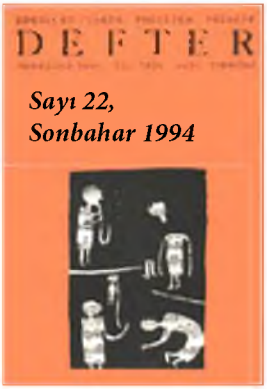
EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

SONBAHAR 1994 · YIL: YEDİ · SAYI: YİRMİİKİ





İÇİNDEKİLER

■ Söyleşi: Müzik ve Cumhuriyet
Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen

■ 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Müzik
Selim Deringil

■ 1920'li ve 30'lu Yıllarda "Millî Musiki" ve "Musiki İnkılabı"
Füsun Üstel

■ Türkiye'de Pop Müziğin Oluşumu ve Tüketim İdeolojisi (1960-70)
Orhan Kâhyaoğlu

■ Taşra Sıkıntısı
Nurdan Gürbilek

■ Narkissos'tan Oidipus'a
Orhan Koçak

■ Karanlık Thomas'yı Okuma Denemesi
Jean Starobinski; Çev. Sosi Dolanoğlu

■ Edebiyat ve Ölüm Hakkı
Maurice Blanchot; Çev. Sosi Dolanoğlu

■ "İçine Tükürürüm"
İskender Savaşır

ŞİİR

■ Şiirler: Güven Turan, Haydar Ergülen, Salih Ecer, Orhan Tekelioğlu, Mehmet Yaşın, Halil İbrahim Özcan, Hafız

MÜZİK VE CUMHURİYET

Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen

CEM BEHAR: Bu konuşmayı tasarlarken vermeyi düşündüğüm ilk başlık, "Cumhuriyet Bölü Müzik" veya "Müzik Bölü Cumhuriyet" idi. Bunun bir sebebi var. Müziğin Cumhuriyet döneminde bölündüğünün, Cumhuriyet döneminin kendisinin de müzik ve ses evreninde birkaç döneme ayrılabileceğinin grafik vurgulaması olduğu için böyle bir başlık düşünmüştüm. Benim kanımca Türkiye'de Cumhuriyet döneminde müzik alanında esas olarak gördüğümüz şey, resmi makamların, devletin, merkezi organların çeşitli biçimlerde sürekli bu alana müdahale etmeleri. Bu müdahalelerin en üst noktası, şahikası "musiki inkılabı" adı altında ortaya çıkıyor. Bugüne kadar ben ne bir resim inkılabı, ne bir mimari inkılabı, ne de edebiyat devrimi diye bir şey duydum. Ama müzik alanına sürekli müdahaleler olmuş; istenen müzik türleri, istenmeyen müzik türleri, teşvik edilen müzik türleri, menedilmek istenen müzik türleri olmuş. Ve müzik dünyası Cumhuriyet dönemi boyunca –sadece 1920'leri, 30'ları kastetmiyorum– belli yönlere kanalize edilmek istenmiş. Buna örnek olarak Cumhuriyet'in ilk on beş, yirmi yılında bir tür müziğin iki kez –biri 1928 ve diğeri 1934'te olmak üzere iki kez– belli bir süre için radyolarda yayınının yasaklanmasını örnek olarak gösterebiliriz. Ama buna tersten başka bir örnek daha daha vermek mümkün; beş, altı yıl kadar önce devletin radyo ve televizyonunun, TRT'nin, arabesk yasağının artık sona ermesi gerektiği kanaatiyle birlikte bir acısız arabesk, resmi arabesk yaratma şeklindeki komik girişimini de bu müdahalelerin bir parçası olarak görebiliriz. Benim bu müdahalelerin en önemlilerinden biri olarak gördüğüm ise şudur: 1970'li yılların başında, TRT Televizyonu ve TRT Müzik Denetleme Kurulu faaliyete geçtiğinde çeşitli müzik türlerinin, yayınlanabilir müzik türlerinin tanımında kullanılan yöntem. Yayınlanabilir müzik türleri dörde ayrılmış: Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Klasik Batı Müziği ve Hafif Batı Müziği.

* Bu söyleşinin de dahil olduğu "Müzik ve Cumhuriyet" dosyası Cem Behar'ın çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. Katkılarından ötürü Defter yazı kurulu olarak teşekkür ederiz.

Dört kategoriye ayrılmış müzik ve yayınlanacak eserler; müzik denetleme kurulları ve uzmanlaşmış kurullar bu dört kategoriye göre düzenlenmiş. Bu da bir cendere, bu da bir yönlendirme. Türkiye Cumhuriyeti boyunca, çok yakın zamanlara kadar kulaklara özgürlük tanınmamış, kulak zevklerine belli bir özgürlük verilmemiş. Bilakis kulak zevklerinin ve ses evrenlerinin yönlendirilebileceği ve yönlendirilmesi gerektiği düşüncesi ağır basmış. Bu niye böyle olmuş? En başta ortaya atmak istediğim soru bu. Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür tarihinin cevap vermesi gereken temel sorulardan biri de bu bence. Bu müdahaleler niye olmuş, niye başarısız olmuş, niye büyük bir çoğunluğu fiyaskoyla sonuçlanmış? Bu müdahalelerin çoğu, ne men etmek istedikleri şeyi men edebilmişler ne de teşvik etmek istedikleri şeyi teşvik etmişler. Kültür dünyasının kendi dinamiği hep başka yerlere götürmüş yapılanları ve icra edilenleri. Niçin hâlâ yönlendirmede direniyoruz, niçin hâlâ bir müzik politikasından bahsetme ihtiyacı hissediliyor? Nasıl oluyor da Kültür Bakanlığı bundan dört yıl önce bir müzik kongresi toplayıp ondan sonra müzik politikası önlemleri diye bir dizi önlem sıralayabiliyor? Yıl 1989, yani çok yakın bir tarihte, hâlâ sürüyor bu.

BEŞİR AYVAZOĞLU: Devletin, merkezi otoritenin müziğe müdahalesi Cumhuriyet'le başlamıyor; daha uzak geçmişi var. II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı ilgasıyla birlikte Mehterhane'nin de ilgası ve Muzıka-yı Hümayun'un kurulmasıyla başlayan bir şey. Fakat Cumhuriyet dönemine kadar ikili bir gelişme var. Türk musikisi Cumhuriyet döneminde yapıldığı gibi ilga edilmiş değil – musikiyi ilga etmek de ne demekse?– Sarayda Batı musikisinin yanı sıra aynı zamanda Türk musikisi devam ediyor. Muzıka-yı Hümayun'un bir Fasl-ı Atik bölümü var. Yani hâlâ eski sanatkârlar icra-yı sanat ediyorlar. Bütünüyle Türk musikisini dışlamak diye bir hadise yoktur. Türk musikisini tamamen dışlama yolunda ilk teşebbüsler gerçekten Cumhuriyet'in kuruluşunun hemen akabinde ortaya çıkıyor. Zannediyorum 1925'te Dar-ül Elhan'a gönderilen bir yazı ile birlikte. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in gönderdiği bir yazıyla Dar-ül Elhan'ın Türk musikisi bölümü kapatılıyor. Ve o günlerde enteresandır, gazetelerde çıkan ibare: "Türk musikisi ilga edildi". Nasıl bir hadise ki bu hemen "ilga ediliyor"?.. Toplumsal bir hadise; gelenekten gelen, asırlardan beri o toplumu şekillendirmiş, kulak zevkini belirlemiş bir musiki birdenbire nasıl ilga edilebilir? Tuhaftır, hiç kimse o zaman sormuyor; bir, iki fedakâr insan var, Rauf Yekta Bey vesaire. Neden bu? Ta Tanzimat'tan da öncesine kadar uzanan medeniyet değiştirme hadisesinin en tipik tezahürlerinden birisi olarak görüyorum bunu ben. Tepe noktadakiler, yani aydınlar ve as-

ker, sivil bürokrasi Türk toplumunun medeniyet dairesini değiştirmek, başka bir medeniyete geçmek istiyorlar. Bunu da merkezi otoritenin gücüyle yapabileceklerine inanıyorlar; yapmış görünüyorlardı hatta. Müzikte başlamalarının enteresan bir hadise olduğunu düşünüyorum. Tanpınar'ın bir sözü var *Huzur*'da: "Bir kültürün musiki anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şeklidir, bunun için de değişmesi zordur. Musikimiz değişene kadar hayat karşısındaki vaziyetimiz de değişmez" diyor. Yani bizim dünyaya, eşyaya bakış tarzımızla, insana bakış tarzımızla, musiki anlayışımız ve musiki zevkimiz arasında çok sıkı bir ilişki vardır demek istiyor. Musikiyi değiştirebilirlerse bu toplumu geçmişe bağlayan bağları çok daha zayıflatmış, dolayısıyla kolayca koparabilmiş olacaklarını düşündüler gibi geliyor bana. İlk planda musikiyi devre dışı bırakırlarsa bizi Şark'a bağlayan, o estetiğe, dünya görüşüne bağlayan bağları da koparmış olacaklardı. Aynı şekilde benzer bir devrimi dilde yapmış olmaları da enteresandır, musiki de bir dil. Toplumun kendini en mükemmel şekilde ifade ettiği iki vasıta var: musiki ve konuştuğu dil – anadil dediğimiz şey. Dilde de aynı şekilde geçmişle bağlantılarını koparacak şekilde musiki devrimine benzer bir devrim gerçekleştirmek istediler. Fakat bu olmadı. Geleneği de, sizin de düşündüğünüz gibi büsbütün yok edemediler. Bence dildeki özleştirme nasıl bir çeşit dilde *sekülarizasyon*, laikleştirme ise, musikide Batı'ya açılma da laisizmin bir ideoloji haline getirilmiş olmasından kaynaklanan, musikinin empoze ettiği, ifade ettiği hassasiyeti, dünyaya bakış tarzını ortadan kaldırmak, insanları, toplumu bundan soyutlamak amacıyla yapılan bir müdahaledir. Bunun dışında başka hiçbir güç, toplumu toptan dönüştürmek isteyen merkezi otorite dışında hiçbir güç, böyle bir işe girişemezdi. Bir de Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış olmanın verdiği bir güç vardı; bir bakıma imparatorluk dönemindeki yöneticilerin, padişahın gücünü taşıyan bir güçtü bu. Toplumun da güvenini sağlamış olmaktan dolayı kendilerinde toplumu bütünüyle dönüştürebilecek bir güç olduğunu zannettiler. Çok ağır bir şekilde müdahale ettiler gerçekten.

C. BEHAR: Dar-ül Elhan bugün dahi örnek alınması gereken bir kuruluş, çünkü hem Cemal Reşit Bey'i hem Batı musikisi icra eden başka hocaları barındırıyor ve iki tür musiki birlikte öğretiliyordu. Öğrenciler bir bölümü seçmek zorunda da değillerdi, iki bölümden de dersler alabiliyor ve öyle mezun olabiliyorlardı. Bugün Türkiye'de hem Türk müziği hem herhangi bir yabancı müziğin –bu isterse Çin müziği olsun– birlikte öğretildiği bir kuruluş yok. Dar-ül Elhan bu bakımdan kısa ömürlü ama çok öncü ve önemli bir kuruluş olmuştur. Buna sekte vurulması çok zararlı olmuştur bence.

B. AYVAZOĞLU: Ardından Muzıka-yı Hümayun'un Fasl-ı Atik bölümünün devamı mahiyetinde olan Riyaseti Cumhur İnce Saz Heyeti de hemen lağvedilmiştir. Ve Musiki Muallim Mektebi kuruluyor. Musiki Muallim Mektebi kurulup öğretmenler yetiştirilinceye kadar okullardan müzik dersi kaldırılıyor. Yani Türk müziğiyle her türlü alakası kesiliyor insanların. Öğretmenler yetiştiriyorlar Musiki Muallim Mektebi'nde ve o dönemin Osman Şevki Uludağ, Hüseyin Saadeddin Arel gibi birtakım aydınlarının mücadeleleri oluyor. Osman Şevki Bey, Meclis'te mücadele veriyor. Musiki Muallim Mektebi'ne Türk musikisi derslerinin konulmasını sağlayamıyorlar. Üstelik bunlar dönemin güçlü adamlarıdır. Ardından radyoda yasaklama geliyor iki kez değil mi?

C. BEHAR: Biri 1928'de, Mustafa Kemal'in Sarayburnu'nda dinlediği bir Şark müziği konserini müteakiben o konser aleyhine sarfettiği birkaç söz dolayısıyla, ancak bu uzun sürmüyor; 1934'te ise Dahiliye Vekili Recep Peker'in doğrudan direktifiyle ve daha etkili olan bu ikinci yasaklama oluyor. Çünkü 1934 sinemanın da, sesli sinemanın da geliştiği bir dönemdir. Arap filmleri Türkiye'ye o zaman girmeye başlıyor. Şam ve Bağdat radyoları dinleniyor, Arap filmleri getirtiliyor. O Arap filmlerinin müziklerine Türkçe sözler giydiriliyor, birtakım besteciler müzikler yapmaya başlıyor. Belki arabeskin kökenini şeklen o zamana kadar götürmek dahi mümkün.

B. AYVAZOĞLU: Halk kendi musikisini dinleme imkânını elinden kaçırınca, kendisine daha yakın nağmelerin bulunduğu Arap musikisini, gerek filmler vasıtasıyla, gerekse Şam radyosu vasıtasıyla dinleme yoluna gidiyor. Bu tabii yeni bir sürecin başlangıcı oluyor.

İSKENDER SAVAŞIR: Benim bir müdahalem olacak bu noktada. Bizler Türkiye'de Türkçe bir eleştirel düşüncenin temsilcileri olma iddiasındaki insanlarız. Ancak aramızdaki bir zaafa işaret etmek istiyorum. Bir dizi kavram kullandık ve bunların hepsi de kullanmaya hayli alıştığımız kavramlar: "devletin müziğe müdahalesi", Doğu-Batı, Şark-Garp kavramları... Laikleştirilmeye çalışılan bir toplum, geleneksel toplum... Bu kavramlar bizim neredeyse her şey hakkında sık sık başvurduğumuz kavramlar, çok genel kavramlar, birçok alanda epey işimize yarayan kavramlar. Ama bana öyle geliyor ki, bu kavramları kullanarak müziğe baktığımızda ürünler es geçiliyor. Müzikten bahsetmemize çok fazla yardımcı olmuyorlarmış gibi geliyor bana. Demek istediğim şöyle bir şey: Biraz tek tek örneklerden bahsetmek istiyorum. Müziği mi okumaya çalışıyoruz, devleti

mi okumaya çalışıyoruz? Devleti okumaya çalıştığımızda bu kavramlar yardımcı. Müziği okumaya çalıştığımızda bu kavramların yardımı olmadığını sanıyorum. Müzik kültürümün elverdiği ölçüde, sınırlarını baştan kabul ederek söylüyorum bunu, son 50, 60, 70 yıl içinde Türkiye'de müzik alanındaki en önemli olaylardan biri Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu. Çok önemli bir eserdir ama şimdi devlet-toplum-müdahale vb. açısından baktığımızda Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nu Necil Kâzım'ın –ikisi de Türk Beşleri diye anılan o tuhaf parantez içinde– Ellinci Yıl Marşı'ndan ayıracak araçlar elimizde yok. Benim Klasik Türk Musikisi terbiyem yoktur. Eminim bu alanda da örnekleri vardır. Ne bileyim, Münir Nurettin'i severim ama Münir Nurettin'i başka biriyle karşılaştıracak kavramsal araç benim elimde yok. Bana bütün bu kurgulama tarzı, yani toplumu okumak için geliştirdiğimiz kavramlar silsilesi ve burdaki yer alışlar, saflaşmalar kültür ürünlerini, müzik ürünleri ve dil ürünlerini – müzikle dil arasında kurduğunuz paralelliğe katılıyorum– anlamakta yetersiz kalıyor gibi geliyor. Ahmet Hamdi'den söz ettiniz, nereye koyacağız Ahmet Hamdi'yi? Laik mi gelenekçi mi? Bana bu her iki adlandırma da – solcular da sahip çıkmaya çalıştı Ahmet Hamdi'ye, sağcılar da– Ahmet Hamdi'yi kavramakta yetersizmiş gibi geliyor. Adnan Saygun'un ölmeden önce yazdığı son eser –yeterince dikkatli dinleme fırsatım olmadı– Atatürk ve Kurtuluş Savaşı için bir oratoryoydu. Bu ikisini birden tahayyül edebilen bir müzikal ses nasıl bir şey, bunu anlamıyoruz gibi geliyor. Aslında bu kadar büyük kültür ürünlerine gitmemiz de gerekmiyor. Devletin müziğe müdahalesinden bahsediyoruz. Ancak ben başka bir şey daha söyleyebilirim: Son yirmi-yirmi beş yıldır ya da belki 50'lerden beri bir kültür piyasası da kuruluyor Türkiye'de. Bunun en yakın örneğini özel radyolarda, İMÇ ile Raks'ın inanılmaz yükselişiyle de açıklanabilecek bir kültür piyasasının oluşmasında görüyoruz. Bunun da müzik üzerinde çok etkisi var ama bu da aynı şekilde. Bu kavramlardan müziğe doğrudan bir geçiş yok. Burdan baktığımızda da bir şeylerin kolayca hakkı yenebilir, diyorum. Ne bileyim, örneğin Sezen Aksu önemli bir müzisyendir.

B. AYVAZOĞLU: Meseleyi sizin dediğiniz çerçevede sınırlamadık. Ahmet Adnan Saygun'un tek tek eserleri önemli olabilir, bu doğru. Ama biz burda zannediyorum Cumhuriyet döneminin müzik serüvenini konuşmak istiyoruz. Tek tek Adnan Saygun'un, Necil Kâzım'ın, Münir Nurettin'in veya Hüseyin Saadeddin Arel'in besteci olarak, müzisyen olarak değerleri üzerinde durmak zannediyorum bizim konumuzun dışında kalır. Zaten ben kendimi o konuda yetkili de saymıyorum, sadece bir müziksever, dinleyici olarak, az çok işin tarihiyle, kültürüyle ilgilenmiş birisi ola-

rak konuşuyorum. Yani Adnan Saygun'un oratoryosu hakkında konuşamam gibi geliyor bana. Bu meseleyi ortaya koyabilmek için bu tür bir tarihi çerçeveyi çizmek gerekiyor.

C. BEHAR: Tabii, her müzik türünde başarılı ve güzel eserler elbette bestelenebilmiştir. Elbette Necil Kâzım'ın "Ankara Kalesi" eserini de severim, dinlerim sık sık. "Köçekçe" de fena değildir, Dede Efendi'nin köçekçelerini almış, orkestrasyonunu güzel yapmıştır, fena değildir. Itri'nin Nevakarı üzerine bir skertosu var, o da fena bir eser değildir. Cemal Reşit Rey'in çok esprili, hoş, güzel şeyleri vardır. Ama yoğunlaşmamız gereken noktanın ben başka bir yerde bunun daha gerisinde, mansabında olması gerektiği kanaatindeyim. Şöyle ki, bu Türk Beşleri niye Türk Beşleri olmuşlar, niye bu yönde eserler vermeye teşvik edilmişler, bu eserleri ve yaptıkları makbul addedilmiş, makbul musiki olmuş da diğerleri makbul olmayan müzik olmuş? Ve bu müzik politikası başarıyla sonuçlanmış mı – başarı neyse, onun kıstası neyse– niye sonuçlanmamış? Bir örnek vermiştim, bu Türk Beşleri'nde gerçekleştirilmek istenen sentez; Doğu-Batı sentezi, Doğu'nun motifleri ve Batı'nın tekniği, hani Gökalpci terminolojiyle Doğu'nun harsiyle öbürünün medeniyeti veya birinin medeniyetiyle diğerinin harsi var ya... Bu sentez ne zaman gerçekleşiyor? Benim kanımca bugün gerçekleşiyor. Sezen Aksu'yla, Nilüfer'le, Kayahan'la, Yeni Türkü'yle ve onların envai çeşit uzantılarıyla, daha az tanınan başka pop müziği besteci ve şarkıcılarıyla gerçekleşiyor. Demek ki, o müzik politikasını çıkış noktası varsayarsak, evet, belki o politika başarısızlığa ulaştı ama belki de tarihin bir cilvesi olarak ironik bir şekilde istenmeyen bir mecrada, istenmeyen bir yerde gerçekleşmiş oldu. O zaman o müdahaleler, o yönlendirmeler niyeydi? O müzik dünyasına nasıl ve niçin müdahale edildi ve yetmiş küsur yıllık Cumhuriyet içinde siyasal rejimle toplumun ses evreni arasındaki münasebetler ne olmuştur? Daha çok o yöne doğru konuşmayı planlamıştık.

İ. SAVAŞIR: Sana şu noktada çok katılıyorum: O sentez bugün gerçekleşiyor; Sezen Aksu'da, Nilüfer'de, Kayahan'da gerçekleşiyor. Bu anlamda başarısız mı oldu Kemalist hamle? Evet, devlet kadroları açısından bakarsan başarısız oldu. Geçirilmiş olan evrelerin hakkını vermek adına yine de söylenmesi gereken bir şey var: Kayahan'da gerçekleşen sentezle Saygun'unki arasında hayli fark var. Adnan Saygun'un müziğinde, dile gelen sentezin sentez edemeyeceğinin kederi de vardır. Yani bu işin tamamen ayağına düşmediği kertesinde, bu işin yadırganacağının, yitirilmiş olanın, bu sentez çabası içinde yitirilmiş olanın kederi... yas duygusuyla da bestelenmiştir Yunus Emre Oratoryosu. Bir tek bence belki bir

daha Hasan Ferit'in kanun konçertosunda buna benzer... Kayahan'da ve envai çeşidindeki sentez; bir tüketim iştahı, her şeye sahip olayım, bir şeye sahip olurken ötekinden de vazgeçmeyeyim, bütün zevkleri birden yaşayayım, bir kederi yaşarken bir yandan da zevk alayım'dan geliyor. Belki de yakışıksız kaçacak, bir şey söyleyeceğim: Kemalist hamlenin güzelliği burdadır. Kültürel planda yansıdığı şekliyle. Kaybettiğinin çok daha fazla bilincindedir. Sahiden kaybettiği ve kendini piyasaya terk ettiği noktayla kıyaslıyorsak devletçiliği, orada her şeye rağmen bu işin bilinçle kotarılması ve bilinçle kotarıldığı ölçüde kaybedilenin de bilincine varılması çok daha ön plandadır.

B. AYVAZOĞLU: Kaybedilen şey safra, posa, ölü gibi geliyor bana.

İ. SAVAŞIR: Politik düzlemde öyle. Bence mesela Ahmet Hamdi... neyse, ben şimdilik susuyorum.

B. AYVAZOĞLU: Burada devletin temel tercihi yatıyor gibi geliyor. Devlet bir şeyi toptan gözden çıkarmış, Türk musikisini toptan gözden çıkarmış. Hatta 1932'de Joseph Marx diye Viyanalı bir kompozitörü davet ediyorlar. Dar-ül Elhan'ın ıslahı için... Adam geliyor, inceliyor, konuşuyor, tartışıyor ve bir rapor yazıyor sonuçta. Bu rapor onu davet eden yöneticilerin kafasındaki modele uymuyor. Bu düşündüğünüz sentez kolay olacak iş değil, diyor. Sentez yapmaya çalışırken, öyle tepeden müdahaleci metodlarla sentez yapmaya çalışırken büsbütün yozlaştırırsınız, diyor. Ama adamdan öyle bir rapor beklenmiyor; bu Türk musikisinden hiçbir şey olmaz, bunu atın, tamamen Batı usulünde konservatuarlar kurun, sanatkârlar yetiştirin, demesini bekliyorlar. Adam böyle bir şey demeyip de rapor çok farklı bir şekilde ortaya çıkınca hemen geri gönderiyorlar. Sonra da kendilerine uygun, istediklerine, projelerine uygun adamı buluyorlar: Hindemith. Türk musikisini dışlayan, sadece Batı musikisi tedrisatı yapan bir konservatuar kuruyorlar, Musiki Muallim Mektebi'nin gelişmiş şekli olarak. Yani bir tercih var burda, aslında bir sentez arayışı yok, Gökalp'in görüşlerinin bir çeşit uygulaması olarak, biraz da o Macaristan tecrübesinden yola çıkarak halk türkülerini derlemek, halk türkülerinin melodik malzemesini kullanarak çok sesli yeni bir müzik ortaya çıkarmak amacını güdüyorlar. Sonuçta Adnan Saygunların, Necil Kâzımların vs. müziği ortaya çıkıyor ama o da bir yere varmıyor ki. Kaç ürün verdiler onlar? Parmakla sayılacak kadar az zannediyorum. Opera da aynı şekilde. Düşünün Türk bestecilerinin bestelediği opera sayısı 10 veya 11. Çünkü tabanı olmayınca, Muallim Naci'nin bir sözü var: "Müşterisiz meta zayiidir". Gerçekten

de o toplum yapısı içinde devletin ortaya koyduğu model, bütün sahalarda müşterisizdir.

İ. SAVAŞIR: Devlet derken çok yekpare bir şeyden söz edermiş gibi konuşuyorsunuz. Türkiye'deki devlet sanatçısı kimdir sizce?

B. AYVAZOĞLU: İlk yetiştirdikleri.

İ. SAVAŞIR: Bence Yahya Kemal'dir.

B. AYVAZOĞLU: Yok.

İ. SAVAŞIR: Niye bu örneği verdim? Çünkü devlet dediğimiz zaman çok fazla resmi politikalara bakıyoruz, devlet birden çok iş yapmış ve yapabilen bir aygıt. Devletin içinde bir yandan, *Ülkü* dergisi çevresinde – Recep Peker'in adını verdiniz– böyle radikal popülist diyebileceğimiz bir kanat varken, bir kadrocu kanat varken, bir yanda da hep geleneği değerlendirmeyi, bu işin sahiden de sentez yolundan gitmesini düşünen bir kanat oldu. Bunu gözardı ediyorsunuz gibi geliyor bana. Yani Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'ndan başlamam hiç boşuna değildi. Yahya Kemal'in adını anmam da bu noktada öyle.

B. AYVAZOĞLU: Yahya Kemal büyükelçi olarak gönderildi.

İ. SAVAŞIR: Tabii, devlet tarafından çok taltif edilmişti.

B. AYVAZOĞLU: Acaba uzaklaştırma mıydı, devlet sanatçılığı mıydı o, tartışılır.

İ. SAVAŞIR: Ama mesela Yakup Kadri deseydim itiraz etmeyecektiniz.

B. AYVAZOĞLU: Ama Yahya Kemal sanatıyla devlet tarafından öyle pek desteklenmiş birisi değildir, hatta muhaliftir, dil devrimi vesaireye açıkça muhaliftir ve katılmamıştır. Harf devrimine de muhaliftir, bunların hiçbirine katılmamıştır. Ama gerçekten büyük adam, kendini kabul ettirmiş, onu öyle büyükelçilikle uzaklaştırmışlar. Zoraki diplomattır yani.

C. BEHAR: Hamdullah Suphi de.

B. AYVAZOĞLU: Tabii.

İ. SAVAŞIR: Ama burda devleti nasıl tanımladığımız önemli. Devlet kendi içinde zannettiğimizden daha karmaşık bir aygıt, tek tek politikaları da öyle... Evet, dil devrimine karşı olmuştur, dil devrimine Falih Rıfkı da karşı olmuş. Falih Rıfkı'nın devleti temsil etmediğini söylemek çok güç herhalde.

B. AYVAZOĞLU: Falih Rıfkı'nın karşı olması Mustafa Kemal'in bir müddet sonra devrimden vazgeçmiş olmasıyla ilgilidir bence. *Çankaya*'da açıkça yazar bunu; Atatürk'ün "Çocuk, bu işte biraz ileri gittik galiba," dediğini yazar. Mustafa Kemal'in ölümünden sonra dilde özleştirme tekrar hızlanmıştır, biliyorsunuz.

C. BEHAR: Bir anlamda "devletin müdahaleleri" şöyle bir şey yaratmış: resmi müzik ve gayrı resmi müzik. Birtakım ikilemler ve ikilikler yaratmış. Bakın, daha geçen hafta bunun bir örneğine rastladım. Küçücük bir örnek bu. Geçen hafta Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde bir konferans vermeye çağrıldım. Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin eski bir üyesi olarak bir şeyler anlattım. Salon doluydu, 200-300 kişi vardı. Sonra çocuklar, gençler kalktılar, sorular sordular. Sorulardan bir tanesi hem Üsküdar Musiki Cemiyeti üyesi hem de İstanbul'daki Türk musikisi konservatuarlarından birinin birinci sınıf öğrencisine aitti. Bana şöyle bir soru sordu: "Konservatuarın birinci sınıfında bize Türk musikisi solfejiyle birlikte Batı musikisi solfeji de öğretiyorlar, bize yazık değil mi? Bunu bize niye öğretiyorlar? Biz Türk musikisi konservatuarına girdik, biz bu musikiyi öğrenmek için soyunduk, bize bilmem kimin solfej kitabından solfej öğretiyorlar." Ben de kalktım dedim ki, keşke size Çin ve Japon müziklerini öğretebilecek uzmanlar da olsa Türkiye'de de, ufkunuz açılsa, başka müzikleri de öğrenseniz. Ama soruyu soran 19 yaşında bir çocuktu. Bu çocuk bana bu soruyu sorduğuna göre onun kafasında istenen ve istenmeyen müzik, resmi olan ve resmi olmayan, makbul ve gayrı makbul müzikler ayrımı vardı. Bu ayrım hâlâ var.

İ. SAVAŞIR: Türk musikisi diyoruz, nedir Türk musikisi? Siz demin operadan söz ettiniz, haklısınız Türk bestecilerinin bestelediği opera sayısı çok fazla değildir herhalde. Ama Rossini'nin, Verdi'nin operalarının bestelendikten 2 yıl sonra İstanbul'da ve İzmir'de sahnelendiğini unutmamak lazım. İtalyan operasının doğuşuna ve bel canto geleneğinin oluşum sürecine bu coğrafya çok yakındır, çok yakından izlemiştir. Bunlar büyük şehirlerde...

B. AYVAZOĞLU: Beyoğlu'nun salaş tiyatrolarında...

I. SAVAŞIR: İzmir'de, Beyoğlu'nda. Bu bizim ses evrenimizde yeri olmayan, Türk musikisine yabancı bir ses midir? Sezen Aksu'dan bahsettik, bel canto geleneği olmadan açıklayabilir misiniz Sezen Aksu'yu?

B. AYVAZOĞLU: Bizim söylemek istediğimiz de o; bu zaten kendiliğinden oluşan bir şey. Gruplar geliyor, konserler veriyor, birtakım insanlar ilgi duyuyor buna. Bu belki insanların üzerinde baskı kurulmasa daha sağlıklı sonuçlar verecekti. Devlet tabii, çok kompleks bir şey ama devlet adına birileri bir şeyler yapıyor; maarif vekilleri, içişleri bakanlığı, dışişleri bakanlığı bunu devlet adına yapıyor. Diyor, sen arkadaş bunu yapmayacaksın, bu yasak, bunu yaparsan canına okurum. Bu da yanlış bir şey, ucubeler doğmasına yol açıyor. Yine Tanpınar'ın bir sözü var: "Hakiki kırılışlar, kopuşlar, ancak yaratış ucubeleri meydana getirir," diyor. Gerçekten devletin veya devlet adına hareket eden birtakım kişilerin veya mekanizmaların baskısıyla bir geleneğin, yaşayan bir şeyin üzeri, diyelim beton bloklarla, örtülüyor. Bir müddet sonra alttan harekete geçiyor ağacın kökleri gibi, bulduğu çatlaklardan daha aykırı bir şekilde hortluyor, filiz vermeye başlıyor, Cumhuriyet döneminin o baskı devirleri geçtikten sonra ortaya çıkan, arabesk diye tanımladığımız müzikler, aykırı şekilde filizlenen, çarpık çurpuk filizlenen şeylerdir gibi geliyor bana. Yani o baskının, devlet eliyle müzik yaratma çabasının sonucu toplum tarafından kabul görmeyince böyle aykırılıklar ortaya çıkıyor. Yoksa elbette truplar gelmiştir, III. Selim bile opera dinlemiştir meşhur Ruznâme'sinde kayıtlı...

C. BEHAR: Tabii Beşir Bey, tarihi yeniden inşa edemeyiz. Eğer Cumhuriyet döneminin baskıları olmasaydı geleneksel Türk müziği nereye doğru seyredecekti, belki kendi eceliyle ölecekti, belki o ağaç artık kuruyacaktı ve meyve vermez hale gelecekti veya deforme bir hal alacaktı veya evrilecekti, bunu bilmiyoruz. Bugünden baktığımız zaman, yani sonuca bakıp sebep hakkında karar verme tuzağına düşmememiz lazım geldiğini düşünüyorum. Sentezden bahsettik; Adnan Saygun, Necil Kâzım, Cemal Reşit vb.'nin sentezlerinden. Sezen Aksu sentezinden bahsettik, fakat müzik türleri arasında etkileşim Türkiye'de sadece bu düzeyde değildir. Bir noktayı gözardı ediyoruz; Klasik Türk müziğinin –geleneksel Türk müziği demeyi tercih ediyorum son zamanlarda– teknik ayrıntılarına da vakıf olduğum için bu etkileşimin teknik düzeylerde de gerçekleştiğini, teknik düzeyde de bir sentez, enformel, istenmeyen fakat kendi kendine zuhur etmiş bir sentez olabildiğini biliyorum. Örnek olarak geleneksel Türk müziği

içinde sesli icra üsluplarını ele alalım. Geleneksel Türk müziğinin sesli icra üsluplarının değişim noktası Münir Nurettin'dir. Münir Nurettin'den öncesi ve sonrası vardır. 1930'ların taş plaklarını alın: Hafız Kemal, Hafız Burhan, Hafız Sadettin, İshak el Gazi, Hafız Sami... Sonra Münir Nurettin geliyor, ses icra üslupları değişiyor. Bugün herkes, bilaistisna bütün geleneksel Türk müziği okuyucuları Münir Nurettin Selçuk'un çocuklarıdır. Niçin? Çünkü Münir Nurettin Selçuk bir seneliğine Berlin'e gidip ses tekniği eğitimi görmüştür. Döndüğünde aynı tür müziği icra etmiştir; başka hiçbir tür müzik icra etmeyi, okumayı veya yapmayı düşünmemiştir, hiçbir başka müziğe de teşvik göstermemiştir ama geleneksel Türk müziğinin sözlü icralarının ekseni Münir Nurettin Selçuk'la döner değişir. Yani birincisi, böyle bir enformel sentez de var. İkincisi, bu müzik birtakım darbeler yedi Cumhuriyet'le, ancak bu müzik kendini savunmaya da çalıştı; bu müziğin icracıları var, üstatları var, onlar hayatta, icra ediyorlar bu müziği. Kendilerini bu müziğin icra tekniklerini ve icra biçimlerini değiştirerek savunmayı da düşündüler –bunu birkaç yerde yazdım–, büyük icra heyetleri kurarak, sahnelerde, tiyatro salonlarında bu icranın formel şartlarını, sunuş biçimlerini değiştirerek kendilerine bir statü kazandırmaya, kendilerini savunmaya çalıştılar. Bir konserin iç yapısını değiştirmekten tutun, şefli icraya geçiş, korolar oluşturma, vb... Bir anlamda teknik düzeyde ve formel icra koşulları düzeyinde bir tür dış etkileri özümseme süreci, gayreti oldu. Bu da bir tür sentez sayılabilir belki.

B. AYVAZOĞLU: Öteden beri böyle bir şey var zaten, bunun büsbütün dışında kalmaları mümkün değildi, böyle bir şey düşünülemezdi.

İ. SAVAŞIR: Ben de zaten tam bunu sormayı duşunuyordum, sizin konuşmanızı tercih ederim bu konuda: 20'ler'den, 30'lardan arabeske biraz fazla hızlı atlayıp geldik. Arada Müzeyyen Senar var, Zeki Müren var. Zeki Müren şimdi arabesk söylüyor olabilir ama 1950'lerde söylemiyordu. Bunları ne yapacağız?

C. BEHAR: Müzeyyen Senar'ın manevi evladıydı 1950'lerde. Bülent Ersoy'un da 1970'lerden bu yana Müzeyyen hanımın manevi evladı olduğu gibi. Bilmem Müzeyyen Senar'ın 1930'ların sonlarında yaptığı taş plakları hiç dinlediniz mi? Bugünkü icralara yine de hiç benzemeyen icralardı Müzeyyen Senar'ın o zamanki icraları. Tabii, arada başka dönemler de var. Arada tango dönemleri de var, arada Türkçe sözlü Hafif Batı Müziği var.

B. AYVAZOĞLU: Arabeskin de bir ön dönemi var. "Sevgili yarab, bir yudum şarap" kimdi o meşhur?

C. BEHAR: Ön-arabesk sayılabilecek bir dönem oldu; Ahmet Sezginler, Nuri Sesigüzeller, onlar arabeskin habercisiydi.

İ. SAVAŞIR: Ben Timur Selçuk'un "İspanyol Meyhanesi"ni de dahil ederdim.

C. BEHAR: Dönem 1950'lerin sonu, 60'ların başı, bunlar ortaya çıktığı zaman. Arabesk de tabii şapkadan tavşan çıkar gibi çıkmadı.

SEMİH SÖKMEN: Ben bir geri dönüşle, belki de baştaki giriş konuşmalarının ardından konuşulması gereken bir şey söylemek istiyorum. Devletin bir müdahale ihtiyacı vardı belli bir dönemde, dedik. Cumhuriyet'le birlikte bu ihtiyaç, daha net bir şekilde açığa çıktı ya da radikal bir biçim aldı. Bu müdahaleyi tanımlamayabilir miyiz bu söyleşi içinde? Bu müdahale ne tür bir ihtiyaçtı? Bu müdahaleye gerek duyanlar hangi nedenlerle, ne tür tasarımlarla, hangi ihtiyaçlarla bu işe giriştiler? Ayrıca dil için olsun müzik için olsun âdeta bir "ameliyat" gibi söz ettiğimiz bu müdahaleyi ne derece bu coğrafyaya özgü görüyorsunuz? Ne derece Türkiye ile ilgili bir şey? Olguya daha geniş bakabilir miyiz?

İ. SAVAŞIR: Beşir Bey bu konuda çok önemli bir şey söyledi ilk konuşmasında, Ahmet Hamdi'den yaptığı alıntıyla. Alıntıyı hatırlarsanız eğer...

B. AYVAZOĞLU: Çok önemli bir söz olarak görüyorum bunu; "Bir kültürün musiki anlayışı zekâsının zamana en yüksek tasarruf şeklidir, bunun için de değişmesi çok zordur. Musikimiz değişene kadar hayat karşısındaki vaziyetimiz de değişmez," diyor. Bir başka sözü daha vardır, "Bizi alaturka –alaturka tabirini kullanıyor– musikinin tokmağıyla döve döve yoğurmuşlar," diyor *Huzur*'da. Bizim toplum olarak yapımızla musikimiz arasında çok sıkı bağlantılar görüyor. Esasen *Huzur* bir bakıma bu bağlantıları araştırmanın romanıdır. Kültür dediğimiz veya Osmanlı kültürü, ne diyelim Türk toplumu diyelim –kavramlar artık çok kaypak bir hale geldi, nasıl kullanacağını bilemiyor insan– Türk musikisiyle bu yapı arasında çok yakın ilişki bulunduğu ve musiki devriminin de –böyle bir devrim varsa eğer– doğrudan doğruya Türk toplumunu, Türk toplumunun temel yapısını değiştirmeye yönelik olduğu mahiyetinde bir tezi var Ahmet

Hamdi Tanpınar'ın. Yani açıkça söylemiyor ama söylediklerinden sonuçta bu çıkıyor.

S. SÖKMEN: Sözü edilen müdahaleleri yapan kadro, milliyetçi bir kadro. Müdahaleye duyulan ihtiyaç da milliyetçiliği temel almış bir devletin ihtiyaçları. Bir ulus-devlet kuruluyor ve evrensel olarak bütün dünyada bir ulus-devletin inşaasına girişen bütün milliyetçilerin yaptığı da aşağı yukarı budur. Ama biz bugün bundan söz ederken arkada bırakılan toplumu "Türk toplumu", müdahale edilen müziği de "Türk Müziği" diye adlandırıyoruz.

B. AYVAZOĞLU: Doğru, milliyetçi bir kadro. Gerçekten Türkçü diyebileceğimiz bir kadrodur, hatta belli ölçüde Ziya Gökalp'in ve Abdullah Cevdet'in görüşlerinin uygulamaya konmasıdır, bence Cumhuriyet inkılapları. Ama Osmanlı hakkında temel bazı argümanları var bunların: Osmanlı ümmet dönemidir, dili de musikisi de Arap, Fars, –hatta Bizans'ı ekliyorlar– bunların bir araya suni bir şekilde gelmesinden ortaya çıkmıştır, diyorlar.

C. BEHAR: Arap-Bizans kırması. Hatta Ziya Gökalp bu müzikle ilgili çok enteresan bir deyim kullanır. Yani bu müziği tavsip etme şekli; Osmanlı İttihadı Anasır Musikisi der. Osmanlı'nın çeşitli unsurlarını bir araya getiren musiki, der.

B. AYVAZOĞLU: Bu da bir çeşit bu toplumun, Osmanlı toplumunun yansıması olarak görülmesidir. Nasıl birbirinden farklı unsurların bir araya gelmiş biçimiyse Osmanlı toplumu, Türk musikisi de öyle bir musikidir; Arap, Fars, hatta Bizans. Böyle bir argümanla yola çıktıkları zaman ulus-toplum iddiasıyla ortaya çıkan bir kadronun önce bu muhtelit yapıyı ortadan kaldırması gerekiyor. Yani savaşılması gereken ilk düşman olarak Osmanlı toplum yapısını ve Osmanlı kültürünü görüyor; özellikle bu kültürün Arap-Fars unsurlarını.

C. BEHAR: Peki ama müziğin niye bu kadar sembolik önemi var? Bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine girmenin sembolü niye müzik oluyor?

İ. SAVAŞIR: Semih'in sorusuna verilecek cevap bence şöyle bir şey: Diğer milliyetçi hamlelere baktığımızda Arap olsun, Uzak Doğu olsun, Güney Amerika olsun, burda Türkiye'nin sahiden bir özgünlüğü olduğunu

görüyoruz. Bir dil devrimi, bizde olduğu gibi bir dil devrimi yok. İkincisi de, bence müzik sahiden. Arap örnekleri biraz biliyorum. Bir *Aida*'nın, Kahire operası için bestelenmiş olmasına rağmen Mısır'da bile bizdeki türden bir musiki inkılabı yaşanmamıştır. Bence karşılaştırılabilecek yegâne ulusçuluk hamlesi Rusya'dır. Demin devlet aygıtının özgünlüğünden söz ettim, tıpkı bizdeki gibi, tıpkı Rusya'da Slavofiller, Batıcılar nasıl aynı devlet aygıtının içinde yer alabilmiştiyse bizde de Behçet Kemal Çağlar devlet sanatçısıdır, Yahya Kemal de devlet sanatçısıdır. Türkiye milliyetçiliğinin, Türkiye'nin Kemalist atılımının "başarısı" –başarı diyeceksek ona– bu seçenekler bütününü barındırarak götürebilmiş olmasıdır. Ve bence Sezen Aksu'nun bugünkü başarısının altında bunu daha sonra piyasaya devretme işini, Rusya'nın yapamadığı şeyi de yapmış olması var. Bu anlamda özellikle –Güney Amerika ülkelerini bir tarafa bırakalım, özgün tarihinden ötürü– Hıristiyan olmayan, azgelişmiş ülkelerin tarihine baktığımızda böyle bir şeyin başka bir örneği olmadığını sanıyorum.

B. AYVAZOĞLU: Acaba müziğin sembolik bir önem kazanması şuna bağlanabilir mi, aklıma geldi; düşünüyorum da, meseleyi devrimlerin tepeden inmesi, müdahalelerle yapılması ile ilgili gibi görüyorum ben. Batı ile ilk karşılaşanlar devlet adamları (elçilik seviyesinde), daha sonra aydınlar. Diplomatik temaslarda özellikle operanın ve senfonik müzik konserlerinin çok önemli bir yeri var; bir elçi gittiği zaman ilk anda ona görkemli bir opera seyrettiriyorlar. Mesela Yirmisekiz Çelebi seyrettiği bir operayı öylesine ballandıra ballandıra anlatır ki ünlü Sefâretnâme'sinde...

C. BEHAR: Biraz da sihirbazlık gösterisi gibi...

B. AYVAZOĞLU: Tabii, sihirbazlık gibi; sahnenin, dekorların değişmesinden gözleri kamaşmış adamın. Acaba diyorum, ilk anda diplomatik ilişkiler sonucu Türkiye'de bu kültürel dönüşümü yapmak isteyen aydınların, devlet adamlarının, bürokratların kafasında, ilk gördükleri bu ihtişamlı sahneler dolayısıyla sembolik bir değer mi kazandı? Bunun için mi Batılılaşmanın görünen yüzü olarak ilk önce müziği düşündüler – operayı? Opera çok önemli, operayı ihmal ediyoruz ama ilk gelen Batılı sanat operadır. Acaba böyle bir şey de düşünülebilir mi? Kesin bir şey söyleyemiyorum ama zannediyorum ki sembolik bir değer kazanmasının nedeni olarak ilk karşılaşılan sanatın opera ve senfonik müzik olması da düşünülebilir?

İ. SAVAŞIR: Bence haklısınız, ilk başlangıç adımı olarak haklısınız.

C. BEHAR: İlk büyük devlet siparişi, eser siparişi de operadır zaten. İran Şahı geldiği zaman sipariş üzerine Adnan Saygun tarafından dört haftada bestelenip sahneye konan bir operadır. *Şehname*'den alınan bir epizodu operalaştıran ve İran Şahı'nı hayran bırakan bu eser *Bay Önder* adını taşıyordu.

İ. SAVAŞIR: Bence başlangıç adımları için haklısınız ama bu kadar derine kök salmasının sebeplerini daha psikolojik düzeyde aramak gerekir.

B. AYVAZOĞLU: Atatürk'ün söylev ve demeçlerinde Türk musikisinin tembellik, meskenet, uyuşukluk verdiği, Batı musikisinin ise şen şakrak bir insan tipini tarif ettiği sarahaten söylenir. Kategorik bir şekilde Türk musikisinin gam verdiğine, insanları meskenete teşvik ettiğine, Batı musikisinin ise dinamizm kazandırdığına dair bir önyargı var.

İ. SAVAŞIR: Sizin bu söylediklerinizi bence erken dönemleri ve ilk politik çekiciliğini açıklamakta ilginç. Ama bu müzik inkılabının nasıl olup da bu kadar derine kök saldığını...

B. AYVAZOĞLU: Derine kök salmadığı iddiasındayım ben. Çok radikal ameliyeler ama derine kök salmadığı için sonuç vermedi, diye düşünüyorum.

İ. SAVAŞIR: Galiba bu noktada Cem'le anlaşıyoruz: Bu musiki inkılabı olmadan ne Sezen Aksu olurdu ne Yeni Türkü olurdu.

C. BEHAR: Ama araya çok önemli bir şey girdi: Araya plak endüstrisi girdi, kaset endüstrisi girdi; yayılma ve iletişim kanallarının aniden sel gibi büyümesi girdi. Bir Sezen Aksu'nun kaseti bugün 1,5 milyon satıyor, yani nispeten başarısız olan en son kaseti "Deli Kızın Türküsü" bile 750 bin satmış ki, en iyi kasetlerinden biri değil.

İ. SAVAŞIR: Ama bunlar girdiği zaman araya, niye sonuç Ümmü Gülsüm değil de, Sezen Aksu'dur meselesini açıklamak için musiki inkılabını hesaba katmak zorundayız?

B. AYVAZOĞLU: Türk pop müziğinin patlamasında bu musiki inkılabının sebep teşkil ettiğini, onun tabii bir sonucu olduğunu mu düşünüyorsun?

İ. SAVAŞIR: Aldığı biçim için düşünüyorum bunu. Elbette araya patla-

mayı mümkün kılan sermaye birikimi, dünyadaki sermaye hareketlerinin, teknolojik gelişmelerin kültür sanayiini belli bir önem derecesine getirmiş olması giriyor. Yani bu tamamen sermaye hareketleri ile ilgili bir şey.

B. AYVAZOĞLU: Ben şöyle düşünüyorum; sizin dediğiniz gibi tabii bir sonuç değil de, bugün isimlerini zikrettiğimiz Sezen Aksu olsun, Kayahan olsun, Yeni Türkü olsun bunların temsil ettiği müzik sentezinde o inkılapların oldukça payı vardır. Bu kaçınılmaz bir şey, vakıa olarak ortada durduğuna göre etkili olmaması düşünülemez. Arabeskte de payı vardır bence, Orhan Gencebay'ın o hakikaten mükemmel orkestrasyonlarında örneğin. Batı müziğinin, senfonik müziğin etkisidir bu.

C. BEHAR: Orhan Gencebay bugün bir arabesk klasiğidir artık. Münir Nurettin gibi huşu içinde dinlenir bir adam haline gelmiştir.

B. AYVAZOĞLU: Orkestrasında Batı müziği sanatçıları çalıyorlar, biliyorsunuz.

C. BEHAR: Tabii, stüdyoda imal ediliyor artık müzikler.

B. AYVAZOĞLU: Ortada bir vakıa varsa onun belli bir şekilde, etkilememesi düşünülemez. Ama onun tabii bir sonucu olarak algılanabilir mi, bu konuda benim tereddütüm var. Ama hayır, kesinlikle yoktur, değildir, demiyorum.

C. BEHAR: Şu soru sorulabilir mi: Türkiye'de müzik nereye gidiyor? Bu soru bana bundan 3 sene kadar önce, acılı-acısız arabesk tartışmaları sırasında sorulmuştu. Türkiye'de müzik dünyası nereye gidiyor? Benim verdiğim cevap da şuydu: Türkiye'de müzik dünyasının nereye gittiği sorusuna ancak falcılarla kâhinler cevap verebilir. Bu konuda herhangi bir öngörü veya yönlendirme yapmak doğru olmaz ve bütün yönlendirme ve öngörüler zaten büyük ölçüde yanlış çıkmıştır, diye bir cevap vermiştim. Ama bu soru sorulduysa şu yüzden sorulmuştur; Türkiye'de müzik dünyası bir anarşi ve kargaşa içindedir, hareket noktasıyla sorulmuştur. Bir müzik dünyasında kargaşa ve anarşi olabilir mi? Bu ne anlam taşır?

S. SÖKMEN: Düzenlemek gerekir!..

C. BEHAR: Bir düzensizlik var müzikte. Ama bu anarşi değil, zenginliktir.

B. AYVAZOĞLU: Tabii, kafalarda onu dizayn etmek gerektiğine dair peşin hükümler var.

İ. SAVAŞIR: Anarşi kötü bir şey değildir. Tam sosyal demokratça bir tavırla cevap vereyim: Piyasanın anarşisini düzenlemek mümkündür – burda devletçe dizayn etmeyi kastetmiyorum. Önlemler almak mümkündür; bunun ipuçlarını da sen çok iyi verdin kendi konuşmanda, Dar-ül Elhan modeli... Bugün ciddi kültür politikası olan bir iktidar olsa müzik konusunda ilk yapması gereken nedir? Aynı konservatuarda insanlara birden fazla müzik terbiyesi vermektir. Bu derinleştirecektir müziği – derinlik ne anlama geliyor, buna girmeyelim şimdi. Birincisi, daha zengin müzik birikimlerinden yararlanan, beslenen müzik kuşağının yetişmesi önemlidir. İkincisi, habire pop örneklerden konuşuyoruz, Türkiye'de araştırmacı çalışmalar da var. Çok az satılmış bir kasetten örnek vereyim: Serdar Ateşer'in kaseti bence çok önemli bir kasetti. Mozaik'in kimi araştırmaları bence önemli şeyler. Mozaik'in çoğu çalışmalarını ben beğenmiyorum ama tırnaklarıyla kazıdıkları yeri önemli buluyorum; birden fazla müzik geleneğinin ortasında ve ticari anlamda çok doğrudan karşılığı olmayacak sesleri aramalarını. Böyle araştırmalar da "anarşi"ye katkıda bulunan şeyler. Türkiye müzik piyasasında müzikten bahsediyorsak bir ucunda Sezen Aksu, Kayahan varsa diğer ucunda da Serdar Ateşer, Mozaik var.

C. BEHAR: Türkiye'de müzik dünyasında herhalükârda çok büyük bir gerginlik, bir tansiyon var – bunu sürekli algılayabiliyorum, hissediyorum.

B. AYVAZOĞLU: Buna sosyolojik manada hareketlilik diyebilir miyiz? Anarşi değil de, bir hareketlilik var müzik dünyasında. Belki bereketli bir hareketlilik bu. Şu anda içinde bulunduğumuz için neler olup bittiğini tam algılayamıyoruz ama bu hareketlilikten, kargaşa gibi, anarşi gibi görünen bu hareketlilikten değişik bir oluşum çıkabilir. Belki öyle bir oluşumu yaşıyoruz şu anda.

İ. SAVAŞIR: Ben sizin dediğinize çok yakın şeyler hissediyorum şu sıralar.

C. BEHAR: Evet, ancak bunun durulmasını, durulacağını beklemek de belki bir yanılsama, bir yanılgı.

B. AYVAZOĞLU: Bakın, meselenin şöyle bir yanı da var; mesela Kayahan diyorsunuz, Sezen Aksu diyorsunuz, bunların müziğinde arabesk de

var, Türk musikisi dediğimiz musiki de var, Batı müziği de var, Amerikan popu da var. Yani bu kendiliğinden oluşan bir sentez. Hiçbirisi de şuurlu olarak böyle bir sentezin peşinde gitmiyor. Belki bir arzu var ama bu iki ayrı şeyi yan yana getirip oldu, demek değil; kendiliğinden bir oluşum var...

İ. SAVAŞIR: Ama çok bilinçli bir yanı da var; mesela ben Onno Tunç' un modern müzikle, ticari beklentilerle Batı tekniği arasındaki dengeyi çok bilinçli gözettiğini düşünüyorum.

B. AYVAZOĞLU: Ama bir şey olgunlaşıyor, bunun sonucunda ortaya çıkıyor.

C. BEHAR: "Olgunlaşacak", "durulacak" bu kelimeler bizi yine olmadık yeni bir senteze götürüyor. Oysa belki sentez olması gerekmiyor. Belki bu çeşitlilik, bu hareketlilik, bu gerilim varlığını daha çok uzun süre devam ettirecek. Var bu gerilim, Doğu-Batı, Avrupa-Akdeniz ve İslam-Avrupa gerilimi nasıl sosyolojik düzeyde, politik düzeyde varsa kültür ve müzik düzeyinde de var. Uzun süre de olacak; yani nihai sentez, nihai kimlik, nihai müzikal kimlik belki hiçbir zaman ulaşılamayacak bir şey; bu da belki bereketli bir şeydir, hayıflanılması gereken bir şey değildir belki...

B. AYVAZOĞLU: Eskiden de vardı da, iletişim araçlarının bugünkü yaygınlığı olmadığı için karşı karşıya gelmiyordu bunlar. Müzikler karşı karşıya gelmiyordu...

İ. SAVAŞIR: Nihai bir sentez anlamında değil ama galiba sana şu anlamda katılmıyorum: Yunus Emre Oratoryosu dedim, Ulvi Cemal'in Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü de ekleyebilirim, o dönemde kaç eser var ki, Kemalist hareketliliğin sahiden olgun estetik ifadelerini oluştursun? Bütün seçenekler denenmiş... Ulvi Cemal'in çok-seslendirdiği halk türküleri değil – o Köroğlu falan filan müptezel ürünlerdir bence. Ama bunlar denenip denenip bir yere geliyor ki, nihai değil ama, olgun bir estetik ürün ortaya çıkıyor. Bence '80'den sonra yaşanan hareketlilik de şu ara kendi olgun ifadesini aramaya başladı. Sezen Aksu buna çok yaklaşmış müziklerden biridir –Sezen Aksu adı altında her ne arıyorsak; Onno Tunç'un müziği belki – oralarda gerçekleştirilen şey bence önümüzdeki yıllarda sahiden olgun bir müzikal ifadeyle karşılaşacağımızı düşündürüyor. Buna iyimserlik de istersen, ama bana sanki oraya doğru yaklaşıyoruz gibi geliyor. Bu gerili-

min çözüleceği anlamında söylemiyorum ama bir 15, 20 yıllık hareketliliğin sonucu olan bir ifade biçimi bulunabilecekmiş gibi geliyor.

B. AYVAZOĞLU: Mümkündür bence de, ama gelecekle ilgili ne söylersek söyleyelim kehanet olacaktır.

C. BEHAR: Son bir şey daha, demin bir konuya atıfta bulunmuştunuz Beşir Bey, daha sonra konuşuruz demiştik. Bütün bunlar olup biterken, yani 1920 ile 1990 küsurlar arasında Geleneksel Türk Musikisi'ne ne oldu? Bu müziğe bugün ne ölçüde yaşayan bir müzik olarak bakabiliriz? Ve ne ölçüde müze, muhafaza, tarih ve bilim konusu olması gereken ve sadece bunlar olması gereken bir müzik türü olarak bakabiliriz? 1976'dan bu yana bu müziğin eğitimi de yapılıyor; iyi veya kötü, ama eğitimi yapılıyor birtakım konservatuarlarda. Ama bu geleneğe ne oldu? Bu gelenek kendini nasıl yeniden üretti veya yeniden üretebildi mi? Bu müzik yaşıyor mu, nasıl yaşıyor? Yaşıyorsa ayakta mı yaşıyor, sürünerek mi yaşıyor? Kimin için yaşıyor? Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

B. AYVAZOĞLU: Ben Klasik Türk Musikisi dediğimiz musikinin kendini üretemediği, bir noktada kaldığı kanaatini taşıyorum ama bu yaşamadığı manasına gelmiyor bence. Hayatiyetini üzerindeki bu baskı dolayısıyla –az önce geleneğin baskı altında nasıl sonuçlar verdiğine dair bir örnek vermiştim – bulabildiği çatlaktan aykırı filizler vererek sürdürüyor. Mesela TRT'nin "Türk Sanat Müziği" diye adlandırdığı müzik, bence bu hayatiyetin aykırı bir biçimde, çarpık bir biçimde bir yerden fışkırışıdır. Arabesk de bir yönüyle böyle yorumlanabilir ama çok daracık bir çatlaktan çıkmış bir filiz olarak görülebilir, yani kendini üretemeyen ama hayatiyetini belli biçimlerde devam ettiren bir musiki diyorum ben. Ama bu musikinin bir de geçmişi var, geçmişiyle bence yaşıyor hâlâ; müzede yaşıyor, ama müzede yaşayan bir şey de bir değerdir, Beethoven gibi, Beethoven ne kadar yaşıyorsa, Bach ne kadar yaşıyorsa o kadar... Ve bu musikiyi hâlâ, sadece İstanbul'da devlet korolarında falan değil, Anadolu'nun her yerinde seven, icra etmeye çalışan insanlar vardır. Ben Sivaslı'yım, bakıyorsunuz, adam saatçi, tanbur çalıyor, hayretlere düşersiniz. Bir Saatçi Hüsnü Emmi vardı Sivas'ta, tanbur çalardı ve Tanburi Cemil'in taş plakları vardı ve Hüsnü Emmi'nin talebeleri vardı. En azından amatör seviyede icra eden, bu musikinin takipçisi olan, plak koleksiyonu yapan insanlar var. Elazığ'da var, Bayburt'ta, Erzurum'da, her yerde. Yani o geçmiş musiki birikimimize gönülden bağı olan, onu geçmiş biçimiyle de olsa devam ettiren gruplar var. Ayrıca sürekli korolar kuruyorlar, korolara insan bulunuyor demek ki, in-

sanlar bu işle uğraşıyorlar. Yani belli ölçüde yaşayan bir musiki, buna büsbütün ölmüş diyemeyiz.

C. BEHAR: Bütünüyle ölmüş diyemeyiz ama bu geleneğin doğrudan devamı olan ve o geleneğin bir parçası olarak hemen algılayabileceğimiz eser bestelenmediği için, o anlamda. Bugün kim Beethoven besteliyor? Kimse bestelemiyor. Kimse Wagner bestelemiyor ya da besteliyorsa bile bunlar sadece pastiş niteliği taşıyor. O açıdan o gelenek bir anlamda bitmiştir diyebiliyorum ben; müzede, tarihte ve bilimde yaşıyor çünkü bu müziğin anlamlı bir dinleyici kitlesi var, anlamlı icracıları var ve önemli sayıda amatörleri var. Şöyle bir parantez açayım, Geleneksel Türk Müziği (klasik Türk müziği) her zaman bir şehir müziği olmuştur. İstanbul başta olmak üzere Edirne, Selanik, Bursa, İzmir, Erzurum, Amasya, Antep gibi şehirlerin müziği olmuştur. Dolayısıyla bu tür nüveler her zaman şehirlerde mevcut olmuştur. Bu müziğin de zaten 60 milyon insana veya Türkiye Cumhuriyeti'nin halkının bütününe veya Osmanlı mülkündeki halkların bütününe hitap etmesi hiçbir zaman beklenmiyordu. Onun için bu müziğin savunucuları da bazen böyle bir yanılsama içinde bulunuyorlar, bu tarihsel gerçeği de unutmamak lazım. O anlamda bu müzik yaşıyor diyebiliriz, o çerçevede, o anlamda.

İ. SAVAŞIR: Bu dediklerinize katılıyorum. Bir ekleme: Neyzen Kutsi Ergüner Peter Gabriel'in, Jean Michel Jarre'ın müziğinde de yaşıyor, filiz sürüyor. Beğenelim beğenmeyelim postmodern bir globalleşme içinde de yaşıyor bu müzik.

C. BEHAR: Kutsi'yi bırakın daha bundan on beş, yirmi sene önce Aka Gündüz Kutbay, Tuna Ötener, adını unuttuğum bir saksafoncu ve Okay Temiz'le "Orientwind" diye bir caz topluluğu kurdukları zaman çok güzel konserler verdiler ve iki tane çok güzel kaset/plak yaptılar. AKM'de konserler veren, yeri göğü inleten...

B. AYVAZOĞLU: Ayrıca Balkanlar'da da yaşıyor az çok bu müzik; Yunan müziğinde, Makedonya müziğinde yaşıyor.

İ. SAVAŞIR: Peter Gabriel'in ve Jean Michel Jarre'ın adlarını anmam, Türk olmaktan çıkarmak için ve büyük bir ihtimalle hayatiyetini en çok borçlu olacağı filiz de burası olacak. Bu da paylaşım iddiası oluyor.

B. AYVAZOĞLU: Klasik üslupta eser besteleyen sanatçılar da var; me-

sela Cinuçen Tanrıkorur. Ayinlerini dinlediniz mi, bilmiyorum. Ayrıca Hollandalı Wouter Swest adlı bir etnomüzikoloji uzmanıyla tanışmıştım, Türkiye'ye gelmişti. Bir makam tertip etmiş, Türki-i Basit mi, neydi... Yani Türk musikisi şaşırtıcı bir şekilde bir yerlerde yaşıyor. Ben ayrıca geleneklerin yok olmadığını düşünüyorum. Herhangi bir şekilde bir yerden bir gün çıkacağını, yaşadığını, hayatiyetini bir yerlerde sürdürdüğünü düşünüyorum.

Metis Edebiyat Sonbahar 94

Kaf Dağının Önü
Murathan Mungan

Murathan Mungan'ın yeni hikâye kitabı, "Suret Masalı", "Gece Masalı" ve "Kağıttan Kaplanlar Masalı" adlı üç hikâyesini bir araya getiriyor. Okur, sürprizlerle dolu bu güzel kitapta kendisinden çok şey bulacak. Henüz Murathan Mungan'ın hikâyeleriyle tanışmadıysanız *Kırk Oda, Cenk Hikâyeleri, Son İstanbul, Lal Masallar* ve şimdi yeni yayınlanan *Kaf Dağının Önü* nefis bir okuma yolculuğu için sizi bekliyor.

Yerdeniz Büyücüsü
Ursula K. LeGuin
Çev. Çiğdem Erkal İpek

Ursula LeGuin'i *Mülksüzler* adlı romanıyla tanıyor olmalısınız. LeGuin çağımızın en önde gelen bilimkurgu yazarlarından biri; en önde gelen sosyoloğu, antropoloğu ya da en büyük masalcısı demek de mümkün. Yazar, kitabı için şunu söylüyor:
"Sanırım *Yerdeniz Büyücüsü*'nün en çocuksu yanı, konusu: Büyümek. Büyümek, benim yıllarımı alan bir süreç oldu; bu süreci oluzbir yaşımda tamamlanabilirse; o yüzden de çok önemsiyorum. Çoğu genç de önemser. Ne de olsa esas işleri budur: Büyümek."

Harun ile Öyküler Denizi
Salman Rushdie
Çev. Yurdanur Salman

Salman Rushdie'den, büyüklerin de çocuk heyecanıyla okuyacağı bir kitap; Doris Lessing yazarın bu kitabı için şunu söylüyor:
"Bence Salman Rushdie gücünü her zaman sözcüklere, onların renk ve ağırlıklarına, biçim ve parlaklıklarına duyduğu sevgiden alıyor. Kimse, böylesine büyük bir hokkabaz ustalığıyla, böylesine büyük bir el hüneriyle oynayamaz sözcüklerle. Bunda şaşılacak bir şey yok; çünkü bu öykü Sinbad'ı, Binbir Gece Masalları'nı, Altın Post'u yaratan sihirli ülkeden geliyor."

Göçmüş Kediler Bahçesi
Bilge Karasu

Son olarak *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* adlı denemeleri yayınlanan Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* Metis'te yeni basım yapıyor. Bilge Karasu'ya bu kitapla başlayın mı demeli? Ancak *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nın Türkçe yazılmış en güzel metinlerden ve edebiyatımızın başyapıtlarından biri olduğu kesin.

Metis Yayınları

Güven Turan

Görünen Kentler den

Floransa

Gar'dan
Eylül'e iniyorsun
Kasımda

Çeke çeke geçiyorsun
bavulunu
Plazzia di Santa Maria Novella
"Longfellow bu yapıda kaldı"
yazılı pirinç bir plakanın
yanından girip çıkıyorsun artık

İlk buluşmada
sevişmeye başlanan
bir kadın bu kent
bin tutkuyla
"Nasıl özlemişim seni
bilemezsin"

Duomo di Santa Maria del Fiore,
Palazzo Vecchio, Uffizi,
Santa Maria del Carmine,
Casa Guidi, Giardino di Boboli

Ponte Vecchio'nun
yanıbaşında bir
sokak kafesindesin

"Haydi gün kısaldı
iyice, bir kadeh
daha içki söyle
burada esmeye başladı
şu buz gibi yel
Arno'dan aşağı"

Her yerde o
büyük selin kartpostalları

Fiosolo hangi tepede
ya Villa di Castello

'Scusa!'
Kaç günlüğüne gelmiştin
bu kaçıncı gün
hatırlıyor musun?

Görünen Kentler'den

Eskişehir

Telaş içinde
binilen
ağır ağır inilen
karantina sarısı bir
gar

Tozlu bir
hemzemin geçit

Cer atölyesi
raylardan bir
rüzgârgülü

Böyle yaşadın bu kenti
yıllar yılı

İçinde ilk kaldığın gece
ve günleri
ağır bir ameliyatın
izleri gibi taşıdın

Bir sabah
çok erken bir saatte
bir nisan sabahı
Kampüs'ün Japon Bahçesi'nde
başını göğe kaldırdın
bir kartalın döne döne yükseldiğini
gördün
pençeleri arasına almış güneşi

Affettin.

19. YÜZYIL OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA RESMİ MÜZİK

Selim Deringil

Geleneksel olarak müziğin devletin ihtişamını vurgulayıcı bir unsur olarak kullanımı herhalde bütün kültürlerde mevcut olmuştur. Ancak, 19. yüzyılda, özelikle Avrupa'da, törenselliğe, devletin gücünün plastik öğelerle dışa vurumuna, özel bir önem verilmeye başlanmıştır. Bazı önde gelen tarihçilerin "geleneğin icadı" (invented tradition) olarak tanımladıkları genel bir akımın bir parçasıdır bu akım. "Geleneğin İcadı"nı kavramın yaratıcısı Eric Hobsbawm şöyle tanımlamaktadır:

"Hızlı toplumsal değişim sonucunda toplumda 'eski' geleneklerin içine oturduğu sosyal örüntünün zayıflaması veya yok edilmesi [durumunda] tarihsel malzemenin tümüyle yeni dürtülere cevap veren geleneklerin icadı için kullanımı."[1]

Diğer bir deyişle, eski geleneklerin yeni ihtiyaçlara göre devşirilmeleri veya düpedüz yenilerinin icat edilmeleri.[2] Resmi müzik de bu çerçeve dahilinde değerlendirilebilir. Milli marş olgusu Fransız Devrimi'nden hatta 19. yüzyılın başlarından önce pek ortalıkta görülmez. Kuşkusuz, İskoç kabilelerinin savaşçıları gaydalarının eşliğinde savaşa giderken, veya Osmanlı mehteri askeri coştururken müziğin moral kamçılayıcı bir araç olarak kullanımı söz konusu olmuştur. Ancak 1800'lü yıllarda müziğin bir milli duygunun tezahürü olarak milliyetçilik olgusuyla koşut olarak geliştiğini görüyoruz. Yani 1850'lere gelindiğinde, bir "God Save the Queen" (Tanrı Kraliçeyi Korusun) Britanya İmparatorluğu'nun yönetici sınıfından olanların gözlerini dolduracak, veya Amerikan İç Savaşı'nda güneyin yay-

1. Eric Hobsbawm ve Terrence Ranger (der.), *Invented Tradition* (Cambridge, 1983), s. 15. Bu yazının tasarımı konusundaki yardımlarını esirgemeyen ve geniş marş koleksiyonunu bana açan Prof. Dr. Cem Behar'a teşekkür ederim. Bu yazıda salt resmi müziğin devletin yeni simgeleri arasındaki yeri üzerinde durulacaktır. Yazarın müzik teorisi veya müzikoloji alanında hiçbir iddiası yokur.

2. Bugün içinde yaşadığımız dünyada da buna artık alışmış olmamız gerekir. Bir ANAP milletvekilinin Manisa mesir macunu şenliklerine "pırıl pırıl yeni geleneklerimizden" tanımını getirdiğini hatırlayalım.

van şiveli delikanlıları "Dixie" eşliğinde ölüme gideceklerdir. Özellikle yaratılan "Hayali Cemaatler"de bir sürü birbirini tanımayan insanın aynı anda aynı milli marşı terennüm ederken duydukları birlik ve birliktelik duyguları, aslında kurgulanmış bir varlık olan ulus devletin gerçekleşmesinde büyük bir rol oynayacaktır.[3]

Osmanlı'da Resmi Müzik

Osmanlı devletinde de marş ve askeri muzıka olgusu, modernleşme çabalarının bir ürünü olarak gündeme gelmiştir. II. Mahmud tarafından kurulan ilk Muzıka-i Hümayun, o padişahın bilinçli Batıcılığının bir parçası olmuştur. Yeni yaratılan Asakir-i Mansureyi Muhammediye kuvvetlerinin bir unsuru olarak, Enderun mektebinin mensupları tarafından oluşturulan bu muzıkanın başına önce Istanbul'da bulunan Monsieur Manguel getirilmiş, ancak hizmeti yeterli görülmediği için azledilmiştir. Bunun üzerine Sultan, o dönemde musiki alanında ünleri en üst seviyede olan İtalyanlar'a başvurarak Sardunya Dükalığı'ndan kendisine bir besteci tavsiye edilmesini istemiştir. Bunun üzerine ünlü operacı Gaetano Donizetti'nin kardeşi, Giuseppe Donizetti, "Osmanlı Muzıkalarının Eğitmeni" olarak İstanbul'a gelmiştir.[4] Donizetti'nin bestelediği *Mahmudiye Marşı* milli marş yerini alacak ve bundan sonraki her padişah da adına bir marş besteleterek bu yolda yürüyecektir. Giuseppe Donizetti, "Donizetti Paşa" olacak ve talebeleri üzerinde, "icabında kırbaç kullanma hakkı" dahil çok büyük yetki sahibi bulunacaktır.[5] Bu ilk bando, çağdaş bir monarşinin hükümdarı imajını vermeye çalışan II. Mahmud tarafından, yabancı devlet adamlarına verilen yemeklerde, padişahın muhtelif teftiş ve halka görünüşlerinde, resmi şenliklerde görevlendirilmiştir. Sık sık askerin şehir içinde muzıka eşliğinde yürüyüş yapmaları, şehir halkının büyük çoğunluğunun ilk defa Batı müziğiyle tanışmaları demek oluyordu.

Mahmud'un "icat ettiği geleneği" oğlu Sultan Abdülmecid de sürdürmüştür. Onun da döneminde görev başında bulunan Donizetti Paşa, *Mecidiye Marşı*'nı besteleyecektir. Ayrıca bu dönemde zuhur eden Kırım Savaşı nedeniyle bir *Kırım Marşı* bestelenmiştir. Abdülmecid'in özel hekimi Dr. Spitzer, padişahın kır gezilerinde çadırından "opera parçaları hatta

3. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler* (Metis Yayınları, İstanbul, 1993).

4. Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 5, s. 1216.

5. *A.g.e.*

Fransızlar'ın milli marşı"nın sedaları geldiğini yazmıştır.[6] Her ne kadar Giuseppe Donizetti kardeşi kadar yetenekli bir müzisyen değilse de, askeri muzıkanın repertuarına opera uvertürleri ve halkın da benimseyebileceği kolay parçalar almıştır. Donizetti ayrıca bandocuların eğitimlerine de büyük bir önem vermiş, bu konuda padişahtan destek görmüştür. Bu dönemde ünlü besteci Franz Liszt, 1847'de Donizetti'nin *Mecidiye Marşı*'na bir parafraz bestelemiştir.[7]

Bunu 1849 yılında Johann Strauss izlemiş, Sultan Abdülmecid'e bir bestesini ithaf etmiş ve padişah tarafından bir yüzükle ödüllendirilmiştir.[8]

Donizetti'nin 1856'da ölümünden sonra saray bestecisi olarak bir başka İtalyan, Callisto Guatelli, onu izlemiştir. Ancak Sultan Aziz Batı musikisine fazla düşkün olmadığı gibi, halka karşı popülist bir tavır takınarak, bu pek de benimsenmeyen müzik türünü geri plana çekti. Ancak, donanma ve orduya verdiği önem nedeniyle, bandonun kalitesi yükseltildi. Bunun üzerine Guatelli Sultan Abdülaziz'e *Aziziye Marşı*'nı bestelemiş ve beğenildiği için de Paşa rütbesine yükseltilmiştir.[9]

Abdülhamit dönemine gelindiğinde artık ikinci nesil resmi müzisyenlerden söz edebiliriz. Mahmut Gazimihal'den de öğrendiğimize göre bu dönemde Sultan muzıkanın "Batılı muzıkalarla rekabet edecek dereceye gelmesini" emretmiştir.[10] Abdülhamid döneminde milli marş olarak kullanılan *Hamidiye Marşı*'nın da Guatelli tarafından bestelenmiş olması ihtimal dahilindedir. Bu dönemde de Sultan'a ithaf edilen marşlar olmuştur. Bunlardan biri Dikran Çuhacıyan'ın bestelediği, *Grande Marche*'dır. Bu marşın sözleri şöyledir:

"Şehinşahi Aali-i tebar (Şahların şahı yüksek soylu)
"Hakan-ı Cem-i İktidar" (Bütün gücü elinde tutan)
"Sultan Hamid-i keamkar" (Başarılı ve kutlu Abdül Hamid)
"Tahtında olsun ber-karar" (Tahtında devamlı bulunsun)
"Kim mülkünü ikdam eder" (o ki mülkünü kalkındırır)
"İhyasına leyl-ü nehar" (ihyasına gece gündüz çalışır)
"Her gün ahd-u şevketi" (her gün gücü ve kuvveti)
"Behçetle bir subh-u behar" (parlak bir şafak gibi doğar)

6. *A.g.e.*, s. 1217.

7. Etem Üngör, *Türk Marşları*, Türk Kulturunu Araştırma Enstitüsü, seri IV, sayı A.3 (Ankara, 1965), s. 90-115. Ayrıca bkz. Mahmut R. Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi* (İstanbul, 1955), s. 84. Her iki kaynak için de Cem Behar'a teşekkür ederim.

8. Üngör, s. 74.

9. Aksoy, *a.g.e.*, s. 1220-21.

10. Mahmut Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, s. 84.

"Ba ferru ikbal i mezid" (Her zaman talihin yaver gitsin)
"Binler Yaşa Sultan Hamid".[11]

Abdülhamid'e atfedilmiş bir diğer marş da, Mademoiselle Laurette Rosette tarafından bestelenmiştir.[12]

İsmail Hakkı Bey'in Abdülhamid'in bayramını tebrik etmek için bestelediği bir marşın da nakaratı şöyledir:

"Saye-i Şahane'de her bir fünun oldu numun"
"Nev be nev buldı terakki bunca tedris fünun"
"Eylesün Rabbim Seni ekdardan daim masun"[13]

Yukarıdaki dizelerde Abdülhamid'e hoş görünmek isteyen Hakkı Bey, bunu da padişahın eğitime verdiği önemi ön plana çıkararak, "fünun" redifinin tekrarıyla işlemiştir.

Resmi müzik 19. yüzyılın devletleri protokolünde giderek daha da belirgin bir rol almaya başlamıştır. Bu yüzyılın en görkemli temaşalarından olan "Dünya Sergileri"nde de muhtelif devletlerin malları sergilenir ve bir yandan da bu devletlerin bugünkü tabirle "tanıtımı" yapılırdı. Bu sergilerin en ihtişamlısı 1893 Chicago Sergisi olmuştur. Burada oldukça büyük bir "pavyon" açan Osmanlı devletinin "milli marşı" olarak *Hamidiye Marşı*'nın çalınması Muzika-i Hümayun Nezareti'ne emredilmiştir.[14]

Marş bestelemenin çok prestijli bir uğraş haline gelmesinin en iyi göstergesi, bizzat şehzadelerin marş bestelemeleridir. 1894'te Abdülhamid'in veliahtı Burhaneddin Efendi donanma için bir "Marş-ı Ali" bestelemiştir. Bu marşın "ara sıra efrad-ı bahriyeye çaldırılması" konusunda 3 Mart 1894'te Saraydan İrade çıkmıştır.[15]

Sözsüz bu marşın notaları günümüze kadar gelebilmiştir.[16]

11. Dicran Tchohadjian, *Grande Marche Tres Humblement Dediee a Sa Majeste Imperiale le Sultan Abdul Hamid Han Empereur des Ottomans*. Compose specialement pour le journal "Malumat". Cem Behar koleksiyonundan.

12. Mlle. Laurette Rosette, *Chant Turc, Vive le Sultan*, Supplément du Journal Malumat. Sözsüz marş. Cem Behar koleksiyonundan.

13. Chant Turc, composé par Hakkı Bey, "Sa'id Ola İd-i Şerifin Padişahımız Çok Yaşa" *Supplement du Journal Malumat*. Cem Behar koleksiyonundan.

14. Başbakanlık Arşivi (BBA) Yıldız Mütenevvi Maruzat 76/35, 13 Mart 1309/26 Mart 1893.

15. BBA Yıldız Mütenevvi Maruzat, 91/61 25 Şaban 1311/3 Mart 1894.

16. Grande Marche de Son Altesse Le Prince Impérial Burhaneddin Effendi. Cem Behar koleksiyonundan.

Simge Olarak Müzik

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde Osmanlı Devleti ile Almanya İmparatorluğu arasındaki yakın ilişkiler resmi müzik alanında da kendini göstermiştir. Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm'in Sultanahmet Meydanı'nda 1901'de Sultan Abdülhamid'e armağan ettiği Alman Çeşmesi'nin açılış merasiminde Alman ve Osmanlı muzıka heyetleri karşılıklı hünerlerini sergilemişlerdir. Bu vesile ile Alman muzıkacıları ileride ellerinde bulundurmak üzere Marş-ı Hamidi'nin notalarını istemişlerdir. Bu mektup ilginç olduğundan aynen aktarmayı uygun gördük.

Dersaadet Merkez ve Birinci Fırka-i Hümayunu Kumandanlığı

Almanya İmparatoru Hazretleri tarafından inşa olunan çeşmenin resm-i küşadında ol babda şeref tebliğ kılınan emr-i Ferman-ı Hümayun'u Hazret-i Şehinşahi mantuk-u münifine tevfikan hazır bulundurulmuş olan Birinci Muzıka Bölüğü zabitine hitaben Bavyera Kralı'nın on sekizinci alayı muzıka muallimi (Bernard Walder) imzasıyla zabit-i mümaileyh'e varid olan ve aynen ve maen arz ve takdim kılınan mektubun hülasa-i tercümesi ber veche zir-i arz olunur.

Tercüme

Imparator Wilhelm Hazretlerinin Dersaadetde inşa etdirdikleri çeşmenin icra kılınan resm-i küşadında hazır bulunan askeri muzıka bandosu muallim zabitine.

Refik-i Muhterem Efendim,

İmparator Haşmetlu Wilhelm Hazretlerinin Dersaadet'de inşa etdirdikleri çeşmenin meserretle telakki olunan resm-i küşadının icrasında bandonuz tarafından terennüm olunan Hamidiye Marş-ı Alisi notasına askeri muzıkası bulunmak ve Marş-ı Ali-i mezkur bizce de mukaddes olmak münasebetiyle ihtiyacımız derkar olmasıyla mezkur Marş-ı Ali matbu notasının veyahud bir suret-i müstensiha-i sahihasının tarafımıza sür'at-i irsaline ibzal-i inayetleri ricasıyla arz-ı selam ve ihtiram olunur. Fi 1 Şubat 1901.

İmza

Bernard Walter, Bavyera Kralı'nın On Sekizinci (Prens Ludwig Ferdinand Alayı Muzıka Muallimi). Almanya (Landau)dan.[17]

17. BBA Yıldız Mütenevvi Maruzat 211/56.

Almanya ile ilişkiler İttihat ve Terakki döneminde daha da sıkılaşarak devam edecektir. Bu tablonun içinde askeri muzıkaların da rolünü aydınlatması bakımından Enver Paşa'nın 1911'de Berlin'den "Ağabeyim" diye hitap ettiği birine yazdığı şu mektup da oldukça ilginçtir.

1911 Ağustos 29 *Muhterem Ağabeyim Efendim*

Arz-ı İhtiram için bir vesile çıkmasa hissiyatımı ihzara yol bulamıyacağım. Şimdi de burada İstanbul harikzedeganı (yangınzedeler) menfaatine Osmanlı adat (adetler) ve masnuatını (sanat eserleri) Berlinlilere gösterecek bir şey yapmak için Osmanlı ve Almanlardan bir hey'et var. Geçen sene bu yolda başka bir maksad için yapılan bir müsamereden seksen bin mark hasılat alınmış idi. Şimdi bu hey'etin bizden istediği İstanbul'dan bir askeri muzıkası göndertmek, kendi güzel elbisesiyle yakışıklı kayıkcılarla iki üç kayık celb etmek, sonra malumat-ı Osmaniye ve şarkiye ile buradan tahminen tayin edeceğimiz eşyadan göndertmek. Bunlar için bütün mesarif bu heyet tarafından tesviye olunacakdır. Maksadın iyiliğine ve harikzedegana çok menfaat temin edeceğine nazaran bu kabil-i icra olan hususların teminatı mümkün olup olamıyacağının lütfen bir an evvel iş'arını rica ederim. Ellerinizden öperim. Enver.[18]

Yukarıdaki iki mektuptan resmi müziğin o dönemdeki işlevi ve toplumsal zihniyetin içindeki yeri hakkında ne öğrenebiliriz?

Birinci mektupta Alman bandocu Bernard Walter Osmanlı meslektaşına yazmaktadır. Bir kere Bernard Walter'in muadilinin artık Osmanlı yapısında varlığı gayet normal sayılmaktadır, diğer bir deyişle resmi müzik konusunda Osmanlı ile Almanya arasında bir sembolik eşitlik söz konusu olmuştur. Amaçlanan da tam budur: modernleşme ve çağdaşlaşmanın bir simgesi haline gelmiş olan resmi müziğin ve diğer simgelerin (bayrak, arma, sergi, vs.) sayesinde Batı'nın karşısında onun anlayabileceği bir imajla durmak. Dikkat edilirse muhterem Walter, *Hamidiye Marşı*'nın notasını "bizce de mukaddes" olduğu için ve "İleride lazım olur" zihniyetiyle istemektedir.

Aynı şekilde Enver Paşa'nın Berlin'de ataşemiliterlik günlerinde Almanlar'ın karşısına "yakışıklı ve kendine mahsus kıyafetli" Osmanlılar'ı

18. Edhem Eldem koleksiyonundan. Bilindiği gibi Enver Paşa'nın ağabeyi yoktu, ancak bazen Talat Paşa'ya "Ağabey" olarak hitap ettiği bilinir. Bu mektubun kime yazıldığı bu aşamada kesin olarak bilinememektedir.

bando ve kayıkçı olarak çıkarmayı amaçlaması gene bu çağdaşlık arayışı söyleminin bir parçasıdır. Enver'in de, (belki de bilinçsiz olarak) bir eşitlik, bir eşdeğerlilik arayışı içinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu çabaların bir mahsulü olarak 1917'de Osmanlı Askeri Orkestrası'nın Orta Avrupa'ya bir turneye çıkması özellikle Talat Paşa'nın ısrarları sayesinde gerçekleşmiştir. Ancak, Viyana, Berlin, Dresden, Münih ve Peşte'de Wagner ve Beethoven'in anavatanında konser veren hazırlıksız Osmanlı müzisyenleri alay konusu olmuşlardır.[19]

Bu arada Batı kaynaklı resmi müziğin salt imparatorluğun "dış vitrinine" yönelik olmadığını da belirtmekte yarar vardır. Her sene Sultanın mukaddes geleneksel hediyelerini Hicaz'a götüren *Sürre Alayı* başlıca şehirlere her giriş ve çıkışında askeri muzıkayla karşılanır ve yolcu edilirdi.[20] Aynı bağlamda Yemen'in dağlarında vazife yapan Osmanlı birliklerinin arasında bandocular önemli bir yer tutar, sık sık konserler verdirilirdi.[21]

Sonuç Yerine

Sonuç olarak, resmi müzik alanı kuşkusuz Osmanlı devletinin çağdaşlaşma çabalarının en önemli boyutlarından değildir. Ne askeri reformların hayatiyeti, ne de kurumsal ve siyasal evrimin uzun vadedeki önemi yanında mehterden muzıkaya geçişin çok da büyük bir ağırlığı olamayacağı açıktır. Ancak, bir toplumun kendi kendini nasıl gördüğü söz konusu olduğu zaman o toplumun resmi müziği önemli ipuçları vermektedir.

Kuşkusuz Muzıka-i Hümayun'un Beethoven veya Handel icraları çok başarılı olmamıştır. Ancak bu muzıkaların kuruluşu zaten estetik kaygılardan kaynaklanmamakta, daha çok işlevsel bir amaç güdülmektedir. Yeni bir devlet geleneği yaratılmış ve bu müzik türünün tebadan vatandaşa geçiş sürecini yaşayan Osmanlı toplumunda birleştirici, mezc edici, bir etkisi olacağı ümit edilmiştir.

19. Mahmut R. Gazimihal, *Türk Askeri Muzikaları Tarihi*, s. 138.

20. Münir Atalar, *Osmanlı Devletinde Sürre-i Hümayun ve Sürre Alayları* (Ankara, 1991).

21. Brinkley Messick, *The Calligraphic State* (Berkeley, 1993), s. 131.

Haydar Ergülen

BAHÇELİ RİVAYET

siz bu kadar çok muydunuz, kimseniz yok mu
–ara sıra benzemek ister ya insan birine–
nasıl böyle kendinize benziyorsunuz
kimse artık o kadar benzemiyor kendine

bir de benzersiz oluşunuz var ki
ya sizsiniz şu hepimizdeki eksik
ya sizin yerinize çekiliyor gibiyiz
içimize böylece hepimiz birbirimiz

bir de bir bahçe gibi hatırlanma isteği
bir tesadüf de olabilir bir istek de
önemsiz bile olabilir, olmamış bile
olabilir mi, olabilirmiş, bir oluş,
ne demekse bir oluş: elma bir kuyu
kazandırır düştüğü yere, bahçe dağılır,
herkese bir üşüme kalır kendine düştüğünde,
evler yıkılır ve balkon kalır: kötülük
böyle yükseldi!

kötülük böyle yükseldi, siz kaybolmuş
bir mektup gibi açılacak birini arıyordunuz,
bir davet olan bahçeyi birinde arıyordunuz
kimse kimseyi çağırmaz, hiçbirimizin yeri
yok, bahçe dağılmak içindir şimdi
kalmadığı yerden: bahçede kötülük yoktu,
küsmek vardı, şahaneydi, ama siz
kimseyi küstüremediniz!

küsmek şahane, sıradan ve iyiydi
iyiliğin yerini alamayacak kadar
sahici olabilir bazen bir oluş: anılar
hiç rivayet edilmemiş gibi korunabilir,
acı herkese yetebilir, bu bahçede
kuşkunun da yeri yok, ne çıkar, şüphedeyim
dese de biri, olsun yine aldanacak bir şeyler çıkar,
unutulanlarsa bir kez olsun hatırlanmakla
yine unutulurlar, şapkasında
kiraz olmayan bir çocuk bile hatırlar
yazın bahçeyi dağıttığını, ama siz eski kirazı
gönderdiniz büyüdüğü bahçeye, bilseydiniz
kötülüğün tatile çıkmasından daha kötüdür
geri dönmesi, üstelik her şey dağılırken
iştah uyandırır kirazın biriktirdiği: kötülük
böyle döküldü!

Kötülük böyle döküldü, benim gözümden
kaçan bir bulut sizde yağmura sığındı,
şüphedeyim hâlâ, benim hikâyem bu
kadardı, yağmura kadardı, hem bahçeyi
tutuşturacak kadar ateşi yoktu kimsenin,
hem çoktunuz başka bahçeler gibi
kim kimden kaybolsa bir bahçe yayılır
ateş gibi, nerde bir bahçenin süslendiğini
görseniz, bilin ki başkasının bahçesi kül
altındadır, bu beni boğardı, kirazı boğardı, gül bile
boğabilir bir bahçeyi: elmayı saymıyorum!

elmayı saymıyorum, onun açtığı kuyularda
boğulanları da saymıyorum, anladım çoktunuz
ve gitgide az geliyordunuz kendinize
en çok kim varsa sizde, şimdi en çok
kimseniz ondan bakın, onun gibi bakın bize
ya sizsiniz bakıyoruz yüz yüze
ya sizsiniz herkes kendi yüzüne

bahçeyi sizden bildim, sizden indim
elmanın açtığı kuyudaki şiddete,
tadım yok sizden döküldüm, sizden
toplandım, dağılmadım ki hiç: terk etseniz de
kiraz bahçede kalmalıydı, kırdığınız ne varsa
bir parçası bendeydi, sizi bildiğim kadar
biliyorum şimdi de: benim sizden bilmediğim tek şey aşk oldu!

insan bağışlamak için seviyorsa birini
sevdikçe bağışlamaz mıydı kendini de
yokluğun bahçesi böyle derin
rüzgâr böyle girmişken içimize
terk edin içinizdeki kalabalığı ve söyleyin

sizin kimseniz yok muydu

1920'Lİ ve 30'LU YILLARDA "MİLLÎ MUSİKİ" ve "MUSİKİ İNKILABI

Füsun Üstel

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak kültür, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi haline getirildi. Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefledikleri topyekûn kalkınma hamlesinin en temel bileşkeni olarak algılamaları sonucunu verdi. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yüklendi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel/özerk kişi ya da kurumların inisiyatifine bırakılamazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinmelerine yanıt verecek "özgün" bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir "sentezin" oluşturulmasına çalışıldı. Öte yandan, özellikle tek parti döneminde kültür ve eğitim arasında kurulan doğrudan ilişki sonucunda kültür politikası hemen her zaman maarif politikasının uzantısında yer aldı. Kültür ve sanat, devletin "terbiye/eğitim" rolünün sınırları içine hapsedildi. Bu anlayışın kurumsal alandaki yansıması, kültürel yaratımın 1930'lu yılların ortalarına dek Maarif Vekaleti tarafından yönlendirilmesi oldu. Öte yandan, devletin kültürel alandaki doğrudan ve aracısız konumunun bir başka özelliği ise, Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze kadar uzanan sürede, söz konusu mevcudiyetin meşruiyetinin hiçbir biçimde sorgulanmaması, tam tersine eleştirilerin sürekli bir biçimde devletin yeterli bir düzeyde "müdahale" etmemesi doğrultusunda ifade edilmesiydi. Bu süreçte, kültürel alanın kimi aktörleri, birer "teba" konumuna indirgenmeleri sakıncasına sırt çevirerek devletten "medet" umar hale geldiler. Bu eğilim, siyasal elitlerin kültürel alan ve onun elitleriyle sıkı bir bağımlılık ilişkisiyle sonuçlandı.

Devletin kültür/sanat alanındaki baskın konumu özellikle müzik poli-

tikalarında açıklık kazandı. Devletin 1920'li yıllarla başlayan ve 1930'larda doruğuna varan bilinçli ve sistematik müdahalesinin temelinde hem müziğin kendi doğasından kaynaklanan, hem de devletin ona atfettiği bir dizi özellik bulunmaktaydı. Başka bir anlatımla müzik sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından "kolektif" olma özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılabın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araçtı. Öte yandan da "Batılı" bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırma açısından makbul bir "vitrin" oluşturmaktaydı. Başka bir anlatımla Osmanlı-İslam geçmişinden kopma sürecinde ve çeşitli toplumsal dönüşümlere hız kazandırıldığı bir dönemde, Kemalist yöneticiler ve onun organik aydınları söz konusu mirasa atıfta bulunan güçlü bir sanat kolunun varlığına karşı "Musiki İnkılabı"nı harekete geçirdiler. Böylece yeni cumhuriyetin sanat alanındaki en radikal tavrı iki noktada ortaya çıktı. Suretin yasak olduğu İslam geleneğine karşı kentlerin bağrına dikilen heykeller ve Osmanlı geleneğine karşı çıkarılan "milli musiki". Böylece yönetici kadrolar, toplumsal dönüşümü sağlarken, en temel iki duyuya, "görme" ve "işitme"ye yöneldiler. Bu süreçte Kemalizm'in son kertedeki pragmatizmi, estetik ve sanatsal yaratıma hâkim oldu.

Cumhuriyet'in kültür ve sanat alanında estetik kaygıları zaman zaman tali bir konuma indirgeyen pragmatizmi, sanat karşısında "tez" ve "terbiye"ye öncelik tanıyan realizmi Maarif Vekaleti'nin 28 Teşrinievvel 1930 tarihli "Mektep Temsilleri Hakkında Alınacak Tedbirlere Dair Talimatname"de açıkça görülmektedir. Öğretim kurumlarında sahnelenecek tiyatro eserlerinin konularına "Cumhuriyet'in mefkurelerine mugayir telkinler" ya da örf ve âdetlerle çelişen temalar temelinde sınırlamalar getiren söz konusu talimatnamenin gerekli "onay"ı alabilmiş oyunlara ilişkin yaklaşımı ise şöyledir: "Sırf mektepler için yazılmış bir veya iki perdelik küçük piyesler aynen temsil edilebilirse de üç, dört veya beş perdelik piyeslerin en dikkate şayan olan bir perdesinin veya muhtelif perdelerindeki en mühim bir iki perdenin temsili kâfidir. Maksat talebeyi aktör yetiştirmek değil temsilin terbiyevî kıymetinden talebeyi istifade ettirmek olduğuna göre kıymetli bir eserin en canlı bir perdesinin veya bir iki sahnenin temsili maksadı temine kifayet eder. Mesela *Zor Nikâh* eserinde, evlenmek isteyen adamın iki feylesofla mülâkatı, *Zor Tabip*'te zoraki doktorun hastayı muayenesi, *Ayyar Hamza*'da Hamza Ağa'nın, Zuhurî ve Muhterem efendilerden para koparma sahnelerinin temsili kâfidir. Bu suretle talebe hem temsile hazırlanmak için lüzumundan fazla vakit sarfetmemiş, hem de temsilin terbiyevî kıymetinden istifade eylemiş olur."[1] Kısacası, amaç sanatsal ve estetik

1. A. Bedri Enis, *Kültür Düsturu*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1939, s. 665-6.

bütünlük değil, "az zamanda büyük işler başarmak", amaca hizmet edecek "parçalar"dan son kertede yararlanmaktır. Kemalist ideolojinin eklektisizminin sanat alanındaki izdüşümü ise, tam da bu "parçalar"dan oluşacaktır.

Cumhuriyet'in "geleneksel"den "modern"e, "tek sesli"den "çok sesli"ye yönelme çabası şeklinde somutlaşan müzik serüveninde özellikle eğitim kurumları tarafından her Türk "vatandaşı"na öğretilen ve "söyletilen" marşların özel bir yeri oldu. İktidarın organik aydınlarının, müziğin uzağında yer alsalar bile (sözgelimi Kâzım Karabekir'in "Türk Yılmaz Marşı" ve diğerleri) yaratımına katkıda bulundukları marşlar, "birliktelik" duygusunu pekiştirme ve bu bağlamda iktidarın müziğe atfettiği anlamı gerçekleştirme yönünde önemli bir işleve sahip oldular.

Cumhuriyet'in müzik politikasının tek parti dönemindeki temel eğilimlerini yansıtma açısından önemli birer örnek oluşturan "marşlar",[2] genelde ulus-devletin "ruhu"nu yansıtmayı amaçlayan Türklük, kahramanlık, milliyetperverlik, Ata ve devlet kültüyle yüklü "vatan" marşları, ulusal kalkınmacı ideolojinin öncelikli hedeflerinin ifadesi olan "sektör" marşları ve çeşitli öğrenim kurumlarının marşları olmak üzere üç anabaşlık altında toplanabilir. Zıraat Marşı (Beste: Adnan Saygun, Güfte: B. Kemal Çağlar), İktisat Marşı (Beste: Cevat Memduh Altar, Güfte: Aka Gündüz), Ekonomi Marşı (Beste: Halit Ozan, Güfte: Memduh), Sanat Marşı (Beste: Bedri Akalın, Güfte: Avni Ozan) gibi "sektör" ya da yine aynı çerçevede incelenebilecek Çiftçi Marşı (Beste: Ziya Aydıntan, Güfte: Aka Gündüz) ya da Öğretmen Marşı (Beste: Cevat Memduh Altar, Güfte: İsmail Hikmet Ertaylan) gibi "meslek" marşlarının ortak özelliği "inşa" sürecinin bir "askeri seferberlik" olarak algılandığını yansıtmasıdır. Ekonomi Marşı'ndaki "Değişmez dileğimiz / Bükülmez bileğimiz", Sanat Marşı'ndaki (Zenaat olarak anlaşılacak) "Durma çalış arkadaş kazanç var bu savaşta", Öğretmen Marşı'ndaki "Yeryüzünde yoktur olmaz Türk'e denk / Korku bilmez soyumuz" ya da "Candan açtık cehle karşı bir savaş" gibi dizeler Cumhuriyet'in organik aydınları tarafından halka verilmek istenen bu topyekûn ve uzun soluklu "savaş" zihniyetinin ifadesidir. Üstelik aynı eğilim kurum marşları için de geçerlidir. Bütünüyle kurum kimliğini ortaya koyması beklenen ya da en azından güftelerin iç dengelerinin söz konusu "marka" yönünde ağırlık taşıması umulan bu marşlar, "vatan" marşlarıyla hemen aynı eksende buluşmaktadır. Bestesi N. K. Akses ve U. C. Erkin'e, güftesi ise Orhan Şaik Gökyay'a ait olan Konservatuvar Marşı'nın ilk dörtlüğü

2. Etem Üngör, *Türk Marşları*, Türk Kulturunu Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1966, çeşitli sayfalar.

ağırlığın "elhan"dan yana değil, ama bir kez daha "vatan"dan yana konduğunun çarpıcı bir örneğidir.

Şahlanıp şu dağların köpüren sularından
Tutuşan gönüllere ses verdik zaman zaman
Çalkanır içimizde ufka çarpan bir umman
İlham olur çağıldır şarkımızda bu vatan

Vatan senden alıp da sana verdik armağan
Suyundan toprağından göğünden bayrağından[3]

Alaturka-Alafranga Çatışması

1920'lerin ilk yarısı, "hars" ve "medeniyet" ikileminin müzik alanındaki izdüşümünün "alaturka-alafranga çatışması biçiminde kendisini gösterdiği yıllar oldu. Kemalist rejimin sancılı kimlik oluşturma sürecinin bir uzantısı olan bu çelişki, tarafların "kararlı" tutumu sonucu 1930'lu yıllara kadar giden süreçte müzik adamlarını "tercihleri" doğrultusunda uzlaşmaz iki kampa ayıracaktır.

19 Kanun-ı sani 1928'de yayımlanmaya başlayan *Tiyatro ve Musiki* dergisi, "alaturka-alafranga" çatışmasının başlıca yayın organlarından biri haline gelecektir. Rauf Yekta'nın düzenli yazarlarından olduğu dergide, ılımlı bir üslup içinde Türk müziğinin konumu ve geliştirilme yolları tartışılmaktadır. Yapılması gerekenin "Türk musikisinin Garp musikisiyle istihalesine meydan vermeden kendi ruh-ı nevaz vadisinde terakki ve asri bir şekle inkılap etmesi esaslarını hazırlamak"[4] amacıyla "musiki mütefekkirlerimizin" bilimsel bir zeminde konuyu tartışmaya açmak olduğunu ileri süren Rauf Yekta, bu bağlamda Sanayi-i Nefise Birliği bünyesinde oluşturulan Musiki Şubesi üyelerinin alafranga yanlısı tutumlarını eleştirmektedir.[5] Rauf Yekta'ya göre, Hakkı Süha'nın "esersizler" olarak tanımladığı bu kişiler "...garp eserleri şeklinde, mesela bir sonat yazamayacaklarını bildikleri için bizim Türk musikisinin halk şarkılarına musallat olmayı daha kolay buldular ve güya bildikleri ve anladıkları bir musiki imiş gibi o şarkıları akıllarınca 'armonize' etmek tecrübesine kıyam ettiler."[6] Dar-ül Elhan'dan Türk müziğinin kaldırılması kararını

3. *Ibid.*, s. 275.
4. Rauf Yekta, "Türkiye'de Musiki Hareketleri", *Tiyatro ve Musiki*, no. 2, 26 Kanun-ı sani, 1928, s. 2.
5. *Ibid.*., s. 2.
6. Rauf Yekta, "Alaturka-Alafranga Mücadelesi", *Tiyatro ve Musiki*, no. 3, 2 Şubat 1928, s. 3.

"darbe"[7] olarak tanımlayan Rauf Yekta'nın da belirttiği gibi, iktidarın Türk müziği karşısındaki sınırlayıcı tutumunun belli başlı sonuçlarından biri, gramofon şirketleri ve birtakım "açıkgözlerin" bundan menfaat sağlamaları olmuş, alaturka plakları bir anda piyasayı sararken, alaturka müzik aletlerinin satışında da büyük bir artış gözlemlenmiştir.[8] "Kolombiya Alaturka Plakları Vürud Etmiştir" başlığıyla verilen basın ilanlarında Türk Ocakları'nda verilen klasik Türk müziği konserinin, Dar-ül Elhan Heyet-i İmiyesince incelendikten sonra çalındığı belirtilerek "memleketimizde şimdiye kadar, doksan beş kişilik bir heyetin alaturka musiki çaldığı ve plağa aldığı ilk defa vuku'boluyor"[9] duyurusu yapılmaktadır.

Hükümetin Türk müziği karşısındaki tutumunun bir başka sonucu ise, "alaturkacıların" çıkar ortaklığı ve mesleki haklarının bilincine vararak örgütlenme çabasına girişmeleridir. 1928'de Ali Rıfat Bey'in başkanlığı altında kurulan "Türk Musiki Cemiyetleri Federasyonu"na Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki müzik derneklerinin (sözgelimi Kayseri Musiki Yurdu) katılımı bu çabanın en somut örneği olmuştur. İdare Heyeti toplantılarını Şehzadebaşı'nda Letafet Apartmanı'ndaki CHF'ye ait salonda yapan federasyon[10] Türk Ocağı'nın desteğinden de yararlanmaktadır. Asıl ilginç olan ise, federasyonun konserlerindeki repertuvardır. Genelde "klasik" eserlerin yer aldığı bir ilk bölümü, çeşitli bestecilerin "teceddüd vadisinde yaptıkları eserler" ile "Anadolu halk şarkıları"[11] ya da sözgelimi Ali Rıfat Bey'in bestelediği "Spor" ve "İzci" marşları izlemekte, bu arada Batı müziği aletlerinden de bol bol yararlanılmaktadır. Federasyonun bu "yaparsak biz yaparız" tavrının yanı sıra, kendisine bağlı müzik kulüplerinin tedrisatını" denetim altında bulundurmakta[12] ya da radyodan alacağı bulunan sanatçılar adına dava açarak[13] bir meslek kuruluşu gibi çalışmaktadır.

Tek parti dönemi boyunca faaliyet gösteren çeşitli öğretim kurumları ve müzik cemiyetlerinin yanı sıra, "yığın terbiyesi"ne yönelik iki kuruluş, 1931'e dek Türk Ocakları ve daha sonra Halkevleri, gerek düzenli konserlerle, gerekse Anadolu'nun en ücra kasabalarında bile verilen kurslarla müziğin kitleselleşmesinde azımsanmayacak katkılarda bulunmuşlardır. 1923'te Bursa Türk Ocağı'nda kurulan mehter takımı, 1924'ten itibaren

7. Rauf Yekta, "Musiki Hayatımızda Türkler'in Mevkii", *Tiyatro ve Musiki*, no. 8, 12 Mart 1928, s. 2.

8. Rauf Yekta, "Türkiye"de Musiki Hareketleri", s. 3.

9. *Tiyatro ve Musiki*, no. 4, 9 Şubat 1928, s. 11.

10. Rauf Yekta, "Türkiye'de Musiki Hareketleri", *Tiyatro ve Musiki*, no. 2, 26 Kanun-ı sani, 1928, s. 2.

11. "Tiyatro ve Musiki Haberleri", *Tiyatro ve Musiki*, no. 2, s. 6.

12. "Tiyatro ve Musiki Haberleri", *Tiyatro ve Musiki*, no. 4, 9 Şubat 1928, s. 10.

13. "Tiyatro ve Musiki Haberleri", *Tiyatro ve Musiki*, no. 3, 2 Şubat 1928, s. 10.

Cumhurbaşkanlığı Orkestrası, Bahriye, Dar-ül Elhan, Dürültalim Musiki Heyetleri tarafından haftanın belirli günlerinde Türk Ocakları'nda verilen alaturka ve alafranga müzik konserleri, devlet ricalinin yanı sıra "kadınlı erkekli" büyük bir dinleyici kitlesi tarafından izlenmektedir. "Cemaat"ten "sosyete"ye geçişin sembollerinden biri haline gelen bu konserlerin yanı sıra, 1923'te Bursa Türk Ocağı'nda kurulan mehter takımı, Kasaba Türk Ocağı'ndaki bando takımı, Edirne Türk Ocağı'nda açılan Musiki Encümeni musiki dershanesi, Ankara ve Kastamonu'da verilen keman dersleri, Trabzon, Mersin, Köyceğiz, Bodrum, Bartın, vb. Türk Ocakları'nda verilen kurslar oldukça büyük ilgi ve katılımla gerçekleşmiştir.[14] Basının yoğun ilgi gösterdiği bu konser ve kurslar müziğin kitleselleşmesinde hiç kuşku yok ki önemli bir işlev görmüşlerdir.

Türk Ocakları ve Halkevleri'nin yanı sıra müziğin devlet politikalarıyla uyumlu bir biçimde kitleselleşmesinde önemli bir işlev de radyo tarafından yerine getirilmiştir. İstanbul Radyosu'nun 1932'de 18.00-22.00 arasında yaptığı yayınların bir buçuk saatini kapsayan "Gramofon" ya da "Orkestra" programlarının yanı sıra,[15] 1936'da Tokatlıyan, Karpiç ya da Ankara Palas'tan yapılan naklen yayınlar Batı müziğinin hanelere girmesini hızlandırmıştır. Dahiliye Vekaleti'nin 3 Kasım 1934 tarihli emriyle klasik Türk musikisinin radyo yayınlarından çıkarılması, Türk Telsiz Telefon Şirketi'nin 1932'deki reklamlarında kullandığı "Radyo evinizi şenlendirir" sloganının ötesinde "kültürleştirme"deki öneminin devlet tarafından bilinçli bir şekilde manipüle edildiğinin ifadesidir. Nitekim 1936'da *Akşam* gazetesinde çıkan "Radyo programlarına milli havalar konuluyor" başlıklı bir haberde, devletin Matbuat Umum Müdürlüğü kanalıyla yalnız müzik programlarına yaptığı müdahaleye değil, aynı zamanda iktidar tarafından "onaylanmış" sanatçıların varlığına da açıklık getirmektedir: "Matbuat Umum Müdürlüğü İstanbul Radyosu programına milli havaların konulması için radyo şirketine bir tezkere göndermiştir. Bu tezkerede tamburacı Osman Pehlivan'ın radyoda Türk halk havaları çalması ve söylemesinin muvafık görüldüğü bildirilmiştir. Sanatkâr, milli musiki örnekleri vererek ve milli çeşnileriyle halk havaları söyleyecektir. Ancak fasıl ve enderun musikisine temas etmeyecektir.

Kemalist yönetimin "medeniyet" yolunda hızla ilerleme sürecinde geleneksel değer ve sembollerin birer birer tasfiye edilmesinin müzik alanın-

14. İbrahim Karaer, *Türk Ocakları (1912-1931)*, Türk Yurdu Neşriyatı, Ankara, 1992, s. 98-100.

15. "Haftalık Program", *Ses*, no. 2, 4 Eylül 1932, s. 11.

16. *Akşam*, 5 Şubat 1936.

daki en önemli yansıması ise, Dar-ül Elhan "darbesi"dir. 1917'de Maarif Nezareti'ne bağlı olarak kurulan ve bakanlığın 9 Aralık 1926 ve 22 Ocak 1927 günlü kararlarıyla İstanbul Şehremanetine bağlanarak adı "Konservatuvar"a çevrilen Dar-ül Elhan,[17] yeni Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı güçlü bir müzik kurumu olarak önemli bir konuma sahiptir. Eğitimin yanı sıra, Şark ve Garp musikisi örneklerinin genelde birlikte yer aldığı düzenli konser faaliyetlerinin en dikkate değer yanı, "hoca ve talebelerinin iştirakiyle oluşturulan Türk Müziği İcra Hey'etlerini bir anlamda ilk şefleri diyebileceğimiz Muallim İsmail Hakkı Bey, Muallim Sedat Bey ve Muallim Ziya Bey'in yönetmesidir."[18] Ancak, alaturkacıların medeni dünyanın biçimlerine uyum sağlama yönündeki bu çabalarının yanı sıra, Türk musikisini geliştirme yönündeki arayışları sonuç vermeyecek ve Kemalist iktidar, radikal bir kararla geleneksel Türk musikisine karşı girişeceği mücadelenin ilk adımını atacaktır. Böylece "9 Aralık 1926'da Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulan ve Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Bey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun da bulunduğu bir Sanayi-i Nefise Encümeni'nin çalışmaları sonucunda kurumdan Türk Musikisi eğitimi kaldırılır. Sadece hocalardan oluşan İcra Heyeti ile Tasnif Heyeti bırakılır."[19]

"Milli Musiki"

1930'lu yıllar, 1920'lerin "alaturka-alafranga" çatışmasının resmi politika tarafından "çözüme" kavuşturulduğu ve temel referans ölçütünün "millilik"e kaydığı bir dönem olarak ortaya çıkacaktır. Ziya Gökalp'in 1924'te yayımlanan *Türkçülüğün Esasları*'nda yer alan "Milli Musiki" başlıklı yazısı, Hars-Medeniyet sorunsalının müzik alanına uyarlanmasının bir örneğidir. Doğu ve Batı müziği arasındaki tercihini medeniyetten, yani Batı'dan yana koyan Ziya Gökalp, halk müziğini ise harsla temellendirmektedir: "Doğu musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaş-

17. Gültekin Oransay, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müziğimiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1502.

18. Gönül Paçacı, "Kuruluşunun 77. Yılında Dar-ül-elhan ve Türk Musikisinin Gelişimi I", *Tarih ve Toplum*, no. 121, Ocak 1994, s. 52.

19. *Ibid.*, s. 54.

masından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre 'armonize' edersek, hem milli hem de Avrupalı bir musikiye mâlik oluruz."[20]

1920'lerin ikinci yarısından başlayarak iktidarın müzik alanında yeni arayışlara yönelmesinin ardında hem inkılabın "ruhuna uygun" hem de "Anadolu'nun ruhuna tercüman", son tahlilde ise, müziği "salon ve hücre musikisinden meydan musikisi haline getirecek bir arama hareketi"[21] bulunmaktadır. Mehter musikisi dışında genelde bir kapalı mekân müziği olan geleneksel Türk müziğine[22] karşı, iktidar hem geniş yığınların "hars"ını çağdaş/Batılı bir üslup içinde yansıtacak, hem de kitleleri harekete geçirecek bir "ses"in peşine düştü. Söz konusu anlayış, Cumhuriyet halkçılığının kültürel açmazlarından biriyle, başka bir anlatımla "samimi" ama "ilkel" halk ve onun sanatı ile "suni" fakat "gelişmiş" seçkin sanatı arasındaki bocalamayla yakından ilişkiliydi. "Alaturka-alafranga" çatışmasına yeni bir boyut ekleyen "milli musiki" tartışması, geleneksel Türk musikisi besteci ve icracılarının yapılan denemeleri "zeybek havası" olmakla eleştirmelerine, başta Rauf Yekta olmak üzere kimi müzik adamlarının geleneksel Türk müziğinin "çağdaş" bir teknik ve üslupla geliştirilmeye açık olduğunu savunmalarına yol açacaktır. Öte yandan Kemalist "musiki inkılabı"nın geleneksel Türk müziği karşısındaki gözden düşürmeye yönelik tavrı, Türk musiki camiasının kendisini yeni siyasi rejim karşısında meşrulaştırma ve kanıtlama çabası içinde daha "uygar" bir görünüm kazanmak amacıyla "Avrupai" bir dinleti düzenine yönelmesine yol açacaktır. Böylece "çağdaş" bir biçime bürünme kaygısı, 1920'li yıllarda ama özellikle 1930'lardan sonra bir şef yönetiminde "belli icra mekânlarında, belli kıyafetlerle, belirli icracı sayısı ve bazı standart kalıplarla icra edilen müziklere prestij kazandırmaya"[23] başlayacaktır.

İktidarın halk müziğine karşı gösterdiği bu ilginin temelinde bir yandan tarımsal yapı ve kırsal nüfusun dayattığı Türkiye gerçekliği, diğer yandan da halkçı ideolojinin içinde barınan temel bir paradoks bulunmaktadır. Keskin bir devlet bilincine sahip olan ama maddi anlamda bir vatan bilinciyle donatılmamış Osmanlı aydınından farklı olarak Cumhuriyet aydını, sınırların Misak-ı Milli'ye indirgenmesiyle sosyal açıdan tanımlan-

20. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, M. E. Basımevi, İstanbul, 1970, s. 146-7.

21. Hakkı Süha, "Musikimizde Zümreler", *Tiyatro ve Musiki*, no. 2, 26 Kanun-ı sani 1928, s. 4.

22. Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, s. 120.

23. *Ibid.*, s. 121-2.

mamış ve yabancısı olduğu bir Anadolu gerçeğiyle karşı karşıya gelmişti. Bu bağlamda halkçılık ve köycülük ideolojisi siyasal bir realizmin ötesinde tanımaya/tanımlamaya yönelik araştırıcı bir zihniyeti de içermekteydi. Siyasal iktidar ve onun aydınları Anadolu'ya belirsizliğin de getirdiği bir endişe ile yönelirken karşılaştıkları çokkültürlü, heterojen yapı karşısında denetimi kolaylıkla ellerinden sıyrılabilecek popüler kültürü kendi haline bırakmak yerine "onlar gibi" yapıp söz konusu kültürün kimi parçalarından bir bütün oluşturdular ve nihayet onu "devletleştirdiler". Türk Beşleri'nin ürünlerinin yanı sıra, devletin desteğinde sürdürülen halk müziği çalışmaları da bu türden bir "anlam kayması"nın sonucu oldu. Öyle ki kentli eğitimli sınıfların gözünde bir süre sonra halk müziği, iktidar tarafından "kodlanarak" yayınlanan müzik olarak algılandı.

Cumhuriyet döneminde ilk Halk müziği derlemeleri, iktidarın da desteğiyle, İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından 1925 yılında başlatıldı. "Her ilin Milli Eğitim müdürleri aracılığı ile, Anadolu'daki okulların müzik öğretmenlerinden ve yerli halktan müzik ile ilgili olan kimselerden, oralarda çalınıp söylenen halk türkülerinin notalarının gönderilmesi isteniyordu. Bu girişim sonucu bir yıl içinde yüze yakın türkü notası Konservatuvar'a ulaştı."[24] Aynı şekilde Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1937'de girişilen derleme çalışmaları her yıl yapılan bir derleme gezisiyle sürdürüldü.[25]

1930'lu yıllar boyunca iktidarın "milli" bir kimlik oluşturma yönündeki girişimleri özellikle Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ve Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin de kurulmasıyla kurumsal anlamda resmiyet kazanırken, "milli" sözcüğüne atfedilen anlam, aydınları bir kez daha tercihleri ya da "çıkarları" doğrultusunda böldü.

Milli Musiki konusunda iktidarın olduğu kadar aydınların da oldukça sağlıklı bir çözümlemesini yapan Mahmut Ragıp'a göre, söz konusu yaklaşım bir yandan "milli" sözcüğünü suistimal ederken diğer yandan da bunu bestecilere uyulması zorunlu "inhisari bir yol" olarak göstermekte, dolayısıyla da sanatsal özgürlük ve yaratıcılığı sınırlamaktaydı.[26] Öte yandan "hars" kavramının kolektif bellekteki yanlış göndermelerine değinen Mahmut Ragıp "...milliyet mevzu-ı bahs olunca hars denilen ismi var, cismi yok bir mefhumu düşünüyoruz. Anadolu melodileri Asya Türkleri'ne has

24. Nida Tüfekçi, "Türk Halk Müziği", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, s. 1482.

25. *Ibid*, s. 1488.

26. Mahmut Ragıp, "Musikide Milliyet", *Dar-ül elhan Mecmuası*, no. 4, 1 Ağustos 1340, s. 154.

orijinaliteyi muhafaza ediyor, halbuki İstanbul musikisi Acem, Bizans nağmelerinin halitası imiş! Bu telakki tamamen yanlıştır. (...) Anadolu musikisi de İstanbul musikisi kadar mahlut bir musikidir. Bu ihtilat evvela ırki ihtilatlar neticesi olarak, sonra da devirlerin ve şehirlerin tesiriyle kendi kendine hasıl olmuştur"[27] demektedir. "Milli musiki"nin "Anadolu" ve şehirlere mahsus "ince saz musikisi" olmak üzere iki kaynaktan beslendiğine dikkat çeken Mahmut Ragıp, "halka rücu" yoluyla "zeybek havalarının armonize edilmesinin "halkı ciddi musikilere doğru ilerletmek gibi "terbiyevi", başka bir anlatımla pedagojik bir işleve sahip olduğunu ileri sürmektedir.

"Milli Musiki" tartışmaları alaturkacıların iktidarın organik müzisyenlerini "fırsatçılıkla" suçlamasına yol açarken, geleneksel Türk müziği de resmi politika karşısında hızla itibar kaybederek, "Bizans Aksiyonu", "Meyhane musikisi", "Enderun musikisi", "Divan Musikisi" tanımlamaları altında[28] Kemalist entelijensiyanın sert eleştirilerine hedef olacaktır. Öte yandan "milli musiki" konusu etrafında sürdürülen tartışmalar, Halil Bedii'nin anlatımıyla "eline her saz alan kimse(nin) kendinde musiki hakkında söz söylemek selahiyetini" bulması, "udilerin memleket musikisinde inkılap yapmaya" kalkması sonucunu verecek,[29] "musikişinas" ve "münekkid" ayrımı ortadan kalkacaktır.

"Musiki İnkılabı"

TBMM'nin 1 Kasım 1934'teki yıllık açılış toplantısında Atatürk'ün yaptığı konuşma, iktidarın müzik alanına atfettiği önemin yanı sıra bu konuda yönlendirici bir tutum içine gireceğinin de habercisi olacaktır: "Arkadaşlar, güzel san'atların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekmektedir. Ancak, bu güzeyde (sayede) Türk ulusal musikisi yüksele-

27. *Ibid*, s. 155.

28. Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan Etkileri, Açık Oturum, (8.11.1978), Osmanlı Matbaası, İstanbul, s. 49.

29. Halil Bedii, "Milli Musiki", *Dar-ül elhan*, no. 3, 1 Haziran 1340, s. 129.

bilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna yeterince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim."[30]

Atatürk'ün bu konuşmasının başlıca iki doğrudan sonucu olacaktır. İlki, bir süreden beri "hars ve müzik terbiyesini" yozlaştırmakla suçlanan radyodan Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör ve İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın çabalarıyla 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya kadar "Şark musikisi" yayınlarının kaldırılması, ikincisi ise, 26 Kasım 1934'te Kültür Bakanı Abidin Bey'in başkanlığında Ankara'da toplanan "Musiki Komisyonu"dur. Komisyonda, iktidarın "onay"ını alan müzik adamlarından Veli, Ahmet Adnan, Cemal Reşit, Necil Kâzım, Hasan Ferit, Mahmut Ragıp, Ferhunde Ulvi, Ulvi Cemal, Necdet, Halil Bedii, Nurullah Şevket ile Talim Terbiye Kurulu'ndan ise, İhsan, Kâzım Nami ve Vedat Nedim Beyler bulunmaktadır.[31] Komisyonun kompozisyonu daha ilk andan iktidarın müzik politikalarının ne yönde gelişeceğini ortaya koymaktadır. Nitekim Komisyonda görüşülen konular arasında müzik eğitimi, müzik eserlerinin telif haklarında yapılacak düzenlemeler gibi teknik konuların yanı sıra, "radyodan sonra, plak vasıtasıyla yahut umumi mahallerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri" ya da "operetlerin musiki, ahlak ve tiyatro bakımından da kontrolü" gibi yasaklayıcı/denetleyici önlemler bulunmaktadır.[32] Operet karşısında Kemalist entelijensiyanın eleştirel tavrının bir ürünü olan bu yaklaşımın temelinde bir yandan operetlerin gerek konu gerekse müzikal değer açısından "düzeysiz" bulunması, diğer yandan da "Musiki İnkılabı"nın nihai amacının ulusal bir Türk operası yaratılmasına yönelik tavrı bulunmaktadır.

Ulusal opera yaratma yönündeki bu amaç, Atatürk'ün verdiği "musiki direktifinin" ardından aynı yıl içinde "Türk Beşleri"nden Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses'in besteleyecekleri ilk üç "ulusal" operanın sahnelenmesiyle ilk örneklerini verecektir.[33] Halkevleri Genel Başkanı Necip Ali (Küçüka) tarafından Münir Hayri (Egeli) aracılığıyla iletilen mesaj üzerine, Adnan Saygun'un İran Şehinşahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'yi ziyareti münasebetiyle bestelediği Özsoy Operası, iki ülke arasındaki

30. "Ulu Önderimizin Yeni Bir İşareti, Şarkı, Gazel Devrinin Sonu", *Müzik ve Sanat Hareketleri*, ty, s. 3.

31. "Ankara'daki Büyük Musiki Komisyonu", *Müzik ve Sanat Hareketleri*, no. 4-5, 1934, s. 9.

32. *Ibid.*

33. Cevat Memduh Altar, *Opera Tarihi, IV*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s. 219.

"dostluğu" bir İran efsanesine dayanarak ileri sürme gibi son tahlilde siyasal işleve yöneliktir. Ancak Özsoy Operası'nı izleyen ve yine Saygun tarafından bestelenerek Aralık 1934'te sahnelenen Taşbebek ve Akses'in bestelediği Bayönder operaları iktidara yakınlığıyla tanınan yayın organları tarafından bile eleştirilecek[34] ve sonuçta "musiki inkılabı"na zemin oluşturacak altyapı ve kurumsal düzenlemelere öncelik tanınması gerekliliğinin ortaya çıkması üzerine Paul Hindemith'in Türkiye'ye çağrılmasıyla başlanan ve kimi müzik yazarları tarafından "musiki inkılabı"nın ikinci evresi olarak tanımlanan[35] dönem açılacaktır.

Paul Hindemith'in Türkiye'ye çağrılması, 1930'lu yıllarda iktidarın müzik alanında yapmayı tasarladığı "inkılap"ta Batılı ülkelerin deney ve birikimlerinden yararlanmak amacıyla yabancı müzik adamlarının görüşlerini almak zihniyetinin bir uzantısıdır. 1932 yılında İstanbul Halkevi'nin daveti üzerine İstanbul'a gelerek bir konferans veren ve başta bir konservatuvar kurulması olmak üzere bir dizi önerisini raporlaştırarak İstanbul Valiliğine sunan[36] Josef Marks'ın ardından 1935-37 yılları içinde Türkiye'ye dört kez gelerek çalışan Hindemith'in rapor şeklinde sunduğu önerilerinin bir bölümü kişisel çekişmeler nedeniyle (özellikle de altyapı düzenlemelerine ilişkin olanların büyük bir bölümü) uygulamaya konamamıştır.[37]

Müzikte "İlericilik-Gericilik"

"Musiki inkılabı"nın yer aldığı tarihsel kesit, 1930'lu yıllarda tek parti yönetiminin kurumsallaşma çabalarının, başka bir anlatımla "bütün güçleri tek elde toplama" anlayışı doğrultusunda devletin kültür politikasındaki düzenleyici ve yönlendirici tutumunun en üst noktalara vardığı bir dönemdir. Kemalist iktidarın "kimlik" ve "aidiyet" oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir anlam atfederek, bir "inkılabın" konusu haline getirmesinin ardında çok uluslu bir imparatorluktan ulus-devlete geçişte ona "milli" ve "türdeş", aynı zamanda da "medeni" bir tını verecek bir arayış söz konusuydu. Bu süreçte devlet, Kösemihal'in anlatımıyla "kurucu ve koruyu-

34. "Ankara'nın Ulusal Opera Gecesi", *Müzik ve Sanat Hareketleri*, Şubat-Mart 19..5, no. 6-7, s. 12.

35. Gültekin Oransay, "Çoksesli Musiki", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 6, İletişim Yayınları, s. 1521.

36. *Prof. Dr. J. Marks'ın İstanbul Valiliğine Verdiği Raporun Hülâsası* (Cevat Memduh Altar arşivinden).

37. Oransay, "Çoksesli Musiki", s. 1521-2.

cu devletleştirme siyasası" güderken,[38] kimi zaman da "imha"ya yöneldi.

Gerçekte, müzik alanında Cumhuriyet dönemi seçkinlerinin siyasal otoritenin teşvik edici ama aynı zamanda yönlendirici tutumuna verdikleri destek, reddettikleri Osmanlı geleneğinin çok da uzağında yer almamaktaydı. Sarayın himayeside gelişen geleneksel Türk müziğinin yerini Çankaya'nın koruyucu buyruğu altında biçimlenen "milli musiki" dolduracaktı.

Böylece 1930'lu yılların "musiki inkılabı"nın doğrudan sonuçlarından biri, "alaturka-alafranga" çatışmasının ikincisi lehine "çözüme" kavuşturulması oldu. "El yordamı" ve "deneme-yanılma" yöntemiyle sürdürülen bu girişimde, müzik diğer sanat dalları arasında en "ayrıcalıklı" ama aynı zamanda müdahaleye en açık bir alan haline geldi. Öyle ki, günümüze dek uzanan süreçte, iktidarlar ve onların muhalifleri kendilerini ve hasımlarını tanımlamada sürdürülen müzik politikalarını önemli bir referans ölçütü olarak kullandılar, "ilericilik-gericilik" tartışmalarının bir köşesine iliştirdiler.

1930'ların "musiki inkilabı"nın bir başka önemli sonucu ise, müzik siyasasına ilişkin sorunların, basın ve yayın organlarında büyük bir artış gösteren haber ya da makaleler aracılığıyla popülarize edilmesi oldu. Bu süreçte devletin yanı sıra, onun organik aydınları, kimi zaman müzik bilgileriyle ters orantılı bir biçimde, söz konusu çabaya katkıda bulundular ve "sadık" bir kamuoyu yaratma yönünde çaba gösterdiler.

38. Mahmut R. Kösemihal, "Cumhuriyet Devrinde Musiki", *Ülkü*, cilt 12, no. 69, İkinci Teşrin, 1938, s. 235.

Salih Ecer

MAYKO'YA CÜMBÜŞ AĞITLARI

1
Mehtap senin alnına doğardı öfkeden ölürken dünyamız.
Senin kahredici güzelliğin yer yurt bırakmazdı.
Senin dünyan kadardı benim dünyam
ölsem de hor görerek.

2
Annenin sana bakan dünyasını unutamam.
Annenin işsiz olmasını unutamam.
Babanın şair olması işe yaramazken
karnın büyüsün, mis gibi olasın inşallah.

3
Benim edepsiz çocuğuma
güzel evladım
seni seviyorum demek sevmekten evladır.

Yarı mahmur, yarı mahrem* alayı
küçük kız Ayperi.
Anasının ellerinden öper benim kızım
anasının ellerinden öper terziler.

5
Feriştah** olsan, cürmün kadar aşk yakarsın Mayko.

6
Bir gün şiirler denk düştü,
Abidin bey seni sordu Mayko.
Rusya senden uzun mudur:
sen ömür belirtecek yaşta değilken.

7
Babaannenin sınıf arkadaşının adı Sevimser.
İlham kaçmaz annen arkadaşını seviyorsa
sınıf tutuyorsa.

8
Mayko büyüklerine der ki,
muhteremler
imansızım, kürdüm, katilim, seferiyim.
Oruç açmalıyım:
bir yudum zan var mı.

9
Bir top zümrüt olursun Mayko
karşıdaki memleket meseleleri gibi.

* Mahrem: İki dağ arasındaki yol
** Feriştah: Firiştah

10
Ömür allahın emri
Mayko,
ömür biter can biter.
Dilimiz tükenir yalvarmaktan
dil biter seni nasıl sevdiğimi anlatırken.

11
Senin anneni nasıl sevdiğimi öğrensen aklın durur.
Fesleğenler buz keser,
karpuza bıçak girmez,
leş erir,
hamsi kurur,
kuş dağa çıkar ben seni seviyorum diye.

12
Maya,
seni seviyorum diye yazdım, Ayperi'yi seviyorum diye.
Bütün makinalarım yanımda,
seni kurşun diye yazdım.

17 Ağustos 1994
İyi kalpli kızcağızıma.

TÜRKİYE'DE POP MÜZİĞİN OLUŞUMU ve TÜKETİM İDEOLOJİSİ (1960-70)

Kültürel Bir Deneme

Orhan Kâhyaoğlu

Giriş:

Türkiye'de "pop müzik" tanımı, Batılı ülkelere oranla farklı bir anlamı ifade eder. Pop, tanımı gereği bir tüketim kültürdür. Ana özelliği ise çok hızlı bir biçimde devinen ideolojik algı ve tanımların, aslında tam anlamıyla yerine yerleştiği bir formasyonu çağrıştırmasıdır. Pop'u müzikal düzeyde ele alıp eşelediğimizde, bugün bu kültürün oldukça anlamlı bir karşılığı yakalamış olduğu söylenebilir.

Bu terim, Türkiye'de Batılı tanımından oldukça farklı bir panorama çizmektedir. Pop'un en has çağrışımını ülkemizde "arabesk müzik" terimi içinde algılamak mümkündür. Ancak, bu yazının konusu, arabesk müziğin yanında ve ondan daha da önce beliren, Batı kaynaklı pop müzikle ilgilidir. Bu yüzden, yazmaya başladığım deneme; pop müziğin bu kanalının Türkiye'de ne şekilde yeşerdiği, nasıl bir devinim izlediği konusunda ana ipuçlarını ortaya atmayı hedeflemektedir. Bu terim, bir tüketim toplumu kültürünü simgeliyorsa, ilk oluşum dönemi olan 1960-70 yılları arasında, nasıl bir değişimi yaşamıştır? Bu serüvene tam anlamıyla bir değişim demek mümkün müdür? O zamana kadar Türkiye'de gündemi belirleyen müziklerden hangi özellikleriyle ayrılmıştır? Ve birçok müzikçi ve müzikseverin dilinden düşmediği biçimiyle "hafif" bir müzik midir?

Günümüzde, pop müzik üzerine üretilmiş ideolojik önyargı, onun, çok kısa zaman dilimlerinden alınan ve hemen tüketilen, yerine yenisini koyan bir tüketim şablonu olmasıdır. "Hafif Batı Müziği" teriminin böylesi yaygın olmasının nedeni de budur. Bu müzikten, kendine has, özgün bir estetiğin oluşumu konusunda, özellikle aydın ve entelektüel kesimlerin yaptıkları burun kıvırmalar aslında o kadar sağlıklı mıdır? Ben, bu müziğin, topyekûn bir mükemmell'iyeti içerdiğini tabii ki söyleyemem. Ancak, bugün de gözle görüldüğü gibi ideolojik bir karşılığı kucakladığı için, önemli bir tat alma kanalı olduğunu savunabilirim. "Hafif Müzik" tanımından, bir değil, birkaç adım ileri gitmiş bir müzik kültürü olduğunu savlayabilirim.

Zaten, pop'a "hafif"lik ya da "ağırlık" kriteriyle eğilen yaklaşımların artık geçerliliğini yitirdiği kanısındayım. Yeni tat, estetik ve değer ölçülerimizin zenginleşmesinde pop müzik ve kültürünün önemli bir paya sahip olduğunu söyleyebilirim.

Bu müzik, bir tüketim toplumu müziğiyse; tüketiminin her zaman "edilgin" bir konumda değerlendirilmemesi gerekir. Bir de "etkin tüketici" tipinden söz etmek gerekir. Pop müziği, eski klasik formlarından alıp, bugün son derece zengin noktalara taşıyan sayısız müzisyen ve dinleyici tipi vardır dünyada. İdeolojik bir önyargıyla "Ağır" ve "Hafif" müzik ayrımını kolayca yapanlar için de; aynı ölçüde bir etkinlik-edilgenlik unsurunu yakalamak mümkündür. Artık, bugün, pop müzik tutkunu olan, bu müzikten yola çıkıp yeni estetik kriterler oluşturan, geliştiren dinleyici tipinin sayısı bu ülkede bile oran olarak az olsa da, gitgide genişlemeye başlamıştır. Kimliği kabul edilmiş sanatkâr ve müzik türleri için de aynı ölçüler söz konusudur. Müzikte beğenilerin tam anlamıyla bir ideolojik biçimlenmenin sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Ama, bu arada bireysel özelliklerin, algıların, yargıların da, kültürel formasyon kadar önemli bir ölçüde olduğunu vurgulamak gerekmektedir. En azından pop'a yapılan elitist ve "ağır" eleştirilerin bu yazının konusu olmasa da; bir başka yanıyla tartışmaya açılmasından yanayım.

Bu konu üzerine düşünsel düzeyde tartışma oluşturmanın faydaları kadar zararları da olduğunu biliyorum. Çünkü günümüz dünyasında pop üzerine gelişkin bir eleştiri ortamından söz edilebilirken; ülkemizde bu kanalda yazar ve ürünlere rastlamadığımız kesindir. Pop müziğin "arabesk" kanalı için aynı şeyi söyleyemem. Batı müziği formlarından hareketle ortaya çıkan pop müziğinin serüveni ve sorunları üzerine bir tartışma ortamı yaratmak gerekir. En azından, yazınsal düzeyde, pop üzerine ortaya sürülen ideolojik yargıların eşelenmesi ve tartışılması gerekmektedir. Pop, "ikinci sınıf" bir müzik değildir. Tam tersi, günümüz tüketim ideolojisini en açık biçimiyle sergileyen, tanıtan ve buna özgü bir estetiği tartışmaya sokan bir müziktir. Estetik açıdan belli bir doyumu yakalayan pop müzik parçaları, aslında tüketime de direnmektedir. Tüm yetkin müzik tarzlarındaki örnekler gibi geleceğe kalarak; beraberinde, apayrı bir kültürün de kapılarını aralamaktadır. Kent kültürü gelişip zenginleştikçe pop da ağırlığını koyar. Türkiye'de son yıllarda bu ağırlık kendini göstermektedir. Ama, tabii ki "ağır" bir müzik olduğunu hiçbir zaman savlamaz. Çünkü ölçünün kendisi yanlıştır.

1960-70 Arası Türkiye'de Pop Müziğin Gelişme Evreni

1960'lı yılların Batı kaynaklı pop müzik oluşumuna baktığımızda, sıcak bir soruyla hareket etmek gerekmektedir. Bu yıllarda, tam anlamıyla Türkiye'de bir tüketim kültüründen söz edebilir miyiz? Bunun uzantısı olarak, bir pop kültürü ve müziği var mı? Bu soruya kolayca yanıt vermek mümkün değildir. 1950'li yıllarda yaygınlaştırılmaya başlanan kapitalist ideoloji, bu dönem, tüketici bireyini henüz tam anlamıyla oluşturmamıştır. Ancak, Batı merkezli müziklerle direkt ve derin diyalog bu yıllarda yeşermeye başlar. Türkçe sözlü tangoların –ki bu müzik de Latin Amerika orijinlidir– dışında sayısız Batı ülkelerinin pop müzik serüvenleri, yeni kuşak kentlilerin ilgi odağı durumundadır. Türkiye'deki müzikal mozaiğin ve ana ayağı olan Klasik Batı Müziği, Geleneksel Türk Musikisi ve Türk Halk Müziği'nin dışında yeni müzik hatları belirir. O zamana kadarki resmi müzik algısının oldukça dışında seyreden bir kanaldır bu. En yaygın iletişim aracı olan radyoda caz gibi birçok müzik türü, potansiyel bir dinleyici kitlesini bu dönemde oluşturmaya başlar. 1950'lerin sonunda çeşitli yabancı müzikleri icra eden sayısız gruplar belirir. Bu grupların, müzikal üretim açısından çok yeni olduğu ve artık bir çizgi oluşturduğu söylenemez. Bu değişimin en önemli yanı, yeni bir kentli tipinin çekirdeğinin oluşmasıdır. Bu insanlar için artık Batı'yı simgeleyen müziğin yalnızca Klasik Batı Müziği olmadığı kesinlik kazanmıştır. İşin en ilginç ve şaşırtıcı yanlarından biri, günümüzün ünlü Elektronik Müzik otoritesi olan İlhan Mimaroğlu, 1958 yılında *Caz Sanatı* adlı Türkçe bir caz kitabı yayımlamıştır. Bugün bakıldığında, dönemine göre oldukça önemli olan *Caz Sanatı* kitabı yaygın bir ilgi kazanmasa da, belli bir caz tutkunu kitlesinin oluştuğunun ipuçlarını vermektedir. Artık, kültürel düzeyde dünya ile olan iletişimde yoğun bir atılıma gebedir toplum. O dönemin iktidarı ve ideolojisi de böyle bir açılma ve yavaş da olsa bütünleşmeci politikalara açık bir rüzgâr estirmektedir. Toplum, tüketime davet edilmektedir. Bu yolculuk, çok kolay ve hızlı gelişmez. Ancak, müzikal tüketim toplumunun altyapısı 1950'li yıllarda şekillenmeye başlar.

Caz ve Amerikan müziklerinin yanında, Fransa, İspanya, İtalya ya da Almanya gibi birçok Batılı ülke müzikleri icra edilmeye başlamıştır. Bu dönemde Türkiye'ye ve Türkçe'ye özgü bir uyarlamaya henüz başlanmamıştır. 1960'daki darbe yoluyla birtakım aksamalar olsa da; bu ideoloji yavaş yavaş pekişmiş ve kapitalist algı yaygınlaşmaya devam etmemiştir. Özellikle, en büyük kent olan İstanbul'da Batı'daki pop müzik çizgisinden esintiler taşıyan ve dinleyici kitlesi hızla çoğalan sanatçı ve topluluklar or-

taya çıkmaktadır. Bu gruplarda, birbirinden farklı pop müzik tarzlarına eğilimler gözlenmektedir. Avrupa merkezli; Fransız, İspanyol, İtalyan müziklerinin yanında Amerika'daki müzikal serüvenin, müzikseverleri etkilediği gözlemlenir. Rock'n Roll, bu noktada en yaygın pop çizgisi durumundadır. Caz, soul ya da folk müzik çizgileri Rock'n Roll'a oranla biraz daha az bir kesimin odağı olacaktır. *Hayat* ve özellikle *Ses* gibi dergiler bu müziğe sayfalarını hızla açmaya başlarlar. Değindiğimiz tüm türlerden, o günün gündemini belirleyen listeler yayımlanmaya başlanır. Bu listelerde, her yabancı dilden parçanın yanında, çok az sayıda da olsa, Türk müzisyen ve toplulukların ürünleri yer almaktadır.

Bu dönem, dünyada müzik alanında önemli devrimler yaşanır. Teknik açıdan, pop müzik enstrümanlarında önemli bir gelişme izlenir. Tınılar ve müzikten alınan hazda önemli bir sıçrama söz konusu olmaya başlar. Org, bas ve davul artık "özel" bir enstrüman olarak belirginleşmektedir. Apayrı bir ritm duygusu ön plana çıkar. Ana tema ise gençliği kucaklar ve yoğun bir sevgi istemiyle yoğrulur. Bu müziğin 1960'ın başlarındaki en önemli Türkiyeli temsilcisi Erol Büyükburç'tur. Bu sanatçının 1963'e ulaşıldığında toplam 40 bestesi bulunmaktadır. O dönemin pop duygusu kentli gençlik tarafından da büyük ilgi toplar. Şarkıların hemen tümü İngilizce yazılmakta ve o günlerin pop müzik çizgisiyle fazlasıyla örtüşmektedir. "Little Lucy" gibi BBC listelerine giren parçalara sahiptir Büyükburç. Bu parça, 1962 sonunda, *Ses* dergisi tarafından yılın en önemli parçası seçilir.

İlk aşamada, Büyükburç'un yaptığı müziğin pek de özgün bir yanı yoktur. Onun da bir yanıyla çoğu icracı gibi, Amerika yoluyla yaygınlaşan bir müziği Türkiye'ye taşıdığı söylenebilir. Ama, bu müzik, diğer yabancı müziklere oranla, gençlik tarafından olumlu tepkiler almıştır. Bu müziğin oldukça yaygın bir kitleyle bütünleşmesi en önemli yanıdır. Yeni bir tepkicilik tarzı belirir ve gençliği başka bir hülya ve algı boyuna taşır. Çabuk parlayıp, çabuk sönen parçalardır bunlar. Ama, pop müzik kriterinin ilkel örnekleri olarak kabul edilmelidir. Büyükburç'u bu dönemin simgesi olarak biraz daha detaylı sergiliyoruz. Yoksa Erol Büyükburç Orkestrası gibi, o dönem irili ufaklı birçok sanatçı ve topluluğun bu tür müziklere kanalize olduğu söylenebilir.

Görece ilkel de olsa, o yıllar elektronik enstrümanların da bu müziğin içinde belirmeye başladığına şahit olunur. 1960 başlarının önemli müzisyenlerinden biri olan Gökçen Kaynatan; elektronik çalgıyla konser vermeye başlar. Müzisyen, henüz öğrenciyken, teknik gelişmelerle yoğun bir biçimde ilgilenmeye başlamıştır. Tek kendi yarattığını iddia ettiği "Elektronik-Düzen Cihazı" kullanır müzik yaparken. Esas çalgıları ise gitar, kontrbas ve akordeondur. Çocukken, çoğu kentli aile çocuğu gibi, klasik müzik

ve piyano dersleri alır. Ama, ilk gençliğiyle birlikte, dönemin büyülü enstrümanı gitara yönelir. Önceleri, ünlü Chet Atkins'in izinde bir gitar stili geliştirir, daha sonra ise tamamen kendine özgü, deneysel bir kulvarı seçer. 1970'lerde elektronik müzikte yoğunlaşır.

Pop müzik, bu dönem tam anlamıyla bir tüketim toplumu müziğinin karşılığı olmasa da; onun ilkel, ama başlangıç olarak oldukça dikkat çekici özelliklerini içinde bulundurmaktadır. Bu dönemde 45'lik ve 78'likler yaygınlaşmaya başlayıp, yoğun ilgi toplar. Ekonomik açıdan bu müziğin endüstrisi henüz dünyada bile tam anlamıyla oluşmamıştır. 1960 sonlarında dünyada bu endüstri gelişir: Türkiye'de ise, "pop müzik", tanımı gereği, henüz karşılığını oluşturmadığından; ekonomisi birkaç şirket tarafından yönlendirilir. Türkiyeli müzisyen ve toplulukların yanında, dünya pop müziğinden önemli 45'likler 1960'larda yayınlanmaya başlar.

Bu dönem, birçok şarkıcı ve topluluk hızla ünlenmeye başlamıştır. Birçok Batı müziğinin yanında; ağırlığı bu dönemin pop grupları almaktadır. Bu müziğin o dönemdeki en önemli isimleri, Ayten Alpman, Ayla Algan, Ertan Anapa, İlham Gencer, Yurdaer Doğulu, Erkin Koray, Doruk Onatkut ve Şerif Yüzbaşıoğlu'dur. Bu müzisyen ve şarkıcıların sayılarını çoğaltmak mümkündür. Bunlardan bir kısım şarkıcı olarak tanınırken; başka bir bölüm 1960 başlarındaki orkestraların şefleridir. Pop, bu dönem, birçok müzik türünü kendi alanına sokmayı başarmıştır. Ancak, bunların hemen tümü yabancı dilden şarkıları besteliyor ya da icra ediyordu.

Bu pop müzik kapısı aralandıktan sonra, Türkçe sözlü şarkılar dönemine doğru yönelinmektedir. Türkçe sözlü parçalarla, yabancı parçaların icraları, aynı oranda ilgi görmeye başlamıştır. Türk Pop Müziği olgusunun yeşermesi de aynı yıllara rastlar. Bu değişimin oluşmasında önemli kimliklerden biri olan Fecri Ebcioğlu'nun uğraşları üstünde durmak gerekir. Bugünün gözüyle bakıldığında, Ebcioğlu'nun katkıları hiç de önemli görünmeyebilir. Ancak, o dönemin müzikal atmosferi içinde düşündüğümüzde, Ebcioğlu'nun cüretkâr atılımlarını es geçmek olası değildir. Ebcioğlu, pop tanımına tam yerleştiremesek de; o dönemin müziğine ayrı bir çehre taşımıştır. O dönemin kentlisinin müzik konusundaki ideolojik değerlerine yeni bir biçim taşımıştır.

1967 yılında popüler bir müzik dergisi olan *Diskotek*'te (sayı 22/26, Haziran 1968) Ebcioğlu ile yapılan bir söyleşide, çok önemli bir ipucu var. Ebcioğlu, 1958 yılında Amerika'ya gittiğinde, içinden farklı duyguların geçtiğini söylemişti. Her ülke, kendi müziğini, kendi diliyle söylüyordu. O zamanın Türkiye'sinde ise durum hiç böyle değildi. Bu yolculukta, "milliyetçi" duygularının kabardığını söyleyerek; ülkesinde de kendi dili olan Türkçe yazılmış sözlerle böylesi bir pop müziğin oluşması gerektiği-

ne inanıyordu. Bundan sonra, Ebcioğlu, tanınmış bir parçaya yeniden Türkçe sözler yazacak ve bu parça İlham Gencer Orkestrası tarafından 45'lik olarak yayınlanacaktı. Pop bir çizgi içinde düşünülebilen ilk parçanın mimarı Ebcioğlu idi. Ancak, bu yapılanın gerçek bir "üretim" olduğunu söylemek imkânsızdı. Parçanın müzikal aslına dokunulmuyor, yalnızca sözler Türkçe yeniden yazılıyordu. Daha sonra, 1960'lı yılların ortalarından 1970'lerin sonlarına kadar uzanan pop müzik serüveninde, bir pop müzik algısının öncülüğünü yaptı Ebcioğlu. Yaygın diliyle "aranjman" müziği olarak karşılığını bulan bu çizgide, Ebcioğlu sayısız Türkçe sözlü pop parçasına imzasını attı. Bu müzik 1969-73 arası doruklarda gezinen bir pop müzik kanalı idi. Dilin Türkçe olması ve anlaşılırlığı, çok farklı kesimlerden insanların bu müzikle bütünleşmesinin kapılarını açacaktı. Bu kanalı seçen birçok yıldız belirdi. Bu isimler arasında en dikkat çekici olan Ajda Pekkan'dır. Pekkan, ilk olarak İlham Gencer Grubu'yla çok genç yaşta sahneye çıktı. Sözleri çoğu kez Fecri Ebcioğlu tarafından yazılan Avrupa hitlerini, Pekkan yeniden yorumluyor ve 1960'lar boyunca büyük ilgi topluyordu. Bu çizgi için sempatik yorumlar yapmak gerçekten güç. Ancak, bu müziğin yaygın bir kısım tarafından izlenmesinde Ebcioğlu ve Pekkan'da simgelenen tarzın önemli katkıları oldu. En azından, bu müzik, kendi coğrafyasına özgü bir müziğin oluşmasının gerekliliğini, bir seçenek olarak doğuracaktı. Türkiye'de pop müzik kanalının bir yönüyle zorlanmasını sağladı. "Aranjman" müziği, kendi bestelerini de üretmeye başladı. Ama, bu tür bestelerin yapısında çok yeni bir yön bulmak mümkün değildi. Yalnızca, bu müzikal formun içinde de, özgün bestelerin, tüketime direnen incelikte yapıtların doğduğunu söylemeden geçemeyiz. Bu çizginin sonucu olarak, Berkant, Tanju Okan, Ertan Anapa, Selçuk Ural vb. gibi sesleri ve yorum yetileri hiç de düzeysiz kabul edilmeyecek isimler tanındı. Erol Büyükburç da 1960 sonlarında bu çizgide parçaları plaklaştırdı.

Tüketime yönelik müzik çizgisi, kendine özgü kanallardan birini zorlayıp oldukça başarılı bir yol katetmişti. Artık 45'likler beklenenin üstünde bir dinleyici kitlesini yakalamıştı. Bu; ABD ya da İngiltere gibi ülkelerde olduğu gibi doğal ve kişilikli bir çizgi değildi. Ama, Türkiye henüz, bir tüketim toplumu ve ideolojisini tam anlamıyla oturtamamıştı. Kendine özgü, altyapı ve üretim biçimleriyle yoğun ilintili bir müzik algısı "Aranjman" müziğinde kolayca yakalanamıyordu. Azgelişmiş toplumlara özgü karmaşık bir oluşumu içinde barındırıyordu. İyi, kalıcı ve toplumun tam anlamıyla ideolojik nabzını yakalayan bir müzik değildi bu. Kaçınılmaz olarak, tüketim sürecinde, ona direnen ve kendine özgü bir pop estetiği geliştiren bir kanal olduğu söylenemez.

Bu müzikal değişimi kolay benimseyemeyen; en azından yaşadığı coğ-

rafya, kültürel formasyon ve müzikal geleneği pop müzik içinde eritip, sentez arayışları peşinde koşan yeni bir kanal daha aynı zaman diliminde su yüzüne çıkacaktı. Fecri Ebcioğlu'nun araladığı kapının bir miktar dışında beliren bir müzik algısıydı bu. Bu tür müziğe yönelen her müzisyenin başlangıç noktası, ilk aşamada icracılıktı. İkinci önemli durak ve arayış ise "aranjman" müziğine adım atmaktı.

"Özgün Müzik"

Söz konusu zaman diliminde, bu kez farklı bir arayışın ipuçları 1960'lı yılların başlarında belirginleşmeye başladı. Erol Büyükburç'un "Emine"si gibi birçok rock'n roll'cu Türkçe sözlü tek tük parçalar yazmaya başlamışlardı. Ama en önemli olan; ülkemizin folklorundan yararlanıp, yeni bir kaynaşımın arayışlarına girmekti. Bu açılım, Amerika ve İngiltere'nin pop müzik çizgisinden de esintiler taşıyordu. Pop ve rock müziğin arka planında, blues'un yanında, folk motiflerinin de büyük payı vardı. Bu dönem, özellikle Amerika'da, protest bir kimlik taşıyan folk hareketlilikleri büyük ilgi topluyordu. Bob Dylan, kendi kültürlerinin folk geleneğine yepyeni bir çehre katıp; müziği toplumsal bir eleştiri ruhunun odağı yapacaktı. Bu müziklerin, Türkiyeli müzikseverleri direkt olarak etkilediğini söylemek zor. Ancak, sonuçta önemli olanın kendine özgü bir sentez kurmak olması gerektiği konusunda ortak bir ruhtan söz edilebilir. Pop müziğin menşei olan bu ülkelerle aynı zaman diliminde Türkiye'de de bu arayışın başladığını söylemek zor. Ama, büyük bir zaman aşımı da yok. O ülkelerde 1960 başlarında beliren çizgi, bizim ülkemizde 1970 başlarında olgunlaşmaya başlayan bir müzik tutumunu doğurdu.

Anadolu'nun folklorik ezgileri bazı şarkıcı veya topluluklarımızın esin kaynağı olmuştu. Bu yeni açılımda adından ilk söz edilmesi gereken Tülay German. Bir caz şarkıcısı olarak kendini kabul ettiren German, bu uğraşa rağmen bulunduğu ve oluşabileceği yerin hep farkında bir kimlikte. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, ulaşmak istediği kişinin ünlü Ella Fitzgerald olduğunu söylemişti. Ama, bu noktaya ulaşmasının olanaksızlığının farkındaydı. Caz söylemek için bu işin ruhu, kültürel formasyonu, ideolojik serüven ve algı biçiminin de bu sanatçıda yoğun olarak pekişmesi gerektiğini biliyordu. Uzun bir zamandır Fransa'da yaşıyor olsa da kendi ezgileri kendi melodilerinin ana hareket noktası olacağını keşfettiği Türk Halk Müziği şarkılarını modernize ederek, caz ritmleriyle yeniden yorumlamayı denedi. "Burçak Tarlası" adlı parçada, tam bu mantıktan hareketle yapılan bir deney ortaya çıkmıştı. Bu parça, beklenenin üstünde bir ilgi gördü.

Halk Müziği motifleri apayrı bir uyarlama ile farklı bir çehreyi ortaya çıkaracaktı. Üretim boyutu açısından, bugün bakıldığında, çok da önemli bir çıkış olarak düşünülemez. Ancak, Batı Müziği formlarına bağlı pop çizgisinde, o günlerin yepyeni bir deneyi olarak belirecekti. German bu deneyi uzun yıllar, belli fasılalarla sürdürdü. Bu dönemde, Melih Cevdet Anday'ın şiiri ve Yalçın Tura'nın bestesi olan "Sonbahar Şarkısı" ile de ilgi topladı. Şarkıcının bir başka önemli parçası ise "Kara Tren" adlı Halk Müziği parçasıydı.

O yılların görece aydın kentli gençliğinden bir grubun yarattığı ve daha sonra bu sentezin gelişmesini hızlandıran festivallerden ve yarışmalardan tam bu noktada söz etmek gerekiyor. Bu süreçte, en önemli paya sahip etkinliklerden biri, 1963 Haziran ayının ilk haftasında birincisi düzenlenen "Boğaziçi Müzik Festivali" idi. Bu festivali, o dönemin bazı Robert Kolej öğrencileri düzenlemişti. Yarışmaya, şehrin birçok ünlü orkestrası katıldı ve bu festival sonraki yıllarda hızla yaygınlaştı. Gençler, bu festivali düzenleme amaçlarını şöyle dile getireceklerdi: "Türkiye'de Hafif Batı Müziği çalışmalarını, verimsiz bir Avrupa-Amerika Hafif Müziği taklitçiliğinden kurtarmak" (*Ses* dergisi, 15 Haziran 1963, no: 26). Bu tavır, yeni ve yapıcı bir pop ruhunun ilk ipuçlarını vermek açısından etkileyici bir örnektir. Bugün bizim için çok fazla bir anlam ifade etmez (bunu söylerken günümüzde bile bu mantığa incelikle yaklaşan pop tutkunu sayısının az olduğunu vurgulamak isterim) ancak; o dönem için yepyeni bir perspektifin öncülüğü yapılıyordu. Bu yarışmalı festivalin birincisi "Adieu Mon Pays" adlı şarkısıyla Erol Büyükburç olmuştu. Bu yarışmada "Kara Tren" adlı parçaya da bir ödül verildi. Daha sonraki yıllarda bu yarışma yoluyla birçok yeni ve deneysel ürünlerin yaratıcıları ortaya çıkacaktı.

O dönemin önemli gazeteleri de büyük müzik yarışmaları düzenlemeye başlamıştı. *Hürriyet*'in "Altın Mikrofon" ya da *Milliyet*'in "Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması" etkinlikleri yoluyla, uzun yıllar sayısız yeni şarkıcı ya da topluluk su yüzüne çıktı. Bu on yılın en etkin isimlerinden olan müzisyenler, bu yarışmalar yoluyla müzik hayatımızda yer tuttular. Bu serüvene ilişkin yıl yıl örnekler verilebilir. Ama, birçok önemli isimden söz ederken bu yarışmalar ve işlevinin devamlı anımsanmasına gerek var. Bu yolla ortaya çıkan, ya da kendini müzikleriyle yaygın çevrelere tanıtan topluluk ve şarkıcıların müzikal arka planında çok bilinçli olmasa da bir kaynaşım ruhu her zaman yakalandı. Hatta bu folk çizgi abartılı noktalara bile geldi. Ünlü âşıklarımız ve özellikle Âşık Veysel, bu kaynaşım ruhunun sembolik kişileri oldular. Birçok önemli isim, bu Âşık'ın evine kadar gidip feyz aldılar. Bu çizgi abartılı bir çehreye büründü, yer yer.

1960'ların görece özgün pop arayışlarında üstünde durmamız gereken

isimlerden biri Selçuk Alagöz'dür. Gençliğinde flüt dersleri alıp müzikle yoğunlaşan Alagöz, 1965'te Altın Mikrofon finallerine kalarak adını duyurdu. Sanatçı, grubuyla birlikte sonraki yıllarda iki kez ilk üçe girdi. Müziğinde pop müzik arayışından söz edilebilir. Sanatçı, belli bir denge gözeterek; yer yer yeni bestelere, bazen de Halk Müziği'nden esintiler taşıyan pop parçalara imza attı. Alagöz'ün müzik çizgisi, belli sentetik dengeler içinde 1960'lı yılların ikinci yarısında önemli bir arayış muştulamıştı.

Cem Karaca ve bir yılı aşkın birlikte müzik yaptığı Apaşlar özellikle 1967'de büyük sükse yapmışlardı. Bu grubun ünü de Altın Mikrofon yoluyla tüm Türkiye'ye yayıldı. Karaca ve Apaşlar'ın büyük rüzgâr estiren parçalarının adı "Emrah"tır. "Karacaoğlan" ve "Ümit Tarlaları" da aynı arayışların uzantısı örneklerdi. O dönemin ünlü topluluğu Shadows'un "Apachies" adlı parçasını gruplarının ismi yapan Apaşlar, dünyadaki pop müzikten ne denli esinlendiklerini de açıkça gösteriyorlardı. Ancak, yaptıkları müzik, tamamen Anadolu'nun müzikal renklerinden izler taşıyordu. Aranan senteze en çok yaklaşan çizgilerden birini temsil ediyorlardı. Bu tarza, "Ulusal Türk Müziği" adını da verebiliyorlardı. Ulusallıkla, evrensellik algısının birbirine en çok yaklaştığı damarlardan biriydi Karaca ve Apaşlar'ın deneyleri. Ancak bir yıldan biraz fazla sürdü ve ayrıldılar. Halk müziğinin otantik ezgilerine yeni bir kan ve yeni bir estetik taşıyorlardı. Bu, onlar açısından hem poptu; hem de bu coğrafyaya özgüydü. Bir dönem, ülkede ciddi rüzgârlar estirdiler.

Kendine özgü renklerle hoş bir çizgi tutturan gruplardan biri de "Kaygısızlar" oldu. Pop müziğin, dünyada yükselen ruhunu simgeleyen gruplardan biriydi, Kaygısızlar. Şarkılarının hemen tümünde sevgi ve kardeşlik teması ön plandaydı. Direkt bir politik söylem yakalamak zordu. Ancak, alttan alta, pop'un rock'la kenetlenip oluşturacağı düşünsel tavrın ülkemizdeki ilk temsilcilerinden biriydi Kaygısızlar.

1970'lere gelirken; aranjman müziğine ciddi bir seçenek sunulmaya başlamıştı. Gerçi, aranjman müziğinin içinde, son derece özgür parçalar bulunduğunu tekrarlamak lazım. Ancak, aranjman müziği yapanlar, deneyden ısrarla korkan kişilerdi. Aslında; folk merkezli pop'la aranjman, ürünler ve sanatçılar düzeyinde kesin hatlarla birbirinden ayrılmıyordu. Aranjman müziğinin simgesi olan isimlerin folk merkezli parçalarına rastladığımız gibi, tam tersi örneklerle de karşılaşmak mümkündü.

Komplike bir pop müzik serüveni bu dönem alıp başını gitti. Bu arada; caz, soul, Latin ya da Kıta Avrupası'nın müziklerini icra eden toplulukların da Türkçe sözlü deneylerine rastlamaya başladık. Bu çizgi içinden kolayca sıyrılıp, pop ruhuna yerleştirebileceğim isimlerden biri Şerif Yüzbaşıoğlu oldu. Çok yönlü bu müzisyen, gelişmelere ayak uydurup, o gü-

nün müzik nabzının hep tam ortasında yer aldı. İcracılar arasında, en yetkin isimlerden biriydi. Besteci olarak ise, pop müziğe en çok katkı getiren sanatçı olduğu söylenebilir. İlham Gencer'in yanında orkestralarıyla 1969 boyunca önemli ilgi odakları olan isimler, Kanat Gür, Müfit Kiper, Üstün Poyrazoğlu, Orhan, Şevki ya da Şevket Uğurluer'di. Caz, Soul, pop ve folk müzikten esinler taşıyan bestelerinin yanında ağırlıklı olarak icrayı seçen ve müziği böyle benimseyen kimliklerdi. Onların müziklerini, pop çizgisinin tam içinde düşünmek zor. Ama yer yer, bu müziğin içinde gezinen parçalarla dikkat topladılar. Caz merkezli bir müzisyen olan İsmet Sıral Orkestrası ise pop'a önemli kimlikler yetiştirmiş ve taşımıştır.

1960 sonlarında, bir de son derece yetkin pop ve rock icracılarına rastlanır. Rıza Silahlıpoda'nın Ritm 68'i ve Durul Gence Beşlisi bu dönemin en güçlü toplulukları arasındaydı. Özellikle Durul Gence'nin topluluğunun müzikal açıdan kusursuz bir performans gösterdiklerini vurgulamalı. Gence, Türkçe sözlü özgün bestelere ise çok zor adım atmış önemli bir enstrümantalist olarak kabul edilmeli. Davul'un bir solo enstrüman olarak ülkemizde kimliğini kazanmasında Durul Gence'nin önemli bir paya sahip olduğunu söylemek gerekir. İlkel biçimiyle de olsa, pop müziğin sayısız versiyonu bu dönem, Türkiyeli gençliğin ilgi ve odak noktası olmuştur. Bu dönem, ayrıcalıklı ve yetkin bir pop çizgisini imleyen müzisyenlerden biri de Timur Selçuk'tur. Selçuk, ailenin getirdiği müzik terbiyesini, eğitime döndürmüş; çok genç yaşta kimliğini kabul ettirmiştir.

Timur Selçuk, ilk bestesini 2. Boğaziçi Festivali Yarışması için yapmıştır. Parçasının adı "Köylü Kızı"dır ve henüz lise 2. sınıf öğrencisidir. "Aranjman" olgusuna, ilk gençliğinden beri sempatik bakmamaktadır. 1968'de kendisiyle yapılan mektuplu söyleşide (*Diskotek*, sayı 19) bu müziğin aslında bir "hazıra konmacılık" olduğunu vurgular. Bu müzik, kişilik ve yorum yetisini hep durdurur. Ancak, böyle bir yoldan yine de geçilmesi gerektiğini kabul etmektedir.

Yazının başından beri üstünde durduğumuz yaklaşım tarzını Timur Selçuk, bu söyleşide (yıl 1968) dillendirmiş gibidir. 1967 ile birlikte, çıkardığı 45'likler de büyük ilgi toplar. "Beyaz Güvercin" ve "İspanyol Meyhanesi", Selçuk'un pop serüveninin köşe taşları arasındadır. Timur Selçuk, bu tutuma ek olarak farklı bir yenilik çizgisini pekiştirir. Yaptığı müzik, Anadolu merkezli bir pop değildir. Daha çok, yeni kent kültürünün duygu kokusu içinde gezinen temalara, şiirlere yaslanmıştır. Selçuk'un dört dörtlük bir "okullu" pop sanatçısı olması da dikkat çekicidir. Bu yıllarda, eğitimli şarkıcı çok vardır. Ancak, hem eğitimli, hem besteci, hem de pop şarkıcısı olan çok az isme rastlanır. Timur Selçuk, bu dönemki müzikal serüvenin ilk olgun "pop" yıldızıydı denebilir. İyi ve gerçek bir pop ruhunu

yaşatmak için, Selçuk'un hayati seçimlerini tek kriter olarak aldığım sanılmasın. Buna rağmen pop'un rafineleşip kimlik kazanmasında, sanatçının önemli bir öncülüğü simgelediğini kimse reddedemez.

Tüketim toplumunun coğrafi açıdan kültür arenası, devamlı büyük kentler olmuştur. Kozmopolit algı biçimleri, kent insanına ruhsal bir doyum arama güdüsünü ön plana çıkarır. İşte, tam bu noktada pop müziğin bir ruh haline yanıt getirdiği söylenebilir. Bu yanıtlar bazen anlıktır ya da küçük zaman diliminde yakalanır ve sonra uçar. Bazı parçalar ise uzun yıllar geçse de yapısındaki yoğun duygu dokusunu taşımayı başardığı için bugüne ulaşır.

Otantik müziklerimizle pop müzik arasında kurulan köprü; 1970'e gelindiğinde, tam anlamıyla tanımını üretmeye başlamıştır. Genç müzisyen Fikret Kızılok, özellikle Âşık Veysel'in şarkılarını modernize edip, gitarla pop çizgisinde yorumlayarak ilgi toplamaya başlamıştır. Ünlü davulcumuz Vasfi Uçaroğlu, eşi Kâmuran Akkor'la birlikte kurduğu grupla Türkiye'nin dört bir yanına turneler yapıp, "Reyhan" gibi parçalarla büyük ilgi görmeye başlar. Parçalar "pop" bir çizgiyi temsil eder. Folklorik temalar onlar için bir esin kaynağıdır. Ama ortaya çıkan müzik, kentli kesimlerin ilgi odağı olur. Önceleri iyi bir rock yorumcusu olan Erkin Koray, Anadolu ve Ortadoğu'ya özgü ezgilerle pop-rock çizgisinde yeni bir "sound" yakalar. "Yağmur"la açılan bu kapı, 1979 başlarında hızlı bir gelişim gösterir. Kerem Güney ise 1969'da çıkan ilk 45'liği "Sev Desen Sevemem ki" ile yoğun bir ilgi odağı olur. Özdemir Erdoğan, 1960'lı yılların en önemli caz gitarcılarından biridir. Enstrümantalist yanının dışında, Sezen Cumhur Önal'ın da desteğiyle 1960 sonlarında pop şarkıcılığına sıvanır. Onun deneysel ve arayış dolu kimliği, kısa sürede apayrı bir çizgiyi yaratmasını sağlamıştır. Özellikle şarkı sözlerinde hoş bir mizah yakalanır. "Aşk Şarkısı" imajını pop müzikte tüm derinlikleriyle işleyen; insanın ruh halinin getirdiği karmaşalara müzikal ve sözel yanıtlar veren bir müzisyen olur kısa süre içinde. Deneyci kimliği, onu, Caz'la Türk Musikisi'ni buluşturduğu ilginç bir senteze yöneltir ve çok başarılı olur. İlk önemli pop çıkışı "Duyduk Duymadık Demeyin" adlı şarkısı olur. Özdemir Erdoğan, pop müziğin 1970'lerle birlikte tanımsal karşılığını hızla bulmaya başlamasında önemli köşe taşlarından biridir. Yaptığı, aslında tam bir tüketim toplumu müziğidir. Bu toplumun insanlarındaki değişken duygulanımları tüm paradokslarıyla parçaların içine yerleştirir. Kaçınılmaz olarak da, müzikseverlerin 1970'li yıllarda dinlemekten bıkmadığı bir müzisyen olur. Kent insanının doyumsuzluklarını, devamlı, şarkılarına taşımayı başarmıştır.

1960 sonlarında pop müziğinin kimliğini kazanması uğraşında önemli duraklardan biri de Barış Manço oldu. Şarkıcı, müzikle ilgilenmeye 1950

sonlarında, lise yıllarında başlamıştı. Eğitim için gittiği Belçika ve diğer ülkelerde, çeşitli gruplarla çalıştı. 1969'daki geri dönüşü ile Türkiye'deki pop müzik ortamına gerçek bir imza atmaya girişiyordu. O yıl, özenli grup Kaygısızlar'la buluştu ve birbirinden önemli ve kalıcı parçaya imza attı. "Kol Düğmesi", "Seher Vakti", "Kağızman" ve "Derule" günümüzde de zevkle dinlenen ilk özgün pop klasikleri arasında yer alır. Batı dünyasının pop ortamıyla sıcak bir diyalog halinde gençliğini sürdüren Manço'nun, 1960 sonlarında bilinen müzik çizgisi, tanımlamaya çalıştığımız "pop" ortamına özel bir çehre getirecektir. Anadolu'ya özgü folk renklerinden yola çıkıp, geniş kitleleri kucaklayan bir müzikalitenin birkaç yıl içinde simgeleri arasına girmişti. Beklenen pop sentezinin özgün bir karakteri olarak müzikçi kimliğini kanıtladı. Son günlerde yaptığı müzikler kadar kolay tüketilmiyordu ürünleri. Ama, bugüne oranla daha yetkin ve kişilikli bir dönem yaşadığı söylenebilir. "Hafif" müzik kategorisine kolayca sığdırılamayacak ürünlerdi bunlar.

Bu dönemin pop müzik gruplarında, Türk Halk Müziği'nin bazı enstrümanlarının devreye girdiği gözlemlenebilir. Bu müzikal kaynaşmanın oluşması için, iki farklı müzik çizgisi en başta enstrümanlar düzeyinde birbirleriyle buluşuyorlardı. Oluşan bu yeni pop deneyi müzikseverler tarafından büyük ilgi topladı. Enstrümanların tadının alınmasında hoparlör ve mikrofonun yanında amplifikatör de kullanılıyor; ortaya çok daha güçlü bir sound çıkıyordu. Müziğe bu son yıllarda farklı bir tat eklenmişti. Org, yaygın bir enstrümandı artık. Elektro gitar, gerektiğinde, sıkça dinleniyordu. Bu teknik gelişmeler, müzikseverlerin dünyasını ve algı hacmini her gün genişletmeye başladı. Tüketimin hızlı bir tempoya ve yoğun bir yeni ideoloji biçimine dönüşmesinde bu gelişmelerin önemli payı vardı. 1960 başlarına oranla, plak üretimi ve pikap alıcıları görece çoğalmıştı. Radyolarda ise pop müzik önemli ölçüde yer tutmaya başladı. Günümüz aygıtlarına oranla, ilkel araçlardı bunlar. Ama, o günün Türkiye'si için oldukça yeni ve kuşatıcı adımlardı.

Bu adımlar sonucu, tüketim hızlanmaya başlamıştı. Pop müzik, bu gelişim sürecinin en anlamlı simgesiydi. Ancak, görece özerk; sanat ürününe dönüşmesi oranında kalıcı yanları da beliren bir müzik kültüründen söz edilebilir. Pop, bu farklılaşmanın getirdiği insani yıpranmaları, eskiye özlemi, ideolojik olarak geçmişe dair değerlerin değişimini ve bunun; insan ilişkileri, sevgi bağları ve iletişim üzerindeki ideolojik tahakkümünü dolaylı ve sembolik yollarla gösteriyordu. Tüketim toplumunun nabzını, algısını ve sarsılışını pop ve rock müzik hareketlilikleriyle seçmeye çalışmak mümkün olabiliyordu. Ama, tüm bu yorumlar, direkt bir karşılığı içeremiyordu. Aranjmanlar, insanların dünyaya bakış açısını bir yanıyla sınır-

larken, diğer yanıyla yeni ufuklar açma, derinleşme boyutunu da kendi estetiğinde barındırıyordu. Pop'un, toplumsal nabzın direkt değil dolayımlı bir simgesi olduğunu tekrar vurgulamak gerekir. Görülüyor ki, getirdiği işaret ve anlamsal karşılıklar, birçok müzikte olduğu gibi, bu müzikte de bir tanımsal karşılığı gösteriyordu. Egemen kılınmaya başlanan yeni bir ideolojinin dolayımlı izdüşümlerini içinde barındırıyordu. Yalnız, sanatın üretimi özerk bir düzey olduğu için; bu müzikleri yapanların, bu komplekse ciddi bir bakışla yaklaşması gibi bir önkoşul düşünülemezdi. Pop müziğin birçok ürününe de özerk bir konumdan hareketle bakmak gerekmektedir.

Türkiye'deki pop müziğin 1960-70 arası serüveninde; aranjmana oranla daha önemli bir açılım olan folk kökenli deneyler 1970'de "Anadolu Pop" terimiyle bütünleşti. Bu terimin oluşup pekişmesinde en önemli payı üstlenen, bu terimin de yaratıcısı olan Moğollar olmuştu. Bu grup 1967 sonunda kuruldu ve ilk 45'liği 1968 Şubatı'nda yayınlandı. Grup arayış dolu bir serüvene adım atıyordu. Müziklerinde folk motifleri belirgin bir biçimde baskındı. Ancak müzikal altyapıda Batı merkezli pop tavrının açık izlerini bulmak mümkün. Moğollar'ın en önemli yanı bu müziği en yetkin biçimiyle birbiriyle kaynaştırmalarıydı. Üretimin bir ucunda, folklorik parçaların düzenlemeleri, diğer yanında ise yeni ve sentetik özellikler taşıyan yeni besteler vardı. Bazı parçaları İngilizce sözlü bile olsa; ilginç bir müzikal buluşmayı yakaladılar. Bu aktivitede Murat Ses'le Cahit Berkay'ın önemli payları vardı. Ses, beste ve düzenlemelerde ağırlığını koyarken; Berkay özellikle elektrosaz'la pop ortamına yeni bir tını getirecekti. Bir bestede, hem gitar hem saz bir arada kullanılabiliyordu. Bu uğraşı veren grupların sayısı, bu dönem görece çoğalmıştı. Anadolu'nun folklorik renkleri pop ve rock müzikle buluşup; geniş bir dinleyici kitlesinin odağı durumuna geldi. Bence, bu on yılın sonlarında pop müzikte ulaşılan en önemli köşe taşlarından biri de Moğollar ve müziği oldu. Bu iki müzik ruhunun buluşmasında, en önemli ve dengeli estetik kaynaşmayı Moğollar başarmıştı. "Anadolu-Pop"un bu isim babaları, gerek teknik, gerekse müzikal açıdan, o güne kadar ulaşılmamış bir estetiği sembolize ettiler. Bu müzik başta Fransız şirketler olmak üzere, Avrupalı müzik çevrelerinde ilgi topladı. Gerçi bu ilgide Batı'nın oryantalist ideoloji ve algı biçiminin büyük payı da vardı. Bu aslında tam bir "sahip çıkış" sayılmazdı. Sempatik karşılandı Moğollar. Hatta, bir albümleri de önemli bir ödül aldı Fransa'da. Moğollar 1970 başlarında Cem Karaca, Barış Manço ve Selda gibi isimlerle de çalıştı. Ancak, grubun özgün serüveni 1970'ten sonra oldukça kısa sürdü.

"Anadolu-Pop" tanımı içinde üstünde durulmaya değer bir başka grup ise Üç Hürel'di. Selçuk Alagöz topluluğunda da çalmış olan deneyimli gi-

tarist ve şarkıcı Feridun Hürel, daha sonra iki kardeşiyle birlikte kurduğu "Biraderler" grubuyla adını duyurmaya başladı. 1969'da ise Üç Hürel adını alarak önemli hitler çıkarıp yaygın bir üne kavuştular. Parçalarında düzeyli bir rock altyapısı yakalanıyordu. Anadolu'ya özgü ezgilere de elden geldiğince sadık kaldılar. Çift saplı saz-gitar ve vurmalı çalgılar bu deneysel arayışın ana enstrümanlarıydı. Bu grubun dikkat çekici yanlarından biri de, Feridun Hürel'in tüm beste ve şarkı sözlerini kendisinin üretmesiydi. 1970'te bu özelliğe sahip pop-rock grubu sayısı son derece azdı.

Anadolu-pop sentezi 70'le başlayan iki üç yıl pop müzik ortamının odak noktalarından biriydi. Aranjman müziğinde de ses getiren görece kaliteli parçalara çokça rastlandı. Ama, o günlere geri dönüldüğünde, derin izler bırakan çizginin Anadolu-Pop olduğu kesin. Öyle ki, özellikle son iki yıldır bu çizginin simgesi gruplara yoğun ilginin yalnızca, nostalji uzantısı olduğu söylenemez. O dönemin radyolarında bu müzik fazlasıyla ilgi topladı. Ancak, bu kaynaşımı devlet kuruluşları bir süre sonra, çıkardıkları bir yönetmelikle durdurdular. Radyo ve TV'de bu müzikler yasaklandı. Nedeni şuydu; Halk müziğin enstrümanları, pop müzikle yani "hafif" müzikle kaynaştırılamazdı. Bu yasak belli bir dönem sonra işlevini yitirecektir. Anadolu-Pop çizgisinde aslında fazlasıyla topluluk ve şarkıcı vardı. Bu müzik ruhu en aktif biçimiyle 1967-73 yılları arasında pop ortamını çalkaladı. Modern Folk Üçlüsü ve özellikle de Halit Kakınç'ın "Dönüşüm" adlı grupları ilginç deneyleriyle bu akımın başını çekenler arasındaydı.

Bu akım, aslında tüketim kültürüne pop düzeyinde yeni bir kişilik kazandırdı ve 1960'lı yıllarda belirginleşen "halkçı" ideolojinin pop müzikle örtüşme noktası oldu. Hem bu coğrafyanın, hem de tüm dünyanın vatandaşı olma duygusu ön plandaydı. Aranjman müziğinde olduğu gibi basit bir "Batı kopyacılığı"nı benimseyemeyen, çoğu üniversite eğitimi görmüş, kentli müzisyenler tarafından biçimlendirilmişti. On yıllık pop müzik serüveninde ulaşılan en önemli duraktı, Anadolu-Pop. Tüketim toplumu insanı, kendine özgü bir "yeni"nin peşindeydi. Kültürel açıdan ciddi farklılıklar o dönem, toplumun birçok kesim ve kanalında hissediliyordu. Ulaşılan bu noktanın, yetkin bir çizgi olmaktan çok; kaçınılmaz bir aşama olduğunu, müzik açısından da kabul etmek gerekir. Tam olgun olmasa da özellikle İstanbul'da bu yıllarda, bir müzik sektörünün oluşmaya başladığını görüyoruz. Plak ve LP yayımcılığında 1970'lerle beraber önemli bir yükseliş yakalandı. Birkaç yıl sonra, plaktan sonra hızlı bir kaset tüketim hacmi oluştu. Teyp, kısa bir süre içinde pikapın yerini aldı. Pop müziğin tüm kanallarında tüketim hızı çoğaldı ve bu tempoyla pop müzik günümüzde ilginç bir yere ulaştı. Yirmi yıl içinde, dünya endüstrisinde kendine bir yer alabilecek düzeyde bir pop müzik tüketimi söz konusuydu.

Sonuç

1960'ların pop panoramasını çizerken; gerek türler, gerekse müzik çizgileri açısından, bu dönemin ancak kaba bir haritasını arzedebildik. Elden geldikçe, pop serüvenini ikilemleriyle birlikte ortaya sermeye çalıştık. Üstünde durduğumuz topluluk ve şarkıcılar yalnızca kendi bulgu ve seçimlerimizden kaynaklanıyor.

Sonsöz olarak vurgulamamız gereken şu: Pop müzik, rock müzik, basit ve global tanımlarla –özellikle de siyasi– yerine yerleştirilip anlaşılamıyor. Üstünde durduğumuz pop müzik, Batı kaynaklı bir müziktir. Ama artık o denli de kendi kültürümüzün parçasıdır. Tüketim ideolojisi hayatımızın kopmaz bir parçası oldukça, pop müzik de bu ülkede varolacaktır. O zaman, önemli olan, bu tüketim hızına direnç gösteren; görece estetik yetkinliklere ulaşan parçalara da sahip çıkmaktır. Sanata, yalnızca elitist gözle bakan kesimler için bu yaklaşımımız pek anlam taşımaz. Ancak, ayıklama yetimizi geliştirip kendimize özgü bir pop estetiği oluşturma zamanı gelmiştir. Bu, kentli bir insanın varoluşsal bir sorunudur. Müzikal seçimlerde kişisel ve özerk müzik türlerine yönelinebilir. Sayısı az da olsa, pop'u hiç dinlemeyen bir kesim de bulunabilir. Ancak önemli olan, bu müziğe biraz daha derinden yaklaşmak ve o ölçüde eleştiriler yapabilmektir.

1960'larda bu düzeyde bir düşünsel sorgu yoktu. Ama, buna rağmen, dönemin pop müzik örnekleri, dinleyenleri, farklı enerjiler, farklı doyumlar getirdiler. Bunun izlerini günümüzde bile hissediyoruz. Pop, tüketim toplumu ideolojisinin asıl yüzünü keşfetmek açısından çok önemli bir kanal. Birikimin yalnızca soyutlamalar yoluyla değil, duygular yoluyla da insana çok şey katacağı kesin. İçinde yaşadığımız coğrafyayı anlamak için bu müzikle biraz daha yakından ilgilenmenin gereğine inanıyorum. Düşünün ki 1960'larda tam anlamıyla karşılığını bulmuş bir pop müzik tanımı oluşmamıştı. Bugün ise –örneğin arabesk gibi– birden fazla pop kanalı var. Çoğu da birbirine yakın ya da iç içe kulvarlarda soluk alıyor.

Orhan Tekelioğlu

GÜLBALADI

i/

tut ellerimde
n ve düş
sıkı karsıkı düşler
in bahçesine yalnız karayal
nız girilmez boş
a uğraşma donuk kör
dür us terk
et onu sarın tut
un gövdene ve sus
tala ısıt beni elle
rimden önümüz kış

ii/

(—uldum...)
boğ
uk son bû
se—nle..
-deledi
m kaskatı k
ıskançlığımla tek
başıma senle çepeç
evrelenen kör kuşkumla k
itlenen..
-in en ucunda k
alakaldım elimde kokun si
linirken sıcak bi
r yazsonu tak
simi bastı sis
li sarı bir tebessüm ağzında ölü..
-la öpü
p soğukkan
lılıkla
(—dun!)
boğ

iii/

ellerin
den göğerdi bu suç..
-m sedâ
nda yalpalanıp düş
tüm adına sürç
tüm karabasanlar adına..
-mlarında
n körler keşişlerken göğünde kar
artılar unuttum *yedi gülü al*
çaldım ufk kar
arırken kar
ıştım sırrına *üç sarı gül*
ün abdâl

T A Ş R A S I K I N T I S I

Nurdan Gürbilek

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisidir Yusuf Atılgan; Edebiyat Fakültesi'nde okuduğu sırada onun derslerine devam etmiştir. Tanpınar'a olan borcunu şöyle dile getirir sonradan: "... en büyük şansım üç yıl Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öğrencisi olmam. Örneğin Recaizade'den Proust'a, Gide'e, iyi müziğe atlayarak anlattığı derslerin ve ara sıra özel konuşmalarımızın yazarlık mizacımda büyük etkisi olduğuna inanıyorum."[1]

Yadırgatıcıdır bu sözler. Çünkü hocayla öğrencisinin mizaçları arasında ilk bakışta bir benzerlik görülmez, hatta karşı kutuplarda yer aldıkları söylenebilir. Her zaman "geniş hayat"tan yana olmuş; doğayı, kültürü, aşkı içerebilecek bir bütünlük arayışındaki Tanpınar ile beslendiği kaynağı çoktan kurumuş bir dar hayatın, bu hayatın sınırları içinde daralan insanların yazarı Yusuf Atılgan. "İç insan"ı her şeyin üzerinde tutan Tanpınar ile "iç" denen, "iç dünya" denen bölgenin de bir dıştan, bir yoksunluktan yapılmış olabileceğini hissettiren Atılgan. *Huzur*'un, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, "Bursa'da Zaman"ın yazarı ile *Aylak Adam*'ın, "Saatlerin Tıkırtısı"nın yazarı: Biri bütünsel, yekpare bir zaman arayışında diretiyor, öteki çoktan vazgeçmiş bundan; darlığın, rutinin alanına çekilmiş, kulağını saatlerin tekdüze tıkırtısında yaşanan bir hayatın sesine dayamış. Biri estetiğini rüya üzerine oturtmuş, her şeyi geniş imkânlı bir rüyanın içine çekmeye çalışıyor; öteki rüyaya malzeme oluşturan sıkıntılı içeriklerle uğraşıyor. Biri "biz" diyebiliyor hâlâ, birlikten, süreklilikten yana; öbürü "ben" demekte bile zorlanıyor. İki farklı mizaç, iki farklı dil: Dış dünyaya doğru genişleyen, dalga dalga açılan, yoğun ve aydınlık üslubuyla Tanpınar; kısa, kesik, tutuk diliyle Atılgan. Biri Türkçe'nin en uzun cümlelerinin yaratıcısı, öteki en kısalarının. Öyleyse Atılgan'ın sözlerini nasıl yorumlamalı? Hocanın, öğrencisi üzerindeki etkisini nerede aramalı?

Orhan Koçak, Türk edebiyatında modernizmi tartıştığı bir yazısında,

1. "Yusuf Atılgan'la Son Konuşma", Mahir Ünlü, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 227, 1 Kasım 1989; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, İletişim Yayıncılık, 1992, s. 79.

ilk modernistlerle ikincileri ayırmıştı birbirinden. Şöyle diyordu: "Kişiliğin basit inkârı değil de daha dolayımlı bir bireyselliğe doğru aşılması anlamında modernist üslup, Haşim'in, Yahya Kemal'in, biraz Nahit Sırrı Örik'in, daha çok Sabahattin Ali'nin ve asıl Tanpınar'ın yazılarında belirir. Kendi dışındaki dünyaya değip de parçalanmamış olmaktan gelen bir genişleme, bir tür ışıma ya da aydınlanma vardır bu yazılarda."[2] Genişleme sözcüğünü vurgulayalım burada: Dış dünyaya açılan, açıldıkça genişleyen, genişledikçe keşfeden, kendi buluşlarıyla büyülenmiş, aydınlık, parıltılı bir üslup. Tanpınar'ın üslubu: İçselliğin, öznelliğin diliyle bir ülkenin, bir kentin, bir kültürün dili arasındaki az rastlanır çakışma üzerinde yükselen, dışa açılmış, onu içermiş, doymuş, okurunu da doyurmaya aday bir dil. İçle dış arasında, öznellikle dış dünya arasında aşılmaz bir duvar yok henüz; içe daldıkça dışa açılıyor özne, dışa açıldıkça içe dalabiliyor. Bir kadında bir kültürü keşfedebiliyor örneğin. Ya da tam tersi: Boğaz, eski musiki, bir yalı, eski bir elyazması aşkın kapılarını açabiliyor birden.

Şöyle devam ediyordu Koçak: "Öznenin kendi öznelliğini bile tehlikeye atabildiği, çünkü zaten tehlikede olduğunu anladığı noktada başlamıştır asıl modernizm: Sait Faik, ama daha çok Vüsat O. Bener ve Bilge Karasu, Yusuf Atılgan ve Tahsin Yücel, düzyazıdan söz ediyoruz, sonra da Leyla Erbil, Adnan Özyalçıner, Tomris Uyar ve hiç görünmeyen Kâmuran Şipal. Üsluptan çok, yaşantının dilinden, dilin yaşantısından söz edebileceğimiz bir evredeyiz artık."[3]

Tanpınar ve Atılgan üzerine yoğunlaşalım biz. Hoca ve öğrencisi. Modernizmin başı ve sonu. Tanpınar'da da yaşantının önemini vurgulamalıyız önce; "şahsi tecrübe"nin, iç yaşantının önemini. Ama ilk modernistlere bahşedilen yaşantı, sonunculardan esirgenmiştir; ya da onlar bundan vazgeçerek yazmayı sürdürmüş olmalılar. İçselliğin zeminindeyiz gene, ama dış dünya besleyen bir kaynak olmaktan çıkmış; genişleten, aydınlatan, doyuran bir kaynak değil, bir süredir; içsellik kendi dilini kendinde arıyor bu yüzden. Yazarın elinde doğaya, tarihe, kültüre açılan kapıları kapanmış dar bir hayat var. Bu darlıktan yola çıkacaktır Yusuf Atılgan. Tanpınar'la karşılaştırmak bile gereksiz: Atılgan'ın dili dıştan beslenmiş, zengin, doyurucu bir dil değildir; benzetmesiz, yüksüz, neredeyse yoksun düşmüş, lise edebiyat kitaplarının "fakir" diye niteleyebileceği bir dildir. Tanpınar'da olduğu gibi uzayan, yan cümlelerle her an yeni malzemeyi cümlenin içine çeken, emen, biriktiren bir dil değil, sanki bir an önce biti-

2. Orhan Koçak, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", *Defter*, sayı 17, Ağustos-Aralık 1991, s. 141.

3. *A.g.e.*, s. 141.

rilmek istenen cümlelerle kurulmuş bir dil; açılan bir dil değil, kapanan, dönüp dolaşıp aynı cümleye, aynı sözcüğe gelen, tekrar üzerine kurulu bir dil: Ne çok "dar" sözcüğü geçer *Bodur Minareden Öte*'de (daracık kasaba, daracık avlu, daracık kümes, hepsi de aynı paragrafta), cümleler ne çok tekrarlanır; *Aylak Adam*'ın ve *Anayurt Oteli*'nin kahramanları ne çok sigara yakar, sigara söndürür, sigarayı küllüğe bastırır, kalkar, oturur, ayakyoluna gider, ellerini sabunlar. Fiil zamanları ne kadar az değişkendir: Di'li geçmiş zaman cümleleri ne sıklıkla birbirini izler ("Kalktım, aşağıya indim. Ayakyoluna girdim. Çıkınca mutfakta ellerimi sabunladım..."). Geçmiş zaman bir türlü geçmek bilmeyen zamana, geniş zaman her an daha da daralan bir zamana dönüşmüştür. Dış dünyada bir şeye öykünüyorsa bu dil, olsa olsa saatlerin tıkırtısıdır bu, mutfakta damlayan suyun sesidir. Tılsımını, onu içinden aydınlatan ruhu yitirmiş, derin bir hakikati ima etmekten vazgeçmiş bir sözdizimi, ancak bu sayede kendini yaşantıya açan bir dil. Kısa, kesik, başı sonu olmayan bir tempo, sıkıntının temposu: Atılgan, dili, bu temponun hizmetine sunmuş gibidir; cümleleri tonuyla, temposuyla bu sıkıntıyı tekrarlar, dilde onun benzerini yaratır.

Oğuz Demiralp *Kutup Noktası*'nda Tanpınar'ın gündelik olandan, dar hayattan, rutinden, can sıkıntısından kaçtığını vurgular: "Çünkü Ahmet Hamdi'nin aydınlık anları hep can sıkıntısından, 'abes' duygusundan sonra gelir. Ahmet Hamdi 'gündelik şeyler beni boğuyor' sözüyle yakınır 'dar hayat'tan; 'halbuki içimde başka susuzluklar var'. Toplumsal yaşama açısından, 'rutinin esiri' olmaktan kurtulmaktır istediği."[4] Demek ki Tanpınar, içle dışın birliğinin bozulduğu, öznenin kendi dışıyla olan bağlarının seyreldiği anı, darlığı, sıkıntıyı görüp geri kaçmıştır. Yusuf Atılgan'a gelince: "Başka susuzluklar"ı bir an için unutup, Tanpmar'ın o çok korktuğu gündelik hayatın, ufkunu yitirmiş dar hayatın içinden çalışmayı seçmiştir o. Bu yüzden Tanpınar'ın büyülü içe dalmalarını, tılsımlı aydınlanma anlarını bulamayız Atılgan'da. Her yerde bir uyum, bir birlik arayan, her şeyi rüyanın içine çeken bakışını da bulamayız. Derin anlamlar vaat eden hülyalı, imgeli dilini, sarıp sarmalayan, kuşatan üslubunu bulamayız. Başka şeyler girmiştir yazıya: Tanpmar'ın uyum estetiğinin görmediği şeyler; telafisi mümkün olmayan kötülükler, öfkeli ve aç bir gövde, hizmetçi kızın dolgun beyaz bacakları, babanın bıyıkları, tramvayda önde oturan adamın kulağındaki kir, Zebercet'in sivilceli kıçı, ortalıkçı kadının tabanı karamsı ayakları... Bunlar da birer aydınlanma anıdır, ama Tanpınar'dakinin tersine, büyüsünü yitirmiş, içle dış arasındaki aşılmaz uçuruma işaret eden, iç dünya denen yıkıntıyı birden ışığa boğan, olumsuz anlamda birer aydınlan-

4. Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 21.

ma, ışıma anı. İçsellik ancak bunlarla; darlıktan ve sıkıntıdan geriye kaçarak değil, darlığın ve sıkıntının içinden çalışılarak kazanılacaktır artık. Dıştan beslenmeyen, kendi dışıyla bütünleşme umudunu yitirmiş, Koçak'ın deyişiyle "öznelliğinin zaten tehlikede olduğunu" fark eden özne, ancak bunlara yazıda yer açarak, tehlikenin üzerine giderek sürdürecektir öznelliği.

Burada ayrılır hocayla öğrencisinin yolları. Gene *Kutup Noktası*'nda Oğuz Demiralp vurgulamıştı: Suyun aynasında kendini seyreden, imgesine hayran kalan Narkissos, " 'tek su nergisi' Ahmet Hamdi'nin has imgesidir".[5] Atılgan'a gelince: Tanpınar'ın içe yöneldikçe ferahlayan, kendine baktıkça içi genişleyen, dış âleme açılan öznesini bulamayacağız burada. Şu cümleler, edebi yazgısı Tanpınar'a değil, Atılgan'a yakın olan Adnan Özyalçıner'in: "Çünkü ben bir kere düşümde kendimle karşılaştım. Karşıdan sıntarak üstüme doğru geliyordu. O zaman ter içinde uyanıp uzun zaman titrediğimi hatırlıyorum."[6]

Oysa bir mizaç benzerliğinden söz ediyordu Atılgan; yazarlık mizacının Tanpınar'dan etkilendiğinden. Bense şimdilik, bir vazgeçişten söz edeceğim. Tanpınar'ı simgeleştirmek pahasına: Öznenin iç yaşantısına bağlı bir edebiyatın, bu yaşantıya bağlı kalabilmek için vazgeçmek zorunda kaldığı dişil imgedir o; geniş, keşif, doğurgan dil; doymuş, doyuran, velut üslup.

Atılgan bu imgeden, iç ile dışın bir olduğu ideal aşk nesnesinden, mutlak doyumun vaatlerinden vazgeçerek, bir adım ileri giderek yazmayı sürdürebilmiştir. Öteki'nin yalnızca iyi, kucak açan, doyuran değil, aynı zamanda kötü, boğan, bunaltan yüzüyle de göründüğü anda, bu iki imgeyi bir arada tutmanın verdiği sıkıntıya tahammül etmeye çalışarak yazabilmiştir diyelim, şimdilik.

Aylak Adam'ı Varlık Yayınları'ndan çıkan 1959 baskısından, *Bodur Minareden Öte*'yi a Dergisi Yayınları'ndan çıkan 1960 baskısından okuduğumda, her iki yapıtta da bolca bulunan dizgi yanlışlarını, harf düşmelerini, satır atlamalarını Atılgan'ın yapıtına yakıştırmış, bu yanlışların onu âdeta tamamladığını düşünmüştüm. Sıkıntı içinde aceleyle temize çekilirken gözden kaçmış, düzeltilmeden öylece bırakılmış harf sürçmeleri... Öyleymiş gibi gelmişti bana, ilk okuyuşta. Oysa Yusuf Atılgan'ın böyle yazmadığını biliyoruz: "Çok hızlı yazan biri değilim. Arkadaşların bana önerisi, çalakalem yazıp ondan sonra üstünde durmak. Ben bunu yapamıyorum. İlk İlk

5. *A.g.e.*, s. 38.
6. Adnan Özyalçıner, "İki Kapı Arasında", *Sur*, Sürek Yayınları, 1963, s. 40.

ağızda yazdığıma son halini vermek için uğraşırım."[7]

Yalnızca dizgi yanlışları bunlar; üstelik bazen Yusuf Atılgan'ı dikkatsiz bir yazar durumuna düşürecek türden. Gene kendi anlattıklarından öğreniyoruz: "Bir gün de Bilge Karasu ile konuşurken 'Türkçe'yi seninle ben yanlışsız kullanıyoruz' diye bir laf ettim. 'Sen değil' dedi Bilge. Nedenini sordum, 'Yansı yerine yankı diye kullanmışsın *Anayurt Oteli*'nde' diye açıkladı. Oysa ben yazarken yansı diye yazmıştım. Ama kitap dizilirken o yankı olmuş. Ben de onu bir daha düzeltmedim. Öteki baskılarda da yansı yerine yankı diye çıktı."[8]

Dizgi yanlışlarının, bundan doğan Türkçe yanlışlarının, satır atlamalarının Bilge Karasu'nun sıkı dokunmuş metninde nasıl sırıtacağını, bir leke gibi duracağını düşündüm sonra. Atılgan'ın metninde ise aynı etkiyi yapmıyordu. Kendisinin de fazla direnmediği, sonuçta bağışladığı bu yanlışları Atılgan'ın düzyazısına yakıştırmamı sağlayan ne olabilir? Şunu düşündüm sonradan: Yusuf Atılgan'ın yazdıklarında dile de sızmış, bulaşmış bir sıkıntı, bir iç sıkıntısı var. Sıkıntılı insanları konu almakla kalmıyor Atılgan, dili de sıkıntılı.

"Yaşantının dilinden, dilin yaşantısından" söz ediyorduk. Yusuf Atılgan'ın sıkıntıyı bir yaşantı, modern anlamda bir yaşantı olarak ele aldığından, bunun dilini geliştirmiş olduğundan söz etmeye çalışacağım ben de bu yazıda. Öfke biçiminde dışa vurulamayan, iç dünyada kapalı kalmış, orayı yakıp kavuran bir sıkıntıdan. Bunun dildeki yaşantısından aynı zamanda, sıkıntının hizmetine koşulmuş bir dilin kendi sıkıntısından; yalnızca sıkıntıyı anlatan bir dilden değil, kendisi sıkılan bir dilden. Mutlak doyumdan, bu doyum arzusundan beslenebilecek bir akıcılığı, akışkanlığı, denetimsizliği bulmayı beklemeyelim burada. Artık yazmak, tıpkı deliğini kontrol etmeyi öğrenen bebeğin yaşantıladığı gibi, bir kontrol gerektirir; kaynağındaki sıkıntıyı ertelemeyi, tekniğin hizmetine sunmayı gerektirir; cümleleri, sözcükleri, harfleri belirli bir düzene göre birbiri ardına dizmeyi gerektirir. Gene de, kontrol olmadık yerde gevşeyebilir, dikkat dağılabilir, dil sürçebilir; bazı harfler düşer o zaman, bazıları yer değiştirir, sözcükler değişir, satırların düzeni bozuluverir.

Herhalde bu yüzden, diye düşünüyorum şimdi, Yusuf Atılgan'ın kitaplarındaki dizgi yanlışlarını pek de yadırgamamışım. Dizgicinin ya da düzeltmenin dikkatini birden dağıtıveren can sıkıntısını yazara mal etmem, dizgi yanlışlarını kontrol etmekten yorgun düşmüş bir dilin sürçmeleri olarak okumam, sıkıntıya alet edilmiş bir dilin birden gevşeyiverdiği anlar

7. "Aylaklık En Zor İş Ona Göre", Refik Durbaş'la konuşma, *Cumhuriyet Dergi*, sayı 102, 7 Şubat 1988; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, s. 70.

8. *A.g.e.*, s. 70.

olarak görmem, kendisinden genişliğini esirgemiş bir dünyaya duyduğu öfkeyi bir türlü dışsallaştıramayan, içselliğin dilini sıkıntı pahasına kazanmış bir yazarın zaaf anları olarak görmem herhalde bu yüzden.

Sözü şuraya getirmek istiyorum: Yusuf Atılgan yazarlığını biraz da bu zaaf anlarına borçlu. Sıkıntıyla bir türlü başedemeyen insanları anlattığı yapıtlarında dilinin de sıkılmasına, sıkıntıdan zayıf düşmesine göz yumuyor; dizgicinin sıkıntısını, sıkılanın gözünden kaçan dizgi yanlışlarını bile sineye çekecek kadar.

Atılgan'ın dilinin, öznelliği ancak bir daralma pahasına, darlığın içinden çalışarak koruyabildiğinden söz etmiştik. Dilde benzeri yaratılan yaşantı da budur zaten: Dar hayat. *Bodur Minareden Öte*'deki öykülere bakalım: Hemen hepsi, kesin sınırlarla kuşatılmış dar dünyaların, bu dünyalar içinde daralan insanların öyküleridir. Öykü kahramanları hep darlığın ötesindeki dünyanın hayalini kurar. "Evdeki"nde genç kız oturduğu daracık kasabanın dışını, kitaplarda okuduğu dünyayı görmek ister. "Dedikodu"da küçük gelin köyden ayrılıp şehre gitmek ister. "Kümesin Ötesi"nde tavuk, daracık kümesin dışının, yüksek duvarların ötesindeki kocaman avluların özlemini duyar. "Tutku"da Boncuk Osman mor çiçekli perdenin arkasındaki kızın hayaliyle yaşar. "Saatlerin Tıkırtısı"nda saatçiye atfedilen ise öyküyü anlatan yazarın kendi sıkıntısıdır; anlatıcı, daracık dükkânında her sabah saatleri kuran saatçinin bir gün saatlerin yapıldığı, dağları karlarla kaplı ülkeyi merak edeceğini düşünür. Bu öykülerin hepsinde bir başka dünyanın hayali asılı kalmıştır; kahraman, sıkıntılı yüzünü o dünyanın aynasında görür. Ama ister büyük şehir olsun bu, ister düş, ister aşk, o dünya yalnızca bir an için bir genişleme vadeder, ardından darlığın sınırlarını daha da kalın bir çizgiyle yeniden çizer. *Bodur Minareden Öte*'deki öykülerden birinin adı, bu aşılmaz darlığı özetler: "Çıkılmayan" Öykünün kahramanı, onu dairedeki sıkıcı işinden kurtaracak, hayalini kurduğu boz arabayı alacak parayı çalar, ama korku bırakmaz peşini, bir türlü dairenin dışına çıkamaz: "Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni. Çıkarıp atamıyorum. Düğmelerini çözemem mi? Bu bile güç."

Yoksunlukla akraba bir sıkıntıdır bu; en iyi taşrada gözlemlenebilecek, en çıplak, en görünür ifadesini taşrada kazanmış bir sıkıntı.[9] Küçük

9. "Taşra" sözcüğünün bazı açılımları için Ahmet Oktay'ın şu yazısına bakılabilir: "İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar", *Yazılanla Okunan*, 1983, sayı 71-84; *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s. 304-315.

bir kasabada, gün boyu evin penceresinden karşı arsaya yığılı kalasları seyreden, evde kalmış kızın sıkıntısı, örneğin. Kasabadan köye gelin geldiği için köylü kadınların düşmanlığını kazanan, sırf onlar dumanı görsün diye her sabah ocağı yakan kadının sıkıntısı. Sabahtan akşama kadar daracık bir dükkâna, saatlerin tekdüze tıkırtısında çalışan saatçinin sıkıntısı. Olmadık birine, ağanın kızına kapılmış, tutkusunu dile getirecek imkânlardan yoksun bir meczupun sıkıntısı.

Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeden, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için. Evde kalmanın, yaşlı bir anneyle paylaşılmak zorunda olunan bir hayatın, hep aynı yatakta istenmeyen bir kocayla birlikte yatmanın, yük olduğunu bile bile bir ağabeyin evinde yenen yemeklerin, akşamdan akşama görülen sert bir babanın huzurunda, uzayıp giden çatal bıçak sesleri eşliğinde, hiç konuşmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı. Evin içinde, dört duvar arasında, dantelli tül perdelerin ardında yaşanan bir sıkıntı. Her gün aynı saatte geçen bir trenin sesinin böldüğü, tren ufukta kaybolurken yeniden bütün ağırlığıyla çöken; yolu kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı. Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı. Ancak küçük bir pencereden günboyu sokaktan geçenleri seyretmenin, bütün gün deniz üstünde taş sektirmenin, uzayıp giden dedikoduların, bütün gün kahvede tavla oynamanın, açık saçık fıkraların, horoz güreşlerinin, gizlenmek zorunda olunan cinsel düşlerin bir an için eritebildiği, giderek daha da artırdığı bir sıkıntı. Taşrada her gün yaşanan, şehirlilerinse en çok pazar öğleden sonralarından tanıyacağı bir sıkıntı: Başkalık vaat eden hafta sonunun bittiği, bütün gün evde olan sinirli bir babanın gözüne batmadan katlanılmak zorunda olunan, radyoda maç nakleden spikerin sesinde uzayıp giden pazar öğleden sonraları...

Çocukluğumdan tanıdığım bir sıkıntı bu. Yalnızca çocukluğum taşrada geçtiği için değil, çocukluğun kendisi bir taşra olduğu için. Tıpkı taşra gibi, uzakta yanıp sönen, parlayıp yiten ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Her gün onu bekleyen, her sabah onu yanına çağıran bir dünya! Orada, dışarıda, bir anlam vaadi olduğunu fark etmiştir bir kez. Yeni bir oyuncağın uyandırdığı umudun yerini birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir: Çocuğu umutlandıran da, bir şeylerin kendisinden esir-

gendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır. Çünkü çocuk, anlamı kendi içinde, kendi bedeninde, kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur, ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında, annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır. Ama anneyle birliği bozulmuştur çoktan; bu yüzden geri döner ama bu kez ona mahkûm kalmanın, ondan uzaklaşamamanın, hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla.

Atılgan'ın yapıtlarında dile gelen yaşantı da budur. Kahramanları, çocuktur Atılgan'ın: Hayatı boyunca, yedi aylık dünyaya gelmiş olmanın sıkıntısını çeken çelimsiz Zebercet; kentin sokaklarında Zehra teyzesinin göğsünün rahatlığını, yumuşaklığını arayan aylak adam; ağanın kızına duyduğu tutkuyla kızın mor çiçekli perdesinin önüne mıhlanmış, çocukların bile alay konusu olan Boncuk Osman; "Evdeki" öyküsünde, yaşlı annesiyle birlikte yaşayan evde kalmış kız; hepsi başka başka biçimlerde de olsa yetişkinlerin dünyasının taşrasında kalakalmış değiller mi? Cinselliğin toprağına bir türlü sağlam bir adım atamadan, öfkelerini karşısında kendilerini yetersiz hissettikleri dış dünyaya yöneltemeden, iç sıkıntısına mahkûm, ama bu sıkıntıyı başka bir şeye dönüştürecek imkânlardan yoksun, evde kalmaya, hep çocuk kalmaya mahkûm değiller mi?

Herhalde bu yüzden Yusuf Atılgan'ın yazdıkları bana çocukluğu hatırlatıyor. Ama bu hatırlayışın bir nedeni daha olmalı. Şöyle söyleyelim: Taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya kalkar.

Epey bir süredir bu topraklarda böyle bir taşra; kendisini mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş hisseden bir taşra var. Ama bugünün taşrasıyla, çocukluk yıllarımızın taşrası, ondan da önceye gidersek Atılgan'ın yapıtlarına malzeme oluşturan 50'lerin taşrası arasında önemli bir fark var. O yıllar, taşranın da çocukluk yıllarıydı; birdenbire taşra konumuna itilmiş olmayla, bunun doğurduğu sıkıntıyla nasıl başedeceğini bilemediği yıllar. Merkez olmadığını fark ettiği, merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama henüz bunu sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dö-

nüştürmediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar.

Bodur Minareden Öte'deki öykülerde yankısını bulan da bu sıkıntılı sessizliktir. Taşranın çocukluğu: Öfke bastırılmış, yas da yok; dile getirilemeyen, içten içe yaşanan koyu bir sıkıntı var. Atılgan'ın öykülerinin yalnızca dili değil, yapısı da bu yaşantının hizmetindedir. Gelişme yok bu öykülerde, başladığı yerde bitiyor hepsi: Boncuk Osman öykü boyunca ağanın evinin koca tahta kapısının, Hatçe'nin penceresinin önünde duruyor; küçük gelin her sabah olduğu gibi o sabah da ocağı yakıyor; koca gelin gizlice sigara paketinin yaldızlı kâğıdını çiğniyor öykü boyunca; evde kalmış kız karşı arsadaki kalasları seyretmeye devam ediyor; her şey öykü başladığı anda kalakalmış.

Gelişme yok; ama arada, bazı aydınlanma anları da yok değil. Bir kervanın yolu kasabaya düşmüştür örneğin, birbirinin peşi sıra geçen develerin yeknesak temposuyla uyuşmuşken, çanlardan yansıyan güneş ışığı birden yeni bir şey vaat ediverir büyülenmiş seyreden çocuğa. Ya da on bir otuz treni gecikmiştir; geleceğinden umut kesildiği anda, taşra yeniden günlük sıkıntısına gömülmüşken, trenin çığlığı birden dondurur her şeyi: Beklenmedik bir konuk gelmiştir kasabaya.

Aslında böyle anlar da yok bu öykülerde, bunları ben düşündüm. Yolu kasabaya düşmüş bir kervan, gecikmiş bir tren; çocuğun sıkıntılı dünyasını birden aydınlatan şeyler. Taşrayı kendi gözünde taşra kılan da, ona umut verip dengesini bozan da bunlardır. Atılgan'ın karanlık yapıtlarını içinden aydınlatan, yazarın bir umudu birazdan geri kalmak üzere, birazdan bütün gecikmişliği, bütün imkânsızlığıyla sergilemek üzere sezdirmesini sağlayan da bunlardır. Bunları düşündüm, çünkü bu öyküler okuru, yolu dağ köylerinden kasabaya düşmüş bir kervan ya da gecikmiş bir tren taşradaki çocuğu nasıl etkilerse öyle etkiler. Önce dengesini bozar, içindeki taşrayı hatırlatır ona, sonra yeniden sıkıntının dünyasını iade eder.

Ününü, taşrada geçen *Anayurt Oteli* kadar bir büyük şehir romanı olan *Aylak Adam*'a borçlu olan bir yazarı "taşra sıkıntısı" başlığı altında ele almam yadırganabilir. Öyle ya *Aylak Adam*, hızlı temposu, ışıklı caddeleri, sinema locaları, kaldırımlardan taşan kalabalığıyla büyük şehrin, onun ayrıntılarını birer işaretmiş gibi yorumlayan aylağa sunduğu imkânın romanı gibidir. İlk cümlesi de bunu sezdirir: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi." Aylak adam bir tatlıcının büyük camından, dışarıdaki caddeden karınca sürüsü gibi ge-

çen kalabalığı gözler; şekilsiz bir kalabalıktan bir şekil, bir anlam çıkartmayı, kalabalık içinde bir yüz seçmeyi dener; aradığı, "o", bu kalabalığın içindedir. Şehir bir işaretler deposudur aylak için; insanı bazen bir sokak çağırır, bazen bir yangın kulesi, bir minare; aradığı birden şu köşeden dönüp karşısına çıkabilir, belki şu kahvede karşılaşacaktır onunla, sinemada yanına oturduğu kişidir belki. Sıradan nesneler, sıradan olaylar olağanüstü anlamlar kazanmıştır; sokak adları, tramvayın gecikmesi, önünden geçilen bir yapı, dönülen bir köşe, hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir; yüzünü bile görmediği bir kız, sırf şu sokağa saptı diye, peşinden gidecektir: "Işıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu. Aradığı burda, şu gelip geçen insanların içindeydi. Belki bu akşam onu bulacaktı."

Aylak adam tipi üzerinde duralım biraz. Neyi arar Atılgan'ın aylağı? "Gerçek sevgi"yi, "yapmacıksız", "süssüz" sevgiyi. "Dudak boyalı, parfümlü, evlenme laflı sıkıntılar"dan kaçar. Bir sadelik peşindedir; tırnakları boyasız bir el, dudakları boyasız, parfüm sürmeyen, topuklu ayakkabı giymeyen bir kadın. Cinselliği çağrıştıran her şey ona fazla gelir. "İğrenç kadın çantaları"ndan söz eder, örneğin. Öpüşürken, Güler gözlerini açıp onu görsün istemez. Sevişme arzusunu "sürtünme duygusu" olarak tarif eder. Cinselliği bir türlü başedemediği bir kulak kaşıntısıyla, suçluluk duygularıyla, cezalandırılma korkularıyla birlikte yaşar. Aradığı, cinselliğiyle var olan bir kadın değil, cinselliği önceleyen, ona cinselliğin çatışmalarını yaşatmayacak bir kadındır, daha çok da bir yüzdür, bir kadın yüzü.

Tahsin Yücel'in 1950'lerin başlarında yazdığı ilk öykülerinden birinde şöyle bir bölüm var: "Kadınlar gördüm: vücutları insan değil, sabun değil, leş gibi lavanta kokuyordu, yüzlerinin asil rengi boyalar altında kaybolmuştu, adımlarını atışlarından göz bebeklerine kadar her şeylerinden yapmacıklık, samimiyetsizlik, iki-yüzlülük akıyordu."[10] Şöyle bitiyordu bölüm: "Temiz ve saf yüzlere vurgunum ben!" Yücel'in sonraki öykülerinde, *Düşlerin Ölümü*'nde de inatla bir yüze, bir resme, bir sese, bir gölgeye tutulmuş, o tutkuyla hastalanmış, bir imgenin peşinde yeryüzüyle ilgilerini kesmiş, kalakalmış insanlar vardır. Tanpınar'ın o çok sevdiği "genişlik" de varlığını bir yüze borçludur; *Huzur*'un Mümtaz'ı için sanat, doğa, varlık, her şey bir kadın yüzünde, "bütün gerçeklerin annesi" olan Nuran'ın yüzünde aydınlanır. Atılgan'ın "Bodur Minareden Öte" öyküsünde kusursuz tarifine kavuşur bu yüz: "Açık saçık fıkralar anlatılan tozlu odalara yakışmayacak, temiz, güzel bir yüz." Gösterişten uzak, sade, gecenin "pis düşleri"yle lekelenmemiş, cinsellikle kirlenmemiş, dudaklarından değil de burnunun ucundan öpülecek bir yüz. Aylak adamın "gerçek sevgi"sinin ar-

10. Tahsin Yücel, "Şampanya", *Uçan Daireler*, Varlık Yayınları, 1954, s. 44.

dında da bu imgeyi buluruz: Beyaz bacaklar, dolgun kalçalar değil, dudaklar bile değil; beden değil kesinlikle, yüz; temiz, ak, lekesiz, güzel bir yüz. Bizi bir zamanlar sahiplenmiş, bizimse hiçbir zaman sahiplenemeyeceğimiz, bir imgeden ibaret kalmış, yeniden yaşantılanması olanaksız bir yüz.

Tanpınar'ın çok yakınındayız şimdi: İdeal aşkın nesnesinin, iç ile dışı kendinde toplayan yüzün alanında. Atılgan, niçin şehirde geçen bir roman yazdığı sorulduğunda, "Bence bir roman şiir gibi yazılır. Romanda 'deyiş'in çok büyük önemi var... Şehir hayatında bu şiir deyişini daha rahat verebileceğimi hissettim"[11] diye açıklamıştı. Bunda bir doğruluk da var; şehir bir yüzeydir çünkü, orada her şey çoktan bir yüze dönüşmüştür. Ama unutmayalım: Burada bir şairden, bir zamanlar parçası oldukları bütünlükten çoktan kopmuş, kendi başlarına dolaşan imgelerden beslenen bir şairden değil; bir romancıdan, o imgelerin bir zamanlar ait oldukları bütünlüğü geri isteyen, imgeyi yeniden sahiplenmeye çalışan bir romancıdan, zamana karşı çalışan sentetik bir uğraştan söz ediyoruz. *Aylak Adam*, göründüğü an yok olan bir yüzeyin, bulunduğu an yitirilen bir yüzün şiiri değildir. Yusuf Atılgan'ın sıkıntısı Baudelaire'deki gibi bir büyük şehir sıkıntısı, bir "Paris Sıkıntısı" değildir. Atılgan'ın aylağı da Baudelaire'deki anlamıyla bir *flaneur* değildir zaten; büyük şehir yaşantısının gelip geçici heyecanlarına kapılmış, şehrin parlayıp sönen ışıklarından, uçucu zevklerinden tat alan, şehri bir iç mekân gibi kullanan, orada kendini evinde hisseden biri değildir. Bu yüzden yazarı da yüzeyle, yanıp sönen, uçucu, bu haliyle bile şaire yol gösterebilecek bir imgeyle yetinemez. İçsel dünyayı konu edinmiş her roman gibi o da onun ötesine, daha derine iner; zamanı aşmak, yüzü onarmak, kalıcı kılmak ister. *Aylak Adam*, sonuçsuz kalmaya mahkûm bu çabanın romanıdır. Kahramanı, bir yüz peşinde şehrin yüzeyini tararken, dönüp dolaşıp taşraya gelecektir; kendi içindeki taşraya bu kez, kötü yaşanmış bir çocukluğa, çocuğun yaşamak zorunda olduğu, telafisi olanaksız kötülüğe, ideal imgenin öbür yüzüne gelip dayanacaktır.

Orada ne buluruz: Kayıp annenin yerine konan Zehra teyze, babanın "Çocuğu yatır!" buyruğuyla bölünen ilk aşk, sokaktaki şaşı orospuda bu ilk deneyimi tekrarlama isteği... Bütün bunlar da bir taşradır; içsellik denen şey, iç dünya denen şey de bir taşradır, bir dıştır aslında: Hiçbir zaman dile getirilemeyecek bir iç'in, çocuğa "temiz, güzel yüz" imgesini bahşeden ilk yaşantının yıkıntısından oluşmuş bir taşra. Öfkenin, o ertelendiğinde sıkıntının kaynağı da burada: Bundan sonra yaşanan her şey, hiçbir zaman diriltilemeyecek bir merkezi yaşantının taşrasında kalacak. Aylak adam Zehra

11. "Yunus Nadi Roman Mükâfatı İkincisi", Selmi Andak'la konuşma, *Cumhuriyet*, 3 Temmuz 1958; *Yusuf Atılgan'a Armağan* içinde, s. 61.

teyzesinin rahat, yumuşak göğsünü; ana kucağında sim-gesini bulan bütünlüğü, cinsellikle lekelenmemiş "temiz, güzel yüz"ü hiçbir zaman bulamayacak. Giriş cümlesinin okurda uyandırdığı umudun aksine *Aylak Adam* bir imkânın değil, bu imkânsızlığın romanı olarak son bulur.

İmgesel birlik, ideal aşk umutları bitti. Tanpınar'ın çok uzağındayız artık. *Huzur*'u hatırlayalım burada. O da bir şehir, bir İstanbul romanıdır ama Boğaziçi, eski musiki, Nuran hepsi bir bütündür *Huzur*'da; birine ulaşınca ötekine de ulaşır Mümtaz, birini yitirince hepsini birden yitirir; şehre, sevgiliye, kültüre, Varlık'a aynı anda kavuşur, bütün uzaklıklar aynı anda silinir, aynı anda kurulur. Bir de *Aylak Adam*'ı düşünün: Hiçbir şey tam zamanında olmaz orada; ya erken gidilmiştir ya geç kalınmıştır, bırakın kavuşmayı bir türlü buluşamaz C. ile B. Sırf Tophane Caddesi'ni sevmediği için B.'nin değil, Yüksekkaldırım'a giden Güler'in peşinden gider C., ya otobüse yetişemediğinden, ya taksi şoförüyle kavgaya tutuştuğundan bir türlü B.'ye ulaşamaz. C. ile B. birbirinin çevresinde, bir adım önünde ya da arkasında, bir yere biraz önce ya da sonra giderek, şehrin yüzeyinde hiç karşılaşmadan, bir türlü birbirine değemeden dolaşır dururlar. İdeal aşkın nesnesi çoktan yitirilmiştir. Başka bir şehirdir bu: Boğaziçi'nin, aşkın, kültürün iç içe olduğu, her sahnesi yazarına yitirdiği bütünlüğü yeniden vaat eden bir şehir değil; korkunç fren gıcırtılarının, çelik takırtısının, yazı makinelerinin korkunç takırtısının, insan sesini boğan fabrikaların, kornaların, çanların, küfürlerin şehridir. Bu yüzden değil Tanpınar'ın biriktiren, genişleyen üslubunu, bir *Düşlerin Ölümü*'ndeki ağıt tonunu bile bulamayız burada. Romanın temposu Atılgan'ın taşrayı anlatırken kullandığı dildir: Kısa, kesik, tutuk. Söz akmaz, doyurmaz artık: "Kendine geldi. Baktı kafası kubura yakın, az daha uzandı; öğüre öğüre kustu. Kalktı. Üstü başı ıslanmış. Titriyor. Yüzünü yıkadı; ağzını çalkalayıp su içti. Biraz açıldı ama kafası boş; ağrıyor. Sanki çok önemli bir işi varmış gibi birden yürüdü. Oturma odasına girdi. Doğru pencereye gitti. Dün gece kırdığı camı yokladı. Takılmış."

Yazı boyunca yer yer öfkeden söz ettim. Oysa *Aylak Adam*'ın duygusu bu değil. Ama romanda boşta kalmış, ne kahraman ne de yazar tarafından sahiplenilmiş bir öfke var; zaman zaman sezdirilen bir öfke, C.'nin içinde olmadık yerde patlayan bir öfke. Okulda olmadık bir nedenden bir arkadaşını döver C.; askerde çevirmenliğini yaptığı Amerikalı'yı sırf "parmaklarını kütlettiği için" döver; romanın sonunda da mavi yağmurluklu kızın bindiği otobüse yetişemediğinden karşısına çıkan, ona kafa tutan bir şoförün burnunu kırar. Bunun kaynağında, onu ilk aşkından, Zehra teyzesiyle yaşadığı ilk aşktan koparan babasına duyduğu öfkenin olduğunu sezdirir yazar. Ama bu öfke, hakkında konuşulacak bir şeydir, yoksa cümlelere sahip çıkan, onların içinden görünen, yazıya duygusunu veren şey değil. Ay-

lak adamın başkalarıyla olan çatışması da daha çok felsefi, zaman zaman ahlaki bir tercih olarak anlatılmıştır. "Belli günlerde belli yaşamlar sürenler"dir onlar; "komşunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar"dır; "eli paketliler"dir; yapmacık, çabasız, ölçülü biçili, alışkanlıklara ve kalıplara bağlı, fazla huzurlu, fazla rahat insanlardır: "Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?"

Benzer cümlelere Oğuz Atay'da da rastlarız. O da başkalarına, küçük burjuva aile yaşamına kızar; salonsalomanjeyle, yatak odasındaki pufla, oturma odasındaki örtülerle, erkeklerin terlik ve pijamayla gezdiği, duvarlarına takvim asılan evlerle alay eder. Atay'ın kahramanları da Atılgan'ınkiler gibi bu dünyaya tutunamamış, çocuk kalmaya mahkûm, hayatın acemisi kişilerdir. Her ikisinde de dış dünya kötüdür, ama her ikisi de kötülüğü kendi dışına atamaz; diğer bir deyişle, her ikisinde de dış dünyaya duyulan öfke bir biçimde engellenmiştir. Bir biçimde; iki yazar arasındaki fark da burada: Atay alay eder, kızgınlığını bir şekilde dışa vurur; tekniğini, sevecen de olsa, sonunda kendisini yaralayacak da olsa, alay üzerine, ironi üzerine kurar. Sonunda aşar öfkeyi; "canım insanlar"dır onlar. Atılgan ise erteler öfkeyi, geri çeker, kontrol altında tutar. Bastırılmış bir öfke değildir bu, bilince daha yakın bir yerde sahiplenilmeden öylece bırakılmıştır, romandaki bir imgeyle söylersek "kıpkızıl bir öfke"dir. *Aylak Adam*' da sezdirir onu Atılgan ama hicve giden yola sapmaz. O yoldan gitse dışa açılacak, meydan okuyacak, sıkıntısı hafifleyecek; ama o içselliğin dilini tam da sıkıntının ağırlığında aramayı seçmiş; sıkıntıyı dağıtacak, yazarı dışa doğru genişletecek hiçbir yola sapmıyor bu yüzden.

İki yazar arasındaki yaşantı farkı, en iyi dilde gözlemlenebilir. Atay'ın dilini kamçılayan, cümlelerini şakadan bir duvar içinde uzattıkça uzatan, biraz önce söylediğini bu kez olumsuzlayarak söyleten, kısacası Atay'ı kendi gözünde bile "geveze" bir yazar kılan başsız sonsuz bir ironiyse; Atılgan'ın dilini ketleyen, yazara cümlelerini bir an önce bitirten, onu "tutuk" bir yazar kılan da ironiye, alaya ya da şakaya uzaklığıdır, bir türlü "gayrı ciddiye" alamamaktır. Atay kurduğu her cümlenin ardından pişman oluyor, bu kez tersini söylemek gereğini hissediyor, cümlelerine ancak şakaymış gibi sahip çıkabiliyor, üslubunu ancak parodi sayesinde koruyabiliyorsa; Atılgan üsluptan çoktan vazgeçmiştir, cümleleri sahipsizdir, onların ardında duran yazarı hissedemeyiz artık. Hakkında yazdığı sıkıntılı içerik, cümlelerine de sahip çıkmıştır çünkü. Onu zor yazan, az yazan, yazarken sıkılan, yazdıklarının bazılarını yırtıp atan bir yazar kılan da bu olsa gerek. Bu

yaşantı farkı, iki yazarın kahramanlarının adlarında da görülür. Atay'ın kahramanlarının adları (Turgut Özben, Hikmet Benol, vs.) şakayla yüklü birer simgeyken, *Aylak Adam*'ın kahramanı bir cins isimden (aylak adam) ya da gerisi gelmeyen bir büyük harften (C.) ibaret kalmıştır. *Aylak Adam*'ın dili de bunu doğrular zaten; âdeta şahıssızlaştırılmış bir dil vardır orada; kahramanın duygu, düşünce, ya da izlenimleri tümüyle dışsal, nesnel bir dilin içine yedirilmiş, gömülmüştür: "Önce oda kapısı kapandı, sonra dış kapı. Terliklerini giydi. Gitti pencereyi açtı. Soğuk. Dışarıya eğilip gökyüzüne baktı. Kurşun rengi, yağmur yağacak bugün. Ceketini geyip ayakyoluna girdi."

Yazıya başlarken Yusuf Atılgan'ın üslubunun "kontrollü" olduğundan söz etmiştim. *Aylak Adam* söz konusu olduğunda, belki "fazla kontrollü" demeliyim. Şu anlamda: *Aylak Adam*'da aşkın nesnesi, ideal imge yarılmış, ikiye ayrılmıştır: Bir yanda temiz bir yüz; kuşatan, kucaklayan anne; öte yanda "gecenin pis düşleri", babayla düşüp kalkan Zehra teyze. İmgenin yarıldığını, "temiz, güzel yüz"ün üzerine gölge düştüğünü görürüz *Aylak Adam*'da; hizmetçinin dolgun beyaz bacaklarının, babanın bıyıklarının, hizmetçi kızın üstünde gidip gelen kamburlaşmış sırtının, Zehra teyzenin çıplak bıcaklarını okşayan elinin bu yüzü nasıl gölgelediğini, nasıl lekelediğini görürüz. Ama yüz, sanki tamir edilebilirmiş gibi, sanki geri getirilebilirmiş gibi, hâlâ oradadır; kirlendiğini görürüz, yıprandığını, hırpalandığını görürüz; ama öfkeyle, cinselliğin hoyratlığıyla dağılıp parçalandığı; kan, ter, meni içinde kaldığı anı bulamayacağız bu romanda. *Aylak Adam*' da edebiyat dünyasına yeni adım atmış, edepli bir yazarla karşı karşıyayız henüz. O bölgeye girmez Atılgan; girmemeyi seçmiştir, ya da bir aydını anlatırken bu yarı bilinçli bölgeye, bir kent romanında benliğin taşrasına bir türlü yer bulamamıştır. Taşra kontrol altında burada. "Gecenin pis düşleri"nin, o temiz yüzü gölgelemekle kalmayıp tanınmaz hale getirdiği an sanki saklanmış okurdan.

Anayurt Oteli'nden geriye baktığımızda ise kontrolden çok bir ertelemeden söz edilebilir. *Aylak Adam*'da kontrol altında tutulan öfke, orada engellenen hoyratlık, orada bastırılan cinsellik yıllar sonra *Anayurt Oteli*'nde geri dönecek. Atılgan'ın yapıtlarına damgasını vuran üç öğeyi; taşra, cinsellik ve sıkıntıyı birbirinden ayrılmayacak bir biçimde iç içe geçirerek.

Berna Moran *Aylak Adam*'la *Anayurt Oteli* arasındaki benzerliklere dikkati çekmişti: "İki roman arasında öyle benzerlikler göze çarpar ki insan, Atılgan'ın aynı konuyu, farklı roman anlayışlarının getirdiği yeni bir teknikle

ikinci kez yazmak istediği sanısına kapılabilir."[12] Farklılıklara da dikkat çekilebilirdi; bu teknik farkının bu farklılıklardan ileri geldiği söylenebilirdi. Çünkü taşradayız artık; sert, öfkesi apaçık görünen bir taşrada. Cinselliğin, bir taşra olarak yaşanmaya mahkûm bir cinselliğin alanındayız, terbiye edilemeyecek dürtülerin, ehlileştirilemeyecek fantazilerin, şiddet ve cinselliğin alanında; güzel yüzü bir türlü içselleştirememiş, kendine ait kılamamış bir gövdenin alanında. Burdan bakıldığında, Zebercet olsa olsa aylak adamın öbür yüzüdür; aydının bastırdığı yüzü, kentin taşrası. Yaşlı bir annenin yedi aylık doğmuş oğlu, Keçeci Zade Malik Ağa'nın torunu, "efendim"siz, "sağolun"suz konuşmayan, ağırbaşlı, saygılı, terbiyeli Zebercet; küçük asker, emireri Zebercet; C.'nin daha çıplak, daha korumasız, daha tehlikeli yüzü. Evet, *Anayurt Oteli*'nin ipuçları *Aylak Adam*'da da vardır, ama Atılgan'ın sezdirerek değil de doğrudan girdiği bu bölge; içselliğin tükendiği, zaten gelişmemiş olduğu, tümüyle bir dış olduğu bu bölgenin anlatımı yeni bir tekniği gerektirmiş olmalı. Çünkü artık orada öfkeli bir gövde var: Zebercet'in havlunun üzerine damlayan menisi, ortalıkçı kadının üzerinde gidip gelen sivilceli kıçı, kadının tabanları karamsı ayakları var. Öfkenin yön verdiği gövde, onu kontrol altında tutan yazarın elinden kurtulmuş gibi.

Anayurt Oteli bir iç-dış karşıtlığı üzerine kuruludur. Konak ve dışarısı. Ortalıkçı kadın ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın. Zebercet konakta kaldığı sürece, kendini dışa kapadığı sürece, uyurgezer yaşamını sürdürecektir. Dengeyi bozan, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına, "nasıl seninim" diyen bir başkasına duyduğu arzudur. Tıpkı annesinin dışında koca bir hayat olduğunu fark eden, orada tutunamayan, ama geri de dönemeyen çocuğun yaşantıladığı gibi, bu sürecin de geri dönüşü yoktur. Zebercet içe, konağa, anaya, Anayurt'a, oradaki uyurgezer yaşamına dönemez artık. O zaman atadan kalma konak, artık istenmeyen bir ana kucağı gibi, bütün kuşatıcılığını, koruyuculuğunu, sığınak olma özelliğini yitirir. O zaman fark eder Zebercet; dönülecek bir iç yoktur. Gösterilenini çoktan kaybetmiş gösterenlerden oluşur iç; bıyıklar, kedi, havlu, konak, fişler hepsi içi boşalmış, bir kabuktan, merkezini yitirmiş bir taşradan ibaret kalmış bir iç dünyanın gösterenleridir. Onları teker teker yok eder Zebercet. Bir tek kendisi kalır, sonunda onu da yok edecektir. Ayaklarıyla masayı itmeden önce aklından geçen "Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük" cümlesi, bunu fark edişin, dışarıya taşınamayan, ama geri de dönülemeyen bir içselliğin ifadesi gibidir.

Bunu dışsallığın diliyle anlatmayı seçmiştir Yusuf Atılgan; üçüncü tekil şahıs anlatıcının ağzından, kısa di'li geçmiş zaman cümleleriyle. Roma-

12. Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 2. cilt, İletişim Yayınları, 1990, s. 219-236; *Yusuf Atılgan'a Armağan*, s. 327-346.

nın sonlarına doğru Zebercet'in geçmişe döndüğü birkaç bölüm dışında, düşünce ya da duyguya yer vermeyen, sevişmeyi de cinayeti de intiharı da aynı soğuk bakış açısıyla aktaran, yalnızca eylem belirten, neden ya da sonuçlara girmeyen, imgelerden vazgeçmiş, anlam vaat etmeyen dışsal bir dil: "Doğrulup oturdu; gömleğini kokladı, yataktan indi. Ayakyoluna girmeden gazocağına su koydu. Çıkınca yıkandı; kurulandı, havluya sarınıp odasına döndü. Sandıktan temiz çamaşır çıkardı, giyindi..." Romanın sonuna doğru, Zebercet'in intiharına az kala, bu dil gidebileceği en uç noktaya varır. Yazar artık cümleleri okurun süreklilik beklentisini karşılayacak biçimde art arda değil, onların birbirinden kopukluğunu, bir anlam biriktirmediklerini vurgularcasına alt alta sıralar:

"Kalktı.
Giyindi.
Yatağı düzeltti.
Yüzünü yıkadı. Sakalı üç günlüktü.
Çay demleyip iki bardak içti."

Üsluptan çoktan vazgeçmiş bir yazarın sahipsiz kalmış cümleleri: Yalnızca bildiren, arkalarında bir yazar olduğunu hissettirmeyen cümleler. Bu dilin ipuçları *Bodur Minareden Öte*'de de, *Aylak Adam*'da da vardır. *Anayurt Oteli*'nin farkı, bu dili romanın tümüne yayması, Zebercet'in iç dünyasını bu dilin sağladığı mesafeden, bu dilin dışsallığıyla anlatması gibi görünür ilk bakışta. Zebercet ne yaparsa yapsın, onu bu dil anlatacaktır. Sabah kalkıp güne başlaması da, otelin sıradan işlerini görmesi de, ortalıkçı kadınla sevişmesi de hep aynı dilde ifadesini bulur. Zebercet bu dile mahkûmdur; bu dilde sevişir, bu dilde cinayet işler, bu dilde canına kıyar. İntihar hazırlığı da aynı mesafeden, sanki sıradan bir iş yapıyormuş gibi, hiçbir duygu ya da anlam farkı, hiçbir gerilim yaratılmadan anlatılmıştır: "Bıçakla havanelini alıp yürüdü, aşağıya indi. Dış kapının yanındaki odaya havanelini bıraktı; küçük bir tabağa dolaptan biraz yağ koyup çıktı; odasına girdi, kapıyı kapadı. İçerisi ılıktı. Tavandan sarkan uzun çamaşır ipi masadan kaymış, yatakta çöreklenmişti. Elindeki tabakla bıçağı masaya koydu; ağır ağır, dengesini bozmadan üstüne çıktı; ipi tutup bütün gücüyle asıldı. Yukarıya iyice bağlıydı. Bıçağı sürte sürte ipin uzunca bir parçasını kesti; bıçakla birlik kapıdan yana attı. Yukarıdan sarkan ipin ucunu büktü, ilmikledi; yağladı. Tabağı yatağın başucuna attı. Kırılmadı. Masa ara sıra belli belirsiz titriyordu. İpi boynuna geçirdi; düzeltti..."

Anayurt Oteli yalnızca bu dille yazılmış olsaydı, yazar anlamını yitirmiş, içselliğini tüketmiş bir dünyayı dışsal bir dille anlatmayı seçmiş, diyebilirdik. Ama çok farklı, bununla karşıtlık oluşturan, beklenmedik bir

dil daha kullanılmıştır *Anayurt Oteli*'nde. Zebercet'in ailesi olduğuna inandığı Keçecizadeleri, konağın otel olmadan önceki zamanları anlattığı birkaç bölümde dil birden başkalaşır, cümleler uzar, karmaşıklaşır. Zebercet'in, dedelerinin, ninelerinin gömülü olduğu parktaki düşüncelerini aktaran uzunca bölüm, yan cümlelerle dışa açılan, yeni malzemeyle genişleyen, anıştıran, çağrıştıran, derin bir anlam vaat etmeye aday cümlelerden oluşur, neredeyse tek bir cümleden: "Güz ortasında bu olağanüstü ılık, esintisiz günde yaprakları kıpırdamayan ama gergin, canlı oldukları belli çamların, mersinlerin, kasımpatlarının, güllerin, zambakların, adını bilmediği sık yapraklı, al çiçekli bitkilerin kök saldıkları, emdikleri toprakta Yangın'a değin kim bilir kaç yaz yıl buraya gömülen ölülerin çürüyüp ufalanmış kemikleri, etleri, saçları, tırnakları vardı... Yangın'dan sonra ölü gömülmediği için, kapatıldığı için, yıllardır dalları iç içe girmiş ulu ağaçların altında gürleşmiş yaban otlarının, çalıların, dikenlerin sardığı, yosun tutmuş, çoğu eğilip birbirine yaslanmış kavuklu-sarıklı kocaman taşlarla dolu gömütlüğe girmemişler, dışında, çevresini kuşatan yer yer çökmüş, çatlamış, taşlarının arasından otlar fışkıran alçak duvarın önünde, ölmüşlerin gömütlerine yakın bir yerde gözleri ıslak kadınların arasında durmuşlar; anası başını ağaçlara kaldırıp ellerini açmış, gözleri yarı kapalı, sessiz, dudakları kıpırdarken..."

Lirik denebilecek bir andır bu; birden sanki bir doluluğu hatırlayan, bu ânın anısını okurundan esirgemek istemeyen, onu da doyurmak isteyen şefkatli bir yazarla karşı karşıyayızdır. Sanki hatırlanan ânı sürekli kılabilmek, bu anıyı çoğaltabilmek, dilde biriktirebilmek için cümlelerini bir türlü bitirmek istemez, ağaçların adlarını saymakla bitiremez, yaşanan ânı ayrıntılandırmak ister, cümleyi bitirecek noktayı ertelemek için bir virgül daha koyar; bir ağaç, bir çiçek ismi daha sayar. Atılgan'ın yapıtlarında pek rastlamadığımız şeyler: Onbiray gülleri, çam yaprakları arasından sızan güneş ışığı, taşların arasından fışkıran otlar. Bir de bir yüz çizilmiştir: Başını ağaçlara kaldırıp dua eden annesi, elleri açılmış, gözleri yarı kapalı, sessiz, dudakları kıpırdarken.

Aynı dil bir kez daha görülür; romanın sonuna doğru, Zebercet'in erişilmez bir kadına, yengesine âşık olup intihar eden dayısı Faruk beyi anlattığı bölümde: "Belki sıcaktan uyuyamadığı bir gece kalkıp yarı çıplak ırmağa gittiğinde, kıyıda, ağaçlarla çevrili küçük düzlükte, ay ışığında, yan yana uzanmış dinlenen ya da uyuyan yengesiyle ağabeyini gördükten sonra, çoğu geceler, iki kulenin arasında güneş batmadan sulanan, hasırlar serilen alanda yere çakılı dört kalın sırığın uçlarındaki yayvan tenekelerde yanan gazla yoğrulmuş külün ışığında yenen akşam yemeklerinin –gözünü elinden ayırmayan anasını üzmemek için çoğu zorla yediği, Kadriye Kalfa'nın

iki beslemesinin yardımıyla pişirip kotardığı çeşitli yemeklerin– sonunda konuşmalar tavsamaya başlayınca kalkar, anası dönüşünü beklemesin diye önce odasına girer, uzanır, aşağıda ışıklar söndürülüp el ayak çekilince dışarı çıkar, ırmak kıyısında düzlüğe yakın bir yere oturup uzun süre, gecenin durgunluğunda ara sıra suda bir balığın, bir kurbağanın, kıyıdan düşen bir toprak parçasının şapırtısını uzaktan bir çakal ulumasına karşı Toroman'la Karaman'ın havlayışlarını, öte kıyıdaki ağaçların birinde belki dişisini çağıran bir gece kuşunun eşit aralıklarla 'hu u u' çekişini duyarak, niye beklediğini bilmeden, suçlu, tedirgin, ay ışığında ya da yıldızlı ağustos gecelerinde daha bir büyüyen asmaların arasından çıkıp gelmelerini bekler miydi?"

Tek bir cümledir bu; yan cümlelerle uzayıp giden, Zebercet'in bir adım sonraki intiharını ertelercesine uzayıp giden, bu intiharı anlamlı kılmak istercesine sürüp giden tek bir cümle. Dilin başkalaştığı anlar; Zebercet'in yaşamını değilse de ölümünü anlamlı kılma, parkta gömülü olan atalarının parçası olma isteğinin ya da erişilmez bir kadını arzulayan dayısı Faruk beyle özdeşleşme çabasının dile geldiği anlar... Yazar bunu mu dile getirmek istemiş, burada bir anlam vaadi olduğunu mu sezdirmek istemiştir? Ne kadar acıyla dolu olursa olsun konağın otel olmadan önceki, bir aileyi barındırdığı, anlamla dolu olduğu, zenginliğin, tamlığın, genişliğin ifadesi olduğu zamanları? Ne kadar karşılıksız olursa olsun, arzunun geniş bir hayatın ortasında, doğanın bağrında yaşandığı zamanları? Doğanın kent karşısında eksik kalmadan önceki, taşraya dönüşmeden önceki halini? Yoksa doğaya yakın yaşanmış bir çocuklukla barıştığı ânı, anlık bir bütünleşmeyi mi ifade etmiş burada yazar? Tanpınar'ın, *Huzur*'un Mümtaz'ını anlatırken söylediği gibi "çocukluğu bir bahar dalı altında geçmiş" bir yazarın anlık özlemi mi bu? Belki de onu Zebercet'in öyküsünü yazmaya iten neden, sıkıntıyı önceleyen an, anlama kaynaklık eden an buradadır: "Temiz, güzel yüz" bu imgesel dilde içselleşmiş, bu bir türlü bitirilmek istenmeyen cümlelerde çocuğun benliğine nakşettiği o ilk imgenin izi kalmıştır. Belki edebiyatın, yazmanın, yüceltmenin onsuz olamayacağını sezdirmek istemiştir yazar. Belki de yalnızca ve yalnızca, bir an sonra yeniden çökecek dar hayatı daha dar, sıkıntılı dili daha sıkıntılı, tutuk tempoyu daha tutuk, dışsallığı daha da dışsal kılabilmek içindir bu dil:

"Kalktı.

Giyindi.

Yatağı düzeltti.

Yüzünü yıkadı. Sakalı üç günlüktü.

Çay demleyip iki bardak içti."

Atılgan'ın Tanpınar'ın öğrencisi olduğunu söyleyerek başlamıştık yazıya. Ona borçlu olduğunu, yazarlık mizacının ondan etkilendiğini söylü-

yordu Atılgan. Bense, bir vazgeçişten söz etmiştim; ilk modernistlere bahşedilen yaşantının ikincilerden esirgendiğini, onların ancak bundan vazgeçerek yazmaya devam edebildiklerini.

Fikir değiştirmenin zamanı geldi. Bu dil, Atılgan'ın tutuk ve denetimli dilinin orta yerinde birden patlak veren bu dil, dış dünyayı yücelterek var eden bu bakış, vazgeçilenin yazarın zihninin gerilerinde bir yerde durduğunu ima ediyor olamaz mı? Onbiray gülleri, çam yaprakları arasından sızan güneş ışığı, dalları iç içe geçmiş ulu ağaçlar. Tanpınar'ın "geniş ve munis tabiat"ı mı bu? Yıldızlı ağustos geceleri, ağaçlarla çevrili küçük düzlük, kül ışığında yenen akşam yemekleri. Tanpınar'ı hatırlatan büyülü içe dalma anları, Atılgan'ın vazgeçtiğini söylediğim doymuş, doğurgan, dişil üslup; imgesel bir birliğin anısını koruyan, genişleyen, biriktiren dil. *Anayurt Oteli*'ndeki bu iki farklı dil kullanımı, bu vazgeçişe yapılmış bir atıf olamaz mı? Figürlerini parçalayarak var eden ressamın bir an bütünlük isteğine kapılması, resminin bir kenarına kusursuz, tam, eksiksiz bir yüz çizmesi gibi, içsel bir yaşantıyı ancak dışsal bir dille koruyabileceğini anlayan yazarın anlık özlemi? Dar hayatın, eksikliğin, sıradanlığın, rutinin alanına çekilmiş, üslupsuzluğa razı olmuş bir yazarın, kendini yoksun bıraktığı bütünlüğe, kendinden önce içselliği ifade etmiş imgeli, hülyalı dile duyduğu özlem? Yazının kendi hafızası ya da; ondan esirgenmiş bir yaşantıyı, içselliği anlatırken dıştan da beslenebilen bir dili son bir kez kendi içine çekme arzusu. Dıştan: Kentin sokaklarından, korkunç fren gıcırtılarından, çelik takırtısından, insan sesini boğan fabrikalardan, küfürlerden, komalardan değil bu kez, içe alınabilen bir dıştan; onbiray güllerinden, ay ışığından, yıldızlı ağustos gecelerinden, kül ışığında yenen akşam yemeklerinden, "bahar dalı altında geçmiş" bir çocukluktan.

"Yukarıdan sallanırken tahtaya sürtündüğü yerden ip çatırdadı..." Di'li geçmiş zamanla bitecektir roman. Yusuf Atılgan'ın tavrını özetliyor bu: Duyguyu –ister öfke olsun, ister bir bütünlük özlemi– gösterip geri çeker Atılgan. Sezdirir, geri alır. Okuru da bunu görmek zorunda: O da yıldızlı ağustos gecelerinin vaat ettiği anlama kaptırmışken kendini, dış dünyayla arasındaki mesafenin kapandığını hissettiği bir anda, açılıp kapanan kaslara, ıkınan bir deliğe, içselleştiremeyeceği bir dışa, tutuk bir di'li geçmiş zamana razı olmak zorunda kalır. Esirgenmiş bir yaşantı varsa eğer, o yalnızca yazardan değil, okurdan da esirgenmiştir çünkü.

Mehmet Yaşın

BİR TOP SECRET ANAΦPA

"Flip-flop. Renkli şortlarla gezer. Bisiklet
bazan otostop. Davranışları tuhaftır.
Saatlerce denize bakar. Dağlara,
rüzgâra ve gökyüzüne.
İnsanlarla ilgilenmez. Meğer ki o biçim
bakılsın. Kız-arkadaşı Elpida K. Elen
bir gazeteci. Konstantinopolis'ten.
Aralarında Türkçe konuşuyorlar.
Yalnız başına oturup öyle bakar
denize, dağlara, rüzgâra, gökyüzüne.
Konumuyla bağdaşmayan çevrelerle düşer
kalkar. Ör: Balıkçılar, kamyon sürücüleri, ibneler,
içlerinde bir de papaz var.
Görüştüğü Kıbrıslırum şahsiyetler:
Γ.Ι.Σ.Κ.Λ.Α.Α.Χ.Γ.Π.Ν.
Hepsi de solcu. Solcularla eğlenen
telefon konuşmalar'nın aslı çözülemedi.
Sık sık canı sıkılır. Çok neşelidir.
Denize dalıp bakar, dağlara dalıp, rüzgâra,
bir de gökyüzüne...
Küçük Prens'le dolaşır. Her nere giderse
bilgisayar disketlerini de taşır.
Önemli bir şeye rastlanamadı. Şiir vs.
mektupları arasından adımıza çıkan not ise şöyle:
Sevgili KIP pek bi' tembelsiniz.
Lütfen şu raporun fotokopisini acele çekip
postaya hemen geri veriniz."

Bilginize.

Arodes köyü, 1991

KİP: (Yunanistan) Merkezi Haberalma Teşkilatı

BENCE SEVİŞSEK DAHA İYİ

Mihail–

Siz bir eşcinselliksiniz, gerisi boş
şiire boşalıp da boşamayın kendinizi
lütfen soyunun Sevgili Yoldakalandaş
— Bence sevişsek daha iyi.

$

Sanmam ki Marks ile Engels bir engel çıkarsın aşkımıza
hem devrim devrilmişti ya başımıza
anladım, altta kalanlardansınız ve doğrulamıyorsunuz da
sizi doğurtsam:
DO dolar RE reel Mİ mistification FA sevgili yoldaş fAmerika
bir IBM-386, bir Michael Jackson, bir Pepsi-Cola
kaldıysa hellim-ekmek yolla bana...
Hem devrimin devresi atmıştı ya
ayy çarpılaca'ım!

$

İptal edilen bir ihtilaldir şair-adım:
Memet [Mersin Edirne Manisa Erzurum Trabzon]
beş ilde sokağa çıkma yasağı var Yoldakalandaşım
— Bence sevişsek daha iyi.

–mihaili–mihail–mihaili–mihail

Lefkoşa-Londra, 1988-1989

* Defter'in 21. sayısında yer verdiğimiz bu şiirin bir dizesi düştüğü için Mehmet Yaşın'dan özür diliyor, tekrar yer veriyoruz. (yk.)

NARKİSSOS TAN OİDİPUS A*

Orhan Koçak

Enis Batur'un şiir çizgisinde iki kırılma anı saptanabilir, iki geçiş anı. Hem "lirik şiirler"de hem de "yazı şiirler"de izleyebileceğimiz ilk kırılma 1980' lerin başında gerçekleşmiş gibidir; *Tuğralar*'da "Vurgun"u (1979) önceki şiirlerden, *Kandil*'de de "Sarnıç"ı (1982-84) daha eski parçalardan ayırır.[1] Yüksek, azametli bir ses tonundan, daha "serin", daha ironik bir zemine inmiştir şair. İkinci kırılmanın aynı zamanda bir geçiş de olup olmadığını bilmiyoruz henüz. Şimdilik tek örneği, tek izi var: *Ağlayan Kadınlar Lahdi*.[2] Bu kitapta ilk kez özneden gelmeyen yabancı bir sesin belirdiğini, Batur'un şiirinin ilk kez "şiir olmayana" değdiğini düşündüm. Bu farklılık, bu yabancılaşma ("gayrişahsileşme" de denebilirdi) yeni bir çizginin başlangıcı mıdır, yoksa şiirin ana yollarının dışında geçici ve tekil bir uğrak mı, bunu bilmiyoruz. Daha çok ilk geçiş üzerinde duracağım burada. Ama önce bu geçiş kavramının kendisini tartışmak gerekiyor. Necatigil'in şiir burçları bir çıkış noktası olsun:[3]

Bence her şair, şiir hayatı boyunca üç burçtan: Gurbet, hasret ve hikmet burçlarından geçiyor. İlki gurbet burcudur; şair önce bir süre gurbeti yaşar. Sanki Robinson gibi, ıssız bir adaya düşmüştür. Sağda solda eline geçirdiği öteberiyle kendine bir barınak yapar. Bir

* Bu yazı, O. Koçak'ın Metis Yayınları'ndan çıkacak aynı adlı kitabının giriş bölümüdür. - y.n.

1. Batur, 1987'de toplu şiirlerini yayımladığında, kitabı iki ana bölüme ayırmıştı: "yazılar" ve "tuğralar" (bkz. *Yazılar ve Tuğralar*, İstanbul: BFS, 1987). Sonradan iki ayrı kitap halinde yayımlandı bunlar: *Tuğralar: Lirik Şiirler 1973-1984* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993; ilk basımı 1985'te Ankara'da Tan Yayınlarından çıkmıştı) ve *Kandil: Yazı Şiirler 1973-1986* (İstanbul: Altıkırkbeş, 1994). Bu çalışmada, Batur'dan aktaracağım pasajalarda ben de bu iki kitabı kullanıyorum. Bundan sonra *Kandil* "K", *Tuğralar* da "T" olarak geçecek. Batur'un öteki kitapları da yine baş harfleriyle anılacak: GD (*Gri Divan*; İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990), KP (*Koma Provaları*; İstanbul: Altıkırkbeş, 1990), P (*Perişey*; İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992).

2. İstanbul: Harf Yayınları , 1993. AKL diye anacağım.

3. Behçet Necatigil, "Şiir Burçları", Düzyazılar 1 (İstanbul: Cem Yayınları, 1983), s. 66-67

korunma içgüdüsü, onu, bulduklarıyla bir yapı kurmaya ve varlığını böylece kanıtlamaya zorlar. Tam bilincinde değildir yazdıklarının ve bu dönemde rastlantının payı büyüktür (..) Günün ustalarına raslamışsa bu onun için bir şanstır. Onlar gibi yazar (..) onlardan iyi de yazabilir. Ne var ki özentidir, taklit ve kendini arayıştır bu dönemin ürünleri (..) Sonra sıra ikinci döneme, hasret burcuna gelir. Şair kendi şiirini özlüyor, gurbetlerde oynamanın zaman kaybından başka bir şey olmadığını gördü. Yazdıklarında ne kadar kendisi, ne oranda başkaları olduğunu gördü. Kendine özlemiyle dolmuştur (..) Şair, büyülenmiş gibi, içinde uzayıp giden kendi kervanının peşinde, asıl bu hasret döneminde, önleyemediği bir güçle, kendini, kendi dünyasını aktarır bize (..) Zaman geçer, birden görür: Çevreyi, dünyayı dilediğince bir biçime sokmanın zorluğunu görür. Mutluluk hâlâ gerçekleşmemiştir (..) görür, yazdı da ne oldu! Ve insan bıkar. Özlemiştir, olmamıştır, bıkar. Şimdi neye sığınacaktır: Hikmet burcuna geçer. Şikayetlerin, isyanın şiiri, zamanla yerini, kabulün, benimsemenin, vazgeçişin şiirine bırakır.

Necatigil'in olgunlaşma şeması, Batur'un şiiri için bir açıklama çerçevesi verir mi? Batur da düşünmüştür bunu: "Beşiktaşlı ustanın pek çok izi üzerinde olduğu gibi burçları üzerinde de bir hayli düşünmüştüm. Bunda kendimi süregen bir gurbet şiiri yazan kişiyle kesintli bir hasret şiiri yazan kişi arasında salınıyor bulmanın da payı az değildi sanıyorum." (*Otuz Kuş Birden Olmak*, s. 14) Öyleyse şemayı uygulamaya çalışalım biz de.

Eros ve Hgades'ten "Akrep Dönencesi" ve *Kandil*'e kadar Batur'un da "bulduklarıyla", "sağda solda eline geçen öteberiyle" çalıştığı söylenebilir. Pahalı ama çetrefil nesnelerdir bunlar: 1970'lerde birdenbire yeni bir güncellik kazanan bütün bir "karanlık" felsefe geleneği (Gnostiklerden Levinas ve Derrida'ya uzanan bir çizgi); Hölderlin'den Mallarme ve Jabes'e kadar, "aykırı" sıfatına da kodlanabilen bir postromantik şiir çizgisi (Batur'un en sevdiği sözcüklerden biridir "aykırı"); ve bu iki akraba geleneğin gözde motifleri: Öteki, ikiz, ayna, fark, metinsellik, kitap-dünya — "sahicilik zorluğunu" imleyen bütün bu motiflerin aynı anda şiddetli bir sahicilik, katışıksızlık ve biriciklik tutkusuyla birlikte üstlenildiğini de düşünelim... Böyle bir felsefi/kavramsal yük, yerleştiği metne bir tür ikincil bilinçlilik kazandırabilir, şiirin kendini görmesini sağlayabilirdi. Ama bu ilk denemelerde, içermeye çalıştığı felsefi yüke *yakalanmış* gibidir şiir. Bir yapı ya da gövde geliştiremediği görülür. Bu yüzden şair de "tam bilincinde değildir yazdıklarının"; parçalarla bütün arasında işlevsel bir ilişki kurulamamış[4], şiirin birimleri arasında yeterli haberleşme sağlanamamıştır:

4. Şairin ilk döneminin en iddialı ürünlerinden "Akrep Dönencesi"nde görülebilir bu işlev yetersizliği: Şiirde üç ayrı özne konumu vardır: Tevrat'taki Yunus figürü, bu figürle özdeşleşen, onun yolunu izleyen modern özne, bu modern öznenin düşündükleri ve yazdıkları üzerinde düşünen ve yazan bir üçüncü ses, şiirin yazıcısı belki, belki de şiirin kendisi. Ama bu üç konumun ayrılıkları yeterince belirmez, birbirlerini çelmek, göreceleştirmek ve farklı bir perspektif içinde göstererek eleştirmek yerine, sonunda aynılaşırlar. Bu aynılaşma, farklılık çabasının da hantallaştırıcı bir yük gibi görünmesine yol açar.

Kavramlar ve motifler, şiirin kendini, kendi gövdesini tanımasını önlüyordur: Metinlerin sınırı ve bitiş ilkesi yoktur. Buna karşılık, "Vurgun"dan (1979) sonra Batur'un bir yapısı, bir gövdesi, tonal ya da sözel bir jesti olmayan tek bir şiir yazmadığını da söyleyeceğim. Her gövde sezer kendini, sınırlarını duyar; açıklayamasa bile tanır. Bu şiir de kendini tanımaya başlamıştır artık, hızını ve ritmini kendinden, kendi geçmişinden ve çizdiği yoldan almaktadır: Bir yönleniş edinmiştir, üslubun ötesinde bir tür gövdesel teleoloji. Otobiyografik malzeme belirginleşir; kavramlar bireysel bir serüveni kurcalayan (kimi zaman da süsleyen) araçlara dönüşür: Özne, "büyülenmiş gibi" kendine bakar, kendini arar, "önlenemez bir güçle" kendinden söz eder. Batur'un Türkçe'ye bu dönemde geldiği de söylenebilir: Dil incelmiş, esnemiş, özelleşmiş, yaşantıyı üstlenebilecek ölçüde kas ve akışkanlık kazanmıştır. Gurbet burcundan çıkmıştır şair, hasret burcunun emrindedir...

Ya hikmet? Batur hikmetten söz etmiyor ama burada Anday'ın bir değinmesi anlamlı olabilir: "Nisan Yayınları Enis Batur'un *Sarnıç* adlı yeni şiir kitabını yayımladı (..) Bütün yazdıklarını ta baştan beri dikkatle izlediğim Enis Batur'un şairliğinde bir yalvaçlık, bir ermişlik bulur olmuşumdur hep."[5] Yalvaçlık, ermişlik gibi nitelemeler abartılı bulunabilir; ama bu sözcüklerin daha önce değil de *Sarnıç* yayımlandığında telaffuz edilmiş olması ilginçtir. Kavramların sınırlarını biraz zorlamak pahasına şunu ileri sürebiliriz: "Maya", *Sarnıç*, "Fugue" ve özellikle *Gri Divan*'da beliren o "görmüş geçirmiş", yorgun, stoacı ses, Necatigil'in hikmetiyle büsbütün ilişkisiz değildir. Şu dizeler, "isyanın ve şikayetin şiirinden kabulün ve vazgeçişin şiirine" geçişin de metaforu sayılabilir:

> Görkemli geçmedi günler burada:
> Sıradan, sade, dingin anlar kovaladı
> sıradan, sade, kekre anları: Yoktu
> büyük fırtınalar öyle, büyük büyüler
> kurulup çözülmedi bu yaz: Her zamanki
> nedensiz hüzünler, çocukların şaşkın
> falı, biraz tatilde kasaba sosyolojisi,
> biraz başıboş konuşmayla döndü takvimler:
> Gözümüz yoldaydı, gelmediler.
> ("Ortak Bir Işık", T, 141)[6]

5. Cumhuriyet, 15.11.1985. Bu yazı, Anday'ın *Yiten Söz* (İstanbul: Adam,1992) kitabının 452. sayfasında bulunabilir.

6. Şu dizeler de aynı "gri aydınlanma"nın ürünü sayılabilir: "*Attar'ın yaşına geldimse, bilinmedik bir / giz yok elimde: Öyle çok zaman yitirdim / yaşantı kalmamış gerimde: Saat durmuş / ilerlemiş farkına hiç varmamışım: Dipsiz / bir hokkaya sığmış seyrek, yokuş şiirim*" ("Yokuş", T, 104). Ya da şu: "*Herkes bir 35 yaş şiiri yazdı kendi / eksik haya-*

Gurbet, hasret, hikmet... Ama başka şöyler de söylenebilir. Önce şu: Fazla genel, fazla doğru değil midir Necatigil'in olgunlaşma şeması? Pasternak'a da uygulanabilir, İlhan Berk'e de. Eluard da böyle anlatılabilir, Nazım da. Ama şairin verdiği genel izlenimi değil de yapıtın kendisini didiklemeye başladığımızda, şemanın çoğu örneğe, en başta da Necatigil'in kendisine uymadığını görürüz: Necatigil'de bu üç an –özellikle son ikisi– vardır ama, kronolojik bir sırayla ortaya çıkmazlar. Gurbet, hasret ve hikmet başından beri eşzamanlıdır onda, üç an içiçe geçmiştir. *Beyler*'de ve *Söyleriz*'de toplanan son şiirlerinde bile, zaten eskidenberi varolan çileci "hikmet"in içinden yine ayrılık, susuzluk ve özlem motifleri belirir. Öte yandan, bu terimlerle açıklanamayacak şairler de biliriz, inatçı varlıkları şemanın kendisini geçersizleştirmeye yeter: Hikmete hiç gönül indirmemiş Celan, yazdıkça uzaklaşan Anday, hep başka yerde olan Ashbery... Batur'a dönelim: "Olgunlaşma evrelerinden" söz edilebilir, ama Necatigil'de olduğu gibi burada da bir kısa devre olmuştur[7]: Şiir "gurbet"ten dönüp "hasret" evresine geçtiği, demek "benliğin" egemenliği altına girdiği anda, "hikmet" anının özellikleri de belirir: Dönüş şiirlerinden *Sarnıç*, sılanın ve benliğin imkansızlığını da söyleyecektir: "*Döndüm ki, döndüğüm yerde değildim.*" Öte yandan, *Gri Divan*'ın ironik şiirlerinde bile ikinci evreye özgü öğeler (bir şeyin her şey olduğu bir nokta, bir kaldıraç bulma çabası) kaydedilmiştir: "*Fırlayıp ayağa, gecikmiş birinin kaygılı acelesiyle / montunu geçirmişti üstüne: Biliyorduk, o ve ben: / Yoktu bekleyenimiz, beklediğimiz kimse kalmamıştı — / tek bir kıvılcım belki: Beklenmedik bir değişim, / dalgın bir köşede çarpışacağımız beklenmedik bir / gölge, kökünden tutsak kül olabileceğimiz sert / bir dönemeçten umduğumuz kör başlangıç.*" ("Kör Başlangıç", GD, 11). Şüphesiz, "hasret" evresine ait motifler, üçüncü evrede yeniden belirirken eskisinden farklı olarak ironik bir prizmadan geçerler: Bu kez kendi imkansızlıklarının, hatta yersizliklerinin ışığında görürüz onları: "*Dostum kalmadıysa artık, yok / düşmanım da. Unutuldu tiyatrocu starlet ile / yaşadığım küçük skandal, o miras davasında / takındığım tuhaf tavır silindi belleklerden. / Yeniden kurulmalı*

tından, fethedeceğimiz dünya / inanılmaz bir hızla geçmişe doğru / kaydı..." ("Le Rouge et Le Noir", T, 107)

7. Batur'un kendisi de uzunca bir süredir farkındadır bir evrilme içinde olduğunun: "Baştan uca yıkmaya ayarlı sesiniz kurma sınavına, aslında öz-sınava dayanmıyorsa, kısa sürede çatlar(..) önceleri, yıpratıcı bir izlence, herşeyden fazla yıpratmanın gereğine inandığım için, öne çıktıydı (..) Ağır ağır beni öteki yöne çeken o ağır güdüyü nice sonra farkedip anlama gücünü toplayabildim." (*Otuz Kuş*, İstanbul: B/F/S, 1986, s. 6). "81'de çıkan *Kandil*'in şiirlerinden *Gri Divan*'a doğru yol alırken, duyarlık merceğimi zedelemeden teknik bir olgunluk kazanmaya çalıştım." (*Söz'lük*, s.145)

Senato, ülke yönetiminde / Montale gibi yeminli ve müebbed, söz hakkım / olmalı: Şairim yarım yüzyıldır ben : Bu / ülkenin unutulmuş unutkan kelimeleriyle / yaşadım — aynı hayattan geçip giderken siz " ("Aynada", GD, 67) Ama şu da görülmüş olmalı: Yorgunluk ve ironi, mutlak benlik (hasret) evresine ait istekleri büsbütün silmez, hatta bazen bu isteklere yeni bir hamle kazandırır: "*Kim, ben mi, merkezi bulabilirim, arayacağım*" ("Auto, Bio, Graphie", P, 135) cümlesinde biraz pes çıkan ses, "Salgı" ve "Ars Poetica"gibi şiirlerde (P, 50 ve 128) daha önce görülmeyen bir duygulanım yoğunluğuna ulaşır.

Batur'un şiirinde Necatigil'in gelişim şemasına uymayan bir yön daha var. Necatigil için birinci evre zorunlu sahteliğin ("özenti, taklit") alanıdır; son iki evrede sahicilik hüküm sürer: Şiir gittikçe yalınlaşacak, süslerden, fazlalıklardan arınacak, kendine benzeyecektir. Oysa Batur'un 80 sonrası ürünlerinin de çok yalın olduğu söylenemez. Şiir gövde geliştirirken bile bu gövdeye en yakışacak süsleri aramıştır. Çoğu zaman sıfatsız yapamadığı görülür; çoğu zaman ağır, pahalı, tumturaklı bir malzemeyle çalışmaktadır. Batur, bunun verebileceği şişkinlikten ancak kendine maskeler, ikincil sesler bularak, demek sahteliği kasıtlı olarak sahneleyerek, icra ederek kaçınabilmektedir ("Fugue", *Koma Provaları, Gri Divan*). Öyleyse temel uyumsuzluk şöyle özetlenebilir: Necatigil'in şemasında kurtarıcı ya da oldurucu yöneliş, dışardan içeriye, merkeze ve benliğe doğruydu; Batur'un şiirininse kendinden uzaklaştığı ölçüde işlekleştiğini, menzil kazandığını öne süreceğim.

Ama gerçekten uzaklaşabilmiş, kendi sesini görelileştirebilmiş midir: Başka bir maddeye değdiği izlenimini yaratabilmiş midir? Kontrollu bir şiirdir bu; öznenin bütün dikkati kendi üstüne, kendinde birikecek anlamlara çevrilmiştir.[8] Şiir hep daha yoğun, daha dolu, daha anlamlı, yoksunluğu içinde bile daha parıltılı (kimi zaman da yoksunluğu ve düşkünlüğü *yüzünden* daha parıltılı) bir otoportre oluşturmaya çalışır. Bu kendine dönük dikkatin ve getirdiği sıkı denetimin Batur'da mimetik dürtüyü –"öteki"ni çağırma, canlandırma yetisini– sınırladığı da söylenebilir. Şiirin sesinde, seslenişinde de görebiliriz bunu: Müzikten çok konuşmaya, dramatik bir sahne konuşmasına (*recitation*) yakındır.[9] Sessizlik, çoğu zaman, ancak

8 Böyle bir öznelliğin "has şiirin" başlıca koşulu olduğunu düşünmeyelim: Modern şiirin bazı en kuvvetli, en "has" örnekleri, bir ruhsal hatta anlamsal mülksüzleşmeye işaret eder: Celan, Anday ve Ashbery'nin yanında, August Stramm, Jacob von Hoddis ve Christian Morgenstern gibi erken dışavurumcular da anılabilir burada.

9. Elbette, müzik eksik değildir Batur'un şiirinde. 1977 tarihli "Göl" (T) en iyi örneklerinden biridir bunun. Yine de tek bir tonun ya da tek bir müzik cümlesinin üzerinde geliştirilmiş gibidir bu şiir. Öznenin sesidir: Ötekini çağırmıyor, sezdirmiyordur. *Ağlayan Kadınlar Lahdi*'nin bunu yaptığını öne süreceğim.

sözleri (anlamı) daha anlamlı kıldığı ölçüde yer alır bu şiirde, bir "ayna işlevi" görür. Büyük, önemli bir konuşmanın içinder geliyordur Batur'un şiiri; etkisini işitsel imgelerden çok, konuşmanın jestiyle, anlamın hareketiyle gerçekleştirir.[10] Duyusal bir temas arar elbet; ama bundan da çok, *tanık olunmayı* istiyor gibidir: Sahnededir.

Ağlayan Kadınlar Lahdi'nin farklılığını burada da görebiliriz. Sözlerin –taşlaşmış kadınların yakarışı– ardında, ötesinde, dile gelmek isteyen ama gelemeyen bir şey duruyordur sanki: Şiir bir sahnede kendini gerçekleştirirken, o sahnenin dışında başka bir varlığın sessiz ve zayıflayan direncini hissederiz; dilsiz, kımıltısız, jestsiz ve belki de yaralı bir varlık; taşın dillenmesinin imkansızlığı belki de... Kitabın müziksel etkisi de buradan geliyor olmalıdır: Sözün ilk kez kendi "ötekisine" –sessizliğe, dilsizliğe– değmesinin yarattığı bir etki.

Başa dönelim. Batur'un şiiri hem hacmıyla hem de içeriğiyle geçiş sorusunu gündeme getiren bir şiir. Bazı yönleriyle Necatigil'in burçlarını düşündürüyor. Ama böyle bir olgunlaşma şemasının Batur'daki geçişleri çok iyi tanımlayamadığını da göstermeye çalıştım. Şunu da ekleyebiliriz şimdi: Birden fazla geçiş vardır Batur'da ve bunlar aynı kronolojik devamlılık çizgisi üzerinde durmuyorlardır. Bir geçiş, yukarda değindiğim "gövde kazanma" sürecidir; "Akrep Dönencesi"nden (1973-78) "Küçük Gümüş Şiirler" (1980-84) ve *Sarnıç*'a (1984) kadar tamamlanır. Bir başka geçiş, şiir öznesinin dolaysız ben'inin yerini maskelerin ve ikincil seslerin almasıdır; yine "Akrep Dönencesi"nde başlayıp "Fugue"den(1986) geçerek *Koma Provaları* ve *Gri Divan*'a varır. Üçüncü bir geçişe Batur'un kendisi dikkat çekmiştir "Pasaport" şiirinde: "*Soyutlama dozu yüksek bir şiir anlayışından öyküleme dozu yüksek bir şiir anlayışına geçiş için arkamda, belli öl-*

10. Ezra Pound'un logopoeia (konuşma şiiri, mantık şiiri) adını verdiği tarza yakındır böyle bir tutum: "Demek ki üç 'şiir türü' var: Melopoeia'da sözlere, gündelik anlamlarının ötesinde, belli bir müziksel özellik de yüklenmiştir ve o gündelik anlamın yönelişini ya da duruşunu bu özellik yönetir. Phanopoeia (görüngü şiir) görsel imgelem üzerine imgelerin yansıtılmasıdır. Logopoeia ise 'zihnin sözcüklerle dansı'dır; başka bir deyişle bu şiir sözcükleri sadece dolaysız anlamları için kUllanmakla kalmaz; aynı zamanda kullanım alışkanlıklarını, sözcükle birlikte bulmayı beklediğimiz bağlamı, genellikle o sözcükle birlikte giden öğeleri, sözcüğün bilinen ve kabul edilmiş uzantılarını ve ironik oyunu da özel bir biçimde hesaba katar. Özel olarak konuşmanın tezahür alanı olan ve plastiğin ya da müziğin üstlenemeyeceği bir estetik içeriğe yerleşmiştir. En son gelişen ve belki de en büyük tuzaklarla dolu, en az güvenilebilecek tarzdır." (E.Pound, "How to Read", *Modern Literary Criticism: 1900-1970*, der. Lipking & Litz, NewYork: Athenaum 1972, s. 58) Üçüncü bölümde, Batur'un tekniğinden söz ederken, bu pasaja yine döneceğiz. Burada, "bulmayı beklediğimiz bağlam", "sözcüğün kabul edilmiş uzantıları" ve "konuşmanın tezahür alanı" gibi nitelemelerin bir konuşma alanını, demek seyirciyi ve sahneyi varsaydığını söylemekle yetinelim.

çüde güven duyduğum bir deneyim deposu vardı aslında: 'Akrep Dönencesi'nden başlayıp 'Fugue'e uzanan çizgi üzerinde hem anlatı tekniklerine başvurmuş, hem de sahneleme yöntemlerinden yararlanmıştım. Gene de 'Gri Divan'ın şiirleri romanesk öğeler ve dramatik öğeler arasında yer yer beni kıvrandıran denge sorunları getirdiler durmadan." (GD, 42) Buna, *metaforun egemenliğinden metoniminin egemenliğine geçiş* diyelim, şimdilik.

Geçişten çok *yöneliş* olarak nitelenmesi gereken çünkü kesin olarak noktalanamayan bir başka değişme de şiirin ruhsal malzemesiyle ilgilidir: Narkissos'tan Oidipus'a geçiş. Psikanalitik teorinin Narsisizm olarak adlandırdığı eğilimin Türk şiirindeki en yoğun "tezahürü"dür Batur'un şiiri (Necip Fazıl, Edip Cansever ve İsmet Özel'den tanıdığımız, "kozmik" biçimini de Fazıl Hüsnü'de gördüğümüz bir eğilim bu). Aynalarla, ikizlerle, oto-portre tutkusuyla ilişkilidir elbet, ama belirtileri sadece bu görsel, amblematik olgularla sınırlı kalmaz. Çelişik görünümleri vardır: Süsle (n)me isteği de buraya aittir[11], en şedit anlatımını Batur'un vazgeçemediği Fakir İdris'in *Dış Kanama*'sında bulacağımız arınma (saflık, katışıksızlık, temizlik) isteği de.[12] Batur'un şiirinde hem biriciklik (teklik, benzersizlik) isteğiyle, hem de bir "kıyıkenaradamları topluluğu"na ait olma isteğiyle

11. Batur'un sıfat tutkusunu düşünelim, ya da şiir başlıklarını hep altbaşlıklarla, epigraflarla destekleme ihtiyacını: *Nil* kitabının altbaşlığı "Güneşin Altında Yeni Birşey Yok"tur. Kitap iki bölüme ayrılmıştır, birincinin başlığı: "Birinci Devinim: Nil-Pathos İlişkisi İcin Özyazılı Yaklaşımlar (Relato Refero)" Başlık sayfasının sağ alt köşesinde bir epigraf: "Nil novi sub sole". İkinci bölümün başlığı: "Nil'in Akdeniz'e Yaslanması Üzerine Kişisel Gözlemler (Argumentum ad hominem)" Epigraf: "Konuşmak için bir, susmak için bir başka zaman". Bu ağdalı başlık düzeni sonradan seyrelip hafifleyecek, ama şiirleri amblematik sözcüklerle (mesel, ninni, suluboya yaz şiirleri, tuğralar, pençeler) tanımlama ve çerçeveleme eğilimi sürecektir. Gövde kazanmaktan söz etmiştik: Gövdeleşmiş ve böylece sınırlanmış süstür amblem. Batur da farkında bunun: "Her şair biraz da harfler padişahı sayar kendini. Bir imzaysa şiiri, süslü de olsun! Tuğra, bir yandan da erk'in simgesi olduğuna göre, şairin tek kudret alanı beyaz sayfadır (..) Tuğra, birçok şey demek. Bildiğimiz anlamda bir padişah imzası diye bakabiliriz. Ama onun ötesinde büyük bir zanaat var içinde, kendi benliğini büyük bir estetik işaretin, bir harf toplamının içinde biriktirme çabası da var. Bu açıdan, birebir imajdır aslında." (*Söz'lük*, 69-71 ve 100)

12. Fakir İdris: "Bireyi toplumdan korumak gerek(..) Özel'e basmaya yeltenen ayaklar için ağulu mayınlar döşemeli dörtbir yana. Hendekler kazmalı, yakıcı kimyayla doldurmalı (..) Sokulma buraya anonim kentli, sigortan ve birkaç yıllık garanti duygunla: Öğürüyorum yumuşakça hüviyetinden! (..) Aslında koruduğum bu: Kendim. Kendim: Dünyama almak istediklerim: Seçtiklerim: Süzdüklerim: Aradıklarım, bulduklarım, ayırdıklarım (..) Tuttuğun ellere iyi bak: Eşine, dostuna, tohumuna gece gündüz bak: Unutma: Her gün arınırsan kir tutmazsın ancak. Kendi sabununu yapmalısın." *Dış Kanama* (1982), V. ve VI. parçalardan.

karşılaşırız. En tipik, en saf narsisist arzudur biriciklik; hiç yol almamış olma, başından beri orada olma isteğidir bu: Ağır ve pahalı bir yazgının mirasçısı olma, Trajedi'yi katlanılmaz bir krallık olarak devralma isteği... Ama bunun karşıtı gibi görünen "seçilmiş aykırılar kabilesi"ne dahil olma isteği de narsisist bir arzudur.[13] Hem tanıksız kalacağı bir uca gitmeyi özler narsisist özne, hem de bu tanıksızlığa tanık olunmasına, bu "arı yalnızlığın" görülmesine ihtiyacı vardır. Hem tıkanmıştır, veremez sevgisini, hem de bu tıkanmışlığın sevilmesine ihtiyacı vardır.[14]

13. "Akrep Dönencesi"nde en yoğun anlatımını bulur bu çelişik arzu: Şiir öznesi hem "Yunus'un yolculuğunu yapıyor[dur], yüzyılların ardından seçilmiş birisi olarak," hem de bir "aykırı geleneğin" içinde bir halkadır: "Zamanla, Yunus'un yazıdan yazıya geçmekte direnişinin kaynağına yaklaşabildim: Saptanmak istemiyordu Yunus. Öyküsünün, ya da daha kesin bir deyişle vurgulamak gerekirse, süregiden öyküsünün kişisel başkaldırı tarihine bir öndeyiş oluşturması gönendiriyordu belki onu. Ama bu kıyıkenaradamları tarihinin Mansur'dan Bruno'ya uzanan katı bünyesinde olsa olsa bir tutumun, bir yol'un üzerinde durabileceğine inanıyordu. Bir onaylamadan, bir doğrulama kaygısından yana değildi. Ne de olsa, okunaksız gözlerinde kıyasıya sert gerçeği eritecek bir gülme –bir çığlık demem gerekirdi biliyorum– taşıyan öfke kişilerinin bütün kentlere ters düşüp ateşe döneceklerini, sivri doruklarda toplanıp orada Tarih'in en gizli ama en yeğin tabakasını oluşturacaklarını biliyordu." (K, 69 ve 89) *Otuz Kuş Birden Olmak*'ta da şöyle diyecek: "Benden önce, çok önce, burada, başka yerde, en ötede aynı köprüden geçenler olmuş: Hopkins'in bir şiirini kazırken, bir Maya halısına ya dabir Moğol mücevherine bakarken, İbnülemin'in unutuluş kuyusundan çıkarttığı bir hattatın parmaklarını izlerken, haiku ve rubai, sonat ve nefes, Ziggurat ve Ronchamps, dindirilmesi güç bir kıvancın sırtında koşuyorum." Otuz kuş (simurg) meselinin kendisi de Narsisizmin bu temel çelişkisini içerir ve temsil eder: Simurg, hem birdir, biriciktir, tamdır, hem de çoğuldur, bir dizi oluşturur, bir kabiledir ve kabilenin her üyesi kendi başına eksiktir. Bu meselin, Batur'da Narkissos'tan Oidipus'a geçişte oynadığı rol üzerinde kitabın ikinci bölümünde duracağım.

14. "Akrep Dönencesi"nde Yunus, "sonsuz bir an boyunca, sözün kesildiği, tümünün sessiz kesildiği, ileride, çok ileride, hiçbiir tanığın olmadığı o öteyerde" duracak ve kendi dilini koparacaktır (K, 107). *Tuğralar*'daki "Çekül" (105) şiiri de Narsisist öznenin o tıkanık arzusunu, o kendinde tutuklanmış, akamayan sevgisini anlatır:

Bir sahaçı kahvesinde anladım gecenin
anlaşılmaz kırıklığını: Bu tekdüze
gelgit içinde nasıl da yormuştum herkesi;
ir ayna ki, tuttuğum yüzlere yalnızca
benimkini yansıtır, dilimde suçlu bir
sicil donar bir an ile bir çağ arası:
Sussun artık benden ötekine geçerken
unutulan gamlı akım, ağzımdan boşalan
anlam sakın sanrı olmasın.

Uyudu. Hazin bir çekül gibi esriktir şimdi
gövde, havanın ağdalı dansından bir haşhaş
kuyusuna çeker tohumu ve silkinir: Sözden
söz tok sağır tutkusuz bir kulak için mi
söyledin bu dilsiz şarkıyı söyle.

Perişey'deki "Yüzler"in 12. parçası da bu çerçeve içinde okunabilir: "*Ilk değildiniz siz, son olacak mısınız? / Ilk değildiniz ki siz: Bağışlamadı kimse / ucunda doğduğum uzun firar çizgisinde beni. / Esirgeyin öyleyse bu yüzü, bu kasılmış yüzü / kaplayan korkuyu esirgeyin bu saydam kanı: / Sizin için aktım, aktığım tıkanık damardan – / içimden geçen gecede yoluma durun, beni / tanıyın.*"

Ya Oidipus? Narkissos'tan Oidipus'a geçişin yasası nedir ve nerede gerçekleşir bu geçiş? İlk soruyu, psikanalitik teorideki bazı narsisizm kavramlarını (özellikle de Jacques Lacan'ın ve Bela Grunberger'in farklı yaklaşımlarını) tartışırken cevaplandırmaya çalışacağım. Bu noktada bir özet yararlı olabilir. Narkissos bir *ikili* ilişkinin, anne-çocuk ilişkisinin işaretidir. Çoğu zaman unutulur: Söylencede "Narkissos'un kendisi bilmese de, [kendi imgesini görmek için baktığı – ç.] Liriope ırmağı aslında annesidir."[15] Narsisizm, Grunberger'e göre, çocuğun annenin rahminde, amniotik sıvı içinde (Liriope suyunun ilkörneği) yaşadığı kadirimutlaklığın, mutlak tatminin ve ihtiyaçsızlığın doğum sonrasında büründüğü biçimdir. Anne, çocuğa gösterdiği tutkulu özenle, bu mutlak bütünlük ve ihtiyaçsızlık durumunun (bu kez bir yanılsama olarak) doğumdan sonra da bir süre devam etmesini sağlar. Çocuğun narsisizmi, aslında çoktan bir bölünmüşlük (ikilik) olan bu ruhsal/gövdesel bütünlükte herhangi bir parçalanmaya katlanamayışında ortaya çıkar (Grunberger, bu ikili birliği "monad" olarak adlandırır). Lacan'ın "ayna evresi" teorisi de bu doğrultuda okunabilir: Ben (ego) bir bütünlük imgesidir, bir yüzdür, bir *tuğradır*. Ama gerçekte varolmayan bir bütünlüktür bu: Bebeğin yaşama gücü henüz gelişmemiştir, insan yavrusu eksik ve muhtaç olarak başlar doğum-sonrası yaşama. Bu eksik, yetersiz varlık, kendi tamlığını (ben'ini) baktığı ilk bütünlük imgeleriyle (önce anne yüzü, sonra da başka ayna figürleri) özdeşleşerek kurmaya çalışır. İmgesel bir bütünlüktür bu, hep biraz hayalî kalmaya yargılıdır; ama bu yüzden daha da büyük bir dirençle savunulur. Narsisistik ben'in bütünlüğü hep tehdit altındadır. Her eksiklik imgesi, çocuğa kendi eksikliğini hatırlatır. Freud'a göre, ilk eksiklik imgesi annenin penissizliğidir; "hadımlık kompleksi" de babanın yasağından önce bu imgeyle başlar. Çocuk, imgesel bütünlüğünü ve mutlaklığını savunmak için iğdişin varlığını yadsır, annenin penissizliğini görmeyi reddeder: Kendisidir annenin penisi: Anne-çocuk, üçüncü kişileri (ve üçüncü terimleri) dışlayan bir *ikili birlik* oluşturur. (Narsisistik konum, bazı karakter özellikleriyle ortaya çıkar: Belli bir katılık, hareket ve değişmeye karşı bir direnç[16]; ikili karşıtlık-

15. Béla Grunberger, *New Essays, on Narcissism* (Londra: Free Assosications, 1989), s. 92. Grunberger, kendi teorisini kısmen Ferenczi'nin ve M. Klein'ın izinde ve büyük ölçüde Lacan'a ve öğrencilerine karşı bir polemik içinde geliştirmiştir.

16. Lacan: "Ayna evresi (..) yabancılaştırıcı bir kimlik zırhının benimsenmesiyle sonuçlanan bir dramdır; bu kimlik zırhı, katı yapısıyla, öznenin bütün zihinsel gelişimini belirleyecektir." *Ecrits: A Selection*, (Londra: Tavistock 1977), s.4. Grunberger de narsisizm ile cinsel (ve dolayısıyla zihinsel) gelişimin karşıtlığına değinir: Dürtülerin gelişimi, ihtiyacın ve eksikliğin de gelişmesi demektir ve bu da narsisistik bütünlük, tamlık ve saflık yanılsamasının yaralanması, parçalanması anlamına gelecektir. Bkz. B.Grunberger, *Narcissism: Psychoanalytic Essays* (New York: International Universities Press, 1979), s. 1-34 ve 118-90.

lara düşkünlük, karşıt sıfatları bir araya getirme arzusu[17]; ben'in imgesel bütünlüğünü yansıtan bir estetik düzen kurma isteği; bir şeyin her şey olduğu bir mutlak simge ya da metafor bulma isteği...) Ama Oidipal üçgen, narsisistik çiftilliği bozacaktır. Anne-çocuk monadını parçalayan üçüncü terim, babanın temsil ettiği fücur yasağıdır. Çocuk, iğdiş edilme tehdidi altında, anneyle birleşme isteğinden vazgeçmek zorunda kalır: Anneyle bir olmak, *onun gibi* olmak demektir: Penissiz kalmak, babanın cinsel nesnesi olmak. Narsistik bütünlük isteği, bütünlüğün yitirilmesiyle sonuçlanacaktır. Çocuk, bir penise *sahip olmak* için, annenin penisi olma isteğinden vazgeçer ve babayla özdeşleşir. Baba, farkın, ayrılığın kurucusudur; anne, baba ve çocuğun ayrı konumlarını işaretler oidipal üçgen. Babayla özdeşleşme, farklılaşmayla ve değişmeyle (gelişmeyle) de özdeşleşme demektir[18]; çocuk, eksikliğin (hadımlığın) ve farkın varlığını kabullenmiştir şimdi: Narkissos'tan Oidipus'a geçiş, başka geçişlerin de olabileceğini, genel olarak geçişin ve değişimin mümkün olduğunu öğretmiştir ona.

Batur'un şiirinde de saptayabilir miyiz böyle bir geçişi? Şiirin bazı özellikleri, bu yönde bir araştırmanın verimsiz olmayacağını gösteriyor. Batur'un ilk dönemi, *Kandil*'e kadar olan dönem, bir katılıkla, bir tutuklanma haliyle belirlenmiştir ("mıhlanma" sözcüğüne düşkünlüğü de bunun belirtisidir). Oysa "Vurgun"dan ve asıl *Sarnıç*'tan itibaren yeni bir akışkanlık görülür. Sadece "yol düşüncesi"nin şiire ilk kez girmesiyle sınırlı değildir bu; şiirlerin yapısı ve tonu da bir yolculuğun izini taşımaya başlar. Yol,

17. Batur'da, özellikle de bir döneminde, çok sık karşımıza çıkar zıt sıfatların birliği: "Evren, benim için, dile dönüştüreceğim, bu yoldan içinde tasarımımı bütünleme yolunu aradığım sürekli oysa değişken konudur." (K, 88) "*O uç noktada solgun bir yanılma mıyım, yoksa bu yankıdan yola çıkıp, umarsızca ama dirençle bir kimlik mührünü mü mürekkebe basıyorum, anlatmalıyım artık. Saat'a ve Söz'e karşı, şiirin elinden tutarak bir ayaklanma belirtisi mi öyleyse burada kollanan? Yoksa ana kaygının iletmek olmadığı bu zor(un)lu sözalmada yıkarken yıkılma korkusu mu gizleniyor, oysa açıktan açığa.*" (K, 137) "*İki kişiyim ben. Biri savurgan, korkak ama acımasız, duvar ustası bütün yıkımlarda, oysa göçmen ve barınaksız*" (K, 138) "*ben ki Yunus, gururlu cani, / tuğramı döker / örerim saydam oysa geçişsiz / tığ duvarı*" (K, 144) "*Göğün karaya ilişeceği yer dolayımda olmalıydı. Herşeyi birbirine karıştırıyordum. Sevgi ile ölümü, özlem ile boşyereliği, bitmişlik ile coşkuyu.*" (T, 27) "*Bu toplam, Kitab'ın siyah harcının oluşturulduğu bir sürece bakıyor. Onu zamanın arka sayfalarına, birkaç dar sokağa ve kireç badanalı güş evlerine sunuyorum. Orada, titrek oysa keskin bir duyarlığın eşiğinde, arınacağı günü beklesin.*" (T, 41) Başka örnekler de bulunabilir.

18. Lacan, narsisistik bağın çözülmesi ve babayla özdeşleşmenin gerçekleşmesi için gerekli olan ruhsal enerjinin dürtüsel olgunlaşmadan ("genital libido'nun ilk biyolojik fışkırışından") geldiğini belirtir (a.g.y., s.22) Dürtülerle birlikte nesne arzusu da belirecek, çocuk hareket etmek, nesnelere ulaşmak isteyecektir. Narkissos katılığın, tutulmanın, kalakalmanın ve mekansallığın burcuysa, Oidipus da hareketin, yol almanın, değişmenin ve zamansallığın burcudur.

her zaman eksiklik demektir: Henüz varılmamıştır. Yukarda, Batur'un 80'lerde yazdığı şiirlerin yorgun, ironik tonuna değinirken bu eksiklik duygusunun bazı örneklerini ("Bir sabahsa, mutlak, aradığı: Bulamamış.") görmüştük. Geçiş belirtilerine, arınma ve saflık isteğinin (büsbütün yokolmadan) kısmileşmesi ve göreceleşmesini de ekleyebiliriz burada: *Perişey, Koma Provaları* ve *Gri Divan*, iyinin ve kötünün net olarak seçilemediği bir tür "ahlaki alacanın" içinden yazılmış gibidir; şiir öznesi, düşüşün dibinden konuşuyordur ("*şimdi, şu haldeyken*" KP, 6). Kitabın ikinci bölümünde, Batur'un şiirinde bir suçluluk duygusunun ilk kez 80'lerde belirdiğini de göstermeye çalıştım: Narkissos utancın alanıysa, Oidipus suçluluğun alanıdır. Ama geçiş, sadece duygusal/düşünsel içeriklerle de sınırlı değil.

Metaforun egemenliğinden metonominin egemenliğine geçiş, demiştim yukarda. Bu dönüşüm de Oidipus'un açtığı zemin üzerinde gerçekleşir. Roman Jakobson'un metafor-metonimi karşılaştırmasına bağlı kalıyorum burada: Metafor, kısaca, dil ve anlam birimlerinin benzerlik ilkesine göre ilişkilendirilmesidir; metonimideyse tamamlayıcılık ilkesi egemendir.[19] Batur'un şiirinde, metaforik ilişki egemendir önceleri; şiir öznesinin eylemlerininin ve ruhsal ayrıntılarının betimlenmesinden çok, "kıyıkenar-

19. Jakobson'un ayrımının temelinde de Saussure'ün dilin "paradigmatik ve sentagmatik yönleri" arasında gözettiği ayrım yatar. Dilin sentagmatik yönü, bir göstergenin ya da sözcüğün herhangi bir cümle ya da söylem içindeki "yatay" konumuyla ilgilidir: Belli bir cümlede bir sözcüğün anlamı, kısmen, cümle içindeki yeri ve cümlenin öteki sözcükleriyle ililişkileri tarafından belirlenir. Sözcüğün sentagmatik (çizgisel) yönüdür bu ve zamansallığı varsayar: Bir sözcükten ötekine ancak belli bir süre içinde geçilir. Bu yatay eksen üzerinde anlam ancak bir tamamlayıcılık (yanyanalık) ilişkisi içinde, bir sözcükten ötekine geçişle gerçekleşir. Öte yandan, sözcüğün anlamı, cümlenin içinde yer almayan ama o sözcükle "dikey" ve eşzamanlı bir bağ içinde olan sözcük gruplarıyla ilişkisi tarafından da belirlenmiştir. O sözcüğün ses, anlam ya da gramatik işlev bakımından yerini tutabilecek bir sözcük dizisidirbu. O dizi içinden, sadece bir sözcük seçilmiştir, ama dizinin potansiyel varlığı, kullanılan sözcüğün anlamını belirler. Dilin paradigmatik eksenidir bu ve bu eksen üzerinde yer alan dil birimleri arasında bir zamansal fark yoktur: Hepsi ayna anda potansiyel olarak vardır, ama belli bir anda sadece biri edimselleşir. Anlam, tamamlayıcılıkla değil, benzerlik ve ikame ilişkisiyle gerçekleşir. Jakobson, bu dilbilimsel ayrımı söz ve anlam sanatlarının alanına taşımış ve metaforun paradigmatik eksen üzerinde, metonomininse sentagmatik eksende kurulduğunu göstermiştir: Metaforik ikame, kullanılan sözcükle yerini aldığı sözcük(ler) arasında analoji (benzerlik, karşıtlık, eş işlevlilik) ilkesine dayanır; metonimide ise kullanılan sözcükle yerini aldığı sözcük(ler) arasında bir tamamlayıcılık ilişkisi (neden-sonuç, parça-bütün, aynı bağlam içinde bir arada bulunma) kurulur. Jakobson'a göre, "romantizm ve simgecilikte metaforik sürecin önceliğine sık sık dikkat çekilmiş, ama metoniminin egemenliğinin 'gerçekçi' diye adlandırılan akımı belirlediği gözden kaçırılmıştır (..) Gerçekçi yazar, yanyanalık ilişkilerini izleyerek, olay örgüsünden atmosfere ve karakterlerden mekan ve zaman içindeki sahneye metonimik biçimde geçer." *Language in Literature* (Cambridge, Mass.: Belknap Harvard, 1987), s. 111.

oğullarının aykırı geleneğinin" tarihsel temsilcileriyle kurduğu *özdeşlik* ilişkileri öne çıkar: Yunus, Mansur, Giordano Bruno, vb. (Şiirlerde karşımıza çıkan hayvan özdeşlikleri de böyledir: "Yazdıkça dönüştüğüm hayvanları bir düşünün: Akrep, örümcek, semender, yüksek kuşları. Hemen hepsi ateşle oynarlar ve hepsi sonuncu duyunun mıknatısıdırlar." *Otuz Kuş*, s. 4) Buna karşılık, belli bir noktadan sonra, metonimik ilkeye göre kurulmuş diziler öne çıkacaktır. Batur'un 1980'lerde bir "özel ansiklopedi" deneyine giriştiğini biliyoruz (ilk üç cildi: *Kediler Krallara Bakabilir, Gönderen Enis Batur* ve *Kırkpare*). Ansiklopedi, aralarında bir *özdeşlik ilişkisi kurulmayan öğelerin aynı düzlem üzerinde tamamlayıcılık ilişkisi içinde yan yana gelişidir.* Ve başından beri eksikliği varsayar: Sonsuzdur, hiçbir noktada kesinlikle tamamlanmış sayılamaz. Batur'un son dönem şiirinde sıksık beliren "koleksiyoncu" figürü de bu metonimik eğilimle bağlantılıdır: Antikacıda, nesneler, aralarındaki karşıtlık (aynı anda bir arada olamama) hiçe sayılarak aynı düzlem üzerinde yanyana getirilmişlerdir. (*Perişey*'deki "Dilek" ve "Şairin (Yandan Yansılı) Önden Portresi", *Gri Divan*'daki şiirlerin çoğu, bu biriktirme eğiliminin izlerini taşır.) Öte yandan, Batur'un "soyutlama dozu yüksek bir şiirden öyküleme dozu yüksek bir şiire geçişi" de metonimi ilkesinin egemenliğine işaret eder (Öyküleme, şiir öznesinin düşüncelerinden eyleme ve olay örgüsüne, olaylardan atmosfer ve dekora görece düz bir çizgi üzerinde ilerlemeyi mümkün kılıyordur.)

Bu teknik dönüşümün temelinde de oidipal sürecin yattığını öne sürdüm: Metafor, uç noktada, her şeyi içeren, her şeyi anlamlandıran bir mutlak simge (bir kaldıraç) bulma isteğine varır. Simyacının düşüdür bu. Batur'un ilk dönem şiirlerinde de bu noktaya yönelen bir istek sezilir hep: Nihai sözü, sözün *altın ayarını* bulma sevdası. Oysa *Gri Divan*'a gelindiğinde, simyacının arzusu da ironikleşecek, kendi önemsizliğinin alegorisine dönüşecektir (bkz. "Sonsuzdur Gül", GD, 78).

Metafor-metonomi karşıtlığı, Narkissos-Oidipus karşıtlığıyla birebir örtüşmüyor şüphesiz. *Ağlayan Kadınlar Lahdi*, bu örtüşmezliğin kanıtıdır: Öyküleme ve metonimik teknikler yine geri plana düşmüş, simge ve metafor öne çıkmıştır. Buna karşılık, narsistik tutuklanmadan çıkışın asıl göstergesi olan "ötekini çağırma yeteneği" de ilk kez bu kitapta ortaya çıkar. Kurduğum paralellikte bir uyuşmazlık vardır ve kurcalanması gerekir. Yine de "Narkissos'tan Oidipus'a" formülünün doğrusal bir evrim öyküsünden daha açıklayıcı olduğuna inanıyorum: Psikanalitik yorum, Necatigil'in olgunlaşma şemasındaki temel yönleniş kadar, faz uyuşmazlıklarını, kısmi geri dönüşleri, duraksama ve gelgitleri de anlamlandırabi-

lir.[20] Şiir, enerjisini sadece ilerleme isteğinden değil, geçtiği yerlere bir kez daha geri dönme, onları da hep yanında taşıma isteğinden alıyordur çünkü.

Ruhsal geçiş (Narkissos-Oidipus) ile teknik dönüşüm (metaforметonimi) arasındaki ilişkiye aşağıda, üçüncü bölümde, daha çok yer ayırıyorum. Bu paralel karşıtlıkları başka bir karşıtlıkla, Walter Benjamin'in simge-alegori karşıtlığıyla sınama ve denetleme imkanımız olacak orada. Bu da geçişin içerdiği "düşüş" ve "zamansallık" olguları üzerinde durmamızı sağlayacak. Ve buraya kadar hiç değinmediğim bir konuya, Batur'un şiirinin tarihsel/siyasal içeriğine yaklaştıracak bizi. Bu konuya girilmemesi, şiirin yorumlanması ve yerleştirilmesi açısından ciddi bir eksiklik olurdu: Batur, başından beri bir siyasal/kültürel polemiğin içinde yer almıştır. Farklı görünümleri ve durakları vardır bu polemiğin: İlkin "yazınsal iktidar" olarak nitelediği "toplumcu gerçekçi" anlayışla bir çatışma içine girmiş, sonradan bazı kültürel iktidar odaklarının içinde de kendisi yer almıştır. Öte yandan, şiirlerinin yayımlanışıyla birlikte yüzelli yıllık "yerlilik-yabancılık" tartışmasının yeni bir evresinin içinde bulmuştur kendini. Bunların, yazılan şiiri hiç etkilememesi, bu şiirin içsel (ruhsal ve teknik) gerilimleriyle bir etkileşim içine girmemesi imkansızdır. Bu ideolojik sorunlardan bazılarının, en çok da yerli-yabancı tartışmasının, Batur'un son şiirlerinde temalaştırıldığı da görülebilir: *Gri Divan* gibi bir kitap, bu tarihsel tartışmanın terimleri çözümlenmeden değerlendirilemez. Dördüncü bölümde, Doğu-Batı ya da toplum-birey gibi ideolojik sorunlara, narsisizm ve ben ideali kavramlarıyla yaklaşmayı denedim. Bu yöntem, "içsel" (ruhsal ve teknik) çözümlemeyle "dışsal" (tarihsel) çözümleme arasında bir bağlantı hattı kurulmasını sağlayacak, ama örtüşmezlik, uyuşmazlık ve çelişkilere de imkân tanıyacaktır.

20. Freud, *Düşlerin Yorumu*'nda, bilinçdışının içeriğinin "yokedilemez" olduğunu, bir kez yaşanmış deneyimlerin hep varlığını sürdüceğini söyler. İnsanın rahimdeki tamlığının bellekteki mirasçısı olan narsisizm de dürtüsel gelişme ve zihinsel özerkleşme sürecine hep eşlik edecektir.

Halil İbrahim Özcan

ŞAŞIRTMACA OYUNUNDAKİ NÜ

şişi vurduğumda soluk fotoğrafın örtüsünden içeri
akıl sır ermez neden yeniden doğururum ki
her seferinde ben seni
metruk haritalarda aradığımda yerini
kaçıncı gözü olur bu yalnızlığımın

şilte üstünde topladığım çarşılarda akşam
ses vermez yırtılan zarının aralığından
can veren yükseklik oyun eziği esirgemede yere saçılan kanınla
hadi yarıştıralım kimin elinde toplarsa kuyruğunu
baştan sona giyinik keder ve ağırlığı kırmızının

endişesi çekilmiş mercan çürüğü buz üstünde gözlerim
gönlümün amanında bir çocuk yarama işerken
sirkat silahım olur yaşadığıma el ve karanlık
kar düşer kalır beyaz kalabalığımdan içeri

KARANLIK THOMAS'YI OKUMA DENEMESİ*

Jean Starobinski

Karanlık Thomas, Maurice Blanchot'nun yayımlanan ilk kitabıdır. Bir eserin anlamı ve niteliğinin, daha giriş bölümünden bu denli mükemmel bir şekilde verildiği nadir görülür. Artık geriye dönüp bakmamız mümkün olduğundan, başlangıçtaki metnin zaten içermiş olduğu şeylerden hayrete düşeriz. Maurice Blanchot'nun gelişmiş düşünce ve muhayyilesiyle karşılaşacağımız sonraki kitapların ışığında, *Karanlık Thomas*'nın ilk satırları sadece açılışa ilişkin bir değer almazlar. Temsili bir yönleri vardır. Bu satırlarda, gelişmekte olan eserin önceden belirlenmiş olan çizgisini görür, yazarın sorgulamaktan vazgeçmeyeceği temaların gerçek ve mecazi anlamda sergilenişine tanık oluruz. "Çıkış noktası" (Georges Poulet'nin bir fikrini ve ifadesini tekrarlayacak olursak) bize tüm açıklığıyla sunulmuştur: Bu noktayı, güç bir araştırmaya girişerek, Maurice Blanchot'nun eserinin tam da başladığı yerden başka yerde aramamız gerekmez. Pek çok bakımdan o denli esrarengiz olan bu eser, kökenine ilişkin hiçbir şey saklamaz bizden; dahası, çıkışın kendisini (bir çıkışın anlatısını) başlangıç teması haline getirir. Thomas okyasunun kıyısından ayrılır; yüzerek uzaklaşır; bir dizi başkalaşım geçirir ve kıyının bir başka noktasına döner. Anlatı yine okyanusun kıyısında sona erecektir. Eksiksiz güzergâhı içinde roman, birinci bölümde oluşturulmuş bir devrenin büyütülmüş görüntüsüdür. Varış noktası *neredeyse* çıkış noktasıyla kesişen birinci halka, daha büyük bir halkanın modelidir, hem benzer hem farklı olan bu halka da hemen hemen aynı noktaya ulaşarak kapanır.

*

* Maurice Blanchot'nun romanı *Karanlık Thomas* (yeni versiyon), Türkçe'ye Sosi Dolanoğlu tarafından çevrildi (Metis Yayınları, Mart 1993). Starobinski'nin bu makalesi *Critique* dergisinin Maurice Blanchot'ya ayırdığı Haziran 1966 tarihli özel sayısında yer almıştır.

Thomas oturdu ve denize baktı.[1] Geçmiş zamanda anlatılan, bir kurgu kişisine atfedilmiş bir dizi eylem başlar. Bundan daha alışılagelmiş, daha şaşırtıcı bir şey yoktur: Kitabın kapağının Maurice Blanchot'nun kimliğini atfettiği bir anlatıcı ses, hayali bir kahramanın varoluşunu ortaya koyar; Thomas hayali niteliğiyle ve eylemlerinin yer aldığı geçmiş zamanla, hem kendini gösterir hem saklanır. Aldatıcı sadelikleriyle okurlarının inanmalarına yol açan pek çok anlatı böyle başlar. Maurice Blanchot'nun ilk cümlesi bunlardan, fazla sade oluşuyla ayrılır. Karşımıza, bakma eylemiyle birbirine bağlanmış bir adamla bir ufuk çıkarır. Bu adam sadece ismiyle tanımlanmıştır, bir ön hikâyesi yoktur; bu mekân haritanın hiçbir noktasında yer almaz; bu bakışın, bakmaktan başka amacı yoktur. (Kitabın son cümlesinde Thomas yine deniz ufkuna bakar, ama bu sefer "*bir görüntü seline*" bakar; ve okyanustan uçsuz bucaksız ve tatlı bir bakışın ona doğru geldiğini hisseder.) Bizden bir şeylerin saklandığını söyleyebilir miyiz? Kesinlikle hayır. Blanchot bir şeyi silmez. Ek bir bilgi isterse, hatalı olan okur olacaktır: Thomas'nın biyografisini ve psikolojisini tamamlamayı istemek, manzaranın renklerini belirlemeyi istemek de saçma olur. Thomas, onu ortaya koyan edebi eylemin dışında bir şey değildir. Burada, anlatıların alışılmış anlaşılırlığına nazaran bir eksiklik varsa, bu, bize önerilen terimlerin mutlak değerini daha iyi hissettirmek içindir: Thomas'nın kımıltısızlığı, sis, diğer yüzücülerin hareketleri:

"Bir süre, sanki oraya diğer yuzucuIerin hareketlerini izlemeye gelmişçesine, kımıldamadan durdu ve uzakları görmesini engelleyen sise rağmen, gözlerini suyun üzerinde güçlükle duran vücutlara dikip inatla orada kaldı. Sonra, daha güçlü bir dalga onu ıslattığında, o da kum tepeciğine indi ve onu anında yutan çalkantılı suların içine süzülüverdi."

Kımıltısızlık, bakışın inadı sadece giriş niteliğindeki bir anı temsil ederler. Thomas seyreden bir bilinç olabilirdi: Varsayımsal, zarflı tümce *(sanki)* onun kıyıdaki mevcudiyetine mesafeli bir merak güdüsü verir. Thomas'nın varsayılan niyeti, az sonra inkâr edilen ve aşılan bir tahmin nesnesinden başka bir şey değildir: Thomas kıyıda seyirci olarak kalmaz. Anlatıcı, kahramanının niyetleri hakkında önceden hiçbir şey bilmez: Bir tasarının içyüzünden haberdar değildir. Thomas denize girer. Peki ama niçin gelmiştir? Bu soruya değinilmemiştir. Blanchot bize, kımıltısızlığın

1. Okumamızı, romanın, özün ortaya konuşu olarak kabul edilebilecek ikinci versiyonundan takip edeceğiz. Ancak eksiltmeye gidilerek ortaya çıkarılan bu öz, daha ilk versiyondan (1941) itibaren mevcuttur. O yüzden de iki versiyonda ortak olan olay ve durumların yorumunu birinci versiyonda aramaktan da çekinmeyeceğiz.

Thomas için kabul edilemez bir durum olduğunu da söylemez. Denize girme eylemi, içsel bir kararın sonucu değildir: Dışsal bir olayın hemen arkasından gelir – *daha güçlü bir dalga onu ıslattığında.* Cümlenin kuruluşu dahi, dışarıdaki bir teşebbüse öncelik ve üstünlük verir. Yeni bir unsurun içine –denize– giriş, bu unsurun yaptığı bir çeşit öne çıkışa cevaptır. Burada son derece açıkça gösterilen olguyu vurgulayalım: Dışarısı, bilincin iç güçleri kadar etkindir. Böylece Blanchot'nun dış unsurlara güçlü eylemler atfettiği görülecektir: *ıslatmak, yutmak* gibi; oysa ki kahraman, şimdilik, sadece *girmek* ve *süzülmek* eylemlerinde bulunmaktadır. Yine de önemli olan geçiş eylemidir: Thomas kıyıdan ayrılır ve kendini denize bırakır, bir yüzücü olur, yeni bir ortama, yeni bir riske dalar. Demek ki bir sınır aşılmış, bir cephe ya da hudut geçilmiştir, bu daha pek çok aşma eyleminin habercisidir: gecenin içine giriş, edebiyatın içine giriş, *Aminadab*'ın başında Thomas'nın eve girişi...

Elbette *"Thomas yorulmadan uzun süre yüzmeye alışkındı"*: Denizin çalkantıları kesinlikle ona yabancı değildir, her zaman onlara kolayca hâkim olur. *Ama bugün yeni bir güzergâh seçmişti.* Thomas'nın önceden tasarlamış olacağı bir kararın ilk defa burada açıkça sözü edilir. Bu karar, yeni olanın, yabancı olanın, farklı bir güzergâhın seçimidir.

"Sis kıyıyı örtüyordu. Denizin üzerine bir bulut inmişti ve su yüzeyi, sahiden gerçek olan tek şeymiş gibi görünen bir parıltının içinde kayboluyordu." Thomas kıyıdan denize baktığı sırada da orada olan sis kalınlaşır. Onun *uzakları görmesini* engellemişti; ama yine de diğer yüzücüleri seçebiliyordu, *"suyun üzerinde güçlükle duran bu vücutları"* bakış alanının içine sokabilmişti. Şimdi ise, bu *parıltı*'nın dışında hiçbir şey görünmemektedir. Artık bakışa ait olmayan, seyreden bir bilinç ile önerilen bir nesnenin karşılaşmasına artık indirgenemeyen bir dizi deneyime –bir dizi sınamaya ve başkalaşıma– girilir. Birazdan Blanchot, kahramanı hakkında bize şöyle diyecektir: *"Bakışları hiçbir şeye tutunamadığından, boşluğu, orada yardım bulmak amacıyla seyrediyormuş gibi geliyordu ona."* Thomas ufuksuz bir yalnızlığa gönderilir. (Blanchot diğer yazılarında da, sık sık, dünya ve nesneleriyle olan görsel ilişki sayesinde belirlenen bir ilk durumdan, optik bağlantının artık mümkün olmadığı daha ileri bir duruma geçiş üstünde duracaktır: Yazmak, tam tamına görmez olmaktır, ayırt ettiği ve ayırt edildiği nesneden ayrılan öznenin konumunu terk etmektir.)

Burada, ikinci versiyonun belirgin niteliği olan şeyi daha iyi göstermek amacıyla *Karanlık Thomas*'nın ilk versiyonuna döneceğim. İkinci versiyonda Thomas, tecrit edilmiş bir halde, en eksiksiz yalnızlığın açığa çıkışına kadar ilerlerken, ilk versiyon birtakım kişilerin ve nesnelerin *ortaya çıkış-ortadan kayboluş*'larını araya sokar: Bir anlık yakınlaşmadan son-

ra uzaklaşma vuku bulur. İlk bölüm, yüzücü bölümü, Thomas'yı ilgisizlikle terk edilen biri konumunda bırakır; o zaman Thomas bir ilk yalnızlıktan, daha derin bir yalnızlığa geçer:

"Ondan biraz uzakta, şu ana kadar ona ağır gelen bir yalnızlık içinde çırpınmışken, bir yüzücü gördü; yüzücünün hareketlerindeki çabukluk ve rahatlık onu şaşırttı. Gönlünce seyretmek isteyeceği bir manzaraydı bu. Kendisini ağırlaştıran yorgunluğu daha çok hisseder olmuştu. Ama avutucu bir duygu da hissediyordu, bağırabilmek için yeterince gücü olmasını ve cevap olarak bir başka haykırma duymayı isterdi. Böylece sesi, dalgaların dinmek bilmeyen bir girdapta çalkaladıkları gürültünün üzerine çıkmaya çalıştı. Sesin onu boğan patırtının içinde yok olup gideceğini kestiriyordu, fakat aksine, rüzgârın uğultusu arasından fırlayan ve yırttığı bir sessizliğin içinde adeta patlayan açık seçik ve titreşen çığlığı duyunca şaşırdı. Yine de yüzücü çağrıya aldırmadı ve ilgisizliği öyle anlaşılmaz göründü ki sanki gerçeklikten silinmiş gibi oldu. Bunun üzerine, yüzmek Thomas için önemi gitgide artan bir faaliyet haline geldi..."

Blanchot, cevapsız kalan ama umulmadık bir şekilde yoğun olan çığlık bölümünü silmişse de, buna karşılık, romanın sonunda kıyıya ulaşan Thomas ve arkadaşlarının işittiği, "*bir rüyanın sonuymuş gibi karanlıkların dibinden*" yükselen uzun çığlığı silmemiştir.

Birinci versiyonun bir diğer bölümü Thomas'yı bize, çağrısının umursanmadığı biri olarak değil de, tersine, boşluğun mutlak olarak göründüğü anda belirgin son nesnenin uzaklaşmasına ilgisiz kalan biri gibi gösterir:

"...Bir gemi çıktı sisin içinden; karanlıkların içinde düzenli aralıklarla kaybolduğundan –ve karanlıklar bu kayboluşa bağlıydı– önce ağır ağır, sonra öyle yakında ortaya çıkıverdi ki Thomas, eğer isteseydi, gemi teknesinin üstünde parlayan yazıları okuyabilirdi. Gemi boş olduğu için mi yapmadı bunu? Bu görüntüde aldatıcı bir vaat ayırt etmişçesine aynı ilgisizlikle geminin uzaklaşmasına seyirci kaldı ve tehlikeyi tamamen unutup yaptığı şeyden büyük bir zevk alan bir adam olarak yüzmeye devam etti."

Görüyoruz ki birinci versiyon, bakışın ortadan silindiği pek çok durumu araya sokuyor: Şekiller görünüp gizleniyorlar. İkinci versiyon, bu çoğulluğu indirgeyerek, pek çok göz kırpışta dile getirilen şeyi tek bir harekette ifade edecektir (göz kırpışlar pek çoktur, çünkü gemi temelli olarak uzaklaşmadan önce "*düzenli aralıklarla*" gözden kaybolur). Nitekim, birinci versiyondan ikincisine geçiş, araya giren görüntüleri ortadan kaldıra-

rak, bu görüntülerdeki gerekliliği yerine getiriyor: Görüntüler sadece gözden kaybolmak için ortaya çıkmışlardı. Artık silindiler işte. Daha iyi bir deyişle, simgesel dünyaya ilişkin bize sundukları anlam, bağlantı yokluğunun bütün şekilleri (cevap vermeyen yüzücü, boş gemi) indirgenecek ve daha gerçek bir şeyle birleşecektir, böylelikle hayali olan hem daha yalın ham daha kuvvetli hale gelecek; kurgu, uydurmaya dayalı söz gevezeliğini reddederek, düşüncenin zorunlu bir hareketinin imgeli izi haline gelecektir.

Geriye temel ve indirgenemez görünen bir şekil kalıyor: denizin kuşattığı Thomas; hayatta kalmanın ancak bir mücadele ve sürekli bir uyanıklılık pahasına mümkün olduğu tehlikeli bir ortamda bulunan yüzücünün çabası. Bunun sembolik bir şekil olduğu söylenebilir, ama aynı zamanda bu bir *dışarı*'yla karşılaşmanın en dolaysız temsilidir de; Thomas, ilksel felaket biçimi altındaki suyla temas halindedir. İkinci versiyonu, hatta ilkini, alegorik olarak okumaya yönelik her çaba boşuna olacaktır, zira Blanchot önceden var olan bir düşünceden, bu düşüncenin imgelerle dolu bir dizi göstergesine doğru gitmez: Burada imge, düşüncenin düşünce olarak algılanması için gerekli, asgari "vücut" olarak görünür. Denizi bir *başka* metafizik olarak yorumlamak Blanchot'nun niyetine ciddi bir şekilde ihanet etmek olur. Orada bir başka malzeme, bir fizik dışarısı olması esastır: dünyanın kör ve düşman maddesi. Ama aynı zamanda denizde, Thomas'nın büyülendiği (ne soyut ne de sahiden nesnel) gücü de görmemiz esastır. Thomas'yla denizin karşılaşmasında, Blanchot'nun *Moby Dick*'ten söz ederken, Ahab'la beyaz balina arasındaki mücadeleye ilişkin söylediği şeyi buluruz: Deniz "*hayatının temel engeli, dev hasmı... ona musallat olan tüyler ürpertici bir iradenin yansımasıydı*" Karşılaşmada bir gizli anlaşma vardır; mutlak farklılıkta da, iki hasmı, son çare olarak, onları birleştiren aynı *anlatıcı sese* bağımlı kılan gizli bir benzerlik keşfedilir.

Thomas yabancı bir duyguya kapılmaya başlar: "*dalgaların içinde olma ve bildiki unsurlar içinde yuvarlanma duygusu*"ndan uzaktır. "*Suyun olmadığını kesin olarak bilmesi, yüzmek için harcadığı çabaya bile lüzumsuz*[2] *bir egzersiz niteliği veriyor ve bu da ona yılgınlıktan başka bir şey getirmiyordu.*" Thomas'nın yaşadığı deneyimin bu evresi –ön ve nispeten kısa evre– öznelliğin kırılgan bir üstünlüğünün zamanını belirtir. Hareketinin tüm enerjisiyle Thomas, inkâr edecek ölçüde dış engelin üstesinden gelir: Su yoktur ve bu bir kesinliktir. Fakat iradi girişimin enerjisine, kudurup köpüren unsurun şiddeti, hasmın karşı-saldırısı karşılık verir: "*Tam o sırada, rüzgârla kabaran deniz kudurup köpürdü. Fırtına denizi bulan-*

2. Birinci versiyonda şöyle denmiş: *trajik ve aynı zamanda ciddi olmayan.*

dırıyor, erişilmez bölgelere dağıtıyordu; sert rüzgârlar göğü darmadağın ediyordu." Böylelikle suyun yokluğundan, suyun kaotik bir zaferine geçilmiştir. Şüphesiz düşünce ve dikkat hâlâ uyanıktır; denizin şiddeti, yatışmaksızın, "*her şeyin çoktan yok olduğunu düşündüren bir sessizlik ve sükûnet*" ile beraber bulunmaktadır. Yok etme (ya da görünüşte yok etme), boşluğu meydana getirecek bir bilincin zaferini belirtmekten çok uzaktır. Bu aynı zamanda, kudurup köpürmüş unsurun had safhadaki zaferidir. Şimdi anlatı bizi, her anın bir değişikliğe işaret ettiği, art arda gelişen tuhaf deneyimlere sürükleyecektir. Thomas için ilerleme, sırasıyla, maruz kalınan bir *sürüklenmenin* etkisi, ve bilincin edilgin değişimlerinin arasından ortaya çıkan esrarengiz bir hedefe doğru yapılan bir *çabanın* sonucudur.

Artık düşünce dış güçle birlik oluşturmuşçasına, Thomas'nın aşamalı "gerçekleşmeme"sine tanık oluruz.

"Thomas her yerini saran donuk sulardan kurtulmaya çalıştı. Keskin bir soğuk kollarını uyuşturuyordu. Su döne döne girdaplar oluşturuyordu. Gerçekten su muydu bu? Kâh gözlerinin önünde beyazımsı yumaklar gibi köpükler uçuşuyor, kâh suyun yokluğu vücudunu yakalayıp onu şiddetle sürüklüyordu."

Besbelli ki (bilincin yarattığı) yoklukla (dış unsurun yol açtığı) şiddet samimi bir şekilde kaynaşmışlardır, o derece ki artık ne yokluk sadece bilince aittir, ne de şiddet sadece okyanusa aittir. Bunun doğruluğu Blanchot'nun yazısıyla pekiştirilir; cümleler, "soyut" terimlerle (*yokluk, düşünce,* v.b.) "somut" terimleri (*çalkantılı sular, köpük*), "soyut" terimlere somut bir değer yükleyen ve böylelikle "somut" terimlerin içini boşaltan bir geçişmeye tabi tutarak, sıkıca birleştirirler. Bir kavram ve bir nesneyi değil, düşüncenin hissettiği nesnelliği ya da nesneye dönüşen düşünceyi ifade eden *kolaylık, yorgunluk, zorluk* gibi terimler –ne soyut ne somut– ortak bir bölgeye aittirler. Öznel ve nesnel, neredeyse daha ilk temasta nötralize olurlar. Soğuk, uyuşma, tat duygusunu kaybetme Thomas'yı en küçük, en zayıf varoluşa indirger: *"Sonra, ya yorgunluk yüzünden, ya da bilinmeyen bir nedenle, kol ve bacakları ona, içinde yuvarlandıkları suyun hissettirdiğine benzer bir acayiplik hissettirdiler."* Denizin dışsal gücünün tamamen onun içine nüfuz ettiği, ama aynı zamanda kendi dışına çıkan Thomas'nın bir özdeşleşme duygusuna kendini teslim ettiği an gelir (ilk versiyonda şöyle denmektedir: "*nüfuz ettiği suyla özdeş, akışkan bir vücutla yüzmüşçesine*"):

"Yüzerken bir tür hülyaya dalıyor ve orada denize karışıyordu."

Denize yenik düşen Thomas aynı zamanda galiptir de. Vücudunun tükenmesi, kendine dair kişisel bilincinin kaybolması, onu soğuğa ve ölüme yaklaştıran her şey ona, kendisini kuşatan denize "karışma" yeteneğini verir. Razı olduğu mevcudiyetsizliği pahasına, baş döndürücü bir yakınlığın zaferini tadar:

"Kendinden çıkıp boşluğa suzuuvermenin, su düşüncesi içinde dağılmanın verdiği sarhoşluk, her türlü rahatsızlığı unutturuyordu ona. Ve giderek daha samimi bir şekilde dönüşmekte olduğu bu ideal deniz, içinde boğulur gibi olduğu gerçek denize dönüştüğünde bile, heyecanlanması gerektiği kadar heyecanlanmadı (...) sanki onun için her şey, namevcut bir denizde namevcut bir organizmayla bitmez tükenmez yolculuğunu sürdürmekle sınırlıymış gibi."

Bu noktada, gerçekleşen yakınlık bir mevcudiyetsizliğe karışan bir mevcudiyetsizliğin yakınlığıdır. Peki ama bu çifte mevcudiyetsizlik neye bağlıdır? İnkâr eden bilince mi? Thomas'nın zihinsel faaliyetine mi? Metinde bunu tahmin etmemize izin veren hiçbir şey yok. Ve yine hiçbir şey bize, okyanusun mevcudiyetsizliğe zafer kazandırma gücüne sahip olduğunu düşünmemize imkân vermiyor. Burada ne bir soyutlama (bilincin eseri) söz konusu, ne de bir yok etme (unsurların öfkesinin eseri) söz konusu. O yüzden de bu çifte mevcudiyetsizlik, üçüncü bir "terime" bağlanmadıkça bir yanılsama olarak kalacaktır; ani bir ters çevirme, vücudun olumlu mevcudiyetini suyun mevcudiyetinin yerine geçirir:

"Yanılsama uzun sürmedi. Ona yüzmesi için bir vücut veren suyun içinde, akıntıya kapılan bir gemi gibi bir kıyıdan ötekine yalpalaması gerekti."

Az önce mevcut olmayan su, verici bir güç haline gelir; olumsuzdan olumluya döneriz: Az önce meydana gelen şey ters yönde değişime uğrar. Fakat Thomas yolunu kaybetmiştir. Karışma ve dışarısı ile içerisinin birbirine nüfuz etmesi tek yönlüdür. *"Çıkış yolu neydi? Kolu olan dalga tarafından sürüklenmemek için mücadele etmek mi? Sulara gömülmek mi? Kendi içinde acı acı boğulmak mı?"* Bu bir dizi soru bir çeşit geçici sınırı belirtir; aynı zamanda orada kalmanın imkânsızlığını da gösterir. Zaten rahatlamayı, insanın kendisini kuşatan gerçeklikle –bu gerçeklik ister varlık bolluğu ister boşluk, ister evrensel mevcudiyet ister evrensel hiçlik olsun– bir olacağı duyumsal ya da zihinsel bir kaynaşmada, *katılımcı bir hülyada*

bulmaya yönelik her türlü girişime karşı çıkan Blanchot'nun reddini, bu sorulardan, bu çıkışa çağrıdan başka hiçbir şey daha iyi göstermez.

İşte tam bu noktada anlatıya, Maurice Blanchot'nun varoluşçu üslubunun karakteristik hareketlerinden biri girer; bunun tekabülünü eleştirel çalışmalarında da buluruz, mesela şöyle dediğinde: Biraz daha uzağa gidelim; bir adım daha atalım, öteye ilerleyelim... Yine bunun tekabülünü Blanchot'nun üslubunda, bir önceki cümlede mevcut olan, tekrarlanan ve yeni bir çıkış noktası olarak, keşfettiği şeyden ileri giden ve kesinlediği şeyle yetinmeyen bir düşüncenin göstergesi olarak ele alınan kelimeden destek alan geliştirici ilişkinliklerinde buluruz... Thomas'nın baştaki suya girişinde en yalın ve en etkileyici imgelerinden birini bulduğumuz sınırların aşılması olgusu, anlatının –görünürde durağan olan ancak idmanlı gözün birçok geçiş, geçilmiş hudut, atlanmış eşik ayırt edeceği anlatının– içinde sürekli yenilenir. Kendiliğinden karşısında beliriveren öngörülmemiş ve hak edilmemiş bir ortaya çıkıştan ziyade, şeylerin yeni görünümünü karşılamaya kendi giden kişinin çabası da söz konusudur. Böylece, iradi yönelmeye ayrılan pay ile rıza gösteren uysallığa bahşedilmiş bir tür ifşaya düşen payı ayırt etmenin güç olduğu kaygan bir hareket ortaya çıkar. *Thomas*'nın birinci bölümü "can çekişme"ye ilişkin bir niteliğe sahiptir (bir mücadele söz konusudur), ama aynı zamanda her anın, bir önceki anın öngörülmeyen ve umulmayan ötesini oluşturduğu "esinlenmiş" hareketlerin neredeyse sakin bir şekilde cereyan edişidir. Bu sürekli içsel aşma bir yandan Blanchot'nun eserindeki anlatıma ilişkin hamleyi (yeniden başlamayla değilse de devamsızlıkla kendini gösteren bir hamleyi) tanımlar, ama aynı zamanda, eğer gerçekten eleştiri bir ilk sözün ona hâkim olan ve onu aydınlatan bir ikinci söz tarafından aşılması ise, bu eseri bir eleştirel eser olarak da belirler. Bu bağlamda, Blanchot'nun eserinin içindeki aşmaların cüret ve güvenliğinin bu düşünceye, yabancı bir eleştiri teşebbüsünün cesaretini kıran bir genişlik verdiğini de belirtelim. Maurice Blanchot üstüne pek az çalışma varsa (eserinin çok yüksek kalitesine oranla inanılmayacak ölçüde az) bunun nedeni bu eserin kendi yerini sürekli değiştirerek bizi, ilerlediği noktanın hep daha berisinde bırakması ve onu bakışıyla tamamen kavramak ve dışarıdan rahatça incelemek isteyen bir düşünceye hiç fırsat vermemesidir. Elimizden kaçar, çünkü daha uzağa gider. Aşmanın hem sakin hem amansız enerjisi onu uç sınırlara taşır ve aşılmaz kılar... *Thomas*'nın ilk versiyonunda, kaldığımız yerden şunları okuruz: *"Şüphesiz durma vakti gelmişti, daha uzağa gidecek gücü kalmamıştı ve soğuk dayanılmaz bir hal alıyordu."* Fakat çok geçmeden Thomas *"yüzmeye devam etmek için yeni bir imkân"* bulacak, *"dönüşümlerin onu sürüklemesine"* izin verecek, *"gerektiği kadar uzağa gitmek için daha iyi bir*

konumda" olacaktı. Burada, başka pek çok bölümde olduğu gibi, etken ve edilgen çatıların (*gitmek, sürüklenmek*), onları birbirinden farksız olarak kabul etmemize yol açan dönüşümlülüğünü görürüz; etken ve edilgen, inisiyatifi asla tam olarak bilinçli özneye ait olmayan, ancak bilinçli öznenin önceden ayrılmış uygulama sahası olarak kaldığı aynı olayın dışavurumsal çeşitlemeleridir. Thomas'ya bir şeyler olmaktadır, öyle ki o hem olağanüstü etkin olarak kabul edilebilir, hemen hemen aynı zamanda da onu canlandıran (ya da onu cansızlaştıran) şeye tamamen teslim olmuştur.

Olan şey ne mücadeledir ne boğulmadır; mücadeleyi gereksiz, boğulmayı imkânsız kılan dönüşümdür. Thomas'nın keşfettiği yeni kaynak, bir varoluş tarzına girmekten ibarettir ki bu, sadece ben'in zayıflaması değil, kökten başkalaşması pahasına, suyun boğucu derinliğini yaşanabilir kılar. Umulmadık bir yatkınlık onun ölümcül ortamda kimliğini kaybederek değil, başka bir biçime, bir *başka-varlık*'a geçerek hayatta kalmasını sağlar. Burada daha açık olan ilk versiyonu okumak yararlı olacaktır:

"Kendi denizinin iç balığı olmuşçasına yüzdü (...) solungaçlarla nefes aldığı ve içinde oluşan görünmez hava kabarcıklarıyla yaşadığı duygusuna –ne hoştu– kapılıyordu (...) Gördüğü şey, giderek daha ilkel bir varoluşa yaklaşarak, daha az görünür olduğuydu..."

Görüldüğü gibi aşma, "*giderek daha ilkel bir varoluşa*" doğru yapılan bir hareketle, geriye dönük bir yönde gerçekleşmektedir; başkalaşım Thomas'yı "*yüzgeçlerden yoksun canavar*" yapacağına göre sadece yoksunlaştırıcı değildir; küçültme yönünde de gerçekleşir, zira birazdan deniz "*bir su damlası*"na indirgenecek ve Thomas "*yorulmak bilmeden suyu döven bir tüy ve titreşim yığını*"ndan ibaret olacaktır (ilk versiyon). Thomas'yı insan olmaktan çıkaran ve amip durumuna getiren bu tuhaf indirgenme, *dev mikroskobun altında*, yani başka yerden gelen ve sahip olduğu genişletme yetisinin farklılığı ortaya çıkarmak gibi paradoksal bir sonucu olan bir bakışın alanında meydana gelir. Thomas artık Thomas olmamakla kalmaz, aynı zamanda sonsuz küçük bir şeye dönüşür. Az önce denizin uçsuz bucaksızlığına karışmıştı, şimdi ise, her şey ölçek değiştirdiğinden, sanki olumsuz değişimleri tüketmiştir : Korkunç bir şekilde başkadır ve küçücük, sürekli bir titreşimden, dinmeyen bir endişeden başka hemen hemen hiçbir şey değildir. Okur, dev mikroskobun arkasından Thomas'yı *kimin* gözetlediğini sorabilir kendi kendine. Ne var ki bu cevapsız kalmaya mahkûm bir sorudur. Thomas'yı aşan, ona üstün olan adlandırılmamış bu bakış, XII. bölümünde sözü edilecek "*saçma seyirci*"nin bakışıdır. Burada Thomas'nın ve okyanusun bütün değişimlerinin, ona nazaran ve ona göre

gerçekleştiği üçüncü terimi seziyoruz: Bu, Thomas'nın onun sayesinde asıl yerine ve asıl gerçeğine kavuşabileceği son keşiftir:

"Su damlasından çıkıp, bulanık olmakla birlikte alabildiğine belirgin bir bölgeye süzülmeye çalıştığında, dürtüsü adamakıllı tuhaf bir nitelik kazandı; burası kutsal bir yer gibiydi, ona öylesine uygundu ki var olması için orada olması yetecekti; içine gömüldüğü hayali bir oyuk gibiydi; daha kendisi varmadan izi oraya çıkmıştı çünkü. Tamamen içeri girmek için son bir çaba harcadı. Kolay oldu bu; hiçbir engelle karşılaşmıyor, kendisiyle buluşuyor, başka hiç kimsenin giremeyeceği bu yere yerleşerek benliğiyle iç içe geçiyordu."

Varlık, kendi dışının en uzağına ilerlemiş göründüğü bu noktada, kendiyle buluşur: Gerçekliğin böyle aşamalı olarak eksilmesinin sonucunda, artık tartışılmaz olan bir gerçekliğe ve bir bölgeye –dev mikroskobun altında– girilir. Yukarıda alıntıladığımız satırlar yankılarını ve genişlemelerini sondan bir önceki bölümün sayfalarında bulurlar: *"Varlık tarafından dışlanmış ne varsa onların hepsinden meydana gelmiş bir çeşit varlık, girişimlerim için hedef olarak kendini ortaya sürüyor. (...) Görünmez ve varlık dışı olan o, beni algılıyor ve varlığın içinde tutuyor. Onu, ben orada olmasaydım doğrulanamayacak bir hayal olan onu, onunla ilgili olarak sahip olduğum imge sayesinde değil, onun benimle ilgili olarak sahip olduğu imge ve bilgi sayesinde ayırt ediyorum. Görülmekteyim. Bu bakışın altında kendimi bir edilginliğe vakfediyorum, bu beni indirgeyecek yerde gerçek kılıyor. (...) Onun kadar görülemez olan ben, onun beni gördüğünü biliyorum. Hatta o, artık var olmadığım halde, görülmeme dair sahip olduğum son imkân. O, yok oluşumun, daha tam oldukça, beni bir görme nesnesi olarak devam ettirmek için giderek daha çok talep ettiği göz. (...) Sadece bütünlüğün dışına çıkan saçma varlık için; beni inceleyen, beni seven ve beni kuvvetle kendi saçmalığına çeken bu saçma seyirci için, gerçek ve hissedilir olan bütünlük ilkesini yokluğumun içine kapatıyorum."* Burada felsefi terminolojiye başvurmak mümkün olsaydı, varlık, mutlak aşkınlık olan o "*muhteşem namevcut*"un onun en derinlerine ulaştığını hissettiği ölçüde kendine varıyor, derdik kaba bir şekilde. Bu aşkınlık, ne Areopagites'in ve mistiklerin *olumsuz yoluyla* belirtilen En Üstün Varlık'tır, ne de onun bir kez daha olumsuzlanan versiyonudur; bu aşkınlık daha derin, alabildiğine güçsüz ve her yaratıcı eylemin gücünü ondan aldığı bir *öte*'dir: *"Bütün kuvvetleri harekete geçiren varlığın karşısında, kendimi yaratılışın bağrında buluyorum."* Blanchot bu "aşkınlığın" ruhani bir anlamda yorumlanmasını istemez; o yüzden ona *bakış* adını verir, ve *kutsal*

bir yer'den bahsetse de bunu bir kıyaslamanın tedbirli görünmü altında yaparak şöyle der: "*burası kutsal bir yer gibiydi*". İlk versiyonda Blanchot şunu ekliyordu: "*maddenin ötesinde bile maddenin içinde bulunacağı bir yer*". *Ideal* sıfatı birkaç defa karşımıza çıkıyorsa da, daha genel olarak (Giraudoux'nun üslubuna hayli yakın tonlarla belirtilen ve ikinci versiyonda neredeyse tamamen silinecek) belli bir idealist dürtü önceleri kendini hissettiriyorsa da, Blanchot bunu reddetmekte gecikmeyecektir: Tercihini idealize edici soyutlamadan yana değil, mevcudiyetsizlikten yana kullanır.

Thomas'nın denizin içinde izlediği güzergâhın sonunda vardığı kutsal yer bize, tamamen sona erdirilmiş ontolojik bir güzergâhın varış noktası gibi görünür; ne var ki bu aynı zamanda bir başlangıç, "*temel bir yalnızlık*", Thomas için hem karanlık hem saydam olduğu söylenebilecek noktanın başlangıcıdır da; görünürde aşılmaz bir sınır teşkil eden bu uç bitime vardığında, Thomas kendini bir ilk yerde bulur, yani Blanchot'nun ifadesini tekrarlayacak olursak, "*izinin önceden oraya çıktığı*" bir yerde – kendi kökeninde bulur.

Bir an kendimi felsefi yorumun çekiciliğine kaptırdım, çünkü Blanchot'nun dili bizi oraya çeker gibidir: *Bütünlük, varlık, imkân*, vb. felsefi kelimelerdir; Blanchot'nun düşüncesini, onu aydınlatmaya kalkışacak bir felsefi söylem içinde ele alma dürtüsü çok kuvvetlidir. Fakat *Karanlık Thomas* bir romandır ve başlığı itibarıyla bile aydınlatılmaktan kaçma hakkını talep etmektedir: Az önce değindiğimiz ontolojiyi Blanchot sadece ve sadece hayali tarzda, bilinçli olarak edebi bir ifadeyle geliştirebilir ve geliştirmeyi ister. Bu, Blanchot'nun burada felsefeyi belirginleştiren – tümelin (ya da tümelleştirilebilirin) kaygısı– bir düzlemde kendini ifade etmeyi reddettiği anlamına gelir. Thomas'nın gömüldüğü kutsal yerin *hayali bir oyuk gibi* olduğunu belirtmek gerekir. Thomas'nın "*var olması için orada olması*"nın yeterli olacağını keşfettiği sınır noktasında, biz de felsefi sözün hedeflediği genellemenin en uzağında kalırız. Hayali olan, edebi deneyim, saf kurgu, bu genellemeye oranla uç bir uzaklığı, bir tür deliliği temsil eder. Böylece, tümel olanın diline aitmiş gibi görünen kelimelere başvurduğu halde, Maurice Blanchot'nun düşüncesi bizi, aynı Thomas'nın yüzüşü gibi, kıyıdan (ya da diğer metinlerin adlandıracağı şeyden: gün'den) uzaklaşan bir arayışta kendisine eşlik etmeye davet eder. Peki ona eşlik edebilir miyiz? Evet, çünkü anlaşılır kelimeler harikulade bir çizgi izleyen bir anlatımda birbirlerine zincirlenmektedirler. Hayır, çünkü bu kelimeler, genelleme adına içlerinde barındırabilecekleri şeyleri dışlarlar, çünkü gözlerimizin önünde kararırlar ve Thomas'yı "*başka hiç kimsenin giremeyeceği bir yere*" götürerek okurun sonuna kadar kahramanına

eşlik etmesine izin vermezler. Fakat kaçınılmaz bir ters çevirmeyle, bu tamamen uzaklaştırılmış nokta, tekil varlığın, adlandırılma ve kavramsal olarak tekil[3] diye tanımlanma imkânından kaçarak kendisiyle buluştuğu bu nokta, bize yeni bir tümelliği sezdirir; bu tümellik düşüncenin tümelliği değil, düşüncenin kökenidir. Bununla karşılaştırıldığında, kavramların tümelliği gülünç gözükür. Demek ki yalnız olarak konuşmanın bir anlamı vardır, çünkü yalnız sözün anlamsızlığı içinde bize son anlam olarak, kendi reddiyle açığa çıkan anlam olarak görünen şey "aşkınlık"tır.

Bu deneyimi, ilk versiyon yine *yanılsama* olarak niteler: sürmez. Thomas kıyıya döner. Yalnız başına uzaklaşmada olabildiğince en uzağa gitmişken, genellemeye döndüğünü söyleyebilir miyiz? Sessiz bir bölgeye (sessizliğin en derinine) daldıktan sonra müşterek zemine –dile– geri döndüğünü söyleyebilir miyiz? Bu, yorumumuzu aşırı derecede alegorize etmek olurdu; Thomas'nın denizden dönerek, "gece"ye daldıktan sonra "gün"e döndüğünü söyleseydik de aynı yanlışı yapardık. Ancak, Thomas'nın bakışını değil ondaki kör bir şeyi, bakmak bir yana "*mutlak gözün ağtabakası*"na tabi olan bir şeyi ilgilendiren bir dizi deneyimden sonra gözünün yeniden işleyebileceği bir yere döndüğü doğrudur. Okyanusta yalnızdı; diğer insanlardan uzak olmayan bir yerde, "*bazı yüzücülerin suya dalmak için kullandıkları bir yerde ayağı dibe değdi.*" Böylece çıkış noktasına, müşterek zemine geri döndü, ama belirleyici bir giriş sınamasından geçtikten, yokluğun onu işlemesine maruz kaldıktan sonra. Artık aynısı değildir. Denize attığı bakış da aynısı değildir.

"O anda gözlerinin önünde hakiki bir sis vardı ve bakışlarının hararetle deldiği o bulanık boşlukta olur olmaz her şeyi ayırt ediyordu. Dikkatle izleye izleye, çok uzakta yüzen, ufkun altında yarı yarıya kaybolmuş bir adam gördü. Bu mesafeden, yüzücü görüş alanından sürekli çıkıyordu. Onu görüyor, görmez oluyor, ama yaptığı tüm hareketleri de izliyormuş duygusuna kapılıyordu: Onu çok iyi algılamanın ötesinde, ona son derece samimi, hem de başka hiçbir temasta olamayacağı kadar samimi bir şekilde yakınlaştığı duygusuna kapılıyordu. Uzun süre öylece bakıp bekledi. Bu seyirde, çok büyük bir özgürlüğün, tüm bağların kopmasıyla elde edilen bir özgürlüğun ortaya çıkışını andıran acılı bir şey vardı. Yüzü allak bullak oldu ve yadırgatıcı bir ifadeye büründü."

*

3. Felsefi mantık, ancak reddedilmiş bir tümelliğe uygun olarak özelin var olduğunu gösterecektir. "Tutarlı" bir dile başvuran her kişi, özeli ancak tümel olarak anlaşılabilir terimlerle ifade edebilir.

Thomas'nın ilk bölümü böyle sona erer. Bize üç an sunulmuştu: kıyıdaki ilk kıpırtısızlık ve uzaklara ilk bakış; sonra yüzme ve *kutsal bir yer*'e varıncaya dek olan başkalaşım; nihayet kıyıda bir ikinci kıpırtısızlık, ufka ikinci bir bakış. Bize hemen apaçık görünen şey, kıyıdan uzaklaştıktan, kendi dışının en uzağına gittikten, sonra da kendinin en yakınına, içinin en derinine geldikten sonra Thomas, onu kişiliksizleştiren her şeyle zenginleşmiş olarak, başlangıçta sahip olmadığı bir güç kazanmıştır. İkinci defa seyredilen en uç mesafe, artık uç bir yakınlığın *duygusuyla* iki misline çıkar. Seyircinin gözü için yüzücünün görüntüsü, görünmeyenin sınırında, art arda (bir göz kırpışta) gelen görünmeler ve yok olmalar içinde kaybolur; sis şimdi denizin üstünde değil seyircinin gözlerindedir; yine de bu uzak alanın ve bu sisin içine nüfuz edilebilmektedir; içlerinden Thomas'nın duygusu geçmektedir. Mesafe hem kesin olarak vardır, hem yıkılmıştır; artık çağrısız bir engel değil, mutlaktan geçmiş bir ayrılmanın büyüsüyle alabildiğine samimi olmuş, hem daha keskin hem daha nötr bir ilişkinin alanıdır. Mesafe (felsefi olarak: aşkınlık) de temasın ve yakınlığın bir aracısı haline gelir. Uzaktaki yüzücü için[4] Thomas, daha önce kendisi için "*dev mikroskop*" olan şeyi, ya da, son derece çarpıcı bir terimi kullanırsak, "*mutlak gözün ağtabakası*"nı temsil eder. Bundan böyle Thomas mutlak ayrılık olan mutlağa katılır: O da bu ağtabakanın bir parçası haline gelmiştir. Fakat şunu da belirtelim ki, Blanchot'ya göre bu bakış, dokunduğu şeyi nesneye dönüştürmez. Yeni görme şekli nesneleştirme değildir. Bütün bağların kopması Thomas'ya kendini her şeyin kalbinde hissetme gücü verir, çünkü kendini her şeyden dışlanmış hisseder. Hayali olana adanmış bu düşünce ve en üst düşünsel güce yükseltilmiş bu muhayyile, yalnızlığın buz gibi parıltısıyla ve bu parıltının dibinde her şeyi kendi hakikatleri içinde aydınlatan yoğun ateşle damgalanan eserler halinde güzergâhlarını haber vererek, zıtların rastlaşmasına (rastlaşma, karışma değil) doğru yönelirler. Her şeye rağmen, *Karanlık Thomas*'nın birinci bölümünün sonunu temsili bir şekilde okumamıza izin verilirse, Thomas'nın uzaktaki yüzücüye karşı hissettiği şaşırtıcı yakınlık, eleştirel eseri örnek bir şekilde tanımlamaktadır; başkasının yabancı görüntüsüne katılma: Bu da ancak başkasına mesafeye hakkı olduğunu teslim etmek ve mesafeyi bizzat kendi varoluşunun bağrında yaşamış olmak koşuluyla mümkündür. Romancı Blanchot, kıyıdan ayrılan, yalnız başına "*kutsal yere*" giren Tho-

4. Okyanusla boğuşan bu yuzucu de Thomas'dır; zira bu bakışın hatırlamanın bakışı olduğunu farz edebiliriz.

mas'dır; eleştirmen Blanchot, mutlak uzaklaşmadan geçtiği için, yalnız rastlaşmaya ulaştığı için, en büyük yakınlık duygusuyla uzaktaki yüzücünün gelişmelerini kıyıdan izleme gücünü keşfeden Thomas'dır. Böylece (*"başka hiç kimsenin giremeyeceği"* bir yere götüren) *uzaklaşma*, Thomas'nın kıyıya geri döndüğünde olabilirliğini keşfettiği, başkasıyla çoğalan *ilişki*'nin koşulu haline gelir: Yalnızlığın *"romanesk"* deneyimi, mesafenin içinden *"eleştirel"* bir mevcudiyetin kaynağı haline gelir.

*

Korkarım bu yorum bir tür geniş açıklama oldu: Ne gerekli mesafeden, ne de hakiki yakınlığa uygun olarak konuşabildiğimi sanmıyorum.[5] Garip bir büyülenmeye maruz kalmadan, yazarın sesinin çekiciliğine kapılmadan ve onun ontolojik dramına kapılıp sürüklenmeden Blanchot'dan bahsetmek güç. Yukarıda önerilen türden her tahlil, Maurice Blanchot'nun dile getirdiği gerekliliğin berisinde kalır. Bu gerekliliği sezmek bile bir ilk adımdır. Bu açıklama denemesinde yapılmış olan tek şey de budur belki. Gerçekten de Blanchot, kendini bir açıklama karşısında değil, tamamlanamaz bir anlaşılma karşısında bırakır. Bu yüzden de doğrudan bir yol tutturmadım. Sonuçta, bir açıklamanın başarısızlığı, bir eserin indirgenemezliği ve istisnai durumu hakkında çok şey ifade eder.

Çeviren: Sosi Dolanoğlu

5. Özellikle, yorgunluk ve rahatlığa, imkânsız ve mümküne, zorluk ve kolaylığa, cesaretsizlik ve ataklığa ilişkin diyalektiğin çeşitli anlarını daha fazla belirtmek gerekirdi.

EDEBİYAT ve ÖLÜM HAKKI*

Maurice Blanchot

İnsan neden yazdığını kendi kendine sormadan da yazabilir elbette. Kaleminin harfler çiziktirdiğini gören bir yazar kalemini bir süre için bırakıp ona şunları söyleme hakkına da sahiptir: Dur! Kendi hakkında ne biliyorsun? Hangi amaçla ilerliyorsun? Mürekkebinin iz bırakmadığını neden görmüyorsun? Serbestçe önden gidiyorsun, ama boşlukta gittiğini, hiçbir engelle karşılaşmıyorsan eğer bunun başlangıç noktandan hiç ayrılmamış olmandan kaynaklandığını neden görmüyorsun? Yine de yazıyorsun: Ara vermeksizin yazıyorsun, sana yazdırdığım şeyi bana gösterip, bildiğim şeyi de bana açıklayarak yazıyorsun; başkaları, okurken, senden aldıkları şeyle seni zenginleştiriyor, onlara öğrettiğin şeyi de sana veriyorlar. Artık yapmadığın şeyi yaptın; yazmadığın şey yazıldı: Silinmezliğe mahkûm oldun.

Farzedelim ki edebiyat, edebiyatın bir soruya dönüştüğü anda başlar. Bu soruyu yazarın kuşkuları veya kaygılarıyla karıştırmamak gerekir. Yazar yazarken kendini sorguluyorsa eğer bu onu ilgilendirir; ister yazdığı şeye kendini kaptırıp onu yazmanın olabilirliğine kayıtsız kalsın, isterse hiçbir şey düşünmesin, bu onun hakkı ve mutluluğudur. Ne ki şu var: Sayfa yazılır yazılmaz bu sayfada, yazdığı sırada belki de ondan habersiz yazarı sorgulayıp duran soru mevcuttur; bundan böyle aynı soru, dile yönelik olan soru, eserin içinde, bir okurun –derin veya boş herhangi bir okurun– yaklaşmasını bekleyerek, edebiyata dönüşen dil vasıtasıyla yazan ve okuyan kişinin arkasında ses çıkarmadan durur.

Edebiyatın kendisi hakkında beslediği bu kaygı kendini beğenmişlik olarak kınanabilir. Bu kaygı edebiyata onun hiçliğinden, ciddiyetsizliğinden, kötü niyetinden istediği kadar söz etsin boşuna; onda eleştirilen şey de bu istismardır zaten. Edebiyat kendini kuşku nesnesi sanarak kendini önemliymiş gibi gösterir. Kendini küçümseyerek kendini doğrular. Kendini arar: gereğinden fazla. Çünkü o belki de aranmayı değil bulunmayı hak eden şey-

* Özgün adı "La litterature et le droit à la mort" olan 1947 tarihli bu yazı, Blanchot'nun *De Kafka à Kafka* (1981; "Kafka'dan Kafka'ya") adlı kitabındandır.

lerdendir.

Belki de edebiyatın kendini gayri meşru saymaya hakkı yoktur. Fakat içinde barındırdığı soru, doğrusu, onun değeriyle veya hakkıyla ilgili değildir. Bu sorunun anlamını bulmanın bu denli güç olmasının nedeni, onun bir sanat davasına, yetkilerinin, amaçlarının davasına dönüşme eğiliminde olmasındandır. Edebiyat kendi yıkıntıları üzerinde yükselir: Bu paradoks hepimizin bildiği bir şeydir. Fakat yine de, sanatın en tanınmış bölümünün otuz yıldır temsil ettiği bu sanat tartışmasının, eserlerin en gizli yerinde çalışan –bu çalışma edebi etkinliğin veya edebi Nesne'nin değerini düşürmekten esas itibarıyla çok farklıdır– ve gün ışığına çıkmaktan nefret eden bir gücün kayması, yer değiştirmesi anlamına gelip gelmediğini araştırmak gerekir.

Edebiyat, kendi kendinin yadsıması olarak, hiçbir zaman sanatın veya sanatçının göz boyama ve aldatmaca olarak ifşa edilmesi anlamına gelmemiştir. Edebiyatın gayri meşru oluşuna, temelinde sahtekârlık bulunuşuna gelince, evet, öyle kuşkusuz. Ama bazıları daha da fazlasını ortaya çıkarmışlardır: Edebiyat sadece gayri meşru değil, aynı zamanda hiçtir de ve bu hiçlik, saf halde soyutlanmış olması koşuluyla olağanüstü, harikulade bir kuvvet oluşturabilir. Edebiyatın bu boş iç'in ortaya çıkarılmış hali olmasını, kendi hiçlik payına olduğu gibi açılmasını, kendi gerçekdışılığını gerçekleştirmesini sağlamak, bu gerçeküstücülüğün sürdürdüğü görevlerden biridir, öyle ki onu yadsıyıcı güçlü bir akım olarak kabul etmek doğru olur, ama en büyük yaratıcı tutkuyu ona atfetmek de yanlış olmaz, zira edebiyat bir an hiçbir şeyle çakışsa da anında her şey olur, bütün varolmaya başlar: büyük mucize.

Söz konusu olan edebiyatı hırpalamak değil, onu anlamaya çalışmak ve neden onu sadece küçümsediğimiz zaman anladığımızı kavramaktır. "Edebiyat nedir?" sorusuna daima anlamsız cevaplar verildiğini şaşkınlıkla görmüşüzdür. Ama daha da tuhafı, böyle bir sorunun biçiminde, onun bütün ciddiyetini çekip alan bir şey belirir: Şiir nedir? Sanat nedir? Hatta, roman nedir, diye sormak; bu yapılabilir, yapıldı da. Ne var ki hem şiir hem roman olan edebiyat, bütün bu ciddi şeylerde mevcut olan boşluğun unsuru gibidir, onun üzerinde ise dile getirilen düşünce, kendi ağırlığıyla, ciddiyetini yitirmeden dönemez. Dile getirilen etkileyici düşünce edebiyata yaklaşırsa edebiyat dağlayıcı bir kuvvete dönüşür, kendinde ve dile getirilen düşüncede etki yapabilecek şeyi yıkacak güçte bir kuvvete. Dile getirilen düşünce uzaklaşırsa, nitekim o zaman edebiyat yeniden önemli, asal bir şeye dönüşür; felsefeden de, dinden de ve kucakladığı dünyanın hayatından da önemli bir şeye. Ama dile getirilen düşünce bu güçlü etkiye şaşıp da yeniden bu güce geri döner ve ona ne olduğunu sorarsa, anında içine yıkıcı, uçucu bir un-

sur nüfuz ettiğinden, tek yapabildiği şey bu denli boş, bu denli müphem ve katışıksız olmaktan bu denli uzak bir Nesne'yi hor görmek, ardından da kendini bu horgörüde ve bu kibirde tüketip yok etmektir. Monsieur Teste'in öyküsünün de göstermiş olduğu gibi.

Çağımızdaki yadsıyıcı güçlü akımları, edebiyata dönüşmüş gibi görünen bu uçuculaştırıcı ve uçucu kuvvetten sorumlu tutarsak yanılırız. Yaklaşık yüz elli yıl önce, sanat hakkında tasarlanabilecek en yüksek fikre sahip olan bir adam vardı –sanatın dine, dinin de sanata nasıl dönüşebileceğini görmüştü çünkü–, bu adam (adı Hegel'di) bütün hareketleri, edebiyatçı olmayı seçen kişinin onlar vasıtasıyla kendini "ruhun hayvanlar âlemi"ne ait olmaya mahkûm ettiği bütün hareketleri betimlemişti. Daha ilk adımını atar atmaz, der aşağı yukarı Hegel,[1] yazmak isteyen insanı bir çelişki durdurur: Yazmak için yazma yeteneğine sahip olmalıdır. Fakat yetenekler kendi başlarına bir işe yaramazlar. Masaya oturmadıkça, bir eser yazmadıkça yazar yazar değildir ve yazar olmak için de kapasitesi olup olmadığını bilemez. Ancak yazdıktan sonra yeteneği olur, ama yazabilmek için de yeteneği olması gereklidir.

Bu güçlük, daha en başından, edebi etkinliğin özü olan ve yazarın hem üstesinden gelmek hem gelmemek zorunda olduğu anomaliyi gözler önüne serer. Yazar idealist bir hayalperest değildir, güzel ruhunun derinliğinde hayranlıkla kendini seyretmez, yeteneklerinin içsel doğruluğuna dalıp gitmez. Yeteneklerini uygulamaya koyar, yani yeteneklerinin ve kendi kendinin bilincine varabilmesi için ürettiği esere ihtiyacı vardır. Yazar kendini ancak eseri vasıtasıyla bulur, gerçekleştirir; eserinden önce sadece kim olduğunu bilmemekle kalmaz, aynı zamanda hiçbir şeydir de. Ancak eserden hareketle var olur, peki ama o zaman eser nasıl var olabilir? "İnsan," der Hegel, "yapacağı işten yola çıkarak fiili gerçekliğe yönelmedikçe ne olduğunu bilemez; o zaman da yapmadan önce ediminin amacını belirleyemez; halbuki, bilinç olduğundan, eylemi bütünüyle kendine ait olarak, yani amaç olarak önceden karşısında görmelidir." Ne ki her yeni eser için aynı şey geçerlidir, zira her şey hiçbir şeyden hareketle başlar. Eseri bölüm bölüm gerçekleştirdiğinde de yine aynı şey geçerlidir: Eğer çalışmasını önceden bütünüyle tasarlanmış halde karşısında görmüyorsa, onu bilinçli hareketlerinin bilinçli amacı olarak nasıl görebilir? Ama eser zihninde önceden bütünüyle mevcutsa ve bu mevcudiyet eserin esasını teşkil ediyorsa (sözcükler burada esas olmayan olarak kabul edilmiştir), onu daha fazla neden gerçekleştirsin

1. Bu açıklamada Hegel insan eserini genel olarak ele alır. Sonraki saptamaların *La Phenomenologie* metniyle ilgili olmadığı ve onu aydınlığa kavuşturmaya çalışmadığı açıktır.

ki? Veyahut eser, içsel tasarı olarak, ileride olacağı her şey ise, yazar da o andan itibaren onun hakkında ondan öğrenebileceği her şeyi biliyorsa, o halde onu sözcüklere aktarmadan, onu yazmadan alacakaranlığında dinlenmeye bırakacak, ama o zaman da yazmayacak, yazar olmayacaktır. Veyahut da eserin tasarlanamayacağının, ancak gerçekleştirilebileceğinin bilincine varıp, ancak onu zamana yayan ve mekâna yerleştiren sözcüklerle değer, hakikat ve gerçeklik kazandığının bilincine varıp yazmaya başlayacaktır, ama hiçten hareket ederek ve hiçbir şey amacıyla – Hegel'in ifadesiyle, hiçlikte çalışan bir hiçlik gibi.

Gerçekte bu sorun hiçbir zaman aşılamaz, eğer yazan kişi bu sorunun çözümünden yazmaya koyulma hakkını bekliyorsa. "Zaten bu yüzden," diye belirtir Hegel, "yazan kişi derhal başlamalı ve derhal harekete geçmelidir, koşullar ne olursa olsun, ve de başlangıcını, ortasını ve sonunu daha fazla düşünmeden." Böylece çemberi kırar, zira yazmaya koyulduğu koşullar kendi gözünde yeteneğiyle aynı şey haline gelir, ve onlarda kendisi için gördüğü yarar, onu ileri götüren hareket, onu bu koşulları kendininkiler olarak kabul etmeye, onlarda kendi amacını görmeye yöneltir. Valery en iyi eserlerinin kişisel bir talep sonucu değil, beklenmedik bir sipariş sonucu doğduklarını bize sık sık hatırlatmıştır. Peki ama bunda kayda değer ne buluyordu? *Eupalinos*'u kendiliğinden yazmaya koyulmuş olsaydı, bunu hangi sebeplerden yapardı? Elinde bir denizkabuğu parçası tutmuş olduğundan mı? Yoksa bir sabah bir sözlüğü açıp da, *Büyük Ansiklopedi*'de Eupalinos'un adını okumuş olduğundan mı? Yoksa diyalog biçimini denemeyi isteyip de elinde tesadüfen bu biçime uygun bir kâğıt olduğundan mı? En büyük eserin hareket noktasında en uyduruk koşulun olduğu varsayılabilir; bu uydurukluk hiçbir şeyin saygınlığını zedelemez: Yazarın bu uyduruk koşulu kesin bir koşula dönüştüren hareketi bu koşulu onun dehasıyla ve onun eseriyle tek vücut haline getirmeye yeter. Bu anlamda, ona *Eupalinos*'u ısmarlayan *Architectures* yayını, Valery'nin ilkten onu yazma yeteneği gösterdiği biçimin aynıdır: Bu sipariş bu yeteneğin başlangıcı idi, bu yeteneğin ta kendisi idi, ama şunu da eklemek gerekir ki sipariş ancak ve ancak Valery'nin varoluşuyla, onun yeteneğiyle, sanat çevresindeki konuşmalarıyla ve böyle bir konuya daha önceden göstermiş olduğu ilgiyle gerçek bir biçim kazanmış, sahici bir tasarıya dönüşmüştür. Her eser durum ve koşulların eseridir: Bu demektir ki bu eserin bir başlangıcı vardır, zaman içinde başlamıştır ve zamanın o ânı eserin bir parçasıdır, çünkü o olmasaydı eser aşılmaz bir sorundan, yazmanın olanaksızlığından başka bir şey olmazdı.

Eserin yazılmış olduğunu varsayalım: Eserle birlikte yazar doğmuştur. Önce onu yazmak için kimse yoktu; kitapla birlikte, kitabıyla birbirlerine karışan bir yazar var olur. Kafka rasgele "Pencereden bakıyordu" cümlesini

yazdığında, bu cümlenin zaten mükemmel olduğu yolunda bir tür esinlenme içinde bulunduğunu söyler. Bu cümlenin yazarı odur çünkü, veya daha doğrusu onun sayesinde yazar olmuştur: Varoluşunu bu cümleye borçludur, o cümleyi meydana getirmiştir, cümle de onu meydana getirir, cümle yazarın kendisidir, yazar da cümlenin olduğu şeydir bütünüyle. Sevinci de bundan kaynaklanır, katışıksız, kusursuz sevinci. Ne yazarsa yazsın, "cümle zaten mükemmeldir". Sanatın kendine amaç edindiği derin ve garip inanç budur işte. Yazılan şey ne iyi ne de kötü yazılmıştır, ne önemli ne de önemsizdir, ne unutulmaz ne de unutulmaya layıktır: İçeride bir hiç olan şeyi dışarının muhteşem gerçekliğine çıkaran mükemmel harekettir o; mutlak surette doğru bir şey olarak, mutlak surette sadık bir çeviri olarak çıkaran, çünkü dile getirdiği kişi ancak onun vasıtasıyla ve ancak onda var olur. Bu inancın âdeta yazarın iç cenneti olduğu, *otomatik yazının* da bu altın çağı gerçek kılacak bir yol olduğu söylenebilir. Hegel bunu olabilirliğin gecesinden mevcudiyetin gününe geçmenin saf mutluluğu olarak adlandırır, veyahut ışıkta ortaya çıkanın karanlıkta uyuyandan başka bir şey olmadığı inancı. Peki bundan ne sonuç çıkar? Kendini bütünüyle "Pencereden bakıyordu" cümlesi içinde toplayan ve kapatan yazardan bu cümleyle ilgili olarak görünüşte hiçbir açıklama istenmez, çünkü onun için o cümleden başka bir şey yoktur. Ama en azından o cümle vardır, ve onu yazan kişiyi bir yazar yapacak derecede hakikaten var ise sadece onun cümlesi olmasından değil, onu okumaya muktedir başka insanların da cümlesi, evrensel bir cümle olmasındandır.

Tam bu sırada sarsıcı bir sınama başlar. Yazar başkalarının eseriyle ilgilendiklerini görür, fakat esere gösterdikleri ilgi, eseri kendisinin katışıksız aktarımı haline getireninkinden farklı bir ilgidir ve bu farklı ilgi eseri değiştirir, onu başka bir şeye dönüştürür, yazarın onda o ilk mükemmelliği görmediği bir şeye. Eser onun için yok olmuştur, başkalarının eseri haline gelmiştir, onların olduğu, onun ise olmadığı bir eser haline, değerini başka kitaplardan alan bir kitap, onlara benzemediği zaman özgün olan, onların yansıması olduğu için anlaşılan bir kitap. Ne ki bu yeni safhayı yazar önemsemezlik edemez. Daha önce görmüştük, o ancak kendi eserinde var olur, eser ise ancak bu kamu gerçekliğine, gerçekliklerin tepkimesiyle oluşan ve bozulan bu yabancı gerçekliğe dönüştüğü zaman var olur. Böylece yazar eserin içindedir, ama eserin kendisi yok olmuştur. Deneyimin bu ânı özellikle kritik bir andır. Onun üstesinden gelebilmek için her çeşit yorum girer devreye. Örneğin yazar yazılan Nesne'nin mükemmelliğini korumak ister, bunun için de onu mümkün olduğunca dışarıdaki hayattan uzak tutmaya çalışır. Eser onun meydana getirdiği şeydir, satın alınan, okunan, öğütülen, dünyanın seyrine göre yüceltilen veya ezilen o kitap değildir. Peki ama o zaman eser nerede başlar, nerede biter? Hangi anda var olur? Neden yayın-

lanır? Onda katışıksız ben'in ihtişamını koruyup sürdürmek gerekiyorsa eğer ne diye dış dünyaya çıkarılsın, herkesin kullandığı sözcüklerle gerçekleştirilsin? Neden boş bir nesneden ve sönen bir yankıdan başka bir şey üretmeyerek kapalı ve gizli bir iç dünyaya çekilinmesin? Bir diğer çözüm de yazarın kendi kendini ortadan kaldırmayı kabul etmesidir: Eserde önemli olan tek şey onu okuyandır. Kitabı okur meydana getirir; onu okuyarak onu yaratır; onun hakiki yazarı odur, yazılan Nesne'nin bilinci ve yaşayan özüdür; böylece yazarın tek amacı bu okur için yazmak ve onunla bir olmaktır. Umutsuz bir girişim. Zira okur kendisi için yazılmış bir eseri istemez, o içinde bilinmeyen bir şey, farklı bir gerçeklik, onu dönüştürebilecek ve onun da kendi içinde dönüştürebileceği ayrı bir ruh bulacağı yabancı bir eser ister. Bir okur kitlesi için yazan yazar aslında yazmaz: Yazan o kitledir ve bu nedenle de bu kitle okur olamaz artık; okuma görünüşten başka bir şey değildir, gerçekte bir hiçtir. Okunmak için meydana getirilen eserlerin anlamsızlığı buradan kaynaklanır, kimse onları okumaz. Başkaları için yazmanın, başkalarının sözünü meydana çıkarmak ve onları kendilerine keşfettirmek için yazmanın tehlikesi buradan doğar: Çünkü başkaları kendi seslerini değil, bir başkasının sesini, gerçek, derin, hakikat kadar rahatsız edici bir ses duymak isterler.

Yazar kendi içine çekilemez, yoksa yazmaktan vazgeçmesi gerekir. Yazarken kendi olanaklarının katışıksız gecesini feda edemez, zira eser, bu gece –başka hiçbiri– güne dönüştüğü takdirde yaşar ancak, ondaki –yazardaki– en ayrıksı ve daha önceden ortaya konmuş varoluşla uzaktan yakından ilgisi olmayan şey ortak varoluşta ortaya çıktığı takdirde yaşar. Aslında yazar, sonuçlarından bağımsız olarak kendi kendinin bilincine vardırılmış salt yazma edimini yazmayı kendine görev edinerek kendini haklı çıkarmayı deneyebilir. Hatırlanacağı gibi, Valery'nin kurtuluş yolu da budur. Böyle olduğunu farzedelim. Farzedelim ki yazar sanatla salt bir teknik olarak ilgilenir, teknikle de, o güne kadar yazılmamış olan şeyin yazılmasını sağlayan yolların arayışı olarak ilgilenir sadece. Ama deneyim eğer sahici olmak istiyorsa edimi sonuçlarından ayıramaz, sonuçlar ise hiçbir zaman değişmez veya kesin değildirler, aksine sonsuz çeşitlilikte olup ele geçirilmez bir gelecekte iç içe geçmişlerdir. Sadece eserin ne şekilde meydana getirildiğiyle ilgilendiğini iddia eden yazar, ilgisinin dünyada batağa saplandığını, bütün tarihin içinde yitip gittiğini görür; zira eser onun dışında da meydana gelir, ve bilinçli olarak tasarlanmış edimlerine ve düşünülmüş retoriğine vermiş olduğu şaşmaz kesinlik, çok geçmeden, ne zaptetmeye ne de gözlemeye gücü yettiği yaşayan bir olabilirliğin oyunu içinde eriyip gider. Böyle olmakla birlikte deneyimi bir hiç değildir: Yazarken, çalışan bir hiçlik gibi kendini sınamıştır, yazdıktan sonra da, yok olan bir şey gibi ken-

di eserini sınar. Eser yok olur, fakat yok olma olgusu ayakta kalır, esas olarak gözükür, eserin tarihin akışına girerek gerçekleşmesini, yok olarak gerçekleşmesini sağlayan hareket olarak gözükür. Bu deneyimde yazarın amacı kısa ömürlü eser değildir artık, eserin ötesinde, yazan insan –yaratıcı yadsımanın gücü– ile hareket halindeki eserin –bu yadsıma ve aşma gücünün kendini onunla ortaya koyduğu eserin– birleştiği bu eserin hakikatidir.

Bu yeni kavram, ki Hegel buna Nesne'nin kendisi der, edebi çalışmada temel bir rol oynar. Çok çeşitli anlamlar taşıması önemli değildir. Bu kavram eserin üzerinde olan sanattır, eserin temsil etmek istediği idealdir, orada yavaş yavaş biçimlenen Dünya'dır, yaratma çabasında devreye giren değerlerdir, bu çabanın özgünlüğüdür; şeylerin içinde mütemadiyen eriyip yok olan eserin üzerinde, bu eserin modelini, özünü ve manevi hakikatini ayakta tutan her şeydir, tıpkı yazarın özgürlüğünün onu göstermek istediği ve onu kendinin olarak kabul edebildiği şekilde. Amaç yazarın meydana getirdiği şey değil, meydana getirdiği şeyin hakikatidir. Bu açıdan, dürüst, çıkar gütmeyen vicdan olarak, dürüst insan olarak adlandırılmayı hak eder. Ama şu var: Edebiyatta dürüstlük devreye girer girmez sahtekârlık da oradadır. Burada hakikat kötü niyettir, ahlak ve ciddiyet iddiası ne denli fazlaysa, göz boyama ve aldatmaca da o denli kesin olarak üstün gelirler. Kuşkusuz edebiyat değerler dünyasıdır, çünkü meydana getirilen eserlerin vasatlığı üzerinde, bu eserlerde olmayan ne varsa, onların hakikati gibi durmadan yükselir. Peki bundan ne sonuç çıkar? Sürüp giden bir kandırmaca, görülmemiş bir saklambaç oyunu; yazar, amaçladığı şeyin kısa ömürlü eser değil, bu eserin ve bütün eserlerin ruhu olduğunu bahane ederek, bir şeyler yapsa da yapmasa da bu oyuna razı olur, dürüst vicdanı da bundan ders alır ve şan sağlar. Bu dürüst vicdana kulak verelim: Onu tanıyoruz, hepimizin içinde uyanık bekler. Eser başarısız olunca üzülmez: Tam olarak tamamlandı işte, der kendi kendine, zira başarısızlık onun özüdür, ortadan yok oluşu eserin gerçekleşmesini sağlar, o da bundan mutlu olur, başarısızlık onu hoşnut eder. Peki ya kitap doğamazsa, salt bir hiçlik olarak kalırsa? Daha iyi ya: Sessizlik, hiçlik, edebiyatın özü budur işte, "Nesne'nin kendisi". Doğrudur, yazar en büyük önemi eserinin sadece kendisi için taşıdığı anlama verir. Eserin iyi ya da kötü, tanınmış ya da unutulmuş olması önemli değildir. Koşullar eserine gereken ilgiyi göstermediğinde bundan mutlu olur, çünkü o koşulları yadsımak için yazmıştır onu, başka bir şey için değil. Ama tesadüfen doğmuş, bir kendini bırakmışlık ve bıkkınlık ânının ürünü olan, değersiz ve anlamsız bir kitabı olaylar birden bir şaheser haline getirirse hangi yazar, zihninde, bunun şanını kendine mal etmeyecek, bu şanda kendi değerini görmeyecek, kaderin bu armağanında kendi eserini, çağıyla mucizevi bir uyum gösteren zihninin çalışmasını görmeyecektir?

Yazar kendini ilk kandırandır, başkalarını aldattığı anda kendini de aldatır. Ona kulak verelim yine: Şimdi de işlevinin başkaları için yazmak olduğunu, yazarken tek amacının okurun ilgisi olduğunu ileri sürüyor. Bunu ileri sürer ve buna inanır. Ne var ki o bu konuda bir hiçtir. Zira öncelikle yaptığı şeye dikkat etmeseydi, edebiyatla kendi işi gibi ilgilenmeseydi, yazamazdı bile: Yazan o olmazdı, hiç kimse olurdu. Bu yüzden istediği kadar bir idealin ciddiyetini kefil olarak görsün, istediği kadar değişmez değerlere başvursun, bu ciddiyet onun ciddiyeti değildir, olduğunu sandığı yere ise hiçbir zaman kesin olarak yerleşemez. Örneğin: Romanlar yazar, bu romanlar kimi siyasi savlar içerir, öyle ki bu Davayla çıkar ortaklığı varmış gibi gözükür. Diğerleri, bu Davayla doğrudan çıkar ortaklığı içinde olanlar, böylece onu kendilerinden biri olarak görmeye, eserini, Davanın gerçekten onun davası olduğunun kanıtı olarak görmeye kalkışırlar, ama bu davada hak talep eder etmez, bu etkinliğe katılmak ve ona sahip çıkmak ister istemez, yazarın çıkar ortaklığı olmadığını, oyunu sadece kendi kendisiyle oynadığını, Davada onu ilgilendiren şeyin kendi işi olduğunu görürler, böylece de aldatılmış olurlar. Bir görüş etrafında toplanmış, tarafını seçmiş insanlarda, onların görüşlerini paylaşan yazarların uyandırdığı kuşku ve güvensizlik anlaşılır bir şeydir, zira yazarlar aynı zamanda edebiyatın da tarafını tutarlar, edebiyat ise, hareketiyle, temsil ettiği şeyin özünü netice itibariyle yadsır. Onun yasası ve hakikati budur. Kesin olarak bir dış hakikate bağlanmak için kendi hakikatine sırt dönerse o zaman edebiyat olmaktan çıkar ve hâlâ yazar olduğunu iddia eden yazar ise kötü niyetin bir başka yüzünü gösterir. O halde herhangi bir şeye ilgi duymaktan vazgeçip yüzünü duvara mı dönmek gerek? Ama öyle yapılsa bile anlam belirsizliği ortadan kalkmaz. Her şeyden önce duvara bakmak da dünyaya doğru dönmek, duvarı dünya yapmak demektir. Bir yazar sadece kendisini ilgilendiren bir eserin katışıksız mahremiyetine daldığında, başkaları –başka yazarlar ve başka bir etkinlik sürdüren insanlar– kendi Nesne'lerinde ve kendi işlerinde en azından artık rahata ereceklerini sanabilirler. Ama hiç de öyle değildir. Yalnız adam tarafından yaratılan ve yalnızlığa hapsolunan eser kendi içinde herkesi ilgilendiren bir görüş barındırır, öteki eserlerle, zamanın sorunlarıyla ilgili zımni bir karar taşır, önemsemediği şeyin suç ortağı, terk ettiği şeyin düşmanı olur, kayıtsızlığı ise, ikiyüzlülükle, herkesin tutkusuna karışır.

Çarpıcı olan şey, edebiyatta aldatmaca ile göz boyamanın sadece kaçınılmaz olmaları değil, aynı zamanda yazarın dürüstlüğünü, onda bulunan umut ve hakikat payını oluşturmalarıdır. Bu günlerde sık sık sözcüklerin hastalığından söz ediliyor, hatta bundan söz edenlere kızılıyor, onların bu konuda konuşabilmek için sözcükleri hastalandırdıklarından şüpheleniliyor. Olabilir. İşin kötüsü, bu hastalığın aynı zamanda sözcüklerin sağlığı da

olması. Anlam belirsizliği mi parçalıyor onları? Bu anlam belirsizliği iyi ki var, o olmazsa diyalog da olmazdı. Yanlış anlama mı çarpıtıyor onları? Ama bu yanlış anlama anlaşmamıza olanak sağlıyor. Boşluk mu giriyor içlerine? Bu boşluk onların anlamının ta kendisi. Doğal olarak bir yazar kediye kedi demeyi ideali olarak görebilir. Böylece kendisinin iyileşme ve içtenlik yolunda olduğunu sanması ise olmayacak şeydir. Aksine hiç olmadığı kadar göz boyayıcıdır, zira kedi kedi değildir, bunun böyle olduğunu ileri süren kişinin ise tek amacı şu ikiyüzlü şiddettir: Rolet bir düzenbazdır.

Sahtekârlığın pek çok nedeni vardır. Birincisini az önce görmüş bulunuyoruz: Edebiyat, birbirinden ayrılan ve birbiriyle çatışan farklı anlardan meydana gelmiştir. Bu anları, her şeyi açıkça görmek istediği için çözümsel olan dürüstlük ayırır. Gözünün önünden art arda yazar, eser, okur; art arda yazma sanatı, yazılan şey, bu şeyin hakikati veya Nesne'nin kendisi; yine art arda isimsiz yazar, kendi kendinin salt yokluğu, salt aylaklık olan yazar; daha sonra kendisi çalışma olan, gerçekleştirdiği şeye kayıtsız kalan bir gerçekleşmenin hareketi olan yazar; daha sonra bu çalışmanın sonucu olan ve bu çalışmayla değil bu sonuçla değer kazanan, meydana getirilen şey gerçek olduğu oranda gerçek olan yazar; daha sonra bu sonuç tarafından olumlanan değil yadsınan ve kısa ömürlü eseri ondaki ideali, eserin hakikatini kurtararak kurtaran yazar geçer, vs. Yazar sadece diğer anların dışındaki bu anlar değildir, onların kayıtsızca art arda birbirini izleyişinde ortaya çıkan bütünlükleri de değildir, onları bir araya getiren ve birleştiren harekettir. Bunun sonucu olarak da, dürüst vicdan yazarı bu biçimlerden birinin içinde hareketsizleştirerek yargıladığında, örneğin eseri başarısız olduğu için mahkûm ettiğini iddia ettiğinde, yazarın öteki dürüstlüğü diğer anlar adına, sanatın saflığı adına buna karşı çıkar, bu dürüstlük başarısızlıkta kendi zaferini görür, yine aynı şekilde yazar da, çeşitli yönlerinden biriyle her tartışma konusu edilişinde kendini hep bir başkası olarak görür; kendisine güzel bir eserin yazarı olduğu söylendiğinde bu eseri yadsır; ilham ve deha olarak kendisine hayran olunduğunda kendini alıştırmadan ve çalışmadan ibaret görür; herkes tarafından okunduğunda ise şöyle der: Kim beni okuyabilir? Ben bir şey yazmadım ki. Bu tutum değişikliği yazarı daimi olarak olmayan biri ve bilinçsiz bir sorumsuz haline getirir, ama aynı zamanda bu değişiklik onun mevcudiyetinin, risklerinin ve sorumluluğunun geniş alanını da oluşturur.

Güçlük, yazarın tek bir kişide birçok kişi olması değil, onun her ânının diğerlerini yadsıması, her şeyi sadece kendisi için isteyip, hiçbir uzlaşmaya ve anlaşmaya yanaşmamasındadır. Yazar aynı anda pek çok mutlak ve mutlak surette birbirinden farklı buyruğa cevap vermek durumundadır, ahlak anlayışı da birbirinin amansız düşmanı olan kuralların karşılaşmasından ve

çatışmasından meydana gelmiştir.

Bu kurallardan biri ona şöyle der: Yazmayacaksın, hiçlik olarak kalacak, sessiz olacak, sözcükleri bilmeyeceksin.

Diğeri ise: Sözcüklerden başkasını tanıma.

— Hiçbir şey söylememek için yaz.

— Bir şey söylemek için yaz.

— Eser verme, önemli olan kendi deneyimin, senin için bilinmez olanı öğrenmektir.

— Bir eser! Gerçek, başkaları tarafından kabul edilen ve başkaları için önem taşıyan bir eser.

— Okuru sil.

— Okurun karşısında silin.

— Doğru olmak için yaz.

— Hakikat için yaz.

— Öyleyse yalan ol, zira hakikat amacıyla yazmak henüz doğru olmayan ve belki de hiç olmayacak şeyi yazmaktır.

— Fark etmez, bir şey yapmış olmak için yaz.

— Yaz, sen ki bir şey yapmaktan korkarsın.

— Bırak da içinde özgürlük dile gelsin.

— Ah! Özgürlüğün senin içinde bir sözcüğe dönüşmesine izin verme.

Hangi yasayı izlemeli? Hangi sese kulak vermeli? Ama o hepsini de izlemek zorunda. Her şey karışmaz mı o zaman da? Onun yasası açık seçiklik değil miydi? Evet, açık seçiklikti de. O halde kendi kendine ters düşmek, kendini olumlayarak kendini yadsımak, günün kolaylığında gecenin derinliğini, hiç başlamayan karanlıkta bitmeyen kesin ışığı bulmak zorunda. Dünyayı kurtarmak ve dipsiz derinlik olmak, varoluşu doğrulamak ve sözü varolmayana vermek zorunda; zamanların sonunda, evrensel bütünlükte olmak zorunda, ve o doğmaktan başka bir şey yapmayan şeyin doğuşu, kaynağıdır. Bunların hepsi o mudur? Edebiyat onda bunların hepsidir. Ama edebiyat daha ziyade olmak istediği, gerçekte ise olmadığı şey değil midir? Öyleyse edebiyat hiçbir şeydir. Ama hiçbir şey midir?

Edebiyat hiçbir şey değildir. Onu hor görenler, onu hiç olarak görüp mahkûm ettiklerini sanmakla yanılıyorlar. "Bütün bunlar edebiyattan başka bir şey değil." Böylelikle, dünyaya somut bir müdahale olan eylem ile, dünya yüzeyinde pasif bir gösteri olacak yazılı söz karşı karşıya getirilir; eylemden yana olanlar harekete geçmeyen edebiyatı reddederler, tutkuyu arayanlar ise harekete geçmemek için yazar olurlar. Ama burada aşırı bir kınama ve sevgi söz konusudur. Çalışmada tarihin gücü, dünyayı değiştirerek insanı değiştiren güç görülüyorsa eğer, yazarın etkinliğinde de çalışmanın en üstün biçimini görmek gerekir. Çalışan insan ne yapar? Bir nesne üretir.

Bu nesne o güne kadar gerçekdışı olan bir tasarının gerçekleşmesidir; meydana geldiği unsurlardan farklı bir gerçekliğin doğrulanışı ve başka nesneler imal edebilecek güçte bir araca dönüştüğü ölçüde yeni nesnelerin geleceğidir. Örneğin, kendimi ısıtmayı tasarlıyorum. Bu tasarı bir istek olarak kaldıkça, onu bütün yönleriyle ne kadar incelersem inceleyeyim beni ısıtmaz. Ama bir soba imal ettiğimde, soba boş bir ideal olan isteğimi hakikate dönüştürür; dünyada olmayan bir şeyin mevcudiyetini doğrular ve bu doğrulamayı orada daha önce bulunan şeyi yadsıyarak yapar; önceden önümde taşlar, dökme demir vardı; şimdi ise ne taş var ne de dökme demir, biçim değiştirmiş bu unsurların, yani çalışma vasıtasıyla yadsınan ve ortadan kaldırılan unsurların sonucu var. Bu nesneyle dünya değişmiştir artık. Bu soba bana başka nesneler imal etme olanağını vereceği için daha da çok değişmiştir, ve bu başka neseler de dünyanın geçmiş halini yadsıyacak ve dünyanın geleceğini hazırlayacaklardır. Şeylerin durumunu değiştirerek ürettiğim bu nesneler de beni değiştirecçklerdir. Sıcaklık düşüncesi bir hiçtir, ama gerçek sıcaklık benim varoluşumu başka bir varoluş haline getirecek, ve bu sıcaklık sayesinde bundan böyle yeniden yapabileceğim her şey de beni bir kez daha başka biri haline getirecektir. Tarih böyle oluşur, der Hegel ve Marx, varlığı onu yadsıyarak gerçekleştiren ve yadsımanın son bulduğu yerde onu açığa vuran çalışma vasıtasıyla. [2]

Peki ama yazan yazar ne yapar? Çalışan insanın yaptığını, ama daha yüksek bir düzeyde. O da bir şey üretir: Bu, örnek yapıttır. Bu yapıtı doğal ve insani gerçeklikleri değiştirerek üretir. Dilin belli bir durumundan, kültürün belli bir biçiminden, bazı kitaplardan hareketle, aynı zamanda da mürekkep, kâğıt, matbaa gibi nesnel unsurlardan hareketle yazar. Yazmak için dili –olduğu şekliyle– yıkması ve onu başka bir biçim altında gerçekleştirmesi gerekir, kitapları yadsıyıp onların olmadıkları şeyle bir kitap meydana getirmesi gerekir. Bu yeni kitap kesinlikle bir gerçekliktir: görülür, dokunulur, hatta okunabilir. Her halükârda bir hiç değildir. Onu yazmadan önce ona dair bir düşüncem vardı, en azından onu yazmayı tasarlıyordum, ama bu düşünce ve bu düşüncenin gerçekleştiği kitap arasında, sıcaklık isteğiyle beni ısıtan soba arasındaki aynı farkı buluyorum. Yazılan kitap benim için olağanüstü, önceden kestirilemez bir yeniliktir ve onu yazmadan, onun ne olabileceğini zihnimde canlandırmam mümkün değildir. İşte bu yüzden ben onu bir deneyim olarak görüyorum, ve bu deneyimin sonuçları, ne denli bilinçli bir şekilde meydana getirilmiş olurlarsa olsunlar gözümden kaçarlar, onun karşısında aynı kalamam, şu nedenle ki: Başka bir şeyin mevcudiyeti

2. Bu Hegel yorumu Alexandre Kojève tarafından *Introduction à la lecture de Hegel*'de açıklanmıştır.

karşısında ben de başka biri olurum, ama daha belirleyici olan şu neden de var ki: Onunla ilgili sadece bir düşünceye sahip olduğum ve hiçbir şeyin onu önceden tanımamı sağlamadığı bu başka şey –kitap– bir başkası olan benim.

Kitap, yazılan şey, dünyaya girip orada dönüştürme ve yadsıma işini yerine getirir. O da pek çok başka şeyin geleceğidir, hem sadece kitapların değil, aynı zamanda, ondan doğabilecek tasarılar, desteklediği girişimler, değişmiş yansıması olduğu dünyanın bütünü sayesinde yeni gerçekliklerin sonsuz kaynağıdır, onun vasıtasıyla varoluş daha önce olmadığı şey olacaktır.

O halde kitap hiçbir şey midir? Öyleyse neden soba imal etme eylemi tarihi meydana getiren ve sürükleyip götüren çalışma olarak görülebiliyor da, neden yazma eylemi tarihin kıyısında kalan ve tarihin kendine rağmen sürükleyip götürdüğü salt bir edilgenlik gibi görülüyor? Soru saçma gibi görünse de yazarın üzerine bütün ağırlığıyla çöker. İlk ağızda, yazılı eserleri oluşturan gücün eşi benzeri olmadığı söylenir; yazarın da başka hiç kimsenin olmadığı kadar eylem kapasitesine sahip olduğu söylenir, zira o ölçüsüz, sınırsız bir şekilde hareket eder: Biliyoruz ki (yahut da öyle olduğunu sanmaktan hoşlanıyoruz) tek bir eser dünyanın gidişini değiştirebilir. Ama bizi düşündüren de budur zaten. Yazarların etkisi çok büyüktür, eylemlerini alabildiğine aşar, o derece aşar ki bu eylemde gerçek olan şey bu etkiye geçmez ve bu etki bu gerçeklik kırıntısında kendi yayılma alanına gerekli olacak hakiki özü bulamaz. Bir yazar ne yapabilir? Her şeyi, öncelikle her şeyi: Zincire vurulmuştur, köleliğin baskısı altındadır, ama yazmak için özgür bir an bulur bulmaz kölesiz bir dünya yaratmakta *özgür* oluverir, bir dünya ki orada köle, efendi olarak yeni yasayı koyar; zincire vurulmuş insan, yazarak, böylece dolaysız olarak hem kendini hem de dünyayı özgürlüğe kavuşturur; olduğu her şeyi, olmadığı her şeye dönüşmek için yadsır. Bu anlamda eseri olağanüstü bir eylemdir, olabilecek en büyük ve en önemli eylem. Fakat ona bir de daha yakından bakalım. Sahip olmadığı özgürlüğü *dolaysız olarak* kendine vermekle birlikte, özgürleşmesinin asıl koşullarını savsaklar, soyut özgürlük düşüncesi gerçekleşsin diye gerçekle kurulması gereken şeyi savsaklar. Onun yadsıması *toptandır*. Bu yadsıma sadece onun duvarla çevrilmiş insan olma durumunu yadsımaz, aynı zamanda bu duvarda gedik açacak olan zamanın üzerinden aşar, zamanın yadsınmasını yadsır, sınırların yadsınmasını yadsır. Bu yüzden de netice itibariyle hiçbir şeyi yadsımaz, ayrıca içinde kendini gerçekleştirdiği eserin kendisi de gerçekten olumsuz, yıkıcı ve dönüştürücü bir eylem değildir, o daha ziyade yadsıma güçsüzlüğünü, dünyaya müdahale etmeyi reddedişi gerçekleştirir ve zamanın yollarına uygun olarak şeylerde cisimleştirilmesi gereken özgürlüğü za-

manın üzerinde olan, boş ve erişilmez bir ideale dönüştürür.

Yazarın etkisi her şeyin efendisi olma ayrıcalığına bağlıdır. Ama o sadece her şeyin efendisidir, sadece sonsuza sahiptir, onda eksik olan sonluluktur, sınırı ele geçiremez. Ne ki sonsuzda bir şey yapılamaz, sınırsızda hiçbir şey meydana getirilemez, öyle ki yazar kitap denen bu gerçek şeyi üretirken gerçekten bir şey yapıyorsa da, aynı zamanda bu eylemiyle, her eylemi değersizleştirir – belirlenmiş şeylerin ve tanımlanmış çalışmanın dünyası yerine, *her şeyin hemen* verildiği ve okuma yoluyla bunun tadını çıkarmaktan başka yapılacak bir şeyin olmadığı bir dünyayı koyarak.

Yazar düşselin efendisi olduğu için, genelde eylemsizliğe tabiymiş gibi görünür, onun arkasından düşsele girenler de asıl hayatlarının sorunlarını gözden kaçırırlar. Ama oluşturduğu tehlike çok daha ciddidir. Hakikat şu ki o eylemi yıkıma uğratır, gerçekdışını elinde bulundurduğu için değil, *tüm* gerçekliği bizim elimizin altına verdiği için. Gerçekdışılık her şey ile başlar. Düşsel, dünyanın ötesinde yer alan garip bir bölge değildir, dünyanın kendisidir, ama bütünlük olarak, her şey olarak dünya. Dünya olduğu için de dünyanın içinde değildir, orada bulunan bütün özel gerçekliklerin toptan yadsınmasıyla, bu gerçekliklerin oyun dışı bırakılmasıyla, onların yokluğuyla, bu yokluğun gerçekleşmesiyle bütünlüğü içinde kavranıp gerçekleştirilen dünyadır. Edebi yaratım ise bu yoklukla birlikte başlar, her şeyi ve her varlığı tekrar tekrar ele alıp incelediğinde onları yarattığı yanılsamasına kapılır, çünkü artık onları görmekte ve onları *her şeyden* hareketle, her şeyin yokluğundan hareketle, yani hiçten hareketle adlandırmaktadır.

Salt imgelem olduğu söylenen edebiyatın da kuşkusuz tehlikeleri vardır. Her şeyden önce salt imgelem değildir. Kendini gündelik gerçekliklerin ve güncel olayların uzağında sanır, ama işin doğrusu onlardan uzaklaşmıştır, o bu uzaklıktır, gündelik olanın karşısındaki bu geri çekilmedir, gündelik olan da bunu zorunlu olarak hesaba katar ve onu uzaklaşma olarak, tam bir olağandışılık olarak tanımlar. Üstelik edebiyat bu uzakta kalışı mutlak bir değer haline getirir, o zaman da bu uzaklaşma genel anlama yetisinin kaynağı gibi görünür; hem kendi hayatlarının –sınırlı bir anlama yetisinden başka bir şey olmayan hayatlarının– hem de dar bir bakış açısı olan zamanın dışına çıkacak denli onun büyüleyiciliğine kapılan insanlar için her şeyi kavrama ve her şeye dolaysız olarak ulaşma gücü gibi görünür. Bütün bunlar bir düş ürününün yalanıdır. Ama sonuçta bu tür bir edebiyat bizi kandırmaz: Kendini düşsel sanır, sadece uyumak isteyenleri uyutur.

Eylem edebiyatı çok daha göz boyayıcıdır. Bu edebiyat insanları bir şey yapmaya çağırır. Ama bir de asıl edebiyat savında olduğunda, böyle bir eylemin soyut ve mutlak bir değerin gerçekdışılığına gönderme yaptığı bir dünyadan hareketle, onlara bu yapılacak şeyi, bu belirlenmiş ve somut he-

defi gösterir. Bir edebiyat eserinde dile getirilebildiği şekliyle bu "yapılacak şey", sonuçta bir "her şey yapılmalıdır"dan başka bir şey değildir – ister kendini bu her şey olarak, yani mutlak değer olarak göstersin, ister kendini doğrulamak ve değerini ortaya koymak için içinde yok olduğu bu her şeye ihtiyacı olsun. Yazarın dili, devrimci bir dil de olsa komut dili değildir. Buyurmaz, sergiler ve gösterdiği şeyi mevcut kılarak değil, onu her şeyin arkasında, bu her şeyin anlamı ve yokluğu olarak göstererek sergiler. Bundan da ya yazarın okura yaptığı çağrının boş bir çağrı olduğu, dünyadan yoksun bir adamın gizlice dünyanın kenarında durarak dünyaya yeniden girmek için harcadığı çabayı ifade eden boş bir çağrı olduğu sonucu çıkar, ya da "yapılacak şey"in, ancak mutlak değerlerden hareketle ele geçirilebileceğinden, okura tam da yapılamayacak şey olarak veya yapılması için ne çalışma ne de eylem gerektiren bir şey olarak göründüğü sonucu çıkar.

Yazarın belli başlı eğilimlerinin stoacılık, septisizm, mutsuz bilinç olarak adlandırıldıkları bilinir. Bunlar yazarın üzerinde düşünülmüş olduğunu sandığı nedenlerden ötürü benimsediği düşünce tutumlarıdır, oysa ki onda düşünen tek şey sadece edebiyattır. Stoacıdır: Evren insanıdır, bu evrense sadece kâğıt üzerinde vardır, ve ister tutsak olsun ister acınacak durumda, durumuna bir stoacı gibi katlanır, çünkü yazabilmektedir ve yazdığı o özgürlük ânı onu güçlü ve özgür kılmaya, ona o umursamadığı kendi özgürlüğünü değil, evrensel özgürlüğü vermeye yeter. Nihilisttir, zira her şeyi usul usul dönüştüren metodik çalışma vasıtasıyla sadece filanca veya falanca şeyi yadsımakla kalmaz, her şeyi birden yadsır ve her şeyi yadsımaktan başka bir şey de yapamaz, çünkü derdi her şeyledir. Mutsuz bilinç! Gereğinden fazla görülür, bu mutsuzluk onun en derin yeteneğidir, uzlaşmaz anların parçalanmış bilinci sayesinde yazardır, bu anlar: ilham – her türlü çalışmayı yadsır; çalışma – dehanın hiçliğini yadsır; kısa ömürlü eser – orada kendini yadsıyarak kendini gerçekleştirir; dört dörtlük eser – oraya çekilir ve başkalarından, görünüşte kendine ve onlara verdiği şeyi geri alır. Ama bir başka eğilim daha vardır.

Yazardaki bu hareketi, durmaksızın ve neredeyse doğrudan doğruya hiçten her şeye giden hareketi görüp tanıyalım. Onda bu yadsımayı, içinde hareket ettiği gerçekdışılıkla yetinmeyen bu yadsımayı görelim; bununla yetinmez zira kendini gerçekleştirmek ister, bunu da ancak gerçek bir şeyi, sözcüklerden daha gerçek, sahibi olduğu soyutlanmış kişiden daha hakiki bir şeyi yadsıyarak yapabilir; aynı zamanda bu kişiyi dünyadaki hayata ve genel varoluşa itmekten de geri durmaz, o bir yandan yazarken bir yandan da bu varoluşa nasıl dönüşebileceğini tasarlasın diye. İşte o zaman kişi, tarihte, her şeyin sorgulanır gibi gözüktüğü o nihai anlarla karşılaşır; yasanın, inancın, devletin, yukarıdaki dünyanın, dünün dünyasının, her şeyin çaba

sarfetmeden, çalışmadan hiçliğe gömüldüğü anlarla. İnsan tarihi terk etmemiş olduğunu bilir, ama tarih artık boşluktur, kendini gerçekleştiren boşluktur, olaya dönüşen *mutlak* özgürlüktür. Bu dönemlere Devrim adı verilir. Böyle bir anda özgürlük, kendini, *her şey* mümkündürün, her şey yapılabilirin doğrudan biçimi altında gerçekleştirdiğini iddia eder. Bu efsanevi bir andır, bu ânı yaşayan kişi tam olarak ondan kurtulamaz, zira tarihi kendi tarihi gibi, kendi özgürlüğünü de evrensel özgürlük gibi yaşamıştır. Gerçekten de efsanevi anlardır bunlar: Bu anlarda efsane dile gelir, bu anlarda efsanenin sözü eyleme dönüşür. Yazarı ayartmış olsalar da bundan daha haklı görülecek bir şey olamaz. Devrimci eylem, her açıdan, edebiyatın cisimleştirdiği eyleme benzer: hiçten her şeye geçiş, mutlakın olay olarak, her olayın da mutlak olarak doğrulanması. Devrimci eylem, tıpkı yazarın dünyayı değiştirmek için birkaç sözcüğü yan yana getirmekten başka bir şeye ihtiyacı olmaması gibi, aynı güçle ve aynı kolaylıkla zincirlerinden boşanır. Onda da aynı katışıksızlık istemi ve yaptığı her şeyin mutlak surette değdiğine dair, yaptığı her şeyin arzu edilen ve saygın bir amaçla ilgili herhangi bir eylem değil, son amaç, Son Edim olduğuna dair inanç vardır. Bu son edim özgürlüktür, yapılacak tek tercih de özgürlükle hiç arasındakidir. Bu yüzden o durumda kabul edilebilir tek söz şudur: *Ya özgürlük ya ölüm.* Böylece Terör ortaya çıkar. Her insan belirli bir görevde çalışan bir birey olmaktan çıkıp, burada ve sadece şimdi harekete geçen biri olur: O ne başka yer ne yarın, ne çalışma ne de eser tanıyan evrensel özgürlüktür. Böyle anlarda artık kimsenin yapacak bir şeyi yoktur, zira her şey yapılmıştır. Artık kimsenin özel bir hayata hakkı yoktur, her şey herkese aittir, en suçlu insan da şüpheli görülendir, bir sırrı olandır, bir düşünceyi, bir mahremiyeti sadece kendine saklayandır. Son olarak da kimsenin kendi hayatına, fiili olarak ayrı ve fiziki olarak farklı olan kendi varoluşuna hakkı yoktur. Terörün anlamı budur. Bir bakıma her yurttaş ölüm hakkına sahiptir: Ölüm onun mahkûmiyeti değil, hakkının özüdür; suçlu olarak ortadan kaldırılmaz, ama yurttaş olduğunu göstermek için ölüme ihtiyacı vardır ve ölümün yok oluşunda özgürlük onun doğmasını sağlar. Bu bağlamda Fransız Devrimi bütün diğerlerinden daha belirgin bir anlama sahiptir. Devrim muhaliflerinin tek cezası Terör ölümü değildir; kaçınılmaz olarak gelip çatan, herkesçe istenen sona dönüştüğünden, özgür insanlardaki özgürlüğün işleyişi gibidir âdeta. Bıçak Saint-Just ile Robespierre'in boynuna düştüğünde, bir bakıma kimseye isabet etmez. Robespierre'in erdemi, Saint-Just'ün sertliği onların çoktan ortadan kalkmış varoluşlarından, ölümlerinin peşin olarak mevcudiyetinden, özgürlüğün içlerinde bütün bütüne ortaya çıkmasına ve evrensel niteliğiyle hayatlarının gerçekliğini yadsımasına izin verme kararından başka bir şey değildir. Terörün hüküm sürmesini sağlamış olabilirler. Fakat canlı simgesi

oldukları Terör, başkalarının ölümünü hazırlamalarından değil, kendi ölümlerini hazırlamalarından kaynaklanır. Yüzlerinde ölümün çizgilerini taşırlar, omuzlarının üzerindeki ölümle düşünür ve karar verirler, düşüncelerinin soğuk, acımasız olması, kesik bir başın özgürlüğüne sahip olması da bu yüzdendir. Teröristler mutlak özgürlüğü isterken, aslında bu şekilde kendi ölümlerini istediklerini bilen, kesin olarak ortaya koydukları bu özgürlüğün gerçekleştirdikleri kendi ölümleri gibi bilincinde olan kişilerdir, bunun sonucunda da, daha yaşarken, yaşayan insanlar arasındaki yaşayan insanlar gibi değil, varlıktan yoksun varlıklar olarak, evrensel düşünceler olarak, tarihin ötesinde bütün tarih adına yargılayan ve karar veren salt soyutlamalar olarak hareket ederler.

Ölüm olayının dahi hiçbir önemi yoktur. Terörde bireyler ölür ve bu hiçbir anlam ifade etmez. "Bu," der Hegel, ünlü bir cümlesinde, "en soğuk, en özelliksiz ölümdür, bir lahananın başını kesmekten veya bir yudum su içmekten daha fazla anlam taşımaz." Neden? Ölüm özgürlüğün gerçekleşmesi, yani anlam bakımından en zengin an değil midir? Ama aynı zamanda bu özgürlüğün boş noktasından başka bir şey değildir, bundan dolayı da böylesi bir özgürlüğün henüz soyut, ideal (edebi), yetersiz ve yavan olduğu ortaya çıkar. Tek tek bireyler ölür ama herkes yaşar, aslında bu aynı zamanda herkesin ölü olduğu anlamına gelir. Ama "ölü olmak" dünya haline getirilen özgürlüğün olumlu yanıdır: Varlık orada mutlak olarak ortaya çıkar. "Ölmek" ise, aksine, salt anlamsızlık, somut gerçekliği olmayan, bütün kişisel ve içsel dram değerini yitirmiş olan olaydır, zira içsellik kalmamıştır. Bu, *Ben ölüyorum*'un ölen benim için önem verilmemesi gereken bir bayağılık ifade ettiği andır: Özgür dünyada ve özgürlüğün mutlak görüntü olduğu o anlarda ölmek önemsizdir, ölümün de derinliği yoktur. Bunu bize Terör ve devrim öğretmiştir, savaş değil.

Yazar Devrimde kendini görür. Onun çekiciliğine kapılır, çünkü devrim edebiyatın tarihe dönüştüğü dönemdir. Onun hakikatidir. Yazarken: Ben devrimim, benim yazmamı sağlayan tek şey özgürlüktür, diye düşünmeyen bir yazar gerçekte yazmaz. 1793'te devrimle ve Terörle mükemmel bir şekilde özdeşleşen bir adam vardı. Bir aristokrattı; Ortaçağ'dan kalma şatosunun mazgallarında zincire vurulmuş, hoşgoruiu, daha ziyade sıkılgan ve nezaketi aşırıya vardıran bir adamdı. Ama yazdı, yazmaktan başka bir şey yapmadı, ve özgürlük onu çekip çıkarmış olduğu Bastille'e geri tıksa da o bu özgürlüğü en iyi anlayandı, çünkü en sıradışı tutkuların bile siyasi gerçekliğe dönüşebildikleri ânın, gün ışığına çıkmaya hakları olduğu, yasa oldukları ânın özgürlük olduğunu anlamıştı. Aynı zamanda o, ölümü en büyük tutku ve bayağılıkların sonuncusu olarak gören, başları bir lahananın başını keser gibi kesen kişiydi, bunu öyle büyük bir kayıtsızlıkla yapardı ki

hiçbir şey sebep olduğu ölümden daha gerçekdışı değildi, bununla birlikte egemenliğin ölümde olduğunu, özgürlüğün ölüm olduğunu kimse bu kadar derinden hissetmemiştir. Sade örnek yazardır, tüm çelişkileri bir araya toplamıştır. Yalnızdır: İnsanların en yalnızıdır, bununla birlikte herkesin tanıdığı bir kişilik ve önemli bir siyaset adamıdır. Sürekli olarak içeri kapatılır ve mutlak surette özgürdür, mutlak özgürlüğün teorisyeni ve simgesidir. Muazzam bir eser yazar ama bu eser kimsenin gözünde değer taşımaz. Tanınmamış biridir, ama temsil ettiği şeyin herkes için dolaysız bir anlamı vardır. Bir yazardan başka bir şey değildir, tutku derecesine varmış hayatı, vahşet ve çılgınlığa dönüşmüş tutkuyu betimler. En ayrıksı, en gizli ve en akıldışı duyguyu evrensel bir doğrulama haline getirir; tarihin ellerine teslim edildiğinde genel olarak insanın durumunun meşru açıklamasına dönüşen kabul görmüş bir sözün gerçekliği haline. Son olarak ise o yadsımanın ta kendisidir: Eseri, yadsımanın çalışmasıdır; deneyimi, kudurmuş, kıyıcı bir yadsımanın, başkalarını yadsıyan, Tanrı'yı yadsıyan, doğayı yadsıyan ve mütemadiyen dönüp durduğu bu çemberin içinde kendinden mutlak egemenlik olarak haz alan yadsımanın hareketidir.

Edebiyat devrimde kendini seyreder, onda kendini haklı çıkarır, ona *Terör* denmesinin nedeni ise idealinin, ölümden sözün olabilirliğini ve hakikatini elde edebilmek için "hayatın ölümü taşıdığı ve ölümde varlığını sürdürdüğü" o tarihsel an oluşundandır. Edebiyatta gerçekleşmeye çalışan ve onun varlığı olan "soru" budur. Edebiyat dile bağlıdır. Dil hem güven hem de endişe verir. Konuştuğumuz zaman kolaylıkla şeylerin efendisi oluveririz, bu kolaylık bizi hoşnut eder. Bu kadın, derim ve der demez o benim olur, onu uzaklaştırır, yaklaştırırım, onun ne olmasını istiyorsam o olur, en şaşırtıcı dönüşümlerin ve eylemlerin vuku bulduğu yer olur: Söz hayatın kolaylığı ve güvenliğidir. Adı olmayan bir nesneyi ne yapacağımızı bilemeyiz. İlkel varlık sözcüklere sahip olmakla şeylerin efendisi olacağını bilir, ama onun gözünde sözcüklerle dünya arasındaki ilişkiler öyle tamdır ki, dili kullanmak varlıklarla temas etmek kadar zor ve tehlikeli bir şey olarak görünür: Ad şey'den gelmez, ad şey'in tehlikeli bir şekilde gün ışığına çıkarılmış, bununla birlikte şey'in gizli iç dünyası olarak kalan içidir; o halde bu şey henüz adlandırılmamıştır. İnsan bir uygarlığın insanı oldukça, sözcükleri de daha masumca ve soğukkanlılıkla kullanır. Bunun nedeni sözcüklerin adı oldukları şeyle tüm ilişkilerini yitirmiş olmaları mıdır? Ama bu bağlantı yokluğu bir kusur değildir, bir kusur olsa bile dil değerini sadece ondan alır, öyle ki bütün diller arasında en mükemmel olanı matematik dilidir, tam bir kesinlikle konuşulan ve hiçbir varlığın ona tekabül etmediği matematik dili.

Bu kadın, diyorum. Hölderlin, Mallarme ve genelde, şiirin izleğinin şi-

rin özü olduğunu düşünen bütün diğerleri, adlandırma olgusunda endişe verici bir olağanüstülük görmüşlerdir. Sözcük neyi ifade ediyorsa onu verir bana, ama önce onu ortadan kaldırır. Bu kadın, diyebilmem için, şu ya da bu şekilde onun etten kemikten gerçekliğini ondan çekip almam, onu namevcut kılmam ve yok etmem gerekir. Sözcük bana varlığı verir, ama onu bana varlıktan yoksun olarak verir. Sözcük bu varlığın yokluğudur, hiçliğidir, varlığını yitirdiği zaman ondan geriye kalan şeydir, yani var olmadığı gerçeğidir. Bu bakış açısına göre, konuşmak garip bir haktır. Bu bağlamda Hölderlin'in dostu ve yakını olan Hegel, *La Phenomenologie*'den önceki bir metninde şunları yazmıştır: "Adem'in hayvanların efendisi olmasını sağlayan ilk edimi onlara bir ad vermesi olmuştur, yani onları varoluşları içinde (canlı varlıklar olarak) yok etmiştir."[3] Hegel'in demek istediği, o andan itibaren kedinin salt gerçek bir kedi olmaktan çıkıp, aynı zamanda bir düşünce de olmasıdır. O halde sözün anlamı, bütün sözlerin önsözü olarak, bir tür büyük kıyımı, yaratılmış her şeyi eksiksiz bir denizin dibine gömen bir ön tufanı gerektirir. Tanrı varlıkları yaratmıştı, insan ise onları yok etmek durumunda kaldı. Ancak o zaman onun gözünde bir anlam taşıdılar, o da onları yok oldukları bu ölümden yola çıkarak yeniden yarattı; ne var ki artık varlıklar yerine, ve denildiği gibi canlı varlıklar yerine, sadece varlık vardı, insan da oluşturması gereken anlam olmaksızın hiçbir şeye yaklaşamamaya ve hiçbir şey yaşayamamaya mahkûm oldu. Günün içine hapsolduğunu gördü ve bu günün bitemeyeceğini anladı, zira sonun kendisi de ışıktı, varlıkların anlamı varlıkların sonundan geliyordu, ve bu anlam da varlıktı.

Kuşkusuz yarattığım dil kimseyi öldürmez. Yine de "bu kadın" dediğim zaman, gerçek ölümün gelişi duyurulmuş ve dilimde çoktan yerini almış olur; dilimin demek istediği, orada olan bu kişinin artık kendinden ayrılabileceği, varoluşundan ve mevcudiyetinden koparılabileceği ve ansızın bir varoluş ve mevcudiyet hiçliğine gömülebileceğidir; dilim esas olarak bu yok edişin olabilirliğini ifade eder; dilim, her an, böyle bir olayı kararlı bir şekilde anıştırır. Dilim kimseyi öldürmez. Ama bu kadın eğer gerçekten ölemeseydi, eğer hayatının her anında ölümle tehdit edilmeseydi, eğer ölüme özü bakımından bağlı olmasaydı ve bu bağla onunla birleşmiş olmasaydı, bu ideal yadsımayı, yarattığım dil olan bu gecikmiş cinayeti gerçekleştiremezdim.

O halde şöyle demek doğru olur: Konuştuğum zaman benim içimde ölüm konuşur. Sözüm, ölümün tam şu anda dünyaya salıverildiğine, konu-

3. *Systeme de 1803-1804* adı altında toplanan denemeler. *Introduction à la lecture de Hegel*'de A. Kojève, *La Phenomenologie*'nin bir bölümünü yorumlarken, anlama yetisinin Hegel için bir cinayetle nasıl eşdeğer olduğunu son derece iyi bir şekilde gözler önüne serer.

şan ben ile seslendiğim varlık arasında ansızın meydana çıktığına dair bir uyarıdır: Bizi ayıran mesafe gibi aramızdadır o, ama bu mesafe aynı zamanda bizim ayrılmamızı da engeller zira her türlü anlaşma koşulunu içinde barındırır. Ulaşmak istediğim şeyi ele geçirme olanağını bana sadece ölüm tanır; sözcüklerde, onların anlamının tek olasılığıdır. Ölüm olmasaydı her şey anlamsızlığa ve hiçliğe yuvarlanırdı.

Bu durumdan çeşitli sonuçlar çıkar. Bende bulunan konuşma erkinin aynı zamanda benim varlığımın mevcudiyetsizliğine de bağlı olduğu açıktır. Kendimi adlandırmakla sanki kendi cenaze marşımı söylemiş gibi olurum: Kendimi kendimden ayırırım, artık kendi mevcudiyetim değilimdir, kendi gerçekliğim de; nesnel, kişisel özelliği olmayan bir mevcudiyet, adımın beni aşan mevcudiyetiyimdir, onun taşlaşmış kıpırtısızlığı ise benim için, boşluğun üzerine tüm ağırlığıyla çöken bir mezar taşının görevini görür. Konuştuğum zaman söylediğim şeyin varoluşunu yadsırım, ama aynı zamanda bunu söyleyen kişinin de varoluşunu yadsırım: Sözüm, varlığı onun yokluğu içinde ortaya çıkardığında, bu açığa vuruşla, onu yapan kişinin yokluğundan, kendinden uzaklaşma erkinden, kendi varlığından başkası olmaktan hareketle oluştuğunu doğrulamış olur. Bu yüzden de hakiki dilin başlayabilmesi için, bu dili taşıyacak hayatın kendi hiçliğini denemiş olması, "derinliklerde titremiş olması ve onda sabit ve değişmez ne varsa hepsinin yerinden oynamış olması" gerekir. Dil ancak boşlukla birlikte başlar; hiçbir tamlık, hiçbir kesinlik konuşmaz; konuşan kişi için temel bir şey eksiktir. Yadsıma dile bağlıdır. Başlarken bir şey söylemek için konuşmam ben, konuşmayı isteyen hiçtir, hiç konuşmaz, hiç varlığını sözde bulur, sözün varlığıysa hiçtir. Bu formül edebiyatın idealinin neden hiçbir şey söylememek, hiçbir şey söylememek için konuşmak olabildiğini açıklar. Bu gereksiz bir nihilizmin hülyası değildir. Dil anlamını varolana değil, varoluşun karşısında geri çekilmesine borçlu olduğunu fark eder ve bu geri çekilmeyle yetinmenin, yadsımaya kendi içinde ulaşmanın ve hiçten her şey yapmanın çekiciliğine kapılır. Eğer şeylerle ilgili olarak onların olmadıkları şey söylenerek onlardan söz ediliyorsa, o halde onlarla ilgili her şeyi söylemenin tek umudu hiçbir şey söylememektir.

Gerçekleşmesi güç bir umut bu doğal olarak. Gündelik dil bir kediye kedi der, sanki yaşayan kedi ile adı özdeşmişler gibi, sanki onu adlandırma olgusu sırf onun yokluğunu, onun olmadığı şeyi dikkate almaktan ibaret değilmiş gibi. Bununla birlikte dilin bir an için haklı olduğu bir nokta vardır ki bu da sözcüğün, işaret ettiği şeyin varoluşunu dışlasa da bu şeyin özüne dönüşmüş yokluğu vasıtasıyla yine onunla ilgili olmasıdır. Kediyi adlandırmak, denebilir ki, onu kedi-olmayan yapmaktır, var olmaktan çıkan, yaşayan kedi olmaktan çıkan bir kedi, ama bu onu bir köpek yapmak, hatta kö-

pek-olmayan yapmak demek değildir. Gündelik dil ile edebi dil arasındaki ilk fark budur. Birincisi –gündelik dil–, kedinin var olmayışı sözcüğe geçer geçmez kedinin kendisinin de kendi düşüncesi (varlığı) ve kendi anlamı olarak tam ve kesin bir şekilde dirildiğini varsayar: Sözcük onun varoluş düzleminde sahip olduğu tüm kesinliği varlık (düşünce) düzleminde ona geri verir. Hatta bu kesinlik çok daha büyüktür: Gerektiğinde şeyler dönüşebilir, oldukları şey olmaktan çıkabilirler, düşmanca bir tutum içinde, kullanılmaz, erişilmez olurlar; fakat bu şeylerin varlığı, düşüncesi değişmez: Düşünce kesindir, doğrudur, hatta sonsuzdur. O halde sözcüklere şeyleri bir yana bırakarak sahip çıkalım, onları bırakmayalım, onların hasta olduklarını düşünmeyelim. O zaman rahat ederiz.

Gündelik dilin hakkı vardır kuşkusuz, rahat olmanın bedeli budur. Edebi dil ise tedirginlikten oluşur, aynı zamanda da çelişkilerden. Pek istikrarlı ve pek sağlam bir konumda değildir. Bir yandan bir şeyde sadece onun anlamıyla, onun yokluğuyla ilgilenir ve anlama yetisinin sınırsız hareketine geneli içinde ulaşmayı isteyerek, bu yokluğa da mutlak surette bu yoklukta ve bu yokluk için ulaşmayı ister. Üstelik kedi sözcüğünün sadece kedinin varolmayışı değil, aynı zamanda *sözcüğe* dönüşmüş varolmayış olduğunu, yani son derece belirli ve nesnel bir gerçeklik olduğunu saptar. Bunda anlaşılması güç bir şey, hatta bir yalan olduğunu görür. Şey'in gerçekdışılığını dilin gerçekliğine oturttuğu için, görevini yerine getirmiş olduğunu nasıl umabilir? Anlama yetisinin sonsuz yokluğu, tek bir sözcüğün sınırlı ve kısıtlı varlığıyla bir bütün oluşturmayı nasıl kabul edebilir? Peki ya bizi buna ikna etmeye çalışan gündelik dil yanılmış olamaz mı? Nitekim yanılır, bizi de yanıltır. Söz, içinde barındırdığı hakikatin altından kalkamaz. Bir sözcüğü dinleme zahmetine katlanalım: Sözcüğün içinde hiçlik mücadele eder ve çalışır, dur durak bilmeden kazıp çabalayarak bir çıkış arar, onu içine hapseden şeyi hiç kılar – sonsuz tedirginlik, biçimi ve adı olmayan uyanıklıktır o. Bu hiçliği sözcüğün sınırları içinde ve onun çeşitli anlamları altında tutan mühür kopmuştur artık; giriş başka adlara açılmıştır, daha az sabit, henüz belirsiz adlara, olumsuz özün vahşi özgürlüğüyle daha fazla uzlaşacak güçte adlara; değişken bütünlükler, cümlenin öğeleri değil de onların hareketi, hiçbir yere varmayan "sözcük oyunları"nın bitmek bilmeyen anlam kayması. Böylece doğrudan şey'i değil, şey'in olmadığı şeyi gösteren imge, kedi yerine köpekten söz eden imge doğar. Böylece, hareket halindeki bütün dili, varlıktan yoksun tek bir şey'in tedirgin istemini yerine getirmeye çağıran bu kovalamaca başlar, o şey ise her sözcük arasında gidip geldikten sonra, hepsini birden kavramaya çalışır, hepsini birden yadsıyabilsin diye, sözcükler ne doldurabildikleri ne temsil edebildikleri boşluğun içinde boğulurken o boşluğu ifade edebilsinler diye.

Eğer edebiyat bu kadarla kalsaydı garip ve içinden çıkılması güç bir görevi olurdu. Fakat bu kadarla kalmaz. Hegel'in sözünü ettiği o cinayet olacak ilk adı hatırlar. "Yaşayan varlık", sözcük tarafından varoluşunun dışına çağırılmış ve varlık olmuştur. *Lazar, veni foras*, karanlık ceset gerçekliğini asıl özünden çıkarmış, karşılığında ise ona ruhun hayatını vermiştir sadece. Dil, krallığının, açığa vurulmamışın mahremiyeti değil, gün ışığı olduğunu bilir; günün başlayabilmesi için, Hölderlin'in sezinlediği o Doğu olabilmesi için, öğle tatiline dönüşmüş ışık değil, onun sayesinde varlıkların dünyaya geldiği ve aydınlandığı o korkunç kuvvet olabilmesi için bir şeyin dışlanması gerektiğini bilir. Yadsıma, yadsıdığı şeyin gerçekliğiyle kendini gerçekleştirebilir ancak; dil, bu yadsımanın gerçekleşmesi olmaktan gurur duyar ve değer kazanır; peki ama başlangıçta yiten nedir? Dilin kaygısı, onun eksik olduğu yerde zorunlu olarak eksik olan şeydir. Onu adlandıramaz bile.

Tanrı'yı gören ölür. Sözün içinde söze hayat veren şey ölür; söz bu ölümün hayatıdır, söz "ölümü taşıyan ve ölümde varlığını sürdüren hayat"tır. Hayran olunacak bir güç. Ama orada bir şey vardı, artık yok. Bir şey yok oldu. Onu nasıl bulabilirim, *önce* olan şeye nasıl geri dönebilirim, tek yapabildiğim önce olan bu şeyi *sonra*ki şey haline getirmekten ibaretse eğer? Edebiyat dili kendinden önceki bu anın arayışıdır. Genelde ona varoluş adını verir; kediyi var olduğu haliyle ister, kaygan çakıl taşını *karar verilmiş şekliyle*, insanı değil onu, ve onda da insanın söylemek için reddettiği şeyi, sözün temeli olan ve sözün konuşmak için dışladığı şeyi, dipsiz derinliği, gün ışığına kavuşturulmuş Lazar'ı değil, mezardaki Lazar'ı, şimdiden kötü kokanı, Kötü olanı, kurtarılmış ve diriltilmiş Lazar'ı değil, yitmiş Lazar'ı. *Bir çiçek*, diyorum! Ama onun adını andığım yoklukta, onun bana verdiği imgeyi uzaklaştırdığım unutuş vasıtasıyla, bilinmeyen bir şey gibi kendi kendine ortaya çıkan bu ağır sözcüğün dibinde, ısrarla bu çiçeğin karanlığını çağırıyorum, içimden geçen ve içime çekmediğim bu kokuyu, içime işleyen ama görmediğim bu tozu, ışık değil iz olan bu rengi. Geri çevirdiğim şeye ulaşma umudum nerede bulunuyor o halde? Dilin maddiyatında, sözcüklerin de şeyler olduğu, bir doğa olduğu olgusunda, bana verilmiş olan ve anladığımdan daha fazlasını bana veren şeyde. Az önce sözcüklerin gerçekliği bir engel oluşturuyordu. Şimdi ise bu gerçeklik benim tek şansım. Ad varolmayışın geçici geçişi olmaktan çıkıp somut, yuvarlak bir cisim, yoğun bir varoluş kitlesi haline gelir; dil ondan başkası olmak istemediği o anlamı bırakarak kendini anlamsız kılmaya çalışır. Fiziksel olan her şey başrolü oynar: ritm, ağırlık, kütle, biçim, sonra üzerine yazılan kâğıt, mürekkebin izi, kitap. Evet, neyse ki dil bir şey'dir: yazılan şey'dir, bir ağaç kabuğu parçası, kayadan kopmuş bir kırıntı, toprağın gerçekliğinin varlığını sürdürdü-

ğü bir kil topakçığı. Sözcük ideal bir kuvvet olarak değil, karanlık bir güç olarak hareket eder; şeyleri zorlayan, onları kendi dışlarında *gerçekten* mevcut kılan büyülü bir söz olarak. O yeraltı ortamının bir unsuru, oradan henüz kopmuş bir parçadır: Artık bir ad değil, evrensel adsızlığın bir ânıdır; işlenmemiş, ham bir doğrulama, karanlığın dibinde karşı karşıya olmanın şaşkınlığıdır. Bundan dolayı da dil, oyununu, onu biçimlendiren insan olmaksızın kendi başına oynamak ister. Edebiyat artık yazara aldırmaz: Tıkır tıkır çalışan o ilham değildir artık, kendini doğrulayan yadsıma, dünyanın bütününün mutlak geleceği gibi dünyanın içinde yer alan o ideal değildir. Dünyanın ötesinde değildir, ama dünya da değildir. Şeylerin *dünya* var olmadan önceki mevcudiyeti, dünya yok olduktan sonra da kalmakta diretmeleridir, her şey silinip gittiğinde varlığını sürdüren şeyin inatçılığı ve hiçbir şey olmadığında da meydana çıkan şeyin sersemliğidir. Bu yüzden de aydınlatan ve karar veren bilinçle bir değildir; o *benim ben'siz* bilincimdir, mineral maddelerin ışın saçan edilgenliği, uyuşukluğun dibindeki bilinçliliktir. O, gece değildir; gecenin saplantısıdır; gece değil, gecenin bilincidir, kendini yakalamak için hep uyanık kalan ve bu yüzden de durmadan dağılıp yok olan bilinci. Gün değildir, günün ışığa dönüşmek için reddetmiş olduğu tarafıdır. Ölüm de değildir, zira onda varlıksız varoluş kendini gösterir, varoluşun altında acımasız bir doğrulama gibi duran, başsız ve sonsuz varoluş, ölmenin olanaksızlığı olarak ölüm.

Edebiyat kendini bir şeyi açığa vurmanın güçsüzlüğü haline getirerek, açığa vuruşun ortadan kaldırdığı şeyin açığa vuruluşu olmak ister. Trajik bir çaba. Şöyle der: Artık bir şeyi temsil etmiyorum, o şeyim; artık bir şey anlamına gelmiyorum, gösteriyorum. Fakat bir şey olma isteği, taş kesilmiş sözcüklerin içine gömülmek demek olan bu reddediş, bu kader, ve nihayet, kimsenin kullanmadığı dile, hiçbir yazarın yazmadığı yazıya, ben'den yoksun bir bilincin ışığına dönüşerek, kendi içine kaçmak için, göründüğü gerçeğin ardına saklanmak için harcadığı bu anlamsız çaba haline gelmesi, bütün bunlar ortaya koyduğu ve gösterdiği şeydir artık. Taş kadar dilsiz, bu taşın gerisine kapatılmış ceset kadar edilgen olacağı zaman, tek söz etmeme kararı hâlâ taşın üzerinde okunabilecek ve bu sahte ölüyü uyandırmaya yetecektir.

Edebiyat kendi sonuna varmak için kendi kendini aşamayacağını öğrenir. Kaçıp gider, kendine ihanet etmez. Kendisinin, yok olan şeyi sürekli olarak ortaya çıkaran o hareket olduğunu bilir. Adlandırdığı zaman, belirttiği şey ortadan kalkar; ama ortadan kalkan şey varlığını sürdürür, şey ise (sözcük olan varlıkta) bir tehditten ziyade bir sığınak bulur. Adlandırmayı reddettiği zaman, adı anlamı kapalı bir şey, anlamı olmayan bir şey, temel anlaşılmazlığın tanığı haline getirdiği zaman, yok olan şey –adın anlamı–

iyiden iyiye ortadan kalkar, ama onun yerine ortaya genel anlam çıkar; sözcüğün içine varoluşun kapalılığının ifadesi olarak yerleşmiş anlamsızlığın anlamı; öyle ki sözcüklerin kesin anlamı yitip gitmiş olsa da, bir anlam ifade etmenin olasılığı, bir anlam vermenin boş erki ancak o zaman ortaya çıkar – kişisel özelliği olmayan olağandışı ışık.

Edebiyat günü yadsıyarak, günü kaçınılmazlık olarak yeniden kurar: geceyi olumlayarak, geceyi gecenin olanaksızlığı olarak görür. Keşfi budur. Gün, dünyanın ışığı olduğu zaman, bize gösterdiği şeyi bizim için anlaşılır kılar: O kavrama, yaşama gücüdür, her sorunun "içinde bulunan" cevaptır. Ama günden bir açıklama isteyecek olursak, günden önce, günün altında ne olduğunu öğrenmek için onu itip uzaklaştıracak noktaya varırsak, o zaman onun zaten mevcut olduğunu, günden önce olan şeyin yine gün olduğunu görürüz, ama ortaya çıkarma gücü olarak değil de yok olma güçsüzlüğü olarak, aydınlatıcı özgürlük olarak değil de karanlık zorunluluk olarak. O halde günden önce olan şeyin, gün öncesi varoluşun niteliği günün karanlık yüzüdür, bu karanlık yüz ise onun başlangıcının ortaya çıkmamış gizi değil, onun kaçınılmaz mevcudiyetidir, "Gün yoktur" ile "Gün zaten vardır"ın birbirine karışmasıdır, henüz ortaya çıkmamış olduğu anla çakışan ortaya çıkışıdır. Gün, günün akışı içinde, bizim şeylerden kaçmamıza olanak verir, bizim onları anlamamızı sağlar ve onları anlamamızı sağlarken de onları saydam ve âdeta hiç kılar – ama günden kaçılamaz: Orada özgürüzdür, ne var ki o kaçınılmaz olandır, kaçınılmazlık olarak gün ise günden önce olan şeyin varlığı, konuşmak ve anlamak için ona sırt çevirmemiz gereken varoluştur.

Belli bir bakış açısına göre edebiyat yüzünü iki ayrı yöne dönmüştür. Edebiyatın bir yüzü, şeyleri kendilerinden ayıran ve tanınmaları, tabi olmaları, iletilmeleri için ortadan kaldıran yadsıma hareketine dönüktür. Bu yadsıma hareketini bölük pörçük ve birbirini izleyen neticeleriyle kabul etmekle yetinmez: Onu kendi içinde ele geçirmek ister, neticelerine ise bütünlükleri içinde ulaşmak ister. Yadsımanın her şeyin üstesinden gelmiş olduğu varsayılırsa, gerçek şeyler, tek tek ele alındıklarında, hepsi de birlikte oluşturdukları o gerçekdışı bütüne, bir bütün olarak onların anlamı olan dünyaya atıfta bulunurlar. Edebiyatın benimsediği bakış açısı da budur; şeylere, henüz *düşsel* olan o bütün açısından, eğer yadsıma gerçekleşebilseydi onların *gerçekten* oluşturacakları o bütün açısından bakar. Bunun sonucunda gerçekdışılık doğar, onun avı olan gölge. Sözcüklerden sakınmasının, yadsıma hareketini dilin kendisine uygulama ve dili bütün halinde, her bir dil öğesinin hiç olacağı bir bütün halinde gerçekleştirerek onu da tüketme ihtiyacı duymasının nedeni budur.

Ama bir de ikinci yüzü vardır. Bu açıdan edebiyat, şeylerin gerçekliği-

nin, onların bilinmeyen, özgür ve sessiz varoluşlarının kaygısıdır; onların masumiyeti ve engellenmiş mevcudiyetidir, açığa vuruşa başkaldıran varlık, dışarıda vuku bulmak istemeyen şeyin meydan okumasıdır. Bu şekliyle karanlığa, amaçsız tutkuya, haksız şiddete, dünyadaki, dünyaya gelmeyi reddedişi sürdüren her şeye yakınlık duyar. Yine bu şekliyle dilin gerçekliğiyle birlik olur, onu sınırları olmayan bir madde, biçimi olmayan bir içerik, hiçbir şey söylemeyen, hiçbir şeyi açığa vurmayan ve bir şey demeyi reddetmekle, bu yolla, geceden geldiğini ve geceye döndüğünü haber vermekle yetinen kaprisli ve kişisel özelliği olmayan bir kuvvet haline getirir. Bu başkalaşım kendi içinde başarısızlığa uğramış değildir. Sözcüklerin dönüştüğü doğrudur. Artık gölge, toprak *anlamına* gelmezler, artık gölgenin ve toprağın yokluğunu; gölgenin anlamı, açıklığı, toprağın saydamlığı olan yokluğu temsil etmezler: Cevapları ışık geçirmezliktir; sözleri kendi üzerlerine kapanan kanatların sürtünmesidir; maddesel ağırlık kendisini onlarda, bütün anlamını yitiren hecesel bir yığının boğucu yoğunluğuyla gösterir. Başkalaşım gerçekleşmiştir. Ancak bu başkalaşımda, sözcükleri sağlamlaştıran, taşlaştıran ve uyuşturan değişikliğin ötesinde, onları aydınlatan bu başkalaşımın anlamı ile kendilerinin şey olarak ortaya çıkışlarından, veyahut da, eğer ortaya çıkarlarsa, müphem, belirsiz, kavranılmaz, hiçbir şeyin görünmediği varoluş –görünmeyen derinliğin içi– olarak ortaya çıkışlarından edindikleri anlam belirir. Edebiyat sözcüklerin anlamının üstesinden gelmiştir, ama anlamları dışında ele alınan sözcüklerde bulduğu şey, şey'e dönüşmüş anlam olmuştur. Bu, koşullarından kopmuş, anlarından ayrılmış, boş bir erk gibi başıboş dolaşan, bir işe yaramayan, erksiz erk, var olmaktan çıkmanın salt güçsüzlüğü olan, ama bu yüzden de belirsiz ve anlamdan yoksun varoluşun belirlenişi olarak ortaya çıkan anlamdır. Bu çabasında edebiyat, dışarıda bırakmak istediği şeyi içeride bulmakla yetinmez. Zira içerisi olarak bulduğu şey, bir zamanlar çıkışken artık çıkmanın olanaksızlığına dönüşmüş dışarısıdır; ve varoluşun karanlığı olarak bulduğu şey ise, anlamın açıklayıcı ve yaratıcı ışığıyken, anlamamazlık edilemeyen şeyin yıpratıcılığına ve ilkesi, başlangıcı olmayan, açıklaması yapılamayan bir temel nedenin boğucu saplantısına dönüşmüş olan günün varlığıdır. Edebiyat, bilincin bilincini yitirme güçsüzlüğünde; bilincin yok olarak, bir ben'in şaşmazlığından koparak, bilinçsizliğin ötesinde, kişisel özelliği olmayan bir kendiliğindenlik içinde kendini yeniden oluşturduğu o harekette, bilince kendi varlığını keşfettiren bu deneyimdir, gözü dönmüş, bir şey bilmeyen, kimsenin bilmediği ve bilgisizliğin onu bakışa dönüşmüş kendi gölgesi olarak hep arkasında bulduğu bir bilginin hırsıdır.

Bu durumda dil, ulaşmayı hedeflediği sessizlik yerine, sözlerin bitmez tükenmez yinelenişi haline gelmekle suçlanabilir. Ayrıca, varoluşta yitip

gitmek istediği halde, edebiyatın genelgeçer kalıplarına saplandığı için eleştirilebilir. Doğrudur. Ne var ki içeriksiz sözcüklerin sonu gelmeyen bu yinelenişi, sözün muazzam bir sözcük talanı arasındaki bu sürekliliği sessizliğin asıl niteliğidir; dilsizliğe varana dek konuşan, sözlerden yoksun söz, sessizliğin ortasında mütemadiyen konuşan yankı olan sessizliğin. Aynı şekilde edebiyat da, kör bir gözü açıklık olup, kendinden kaçmak isterken kendi saplantısına gittikçe daha fazla saplanan edebiyat da, varoluş saplantısının tek ifadesidir – eğer varoluş varoluştan çıkmanın olanaksızlığı ise, daima varlığa fırlatılan varlık, dipsiz derinliğin dibinde olan şey, uçurumun temeli olan uçurum, çaresi olmayan şeyin çaresi ise. [4]

Edebiyat bu iki taraf arasında gidip gelir. Zorluk şuradadır ki, bu taraflar uzlaşmaz gibi görünseler de, sonuçta ne farklı eserlere ne de farklı hedeflere varırlar, bir tarafı izlediğini iddia eden sanat da çoktan diğer taraftadır. Birinci taraf anlamlı düzyazının bulunduğu taraftır. Amaç şeyleri, onları anlamlarıyla belirten bir dille ifade etmektir. Herkes böyle konuşur; birçoğu konuşulduğu gibi yazar. Ama öyle bir an gelir ki sanat, dilin bu yanını terk etmeden, gündelik sözün dürüst olmadığını fark edip ondan uzaklaşır. Onda eleştirdiği nedir? Anlamdan yoksun oluşu, der; her sözcükte bir şey'in onu belirleyen yokluk vasıtasıyla mükemmel surette mevcut olduğuna inanmak ona çılgınlık gibi gelir, bunun üzerine o da bu yokluğun kavranıldığı ve anlama yetisinin kendi sonsuz hareketi içinde temsil edildiği bir dil arayışına koyulur. Bu tutumu yeniden ele almayalım, daha önce uzun uzun betimlemiştik. Fakat böyle bir sanat hakkında ne denebilir? Katışıksız bir biçim arayışı, boş sözcüklerin nafile kaygısı olduğu mu? Tam tersine: Tek amacı hakiki anlama ulaşmaktır; bu anlamı hakikate dönüştüren hareketi sürdürmekten başka bir şeyle ilgilenmez. Doğrusu, onu sadece sahte anlamla ayakta duran herhangi bir gündelik düzyazıdan daha anlamlı olarak görmek gerekir: O bize dünyayı gösterir, orada eksiksiz varlığı keşfetmeyi bize öğretir, dünyada ve dünya için çalışan olumsuzluktur. Etkin, yaşayan ve örnek bir açıklık sergileyen sanat olarak ona hayran olmamak mümkün mü? Kuşkusuz değil. Ama o zaman bunun ustası olan Mallarme'yi de o şekilde değerlendirmek gerekir.

Mallarme aynı zamanda diğer taraftadır da. Genel olarak orada şair olarak adlandırılanlar bir arada bulunur. Neden? Çünkü onlar dilin gerçekliğiyle ilgilenirler, çünkü dünyayla değil, dünya olmasaydı şeylerle varlıkla-

4. *De l'existence à l'existant* adlı kitabında Emmanuel Levinas, her varlıktan önce gelen varlığın, yokoluşun içinde önceden mevcut olan varlığın, yokluğun dibindeyken varlığın kaçınılmazlığı olarak yine varlığa dönen varlığın, varoluş olarak hiçliğin bu adsız ve kişisel özelliği olmayan akışını *var* adı altında "gün ışığına" çıkarmıştır: Bir şey olmadığında varlık *vardır*. *Deucalion I*'e de bakınız.

rın ne olacaklarıyla ilgilenirler; çünkü kendilerini edebiyata teslim ederler, kişisel özelliği olmayan, tek isteği kendi içine gömülüp orada boğulmak olan bir güce teslim olur gibi. Eğer şiir buysa, en azından onun neden tarihten –dış çizgisinde durup garip bir böcek sesi çıkardığı tarihten– el ayak çekmek zorunda olduğunu öğrenmiş oluruz; ayrıca edebiyatın bu yanından aşağı kendini uçuruma bırakan hiçbir eserin düzyazı olarak adlandırılamayacağını da öğrenmiş oluruz. Peki ama nedir? Herkes edebiyatın bölünemeyeceğini ve orada kendine kesin bir yer seçmenin, tam da olunmak istenen yerde olunduğuna kendini inandırmanın, kendini karmaşaların en büyüğüyle karşı karşıya bırakmak olduğunu düşünür, zira edebiyat, sinsice, çoktan sizi bir taraftan diğerine geçirmiş, sizi olmadığınız şeye dönüştürmüştür. Hainliği burada yatar, hilekâr hakikati de öyle. Bir romancı en saydam, en açık düzyazıyla yazar, karşılaşabileceğimiz türden insanları ve bizim yaptığımız hareketleri betimler; amacının, insani bir dünyanın gerçekliğini Flaubert tarzında dile getirmek olduğunu söyler. Ne ki, sonuçta, eserinin tek konusu nedir? Dünyadan yoksun varoluşun dehşeti; var olmaktan çıkan şeyin onun sayesinde var olmayı sürdürdüğü, unutulan şeyin hâlâ bellekle hesabını kapatmadığı, ölen şeyin ölmenin olanaksızlığıyla karşılaştığı, öteye ulaşmak isteyen şeyin daima beride olduğu süreç. Bu *süreç* kaçınılmazlığa dönüşmüş gündür, ışığı uyanıklığın bilinçliliği değil, uyku yokluğunun uyuşukluğu olan bilinçtir, varlıksız varoluştur – tıpkı şiirin, onu reddeden sözcüklerin anlamının ardında yakalamayı istediği varoluş gibi.

Yazmaktan çok gözlemleyen bir adamı ele alalım: Bir çam ormanında gezinir, bir yabanarısını seyreder, yerden bir taş alır. O bir tür bilgedir, ancak bilge bildiği şey karşısında, bazen de bilmek istediği şey karşısında silinir, o insanların hesabına öğrenen adamdır: O nesnelerin tarafına geçmiştir, kâh sudur, kâh kaygan bir çakıl taşı, bir ağaçtır; gözlemlediği zaman da şeylerin hesabına gözlemler, betimlediğinde şeyin kendisidir betimlenen. Ne ki bu dönüşümün şaşırtıcı özelliği budur işte, zira bir ağaç olmak, kuşkusuz böyle bir şey olabilir, ve onu konuşturmak, bunu başaramayacak yazar var mıdır? Ama Francis Ponge'un ağacı Francis Ponge'u gözlemlemiş olan ve kendini Ponge'un onu betimleyebileceğini düşündüğü gibi betimleyen bir ağaçtır. Garip betimlemeler. Bazı nitelikleriyle son derece insani gözükürler: Çünkü ağaç sadece bildikleri şeyden söz eden insanların zaafını bilir; fakat renkli insan dünyasından ödünç alınmış bütün bu metaforlar, imge oluşturan bu imgeler, gerçekte, şeylerin insanı nasıl gördüklerini, kozmik hayatla ve tohumların gücüyle canlanmış insani bir sözün ayrıksılığını gösterirler; o yüzden de bu imgelerin, kimi nesnel kavramların yanına –zira ağaç, bilimin iki dünya arasında bir anlaşma zemini olduğunu bilir–, toprağın dibinden gelmiş anılar, başkalaşım yolundaki ifadeler, açık anlamları-

nın altına bitkisel büyümenin yoğun akışkanlığının sızdığı sözcükler kayıverirler. Son derece anlamlı bir düzyazının eseri olan bu betimlemeleri anladığına inanmayan var mıdır? Onları edebiyatın anlaşılır ve insani yanından saymayan var mıdır? Oysa ki onlar dünyaya değil, dünyanın alt tarafına aittirler; biçimin değil, biçimsizliğin belirtisidirler ve sadece onların anlamını kavramayan kişi için açık seçiktirler; Dodona ağacının –bu da bir ağaçtır– kapalı olan ama bir anlam gizleyen kehanet yüklü sözlerinin aksine: bunlarsa anlam yokluklarını gizledikleri için açık seçiktirler. Aslında Ponge'un betimlemeleri dünya tamamlandıktan, tarih sona erdirildikten, doğa neredeyse insanileştirildikten sonra sözün şey'in karşısına çıktığı ve şey'in konuşmayı öğrendiği varsayılan anda başlar. Ponge henüz dilsiz olan varoluşla, varoluşu öldürdüğü bilinen sözün dünyanın bittiği yerde karşı karşıya geldikleri o dokunaklı ânı yakalar. Dilsizliğin derinliğinde, tufan öncesinden gelen bir dilin çabasını işitir, kavramın anlaşılır sözünde ise unsurların derin çalışmasını görür. Böylece, usul usul söze doğru yükselen şeyle, günden önceki varoluşu değil, günden sonraki varoluşu, dünyanın sonunun dünyasını dile getirerek usul usul yere doğru inen sözün arasını bulan iradeye dönüşür.

Bir eserde sözcüklerin anlamlarından daha kuvvetli oldukları ve anlamın da sözcükten daha somut olduğu an nerede başlar? Lautreamont'un düzyazısı düzyazı olarak adlandırılmaktan ne zaman çıkar? Her cümle anlaşılır değil midir? Her cümle dizisi mantıklı değil midir? Ya sözcükler söylemek istedikleri şeyi söylemiyorlar mıdır? Bu düzen karmaşasında, bu anlaşılırlık labirentinde anlam hangi anda yolunu yitirir, usavurma hangi dönemeçte artık "izleyemez" olduğunu, tıpkı kendine benzeyen, onda kendini gördüğünü sandığı bir şeyin kendi yerine devam ettiğini, ilerlediğini, sonuca vardığını fark eder, ta ki uyanıp da, kendi yerini alan o başkasını keşfedinceye kadar? Ama davetsiz misafiri ele vermek için geri döner dönmez yanılsama dağılır, bulduğu kendisidir, düzyazı yine düzyazı olur, öyle ki o da daha uzağa gider ve yine kaybolur, böylece kendi yerine tiksindirici bir maddi tözün geçmesine seyirci kalır; tıpkı yürüyen bir merdivene, kendine açılan bir koridora benzer bir şey, yanılmazlığı akıl yürüten herkesi dışlayan akıl, "şeylerin mantığı"na dönüşmüş mantık. O halde eser neredadir? Tek tek her an, konuşulan güzel bir dilin anlaşılırlığına sahiptir, ama bütünü ise yenen ve yiyen, yutan, kendi içine gömülen ve hiçbir şeye dönüşmek için nafile bir çabayla kendini yeniden oluşturan bir şeyin ışık geçirmez anlamına sahiptir.

Lautreamont hakiki bir düzyazıcı değil midir? Ya Sade'ın tarzı, düzyazı değilse nedir? Peki kim ondan daha açık seçik bir şekilde yazar? Kim, şiirden nasibini almamış bir yüzyılda yetişmiş olup da, kapalılık peşinde olan

bir edebiyatın kaygılarını daha çok görmezden gelir? Bununla birlikte hangi eserde bu denli kişisellikten uzak, bu denli insani olmayan bir ses, "muazzam ve akıldan çıkmayan mırıltı" (der Jean Paulhan) işitilir? Ama bu küçük bir kusurdur! Kısa ve özlü yazamayan bir yazarın zaafı! Kuşkusuz vahim bir kusur: Bunu onun yüzüne ilk vuran da edebiyat olur. Fakat bir yanıyla kınadığı şey, başka bir yanıyla değer kazanır; eser adına suçladığı şeye, deneyim olarak hayranlık duyar; okunmaz gibi görünen şey, yazılmayı hak eden tek şey gibi görünür. Bunun sonunda ise şan vardır; daha uzakta ise unutuluş; daha uzakta ise ölü bir kültürün bağrında anonim olarak yaşayakalma; daha uzakta ise temel sonsuzlukta varlığını sürdürme. Son nerededir? Dilin umudu olan o ölüm nerededir? Ne var ki dil *ölümü taşıyan ve ölümde varlığını sürdüren hayattır.*

Edebiyat, onun bütün muğlaklıklarını anlaşılır kılan harekete indirgenmek istenirse, dil oradadır: Edebiyat, ortak söz gibi, anlamayı sağlayan tek şey olan *son* ile *başlar.* Konuşabilmek için ölümü görmemiz, onun arkamızda olduğunu görmemiz gerekir. Konuştuğumuz zaman bir mezara yaslanmış oluruz, bu mezarın boşluğu ise dilin hakikatini oluşturur, ama aynı zamanda boşluk gerçekliktir ve ölüm de varlık olur. Varlık vardır –yani mantıklı ve dile getirilebilir bir hakikat– ve bir dünya vardır, çünkü şeyleri ortadan kaldırabilir ve varoluşu askıya alabiliriz. Varlık vardır çünkü hiçlik vardır, diyebilmemizin nedeni de budur: Ölüm insanın olanağıdır, onun şansıdır, tamamlanmış bir dünyanın geleceği onun vasıtasıyla bize kalır; ölüm insanların en büyük umududur, onların insan olmalarının tek umududur. Onları asıl kaygılandıran şeyin varoluş olması bu yüzdendir, Emmanuel Levinas'ın göstermiş olduğu gibi[5]; varoluş onları korkutur, ona bir son verebilecek ölüm yüzünden değil, ölümü dışladığı için, ölümün altında bile hâlâ orada olduğu için, yokluğun dibindeki mevcudiyet, üzerinde bütün günlerin doğup battığı merhametsiz gün olduğu için. Ya ölmek, tasamız budur kuşkusuz. Ama neden? Biz ölünce hem dünyayı hem ölümü terk ederiz de ondan. Son saatin paradoksu budur. Ölüm bizimle birlikte dünyada çalışır; doğayı insanlaştıran, varoluşu varlık mertebesine yükselten güç olarak ölüm içimizdedir, en insani parçamız gibi; ölüm sadece dünyada ölümdür, insan onu insan olduğu için tanır sadece, insan olması da ileride ölüm olacağındandır. Ama ölmek dünyayı parçalamaktır; insanı yitirmektir, varlığı yok etmektir; o halde ölümü de yitirmektir, ondaki onu ölüm yapan şeyi ve

5. "Varlık karşısında duyulan kaygı", diye yazar, "–varlığın uyandırdığı dehşet– ölüm karşısında duyulan kaygı kadar köklü değil midir? Var olma korkusu varlıktan duyulan korku kadar köklü değil midir? Hatta daha köklüdür, zira ikincisinin farkına birincisi vasıtasıyla varılabilir." (*De l'existence à l'existant*)

onu benim için ölüm yapan şeyi yitirmektir. Yaşadığım sürece ölümlü bir insanımdır, ama öldüğüm zaman bir insan olmaktan çıkacağımdan, ölümlü olmaktan da çıkarım, artık ölemem, gelişini haber veren ölüm bende nefret uyandırır, çünkü onu olduğu haliyle görürüm: Ölüm olarak değil, ölmenin olanaksızlığı olarak.

Kimi dinler ölümün olanaksızlığını ölümsüzlüğe dönüştürmüşlerdir. Yani "Bir insan olmaktan çıkıyorum" anlamına gelen olguyu "insanileştirmeyi" denemişlerdir. Oysa ki ölümü olanaksız kılan bunun tam aksi hareketidir: Ölüm vasıtasıyla ben ölümlü olmanın avantajını yitiririm, çünkü insan olmanın olanağını yitiririm; ölümün ötesinde insan olmanın ancak şöyle garip bir anlamı olabilir: Ölüme rağmen daima ölmeye muktedir olmak, onunla birlikte hiçbir şey olmamış gibi devam etmek, ufuk çizgisi ve aynı umut olarak, "hiçbir şey olmamış gibi devam edin"den başka çıkış yolu olmayan ölüm olarak, vs. Diğer dinler bunu yeniden doğuşun laneti olarak adlandırmışlardır: İnsan ölür, ama tam, iyi yaşamadığı için tam olarak ölmez, yeniden yaşamaya mahkûm edilir, ve tam olarak insan olana kadar yeniden yaşar, ölürken de mutlu bir insan olur: hakikaten ölmüş bir insan. Bu izlek Kafka'ya Kabala ve doğu geleneklerinden miras kalmıştır. İnsan gecenin içine girer, ama gecenin sonu uyanışa varır, o da birden böceğe dönüşür. Yahut da insan ölür, ama gerçekte yaşamaktadır; şehirden şehire gider, nehirler tarafından sürüklenir, kimileri tanır onu, kimseler yardım etmez, eski ölümün hatası başucunda sınır; garip bir durumdur bu, ölmeyi unutmuştur. Bir başkası ise yaşadığını sanır, çünkü ölümünü unutmuştur, bir diğeri ise ölü olduğunu bildiği halde ölmek için nafile çabalar; ölüm ulaşılamayan o büyük şatodur, hayat ise yanlış bir çağrı üzerine terk edilen doğum yeriydi; artık mücadele etmekten, yani tam olarak ölmeye çalışmaktan başka yapılacak bir şey yoktur, ama mücadele etmek de yaşamaktır yine; ve hedefe yaklaştıran her şey hedefi erişilmez kılar.

Kafka bu izleği öteki dünya dramının dile getirilişi olarak işlememiştir, onun vasıtasıyla durumumuzun şimdiki gerçeğini kavramaya çalışmıştır. Edebiyatı sadece bu durumu betimlemek için değil, aynı zamanda bu duruma bir çıkış yolu bulmayı denemek için en iyi yol olarak görmüştür. Bu güzel bir övgüdür, ama hak edilmiş midir? Edebiyatta güçlü bir düzenbazlık olduğu, onun devamlı iki yanlı oynamasını sağlayarak böylece en dürüstlere kaybetmenin ama aynı zamanda da kazanmış olmanın aptalca umudunu veren gizemli bir kötü niyet olduğu doğrudur. Öncelikle edebiyat da dünyanın egemenliği için çalışır; uygarlık ve kültürdür. Bu niteliğiyle iki karşıt hareketi birleştirmiş olur. Yadsımadır, zira şeylerin insani olmayan, belirlenmiş olmayan yanını hiçliğe iter, onları tanımlar, onları tamamlar ve bu anlamda o hakikaten de dünyada ölümün eseridir. Ama aynı zamanda, şey-

leri kendi varoluşları içinde yadsıdıktan sonra onları kendi varlıkları içinde korur: Şeylerin bir anlamı olmasını sağlar, işbaşındaki ölüm olan yadsıma aynı zamanda da anlamın egemenliği, eyleme geçirilmiş anlama yetisidir. Üstelik edebiyatın bir ayrıcalığı vardır: Gündelik zamanla mekânı aşıp dünyanın dış çizgisine ve âdeta zamanın sonuna yerleşir, ve bulunduğu yerden şeylerden söz edip insanlarla meşgul olur. Bu yeni güçle yüksek bir yetki kazanmış gibidir. Her âna parçası olduğu bütünü göstererek, onun, olmadığı bu bütünün bilincine varmasına ve bir başka bütünün ânı olacak âna dönüşmesine yardım eder: Bu böyle sürüp gider, bu bakımdan edebiyatın tarihi oluşturan büyük bir etken olduğu söylenebilir. Ama bunda bir sakınca vardır: Temsil ettiği bu bütün salt bir düşünce değildir, çünkü soyut olarak tasarlanmamış, *gerçekleştirilmiştir*, fakat nesnel bir şekilde gerçekleştirilmemiştir, zira onda gerçek olan şey bütün değil, kendisi de tarihe gömülmüş özel bir eserin özel dilidir; üstelik bütün, kendini gerçek olarak değil düş ürünü olarak gösterir, yani tam da bütün olarak: Dünyanın görüngesi, dünyanın bütünlüğü içinde görülebileceği o *düşsel* noktanın ele geçirilmesidir; demek ki, dilin kendi gerçekliğinden hareketle gerçekdışı bir şekilde gerçekleşen bir dünyanın görünüşü söz konusudur. Peki bundan ne sonuç çıkar? Dünyanın yapılması gereken bir iş olması bakımından, artık edebiyata ciddi bir yardım olarak değil, daha ziyade rahatsız edici bir şey olarak bakılmaktadır; gerçeklik olmadığına göre, hakiki bir çalışmanın neticesi değil, gerçekdışı kalan bir bakış açısının gerçekleşmesidir; hakiki her kültüre yabancıdır, zira kültür zaman içinde yavaş yavaş dönüşüme uğrayan insanın çalışmasıdır, hem zamanı hem de çalışmayı kapı dışarı eden düş ürünü bir dönüşümün dolaysız hazzı değil.

Tarihe kabul edilmeyen edebiyat, oyununu bir başka yerde oynar. Dünyada, dünyayı meydana getirmeye çalışarak gerçek anlamda olmayışının nedeni, varlıktan (anlaşılır gerçeklikten) yoksun oluşu yüzünden, henüz insani olmayan varoluşa ait olmasındandır. Evet, doğasında olmak ile olmamak, mevcudiyet ile yokluk, gerçeklik ile gerçekdışılık arasında garip bir kayma olduğunu kabul eder. Bir eser nedir? Gerçek sözcükler ve düşsel bir öykü, bir dünya ki orada olup biten her şey gerçeklikten ödünç alınmıştır ve bu dünya ulaşılmazdır; kendilerini canlı sanan kişiler, ama biz biliyoruz ki onların hayatı yaşamak değildir (bir düş ürünü olarak kalmaktır); öyleyse salt bir hiçlik mi? Ama kitap oradadır, dokunulabilir, sözcükler okunur, değiştirilemez; bir düşüncenin, ancak anlaşıldığı zaman var olan bir şeyin hiçliği mi? Ama düş ürünü yaratı anlaşılmaz, sayelerinde gerçekleştiği sözcüklerde yaşar ve onu okuyan veya yazan benim için o pek çok gerçek olaydan daha gerçektir, zira dilin tüm gerçekliği içine işlemiştir ve var olmayı sürdürmesiyle de hayatımın yerine geçer. Edebiyat bir şey yapmaz: Çünkü ne

varlık ne de hiçlik olan ve orada hiçbir şey yapmama umudunun kökten ortadan kalktığı bu varoluşun dibine dalmıştır. Ne açıklamadır ne de salt anlama yetisi, zira onda, açıklanamaz olan kendini gösterir. Dile getirmeden dile getirir, sözün yokluğunda mırıldanan şeye dilini sunarak. Böyle edebiyatın, varlığın reddettiği ve hiçbir kategoriye girmeyen varoluşun olağandışılığına bağlı olduğu görülür. Yazar ne yaşamasına ne de ölmesine izin veren kişisel özellikten uzak bir gücün kurbanı gibi hisseder kendini: Üstesinden gelemediği sorumsuzluk, onu hiçliğin kıyısında bekleyen bu ölüsüz ölümün ifadesine dönüşür; edebi ölümsüzlük, yaşayakalma olmayan bir yaşayakalmanın bulantısının, hiçbir şeye son vermeyen bir ölümün bulantısının, dünyanın –işlenmemiş varoluşun yıprattığı bir dünyanın– içine işlemesine neden olan hareketin kendisidir. Bir eser yazan yazar bu eserde kendini ortadan kaldırır ve kendini ortaya koyar. Eğer onu kendinden kurtulmak için yazdıysa, bu eserle kendine bağımlı olduğu ve kendini hatırladığı görülür, eğer onu kendini ortaya koymak ve onda yaşamak için yazıyorsa, yaptığı şeyin bir hiç olduğunu, en büyük eserin en anlamsız edim kadar değeri olmadığını ve bu eserin onu kendinin olmayan bir varoluşa ve hayat olmayan bir hayata mahkûm ettiğini görür. Veyahut da dilin derinliğinde, varlıkları adlarının hakikatine hazırlayan ölümün işleyişini duyduğu için yazmıştır: Bu hiçlik için çalışmış ve kendisi de çalışan bir hiçlik olmuştur. Ne ki eser boşluğu gerçekleştirince yaratılır, ölüme olan sadakatten doğan eser ise artık ölemez ve kendine öyküsü olmayan bir ölüm hazırlamak isteyen kişiye de ölümsüzlüğün gülünçlüğünden başka bir şey vermez.

O halde edebiyatın gücü nerededir? Dünyada çalışır gibi yapar, dünya ise onun çalışmasını değersiz veya tehlikeli bir oyun gibi görür. Varoluşun karanlığına doğru kendine bir yol açar, laneti kaldıracak "Bir daha asla"yı ise söylemeyi başaramaz. O halde kuvveti nerededir? Neden Kafka gibi bir insan, eğer yazgısını ıskalaması gerekiyor idiyse, kendisi için onu hakikaten ıskalamanın tek yolunun yazar olmak olduğunu düşünmüştü? Bu belki de çözülmesi olanaksız bir muammadır, ama eğer öyleyse o zaman giz, edebiyatın ayrım gözetmeden her bir ânına ve her bir neticesine eksi işareti veya artı işareti koyup onların niteliğini değiştirme hakkına sahip oluşundan kaynaklanır. Bu genel olarak muğlaklık sorununa bağlı olan garip bir haktır. Dünyada neden muğlaklık vardır? Muğlaklık kendi kendinin cevabıdır. Buna ancak, cevabı cevabın muğlaklığında bularak cevap verilir, muğlak cevap ise muğlaklık hakkında sorulan bir sorudur. Muğlaklığın baştan çıkarma yollarından biri de, kendisini açığa kavuşturmamız için bizde uyandırdığı arzudur, bu mücadele Kafka'nın sözünü ettiği kötülüğe karşı verilen ve sonu kötülükte biten mücadeleye benzer, "tıpkı, sonu yatakta biten kadınlarla olan mücadele gibi"

Edebiyat kendini muğlaklığa dönüştüren dildir. Gündelik dil ille de anlaşılır olmaz, söylediği şeyi söylemez her zaman, başvurduğu yollardan biri de yanlış anlamadır. Bu kaçınılmazdır, sözcüğü iki yüzlü bir ucube haline getirerek konuşuruz ancak, maddi mevcudiyet olan gerçeklik ile ideal yokluk olan anlam haline. Ne var ki gündelik dil iki anlamlılığı sınırlar. Yokluğu sıkıca bir mevcudiyetin içine hapseder, anlamaya, anlama yetisinin sonsuz hareketine *bir son* verir; anlama sınırlıdır, ama yanlış anlama da sınırlıdır. Edebiyatta muğlaklık, orada bulduğu kolaylıklarla kendi aşırılıklarına âdeta teslim olmuş gibidir, istismarlarının çokluğuyla da tükenmiştir. Onun kendi tuzaklarını ortaya çıkarması için gizli bir tuzak vardır sanki, edebiyat ise çekinmeden kendini ona teslim ederek onu dünyanın bakışının dışında ve dünyanın düşüncesinin dışında, hiçbir şeyi tehlikeye atmadan kendi kendini gerçekleştirdiği bir alanda tutmaya çalışır. Muğlaklık orada kendi kendisiyle boğuşur. Muğlak olabilen ve söylediğinden başka bir şeyi söyleyebilen sadece dilin her ânı değildir, dilin genel anlamı da belirsizdir, ifade mi ettiği yoksa temsil mi ettiği, bir şey mi olduğu yoksa o şey anlamına mı geldiği bilinmez; unutulmak için mi orada olduğu yoksa sadece kendisini görmeleri için mi kendisini unutturduğu; söylediği şeyin pek bir anlamı olmadığı için mi saydam olduğu yoksa bu şeyi doğru bir şekilde söylediği için mi açık olduğu, gereğinden fazla söylediği için mi kapalı olduğu, hiçbir şey söylemediği için mi ışık geçirmez olduğu bilinmez. Muğlaklık her yerdedir: Uyduruk görünüştedir – ama en havai olan şey bile ciddiyetin maskesi olabilir; onun ilgisizliğindedir – ama bu ilgisizliğin arkasında bulunan dünya güçleriyle onları tanımadan işbirliği yapar yahut da değerlerin mutlak niteliğini bu ilgisizlikte korur, ve bu değerler olmasaydı eylem dururdu veya ölümcül olurdu; o halde gerçekdışılığı, hem eylem ilkesi hem de bir şey yapma gücünden yoksunluktur: Tıpkı düş ürünü yaratının onda hem hakikat hem de hakikate aldırışsızlık olması gibi; tıpkı ahlaka bağlandığı takdirde ahlakının bozulması, ahlakı reddettiğinde daha da soysuzlaşması gibi; tıpkı hiçbir şey olmaması gibi, kendi sonu değilse eğer, ama kendi sonunu kendi içinde taşıyamaz, zira onun sonu yoktur, o kendi dışında sona erer, tarihte, vs.

Bütün bu lehteyken aleyhe dönmeler –ve bu sayfalarda değinilenler– çok çeşitli nedenlerle açıklanabilir kuşkusuz. Edebiyatın birbiriyle bağdaşmayan görevler edindiğini görmüştük. Yazardan okura, çalışmadan esere, birbirine karşıt anlardan geçtiğini ve kendini ancak çatışan bütün anların olumlanmasında tanıdığını görmüştük. Fakat tüm bu çelişkiler, bu düşmanca talepler, bu bölünmeler ve bu zıtlıklar, köken, tür ve anlam olarak birbirinden ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, hepsi de nihai bir muğlaklığa atıfta bulunurlar, bu muğlaklığın ise edebiyatı, ayrım gözetmeden hem anlam

hem de ifade değiştirebileceği oynak bir noktaya çekmek gibi garip bir etkisi vardır.

Bu nihai değişim eseri havada bırakır, öyle ki eser isterse olumlu veya olumsuz bir değer alabilir ve sanki, görünmez bir eksenin çevresinde görünmez bir şekilde dönüyormuşçasına, isterse olumlamaların ışığına veya yadsımaların ters ışığına girebilir, tarzı, türü, konusu bu köktenci biçim değişikliğinin farkına varmadan. Söz konusu olan ne sözcüklerin içeriği ne de biçimleridir. Kapalı, anlaşılır, şiirsel, düzyazısal, anlamsız, önemli, kaygan çakıl taşından söz eden, Tanrı'dan söz eden bir şey mevcuttur eserde, kendi niteliklerine bağımlı olmayan ve kendi içinde eseri baştan aşağı değiştirmekte olan bir şey. Her şey sanki edebiyatın ve dilin içinde, onları dönüştüren görünür kuvvetlerin ötesinde, hiçbir şeyi değiştirmeden her şeyi değiştirebilecek güçte olan bir değişkenlik noktası, özdeksel bir başkalaşım gücü saklıymış gibi gelişir. Bu değişkenlik, birliği çökertici bir kuvvetin yaptığı etki olarak görülebilir, zira en kuvvetli ve en kuvvet yüklü eser onun yüzünden talihsiz ve mahvolmuş bir eser haline gelebilir, fakat bu çökertme aynı zamanda kurmadır, onun sayesinde felaket ansızın umuda, yıkım da yıkılamaz olanın unsuruna dönüşür. Dilin derinliğinde, dili etkileyen anlamın ve bu dilin gerçekliğinin dışında, her an ortaya çıkması mümkün böylesi bir değişiklik nasıl olur da aynı zamanda bu anlamın ve bu gerçekliğin içinde olabilir? Sözcüğün anlamı, kendisiyle birlikte sözcüğün içine, sözcüğün kesin olarak ifade ettiği anlamı güvence altına alarak ve bu anlama zarar vermeden, sözcüğü bütünüyle değiştirebilecek ve sözcüğün maddi değerini değiştirebilecek güçte bir şey sokmuş olabilir mi? Sözün ta içinde hem dost hem düşman bir kuvvet, hem kurmak hem yıkmak için yapılmış bir silah, etkisini ifade edilen anlamın üzerinde değil arkasından gösteren bir silah gizlenmiş olabilir mi? Sözcüklerin anlamının bir anlamı olduğunu, bir yandan sözcüklerin anlamını belirlerken bir yandan da bu belirlemeyi evetle hayır arasında gidip gelen muğlak bir belirsizlikle kuşatan bir anlamı olduğunu mu varsaymalı?

Ne ki bir şey varsaymamız gerekmiyor: Sözcüklerin anlamının bu anlamını, sözcüğün kendi hakikatine yönelişi olduğu kadar, sözcüğün dilin gerçekliği vasıtasıyla varoluşun karanlık dibine geri dönüşü de olan bu anlamı, şey varlığa ve düşünceye dönüşebilsin diye onu yok eden, ortadan kaldıran bu yokluğu uzun uzun sorgulamıştık. O *ölümü taşıyan ve ölümde varlığını sürdüren bu hayat*tır, ölümdür, olumsuzun olağanüstü gücüdür, dahası özgürlüktür, varoluşun kendinden kopmasını ve anlamlı olmasını sağlayan özgürlük. Ne ki bu gücün, şeylerin anlaşılması için çalıştığı anda ve dilde de sözcüklerin kesin olarak tanımlanması için çalıştığında, kendini yine hep farklı bir olasılık olarak ortaya koymasını ve indirgenemez bir *çift anlamı*,

bir seçeneği sürdürmesini hiçbir şey engelleyemez, bu seçeneğin öğeleri ise onları karşıt kılarak özdeş kılan bir muğlaklıkta örtüşürler.

Bu gücü yadsıma veya gerçekdışılık veya ölüm olarak adlandırdığımızda, dilin derinlerinde çalışan ölüm, yadsıma, gerçekdışılık kimi kez dünyada hakikatin egemen olmasını, kendini meydana getiren kavranabilir varlığı, kendini oluşturan anlamı ifade ederler. Ama bunun hemen ardından gösterdikleri değişir: Anlam, anlamanın olağanüstülüğünü artık temsil etmez olur, aksine bizi ölümün hiçliğine yollar, kavranabilir varlık da varoluşun reddinden başka bir şey ifade etmez, mutlak hakikat kaygısı ise hakikaten bir şey yapmanın güçsüzlüğünü dile getirir. Veyahut ölüm, varlığı anlama yetisine varan uygarlaştırıcı güç olarak kendini gösterir. Ama sonu varlığa varan ölüm aynı zamanda anlamsız deliliği, kendinde ölümü ve varlığı bir araya getiren ve ne varlık ne de ölüm olan varoluşun lanetini simgeler. Ölüm varlığa varır: İnsanın umudu ve görevi budur, zira hiçlik bile dünyayı meydana getirmeye yardım eder, hiçlik çalışan ve anlayan insanda dünyanın yaratıcısıdır. Ölüm varlığa varır: İnsanı manevi olarak yaralayan şey, mutsuz yazgısının kökeni budur, zira ölüm insan vasıtasıyla varlığa ulaşır ve anlam insan vasıtasıyla hiçliğe dayanır; kendimizi var olmaktan yoksun bırakarak, ölümü *olanaklı* kılarak, ölümün hiçliğinden anladığımız şeyi çarpıtarak anlarız biz, öyle ki varlıktan çıktığımız takdirde ölüm olasılığının dışına düşeriz, çıkış yolu da her türlü çıkış yolunun yokoluşu haline gelir.

Henüz bilinmeyen bir mahkûmiyet ve henüz görünmeyen bir mutluluk gibi her sözün içinde bulunan bu başlangıçtaki çift anlamda edebiyat kökenini bulur, zira bu çift anlamın sözcüklerin anlamının ve değerinin ardından görünmek için seçtiği biçim edebiyattır ve sorduğu soru da edebiyatın sorduğu sorudur.

Çeviren: Sosi Dolanoğlu

Hafız

LEYLA ile MEKTUP,
ZARF ile MECNUN

–Ya Leyla!–

Mektubun Leyla'dan başka kimi var
ya Leyla'ya gider, ya Leyla'dan gelir
fakat ondan gelmeyen bir şey var:
akşam Leyla'dan gelmiyor sanırım, "Rindlerin
Akşamı"na Leyla'nın gelişini bir görseydiniz,
'Bir açık kuş, iki gölge arasından akıyor'
şarkısında Leyla'nın kanatlarını dinleseydiniz,
sanırım 'bu söylediğinizde bir yalnızlık var'
der ve bezmimize gelmediği geceler, bütün
geçmiş ve geçecek zamanlara, onun doldurduğu
akşamların sesini gönderirdiniz, eğer dünyanın
açık unutulmuş bir defter ve Leyla'nın
bir mektup olduğunu bilseydiniz! Çölün
yarısını yolda yarısını zamanda geçen
Mecnun bile iy'olurdu o vakit, şu sarmaşık
gibi tırmanan ısrar, şu ısrar gibi sırnaşık
arzu başka bir akşama sarılırdı Leyla
yerine, bu kadar çok açılmazdı arası
Leyla ile mektubun, kendinden çok başkasına
açılmazdı insan da, Mecnun zarf gibi atıp
kendini mektuba yol açmasaydı eğer!

Zarf gibi Mecnun şimdi içine aşk atıyor
ya Leyla mektup gibi puldan kanat takıyor
mektup başka çöle, zarf başka çöle
'Bir açık kuş, iki gölge arasından akıyor'.

İ Ç İ N E T Ü K Ü R Ü R Ü M

İskender Savaşır

Ateşli ve sert olmayı hakkeden Refah Partisi ve sanat tartışmasının ilk heyecanı yatıştıktan sonra, kullanılan ifade biçimlerini daha yakından gözden geçirmekte, belki yarar var. Melih Gökçek, genel olarak heykellere ya da hatta çıplak kadınlara karşı olduğunu söylemedi. Görmeyi ve başkalarının da görmesini istemediği çok daha özgül bir imge, bir suretti: Orgazm halinde olduğunu farzettiği bir kadın sureti...

Tepkisini de aynı derecede özgül ve ilginç bir deyişle ifade etti: "Karşıyım" demekle yetinmedi, "içine tüküreyim" dedi.

Gerek Melih Gökçek'in tepkisini besleyen duygusal enerjileri, gerekse bu tepkinin kimi İslamcı çevrelerden gördüğü yaygın desteği anlamak bakımından bu deyişin ifade ettiği "içine tükürmek" arzusu çok ilginç bir ipucu olabilir.

Ana kucağına, hatta daha geriye, içinden çıktığımız yuvaya geri dönme arzusu, yalnız erkeklerin değil, bütün insanların içinde, kimi zaman tamamen bilinçsiz bir şekilde, kimi zaman ifadesini sembolik dillerde bularak yaşayan bir arzudur. Bu sembolik dillerin arasında sanatı da sayabiliriz, dinlerin yitirilmiş ya da vaat edilen cennet imgesini de...

"İçine tüküreyim" de aynı arzudan payını almıştır. Bir şeyin içine tükürmek, dolaylı yollardan da olsa, onun içine girmektir. Ama bu örneğin de gösterdiği gibi, geriye, yuvaya dönüş arzusu her zaman bir barış ve bağışlayıcılık ahlakına kaynaklık etmez; saldırganlığın, aşağılamanın, hasedin diliyle de konuşabilir.

Neden?

Yuvaya dönüş arzusunun bütün insanlarda ortak olduğunu söylemiştik. Ama, tatmin edilmesi son kertede imkânsız olan bu arzunun taşınması ve yaşanması bakımından erkeklerle kadınlar farklılaşırlar. Çünkü erkeğin ana kucağından kopması, çok daha sancılı bir süreçtir. Çünkü o, annesi gibi ol-

* Bu yazı ve karikatür *Cumhuriyet* gazetesine yayınlanmak üzere verilmiş, ancak her ikisi de ayrı ayrı müstehcen olduğu gerekçesiyle yayınlanmamıştır.



mamak; ava çıkmak, savaşmak, devlet kurmak uğruna, ana kucağında keşfettiği, yaşadığı değer ve hazları inkâr etmek zorundadır. Tarihsel olarak dayatılan bu sorumluluğu üstlenmenin yegâne yolu, kimi zaman, bu değer ve hazları küçümsemek olabilir.

Tarihin erkek egemen bir tarih olduğunu söyler dururuz. Psikolojik bir boyuttan yoksun değildir bu egemenlik biçimi. Erkekler tarihi kurabilmek, örf ve ahlakı koruyabilmek, çocuklarını kendileri gibi kılabilmek uğruna, kendi varlıklarının kuruluşunda kadın cinselliğinin, kadının kendi bedeninden aldığı zevkin rolünü unutmak zorunda kaldılar: Zevk almadan sevişen kadınlar, bakire anneler, leylekler tarafından getirilen çocuklar...

Unutmaya çalıştılar çalışmasına ama yuvaya dönüş arzusu yine de erkeklerin yakasını bırakmadı. İşte bu noktada yine "içine tükürürüm" deyişine geri dönmüş oluyoruz. Yuvaya dönüş arzusunun imkânsızlığıyla yüzleşmeyen ama onu ikame edecek başarılarla da avunamadığı için güvensiz olmaya mahkûm kalan erkekliğin şiddeti... İçinden çıkılan yuvaya onun içine tükürerek girmek, ancak aşağılamak, tahrip etmek üzere yuvaya dönmek...

Son bir söz: Bugün modern insanın önünde başka bir imkân var. Yuvaya dönüş arzusunun tatmini imkânsız bir arzu olduğu gerçeğiyle yüzleşmek ve bu gerçeğin yol açtığı sızıyı yatıştırmanın en dolaysız, yanılsamasız yolunun, insanların birbirlerine o kayıp yuvayı çağrıştıran zevkler verdikleri ve bundan ötürü birbirlerine saygı ve şükran duydukları ilişkiler kurmak olduğunun bilincine varmak.

İyi niyetli dostlarımın arasında bugün bir İslamcı-laik kutuplaşmasından ürken ve bu yüzden neredeyse her mücadele biçimine karşı çıkan insanlar var. Mücadele bizi de öfke, haset ve saldırganlık zeminine çekme ihtimali barındırdığı ölçüde, bu çok yerinde bir uyarı. Ama ne kadar zor olursa olsun, bugün biz enerjisini bu can düşmanı duygulardan alan mücadele biçimleri bulmak durumundayız. Tarihsel olarak yeni ve bugün hâlâ küçük bir azınlığın ayrıcalığında olan bir imkândan söz ediyoruz. Ama azınlık da olsak, insanların kendi öksüzlüklerini, her zaman olduğu gibi başkaları aracılığıyla "kapattıkları" ama bundan ötürü o başkalarına kin ve haset değil şükran duydukları bir hayatı korumak uğruna mücadele etmeyi öğrenmeliyiz.

DEFTER

Sayı 22, Sonbahar 1994

