandan, yasaklamalardan, geçmişten özgürleştirecektir.

Oğuz Atay'ın alayı, okurunu özgürleştiren bir alay değil. Gerçi burada da bir büyü bozma var: Atay, bu ülkede yaşayanların kimliğine kazınmış bir tecrübeyi, bir ciddiyeti komik kıldığı için, ama yalnızca bunun için değil, bu tecrübeyi besleyen dili ve duyguyu bütün yönleriyle yeniden kurabildiği için de okurunun hafızasında bir ferahlama yaratmış olmalı. Okulda her sabah hep bir ağızdan haykırılan ant, özümüzden çok sevdiğimizi söylediğimiz vatan, sakal bıyık çizmenin yasak olduğu çatık kaşlı amcalar, ateş yükseltmek için tebeşir yutulan dersleri hatırlarken kendimizi artık daha özgür hissediyor olmamızda Atay'ın da payı var. Romanlarını okurken, beceriksizliklerimizin, acemiliklerimizin, uyumsuzluklarımızın kaynağını da orada bulduğumuz, bunun bizi rahatlattığı da söylenebilir. Söylemek istediğim de bu: Atay bu özgürlüğü adım adım geri alır bizden. Onun yerine, birşeyleri unutmaktan değil, bazı şeyleri bir türlü unutamamaktan kaynaklanan, kardeş bir başka duyguyu, adalet duygusunu geçirerek.

Alay ve Adalet

Atay, hicivci değildi; çünkü okuruyla paylaştığı bir zemin, bir hakikat yoktu. Oysa hicivde hep bir doğru vardır, hicivci karşısındakiyle alay ederek, onu gülünçleştirerek bu doğrunun görünmesini sağlar. Alay ettiği şeyle kendisi arasındaysa mutlak, aşılmaz bir duvar vardır. Duvarın ötesinde, nesnesi acz içindedir, çünkü haksızdır. Bu yüzden hicivcinin karşısındakine yönelttiği alay hiçbir zaman kendisini ya da temsil ettiği doğruyu yaralamaz; tersine onu

kuvvetlendirir, daha doğru, daha haklı kılar. Şöyle der hicivci: "Sen kendini akıllı zannediyorsun, ama aslında budalanın tekisin."

Tutunamayanlar ve *Tehlikeli Oyunlar* da çok farklı alay tekniklerini bulmak mümkün. Örneğin taklit var, başkasının dilinin abartılarak taklit edilmesine dayanan parodi var, bir gösterme ya da yabancılaştırma tekniği olarak alay var (Atay "tutunamayanlar'ı kendini korumasını bilmeyen beceriksiz ve korkak bir av hayvanı türü olarak tanımlar), ciddiyetle gayri ciddiyetin yer değiştirmesi ya da ciddi olanın hafifsenerek gülünçleştirilmesine, saçma olanın ciddiye alınmasına dayanan bürlesk var, kelime oyunlarından kaynaklanan bir hafifseme var. Ama Atay'ın kullandığı bütün bu tekniklerinin toplam etkisi, yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda bir bakış açısı olarak tanımlanabilecek bir başka alay biçimini yaratır: İroni.

İroni, birçok bakımdan hicivden farklıdır. Hicvin tersine ironide bir doğruluk, bir haklılık zemini yoktur. İroni tam da alay edenin hakikati temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlışı ayıracak zeminin kayganlaştığı an başlar. Bu yüzden sürekli yer değiştirir özne; önce bir değere dayanıp bir başkasını alaya alır, hemen ardından bir başkasına yaslanıp onunla alay edebilir. Alay ettiği nesneyle arasındaki ilişkide hep bir süreklilik sezgisi vardır; onunla hiç değilse köken bakımından özdeş olduğunu, aynı maddeden yapılmış, aynı acz içinde olduğunu sezer, ya da bu duygudan bir türlü kurtaramaz kendini. Gerçi karşısındakinin doğruyu temsil etmediğinin farkındadır, bu yüzden onu gülünç kılmak ister, ama bu isteğinin bu kez kendini doğrunun yerine koymaya götüreceğinin, gerçeği görelileştireceğinin de farkındadır. Bu, öznenin bireysel kurtuluşun imkânsız olduğunu hissettiği, alay ettiği nesneyle, isyan edilenle, acı çektirenle ortak bir kadere sahip olduğunu farkettiği andır. Bu yüzden de karşısındakine yönelttiği alay, her zaman geri dönüp kendini de yaralayacaktır. O halde soytarılığı, maskaralığı, mahallenin delisi olmayı baştan kabul eder; kendini karşısındakinden daha da gülünç, daha da budala kılar. Karşısındakine şöyle der: "Senin söylediğin budalaca, ama ben daha da budalayım." Ama sinik alaydan farklı olarak, burada cılız da olsa bir inanç varlığını sürdürür: Yanlış sonuna kadar götürüldüğünde; cümlenin kendisini, alay edenin kendisini de yanlışladığında, belki o zaman başka bir doğruya yer açılacaktır.

Bu işin daha zihinsel, daha akli görünen yanı. Bir de aynı yaşantının duygusal yönü var: Oğuz Atay'ın alayı, kızgınlığın ya da öfkenin beslediği bir alay değil. Ondaki alay, nesnesinden bir türlü kopamayan, onun doğrudaki payını bir türlü unutamayan, haksızlığı ve aczi bir türlü kendi dışına atamayan, nesnesini haksız kendini haklı göremeyen, çoğu kez onunla özdeşleşen, onu içselleştirmeye çalışan bir alay. Buna bağlı olarak Atay'da alay ve komiklik, duyguyu denetlemenin yollarından biri olarak karşımıza çıkar. Komedinin kökeninde yatan, öfkenin yönelebileceği, bir önceki yılın günahlarını temsil

eden, kahramanın baharda yeniden doğuşunu sağlayacak bir "günah keçisi" yoktur burada.

Atay'ın alaycılığını adalet kavramıyla birlikte düşünmek istememde, kitaplarının yeniden yayınlanmasıyla birlikte 1980'lerde oluşan Oğuz Atay imajıyla çelişen bir yön var. Buradaki imaj şu: Bütün düşünce sistemlerinin kıyısında duran, hepsini "gayri ciddiye" alan, marjinal Oğuz Atay.

Bu imajın kuşkusuz Atay'ın yazdıkları ya da söyledikleriyle bir ilgisi var. Ama ondan çok okunduğu dönemle, "marjinallik"in keşfedilmesiyle ve bir okuma pratiğiyle, okunanı okuyanın kimliğine yaklaştıran, okurun yazarı 'kendinden biri' gibi hissetmesini sağlayan bir okuma tarzıyla da ilgisi var. Buna bir de Atay'ın yazdıklarında merkezi önem taşıyan oyun kavramının 1980'lerde hakikat kavramıyla bütün bağlarını koparttığı eklendiğinde, portre tamamlanıyor: Bireycilliği, alaycılığı, oyunbazlığıyla tıpkı bize benzemektedir Oğuz Atay: Tutanamayan, oyunlarla yaşayan, beyaz mantolu bir adam...

Marjinaller...

Atay'ın kişilerinin bugün bize yakın gelen özelliklerinden biri, hayat karşısında beceriksiz, "hayatın acemisi" olmaları. *Tutunamayanlar*'da Selim Işık, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet Benol, düşünmekten yaşamaya fırsat bulamamış, "hayat bilgisi"nden yoksun, bu yüzden de zihinlerindeki doğrularla birlikte evde kalmış, çocuk kalmış kişilerdir. Herşey çok önceden belirlenmiş gibidir: "Kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi" Selim çocukken ne futbol takımına girebilmiş, ne sınıf mümessili olabilmiş, ne korkularını yenip çocukluk aşkının peşinden dut ağacına çıkabilmiş, ne de büyüdükten sonra, kötü yaşarım korkusuyla hayata dahil olabilmiştir. Hikmet'in içindeki çocuk da, "yaşamadığı için büyümemiş"tir. O da Selim gibi düşünmenin kurbanı gibidir: Erkeklerin pijama ve terlikle dolaştığı, duvarlarına takvim asılan evleri gülünç bulduğu için kendine bir hayat kuramamış, sahte olurum ya da kötü yaşarım korkusuyla hiç yaşamamış, bir kere böyle düşündüğü için başka türlü düşünememiş, sırf öyle söylediği için bütün hayatını "kelimeler uğruna" harcamıştır. İçlerinden bir tek "eyyamgüder" Turgut Özben beceriklidir: Duraklara en kısa yoldan çıkabilir, dolmuşa herkesten önce binebilir; erken yaşta, öğretmenin gözüne girebilmenin bağırarak şiir okumaktan geçtiğini keşfeder; ama o da bu becerisini, "hayat pasosu"nu Selim'i anlamaya çalıştıkça kaybedecek, bir "deliler treni"nde bir istasyondan diğerine dolaşmayı seçecektir. O halde bir kader birliğinden söz edilebilir: Bilinç insanı hayatın dışına itecek; beceriksiz, tutuk, acemi ve işlevsiz kılacaktır.

Atay bu yaşantıyı acıklı bir dille, tutunamamaktan yakınarak ya da tutunamayanları hor görenlere, onları gülünç duruma düşürenlere öfke duyarak —bir tür unutkanlıkla, acı çekenin dışında her şeyi unutarak— anlatabilirdi. Ama bunu yapmıyor; birşey geri çekiyor Atay'ı; oradaki tutukluğu, beceriksizliği abartmayı, daha komik, daha kırılgan, daha korumasız kılmayı seçiyor. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet, hayattan kaçıp sığındığı gecekonduda, kendisi gibi yaşamasını bilmeyenler için büyük bir boşluğu, "hayat kadar büyük bir boşluğu" dolduracak yüzlerce ciltlik bir "hayat bilgisi" ansiklopedisi çıkarmayı tasarlıyor. Bir insanın günlük hayatta yolunu bulması için bilmesi gereken herşey; soyunurken nasıl bir sıra takip edeceği, pijamalarını nasıl katlayacağı, "Bakkal Rıza'ya gitmek meselesi" dahil günlük hayatta karşılaşabileceği bütün durumlar ayrıntılarıyla, mümkün olan bütün çözüm yollarıyla aydınlatıldığında kimse kararsız kalmayacak, kimse kendini yalnız hissetmeyecek, kimse delirmeyecektir. Kitaplardan edinilmiş bilgiden, kitabilikten, bilincin karşılıksızlığından, zihinde kurulana tekabül eden bir gündelik hayat olmamasından kaynaklanan yalnızlık, bu kez bu soruna da karşılık verecek dev bir kitapla aşılmaya çalışılıyor. Bir türlü hâkim olunamayan günlük hayata dahil olmanın, sürekli bir korku kaynağı olan eşyayı denetlemenin tek yolu, hayatı hep bir hayat bilgisi kitabına danışarak, bir talim olarak yaşamaktan geçecek: Kapının kilidi iki kere çevrilmeli, anahtarlar vazonun içine konmalı, diş fırçası yıkandıktan sonra lavabonun kenarına vurularak suları silkilmeli, sevişirken iyi oluyor iyi oluyor diye tekrarlamalı, tabiatı sevme talimleri yapılmalı... Hikmet'in yaptığı gibi: "Bütün kötülükler dalgınlıktan çıkıyor. İnsan nerede olduğunu, ne yapmakta olduğunu her an bilmeli. Mesela ben şimdi kahvedeyim, bunu uzun uzun düşündüm. Hikmet sen şimdi kahvedesin dedim kendime, çayını içtin dedim, parasını ödeyeceksin dedim. Dışarıda yağmur yağıyor, sen yağmurun dinmesini bekliyorsun. Mevsimlerden sonbahardır ve içindeki bu yavaş hüzün sonbahar yüzündendir. İlkbahar olsaydı böyle hissetmezdin. Mevsimlerin değiştiğini gözden kaçırmamalısın. Kahvede oturup Sevgi'ye gideceğini durmadan düşünüp, sonra da çayın parasını verip vermediğini bilmez bir duruma düşmemelisin. Hızla kapıdan çıkıp, yürümeğe karar vermiş olduğun halde yalınayak otobüse binmemelisin. Hiç bir zaman, birdenbire kendini bilmediğin bir yerde bulmamalısın. Bütün kötülükler hazırlıklı olmamaktan doğuyor."

Atay'ı daha çok kişileriyle özdeşleştirerek, bir tutunamayan olarak okuduk. Oysa bu, Atay'ın bir yüzü. Selim Işık olan, Hikmet Benol'la bir olan, bir türlü hayatın taleplerini yerine getiremeyen, zihinsel tasarılarına maddi bir karşılık bulamayan, bu dünyada davranamayan, bu yüzden acı çeken ya da gülünç duruma düşen kahramanlara, Don Kişot'a, İsa'ya ya da Hamlet'e yakın olan yönü; son yılların moda tabiriyle Atay'ın "marjinal" yüzü. Ama Atay'ın bir de ötekı yüzü var. Mustafa İnan'ın hayat hikâyesini yazan, bilimin rehber-

liğine inanan, "canım insanlar"ın mahkûm oldukları acemilikten, çocukluktan ancak evrensel bir düşüncenin ışığıyla kurtulabileceğini düşünen, çocukluğun yalnızca bir saflık değil, aynı zamanda bir eksiklik, bir azgelişmişlik olduğunu düşünen, bilimin hizmetinde "namuslu" bir aydın olmayı ciddiye alan, Mustafa İnan'ın hayatını anlatırken yazdığı gibi "insanın ciddi olduğu zaman hiçbir şekilde gülünç olmadığı"na inanan, *Bir Bilim Adamının Romanı*'nın yazarı Atay. Türkiye'de bir dönem tutunur gibi olmuş, bir zamanlar Kemalizmin temsil ettiği bir ciddiyetten payını almış, günümüz okuruna daha uzak olan bir Atay.

Atay'ın bu yüzü yalnızca *Bir Bilim Adamının Romanı*'yla sınırlı olsaydı, Atay'ın değişik yüzlerinden değil, değişik kitaplarından söz etmek yeterli olabilirdi. Oysa *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'daki ironik bakışı mümkün kılan, Atay'ın alayını ağırlaştıran, onu özgürlük kavramındansa adalet kavramına yaklaştıran şey de burada aranmalı.

...Emekli Albaylar, Bilim Adamları

Selim Işık'ın, Turgut Özben'in, Hikmet Benol'un dışında bir de *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hüsamettin Albayım'ı var. Hikmet Benol "hayattan emekli" olup gecekonduya gittiğinde orada en çok ona kendini yakın hisseder, onda kendini bulur. İroninin kaynağı da burada: Hikmet Benol'un karşı çıktığı şeye karşı çıkmak için yaptığı şeyi karşı çıktığı şey zaten yapmıştır: Sonunda, Batıcılığın içinden çıkan eleştirellik ile eleştirel olmayan Batıcılık aynı yerde buluşur. Hüsamettin Tambay da Hikmet gibi bir gecekonduda oyunlar yazmaktadır. İkisi arasındaki görünürdeki tek fark, bir bilinç farkıdır. Hayatta karşılığı bulunamamış, kendisini yalnızca ölümde ifade edebilecek bir fark, bir bilinç farkı, bir söyleyiş farkı: Hikmet "sonunda bu gecekonduya düştüm" der, Hüsamettin Albayım ısrarla düzeltir: "Gecekondu değil burası Hikmet, üç katlı ahşap bir ev".

Nedir emekli albayı Hikmet'in hem karşıtı, hem benzeri kılan? Atay'ın onu yalnızca bir alay konusu yapmasını, dışına atmasını engelleyen, onu Hikmet'in seveceği zihninin ürünü kılan?

Öncelikle arada kalmış olmak; hem albay, hem emekli olmak. Ordunun üst kademelerinden birine terfi olmuşken, paşa olamamış olmak. Batıcılığın en çıplak kurumsal ifadelerinden biri olan ordunun mensubuyken, birdenbire kendisini karşısında tanımladığı toplumun içinde bulurmak: Ordu ile toplum, irade ile gelenek, Batı ile Doğu, alafranga ile alaturka arasında kalmış olmak. Ülke yönetmekten birden apartman yöneticiliğine mahkûm olmak. Tomris Uyar'ın "Emekli Albay Halit Akçam'ın İki Günü" öyküsündeki gibi, "halktan

gelmiş bir ordunun şerefli bir subayı"yken, "kendisinden hep bir şey beklenecceği" duygusuyla geçen bir hayatın ardından, birden ikramiyesi ve emekli aylığıyla "su kıtlığına, nefes darlığına, soğuk algınlığına" göğüs germek zorunda kalmak. Kışla hayatının, büyük umutların, şark hizmetlerinin, emirerlerinin ardından bu hayatı konuşmaya ya da yazmaya, kısaca söze mahkûm olmak; günlük tutmak, hayatının romanını yazmak isteyip, bir türlü yazamamak. Ya da Emlekli Albay Hüsamettin Tambay gibi, gecekonduda oyunlar yazmak.

İroni, genellikle söylenenin tam karşıtını kastetme sanatı olarak tanımlanır. Bu tanım, kısmen Oğuz Atay'ın ironisi için de geçerli. Bu yüzden, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in zihninin ürünü olan sevimli, iyi kalpli Hüsamettin Albayım'ın, tam da gerçek hayattaki albayların kötülüğünü gösterdiği söylenebilir. Ama ironi aynı zamanda, gerçek hayattaki kötülüğü bir türlü çıplak kötülük olarak görememenin, kötülüğü kendi dışına atamamanın, kendini ondan özgürleştirememenin de ifadesidir. Bu yüzden Hüsamettin Tambay yalnızca Hikmet'in zihninde iyileştirdiği bir kötülüğün değil, aynı zamanda, dışında kendine bir haklılık zemini bulamadığı bir hayatın da ifadesidir.

Oğuz Atay için Kemalizm, bugünün çoğu aydını için olduğu gibi mesafe alınabilecek düşünsel bir proje ya da resmi bir hamasetten ibaret değildi. *Bir Bilim Adamının Romanı* kötü bir kitap olabilir, ama Atay'ın Kemalizmi yalnızca bir düşünce olarak değil, kendi köklerini de bulduğu, kendini borçlu hissettiği bir hayat olarak, bir hayat hikâyesi olarak gördüğünü ortaya koyması bakımından önemli. Bu, *Bir Bilim Adamının Romanı* nda dile getirdiği gibi, "vatan ve millet deyimleri(nin) henüz sadece bayram nutuklarının tekelinde" olmadığı bir dönemin hayatıdır. Kemalizmin henüz yalnızca bir baskı cihazı, bir resmiyet ya da bir hamaset olarak değil, yoksul bir halkı "kara ekmek"ten kurtaracak bir imkân olarak göründüğü bir hayattır. Bu yüzden Atay bu yaşantıyı yalnızca bayram nutukları, resmi geçitler, ortaokul ders kitapları, manzumeler, tören ve demeçlerden, yalnızca bu biçimlerden ibaret göremez; aynı zamanda bir hayat olan Mustafa İnan'dır o. Atay, burada bir "namus", bir temizlik bulur. Mustafa İnan'ı anlatırken kullandığı birçok sözcüğü Selim Işık için de kullanır; o da Mustafa İnan gibi "sözünün eri"dir, "savaş yıllarının kara ekmeği"yle büyümüştür, o da elektriği olmayan bir kasabada gaz lambası ışığında dünyaya gelmiştir, o da hayata taviz vermeden inançları doğrultusunda yaşar. Taşradan gelip bilimin hizmetine giren Riyaziyeci Mustafa'nın hayatında ifadesini bulan Kemalizm, Doğu'nun sistemsizliğinden ve kaderciliğinden, kendi haline bırakılmış taşradan, acemilikten ve çocukluktan kurtulmaktır aynı zamanda Atay için. Ya da şöyle diyelim: Atay, artık bazı demeçlerden, hamasi köşe yazılarından ibaret kalmışsa da Kemalizmin bir zamanlar dile getirdiği vaatleri yok sayamaz.

Bir Bilim Adamının Romanı, Atay'ın kendini borçlu hissettiği bu hayatı,

alaysız, düz bir bakışla, bir tür unutkanlıkla —sanki Kemalizm yalnızca bu demek olabilirmiş gibi— anlattığı için kötü bir kitap. Ama bir kez alaya başladıktan sonra, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'daki alayı hafiflikten kurtaran, Atay'a ironinin ikinci ayağını sağlayan da bu; oradaki "namus"u bir türlü unutamamak ya da oradaki baskı cihazında, Batıcılık'ta kendi köklerini de bulmak. O halde başta söyleyeceğimi şimdi söyleyeyim: Atay'ı hicivci değil de ironik kılan da, bu ülkede Kemalizmde ifadesini bulan bir ciddiyeti ciddiye almasından, alay ettiği şeyden kopmayı göze alamamasından, kısaca bütünsellik arayışından; Hüsamettin Albayım ile soytarı Hikmet'i aynı anda, birbirinin öteki yüzü olarak ele almasından kaynaklanır. Şöyle der Hikmet: "Eski düzene isyan ediyorum ve eski düzenin değişmesine karşıyım. Ha-ha". *Tehlikeli Oyunlar*'ı, herşeye rağmen daha umutlu, yer yer daha naif sayılabilecek *Tutunamayanlar*'dan daha ironik kılan da budur: Hikmet'le Hüsamettin Albayım'ın konuşmaları, "ikiyüzlü" bir öznenin hiçbir zaman birbiriyle barışamayacak iç konuşmalarıdır. Bir yüz, ötekinin eleştirmeni değil, soytarısı olabilir ancak: "Soytarılık etme Hikmet". "Peki albayım"; "Saçmalama Hikmet", "Peki Albayım"...

Sözünün Eri, Sözünün Soytarısı

Tehlikeli Oyunlar'la *Tutunamayanlar* arasında temel bir kurgu farkı var. İlkinde soytarılık bir türlü dışsallaştırılamayan iyi kalpli kötülük figürünün etrafını örüyor, ikincisindeyse bir iyilik figürünün, Selim Işık'ın.

Tutunamayanlar'ın Selim'i bir temizliktir; hayatta hiçbir karşılığı olmayan bir ruh temizliğini, bir düşünce temizliğini, gençlik inançlarına bağlılığı, her şeye rağmen bir saflık imkânını, bir günahsızlığı temsil eder. Bütün alaycılığının ardında, neşeli kaba gürültülü adam oyununun ardında, romantik, ürkek, kırılgan birisi vardır. Atay en çok onu anlattığı bölümlerde ironiye ara verir, zaman zaman ironinin tam karşıtı olan naifliğe varır: Günseli'nin "hayat yorgunu" Selim'in saçlarını okşadığı sahne, nihayet Selim'in Camus'nün "Ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım" sözünü yanlışlarcasına intihar etmesi hep aynı naifliğin parçasıdır. Selim kendi kendisiyle ne kadar alay ederse etsin, hep aydınca bir kibri korur, ucuzluktan uzak durur. Tanışır tanışmaz Günseli'ye Türkçe tango sevip sevmediğini sorar. Tango onun için, "kırık ve ıstırap dolu" duyguların, ucuz bir duygusallığın ifadesidir. Bu tür ucuzluklara teslim olmaması, temizliği, kırılganlığı, ürkekliği, gerçeklere yabancılığı, sahteliğe dayanamayışı, sözünün eri olması, her söyleneni ciddiye alması, Dostoyevski'yle Dostoyevski, Gorki'yle Gorki olması, inançlarından taviz vermemesiyle yetişkinlerin dünyasında yaşamayı bir türlü öğrenememiş bir çocuk gibidir Selim; bir yere tutunmak için boş yere çırpınan inanç,

büyük ve güzel şeyler yaratma umudu, çocuğun kırılmamış iradesi, kırılmaktan, kirlenmekten duyulan korkudur. Sıkıntılarına ancak romantik oldukları sürece katlanabilir, insanlarla ancak onlara inandığı sürece birlikte olabilir.

Tutunamayanlar'da soytarılık rolü ona değil, "onun yeryüzündeki kılıcı" olan, "ucuz yaşantıların asıl kahramanı, ucuz şövalye romanlarının nesli tükenmiş son temsilcisi" Turgut Özben'e düşer. Selim Işık Tutunamayanlar'ın Prensi'yse Turgut Özben Yumuşakçalar Krallığı'nın hükümdarıdır. Selim hayatta bir türlü karşılığını bulamamış, evde kalmış inançsa, Turgut Özben onun hakikatini korumak için etrafına örülmüş bir soytarılık duvarıdır. Onu gülünç duruma sokanları, onu hor görenleri rezil etmek ister; bunun için de düşkünleşmeyi, rezilliği, soytarılığı göze alır. Bütün alaycılığına rağmen sahici bir dili olan Selim'in tersine Turgut'un dili başka dillerin taklididir, kendi söz imkânlarını kaybetmiş soytarının dilidir. Don Kişot'un, Hamlet'in (yurdumuzun semalarında ağır bir hava esiyor), Sherlok Holmes'un (yanılıyorsunuz aziz dostum doktor Vatson), trajedilerin (bu yalnızlık dolu koca dünyada bütün tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi? Bat dünya bat! Talih!) dilinin parodisidir.

Tehlikeli Oyunlar'da ise irade kırılmıştır; Hikmet Benol hem Selim Işık'tır hem Turgut Özben, hem inançtır hem soytarılık. Artık karşı çıkılan, inancı köstekleyen şey dışsal bir nesne olarak görülememektedir. Kendini anlamayan topluma öfke duyan, herşeye rağmen kibrini ve temizliğini koruyan Selim'den farklı olarak, Hikmet kendisini onun içine atar; tangoların, alaturka şarkıların, duvarlarına takvim asılan, pijama giyilip terlikle dolaşılan evlerin, yağsabuntozlar kokularının, bakkal defterlerinin, kira kontratlarının içine. Kendini yalnız bırakanlardan hesap sorma, herkesin burnundan getirme isteği karşıtına dönüşmüştür; kendine karşı çıktığı şeyden, kötülükten, acı çektirenden ayrıştıramadığı ölçüde, aradaki sürekliliği sezdiği ölçüde onu bağışlar, içsel bir nesneye dönüştürür. Hüsamettin Albay da, Nurhayat Hanım da, Hidayet de, Bakkal Rıza da, Meyhaneci Kirkor da Hikmet'tir artık. "Buraya konuşmak için geldim" der Hikmet, "Bütün mesele kelimelerse, kelimelerle istediğim gibi oynayacağım. Kelimelerle yeni bir akıl kuracağım". İnsanın sözünün eri olamadığı, sözün bütün imkânlarını tükettiği noktada, bütün söylenenler bir oyuna, bir şakaya dönüşür. Kendine söyleyecek söz bırakmayana kadar konuşur, her şeyi söze dönüştürür; yakınılan, bazı şeyleri yapmış olmak değil, bazı sözleri söylemiş olmaktır artık: "Ah ne olurdu bazı sözleri hiç söylememiş olsaydım."

Ama Atay'ın adaletinin tekledığı, sözün bir türlü içselleştiremediği bir şeyler kalır: Cinsellik ve kadınlar. Çıplak kalın bacaklı sevgili Bilge, bir türlü içsel, seveceğ bir imgeye dönüştürülemez. Hikmet'in gecekondudaki hayatıyla bir türlü bağdaştıramadığı bir imge olarak kalır, bu yüzden de ironinin karşı kutbu olmaktan çok, alay konusu olmaktan öteye gidemez: Eşyalara, sehpalara,

perdelere kök salmış, "evinde dikiş dikip koca bekleyeceğine felsefe okumuş", yabancı kültürü almış ciddi, eleştirmen, soğuk, İngiliz Bilge. Hikmet'in oyunlarına inanmayan, Mütercim Arifler'in, Tombalacı Akifler'in dünyasına yabancı, dışarıdaki hayata bağlı, hep aslına sadık kalan, "bu masalı değil, yalnızca kendi ağlamasını hatırlayacak" bir Bilge olarak kalır. Sevgi ise uzun hırkası ve terlikleriyle, sürekli uyuklamasıyla, heyecansızlığı ve öksüzlüğüyle, haksızlığa uğramış olması ama bunu bir türlü dile getiremeyişiyle, Bilge kadar alay konusu olmasa da, Hikmet'in içeremediği durgun bir hakikatin ifadesidir. *Tutunamayanlar*'da Turgut'un karısı Nermin ise Turgut'u Selim'den uzaklaştıran her şeyin, küçük burjuva aile yaşamının, yuvanın, salonsalamanjenin, yatakodasındaki pufun, oturmaodasındaki örtülerin, vazoların simgesi olmaktan kurtulamaz. *Tehlikeli Oyunlar*'ın ilk bakışta romanın geri kalan bölümlerine benzemeyen, Hikmet'in bilinç akışına göre biçimlenmemiş, daha düz bir anlatımla yazılmış "Sevgi Vesaire" bölümü, belki de Atay'ın, romanını dağıtmak pahasına Sevgi'yi Hikmet'in alaycı bakışından kurtarma, bir haksızlığı — kadınları, cinselliği bir türlü ironik dünyasına alamayışındaki haksızlığı— giderme çabası olarak yorumlanmalı.

Tutunamayanlar'ın Dili

Atay *Günlük*'te şöyle diyor: "Batı dünyasından bütünüyle farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma 'irrational' —Batının anladığından ayrı— bir görüş bu. İçinde, düşünenin farketmediği bir 'humour' olan, saf diyebileceğim bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, 'myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde."

Romantizm kaynaklı bakış bize çocukluğun, gerçeklerin ve aklın dünyasına karşı düş dünyasında kalabilmek olduğunu söyler. O zaman oyun, bu dünyanın dışında durmanın, yetişkinlerin dünyasına karşı durmanın ifadesi olarak görünür. Oğuz Atay da, bu tür Romantizme yabancı değildir. Özellikle de *Günlük*'te, birçok düşüncesini Romantizmin ikilikleri içinde ifade eder; akla karşı duyguyu, gelişmişliğe karşı saflığı, topluma karşı bireyi, resmiyete karşı oyunbazlığı, yetişkinliğe karşı çocukluğu, nihayet Batı'ya karşı Doğu'yu tercih eder, yakın bulur gibidir. Hatta bazen bunu bir üstünlük olarak gördüğü, hakikate daha yakın bulduğu da söylenebilir: "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle acı çekeriz. Hamlet'in meselesine katılırız, Platon bizi derinden sarsar. Batılı değerlendirir biz severiz." Bu, Atay'ın romantik, naif yönüdür; "biz"den söz eder, "biz neden onlar gibi olamıyoruz?" diye sorar; biz, yani Selim Işıklar, Turgut Özbenler, Hikmet Benollar, Hüsamettin

Albayımlar, Mustafa İnanlar, Nurhayat Hanımlar, Bakkal Rızalar, Tombalacı Arifler, Meyhaneci Kirkorlar... biz, canım insanlar, hepimiz...

İşte Atay'da ironinin bir görevi de bu naifliği, romantikliği dengelemek, duygunun sınırlarını çizmektir. Atay'ın dilinin, başka dillerin taklidine, parodiye dayalı bir dil olması da bunun ifadesi.

Tutunamayanlar'ın bir bölümünde, Turgut ile Metin meyhanede içerken, sarhoşların şarkısının salondan çıkıp şehri dolaşması ve meyhaneye geri dönüşü anlatılır: "Sarhoşların şarkısı yavaş yavaş salona yayıldı. Sıcakla birlikte merdivenleri tırmandı, günah odalarının içine, kapı altlarından sızdı, kapağı açık kömür sobalarına girdi, kurum dolu bacadan gecenin ortasına süzüldü. Gecenin sıcağında buharlaştı, eridi; yoldan geçenlerin elbiselerine, ruhlarına sindi. Otomobillerin açık pencerelerinden girdi, şoförlerin derilerinin altına işledi. Şoförler, ellerini radyolarının düğmelerine uzattılar, hafif müziği kapayıp Arap istasyonlarını aramaya başladılar. Şoför Emrullah, derisinin altında şarkının girdiği yeri, ortaparmağının, direksiyon sallamaktan sertleşmiş eklemini, hafifçe kaşıdı; aynı parmakla başını kaşıdı. Sarhoşların şarkısı, kelebek camından dışarı uçtu. İçerlemişti: beni Arap müziğiyle karıştırıyorlar, diye söylendi. Yayalar için yanan yeşil ışıktan yararlanarak karşıya geçti. Yükseldi. 'Hastayım yalnızım...' oldu ve kapanmakta olan bir meyhanede, İstatistik Umum Müdürlüğü kaleminden emekli Niyazi Beyle, tombalacı Akif'in fasılındaki peltek güfteye karıştı. Kapanan kepengin paslı aralığından sıyrılarak asfalta çıktı. Elinde çanta-radyo taşıyan bir işçinin omzuna kondu; yorulmuştu. Şehrin fakir mahallelerinden birine giden çamurlu bir otobüse bindiler. Eski otobüsün homurtuları arasında bir süre sesi duyulmadı. Işıklı yolları geride bıraktılar. Sesini biraz yükseltti işçinin radyosunda..."

Tutunamayanlar baştan aşağı bu dille, ironik olmadan yazılsaydı nasıl bir roman olurdu? Ya da 'hayat bize neden bu kadar zor geliyor?' sorusunun bütün tutunamayanlar için ortak bir cevabı; Selim Işık'ı, Turgut Özben'i, Şoför Emrullah'ı, Umum Müdürlüğü kaleminden Niyazi Bey'i, tombalacı Akif'i, elinde radyosu dolaşan işçiyi, şehrin fakir mahallelerinde yaşayanları buluşturan bir tutunamayanlar dili var mıdır? Ya da bu dil kendini ciddiye aldığında, kendini bir öneriye dönüştürdüğünde, kırık ve ızdırap dolu tangolardan ne farkı olacaktır? Bir farkı olacak mıdır?

Oğuz Atay'ın önemi, yeni bir yaşantıyı —iktidarla bağları seyrelmiş, hayattan çıkarı olmayan, beceriksiz ve işlevsiz kalmış, tutunamamış aydın yaşantısını— içerden, mesafesiz, bütün duygusuyla anlatabilmesi olduğu kadar; söz, kelimeler, nihayet edebiyat dahil bu yaşantının tutunabileceği, pozitif bir hakikate dönüşebileceği bir yer, bir an olmadığını, bunun ancak karşı çıkılan doğrularla birlikte var olabilecek bir negatiflik anı olduğunu da göstermesiydi.

Bu yüzden Atay'ın dili, iki şeyi birden içeriyor: Yazar hem kişileriyle özdeşleşiyor, duygusal bir bağ kuruyor; hem de anlattığı hakikatin parçalanıp çarpıtılmadan, gülünçleştirilmeden ciddiye alınamayacak bir hakikat olduğunu farkediyor, zihinle duyguyu bastırıyor, özdeşliği kırıp parçalıyor. *Tutunamayanlar*'ın ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın neredeyse tamamının başka dillerin taklidi, parodisi olan bir dille yazılmış olması, duygunun her görünüşünde abartılarak ciddi olmaktan çıkarılması, okuru birdenbire melodramla, ucuz bir duygusallık taklidiyle karşı karşıya bırakması da bu yüzden. Turgut'un, Selim'in ölümünden sonra, onu ararken konuştuğu dilde olduğu gibi: "Beni de al Selim; ölümden, unutulmaktan öteye götür. Birlikte tutunamayalım."

Böylece Atay'ın dili yalnızca, artık bir hamasete dönüşmüş kamusal bir dilin —ortaokul manzumelerinin, bayram nutuklarının, bayrak törenlerinin dilinin— parodisi olmakla kalmıyor, kamusal bir ifade kazanmış her türlü duygusal, "kişisel" dilin de parodisine dönüşüyor: Duygulu ölüm ilanlarının (Merhum Numan Beyin ve yaşayan Müzeyyen Hanımın oğlu, genç yaşında amansızca tutulduğu, zamansız bir hastalığın tesiri ve karanlık hayallerinin esiri... pazarı pazartesiye bağlayan gece vefat ederek kederli ailesini ve ona ümit bağlayanların cümlesini, bu arada, denizde, havada ve karada, her zaman ve her yerde, en karanlık meyhanelerde, tutunamamanın acısını dindirmek için, mağrurları biraz daha aşağıya —çok değil— indirmek için, tutunamayanları ve tutanamadığı halde çırpınanları kederlere boğarak...), tefrika roman ilanlarının (...pazar gününden itibaren altıncı sayfamızda, ilave renkli resimli nüshamızda, kalemini kalbine batırarak yazdığı satırları ve özel muhabirimizin ilgili makalesi...), içli alaturka şarkıların (yetmez mi bu elem, daha yıllarca mı sürsün), duygulu hayat arkadaşı ilanlarının (Isfarla'dan MYKL rumuzuyla mektup gönderen sayın hayranım soruyor: bilmem bu gönülle ben nasıl yaşayacağım), yaralı gönül muhabbetlerinin (beni çok ezdiler, çok horladılar albayım), acıklı melodramların (Bu yalnızlık dolu koca dünyada bütün tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi), resimli romanların (meğer hepsi rüyaymış), ölünün ardından yazılan duygulu yazıların, sefalet edebiyatının, tangoların parodisi olarak varolabilir.

Birşeyin daha farkındadır Atay: Edebiyat da çoktan ölmüş birinin arkasından konuşmaktır: Kendi yazma çabasıyla da dalga geçer, yazdıklarındaki duygu yükünü, popüler roman türlerinden, macera romanlarından, polisiye romanlardan, melodramlardan, mutlu sonlu duygulu ve romantik komedilerden alınma kalıplarla hafifletmeye çalışır: Turgut Özben bir Tutunamayanlar dizisi (Tutunamayanların Dönüşü, Tutunamayanların Sonu) yazmayı tasarlamaktadır, Turgut'un Selim'in ölümünden sonra Selim'i arayışı da zaman zaman bir polisiye roman taklidine dönüşür (Yanılıyorsunuz aziz dostum Doktor Vatson. Kendisi içine dönük bir insandı: hiç parmak izi bırakmış olduğunu sanmıyo-

rum). Selim'in hazırladığı Tutunamayanlar Ansiklopedisi'nin dili de (Hüseyin Bezenel: Türk ressamı ve tutunamayanı), bu ansiklopediye Turgut'un düştüğü ek de bir taklittir: Süleyman Kargı'ya şövalyelik unvanı verilir, tutunamayanların heykeli dikilir, hikâyeleri ortaokul kitaplarına alınır, fahri insanlık payesiyle ödüllendirilirler. Rockefeller'in kızı gelir, Selim'in şarkılarını satın alıp "pop music" yapar.

Böylece Atay iki yere birden vurur: Hem heykeli dikilenlerle, ortaokul tarih kitaplarıyla, paylerle alay eder, hem de ortak bir tutunamayanlık arayışının ("birlikte tutunamama"nın, Tutunamayanlar Lokallerinin, Acıma Bankalarının) komikliğini, tutunamamanın pozitif bir öneriye dönüştüğü an bütün sahiciliğini kaybedeceğini, gülünçleşeğini sezdirir.

Yalnız, burada bir koruma çabasından da söz etmeli. Atay, alay ettiği şeyi — tıpkı Turgut'un Selim'e yaptığı gibi— etrafına bir espri duvarı örerek, duygu cümlelerinin etrafını duygu parodileriyle örerek, başkalarından korur. "En büyük hazinemiz aklımızdır" diyerek, aklı herkesten önce kendisi gülünç kılarak, aklın soytarısı olmayı kendisi üstlenerek, başkalarının onu "gayri ciddiye" almasını engeller. Ya da tutunamamanın verdiği acıyla, oradaki duygusal içerikle önce kendisi dalga geçerek, onu melodramlaştırarak, onun başkalarına, ona düşmanca bakanlara alay konusu olmasını, başkalarının onu incitmesini engeller. Bu, kendi emeği, kendi romanı için de geçerli: *Tutunamayanlar*'ı örneğin Pardayanlar'a, Sherlock Holmes öykülerine, melodramlara, tefrika romanlara ya da iyilikle kötülüğün çatıştığı, soyut karakterlere yer veren ortaçağ ibret oyunlarına benzeterek, onu başka bir şeymiş gibi kılarak, duyguyu abartarak ucuzluğa vardırarak, kendi acısı ve isyanıyla kendisi dalga geçerek, onu gülünçleştirerek, başkalarının onu dışardan eleştirmesini, ucuz ve gülünç bulmasını engeller. Örneğin "şarkısı yarıda kaldı" der, hemen ardından bunu daha da abartıp geri alır: "Aklı karıda kaldı". Ya da "Bat dünya bat" der, ardından bunu da abartır: "İki gözün kör olsun da piyango bileti sat!" Ya da yazdıkları, sanki bir yaralı gönül muhabbetiymiş gibi yapar: "Yakında bir plağımız çıkıyor. Bütün şoförler çalacak arabalarında..."

Geriye bir şeyler kalır: Atay'ın koruduğu şeyler, insanın aklından bir türlü silemediği ama parçalanıp çarpıtılmadan söylenemeyecek şeyler, ancak bir espri duvarı içinde, şakadan bir duvar içinde varolabilecek şeyler, bazılarını ezen yaşatmayan şeyler, çocukken giyilen yamalı çoraplar, ırmakta yıkanırken elbiseleri suya atılan çingene çocuk, fakirleri, dilencileri ve ezilenleri görmemek için yıllarca sokağa çıkamayan Necmettin, askerde elbiseler dağıtılırken kaputuna itiraz etmeyen, birgün aniden deliriveren asker, bir gece sarhoşken denize girip boğulan Ahmet Aykal, "akıllı ya da akılsız bütün ezilenler, yani bizim caddedeki insanların çoğu, yani öcü geliyor diye küçükken beni korkuttukları çolak ve topal Deli Rüstem ile ben ve benimle birlikte bar kızı Leylâ

kendisine yüz vermedi diye intihara teşebbüs ederek beynine iki kurşun sıkan fakat ancak kafatasını delerek alay edenlerden kurtulmak için bütün hayatınca yolda kalpak giyerek dolaşmak zorunda kalan meyhaneci Hızır ve onunla birlikte ortaokulda kekemeliği ve garip mistik düşünceleriyle arkadaşlarının alay konusu olan ve şimdi havagazıyla intihar ettiği için ölmüş bulunan ve evlerindeki şecere ağacında taze yağlıboyayla yeni boyanmış yeşil, titrek bir yapraktan ibaret kalan Ercan ve Ercan'la birlikte annesi Rus babası İtalyan olan ve sınıfta ve bahçede paltosunu hiç çıkarmayan ve daima gözlüğü ve paltosuyla ilkokul birinci sınıf çocuklarıyla top oynayan ve gâvur diye ve kambur diye horlanan Altan ve Altan'la birlikte zeki ve siyah gözleriyle bana hep muhabbetle bakan ve yedi kardeşi ve annesiyle ve babasıyla ve teyzesiyle ve dayısıyla Evkaf apartmanının en üst katında labirent gibi karışık koridorlardaki yüzlerce odadan sadece birinde oturan ve sınıf birincisi olduğu halde ilkokuldan sonra elektrikçi çıraklığına başlayan Osman ve onunla birlikte bütün gülünçlüğüne rağmen aşağılığı sefaletinden sefaleti aşağılığından ileri gelen Mimar Cemil (Uluer) Turan ve Mimar Cemil'le birlikte sakat olduğu için hiç yürümeyen ve hep altını kirleten ve misafirler görmesin diye ve sosyetik annesi rahatsız olmasın diye yaz kış balkonda tutulan ve hep bağıran ve altına yapan ve güzel yüzüyle ve akıllı sözüyle beni büyüleyen ve balkonda yerde kendini oradan oraya atan zavallı Ayhan ve onunla birlikte bodrum kattaki evdeki yedi ve bahçedeki yirmi yedi kedisiyle yaşayan ve kimseye zararı dokunmayan ve ölmüş kocasını unutamayan Rus madam ve madamla birlikte yirmi iki yaşında veremden ölerek bizleri ve ailesini elemlere boğan ve Albay Sait Beyin biricik oğlu ve liseden dört defa kovulmuş olup senatoryumdan altı kere kaçan ve yağmurlu bir ilkbahar hastaneden son kaçışında ıslak elbiselerini çıkarmaya fırsat bulamadan kana boğulan Ertan ve onunla birlikte basit bir kamyon şoför muaviniyken lastik karaborsasından zengin olarak genç yaşta kumar denen illete tutulan ve bu uğurda servetini ve dostlarını kaybeden ve karısı ve kızı ve oğlu tarafından terkedilen ve metcliksiz kalan ve bir gün bir kahve köşesinde kendini vuran ve eski ve samimi aile dostumuz Orhan ve Orhan Beyle birlikte, Orhan Beyle olmaktan muhakkak gurur duyacak olan ve el kapısında dünyaya gözlerini açıp ve kaderi ve mesleği hizmetçilik olan ve komşumuz Saffetlerin üçüncü hizmetçisi Kezban yargıç kürsüsünde bulunacağız".

Oğuz Atay'da, karşılığını bulmamış bir adalet duygusu var.

MELİH CEVDET:
İKİNCİ YENİ'DEN SONRA

Orhan Koçak

Sorularıma da aklıma da lanet ederek arkasından koştum, onun köpürttüğü sulara kendimi keyifle bıraktım. Yıkanan etim, bedenim değildi, bir tahta parçasının üstüne boyalı kalemle yazılmış bir takım yazılardı, çivitli sular bu tahtanın yazılarını silip götürüyordu, geriye ne kalırsa onlardı asıl benim olan ve başımı sulardan çıkardıkça eski yazıların birbiri arkasına yok olduğunu görüyordum.

Böyle duşunurken, birden, aşkımın yok olup gittiği sanısına kapıldım. Çünkü ben, bir şey olarak ortadan silinmiştim, bir cins adı, genel ad olarak kalmıştım: Bir insan, bir erkek... İsterseniz şunları da ekleyebiliriz: Daha genç ve talihli. Evet, böyle bir kızla uzak bir köyün bir evinde yalnız kalabilmek talihi kolay bulunur şey miydi? Ama benim yerime, aşağı yukarı benim yaşımda başka birini koydunuz mu, hiçbir değişiklik olmuyordu. Kız bu kez onu seviyor, onunla yatıyordu. Masal yok oluyordu ve kendisi ile birlikte "ben"i de siliyordu. "Ben" silinince, "aşk"ın da sığınacağı bir yer kalmaz elbet.

M.C.A., *Raziye*

Gökyüzüdür zarı beynimizin,
Kuşlar, bulutlar gezinir içinde.

M.C.A., *Teknenin Ölümü*

Gök boş. Nereye bağlasam atımı.

M.C.A., *Güneşte*

Anday'ın şiirlerinde, onunla özdeşleşmek isteyen okuru durduran, geri iten, dışarda bırakan bir şey vardır. Kolayca sahiplenemeyiz onu, yaşantı sürekliliğimizin içine çekemeyiz. Belleğimize kaydolduğunda bile kendi içzamanımızın bir parçası olmaz, bize kendimizi açmaz, benliğimizi oluşturan tanıdık seslerin içinde başkasının sesi gibi, başkalığın sesi kalır. Her anı bizimle bir olan, bize kendimizi keşfettiren bir yolculuk gibi yaşayamayız bu şiiri.

Başka şiirler böyledir oysa. Şiirin okur için de bir "kendini tanıma" âni olduğu söylenir. Şairler, yaptıkları işin insan hayatıyla ve gündelik dille bağını düşünürken, şiirin okuyanda yarattığı bu apansız aydınlanma, tanıma ve anımsama duygusundan söz etmişlerdir. Çok eski bir şeyi yeniden bulmak gibi bir duygu: Hiç düşünmediğimiz ama sanki hep bildiğimiz bir gerçeğin söylenmesi, bulanık, kaçak bir yaşantının söze ve benliğe kazanılması, tanıdık olanla yabancı olan arasında kurulmuş anlık bir denklem, anımsama.

Ama *Tanıdık Dünya*'nın şairi, anımsamanın alanından değil, unutuşun aralığından sesleniyor bize. Yaşantının sürekliliğini değil, süreksizliğin yaşantısını duyuruyor. Tanıdığımızı sandığımız şeylerle aramızda duran boşluğun içine yerleşiyor. Her türlü sahiplenme duygusunu olumsuzlayan tanımsız doğa imgeleri dışında sığınacak bir yeri olmayan, yersiz *atopik* bir şiir: Ortak yaşantıda ya da sarsılmaz bir benlik duygusunun sürekliliğinde demir attığını sandığımız sözlerin ve görünüşlerin, düşüncenin ışığı altında nasıl da kolayca çözülüp gidebildiğini gösteriyor: "*O sabırsız, damıtık, büyü bilmez ışık, imgelemin bütün haritasını parça parça ediyordu*" ("Öğle Uykusundan Uyanırken").

Lirik şiirin Romantizm'den beri pek değişmeyen bir özelliği, öznenin ya da ben'in sürekliliğidir. Bu süreklilik Mallarme'de ve Rimbaud'da kırılır gibi olur ("Ben, başkasıyım") ama Gerçeküstücüler'de yeniden kurulur: Özne ya da bilinç, nesneyi ve bilinçdışını içine almak üzere genişler, şekil değiştirir, ama hep aynı ben olarak kalır. Modern lirikte bazı uç deneyler de vardır, sadece ben'i değil, ben'in içeriği, işlevi olan *yaşantıyı* da sorunlaştırır: Paul Celan'ı düşünüyorum. Anday da böyle bir uç deney: Yaşantının imkânsızlaştığı bir noktada yeni bir lirik şiir sunuyor. Belki de son lirik şiir.

Ne olursa olsun, bir güçlükle, bir engellenmeyle karşı karşıyayız: Öznenin kendi yaşantısıyla, okurun da şiirin öznesiyle özdeşleşmesini önleyen bir güçlük. Bu güçlükle yüzleşmeyi daha önce de denedim. Ama yanlış bir denemeydi o; engelin yanından dolaşmaya, yabancılığı aşinalığa dönüştürmeye, zorluğu kolaylık gibi okumaya çalışıyordu. Yarım kaldı. Bu, onun devamı değil, ikinci bir deneme. Anday'ın özgüllüğünü, İkinci Yeni ile bir karşılaştırma içinde ortaya koymayı amaçlıyor.

* * *

Bazı kültürel olgular vardır, kendi kavramlarıyla buluşamadıkları için yeterince anlaşılamamışlardır. Bazı tarihsel dönemler de böyle: Sınırlayıcı kavramdan yoksun kaldıkları için, ayrı bir dönem olup olmadıkları bile ortaya çıkmaz. Bulanık, sınırları belirsiz, görünmeyen bir yaşanmışlık olarak kalırlar.

Kavramlar, düşüncenin terörist aletleridir, varlığın sevgili belirsizliğini ihlal ederler: Keserek, budayarak, sıkıştırıp yoğunlaştırarak gerçekte sahip olmadığı

bir kesinlik kazandırmak isterler ona. Ama sınır-ötesinden söz edebilmek için bir sınır gerekir; kavram-dışı kalanı, kavramdan kaçanı tanıyabilmek için de yine kavramlara ihtiyaç vardır.

Türkiye'de 1950 sonrası edebiyatın yeniliği üzerinde çok duruldu. Ama bu yeniliği yakalayacak asıl kavram pek az telaffuz edildi. (Bunun önemli bir istisnası, İsmet Özel'in yazılarıdır. Bu yazı içinde yol gösterici olan bu metinlerden bazı bölümleri aşağıda aktaracağım.) Kavramlar, bir düşünceyle bir sözcüğün bitiştiği yerdir; düşüncenin dile değerek pıhtılaştığı, katılaştığı yer. Türkiye'de İkinci ve Yenilikçi Öykü'yle ilgili tartışmalarda bu bitişme genellikle gerçekleşmedi: Kavramın kendisini (düşünsel içeriğini) kullananlar, ona uygun sözcüğü aramadılar; sözcüğü kullananlar da onu kavramlaştırma gereğini duymadılar. Eksik kavram, *yaşantıydı*. Yeni edebiyatın yeniliğini ancak bu kavramın yardımıyla anlayabiliriz.[1]

Bir Kavramın Tarih-Öncesi

"Yaşantı" ve "deneyim" — çoğu zaman aynı anlamda kullanılan bu sözcükler, Türk kültürü için oldukça yeni bir kavrama işaret eder. Yakın zamanlara, 1950'lere kadar, Türkler'in yaşantıları değil, hayatları ya da ömürleri vardı. Tecrübeleri vardı. Önemli tarih, 1959'dur. Eski TDK'nın *Türkçe Sözlük*'ünün 1959 tarihli üçüncü basımında "yaşantı" sözcüğü yer almıyor. "Deneyim"in karşılığı ise şöyle: "Belirli bir amaçla belirli usul ve kurallara uygun olarak yapılan deney, tecrip." Son yıllarda eleman ilanlarında yerini deneyime bırakmaya başlayan eski "tecrübe" için de şu karşılığı veriyor aynı sözlük: "1. Deneme, sınama. 2. Görgü. 3. *fiz.* Deney." Bir de "yaşamak" sözcüğü var, anlam dünyası görünüşte daha zengin:

> 1. Hayatta olmak: *Dedeniz yaşıyor mu?* 2. Varlığını sürdürmek: *Balıklar suda yaşar.* 3. Oturmak, eğleşmek: *Köyde yaşamak, şehirde yaşamak.* 4. Geçinmek: *Bu kazançla yaşamak kolay değil.* 5. Şöyle veya böyle durumda bulunmak: *Bekâr yaşamak. Yalnız yaşamak. Kalabalık içinde yaşamak.* 6. *mec.* Sürdurmak: *Onun hatırası hep yaşayacak.* 7. *mec.* Hoş vakit geçirmek: *Onlar Adalarda, Boğaziçinde yaşıyorlar.* 8. Keyfi yerinde olmak: *Bu iş olursa yaşadık.*

Hayır, bu sözlükte yaşantı sözünün bu ülkede 1960'larda kazanmaya başladığı anlamın temel öğelerini bulamıyoruz. Bunlardan ilki, yaşantının geçmişten gelerek bugün içinden *geleceğe, yeniye, olmayana, bilinmeye açılan ucu, yoklukla karşılaşma eğilimidir.*

İkincisi, yaşantının *öznel* boyutu: Bireysel öznenin nesneyle, hayatın verileriyle karşılaşması ve bunları *yorumlayarak, dönüştürerek, çarpıtarak* kendi

özel kayıt sistemlerine geçirmesi, belleğine, benliğine yazması. Üçüncüsü, yaşantının geçmişten gelerek geleceğe açılsa bile, *şimdi*'yi değerlendirme, hatta yüceltme eğilimi: Şimdi ve burada olanın geçmiş ve geleceği kendinde toplaması, tek bir ânın içinde yoğunlaştırması. Bu öğelerin birlikte düşünülmesi, yaşantının sözlükte yeterince belirmeyen bir başka boyutunu da açığa çıkaracak: Öznel yaşantının görünürdeki (bilinçteki) *sürekliliği*; öznenin bütün karşılaşmalarında hep aynı beni sürdürme eğilimi; her şeye geçme ve her şeyi kendi içine çekme yeteneği. Öyleyse, felsefi terimlerle, bir *Özne-nesne birliği* olarak düşünebiliriz yaşantıyı.[2]

Ama 1959'dayız. Yaşantının alanı, resmi sözlükte, hayatın, ömrün, görgünün ve bilimsel deneyin işgali altında henüz.

Hayat çok genel bir kavramdır, her şeydir, her şeye karşın sürüp gidendir. Bir süreklilik anlamı taşısa da, yaşantının öznel sürekliliğinden farklıdır bu: Yeniyi, olmayanı, bilinmeyeni içermez. Yaşantının bilinmeyeni, her zaman bir boşluğu, bir hiçleşme ya da hiçlikten çıkamama olasılığını da birlikte getirir; yaşantının hırsla, istekle nesneye yönelmesi ve hayatın verilerine sarılması da bundandır, kendisine hep eşlik eden bu kayıp duygusundan, hiçliğe geri dönme korkusundandır. Hayat bu korkuyu tanımaz, çünkü her zaman oradadır: "Ben" yokolduğu zaman, o kalacaktır. Bir risk değil, bir dayanaktır. Ruhsal değildir, fiziksel de sayılmaz: Organiktir. Daha doğrusu, bir organizma eğretilemesidir. Ve bireysel değil, geneldir, kamusaldır. Edebi yeniliğimizde hayatı en çok Nazım Hikmet temsil eder. Nazım'ın bütün orta dönem şiirleri hayat eğretilemesinin egemenliği altındadır. (1960 sonrasında Nazım'ı keşfeden genç şairler, hayat kavramını mutlaklaştırır ve yaşantıya karşı ileri sürülen bir seçenek, bir *öneri* haline getirirken, aslında onu yine bir yaşantıya, bir deneye, her an kanıtlanması gereken bir iddiaya indirgediklerinin farkında mıydılar? Hayat yaşantının rakibi değil, nihai dayanağıdır. Bu mutlaklaştırma, hayat kavramını Nazım'daki özgüveninden yoksun bıraktı. Geriye ne kaldı? Hep kendinden emin olmak çabası: Bir yaşantı, mümkün yaşantılardan biri.)

Ömür. Yahya Kemal'in mıntıkası.[3] Ve alaturka şarkıların. Hayattan daha eski, daha klasik, çünkü daha sınırlanmış ve lokal bir kavram. Ömür dışardan verilir özneye; özne sadece mütevekkil (ya da isyankâr) taşıyıcısıdır onun. Sonsuzluk yanılsamasını dışlamıştır. Ama kendi sınırlı süresi içinde de hayattan kâm almaya bakar, onun sunduklarına değer verir. Ömrün yaşantıya açılma olasılığı yok değildir. Düşüncesiz hazcılıktan uzaklaştığı, "latife"nin alanından çıktığı, stoacılığa, çileciliğe, yaşantının en eski biçimsel ifadelerinden biri olan trajediye yaklaştığı ölçüde bu olasılık da artar. Eskilerin bencil kişileri ayıplarken kullandığı "tenperver" sözü, ömür kültürünün içinde bu yönde bir gerilim olduğunu gösterir. Yahya Kemal de "acıların tadından söz ettiği yazılarında ve bazı şiirlerinde, bir yalnızlık eğitiminin kalabalık sofralarda bile

bir yaşantı alanı açabileceğini göstermiştir.[4] Ömrün yaşantıya yer açması, boşlukla yüzyüze gelmesine bağlıdır. Bu, bazen insanı yaşadığı ana mıhlayan bir ölüm korkusundan doğar, bazen de ağır bir yükten kurtulmanın sonucunda gelen apansız bir ferahlama ve yaşama sevinci olarak belirir. Cahit Sıtkı ve Ziya Osman Saba ilkinin örneğiyse, Orhan Veli ve Garip de ikincinin sözcüsüdür. İki durumda da, ömür, bireysel hayat, kendi doğal, geleneksel, kültürel dokusundan uzaklaşma ve bağımsızlaşma eğilimi içine girmiştir.

Sözlükte tecrübenin karşılığı olarak verilen *görgü*, bu kavramlar içinde yaşantıya en yabancı olanıdır. İster adab-ı muaşeret anlamında alalım, ister birikmiş ve aktarılmış deney anlamında, görgü her zaman çoktan tamamlanmış ve özneye dıştan verilmiş bir bilgi bütününe işaret eder. Görgünün varlığı duyulmaz; ancak eksikliği ya da fazlalığı farkedilir. Bir yaşantı ya da deney konusu değildir çünkü: Görgüyü denemeye, yaşa(nıla)maya, ona yeni kurallar eklemeye yeltenen kişi, sadece görgüsüzlük yapmış olur. Ama yaşantının kaynaklarından biri de bu görgüsüzlüktür, yaşantıyı örten kamusal ya da geleneksel zarın birden yırtılmasını ve ham deneyin belirmesini sağlayan bu toyluktur.[5] Devrilen bir çamdan, kırılan bir pottan sonra gelen utanç, düşüncenin kendi üstüne dönmesinin, Hegel'in ünlü deyimiyle "öz-bilincin" doğum anlarından biridir. Yaşantıya geçiş, öz-bilinçle başlar. Başkasının görgüsü, ona hayran olan ya da gülünç bulan kişide bir yaşantı içeriğine dönüşür. Sözgelimi Tanpınar'ın Yahya Kemal hayranlığı bir yaşantıdır, çünkü hiçbir zaman ustası gibi yazmayacağını, onun gibi olmayacağını bilir: Aradaki mesafe, özbilinci kışkırtan ve besleyen boşluktur.

Belki tuhaf görünebilir, akraba kavramlardan yaşantıya en yakın olan, yaşantının sözcülüğünü üstlenmiş bütün düşünce ve sanat akımlarının (romantizm, Baudelaire sonrası simgecilik, izlenimcilik, dışavurumculuk, anarşizm, varoluşçuluk) reddettiği ya da uzak durduğu *bilimsel deney*dir. Yaşantıda da bilimsel deneyin kökeninde yatan sınama ve el yordamı pratiklerini andıran bir ürkeklik, bir kararsızlık vardır. Bilimsel deney de yaşantı gibi bilinmeyenin alanına girer, oradan toprak kazanır, ek bilgi sağlar, yokluğu varlığa dönüştürür. İkisinin de bir ayağı boşluktadır, ikisi de özneyle nesne (hayat) arasındaki bir bölünmeden beslenir (deney, konuyu bilim adamının öznelliğinin, duygu ve iradesinin ötesine yerleştiren soğukluğu ve tarafsızlığıyla; yaşantı, her an nesnesiz kalma ve çıktığı boşluğa geri dönme korkusuyla). Benzerlik de burada biter. Bilimsel deneyde sınanacak önerme önceden bellidir, deneyin dışında formüle edilmiş bir cümledir; yaşantı kendi doğrusunu önceden bilmez, deney içinde oluşturur. Özne-nesne ayrılığı bilimle birlikte sürüp gidecektir, bilimsel ilerlemenin koşuludur. Yaşantı ise bu ayrılığın bir an için aşılmasıdır, sonsuzluk yanılsamasına da kayabilen bir anın boyutları içinde aşılır gibi olmasıdır.

Hiçbiri karşılamıyor. 1950'lerin sonlarına kadar Türk kültüründe yeri yoktur yaşantının — hem sözcüğün hem de kavramın.

Bu eksiklik, kültürün kendisince hissedilmemiş değildir. Yahya Kemal, bir yandan yeni yazarların "benlik taşkınlığından" ve "orijinal olmak" hevesinden söz ederken (1930'lar), bir yandan da eski edebiyattaki "muhayyile noksanı"ndan yakınır.[6] Abdülhak Şinasi de *Fahim Bey*'de, Osmanlı'nın her konuya bir "latife" hafifliği ve yüzeyselliği içinde yaklaştığını söyler. Sorunu daha genel bir tartışma çevresine taşıyan, beklenebileceği gibi Tanpınar'dır; 1936'da şu soruyu yöneltir:

> Gazetelerimizde ve hayatımızda yer tutan meselelerin hemen hepsi Türk romanına geçmiştir (...) Türk romanı günü gününe yaşayışımızla alakadar. Fakat buna rağmen bu romanı çok defa suni bulmamak, cansızlığına isyan etmemek, hatta realite ile arasında bir münasebet tesis edebilmek de pek az mümkün (...) Hayatımız dardır, karışıktır. İyi ama bu hayat nihayet vardır ve yaşıyoruz, seviyoruz, nefret ediyor, ıztırap çekiyor, ölüyoruz. Bir romancı için bu kadarı yetmez mi? Bir tek insanın ıztırap çektiği yerde insanlara söylenebilecek her şey vardır (...) Fakat buna rağmen olmuyor, niçin?

Sorunun cevabı, "Türkçe('nin) henüz ferde ait teessüsle başlayan *tecrübe dediğimiz şeyi* tanımamasıdır".[7] Ahmet Hamdi, son yazılarından birinde, 1960'ta *Cumhuriyet*'te çıkan "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" makalesinde de benzer bir düşünce ileri sürer:

> Deli Petro'nun hayranı olan bir şair, bu hükümdarın ölümüne ağladığı meşhur mersiyede "Sen aramıza şahsi tecrübe denen şeyi getirdin" diye onu öğer (...) Şarkla Garp arasındaki fark, işte bu yaptığı işi şahsen yaşamak, onun vasıtası ile realitenin içine iyiden iyiye yerleşme keyfiyetidir.

Dikkat edilirse, bu son yazıda, Tanpınar'ın Türk edebiyatındaki "ferdi teessüs" ve "şahsi tecrübe" eksikliğinden artık güncel bir sorun olarak söz etmediği, sadece "Doğu" ve "Batı" idelerini karşılaştırdığı görülebilir. 1960 sonbaharına gelindiğinde bir şeyler değişmiştir. Belgelere dönelim: TDK sözlüğünün yeni basımına "yaşantı"nın kabul edildiğini ve "yaşamak" fiilinin daha önceki sekiz karşılığına bir dokuzuncunun eklendiğini göreceğiz: "Bir durumu yaşar gibi olmak, bir durumla özdeşleşmek, duymak, hissetmek."

Öznelliğin payı belirginleşmiştir: Yaşanan olayın *içselleştirilmesinden* (özdeşleşmek, duymak) söz ediliyor. Bir şeyler değişmiştir ve bu değişim, yaşamanın bilinen sekiz anlamından da kendi aralarında oynaşmaya başlayarak bir dokuzuncuyu doğurmalarına yol açmıştır.[8]

İkinci Yeni'nin Modernizmi

İsmet Özel, Türk şiirinin son modern aulımı 1954-59'da yaptığını söylemişti. Şiirde "İkinci Yeni" adı verilen ama ilk çıkışını düzyazıda yapan yaşantı edebiyatı, yaşantı olarak edebiyat, bu yıllarda doğdu: Yeni bir akım değil, yeni edebiyatın kendisiydi.[9]

Abarttığım söylenebilir: Düzyazının 1930'larda Sait Faik'le yaşantılaştığı, şiirde yeniliğin Nazım Hikmet ya da Fazıl Hüsnü'yle, yenilikçiliğin de Garip'le geldiği ileri sürülebilir. Doğrudur bunlar. Garip, yaptığı yıkım çalışmasıyla şiirde bir tür "sıfır noktası" yaratarak edebiyatın çıplak deneyle buluşabileceği alanı açtı. E.A.Poe'dan beri yeninin şaşmaz belirtisi olmuş bir ürpertiyi Türkçe'ye Dağlarca getirdi. Bunlar doğru. Düzyazıda Sabahattin Ali'den, hatta Reşat Nuri'den (*Miskinler Tekkesi*), şiirde de Diranas'tan, Asaf Halet'ten, Necip Fazıl'dan söz edilebilir. İkinci Yeni'nin farkı şurada: *Yaşantıyı "tek otorite" olarak benimsemiş; onun peşinde, önceden bilmediği bir yere sürüklenmeyi göze almıştı.*[10]

Bu tutum, İkinci Yeni'nin (ve yenilikçi öykünün) bazı ortak yönlerini açıklayabilir. Saydam olmayan bir dili vardır. Ama sadece şiirin göndergesinin uzaklaşması, anlattığı şeyin seçilmez olması anlamında değil (bu, daha önce de görülür). Yeni olan, dilin nerdeyse fiziksel bir *koyuluk* kazanması, mayalanması, yeni bir kıvam almasıdır. Yenidir bu koyuluk, geleneğin yığdıklarından ("görgüden", mazmundan) gelen bir kıvam değildir: Garip'in ve kendi geçmişini silen Cumhuriyet'in *boş arsası* üzerinde oluştu bu şiir, öncesi yoktu, kendine sonradan bir köken, bir tarih-öncesi yaratacaktı. Yeni koyuluk, şiirin yaşantıya açılmasıyla ilgilidir. İkinci Yeni, günaha kayar gibi sürüklendi yaşantıya, sınırları çiğneyerek, hazla ve utançla.[11]

Bu noktada, 1950-sonrası şiirini Garip'le karşılaştırabiliriz. Utanç duygusu İkinci Yeni'de, en çok Turgut Uyar ve Cemal Süreya'da *belirtisel* bir değer kazanır, bir motif haline gelir.[12] Oysa Garip'te, bir Orhan Veli veya bir Celal Sılay'da utanç yoktur, kızgınlık ve alay vardır. Bu şairler, "rezaleti bilinçli olarak üstlenirken" (C. Süreya) utancın üstünden atlayarak alaya, yani aklın alanına geçerler. Kızgınlık ve alay, *zihinsel* tutumlardır, yaşantının birliğini parçalar, özneyi nesneden ayırırlar. (Genellikle kendimize kızmayız, genellikle başkalarıyla alay ederiz, arada bir mesafe kalır.) Utançsa sözcüğün varoluşsal anlamıyla bir yaşantıdır, gövdeyle ruhun ya da özneyle nesnenin birbirine karıştığı yapışkan bir duygudur[13] ve hemen her zaman bedensel sonuçları vardır. (Kendi davranışlarımızdan utanırız, içimizdeki duygular bize utanç verir, kızarırız.) Kızgınlık ve alay, boşalma davranışlarıdır: Kendi içimizde tuta-

madığımız bir dürtüyü ya da duyguyu hemen başalarına yüklememizi, dışa atmamızı sağlarlar. Mahremiyeti, iç yaşantıyı yadsırlar. Utançsa bir doluluktur, bir iç deney: Kızaran özne, birdenbire, kendi içinde yükselen, sadece kendine ait bir ayıpla dolduğunu hissetmiştir. İkinci Yeni şiirin koyuluğu da bu dolulukla, davranışın içselleşmesiyle ilgilidir.

Eski edebiyatta şairin öfkeleri, hayranlıkları, hatta düşünceleri vardı; sonra düşleri ve kuruntuları da oldu, şaşkınlıkları ve apansız sevinçleri oldu; yeniye geçerken bir eğretilik ve nedensizlik duygusuyla tanıştı, bir yadırgama duydu (Anday'ın Garip dönemi). Ama bunlar onu kamusal dilden koparmadı, yabancılaştırmadı, görece saydam bir kültür ve iletişim dilinin çok uzağına düşürmedi. Çünkü hiçbir davranışını bir iç deney, bir öznel yaşantı olarak sahiplenmiyordu: Yaşadıklarıyla kendisi arasında kamunun (cemaatın, dinin, devletin, kültürün) işaretleri, kodları vardı; davranışlarını kendisi değil, bu kodlar anlamlandırıyordu; sözcüklerin anlam ufkunu çizen de onlardı. Bu yüzden, anlam içte değil dıştaydı; yaratılan bir şey değil, önceden verilmiş bir şeydi; içkin değil, aşkındı: Olmak için, özneyi aşan, ondan önce de varolan bir otoritenin onayına muhtaçtı.[14] Ve bu onay her zaman vardı, çünkü sözcüklerin içi zaten bir onay merciince doldurulyordu. Herkes ortak bir anlam dünyasında buluştuğu için de eski şiirin dili saydamdı (mazmunları hemen tercüme edilebiliyordu); bölünmeyle gelen bir kararsızlığa, anlamlandırma güçlüğünün getirdiği bir bulanmaya, koyulaşmaya kapalıydı: Dıştan verilen ve her şeyi içine alan anlam, sözcüklerin yalnızlığını, maddeselliğini, fiziksel, duyusal niteliğini daha baştan dumura uğratıyordu. Ses, burada, anlamın süsü olmaktan öteye geçemezdi. İkinci Yeni, bireyin bütün'den ayrılmasıyla dilin bulanmasını aynı deney olarak yaşadı: Özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlamı hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla buluştuğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini, iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi üstlendi.[15]

Garip ve daha öncekiler, bildikleri bir ortamda, bildikleri bir dille konuşuyorlardı. Şiirin hedefi oldukça açıktı onlar için: Bir "güzellik" yaratmak; bir siyasal ya da toplumsal davayı savunmak; aşkın bir varlıkla yakınlık kurmak, onun görünüşü ya da simgesi olmak; aşk, yalnızlık ve ölüm gibi evrensel, ebedi temaları terennüm etmek... Bunlar, şiire dıştan verilmiş amaçlardı; birer *konvansiyondu* hepsi. Garip şiirin hedefinin daha "içkin" olduğu söylenebilir belki, şiirin içinden geliyordu: Eski şiirle alay etmek, onu yıkmak. Ama bu da çok belli, çok açık bir hedefti; yıkmak istediği şeyin sınırlılığı, belirlenmişliği, Garip şiirin de sınırlı, fazla belirlenmiş bir şiir olmasına yol açmıştı. İkinci Yeni, *bilmemenin* alanına yerleşti önce, enerjisini buradan aldı. Kullandığı sözcüklerin anlamını, bir anlamı olduğunu, elbet biliyordu; ama bu

sözcüklerin, bu anlamların nereye varabileceğini, nereye sürüklenebileceğini bilmiyordu.[16] Bunu, şiir içinde, şiirin kendisiyle anlamak istedi. Bu davranış, şiirin yapısı, dokusunu da dönüştürecekti.

1950'den sonra, şiirde bir *dinleme sesi* duyulur: Şair, kullandığı sözcükleri dinliyor gibidir. (Sadece İlhan Berk'te, sözcükleri bir çocuk saflığı içinde evirip çeviren, onları anlamaya çalışan İlhan Berk'te değil, bütün İkinci Yeni'de görülür bu.) Sözcüklerin çevresinde bu dikkatin, bu dinleyişin yarattığı bir boşluk, bir sessizlik, bir tür elektrik alanı oluşmuştur. Her şair sözcükleri dinler, mesleğidir bu. İkinci Yeni şairleri kendi vücutlarının sesini dinler gibi dinlediler sözcüklerin sesini. Yeni bir kıta gibiydi kendi varlıkları: Bu varlığı ilk kez yokluyor, araştırıyorlardı. Şiirin *hemen* bir anlam kazanmasını, bir düşünme kalıbının içine rahatça yerleşmesini beklemediler. Sözcükleri yoklarken sesin nereden hangi yaşantıdan geldiğini, hangi yaşantıyı açabileceğini hangi ölüyü diriltebileceğini anlamaya çalıştılar. Ve bunu şiirden önce değil, *şiirin içinde* yaptılar: Yaşanıp, şiirin dışında gerçekleşen, tamamlanan ve sonradan süslenerek şiire *aktarılan* bir şey değildi. Şiir, önceden varolmayan bir anlamın araştırılması olarak, yaşantının kendisiydi.[17] Yaşıyordu: Arıyor, aranıyor, dinliyor, bekliyordu. Yaşantıydı: Dolmak isteyen, dolan bir boşluktu.

Cemal Süreya'nın Nazım Hikmet'le İkinci Yeni'deki görüntü düzenini karşılaştırırken öne sürdüğü *imgenin bağımsızlaşması* olgusu da buna dayanır. Yaşantının şimdi'si, geçmişten ve gelecekten bağımsız bir önem kazanıyor, geçmişi ve geleceği de kendi içinde toplayan yoğunlaşmış bir imge halinde patlıyordu: Anlatının, öykülemenin dizisel mantığını bir an için yırtarak.[18]

Ama bunun öznel yaşantının birliğini, sürekliliğini parçaladığı da söylenemez. İkinci Yeni'de, eğretileme, ilk kez hedefi belli ve işlevi sınırlı (sevgiliyi padişaha benzetmek, somut varlığı soyut, aşkın varlığa benzetmek, vb.) bir söz sanatı olmaktan çıkarak, gerçek bir dönüşümler ekonomisi haline geldi: İstek, fiziksel ya da ruhsal acı, utanç ve coşku, yas ve sevinç, görme, işitme dokunma duyuları, tek bir şiirin çerçevesi içinde ya da şiirden şiire, durmadan birbirine dönüşüyordu. (C.Süreya: "*Muhammed dermiş ki hediyeler veriniz / Cinsel tarafı düşün hediyelerdeki / Beş duyunun birliğini görmek istersen / Yaklaştır şurama usulca bas harçerini*".[19]

Şunu anlatmak istedim bütün bu bölümde: İkinci Yeni'de yaşantının birliğini, özne nesne buluşmasını sağlayan, yaşantı anlarının birbirinden tümüyle kopmasını ve şiirin de bir tür "şizo-dil"e dönüşmesini önleyen şey, *ben'in devamlılığıydı*. Özne, bütün metamorfozları içinde kendini sürdürüyor, doluyor, boşalıyor, doluyordu. Edip Cansever'in kendinden geçme, coşku ve yitip gitme deneyimini kaydeden şiirlerinden birinin son dizeleri, bunu daha iyi anlatacaktır:

Akşam geri verince bana gözlerimi
Şehir de kayboldu denizin durgunluğu da
Bir anka kuşu yeniden kanyorken küllerini
Bir kaya oyuğu kendini alışamıyorken boşluğa
Dedim, deniz de bendim, düşleyen de denizi
Ve sabah olur olmaz üstünde derinliğimin
Bir gülümseme gibi bulacağım kendimi.

("Ölü Sirenler")

Yaşantı ânı, İkinci Yeni'yi yalnız eski şiirden değil, bugün yazılanlardan da ayırır. Bu şiirin geçmişe dönük bir etkisi de oldu: Şiir yeniden değerlendirildi; yeni koyuluk, "imgecilik" adı altında, bir tür zorunluluk kazandı; içinden geçilecek bir deneye, bir sınava dönüştü. Ama İkinci Yeni de hep aynı doluluk anında kalmadı; daha tenha, daha seyrelmiş bir şiire gitti. Yaşantının imkânsızlığını, hatta başından beri bir yanılsama, bir aldanış olduğunu mu görmüştü? Bilmiyorum. Şu söylenebilir: Bu şiirin asıl *tour de force*'unu, ölümcül perendesini gerçekleştirdiği yer, yaşantının kökensel boşluğunu görüp de o boşluğun içine düşmemeyi başardığı yerdir: Hayatta kalmış ip cambazının artık hayata inanamadığı, ölmüş olmakla sağ kalmış olmak arasındaki çok önemsiz farkın da gelip şiire eşitlendiği, şiir olarak doğduğu yer.

İkinci Yeni, kendi dönüş(üm)leri içinde kendinden öncekileri etkilemekle kalmadı, onlardan da etkilendi. Onları ilk kez kendi şiirini yazarken anladığı, gerçekten "işittiği" de söylenebilir. Ama böylece benimsedikleri arasında Melih Cevdet Anday yoktu. Karşılıklıydı bu ilgisizlik. Ama iyi şiirden söz ediyoruz, öyleyse zorunluluğun dünyasındayız, biçim yasalarının dünyasında: Burada en bakir rastlantı bile bir zorunluluğun temsilcisi gibi davranmak zorundadır, yoksa önemsizleşir. Bu iki şiir arasında da böyle bir bağ var mıdır? İkinci Yeni'de sonradan yaşantıyı seyreltecek, şiiri eleyecek olan şeyin, Anday'da başından yaşantıyı durduran ama 1960'tan sonra ona *farklı* bir koyuluğu, *farklı* bir zorluğu deneme imkânı veren şeyle bir ilişkisi olabilir mi? Nedir bu "şey", "şeyler"?

Anday, tam altı yıllık bir aradan sonra (1956-1962), daha önce kendi açmış olduğu boş alan üzerinde yeni bir yoğunluğa çalışmaya başladı. Ama artık boş alandan değil, "alansızlıktan" söz etmek gerekiyor: *Ben, bireysel özne, "aşkın sığınacağı yer", silinmeye başlamıştı.* Garip'le ve asıl İkinci Yeni'yle şiiri ele geçiren kişisel özne sönüyordu. Ama onun yerini alan da eski şiirin tarihsel ve kolektif öznesi (Yahya Kemal) değildi. Bir yer ve bir zamana ka-

yıtlı olan ampirik, somut, kişisel öznenin yerini, sadece bir dilbilgisi kuralı olan soyut, bir nokta olan özne alıyordu: Rasyonalizmin öznesi, Descartes'ın bütün yaşantı içeriklerini yadsıyarak ulaştığı soyut yaşantı *olasılığı*, "düşünüyorum, öyleyse varım" cümlesinin ben'i.

İki Anday var: 1956'dan önceki ve 1962'den sonraki. Arada bir silinme, hiçleşme bölgesi yer alıyor. Birincisinin içinden İkinci Yeni'ye baktım ve yaşantının doğumunu gördüm. İkinci Yeni'nin içinden ikinci Anday'a bakıyorum şimdi: Yaşantının söndüğü, yitirildiği yerde, hayatın, bir tür hayatın bulunabileceğini öğreniyorum. Bunu anlatacağım.

Olmayan Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler

Anday'ın şiirinin burada önerilen yaşantı kavramını olumsuzladığını öne sürdüm. Ama yaşantıyı henüz tanımamış bir şiirden değil, ondan çoktan vazgeçmiş bir şiirden söz ediyoruz, ya da baştan reddetmiş. Eğer bir doluş anıysa yaşantı, her nabız vuruşuyla yeniden duyduğumuz bir doluluksa, Anday'ın şiiri de bu vuruşlar arasındaki susuş anlarına denk düşer. İkinci Yeni'nin bir limit eğrisi üzerinde hep yaklaştığı boşluk, Anday için bir çıkış noktasıdır, çıkış ve varış. Cansever'in Anka motifini işleyen şiiri, bir kavuşma restorasyon ve birlik cümlesiyle noktalanıyordu: "*Bir gülümseme gibi bulacağım kendimi*". Anday'ın "Teknenin Ölümü" şiiri de bir yangın motifini işler: "Gecenin huysuz karanlığından" sıntıneye düşen "düşcül ateşböceği", tekneyi tutuşturur, yakar. Ama küllerden yeniden doğmak diye birşey yoktur burada; şiir şöyle biter:

> Kesik baş çapa, iplerim, küreklerim
> Kumsalda şaşkın bir yığındır şimdi.
> Tüter el ayak, tüter ıslak odun,
> Denizin uzaklardan getirdiği
> Yabancı, anlamsız bir şeyim.

Restorasyon, parçaların kurtarılması ve birleştirilmesi, burada imkânsızdır: Uzaklık, başkalık ve bölünmüşlük, her zaman anlama ve bütünlüğe üstün gelecektir. Yangını başlatan şeyin küçüklüğü (ateşböceği!) aslında yangının *her zaman çoktan başlamış ve bitmiş* olduğunu anlatır: Bir düş ("düşcül ateşböceği"), bir yokluk, ancak başka bir düşü, başka bir yokluğu tutuşturabilir çünkü.

Bir karşılaştırma daha yapabiliriz, yine Cansever'le (İkinci Yeni'de motif ve imgeleriyle M.C.A.'a yine de en yakın şair). *Kirli Ağustos*'un önemli şiirlerinden birinde, "Bir Yitişten Sonra"da, şöyle bir cümle vardır: "*Biri öldüyse çok geç / biri öldüyse çok erken belki*". Anday'ın son kitabındaki "Tekleyen

Gece" şiirinin ilk ikliği de şöyle:

İvedi bir dünya bu, her şey erken
Ve her şey geç, gün tutulacak biz uyurken.

Cansever'deki daha yumuşak, özlemli sesle "Teklcyen Gece"nin hiç teklemeyen, bütün fazlalıklardan arınmış, berrak ama katı sesi arasındaki farklılığı bir yana bırakırsak, iki şiirin de aynı motifi, *orada olmamak, denk düşmemek* motifini işlediğini söyleyebiliriz. İki şiir de bu motifi bir ikiliyle, geç-erken ikilisiyle verir. Ama Cansever'de ikilinin baskın terimi, son sözü söyleyen terimi, "erken"dir ve bu da onun şiirine daha umutlu, yaşantıya açık bir boyut kazandırır: Geç gelen adam, yaşantı olasılığını artık kaçırmıştır; oysa erken gelen bekleyebilir, umabilir, Anday'da son sözü "geç kalmak" söyler: Bu ivedi dünyada her şey her zaman çoktan olmuş bitmiştir, hiçbir yaşantıya yetişemeyiz; yaşantımızla (uyku) bu yaşantıyı doldurabilecek içerik (gün tutulması) arasında giderilmez bir uzaklık, uyumsuzluk vardır: Biz orada değiliz, o da burada değil.

Anday'ın şiirlerinde şekillenen, bir yokluk estetiğidir: Uzaklığın, ayrılmanın, başkalığın, burada olmamanın, *dile gelmemenin* estetiği. Yaygın bir etki alanı bulamamış olmasının bir nedeni budur kanımca. 1970'lerde ve sonrasında herkesin şiirlerine benzeyen şeyler yazıldı; hiçbiri Anday'ınkine benzemiyordu. Şu anlamlıdır: 1980'den önce, radikal bir dünya görüşü ile modernist şiir arasında bağ kurmaya yönelen Mehmet Doğan gibi bir eleştirmenin ele aldığı, önerdiği şairler arasında O.Rifat, E.Cansever, hatta Necatigil vardır da, Anday yoktur (Bkz., Mehmet Doğan, *Şiirin Yalnızlığı*). Türkiye'de her şeyin, hayatın, sanatın, siyasal pratiğin, hatta ekonomik kalkınmanın *yaşantı modeline* göre düşünüldüğü yıllardır: Geçmişin bugünde yoğunlaşması, geleceğe açılma, yeninin fethedilmesi, bazen hüzün, her zaman umut. Bir örnek vermek isterim. Tomris Uyar, 1972-73 yıllarında *Yeni Dergi*'de öykü üzerine önemli bir yazı dizisi yayımlamıştı; yaşantı estetiğinin temel kavramlarından biri olan *epiphany* (apansız aydınlanış, tek bir anın kendinden büyük bir hakikatle dolması) üzerinde duruyor ve bununla öykü kişisinin değişmesi, olgunlaşması arasında bağ kuruyordu.[20]

> Hikâyeyi, bir vuruşta bir parıltı yaratan, okurda *yıllar sonrasının algılarını hazırlayan*, kısaca okuru *değiştiren* bir sanat olarak kabul ediyor(uz) (...) Çağdaş hikâye, insani bir gerçekliği bir aydınlanma anı çevresinde gelişturen bir sanat türü (...) İlk anlamıyla bir "çakma", bir "gerçekle yüzyüze geliş"tir aydınlanma; yazarın, okurun, hikâye kişisinin birdenbire bir gerçeği ayırdetmesi, bir *çözüme varmasıdır* (...) Her hikâyede bir aydınlanış, bir seziş, bir *uyanış* (vardır).

Tomris Uyar, aynı yazıda, aydınlanma kavramını *zaman* ve *yaşantı* kavramlarına da bağlamıştı: "Çağdaş hikâyeci (ki *geriye ve ileriye doğru işleyebilen* bir saati vardır) (...) isterse 'titrek bacaklı bir tayın rahat sağrılı bir kısrak' olmasıyla sezdirir geçen zamanı, isterse yıkılan bir duvar ve onun yerine kurulan bir otelle. Üstelik *gücünü denenmişlikten, yaşanmışlıktan alan bir imge,* görülerek kavranan bir imge, tasarlanmış bir tümceden çok daha kolay kalabilir akılda." Bu düşünceler, 1950 sonrası şiir için de geçerlidir.

Anday, işlemeyen saatin şairi olarak görünür, "*bir yere gitmeyen yel*"in şairi: Çalışması, yaşantısızlık temasının, olmamak temasının çevresinde gelişmiştir. *Yaşantısızlık, öznel gelişmeyi, süreç, ilerleme ve olgunlaşma düşüncelerini dışarda bırakır.* Zamanı bir tekrar olarak kavrar, bir sarkaç hareketi olarak yorumlar.

Soğuk bir şair olarak görüldü Anday. Eleştirmenler, onun şiirinde, adlandırılmayı, bir ada kavuşmayı reddeden soğuk, *duygusuz* bölgeyi sezdiler belki de. Orada yer almaktan kaçındılar. Bir yer değildi zaten: Bir aralıktı. Burada Anday'la yapılmış bir söyleşiye de değinmek gerek: 1982'de *Çağdaş Eleştiri* dergisinde yer alan bu her bakımdan ilginç ve senli benli söyleşide, Adnan Benk, bu yazıda savunduğum teze çok yakın bir görüş öne sürüyor ve Melih Cevdet'in şiirindeki "değişmezlik" ya da kımıltısızlık "kesimi"nden söz ediyordu. (Bir terim farklılığı var: Adnan Benk, benim burada yaşantı ya da deneyim terimiyle ifade ettiğim şeye "yaşam" diyor, buna karşılık yaşantıyı "tecrübe"nin, yaşanmış ve kapanmış olanın karşılığı gibi kullanıyor.)

> Senin çizdiğin dünyada, üstüne gidemeyeceğimiz, aşamayacağımız bir değişmezlik sınırı var. Bir yaşantılar, yaşanmışlar, edimler birikimi (...) duraganlık (...) Gerçi devingenlik sınırı ile değişmezlik sınırı arasındaki yaşama ortamı alabildiğine inişli çıkışlı (...) Ama bu çeşitliliğe rağmen olasılıklar gene de sınırlı (...) Ne yaparsak yapalım o dörtgenden, o dört mevsimden, o yaşantılar birikiminden kurtulamıyoruz (...) "Bana", "beni", "bizim" var da, duygusal şiirin odak noktası olan o "ben" hiç yok (...) Senin hareket noktan hep dışarısı. Yakından değil, kendinden değil, en uzaktan başlıyorsun işe (...) Dıştan, doğadan kendine çektiğin sabahları, yağmurları, vb. yaşanandan yaşanmışa dönüştürmek. Gittiğin yerde yaşam yok artık. Bizi sürüklediğin yerde de.

Bunlara değineceğim ben de, yaşantısızlığın bu görünüşlerine, öznenin silinmesinin evrelerine, değişmezlik ve önlenmez tekrara, sesin başkalaşımına, dalgınlığa ve unutuşa, bizim olmayan sevince, ilk duyumun ve son dizenin iptali gibi olgulara. Ama bir şey daha var: Yaşantının sahnesi şehir insanıdır, Anday'ın şiirindeki yaşantısızlık da ilkin şehrin şiirden kovulmasıyla ortaya çıkar. Bu, Anday'ın yapıtında, "zaman" anlayışıyla birlikte ayrı bir sorun alanı oluşturacaktır.

NOTLAR:

1. İsmet Özel de modern şiir üzerine yazdığı yazılarda, *yaşantıyı* (ya da deneyimi) merkezi bir kavram olarak almıştı. 1982'de *Yazko Edebiyat*'ta çıkan bir yazıda şöyle diyor: "Modern şiir bir edebiyat türü olarak değil, bir yaşantı olarak doğmuştur", *Şiir Okuma Kılavuzu*, (İstanbul 1989), s. 88. Burada bir noktaya değinmek isterim: Özel'in bu yazıda yaptığı gibi hem bazı açıklayıcı kavramları kullanmak, hem de *anti-intellectualist* bir tutumla bu kavramların sorumluluğunu üstlenmekten kaçınmak, en azından hafifliktir.
2. Varlığın birliği düşüncesi şüphesiz yeni değildir, daha doğrusu en eski düşüncedir. Bütün büyük dinlerde, özellikle de tasavvufta ve Batı mistisizmlerinde merkezi bir yeri vardır. Ama bu geleneksel sistemler için, varlığın birliği (Tevhid) asli ve kökenseldir, bölünme ya hayalidir ya da sonradan ortaya çıkmıştır. Modern düşünce ise insanla doğanın, düşünme ile düşünülenin birliğini bir çıkış noktası olarak değil, bir sonuç olarak görür. Birlik, adı "yaşantı" olan yolun sonunda, her zaman silinip gidebilecek bir yolun sonunda, aslında varılan noktanın değil, geçilen yolun önemli olduğunu hissettiren bir konaklama yeridir modernist düşüncede. Yaşantının Almanca karşılığı olan *erfahrung*, yol anlamına gelen *fahre* kökünden türemiştir ve yolculuk düşüncesini de içerir. Hegel, *Tinin Fenomenolojisi*'nde, bu sözcüğü, öznenin nesneyle karşılaşması ve onun özerk varlığını yok ederek kendine mal etmesi, içselleştirmesi anlamında kullanır. Hegel'de yaşantı, öznenin eksikliğiyle, boşluğuyla, nesnesiz kalmış olmasıyla ilgilidir; özne, bir arzudur: Dolmak isteyen bir boşluk.

   Özne-nesne buluşmasını sağlayan bir oluş, akış ya da süreklilik olarak yaşantı, 20. yüzyıl başlarında, "yaşama felsefeleri"nde (*lebensphilosophie, vitalisme*) Bergson'da, Dilthey'da, en çok da Lukacs'ın hocası Simmel'de öne çıkar. Lukacs da *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde tarihsel süreci bir özne-nesne diyalektiği olarak yorumlamayı denemiştir. Burada, bu yaşantı kavramının iki öğesi (bir yanda akış, süreklilik, öte yanda akışın dışına çıkmış tek bir anın "doluluğu") arasındaki gerilime işaret etmek gerekir.
3. O kadar ki, bu titiz şair bazen bu sözcüğü peş peşe iki dizede kullanmaktan kendini alamamıştır:

   Ömrüm oldukça gönül tahtıma keyfince kurul!
   Sadebir semtini sevmek bile bir ömre değer.

4. "Çok görmüş geçirmiş, çok hissetmiş bir milletiz; eski şiirimizde sevincin, aşkın, hasretin, hüznün hudutsuz tadları var. Yalnız ağrıların tadı yok; Türk zaikası bu büyük lezzete henüz biganedir (...) Ağrıların tadı, işte şiirin bir safhası ki bundan ötesi lafür, eğlencedir, denilebilir! (...) Her türlü hisden bir tür şiir çıkıyor, yalnız şiirden de kuvvetli, dine benzeyen bir lezzet varsa ağrıların tadıdır." Yahya Kemal, *Edebiyata Dair* (İstanbul 1989) s. 156-58.
5. Toyluk ve acemilik düşüncesi, Turgut Uyar'ın şiirinde, yanlışlık, yadırgılık, uyumsuzluk ve çılgınlık anlamlarıyla da bitişerek, yaşantının doğurgan kaynaklarından biri olur:

   Toysun, adın deliye çıkar bir gün bilsene.

6. Bkz., Yahya Kemal, *Mektuplar ve Makaleler* (İstanbul 1977), s. 33 ve *Edebilayata Dair*, s. 306.
7. A.H.Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul 1969).
8. Eski sözlüğün terimleriyle: Artık insanların önemli bir kısmı köyde eğleşmemekte, şehirde oturmaktadır. Bekârların, boşanmışların, kalabalık içinde yalnız kalanların sayısı artmıştır. Bazılarının işleri olmuş ve bunlar yaşamışlar, bazılarının da bu kazançla yaşaması daha da zorlaşmıştır. Bazıları Adalar'da ve Boğaziçi'nde yaşarken bazıları da bunları seyretmekte, ama bu durum ikincilerin yaşama iştahını azaltmamakta, tersine artırmaktadır (O.Veli: *"Yaşamak kolay değil ya kardeşler / Ölmek de değil/ Kolay değil bu dünyadan ayrılmak"*). Daha önemlisi, yapılan bütün büst, heykel ve

anıtlara karşın, O'nun hatırası gittikçe zayıflamakta, O'nunla ilgili şiir üretiminde de bir düşme görülmektedir. Evet, 1950'den sonra gelişen "ferdi teşebbüs"ün bir "şahsi teceessüs"e yol açtığı da doğrudur. Öte yandan, 27 Mayıs 1960'ta Demokrat Parti iktidarının devrilmesi bu şahsi teşebbüsün frenlenmesine yol açmamış (tam tersine, tam tersine) ama Demokrat sosyeteyi geri plana iterek *ömrün* gevşek hazcı yorumuna oldukça ağır bir darbe indirmiştir. *Görgü* ise, Menderes istimlakleri ve artan arsa fiyatları karşısında, oturduğu yeri kat karşılığında mütcahhite vererek karanlık ve bakımsız odalara çekilmiş, turizm ve kültür endüstrisinin himayesi altında yeniden gün yüzüne çıkacağı 1980'leri beklemeye başlamıştır. *Hayat*, çoğu zaman olduğu gibi devam etmektedir. Bunlara bir de şehrin bir garnizon olmaktan kurtulduğunu ama henüz bir megalopolise dönüşmediğini, iletişimin arttığını ama henüz dünyanın kendi ayna imgesine (TV) yakalanıp orada boğulmadığını eklersek, 1950'lerle 1960'larda Türkiye'nin *yaşantı* için ne kadar elverişli bir zemin olduğunu daha iyi anlarız.

9. 1959'un önemli bir tarih olduğunu söylemiştim. Yenilikçi anlatının ve İkinci Yeni şiirin bu tarihte, 1958-60 yıllarında "kitaplaştığını" görüyoruz: Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* (1959); Onat Kutlar, *İshak* (1959); Tahsin Yücel, *Düşlerin Ölümü* (1958) ve *Mutfak Çıkmazı* (1960); Vüs'at O. Bener, *Yaşamasız* (1957); Adnan Özyalçıner, *Panayır* (1960); Leyla Erbil, *Hallaç*; Turgut Uyar, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959); Ülkü Tamer, *Soğuk Otların Altında* (1959); Cemal Süreya, *Üvercinka* (1958); Ece Ayhan, *Kınar Hanımın Denizleri* (1959); Edip Cansever, *Umutsuzlar Parkı* (1958), *Petrol* (1959), *Nerde Antigone* (1961); İlhan Berk, *Galile Denizi* (1958) ve *Çivi Yazısı* (1960). Bir "patlama"dan söz edilebilir.
10. "Yaşantının tek otorite olarak kabullenilmesi" sözü, Georges Bataille'a aittir. Bataille, *İç Deney*'de Hıristiyanlık'la, geleneksel mistisizmlerle ve Hegel'le hesaplaşırken, Batı düşünce ve sanatındaki sürekliliğin kırılma noktalarından biri olan bir yaşantı kavramını öne çıkarır. "Zaten bilenler, bilinen bir ufkun ötesine geçemezler (...) Bilmemekten, bilgi-olmayandan doğan bu yaşantı dile gelmez değildir, ondan söz etmekle bu yaşantıya ihanet etmiş olmayız; yine de, bilginin sorularına daha önce verebildiğimiz cevapları çekip alır bizden. Yaşantı hiçbir gizi açığa vurmaz, bir vahiy değildir; ne bir inançtan yola çıkar, ne de bir inançla sonuçlanır (...) İç deneyin ilkesi bir dogmadan (bir ahlaki tavırdan) gelmez, bilimden gelmez (bilgi, onun amacı da değildir, kökeni de), insanı zenginleştiren ruh hallerinden de almaz ilkesini (böyle bir şey, denemeci, estetik bir tavır olurdu); iç deneyin kendisinden başka amacı yoktur. Kendimi iç deneye açarak her türlü değer ve otoriteyi ona teslim ettim. Artık başka bir değer, başka bir otorite yok benim için (...) İnsanın imkânlarının sonuna kadar giden bir yolculuğa yaşantı diyorum." *Inner Experience* (New York 1988), s. 3-4,7.
11. "Sınır ihlali" ve bunun yarattığı "bulanma" duygusu, Cemal Süreya'da, Ece Ayhan'da, ama en çok Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda ve *Tütünler Islak*'ta görülür; bazen şiirin asgari mesafe duygusunu da çiğneyerek. Şu bölüm, ikinci kitaptan:

Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Ne iyi!.. Kara yapıların ve ıslak sülünlerin önünde duygunluğuma bir şeylerin değindiği.

Islak bir halat atarlardı, boynuma, ıslak, iğrenirdim. Ne iyi!.. Yalnızlıksız bir ıslak halat, suları beni ıslatan. Bu boşluk kaç kez kadın, kaç kez erkek. Kirletilmiş, ıslak yatakların altına gizlenerek bir ıslak kendinin yavaş yavaş tüylendiği. Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Islak bir kadının etimi sevindirdiği. Bu karanlık bir şeydi. Yaşanan!

Bu karanlık bir şeydi!.. Ne iyi!..

Uykumu şeyler bulandırır. Eski, çuval, çuval eski kapkalın, ıslak...

(...)

Uykumu şeyler bulandırır. Ş.e.y.l.e.r!.. Ellerim koyu bir suların içinde karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Sıkıntım ıslak ambarlardan bozuk teraziler ve tahıllar... Andırır.

Ölüm tadında değil yattığımız. Bir süs, belki çocuksuz bir süs, sabahları her şeyimizi utandırır.

("Islaktı Tütünlerde Sülünler")

12. Cemal Süreya'nın *Beni Öp Sonra Doğur Beni* kitabı, bütünüyle bir "mutlu utanca" adanmış gibidir. Şu dizeler bu kitaptan:

Çünkü daha dün dört tarafından çekiştirilmiş utancınla
Şiirime güvenli bir barınak aramıştın
("Bir Kentin Dışardan Görünüşü")

Şimdi
utançtır tanelenen
sarışın çocukların başaklarında

Annem çok küçükken öldü
beni öp, sonra doğur beni.
("Beni Öp Sonra Doğur Beni")

13. Eski *Papirüs* dergisinin şimdi bulamadığım sayılarından birinde Muzaffer Buyrukçu'nun bir günlüğü yayımlanmıştı. Buyrukçu, burada, Bilge Karasu'nun kendi öykülerinden birini şu sözlerle övdüğünü yazıyordu: "Senin hikâyende, insana yapışan, yapışkan bir şey var. Bunun için etkili."

Gövdesiz zihnin ve hazır kalıbın egemenliği altındaki eski edebiyatta olmayan, eski estetik tarafından hiç değerlendirilmemiş bir etkidir bu "yapışkanlık". Yenilikçi öykünün kurucularından birinin bunu bir değerlendirme ölçütü olarak kullanması anlamlıdır.

14. Edip Cansever, çoğu zaman İkinci Yeni'nin ayrı bir akım olarak nitelenmesine karşı çıkmakla birlikte, 1960'ta *Yeditepe* dergisinin soruşturmasına verdiği cevaplarda, kendi kuşağı adına konuşuyordu: "Ya da biz ilk olarak kendi değerliliğimizin farkına varıyor, bunun bilincine eriyoruz." *Gül Dönüyor Avucumda* (İstanbul 1987), s. 48

15. Bu noktadan bakılırsa, İkinci Yeni şairlerinin bazı dizeleri, bazı cümleleri "programatik" bir değer kazanır:

Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk.
(Ece Ayhan, "Kılıç")

Uzun yaz gecelerinin durgunluğunu, geniş yapraklarının salıntısı ile tamamlayan gizli bitkiler gibiydik (...) Ben o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende öteden beri durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim.
(T.Uyar, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur")

Çok denedim, karanfilin sapı suya değince
İçimde biri vurulur sanki
Yeşime oyulmuş bir diriliş olur bir de
Çalınır her sabah kapının zili
Açarım: ben haziranım
Yaşamak, süresiz yaşamak eğilimi belki.
(E.Cansever, 'Bir Yitişten Sonra")

16. Turgur Uyar: "Ozan, nasıl yazacağını bilmez, sonunda nasıl yazmış olduğunu görür (...) O da çoğu zaman herhangi bir okuyucu gibi, pek inandığı ama ancak bazı yönlerini kavrayabildiği bir şiir karşısındadır." *Sonsuz ve Öbürü* (İstanbul 1986), s. 145.

Şu da "İki Dalga Katı Arasında Yapacağını Şaşıran Akçaburgazlı Yekta nın Söylediği Mezmurdur" şiirinden:

O kavurgan umut kesici güçlülük alıp alıp harcayamadığın dağınık gizli izlenimlerin seni bilmediğin yönlere iteleyen uğultulu kaynaşmaları (...)

17. Bunu İsmet Özel, önemli kitabı *Şiir Okuma Kılavuzu*nda söylemişti: "Şiirin önemi, bir deneyimin (*experience*) doğrudan doğruya kendisi oluşundandır (...) bu anlamda somutluğun kendisidir şiir." *A.g.y.*, s. 54.

18. Yine İ.Özel: "Şiir okumanın hasadı ancak bilinmeyen eski ile tanışılmamış yeni arasında toplanır. Şiir okumak, ancak 'şimdi'nin olağanüstü vuruculuğu, tadılan somut yaşama anının tazeliği ve uyarıcılığı ile doğru çizgiye oturur (...) Şimdi'nin zenginliği demek olan şiir bir kolunu geriye (yaşanmışlığın derinliğine) öteki kolunu ileriye (bilinmezin ipuçlarına) uzatmış olarak vardır (...) İmgelem, bize ulaştığı zaman hem yaşadığınız bir anın sıcaklığını, hem de farklı bir şeyle karşılaşmış olmanın serinliğini duyarız."

Edip Cansever'in "Ha Yanıp Söndü, Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği" şiirinin ilk bölümü, "an" ve "yol, süreç" düşünceleri arasındaki gergin birliği ortaya çıkarır:

Vurdum güneye o zaman
Eski bir su dibi mühendisiyle
Yoklukta olan bir şimdi içinden
Damarlarıma dolan bir şimdi içine
Aktım patlayınca avlular balkonlar açan höyüklerden
Ben. Yüzümde o eski-zambak işareti, eski
Bir benim bir onun bir kimin ikindisi
Vurdum güneye
Üstünü konuşulmamış sözlerle örten.

19. Belki de şu dizeleri düşünmemiz gerekirdi burda, yine C.Süreya'dan

Minibüslerle morarmış sokaklar
Buğdayın parayla değişildiği
Paranın ekmekle değişildiği
Ekmeğin tütünle değişildiği
Tütünün acıyla değişildiği
Ve artık hiçbir şeyle değişilmediği acının.
O sokaklarda.
Saatler yağmuru gösteriyor.
Bugün bu küçük salı günü
Her şeyi eksik İstanbul'un, tepelerinden başka,
Yalnız Galata
Galata
Gecenin bodrumlarında beslediği
O tükenmez paslanma tutkusunu
Bir ağız mızıkası halinde
Denize yediriyor yavaş yavaş
("İşte Tam Bu Saatlerde")

20. Bkz., *Yeni Dergi*, Ocak 1972 ve Şubat 1973.

Oscar Wilde

HERKES SEVDİĞİNİ ÖLDÜRÜR*

Her insan öldürür gene de
sevdiğini
Bu böyle bilinsin herkes tarafından,
Kiminin ters bakışından gelir ölüm,
Kiminin iltifatından,
Korkağın öpücüğünden,
Cesurun kılıncından!

Kimisi aşkını gençlikte
öldürür,
Yaşını başını almışken kimi;
Biri Şehvet'in elleriyle
boğazlar,
Birinin Altın'dır elleri,
Yumuşak kalpli bıçak kullanır
Çünkü ceset soğur hemen.

Kimi pek az sever, kimi derinden,
Biri müşteridir, diğeri satıcı;
Kimi vardır, gözyaşlarıyla bitirir işi,
Kiminden ne bir ah, ne bir figan:
Çünkü her insan öldürür
sevdiğini,
Gene de ölmez her insan.

İngilizce'den çeviren: Meltem Ahıska

* *The Ballad of Reading Gaol*'dan (Reading Zindanı Baladı) bir bölüm. Başlık çevirmene aittir.

BETİMLEME, ANLAMA ve AÇIKLAMA

Theodor Adorno - Lucien Goldmann

ADORNO: Baylar ve bayanlar, başlangıç olarak önceden hazırlanmış bir tebliğ sunmadığımı, buraya yalnızca yuvarlak masa tartışmalarının konusu[1] hakkında birşeyler öğrenmek için gelmiş olduğumu söylemek istiyorum. Söyleyeceğim her şey, bir doğaçlamanın damgasını taşıyacak.

Bir giriş notu: Bugün artık neredeyse tamamıyla gözardı edilmekte olan çok basit bir gerekçeden ötürü, titiz bir diyalektik düşünürün aslında, yöntem hakkında konuşmaması gerekir — çünkü yöntem nesnenin bir işlevi olmalıdır, tersi değil. Hegel'in çok ikna edici bir tarzda geliştirmiş olduğu bu anlayış, pozitivist ruh tarafından fazlasıyla kolay bir şekilde bastırıldı; o kadar ki, yönteme aşırı bir değer biçmek zamanımız bilincinin semptomlarından biri haline geldi. Sosyolojik olarak bu amaçların yerine araçları koyma eğilimiyle yakından ilişkili. Bu eğilim son kertede metanın doğasına, her şeyin işlevselliği içersinde, kendi içinde varolan bir şey olarak değil bir başkası-için-varlık olarak değerlendirilmesine bağlı.

Ama diğer yandan modern diyalektiğin büyük metinlerinin öncelikle Hegel'in *Fenomenoloji*'si ama aynı zamanda Marks'ın *Kapital*'inin de yöntemsel (metodolojik) düşünümlerden (reflections) vazgeçemediği de doğru (ve bu aynı zamanda diyalektik düşüncenin bile kendini içinde bulduğu güçlüklerin ilginç bir göstergesi). Yöntem o zaman tamamıyla farklı bir işleve, yalnızca düşünürün kendisinin ne olduğunu ve ne yapmakta olduğunu açıkça görmesine hizmet ediyordu. İdeal olarak bu kendi üzerine düşünümün kendisini nesnede yitirmesi gerekir; oysa modern bilimciliğin ideali sanki mantıki tekerlekler üzerinde hareket ediyormuşçasına kendi üzerine kapanmış, en az sorunlu olan yöntemi keşfetmektir. Bu tür bir yöntem için nesne her bakımdan ikincildir.

Yine de biz, düşünümün yöntemi çarpıtmaması gereği üzerinde ısrar etmek zorundayız. Kendi yapıtlarımda ben, sırf, bir ilkeyi ondan türetilenlerin izlemesi ve *prima philosophia* (*ilk felsefe*) anlayışından kaynaklanan kavramlar gibi eski yöntemlerin temel kabullerinin artık diyalektik düşünce için yeterli olmadığını göstermek için, bile bile, sık sık yöntemsel (metodolojik) mülahazalara başvurmak zorunda kaldım. İhtiyaç duyduğumuz, geleneksel düşüncenin sınırlarını çizmeye yarayacak türden bir metodoloji.

Burada edebiyat sosyolojisinin yöntemi hakkında sunacağım tikel fikirler, arkadaşım Goldmann'ın ortaya attığı farklı sorunlara sistematik bir karşılık oluşturmuyor. Yalnızca bazı derkenar notları ile katkıda bulunmak, kısmen ya da tamamen tamamlanmışlık izlenimi verebilecek şeyler söylemekten kaçınmak istiyorum.

Önce, *betimleme* hakkında birkaç söz. Betimleme ve anlama gibi belli bazı kategorilerin, edebi nesne söz konusu olduğunda birbirlerinden hiçbir zaman ayrılamayacağına inanıyorum çünkü her edebi metin, karakteri ne olursa olsun ruha, manevi olana işaret eden bir unsurlar topluluğudur: bunu betimleyebilmek için bile, insanın zaten anlamış olması gerekir. Dolayısıyla betimleme ile anlamanın birbirinden ayrılması ciddi olarak sürdürülemeyecek, tamamıyla keyfi bir adımdır. Ama biraz daha ileri gitmek ve kışkırtıcı bir şey eklemek istiyorum: yalnızca, anlama olmaksızın betimleme yapılamayacağına değil, egemen kanaatin aksine, eleştiri uğrağına başvurmayan bir anlamanın da imkânsız olduğuna inanıyorum. Eğer eleştiri edebiyat içkin olan uğraklardan biriyse, edebiyat üzerine düşünümün yöntemine de içkin olmak durumundadır: kelimenin kesin anlamında ele alındığında *anlamak*, bir yapıtın yapısındaki tutarlılığı ve nihai olarak onun *hakikat içeriğini* kavramaktan ibarettir. Ama bu tutarlılık ancak tutarlılıkla tutarsızlık arasında bir ayrım olarak varolabilir ve hakikat içeriğinin kavranması da bu içeriğin yanlış ve sahte olandan ayırdedilebilmesi yeteneği anlamına gelir. Dolayısıyla, eleştirinin, daima betimleme ve anlama gibi temeli oluşturur görünen kategorilere içkin olduğunu söylemek istiyorum.

Anlama kavramına gelince, bana öyle geliyor ki edebi malzemelerde anlama düzlemler halinde gerçekleşir (bunun eski bir teolojik terminolojiyi çağrıştırdığının farkındayım[2]). Örneğin insan bir oyunu anlamak istiyorsa, öncelikle oyundaki durumun ne olduğunu anlaması gerekir. Söz konusu olan İbsen'in *Yaban Ördeği* ise, o zaman öncelikle eylemin unsurlarını, çeşitli karakterleri belli davranışlara yönelten güdüleri ve üç aşağı beş yukarı olgusal düzlemde yer alan ama oyunun içersinde her zaman dolaysız olarak olgusalmışçasına ortaya çıkmayan, semantik ilişkiler aracılığıyla ifade edildiklerinden çıkarsanması gereken bütün diğer unsurları anlaması gerekir.

Bundan sonra ikinci düzlem neyin *imlendiği* olacaktır. *Yaban Ördeği* gibi bir psikolojik dram söz konusu olduğunda, insanın, sözgelimi şairin karakterlerine belli şeyleri söyletmekteki kastının ne olduğunun anlaşılabilmesi gerekir. Örneğin Hjalmar Ekdal'in (aslında kızı olmayan) kızına, Werle'in gala yemeğinin sefil menüsünü getirmeye söz verip de unutmasının, otistik ve sevgi duyma imkânından yoksun kişiliğini açığa çıkardığının anlaşılması gerekir. Bu çok karmaşık yapıtta böyle sayısız unsur vardır.

Anlamanın üçüncü düzlemi de fikrin (idea) kavranmasıdır. Aynı oyun üzerinde bir süre daha durmama izin verin. Bu düzlem birkaç uğrak içerir. Bir yanda, insanların yaşamasını mümkün kılan "hayat yalanı" (*Lebenslüge*) kavramının somut olarak geliştirilmesi sorunu vardır. Diğer yanda, biraz daha ilerlediğimizde oyunun diyalektik fikrine varırız: yalanı ortadan kaldırmayı ve hayatı doğrusözlülüğe ve gerçekliğin farkında olmaya dayandırmaya çalışan kişinin yegâne başarısı mutsuzlukların en büyüğüne yol açmaktır; ve son olarak, bütün oyunun en insancıl kişisi, diğer karakterlerinin meydana getirdiği suçluluk düğümüne kapılmamış olan tek kahraman, tam da yalanı ortadan kaldırma çabasının kurbanı olur.

Geleneksel edebiyat eleştirisi bu tür uğraklarla yetinme alışkanlığındadır; oysa bütün bunlar hâlâ çok kısmî ve geçici. Sayısız diğer hatasının yanı sıra, günümüzdeki akademik edebiyat eleştirisinin en büyük hatası, çözümlenmekte olan yapıtta ancak yazarın oraya koyduğu kadarını bulmasıdır. Bu, olguların neredeyse totolojik bir biçimde şeyleştirilmesidir. Böylelikle aslında, büyük sanat yapıtları sanki ticari filmlermiş gibi, sanki bürolarında bu tür süprüntüler imal eden habis bazı beylerin oraya yatırdığı güdülerin ve —haydi hoş bir terim kullanalım— "mesaj"ların bir hulasasıymış gibi değerlendirilmiş oluyor.

Bir zamanlar böylesi bir edebiyat eleştirisi tarzının özellikle hoşlandığı bir yazar olan Thomas Mann'dan söz ederken, bir işde aslolanın "*Guide Bleu*'de (Turistler için Rehber Kitap) bulunmayanı" —yani bir fikir olmayanı, yapıta bilinçli olarak yerleştirilmiş olmayanı— anlamak olduğunu söylemiştim. Ve şimdi üzerinde durmak istediğim bu belirleyici düzlem. Burada tartışmanın odağında yer alan, sanat yapıtının *hakikat içeriği* diye anacağım yönü. Bu yönü *Yaban Ördeği* ile örneklemeye kalkışmak bizi büyük güçlüklerle yüz yüze bırakır. Ama bir yapıtın estetik kalitesini belirleyenin aslında bir hakikat içeriğine sahip olup olmadığı olduğuna inanıyorum. Aynı zamanda, sanat yapıtının içeriğinin felsefe ile ancak ve ancak hakikat içeriği aracılığıyla iletişim kurabileceğine inanıyorum. Ama bu içerik yapıtın berisinde asılı duran bir soyutlama değildir. Aksine, ancak dolaylı bir şekilde varolur; daha önce sözünü ettiğim pragmatik uğrakların somut, karşılıklı biçimlenişleri dışında hiçbir varlığa sahip değildir.

İbsen'in oyunun hakikat içeriği hakkında yeterli bir belirleme iddiasında bulunmaksızın, yalnızca ne demek istediğim hakkında bir fikir verebilmek için, bu oyunun hakikat içeriğinin burjuva dünyasını, burjuva toplumunun ilişkileri tarafından örülmüş suçluluk düğümünden ötürü, daima mitik olmak zorunda olan bir dünya olarak temsil etmek olduğunu söyleyeyim. Burada her zaman ilkel ve asık yüzlü bir dünya üzerine kör bir yazgının hüküm sürmesi

söz konusudur ve oyunun cılız ve uçucu bir şekilde ortaya çıkan çocuğu, yine mitik bir anlamda bu suçluluk düğümünün kurbanı olmaktan kurtulamaz. Belki bunları söylemekle, hakikat içeriği demekle kastettiğim düzlemi biraz olsun gösterebilmiş oldum. Ama bu düzlem yazgı, mit, suçluluk ve barışma gibi felsefi kavramlarla ilişkili olsa da bu, söz konusu kavramların soyut bir şekilde ifade edildiği anlamına gelmez: kavramlar yalnızca bu belirli oyundaki unsurların karşılıklı biçimlenişleri aracılığıyla ifade kazanırlar. Bu şekilde konuşmam, hakikat içeriği demekle ne kastettiğim hakkında genel bir fikir verebilmek için...

. *Açıklama* kavramına gelince, şimdiye kadar size bir taslak halinde sunmaya çalıştığım bütün bu uğrakların bir hulasası ya da gelişiminden ibaret olduğunu söyleyebilirim. Böylesi bir açıklama kavramı eskiden şerh (ya da yorum) denen uğrağın yanı sıra, eleştiri uğrağını da içerecektir. Yapıtın açıklaması sonuç olarak bir şerh biçimini alacaktır ama bu şerh kendi bilincine varmaya zorlanacaktır; öylesine ki bu aşamada buraya kadar benim kısmen de keyfi bir şekilde ayırarak sunduğum bütün düzlemler devreye girecektir.

Biraz da kısaca bu programın, "içkin çözümleme" (*werkimmanente Betrachtung*) tartışmasıyla ilişkisi üzerinde durmak istiyorum. İçkin eleştiri kuşkusuz, türeme tarihlerinden hareketle yapıtlar ve hakikat içerikleri *hakkında* asli bir şey söylediğini sanan filolojik çözümlemelerle kıyaslandığında, devasa bir ilerleme oluşturuyor. Ve sanırım, size sunduğum bütün belirlemelerin yönelimlerini öncelikle bir içkin çözümleme kavramından aldıklarının farkına varmışsınızdır.

Ama burada daha özgül bazı noktalara değinmek gerekiyor. Birincisi; eğer betimleme ve anlama kavramları ciddiye alınıyorsa, anlayan okurun bir tür *tabula rasa* olduğu kabulünden hareket edemeyiz. Okurun kendisi yapıtlara beraberinde sonsuz sayıda önkabulle, sonsuz bir bilinç kütlesiyle gelir. Görevi beraberinde getirdiği her şeyi unutarak, yapıt karşısında kendisini beyinsiz bir budalaya çevirmek değil, bütün aşkın (transcendent) bilgisini seferber etmek ve bunların içkin çözümleme sırasında, nesnenin kendisinin deneyiminde yitmesini sağlamaktır.

Kastettiğim şeyin çarpıcı bir örneğini, kişisel bir yaşantıdan hareketle vereyim. Bir kaç yıl önce Los Angeles'ta, Johan Strauss'un Avrupa'dayken müziğine bayıldığım *La Chauve souris*'inin bir temsiline gittim. Böylesi bir parça, yalnızca izleyicileri açısından değil, biçiminin kendisi açısından da, sayısız uzlaşım ve gelenekle ilişkilidir. Birdenbire, kimsenin herhangi bir "bağlam"dan en ufak bir haberi ya da böyle bir bağlamın varolduğuna dair bir şüphesi dahi olmadığı Los Angeles'ta, aynı zamanda kendisinin de ilettiği bağlamından yalıtılarak izlendiğinde, zaten kırılgan ve cılız olan bu parça

yoksullaşan bir sahne içersinde solup gidiyor, acınası ve soğuk bir hal alıyor. İnsan eserin kendisi ile karşılaştığını düşündüğünde, şimdi onunla ne yapacağını pek bilemiyor. Böylesi bir örnek, içkin çözümlemenin zorunlu olarak ihlal etmesi gereken içkin bir sınırı olduğunu gösteriyor. Bütün bu dışsal önkabulleri de işin içine sokmadan, *La Chauve souris*'i kendi içinde anlayamam; ve Allah için de söz konusu eser güç bir başyapıt değil!

Paradoks şuradan kaynaklanıyor: Bir şeyi kendi içinde, içkin bir tarzda anlamak için, o şeyden kaynaklanandan daha fazlasını zaten görmüş, biliyor olmak gerekir. Üstelik bu, belki de kaba ve yetersiz bir şeklide, hakikat içeriği diye çerçevesini çizmeye çalıştığım şey için, daha da geçerli. Hakikat içeriği gerçekte yapıtı aşan şeydir. Benim örneğimde, mit, mübadele toplumu, suçluluk düğümü, kurban gibi kavramlardan yararlandım. Bu kategoriler kuşkusuz yapıtta kategorik halleriyle görünmüyorlar. Dolayısıyla, nasıl başlangıçta yapıtla başa çıkmak, yapıtın içkinliğini kavramak için, işin içine bu içkinliği önceleyen bir bilgiyi sokmamız gerekiyorduysa, hakikat içeriğini kavramak, yani en yüksek anlayış düzlemine ulaşmak için, yine sanat yapıtının saf içkinliğini ihlal etmemiz gerektiğini söylemek istiyorum.

Bu, sanat yapıtının belirlenimleriyle ilgili gözüküyor; çünkü sanat yapıtının ikili bir karakteri vardır. Bir sanat yapıtı, aynı anda hem bir toplumsal olgu, hem de gerçeklikle daha farklı bir ilişkisi olan, ona karşı olan ve ondan bir şekilde özerk olan bir şeydir (onu toplumsal bir olgu kılan tam da bu özellikleridir) Sanatın aynı zamanda hem topluma ait olup hem de ondan farklı olmasından kaynaklanan çift anlamlılığı, sanatın en yüksek düzleminin ona bir sanat yapıtı olma kalitesini veren şeyin, hakikat içeriğinin yalnızca estetik bir sorun olmaması sonucunu doğuruyor. Tersine, hakikat içeriğinin kendisi, sanatın ötesine işaret eder çünkü sanatın kendi hakikati içersinde sanattan daha fazla bir şey olması ânının ifadesidir (bu yüzden temelde yalnız felsefenin onu kavrayabileceğini söyledim). Ve insanın adına yaraşır bir edebi eleştiri yöntemi için tasarlanan bir programın temelinin, bu diyalektiği görünür kılmak, onu tikel estetik yaşantıda somutlaştırmak olması gerektiğine inanıyorum. Toplumsal an, sanatın kendi sınırlarını aştığı an, böylesi bir eleştirinin kucağına olmuş bir yemiş gibi düşecektir.

GOLDMANN: Galiba hazırlanmış notlarımı sunmaktansa Adorno'nun söyledikleri karşısında bir tavır almayı tercih edeceğim. Dün, Agnes Heller'in önünde ve Lukacs'gil sanat yapıtının gerçekçi olması ve tarihin anlamına katılmak zorunda olması iddialarına karşı sürekli olarak Adorno'nun konumunu savundum. Ama sanırım bugün tam tersini yapacağım ve Adorno'ya kıyasla benim daha Lukacs'cı olduğum noktaları tespit etmeye çalışacağım.

Birinci nokta konusunda mükemmel bir uyum içersindeyiz: yöntem kendi

içinde bir amaç değildir. Yöntemi özerk olarak tarif etmek, en kötü anlamıyla pozitivizmdir. Yöntemi ancak nesneye, olguları kavrama yükümlülüğüne tâbi kılındığı sürece tartışırız; ama diğer ideolojilerle tartışmalarımız sırasında, olguları kendi anlama tarzımıza ilişkin yöntemsel sorunları da ortaya atmak durumundayız. Adorno'nunkiyle genç Lukacs'ın konumları arasındaki ilk merkezî fark, ihtilaf belki buradan kaynaklanıyor. Önce, doğru bir betimlemenin, bilimsel olarak geçerli tek betimlemenin kavrayıcı ve kuşatıcı bir betimleme olduğu konusunda Adorno'yla anlaşıyoruz. Betimleme ancak anlamamızı sağladığı sürece ilginç, değerli ve geçerli bir araştırma aracıdır. Ama ben dışsal bir şekilde betimlemeyi anlamdan ayırdıysam bu, bugün karşımızda yapıta tamamen betisel düzlemde kalan ve her türlü anlamayı reddeden bir yaklaşımı teşvik eden bütün bir yapısalcı okul varolduğu içindi.

A.: Bu çok Durkheimvari tınlıyor.

G.: Durkheim'dan daha fazla bir şey söz konusu: yalnızca herhangi bir anlama ihtiyacı olmayan tersinmeler, ilişkiler ve birleşimler üreten bir betimsel yöntem. Kendi tavrımızı buna karşı almalıyız; ve açıklamadan söz ettiğimde, "açıklama"yı tam da metni aşan şeyle ilişkili olarak kullandım — sanırım en doğrudan farkımız da buradan kaynaklanıyor. Adorno açıklamayı "*explication de texte*" (metin açımlaması-çözümlemesi) anlamında kullanıyor; metni açıklamak, onun hakkında yorumlarda bulunmak, şerh düşmek vs. Aşkınlık sorununa daha sonra geldi. Her şey aşkınlık sorunundan ve oradaki ayrılığımızdan kaynaklanıyor. Çünkü Adorno "metnin aşılması gerekir" dediğinde, mutlak aşkınlığı yalnızca eleştirel bir ruhla ele alıyor. Metin, ona göre kültürel unsurlarından hareketle aşılır; eleştiri ile ilişkili olarak anlaşılır. Sanatın değerinin en önemli unsuru *Wahrheitsgehalt* (hakikat içeriği) kategorisidir; kendisi estetik olmayan, sanat olarak sanatı aşan ve eleştirinin genel yapısı düzleminde konumlanmış bir bilgi.

Adorno'nun kullanmadığı bir kelime var; "sistem" kelimesi ve aramızdaki bütün fark burada. Aynı doğrultuda, Adorno yapıtın içkin çözümlemesinin türetimsel[3] çalışmalarla kıyaslandığında sorgulanamayacak bir ilerleme anlamına geldiğini söyledi. Ama bu, Lukacs ve bütün geleneksel Marksistler gibi bana da köklü bir şekilde sorgulanabilirmiş gibi geliyor. Temelde sorun Marks'ın eleştirisiyle Bauer'in *Kritische Kritik*'i arasındaki tartışmanın çağdaş bir düzlemde tekrarı. Tabii Adorno soruları çok daha hassas ve ince bir tarzda soruyor ama sistematik ve felsefi olarak soru bu düzlemde.

Ben de sanat yapıtının statüsü sorununa bu temelden hareketle yaklaşmak istiyorum. Adorno sanat eserinin anlaşılmak için aşılması gerektiğini ama felsefe anlamında, genel felsefi kültür ve eleştirel bilgi doğrultusunda aşılması gerektiğini söylüyor. Benim tavrımsa tam tersi yönde: ben sanat yapıtı ile

felsefe arasında yakın bir ilişki ve farklılık var derdim. Sanat yapıtı felsefi değildir; o bir renkler, sesler, kelimeler ve somut karakterler evrenidir. Burada ölüm yoktur, ölen Phaedra vardır; belli bir renkteki bir masa vardır; ama eleştirmen konuşmaya başladığında kavramlara başvurmak zorundadır. Şimdi —işte burada kendi tebliğime başlamış oluyorum— her kim olursa olsun her eleştirmen, kendisi kavramsal olmayan bir yapıt hakkında kavramlar kullandığına, bir çeviri yaptığına göre, geçerli tek bir çeviri var demektir: yapıtın felsefi bir sisteme çevirisi. Sanat yapıtı değerlendirme yapan, tavır alan, betimleyen ve bazı şeylerin varlığını olumlayan bütünsel bir evrendir; çevrildiğinde karşılığı bir felsefi sistem olur. Felsefi sistem sanat yapıtını aşmaz; onunla aynı düzlemde yer alır — ve aynı düzlemde yer almak için felsefenin de sistematik olması gerekir.

Theodor Adorno ile aramızdaki en büyük fark, benim her zaman iki paralel unsuru, dogmatizmi de eleştiriyi de hesaba katma zorunluluğunda ve herhangi birini ihmal etmenin tehlikeliliğinde ısrar etmem. Bilimsel düşünce düzleminde bile nesnelerin yaratılması evresinin atlanamayacağını açıkladım. Nesnelerin yaratılması sürecinde duyumların birbirleriyle ilişkilendirilmesi ve oradan giderek dünyagörüşleri ve sistemlerin yaratılması — bütün bunlar ruhun (ünün) kendini yönlendirmek için ortaya attığı dogmatizm düzenidir.

Karşılık olarak uç noktaya varan eleştirel ruh, nesnenin, örneğin şu iskemlenin varlığını bile reddeder. Dogmatizm artık gerçekliğe uymayan sistemleri, her ne pahasına olursa olsun korumayı dilemenin yanı sıra, her sistem karşısında eleştirel bir tavır takınmama tehlikelerini barındırır; Verili bir sistem, her ne kadar dolaysız gerçekliğe uygunsa da, ruhun bir yaratısı ve bir dünyagörüşü olarak bir "dogma"nın daima geçici bir karakteri olacağını, onu aşmanın mümkün olduğunu dogmatizm tartışmaz bile. Ama her iki unsur da her zaman vardır. Her ne kadar Lukacs (bugünün Lukacs'ı, genç Lukacs değil) tek bir unsuru kabul etmiş olmasından ötürü kınanabilirse de, eleştirel ruhun fazlasının da bir sorun oluşturabileceğine işaret edilebilir. Bu, belirli bir anda çok yararlı olabilir ama felsefi bir düzlemde savunulamaz.

Sanat yapıtları ve felsefe aynı düzlemde yer alır ve —belki bu noktada Adorno da bana katılacaktır— yapıtı psikoloji ya da bilimsel bilginin terimlerine çevirerek, o düzeyde ifade ederek, eleştirel ve muhalif veçhelerini azımsayan her türden akademik eleştiriye, pozitivizmin bütün biçimlerine, psikolojizme karşıyım. Sözgelimi bir romanda önemli olanın, onun kavramsal çevirisinin karakterlerin psikolojisi, toplum betimlemesi ya da sergilediği temalar kümesi olduğu söylendiğinde ilga edilen tam da romanın sahip olduğu dünyagörüşü, yani bir insan hayatının sorgulanması ve sorunsallaştırılması oluyor: kısacası yapıt yoksullaştırılıyor. Bütün akademik eleştirilerin temel ilkesi, yapıtın toplumsal, hümanist ve manevi işlevini azımsamaktır. Bu işlev eleş-

tirel olduğu kadar, her yapıtta bir insan idealinin ve insan hayatının bütün imkânlarının birliğinin olumlanması anlamında dogmatiktir de. Akademik eleştirilerin yapıtla ilişkisi asli öneme sahip bir çok kısmî hakikatle sonuçlanan bilim düzleminde kurulur; oysa dünyagörüşü bir iddia olmakla kalmaz, aynı zamanda dünyanın tamamı hakkında çok hassas, çok kesin bir sorgulama ve düşünümdür.

Dolayısıyla, Adorno'nun anlama üzerine söylediklerine, ufak bir farkla da olsa, çok daha fazla katılıyorum.

İlk evrelerin *kısmî*, dolayısıyla da tamamlanmamış ve —kısmî olan her şey yanlış olduğu ölçüde onların da— yanlış oldukları da eklendiği takdirde, farklı düzlemler hakkında bütün söylediklerini de büyük bir memnuniyetle karşılıyorum. Zaten Adorno'nun kendisi de bunları sonunda söyledi. Yalnızca karakterler, yazarın kestettiklerini vesaire anlamak, yapıtı yoksullaştırmak ve yanlış anlamak demektir: ancak yapıtının tamamının anlamının bütünsel bir şekilde anlaşılmasıyla diğer bütün düzlemler de bütünleştirilebilir. Ama o zaman sorun —Adorno için asıl önemli olan bu olduğuna göre— yapıt hakkında yalnızca hakikat içeriği düzleminden hareketle bir yargıda bulunmak değildir. Sanat sanattır, ebediyat edebiyattır, başka bir şey değil. Felsefeyi ancak dünyagörüşü düzeyinde karşılar. Bir felsefeyi —örneğin Bergson'un ya da Schelling'in felsefesini— tamamen reddediyor olsam bile bu onun temel imkânlardan biri olmadığı anlamına gelmez ve onu Darwin'in teorisini yargıladığım düzlemde yargılayamam. Aristoteles'in fiziğinin demode olduğunu söyleyebilirim ama sisteminin demode olduğunu ve artık bizi ilgilendirmediğini söyleyemem. Sanat yapıtı gibi (ve praksis gibi) felsefesi bir yapıtın da birbirilerinden farklı olan ama aynı düzlemde yer alan iki dili vardır ve o da açık seçik hakikat içerikleri barındıran temel insan imkânlarını olumlar; ama hakikat içeriği yegâne unsur değildir. Hakikat içeriğini asli unsur haline getirmenin entelektüalizm olduğunu söylemek istiyorum. Üstelik asıl önemli olan şu soruyu sormak: Neye göre hakikat içeriği? Yapıta göre. Bourdieu'nün, Viggiani'nin ya da benim hakikate ulaşmış olduğuma inanabilirim ama bunun sınanması gerekir. Eleştirel ruh için sorun önce benim kendi konumumun eleştirilmesidir; sınama bilimsel ve ampirik değilse hiçbir işe yaramaz. Bir olgunun yalnızca kendisinden ibaret olduğunu, tanımında insan ruhunun bir rolü olmadığını iddia eden bütün pozitivizm biçimlerine karşıyım ama bir yapıtın hakikat içeriğini ya da olumlamasını belirlemek için, metni alıp, yüzde doksanının hesabını verebilecek bir yapı, bir model —burada türetim modeli sorununa gelmiş oluyoruz— geliştirmekten başka bir yol bilmiyorum. Bir başkası on satır daha fazlasının hesabını verebiliyorsa, onun modelinin daha iyi olup olmadığını sormak zorundayız. "Bu asli değil; önemsiz" diyemeyiz ancak yorumlama nicel bir şekilde (nicel olanın yetmediğini bilerek;

diyalektik döngü budur) tespit edildiğinde, araştırmanın bugünkü evresinde hangi yorumun daha değerli, daha nesnel olduğuna karar verebilirim. Ancak o zaman, yazarın kasıtlarından bağımsız olarak yapıtta şu unsurun asli, şunun ikincil olduğunu söyleyebilirim. Bu noktada da açıklama sorunu ortaya çıkar.

Açıklama, benim önemli addettiğim bir felsefi unsur düzeyinde değil, sistematik yapılanmasını kavramak durumunda olduğum toplumun yapısına ilişkin olarak yapılır. Yani, yapıtı felsefi bilgi aracılığıyla değil, benim kendi perspektifim aracılığıyla ya da yapıtın kendi unsurları aracılığıyla değil bütün bunların içinde bütünleştiği yapı aracılığıyla açıklarım — aşmanın da anlamı budur. Racine'i bir yapı olarak kavradığım Jansenizm'le açıklarım. Açıklama şeylerin birbirleriyle çok kesin, kuşatıcı —ve işlevsel— bir şekilde ilişkilendirilmesidir. Nasıl kedinin fareyi yakalamasını açlığının bir işlevi olarak açıklıyorsam, metin düzeyinde ampirik olarak çalıştığım bir yapıtı da, felsefi bir yapıtla aynı düzlemde ve ona denk bir bütünlük olarak doğuşunu bana açıklayan bir olgular topluluğu, bütüncül bir yapılanma ile ilişkilendirerek açıklarım. O zaman bu yapıtı verili bir toplumsal yapı içersindeki insan yönelimlerinin bir işlevi olarak anlarım; aynı zamanda bu işlevin tekrarlanabilir bir insani imkân olduğunu ve (katılmıyor da olsam, bugün *Wahrheitsgehalt*'inin çok cılız olduğuna da inansam) çok farklı bir durumda bir gün geri dönebileceğini de anlarım. Bütün bunlar son kertede dünya görüşlerinin sınırlı olmasından ve temel insanlık durumlarına tekabül etmesinden kaynaklanıyor.

Bu anlamda (ve bu noktada Adorno'ya katılırım), değerli olan yegâne betimleme, kuşatıcı ve kavrayıcı olan bir betimlemedir. Bu olmadan, bütün öykülere ya da romanlara ortak olan yapıyı kavradığımda, Perrault'nun ve Andersen'in masallarında, Cervantes ve Stendhal'in romanlarında özgül olanın yitirildiği genel bir şemaya varırım olsa olsa — ayırdedilmesi önemli olanı yitiririm. Demek ki, betimlemenin unsurlarının topluluğunun tamamını kucaklaması ve kavrayıcı olması gerekiyor. Ama ikinci olarak yanıtımın da kesin olması gerekiyor: ilkece ve soyut olarak, belli bir kültürel bilgiye sahip olunduğunda, metnin yüzde 90'ının içkin olarak anlaşılabilmesi tasarlanabilir bir şeydir; ama gerçeklikte böyle bir örnek bilmiyorum. Ama belirli durumlarda edindiğim böylesi sonuçlara ancak türevsel açıklamalarla, yani, metni daha global bir sistematiğin, daha devasa bir anlamsal yapının içine yerleştirerek ulaşılabiliyor.

Bu noktada Adorno'nun çözümlemelerine duyduğum saygı ve hayranlıkla birlikte, bir çekincemi de belirteceğim. Adorno'nun olağanüstü bir kültürel bilgisi ve sezgisel yetisi var; ne zaman herhangi bir yazar üzerine yazdıklarını okusam, onun tekrar tekrar dönmek zorunda olduğumuz algılara sahip olduğunu görüyorum. Bir yazar üzerine çalışırken Adorno'nun metinlerini ham malzeme olarak değerlendiriyorum çünkü onun gördükleri kısmî anlamlandır-

malar; her ne kadar yapıtının tamamını bilmiyorsam da, sanırım hiçbir zaman belli bir yazarı paragraf paragraf ele alarak kendisini, bir yapıtlar bütününü sistematikliği içinde, onda kaçınılmazca sistematik olanı tespit edecek şekilde çözümlemeye bağlamıyor. Berlin'de ders verirken, koca bir grup Adorno öğrencisi beni pozitivist olmakla suçladılar. Pozitivist değilim ama çok pozitifim. Ortaya koymak istediğim tez şu: metnin yüzde 90'ı hakkında pozitif bir anlamaya ulaşmak için kişi hiçbir adımda kontrolü elinden kaçırmamalı. Bu kontrolün yalnızca, zaten bildiğimi doğrulamakla kalacağına inansam bile, eleştirel müdahale aynı zamanda hem anlayacağım hem de açıklayacağım bir düzlemde gerçekleşmeli. Bu temelli bir sorundur.

Adorno'nun söylediklerinin tamamının yapıta kavramsal bir çeviri bulmaya, onun felsefi içeriğini incelemeye yönlediğini düşünüyorum — bu, geleneksel eleştiri karşısındaki büyük avantajı. Ama bu içeriği, yapıtın kendi gününe bağlı olarak içeriyor olabileceği dogmatik olumlamalara değil, felsefeyle, bugünün eleştirel ruhuyla ilişkilendirerek konumlandırıyor. Kuşkusuz yapıtın olumlamaları hakkında daha sonra bir yargıda bulunulabilir, ama daha başlangıçta geçerli olan, yapıtın felsefe ve politika ile aynı düzlemde yer alan estetik boyutudur (bu, Heidegger'in deforme etmek pahasına Lukacs'tan aldığı merkezî fikirdir). Ne estetiğin ne de felsefenin birbirlerine tâbi kılınması söz konusu olabilir.

Şimdi, dün ve bu sabah tartışılanlarla ilgili olarak önemli bulduğum birkaç noktaya kısaca değineyim. Greimas dün bana, kolektif özne sorununun pozitif bilim düzeyinde ne olabileceğini anlamadığını, anlamak istediğini fakat anlayamadığını söyledi. Mümkün en basit örnekle karşılık vereyim: Bu masa ağır, kaldırmak için iki kişi gerekir. Dolayısıyla onu kaldıran özne A şahsı ya da B şahsı *değil*, A ve B'dir. Masanın kaldırılmış olduğu ancak kolektif bir özneye ilişkin olarak anlaşılabilir. Global anlam ve yapısını ayrıştırmaya çalıştığım bir yapıt ile karşı karşıya kaldığımda, soracağım soru daima aynı ya da aynı türden olacaktır: Bu yapıt hangi insan grubu ile ilişkili olarak anlaşılabilir? Çünkü, bilgi sorununu bireye ilişkin olarak sorduğumda, Racine'in bir oyunun işlevselliğini bir birey olarak Racine'le ilgili olarak ortaya koyduğumda ortaya çıkan iki güçlük, bu tür araştırmaları sıfırlar. Birincisi, Racine'in kişiliğinin bilimsel olarak araştırılamayacak ve yapıtının işlevselliği ile ilişkilendirilemeyecek kadar karmaşık olması. Yapıtın işlevselliği hakkında bu araçlarla formüle ettiğim bir hipotezin, yapıtın kültürel ya da edebi karakteri hakkında söyleyecek hiçbir şeyi olmayacaktır. Bir delinin resminin yaratıcısıyla ya da sıradan bir insanın yazdıklarının psikolojisiyle ilişkisi türünden bir işlevsellik olacaktır bu. Kolektif özneyse ampirik bir problemdir: Global eylemini, global bir eylem, global bir eğilim ya da örtük bir bilinç (*bezogenes Bewusstsein*) olarak inceleyebileceğim hangi toplumsal grup, yapıtın içsel yapı-

sının anlaşılması için vazgeçilmez olan zihinsel yapılanmayı, bana işlevsel bir gerçeklik olarak verebilir?

Dün biri bana, bir sanat yapıtının değerini oluşturan şeyin ne olduğu konusunda yeterince açık olmadığımı söyledi. Bunun Adorno'dan ayrıldığım diğer noktalardan biri olduğunu sanıyorum. O bize yapıtın değerinin, son kertede, eleştirel işlevi ve *Wahrheitsgehalt*'i, hakikat içeriği olduğunu söylüyor. Bense Lukacs'ın benimseyerek, Hegelci ve Marksist bir anlamda tarihselleştirdiği Kantçı tanıma hâlâ sadığım: Aşırı zenginlikle aşırı birlik arasında, çok zengin bir evrenle çok kesin bir yapılandırma arasındaki aşılmış gerilim. Bu gerilim kesin bir yapılandırma ile aşılamaz; ancak —bunu şimdi ekliyorum— insanlığın temel durumlarından biri olan bir dünyagörüşü bu aşmayı sağlayabilir (bu, neden belli bazı zamanlarda benzer yapılanmaların ortaya çıkabileceğini de açıklar). Kant'tan ayrılarak (ve Hegel ve Marks'la anlaşarak) birliğin yalnızca biçimsel olmadığını, insan ruhunun kalıcı ve ebedi kategorilerinden ötürü geçerli olmadığını, sınıf olan ayrıcalıklı gruplar ya da kültür yaratan başka herhangi bir grup söz konusu olduğunda bu birliğin, verili bir tarihsel durumda bu grupların varlıklarını idame ettirebilmek bakımından işlevsel olan dünyagörüşü olduğunu söylüyorum. Hegel sonunda bu birliği felsefeye ve hakikate tâbi kıldı; Marks ve Lukacs burada ondan koptu. Özerk ruhun tarihi yerine önce Marks daha sonra Lukacs yaşayan varlıklar ve kendi sürekliliklerini korumak, varolmak isteyen ve verili bir durumda, verili kategorilerle, işlevsel bir tavır geliştirmeye çalışan gruplar olarak insanların tarihini koydular. Tekrarlıyorum, ayrıcalıklı gruplar söz konusu olduğunda bu işlevsel tavrın tercümesi, felsefe ve sanattır. Bu yönüyle sanat yapıtının işlevi, Freud'un imgesel olanda gördüğü bireysel işleve hem benzer hem de ondan çok farklıdır. Freud imgesel olanın işlevini hayattaki hüsranları imgesel ya da simgesel tatminlerle telafi etmek, diye açıklamıştı. O halde, sanat yapıtı da, her türden taviz vermek zorunda kalan, hayalleri ile gerçekliği tutarlı kılmak için bir sürü yaklaştırma ve karıştırma yapmak zorunda kalan bireylerden oluşan bir toplumsal grupla ilişkili, çok kesin bir yapı ve biçime sahip imgesel bir dünya yarattığı ölçüde, imgesel olanınki ile tam bir benzerlik gösteren bir işleve sahiptir. Ancak psikanalizde sorun, bireyin toplumun kendisine yasakladığı tatminlere ulaşabilmesi için toplumsal bilincin etrafından dolanabilmesi, gruba karşı bireyin olumlanması iken, sanat yapıtındaki imgesel kavrayış grubun bilincinin pekişmesine hizmet eder çünkü kendisi grup beklentilerine ilişkin olarak konumlanmıştır ve çünkü bu kavrayışta önemli belli nesnelere sahip olmak değil, tutarlılıktır, bütünlük kategorisidir. Dolayısıyla sanatın büyük sanat yapıtlarında kimi zaman kısmen, hatta kimi zaman tamamen ilerici olabilecek kendine özgü bir işlevi vardır. Ancak toplumsal ilerleme iki farklı anlamdan birine gelebilir: yeni bir düzenin yeni yaratımı, yeni gruba uygun bir düzene yönelinmesi (ya da grup muhafazakârsa, eski düzenin korun-

ması) ama aynı zamanda karşı çıkılan grupların reddi, baskı ve hüsranın ve aynı zamanda verili doğrudan gerçekliğe artık uygun olmayan, geçmişe denk düşen yapıların reddi. Bu anlamda, bilimsel düşüncede, felsefede ve sanat yapıtında hiçbir şey, eleştirel ruh açısından bakıldığında dilersen dogmatizm denebilecek (burada galiba dogmatizm doğru tercih değil, akılcılık demeliyim) bir yapılandırma, düzenleme süreciyle, bir muhalefet olan eleştiri arasındaki zorunlu denge kadar önemli değildir.

A.: Doğru anladıysam, Goldmann'ın bana yönelttiği ilk eleştiri, benim taslağımda sözünü ettiği son düzlem ile ilgiliydi. Ona göre yapıtın hakikat içeriğiyle ilişkili olan düzlemde, gayri meşru bir tarzda, el altından, hileli bir şekilde işin içinde eleştirinin saf öznelliğini sokmuş oluyorum.

G.: En önemli nokta bu değildi. İlk nokta hakikat içeriğini işin içine sanatı aşar bir tarzda sokmandı.

A.: Evet.

G.: Aşkınlığı bilgiye, bu bilginin dışına değil bir bilgi fazlasına yerleştirdin; böylelikle sanat son tahlilde bilgi haline gelmiş oluyor ve felsefe ile aynı düzleme yerleştirilmiyor; felsefe gibi eleştiri de bir iddia halini alıyor.

A.: Hayır, burada yanlış anlaşılmışım. Söylemek istediğim, hakikat içeriği aracılığıyla sanat ve felsefenin birbirine yaklaştığıydı.

G.: Yanlış anlamadım. Bütün söylediğim şu: Eleştirel olmadan anlamanın mümkün olamayacağını söyledin; böylelikle de aşkınlığı eleştirel bilinçte, yani sistemde değil bir unsurda konumlandırmış oldun.

A.: Özgül olarak bu noktaya karşılık vermek istiyorum. Yapıtının ötesine aşmak sanat yapıtının kendisine içkindir. Burada Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ında Ottilie'nin günlüğünde yer alan bir cümleyi zikredebilirim: Mükemmel olan her şey kendi türünü aşar. Benim de söylemeye çalıştığım tam olarak bu. Hakikat içeriğine katılması dolayısıyla sanat yapıtı olduğundan daha fazla bir şeydir ve sanatın bilgisinin yapması gereken şey yapıtta kristalize olanın ne olduğunu açıklamak olmalı — bir şekilde bu hareketi de sanat yapıtının kendisine atfederek. Bunun kavramsal bir hakikat oldunu söylemek istemiyorum çünkü felsefede ve bilimlerde yer aldığı şekliyle hakikat kavramsaldır ve bu yönüyle de sanat yapıtında da kör bir tarzda da olsa bir hakikat bulunduğunu tamamen gözden kaçırır. Ve hakikat fikrinin kendisi de belki de ancak parçalı bir şekilde kavranacak bir şeydir.

G.: Kör bir şekilde varolmak, kavramsal olmamak, bilinçsiz olmak ne demek? Daha önce söylenenler hakkındaki tartışmayı bitirip önümüzdeki tartışmaya geçmek için sorumu şöyle koyayım: Kavramsal hakikat, kavramsal çe-

viri düzeyinde geçerliği çok cılız olsa bile bir sanat yapıtı büyük olabilir mi?

A.: Hayır. Bu noktada kategorik olarak hayır derim. Bu aşırı anlamda bir hakikat içeriğine sahip olmayan bir yapıt bir sanat yapıtı olarak tasarlanamaz.

G.: Tabii, hakikat tanımını bilmemiz gerekiyor. Hakikate kim hükmediyor?

A.: Konu şu; hakikatin hareketi nesneldir. Ama önce sistem meselesi. Bir çokluğun kendi üstüne kapanmış birliği olduğu ölçüde sanat yapıtı, belli bir anlamda bir sistemdir. Ama aynı zamanda sanat yapıtları daima sistemin karşıtı olan şeylerdir. Antagonist bir toplumda yaşadığımız ölçüde, hiçbir sanat yapıtı bu birliği, pragmatik önkabullerinden ötürü gerçekleştiremez. Ve sanat yapıtlarının kalite ve derecelendirilmesi sorusunu tam da bu noktada sormak istiyorum. Sanat yapıtının derece ya da kalitesi, antagonizmlerin yapıtın içindeki biçimlenmişlik derecelerine ve birliğin bu antagonizmler aracılığıyla mı yoksa onlara tamamen dışsal kalarak mı kurulmuş olduğuna göre —eğer burada bu düz kelimeyi kullanabileceksek— "ölçülür".

G.: Bir öneride bulunmama izin verin. Bazı dil güçlükleri çekiyoruz; hâlâ vaktimiz olduğuna göre, yarın başlamadan önce bu konuyu Almanca olarak Adorno'yla tartışayım.

A.: Semantik güçlüklere karşın kısaca yeniden dönmek istediğim bir kaç nokta var.

G.: O zaman bir soru daha. Hegel: bu bir sistem mi? Antagonizmleri felsefe düzeyinde bütünleştiren bir sistem.

A.: Fazla bütünleştiriyor.

G.: Belki ama yine de antagonizmleri ortadan kaldırmayan, gözardı etmeyen büyük bir sistem. Somut bir yazar örnek verilmek istenirse, Adorno'nun üzerinde o kadar çok çalıştığı Beckett'i ele alalım. Eğer günün birinde Beckett üzerinde bir çalışma yapacak olursam (aynı dönemin başka yazarları, Genet ve Gombrowicz üzerine zaten çalıştım— aynı şeyi Beckett için de yapabilirim) büyük bir olasılıkla sonunda göstereceğim şey, büyük olduğu yerde Beckett'in yapıtının antagonizmleri, güçlükleri, parçaları global ve her şeye rağmen bir sisteme indirgenebilecek bir dünyagörüşü içinde bütünleştirebildiği olacak. İki bakış arasında bir karşıtlık olduğunu düşünmüyorum. Adorno'nun işaret ettiği, antagonizmleri basitleştirerek ortadan kaldıran yüzeysel bir sistem tehlikesi gerçek olmasına gerçek ama sistemi ortadan kaldırma tehlikesi de mevcut.

A.: Tek bir şey eklemek istiyorum. Çokluk içinde birliği en tam bir şekilde gerçekleştiren yapıtlar ille de en yüksek değere sahip olanlar değildir. Öyle yapıtlar vardır ki, tam da parçalı yapılarından ötürü —parçayı, fragmanı da bir

biçim sayıyorum— bu sistematik birliğin ötesine geçebilir ve birliği aşan nitelikler kazanabilirler. Yalnız Beethoven'ın son kuartetlerini anmakla yetineyim; Goethe'nin bu birliğin özellikle ve çok derin nedenlerden ötürü askıda bırakıldığı son yapıtlarından bazılarını da anabilirdim. Daha kesin bir şekilde söyleyecek olursam, çok yüksek düzeydeki bazı yapıtlarda çoklukta birliğin bu şekilde askıda bırakılmasının, aslında onlardaki hakikat içeriğinin göründüğü nokta ya da boşluk olduğuna inanıyorum.

Bir de anlam ve kavranamazlık hakkında bir şey söylemek istiyorum. Sanatta insanın kabul etmekle yetinmek zorunda olduğu, gerçek bir anlamda anlaşılabilir olmayan yapılar bulunduğunu söyledin.

G.: Bu sebepten ötürü yapısalcılardan ayrıldığımı söyledim.

A.: O halde bu iddiada bulunanlar yapısalcılar.

G.: Yapısalcılık, anlamlı olmalarını talep etmeden yapılar arıyor. Yapılar betimleniyor ama işlevsel anlam yok oluyor.

A.: Önemli ileri modern sanat sorununun da tam bu noktada olduğunu düşünüyorum. Çünkü radikal modern sanat —yalnız edebiyat da değil— geleneksel sanatın olumlayıcı uğrağına karşı anlamı reddedendir: kendisini anlamdan mahrum bırakmış ve *anlam yoksulu olarak sunar*. Ama böylesi yapıtlarda anlamın olumsuzlanmasının işlevi anlaşılabilir; burada anlamın olumsuzlanmasının kendisi anlamdır. İşte bu yüzden, konunun tamamen farkında olarak Beckett hakkındaki bir yazıma "*Oyunun Sonu*'nu Anlamak üzerine bir Deneme" başlığını verdim. Anlamak demek kavranmazlığın işlevini anlamak demek değildir. Bu noktada anlamın tasfiyesinin sınırlarını görüyorum ve eğer gerçekten yapısalcılık her türlü anlamdan vazgeçiyorsa, o zaman sanatın bu yakasına, estetik öncesi düzeye düşmüş oluyor, demektir.

Felsefeyle sanat ilişkisi hakkında bir söz daha. Hakikat içeriği dediğim şey ancak dolayımlanmış olduğu ölçüde, yapıtının yapısında ortaya çıktığı, kavramsal olmadığı ölçüde sanat yapıtında bulunur. Ama bu şekilde ortaya çıkanla felsefe ve onun aracılığıyla toplum ve siyasal praksis de dahil olmak üzere bütün estetik-dışı gerçeklik birbirine yaklaşır.

Benim münferit çözümlemelerimle temel teorik yapıtlarımın ilişkisi hakkında Lucien'ın ortaya attığı sorunla ilgili olarak son bir söz. Bütün söyleyebileceğim, bu ilişkiyi torik yazılarımda dile getirmeye çalıştığım. Ama bundan başarılı olup olmadığıma, olduysam ne ölçüde olduğuma karar vermek elbette bana düşmüyor; bu konuda benim küçük çözümlemelerimin kendi ayakları üzerinde durup kendilerini savunmaları gerekiyor.

G.: Çok kısa birkaç söz. Adorno ortaya üç konu attı. Birincisinde, yani yapı-

salcılıkla anlam konusunda tamamen hem fikirim. Parça ya da fragmana gelince, bazen parçalı olan bir yapıtın çok değerli olabileceğini kabul ediyorum —kendim de iki kez fragmanlar çözümledim (Pascal'ın *Pensees*'i ve Valery'nin *Parçalar*'ı)— ama her durumda mesele bu parçalı niteliğin yapıtın bir sisteme çevrilen bütünselliğinin içersine yerleştirilmesidir. Sistemle parça arasında bir karşıtlık yoktur; felsefi çeviride bir parça sistematizasyonun unsurlarından biri olabilir.

Son konuda ise ikimizin ayrıca tartışması gereken bir yanlış anlama söz konusu. Adorno'nun söylediğimi sandığı şeyi söylemedim; itirazım o noktada değildi.

İngilizce'den çeviren: İskender Savaşır

NOTLAR:

1. Bu tartışma Royaumont'da toplanan ikinci uluslararası edebiyat sosyolojisi kolokyumu çerçevesinde gerçekleşmiştir.
2. Çevirenin notu: Burada Adorno'nun kastettiğinin kutsal kitapları yorumlamak için geliştirilen ünlü formül olduğunu sanıyorum: "*Litera (sensus historicus), gesta docet; quid credas, allegoria; moralis, quid agas; quid speras, anagogia.*" Yani, lafz (ya da tarihsel anlam) ne olduğunu, alegori neye inanılması gerektiğini, ahlak ne yapılması gerektiğini, modern bir okur için kavranması belki de en güç düzlem olan anagoji ise söz konusu olgunun "hikmet"ini, evrensel düzen içindeki yerini, varolmasıyla gerçekleştirmeye yönel-diği hedefi ifade eder.
3. Çevirenin notu: "Türetimsel"i *genetik* karşılığı kullandım. Kasdedilen yapıtı, kendisini önceleyen unsurlardan, yazarın psikolojisinden, dünyagörüşünden vs. herhangi birinden türetmeye çalışan açıklamalar bütünüdür.

Sami Baydar

AİUEO

Ayaklarında kalıcı, sakin
olgun ve içedönük
başka bir tat var
topraktan alınan —bir kök tadı.

Ellerinde durgun, yalnız
alçakgönüllü, ağırbaşlı, kusurlu
bir güzellik var
çay sohbetlerindeki dostluğun
güzelliği gibi.

Hoş, temiz, düzgün, iyi
olması-gerektiği gibi
bir tat var oturuşunda.

Olmuş, görmüş geçirmiş, bilmiş
dünyevi bir tat var anılarında.

Bazen acı veren, çelişkili, buruk
bir şey var dudaklarında.

Ve bilgece, yalın, terkedilmiş
yaşlı, olgun güzellik üzerinde
gezdirip duruyor bakışlarını.

Bendeyse sonun ve sonrasızlığın
düşündürücü güzelliği var
bir krizantem ayında doğdum.

DANTE'NİN SON SIĞINAĞI

Bir sonbahar ülkesinde iyi bir şaire raslanır.
Yanına yaklaşılamaz mutsuzluğundan.
Sanki bir bahar ülkesinde yaşar bir şarkı bularak
Solukların derinliğine inmekte.
Bulutlar da tıpkı böyle alçalıp yükselirler işte ona kapılarak.
O karanlık ülkede mutsuz bir şeydir ölüm.
Korkular yaranmaya çalışır kapalı kalınan otellerde yağmurlar
dinene kadar.
Şehvet ekmeği küçük parçalara ayrılır ve her gece yeni bir otele
bırakılır, siyah arılar tarafından.
Ama son parçası bir kilisenin mihrap yerinde bulunur.

Sevgi nedir ki? Dante'nin son sığınağı olarak
Bir kır manzarası, bir kaç köy evi göstermişlerdi.
Ölüm mutsuzedici bir şeydir.

Bir şair kötüyse yaranmaya çalışır ve her yeni şiiriyle ruhu
başka bir otel arar.
Gagasıyla beşiğimi sallayan bir kuş gibi dayanamaz ölür o genç
gövde.
Gözlerinin önünde üzerine sıçrayıp sallanamadığı bir beşik.
Bense havayla savaşan bir kuş oluyorum çünkü
Hepimizin adını ayrı ayrı biliyor Allah.
Sevgi daha güzel adlar yaratıyor bence ve ömrümüzdeki baharı
hiç şaşmadan söylüyoruz.
Hayır, hiçbir şey olmadı, yalnızca suların karanlığı.
Onlara ulaşmak için içimde garip bir özlem duyuyorum.
Benim isteklerimden daha soylu hiçbir şey olamaz yeryüzünde
biliyorum.

BEY

Ben bir Beye aitim
onun değişimine karşılık
benim bekleyişim.

Düşüncelerim, ruhum bir Beye ait
yaşadığım şeyle rden
be kle yişlerimden irki lirim
bu de nli acele olacaksa
böyle birde nbi re dolacaksa şiir.

Ben bir Beye aitim uykularımı kaçıran
uyu mak için neler
ne ler yapabilirim ye niden
hi ç kimsenin bilmediği
benim bile değerlendiremeyeceğim güzel şeylerden.

Yumuşak ve güzel, sessiz ve çalışkan benim Beyim
kötülük ne yin neyle birlikteliği
iyi kim?

Benim vücudu m bir Beye ait
onun değişimine karşılık benim bekleyişim
anlamalıydım aradığım şeyi bulduğumu
aramak için tekrar güç edinişimden.

Hiç istemediğim biçi mde, bir yerde
ben bir Beyim.

1990

İLETİŞİM ÇAĞI

Mustafa Arslantunalı

I

"Bilgi her gün bir çığ gibi çoğalsın,
İnsanların yaşamı ışısın, aydınlansın."

Encyclopedia Britannica'nın öndeyişindeki bu dileğin gerçekleşmekte olduğu söylenebilir. En azından ilk yarısının: "Bilgi", ansiklopedileri anlamsızlaştırıp —"herşeye hakim" konumlarını yıkarak— varlık sebeplerini ortadan kaldıracak bir hızda, *çığ gibi* çoğalıyor her gün. Özellikle de elektronik iletişim alanındaki yeni teknolojiler, bilginin işlenmesi ve yayılmasında, şimdiye dek görülmedik olanaklar sunuyor günümüz insanına.

Popüler bilim yazılarıyla ve sayısız modern peri masalıyla (kendisi, bunlara *bilim-kurgu* adını veriyor) ünlü Isaac Asimov, 1970'te insanlık tarihindeki dördüncü iletişim devriminin başladığını ilan etmişti: Konuşma, yazı ve basılı yazıdan sonra, *elektronik iletişim* evresi.

Asimov, bu tür kehanetlerde "ilk" değildi. On yıl kadar öncesinde bir tür "teknoloji peygamberi" mertebesine erişen Marshall McLuhan, devrimcilik açısından Asimov'dan kat kat ileri gitmiş, iletişim araçlarını insanın duyu organlarıyla merkezi sinir sisteminin doğal bir uzantısı olarak tanımlayıp bütün bir insanlık tarihini medyanın gelişimine indirgeyebilmişti. McLuhan'ın, büyük bir popülerliğe erişen savı "*medium is the message*", kolay kolay reddedilemeyecek bir savı içermesine rağmen, birtakım araç-gereç ve teknikler bütünüyle sınırlandırılmış teknolojinin dış ortamdan soyutlanmasına dayanan tek boyutlu bir tarih kuramının sloganı durumundadır: İletişim araçlarının kendileri —iletttikleri değil— birer iletidir, toplumsal örgütlenmeyi doğrudan belirledikleri ve içerdikleri için. Bir medyanın içeriği, başka ne anlama gelirse gelsin, her zaman bir başka medyadır. Yazının içeriği, sözdür, nasıl ki yazılmış sözcük, basılmışın içeriğidir, basılmış sözcük de kitabın.

Bütün bir uygarlığın gelişimini sözlü, yazılı ve basılı iletişim biçimlerinin nitelikleriyle açıklamaya kalkıştığı için, McLuhan'ın, mimari ve kentlerin doğuşunu "yazının bulunuşuna", bireyin ortaya çıkışını da "basılı metnin yüz yüze iletişimi geri plana iterek, okuyan insanı mahremiyetiyle baş başa bırak-

masına", başka etmenleri hiç söz konusu etmeksizin bağlaması hiç şaşırtıcı değildir. O kadar ki, aynı mantıkla, kapitalizmin gelişmesi bile, XII. yüzyıldan bu yana soyutlama sistemlerinin ve onları biçimleyen tekniklerin gelişmesine paralel bir süreç olarak yorumlanabiliyor...

Basılı metnin okuru dünyadan yalıtıp bireyciliğin gelişimini körüklediği yorumuna karşılık olarak; basılı kitaplar sayesinde bir başına kalmış düşünürlerin toplumun öteki kesimleriyle bağ kurabildiği yanıtı verilir tabii, ama böyle bir yorumlama sistemi içinde bu tür bir soruya yer olabilirse!

Ayrıca, bu yorumlar tarihsel olgularla temellendirilirken, "Euclcides uzayının Fenike alfabesiyle"[1], Roma imparatorluğunun da "papirüsün yaygın kullanımıyla" açıklanması gibi ilginç sonuçların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Roma'nın çöküşü ise tabii ki yine papirüs yüzünden olacak, "bir zamanlar bir Roma gölü olan Akdeniz'i ele geçirerek bir müslüman gölü haline getiren Muhammed'çilerin papirüs yollarını kesmesi"ne[2] yorulacaktır! Roma'nın dağılıp çözülmesiyle İslam uygarlığının doğuşu arasındaki aşağı yukarı 300 yıllık farkı görmeyen ya da görmezden gelen McLuhan'ın "teknolojik bireyciliği", tarihin *yeniden* yazılması gibi "çağdaş" bir işlevi de üstlenmiş görünüyor...

McLuhan için, sözlü anlatım kabile kültürlerini, alfabe kullanımı daha karmaşık ve örgütlü toplumları, elektronik iletişim ise, yeniden kabileleşen ve cemaat hayatına dönen kültürleri karakterize eder: İletişim araçlarının getirdiği olanaklarla küçülen dünya, bir *evrensel köye* dönmenin eşiğindedir.

Bütün bu anlatım biçimlerinin, belli dönemlerin karakteristikleri olduğu kesindir; karmaşık bir *toplumsal* örgütlenme gerektiren (elbirliği, alet yapımı...) mamut avına çıktığından beri insan toplulukları için iletişimin dirimsel bir önem taşıdığı da su götürmez. Ama bütün bir toplumsal evrenin iletişim biçimlerine dayanılarak ("Gutenberg galaksisi") yorumlanması, belli dönemlerin, içerdikleri karakteristiklerden *birisiyle* açıklanması, en hafif deyimiyle *su götürür*. İletişim araçlarını, hatta bütün teknolojiyi "insanın doğal uzantısı" olarak gören McLuhan'a kalırsa, bisiklet bacaklarımızın, telefon kulağımızın, bilgisayar da beynimizin bir uzantısıdır, ilginç olan, Kathleen Woodward'ın dediği gibi[3], böylelikle artık mikro elektronikten daha ileri bir teknoloji düşleyemez duruma gelişimiz! Malûm, insan gövdesinin sınırları var: Beynin de hesabı görüldüğüne göre, başka hangi organımızın uzantısı yapılabilir mühendisler tarafından?

McLuhan'ın önemi, 60'lı yıllarda "Newton, Darwin, Freud, Einstein ve Pavlov'dan beri en önemli düşünür" olarak görülebilmesini sağlayan popülerliğinden ileri geliyordu, oldukça eski bir liberal geleneği, kitle iletişim araçlarına sansasyonel bir malzeme olabilecek kadar çarpıcı ve bir o kadar da sığ

bir tarzda —neredeyse kâhince bir tavırla— formüle etmesinden kaynaklanan bir popülerlik... "Medium is the message', ilginç bir şekilde, öncelikle McLuhan'ın *kendisi* için geçerli gibi görünüyor: Herhangi bir Avrupa ülkesinde, McLuhan'ın —belki Pavlov'un da— yukarıdaki isimlerle birlikte anılması küçük çaplı bir skandala yol açabilirdi; akademik dünyadan çok, ABD kitle iletişim endüstrisince takdir edilen McLuhan'ın "iletisi" sık sık boy gösterdiği bu endüstri araçlarının popüler ve "hızlı" dünyasından dışarıya çıkamadı...

Kaldı ki, iyimserlik dozu çok yüksek bu "evrensel köy" benzetmesi, 60'lı yıllarda bile o kadar özgün bir buluş değildi: Her yeni teknoloji, ilkin baş döndürür, soluk keser; başka bir dünyaya açılan bir kapıdır sökün edip geldiğinde. Oysa unutulur, her "yeni" gereç, her yenilik, ilkin bu dünya içine yerleşmek, kendini eskiye, eskilere kabul ettirmek, ve belki, bütün bunlar için de "zamanı beklemek" zorundadır. Hiçbir yeni teknik, bir başına yeni bir dünya yaratamaz.

Bu basit hakikati örneklemek için, bugün gerçekleşenlere değil de, geçen yüzyıldakilerin, bugün nelerin gerçekleşebileceğine ilişkin öngörü ve umutlarına bir göz atmak daha aydınlatıcı. Sık sık, yetmiş-seksen ya da yüz yıl önce, bugünkü gelişmelerin hayal bile edilememiş olduğunu söyleyerek övünürüz, geçen yüzyıldaki yeni dünya öngörülerinin ve büyük hayallerin çok gerilerinde seyrediyoruz oysa ki. Örneğin AT&T'nin baş mühendisi Carty, daha 1907'de, telefondan neler umuyormuş bakın:

> "Bir gün bütün halkların aynı dili konuşmasını ya da aynı dillerle anlaşmalarını zorunlu kılacak bir dünya telefon sistemi kuracağız ve bu, yeryüzündeki bütün halkları bir kardeşlik ortamı içinde biraraya getirecek."[4]

Carty'nin sözleri de, *Britannica*'daki dileği andırıyor: Günümüzde *bir* yarısıyla gerçekleşmiş bir öngörü.

Aydın Uğur, bilgisayar donanımında kullanılan ikili sayı sisteminin, bugün pek çok uzman tarafından, Carty'nin telefon şebekesinden umduğu "evrensel dil"in yaratıcısı olarak görüldüğünü belirtiyor. Bilgisayar dünyası, elektronik iletişim ya da teknolojik gelişmeyle ilgili Amerikan ya da Japon işi herhangi bir kitabı açıp baktığınızda, büyük bir olasılıkla, benzer umutların sayfalar arasından dalga dalga yayıldığını görüyorsunuz: Geleceğe ilişkin kestirimler ya da düpedüz toplumsal çözümlemeler yaparken, her bir yazar, büyük bir zevk ve iştahla, bilgisayarların özelliklerinden, elektroniğin doğasından, yeni olanaklardan... söz ediyor uzun uzun. Bitlerden byte'lara, ikili sayı sisteminden programlama dillerine, Shannon'un enformasyon kuramından von Neumann'ın *saklı program* kavramına dek, bütün *teknik* bilgi yığını —neredeyse,

yeni oyuncağını arkadaşlarına göstererek oyununa katılmalarını isteyen bir çocuğun heyesiyle— anlatılıyor; üstelik bunca "teknik" bilgi yükü çoğu zaman, aceleci genellemelere, çok farklı düzeyler ve konumlar arasında kurulan yapay paralelliklere, toplumsal olanın elektronik düzleme indirgenmesine yol açmaktan başka bir işe yaramıyor gibi. "Yanlış bilinç aşılama kampanyaları"na ilişkin komplo teorilerini genç bir yana bırakırsak: Onca okumuş-yazmış bunca koskocaman adamla kadın hiç mi akıllanmıyor? Yoksa, bir "mühendisler ideolojisi"ni söz konusu ettirecek denli yaygın olan bu tür eğilimleri, salt bir *teknoloji tapınışıyla* açıklanıp baştan savılacak kadar yalın heveslere bağlamak mümkün değil mi.

Burjuva devrimleri çağının bilim ve ilerleme anlayışı, bilgiye köklü bir inancın yansımasıydı, *bireyin bilgisine*: Bireyin mutlak öncelliği kavramına dayanan, rasyonel bireye ve onun deneysel gereçleri kullanarak yarattığı, aklın ürünü olan bilim ile teknolojiye katıksız inancı beraberinde getiren liberal dünya *bilginin yayılmasına* başat rolü vermekte gecikmedi: Bütün toplumsal sorunların kaynağı bireyin rasyonel bilgiden yoksun oluşu ya da iletişimsizlikti...

Bugün, elektronik kitle iletişim araçlarına ve bilgisayarlara "takmış" olan ahir zaman teknoloji peygamberleri, *elektronik uzayı* bir mesih olarak sunuyorlarsa, bu, aydınlanma geleneğinin günümüz koşullarına uyarlanmasından başka bir şey değildir. Geçen yüzyılda gazetelerden, bu yüzyılın başında telefondan, daha sonra da radyodan... beklenen o aynı büyülü değişim. Aydınlanma'nın bireyi giderek aşınıp "yok olmaya" yüz tutuyorken üstelik.

Yine de, liberal gelenek çerçevesindeki yeni kuramlara —bunların hepsi McLuhan kadar kolayca hakkından gelinecek düzeyde değil— karşı, salt Frankfurt okulunun artık klasikleşmiş eleştirisiyle yetinmek mümkün değil gibi... *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Adorno ve Horkheimer'ın geleneksel toplumsal kurumları deviren burjuva zihniyetini "eleştirel akıl" ve "araçsal akıl" olarak ikiye ayırmaları, bir yandan varolan yapıyı sorgulamayı, öte yandan da elde ettiği sonuçları uygulamaya koymayı hedefleyen bu yeni sınıfın tarihsel bir çözümlemesini yapmaya yönelikti: Burjuvazi egemenliğini ilan ettikten ve bireyin —bilgeliği yerine— servetini artırmayı seçtikten sonra eleştirel aklın "artık gerek duyulmadığı" için bastırılması, teknik gelişmeye ilişkin toplumsal boyutların bilim dışına itilmesine yol açmış, artık teknoloji, her türlü değer yargısının dışına taşınarak "saflaştırılmıştı"... Bilim ile ideoloji arasına kesin bir ayrım koyabilmek, neyin *teknoloji* olup neyin olmadığına karar vermek kadar güç olduğundan, çağdaş bilimin konumu da, aynı çerçevede ele alınabilir. "Hayır" diyecektir bu tür tartışmaları pratiğine "bulaştırmaktan" hiç mi hiç hoşlanmayan bilim adamı, "bilim nesnedir".

Oysa yukarıdaki sözleri söylerken iri iri açılmış gözleri bile, *bu tür* bir nesnellik anlayışının bilimi nasıl temellerinden yalıtmaya yöneldiğini göstermeye yeter.

Temel olarak, "ilerlemenin, kendi karşıtı olan barbarlığa yol açtığı, bireyin özgürleşmesi vaatlerinin onun aşınmasıyla sonuçlandığı" savıyla özetlenebilecek olan Adorno ve Hrokheimer'ın yaklaşımı, birey aklının ve onun yol açtığı sonuçların ikiye ayrılmış niteliğini ortaya koyarak kitle iletişiminin gelişimi üzerine yapılacak öngörüler için bir taban oluşturmaktadır ama, iletişim uyduları ve bilgisayarlar çağını kavramak üzere yeni kuramsal çözümlemelere ihtiyaç olduğu da açıktır. Özellikle, araçsal akıl ile şekillenmiş bu dünyayı radikal bir şekilde değiştirmek isteyenler için.

Bilgisayarların, uyduların, elektronik iletişim ağlarının... sadece yeni araçlar olmalarından ötürü değil: Bu araçlarla birlikte, dünya artık, liberal geleneğin bile ummadığı ölçüde değiştiği, artık o *eski dünya* olmaktan çıktığı için.

McLuhan'a dönersek: "Tek bir evrensel köye dönüşmüş dünya" öngörüsü hızla gerçekleşiyor aslında, 'Köy'ün bütün olumsuz özellikleriyle yapılanmış bir ortama doğru hızla evrilen, tek bir evrensel dile hapsolmaya yönelen (bu "evrensel dil", *Newspeak*'ten ne kadar farklı olabilir?); standartlaşmanın, homojenliğin egemen olduğu, değişik gelişmişlik düzeyindeki toplumların, farklı kültürlerin ve yaşama tarzlarının dünya ölçeğindeki büyük bir potada eritilip yutulduğu bir dünya.

Evrensel köy vaadi de gerçekleşiyor, bütün ötekiler gibi: *Bir* yanısıyla.

II

İletişim devrimi. Bilişim toplumu. İkinci sanayi devrimi. Elektronik toplum. Bilgisayar devrimi. Endüstri-sonrası toplumu. Bilgi çağı. Enformasyon demokrasisi. İleri-teknolojik toplum. Sibernetik çağı. Telekomünikasyon devrimi.

Günlük gazetelerden kuramsal yapıtlara kadar her yerde bir "devrim" lafı. Yeni bir toplumsal düzeni, yeni bir sistemi haber veren, yeni bir çağın müjdecisi terimler, tamlamalar gırla gidiyor bugünlerde. "Devrim" lafı ne kadar irkilticiyse, bu "devrimler" bir o kadar çekici. "Bireysel" olarak bir şeyler yapmanız, "vay be!"den başka bir tavır almanız gerekmiyor, ondan mı acaba?

Bütün bu devrin muhabbetinin, teknolojik gelişmeye bağlanan umutları olduğu kadar, bu gelişmenin korkunç hızıyla ortaya çıkan şokları da yansıttığını düşünemez miyiz? Öylesine bir hız ki, sıradan insan için bu şokları gündelik hale getirip, her türden yeniliğin düşünülüp taşınılmaksızın bir devrime (yani,

ilerlemeye) bağlanmasına yol açıyor...

Şu bildik hikâye: 50'li yıllardan bu yana büyük bir hızla gelişen ve ufalan bilgisayarların, 70'lerin başından itibaren bilgi-işlem merkezlerinden çıkarak yana yöreye yayılması, kişisel bilgisayarların doğuşu ve hepsinden önemlisi, bilgisayar teknolojisinin kitle iletişim araçlarına eklemlenebilir hale gelişi, gerçekten de teknolojik bir çığır açtı: Halihazırda farklı kanalları kullanan, farklı tür sinyallerle işleyen radyo, televizyon, telefon, faks, teleks... gibi araçların ve tabii ki bilgisayarların ortak bir şebekeyi kullanmaları artık mümkün. Ortak bir *sayısal* iletişim ağını.

Bilgisayar dışındaki "klasik" iletişim araçlarının hemen hepsi, şimdiye dek *analog* iletim biçimlerini kullanıyor, kabloyla ya da kablosuz, çeşitli frekanstaki analog sinyallerle iş görüyorlardı. Bu araçlarla bilgisayar arasında kurulan bağlantılarda kullanılan *modem* (MOdulator-DEModulator) adı verilen sinyal çevirme arabirimleri sayesinde, sayısal sinyallerle analog dalgalar birbirlerine çevrilebiliyorlardı ama, bilgi iletimi temel olarak bildiğimiz telefon sinyallerinde olduğu ibi benzeştirmeli (analog) nitelikteydi. ISDN (*Integrated Services Digital Network*; Tümleşik Sayısal Hizmetler Ağı) adı verilen ve 90'lı yılların sonuna doğru Batı ülkelerinde yaygınlaşması muhtemel büyük çaplı proje, modem benzeri arabirimlere gerek kalmadan her tür iletinin tek bir kanaldan akmasını sağlayacak, böylelikle, sayısal enformasyonun depolanma ve yeniden işlenme kolaylığı ile aktarım kapasitesinin büyüklüğü, hem bilgi iletiminde, hem de kitle iletişiminde güvenilirliği ve hız artışını beraberinde getirecek.

Büyük veri yığınlarının işlenmesi, iletişim ağlarıyla birbirlerine ve "kullanıcılara" bağlı veri bankalarının bilgiye erişimi kolaylaştırması, robotların seri üretime girişi, büroların "otomatikleşmesi", hatta iletişim ağları sayesinde işin eve taşınmasıyla birlikte ortadan kalkması, süper bilgisayarların bütün bu ağır yükün altından kalkabilecek hız ve performansa erişmeleri, görüntü işlemede ve çoğaltmada yeni olanaklar... teknolojinin kısa vadeli vaatleri arasında ilk akla gelenler.

Tümleşik yapı, yeni iletişim araçlarını da doğuruyor: *Videotext* (videoyazım) ile *teletext* (teleyazım), uydu yayınlarıyla bilgisayar teknolojisinin eski iletişim araçlarına entegre edilmesiyle ortaya çıkan, sayısal sinyallerle kodlanmış metin ve grafiklerin, tümüyle elektronik yollardan, ucuz bilgisayar terminalleri aracılığıyla abonelere dağıtılmasına dayanan karma ortamlar. Kablolar aracılığıyla sadece abonelerine yayın yapan kablolu televizyon, fiber-optik kabloların pahalılığı yüzünden şimdilik sadece prensipte olsa da, çift yönlü iletişime olanak veriyor ve uydular sayesinde abonelerinin sayısız kanalı izleyebilmesini sağladığı gibi, öteki kitle iletişim araçlarının yapamayacağı, özel

ilgi alanlarına yönelik yayınları mümkün kılıyor. Kablolu televizyonu gündeme getiren ve telefon hatlarındaki iki bakır telli kablolara göre 300 defa büyük kapasitede bilgi iletebilen *koaksiyal kablo*, çoklama (*multiplexing*) ve anahtarlama (*switching*) teknikleri, bütün kitle iletişim araçlarının sinyallerini tek bir hat üzerinde taşıyabilecek olan fiber-optik kablolar, mikro dalga yayınları, hücresel radyo, holografi tekniklerinin getirdiği yeni görsel boyutlar, tepemizde dönüp duran 4000'in üzerinde uydu... Bütün bu teknik yeniliklerin, dünyayı iyice küçülttüğü söyleniyor sık sık: Böylelikle, veri bankaları ve bu bankalara bağlı sayısal iletişim ağları sayesinde, evinizden dışarı adım atmadan çok büyük bilgi yığınlarına erişebileceksiniz... Bunlar ister belirli bir konuya özgü ekranlar dolusu belge olsun, isterse renkli grafikler, eğlence programları, elektronik yayın hizmetleri ya da son çıkan filmler; hepsi 1-0 dizileriyle kodlanmış olacaktır.

Ama siz en az şimdiki kadar net görüntüleri seyredip, kütüphanelerde saklambaç oynamak zorunda kalmadan istediğiniz bilgileri veri bankasından çekebilecek olduktan sonra... Ne gam! 75 kanallı televizyonunuzda dilediğiniz programı seyredebiliyor, tele-konferanslar sayesinde dünyanın öbür ucundaki iş ortaklarınızla *brainstorming* yapabiliyorsunuz ya, siz ona bakın... İster sayısal tabana dayansın, isterse tabansız olsun, önemli olan kitle iletişim sistemlerinin size sayısız seçme olanağı vermesi: Bugüne dek herkes kitle iletişiminin tek yönlülüğünden yakınmıyor muydu? İşte şimdi, gerçekten *çoğulcu* bir dünyada yaşama fırsatınız olacak!

Galiba şu yukarıdaki son paragrafla birlikte, "enformasyon toplumu" kuramlarına göz atacak havaya girmiş bulunuyoruz: Biliyorsunuz, teknik yenilikleri haber veren yazıların hemen hepsinde biraz reklam, biraz da pazarlama kokan bu siz'li ağızlar pek yaygındır, "*Siz* artık şunu şunu da yapabilirsiniz" kalıbı, kişilere kullanılması gereken bir olanaklar paketi sunar ve dikte eder. Eh, reklamcılık da enformasyon sektörünün bir parçası olduğuna göre... Mesele yok.

Reklamcılık gibi, enformasyon sektörünün içinde sayılan alanların sayıca çokluğu, kuramcıların hizmet sektörünün neredeyse tamamını enformasyon sektörü içinde değerlendirdiklerini gösteriyor. Bu alanların çoğu, geçen yüzyılda da yok değildi elbette; o sıralarda olmayan, enformasyon gibi bir paradigmaydı.

Aynen şunun gibi: İletişimin günümüz toplumunda başat duruma geçtiği söylendikte, insanlığın ortaya çıkışından bu yana —elbette "ortaya çıkışı" sırasında da— her topluluğun, her kültürün eksenini iletişim davranışlarının oluşturduğu —iletişim davranışlarını tanımlamanın ve ayırmanın güçlüğü bir yana— yadsınmış olmuyor. Değişik dönemlerde farklı parametrelerin ön plana çıkması, belirleyici bir rôle kavuşması ve toplumsal dinamikleri yönlen-

dirmesi ne kadar doğal ise; belirli bir noktadan dönülüp geriye bakıldığında, bütün bir tarihsel sürecin, zamanın modasına uygun bir şekilde incelenmesi, döneme özgü söylemle yorumlanması, o anki atmosfere bağlı olarak değerlendirilmesi de, bir o kadar kaçınılmaz.

Biz gene de buna *nesnellik* diyoruz; çünkü McLuhan ve Daniel Bell gibi kuramcıların tek bir paradigmayı bütün tarihe yayan indirgemeciliği dışında; merkezi kavramlarını öteki toplumsal dinamikleri imha etmeksizin tarihsel sürece uygulayan nesnel bir tutum var. Eskilerin düşledikleri ve bayıldıkları o katıksız nesnelliğe ulaşamasa da, var.

Aralarında çok büyük düzey ve ciddiyet farkı olduğu için, Daniel Bell'i McLuhan ile aynı kefeye koymam yanlıştı. Üstelik, ardında popüler bir iki savsözden başka bir şey bırakamayacağa benzeyen McLuhan'ın tersine, günümüzü niteleyen en meşhur terimin babası olarak kuramsal bir ağırlığı var Daniel Bell'in: Günümüz toplumunu nitelemek üzere 70'li yılların başında ortaya attığı "*endüstri-sonrası*" sıfatı[5], aslında yeni çağı yeni bir sıfatla selamlamak için seferber olan yığınla başka kuramcının önerileri arasından sıyrılıp popülerliğe erişmişti. Sayalım: *Post-bourgeois* (George Lichtheim), *post-capitalist* (Ralf Dahrendorf), *post-civilized* (Kenneth Boulding), *post-economic* (Herman Kahn), *post-protestant* (Sidney Ahlstrom), *post-ideological* (Lewis Feuer), *post-historic* (Roderick Seidenberg), —en aşinası— *post-modern* (Amitai Etzioni), —en pragmatik olanı— *post-petroleum* (Richard Barnet)[6], *post-collectivist* (Sam Beer) ve *post-industrial* (Daniel Bell).

Örneğin Dahrendorf'a göre, endüstriyel toplumu karakterize eden şey üretim araçlarının mülkiyeti değil, otorite idi, oysa kapitalizm sonrası toplumda sınıfsal konum siyasal otoriteden bağımsızdır artık. George Lichtheim, üzerinde temellendiği "hür teşebbüs"ün kurumsallaşmasıyla birlikte XIX. yüzyıla ait sınıfsal yapının çözülmeye yüz tuttuğunu savunuyordu: Modern endüstriyel toplum, ne proletaryayı gereksinmektedir, ne de burjuvaziyi. Amitai Etzioni ise *Active Society* adlı kitabında, sonraları mimariden edebiyata, gömleklerden felsefe yapıtlarına ve giderek bütün çağdaş düşünce ufkuna yamanacak kadar yaygınlaşıp popülerlik kazanan *post-modern* terimini ortaya atarak, "İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda iletişim, bilgi ve enerjinin dönüşümüne ilişkin teknolojilerdeki radikal gelişmelerle birlikte, modern periyodun sona erdiğini" ilan etmişti...

Bütün bu saydıklarımıza önemsiz bir katkı olarak, *post-green*, ya da *post-world* gibi bir terimi piyasaya sürebilirdik; ama bu türden önerilerin yararı ve sınırları üzerine biraz kafa yorduktan sonra: Ne yukarıdakiler, ne bizim "şıklık olsun" diye uyduracaklarımız, yaşadığımız şu dönemin birer betimlemesi ya da *tanımı* olarak görülebilir, ister tutarlı tezlerle temellendirilmiş olsunlar, isterse

birer kelime oyunu olmaktan öteye gidemesinler... Daha önceleri moda olan *pre-* örneklerinin telcolojikliğiyle (*pre-capitalism*'den söz ettiğinizde, arkadan kapitalizmin gelmesi, "tarihsel bir zorunluk"tur) taban tabana karşıt olan bütün öteki *post*'lar gibi, *post-modern* de, daha çok, ortaya atılmış bir *soru* gibi görülmeli; çünkü *post-* önekinin kendisi, kuramcıların çağımıza özgü bir durum üzerinde uylaşıma varmış olduklarını gösteriyor: Bir şeylerin artık sona erdiği... Sona erenlerin yerine neyin geleceği konusunda ise, —anlaşmak şöyle dursun— kimsenin ayrıntılı ve kesin bir tasarısı yok gibi. Geçmiş ile şimdi arasına, halihazırda varolan bir öncelik-sonralık ayrımından başka bir sınır koyamayan, kendine henüz —kendisini temellendiren bir önceki dönemin sona erdiğini söylemekten başka— ad bulamayan bir çağ: Bir hesaplaşma henüz tamamlanamadı, geçen yüzyıl(lar)ın projeleri tümüyle tüketilip aşılamadıysa, hepsinden önemlisi, yüz yıl öncesiyle bugün arasında —dünyayı tanınmayacak ölçüde değiştiren bütün dönüşümlere rağmen— belirgin bir kesinti yoksa, başladığı iddia edilen *yeni çağ*, kendini nasıl temellendirebilir?

Yoksa, yeni çağdan filan değil de, Umberto Eco'nun sık sık üzerinde durduğu gibi, "ortaçağların geri dönüşü"nden mi söz etmeli?

Her çağ, kendine yeni ve afili isimler yakıştırır. Yüzlerce. Elektrik, atom, uzay, otomasyon... çağlarını bir bir geçirmedik mi? Tabii, genellikle bir çağın ismi, onun mirasçıları tarafından konduğundan, bizim bütün kestirim ve yakıştırmalarımızın tersine, torunlarımızın XX. yüzyılı, örneğin bir "barbarlık çağı" olarak görüp görmeyeceklerini bilemeyiz. Önemli dönüm noktalarını, kesintileri dile getirmeye ve doğrudan bir tarih anlayışını yerleştirmeye yönelik olan, mirasçılar eliyle konmuş çağ isimlerinden bile çok daha yakıştırmadır bizim seçeceğimiz adlar: Şu çağları habire açıp kapatmak, tarihi, bir süreklilikten çok kesintilerle algılamaya çalışmak çok bir işe yarar mı, kendi *iç sürekliliğimiz*, neyin gerçek bir kopuş, neyinse sadece eskinin "doğal" bir uzantısı olduğunu anlamamızı engellerken?

Eco'nun çeşitli yazılarında ve *Gülün Adı*'nda günümüzle Ortaçağ arasında kurduğu eğlenceli paralellikler, hem bugünün, "çağ atlatıcı"lar tarafından gösterildiği ölçüde parlak olmadığını hatırlatması açısından, hem de Ortaçağ gibi "karanlık" bir geçmişe bakışımızı sarsıp tartması açısından ilgi çekici: Hem tarihsel olarak, hem de bugün yaşayan imgeleri açısından, en az birkaç tane "Ortaçağ" olduğunu bilmek koşuluyla. Eco, bugün "geri gelen" Ortaçağ için, Roma imparatorluğunun çöküşü ve Pax Romana'nın kriziyle ortaya çıkan dağılma sürecini seçmiş[7]. Pax Americana'nın krizini bir süreçle karşılaştırırken, simetrilerden ve birebir karşıtlıklardan hiç mi hiç kaçınmıyor: Kentler arasında iletişimin en aza indiği, Roma yollarının ve merkezlerinin birer birer etkinliğini yitirdiği, nüfus yoğunluğunun azaldığı, teknolojinin gerilediği bir

dönemle; kentlerde yoğunlaşan, iletişim araçlarıyla tıka basa dolu, nüfus yoğunluğunun alıp başını gittiği günümüzün uygarlığı birbirlerine tümüyle karşıt imgeler kuruyor olabilir ama, Ortaçağ'da hemen her yere egemen olan korku ve güvensizlik, çağdaş metropollere de sinmiş değil midir? Göçlerle birlikte kentler kendilerini var eden özelliklerin önemli bir kısmını yitirmediler mi? İmge ve ikonlara boğulmuş şu yaşadığımız *iletişim çağının*, *karanlık* Ortaçağlar'la, "öteki"lerle ilişkilerimiz açısından taban tabana zıt olduğu söylenebilir mi?

> "Ortaçağlar görüntünün uygarlığıydı, katedral taştan büyük bir kitaptı, ve aslında reklamdı, TV ekranıydı, çizgi romandı, her şeyi anlatan ve açıklayan, açıklaması gereken, Dini ya da dindışı tarihi vakalar, azizlerin hayatını (süperstarlar ve pop yıldızları, büyük davranış modelleri olarak, bugün politik iktidarı olmayan, ama karizmatik bir güce sahip bir elit sınıf durumundadır), kaderin gizlerini, ekim-hasat mevsimlerini, yılın günlerini, sanatları ve hünerleri, dünya üzerindeki ulusları..."[8]

Fransiskenler'le Dominikenler'i Troçkist ve Stalinist gruplarla eşleştiren, bir Amerikan üniversite kampusüyle X. yüzyılın manastırları arasında matrak benzerlikler bulan, her iki çağın kıyamet beklentilerini karşılaştıran... Eco' nun, ciddi tezlere dayanan yeni bir çağ yorumuna girişiğini düşünemeyiz pek; onunkisi, yeni bir çağ müjdeleyen bütün afili tezlere karşı alaylı bir eleştiri, teorik bir maytap geçme operasyonudur daha çok. "İfrata kaçan iletişim" ile Ortaçağın "iletişimsiz"liği, *evrensel köy* ile de kırın yalnızlığındaki feodal köylerin tekdüze hayatı arasında kurulabilecek benzerliklere dair anıştırmalar, *enformasyon çağı* teriminin ardındaki öncüllerin reddi olarak görülebilir...

Hadi Ortaçağlar'ı geçelim bir kalem; daha geriye uzanıp altın post efsanesini haurlayalım ve XX. yüzyılın —altından olmasa da— her yerde *post* arayaduran *modern* argonotlarına dönelim. Agoslular'dan kat kat daha kolay bir serüven onlarınki, çünkü ellerinde, Argos'un yelkenlerini şişiren rüzgârdan çok daha etkili ve ulsımlı bir araç var: Bilgisayar.

Elbette post-modernizme ilişkin tartışmalardan, enformasyon teknolojilerinin geleceğiyle ilintili kestirimlere, kitle iletişim kuramlarından, ideoloji sorunundan... kapitalizmin yepyeni bir yapıya doğru evrildiği yolundaki öngörülere kadar bütün bir düşünce ufkunu *bilgisayar* ile sınırlamış olmuyoruz bunu söylemekle. Çok farklı alanlarda benzer sorunları gündeme getiren, bugün soluduğumuz havaysa, günümüzün iklimiyse; yüzeysellığe düşmek pahasına *bütünsel*ligi seçmeyi, sınırlı bir çerçevede yoğunlaşmak yerine konuyu yaymayı, hatta dağıtmayı göze almamız gerekebilir: öyleyse post-endüstriyel toplum ya da post-modern nitelemelerini, her zaman enformasyon toplumu ya da enformasyon çağı terimleriyle birlikte düşünmek durumundayız; modernizm

adı verilen o koskocaman ve cafcaflı projeler mozaiğinin kriziyle, müjdelenen yeni toplumsal gelişmeler ve eşiğinde olduğumuz iddia edilen endüstri sonrası çağı arasında hiçbir bakımdan bir sebep-sonuç ilişkisi kurulamayacağını bile bile...

Modernizmin krizinden boyuna söz ediliyor ama, krizin "modern" uygarlık için ne denli elzem ne denli *sürekliliğe* sahip (kesintilerin sürekliliği!) olduğu gözlerden kaçabiliyor bu arada. Post-modernizmin sürekli gündemde bulunması, modernizmin çöküşüne ya da en büyük krizine tanık olduğumuzun göstergesi değildir: Global kuramların inandırıcılığını yitirdiği, her alanda çerçevesi daralan düşünsel etkinliğin böylelikle daha "özgür" ifada biçimleri ve hareket alanları bulabileceği yolundaki öngörülerde bulunanlar için (Habermas'ın "yeni muhafazakârlar" olarak tanımladığı kesim), krizden çok bir şeylerin *aşılması* söz konusu bir kere. —Bu ne biçim bir aşmadır, o ayrı mesele: Ortada modernist projelerin bunalımından doğan bir başıboşluktan, bir çözülmeden başka bir şey olmadığını düşünüyorsak, o zaman da post'lara fazlaca bel bağlamamak gerektiğini kabullenmeli. Yaşadığımız krizi buncasına önemli kılan —tek değilse bile— en önemli şey, onu *halihazırda* yaşıyor olmamızdır. Öte yandan, krizler, kopuşlar, aşmalar, aşamamalar halinde algıladığımız dönüşümleri, dünyanın almakta olduğu yeni şekli başka bir açıdan betimlemek için yeni kestirim ve tezlere başvuracaksak; ne ampirik, ne de ontolojik bir kategori olan, ölçü biçiye gelmeyen post-modern'lik yerine *enformasyon çağı*ndan başlamak, ya da *endüstri sonrası toplumu*yla işe koyulmak daha mantıklı görünüyor.

III

1940'larda yoğun bir kuramsal birikim ve çabanın eşliğinde doğan bilgisayar teknolojisi, Shannon'un iletişim kuramı (*information theory*), DNA ikili sarmal modeli, sibernetik, oyun kuramı, benzetim (*simulation*) teknikleri, bilişsel psikoloji, genel dizgeler kuramı vb. gelişmelerle birlikte, doğal bilimlerde bir paradigma değişikliğinin simgesi sayılagelmiş, *enerji* kavramının, yerini artık enformasyona terkettiği ilan edilmişti ya; doğanın enerji dönüşümlerinden çok bilgi alışverişi ve iletişim süreçleri yoluyla açıklanmasına yönelik bu yeni modelleme biçimleri, sosyal bilimler tarafından fark edilip alelacele toplumsal düzleme uyarlandığında, maddi temellerin arka plana itilmesi için bir gerekçe olarak kullanılır ve kuramcıların istediklerini kanıtlamaları için "sağlam" bir başvuru noktası haline gelir oldu. Gerçi bilgisayarın "bilgi ve simge işlemedeki" potansiyeli daha aygıtın kendisi ortaya çıkmadan fark edilmişti, yeni bir ağın habercisi sayılabilmesi için, gündelik hayatın içine iyice yerleşmesini beklemek gerekti yine de: Liberal kuramcılar, bilgisayarda biliş-

sel psikolojinin daha önceden keşfettiği bir şey buldular; üzerinde kuramlarını inşa edebilecekleri somut bir deney aracı. Üstelik, fiziksel ve toplumsal düzlemler arasındaki geçişliliklerin, teknik terimlerle bunların sosyal alana yansımaları arasındaki ilişkinin büyük oranda keyfi kurulmasına olanak veren bir araç. Pek çok kuramda gözlenebilen bu keyfiyet, bilgisayar gibi haddinden fazla somut ve nesnel bir aygıtın ve fizik, elektronik gibi *kesin* (olduğu sanılan) disiplinlerin gölgesinde kalarak izini kaybettirebiliyordu...

Bu nedenle Daniel Bell gibi bir kuramcının, bilgisayarları "entelektüel teknoloji"nin aracı ve imgesi olarak görmesi pek tabiidir. Zaten, Bell'in *entelektüel teknoloji* adını verdiği, yukarıda andığım gelişmelerin, bilginin üstel artışına kuramsal çözümler getirmesi ve bilimsel-teknik faaliyetin artık büyük örgütleri gerektirmesi ile oluşan yeni durumdan başka bir şey değil: Endüstri öncesi toplum —insanın ya da hayvanların— kas gücüne, endüstri toplumu buhar makinesinin enerjisine dayanıyorduysa; endüstri-sonrası toplum da bilgisayarların işlediği enformasyon üzerinde yükselecektir...

Toplumları endüstri öncesi, endüstriyel ve endüstri sonrası olarak ayırmak ve birçok farklı boyutta aralarındaki karşıtlıkları görmek mümkün"[9] ise, "toplumsal değişmenin genel bir şema"sını da hemen yan sayfadaki tabloya sığdırmak mümkündür. Tablodaki bire bir eşlenmiş özelliklerin "ideal yapılar" olduğunu belirtse de, Bell bu yapılar sayesinde toplumsal değişmeye ilişkin temel farklılıkların açıklanabileceğine emindir: Halen Asya, Afrika ve Latin Amerika'da yaşayan endüstri öncesi toplumların dünyası, rastlantılarla biçimlendiği, bütün toplumsal etkinlikler fırtına, yağmur, kuraklık... tarafından belirlendiği için, verimlilik doğal koşullara bağlıdır. Bu tip toplumun, *doğaya karşı bir oyun* içinde biçimlendiği söylenebilirse, endüstri toplumu ehlileştirilmiş, *mamul hale getirilmiş* (yine doğaya karşı) bir oyundur Bell'e göre. Oyunun ekseninde, doğal çevreyi teknik ortama dönüştüren enerji kullanımı ve insan-makine ilişkisi yer alır: Avrupa'dan Sovyetler Birliği'ne dek tüm Batı'da başat bir nitelik kazanmış olan; kas gücünün yerini enerjiye bıraktığı, kitle üretiminin ortaya çıkışıyla verimliliğin eskiye oranla korkunç denebilecek bir ölçüde arttığı bu teknik ve rasyonel toplumsal yapıda, *makineler* hem üretimin motorudur, hem de hayatın ritmini mekanikleştirdikleri ölçüde toplumsal ilişkilerin belirleyicisi. Endüstri öncesi toplumunun zanaatkarları ve küçük ölçekli üretimi yerine; mühendis ve işçiler, çok daha uzmanlaşmış, programlanmış, karmaşık bürokrasiler tarafından yönlendirilebilen örgütlü üretim süreci geçmiş, eşyalar insanlardan çok daha kolay "düzenlenebildiği" için, yabancılaşma ve şeyleşme olgusu ortaya çıkmıştır. Sanayi devriminden önce temel toplumsal birim geniş aile iken, endüstriyel toplum bireyi muhatap alır, giderek de bireyin üstlendiği toplumsal rolü... Ayrıca kârın maksimizasyonu, sermaye ilişkileri, sınıfsal karşıtlıklar... gibi endüstri

çağının temel niteliklerini bir bir sayıp döken Bell, doğuşuna sadece ABD'de tanık olduğumuz (bu kitabı 1973'te değil, 80'lerde yazsaydı, Japonya'yı da eklerdi herhalde) endüstri sonrası toplumunda bütün bunların aşıldığını, hiç değilse aşılmakta olduğunu söylüyor: Doğanın kısıtlamalarından artık bağımsızlaşmış, "kişiler arasındaki oyun"la biçimlenen bu tip bir toplumda, kas gücüyle enerji, yerini enformasyona bırakmıştır. İşçinin üretim bandının boyunduruğundan kurtuluşuyla simgelediği endüstri sonrası evreye geçişin kesin tarihi de verilebilir Bell'e göre: ABD'de "beyaz yakalılar"ın sayıca "mavi yakalıları" geçtiği yıl olan 1956.

"Bir hizmet toplumu" olarak nitelediği endüstri sonrası toplum konusunda son derece iyimserdir Bell: Katılımın toplumun var olma koşullarından birisi olduğu bu çağda, kitle üretimi, şeyleşme, hiyerarşi ve bürokrasi gibi, çatışma kaynağı olumsuz niteliklerle simgelenen endüstri toplumlarının ikilemleri aşılacaktır artık! Çünkü günümüzde toplumsal birim, bireyden çok topluluktur, cemaattir.

Üretim sürecinde buncasına merkezi bir rol oynayan enformasyonun ürettiği şey ne olabilir? *Kendisi*. Emek-değer kuramından *bilgi-değer* kuramına dek uzanabiliriz bu minvalde: Toplumsal ilişkilerin karmaşıklaşması ve iç içe geçmesi nedeniyle, "bir sınıfın ötekiler üzerindeki tahakkümü" işlevini büyük ölçüde yitirmiştir, çünkü bu ölçüde girift ilişkiler ağı içerisinde bir kesimin yararı, ancak topluluğun yararıyla sağlanabilir. Bell, endüstri sonrası toplumun yapı ve problemlerini özetlediği bir başka şemada, birincil kurumlar olarak üniversiteleri, akademik kuruluşları ve araştırma şirketlerini gösteriyor; ekonomik tabanın bilime ve bilgi işlemeye dayalı endüstriler olduğu bir dünyada, elbette temel kaynak *insan*, temel problem ise bilim ve eğitim politikalarının belirlenmesi olacaktır! En büyük düşmanı bürokratikleşmenin direnci olan endüstri sonrası toplumun tabakalaşmasında eğitim ve eğitimle kazanılmış vasıflar başat rol oynayacak, temel yapısal problem de özel sektörle kamu sektörünün dengelenmesi olarak belirecektir...

Bilime alabildiğine uzak, kendi kendilerini yetiştirmiş mucitlerin teknolojik gelişmede önemli bir rol oynayabildikleri XIX. yüzyılda geçerli olan deneme-yanılma yöntemi, yerini kuramsal bilginin merkeziliğine ve kodifikasyonuna terkettiyse ve teknik buluşlarla kuramsal alan arasındaki kesişme bölgesi giderek genişlediyse, bunu endüstri sonrası toplumunun bir özelliği olarak yorumlamak mümkün olduğu kadar; endüstriyel toplumda en uç noktasına varan tekelleşmenin bir ürünü olarak görmek de mümkün... Ancak Daniel Bell entelektüel teknoloji kavramına, sadece bilgi üretimindeki örgütlülüğü ve takım (ordu?) çalışmasını zorunlu kılan yapılanmaları dile getirmek için değil, aynı zamanda çok sayıda parametre ve değişkenle oynayan kuramsal bilginin karmaşıklığını, bilgi birikiminin giderek ivmelenen bir hızda artışını göz

önüne alabilmek için de başvuruyor.

"XIX. yüzyılın en büyük keşfi", diyormuş Alfred North Whitehead, "keşif yönteminin keşfiydi. Yeni bir yöntem, hayata kavuşmuştu. Yaşadığımız dönemi anlamak için, iplik makineleri, sentetik boyalar, radyo, telgraf, demiryolu gibi, değişmenin ayrıntılarını ihmal edebiliriz; yöntemin kendisi üzerinde yoğunlaşmalıyız, gerçek bir yenilik olan ve eski uygarlığımızın temellerini yıkan yöntem üzerinde."[10]

Deneme-yanılmayla işleyen keşif ve icat yönteminin *bilimselliği* de, uygarlığın temellerini yıkması gibi, hayli su götürür, ayrıca "XIX. yüzyılın gerçekten en büyük başarılarından birisi olan bu yöntemin, teknolojik gelişmede bir çığır açtığı"nı söylemek, bir uygarlığın bilgi birikimini teknolojiye, teknolojiyi de mucitlerin *rasgele* başarılarına bağlamaktır olsa olsa... Geçen yüzyıldaki buluşlar ve bu buluşlara yol açan rastlantılardan bir kısmının daha önce nasıl olup da gerçekleşmediğine şaşırsak da, büyük çoğunluğunun *ancak* geçen yüzyılın bilimsel/teknolojik ufku ve yaşam pratiği içinde hayat bulabileceğini, dolayısıyla "keşif yönteminin" bir XIX. yüzyıl keşfi olmadığını kabul etmek zorundayız.

Eninde sonunda *teknolojik monizm*'e göz kırpan Bell'in *entelektüel teknolojisi* içinde de benzer şeyler söylenebilir: Kuramsal bilginin odak noktasına gelişi, çeşitli dallar arasında bir ortaklık kuracak ara alanların, disiplinlerarası yaklaşımların bir "düzenli karmaşıklık" oluşturması; bir buluş ya da toplumsal yaşamı yönlendiren bir dönüşüm değil, bizzat bir yaşama ve bilme pratiğinin zorunlu kıldığı bir durumdur. Oysa Bell'e kalırsa, geçen yüzyılın toplumsal modelleri; genellikle iki-üç değişkenli, Warren Weaver'ın "karmaşık yalınlık" nitelemesine uygun problemlerle doğrusal sebep-sonuç ilişkilerini ele alan XVIII. ve XIX. yüzyıl biliminden esinlenmiştir. Marksizm'deki sermaye-emek ayrımı gibi basit bağıntılar, analitik açıdan çok çekici olsalar da, karmaşık bir dünyayı basit modellere indirgemektedirler. Bu saptamaların yanıltıcılığı, bir ölçüde doğruluk payı taşımalarından kaynaklanıyor. Marx, XIX. yüzyılda yaşadı, orası doğru. Ancak, Bell'in Marksizm ile endüstri devrimi teknolojisi, "düzenli karmaşıklık" arz eden günümüz toplumsal modelleri ile de entelektüel teknoloji adını verdiği şey arasında kurduğu ilişki, haddinden fazla bir "karmaşık yalınlık" içermiyor mu?

Harvey Brooks'a göndermc yaparak, teknolojiyi "bilimsel bilginin, işlemlerin yeniden üretilebilir şekilde yapılmasını sağlayacak şekilde kulanılması" diye betimleyen Bell, entelektüel teknoloji için de şu tanımı veriyor: "Sezgisel yargıların sorun çözme yordamlarıyla, yani algoritmalarla ikame edilmesi." *Algoritma*: Entelektüel teknolojinin en önemli aracı ve simgesi olan bilgisayarlara geldik böylelikle. Algoritmalar ister bilgisayar ortamında, isterse

başka bir makine ya da düzenek üzerinde işlesin; isterse istatistiki ya da matematiksel formüllere dayanan bir dizi kural olarak insanlar tarafından kullanılsın, durum değişmez. Günümüz teknolojisinin algoritmalarla tarif edilmesi, bilgisayar teknolojisini olduğu kadar, onunla yaşıt teknik alanları, Bell' in deyişiyle "düzenli karmaşıklık" problemlerine yanıt veren çeşitli alan ve yöntemleri (sibernetik, karar kuramı, oyun kuramı, Monte Carlo yöntemi... Tekrar saymış olmamak için kesiyorum) gündeme getiriyor. Bu tür bir teknoloji yorumundan yola çıkınca, günümüz toplumunda motor gücün artık demir-çelik endüstrisi vb. değil, bilgi üretimi ve dolaşımı olduğuna varmak oldukça kolay: Bell, telefon gibi iletişim araçlarıyla bilgisayar sistemlerinin iç içe geçmesini, kâğıt üzerindeki işlemlerin yerini elektronik ortama bırakmasını, veri bankalarının yaygınlaşmasını, yeni ortaya çıkan medyaları endüstri sonrası dönem için önemli etmenler olarak görüyor.

Toplumsal değişimin en önemli itici gücü olarak teknolojinin gösterilişinde bir acaiplik var: Sanki teknoloji padişah macunu gibi gücümüz kuvvetimizi, performansımızı artıracak *dışsal* bir şeymiş, hatta —Jacques Ellul'ün dediği gibi— daha önceden yokmuş, hemen şimdi, şıpın işi keşfedilmiş gibi bir hava estiriliyor. Teknoloji diye tek bir başlık altında toplamaya çalıştığımız alanların, toplumsal faaliyetlerin büyük bir çoğunluğundan ancak soyutlama düzeyinde ayrılabileceği ve her zaman toplumsal hayatın en önemli, en zengin boyutlarından birini oluşturduğu unutulunca; taş balta, at hamutu, abaküs çıkrık, gözlük... de gözlerden kaçıyor ve *technique*, bilgisayarlarla elektronik iletişim araçlarına eşitleniyor.

Bilgisayarlardan söz açıldı mıydı, nerede durmak gerektiğini bilenlere rastlamak güç: Bilgisayar teknolojisini ikinci sanayi devrimi olarak selamlayanlardan tutun, "telematik bilinç" gibi terimleri üretenlere dek, herkesin fütursuzca at oynattığı, geleceğe ilişkin bol keseden öngörülerde bulunduğu bir alan söz konusuysa, "ateş olmayan yerden duman çıkmayacağını" düşünebiliriz hiç değilse. Ama bir *devrim* de az buz bir şey değildir; hele sanayi devrimiyle karşılaştırılıyor, yani bir çağı açıp ötekini kapadığı ileri sürülüyorsa.

Sözlü kültürden, yazılı kültüre, oradan basıma ve elektronik görsel-işitsel ortama dek... bütün bir tarihin "iletişim devrimi" merkez alınarak yeniden yorumlanışı, çağdaş toplumda varolan "bir yere aidiyet" ile özerklik arasındaki çelişkileri ve benzerlerini ortadan kaldırma arzusundan kaynaklanıyor gibi: Kapitalist toplumun pek çok uzlaşmaz çelişki üzerinde yükseldiğini filan yadsımak gibi, modası geçmiş çürük savları tekrarlayacağınıza; bu çelişkilerin hemen hepsini kabulleniyorsunuz, hemen ardından, iletişim merkezli tarihi arkanıza alıp "şükür, bu dönem sona erdi artık" diye başladınız mı, yeni toplumun çatışmasız panoramasını çizmeye koyulmanız an meselesi!

İşte, alın size bir post daha: "Tipografi sonrası" döneme girdiğimizi savunan Eugene F.Provenzo, mikro bilgisayar "devrim"ini matbaanın bulunuşu ve yaygın kullanımıyla karşılaştırarak, "Gutenberg insanının öldüğüne" dair McLuhan'cı tezi, bugüne uyarlıyor: Roma'nın çöküşünden Rönesans başlarına dek bütün Batı'yı (Batı diyorsak sözün gelişi; o sırada Doğu-Batı olsa olsa coğrafi bir ayrımdı) denetimi altında tutan Kilise'nin ve ona bağlı üniversitelerin gücü, matbaanın yaygınlaşması ve kâğıdın ucuzlaması gibi etmenlerle büyük ölçüde kırılmamış mıydı? XVI. yüzyılın ilk Noel'ine gelindiğinde 100 milyondan fazla nüfusu olmayan Avrupa'daki basılı kitap sayısı 20 milyona varmış, bu da Kilise ile üniversitelerin bilgi tekelini ortadan kaldırmaya yetmişti. Basılı yayına geçiş süreciyle, büyük bilgisayarlardan kişisel bilyisayarlara uzanan teknolojik evrim benzeşiyorlar Provenzo'ya göre: Büyük boy (mainframe) bilgisayarlar büyük kuruluşların, hükümetlerin ve üniversitelerin tekelindeyken, daha basit bilgisayar dilleri ve arabirimler için büyük bir kamu talebi olabilir miydi. FORTRAN, COBOL gibi ancak uzman ve mühendislerce, —yani "bilgisayar rahipleri" tarafından— kullanılabilen programlama dilleri, sıradan insanların da bilgi-işlemin gücünden yaralanabilmesini engellemiyor muydu? Ucuz ve kolay kullanılır kişisel bilgisayarların hemen her yere yayılması, taşınabilir PC'lerin ortaya çıkışı, böylelikle bilgi-işlemin merkeziyetçi niteliğini yitirmesi; kitabın, din adamlarına özgü kutsal bir yetke olmaktan çıkarak herkesin erişebileceği bir bilgi kaynağı haline gelişini andırmıyor mu?[11] "Bilgisayarların, mikro bilgisayarların ve onları destekleyen telekomünikasyon sistemlerinin yaygın kullanımı", diye ekliyor Provenzo, "kültürümüzde iktidar ve bilgiye erişme olasılıklarını yeniden tanımlamıştır".

Daniel Bell'in dediği gibi, geleneksel İskenderiye Kütüphanesi devrini doldurdu belki. Bütün bilgiyi, kayıtları, ciltlerce kitabı saklayan *British Museum* ya da *Library of Congress* gibi büyük merkezler, "Gutenberg insanından" geriye kalan görkemli ve hüzünlü anıtlar olma yolunda belki de... Onların yerine daha şimdiden veri bankaları, devasa veri tabanları, iletişim ağları almadı mı? Yoksa enformasyon çağının eşiğinde, okumanın da mı modası geçiyor?

İlk ağızda, tipografiye dayalı kültürün kolay kolay yok olmayacağı, kitabın —bildiğimiz anlamda, bildiğimiz formda— varlığını sürdüreceği söylenebilir. Elyazması kitaptan basılı kitaba geçiş ile kitabın elektronik ortamlara yerini terketmesi, alışkanlıkların ve bilgi edinme biçimlerinin değişmesi açısından hiç de karşılaştırılır şeyler değil. Provenzo örnek olarak, kitabını IBM 360 kadar belleği olan bir bilgisayarda yazdığını söylüyor; işte ben de bu satırları bir bilgisayarda yazıyorum, ama "ne yazdığımı" görmek, son rötuşları yapmak için, ödünç yazıcımı çalıştırıp metni "basılı" duruma getiriyorum ilkin... "Elektronik kitap" gibi garip bir bileşim icat edilmedikçe (nasıl ilk basılan kitaplar biçim açısından elyazmalarını taklit ettiyse, elektronik ortam da ti-

pografiye öykünecektir) kültürümüzün tipografiye bağımlılığı süreceğe benziyor. Zaten Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye göre, *yazı*, en önemli *gösteren*dir; görsel hiçbir şey anlam türetmede söz ile yazının yerini alamaz. Leroi-Gourhan da, jest ve söz, teknik ve dil çiftlerini ortaya atarken, görselliğe hiç değinmemişti: Sözlü kültürlerin, "yazısız" diye bilinen toplumların sesten tümüyle bağımsız bir grafik sistemleri vardır, dolayısıyla gerçek anlamda yazısız toplumdan söz etmek mümkün değildir aslında. Sözlü kültürler, bizimkinden başka tür bir yazı kullanırlar ve ses bir bağdaşım aracı iken, bu ilkel grafizm mekâna dair gösterimleri içerir. Bizim yazının ortaya çıkışı diye adlandırdığımız an, grafizmin bağımsızlığını yitirip sesin ve sözün buyruğu altına girdiği, onları taklit eder olduğu andır. "Gutenberg insanı" ölüm döşeğindeyse bile, bunun "sözlü kültüre bir dönüş" olamayacağı açıktır.

Bütün bunlardan "yazının mutlaklığı"na ilişkin bir sonuç çıkarılamaz. Geçmişte de biricik bilgi edinme yolu kitaplar değildi, insanlar hiçbir zaman tek bir iletişim kanalıyla yetinmediler. Herhangi bir ortamın, aracın ya da iletişim kanalının her zaman *tek bir şekilde* kullanıldığını düşünmek de mümkün değildir... Günümüzdeki gelişmelerin en önemli ve "devrimci" yanı, bu kanallara sayısız yenilerinin eklenmesi ve —değil bilginin, iletilerin, enformasyonun— bizzat *medyanın* çoğul hale gelmesidir. Bu anlamda, 30 yıl öncesine göre de, çok farklı bir dünyada yaşıyoruz. Daha teknik söyleyelim, enformasyon çağında.

Enformasyonun çağı gibi, toplumu da var. Daha 1971'de, "2000 yılına doğru enformasyon toplumu için Japon milli planı" adlı bir çalışmayı gerçekleştiren Yoneji Masuda, enformasyon toplumunu "toplumun biçimlenmesi ve gelişiminde itici gücü materyal değerlerin değil, enformasyon değerlerinin oluşturmasıyla"[12] "eski" endüstriyel toplumlardan ayırdediyor...

Entelektüel sanayinin ("Entelokrat" diye bir terim duymuş muydunuz?) başı çekeceği Masuda'nın toplumu için temel ilke fiyat değil, iletişim ağlarıyla bütünleşik bir yapıya kavuşan ekonomik yapının ortak bir hedefi tutturması. "Bilgi öncüleri" adını verdiği gönüllü toplulukların, firmaların yerini alacağını öngörüyor Masuda, özerk yönetim sayesinde de katılımın esas olduğu bir "enformasyon demokrasisinin" gerçekleşeceğini umuyor. Bu çerçevede, dayanıklı tüketim mallarının üretiminden çok, yüksek düzeyde kitlesel bilgi üretiminin esas olacağı enformasyon toplumu için "endüstri sonrası" terimini belirsiz ve yetersiz buluyor. Bilme ve kullanım hakkı, özel hayatın gizliliği, bütünsel enformasyonun düzenlenmesine katılım gibi önkoşullara dayanan enformasyon demokrasisi de, ötekilerden farklı olarak Masuda'nın bir ütopyası olduğunu gösteriyor zaten: "... Tarihe dönüp baktığımızda" diyor Masuda,

"Ortaçağlar'ın geleneksel toplumu sahneden silinir ve perde yeni endüs-

triyel toplum için açılırken, Thomas More, Robert Owen, Saint Simon, Adam Smith ve öteki kâhinler, serpilen yeni toplumun pek çok değişik görüntüsünü çizdiler."[13]

Anlaşılacağı üzere, günümüzde doğumuna tanık olacağımız yeni toplumun müjdeciliğine adaylığını koymuş durumda, üstelik adamını da seçmiş; Adam Smith'i örnekleyerek "XXI. yüzyıla yönelik" kendi *computopia*'sını ayrıntılarıyla açıklamaya girişiyor. Gerçi tercihini yeterince açık bir şekilde yapmış, ama Aydın Uğur da, onunla Marx arasında gördüğü ilginç benzerliklere değinmeden geçemiyor:

"Masuda'nın maddi gereksinmelerin aşılıp insanların kişiliklerini özgür kılacakları toplum düzeninin kurulmakta olduğuna ilişkin söyledikleri, mantık geometrisi bakımından Marx'ın toplumların geleceğine ilişkin beklentilerine tıpatıp benzemektedir. Gerçi, Marx son derece farklı bir analiz sisteminden yola çıkmakta, toplumsal dinamikleri çok başka bir biçimde değerlendirmektedir; ama o da, tıpkı Masuda gibi , önce insanların gereksinimlerin boyunduruğundan kurtulacağını, bundan sonra insanın özgürleşimi döneminin geleceğini ileri sürmektedir. Aralarındaki fark atılacak adımların sıralamasında değil, bu adımların atılmasındaki toplumsal süreçlere ilişkin değerlendirmelerden kaynaklanmaktadır... Son derece farklı noktalardan hareket eden, son derece farklı hatta karşıt toplumsal çözümleme gelenekleri içinde yer alan iki bakış, maddi gereksinimlerin karşılanmasından sonraki aşamayı ortak bir dille ifade etmektedir."[14]

Sadece Masuda'nın değil, bütün endüstri sonrası kuramcılarının bu "ortak dili" kullandığını kolaylıkla gözlemleyebiliriz. İnsanın, zorunluk ve gereksinimlerin bağlayıcılığından kurtulduğunda özgürlüğünü kazanabileceğine ilişkin öngörünün Marx'tan ödünç alınması, ilk bakışta garip görünebilir, ama aslına bakarsanız Eski Yunan'dan günümüze, bütün ütopyaları birleştiren en önemli öğelerden biri de bu değil miydi?

Marksizm'de içkin olan ütopyacı çekirdeğe başvurmanın, bugün her zamankinden daha gerekli olduğunu ve bu çekirdeği ortaya çıkarmakla belki de, Marksizm'in asıl rasyonel sunuluşunun sağlanabileceğini belirten Ertuğrul Kürkçü de, "Marksizm bütün öteki ütopyalardan iki temel unsuru devralmıştı," diyor, "özgürlük ve bolluk!"[15]

Kapital'in ikinci cildinde,

"Gerçekte özgürlüğün alanı, ihtiyaçların ve dünyevi endişelerin belirlediği emeğin bittiği yerde başlar; böylelikle eşyanın tabiatı içinde özgürlük, hakiki maddi üretim alanının dışında bulunur."

diyen Marx, bir iki cümle sonra ekler: "Bununla birlikte gerçek özgürlük alanı ancak bu gereklilik alanını temel alarak tomurcuklanabilir." Marx'ın ütopyası diye bir şeyden söz edilebilirse —çünkü Marksizm ile ütopyacı gelenek hiçbir şekilde aynı kefeye konamaz—, bu ütopya, kapitalizmin varolan çelişkilerini aşmaya yönelik geniş çaplı bir projenin nihai hedefi olarak ortaya konmuşken, enformasyon toplumu ütopyaları aynı kapitalizmin, üretici güçler belirli bir düzeye erişince, kendi kendine bu özgürleşme ortamını yaratacağını öngörüyor. Oysa Marshall Sahlins'in *Stone Age Economics*'de gösterdiği gibi, avcı-toplayıcı toplulukların "kendine yeterli" ekonomisi, günde üç dört saatlik bir zorunlu ve gerekli çalışmadan fazlasını gereksinmiyordu; aslında, temel gereksinimler ve zorunluluklar için en çok vaktin, en çok enerjinin yutulduğu, kişinin hayatını sürdürebilmek için en fazla emek harcadığı toplum, bizimkisi değil mi?

Kitle iletişim sistemleri, enformasyon ağları, bilgisayarlar, insanları biraraya getirip, yakınlaştıracak; *homo economicus*'un bütün o rekabetçi, bireyci ve bencil yapısına rağmen... Kuramlar, toplumsal yasalar filan bir yana; buncasına saydam, çatışmasız, uyumlu bir toplumun bugünkü çamurların içinden çıkıp gelivereceğine aklınız kesiyor mu? Bu ütopyanın çatışmasız, kavgasız *kendiliğinden* gerçekleşeceğine inanç, bilgisayar, bilgi ve enformasyon gibi "teknik" öğelerle kurulu günümüzün en büyük mitoslarından birinin yansıması belki de; bu mitos sayesinde yakın geçmişin muhafazakâr yaklaşımları dönüşümcü bir nitelik kuşanarak yeniden gündeme gelebiliyor üstelik... Örneğin bir ekonomik/toplumsal sistemin işleyebilmesi ve varlığını sürdürecek dengeye erişebilmesinin, sistemdeki her öğenin "sağlıklı"lığıyla yakından ilintili olduğunu varsayan, sosyolojiyle yaşıt o meşhur *organizma eğretilemesi*nin ileri tutar bir yanı var mı? Bağırsaklarımın daha iyi çalışması için karaciğerimin bozuk olması, turp gibi yaşamam için de böbreklerimin fazla çalışması şart değilken; işçiler olmaksızın işverenlerin, Üçüncü Dünya olmaksızın endüstri sonrası toplumların varlığını sürdüremeyeceği, evrensel sistemin bu türden karşıtlıklar üzerine kurulu olduğu dünyada, organizma metaforu ille de kullanılacaksa, ancak "beş parmağın beşi bir değil ki..." versiyonuyla *bir* işe yarayabilir. Serçe parmakları baş parmağa karşı kışkırtan ideolojilerin (işaret parmağı) "yanlı"lığına karşı *nesnel* bir silah olarak görülen enformasyon mitosunun politik boyutlarından birisi de, bu yüzden, Daniel Bell tarafından enformasyon çağının başlamasından çok önce ortaya atılan "artık ideolojilerin ömrünü tamamladığı"na ilişkin manifesto değil miydi? Organizma eğretilemesi, günümüzde halen var olan çelişkilerin yaratıcısı ve günah keçisi endüstriyel üretimin, yerini enformasyon üretimine terketmesiyle doğacak yeni toplum söz konusu olmasaydı, kolay kolay diriltilebilir miydi?

IV

"Karl Marx bugün yaşasaydı eğer, *Das Kapital*'i değil, *Die Information* u yazardı."[16]

İsveç parlamentosunun bir kadın üyesine ait olan bu ilginç saptamayı "halamın sakalları olsaydı..." kategorisine ait bir ifade olarak değerlendirsek de sadece şık bir sözcük oyunu gibi görmemeliyiz. Kimi zaman amcalar.... halalar ile onların eksiklikleri ve fazlalıkları üzerine spekülatif fikirler ortaya atmak, çok sakıncalı olmayabileceği gibi, belki soykütüğümüzü daha iyi anlamamıza da yarayabilir, halamızın amcalığına kendimizi pek kaptırmamak şartıyla: *Kapital*'ı bugün yazsaydı, *elbette* başka bir metin oluşturacaktı Marx; Batı'nın ağırlıklı olarak mal değil, hizmet üreten bir ekonomik yapıya geçmeye başladığı, teknolojik yenilenmelerin ivme kazandığı bir sırada, herhalde kitle iletişimi ve enformasyon dolaşımı üzerine uzun uzadıya kafa yoracak, ama bu gelişmeleri hemen yeni bir çağın müjdecisi gibi görmek yerine, doğurdukları çelişkilere ve bu çelişkilerin, insanın özgürleşmesi yolunda nasıl aşılabileceğine ilişkin tezler geliştirecekti. Marx'ın Bell ve Masuda'daki acelecilikle emek-değer yerine bilgi-değer kuramını oturtmayacağı da kolaylıkla tahmin edilebilir.

Girişiğimiz zihin jimnastiğinin aksayan yönlerinden en önemlisini hatırlatmaya gerek var mı? Marx, endüstri devriminin olgunlaştığı bir sırada yaşamış, kapitalist endüstriyel toplumun, çalışan ve sömürülen sınıfın yararına, sınıfsız bir toplum yaratmak için nasıl dönüştürülebileceğine dair bir yol ve bütünsel bir dünya görüşü önermişti.

Oysa şimdi, geçen yüzyıldakine benzer bir durum —hiç değilse, henüz— yok. Endüstri sonrası toplumuna, (Masuda'nın fark ettiği gibi) Adam Smith'in endüstri devrimine yakın olduğu kadar yakınız olsa olsa. Marx'ın *Das Kapital*'ı yazdığı maddi ve düşünsel ortamı hazırlamış olan kapitalizm, yüz-yüz elli yıl öncesine oranla büyük değişimler geçirmiş, kazalar belalar atlatmış, kronikleşen krizlere boğulmuşsa da, hâlâ yerli yerinde duruyor, öylece.

Ertuğrul Kürkçü'nün "...Dünya hiçbir zaman *Kapital*'deki ve *Manifesto*'daki tanımına bu kadar yaklaşmamıştı"[17] şeklindeki sözleri de, —büyük bir zorlama payı taşımakla birlikte— bu gerçeği vurguluyor...

"Zorlama"dan kastım şu: Kapitalizmin "büyük çoğunluğu kendisine karşı devrim yapmaya sürükleyen" sömürüsü ve yabancılaştırıcı tabiatı geçen yüzyıldaki gibi kendini korumaya devam ediyor ve benzer bir durumu yaratıyorsa da, bu kendini koruma —daha doğrusu, yeniden kurma ya da üretme— çabası sırasında ortaya çıkan yeni oluşumların getirdiği farklılıklar gözardı edilemez. Onun için, *Das Kapital*'in dünyasına, belki küçük bir *Die Information* eklemek gerekiyor günümüzde.

Çünkü Bell, Masuda ve Provenzo ile örneklediğimiz bir alay kuramcının saptama ve çıkış noktalarının doğruluğunu ve yaşananlarla uyumlu olduğunu, hem aynı öncüllerle yola koyulanların sayıca bolluğu, hem de ABD ve Japonya gibi enformasyon teknolojilerinde önde giden ülkelerde yapılan istatistiki araştırmaların sonuçları doğruluyor. Gelgelelim, bütün bunları, ufukta onların gördüğü enformasyon toplumunun kanıtı olarak yorumlamak mümkün mü acaba? Mümkünse, bu enformasyon toplumu, liberalizmin şu anki dilek ve umutlarını yine "bir yanıyla" mı gerçekleştirecek; yoksa bugün enformasyon toplumu olarak tasarlanandan bambaşka bir şeye mi dönüşecek? Hiçbir toplumsal dönüşüm, kendisini temellendiren yapıları dışta bırakamayağına göre; kapitalizmin bitmek tükenmek bilmeyen değişim ve arayış sancıları içinde tutturduğu yeni doğrultuyu anlamak için *Das Kapital*'e, ancak mumyalar yansız ve nesnel "davranabildikleri" için de, sonu geldiği ilan edilen ideolojilere başvurmak zorunda değil miyiz?

V

İletişimle ya da kitle iletişimiyle ilgili bir el kitabında, Shannon'un *enformasyon kuramı* es geçilmiş olsun, görülmüş şey değildir. Alıcı-verici, iletişim kanalı ve gürültü gibi temel öğeleri içeren şemalar, Shannon-Weaver modelinin öteki teknik ayrıntılarıyla birlikte, 1947'nin *Bell System Technical Journal*'ine göndermeler yapılarak özetlenir her zaman... Ancak, çizimlerdeki iletişim modelinin yalınlığına, açık seçikliğine karşın, bu modelden kalkılarak söylenen onca şeyin bunca çapraşık ve birbiriyle çelişik oluşu, paradoksal bir durum oluşturur. Bu "klasik" açıklamanın aslında iletişime, hele de kitle iletişime ilişkin söylediği, söyleyeceği hemen hemen hiçbir şey yoktur da onun için.

Ne Shannon'un enformasyon kuramı, ne sibernetik, ne de 40'lı yıllarla birlikte gelen bütün öteki "yeni yaklaşımlar", toplumsal bilimlere aktarılırken, doğru dürüsüt bir epistemolojik temele oturtulmuşlardır: İnsanı bir bilgi-işlem dizgesi olarak görebilir, bu eğretileme üzerine yeni bir psikoloji inşa edebilirsiniz ama, "bilgi"den ne anladığınız açıklığa kavuşmadıkça, kurduğunuz psikolojinin ayakları yere basabilir mi?

Claude Shannon'un, tümüyle mühendislik sorunları çerçevesinde ortaya attığı enformasyon kuramını, doğrudan bir iletişim modeli olarak yorumlamak, matematiksel terimlerle dile getirilmiş bir modeli toplumsal olgular bağlamına aktarmaktır. Bu iki düzey arasında çok sınırlı bir anlamda geçişlilik sağlanabileceğinden, Shannon'a dayanarak *istediğinizi* söyleyebilirsiniz aslında! Toplumsal bilimlerin yöntem ve kesinlik arayışı içinde başvurduğu bu türden

"uyarlama"ların, bugün yaygın bir şekilde yinelenen terminolojik karışıklıklara yol açması kaçınılmazdır: Shannon'un temel problemi, "herhangi bir iletişim dizgesinde —çeşitli düzeylerde— iletilerin ne ölçüde güvenli bir şekilde gönderilebileceği"ne ilişkin bir model geliştirmekti ve kodlanan, gönderilen, alınan... iletilerin ne anlam taşıyabileceğine ilişkin semantik sorunlarla bu model arasında hiçbir alışverişin olmadığını, kesin bir dille ifade etmişti. Elektronigın iletişim alanına yeni yeni girdiği, güdümlü füzelerin, şifre çözücülerin II. Dünya Savaşı'nda hayati bir rol oynadığı yıllarda, teknik adamların karşı karşıya olduğu problemler çok daha sınırlıydı: Enformasyon iletimine olanak veren iletişim kanalının kapasitesi ve enformasyon nasıl ölçülebilir? İletilerin güvenilir aktarımı için en elverişli kodlama nasıl yapılmalıdır? İleti aktarımını engelleyen, sekteye aktaran *gürültü*nün temel özellikleri nelerdir ve bozucu etkileri nasıl en aza indirilebilir? Taşıyıcı enformasyon[18] daha güvenli bir ileti aktarımını sağlamakta nasıl kullanılabilir?...

İlkin, olası seçenekler arasından bir tanesinin seçilmesinden, bir belirsizliğin giderilmesinden başka bir anlama gelmeyen enformasyonun *bilgi* ile, hele hele *anlam* ile aynı şey olmadığını hatırlamak gerekir. Shannon'un tanımladığı şekliyle enformasyon, bizim için çok önemli bir bilgiyi içerebileceği gibi, tümüyle anlamsız, işlevsiz iletileri de taşıyabilir. Dolayısıyla bilgisayar, yaygın kanının aksine bilgi üreten değil, enformasyon işleyen bir araçtır...

İşin garibi, "Shannon'un tanımladığı şekliyle enformasyon" dediğimizde, böyle bir tanımın olmadığı, teknik adamların sadece "enformasyonun ölçümüne" ilişkin bir model geliştirdikleri gözden kaçabilir. Oysa Aydın Uğur un Donald MacKay'dan aktardığı gibi, "esas sorun... büyük ölçüde, enformasyon kavramının enformasyon içeriği kavramıyla karıştırılmasından, bir nesnenin kendisiyle onun ölçümünün karıştırılmasından ileri gelmektedir. Bilişim mühendisleri, asla, bir enformasyon kavramı geliştirmiş değillerdir. Onların yaptığı, mesaj "taşıyıcı" enformasyonun belli bir özelliğine ya da bir yönüne değgin bir kuram geliştirmekten ibarettir."[19]

Neyin enformasyon olduğunu tanımlayan şey, tabii ki *dışsal* etmenlerdir. Yani, statü, güç ilişkileri, egemenlik, kültürel değerler... gibi siyasal-toplumsal düzenlemelere ait öğeler. Ama aynı enformasyonlar, bilgisayardan çıktığında, kesinleşip nötrleşiyor; işte nesnel bilgi! Gerçeklik, bitlerle ölçülen 1-0 dizilerinden ibaret bir çerçeve içine sığdırılabilirse, dünyaya dair bilgimiz, kaydı kuydu tutulur, ölçülür ve depolanır bir nesneye indirgenebilir, metalaştırılabilir. Eh, o zaman da, bilgisayarının başına geçerek videoyazım aracılığıyla veri bankalarına ulaşabilen kullanıcı, ilke olarak "bilme hakkı"na sahip oluyor!

Oysa *bilgi*, paradigmatik bir süreç —ya da, bu tür bir sürecin ürünü, diyelim:

Her türlü enformasyon, belirli kavramsal şemalar içinde anlamlı; herhangi bir bilgiden söz edilebilmesi, ancak belli bir anlamsal göndermeler bütünü içinde mümkündür... Bilgi bütündür, bütünselliğinden soyundurulamaz, bağlamından koparılamaz, "parça"larına ayrılamaz: "Bilgi her zaman, her yerde araçsaldır," diyor Anthony Wilden, "modern iletişim kuramının terimleriyle, enformasyon her yerdedir; ama bilgi sadece belli hedeflere yönelen, kendini çevresine uyarlayabilen bir sistem bağlamında söz konusu olabilir. Ve durum buysa, bilginin nasıl kodlandığını, nasıl süzüldüğünü sormak durumundayız, niçin ve kimler için kullanıldığını da."[20] Wilden'ın sibernetik terimleriyle dile getirdiği bu "*goal seeking adaptive system*", tabii ki, her birimizin birer alt öğesi olduğu toplumsal sistemden başka bir şey değil.

Bu açıdan, iletişim ya da enformasyon kuramındansa, "sinyal kuramı" adı daha çok yaraşır Shannon-Weaver modeline... Oysa, süregiden tartışmaların pek çoğunda iletişim, —enformasyonun bağlama bağlı özellikleriyle enformasyon değişimine dayanmayan iletişim biçimleri de yok sayılarak— iki kaynak arasında enformasyon takasına, hatta giderek enformasyonun kendisine indirgeniyor. Çünkü bu ölçüde saydam, pürüzsüz bir hat üzerinde vericiden alıcıya sinyallerin gidip geldiği bir iletişim modeli, iki öznenin varlığını bile gerektirmeyebilir, enformasyon onların dışında bir varlık olarak kanal üzerinde aktığına göre... Heinz von Foerster'ın gösterdiği gibi, bu tür bir ileti alışverişi, ancak ve ancak komut düzeyinde işlem yapan "basit" bir sisteme ait olabilir; girdi-çıktı birimleri, iletiyi (ya da komutu) işleyen bir işlem birimi ve karşısındaki sistemle bağlantısını sağlayan bir kablosu olan genel amaçlı bir bilgisayara. Bu bilgisayar, gelen sinyalleri değerlendirip seçeneklerden birine yönelebilir; ama onunla benim aramdaki fark, benim seçimimde özgür davranabilmemdir: Bana bir soru sordunuz, bu soruyu bilgisayar "evet" ya da "hayır" diye yanıtlayacaktır diyelim, oysa ben sorunuza soruyla karşılık verebilir, omuzlarımı silkip susabilir, ya da basıp gidebilirim. Sinyal alışverişi ve enformasyon işleme gibi, daha basit bir sistemin üstesinden gelebileceği bir "iletişim" biçimiyle, benim iletişim davranışım arasına o çok büyük mesafeyi sokan, iradenin, yani öznenin varlığıdır.'

Ama bilgisayarlar, insan beyninin "uzantısı"ysa, ideolojilerden yalıtılmış, enformasyon dizilerine indirgenmiş, nesnel bir dünya tasarımı yapmak olanaklıysa, ve homo sapiens'i genel amaçlı sayısal bilgisayarlardan kalkarak tanımlamak mümkünse, bu öznel, epistemolojik ya da politik sorunlar kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Mesele "iletişim" ise, terim kıtlığına kıran girmiş değil ya! Buyrun, Anthony Oettinger, iletişim yerine, bilgisayarın iletişim süreçlerinde giderek artan pay ve etkinliğini dile yansıtma —sanki çok gerekliymiş gibi— amacıyla yeni bir terim öneriyor: *Compunications*.[21] Türkçe'ye de, belki "hesaplaşım" gibi bir garabet şeklinde çevrilebilecek terim, *compu-*

ter ve *communications* sözcüklerinden, *neologism* kuralları bile gözetilmeksizin türetilmiş. Türkçe'de iletişim sözcüğü, -şim ekiyle bir karşılıklılığı içinde barındırır, Latince *communis* (*common*, yani ortak) sözcüğünden gelen *communication* da öyle: Biriyle iletişmek, onunla bir ortaklık kurmayı içerir kendiliğinden.

Oettinger'in "tutmayacağı" kesin olan önerisinin akla mantığa ve dile değilse bile, bugünkü dünyaya uyan bir yanı var: *Compunications*, böyle bir ortaklığı, karşılıklılığı dışta bırakıyor, tıpkı enformasyon çağının sayısal iletişim ağları, bilgisayarlar, uydular ve elektromanyetik dalgalarla... donatılmış kitle iletişim sistemleri gibi.

NOTLAR:

1. "...Eucleides uzayının kendisi, fonetik alfabenin insan duyuları üzerindeki etkisinin doğrudan bir sonucudur." Bkz. Marshall McLuhan, *Understanding Media: Extensions of Man*, s. 107.
2. "Belki Doğu Roma'dan bahsediyordur" diyebilir iyimser bir okur; ama "Roma merkezlerinin V. yüzyılda çöktüğü"nü söyledikten hemen sonra, şunları ekliyor McLuhan: "Papirüs asla geri dönmedi. Ortaçağ merkezleri gibi Bizans da, büyük oranda parşömene dayanıyordu..." Bkz. *a.g.y.*, s. 100.
3. Bkz. Kathleen Woodward, *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, s. XV-XVI.
4. Bkz. Aydın Uğur, *İletişim Alanında Gelişmeler: Yeni İletişim Teknolojilerinin Toplumsal ve Siyasal Etkileri*, Dokrota tezi, s. 18.
5. Bkz. Daniel Bell, *The Coming of Post-industrial Society*, s. 9.
6. Daha geniş bir post-katalog için bkz. Wilson P.Dizard, Jr., *The Coming Information Age: An Overview of Technology, Economics and Politics*, s. 2.
7. Bkz. Umberto Eco, "Living in the New Middle Ages", *Travels in Hyper Reality*, s. 73-85.
8. Umberto Eco, "The Return of the Middle Ages", *Travels in Hyper Reality*, s. 82.
9. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, s. 116.
10. *Science and the Modern World*'den aktaran Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, s. 28.
11. Bkz. Eugene F.Provenzo, *Beyond The Gutenberg Galaxy: Microcomputers and the Emergence of Post-Typographic Culture*, s. 11.
12. Yoneji Masuda, "Computopia", *The Information Technology Revolution*, der. Tom Forester, s. 620.
13. Yoneji Masuda, *a.g.y.*, s. 625.
14. Aydın Uğur, *a.g.y.*, s. 66.
15. Ertuğrul Kürkçü, "Ütopyacılıktan Marksizme, Marksizmden Ütopyacılığa", *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, cilt 9, s. 2760.
16. Edward Ploman'dan aktaran Nabi Avcı, *Kitle Kültürü: Enformatik Cehalet*, s. 147.
17. Bkz. "Komünizm Hâlâ Mümkün mü?", *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, cilt 5, s. 1704.
18. Taşın: *Redundant* yerine taşınlık: *redundancy*.
19. Bkz. Aydın Uğur, *a.g.y.*, s. 119.
20. Anthony Wilden, *System and Structure*, s. XXIX.
21. Bkz. Wilson P.Dizard, Jr., *The Coming Information Age: An Overview of Technology, Ecnomics and Politics*, s. 65.

Atılgan Bayar

MUHALLEDİN

soğuyor. mazi aktı, aktı parmaklarımın arasından.
ağır sıvı, bellek! titre, yoksa hiçbirşey kalmayacak
eşyaya ve yatakta saklanan kadına. kendini sokuyor
hâtıra. bellek, titre! şurada, komodinin üzerinde
bir şey soğuyor; hazâfe. tesbit eden neyse bütün
bunları?.. tortunun üstünden akıtıyor... titre! sende
kalmayacak artık hiçbirşey. hâfız oyun oynuyor;
hiçbirşey soğumuyor.

BOŞ TUVAL VE ÖTESİ

Vassily Kandinsky

Boş Tuval. *Görünürde: gerçekten boş, suskun, kayıtsız. Nerdeyse tekdüze. Gerçekte: binlerce hafif sesle dolu gerilimler, sabırsız. Zora başvurulabileceği için biraz ürkek. Ama uysal. Kendisinden istenen her şeyi seve seve yapıp, yalnızca güleryüz bekler. Çok şeyi taşıyabilir, ama her şeye katlanmaz — doğruyu güçlendirir, ama yanlışı da. Ve hiç acımadan yanlışın suratını yiyip bitirir. Yanlış sesi cırtlak yaygaraya dönüşecek denli güçlendirir — katlanmak olası değil.*

Harikadır boş tuval — bazı resimlerden daha güzel.

En Yalın Öğeler. *Düz çizgi, düz ve dar yüzeyler: sert, direşken, acımasızca kendini savunan, görünürde "elbetteliği olan" — tıpkı önceden yaşanmış bir yazgı gibi. Bundan başka bir şey değil. Bükük, "özgür": titreşen, sakıngan, alttan alan, "esnek", görünürde "belirsiz" — tıpkı bizi bekleyen yazgı gibi. Başka olabilirdi ama olmuyor.*

Sert ve yumuşak. Bunların bireşimleri — sınırsız olasılıklar

Her çizgi "Ben buradayım!" der. Direnir, konuşan yüzünü gösterir — "Kulak ver! Kulak ver gizime!" Harikadır bir çizgi.

Küçük bir nokta. Birçok küçük nokta, şurada az, biraz daha küçük; orada az, biraz daha büyük. Tümü birbirinin içine geçmiş, ama devinim içindeler. Koroda birçok küçük gerilim sürekli yineler: "Kulak ver! Kulak ver!" Küçük bildiriler koroda güçlenirler — büyük "evet"e.

Siyah çember — Uzaklaştırılmış gök gurultusu, görünürde kayıtsız, kendi başına bir dünya, bir "kendi içine karışma", çarçabuk tamamlanma. Ağır, soğukkanlı söylenen bir " Ben *buradayım".*

Kırmızı çember — sağlam oturur, bulunduğu yeri korur, kendi içinde derinleşmiştir. Ama tüm öteki yerlere de sahip olmak istediği için aynı zamanda gezinir — böylece tüm engelleri aşıp, en uzak köşelere dek ışık saçar. Şimşek ve gök gürültüsü birlikte. Tutkulu bir "Ben buradayım!"

Harikadır çember.

Ama en harika olanı şudur: tüm bu sesler, daha çok, pek çok başkasıyla birlikte (gerçekten çok sayıda biçim ve renk vardır) tek bir şeyde toplanırlar — tüm resim tek bir "Ben buradayım" olmuştur.

Sınırlama, "tamah", müthiş varsıllık, "savurganlık", şimşek sesi, sivrisinek vızıltısı. Bunların arasında yer alan her şey. Yere basıp, olasılıkların son sınırına varmak için binlerce yıl kısa bir zaman dilimiydi. Zemin kesinlikle yok ortada. 25 yıldan beri bu "soyut" şeylerle uğraşıyorum. Daha savaş öncesi şimşek sesi, sivrisinek vızıltısını sevip kullanmıştım. Ama ses düzeni "dramatik" idi. Patlamalar, çarpışan lekeler, umutsuz çizgiler, püskürme, çınlamalar, farklı yönlere uçuşlar — yıkımlar Tüm öğeler, yapı, hatta teknik açıdan her bir fırça darbesine kadar ne varsa, hepsi bu "dramatik" amaca bağımlıydı. Yitik denge, ama batış değil. Her yerde dirilişin önsezisi — serin dinginliğe kadar.

1914 yılından itibaren içimde bir "serin dinginlik" isteği doğdu. Katı değil, ama serin, çok serin istiyordum. Kimi zaman buz gibi soğuk. Deyim yerindeyse, kor gibi sıcak, ama içi donmuş, Çin hamur işinin tersi. Tersini istiyordum (ve bugün hâlâ bağlıyım buna!) — buz gibi soğuk bir kabuğun altında kızgın sıcaklıkta "iç"

Örtme. Binlerce örtüş vardır. Daha 1910 yılında "dramatik kompozisyon'u "cana yakın" renklerle örttüm. Bilinçsizce oluşur bu; "acı" bir patlama sesinin karşısına biraz "tatlı", "sıcak"a "serin" koyup, "olumlu"ya da biraz "olumsuz" damlatarak.

"Soğuk" döneminde kızgın renkleri sert, serin, "hiçbir şey demeyen" renklerle frenledim sık sık. Kimi kez buzun altından kaynar su akar — doğa, yüzeyselleşip ölmeden karşıtlarla "çalışır". Doğaya yalnızca akraba olmakla kalmayıp, onun yasalarına sevinçle boyun eğen sanat da



Birçok Daire, V. Kandinsky, 1926, Guggenheim Müzesi, New York.

böyledir. Bu yasalara boyun eğip, onun akıllı buyruklarını keşfetmek — sanatçının en büyük sevincidir bu.

İnsanoğlu, gerçekte "anlaşılmak"tan çok "yanlış anlaşılır". Sıkça yaşadım bunu, ama hiçbir zaman "soğuk" dönemimde olduğu denli belirgin değil; bazı dostlarım sırtlarını döndüler o sıralarda. Ama buz (resminin değil, yanlış anlaşılmanın) nasılsa eriyecekti; biliyordum bunu. Belki bugün biraz erimiştir. Zaman, insanları sürükler. Ama aşırı hızlı büyüyen daha hızlı kurur — derinlik olmadan yükseklik olmaz.

Bir "fevkalâdelik"ten diğerine bu sıçramadan sonra (bende ağır çekimle görülebilir bu) "arzum", yani beni ileri iten iç gücünün anlamı yine değişti. Ancak bugün arzuladığım şeyi, daha önceki arzularımda olduğu üzere (eğer öyleyse) ortaya koymak kolay değil.

Aslında insan değişmez. Yani mutlu durumlardaki değişim, insanın daha iyi öğrenip, aynı zamanda yukarı ve aşağı doğru yol almasıdır — eşzamanlı olarak "yukarı"ya ("yüksek"e) ve "aşağı"ya ("derinlik"e). Genişleme, onurlu dinginlik bu yeteneğin doğal sonucudur.

Her ne olursa olsun, bugün benim arzum "daha ileri! daha ileri!" olmaktır. Müzisyenlerin dediği gibi çokseslilik. Aynı zamanda: "öykü" ile "gerçeklik"in bağlantısı, Dış gerçeklik değil —köpek, anahtar, çıplak kadın— resimsel araç ve "gereçler"in "özdeksel" gerçekliği. Bu gerçeklik, teknik araçların da dahil olduğu ifade araçlarının tümüyle değiştirilmesi isteminde bulunmaktadır. Bir resim, tüm araçlarının kusursuz birlikteliğidir. Gereksindiğim şey ne "yedi millik çizmeler" ve "Kül Kedisi" öyküsü, ne de "figüratif" "fantastik"; yalnızca ve özellikle resmin "anlatabildiği" resimsel öyküyü istiyorum ben — kendi "gerçeklik"i ile. Dıştaki ayrışmayla iç dayanışma, çözülme ve parçalanmayla bağlanma. Dingin olanda kaygı, kaygıda dinginlik. Resimdeki "süreç" tuval yüzeyinde değil, "herhangi bir yerde", "hayali" bir mekânda oluşmalı. "Yalan"dan (soyutlama!) gerçek konuşmalı. "Ben buradayım" *diyen sapsağlam gerçek.*

Penceremden görüyorum. Bazı soğuk fabrika bacaları sassizce orada duruyorlar; dimdikler. Ansızın, tek bir bacadan duman çıkmaya başlıyor. Rüzgâr büküyor ve her an rengi değişiyor dumanın. Tüm dünya başkalaştı.

1935

Çeviren: Mehmet Ergüven

Necati Yıldırım

İsli zaman tutanakları sıfatlaşır, ölümse eğer
Fotoğraflanmamış geleceğidir aykırı destanımın
Tuğlalar yığar eğer annemse
Yanarken hıdrellez kiralık bir mezardan dışarı

Şeylerse terse gider. Doğru insanları
Tutum değiştirir en yalanından umutların
Peşpeşe çakılır inanç kuşları
Hem de ezanlar okunur. Doğrular
Tepeden aşağı doğru yürürken
Annem sırıtır; dinsiz istekler üşüşür başına
Sessiz sessiz sürerken bir başka aşk
Güneş aldırmaz batar.

Ağlamak için geç kalmış ağırlığımla
Çökerken elime geçen ilk kızın asi mihrabına
Şairse eğer büyürüm belki o zaman
Bir zaman atlamasıyla; terör fotoğrafında
Yanlış geleceğimin. Acayip yerde bir ceset gibi
Sonsuz saat olurum...



M.Jesenska (1914)

Milena Jesenska

Milena Jesenska'ya kendi tarzının en güzel ve en etkileyicileri olan aşk mektupları yazılmıştır. Bu mektupların yazarı Franz Kafka ona çoğu kez adıyla seslenmiştir. Mektuplar edebiyat bilimcileri tarafından en ufak ayrıntısına kadar incelenmiş ve bu konuda birçok kitap çıkmıştır ortaya. Milena Jesenska'nın yaşamı ise birçok kimse tarafından bilinmez. Milena'nın sadece bir aşk ilişkisi çerçevesinde ele alınması eksikliktir.

Milena Jesenska yirmi yıl boyunca gazeteci olarak çalışmış, yüzlerce makale, yazı ve röportaj yayınlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Viyana'da yazmaya başlamış, Nazi Almanyası'nın Çekoslovakya'yı işgalinden sonra işini bırakmak zorunda kalmıştır. Faşizme karşı büyük bir mücadele vermiştir, bu onun yaşamına mal olmuştur.

Sayısız yazısı içinden bir seçme yaptım. Ayrıca yazıları derleyen ve Almanca olarak yayınlayan Dorothea Rein'ın yazdığı Milena'nın yaşam öyküsünün okurların ilgisini çekeceğini umuyorum.

Sezer DURU

Milena Jesenska'nın Yaşamı

Milena Jesenska 10 Ağustos 1896'da doğdu. Milliyetçi düşüncelere sahip eski bir Çek ailesinden gelen babası, birkaç yıl önce Prag'a gelmiş ve burada bir taşra okulları müfettişinin kızı olan Milena Hejzlarova ile evlenmişti. Karısının getirdiği yüklü drahoma ile dişçi muayenehanesini açtı. Bunun yanı sıra Prag Karl Üniversitesi çene cerrahisi bölümünde profesörlük yapıyordu.

Jan Jesensky kibar bir adamdı, kadınlarla ilişkisi olan ve kumar oynamaya eğilimli bir bobstil, hırçın ve aykırı biriydi. Milena'nın annesi hakkında ise pek birşey bilinmiyor. Sanata yetenekli olan bu kadının sağlığı kötüydü, *perniziöz anemi* onu yıllarca yatağa bağlamıştı. Zarif, yatağa bağlı anne ile, hayat dolu, başarılı bir baba arasındaki karşıtlık, annenin daha da solgun görünmesine yol açıyordu, Babanın şık giyimli olarak, salınarak mesleği ile ilgili ya da özel eğlencelerden eve geldiğinde yarattığı etki çocukta izler yarattı. Hasta anneye karşı duyduğu sevgi ve acıma hisleri yanında, babasının dünyasına duyduğu hayranlık gittikçe güçleniyordu.

1907'de profesör Jesensky on bir yaşındaki kızını Prag'daki ünlü kız lisesi "Minerva"ya soktu; bu ikilinin o zaman nasıl bir ilgi odağı olduğunu eski bir öğrenci anımsıyor sonradan. "İkisi de son derece şık giyinmişti, baba kızının kitaplarını taşıyor ve onu müdüre kadar çıkartıyordı. Milena gri bir kostüm giymişti, sarı bukleli saçlarının üzerinde geniş koyu renk bir ipek kadife şapka vardı, şapkanın renkli kurdelası uçuşuyordu."

Kızını, başka yere değil de, Minerva Lisesi'ne vermesi son derece tutucu olarak bilinen Jan Jesensky'nin çelişkili bir kişi olduğunu gösterir. Bu okul 19. yüzyılın sonunda, bir yığın ünlü, ilerici Çek kadının ve erkeğinin dahil olduğu "Minerva" kadın eğitimi derneği tarafından özel girişimle kurulmuştu. 1890'da dernek Viyana Krallık müsteşarlığına 4810 imzalı bir dilekçe vermiş ve bir kız lisesinin kurulmasını istemişti. O zamana kadar kız öğrenciler liseyi ancak ya erkek okullarında özel olarak ya da yurt dışında bitirebilip "bakalorya" olabiliyorlardı. Dilekçe kabul edildi ve 1890 sonbaharında Minerva Orta Avrupa'nın ilk hümanist kız lisesi olarak faaliyete geçti. Başlangıçta okulun sadece üst sınıfları vardı ve dersleri erkek liselerinin öğretmenleri veriyordu. Minervistler burada bakaloryayı yapabiliyorlardı. 1903'te Minerva sekiz sınıflı ve bakaloryanın kendi içinde yapılabileceği normal bir lise olarak çalışmaya başladı. Daha önce Minerva Lisesi'ni bitirmiş olan ilk kadın öğretmen de bu sırada okulda göreve başladı.

Daha sonra —20. yüzyılın başında— başka kız liseleri açılmış olsa da, Minerva özel yerini hep korudu. Çekoslovakya'nın ilk doktoralı doktor kadınları liseyi orada bitirmişlerdi. Bu liseyi bitirenler kişilikli, çalışkan genç kadınlardı, daha sonraları Çekoslovakya Cumhuriyeti'nin özgürleşmiş az sayıdaki kadınını bunlar oluşturdu. Minerva liseli kadınlar için şarkılar ve şiirler yazıldı ("Beni sinirlendirme Minerva'lı kız"), skandallardan ve bir yığın öyküden söz edildi.

1907'den 1915'e kadar sekiz yılı bu okulda geçirdi Milena, bu süre içinde tıpkı okula girdiği ilk günde olduğu gibi daha sonradan

da epey ilgi topladı. Örneğin birkaç yıl sonra Prag öğrencilerinin gezinti yeri olan Franzen rıhtımında dolaşması gibi. Bu kez ne şık bir kostümle ne de babasıyla idi, kız arkadaşları Minerva'lı Stasa ve Jarmila ile topuklarına kadar uzanan dar eteği ile dolaşıyordu.

Evdeki durum bu arada daha da iç karartıcı olmuştu. Karısının yavaş yavaş erimesine Profesör Jesensky pek önem vermiyordu. Sosyete yaşamını sürdürüyor ve hastanın bakımını daha çok gene kızına bırakıyordu, bu iş kızın gücünü aşıyordu. Annesinin ölümünü Milena her şeyden önce bir kurtuluş olarak algılamış olmalı. Artık babasının dünyasına giden yol açıktı. Artık eve bağlı olmadığı için Prag'ı dolaşmaya başladı ve sanki bu genç kız son yıllarda hep babasının ilgisini çekmeye uğraştı.

Çağdaşlarının söylediklerine bakılacak olursa Milena Jesenska daha savaştan önce tüm kentin tanıdığı bir kişilikti. Taşra kenti Prag'da olağanüstülüğü ile dikkatleri çekiyordu, geceleri mezarlıkta dolaşıyor, Moldau nehrini, bir randevuya zamanında yetişebilmek için elbise ile yüzerek geçiyor, Prag dükkânlarından birşeyler çalıyor, yönetimle başının belaya ilk girişi de bu yolla oluyordu, kent parkında bir sabah saat beşte manolya çalarken yakalanıyordu. Zararı baba her zaman ödüyor ve kızını kurtarıyordu.

Dostoyevski ve Hamsun okuyor, Lord Byron'a ve Oscar Wilde'a hayranlık duyuyordu. Kız arkadaşı Stasa ile Alman Prag'ın korsosu Graben'de kol kola dolaşıyordu. Kızlar hiçbir eğlenceyi kaçırmıyor ve hiç durmadan yeni maceralar peşinde koşuyorlardı, çevreye meydan okumak için hiçbir fırsatı kaçırmıyorlardı. Akıllarına herşey geliyordu. Milena bir kezinde geceyi üçüncü sınıf bir Prag otelinde geçirdi — belki rezalet çıkartmak için belki de babasının eve gelip gelmediğini anlayıp anlamayacağını denemek için.

Babasının muayenehanesinden morfin ve diğer uyuşturucuları kaçırıp arkadaşlarıyla bunların etkilerini deniyordu. Gebe kalıyor, babası gene kurtarmak zorunda kalıyor ve ilişkilerini kullanıyordu. Kızıyla işi zordu. Milena para, eşyalar ve de insanlara ilişkin olarak son derece açık elli ve başına buyruktu. Özgürlüklerin beraberinde getirdiği bu durumunun tadını çıkartıyor, tek başına kalmanın acısını yeni eylemlere dönüştürüyordu.

Okulda profesör Albina Honzakova adlı bir öğretmen vardı, Milena 1913'te ona mektuplar yazmaya başlıyor. Fırtınalı, sevgi dolu mektuplar. Leylak rengi kâğıda mor mürekkeple yazılmış bazıları. Oldukça özenilmiş bir yazı ile, bu yazıyı gören, olgun birinin yazısı olduğunu anlar. Kitapları, kendi isteklerine göre bir okulu nasıl düşündüğünü yazıyor ve öğretmenine hiç de "sıradan biri" olmayacağını anlatıyordu. Saygı duyduğu bu öğretmenin annesi öldüğünde Milena ona taziyet mektubu yollar, öğretmenini över ve gelecekte okulda daha dikkatli olacağını ve daha çok şey öğreneceğini yazar. Liseyi bitirdikten sonra hocasına şunları yazar:

> "Size teşekkür etmek istiyorum. Lise bitirme için değil. Tüm sekiz yıl için. Sevdiğim şeyler için beni hiçbir zaman kınamadığınız, okuduklarım ve hoşuma giden şeyler için benimle alay etmeyen tek kişi olduğunuz için. Müzik, resim ve kitapları sevmekle fazla yorulduğumu söylemediğiniz için. (...) Yaptıklarınızı asla unutmayacağım."

Liseyi bitirdikten sonra Milena babasının isteği üzerine sevmeyerek iki dönem tıp

okur. Daha sonra müzik konservatuvarına yazılır, orada da az görülür. Buna karşılık kız arkadaşları Stasa Prochazkova ve Jarmila Ambrozova ile, İsodora Duncan tarzı uçuşan elbiseler giyerek Alman Yahudisi edebiyatçıların gittiği kahvelerde görülür, son derece Avrupalı görünen bu ekzantrik bayanlar edebiyatçıları şaşırtır.

Prag'da Almanlar'ın ve Çekler'in birbirleriyle görüşmeleri oldukça olağandışı idi, çünkü bu iki millet birbirlerinden ayrı yaşıyordu. Almanca konuşan bölüm, halkın yüzde beşini oluşturuyordu, ama Almanlar çoğunlukla yüksek tabakadandı, ekonomik ve kültürel açıdan önemliydiler. Prag'da kendi okulları, üniversiteleri, tiyatro ve eğlence yerleri, spor klüpleri ve kiliseleri, kafeleri ve parkları, hastahaneleri ve cenaze işleri vardı. Alman halkı arasında bir de son derece ağırklıklı bir Yahudi azınlık vardır ki, bunlar ekonomik ve sosyal durumlarının nispetsizliği yüzünden acı çekiyorlardı.

Almanca yazan edebiyatçılar Prag atmosferinde muhteşem bir gelişme gösteriyorlar, bu halklar yumağı içinde kendilerine özgü bir yere sahip oluyorlardı. Alman kültürüne hayranlık duyuyorlar. Bohemya Almanları'nın şovenizmine ve antisemitizmine ise nefretle bakıyorlardı. Bunların çoğu Çek milliyetçi hareketine destek veriyor, kimisi Çek yazarlarla bir köprü kurmaya çabalıyor ve onları Almanca'ya çeviriyordu.

Café Arco'da o zamanlar Max Brod, Oskar Baum, Paul Kornfeld, Otto Pick, Johannes Urzidil, Paul Eisner ve Franz Werfel'e rastlanıyordu. Milena Jesenska bu kahvenin müdavimlerinden oldu ve orada ilk büyük aşkı Ernst Pollack'ı tanıdı 1916'da. Pollack kendisinden on yaş büyüktü ve bir Avusturya bankasının Prag şubesinin yabancı dil yazışmalarını sürdürmekteydi. Kendisi yazmıyordu ama geniş edebiyat bilgisine sahipti, çok sağlam bir üslûbu vardı, bu yüzden de bir çok Praglı yazarın koruyucusu ve akıl hocası olmuştu.

Pollack saygıdeğer bir kişiydi, kadınlara düşkündü, Almanca konuşan Yahudi idi — antisemit ve milliyetçi olan baba Jesensky bu yüzden ona karşı çıktı. İki adam arasında birçok benzerlik varsa da —ki Milena'da bunun mutlaka farkındaydı— kızının bu aşkına sert bir biçimde karşı çıktı. Kızı ise Pollack'a deli gibi aşıktı. Evden ona yiyecek, parklardan ve mezarlıklardan çiçek koparark getiriyordu. Sevgilisine hoş görünebilmek için kendi parasını ve başkalarının parasını avuç avuç veriyordu ona. Bu duruma bir son vermek için Profesör Jesensky sonunda acı bir çareye baş vurdu: kızını Veleslavin Akıl Hastanesi'ne yatırdı. "Moral insanity" (ahlâki delilik) teşhisi kondu. Gelenceklerin ve duyguların psikolojik hastalanması.

Dokuz ay, 1917 Haziranı'ndan 1918 Mart ayına kadar Milena Veleslavin'de kaldı. Bu süre üzerine pek birşey bilinmiyor, orada kalmanın yaşam dolu ve aşık yirmi yaşındaki kız üzerinde ne gibi etkiler yaptığı meçhul. Bilinen tek şey, son aylarda bir hemşirenin güvenini kazanıp, onun yardımı ile arada bir dışarı çıkmayı başarması — ve Pollack'la buluşması.

Hastahaneden bırakıldığında artık reşit de olduğu için Pollack'la evlenir. Yüklü bir drahoma alır, tüm ev eşyaları verilir kendisine ve babasının şart koşması üzerine Prag'ı terk eder ve Pollack'ın kendini tayin ettirdiği Viyana'ya yerleşir.

(...)

Viyana, imparatorunu, hanedanı ve dünyayı kaybetmişti, ama yaşamaya devam ediyordu hiçbir şey olmamış gibi. Kahveler savaş öncesinden daha dolu idi. Tiyatro ve



M. Jesenska (1909)

operet izleyici rekorları kırıyordu. Açlık ve sefalet karşısında yenilen Viyana, kendini eğlenceye vermişti ve müthiş hızlı bir yaşam sürüyordu. Eski imparatorluk metropolünün bir çok Çek vatandaşı için (1880'deki sayımda her üç Viyanalı'dan biri Çek'ti) artık eve dönme zamanı gelmişti, çünkü kendi güçlerini yeni kurulan Çekoslovak devletinin hizmetine vermeleri gerekirdi.

Pollack çifti ise ters yöne gitti 1918'de. Kahve müdavimi Pollack için bu durum çok zor olmamalıydı, zaten Viyana bohem yaşamına hemen adapte oldu, edebiyat ve kadın uzmanlığını sürdürdü. Milena Jesenska ise Viyana'ya alışamadı. Kent onu ürkütüyor, kız arkadaşlarını özlüyor, kocasının ilgisizliği altında eziliyordu, oysa onunla evlenebilmek için ne kadar büyük bir savaş vermişti. Prag'ın "biricik Jesenska"sı idi. Burada ise bayan Pollack'dı, kendisini yalnız ve sevgisiz hissediyordu. Başlangıçta hiç değilse parası vardı drahomadan, ama bu para çabuk eriyip bitmişti, şimdi kazanç

sağlayacak bir iş bulması gerekiyordu.

Özel Çekçe dersleri verdi, Viyana Batı istasyonunda hamallık, bir Viyana evinde hizmetçilik yaptı. Bu evden hanımın bir mücevherini çaldı, sattı, parayla bir gece elbisesi alıp kocasının şaşkın bakışları arasında onun oturduğu kahveye gitti. Hırsızlık ortaya çıktı, polis işe karıştı ve Profesör Jesensky bir kez daha araya girerek zararı ödedi.

Mali durumunun berbatlığı içinde Milena Jesenska ufak metinler yazmaya başladı ve Prag'daki yayın organlarına yolladı. 30 Aralık 1919'da *Tribuna*'da *Viyana*'dan mektup. Yağmalanmış Kentte Noel Yortusu başlıklı ilk yazısı çıktı. Gazetenin devamlı muhabirliğine getirildi ve kısa süre sonra kadın sayfasına Viyana moda muhabiri olarak çalıştı. *Tribuna* oldukça küçük, liberal bir gazetedir, Çekoslovak Cumhuriyeti'nde çıkan ilk gazete olma niteliğini taşır, Yahudi-Çek assimilantların organıdır. Diğer kültür sayfası yazarları arasında Jaroslav Hasek, Egon Erwin Kisch, F.X.Salda ve Maria Pujmanova vardır.

Gazetecilik yanında Milena Jesenska Almanca yazan Parglı bir yazarın kendisini çok etkileyen metinlerini çevirmektedir. O zamana kadar çok az tanınan Franz Kafka'yı Çek okuyucularına ulaştırmak çabasındadır. 22 Kasım 1920'de "Ateşçi" çıkar Milena Jesenska'nın çevirisi ile Çek edebiyat dergisi *Kmen*'de. Kafka ilk kez bir başka dilde çıkmaktadır; o yıl içinde diğer öyküleri de *Kmen*'de ve *Tribuna*'da çıkar.

1921 yılı sonundan itibaren Milena Jesenska *Narodni Listy*'e de yazmaya başlar, bu önemli bir milliyetçi tutucu gazetedir, babası Jan Jesensky de onu okumaktadır. Oraya kültür ve moda sayfasına yazar. Bu gazetedeki işi artar ve 1922 başında *Tribuna*'ya yazmayı bırakır.

Özel yaşamı ise mutsuzluklarla dolu olmaya devam eder. Psikanalist Otto Gross'un o çevrelerde savunduğu özgür cinsel ahlâka inanmış birisi olan Pollack, Milena Jesenska'dan başka kadınlarla olan ilişkisine tahammül etmesini bekler. O ise evliliğini çok başka türlü düşünmüştür, kocasını sevmektedir. Milena Jesenska avuntuyu kokainde bulur, bir intihar teşebbüsünde bulunur, daha sonra bu girişmini bir yazısında alayla ele almıştır.

Çevirmenliğinin sonucu olarak Franz Kafka ile arasındaki yoğun mektuplaşma başlar, Kafka onu gittikçe daha çok büyüler. Başlangıçta dostça olan ve ortak edebiyat ilgisinin karakterlerini taşıyan mektuplar giderek yazılı bir aşk ilişkisine dönüşür. Milena Jesenska yazarın kendisine her gün mektupla yönelttiği ilgiden çok hoşnuttur. Ciddiye alınmak ve beğenilmek ona çok iyi gelir. Uzun bocalamalardan sonra ona yolladığı kendi yazılarını bile över Kafka. Kocası gibi bilmiş ve küstah da değildir. İnsanlarla olan ilişkisinde deneysizdir ve olağanüstü bir yazardır.

Ernst Pollack'ın bu mektup aşkı hakkında hangi çerçevede bilgisi olduğu belirli değil. "Yazılmış Öpücükler" (Kafka) ona Kramer sahte adıyla Benno Sokak'taki 65 nolu postahaneye gelmektedir. Milena mutlaka uzun bir süre bu mektuplarla mutsuz evliliğine bir son verme umudunu taşımış olmalıdır. Kişisel bir buluşmayı isteyen de odur, Kafka buna uzun süre karşı çıkmayı denemiştir. Ama sonunda gelir ve Viyana'da dört gün geçirir, olağanüstü günlerdir bunlar, Kafka'nın başarısızlık gösterdiği duygusuna kapılmadığı anlardan...

Milena Jesenska herhalde bu günlerde onun korkusunun boyutlarını, bu korkuyu

kısa bir zaman için olsa da gideren kişinin kendisi olması nedeniyle özellikle anlamış olmalıdır. Belki o günlerde, belki de daha sonra onun bir gün için Viyana'ya yanına gelmesini boşuna yalvardığı mektuplarından sonra — Kafka gelmemiştir, çünkü şefinden bir günlük izin istemeye çekinmiştir. Pollack'ı Kafka yüzünden terk etmeye deymeyeceğini kavramıştır.

Yazarı ise korku gene sarmış ve bırakmamaktadır. Bir zamanlar Milena Jesenska'da en çok sevdiği huylar olan duyarlılık ve enerji onun için gittikçe büyüyen bir endişe olmaya başlamıştır. Mektuplaştığı kadın bunu ve olası sonuçları bilmektedir:

"O zaman onunla Prag'a gitseydim, onun için neysem o olarak kalacaktım. Ama iki ayağımla bu dünyaya bağlı idim, kosamı terketmeyi başaramadım belki de kendimi onun yaşamına bırakabilmek için fazla kadındım, çok çileli olacaktı yaşam boyunca düşünüldüğünde. Ama içimde bambaşka bir yaşama doğru koşan, zaptedilemeyen bir özlem vardı, kendi sürdüğüm yaşam dışındaki yaşama ve süreceğim yaşama, çocuklu bir yaşama, dünyaya yakın bir yaşama. Yani içimde bu duygu herşeyin üzerine çıktı, aşkın, aşktan uçmanın, hayranlık duymanın ve bir kez daha aşkın üzerine."

(Max Brod'a yazdığı bir mektuptan.)

Aylarca süren heyecanlı mektuplaşmadan sonra bir gün için Avusturya-Çek sınırında yeniden buluşurlar, onlara mutluluk vermeyen bir gündür. Mektuplaşmanın hızı azalır ve yavaş yavaş kopar.

Viyana döneminin son iki yılında Milena Jesenska yaşamla daha iyi başa çıkar. Pollack'dan boşandıktan sonra evinde bir çeşit pansiyon açar, öğle yemeği de verir, bir yardımcı çalıştırır. Kiracılarından biri arkadaşlık ettiği Xaver Graf Schaffgotsch'dur.

Schaffgotsch eski bir imparatorluk subayıdır, Rusya'da bolşevik olmuştur. Milena Jesenska sosyalizmle ilgilenmeye başlar, Leonhard Frank'ı çevirir ve 1925'te Schaffgotsch ile eski okul arkadaşı Alice Rühle-Gerstel ve kocasının Dresden yakınlarındaki evlerinde birkaç ay geçirir. Otto Rühle, Alman Komünist Partisi'nin kurucularındandır, 1920'de partiden uzaklaşmıştır, karısı ile birlikte "Öteki Kıyıda" (Am anderen Ufer) adlı yayınevini yürütmektedir, burada daha çok pedagojik yazılar basar. Bu uzatılmış gezi ile Milena Jesenska yedi yıl süren yurtdışı yaşamını sürdürür ve Schaffgotsch ile birlikte — Prag'a döner.

Milena Jesenska, Viyana'yı terk ettiğinde beş yıllık aktif bir gazeteciliği geride bırakmıştır. Çalışmalarının büyük çoğunluğunu moda sorunlarıyla ilgili yazılar oluşturuyordu, zaman zaman her gün olmak üzere kadın sayfasına yazılar yazmıştı. Başlangıçta M.P. inisiyalleri ile, daha sonra M.J. ve sonunda "Milena" adı moda sütunlarının sürekli adı olarak bilindi.

Makaleleri ise çoğunlukla birinci sayfada yer alıyordu, *Tribuna*'da yazdıkları daha çok Viyana ve savaş sonrası durumu ile ilgiliydi, *Narodni Listy*'de ise 1923'ten sonra programatik yazılar yazdı, örneğin "Görev ve Neşe", "Sadeliğe Giden Yol" ya da "Yeni Toplumun Psikolojisi" gibi konuları ele aldı.

(...)

Viyana yıllarında gazetelerde çevirmen olarak da görülmüştür sık sık. Ana dili dışında yalnız Almanca'yı konuşabildiği halde Fransızca'dan Guillaume Apollinaire'i, Henri Barbusse'u, Paul Claudel'i, Romain Rolland'ı ve Jules Laforque'u İngilizce'den G.K.Chesterson'u, R.L.Stevenson'u ve Jonathan

Swift'i; Rusça'dan Maxim Gorki'yi ve Almanca'dan Franz Kafka yanında Gustav Mevrink'i, Heinrich Mann'ı, Franz Werfel'i, Leonhard Frank'ı ve Rosa Luxemburg'u çevirmiştir.

Viyana'nın tam tersine, Prag savaştan sonra bir yükselme dönemi yaşıyordu. Üç yüz yıl süren Habsburg hükümdarlığından sonra Çekler ve Slovaklar milli egemenliklerine kavuşmuşlar ve Prag ilk Çekoslovak Cumhuriyeti'nin başkenti olmuştu. Birden elde edilen bağımsızlık halkta umutlar ve beklentiler yaratmıştı, genç devlet, milleti politik ve kültürel bir kişiliğe ulaştırma çabasındaydı. Egemenliği altında onca uzun zaman yaşanan Alman etkisine karşı, bu yıllarda "batılı" düşünce getirilmişti. Kurucu ve ilk cumhurbaşkanı Masaryk, Amerikalı bir kadınla evliydi ve anglosakson dünyasına hayranlık duyuyordu; dışişleri bakanı Benes Fransa'nın büyük dostuydu, Fransa cumhuriyeti tanıyan ilk ülke oldu. Yirmili yıllar Çekoslovakya'da "kendini dünyaya açma" yılları, eski Avusturya taşralılığından kurtulma olarak bilinir, dünyada olup bitenler Prag'a hemen ulaşıyordu.

Halkın gelişme hareketi kadınların gelişmesiyle de yakından ilgiliydi. Çeklerin birçoğu için artık kişilikli olmanın bir yolu da "kültürlü bir kadınla evli" olmaktı. Bu konuda da cumhurbaşkanı Masaryk öncülük etmişti, karısı Smetana üzerine araştırmalar yazmıştı, kızı Minerva Lisesi'ne gidiyordu. Hükümet birçok genç kadına yurtdışı bursları verdi, edebiyat, felsefe, sanat ve moda alanlarında yenilikler getirsinler ülkelerine diye.

İşte bu dönemde Milena Jesenska Prag'a döndü hemen toplumda kabul edildi. Gazeteci olarak zaten tanınıyordu, genel olarak da "Viyana'lı şıklığı"na hayranlık duyuluyordu — oysa şıklığa bu adı veren kentte kimse onun şıklığının farkına varmamıştı. *Narodni Listy*'deki kadın sayfası gittikçe popülerleşti, şimdi yanında çalıştırdığı kimseler vardı, şakayla karışık onlara "Milena'nın timi" deniliyordu. Bu kadınlar cumhuriyetin bu ilk dönemi için tipik olan kadınlardı: Jaroslava Vondrackova Paris ve Berlin'de eğitim görmüştü, iç mimariyle ilgili birçok sergiye katılmıştı, tekstil ve dizayn konularında teknik makaleler yazıyordu; Bela Friedlaenderova 1920'de bursla ABD'ye gitmişti, dönüşünde bir cimnastik okulu açmış ve yüzme, kayak, atletizm, binicilik gibi alanlarda uluslararası yarışmalara katılmayı başlatmıştı; Milca Majerova, Laban adlı dans pedagogunun öğrencisiydi, Prag'da dans stüdyosu açmıştı, orada tiyatro-müzik-yaratıcılıkla uğraşılıyordu; Zdenka Watterson adlı gazeteci kadın ise ABD'den yeni Amerika üzerine bilgilendirici yazılar gönderiyordu.

Güzel zamanlar başlıyordu. Kadınlar sık sık birbirleriyle mektuplaşıyor, Paris ve New York'daki yeni eğilimleri tartışıyor, gündüzleri kahvelerde buluşuyor, geceleri jazz'ın henüz girmekte olduğu gece klüplerinde eğleniyorlardı. Milena Jesenska'nın işi *Narodni Listy*'nin günlük sütunlarını doldurabilmek için başından aşmıştı. Kız arkadaşlarından yazıları yalvararak, baskı yaparak, destekleyerek ve ürküterek alıyordu. Viyana'dan yazdıkları gibi makaleler yazmıyordu artık. Eski yazılarından bir seçme 1926'da Prag'da "Sadeliğe Giden Yol" adı altında basıldı.

Prag'ın "Jesenska"sıdır o şimdi gene. Schaffgotsch gittikçe daha az görülmeye de duyulmaya başlar, sonunda da kaybolur sahneden. Milena Jesenska artık isteyerek "*Devetsil*" denen solcu avangardist entelek-



M. Jesenska ve Julius Fucik

tüellerden oluşan bir grupla birliktedir. Grup 1920'de kurulmuştur ve —Birinci Dünya Savaşı felaketinden sonra— düşünce yaşamının radikal yenilenmesinden yanadır. Çağdaş avangardist akımların hepsinin sloganlarını öne çıkartır, özellikle de Fransız ve Sovyet avangardistlerininkileri. Sanat ve düşünce eğilimlerinin arasındaki geleneksel barikatlar yıkılmıştır; "*Devetsil*"de yazarlar ve mimarlar, ressamlar ve film rejisörleri, kabaretistler ve typograflar, müzikçiler ve sosyologlar biraradadır. Açıkladıkları amaçları sanatla yaşam deneyinin birleştirilmesi, estetikle fonksiyonelin birbiri içinde erimesi, şiirselle proleterliğin kenetlenmesidir. Bu hareket programatik bir neşe ile yürütülüyordu, "Yeni dünyanın mimarları" dünyanın güzelliğine güven duyuyor, uçak ve gökdelenler gibi teknik gelişme karşısında hayranlık besliyor, tüm hüzünlü düşüncelerden uzakta durmaya çalışıyorlardı, hüzün ruhu ancak ezmeye yarardı. "*Devetsil*"in en

önemi teorisyeni ve baş aktörü Karel Teige adında —tam grubun amacına uygun— all-round-sanatçı olan biriydi: mimar, yazar, ressam kolaj yapımcısı ve resimli öyküler yazarıydı.

Bu çevre içinde Milena Jesenska 1926'da genç mimar Jaromir Krejcar'ı tanır. Dessau Bauhaus'un grubuna dahil olan bu mimar 1923'te Prag'da gerçekleştirdiği işhanı "Olympic" ile öne çıkmıştı. İkisi ideal bir çift oluşturuyordu. Profesör Jesensky bile memnundu. Bir yıl sonra evlenirler ve Bauhaus stilinde döşenmiş bir evde edebiyatçılar ve sanatçılar, Çek avangardistleri buluşmalarını sürdürürler. —Moda yazılardan derlenmiş "Giysileri İnsanlar Yapar" adıyla bir kitabı daha çıkar— ve bayan Krejcarova artık saçlarını modaya uygun olarak kısa kestirmektedir.

Gazeteci olarak yalnız kadın sayfalarında adı geçmektedir; moda yazılarından nefret ettiğini bildiğimiz için şaşırtıcıdır bu durum, onları hep para kazanma zorunluluğu yüzünden yazmıştır. Mutlu evlilikte de para sorunu vardır. Krejcar kariyerist bir mimardır —bunu herkes kabul eder—, ama kariyerinin başlangıcındadır henüz ve bürosuna para gereklidir. Bu yüzden Milena Jesenska timini çalıştırmaya devam eder ve kendi de durmadan yazı üretir.

Moda yazılarında zamanın heyecanlı atmosferi sezilir. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile geri kafalılığı, örneğin modanın baskısını bitirmeye çabalamıştır. Milena Jesenska şu konuları işliyordu:

"Basit, düz, amaca uygun, düz, rahat, pratik"di dövizi. Kendini göstermenin zamanı geçmişti ("Saçmalıklarla uğraşacak zamanımız yok. Ağzımızı, burnumuzu, yanaklarımızı boyamaktan vazgeçtik, yüzük ve küpe gibi ağırlıkları taşımaktan da"). Payet, tand, fırfır, bordür ve toka ile alay ediliyordu. Gündelik gereksinmeye uygun basit elbise yaşasındı, bu elbisenin kaçınılmaz parçası beyaz yakaydı. İngiltere'yi göklere çıkartıyordu. Giyim tarzını ("Bir İngiliz kostümü yıllarca giyilir ve hiç de yoksul gözükmez"); temizliğini("İngilizler vücut bakımında Avrupa'nın en kültürlü insanları"); kozmetiğini ("basit teneke kutularda oldukları için ve hiçbir zaman Almanlar'ınki gibi kesme şişelerde olmadıkları için"). Alçakgönüllük salık veriyor ("İnsanın gereksinmesinden fazla elbiseye sahip olması barbarlıktır") ve sağlık ("Yazın açık pencere önünde soğuk suyla yıkanmaya başlayın, bunu hergün yapın, siz farkına varmadan sonbahar gelecektir ve birden kendinizi kışın açık pencere önünde üşümeden bulacaksınız"). Spor ve iyi beslenmeyi övüyor, havasızlık, koyu kahve içmeyi, sigarayı ve gece geç yatmayı yeriyor. Yaşamın her alanı için öğütler verir ("On kartonla, kuş kafesi ve bir tencere makarna ile seyahate çıkmak yerine, pratik bir İngiliz bavulu kullanmalı, onun içi düzinelerce çekmece, bölüm ve ceple doludur"); modayla ilgili sorunlarda da sosyal angajman gösterir ("Olağanüstü güzellikteki ipek iç çamaşırlarını gördüğümde hep terzinin iğneler batmış parmakları gelir aklıma, bunları birkaç kuruş karşılığında dikmiştir, oysa onlar şimdi yüzlerce ve binlerce liraya satılıyor") ve modayla ilgili filozofik düşüncelere de ulaşır ("Güzel bir elbisede derin bir ahlâk yatar").

1927'de yeni kurulan *Pestry Tyden* adlı derginin yönetimini eski kız arkadaşı Stasa Jilovska ile birlikte üstlenir. Sayısız büyük ebat resim konulan yüksek seviyeli avangardist bir dergidir bu. Kendisi de o sıralarda V.H.Brunner ve Adolf Hoffmeister adlı iki Çek karikatüristin sıkça işlediği bir figür

olur, bu sanatçılarla sıkı dostluk bağları vardı. Bir yıl sonra iki kadın gazeteden uzaklaşmak zorunda kalırlar, çünkü beklenen parasal başarıyı getirememişlerdir dergiye.

Milena Jesenska çocuk beklediğinde evliliğindeki mutluluk doruk noktasına ulaşmıştır. Ama gebelik çok zor geçer. Uzun haftalar yattıktan sonra, 1928 Ağustosu'nda bir kız çocuğu dünyaya getirir, doğumdan hemen sonra annenin durumu daha da kötüleşir. Bir bacağının felçli kalması olasılığı artar. Akla gelen bütün uzman doktorlara danışan profesör Jesensky, sonunda kızına morfin temin etmekten başka çare bulamaz. Kızı morfinsiz acılara katlanamamaktadır.

Anne ve çocuk doğumdan sonra hemen hemen bir yıla yakın bir zaman bir sanatoryumda kalırlar. Milena Jesenska oradan gazetecilik mesleğini sürdürmeye çalışır, ekibini birarada tutmaya uğraşır. Ama yaklaşan felaketin ölçüsünü sanki sezinlemektedir. Bu süre içinde arkadaşı ve meslektaşı Jaroslava Vondrackova'ya şunları yazar:

"Yataktayım, ayağım da ağrımaya devam ediyor. İyileşmem sümüklüböcek hızıyla oluyor, tüm gücümü morfin iğnelerinden alıyorum. Bazen en altta kavrayamadığım birşeyin dibinde yattığım hissine kapılıyorum... Dikey durulduğunda dünyanın nasıl göründüğünü bilmiyorum bile. Felaket doğru bir sözcük değil durumum için, kendimi mahvolmuş hissediyorum, öyleyim de. İyileşeceğime inanabilseydim sonsuz mutlu olurdum."

Prag'a kendi kendisinin gölgesi olarak geri döner: topallayan, morfinman, yıkık biri. Evliliği bu sorunlara dayanamaz. Milena Jesenska *Narodni Listy*'deki işini kaybeder, dost ve tanıdık çevresinden uzaklaşır, oysa iki yıl önce bu çevrenin parıltılı odak noktasını oluşturmaktaydı. Ağır parasal sorunları vardır, çeşitli gazetelere yazılar yazar, bu ara *Lidove Noviny*'de bebek sütununu üstlenir.

Yaşamının bu döneminde Milena Jesenska Komünist Partisi ile ilişki kurmaya başlar, bir süre sonra da partinin üyesi olur. Artık *Rude Pravo*, *Svet Prace* ve *Tvorba* gibi parti gazetelerine yazmaya başlar. Büyük bir hayranlıkla yeni görevine sarılır, çok kısa zamanda işleri öğrenir, kullanılan dili de kavrar. Böylece liberal basının küçük burjuva kökenli beyleriyle alay etmeye başlar. Yoksulluk ve işsizlik arttıkça, devrimci kitle de artar, tezini savunur. Sovyet işçilerinin bulunduğu öteki kıyıyı över. Kapitalist demokrasiyi eleştirir, onun faşizme kapının odaya açılması gibi bağlı olduğunu söyler. Sovyetler Birliği'ndeki proleter devletin özgürlükçü atmosferinde gelişebilen çocukların yaşamını över.

Özel yaşamında ise bu dönemde kaçışı küçük kızının yanında ve —bir kez daha— uyuşturucuda bulur. Hasta bir yoldaşla ilgilenmesi ile ilgili olarak partiden emir aldığında, bu hastada kendi bakıcılığı, yardımseverliliği ile ilgili bir yön daha keşfeder, Evzen Klinger onu şaşırtan biçimde aşık olduğunda, kendisine yeni bir hayat arkadaşını bulmuş olur. Yıllar geçtikçe her ikisinde de partiye olan inanç çatlamaya başlar, buna İspanya'daki olaylar ve Moskova basını neden olur. Gene çeviriler yapmayı sürdürür —bu kez Klinger'le birlikte Macarca'dan— ve kısa süre sosyal demokrat yayın organı *Pravo Lido*'da takma adla yayınlar.

Çok beğenilen sosyal demokrat haftalık dergi *Pritomnost* (Zamanımız) adlı derginin baş yayın yönetmeni Ferdinand Peroutka Milena Jesenska'ya 1937'de iş teklif ettiğinde yaşamında önemli bir değişiklik olur.

Peroutka Milena'yı *Tribuna*'da birlikte çalıştıkları zamanlardan tanımaktadır, ayrıca Prag entelijensiyasının kahvehaneler, edebiyatçılar döneminden. *Tribuna*'daki görevinden sonra ilk cumhuriyetin en önemli gazetesi *Lidove Noviny*'de başyazarlık yapmıştır. O zamanlar 28 yaşında olan gazeteci Cumhurbaşkanı Masaryk ile tanışmış ve bu tanışıklık çerçevesinde bağımsız bir haftalık dergi oluşturmuştur, dergiyi kendisi yönetecek, Masaryk de parasal yardımda bulunacaktır. 17 Ocak 1924'te *Pritomnost* Peroutka'nın "Düşünme Krizimiz — Program Yerine Gözlem" aldı ilk baş makalesiyle ilk sayısı çıkar. Masaryk'nin parasal yardımı oldukça yüklüdür.

Haftalık dergi kısa sürede çok beğenilir ve her yıl tirajını artırır. Onbeş yıl boyunca — Nazi-Almanya'sı tarafından kapatılıncaya kadar— Ferdinand Peroutka *Pritomnost*'u yönetir ve parti politikalarından uzakta tutmayı başarır ve çeşitli politik kampların önemli temsilcilerini yazar olarak kazanmayı başarır. Karel ve Josef Capek adlı yazarlar, Jaromir Necas adlı ekonomist ve politikacılar, V.J.Klofac, Vavro Srobar ve Jaroslav Stransky; Josef Pekar ve Josef Susta adlı tarihçiler, Arne Novak adlı edebiyat bilimcisi. Almanca konuşan Praglılar'dan Johannes Utzidil, Willy Haas ve Paul Eisner, Wenzel Jaksch gibi südet Almanlar burada yazarlar. 1933'te *Pritomnost* Arthur Koestler, Heinrich Mann ve Jilli Schlamm gibi Alman sürgünlere de açıktır.

Derginin politik çizgisi ve dış politikayla ilgili sorunları işleyen yazılarıyla her şeyden çok ilgilenen Peroutka Sovyetler Birliği'ne ve dolayısıyla Çek Komünist Partisi'ne eleştirel gözle bakar, onların yayınlarında kendisiyle hep küçükburjuva liberal olarak alay edilmektedir. Milena Jesenska'nın bir süre bu girdabın içine düşmüş olmasına taraflı gözle bakmayacak kadar özgür düşünceye sahip bir kişiydi. *Tribuna*'da yazdığı yazıları anımsıyor ve kendi dergisine yazılarındaki üslubuyla canlılık getireceğine inanıyordu.

Milena Jesenska için ise *Pritomnost*'ta çalışabilmek gerçek bir mutluluktu. Sadece içinde bulunduğu korkunç mali zorlukları yenmek için değil, aynı zamanda yeni bir çalışma alanı ve sorumluluk veren bir görev yüklediği için. Yirmili yılların ortasından beri —birkaç durum dışında— hep zaman zaman çalışmıştı, kadın sütunlarını doldurmuş, çeşitli konularda eleştiriler yazmış ve sonuçta kendi deyişiyle Komünist Partisi yayınlarında yazı yazma yeteneğini tamamen yitirmeye başlamıştı.

Pritomnost'ta basılan yazılarına gene kızlık adını koymaya başlar, daha sonra Maria Kubesova takma adını kullanır. Başlangıçta genel konular üzerine yazar, olayların gelişmesiyle Çekoslovakya gerçeği üzerine duyarlı yorumlar getiren bir yazar olur. Prag'da yaşayan Alman sürgünlerin yaşamlarını anlatır, Yahudiler'e karşı baş gösteren bir karşı koyma havasının gittikçe artarak esmekte olduğunu bildirir, Çek sınır bölgelerindeki durumlarla ilgili röportajlar yapar, oralara sık sık gider. Yazar, yankılar uyandırır ve gene geniş bir çevre içinde bulur kendini. Peroutka ona baba gibi bir dostluk gösterir, ona çalışma olanakları verir, destekler ve de özgür bırakır. Evzen Klinger ile ilişkisi durulmuş ve kızı Honza dünyayı şimdi zaman zaman da olsa normal bir çocuğun yaşadığı gibi yaşamaktadır.

Milena Jesenska sanki ayaklarının altında sağlam bir toprak bulmuştur ve işte bu dönemde çok ciddi olarak uyuşturucu bağlılığından kurtulmaya uğraşır. On dört günlük

çok sıkı bir kürle on yıllık bir bağımlılıktan sonra morfinmanlıktan kurtarır kendisini. Çok yorgun, ama akıl almaz bir çalışma hızıyla gazeteye döner.

Çek sınır bölgelerindeki durum gittikçe sertleşmektedir. Çekoslovak Cumhuriyeti 1918 Ekimi'nde ilan edildiğinde, 6,5 milyon Çek, 3,3 milyon Alman, 2,5 milyon Slovak ve 1,4 milyon Macar, Ruten ve Polonyalı'dan oluşan çok uluslu bir devletti. Masaryk'nin asıl planı kantonal bir birlik kurmak, Almanca'yı da ikinci dil olarak resmileştirmek — bir "'Doğu Avrupa İsviçresi" yaratmaktı. Bu istek ilk cumhuriyet politikacıları tarafından savsaklandı, onlar 1848'den bu yana süren büyük Çekoslovakya hayalinin gerçekleşmesinden yana tavır aldılar. Almanlar ve Çekler arasındaki uçurum çok derindi. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra biri kendini zaferi kazanmış, öteki savaşı kaybetmiş olarak görüyor ve kendi devletlerinin sınırlarını, yani bu durumda Almanca konuşan halkın yerleştiği bölgeleri de tartışıyorlardı. Mecliste büyük bir çoğunluk elde edebilmek için Çekler, Slovaklar'la birleşti ve genç devletin 1920 Anayasası'nı çıkarttılar. Bu anayasa Çekoslovak birliğine dayanıyordu —millet meclisinin baskısı üzerine de— öteki milletleri azınlık yasası çerçevesinde korumayı öngörüyordu.

Böylece Bohemyalılar —ya da şimdiki adlarıyla Suablar— halkların kendi kaderlerini tayin hakkını umarken yeni kurulan devlete düşman bir konumun içinde bulmuşlardı kendilerini. Yirmili yıllarda Çekoslovak ve Alman politikacılar arasında bir işbirliği olduysa da, karşılıklı tatmin edici bir durum hiçbir zaman oluşmadı.

1933'te Hitler'in iktidarı ele geçirmesiyle Çekoslovak Cumhuriyeti ağır bir sorunla karşı karşıya kaldı. Prag hükümeti Suab Almanları'nın milliyetçi ve nasyonalsosyalist partisini dağıttı. Bunun üzerine cimnastik öğretmeni Henlein Suab vatan cephesini kurdu, kısa süre sonra da Südet Alman Partisi'ne (SCP) değiştirdi cephenin adını ve gittikçe daha çok Nazi-Almanyası'na bağlandı, Çekoslovakya'nın 1930 ortalarındaki ekonomik durumu da bunu destekler bir faktör oldu.

Masaryk'nin 1935'teki ölümünden sona cumhurbaşkanı olan Benes uzun zaman dışişleri bakanlığı yapmış ve diplomasiyle güven sağlamıştı, 1924'te Fransa ile yapılan anlaşmayı 1935'te Sovyetler'le yaptığı destek anlaşmasıyla genişletti. İngiltere Fransa ile anlaşma yaptığından, Benes Cumhuriyeti güvence altına aldığını umuyordu. 1938 Eylülü'nde Alman, Fransız ve İngiliz politikacılarının Münih'te yaptıkları anlaşma Benes'i rüyasından uyandırmakla kalmadı, ülkeyi de derin düş kırıklığına uğrattı, ittifak içinde oldukları devletlerin büyük bir sadakatsizliği ile karşı karşıya kalınmıştı. Çekoslovakya toprağının üçte birini kaybetti, endüstri ve toprağın verimliliği açısından en zengin olan yerleri ve böylece korumasız olarak Nazi Almanyası'nın genişleme heveslerinin karşısında buldu kendini.

Milena Jesenska hiçbir hayale kapılmadan, açıklıkla Münih anlaşmasından sonra Çekoslovakya'da olan olayları *Pritomnost*'taki yazılarında anlatıyordu. Yazıyor, yolculuklar yapıyor, yorulmaz görünüyordu. Yaşamında çok zor bulduğu iç huzuruna bu karışıklık yıllarında kavuşmuşa benziyordu. Olağanüstü görevler yapıyor, yazıyor, çeviri yapıyor, ev işlerine koşuşturuyor, insanlarla ilgileniyor, bunların ötesinde de kahveye ve sinemaya gidecek zaman buluyor — hatta günde birkaç film gördüğü oluyordu.

15 Mart 1939'da Hitler'in orduları Prag'a girdiklerinde, kendini kararlı bir biçimde savunmayı bile bilmeyen, depresyon içinde bir halkla karşılaştılar. *Pritomnost* dergisi bu durum karşısında dergiyi yasaklama tehditlerinden sıyırtmak için bastığı yazılara olağanüstü bir dikkat gösteriyordu. Bazı okuyucular bu davranışa tepki duyuyor, çünkü bu akıllı taktiğin ardında onlar "içinde bulunulan duruma uyum sağlama" görüyorlardı. Okuyucular, Milena Jesenska'nın anlatımıyla "gazetecilerin ellerine bir balta alıp onunla havasız bir odayı baltalamalarını" istiyorlardı. Nerdeyse yumuşak bir milliyetçi üslupla, sırtından vurulan Çekoslovakya'nın savaşı güçlü Nazi-Almanyası'na karşı silahla yürütemeyeceğini, önemli olanın milli bağımsızlığı korumak ve hayatta kalmak olduğunu yazıyordu.

Böylesine temkinli göründüğü sırada Milena Jesenska direniş örgütleriyle ilişki kurmaya başlıyordu. *V Boj* (Savaşa Başla) adlı yasadışı gazeteye yazılar yazıyor, tehlikede olan insanları, özellikle de Yahudiler'i ve yurtdışından Nazi Almanyası'na karşı savaşı sürdürecek olan Çek subaylarının, sınırın ötesine, Polonya'ya kaçmalarını sağlayan bir yeraltı örgütüne üye oluyordu.

Bu ufak özel direniş örgütü Çek, Alman ve İngilizler'den oluşuyordu ve doğrudan doğruya ve pratik eylemlerle nasyonal sosyalizmle savaşı sürdürüyordu. Genç Alman tıp öğrencisi ve bir otomobilin sahibi olan Kont Joachim von Zedwitz cesur bir şoför olarak ortaya çıkıyordu. Milena Jesenska kaçmak isteyenlere evini açıyor, bazen evinde on kişi kadar barındırıyordu. Morfinmanlıktan kurtulan ama bu arada sayısız derecede, bir atı bile uyutmaya yetecek kadar yatıştırıcı ilaç aldığı halde, herkesle ilgilenebiliyordu. Onlara yemek pişiriyor, dertlerini dinliyor, iyi öğütler veriyordu. Birçoğunun kaçmasını kendisi sağlıyordu — arkadaşı, bir Yahudi olan ve bu yüzden Cumhuriyet'ten ayrılmak zorunda kalan Evzen Klinger'in kaçışını da. Kendi arkadaşlarının ve başlarının arkadaşlarının onun kaçması ile ilişkili önerilerini ise duymazlıktan geliyordu. Prag'ı terk etmek istemiyor, orada ona gereksinme duyulduğuna inanıyor, işinin de çok olduğunu görüyordu. Dilini bilmediği başka ülkelerde ne yapsındı ki? Sürgüne gidenlerin yaşamlarını yakından tanıyordu. Viyana'da geçirdiği yıllar aklına geliyordu. Kaldı ki Amerika'da kimbilir neler olurdu? Hayır, Prag'da kalmak istiyordu, burada bir savaşı üstlenmişti ve bu iş için kendisini çok gerekli görmekteydi.

1939 Ağustosu'nda *Pritomnost* kapatılır, Eylül'de Peroutka tutuklanır. Milena Jesenska şimdi her hafta sorgulanır Gestapo tarafından. Kendisi hakkında yapılan ihbarları her seferinde son derece akıllı taktiklerle atlatır. Ama 1939 Kasımı'nda bu durum bir son bulur. Tutuklanır ve Prag'ın Pankrac Hapishanesi'ne konur, oradan her sabah Gestapo'ya sorgulanmaya götürülür. Kısa süre sonra "Yahudi-Akrabaları" kampına Beneschau'ya, oradan da Dresden'e, gözaltı hapishanesine gönderilir, orada davası görülür. Dava yasadışı gazetelere çalışmaktan açılmıştır. Formalitelerin yerine getirildiği ve davalının kendi kendisini savunmak zorunda kaldığı mahkemede delil azlığından serbest bırakılır.

Prag'a geri döndüğünde Milena Jesenska Gestapo'dan özel gözetim altında tutulacağını ve "davranış değişimi sağlanması için" Ravensbrück toplama kampına gönderileceğini öğrenir. Götürülmeden önce babasını ve kızını bir kez daha görmesine izin verilir.

Mecklenburg'da Fürstenberg yakınındaki Ravensbrück Berlin'in 80 km kuzey doğusundadır. Beş metre yüksekliğindeki beton duvarlar ardında çevresi elektrikli tel örgülerle sarılı barakalar vardır, başlangıçta on altı, sonra daha fazla baraka, birbirlerinden geniş bir caddeyle ayrılmışlardır. Tek katlı barakalar uzun bir koridorla ikiye ayrılır, oturma, yıkanma, uyuma ve beş tuvalet vardır. 60 ila 80 kişi için düşünülen bu barakalara 200, 300 hatta sonuna doğru 500 tutuklu konulur.

1940'ta Ravensbrück'de 5.000 kadın vardı. Savaşın sonuna doğru yarım kilometrekarede 30.000 kadın yaşıyordu. Yeni gelenler numaralanıyordu. 1945 Nisan ayında Kızıl Ordu mensupları kampa girdiklerinde burada yüz binin üstünde insanla karşılaşırlar. Tutuklular çeşitli ülkelerden getirilmişlerdi kampa, Hitler'in girdiği ülkelerin sırasına göre. Politik, Yahudi, dini, çingene, adi suçlu ve asosyal diye bir sınıflandırmaya tabi tutulmuşlardı.

Başlangıçta eğitimsel değişim için öngörülen kamp İkinci Dünya Savaşı'nın akışı içinde daha çok giyim (SS-subayları giysileri) ve silahlanma (Siemens-şubesi) olarak çalıştırılmaya başlamıştı. 1942'den sonra "hasta transportasyonu" denilen olay geliştirilmişti orada. Kamyonlar gündüzleri elbise, diş ve gözlük gibi kıymetli eşyalarla dolu olarak gelirdi. Sayısız tutuklu orada güya "doğal ölümle" ölüyordu, oysa akla gelen her hastalık kol geziyordu. Çoğu açlıktan ve soğuktan, kimisi korkudan ve zayıflıktan, kimisi bu yaşama dayanamadığından ölüyordu. 1944/45 kışında Ravensbrück yok etme kampına dönüştü.

Milena Jesenska Ravensbrück'e geldiğinde vücudu zayıf ve hastaydı. Dresden 'deki gözaltı hapishanesinde iyi gıda alamamak yüzünden bir deri bir kemik kalmıştı ve rutubetli soğuk hücrelerde mafsal romatizması olmuştu, korkunç acı çekiyordu. Derisi artık gri rengini kaybetmeyecekti. Elleri hep şişti, korkunç derecede üşüyordu, gece battaniyenin altında bile titremesi geçmiyordu. Kampta kaldığı süre içinde revirin bürosunda çalıştı, orada cinsel hastalığı olanların fişlerini yazıyor ve çoğu kez hastaların lehine değiştiriyordu notları. Gücü elverdiği sürece Milena Jesenska kampta küçük düşürücü davranışlara karşı çıkabiliyordu. Sarsılmaz davranışı kamptaki bir çok kadına cesaret vermiş ve kendilerini bırakmalarını ya da gövdelerinin çökmesini önlemiştir.

Ayda bir kez tutuklular 16 satırlık bir mektup yazma hakkına sahiptiler ve aynı uzunlukta bir mektup da onlara gelebilirdi. Böylece babası ile arasındaki üstü örtülü haberler gidip gelir, konu daha çok küçük Honza'nın kaderi ile ilgilidir, kız büyükbabasının yanından kaçmış ve mutluluğu başka aileler yanında aramaya koyulmuştur.

Ravensbrück'de çok sayıda Çek kadın vardır, çoğu Praglı'dır, birkaçı da tanıdıktır. Son bir kez daha Milena Jesenska yüzyılın başında doğmuş olan Çek kadın tipi çevresindedir. Nina Jirsikova balerin ve koreografur; Milena Balcerova yazar, oyuncu ve radyo spikeridir, Jirina Svobodova'ya *Narodni Listy* zamanlarından tanımaktadır, doktor Zdenka Nejedla-Nedvevova; Hıristiyan Genç Kadınlar Birliği'nden Tomy Kleinerova, genç kuşak temsilcilerinden Marie Svedikova ve Prag devlet kütüphanesinin müzik bölümünün eski yöneticisi olan Anicka Kvapilova. Birlikte olabildikleri ender zamanlarda anılar tazelenir, tiyatro, sanat ve kitaplar üzerine konuşulur ve Prag düşlenirdi.

Alman Margarete Buber-Neumann ile çok yakın bir dostluk kurar, onun alın yazısı Milena Jesenska'yı yakından ilgilendirmiştir, Komünist Partisi ileri gelenlerinden olan kocası Heinz Neumann'la Sovyetler Birliği'ne iltica etmiş, 1938'de orada tutuklanmış ve bir yıla mahkûm olmuştur. Sibirya kampında iki yıl zorunlu çalışmaya mahkûm olmuş, sonra 1940'ta Gestapo'ya teslim edilmiş ve Ravensbrück toplama kampına getirilmiştir. Bu derece karşıt olan iki kadın arasındaki ilişki ikisi için de tutuklulukları sırasında dayanışma yaratmıştır. Margarete Buber-Neumann'ın arkadaşına ithaf ettiği kitap, bu dostluğu anlatır.

Bu dostluk ve Sovyetler Birliği'nin politik açıdan hor görülmesi yüzünden Ravensbrück'deki kadın Çek komünistleri Milena'ya düşmanlık duyarlar, Milena buna büyük tepki göstermez. Politik durumun yargılanmasında belli bir soğukkanlılığa erişmiştir, yaygın bir tutuklu hastalığı olan gerçekten kaçma eğilimine karşı tavır alır. Böyle bir tavır doğal olarak güç ve kararlılık ister ve şüpheci kişiyi güven esası üzerine kurulu gruplardan uzaklaştırır.

Milena Jesenska'nın gövdesel ve ruhsal karşı koyma gücü artık kalmamıştır. Sürekli açlık, kaçınılmaz soğuk, korkunç romatizma ağrıları, yakınların özlemi, gövdesini gittikçe yıpratmaktadır. Alman işgalcilere karşı mukavemetli bir tavır takınan babasıyla sonunda sessiz bir barış yapar. Diğer tutukluların da baş çilelerinden olan çocuklarının durumu aklından çıkmamaktadır. İltihaplı bir böbrek hastalığı 1944 Ocak ayında ameliyat olmasını gerektirir, toplama kampının doktoru Dr. Treite tıp okuduğu sırada Prag'da Milena Jesenska'nın babasının öğrencisi de olmuştur. Hasta artık yataktan doğrulamaz, kısa süre sonra ikinci böbrek de hastalanır.

Franz Kafka'nın bir kezinde kendisine hayranlıkla "Bu çeşit derinliklere kadar yaşamını canlılıkla yaşamayı sürdürecek olan sen" diye yazdığı Milena Jesenska 17 Mayıs 1944'te 48 yaşında iken Ravensbrück'de ölür.

VİYANA

Viyana, 27 Aralık

En iyisi kuştüyü yorganın altına sokulmak, yorganı kulakların üzerine kadar çekmek ve bayram günleri bittiğinde yeniden ortaya çıkmak. Noel yortusunu bu biçimde geçirmek niyetindeydim! Ve gariptir: Prag, Berlin ya da herhangi bir başka kentte aylarca felâket olarak algılanılacak şeyler, —gösteriler, bağırıp çağırma, protesto ve belki de devrim doğuracak şeyler— burada son derece sakin olarak karşılanıyor, yarı sağır, yarı esprili bir boşvermeyle. Bir Viyanalı bu konuları konuştuğunda, kullandığı dil her şey üzerine yapılmış esprileri taşıyor, her sözcük hafif ve komik bir biçimde dudaklarından çıkıyor, küfür bile etse, tehdit bile etse ya da kızgın da olsa; sonuçta her şey basit ve hiç de ciddi görünmüyor.

Yakacak yok, kömür, odun, kok yok. Trenler tüm ülkede durmuş, fabrikalar durdu duracak, dükkânlar saat beşte kapatıyor, restoran ve kahvehanelerde saat sekizden sonra titreyen bir gaz lambası yanıyor. Yakında elektrik özel kullanıma tamamen kapatılacakmış, hiçbir yerde bulunmayan mumlarla aydınlanacağız! Yakacak yok, yiyecek yok. Binlerce kişi hergün odun bulmak için Viyana ormanlarına gidiyor ve eve yaş dallar getiriyor, bunlar kelimenin tam anlamıyla sobanın içinde pişiyor ve doğal olarak da hiçbir ısı vermiyorlar. Banliyölerde, tramvayların son duraklarında bir yığın insan sabırla içi odun dolu çantalar, çuvallar, heybelerle bekliyor; kadınlar, yaşlılar, çocukların yükü ağır. Karanlıkta bu kalabalık garip, ürkütücü görünüyor, tıpkı esrarengiz biçimde kıpırdayan bir orman gibi. Odunun yükü altında insanlar görülmez olmuşlar. Hepsi akıl almaz bir sabırla tramvaya binmeye çabalıyor, elleri donmuş, mafsalları yıpranmış, yara bere içinde, vatman bu itiş kakışı ve sırtına binen dalların verdiği rahatsızlığı aynı sabırla taşıyor. İki dakika sonra vagon sanki odunla dolmuş gibi oluyor. Burada doğal olarak küfür ediliyor, bağırılıyor, insanlar öfkeleniyor, şikâyet ediyor, ama bunların hiçbiri o kadar kötü değil, söyledikleri küfürleri kastetmiyorlar aslında, bunlar komşular arasında olağan şeyler; zararsız, aptalca ve duygusuz — protesto yok burada, günlük sürece tıpkı iş sırasında söylenen şarkılar gibi sözlerle eşlik ediliyor, herşey daha neşeli hallolsun diye.

Halkın diğer bölümü odunu satıyor. Kilosu iki krondan. İstasyonlarda genç erkekler el arabaları ve çuvallarla duruyor. Caddelerden odun yüklü arabalar geçiyor. Soba yakmak istiyorsan caddeye çık, ilk en iyi arabayı durdur, öde, pazarlık et, öde de öde. Odun tabii kesilmemiş, parçalara bölünmemiş. Kestir-

mek için ayrıca öde. Yukarıya çıkartmak için bir kere daha öde. Odun evin içine girene kadar yarısı yok oluyor. Sonra büyük bir bahşiş ver, bir bardak şarap ikram et, bu iyi kalpli adamın elini sık ve teşekkür et. Hiç değilse biraz odunun olduğu için duacı ol.

Yemek konusu da aynı. Bir hafta için verilen ancak, en iyi niyetle söylersek —niceliksel ve niteliksel olarak— yoksulca bir akşam yemeği için yeterli. Adam başına bir parça ekmek. Burada iki yıllık bir yoksulluk okulundan geçtiğim halde, "Tanrı nimeti" olan bu sarı, sert, bayatlamış, küflenmiş şeyi yutmayı bir türlü başaramadım. Yiyecekleri, burada başka yerlerde olduğundan daha fazla gelişmekte olan karaborsadan almaktan başka çare kalmıyor. Kentte şarküteriler var, vitrinlerinde birkaç elma ya da keçiboynuzu duruyor — adet yerini bulsun diye. Bana şunu ya da bunu verin! Daha çok satıcının kulağına birşeyler fısıldıyorsunuz, o da sizin kulağınıza birşeyler fısıldıyor, bu fısıldaşmalardan sonra bir paket getiriyor, çoktan sayılmış parayı alıyor, müşteri de gidiyor. Tanımadığı birine birşey vermiyor. Tanıdığı ise buradan likör, şarap, çikolata, et, salam, tavuk, sosis, istediği herşeyi alabiliyor. Ama fiyatını sormayın! Paketi al, fiyat fısıldanıyor, öde ve yaylanmana bak.

Kısa süre önce ekmek aramaya çıkmıştım. Tüm bakkallara, fırıncılara, sütçülere, garsonlara sordum — boşuna. Bir kadın sonunda çıkıp bana Gürtel'e ekmek karaborsasına gitmemi salık verdi. Verilen adreste bir şarap evi buldum, içi mavi duman doluydu, hiçbir şey göremiyordum. İçerisi insan doluydu. Hepsi ayaktaydı. Bazen biri bir diğerinin yanına gidiyordu. Herkes konuşuyor ve bağırıyordu, herkes pazarlık ediyordu. Burada herşey bulunuyordu. Burada ekmek vardı — gerçek bir ekmek! Kötü kokulu, küflü somun ekmek 50 K! Bir kg un 50 K., bir kg pirinç 80 K., bir yumurta 8 K., bir mum 8 K., bir kg tereyağı 200 K., bir kg et 150-250 K., bir kaz 1000 K.! Kömür, odun, yiyecek maddeleri, kumaşlar, hepsi başdöndürücü fiyatlara. İşin garibi de burada satış yapan herkesin istisnasız işçi olması. Dükkânın ortasında durmuş, dünyanın yalnız bir kez değil üç kez tersine döndüğüne şaşırıyor ve artık kimsenin neyin yukarıda neyin aşağıda olduğunun farkında olmadığını düşünüyordum! Tüm dünya işçiler çevresinde dönüyor, bütün gazeteler, bütün toplantılar, bütün konferanslar. Herkes yardıma çağrılıyor, proletaryaya yardıma, raşitik çocuklara yardıma, beşi, sekizi bir odada sürünen, yoksulluğun neden olduğu fuhuşa yardıma çağrılıyor! Biz hepimiz, hemen hemen hepimiz anlayış gösteriyoruz, mestolmuşuz, yardıma hazırız —ve işte burada işçiler, ellerinde bir yığın para, arzu edilen şeyleri yüksek, utanmazca yüksek fiyatlara satıyorlar; yüzlerce ve binlerce krona, hiçbir yerde yoksuluk izi yok. Kürkleri var. Ayakkabıları iyi, boş zamanları var, paraları var.

Bir çok aile tanıyorum, biri on üç kişilik. Onların üç odalı ama her gün ısıtılan evleri benim tek odalı evimden çok daha sıcak, akşam yemekleri de benim

pişirdiğim gibi değil — çünkü benim pişirdiğimi beğenmeleri mümkün değil. Kahvaltıda sütlü kahve içiyorlar, yüzleri dolgun, eksik beslenmenin izi bile yok. Viyana işçi sınıfının durumu kötü değil, gerçekten değil! Haklarıdır da. Devlet memurlarının durumu kötü, az maaşlı ve kalabalık ailelilerin, posta memurlarının v.s. — bu grup içinde en büyük yoksulluk gözleniyor, görünürde fark edilmese de! Sonra da o işçi olmayan bir yığın kişi, bir yığın dul, sakat, çöpçü, postacı, küçük tamirciler — bu aileler Favoriten ya da Ottakring'de rutubetli odalarda sürünüyor, odaların içindeki çamaşır ipleri paçavra dolu. İşte orada ürkütücü, çıplak yoksulluk var! Bu arada Viyana'da on beş tiyatronun gösterisi sürüyor, biletleri çok pahalı olmasına rağmen hergün kapalı gişe oynuyorlar. (Strauss'nun "Gölgesiz Kadın" prömiyerinde bir locanın fiyatı 1000 K., operada alt salondaki bir yer için en basit gösteride 60 K. ödenir.) Yirmi kabare, yirmi bar, bir yığın restoran, ki bunlarda bir akşam yemeği 200 K.'nın altında yenmiyor, hepsi dolu. Caddede tüm eğlence yerlerinin avaz avaz renkli reklamları. Her caddedeki sinema ve kahveler dolu. Kaertner caddesindeki moda mağazaları insan dolu. Kürkler, elbiseler, kumaşlar, şapkalar, ayakkabılar. Bir çift ayakkabı 1200 K.'a! Çamaşır, giyim, eldiven fiyatları ürkütücü. Öyle insanlar var ki onlar için hiçbir şey daha pahalı, daha modern, daha yeni değil. Viyana sefahat hayatını sürdürüyor, Viyana dans ediyor, Viyana eğleniyor, Viyana şarkı söylüyor ve vals yapıyor ve her zamankinden daha da saçma operetler oynanıyor. Ve aynı Viyana sürünüyor, ölüyor, reform komisyonları dolu, politik liderleri de dünyayı dolaşmakta yardım istemek için. Trenler işlemiyor, halkın ekmeği yok, unu yok, patatesi yok, posta, telefon, telgrafı yok, herşey zorla çalışıyor, korkunç yavaş bir biçimde, hastahaneler ve kliniklerde hastalar yırtık çamaşırlarla yatıyor, hapishanelerde zavallı mahkûmlar soğuktan ve açlıktan avaz avaz bağırmakta, öyle ki yakınlarda oturanları uyku tutmuyor.

Bu arada lokaller ve kumarhaneler sabahlara kadar açık, binlerce kron kazanılıyor, borsada bu arada akıl almaz kazançlar sağlanıyor. Bin kronun lafı bile edilmiyor. Ne bir işadamı için ne bir yeni zengin için, ne bir restoratör için, ne bir kahvehane sahibi için, ne bir müşteri için ne de bir hırsız için binliğin bir anlamı var. Bin krona ancak bir bluz alınır, bir çift ayakkabı, beş kilo yağ. Daha geçen yıl bin kronla bir ay geçinilebiliyordu, bugün ise ancak bir hafta yeterli.

Olağanüstü Viyana — yoksa dünya mı olağanüstü? Viyana şöhretinin doruk noktasında ve bu kenti ayakta tutan eski büyük kent geleneği, herşeyin yıllardan beri işlemekte oluşu, resmi binalar, oteller, lokantalar, barlar ve tiyatroların oluşu, boşa çalıştığı yerde bile tüm mekanizmanın genç de işler olması. Ama burada en kötü durumda olanlar biz Çekler'iz. Ülkemiz Bohemya, burada ise başkalarının yükünü taşımak zorundayız, bizimkilerin birazcık bile olsa

destekte bulunmamalarına rağmen! Çek Cumhuriyeti vatandaşları için sınırları biraz açmak ya da posta ve trafiğe izin vermek mümkün olamaz mıydı acaba? Ülkemizden bir parça Striezel, bir parça un kırıntısı gelmesine bile izin verilmedi. Bu yüzden de bana tıpkı bir köstebek gibi yorganın altında kalıp Noel'i uyuyarak geçirmekten başka çare kalmadı.

(M.P., *Tribuna*, 30 Aralık 1919)

GİZEMLİ KURTULUŞ

İnsanlar ve nesneler arasındaki bağlantı bizim algıladığımızdan daha yakın ve gizemlidir. Gariptir, sevincimiz çoğaldıkça insanlara yaklaşmak daha kolay olur, kendimizi kötü ve acılı hissettiğimizde ise nesnelerle daha güçlü bir ilişki kurarız. Bazı anlarda insan birden bir yüze sahip olan nesnelerle sarılır, bunlar hareket ederler ve daha önce olduğundan bambaşka bir anlatım gücüne, anlama ve boyuta bürünürler. Acı bizi kapısı ve penceresi olmayan dar bir odaya tıkar, çıkış yolu yoktur, hava tükenir. İnsanlar önümüzden dilsiz ve kör geçip giderler; ama birden bir dam, bir araba ya da ufak bir gökyüzü parçası acının duvarlarını çökertir, görünmez kapılar ardına kadar açılır ve biz özgürce nefes alırız.

* * *

Bazen çok iyi tanıdığın dört duvar seni çok iyi bildiğin bir caddeye, bir vitrine ve afişlere götürür. Ense kökünde hissedersin korkuyu, acaip, ateşli bir ızdırap ve vitrinlerin alışmış olduğun görünümüne attığın bir bakışla seni nafileliğin dehşeti sarar. Uzun, ölü cadde tozlu bir band gibi gökyüzüne kadar uzanır. Daha önce hiç gitmediğin bir yere ulaşabilmenin saatlerce süreceğini bilmektesin. Ufak kutular gibi görünen evler ceddelerin ağıyla iç içe girmiş, dört katlı, mutfaklar, yataklar, çöpler, camların arkasındaki ufak çiçek saksıları, hepsi sana birden bir bunaltı, bir baş dönmesi, bir iğrenme duygusu verir. Hiçbir şey seni şu anda kendi evine götüremez., caddeden yukarıya dört köşeli, pencereye bakıyor ve orada, camların ardında, gökyüzü ile cadde arasında haftalar, aylar, yıllar boyu, korkuların ve isteklerinle nasıl yaşadığına ve *her gece* oraya geri döndüğüne şaşıyorsun. Yaşam dediğin şeyi, beş çarpı altı metrelik bir

mekânın nasıl taşıdığına ve dışarda dünya dediğin şeyin olduğuna inanamıyorsun. Birden ilk gördüğün tramvaya atılıyor ve önündeki sahanlıkta duruyorsun, sanki birşeyden kaçıyorsun. Bu tramvaylar da ne kadar şaşırtıcı şeyler! Takırdayıp, gümbürdüyor, karnına insanları alıyor, caddelerden hızla yuvarlanıyor, raylardan kayıyor, motorlu ciğerlerle nefes alıyora benziyor, hiç durmadan yol alıyor, gidiyor, tanımadığın caddelere giriyor, yabancı yüzlü evlerin önünden geçiyor. Herhangi bir dörtyol ağzında tramvay değiştiriyorsun. Banliyö, bahçeler, bir kilise, bakkal dükkânları, aydınlatılmış cadde köşeleri, gürültünün orta yerinde tek başına, yalnız oturuyorsun orada, seni ürküten pencere gibi olan yüzlerce ve yüzlerce pencere görüyorsun, anlamsızlık karşısında duyulan ürperti giderek sessiz, hüzünlü bir kadere boyun eğmeye dönüşüyor. İnsanların yüzlerine ve hayvanların yüzlerine bakıyorsun ve sana öyle geliyor ki, sanki sen onların bilmediği birşeyi biliyorsun. Sessizce okşuyorsun onu, ne garip bir yaşam sürdürdüklerine, yemek yemek, bir evde yaşamak, sevmek ve duyabilmek için ne çok işe gereksinmeleri olduğuna şaşıyorsun, son durakta kirli bir yol uzanıyor, nereye ulaştığını bilmiyorsun, ama onu da okşuyorsun, çünkü bu yol dünyaya açılıyor, sen onun başında duruyorsun ve de bilinmeyen yere gitme özlemine ihanet ediyorsun, yavaş yavaş kentin içine geri dönüyorsun yaşlanmış ve olgunlaşmış olarak. Pencerene ürpermeden bakıyorsun, hele ışık yanıyorsa yukarıya koşuyor, kapıyı açıyor ve Günaydın diyorsun.

Bir kezinde bana bir kadın şunları anlatmıştı:

"Daha öğleden sonra anlamıştım, eve gelmeyeceğini. Bu duygu kendimi sokağa atmama neden olmuştu, boğuyordu beni, kemiriyordu, bir köşeden bir köşeye giderek, kapılardan geçerek, meydanları, parkları geçerek, sahil boyunca: onun eve gelmeyeceğini hissetmek. Yabancı insanları durdurmak ve onlara anlatmak istiyordum, ne düşündüklerini sormalıydım: gelecek mi gelmeyecek mi? Cadde dik bir dağa tırmanırcasına yokuşlaşıyor ve bulutların arasında kayboluyordu, arabaların altında ise derinliğine iniyordu; kaldırım taşında tökezledim, düz yolda taşlara çarptım, korku koymuşlardı yoluma. Bakkal dükkânı, tütüncü ve evimin karşısındaki birahane çok uzaktan hissettiklerimi onaylıyordu. Pencereler karanlıktı. Merdiven sahanlığı aydınlatılmamıştı, ev boştu. Beklemek zorunda olduğum sonsuz zamanın yükü göğsümde oturuyordu. Önümdeki cadde bildik görünümünü değiştirmedi. Duvarlar beni zavallı bir top gibi oradan oraya atıyordu. Halının üzerini sokak lambasından vuran ışık yalıyordu, mobilyalar karanlıkta sessizleşmişlerdi ve oyun bitti. Pencere evdeki boş olmayan tek yerdi. Bir yanında ben, bir yanında bekleyiş onu tamamen kaplamış, sessizce oturuyorduk. Caddenin dönüş yaptığı yerden bazen ayak

sesleri işitiliyordu. Ama dönemeci yabancı bir yürüyüş dönüyordu ve karanlık köşenin ardında yabancı bir insanı sarıyordu. Bütün gece böyle geçti. Saat kulesi çeyrekleri, yarımları, saatleri vurdu. Arkamda sırtımdaki duvarda asılı olan saat bim, bam, diye tıklıyordu. Bütün gece boyunca. Damların üzeriden gün kaydı, gri, berrak, suratsız, solgun ve umudu götürdü, penceredeki yoldaşımı, bekleyişi sildi; omuzlarında taşıdıkları uzun sopalarla banliyönün sokak lambası yakıcıları her on beş dakikada bir muntazam olarak arka arkaya geçip günü hazırladılar *bana yapacak birşey kalmadığında*. Cadde gerindi, esnedi, yan döndü ve gene uykuya daldı, bir saat daha.

"El sürülmemiş yatağım sabahın bu erken saatinde sanki biri ölmüş gibi doğdu. Gece için konulan su bardağı, meyva tabakcığı ve terlikler bana öyle ürpertici bir acımayla baktılar ki, aşağıya odaya inme cesaretim yok oldu ve böylece pencere çıkıntısında oturakaldım.

"Gövdem dehşetten donmuştu: Bu gelen günde nasıl ayakta kalacaktım? Ölümcül bir korkuyla bütün saatleri gözümün önüne getirdim, uzuvlar katılaştı, baş ağrıyordu, kalp durdu, göğsün nefes alması sona erdi. Aşağıdaki kaldırım yukarıya doğru çıkmaya başladı ve ölüm korkunçluğunu yitirdi.

"Birden zıplayan bir takırdı sessizliği yırttı, ilk banliyö arabası neşeli biçimde caddeyi geçmeye başladı, yorgun at yelesini oynatıyordu ve mucize gerçekleşti. Dünya silkindi, günlük işler uyandı; dükkânlar, kapı girişleri, meyhaneler, tütüncüler, her şey hareket etti, kuledeki çanlar hareket ettiler, her yerde geniş bir hareketle pencereler açıldı, caddede, tüm kentte, tüm gökyüzünde, gün kendini dünyaya akıttı ve hafif bir mutluluk esti havalarda.

"Tıpkı bir narkozdan uyanmadan yarım saniye önce, tüm mekânı, güneşi, gökyüzünü, dünyayı kapsayan o yarım saniyedeki gibi, ben de bilinçle girdiğim yorgun bir ağlamadan sarsıldım: Ne güzel, ne güzel, ne güzel şey yaşamak!"

* * *

Karanlık boş odada yattığınız, karanlığın arasından tavana baktığınız ve dehşetten ve acılardan kıpırdayamadığınız anda birden yukarlarda bir yerde bir çocuğun *sizin* adınıza ağlaması gelmedi mi hiç başınıza? Sahnede insanların sizin adınıza öldüğü duygusuna kapılmadınız mı hiç, savaşarak ve şarkı söyleyerek? Sizin adınıza kanatlarını açarak gökyüzünde uçan bir kuşa rastlamadınız mı hiç, sakin, mutlu, çok uzaklara, bir daha geri dönmemek üzere uçuşuna? Arkanızda sizi acılarınızdan kurtaracak kadar adımları taşıyan bir yol bırakmadınız mı hiç?

Ben dünyanın yardım ettiğine gerçekten inanıyorum. Herhangi bir şekilde, birşeyle, birden, beklenmedik anda, basit bir biçimde, merhametle. Ama ba-

zen kurtuluş acıların kendisi kadar acı verici. Ciğerlerinden hasta olan bir adam tanıyorum. Uzun boylu, sıska, yüzü köşeli, kesin hatlı, güzel, kötü ve büyük yürekli. Adam hastalığından söz etmişti: "Yürek ve beyin acılara dayanamayınca, başka birşey aradılar kendilerini kurtaracak, o zaman ciğer öne atıldı. Hastalığımın beni kurtardığını biliyorum. Ama bilgim dışında gerçekleşen yürek ve ciğer pazarlığı korkunç olmalı." Masal gibi geliyor kulağa. Başka bir dünyadan garip bir masal gibi ve gene de doğru, gerçek ve acı. Burada hasta ciğer kurtuluştu. Hayır, şaşırmayın. İnsan şaşırmamalı. Buna ağlamalı. Cesur olmalı ve yürekten sevmeli yaşamı ki böylesine büyük bir aşk karşısında erisin ve kendini kaçıştan kurtarsın...

(A.X.Nessey, *Tribuna*, 25 Şubat 1921)

G E N Ç L İ K

Hangi yanlışlığın sonucu olarak gençlik insan yaşamının en mutlu yılları olarak kabul ediliyor bilmiyorum. Belki de insanlar çabuk unuttuğu ve geçmiş her zaman güzel olduğu için, çünkü bir yandan belirsiz bir sonun korkusu önümüzde, bir yandan da bir kez yaşanmış olan gençlik bizim olarak durmakta ve iç zenginliğimizi artırmaktadır ve insan zavallılığı içinde kendi bildiklerine bağlanır, sanki sahip olduğu şeyler olmazsa kendisi de daha geçici olacakmış gibi.

İlk, gerçek, acılı gençliğimin içinde artık genç olmaktan çıktığım ânı çok iyi anımsıyorum. Garip ya da olağanüstü birşey olmadı, iki katlı kiralık evin penceresinde mavigri günbatımlı bir akşamdı, yorgun, anlamsız caddeye bakıyordum, tramvaylar sağa, sola nedensiz yere hızla ve çok komik olarak gidiyorlardı. Ne mutluydum, ne de mutsuz, son derece olağan, normal bir hüzün yaşıyordum, tıpkı herkesin aşkamları birşeyi özlemesi gibi, kimse de hiçbir zaman çözemeyecek neyi özlediğini. Ama birden — çok sonradan anladım bu kavramanın ne anlama geldiğini: Gelecekteki yaşamımda ne olursa olsun, hiçbir zaman yaşamıma kendi elimle son vermeyeceğim, dedim.

İntihar hakkında konuşmak istemiyorum. Belki bir kurtuluş, belki bir günahtır. Ama bir şey var ki o kesin: *Genç* biri için gereksiz. Uygulananı değil, düşünsel intihar, arkada hiçbir kapıyı açık bırakmayanı. Zayıflar ona sığınır, uçanları baştan çıkarır bazen, sahtekârları cezalandırır. Ama herkese gereksizdir. Anımsayın bir kez, on altı yaşınızdaki o anlatılamaz panikli, akıl almaz acıyı, bir çıkış yolu arayışına, ayakların basacağı bir yer arayışına eşlik eden acıyı, umutsuzca kafayı duvarlara vurmaları, iç çatışmaları, belirsiz, açıklanamaz Şeyi delice kovalamayı, gizli bir çıkış yolumuz olmazsa "Belki de kendimi öldürürüm"ü?

Yaşama bağlı neşemizle bunların hiçbir ilişkisi olmadığını biliyorum. Mutlaka neşeli, mutlu, aptalca, deli, umarsız, kafasızdık. Ama sanki gerçek, sınırsız bir üzüntünün gizemini taşıyorduk. Neden ve niçin acı çektiğini bilmeyen insanların üzüntüsüydü bu, çektiği acıdan biraz da utanan, biraz gurur duyan, kendini sadece bu acıdan geçerek geliştiren, onunla kendine şekil veren. Her şey insanın gençlik acısını ne kadar derin ve ne kadar namuslu işlediğine bağlı. Tüm yaşamı boyunca bu, onun ölçüsü ve zenginliği olacak. Çünkü tüm yaşam boyu artık başka birşeyi yoktur, başka bir şeye sahip olamaz, başka birşey öğrenemez. Yaşamı boyunca yaşantıları olacaktır. Ama yalnız gençlikte ruhsal değişimlere uğrar. İnsan bir kez zengin olur, bir kez üretken olur: on altı yaşının acısı içinde. Acısı ona sonsuz gelmediği anda, bir biçimde duraksar ve biriktirdikleriyle ve tasarrufuyla yaşar.

Duyguların ve algılamaların sonsuzluğu, güçlülük, kozmik, bir on altı yaşının ölçüsüzlüğü, deneysizliğin tüm gerilimi, insanın her şeyin *bittiğini* kavradığı zaman son bulur. Acı içinde gözlerimi kapar, dişlerimi sıkar ve de nefesimi tutarak yüreğime bunun azalacağını, daha iyi olacağını, acıyı dindireceğimi, ya da onu gözyaşlarının sürpüreceğini ya da acıyı parmağımdaki bir kesikle karşılaştırdığımda, o anda, on altı yaşındaki biri birşeyin sonsuz olduğuna ve ölüme kadar sürdüğüne inanmıyorsa, işte o anda, kendi deneyleriyle daha da yoksullaşıyorsa —çünkü deneylerle insan asla zenginleşmez, yoksullaşır— işte o anda artık genç değildir.

İşte o andan sonra güç ve kendine güven kazanır, işte o zaman o büyük üzüntüsüne gülümseyebilir. İşte o zaman yetişkin biridir, bir yüze sahip olur, bu yüz artık değişmeyecektir. Bu, birinin kendi yaşamı önünde durup onun bir biçim aldığını kendisi nasıl olduğunu fark etmeden bir biçim aldığını anladığı zamandır. Önünde belirgin bir yol belirir, sorumlulukları ve görevleri olduğunu görür, kendi olanaklarının sınırlarını tanır, bir iş üstlenir ve bazen kalbinin bir köşesinde çok zayıf olarak: artık kolay kolay birşey değişmeyecek, yaşam böyledir, içsel olaylar olacak, ama asla içsel değişimler olmayacak, — bunu kabullenmeliyim, der. Genç bir insan hiçbir şeyi kabullenmez. Genç in-

san yaratıcıdır, kendisi farkında olmasa da. Çabalar ve savaşır, hergün sevip nefret eder, her okuduğu kitapla da, kendini savunur, bütün gücüyle savunur, arar, cebindeki hayali bir tabanca ile öne atılır ve kör bir Tanrı gibi yaşamının kesin yolunu biçimlendirir. Yarattığı şeyi gördüğü anda yaşamın güçlü iki bağışını kaybeder: ölümün çaresizliği ve öznel sonsuzluk bağışını.

"Gençlik mutludur" cümlesi en büyük günahlardan biridir. Bizi en kötü düşüncesizliklere götürür. Çocuklarını üzüntülü ve ruhsal incinmelerle dolu olarak gören annelerin yarı iyilikle yarı alayla gülümsemelerini kışkırtır nedensiz olarak. Yetişkinlerin acı ile dertleri birbiriyle karıştırmalarına kışkırtır, her zaman gerçek, bu yüzden de uzaklaştırılabilir olan ve önemsiz bir nedeni olan dertle, gerçek olmayan, açıklanamayan bu yüzden de korkunç olan, güçlü olan, her şeyin üzerine çıkan nedenlerden kaynaklanan acıyı. Bu cümleye sığınarak içi rahat olanlar on altı yaşında bir genci mutlu sanır, sanırız ve onun günlerce, akşamlar boyu, geceler boyunca tehlike içinde olduğunu durmadan unuturuz; oysa o birtek tükenmek bilmeyen acı isteğine yenilebilir ve yaşamını, sonradan içinden çıkılması güç bir yöne doğru yönlendirebilir. Çocuklarımız üzerine çok az titriyoruz.

Çünkü onlara, bu genç ve mutlu kişilere birşey olmayacağı inancı ile gözlerimiz kamaşmış, onların, kendi değişimizle, bunları atlatacaklarına inanmışız bir kez. Aslında o sırada kendisine birşey olmayacak olanlar bizleriz, bizler, ruhsal olarak sağlam ve korunmalı bizler, *olmuş* olan bizler, oysa onlar *olmakta*.

İşte bu yüzden gençler yaşlıları asla anlamaz, çünkü haklı olarak "deney" sözcüğünü kavrayamamaktadırlar. İnsanın denediği şey nasıl bir deneydir ki böyle! Kesinlikle yoksullaşmış bir bilinçtir, daha başlangıçta sonu görme, hayranlık duymayı frenleme ve insanları çalışkan, oturaklı, düşünceli, cimri, tutumlu yapan —Allahtan pratik yaşamda— şeylere duyulan hayranlığa fren koyma.

İnsan kendi gençliğinden asla kopamaz; gençlikte arkadaşlıklar kurar, sonradan sadece tanıdıkları olur. Herhangi bir toplulukta birlikte büyüdüğü birine rastlayınca, isterse kaderi, gelişimi, işi ve düşüncesi açısından ondan çok başka yerlerde olsun, gene de organik bir anlaşmanın sıcaklığını bulur, her sözük tanıdık koşullardan çıkar, hiçbir hareket yabancı değildir, sonsuz bir içtenlik ve yakınlık duyulur atılan kahkahalardan, insan bu kişiyi gerçekten sevmektedir ve ona karşı önyargılı değildir. İnsanın gençliğinde sevdiği bir kitap, gençliğinde onu ağlatan müzik, sevdiği sokaklar, dağlardaki bir patika ya da ormandaki bir ışık, her şey, her şey dünyanın bir parçası olarak ona aittir, kimse alamaz ondan bunları ve anımsandığında olağanüstüdürler. Gurbete gittiğinde saygıyı, hayran kalmayı, özlemi, alışkanlığı, savaşı ve belki de aşkı

tanır. Ama tümden saf, büyük bir eğilimi, yalnız gençliğinde duyduğu, ister çirkin ister güzel olsun şeylere duyar.

Bütün bunlara rağmen, insan gerçekten açık kalpliyse, kendi kendine: Asla bir daha on altı yaşında olmak istemem, der. Acaba hangi mucizeyle altlattım o yılları?

(Milena Jesenska, *Narodni Listy*, 23 Kasım 1922)

F R A N Z K A F K A

Viyana banliyösü Klosterneuburg yakınındaki Kierling Sanatoryumu'nda önceki gün, Prag'da yaşamakta olan Alman yazar Dr. Franz Kafka öldü. Kimseye benzemeyen biri olduğundan burada onu çok az kişi tanırdı, son derece bilge ve yaşamdan ürken bir insandı; yıllardan beri ciğerlerinden hastaydı, hastalığı tedavi ettiriyordu, ama bir yandan da onu bilerek besliyor ve düşünsel olarak destekliyordu. "Ruh ve yürek, yükü taşıyamaz olunca hiç değilse eşit bölünmesi için, ağırlığın yarısını ciğer üstlenir," diye yazmıştı bir mektubunda, işte onun hastalığı aynen böyle gelişmişti. Ve ona nerdeyse olağanüstü bir incelik, ürkütücü biçimde ödün vermeyen düşünsel bir titizlik vermişti; insan olarak yaşam karşısında duyduğu entelektüel korkuyu hastalığın sırtına yüklemişti. Çekingen, ürkek, yumuşak ve iyi idi, ama acımasız ve acıtan kitaplar yazdı. Dünyayı, korumasız insanı yok eden ve parçalayan, gözle görünmez bir yığın kötü ruhla dolu olarak görüyordu. Yaşamı sürdürebilmek için fazla önsezili, fazla bilgeydi, soylu ve güzel insanların zaaflarıyla savaşabilmek için fazla zayıftı; anlaşılmamaktan, sevgisizlikten ve düşünsel yalanlardan ürktükleri için değil, başından beri güçsüz olduklarını, yenik düştüklerinde kazanan kişiyi utandıracaklarını bildikleri için kavgadan kaçınanlardandı. İnsanları ancak büyük duyarlığa sahip birinin tanıyabileceği biçimde tanıyordu, yalnızdı ve karşısındakini, yüzünde gördüğü tek bir belirtiden, nerdeyse bir insan sarrafı gibi kavrıyordu. Dünyayı alışılmamış ve derin bir biçimde tanıyordu, kendisi de alışılmamış ve derin bir dünya idi. Genç Alman yazınının en önemli yapıtlarından sayılacak kitaplar yazdı; bu kitaplar hiç de büyük laflara başvurmadan bugünkü kuşağın kavgasını anlatır. Öylesine gerçek, çıplak ve acı vericidirler ki, simge olarak kullanıldıklarında bile doğal bir etki yaparlar. Dünyayı tüm çıplaklığı ile görmüş, bu yüzden de ona dayanamamış

ve ölmek zorunda kalmış bir insanın kuru alayları ve hassas şaşırmalarıyla doludur, geriye çekilmek istememiş ve başkaları gibi, öznel olarak namuslu da olsa, bilinçaltı düşünsel hatalarla kendisini kurtarmaya kalkmamıştır. Dr. Franz Kafka "Ocakçı"* fragmanını (Çekçe'si Neumann'ın "Cerven"inde basıldı), bir kuşak çatışmasını ifade eden "Hüküm"ü, çağdaş Alman edebiyatının en güçlü yapıtı olan "Değişim"i, "Ceza Sömürgesi"ni, "Bir Taşra Doktoru"nu ve "Betrachtung" adlı öyküleri yazmıştır. Son romanı "Mahkemede"** manüskri halindedir, uzun yıllardan bu yana yayına hazırlanmışlı. Okunduğunda, tamamen kavranılmış bir dünyanın izlerini veren kitaplardandır, insan artık ona ekleyecek bir tek sözcüğe bile gereksinme duymaz. Kitaplarının hepsi insanlar arasındaki gizli yanlış anlaşılmaların dehşetini ve işlenmemiş suçları anlatır. Olağanüstü ince bir ruh yapısına sahip olan bir insan ve sanatçı idi, öyle ki, onun kadar hassas olmayan başkalarının, kendilerini sağlam hissettikleri yerde bile o, birşeyler hissediyordu.

(Milena Jesenska, *Narodni Listy*, 6 Haziran 1924)

ÜÇ GÜNÜN KESİTİ

21 Eylül Çarşamba, sabah saatlerinde tüm Prag'da şu haber duyuldu: Yalnızız. Hükümet Südet bölgesinden çekilme kararı aldı. Bu karar İngiliz ve Fransızlar'ın zorlaması üzerine alındı, bu iki Batılı büyük gücün doğrudan uyguladığı baskı sonucu. Sabahın erken saatlerinde bu haber doğrudan doğruya telefondan telefona, gazeteden gazeteye, insandan insana yayıldı. İnsanlar donakaldılar, kalpleri duracaktı sanki, yıkıldılar, en derin inançları sarsıldı. Yalnız? İnanılmaz birşeydi bu, inanmıyorduk. İnanılacak gibi değildi, biz de buna inanamazdık. Kimse birşey bilmiyordu, ama hepimiz hissetmeye başlamıştık.

* "Ocakçı" *Kmen* adlı Çek dergisinde çıkmıştır. "Cerven" yayınevinin Kafka'nın yapıtlarını içeren bir kitabı basacağı planlanmış, ama gerçekleşmemiştir.
** Milena Jesenska, yazarın ölümünden sonra yayınlanan "Dava" adlı romanın yalnız "Mahkemede" adlı parabolünü tanıyordu.

Haberler havan ateşi gibi yayılır. Sansasyon haberleri kendiliğinden susar sonra, oysa gerçek haberler ısrarla kalır, yoğunlaşır, biçimlenir, nefes almaya, yaşamaya başlar. Öğleyin haber bir söylenti olmaktan çıktı, birden ortada duruyordu. Nefes almaya ve insan yüreğini bir penseyle sıkıştırmaya başladı. Akşam olduğunda kimse daha belirli birşeyden haberdar değildi, ama insanlar evlerde yalnız kalamadılar. Karanlık bastırdığında ve radyo hükümetin sınırı bırakma konusunda zorlanılarak aldığı kararı bildirdiğinde sokaklar insanla doldu. Banliyölerden insanlar kente aktı ve ülkede hareket başladı.

İş giysileri içinde geldiler, kadınlar başörtüleriyle, çocukları kollarında, resmi dairelerden erkekler, atölyelerden, evlerden çıktılar. Henüz bir gösteriye dönüşmemişti, bir hacdı sanki. Şaşırmış, acılı, sarsılmış bir hac seferi. Her insan özgürlük için yaşamını feda edebilir, özgürlük için ölmek onun hakkıdır. Ama burada olan başka birşeydi; insanlara boşuna ölmemeleri gerektiği söylenmişti. Bunun üzerine onlar: Savaşmak hiçbir zaman boşuna değildir diyorlardı.

Halktan olan her erkek ve her kadının kafasında bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu düşünce doğumundan ölümüne kadar yaşar. İnsanlar biraz daha büyük bir ekmek parçası için savaşırlar, çocuklarına yiyecek bulmak için, daha iyi bir ev için, bir kitap için, düşünsel açıklık uğruna, çocuklarının geleceği için, karılarını geçindirmek için, sakin bir yaşlılık için. Onlara hiçbir şey armağan edilmez, cenaze töreni bile. Çabaları sürekli olarak daha iyi bir yaşam içindir ya da hiç değilse özgürlük için, kendi dilini konuşabilmek için, kamuyu ilgilendiren olaylarda özgürlük hakkına ve fikir yürütme hakkına sahip olabilmek içindir. Hiçbir şey bedavadan verilmemiştir ve hiçbir şey insan özgürlüğü kadar kan dökülmesini gerektirmemiştir. Böylece yüzyıllar boyunca dünyadaki yazılmamış yasalar meydana gelmiştir: Savaşmayan birşey elde edemez. Kendini savunmayan herşeyi kaybeder.

Bu yasaydı insanları sokağa döken. Böyle birşeyin çok sık tekrarlanacağını sanmam: İnsanlar ağlıyordu, çünkü kendilerinin olanı savunmaya hakları yoktu. Yaya kaldırımlarına oturmuşlar, gazetelerin önünde toplanmışlardı. Yabancılar yabancılarla konuşuyor, ama ortak bir dil kullanıyorlardı: Biz kendimizi ezdiremeyiz ve ezdirmek istemiyoruz. Sokaktaki adam diplomatik müdahalenin akışını ve dinamizmini bilmiyor. Bir söz vermenin, taktiklerin değerini gözü önüne getiremiyor, komutanlarının hesaplarının ne olduğundan habersiz, ekonomik gerçeği bilmiyor. Bugünkü savaşı anlamıyor, savaş sonrasında meydana gelecek olayları düşünemiyor.

Sabaha karşı şaşkınlık, hayal kırıklığı ve öfke yavaş yavaş yerini mantıklı bir tartmaya bıraktı. Radyo boşu boşuna halkı sakin olmaya davet ediyordu. Kimse bozmuyordu sükûneti. Fabrikalar kapalı kaldılar. Kadınlar yemek

pişirmedi. Banliyöler ölü kentler gibiydi. Dükkânlar bomboştu. İnsan seli bir gösteriye başladı. Bazı yerlerde örgütlü idiyse de çoğunlukla kendiliğinden ortaya çıkmış bir gösteri oldu. Binlerce kişi harekete geçti ve içlerinden bir kişi bile huzuru bozmadı. Onbinlerce kişi geçiyordu Prag sokaklarından. Bu arada otomobiller de hareket ediyor, telefonlar çalıyor, posta işini sürdürüyor, gazeteler çıkıyordu. Kamyonlar zorla yol alıyor, ama kimse klakson çalmıyordu. İnsanlar kenara çekiliyor ve kamyonlar aradan ihtiyatla geçiyordu, nerdeyse korka korka. Herkes birbirini anlıyordu. Narodni'den bir alay geçiyordu, sel gibi akıyordu, kimse şarkı söylemiyordu, hiçbir şey bağırılmıyordu, sadece yürünüyordu. Alayın en önündeki erkekler kaldırımlardaki insanlara sesleniyordu: Şapkanızı çıkarın! Çıkarın! Ve kaldırımdaki erkekler şapkalarını çıkartıyor ve haklısınız diyorlardı. Yurtdışında biri Prag'da isyan çıktığını söylemişse eğer, sadece yalan söylemiş değil, hiçbir şey anlamamış demektir. İnsanlar hükümete, dünyaya ve kendilerine sadece cesaretin mantığına dayandıklarını gösteriyorlardı, bu da öfkeyi doğuruyordu — bu derece güçlü bir müttefik olan Fransa'nın kaypaklık gösterdiği anda bile. Bundan önce daha ciddi, daha yoğun ve daha gerçek bir gösteri hiç olmamıştı, daha *sakini* de. Bu derece büyük bir toplumsal bilinç de görülmemişti. Cumartesi günü sorumlu bakan, halkın kararına uyabilecek bir hükümetten Çekoslovakya'da söz edilemeyeceğini, böyle bir hükümet çıkarsa hemen düşürüleceğini söyledi. Üç gün sonra bu yargı gerçekleşti: hükümet istifa etti.

Perşembe öğleden sonra

22 Eylül günü kent bozulmuş bir arı kovanına benziyordu. Caddelerdeki hoparlörlerin önünde salkım salkım insan toplandı. İnsanlar yeni kurulacak hükümeti bekliyordu. Artık gösteri yapmıyorlardı, öylece duruyorlar, aralarında konuşuyorlar, bekliyorlardı. Arada bir biri henüz yemek yemediğini söylüyordu. İstemeye istemeye bir parça ekmek ya da sandviç yiyordu. Kadınlar çocukları kucaklarında taşıyordu. Yaya kaldırımda oğlanlar, çocuklar, yaşlılar duruyordu. Burada canlı canlı konuşuyorlar, orada sessizce bekliyorlardı. Ama hiçbir yerde —yüzbinlerce kişinin bulunduğu bu kitlede— kimse sonun geldiğine inanmıyordu. "Daha harekete geçeceğiz!" "Mutlaka yapacağız!" "Bunu yapınca da yalnız kalmayacağız!" Erkekler savaş anılarını anlatıyordu. Lejyonerler rütbe ve madalyalarını takmıştı — cesarete yönelik gizli çağrışımları. İnsanların aşırı yorgun, donuk gözleri nerdeyse kapanıyordu, çünkü bütün geceyi ve ertesi günü yaya kaldırımında geçirmişlerdi, ne yemiş, ne içmişler, ne de uyumuşlardı. Sonsuz hesaplar, tahminler, sezgiler, bitmeyen beklemeler, belirsizlik, uzun, uzun, yorucu saatler. Bu günler içinde hepimiz Avusturya'da neler olduğunu kavradık: orada da aynı şey olmuştu. Orada da

böyle saatler geçirilmişti. Umutla umutsuzluk arasındaki saatler, insanların günler, geceler boyu cesaret ve baş dönmesi arasında geçirdikleri saatler, yaşamı tehlikeye atmaya kararlılık, teslim olma zorunda kalmanın verdiği burukluk. İnançları ve güvenceleri kısım kısım alındı ellerinden. Yorgunluk, küçüklük ve inat sardı çevrelerini. Altı ay süren bu korkunç oyundan sonra Alman başbakanı galip geldi, hiç savaşmadan. Ufalanmış, döğülmüş, kırık insanlar esareti sessizce kabullendi ve bu, acı veren duraksamanın sonu olarak yorumlandı.

Perşembe gecesi Praglılar da evlerine döndüler, hepsi ağır bir hastalıktan kalkmış gibiydi. Böyle birkaç gün daha geçseydi kaybetmiştik. Kimse bu gerilimi düşünsel ve duygusal varoluşu içinde günlerce çekemez. Savaşmaya ve kendini savunmaya karar vermek, bu koşullar altında, yani perşembe günü olduğu gibi karar vermek, yaşayan bir insanın dayanabileceği en büyük gerilim anlamına geliyor. En büyük dertlerin ve en korkunç korku anlarının yaşandığı günlerde gene de mutluluktan söz edebiliyoruz, bu saatlerin çok uzun sürmediğinden söz edebiliyoruz. İnsanların üzerine ölümcül bir yorgunluk çökebiliyor gerçekten ve o anda kimse onu cesur davranmaya itemiyor.

Cuma gecesi

23 Eylül'de bu yorgunluğun izleri görülmeye başladı. İnsanlar çalışmaya çabaladılar. Konuşmayı kesip düşünceleri ve tahminleri ile sığınabilecekleri bir yer aramaya başladılar. Ellerini gazetelere uzatmadılar, hoparlörlerin altında durmadılar. Birbirlerinden kaçmaya başladılar. Kadınlar gene eski alışkanlıkla alışverişe gittiler ve ocağın başına geçtiler. Çocuklar okula gitti. Kent kör ve ruhsuz bir sükûnet içinde nefes alıyordu. Kent merkezi her zamanki gibi görünüyordu. İnsanların kitlesel toplanmaları da yok oldu. Fabrikalarda gene çalışılmaya başlandı, kömür ocaklarında maden işçileri gene kömür çıkartıyordu, resmi dairelerdekiler makamlarını yönetiyordu. Gündelik yaşamın en son tekerlekleri amaca ulaşan işden çok sebatla döndü. Sonra gece saat onda genel seferberlik haberi geldi.

Radyoların başında hep beraber değildik. Herkes kendi başına idi. Ama bildiğim bir şey vardı: Bu ülkedeki insanlar rahat bir nefes aldı. Yeni bir hava esmiş, yeni güçler toplanmıştı sanki. Genel seferberlik ilânının son sözleri henüz söylenmemişti bile ki insanlar sokaklara koşuştu. Kimisi paltosuz, kimisi iş önlüğü ile. Erkekler bavullarını kapmış yanlarında başı açık karıları, belli ki aceleyle giyinmişler. Hiç değilse ilk kavşağa kadar geçirecekler. Kavşakta bir grup toplanmış bile. Vatmanları tramvayları depoya götürüyor, raylar boş kalıyor. Her yol kavşağında sevkıyat sorunlarını çözmekle görevli bir yar-

dım ekibi oluşmuş. İnsanlar arabaları durduruyor boş yerleri sayıyor ve yedek askerleri alıyordu. Taksi ya da özel araba, hareket eden herhangi bir vasıta yeterliydi — üstelik severek gidiyordu. Özel arabaların sahipleri pijamalarıyla gelmişlerdi, terlikleriyle, üzerlerine bir palto geçirmişler ve arabaları garajdan çıkarıp hareket ettirmişlerdi. Gruplar büyüdü ve ufak akarsulara dönüştü, her sokaktan bir küçük akarsu çıkıp, ana caddede nehire dönüşüyordu, kent merkezinde ise artık sel haline geliyordu. Kadınlar cesaretle vedalaştılar, onurluydular.

Gecenin saatleri ilerledikçe kent merkezi daha çok canlandı. Caddelerde insanlar durup selamlaşıyordu. Caddelerden başkaları geçiyor, onlara da selam veriyordu. Halk daha yoğunlaştı, insan seli de arttı. Hayranlık mıydı bu? Zannetmem. Biz savaşa hayranlıkla giden bir ulus değilizdir. Büyük bir özveri atmosferi esiyordu, nefes alma ve cesaretlendirme, herkes gülümsüyordu, ama kimse şarkı söylemiyordu. İnsanlar birbirlerine selam veriyor, ama neşe gösterisi yapmıyordu. Herkes çok severek gidiyordu, ama kimse savaşın sarhoşluğunu taşımıyordu. Şimdiye kadar hiçbir yerde bu derece uyumlu hareket eden bir kitle görmedim. Ne ters bir söz, ne boş bir laf, ne umutsuzluk, ne de dağınıklık vardı. İstasyonlar doldu, trenlerden insanlar salkımlar gibi sarktılar. Kimsenin kimseye cesaret verme gereksinimi yoktu. Bu derece nesneldi her şey, tıpkı seferberlik ilânında olduğu gibi, öylece de tatbik edildi. Caddelerden geçen insanların boğazlarına birşeyler takıldı. Gözyaşları mı? Onur duyma mı? Kararlılık mı? Rahatlama mı? Bilmiyorum. Bildiğim tek şey şu ki: Böyle davranabilen bir halk, asla boşuna savaşmış değildir.

Kentte içi insan dolu bir yığın otomobil vardı, kent dışına gidiyordu, içleri kuştüyü yorganlar, yiyecek maddesi dolu paketler doluydu. Kimse onlara kent trafiğini aksattıklarını söylemedi. Trenle de birçok sivil gitti. Onlar da düzenli idi, onlara da yer açıldı kompartımanlarda. Bu büyük trafiğin içinde ilk karartma alarmı duyuldu. Kimse bunun hava bombardımanı olmadığını anlayamadı. Tüm insan kitlesi sükûnetle sığınaklara indi. Görevliler, yolcular ve karıları. Evlerde insanlar sivil koruma görevlileri tarafından bodrumlara indirildi. Bunların arasında çocuklu kadınlar da vardı, ilk yalnız geçirdikleri geceydi bu. Tüm bunlar kesin bir sükûnet içinde oluştu, ne ağlayan, ne yakınan vardı. O sırada henüz kimse, herşeye rağmen yalnız olmadığımızı bilmiyordu.

Kentten trenler ayrılıyordu, özel otomobiller ve kamyonlar çok uzaklara gidiyordu, taşradan ise tam tersine bir konvoy kente geliyordu. Karanlıkta. Örnek bir düzen içinde. Ruzyn havaalanında genç erkekler ellerinde bavullarıyla göreve başladılar, kendilerini derin bir karanlığın içinde buldular. Ruzyn çevresinde gökyüzü simsiyahtı. Barışçı Prag'ın üzerindeki ışık pırıltıları sönmüştü.

Cumartesi sabahı

Kent değişti. Parklar söküldü, pencereler kara kâğıtlarla kaplandı, okullara askerler yerleştirildi. Akşam gün batımı ile birlikte çökmekte ve gece kent kıyamet görünümü aldı. Gündüzleri kentin üzerinde ılık sonbahar güneşi var. Geceleri gökyüzü yıldızlarla kaplı. Bu gökyüzünden mi gelecek bombardıman uçakları?

Burada henüz kalabalığız. Bekliyoruz.

(Milena Jesenska, *Pritomnost*, 28 Eylül 1938)

PRAG, 15 MART 1939 SABAHI

Büyük olaylar nasıl gelişir? Beklenmedik bir anda ve birden. Her seferinde, işte oldu diye saptıyoruz, şaşırmadığımızı söylüyoruz. İçimizde olacak şeyleri işaret eden birşeyler duyuyoruz, akıl onu bastırmaya çalışıyor. İsteklerimiz, arzu ettiklerimiz, korkumuz, gündelik iş güç bize onu unutturmaya çalışıyor. Bütün bunlardan benliğimizin en derinliklerinde sıyrıldığımız zaman kavrıyoruz ve zaten biliyordum, diyoruz. Bugünlerde içimizden bir çoğu boşuna dolaşmıyor çevrede "ben zaten hissediyordum, ben söylemiştim" diyerek. Onlara inanıyorum. Hepimiz hissediyorduk. Evde yalnız kaldığımızda ya da öylece gün batımını beklerken içimizden gelen sesi dinleseydik —duygular her zaman kemirilmiş bilinçli tahminlerden daha gerçektir— o zaman: bunun geleceğini görüyoruz, derdik. Ama şeylerin mantığı içinde mantıksızlık da yatar. Herkes hayatta olmayacak şeylerin olmasını bekler: Mutluluk, yoksulluk, hastalık, açlık, ölüm. Oldukları zamansa onları tanımaz. Bildiği tek şey, onu sardığıdır, ona zaman ve davranma fırsatı bırakmadan.

Salı sabahı saat dörtte telefon çaldığında, dostlar ve arkadaşlar aradığında ve Çek radyosu anonsa geçtiğinde, kent pencerelerimizin altında her gece göründüğü biçimde görülüyordu. Işıklar her zamanki motifleri gösteriyor, kavşaklarda aynı ışık gölgeleri oluşuyordu. Sadece saat üçten bu yana ışıklar tek tek

yanmaya başlamıştı: karşıdaki komşuda, aşağıda, yukarıda, sonunda tüm caddede. Pencerede duruyor ve kendi kendimize, işte onlar da biliyor artık, diyorduk. Biz de başkalarını telefonla uyandırıyor ve "Duydunuz mu?" diyorduk. Evet duymuşlardı. Damlardan aşağıya doğru hafif aydınlanma başlıyordu, bulutların ardındaydı solgun ay, uykusuz yüzler, bir fincan kahve ve radyodan sürekli duyulan haberler. İşte büyük olaylar böyle gelir üzerimize: sessiz sedasız ve beklenmedik bir anda.

* * *

Alman gazeteleri Prag yolundaki askerler üzerine röportajlar yayınladılar: Kent ön ilkbahar havasında sessizce duruyor, araba konvoyunun içindeki erkeklerin kalpleri çarpıyor: İçerisi nasıl acaba? Bu yabancı caddelerdeki insanlar nasıl bir tavır içinde olacaklar? Banliyöde ilk caddedeki ilk yabancıyı durduruyorlar. Bir işçi bu, işine gitmekte. İlk bakışta onun her şeyin farkında olduğunu anlıyorlar. Sakin duruyor ve sessizce onlara yolu tarif ediyor.

* * *

Büyük olayların olduğu her zamanki gibi Çekler örnek bir tavır gösteriyorlar. Çek radyosu şükrettiğimiz soğukkanlılığı içinde her beş dakikada bir veriyor haberleri: Alman ordusu sınırdan Prag'a doğru yola çıktı. Sakin olun. İşlerinize gidin. Çocuklarınızı okula gönderin.

Her zamanki gibi yığınla çocuk saat yedi buçukta okul yoluna çıkıyor. İşçiler ve memurlar her zamanki gibi işlerine gidiyor, tramvaylar her zamanki gibi dolu. Ama insanlar başka türlü. Öylece duruyorlar ve susuyorlar. Şimdiye kadar hiçbir zaman bu kadar çok insanın sustuğunu işitmedim. Caddelerde toplanmalar yoktu. Tartışılmıyordu. Bürolarda kimse başını bile kaldırmıyordu yazı masalarından. Binlerce kişinin bu yekvücut davranışının kökleri nerede yatıyor bilmiyorum, bu kadar çok insanın aynı ritimde olması neye bağlı, hiç biri birbirini tanımayan bu insanların: 15 Mart 1939 sabahı saat sekiz buçuğu beş geçe Alman İmparatorluğu'nun ordusu Narodni'ye girdi. Yaya kaldırımları her zamanki gibi insan doluydu. Kimse bakmadı onlara, kimse dönmedi. Ama Alman halkı Alman ordusunu buyur etti.

Alman askerler de bize karşı doğru dürüst davrandılar. Olay ne kadar olağanüstü olsa da, tek bir kişinin formasyonunda aldığı biçim çok farklı oluyor aslında: O zaman bir insan bir insanla karşı karşıya geliyor. Wenzel meydanında bir grup Çek genç kız bir grup Alman askerine rastlıyor. İşgalin ikinci günüydü, tüm sinirlerimiz gergindi. Çünkü insan bir olayı ancak ertesi gün tartabiliyor, kavrayabiliyor doğru dürüst, o zaman gözlerinden yaşlar boşanıyor. İşte garip birşey oldu: askerlerden biri —son derece basit, bildiğimiz bir asker— kızlara: "Ama bayan bunda bizim şuçumuz ne..!" dedi. Sanki küçük

bir çocuğu yatıştırıyordu. Yüzü tipik bir Alman yüzüydü, birkaç çili vardı, hafif kırmızımsı saçları vardı ve Alman üniforması taşıyordu. Bunun dışında bizim askerlerden bir farkı yoktu —o da basit bir adamdı, ülkesinin hizmetindeydi. İşte böylece karşı karşıya geldiler ve "ellerinden birşey gelmiyordu..." Bu basit, korkunç bayağı cümlede yatıyordu her şeyin anahtarı.

Bir tramvay vagonunda şunlar oldu: genç bir Çek koluna band takmıştı şu sözleri söylüyordu: Şimdi yapacaklarımız göstercecektir bizi, her şeyi düzene sokacağız, bitirip atacağız. Band dışında paltosunun üzerinde gamalı haç da vardı. Sözleri üzerine tramvaydaki diğer insanlar susup kaldılar, tüm vagon sessizliğe büründü. O zaman bir Alman subay ayağa kalkıp bu çenesi düşüğe yaklaştı ve *Çekçe* olarak: "Çek misiniz?" diye sordu. Son derece kendinden emin olan çocuk "Evet, Çek'im" dedi. Bunun üzerine subay gamalı haçlı işareti onun kolundan çıkartıp son derece sakin bir biçimde "O zaman bunu taşımaya hakkınız yok," dedi.

Gördünüz mü işte, öyle anlar oluyor ki, insan nerdeyse bir Alman subaya gidip: Teşekkür ederim, diyecek.

Birkaç gün önce bir Alman'la konuştum, kendisi nasyonal sosyalist doğal olarak. Çekler üzerine ayrıntılı ve düşünceli görüşlerini dile getiriyor, işin iyi ve kötü yanlarının neler olduğu hakkında kendi düşüncelerini söylüyordu. Buradaki her şey akış halinde olduğundan, iyi bilgi alanların bile bu konuda sadece fikir yürütmekten başka yapacak şeyleri olmadığından, anlattıkları ilginç değildi. İlginç olan Çekler hakkında düşündükleriydi. Nerdeyse ürkerek bana: bu kadar çok sayıda Çek'in bize gelip hem de Heil Hitler'li selam vermelerini nasıl açıklıyorsunuz? diye sordu.

Çekler mi? Yanılgı değil mi bu?

Hayır değil. Bürolarımıza geliyor, sağ kollarını kaldırıyor ve Heil Hitler, diyorlar. Neden? Size bir yazardan söz edebilirim, müthiş bir çaba içinde —hem de şimdiden, bir an önce— oyunlarının Berlin'de sahneye konmasıyla uğraşıyor. Size birçok kişiden söz edebilirim, bize yardımcı olmaya çabalıyorlar, gerektiğinden fazla bir biçimde. Biliyor musunuz ki her Alman milli onur konusunda anlayışlıdır, milli karakter sahibi olmada. İnanın bana, yardakçılık Almanlar'da bugün sadece acımayı belirten bir gülümseme yaratır.

* * *

Sadece iki gün sürdü kentin görünümünün tanınmayacak hale gelmesi. Meyhanelerde üniformalı erkekler oturuyor, onları resimlerden bile tanımıyoruz. Yollardan daha önce hiç görmediğimiz arabalar geçiyor. Ordan oraya gidiyorlar ve ne yapacaklarını biliyorlar — kısacası son derece kararlı ve amaçlı bir dav-

ranış içindeler. Kitabevlerinde en çok Prag haritası, Fransızca ve İngilizce kitaplar satılıyor. Askerler gruplar halinde yollarda, vitrinlerin önlerinde duruyorlar, bakıyorlar ve bu arada sohbet ediyorlar. Bütün bu olup biten içinde ne bir tekerlek, ne bir kalem ne de makine durdu.

* * *

Eski kenti çevreleyen yolda Meçhul Asker Anıtı vardır. Bu gün mezar görünmez oldu, önünü devasa bir çiçek yığını kapladı. İnsanların adımını yöneten garip bir güç, yığınla Praglı'yı buraya çekiyor: herkes bir demet kardelen bırakıyor bu büyük anıların küçük mezarlığına. Çevresinde duranların gözlerinden yaşlar akıyor. Yalnız kadınlar ve çocukların değil: erkeklerin de, ki onlar alışık değildir ağlamaya. İşte bu da tam anlamıyla *Çek tarzı* bir durum: Yakınma yok, ne korku ne de umutsuzluk ya da yoğun duygusal davranışlar. Bu sadece bir yas tutma. Bir biçimde çıkacaktı ortaya. İşte milli adetler böyle çıkıyor olmalı ortaya, uzun bir geleneğin temel taşları böyle konuluyor olmalı. Çek analar her 15 Mart'ta çocuklarıyla birlikte Meçhul Asker Anıtı'na gelecek ve bir demet kardelen bırakacaklar oraya. İnsanların bilincinde büyük bir kurban verme olarak yerleşecek olay.

Yas tutan kitlenin ardında bir Alman askerin geçtiğini gördüm, durdu ve selam verdi. Ağlamaktan kızarmış gözlere baktı, gözyaşlarını ve kardelen dağını gördü. *O* burada olduğu için bir halkın ağladığını gördü. Ve selam verdi. Neden yas tuttuğumuzu anlamış biriydi. Ardından baktım ve *Büyük Hayal*'i düşündüm: acaba bir gün yan yana yaşayabilecek miyiz —Almanlar ve Çekler, Fransızlar, Ruslar, İngilizler— birbirimize acı vermeden, birbirimizden nefret etmeden, birbirimize haksızlıklar yapmadan? Birgün devletler bizim tek tek insanlar olarak birbirimizi anladığımız gibi anlayabilecekler mi birbirlerini? Ülkeler arasındaki sınırlar kalkacak mı birgün, tıpkı birbirimize yaklaştığımızda bizim aramızda kalktığı gibi?

O günleri görebilmek ne kadar güzel olurdu!

Milena Jesenska, *Pritomnost*, 22 Mart 1939

Almanca'dan Çeviren: SEZER DURU

GENİŞ GECELER DURAĞI

Alparslan Apaydın

Sahnede tüm oyuncular, yerlerine sanki birileri yerleştirmiş gibi çeşitli küp ya da silindirlerin üstünde oturmaktadırlar. Kimisi ayaktadır ama onlarda da başkalarınca yerleştirilmişlik havası hâkim. Duvarlarda silinmeye çalışılmış graffitiler var: "Esnemek güzeldir", "Ah bir de kızım olsaydı yanımda".

Dışardan, sahne gerisinden cızırtılı bir askeri marş duyulur. Bir manga asker uygun adım sahneye girer. Ayrık yürüyen ve sürekli olarak askerleri gözetleyen komutan çeşitli emirler verir. Sesi kesindir ama sözcükler anlamsız ve tek seslidir. Emirle duran askerler yine emirle sağ duvara ateş ederler. Sağ duvarın dibindeki gruptan bir kişi vurulur. Diğerleri bir iki kıpırdanır, yeniden eski biçimlerini alırlar. Komutan, kazayla olduğunu anlatacak el-kol işaretleri yapar. El-kol hareketleriyle anlatamadığını görünce cebinden bir kâğıt çıkarır, orada yazılı olanları okumaya başlar. Aslında komutan yalnızca ağzını açıp kapamaktadır. Ses dışardan bir teypten gelmektedir. Oldukça düzgün bir sestir. Teypteki ses komutanın ağız açıp kapamasından önce kesilir.

Komutan bu sefer de sol duvarı vurdurur. Yukarıda olanlar tekrarlanır. Bir de arka duvara ateş ettirir. Sonuç yine aynıdır. Komutan düştüğü komik durumlara gülen seyircilere döndürür mangayı, nişan aldırır ve ateş ettirir.

Cebinden bir mendil çıkartır, alnını, boynunu kurular, şapkasıyla yüzünü yelpazeler. Yorulmuşlardır artık. Geldikleri biçimde gitmek isterler. Biraz sakarca çıkarlar. Çıkarken erlerin birinin tüfeği patlar, komutan bacağından yaralanır. İnsani bir çığlık atar, bacağını sürükleyerek çıkar.

Onların çıktığı yerden üç kişi girer içeriye, bunlar Türkücü, Seven ve Oyunbozandır. Sahnede belirlenmiş yerleri yoktur, bu nedenle sürekli gezineceklerdir.

SEVEN

Geldiğin gün mü desem doğduğun gün mü
O günün güneşi işte
Sen çocuk muydun, yavrum: sen kadın mıydın, sevgilim desem
Bir suçluyla buluşturdu o güneş
(tapınak yıkıcısıyla) seni
Sorma şimdi, yorgun argın evindedir belki

Sıcak özlemlerini sıyırıp
Damarlarına meşin kılıflar geçirmektedir.

SAHİPSİZ KONUŞMA

Zaman kimin olmuşsa dehşet de onundur
Ve tarih, dehşetin zaferiyle süslüdür
Körsen burdan başla bari görmeye.

Daimi kör

Körlük her görülenle yeniden başlar
Bu da körlerin zaferidir

SEYİRCİLERİN ARKASINDAN BİR SES

Suç, yemin ve çığlık

SAHİPSİZ KONUŞMA

Arama suçu da suçluyu da. Güneşi sorarsan
O, buralardan çoook uzaklardan doğar.
Yeminli sözler tırmanır senin de ağzına
kalma burada
yenilenlerin unutacağı tek şeydir tarih

TÜRKÜCÜ

Sana hangi türküyü söylesem?

SAHİPSİZ KONUŞMA

Denizin ve gülün, denize atılmış gülün,
yolunmuş gülün... Her şeyin gülünün türküsünü

TÜRKÜCÜ

Obur bir kanamadır gül
Ölümsüzdür içtiğiyle
Şimdi içilmez denizlerde

Yollu yordamlı gül
Adını unutmuş gül

ÜÇ BEŞ İNKÂRCININ KOROSU

Gece bir çıban gibi batar
uzar taraşlarımız
Ey unutamadığımız yolcu
suçu kapımıza koyup da giden

ÜÇ BEŞ İNKARCIDAN BİRİ

Yüzüm bir gemi insanının yazıcıdır belki

Belki deniz görmemiş bir türkmen
Kim ki bir aynada yalnız gurbeti görür
Kaçan suçlunun ayak izlerini
bir dile kurbandır artık
Kimsenin bilmediği.

SEVEN

Kuşun konduğu daldır sevdiğim
Yağmurun püsen püsen yağdığı
kırılmasa da içinde altın besleyen testi
Uçandan yol sorulmaz hesabı
Ne beklemek umut işidir artık
Ne tütecek dumandan söz çıkarmak
yalnızca bir kıvrılışı saklayacaktır o
Güzel süsler çıkartacaktır kendi teninden
Uçarken
Kimse görmese de uçarken
Bir kaç tüy düşecektir kapıya
Rüzgârlara kurulu salıncaklardan

SAHİPSİZ KONUŞMA

Bırak doğru kalsın söylediğin tüm sözler
Bırak acıya ihanet olsun dilin
Yüceltilemez denli büyük şeyler yok artık
Öldü masumiyetin tüm sözcüleri

SEVEN

Bir güneşi bilirim, bir de toprağı
Ordan başladım söze bu yüzden

SAHİPSİZ KONUŞMA

TÜRKÜLERİNE ÖYLE BAŞLADINDI
İnsan denmez bağırmayana
İnanın bana, dedindi
Önünde bulanmış göldü kent
Anlat, o türküleri nasıl öğrendin
Ölümü ve sevdayı gün gibi seven
Nasıl sığdırdın düşmanı düşman içine

SEVEN

Güneşin gönlünce büyür çocuklar

ÜÇ BEŞ İNKARCININ KOROSU

Ayağınız kaldı mayınlar üstünde

Resimleriniz duvarlarda kaldı
Her şeyleriniz kaldı yine gittiniz

SEVEN

Güneşin gönlünce büyür çocuklar

SAHİPSİZ KONUŞMA

Biliyorum kesinkes, bir daha yol olmayacak
Derin bir çizgiyle susturuldu çığlık
Demirler çakıldı geçitlere
Telörgüler gerili derin ovada
Katliam sabahları, suçluluk külleri
Bu elsiz ayaksız insanlar ölmese de olur
Bir şeytan bulun tüm bunlara sahiplenecek

ÜÇ BEŞ İNKÂRCININ KOROSU

İşte gece
    bir parça daha sokuldu pencereye
Sokaklar ve damarları
Emmesiz akıtıyor karanlığı ve kanı
İşte gece
    bir parça daha sokuldu pencereye

SEVEN

İşte gece
    bir parça daha sokuldu pencereye
Binlerce yıldan artakalmış karanlık
Ancak bu çağın demiri kırar, diyor konuşmacı
Duygular da çelik sırları aşmakta
—olgunlaşan bir çıbanı çiğniyoruz biz de—
Ve en acil gücünde gece

BİRİ

Yorulmuş, azıcık susamışsın
Sorulmaz yollardan gelmişsin

ÜÇ BEŞ İNKÂRCININ KOROSU

Ayakta durursun
        (belki ölüsün)
Görünen bir resimdir
Önce bir infilak
        sınırsız basınç
O çizmiştir belki göğe resmini

SEVEN

Değil mi ki bir aşkın başlangıç türküsü denli
güzel
Sen de bulsan öpersin onu

SAHİPSİZ KONUŞMA

Aşk ilen söylenen hep yarım kalır
Bir yeri vardır güneşe kapalı

İNKARCI

Yüceltilemez denli büyük şeyler yok artık
Neyi arıtırsan arıt, bir destan çıkaramazsın
artık

OYUNBOZAN

Damarlarımda lirik bir kan dolaşsaydı
Yani kış sobalar için gelseydi
Yaprak aşka fon olmak için düşseydi dalından
Yalnızca görev aşkıyla sussaydı
sussaydı hep sokaklar
Çarmıh ya da ilmik olsaydı adalete sembol
Çekip giderdim çekip giderdim

I. Perdenin Sonu

RANDEVU HAZIRLIĞI

Halil İbrahim Özcan

Yürek çarpıntılarımı yağlı kara akıntılarla karın beyazlığına serdiğim gözetleme kulemde bir kadın yürümekteydi mekanik adımlarla. Durduğum yerden beni de peşinden sürüklemesine bir şey demeyecektim ama kırık pedallı bisikletimi taşıyor olmamın engelini de görmemezlikten gelemezdim. Ne hikmetse karlar onun üstüne düşmüyorlardı. Görüntüyü bozmadan peşinden yürüyen bir gölge gibiydim yıkık minarelerin altında. Yaşamının şifreli yüklerinden arınarak açıklıklara yürüdüğü yerde hâlâ bana mekanik adımlarının seslerini dinletmekteydi. Mesajını kendi bildiği yoldan da vermiyordu. Zorlasam aramızda özgülü kavgaların izdüşümü oluşacaktı kendiliğinden.

Periskobumda umduğum, beklediğim görüntüler döküldüler sonunda. Hangi biriyle uğraşacağımı şaşırdım. Hepsi birbirlerinin kıskançlık krizlerinden saklanıp adeta saçılan egzotik masallar tadındaydılar. Acıyan boğumlarında kalan akademik söylevlerin gerilimi içinde kendini duyurduğu oluyordu. Kime neydi ki onun böyle davranıyor olması? Göndermeler, yığınlarca özensizliğin kurmaca yalnızlıklarında yapılması gereken işlerin toplamı olarak yanımda kalıyorlardı. İşin ilginç yanı benim de adımlarımın mekanikleşiyor gibi oluşuna nedensiz çalım satmaya başlıyor olmamdı.

Kadın, dediğim dedik acımasız bir diktatörün engin bakışlarıyla benim kendisini izlememem gerektiğini söylüyor gibi olmuştu yeni bulduğu ifadeleriyle. Kapalılığın gerekmediği yerde bunu belirtmesine tepkisiz kalamazdım. Adımlarımın ritmik vuruşlarını artırdım. Sandalağacı kokulu güzel bir kadının ardından gitmek, bana, kendi banklarında çekinik el tutuşlu sessizlikteki aşıkların nefeslerini dinlemek gibi gelmişti. Gizli bir tehlikeyi çağrıştırıyordu nedensiz bulduğum bir lekenin soluk yansımasında. Adsızlığını dönüştürebileceğimi sandım seçtiğim kavşağımda. Durdurabilmek, başka yatak odalarına geçmek, özel sevişme sahneleri yaratmak, yatmak tehlikeli suçlar işliyormuş gibi debdebeli geçmişten kısacık bir geçmişti onunkisi. Aşırı dozda düşlere kapılmış olmasında, sonunda, ardından onun sıcaklığıyla cıvıklaşmadan ne olursa olsun diyemedim. Bedenim benimdi ama hem yüksekliklen korkmamak hem de yüksekliğe erişmek istemiyordum. Keyfiliği çoktan kaf dağlarının ardına kaçırmıştım. Çöl konakçısı olsaydım hadi neyse yeni bir takı bulur ve-

rirdim götürdüğüm otel odasının unutulmuş anahtarını ararken. Çam iğnelerinden, ölü balıklardan, buğday kokularından bahsedebilirdim beni dinleyecek olsa.

Yürüdüğüm yerden düşüp yuvarlanma korkusunu yitirmiştim yaşanan günlerin esin kaynağından geçerken. Artık keyfiliği de paylaşmak demekti sokaklarda serserice dolaşıyor olmak. Bu oyunda da başarılı olamayacağım açıktı. Hangi serseri kendi yazgısının karekoklerindeki oyunda başarılı olmuştu ki ben olacaktım. Kadın düşündüklerinin rengini öğrenmiş olmalı ki köşeyi döneceği yerde durup bana bakmaya başladı. Önce ayakkabısının bağını bağlıyormuş gibi yaptı. Bu ucuz numarayı yutturamayacağını anlayınca doğrudan bakmaya başlamıştı. Aldırışsızdım ve peşinden yürüyerek tüy hafifliğine erişmeye çabalıyordum, çocuklukla ergenlik çağının arasında kalan toprağa gülerken. Sokağın başında önümsıra merdivenleri çıkarken yakıcı sıcaklığını duydum ilk boşalmanın o doyumsuz tadını. Hafif kemerli burnunu orada yeniden adımlarını hızlandırdığı yerde gördüm. Olup bitenleri yazacak kadar zamanım olursa kendimi şanslı sayacağımı düşündüm. Çünkü her olayı kendi şikâyeti içinde not etmem olanaksız bunu biliyordum. Dokunma duygusunu aldığım sözcüğün yüzü ortaya çıkınca ormanlık bir kentin kenarlarındaki mahallelere yolumun düşmesini istedim. Oysa o bildiği yoldan yürümekteydi. Yolunu gösterecek pusulasını da ben yapmadığıma göre peşinden yürümekten başka yolum kalmamıştı.

Kuma çizdiğim eğrilerin eşliğinde kadının peşinden yürüdükçe kadın da tuttuğu yoldan geri dönüşsüzmüş gibi ilerliyordu. Konumca bana yakın gibi görünüyordu. Köşenin karşısındaki süpermarketin kapısının önünde ona yetişeceğimi umarken onu orada da yakalayamadım.

Ateş ve kum saatlerimin kesiştiği gibi günde iki öğün çekildiğim manastırımda ona nasıl yetişeceğimi düşünecek vaktim olacakken hâlâ daha küçük birimler yaratıyordum peşinde. Zor olacaktı anlaşılan, ölü mevsimlerin bölünüşü hesap yanlışlarımın içinde çektiğim cetvelin çizgilerinde. Çizgilerden anlaşıldığına göre yanlışların üçte biri imgelem kalıntıları altında uyukluyorlardı. Girişimci yanımı harekete geçirmeye yetmeyen zaman diliminde açgözlü koşuşturmaların disiplin kapısına gelmiştim. Orada da beni görememişti. Ağırlıklı çalışıyordu bacaklarım. Yetkin saatlerin tik taklarına duyulan gereksinimle nahoş durumlar yaratacaklardı neredeyse. Bir kısmı ortaya çıkmış gelişmiş yalnızlık giderici ilacının ardında mı koştuğumu soruyormuşum hissine kapıldım yürüdüğüm yerde. Hayır hayır kadın gerçeklikti ve önümsıra yürüyordu. Gücüm zamanı kullanmaya yetmiyor, yetişemiyor gibiydim. İlerlemeler, gerilemeler denizlerde boyvermeler gibi gelmeye başlamıştı. Sonrası alınıp başın gidildiği iki koca evrende kaybolmuştu.

Soylu bir yaratıkmış da onu bir daha bulamayacakmışım gibi ardında saniyelerimi dakikalarımı harcıyordum. Adımlarıma yüzyıllarım karışmıştı. Tam aksini yapmak onu taklit etmekmiş gibi olacağından peşinden gitmenin sakıncaları da gittikçe azalıyordu. Gösterişsiz yaşda olan yanım da doğal zamanını dolduruyordu organlarımla iç-içe. Bir sürü iyi ermişlerin bir o kadar kandırılmış çocuk gözlerinden girip çıkıyorum yakalayayım derken de hayret, kılı bile kıpırdamıyordu. Yabani yiğitliklerden adını henüz koyamadığım şeyin yanı sıra kimsenin yanına yaklaşmasını da istemiyordum. Ona inansam yeryüzündeki bütün yaşantıların bakir yanlarını kötülüklerle donatacaktım. Dilime, dilinden söylenilen yitik sözcüklerin içindeki yelin getirdiği yaprağını kaybettiğim yaşlarımın o sayfasına yazacaklarımın da ayırdındaydım. Ya düşünemediğim kadar ona bağlanırsam sonum ne olacaktı. Dudaklarımın aldatmacalar düzmesini çığlıklarla nokta bile olmadan alıyordum avuçlarıma. Ürkek vuruşlarımdaki bu garip tıkırtıların nereden çıktığını merak etmiyordum ama şu ayaklarımı tutan ufak sözcüklerin parıltıları yok mu onların sönmesini bekleme yanılgısına düşüyorum. Engin ve sonsuz parıldıyorlar. Ne olursa olsun peşinden gitmeden duramayacağıma göre çoğaltmalıyım ağır suçlu bir randevu hazırlığını diyorum. Sahi nereye kaybolmuştu o?

Çanakkale / 1990

ÖLÜM HASTALIĞI

Marguerite Duras

Fransızca'dan Çevirenler: Nilüfer Güngörmüş, Haldun Bayrı

"Sevdiğini öldürecek gibi olma duygusunu, onu kendinize, yalnız kendinize saklama, bütün yasalara rağmen, bütün ahlâki baskılara rağmen onu alma, kaçırma isteğini duydunuz mu? Hiç bu isteği duydunuz mu? der.
Hiçbir zaman, dersiniz."

Kasım'da Metis Edebiyat Dizisi'nde

"GET LAN!"

(*UMUT* FİLMİNİ BİR KEZ DAHA AÇINDIRMAK İÇİN 12 NOKTADA SÖYLEŞME)

"Yücelerde yıllanmış katar katar
karın içinde yürüyor yalnayak
ve ayakları yanarak"
C.S.

1. Canlı bir anı: Yıl 1970, Türk Sinematek Derneği'nin Beyoğlu Mis sokağındaki merkezindeler. Ara sıra yaptıklarını gene yapıyorlar, arkadaşlar: Öndeki genişçe odayı, beş dakikada bir sinema salonuna dönüştürüyorlar. Birazdan, Nelson Pereira Dos Santos'un *Kuru Hayatlar* filmini seyredecekler 16 mm'lik beyaz perdede. İvedi davranmalılar, çünkü film bir kaç saat sonra denetime gönderilecek. Ve eğer oradaki devlet memurlarından olumlu onay alırsa, Sinematek'in kiraladığı sinemada üyelere gösterilebilecek... *Kuru Hayatlar* bitiyor, Beyoğlu'na çıkarken içlerinden biri, o zamanki Sinematek yöneticisi Onat Kutlar ile Yılmaz Güney'in konuşmasına isteyerek kulak misafiri oluyor. Yönetici, Güney'e filmi nasıl bulduğunu soruyor. Güney duraksamadan cevap veriyor: "Biz böyle film yapamayız."

2. Aradan yirmi yıl geçti. *Kuru Hayatlar*'ı o günden sonra göremedik. Ama ağkat izlenimine kazınanlar var. Özellikle, filmin başlangıç bölümü: Güneşten kavrulmuş insanlar uçsuz bucaksız bir düzlükte yürürler uzun uzun kameraya doğru... Ayrıca, şöyle bir çekim-ayrım aklımızda kalmış: Kamera, önce bir kağnının uzaktan gelişini izler; sonra kağnıdan uzaklaşır ve bir çiftlik evinin beyaz duvarlarını kaydırmayla birlikte taramaya başlar (aynı anda, kağnı gıcırtısının üzerine acemice çalınan bir keman sesi düşer): Derken, açık bir pencere görükür: İçerde, toprak ağasının ergen kızı keman dersi almaktadır bir müzik öğretmeninden: Kızın yüzüne yaklaşan kamera (kağnı gıcırtısı ağırdan silinir; yerini, kemanın bütün görüntülüğü kaplayan sesine bırakır), onun keman yayı tutan parmağıyla dudağının yarısına kadar gelince: Kararma.

3. Aradan yirmi yıl geçiyor *Umut*'u da kimse göremiyor bir daha... O biri de, yeniden görsem mi görmesem mi; filmin anısı iyi kalsın, bozulmasın diye diye geçirirken içinden düşünüyor bir yandan: "Umut'tan ne kalmış bende?" *Kuru Hayat-*

lar'da olduğu gibi, onu sarsan tek tek çekim-ayrımları hatırlamıyor da, nedense, yoğunluğunu hemeninden perdede duyuran "kurşuni bir atmosfer" hatırlıyor: O güne kadar hiç bir Türk filminde duyumsamadığı (belki Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ı hariç), kamera ile gösterilen arasında dolaysız bir etkileşim kuran (yönetmen, kameranın önüne bir Karagöz perdesi germediğinden olsa gerek), "dokunma duygusu uyandıran bir dünya": Ortadoğu gezegeninde bir somutluk (Adana). Ve bu somutluktan kentimize armağan olarak gönderilmiş bir film okuma parçası: Yakından bakınca, okuyanın beynine püskürtme boyası bir ışıkla çakılan kimi çokhücreli fotogramlar (filmde ayrıntılarıyla anlatılan olay niye pek belirgin değil belleğinde?). Sözgelimi: Gar, cılız atlar, annenin yüzü, Ceyhan ırmağı, yılan, demiryolu, gecekondunun avlusu, naylon arabaya yüklenmiş ölü at (sanki Dovjenko'nun bir filminden bu film için ödünç alınmış), su dolu tas, kuru ağaç, yağan yağmur, üstü tılsım yazılı taşlar, pavyonun önünde geceleyin bekleyen fayton.

4. Sonunda dayanamayıp bir kez, bir kez daha görüyoruz *Umut*'u... Değişen pek bir şey yokmuş meğer: Film "kül" ya da "elmas", neyse ne, ama zamanaşımına uğramamış (yıpranma payı mütegallibe'nin boynuna!), yalnızca yer yer çatlamış bir hece taşı uzayda yer kaplamış (böyle taş dostlar başına). Şimdi soralım: Son yirmi yıldır Türkiye'de sinematografileşme uğraşı veren kaç film *Umut*'un tutturduğu bul(un)uş düzeyini tutturabiliyor? Üç görülen örnek söyleyin. Söyleyemezseniz, film eleştiri kaleminizi bırakın. Bu savımızın yanlışlığını/doğruluğunu tartarak anlamak için uzağa gitmeyelim. *Umut*'tan önce seyirciye tanıtılan *Büyük Yalnızlık* adlı filmin parçalarına işitme duyumuzla bakalım. Bu parçalarda ne gördüğümüzü, ne duyduğumuzu, yorumumuzu da katarak, alt alta sıralayalım:

— Fazla-manidar ve cilalı diyaloglar tıpatıp uygun düşen, fazla-sanatlı ve belli ki, cilası yayıldığı ve kuruduğu zaman altını gösterecek sahne düzenlemeleri gördük.

— "İletişim" denen simurg biçimindeki uçurtmanın, gayya kuyusu sinematografçıdan çoktan salıverildiğinden habersiz; seyirciyle iletişim kurma telâşında; ona, perdeye girmesi için âdeta yalvarırcasına çağrıda bulunan (çünkü seyircinin perdede gördükleriyle ortak bir yanı yok) birtakım sesler duyduk.

— İzleyicinin tepkisini yönlendirmek arzusuyla dolu; onun düşünselliğini kısıtlayan, duygusallığını kışkırtan bir merceksgöz'ün alan dışında olup bitenleri yokumsayan çerçevelemelerini gördük.

— Işık hileleriyle, nesneleri ve mankenimsi jestler yapan oyuncuları diriltmeye çalışan; alan derinliğinin, "sinema dilinde" eytişimsel bir "ilerleme" olduğunu bilmeyen ya da bilmemezliğe gelen, bu dinamik'i salt teknik bir gösteri olarak sunan yönetmenin teşhirci iç-sesini duyduk.

— Seyirciye erotizm'i omuzlardan tutup yumulma; şiddet'i, tekme tokat sallama olarak algılatmaya niyetli; Erik Satie'nin fon müziği dışında, içinde mizah'ın kırıntısı bulunmayan çekimcikler gördük.

Umut filminde, *Büyük* ...'dakine benzer, fetişimsi güzelliğe özenen dural çekimler

yok. Y.Güney dural çekimlere, dolayısıyla durallığın en son fetişi olan güzelliğe (olabildiğince) sırt çevirmiş. Bir de, filmi çekerken sinema yapacağını düşünmemiş (iyi de etmiş). Doğrusu, tam da bu tuhaflıklarıyla ilgilendiriyor film bizi... Yaşasın Lumiere'in başladığı noktadan garabet filmler çekmeye başlayan sonuncu dünya sinemacıları!

5. *Umut* filmini azıcık dikkatli seyreden bir seyircinin dikkatini çekmiştir: Cabbar, filmin hemen başlarında, arabasında yattığı yerden doğrulur ve merceğin içine doğru bakar. Oysa bu bakış sinemada menedilmiştir. Oyuncu da bakamaz kameraya, figüran da! Niçin kameraya bakılmaz? Çünkü bu göz atımı, kuşkusuz, ekranda görülecektir. Ya görülürse ne olur? Bu durumda seyirciler çevirimi "hissedeceklerdir". Bu da olacak iş değildir. Yasaklanmalıdır. Çevirim, seyirciler açısından bilinmemesi gereken bir sır olarak kalmalıdır: Onlar tarafından bir filmin imal edildiği anlaşılmamalıdır; bu bilgi onlardan gizli tutulmalıdır... Buna karşılık, arabacı Cabbar rolündeki Yılmaz Güney kameraya bir kıpı bakarak, filmsel dokuda bir yarık, bir delik açmıştır. Güney'in belki de gözü sürçtüğünden, istemeyerek açtığı bu yarık, dıştakinin, yani seyircinin görme isteğini hiçleyen, sıfıra indirgeyen bir davranıştır. Seyircinin onurunu kıran bir eylemdir. Bu "onur kırma eylemi", filmde belli belirsiz de olsa, maskeleri düşürmek işlemiyle aynı kapıya çıkar: Aktör Güney, bakışını doğrudan merceğe yönlendirerek kendini çıplak kılmış; seyirciyi de, seyirci konumundan soyundurmayı ("Bakın, ben burda, karşınızda, üryanım! Siz, orda, karşımda, giyiniksiniz ve ne bakınıp durursunuz ey benzerim sayın seyirciler!") amaçlamış olabileceğini düşünüyoruz. ("Merak böcekleri"ne not: Sinema yazarı Pascal Bonitzer yardımlarını esirgeseydi bu bölüm yazılamazdı.)

6. Burada değişik bir noktaya, *Umut* filminin Türkiye'deki sinematografi için, "iddiasız bir sıçrama" sayılabilecek bir özelliğine gelmek istiyoruz: Kameranın, Cabbar'ın gecekondusunun avlusunda geçen sahnelerde, bir göz olmaktan çıkıp bir bakış olmaya çalışması/çabalaması (daha önceki yıllarda, bu bağlamda, "asıl iddialı sıçrama" çabasına Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminde rastlıyorduk). Söz konusu göz-bakış karşıtlığından meramımız şu: Bir inanışa göre, kamera, bir seyirlik üzerine basit ve edilgen bir açılıştır. Böyle bir kanışın ("Sinemada göz mercektir" S.Büker) sonucunda, göz düşüncesi, dikizcilik düşüncesine eşitlenir. Yani göz, her zaman orada hazır ve nazırdır ve filme kaydedilen şeyler, gelip oradaki (kameradaki) yerlerini mekanik bir biçimde alırlar (Türkiye'den dikizci sinemaya bir örnek: Ş.Gören'in filmleri)...

"Oysa, öncelikle ve özellikle, kamerayı bir göz değil bir bakış oldurmaya çalışmak, bir gözün yer değiştirdiğinin izlenimini vermemek; tam tersine, yer değiştireni bir bakış kılmaya dikkat etmek; dolayısıyla, gösterilenle kamera arasındaki maddi ve manevi mesafeyi bilmek gerekir" (Jean-Marie Straub). Almanlar çerçevelemeye "Einstellung" derler. "Einstellung" (odaklama) sözcüğünün bir anlamı da ahlaksal eğilim. Ahlâksal, demek ki siyasal. Godard'ın ünlü sözünü burada yine-

lemenin zamanıdır: "Bir kaydırma, yalnızca teknik bir mesele değil, bir ahlâk meselesidir."

Godard'ın bu sözüne Glaubert Rocha (1938-1981) şu sözlerle itiraz ediyor: "Brezilyalı kahramanın eğer belirli bir kimliği yoksa, kahraman ne yapacağını bilemez bir durumda yitip gitmişse, geçmişi ve geleceği yoksa, onu filme nasıl kaydetmeli? Çekim tekniğinin belirsizliği işte bu olguyla çok ilgili. Godard'ın (yukarıdaki) sözü, Brezilya gibi bir ülke için hiçbir zaman geçerli olamaz. Henüz Brezilya kişisini tanımlamadıksa, aradığımız insanı bulamamamızdandır. Onu bulmaya kadar birtakım yanlışları göze alıyoruz; bu nedenle mutlak kahraman görüntüsünü reddediyoruz."

Yılmaz Güney (1937-1984), belki aynı Rocha'nın kullandığı sözcüklerle Godard'a karşı çıkamazdı (çünkü bu ülkede, hiç birimiz, "yalnızca akıldaki eksik kuram"ın, tümevarım özelliklerini tam olarak kavrayıp dillendiremiyoruz). Ama, Rocha'nın sözlerini, oturduğu köşede, kasketini ellerinin arasında buruşturarak, başıyla sessizce onaylardı.

Bağlayalım: Güney'in, bu bölümün ilk paragrafında sözünü ettiğimiz göz-bakış sorunsalına, *Umut* filminin gecekondu sahnelerinde (bu sahnelerde, kamera bir bakış olacak biçimde, bir yön verilerek yerleştirilmiş) bilinçle yaklaştığını söyleyemeyiz. Nitekim, filmin geri kalan bölümlerinde böyle bir "endişe" gözlemlenmiyor. Gene de, filmin "değişme"ye açık içgüdüsel yaklaşımları, Türkiye'de iktidarını sürdüren süslünün süslüsü "sinematografi"yi havaya uçurmak isteyen gelecek sinemacılara olanaklar dağıtmaya elverişlidir (sanatın bir noktaya kadar içgüdülerle gerçekleştirildiğini varsayalım).

7. *Umut* filmini bir yere "oturtma" çabasında değiliz, ama sormaktan da kendimizi alamıyouz: Film, Yeni Gerçekçilik (Neorealismo) akımının bir uzantısı sayılabilir mi? Bu kendi kendimize kurduğumuz tuzak soruya cevap aramadan önce, Cesare Zavattini'ye başvurmakta yarar var. Zavattini, 1951 yılında, Yeni Gerekçiliğin en önemli niteliğini, asıl yeniliğini şu cümleyle açıklıyor: "Yeni Gerçekçilik bize 'öykü' zorunluluğunun bir insan yenilgisini bilinçdışı gizleme tarzı; bugün kullanıldığı biçimde düşgücünün de ölü kalıpları canlı toplum olaylarına uygulamaktan başka bir şey olmadığını gösterdi."

Burdan alırsak, *Umut* filminin ikinci yarısındaki define arama öyküsü (" 'öykü' zorunluluğu"), Zavattini'nin cümlesinde geçen "bir insan yenilgisini bilinçdışı gizleme" olgusuyla örtüşmektedir. Ya da isterseniz, Andre Bazin'in Yeni Gerçekçiliğin (o "İtalyan Kurtuluş Okulu" diyor. Bkz: Çağdaş Sinemanın Sorunları. Çev. N.Özön) öykü tekniğini çözümlerken kullandığı kimi ifadeleri kullanarak açıklamaya çalışalım: *Umut* filminin ikinci yarısındaki öykü zorunluluğu, Neoraelismo'nun başyapıtlarında olduğunun tersine, biyolojik olmaktan çok dramatiktir. Yani, filmin ilk yarısı "olaylar"la örülüyken ve "olay" anlatma gereksinmesi genellikle biyolojk bir zorunlulukken; ikinci yarıda (ilk yarıdaki olaylar zincirinin eklem yerleri, ikinci yarıdaki "öykü"yü besleyecek bir biçimde bu yarıya kaydırılarak) yalnızca (melo)dramatik öykülemeye gidilmiştir.

Bir başka deyişle: Filmin ilk yarısındaki olaylar (bu bölümün kanaviçası Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* çıkışlı olsa da), durumların çok özel doğuşunun sonucudur ve hayatın gerçeğe uygunluk ve özgürlüğüyle tomurcuklanır, boy atar (Güney'den, daha filmografisinin başındayken, "aldanım"a yol açan "gerçeğe uygunluk"u ortadan kaldırması beklenemezdi. Ne var ki, Güney'in Türkiye'de gösterime giren 1970 sonrası filmlerinde de böyle bir yıkıcılığa yöneldiğini söylemek zor). Filmin ikinci yarısındaki define arama öyküsü ise, melodramatik bir gerçekçiliğin izlerini taşır; sanatsal yansımasını bu tarz bir gerçekçilikle iblisleştirir.

Umut filminin böylesine ivmeli bir yürüyüşle gövdesini ayakta tutuyor olması, kimi sinema yazalarını tedirgin etmişti. Bu yazarlar, filmin "dramatik yapı"(!)sının "tutarlı bir bütünlük"(!)ten yoksun olduğunu söyleyip yazmışlardı... Biz aynı kanıyı paylaşmıyoruz: Filmin gövdesinin bakışımlı, ama yüz ifadesinin bakışımsız duruşu, yapısal bir bütünlükten yoksun olduğunu göstermez (gerçi filmde biyolojik-(melo)dramatik bir ayrımlaşma var; ama bu ayrımlaşma, biraz da filmin yapısal bir nitelik kazanması için icat edilmiş. Hem unutulmasın: Rüşeym yaşantında uzuvlar ayrımlaşma yolu ile ortaya çıkar). Gösterse gösterse, Yılmaz Güney'in daha o zamandan, ilerki yıllarda ideolojik-kültürel alanda da karşılığını bulacak olan sinematografik bir buhran'ın eşiğinde olduğunu gösterir. Bu da doğal: Çelişkilerin ortaya çıkardığı bir "arayış" hırsının anlamlayan pratikler'deki karşılığı telkin edilmiş ve ezberletilmiş yapıyla mapıyla gerçekleşemez (tasarım her şey değildir), gerçekleşmiyor.

Ayrıca: İsteyen seyirci, filmin ilk yarısını (Adanalı arabacı Cabbar üzerine bir kurmaca) koltuğunda dikilerek; filmin ikinci yarısını ise (Ceyhan ırmağı üzerine bir belgesel), koltuğunda kaykılarak (ya da tam tersi) seyredebilir. Neden olmasın? Değil mi ki gövdenin okumaları türlü türlüdür.

8. *Umut* filmi:

a) Adım adım izlenecek bir senaryoyla çekilmemiş (doğaçlama sinemaya önem verilmiş) olmasından;

b) Konuyu, uyarlamayı, yönetimi aynı çalışmanın üç ayrı aşaması saymamasından;

c) Basmakalıp film kahramanlarını yadsımasından;

ç) Stüdyo, dekor, kostüm gibi sorunlardan ve elden geldiğince fon müziğinden (A. Erkin'in müziği iyi bir müzik, çünkü dinleyenin ateşini yükseltmiyor) kurtulmak istemesinden;

d) Tek yaratıcıya, yönetmene ulaşmasından;

e) "Teknik özgürlük"ten akıllıca yararlanmasını bilmesinden ötürü, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine hısım çıkan; L.Ö.Akad'ın *Hudutların Kanunu*'ndan aldığı hızla, o dönemde Avrupa sinematografisini elli yıl geriden izleyen Türk sinematografisinde "küçük" bir hamle yaparak, yarım yüzyıllık sinematografik geri kalmışlığımızı kırk yıla indiren "yeni" bir filmdir.

Umut'un bugün için "eski"miş gibi

gözükmesinin bir nedenini ise, Yuriy M.Lotman'ın şu saptamasıyla biraz olsun gün ışığına çıkarabileceğimizi umuyoruz: "Yeni Gerçekçiliğin 'sıradan insan'ı, her zaman savaşa, faşizme, burjuva toplumuna, kitlesel yalanlara ve kaba güce ya da kurbanlarına taban tabana zıt bir karşıtlık oluşturmaktadır. Ne var ki, bu fenomenlerin sorumluluğunu kendisinin ne ölçüde taşıdığı sorusu hep dipdüzeyde kalmıştır." (Sinema Estetiğinin Sorunları. Çev.: O.Özügül).

9. Yılmaz Güney *Umut*'u, Ulus'un kimliğini bütünüyle yitirmek üzere olduğu bir dönemde gerçekleştirmiştir. O dönemde, Ulus'un kimliği bir hiç'ti; bir görüntü'sü yoktu (bugün de, kesenkes farklı bir noktada sayılmayız). Ve sözgelimi, 1965-1975 yılları arasında, sinemayı devrimci kılmak isteyen, en azından bunu hedefleyen 20-30 kadar film üretip, bu görüntülerle hem Ulus'un hem dünyanın karşısına çıkabilseydik (Rusya'da Pudovkin-Eisenstein'ın, Almanya'da "derinliklerden yükselen bir sinema"nın, İtalya'da Rossellini'nin başını çektiği direniş sinemasının yaptığına az buçuk benzeyen bir sinema); işte o zaman, Ulus'ca kimliğimiz böylesine paçavraya dönmez, çıkmaz sokağın puslu tahtaboşunda kopmuş bir çamaşır ipi gibi sallanmazdı...

Sonuçta, Yılmaz Güney'in yaratıcı katkısı (*Umut*), ülkenin kimi ayırdedici özelliklerini bünyesinda toplamaya çalışan bir bireyselleşme çabası olarak kaldı (M.Erksan'ın, L.Akad'ın ve onlara zaman zaman ayak uydurarak eşlik eden H.Refiğ'in, A.Yılmaz'ın, D.Sağıroğlu'nun, E.Tokatlı'nın... 1970 yılı öncesinde, Türkiye'deki sinematografiyi bireyselleştirme çabalarını da elbette gözardı etmiyoruz, edemeyiz).

1970 sonrası Türkiye'deki sinematografi için söyleyeceklerimiz ise, şimdilik bir özet-yorumdan öteye geçmiyor: Bu sinematografi, Ulus'un kimliğini ortaya koyacak görüntülerle, sinemayı devrimci kılmaya çalışma mücadelesi vermek bir yana; sinematografiyi bireyselleştirme arayışını göze alan bir-iki-üç sinema adamı dışında (ilk aklımıza gelenler: Ö.Kavur/*Anayurt Oteli*; O.Oguz/*Ilerşeye Rağmen*), yabancı televizyon filmlerinin kötü taklidi filmler çekerek sinemadan yararlanmak isteyen kimselerin elinde, taş bebek boyutlarında kalakalmıştır.

1990'lı yıllarda, büyük bir olasılıkla, "dikizleme kültürünün evcil kullanımlı küçük filmleri" uluslararası sinema pazarını dolduracaktır. Türkiye'deki sinemacıların büyük çoğunluğu da, nerdeyse yüzyıllık bir mecranın ölüm-kalım'larla ilerleyen sarmalını hiç hesaba katmaz görünerek, bu "dikizleme akımı"nın peşi sıra çark edecek ve ancak kızoğlankız seyircileri tavlamayı uman, sanki inga bebe masumluğunda filmler çekeceklerdir. Bu yönelişin nur topu çocuğu Türk sinemasında doğmuştur bile: Barış Pirhasan'ın *Küçük Balıklar*...'ı. Barış, kurnazca davranarak, pazar'da dönen yeni dümeni fark etmiş ve Acılı Türk Ev Kültürü Filmleri Dizisi'nin (belki de) ilk tutarlı örneğini "patlatmıştır" (bu şeref H.Refiğ'in *Hanım* filminin olabilirdi, ama ne yazık ki film iyice ağdalı ve içedönük).

Terbiyeli, uslu, nezih ve temiz (pornografi dozu "sosyal içeriği"ne göre ayarlanmış ve süresi uzunca tutulmuş nitelikli bir reklam filmi düşünün) gibi sıfatlarla tanım-

layabileceğimiz bu sinema, bizim anladığımız/özlediğimiz o sinema (daha ilkel ama virtüöz; daha hayalî ama enerji yüklü; daha şiirsel ama hafakanlar bastıran; daha yoksul ama gerçeküstücü; daha karmaşık ama "zenci kalan") değildir.

O sinema, bir "umut", o kadar ve "kapısı" da pek yok.

Harrengürra'da açılırsa açılır...

10. "Filmlerimin devrimciliğinden söz edilemez pek. İlk filmlerimde olsa olsa seyircime belli bir direnme bilincini aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmemesi, mücadele etmesi gerektiğini getirdim. Fakat bu, devrimci bir film için yeterli değildir" diyor Y.Güney Kasım 1970'te A.Dorsay ile yaptığı bir söyleşide.

Güney'in ilk filmleri için (konumuz: *Umut*) söylediği bu alçakgönüllü sözler doğruluk payı içeriyor. Çünkü bu filminde Güney, toplumun bir kesitini (gerçeğin içinden kurtarıp çıkardığı görüntülerle), onu kendi mitosları ve diliyle yansıtırken (A.Gevgili'den alınmadır bu son cümle); sinematografik "ifadesini" dar bir gerçekçilikten kurtaramamış, kurmacasının biçim ve içeriklerini, "halka faydalı film(ler) yapmak" (Y.G.'in kendi sözleri) adına, yalnızca halkçı bir alandan devşirmiştir. Üstelik *Umut*'un "devrimci bir film" ("her şeyden önce, verilmiş bir sınıf durumu içinde, seyircinin ruhsal niteliklerinin bütününü süren bir traktör" Eisenstein) olabilmesi için siyasal bir film olması gerekirdi. Oysa *Umut*, biraz da seyircinin ve Türkiye sosyalizminin o dönemdeki bilinç düzeyini düşünerek, daha çok toplumbilimsel yörüngede (yoksulluk, işsizlik, din) kalmayı seçmiş bir film.

Bu açılardan *Umut* filmini, Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin kimi sivrilmiş siyasal sinema örnekleriyle karşılaştırırsak; sözgelimi bir *Büyülenmiş Toprak*'ın (Rocha), bir *Silâhlar*'ın (R.Guerra), bir *Kondor'un Kanı*'nın (Sanjines) anlatım zenginliğine (Şenliknameci Düzeni"), soyutlama gücüne (Pasolini'nin deyişiyle, G.Rocha "filmlerinde film sorununu sorgulayan" sinemacılardan), çokyönlü çözümleyiciliğine ve kökten yıkıcılığına çoğu zaman erişemediğini gözlemleriz.

11. *Umut* ("Acı'nın tam göbeğinden geçerek" E.A.) halka ulaşmıştır. Peki (G. Rocha ile birlike soralım ve biz de katkıda bulunarak, onunla birlikte cevaplandırmaya çalışalım), *Umut* halka ne ulaştırıyor? Genelikle halka kendi yönünü yitirmişliğini, seçme özgürlüğünün gaspedilmesini; onun okuma yazma bilmezliğini, hayata nefretle baktıran yoksulluğundan doğan kabalığı ulaştırıyor: Yalın bir sözcükle, yabancılaşmasını ulaştırıyor. *Umut* filminin ve bu tür sinemanın ("Popülist sinema" yargısının çok beylik ve uluorta kaçacağını biliyoruz) başlıca teması budur. *Umut*'ta yabancılaşma teması uç noktalara varıyor, zihinsel bir yabancılaşmanın da çehresine bürünüyor: Sonunda arabacı Cabbar, "cellât sansür"cü kurbanların öteyakasına geçiyor: kitlelerin yaşamışlığıyla birleşiyor ve "başka emtia arasında bir meta" olarak "delleniyor" (Yusuf Şahin'in 1958 yapımı *Merkez Garı* adlı filminde, *Umut*'dakine benzer katmerli bir yabancılaşmayla karşılaşıyorduk).

12. Bu gittikçe "zımbırtı"laşmaya başlayan takma/kurma sinema yazısı denemesini bitirirken son bir-iki söz: Filmin gösterimi sırasında hiç gülemeyen seyirciler oldu (belki Yılmaz Güney'in Allahına yalvardığı sahnede, bir gülümseyiş yayılmıştır salona). Gülenlere, imdi, daha gür gülebilmeleri için haddim olmayarak bir öğüt: "Keskin ağızlı bir bıçak alın, dudaklarınızın birleştiği yerlerde etinize yaralar açın." Amacınıza ulaşacaksınız!

Mustafa Irgat

TARİHİ DOĞRU YAZMAK: KÜÇÜK BAZI DÜZELTMELER

DEFTER dergisinin Onbirinci sayısında, Nurdan Gürbilek ve İskender Savaşır, "*Bir Kürt Aydını: Fakih Hüseyin Sağnıç*" başlığıyla, geniş bir röportaj yayınladılar. Bu röportaja sevindim. Çünkü, bu röportaj nedeniyle, Fakih Hüseyin Sağnıç ağabeyimiz, ilk olarak, belirli sorunlarda, resmi ve açık bir biçimde, görüşlerini açabilme, yaşamını ve mücadele hayatını anlatabilme şansına sahip olabildi. Fakih Hüseyin'in bugüne dek, Kürdistan yurtsever hareketinde önemli katkıları ve bunun yanında Kürt diline ilişkin önemli çabaları olmasına rağmen, yayınlanmış görüşleri yok. Doğrusu bu bir talihsizlikti.

Bu röportajla, talihsizlik duvarlarının aşılmış olduğu umudunu taşımaktayım. Böyle olunca, Fakih Hüseyin, bundan böyle özgün görüşlerini yığınlara iletme şansını elde edebilir diye arzumu dile getiriyorum.

Bunun yanında, DEFTER dergisi çevresinde bir araya gelen bir Türk sosyalist aydın grubunun, Kürt sorununa olumlu yaklaşımları da, fazlasıyla insanı sevindiriyor. Teslim etmek gerekir ki, son yıllarda, Türk sosyalist, devrimci aydını açısından parçalı olmasına rağmen, Kürt sorununda önemli çabaların boy verdiği rahatlıkla tespit edilebilmekte. Bu çabaların boşa gitmeyeceği "emeğin boşa gitmeyeceği" sözü kadar doğrudur.

Bu çabalar, Türk aydını ile Kürt aydını, Türk sosyalisti, devrimcisi ile, Kürt yurtseveri, sosyalisti arasında ve giderek halklarımız arasında köprülerin inşasına hizmet ediyor.

Bu köprüler, sağlam bir biçimde inşa edildikleri zaman, Kürt ve Türk aydını, devrimcisinin biribirilerine aktaracakları çok ciddi demokratik, enternasyonal değerler olabileceği gibi; ülkelerin ve ulusların insanları olmasına, kendilerine özgü siyasal örgütlenmeler içinde ayrı durmalarına rağmen, yan yana ve birlikte yürümenin önüne de geçilemeyecektir. Bu anlamıyla, "dur", "durak" demeden doğru bilinen yolda yürümeye devem edelim.

Onbirinci sayıdaki röportajda, Fakih Hüseyin Sağnıç'ın yaptığı açıklamalarda, önemli yanlış ve eksik açıklamaların olduğunu tespit edebiliyorum.

Bu yanlış ve eksik görüşlerden bir kısmı, "*Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 7. Cilt, 2130 ve 2131 sayfalarına*" geçmiş bulunmaktadır Görünen o ki, ileriki günlerde de, aynı yanlış devam ettirilecek.

Gelecekte, bu yanlışların devam ettirilmesinin doğru olmayacağı açık olduğu gibi; Kürtler'le, Kürt halkının mücadelesi ile ilgili gerçekleri istemeye istemeye çarpıtmaya kaynaklık edeceği ve gelecek kuşaklara yanlış tarihsel bilgilerin aktarılmasına sebep olacağı düşüncesiyle, bazı açıklamalarda bulunmayı gerekli görüyorum.

Bu röportajda Fakih Hüseyin'e birçok soru sorulmuş. Bu sorulan sorulardan bir çoğuna verilen cevaplarda, önemli tarih ve isim yanlışlıkları var. Kürdistan'ın uzak tarihine, Kürt dili ve kültürüne ilişkin yanlışlara: Kürt tarihi, kültürü ve dili ile ilgilenen aydınların açıklamalar getirmesini daha doğru görüyorum. Ben ise, Kürt halkının ulusal demokratik mücadelesinin yakın tarihine ilişkin genel sorunlarda; özel olarak da, içinde aktifçe ve belirleyici bir pozisyonda yer aldığım DDKO ve hapis yıllarıma denk gelen 12 Mart Dönemi ile ilgili sorunlarda bazı açıklamalarda bulunacağım.

12 Mart Döneminde İşkencenin Olmadığı ve Hapishanelerin Bir Kamp Olduğu Açıklaması Doğru Olabilir mi?

Fakih Hüseyin, yaşamına ilişkin bir zaman kesitinde, bir boyutta görüşlerini dile getirirken şöyle diyor: "... *'71'de, Diyarbakır sıkıyönetiminde. Tabii o zamanki sıkıyönetim bugünkü şeklinde değildi. O zaman bir kamp niteliğindeydi. Efendim, geniş bir bahçe oldukça, geniş binalar. Tabii haliyle işkence filan yoktu. İstediğimiz kitabı içeri alabiliyorduk. O zaman işte, talebe arkadaşlarla dialektiği seminer yapıyorduk. Artık Türkçe olarak...*"

Fakih Hüseyin'in bu görüşleri dikkatlice incelendiği zaman, 12 Mart Dönemi ile 12 Eylül Dönemi'nin farkını ortaya koymaya çalıştığı görülür. Fakih Hüseyin bu farkı ortaya koyarak, 12 Eylül'ü mahkûm etmek istiyor. Ama ne yazık ki, bunu yaparken, 12 Mart Dönemi'nin gerçekleriyle bağdaşmayan tespitlerde bulunuyor. 12 Mart'ı aklama gibi bir temel yanlışı işliyor. Ayrıca Kürt yurtseverlerinin ve Türk sosyalistlerinin, bugüne dek o döneme ilişkin yazdıklarını ve bilumum yazılanları da böylece karşı alıyor, yalanlamış oluyor.

Ben, DDKO Kurucusu, Yönetim Kurulu Başkanı olarak Eylül 1970 yılında, bir grup örgüt kurucusu ve üyesi arkadaşım ve bir grup yaşlı Kürt yurtsever kuşağından aydınlarla birlikte, Kürtçülük ve Komünizm propagandası yapmak ve örgütlenme yapmaktan dolayı tutuklandım. 12 Mart muhtırası verildiği zaman Ankara Merkez Cezaevi'nde tutukluydum: Askeri faşist darbeyi hapishanede karşıladım.

12 Mart yönetiminin işlerini yoluna koyması, seri tutuklamalarla hem Kürtler'den ve hem de Türkler'den binlerce yurtseveri, devrimci sosyalisti tutuklamasından sonra, yargı planındaki düzenlemelerinin ilk sırasında: Kürt yurtseverlerinin, Diyarbakır'da toplatılması ve orada yargılamalarının gerçekleştirilmesi olduğunu herkes biliyor. Böylece, T.C. devleti, hem Kürtler'in yaşadığı bölgenin ayrı bir ülke olduğunu zimnen kabul ediyordu ve hem de bizleri

Kürt kabul etmemesine, "Kürt yoktur, Kurtler Dağlı Türkler'dir" resmi tezine sahip olmasına rağmen, "bölücü" eylemini açıkça gündemleştiriyordu.

Tabii bu uygulamayla amacın, Kürtler'in ve Kürt yurtseverlerinin, dünya kamuoyunun gözünden uzak bir alanda, keyfince uygulamalar ve yargılamalara hedef bırakılması olduğu, gözlerden kaçırılmayacak kadar açıktı.

Bu tutum, idari-yargısal bölümlenme ve düzenlemenin kendisi, Diyarbakır ve Kürtler'in oturduğu diğer şehirlerde, farklı, önü alınmaz ve kontrol edilemez bir uygulamanın yapılacağının açık işaretlerini, "perşembenin gelişi, çarşambadan belli olur" misali rahatlıkla gösteriyordu.

Bu idari-yargı düzenlemesi sonunda, beni ve üç arkadaşımı da (Nezir Şemikanlı, Mümtaz Kotan, Sabri Çepik'i), 7. Kolordu Komutanlığı'na bağlı Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı alanına getirdiler. Diyarbakır hapishanesinde tuttular. Buraya getirilişimizden sonra her türlü keyfi uygulamanın hedefi olduk ve bu uygulamalara karşı açıkça mücadele verdik.

12 Mart Dönemi'nde, Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı bölgesinde yapılan uygulamalar ve işkencelerle ilgili derli-toplu bir eser yazılmadı. Bu bir eksiklik olarak ortada duruyor. Sadece, bu konuda, sınırlı ölçüdeki gelişmeleri içeren, M.Emin Bozarslan'ın "*İçerdekiler ve Dışardakiler*" eserini sayabiliriz. Bu eserde bile, sınırlı olaylar ve uygulamalar verilmiş olmasına rağmen, çok önemli olaylara rastlanıldığı, incelendiği zaman hemen görülecektir. Bunun ötesinde, yargılamalar sırasında, çoğu tutukluların dilekçelerinde, savunmalarında ve ara duruşmalarda insanlık dışı işkence ve uygulamaları protesto etmek için ifade vermemeleri, Diyarbakır 'da görülmekte olan DDKO ve Türkiye'de Kürdistan Demokrat Partisi davalarının tutanaklarında rastlanılabilmekte.

Ayrıca, birçok diğer dava da, Örneğin TİKKO ve Erzurum DEV-GENÇ davalarında tutulan tutanaklarda da birçok açıklama var.

Bu dönemin uygulamalarla ilgili birkaç örnek sıralamam yeterli olabilir diye düşünüyorum:

12 Mart Dönemi sonrası yapılan idari-yargı düzenlemesinden sonra, Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı mahkemesinde görülmekte olan davalar, keyfi bir biçimde uzatıldılar. Tahkikatlar, zamansal olarak sonu gelmez bir rotaya sokuldular. Bu uygulamanın farklılığını dile getirmek ve protesto etmek için, tüm tutuklular açlık grevine gittiler, resmi görüşlerini 7. Kolordu Komutanlığı'na bildirdiler, avukatlarla görüşmeler yapmadılar, içeriye yiyecek ve giyecek almadılar.

Türkiye'de birçok derneğin yöneticileri ve üyeleri bile yakalanmadıkları halde, Kürt bölgelerinde, DDKO'da afişi seyredenler, kitlesel mitinglere seyirci olarak katılanlar, "Kürtçülük propagandası yapmak"tan dolayı yıllarca tutuklandılar, yüksek cezalara çarptırıldılar.

Irak'taki Kürt hareketine yardım ettikleri iddiası ile, Siirt çevresinde kitlesel bir biçimde köylülerin tutuklanması yoluna gidildi. Bu tutuklanan köylüler, en ağır işkencelere tabi tutuldular. İşkencelerde bir şey ortaya çıkarılamayınca, aylar sonrası,

gözaltından serbest bırakıldılar. Bu işkence gören köylülerin birçoğu sakat kaldı. Belirli bir dönem sonra, işkencenin etkisi sonucu ölenlerin olduğu da bilinmekte.

Fakih Hüseyin de görüşlerini belirtirken bir yerde, kendisinin ve ağabeysinin Siirt'e götürüldüğünü yazıyor. Burasının, işkencenin en yoğun bir yeri olduğunu, Kürt köylüsü yakından bilmektedir.

Türkiye'de Kürdistan Demokrat Partisi ve DDKO'dan dolayı yakalananlara sistemli bir şekilde işkence yapıldı. Hatta Türkiye'de Kürdistan Demokrat Partisi için tutuklananlara işkence yapılırken, aydın-okumuş ve okumamış ayrımı bile yapılmıştı. Okumamış olanların daha şiddetli işkencelere tabi tutuldukları, hayretle izlediğimiz, tartıştığımız ve hafızalarımızdan silinmeyen olaylar durumundadır.

TİKKO'dan dolayı, Siverek ve Tunceli'den gelen gruplara ve yine bu davada gözaltına alınan unsurlara yapılan şiddetli işkencelerin unutulması mümkün mü? Herşey unutulsa bile, bu davadan yargılanmakta olan bir grup insanın hapishaneden alınıp götürülmek istenirken, tutukluların direnmesi sonucunda verilmemeleri ve bunun için de, hapishaneye sisli bombalarla saldırılması, tutukluların dışarıya çıkarılmaya zorlanmasından sonra, kitlesel işkencenin görülmesi tarihi olan *2 Mart Olayı nasıl unutulabilir?*

Erzurum DEV-GENÇ, Şafak davasından yargılanan ve hatta THKO'ludur diye yakalanan 13-14 yaşındaki çocuklara yapılan işkenceler unutulabilir mi?

Varto'da, Nusaybin'li halk sanatkârı Hüseyin El'in söylediği Kürtçe türküleri dinledikleri için, kan kusturulan insanlar unutulabilir mi? Hüseyin El'in günlerce, ıtakattan dışarı kan atması da hiç unutulamaz? Bunlar yazıldı da...

Kızıltepeli berber Halefi'nin işkence sonucunda baygın bir halde tutukluların arasına bırakılmasından sonra, Edip Karahan ve Şerafettin Kaya'nın battaniye içinde hapishane yöneticisinin kapısına bırakması hiç unutulabilir mi?

Özgün bir uygulamanın açık örneği: Kürt sorunu ile ilgisi olmayan, Batman, Kızıltepe, Kurtalan ağalarının tutuklanması ve bunlardan bir kısmına ağır baskılar yapılmasıdır.

Herşey unutulsa bile, TKP-ML lideri *İbrahim Kaypakkaya*'nın işkenceden katledilmiş olması unutulamaz. Bütün bu işkenceleri görmemezlikten gelsek bile, halkın yiğit bir yandaşı olan Kaypakkaya'nın katledilmesi herşeyin yerini tutar diye düşünüyorum. Bu katledilişi, kendi başına bir tekil olay olarak görülse bile, işkence mantığının, baskı ve zulmün yoğunluğunu gösteren bir sentez olarak, temel bir niteliği belirlemektedir.

Baskılar o kadar üst düzeye sıçratılmıştı ki, duruşmalarda, savunma hakkını kullanan, karşı karşıya kalınan haksız uygulamaları teşhir eden insanlar: "Mahkemenin huzurunu bozmak" gerekçesiyle yeniden tutuklanmalarla karşı karşıya bırakıldılar. Yani, tutuklama içinde yeniden tutuklanma olayı yaşandı. Ben, iki kere duruşmalar içinde tutuklanarak, 15 ve 30 günlük hücre cezalarına çarptırıldım. Bu hücre cezalarını, Diyarbakır'ın Ağustos ayının en şiddetli sıcaklarının altında, 2x2 metrekarelik, her tarafı kapalı, hava almaz hücrelerinde geçirdim.

O dönemin tutukevinde, spor yapılması, bolca kitapların okunması, voleybol ve futbol topu oynanması da, gerçeğin bir diğer yönüydü. Ama bu haklar ha deyince kazanılmadı. Yoğun ve kararlı mücadeleler sonucu kazanıldı. Fakih Hüseyin, tutukevinde bolca kitapların olduğunu belirtiyor. Ama, bu soruna ilişkin gelişim sürecini ve sancılı dönemi farkına varmadan atlıyor. O zaman tutuklu bulunan herkesin bildiği gibi, uzun bir dönem, kitap, gazete ve dergilerin içeri sokulması yasaktı. Tutukevine gizli yollardan, bin bir türlü sıkıntı ile temel sol eserleri aldırmaya çalışıyorduk. Bir dönem sonra birçok temel eseri sokma imkânı elde ettik. Bu temel eserlerin, çoğaltılması için ne tür sıkıntılar çekildiğini, en iyi bilenlerden biriyim.

Tutukevlerinde bir yanda işkence, baskı zulmün, hücrelerin olması, diğer yanda bazı rahatlıkların olması bir çelişki gibi görünmesine rağmen, yaşamın doğallığı içinde ele alınmak zorundadır, işkenceciler ve yöneticileri de, yaşamın her yönünü kontrole almaya muktedir değillerdir. Hatta bu konuda muktedir olduğunu ilan ettikleri zaman bile, büyük yaratıcı güç olan insan ve hele ki bu insan bilimsel düşünen, devrimci yaratıcı insansa, onların hegemonya alanına bir giriş noktası bulacaktır. Hep de öyle olmuştur, bundan böyle de öyle olmaya devam edecektir.

Günümüzde de, 12 Eylül'ün tutukevlerinde aynı çelişki yaşanmıyor mu? Bu günde, içerde kitaplar, dergiler okunmuyor mu? Hatta televizyon seyredilmiyor mu? Zaman zaman açık görüşler yapılmıyor mu?.. Bütün bunlar var, ama bunların yanında hak gaspı, işkence, işkenceden ölenler, sakat kalanların bir gerçek olması, zulmün en şiddetlisi de yaşandı, yaşanıyor. Eğer Fakih Hüseyin'in yaklaşımı ile soruna bakarsak, uzak olmayan bir gelecekte, yeni bir şiddet döneminin içinde, 12 Eylül döneminde de işkence ve baskıların olmadığı gibi bir yanlışa saplanmak durumunda kalırız.

DDKO Komünü Hangi Dönemde Kuruldu?

Fakih Hüseyin, Diyarbakır hapishanesindeki Kürt aydınının, özel olarak DDKO davası ve genel olarak Kürt sorunu karşısındaki konumlanmasını, yaklaşımlarını ve İsmail Beşikçi'nin görüşlerini, onlarla olan ilişkilerini anlatırken, DDKO Komünü'nün kuruluşuna ilişkin bir değerlendirme yapıyor. Bu değerlendirmesinde, DDKO Komünü'nün, İsmail Beşikçi'nin, Dr. Tarık Ziya Ekinci'lerin grubundan ayrılmasından sonra, kendisinin ve İsmail Beşikçi'nin bizlerle yani DDKO'lu gençlerle ilişki kurmasından sonra oluştuğunu belirtiyor, şöyle diyor: "... *Neyse, beraber olduğumuz artık İsmail Beşikçi'yi aramıza aldık. Ben de onlarla beraber, o DDKO'larla beraber, 10-12 kişiydi o grup,* komün kurduk. *Hepimiz o komünün birer üyesi olduk...*"

Bu bilgi yanlış bir bilgidir. DDKO Komünü, Fakih Hüseyin ve İsmail Beşikçi gelmeden önce de mevcuttu ve sayısal olarak büyük topluluğu oluşturuyordu. Komünde, ağırlıkla, Ankara DDKO'nun yöneticileri, kurucuları ve üyeleri bulunmaktaydı. Gelenek olarak, Ankara Kapalı Merkez Cezaevi'ndeki dört unsurun (İbrahim Güçlü, Nezir Şemikanlı, Mümtaz Kotan ve Sabri Çepik) şekillenen ortak davranış ve yaşam biçimine dayanıyordu.

Ne zaman ki, Kürt sorununa ilişkin tartışmalar yoğunlaştı, bu yoğunlaşan tartışmalara bağlı olarak, DDKO Komünü içinde farklı görüşler belirdi; ve sorun burada da kalmayarak, komün yaşamının idamesinde farklı davranış biçimlerinin ve ilkesel tutumların ortaya çıkması gündemleşti, DDKO Komünü parçalandı.

Büyük DDKO Komünü'nün parçalanmasından sonra, komün kurallarına daha sıkı biçimde bağlı kalan ve DDKO'ya daha büyük yakınlık duyan, savunan kesimin oluşturduğu ve benim de içinde bulunduğum grup, DDKO Komünü olarak varlığını devam ettirdi: Ölçülerini giderek somutlaştırmaya ve kendisini siyasal ilkelerle donatmaya başladı. Bu ölçülerin somutlaşması ve devam ettirilmesidir ki, DDKO Komünü denildiği zaman benim de içinde bulunduğum grubun komünü anlaşılmıştır. 12 Mart Dönemi'nden sonraki yazımlarda dile getirilen Komün de, bu Komün olmuştur.

Büyük Komün'den ayrılan diğer bir kesim arkadaş, komün iddiasını hiçbir zaman sıkı bir biçimde taşımadılar.

Bu bölünmeden sonra, Fakih Hüseyin ve İsmail Beşikçi, eski komünün devamı olan ve ölçüleriyle yazımlara da geçen ve bugün vurgu yapılan komünde yer aldılar.

Detaylarını daha sonra anlatacağım gibi: Ulusal perspektifleri öne çıkaran siyasal savunmalar yapan; DDKO'yu örgüt olarak açıkça sahiplenen ve savunan; hapishanedeki özgün tutum ve davranışlarıyla, direniş çizgisinde tanınan ve 12 Eylül'den sonra Rizgari yapılanmasına kaynaklık eden, bu komün olmuştur.

Fakih Hüseyin, belirli bir aşamadan sonra, sürekli bir biçimde, siyasal tüm çevreler tutuklular tarafından bizim komüne vurgu yapıldığından bir yanılgıya düşerek, kendisinin katıldığı aşamadan sonraki dönemi, komün dönemi olarak dile getiriyor. Bunu doğru görmüyorum. Bu tutumun, farkına varmadan birçok DDKO yöneticisi, kurucusu ve üyesi arkadaşa haksızlık olacağını düşünüyorum.

DDKO Savunması, Fakih Hüse-yin'in Anlattığı Darlık ve Eksik Bilgilerdeki Kadar mıdır?

Fakih Hüseyin'in DDKO savunmasına ilişkin söylediklerini aktarayım ve bundan sonra söylenmesi gerekenleri dile getirmek daha rahat olacak.

Fakih Hüseyin'in söyledikleri şöyle: "*Neyse nihayet komün olarak bu sefer, bunun savunulmasına karar verdik. Yani iddianameye cevap olarak ilk savunmaya başlayacağız. Bu sırada ben ile İsmail Beşikçi bunun dışındayız. Efendim, hani komündeyiz ama, dosyada değiliz. Yani benim davam açılmamış. İsmail Beşikçi de vermiş olduğu derslerden, propaganda yapmış diye bir davası açılmış. Efendim aramızda bu sefer bölüşme yaptık. Yani iddianamede var bu. Sosyoloji kısmını koymuş, sosyolojik olarak Kürtler budur, tarihi olarak Kürtler budur, efendim ekonomik olarak Kürtler budur, edebiyat olarak Kürtler budur, dil olarak Kürtler budur. Bu sefer dil ve Kürt edebiyatı kısmını bana verdiler. Ben o metni hazırladım herhalde 20 sayfalık birşey. Efendim, tabii İsmail Beşikçi bana yardımda bulundu, imla konularında. 20-30 sayfada sosyoloji kısmını İsmail Beşikçi yazdı. Tarih kısmını Mümtaz (Kotan) yazdı.*

Efendim bu DDKO kısmını, kuruluş nedenlerini yazdı. *Ve metinleri toparladık ve 165 sayfalık bir metin çıktı. İddianameye cevap ve Kürt meselesini mükemmel bir şekilde işledi. Mükemmel dediğimiz, Antalya'da yapılmış olan savunmadan çok daha üstün bir şekilde, artık buna ilk, yani mahkemelerde ilk olarak Kürt meselesinin savunması diyebiliriz. Yani sosyolojk olarak, tarih olarak, dil olarak, edebiyat olarak delil koymak suretiyle konuldu.*"

12 Mart Dönemi'nde, Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı Askeri Mahkemesi'nde, genel olarak tüm siyasal davaların ve özel olarak DDKO davasının savunması üzerinde çok kapsamlı şeyleri söylemek olanakları var. Fakat bu yazımın kapsamında, bu soruna bütün boyutlarıyla girmeyi doğru görmüyorum. Ama ben de şu saptamaya katılıyorum, aynı zamanda bu saptamanın da sahibiyim: 12 Mart Dönemi, Kürt sorunu ve Kürt halkının ulusal demokratik mücadelesi açısından yepyeni, birçok yönleriyle oldukça orijinal bir dönemi ifade ediyor. Bu dönemde, Askeri Mahkemeler'de, özellikle de DDKO merkezinde yapılan siyasal savunmalar, bir temel boyut oluşturmakta. Bu boyut, Kürtler'in, Kürt yurtseverlerinin, T.C. devleti ve onun resmi ideolojisiyle doğrudan ilk kapışması dönemidir, denilebilir. Bu kapışma, korku duvarlarının aşılmasında, Kürt aydınının korkusuzca mücadeleye atılmasında ve 12 Eylül Dönemi'nin mücadele ve direniş ürünlerini hazırlamakta bir zemin oluşturdu.

Elbette bu anlamıyla da, o dönemin mahkemelerinde yapılan siyasal savunmaların hazırlanması evriminin, geçilen aşamaların, karşılaşılan zorlukların açığa çıkarılması önem taşıyor. Bunu bir başka zamana bırakarak, diyebilirim ki: Fakih Hüseyin'in verdiği bilgiler, büyük eksiklikleri taşıdığı gibi, yanlışları da ihtiva ediyor.

Fakih Hüseyin'in yukarıya aldığım açıklamaları, DDKO savunmasının, —ki kastedilen savunma, benim de içinde bulunduğum ve Komün'de bir arada olanların savunmasıdır— üç kişi tarafından hazırlandığını vurgu yapıyor. Metnin altını çizdiğim bölümünde, savunmanın bir başka hazırlayıcısının olduğunu da çağrıştırıyor. Ama her nedense, Fakih Hüseyin'in gönlü o kişinin ismini açıklamaya elvermiyor. Doğrusu anlam veremedim.

Eksiklik bu kadarla da sınırlı değil: Fakih Hüseyin'in verdiği bilgilere göre, dört kişinin hazırladığı bölümler, matematiksel olarak üst üste toplandığı zaman da, savunmanın hazırlanmasında başkalarının da olduğunu insan hemen tespit edebiliyor. Bunların ismi de açıklanmıyor. İsimlerin açıklanmamasında, o şahısların, "hukuksal korunması söz konusu olabilir mi?" diye kendime sorduğumda, anlamlı bulmadım. Çünkü bu isimler, devlet güçlerince bilinmekte ve ayrıca, *Komal Yayınevi* tarafından basılan *DDKO Dava Dosyası*'nda da açıklanmakta.

Bu kitabın 272. sayfasında, kimlerin bu savunmayı hazırladıkları açıktır. O sayfaya göz atılırsa, sırayla şu isimlere rastlanır: Fikret Şahin, Mümtaz Kotan, İbrahim Güçlü, Yümnü Budak, Ali Beyköylü, Nezir Şemikanlı...

Fakih Hüseyin'in de ifade ettiği gibi, kendisi ve İsmail Beşikçi de fiilen ve moralman büyük katkılarda bulunan arkadaşlardır.

Yine ismi geçen kitaba bakıldığı zaman, Fakih Hüseyin'in bahsettiği, savcının iddianamesine karşılık verilen bir cevabi yazı olarak savunmadır. Biz ismi geçen arkadaş grubu artı Mahmut Kılıç. Yılmaz Balkaş ve Bettal Batte, mahkememizin son safhasında, —Fakih Hüseyin'in yine bir vesileyle bahsettiği— yüzlerce sayfalık kapsamlı bir savunma yaptık. Aynı tutumu ve kapsamlı savunmayı, Yargıtay düzeyinde de, yazdığımız dilekçe ile sürdürdük.

Nezir Şemikanlı serbest bırakıldığı ve ceza aldıktan sonra kaçak durumunda bulunduğu için, savunma metnine ve yargıtay dilekçesine imza atamadı.

Bu konuda şunu söylemeyi yeterli görüyorum: "*İddianameye Cevap Metninde, Savunmamızda ve Yargıtaya Verdiğimiz Dilekçede*" imzası bulunun tüm arkadaşların katkısının büyük olduğunu düşünüyorum. Matematiksel olarak katkılarının farklılığını doğal karşılıyor ve onların katkılarında bir zaaf yaratmayacağını belirtiyorum.

Ayrıca, bu konuda, Fakih Hüseyin, İsmail Beşikçi, tutuklu olan ve olmayan birçok Kürt yurtseverinin ve davaya katılan avukatların bir kesiminin, büyük bir katkısının olduğunu da altını çizerek belirtmenin gerekliliğine inanıyorum.

Bu açıklamalar, Komün cephesindeki savunmaların durumlarına ilişkin. Fakih Hüseyin'in, DDKO sahasında ve Askeri Mahkeme'de yapılan diğer savunmalardan hiç bahsetmemesi daha çok dikkat çekici bir olay. Bu tutumun da, 12 Mart hapishane ve mahkemelerinde kararlıca mücadele veren birçok Kürt insanına haksızlığa yol açtığını tespit ediyorum.

Komün'ün dışında da, iddianameye cevap veren arkadaş grubu vardı. Bu arkadaş grubu: Faruk Aras, İhsan Aksoy, Zeki Kaya, Sabri Çepik, Nusret Kılıçaslan'ın içinde bulunduğu arkadaş grubuydu. Yine aynı arkadaş grubunun bir kesimi, belirli konularda komün perspektifleriyle çatışma gösterse bile, DDKO'yu ve Kürt sorununu savunan kapsamlı bir savunma yaptılar.

Bütün DDKO'luların birlikte savunma yapmamaları, mahkemede ortak bir davranışı sergilememeleri, büyük bir eksiklik olmasına rağmen, bunların gizlenmesinin doğru olmayacağı da açıktır.

Hatta DDKO Komünü'nün davranışı dışındaki davranışların, belirli zorlamalar ve güdüler çerçevesinde şekillenmiş olması bile, onların bahsedilmesine, engel teşkil edemez. Elbetteki yeri ve zamanı geldiği zaman, tek tek bireyleri ve genel olarak grupları güden eğilimleri analiz etmek gerekecek. Bunun sayılmayacak kadar yararlarının olduğunu da kesinlikle biliyorum. Bütün bunlar, gerçeklerin örtbas edilmesine gerekçe olamaz.

Bunun dışında, birçok Kürt aydını ve yurtsever korkusuzca kapsamlı, içerikli tutumlar koydular, savunmalar yaptılar. Bunların hepsinin ismini tek tek sıralamak olanaksız, ayrıca resmi belgelerde ve yayınladığımız belgelerde gizlenilmeyecek kadar açıktır. Bazı isimlerden bahsedilecekse, akla gelecek ilk isimler: Edip Karahan, M.Emin Bozarslan, Musa Anter'dir...

Sonuç Yerine

Tarih, yaşamdır. Hergün, her dakika, her dönem ve her olayla bir bir örülmektedir.

Bunun için de, tarih hergün yazılmaktadır, diyorum. Ama, ortaya çıkan tarihin, yazıya geçilmesi başlı başına önemlidir. Yazıya geçerken, yorumlarımız ne olursa olsun, doğruları aktarmamak, subjektif güdülerle tarafgir davranmak durumunda olamayız.

Tarihin çarpıtılmasında, haklı olarak, en çok şikâyetçi olanlar, sıkıntı çekenler Kürtler'dir. Çünkü, Arap, Türk ve Fars ulusçu tarihçileri, Kütler'le ilgili gerçekleri ellerinden geldiğince çarpıtmak için, gerçekleri gizlemeye çalışmışlardır. Onlar, tarihi gerçeklerin gizlenmesinin, kendi hegemonyalarının devamına hizmet edeceğini, Kürt halkının ulusal uyanışını olumsuz yönden etkileyeceğini çok iyi bilmektedirler.

Biz Kürtler de, gücümüz yettiğince eleştiriyor, onları suçluyoruz. Böyle olunca, tarihi doğruları dile getirmekte, biz Kürtler'in daha hassas olması gerektiğini düşünüyorum. En fazla da Kürtler'in çıkarlarının bu tutumda olduğunu düşünüyorum. Yoksa bize hükmedenlerin geleneklerini, farkına varmadan sürdürüyor oluruz. Bu da, biz Kürtler'e, Kürt halkına değil, Kürt halkını hegemonyaları altında tutanlara hizmet edecektir.

İbrahim Güçlü

Uppsala, Haziran 1990

DEFTER

Sayı 14, Temmuz-Kasım 1990

