MURATHAN MUNGAN

Stüdyo Kayıtları

Murathan Mungan
Stüdyo Kayıtları

21 Nisan 1955 İstanbul doğumlu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü bitirdi. İlkin çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları ve şiirleriyle görünen yazarın ilk kitabı 1980'de yayımlanan *Mahmud ile Yezida*'dır. Daha çok şiirleri, hikâyeleri, roman ve oyunlarıyla tanınan Murathan Mungan aynı zamanda radyo oyunu, film senaryosu ve şarkı sözü yazdı. Çeşitli alanlara dağılmış yirmi yıllık çalışmalarından yaptığı özel bir seçmeyi *Murathan '95*'te topladı. Şiirlerinden yapılan seçmeler Kürtçeye çevrildi: *Li Rojhilatê Dilê Min* (Kalbimin Doğusunda) ve 2007'de yayımlanan *Balgifa Mar* (Yılan Yastığı). Dünya edebiyatından öyküleri bir araya getirdiği seçkiler hazırladı; çeşitli yazı ve denemelerini kitaplaştırdı. 2000 öncesinde çıkardığı tüm şiir kitaplarını içeren *13+1* toplamından sonra 2002 yılında ilk romanı *Yüksek Topuklar* yayımlandı. 2005 yılı için hazırlanmış özel bir basım olan *Elli Parça*, Mungan'ın ileride kitap olarak yayımlanacak çalışma dosyalarından farklı türlerde parçalar içeriyor. En son kitapları, şiir kitabı *Gelecek* (2010) ve edebiyat ağırlıklı kısa yazı ve notlarından oluşan *227 Sayfa* (2010). Metis Yayınları, yazarın kitaplaştırdığı bütün çalışmaları bir külliyat olarak yayımlamaktadır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Edebiyat
STÜDYO KAYITLARI
Murathan Mungan

© Murathan Mungan, 2010
© Metis Yayınları, 2010

Kitaptaki yazıların herhangi bir derleme ya da antolojide yer alması, yabancı dile çevirisi ve her tür benzeri kullanımı yazarın iznine bağlıdır.

İlk Basım: Ocak 2011

Metis Edebiyat Yayın Yönetmeni:
Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Tasarımı: Pınar Kazma, 2010

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:
Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt:
Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-795-1

MURATHAN MUNGAN

Stüdyo Kayıtları

metis

Kayda giriyoruz! 3, 2, 1, kayıt!

Diğer deneme kitaplarıma göre biraz daha farklı bir içeriğe sahip olan bu kitapta yer alan yazıların çoğu, yazarlık dünyam hakkında masanın arka tarafından söz alan; yazdığım şiir, öykü, oyunlara ilişkin kimi ipuçları taşıyan, bazen aydınlatıcı göndermelerde bulunup bazen açıklama yerine geçebilecek notlar düşen irili ufaklı yazılardan oluşuyor. Yazı'mın kendimce ışıklandırabildiğim art alanlarını okura açmak, ön çalışma ve tasarımlara ilişkin bazı fazladan bilgileri onunla paylaşmak, bu vesileyle de kendi üstüme yüksek sesle düşünme isteği denebilir en fazla. Baştan belirteyim, amacım okurun işine karışmak, onun işini yapmak değil; bunca yıl sonra "kendi kendinin çevirmeni ya da eleştirmeni olmak" gibi bir niyetim de yok. Okunmaya başladığında hemen görülebileceği gibi, yazdıklarım üzerine iri sözler etmeye, kapsamlı açıklamalarda bulunmaya, derin çözümlemelere girmeye kalkışan yazılar değil bunlar; hatta tersine kimi zaman önemsiz sayılabilecek ayrıntılara, gözden çabuk kaçabilecek bağlantılara, yazarlık takıntılarıma dikkat çekmeyi, okurda bu yönde bir farkındalık geliştirmeyi amaçladıkları söylenebilir. İçlerinde bazı metinleri rahatlıkla "anı-deneme" olarak nitelendirebilir, hatta bazılarını azıcık hercai bulabilirsiniz. Öyle ya da böyle bu yazılar okura, benim yazı yazarken, kitap çatarken/kurarken/yaparken değer verdiğim, gözettiğim, dikkat ettiğim, özen gösterdiğim, kerteriz aldığım noktalar hakkında fikir verecek; hassasiyetlerim, ölçülerim, meraklarım, inatlarını, takıntılarım konusunda bilgilendirecektir.

Stüdyo Kayıtları'na bu bilgilerin ışığında bakıldığında, önceki deneme kitaplarıma oranla malzemesi gereği daha kişisel bir ton taşıdığını söyleyebilir; bu nedenle de yapıtlarıma ve yazarlık dünyama özel bir yakınlık duyanları biraz daha yakından ilgilendire-

ceğini varsayabilirim. Bu arada bu kitabın, ben ve kitaplarım üzerine inceleme ya da akademik çalışma yapacak kişilere kısıtlı da olsa yardımcı kaynak oluşturabildiğini ummak isterim.

Stüdyo Kayıtları'ndan üç yazı, 2000 yılında *13+1* kutusu içinde tek baskı olarak yayımlanan *Fazladan Bir Kitap*'ta yer aldı. Orada, bu yazıların ileride yer alacağı kitabın adını "Atölye Yazıları" olarak dipnot düşmüşüm. Oysa 2002 yılında *Milliyet* gazetesinin haftada bir yayımlanan "Kültür-Sanat Eki"ndeki sayfamın adı "Hayat Atölyesi" olunca bu adı –gene aynı çağrışımı koruyacak biçimde– *Stüdyo Kayıtları* olarak değiştirdim. (Nitekim 2005'te yayımlanan *Elli Parça*'da artık bu adla anılır.) Söz konusu Kültür-Sanat Eki'ndeki gazete yazılarının da içinde yer aldığı kitapsa, 2009'da *Hayat Atölyesi* adıyla yayımlandı. Bütün bu söylediklerim seçilen sözcükler, nitelemeler, adlandırmalar ne olursa olsun, işin mutfağını; atölye, stüdyo çalışması diye nitelendirilebilecek arka planını ne denli önemsediğimin işareti olarak değerlendirilebilir.

Bilindiği gibi Batı'da büyük müzik grupları ve şarkıcıların, bir zamanlar stüdyoya girip seslendirdikleri halde sonradan yayınlanmamış şarkıları, yahut bazı şarkıların farklı biçimde yorumlanmış ilk hallerinin yer aldığı ses kayıtları müzik yaşamlarının bir aşamasında, bir kariyer selamlaması olarak "Stüdyo Kayıtları" başlığı altında bir araya getirilerek yayınlanır. Buradaki yazıların, yazarlığımın ve yazdıklarımın bir anlamda arka planına, pişirme mutfağına işaret düşüren malzemesi nedeniyle kitaba bu adı vermenin ona ironik bir renk katacağını düşündüm.

Yazıyı iş edindiği günden bu yana "kendini zalim denebilecek gözlerle didikleyen biri" olarak, bir yazarın belli dönemlerde durup kendi üstüne yeniden düşünmesini, yazdıklarını yabancı gözlerle gözden geçirmesini her zaman önemli bulmuşumdur. Sevdiğim, değer verdiğim yazarların çoğunun böyle yaptığını; yalnızca kültür sanat ve edebiyat sorunları üzerine değil, aynı zamanda kendi yazarlık dünyaları, kişisel malzemeleri; konuları, temaları ve o

güne dek yazdıkları üzerine de ciddi ölçüde kafa yorduklarını görmek beni gönendirmiş, eğitmiştir.

Önceki deneme kitaplarım gibi *Stüdyo Kayıtları* da baştan tasarlanmış bir kitaba doğru adım adım ilerleyen; düzenli, yöntemli bir çalışmayla kotarılmış yazılardan oluşmuyor; tersine farklı tarihlerde kaleme alınıp çeşitli dergilerde yayımlanmış dağınık düzen bir çalışmanın ürünü bu yazılar; ayrıca yapıtlarımın, yazdıklarımın tümünü kuşatmadıklarını da söylemem gerekir. Zamana yayılmış yazıları kucaklama isteğiyle ortaya çıkan bu çeşit toplama kitapların, hep kendi içinde bir bütünlenme sorunu olur, ama bundan öncekileri göz önüne alırsak bu işi fena yapmadığımı söyleyebilirim sanırım. Bu çeşit kitaplaştırma çabalarında bir eşiğe geldiğimde, kitabın siluetini belirleyecek genel bir iskelet çizerek, malzemenin harcını yeni konular, yeni yazılarla besleyerek zenginleştirmeye, bu toplamın kendi içinde daha tutarlı bir profil sunmasına çalışırım; başta değilse bile ortalarda bir yerde belirlenmiş bir hedefe doğru ilerlerim; bu sefer de öyle oldu. Buna karşın konusu ve öznesi gereği gene de tamamlanmış, bitmiş bir kitap sayılmaz bu; yazdıklarımın çoğunu kapsamadığına, yaşadıkça, yazmayı ve yazdıklarım üzerine düşünmeyi sürdürdükçe benzer yazılar çoğalacağına göre, "stüdyo kayıtları" zamanın dönen makaralarında, başka kitaplar, başka toplamlarda kendini sürdürecek demektir. Nitekim bu kitabın son bölümü için düşünüp tasarladığım kimi daha oylumlu, kapsamlı yazıları kitabı iyice ağırlaştıracağı, iç dengesini bozacağı düşüncesiyle başka kitaplara erteledim.

Düşünürken, hayal ederken, tasarlarken, yazarken keşfettiklerimiz olduğu gibi, yazdıklarımızı okurken de keşfettiğimiz yanlar vardır. Bazen kendi hakkımızda yazdıklarımızdan bilgi aldığımız olur. Yazarken fark etmediğimiz kendimizdeki bir yanı, okurken fark ederiz. Okurluğun aslan payıdır bu. İnsan kendini "okumayı" da bilmeli; bunun için gözlerini açık ve temiz tutmalıdır.

Bir insanın kendi hakkında her şeyi bilemeyeceği gibi, bir yazar da yazdıkları hakkında her şeyi bilemez. Bile isteye, seçerek, amaçlayarak, kararlaştırarak, akıl ederek, hayal kurarak, düşünüp

tasarlayarak; rastlantıya ve sürprize şans tanıyarak yaptığı şeyler olduğu gibi, kendinin de farkında olmadığı, kimi zaman içgüdüleriyle bulduğu, sezgilerinin yardımıyla keşfettiği, okuduklarından, seyrettiklerinden, öğrendiklerinden içselleştirdiği tortul bilginin yol göstericiliğiyle yakaladığı şeyler de vardır. Kimi zaman içinin kendine bile yabancı derinliklerinden, bilincin köklerinden, rüyalar âleminin birbirine açılan uçucu kapılarından çıkagelen esinlerin yardımıyla kotarılmış bir malzemeyle çıkar okur karşısına. Aklın, ruhun, bilginin, sezginin, içgüdünün, bilincin, deneyimin, imgelem yeteneğinin, alışkanlığın, rüyanın, rastlantının izlerinin iç içe geçtiği bir yaratım sürecinden kendince bir disiplin taşıyan ve belli bir kompozisyon içinde ifade edilmiş eserlerle çıkagelir.

Farklı okuma biçimleri ve değişik yöntemler içeren metinçözümsel yaklaşımlar, bize yazılanların katmanlarını aralar. Metin üzerindeki yazılı cümleler kadar, yazılı olmayan cümleleri de okumayı öğreniriz.

Önsöz niyetine söyleyebileceklerim sanırım bu kadar, şimdi kayda giriyoruz. Kırmızı ışık yandı, başlayabiliriz...

Eylül-Ekim 2010

I

Göz

"Sağlam bir gözün görmesi için ne gereklidir?"

Lisedeyken, böyle tuhaf bilmecemsi sorular soran, bu soruların hayatı açıklama gücüne gereğinden fazla inanan, tek bir soruya doğru yanıtı verdiğinizde "10", veremediğinizdeyse "0" not aldığınız aksi bir öğretmenimiz vardı.

Yukarıdaki soruya, genellikle göze ait bir unsur eksikliği varsayımından yola çıkarak verilen "iris tabakası gerekir", "retina tabakası gerekir" benzeri bilgiç yanıtları öğretmenimiz her seferinde, "Sağlam bir göz dedik ya, sağlam bir gözde onlar zaten bulunur, otur '0'!" diye cezalandırırdı.

Soruları karşısında söz alanları "10" ile "0" arasında "ya hep ya hiç"e kilitlenmiş tehlikeli bir bölgede yaşamaya zorlardı. Sessiz kalan çoğunluk ise her zaman olduğu gibi, hiç ses çıkarmadıkları için ne ödül ne ceza, hiçbir şey almadan, sonunda öğrenecekleri doğru yanıttan hayatlarının geri kalanı için bir felsefe kırıntısı kapmak ümidiyle yetinirdi.

"Sağlam bir gözün görmesi için ne gereklidir?" sorusuna ilişkin doğru yanıtı kimse bilememişti galiba, ama yanıtın "ışık" olduğunu anımsıyorum, "Göz ne kadar sağlam olursa olsun, ışık olmadan göremez," demişti öğretmenimiz. Gözün görmesi için ışık gereklidir.

Bu yanıt o zaman da büyülü gelmişti bana. Işık da, gölge de çocukluğum kadar, Mardin kadar tanıdıktı. Ben ışıkla gölgeyi Doğu'nun zamanıyla tanımıştım.

Zamanla güneşin rengini almış taş duvarlar, eşyasının bir yanı hep gölgeli duran ev içleri, bir terlik sesinin bile zamana vurgu yaptığı tenha sofalar, bozkırla bakışan içerlekli pencereler, şehrin kalbine giden abbaralar, şaşırmadan geçemediğiniz dar sokaklar, gölgede saklanan ışığı ya da ışıkla lekelenmiş gölgeyi, çocuklu-

ğun derin izleriyle öğretmişti bana.

"Göz"le kuşatılmıştı dünyamız.

Evlerin, dükkânların, kahvehanelerin duvarlarını süsleyen onca camaltı, taşbaskısı levhada onca tanıdık suret içinde bir el ayasına yerleştirilmiş kutlu göz, sanki sonsuzda bir yerde durur, oradan bize bakardı. "Hane halkı" ya da "Ah Min-el aşk" levhalarındaki içimize işleyen büyülü nazarlarla bizi izleyen onca kayıtsız gözün kaydındaki gizem, bizim için kaderimizi hatırlatan ürpertici bir "muamma"ydı. Gündeliğin akışında gözetlendiğimizin ve gözetlediğimizin süreğen işareti tarafından bütün hayatımız kuşatılmışken, bize bakan, bizi gören göz bize suçlarımızın, hatalarımızın, yanlışlarımızın, kusurlarımızın, kısacası bütün eylemlerimizin bir bir gözetlendiğini hatırlatırdı.

Bakıldığımızı gören gözlerimizle biz de başkalarına bakardık.

Doğu'da göz başlı başına bir dindir.

Gündeliğin içinde kımıldar, devinir.

Hem bizi görür, uyarır, hem bizi başkalarının kötü nazarlarından korur.

Korkarız ondan ve ona güveniriz.

Bakışların kötü gücünü gene kutlu bir göz kırar.

Onca kötü nazar bir tek bakışla dağılır.

Doğu'da "kalp eliyle okumak", "kalp gözüyle bakmak" denilen bir diğer katman, el ayasına yerleştirilmiş saklı göze yepyeni bir güç kazandırır. Görmeyi, bedenin görünebilir alanından çıkarır, fiziğin dar kurallarını yıkar; çıplak gözle görülmeyeni, saklı bir gözün görebilme gücüne emanet eder. Görmek, görebilmek uğruna ikinci bir yolculuğun gizli kapısını aralayarak kendimizin keşfine yepyeni bir boyut katar.

Minibüs aynalarının, kamyon pencerelerinin boncuklu sallantıları içinde koyu sürmeli bir çift göz, yolculuklarla ve raslantılarla bakışarak bize yeni ümitler ve yazgılar hazırlar.

Çarşafları yalnızca gözlerini açıkta bırakan kadınlar, tüm varlıklarını gözlerine yüklerler orada. Susturulmuş bedende bir tek onlar konuşur. Bakışlar dolgunlaşır.

Bütün susturulmuşlar ya da dilleri elinden alınmışlar, dünyaya gözleriyle söylerler söyleyeceklerini.

Var olduğunu duyurmanın azaltılan olanakları eldeki silahları güçlendirir.

Bakmak, bakılmak, görmek, görebilmek, görülebilmek, gördüğünü anlayabilmek, gündeliğin her şeyi basitleştiren felsefesinde derinlik kaybına uğrayan o kabaca "bakmak ayrı, görmek ayrı," diye tanım ayrımı yapılan şey, hepimizin varoluşla ilgili düğümlü sırlarını taşır.

Dünyanın tutanağını tutmaya kalkan beş duyumuz, bütün kültür tarihini yeniden ve yeniden yazarken, yanılgılarımızı düzelterek ilerler ya da yanılsamalarımızı büyüterek, yeniden "mistifiye ederek" karmaşamızı onaylar.

Bizim gördüklerimizle, bize öğretilenlerle gördüklerimiz arasında bir gerçek kaybı var mıdır? Bir gerçeğe uyandığımız aydınlanma anlarında göz nasıl görür? Hangi ışık gözü yanıltır? Gölgede görülenin farkı yalnızca ışık kıtlığıyla açıklanabilir mi? Gözümüzün adeta bizden bağımsız çalışan hafızasının gölgeye eklediklerinde hiç mi gerçek payı yoktur? Gölgede görüleni, çıplak ışıkta başkalaştıran saf gerçeğin ortaya çıkması mıdır, yoksa fazla ışığın gerçeği boğması mı? O güne kadar gördüklerinin bir rüya, bir yanılsama, bir yalan olduğunu anlayan aynı göz nasıl anlar yanıldığını? Neyi görerek uyanır o güne kadar bütün gördüklerinden? Âşıkken gördüğünüz kişiyle artık âşık olmadığımız kişiyi gören gözlerimiz aynıyken dünyayı nasıl ayırırız birbirinden? Her yerimiz yaşlanırken neden gözlerimiz hep genç kalır? Neden bazı insanların gözlerinin feri söner zamanla? Gözünün ışığı gitmişleri, yaşayan ölülerden saydıran şey, onun bir zamanlarını hatırladığımız gözleri değil midir? İlkin gözlerimiz öksüz kalmaz mı ayrılıklarda? Her yaşın gözünün bile aynı olmadığını gün gibi bilmez miyiz? 20'li yaşların gözlerinin gördüğü dünya, 50'li yaşların gözlerinde sönük birer hatıradır çoktan. Başkalaşan yalnızca dünya değil, aynı zamanda gözlerdir. Kimilerinin 50'li gözlerle bile göremediklerini, 20'li gözlerle görenlere ne demeli peki? Onca görme-

miş, ama uzun yaşamış gözlerin "hayat tecrübesi"ne ne kadar güvenilir?

Yazarların kendileriyle ve dünyayla ilgili dertleri erken yaşta oluşuyor ve galiba üzerinde ne denli söz almış olsa da bir yazarın dert ettiği mesele, seyrelmek şöyle dursun onda derinleşerek sürdürüyor varlığını.

Burada dönüp yazdıklarıma bakıyorum: Yaşarken de yazarken de ardına düştüğümüz o kristal dengeye:

Bakanın derinliğiyle, bakılanın derinliğinin örtüşmesi. Birbirlerine çevrilebilirliklerinin sağlanması. Bir yandan gözü sonuna kadar/dibine kadar görmeye zorlarken, öte yandan gözün gördüklerini/görebildiklerini sonuna kadar ifade etmeye zorladığımız dil arasında kurmaya çalıştığımız bir uyum çabası, tam bir örtüşebilirlik sağlama ümidi. Gördüklerimizi başkalarının gözlerine aktarabilmenin bir yerlerde olduğunu sandığımız bizden saklanmış yolunu bulma ve o yolu yürüme ümidi, yani belki de dünyadan çıkış yolu...

Görmeyen göz, görülebilir olanı bile görmezken, dil, kimler için sınırları zorlar?

Dilin zorlamasıyla tazelenen göz yeni şeyler görebilir mi? Bakış ve dil arasında ya hiç var olmamış ya da sonsuza dek yitirilmiş o kristal dengeyi kültürel öğrenmeler kazandırabilir mi? Ya da toplamına kültür dediğimiz çoklu öğrenmeler yoluyla, göz, görme saflığını ve berraklığını ne kadar koruyabilir? Gözümüzü açmak için öğrendiklerimizin yol açtığı körleşmeler nelerdir? Körleşmenin bin bir çeşidi yok mudur?

Körken bizi bilgilendiren şeyler, yeni ve başka çeşit bir körlük yaratabilir mi insanda? Bilginin yarattığı körlükler de yok mudur?

Sürekli bir uyanıklık hali mümkün müdür? Uyanıklık dedikleri iki rüya arası görülen bir boşluk mudur yalnızca? Rüya diye gördüğümüz şey nedir? Rüya gören gözlerimizle, uyanıkken gördüğümüz gözlerimiz aynı mıdır?

Soruların tükenmez kaynağı olan bir çift gözle ne çok yanıtı birden görmek istiyorum yıllardır yaza yaza... Kendini görmeye,

kendine bakmaya değinmiyorum bile. İçimize çevirdiğimiz gözlerimizdeki kamaşmayı şimdilik erteliyorum.

Evet, yeniden dönüp yazdıklarıma bakıyorum. Yazımı ve yazarlığımın sorunsallarını içeren şeyler bunlar etrafında düğümlenmiş daima.

Geyikler Lanetler adlı oyunum, beni ve yazımı kuşatan sorunsalları en fazla içeren yapıtlarımdan biridir. Göz, başlı başına bir temadır orada. Oyun kahramanlarımdan Kureyşa, tiradında şunları söyler:

> Ey başkalarının gözleri, mavi, masmavi nazarlar,
> sizler için yaşıyoruz kefene kadar biçilmiş günlerimizi
> size soyunuyor, size giyiniyoruz üstümüzde ne varsa
> sizler için geçiyoruz içini boşalttığımız günleri
> bize değmeyesiniz diye vazgeçiyoruz kendi gözlerimizden
> Başkalarının gözleri için yaşıyoruz başkalarının hayatlarını
> Bunu deliyken anlıyoruz, başkasıyken anlıyoruz, ötekiyken anlıyoruz, uçurumun başındayken anlıyoruz, ateşin kıyısındayken anlıyoruz, ölümün eşiğindeyken anlıyoruz
> Ya da hiç anlamıyoruz, başkalarının gözlerini kendimizin zannedip ölüp gidiyoruz.
> (...)
> Koruyun beni benden başkalarının gözleri
> Koruyun beni aklımın derinliklerinden
> Koruyun beni hayallerimin, düşlerimin yettiği yerden
> Geri çağırın beni başkalarının arasına. Kalabalıkta kaynayıp gideyim, korunup saklanayım kendi kalabalığımın cehenneminden.
> Sonsuza dek yum gözlerini alnımın ortasındaki nazar
> Yüreğim dile getirmesin senin gördüklerini!
> Başkalarının gözleriyle yetineyim.
> Ben dahi kendime bir yabancı gibi yaşayıp öleyim.

Beni gören, gözetleyen gözleri nasıl gördürdüğüm üzerine bir şiir diye de okunabilir bu tirat.

Göz olunca ışık, gölge, bakış, suret, ayna, yanılsama, imge her şey varoluşun onca düğümüyle birlikte saçaklanıp çoğalarak yeniden bize akar.

Geçtiğimiz yollarda anlam farkına uğramış değişimleri anınca, *Omayra* kitabımda yer alan "Azat" şiirindeki "benim gördüğüm aynalar görmüyor artık beni" dizesine gidiyorum.

Mırıldandıklarım kitabımda yer alan bütünüyle ayna ve öteki imgesi üzerine kurulmuş "Öteki Mithosu" şiirindeki, "aynalarla konuşur çok odalı evlerde büyüyenler" dizesine gidiyorum.

Metal kitabımda yer alan "Hurda" şiirindeki "suç içimizde söndürülmüş aynalar" dizesine gidiyorum.

Çocukluğumuzda her davranışımızı gözetleyen "büyük göz" ün yerini kameraların aldığı bir çağa evrildiğimizi anımsayarak *Kum Saati* kitabımda yer alan "Punk Lady ile Ümmisübyan" şiirimdeki "Otoskopik Fenomen; çağımız insanının / aynaya ilişkin gerçeği" dizesine gidiyorum.

Başkalarının Gecesi kitabımda yer alan "Hayal" şiirindeki "eski gölgelerin vurduğu aynalar / şimdi ışık almıyor başka odalarda" dizesine gidiyorum.

Onca şiire, öyküye, oyuna, yazıya dağılmış onca göz, onca ayna, onca imge arasında yazıdan yaptığım aynada kendime bakıyorum. Görmeyi bir güce dönüştürmek üzere kurduğum uzun bir serüvenin çeşitli konaklama yerlerini düşünürken, son olarak yazdıklarım içinde aynayla ilgili en uzun ve en yoğun yolculuğu yaptığım *Üç Aynalı Kırk Oda* kitabıma geliyorum.

Kitabın ilk baskısının arka kapağına aldığım bölüm, görülemeyenin gizeminden, görülebilirliğin gizemine geldiğimize işaret ediyor. Çağımız, fazla görül(n)mekten artık görülemez olmanın çağı. Ne kadar gösterseniz de saklı olan saklı kalıyor.

"Günün birinde yazdıklarımdan bir perde çekeceğim hayatıma. Herkes kâğıt üstüne yazılanları benim hayatım sanacak, ben de hayatımı saklamış olacağım böylelikle. Saklanmanın en iyi yolu fazla görünmektir, biliyor musun? Herkes seni gördüğünü sanır, sen de rahat edersin. Kasada oturan kız gibi! Herkes kasadaki kızı görür ama kimse tanımaz."

Bir yazarın ben'leriyle oynaması, edebiyatın bir hatıra defteri ya da yazarın başından geçenlerin toplamı sanıldığı bizimki gibi

bir ülkede kolay değildir. Herkes hikâye kahramanını yazarın kendisi sanır. Edebiyatın özünde bir oyun olduğu unutulur. Edebiyat içi oyunlar, metinlerarası göndermeler, yazarın kendisiyle kurduğu alt-metin ilişkileri görülmez olur. İyi bir okurun gözü metnin altını kazar, diğerlerinin bakışlarıysa satırlar üzerinden ezberlerinin boşluğuna akıp gider. Eğer yazıyor ve başkalarına gönderiyorsanız çaresi yoktur; sonuçta yazdıklarınızı gözün vicdanına emanet edersiniz. Ben de öyle yapıyorum.

Öğretmenimiz, bize doğru yanıtı söyledikten sonra, soruş tarzına itiraz ettiğimi, sorunun bu haliyle yanıltıcı olduğunu söylediğimi anımsıyorum. "Sağlam bir gözün görmesi için ne gereklidir?" yerine, "Sağlam bir gözün 'görebilmesi' için ne gereklidir?" diye sorulması, dikkatimizi gözün dışında bir yere çekebilecek, bizi belki de doğru yanıta yaklaştıracaktı yollu bir itirazda bulunmuştum. Ne yalan söyleyeyim, o zamanlar bile sağlam bir dil duygusuna sahip olduğumu gösteriyor bu. Elbette öğretmenimiz bu itirazımı kabul etmedi, ama sonraki derslerden birindeki sorusu şu oldu: "Sağlam bir kapının 'kapanabilmesi' için ne gereklidir?"

"0" almak pahasına kapı kolu, anahtar, kilit, menteşe gibi yanıtlar geldi ama, inanın bu yazıyı mutlu sonla bitirmek için söylemiyorum, sonunda doğru yanıt benden çıktı. Bir kez hocanın mantığını çözmüştüm çünkü: "Açık olması gerekir."

"Otur Mungan, 10!" dedi.

Sonra yıllar geçti, bilirsiniz yıllar hep geçer, şimdi sağlam bir gözün görebilmesi için gereken tek şeyin ışık olmadığını da öğrendim. Bizim gördüklerimizi görmeye, görebilmeye de açık olmamız gerekiyor. İçimizin kapısını dünyaya açık tutmamız; dünyanın bize sızmasına, bizi değiştirmesine, dönüştürmesine izin vermemiz gerekiyor.

Yoksa gerisi ne görürsek görelim, yalnızca bir dalgınlık halidir.

Şubat 2000

El

Başkalarının Gecesi adlı kitabımın son şiiri "Kalım" adını taşır.

"Ölüm kalım" deyişinin "kalım"ıdır bu. Öte yandan, "kalıt" sözcüğü ile ses benzerliğinin sağladığı anıştırmadan da yararlanmayı umar.

Her şiir kitabının son şiiri benim için önemlidir. Son dizesi... Son sözcüğü... Örneğin, *Mırıldandıklarım* adlı kitabımda bu adı taşıyan bir şiir yoktur, ama bütün kitabın "sesi" mırıldanmanın pes perdelerinde seyrederek kitabın adını gerekçelendirir. Ayrıca kitabın son şiirinin son sözcüğü de "mırıldandıklarım"dır; kitabı bu söz kapatır:

> biliyorum, kimi derin yaralar okunmaz kalp ağrısı
> kırgınlıklarım
> kimi eski hatıra ecza dolaplarında saklı mırıldandıklarım

Çeşitli söyleşilerimde defalarca dillendirdim: Farklılıkları büyük ölçüde ortadan kaldıran, çeşitlilikleri sıfırlayan, herkesi birbirine fazlasıyla benzeten, teknolojinin her şeyi "yeniden ve yeniden üretebildiği" içinde yaşadığımız bu çağda, bizi ötekilerden ayıran, benzersizliğimizi sağlayan, kendi hikâyemizi biricik kılan gövdenin o tekinsiz birkaç ham özelliği giderek daha fazla önem kazanıyor: Parmak izimiz gibi, sesimiz gibi, gözümüzün iris tabakası gibi...

Tarihöncesi mağara duvarlarında ya da daha yakın tarihli bazı eski yapılarda rastladığımız, oraya bırakılmış okunaksız bir el izi, bize nasıl ki hayatı, zamanı, geçiciliği; bir zamanlar burada yaşamış, gezip dolaşmış birinin hem bizimkine benzeyen, hem başlı başına biricik olan hikâyesini hatırlatır, düşündürür, içimize dokunursa öyle...

Yazı, bütün bir hayatımıza el koyar kendi elimizle.

Her şair, her yazar kullanamadığı sol eline hayıflanarak yaşlanır. Yazıya el vermeyen sol elimiz sanki ellerimizi azaltır.

Aynı anda ikisini birden kullanabilseydik ellerimizin, daha çok mu izimiz olurdu dünyada?

Nasıl ki bir el falına bütün bir kaderimiz, bütün bir hayat hikâyemiz sığıyorsa, biz elimizden yaptığımız kadere bir hikâye alabilir miyiz sanattan ve hayattan?

yoksa, biz yazdıkça, elimiz el mi olur bize yazının kazandırdığı uzaklıkla?

eloğlu bilir bunu: el yazısı ellere gider

başkasının gözleri okudukça izlerimizi, ne ölüm ne kalım yener bizi

İşte o şiir. Nice zaman sonra başka bir yazının kapanışında da:

KALIM

parmak izi, ses ve
hayvan resimlerinde yaşayan korku

dışarıda ölüm
mağarada kalım

saf korku duvarlarda yaşayan
hayvan ve kendi el izim
o gün bu gün bizi bekleyen

benim elim bu benim elim
kaç bin yıl önce geçerken bu eli bırakmışım
başkalarının gecesi için yaşarken ölmüş
şimdi bir kitabın sonunda
bambaşka bir yere geçerken elim

Ağustos 2000

Ten

ARBA

tenimden geçen dağda
dağlanmaz dağılmazken geçen ten
seninle dağdım dağıldım ürperdim
kendi gövdemle ten dağını geçtim ben

– *Omayra*'dan

Görünüşte, bütün sözcükler gibi yalnızca masum bir sözcüktür: ten.

Hem bir "arzu", hem bir "yasak" nesnesi olarak değer kazandığı çağrışım tarihiyle birlikte, birdenbire üzerinde nice iktidar çatışmasının yaşandığı bir mücadele alanı kavramı oluverir. Kendi halinde masum bir sözcükken ansızın egemen söylemin günah nesnesi de olabilir.

Tenin opak dokusunun üzerinde nice görünen ve görünmeyen kanun yazılıdır. Kişisel sandığımız bir dolu açmazın düğümü bu kanunlarda saklıdır aslında. Çıplak gözle baktığımızda hemen görünen tenin, gerçekte kolay görülmediğini anlamamız için imtihan zamanları gerekir hayatımıza. Çünkü gerçekte ne sanıldığı gibi, "çıplak göz" diye bir şey vardır, ne de çıplak ten; ikisi de giyiniktir, toplumsal tarih ikisini de giydirmiştir. Tam da burada Peter Greenaway'in şimdiden bir klasik olan unutulmaz filmi *The Pillow Book*'u anımsamamak mümkün mü? Hayatta olduğu gibi, bu filmde de tenin yazılması, okunurluğunu görünür hale getirir. İlerleyen film boyunca kurduğu anlam katmanlarıyla tenin her çeşit "okunurluğunu", onun nasıl "yazıldığını", "yazılandığını" göstererek; çırılçıplak soyduğunu yazıyla yeniden giydirerek görünür hale getirir.

Ten, mahremiyet taşıyan bir sözcüktür. Gövde ve beden sözcüklerinden çok daha kuvvetli bir biçimde mahremiyetimizi vurgular, bize öznellik kazandırır. Kişisel tarihimize ya da gizli tarihimize yönelik merak uyandırır. Daha yalın bir gücü olan "gövde" ya da "beden" sözcüklerinin anlam alanları daha genel ve daha kurudur; figür çağrışımlıdır, biyolojik varlığımızı işaretlemede dolaysız bir işlev görür. Ten ise arzularımızın ibresine, duygularımızın yönüne, gizlerimizin gölgeli ya da karanlık labirentlerine imalı işaretler düşürerek oluşturduğu çağrışım alanı nedeniyle bize ait daha özel, daha içsel, daha mahrem gönderme katmanları yaratır; içimizi saydamlaştırır. Bize bakan gözleri daha fazlasını görmeye kışkırtır. "Gövde", "beden" gibi sözcükler, biyolojik varlığımızın bir bütün olarak birçok işlevini birden anımsatma görevini üstlenerek, onun tek tek özelliklerini belirsizleştiren daha kalabalık bir anlam ağı kurarken, ten, daha çok cinsellik ve arzu içeren bir gönderme ve çağrışım alanı yaratarak, özel olan ile kamusal olan arasında ince bir zar haline gelir. Ten, toplum ile iç benliğimiz arasındaki uç sınırdır. Bu zarın saydam ve opak yüzeyleri duruma göre yer değiştirebilir. Tenin, dünyanın kendine sızmasına izin verdiği zamanlar saydam olan dış yüzeyi, içini dünyaya sunmak istemediği kimi durumlarda opaklaşır. Kendine damgasını vuran dünyayı yeniden anlamak istediği zamanlardaysa, olasıdır ki iç yüzeyi saydamlaşarak yeniden bakar dünyaya. Tenin kendini anlaması ve adlandırması zaman alır; onun kendine en doğru tanıklığı yalnızca fiziksel acı hakkında olabilir, diğerleri konusunda dünya onu rahatlıkla yanıltabildiği gibi, o da dünyayı yanıltabilir.

Ten, bu kadar bizim olduğu halde hâlâ keşfedilmeyi bekler.

"parmak uçlarında gezindiğimiz tenimizin / kaçıncı yazmasına bir erkekle başladık" diye başlayan "Tenimizin Taşbaskısı", eski şiirlerimden birinin adıdır. *Sahtiyan* kitabımda yer alır; aynı zamanda söz konusu kitabın ikinci bölümünün de başlığıdır. Ten sözcüğü, benim yazarlığımda, arzunun, insana içkin belirsizliğin, karanlı-

ğın olduğu kadar, cinsel politikanın bir kavramı olarak da kullanılır. Ten çağrışımlı, tene ilişkin ya da ten göndermeli bir dolu şey yazdım bugüne kadar. "Suyun teni" demişliğim vardır geçmişte. "Ateşin teni olsa yakar mıydı?" diye sorduğum olmuştur. "Toprağın teninde ürperen hayat"tan dem vurmuşumdur. "Kâğıdın tenine dokunmaktan", "kirecin teni"nden, "Ten rengi Ay"dan, "tenin çanları"ndan söz etmişimdir. Bu yazı nedeniyle, yazdıklarıma, özellikle şiirlerime, şiirsel metinlerime bu gözle dönüp baktığımda, içinde "ten" sözcüğünü kullandığım birçok dize ve söz çıktı karşıma. Yanı sıra, çoğunda gövde ya da beden sözcüklerinden yardım alan çağrışımlarla desteklenmiş ya da doğrudan bu sözcüklerin hiçbirini kullanmadan anıştırmayı seçmiş benzer amaçlı dizelerin sayısı da az değil.

Tabaklanarak boyanıp cilalanmış, sepilenmiş, iyice bekletilmiş deri demek olan "sahtiyan" sözcüğü, bu adı taşıyan şiirimde, aynı zamanda sevgilinin teni, kokusu, boynuna taktığı hamayıl anlamını da üstlenir. Yıllar sonra yazdığım daha önceki şiirlerime de açık göndermeler barındıran "alacânım" adlı şiirim, "seyreldi tenim sahtiyan tarih" diyerek, tenimle tarihim arasındaki ilişkiyi yeniden üstlenir.

"Diyalektik Mutsuzluklar" adlı şiirimde, "barut esmeri tenine sevdalarımı sürdüğüm" dizesi, *Taziye* oyunumdaki Fasla Kadın'm "Gözümü alıyordu esmerliğin" sözü ile bitişik okunduğunda kişisel yazı'mın esmerliğe yaptığı göndermeler kataloğuna iz düşürür. Böyle yola çıkıldığında, metinlerim üzerinde yapılacak olan bir tarama, burada anmadığım bir dolu başka örneği de karşınıza çıkarır.

Ten ile ilgili birçok şiirimde, tenin doğası ile toplumsal tarihin bize giydirdiği ikinci doğamız arasındaki gerilimli, karanlık bölgeye ışık ve ima düşürme amacı görülür. Bunlara ilişkin yazdıklarım, teni örgütlemeye çalışan toplumsal hayatın kadrolaşmış kavramlarıyla, tenin çağrısı arasındaki zıtlığı vurgulayan bir cinsel politikanın izdüşümleriyle anlamlanır. Haz yasakları zemini üzerinde yükselen toplumsal hayatın, arzuyu bulanıklaştırdığını, teni kilitlediğini, ham doğamızı tanınmaz ettiğini söyler.

Farklı tarihlerde yazdığım farklı şiirlerden aldığım şu dizeler birbirleriyle ilişkilendirilerek birlikte okunduklarında, toplumsal hayatın kadrolaşmış terimleri ve kadrolaşmış hayatları ile benim ten politikası arasındaki karşıtlıkları öne çıkaran tutumum iyice belirginleşir: "kalkan teninin altında/sana okunaksız bana saydam giz", "ve doğa yanılmış bir militandır/tenimizde dağılır olanca öcüyle", "Ve tenime çarpıp yankılanır şimdi/çarşılar gürültüsü", "tenimde yorgun sureti uçtukça çürüğe çıkarılmış kanatlarımın", "sirenler geçer tenimden", "yıpranır tenimizde ölüm kılığında erkekler", "başkasına doğru çözülüyor tenimdeki kelepçe", "açık çemberine talip olduğun bilmece tende eskiyor" gibi dizeler, ten ile toplum arasındaki büyük gerginliğe şimşek tutan dizelerdir.

Omayra kitabımda birbirlerini bütünledikleri için, art arda yer alan "Gömlekler", "Ceketler" adlı şiirlerde, erkek teninin ataerkil örgütlenmesine ilişkin imgeler, daha açık bir eleştirel vurgu taşır: "her gömleğin gölgesi/dövdü, başkalaştırdı teni" gibi, "gövdenin çetin dağ şartları/ceketlerle giyilen kader/bilmezsin akşamları/çıkarırken sırtından/tenindeki tarihi/kendin sanırsın/sırtından boşanır/tehlikeli hayvanlar ve ter" gibi.

Karşı tarafın bize en fazla sokulabileceği yerimiz, tenimizdir. Böyle olduğunda, bir mahremiyet ve özel alan olarak ten, kırılganlığın, incinebilirliğin de öznesi olur: "dokunmasın bana kimse/kimse ulaşamasın/artık tenimin incinen yerlerine", "tenimin göğünde/çoğalttım başkalarının kanatlarını/herkes dalıma kondu", "orman seğiriyor tenimde sen ilerledikçe", "Ne kadar çok giyersek birbirimizin kazaklarını, montlarını/Birbirimizin teni, kokusu oluyorduk", "şuracıkta kıvrılayım, teninin tarçın gökleri altında" gibi dizeler bunu örnekler.

"Terastaki Havlu" adlı şiirimdeki, "İlk kez bir erkeğin tenine dokunmak arzusu duyuyorum içimde" dizesi bir ayrılık başlatır. "Kadırga"da "tenim çöl tenim çöl tenim çöl" bir sayıklamadır.

Kırılabilirliğin, incinebilirliğin sonunda ölüme kadar uzanması da mümkündür: "tenindeki zehir duruyor mu/şiirlerinde/giysi ne zaman yayılır tene", "tendeki zehir ağar giydirilmiş giysiye" gi-

bi dizeler, bir ölüm çeşidi olarak ten zehirlemesi ya da ten zehirlenmesini metafor kılar.

"denize tılsım dağılıyor / kurşun yayılıyor tene", ya da "tenimde dağılıyor şarapnel" gibi dizeler, bazı ölümlerin etin değil, tenin yaralanmasıyla başladığını söyler.

Dünyadaki fiziksel varoluşumuzun sınırlarını ten çizer ne de olsa.

Kimi zaman ten, sahip olma, adlandırma, aidiyetin damgası gibi anlamları da üstlenen dövme ve dövme anıştırmalarıyla anılır: Örneğin, "Güher" adlı şiirim, "bir dövme gül kaldı tenimde / bir de ufku geniş tutulmuş büyük hayaller" diye biter.

"Hey Joe!" adlı şiirim, "Sonra tenime indirdiğin yemin: / sol omuzunda adının baş harfi / mor dövme" dizeleriyle sevgiliyi tene mühürler.

"ihmalin uzak meleğine teninde aldandım", "yeminliydi hançerimin kabzası / kimsenin gölgesini düşürmezdi suya / düşmanımdan önce kendi tenimde biledim", "başkalarını tenimde anladım / lehçeme aldım dünyanın kalanını / içimdekiler çoğala çoğala bire inerken", "tenimin tülüydü yüzümde saklanan peri suya düştü", "karanlıktan ışığa ürperen ten" gibi dizeler, her şiirin kendi anlam kanavası içinde, farklı çağrışımlar yapar.

Yazı ile ten arasında kurduğum bu yoğun ilişkinin, yalnızca benim hayat maceramla ilgili olduğunu sanmıyorum. İnsanın özel alanının ilk sınırı olan tenle ilgili temel sorunsalların, malzemesi "insan" olan edebiyatın doğal konularından biri olduğu için, kendiliğinden böyle işlediğini düşünüyorum.

Ten, kendi başına ördüğü çağrışım kozasıyla bile başlı başına bir şiir yükü taşıyan bir sözcüktür. Bazı sözcükler anlamlarından ve neredeyse tarihlerinden bağımsız olarak bir şiirsel yük taşırlar; Bence, ten sözcüğü de bunlardan biridir, hangi şiire girse yalnızca varlığıyla bile bir dize yaratır.

Buradan kalkarak baktığımızda:

Ten, hem kimliğin üzerine yazıldığı varoluşun kâğıdı, hem mahremimizin sınırlarının çizildiği yerdir.

Resim öğreniminde, önemli şeylerden biri, insan figürlerine ten rengini vermek değil midir?

Tenimize rengini veren toplumsal yasalar da başka disiplinlerin önemli sorunsallarından biri olarak işlenip durmaz mı?

Ten örtündükçe saklanır mı, kendini mi söyler?

Tendeki yük, insanlığın ortak yükü müdür?

Ten kendini yanıltır mı? Kendi doğası sandığı şeyin toplumsal dayatmaların öğrettiği, benimsettiği ikinci doğamız olduğunu anladığı anda ten, kendini nasıl başa alabilir? alabilir mi? alışkanlıkları sayıklamayı kendi doğası sanabilir mi? tenin hafızası daha mı güçlüdür, bizim hafızamızdan?

Ten ve gölge, tendeki pusu ya da ten yükü, diyenler benimle benzer kaygılar ve sorulardan mı geçmişlerdir?

Ten ışığı, kendine vuran ışığı kaç dereceye kadar kırarak yansıtır ki, bütün bir "nü tarihi" bu kadar ölümsüz bir sanat tarihi yaratır?

Mahremimizin başlangıç işareti ve son durağı bizi başkasına götüren ilk eşik değil midir ten? Bir ikincinin varlığını en çok tenimiz duyar, değdikçe.

Mahrem, ilişkiyi saklar mı, açıklar mı?

Ten kendinden çok daha fazla soru barındıran bir macerayı zamanla kateder. Ten daha çok soru mu sorar, yanıt mı verir?

İnsanın kendi macerası mıdır tenini ürperten, yoksa başkalarının macerasını mı giyindikçe ürperir kendiliğinden?

Dokunmak ve dokunulmak ile ilgili tarihi nasıl kendi tarihi kılar kendinden başka hiçbir şey öğrenmezse ten?

Gözün sorularına ve beklentilerine cevap veren ya da vermeyen, veremeyen ten ne kadar arzu duyabilir kendisi için?

Hiçbir ten kendi tarihini tek başına yazamaz.

Nasıl ki, kendi tarihini tek başına yazabilmiş hiçbir haz çeşidi yoksa.

Tensel haz yasakları, hazzı var olmaya ne kadar kışkırtır?

Varlığımızı tutsak mı eder, özgür mü kılar ten? ya da ölüm?

Başkalarının kendine öğrettiğini kendisi mi sanır,

Kendinin başkalarına ne kadar öğretebileceğini bilmeden?

Tenin tarihi, kendi tarihiyle el ele giden başka bir tarihe gönderme midir?

Ten arzunun kadrolaşmasını başlatan süreçleri ne kadar tanır? ne kadar reddeder? ve ne kadar kendi inkârıyla ilerler?

Ten ne kadar soyunabilir kendinden?

İnsan, en çok tenine kadar soyunabilirken, ten nereye kadar soyunabilir?

Ölüm, inşanın teninden nereye kadar soyabilir insanı? Hiçbir soruya hayat, hiçbir yanıta ölüm yetmezken?

"Ölürse ten ölür, canlar ölesi değil," diyenler için belki de bu soru.

Tenle ilgili zincirleme soruların ve sorunların uzağında bir insanlık sorunsalı yazılabilir mi, bilmiyorum. Ten ve gövde ve şu ölümlü varlığımızda sakladığımız bunca giz dururken, insanlık tarihiyle yetinerek nereye kadar gidebiliriz ki?

Ağustos 2000

II

Dramaturji'den remix'e kendi uykusunu uyuyan esin

Yıllar önce, daha sık şarkı sözü yazdığım sıralarda aklıma gelmiş bir düşünceydi: Yeni Türkü topluluğuna bütün tasarımını benim yapmak istediğim bir albüm önermiştim. Şarkıların tamamı bazı şairlerden seçtiğim şiirlerden oluşacak ve albümün kapanış parçası olarak da benim o zamanlar –dramaturg olmanın mesleki alışkanlığıyla–, "dramaturjisini yapmak" diye nitelediğim bir teknikle her dizesi, ayrı bir şairin şiirinden alınarak özel olarak oluşturulmuş bir şarkı sözü kullanılacaktı. Bu şarkı sözünün her dizesi, ayrı bir şair ve şiirden alınmakla birlikte teyel yerleri, ek yerleri, lehim yerleri hiç belli olmamalı, sanki bir tek kişinin kaleminden çıkmışçasına birbirine iyi kaynamış biçimde uyumlu, akıcı ve anlamlı bir bütün oluşturmalıydı. Albümde benim hiçbir "şarkı sözüm" yer almayacak, hünerimi yalnızca kapanış şarkısı olacak bu "iş"te göstermiş olacaktım. O zaman da farkındaydım: Aslında başka çeşit bir şairlik iddiasıydı bu tabii. Bu düşüncenin aklıma düşmesiyle birlikte sevdiğim şairlerin sevdiğim kimi dizeleri kafamda çarpışa çarpışa uçuşmaya başlamıştı bile. Sonra olmadı, hayal edildiğiyle kaldı bu tasarı; diğer birçok tasarım gibi. Burada, zorunlu bir itiraf gibi bugüne kadar düşündüklerimin, tasarladıklarımın, hayal ettiklerimin ancak binde birini hayata geçirebildiğimi söylemek istiyorum.

Esin kendi uykusunu uyuyor yine de... Bellek, unutkandır elbet, ama kör değil. Dolayısıyla hiçbir şey kaybolmuyor orada. Belki uyuyor, saklanıyor, gömülüyor, başkalaşıyor, gömlek değiştiriyor; kendini başka yüzler, başka çağrışımlar, başka rüyalar için biriktiriyor. Her seferinde yeniden hatırlamasını bilmeliyiz. Eski çağrışımlardan yeni rüyalar görebilmeliyiz.

Yıllar sonra *Metal* kitabımı bitirirken –ki bir kitabı bitirmek, her seferinde o kitabı yazmak kadar kafamı kurcalar–, kitabın yapısına, akustiğine, kurduğu çağrışım ağma uygun bir kapanış istiyordum. Kitabı herhangi bir şiirle bitirmek istemiyordum. Basit bir çağrışımın bu konuda büyük yardımı dokundu bana. Evet, konser bitiyor, sahne arkasına çekilenler, tempolu alkışlarla geri çağrılıyorlardı. Anahtar sözcük buydu: Bis. Bunun üzerine sahneye geri geliyor ve "bis" yapıyorlardı. Ben de kitabı bitirirken bir konser havasında bis yapmak istiyordum. Ama nasıl? Böyle düşünüldüğünde ilk akla düşebilecek olan konserin çok sevilmiş, çok tutulmuş parçasını yineleme karşılığı olarak aynı şiiri bir kez daha kullanmak parlak bir buluş gibi gelmedi bana. Bu kadarı "kanaatkârlık" olurdu – ki bence yaratıcılığın hiç kaldıramadığı şeylerden biridir "kanaatkârlık". Yanı sıra, bir buluşa kapılıp salt bir gönderme yapmak adına, başlığı "Bis" olan bir "son şiir" yazmak, benim amaçladığım parlaklıkta bir kapanış da sağlamıyor; bu kadarıyla yetinmek beni kesmiyordu. Hem diyelim ki böyle bir son şiir yazdım, ne kadar güzel olursa olsun bu şiir, "fikrin karşılığı" değildi. Çünkü, öncelikle bir "şiirin yazılması" değil, bir "tasarının gerçekleştirilmesiydi" söz konusu olan; amaçlandığı bu haliyle bir son şiir, kitabın bütününe ilişkin başlı başına bir gönderge niteliği taşıyor, kendi başına taşıdığı anlam toplamından bağımsız olarak kitabın "çıkış kapısını" anlamlandıran taşıyıcı kolonlardan biri oluyordu. Tüm bu nedenlerle ortaya çıkan durum, bir "şiir yazma" gereksinimi değil, bir "şiir yapma" gereksinimiydi ve şiirin "söz söyleme" alanından çok "oyun kurma" alanına giriyordu. Sanatta "buluş" dediğiniz şey de, sonuçta bir akıl etme sorunudur. İyi kötü günün birinde herkes bir şey akıl edebilir; asıl bunun nasıl gerçekleştirildiği önemlidir. Aslolan, "buluş" dediğimiz şeyi, yaratıcılık, zekâ ve hayal gücüyle zenginleştirebilmektir. Bütün iyi yazarlar ve iyi şairler, aynı zamanda bir dolu buluş ve oyun getirirler yazı dünyasına, ama onlar yalnızca buluşlarla, buluşçulukla yetinmezler. Yalnızca buluşlara sığınmak, beraberinde sığlaşmayı getirir. Buluşçuluk, tek başına bir tür gözbağcılığıdır; çok çabuk üçkâğıtçılı-

ğa, ucuz zekâ gösterilerine, entelektüel tavlamacılığına dönüşebilir, sahteleşebilir. Sanatta kurmaca ya da oyun dediğiniz şeyin hükmüyse, kuralları çözülene, benzerleri çoğalana kadardır. Ayrıca, bu kadarıyla yetiniyorsanız eğer, unutmamanız gereken bir şey daha vardır: Her zaman sizden daha iyi bir hokkabaz çıkabilir. Teknik ile yaratıcılık ayrımının doğal platolarıdır buralar.

Sonuçta kitabı kapamak için bulduğum bu "espri"nin, anlamlı ve yaratıcı bir biçimde kullanılması, "fikrin" içinin doldurulması gerekiyordu. Bunun üzerine, yıllar önce başka şairlerin şiirlerinin dizelerinden "şarkı sözü yapma" düşüncesine benzer bir yöntemde karar kıldım. Bu kez başkalarının dizelerinden değil de, *Metal*'in içinde yer alan kendi dizelerimden eşleştirme yoluyla yeni bir şiir kurgulayacak, böylelikle hem sevdiğim dizeleri "bis" mantığıyla finalde yinelemek keyfini yaşayacak, hem de onları "kullanım farkıyla" başkalaştırmak hünerini göstermiş olacaktım. Bu, "şiir yazmak" değil, "şiir yapmak"tı bir bakıma. İçinde oyun barındıran her şey gibi, bu düşünce de beni heyecanlandırmıştı. Bu işin başlangıçta gözüme kolay göründüğünü kabul etmeliyim. Birkaç günde çıkarım bu işin içinden sanıyordum. Yanıldığımı, kitabın beni en çok terleten işine soyunmuş olduğumu anlamakta gecikmedim. Sandığımdan çok daha güç bir sınavla karşı karşıyaydım.

Metal'in bütün şiirleri, evimin salonunun hemen her yerine yayılmış, duvarlarına asılmış bir biçimde, cinneti yüksek günler geçirdim. Her bir düzenleme için defalarca çıkış alıyordum. Onlarca farklı şiir çıktı ortaya. Vazgeçemediğim dizelerle, hiç hesapta olmayan dizeler ansızın karşı karşıya geliyor, her seferinde farklı anlam katmanları içeren kompozisyonlar neredeyse kendiliğinden oluşuyordu. Kurgunun mantığı şuydu: Kitabın içinde yer alan şiirlerin bazı elmas dizeleri, içeriklerine, yapılarına ve seslerine göre eşleştirilerek alt alta getirilecek, bunlardan yepyeni bir şiir "yapılacaktı". Kendimi çok da başıboş bırakmıyor, çağrışımlarıma da, uygulama tekniğime de kimi sınırlamalar getiriyordum. Örneğin, asla aynı şiirden alınmış bir ikinci dize olmayacak, kitaptaki farklı şiirlerden seçilmiş bu dizeler, başka bir yapının tuğlası olarak,

içinde yer aldıkları asıl şiirdekinden farklı bir bağlam içinde, farklı bir anlamlandırma göndereni olarak kullanılacaklardı. Bunun yanı sıra dizeler, yeni bir ilişkilenme / ilişkilendirme gereği bozuşturulmayacaklar; sözcük artırmaları ya da eksiltmeleri yoluyla üzerlerinde hiçbir tasarrufa gidilmeyecek, aynen korunacaklardı. Kendime koyduğum bu tür sınırlamalar, yasaklamalar ve tutturukluklarla kendi yazdıklarımdan, dikenli tellerle çevrili, mayınlarla döşeli yüksek rakımlı geçici bir cehennem kurmuştum. Enerjilerine, titreşimlerine, etki güçlerine güvendiğim bu elmas dizelerin, yeni bağlamlandırmalar içinde farklı bir akım vereceklerini düşünüyor, aynı malzemenin farklı inşasıyla kurulmuş bir ikinci çağrışım hattı döşeyebilmeyi amaçlıyordum. Bütün bu gerilimi yüksek iç cehennem günlerinin sonunda, *Metal*'in kapanış şiiri olan "Bis" çıktı ortaya – ki, hâlâ yaptığım en iyi işlerden biri olduğunu düşünürüm. "Bis", başlı başına bir teknik hünerdi belki, ama benim için aynı zamanda önem verdiğim bir sınavdı da: Bu denli teknik görünen bir yapımın, herhangi bir kurgucu, bir teknisyen tarafından değil, ancak bir şair tarafından yapılabileceğini göstermiş oldu bana. Sanki bilmeden katıldığım bir sınavı vermiştim.

Salondaki dağınıklık dediğin nedir ki, birkaç saatte toplayıverirsin!



Aslında büsbütün yabancısı olduğum bir şey değildi bu. Daha önceki şiirlerimin bazılarında, amaçladığım yapı ve kurgu gereği, kimi şairlere ve şiirlere "açık göndermeler" kullandığım olmuştur. Bilindiğini ya da bilinmesi gerektiğini düşündüğüm kimi dizeleri aynen alır, kendi şiirimin "görünür" bir yerinde, "görünür" bir kiriş olarak ve daha önemlisi, "dramaturjik bir gereklilik" olarak kullanırım. Bu kimi zaman etki kaynağıma ya da bir duyarlık ortaklığına işaret etmek içindir, kimi zaman da şiirde kurduğum gömülü hikâyenin konusu ve kurgusu gereğidir. Örneğin, *Yaz Geçer* kitabımın son şiiri, kitabın ve mevsimin kapanış şiiri olarak düşündüğüm "Yaz Bitti"dir. Yazın benim için de bittiğini söyleyeceksem eğer, bunu Ülkü Tamer'i de hatırlatarak yapmak gerektiğini düşünürüm. Bu yüzden de, diyelim ki Türkçede yazılmış en güzel dizelerden biri olan "Yazın bittiği her yerde söylenir"in Ülkü Tamer'e; diyelim ki *Omayra* kitabımdaki "Sadaklar" şiirimi başlattığım, "Onlar ki bir zayıf vaktini beklerler,/Öğren!" dizelerinin Behçet Necatigil'e ait olduğunun zaten bilindiğini ya da bilinmesi gerektiğini varsayarım. Şiirin, "bütünlüklü bir yapı" olduğunu bildiğim için, benim şiirimi ve imzamı var eden "şey"in tek tek dizeler değil, bir bütün olarak "temalarım, tekniğim, sesim, edam, söyleyişim" olduğunu bilirim. Kendime olan özgüvenin yanı sıra okurumun şiir kültürüne olan güvenimin de payı vardır bu tutumda. En azından kendime seçtiğim okur, aynı zemini paylaştığımızı düşündüğüm okurdur. Bu tür kullanımlarda benim için ölçü, dramaturjik gerekliliktir; bu dizelerin kendi başlarına parlaklıkları ya da etkileme güçleri değil, benim şiirimin gövdesindeki dramaturjik işlevleridir. Çünkü, benim bu dizeleri kullandığım şiirler, güçlerini bunların varlıklarından almazlar, bunların da içinde yer aldığı bir noktadan kalkarak çıktığım yolculuğa yaslanırlar. Nitekim böyle olduğu içindir ki şiirim, onları kendi hallerine bırakmaz, tersine onları

başka bir yerlere katlamak, göndermek üzere yeniden paketler. Örneğin "Yalnız Bir Opera" şiirinde, şiiri söyleyen kişinin, şiirin gövdesine ve şiirde kullanılan zamana yayılan intiharın eşiğinden döndüğü kendini yeniden kazanma sürecinde, sığındığı şairleri, yarasına merhem olan yazarları, okuduğu kitapları, hikâyenin akışı gereği dizelere "gömülmüş göndermeler" aracılığıyla izleriz. Shakespeare'den İsmet Özel'e, Edip Cansever'den Necip Fazıl Kısakürek'e birçok kişiye selam verilir, gönderme yapılır. Çünkü bu uzun şiir, bir noktadan sonra son dizeye çalışır:

"Ey Sanat! Her şeyi hayata dönüştüren."



90'ların müzik dünyasında ortaya çıkan "remix" kavramının müzik endüstrisinin yüzünü ciddi ölçüde değişime uğrattığını biliyoruz. Bilebildiğim kadarıyla, ilk kez diskolarda ortaya çıktı remix; kimi fırlama DJ'lerin, çaldıkları plaklara elleriyle müdahale etmeleri, parçanın kimi yerlerini geri alıp istedikleri yeri diledikleri kadar yineleyerek bozuşturmaları, parçanın temposunu ve süresini değişime uğratmaları, yeni bir düşüncenin doğmasına yol açtı. DJ'lerin becerikli elleriyle karaplaklara yaptıkları bu harekete, "scratching" deniyordu ve bu hareket bir süre sonra stüdyolarda bilgisayar desteğiyle yapılarak kayıtlama yoluyla çoğaltılmaya başladı; öte yandan diskoların ve DJ'lerin işlerini kolaylaştırmak için özel olarak "mixer" denilen "karıştırıcı" aletler geliştirildi. Belki de Walter Benjamin, bir kez daha doğrulanmış oldu: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" yeniden anlam kazandı. Kendi diskosunda kendi remixini kendi elleriyle yapmak isteyen "hand-made" meraklısı DJ'lerin keyfini bozmamak, hatta

keyif çeşitlerini çoğaltmak için, CD'lerin yaygınlaşmasından sonra gerileyen karaplak üretimine yeniden hız verildi. 45'likler ve çeşitli ebatlardaki karaplaklar devri yeniden canlandı. Remix şarkıların yaygınlaşmasıyla birlikte müzik endüstrisi, aynı parçanın "radyo versiyonlarının" yanı sıra hızlandırılmış "disko versiyonlarını" da yaparak aynı şarkıyı çoğaltmaya başladı. Başlangıçta ağır ilerleyen bir süreçti bu. Her "single"da yalnızca iki "versiyon" bulunuyordu. Bilgisayar destekli müziğin yükselişiyle birlikte, aynı melodinin, farklı kişiler ve topluluklar tarafından, ilginç sıfatlı eğlenceli adlar taşıyan remixleriyle çeşit zenginleştirildi. Artık bir single'da aynı parçanın dörder, altışar çeşitlemesi bulunuyor, şarkının "biricikliği" ortadan kaldırılıyordu. Böylelikle müzik dünyası, yeni şarkıcı ve toplulukların yanı sıra, "remixer" denilen kişilerle tanışmış oldu. Giderek bu kişiler, müzik endüstrisinde ciddi birer kurum olmaya başladı. David Morales, Todd Terry, Shep Pettibonne, DJ Spooky, şimdilik bunların ilk ünlüleri. Aynı zamanda, kendi de bir DJ olduğu için, diskoların güncel eğilimlerini, popüler müziğin dönem yönelimlerini iyi bilen Boy George, sırasıyla bütün şarkılarına remix yaptırarak ününü tazeledi. Madonna ve Michael Jackson gibi kült starların başından beri ısrarlı bir biçimde destek verdikleri single ve remix konusunda asıl çığır açıcı kişi, kendi başlı başına bir albüm uzunluğunda olan "Get off!" adlı single'ıyla Prince oldu. Zamanla, Sting'den, U2'ya, Metallica'ya kadar bütün eski ve ağır toplar da remix akımına uymaya başladı. Bir zamanlar popüler olmuş birçok eski şarkı, kulakların yeni alışkanlıklarına göre yeniden "karıştırılarak" ya da "düzenlenerek" piyasaya sürüldü. Şimdilerde, şarkılarının remixini yaptırmayan kimse kalmadı neredeyse. Remix, var olan müzikal yapıya hiçbir ses eklemeksizin yapılan karıştırma işleminin adıydı. Ama bununla kalmadı, bu kez de ses ya da alet eklenerek parça üzerinde yapılan oyunlar çoğaltıldı; bunlara da "remake" ya da "remade" dendi.

Dahası, Üçüncü Dünya Ülkeleri müziği, her çeşit etnik müzik, bütün dünyaya bu remixler nedeniyle yayılmaya başladı. Yerel sesler ve renkler, bilgisayar destekli ritmlerle melezleştirilerek dünya-

nın tazelenen kulağına sunuldu. Bugün, World Music adı altında yapılan işlerin büyük çoğunluğu, "aksak ritm"li Doğu müziğiyle, techno ritmini buluşturabilme başarısından ötürü dünyayı sarmış durumda.

Remixle birlikte müzik dünyasına farklı bir renk geldi. Remix bir anlamda, müzik içi yeni bir deneysellik ve oyun alanı oldu. Kurumlaşmış müzisyenler için, büyük riskler almadan, atak deneylere kalkışabilecekleri yeni bir soluk alma alanı yarattı. Kimi ağır parçaların barlar, diskolar için hızlandırılmış ticari çeşitlemelerinden neredeyse bir "work-shop" mantığıyla aynı parçanın birbirine zıt ya da akraba toplulukların "sound"larıyla çeşitlendirilmesine kadar gelindi.

Birbirinden farklı müzik anlayışlarının taşıyıcısı olan, yan yana düşünemeyeceğiniz birçok solist ve topluluk, remix zemininde buluşabiliyor bugün; birbirlerinin şarkılarına remix yapıyor, yeni düzenlemeler için bir araya gelebiliyor, bunun sonucunda, heyecan verici buluşmalar ve sonuçlar çıkabiliyor ortaya.

Peki, senin ne işin var bu curcunada? diyeceksiniz.

Hiç, geçiyordum, öylesine uğradım, diyemeyeceğim.

Nedeni çok basit: Her zaman bir rock şarkıcısı olmak istemişimdir. Kaderin bana vermediğini ben de başka yollardan almaya bakıyorum.

Meğer, bilmeden ilk remiximi *Metal* kitabımdaki dizelerle yapmışım.

Ben, dramaturjiden remixe varan ilgi alanım içinde, müzikteki remix kavramından yola çıkarak, müzikte olduğu gibi, şiirde de remix yapılabilir mi; müzikteki remixin şiirde karşılığı yakalanabilir mi? düşüncesinden çıktım yola. Sevdiğim şiirlerin, sevdiğim dizelerini olduğu gibi saklı tutarak; bozuşturmadan, değişime uğratmadan, ham ve saf hallerini koruyarak ve araya kendimden hiçbir dolgu dizesi katmadan, anlamlı, bütünlüklü bir şiir yaratabilir miyim? diye başladım işe. Müziğin güncel terimleriyle söyleyecek olursak, yani "remake" ya da "remade" etmeden, yalnızca "remix" edebilir miyim bunları? Becerip beceremmemek bir yana, en azından eğlenceli olacağa benzeyen, denemeye değer bir düşünceydi. Postmodem tanımlarla düşünüldüğünde çağımızın, kolaj, yapıştırma, yapboz çağı olarak taşıdığı profile uygunluğu tartışılmaz. Ayrıca, benim için, biraz da edebiyat içi bir oyundu. Behçet Necatigil'in *Kareler Aklar*'ından Metin Altıok'un *Hesap İşi Şiirler*'ine varana dek bu çeşit oyunlara yataklık edebilecek bir edebiyat zemini bulunduğunu düşünüyorum. Benim çabam en fazla bunların 90'lar karşılığı olarak görülebilir.

Bir süredir şiir remikslerinin toplamından oluşan bir albümkitap tasarısı üzerinde çalışıyorum. Ece Ayhan, Oktay Rifat, Gülten Akın, Edip Cansever, Behçet Necatigil, İsmet Özel, Melih Cevdet Anday, Turgut Uyar remix için şiirleri üzerinde çalıştığım şairlerden bazıları. Müzikte yapılan remix anlayışından farklı olarak, ben bir şairin tek bir şiiri üzerine remix yapmıyorum; böyle bir şeyin, "edebiyat içi oyun olmak" amacını aşan bir müdahalecilik olduğunu düşünüyorum. Benim yaptığım, o şairin farklı şiirlerine dağılmış dizelerinden kendi el yazısına benzeyen yepyeni bir şiir yaratmak. Ortaya çıkan bu yeni şiirin, hem şairin sesini taşı-

masını amaçlıyorum, hem de kendi sesimle buluşturmaya çalışıyorum. Onun söyleyişiyle, benim "sound"um arasında kurmaya çalıştığım bir ince ayar, bir hassas denge peşindeyim. Bu da işin hem zor hem zevkli tarafını oluşturuyor. Aslında bu haliyle şiirin değil de, dizelerin remixinin yapıldığı söylenebilir. Ayrıca bu yöntemin, tek bir parça üzerinde çalışmaktan çok daha fazla yaratıcılığı zorladığı; şiirin iç işleyişi konusunda çok daha öğretici bir deneyim olduğu kanısındayım. Eğer, tek bir şiirin remixi üzerinde çalışacaksam, bir başkasının şiirini heba etmek yerine, kendimin bir şiiri üzerinde çalışmayı düşünebilirim. Ya da *Oda Poster ve Şeylerin Kederi*'nde yer alan tek bir dizelik "Akşam" gibi bir şiirimi alır, tekrarlarla uzatabilir, ancak farklı okumalarla çoğalan saklı anlam katmanlarını böylelikle açımlamış olabilirim.

Tasarladığım bu remixler kitabının ilk bölümünü, bu şairlerin yalnızca kendi dizelerinden yapılmış remix-şiirler oluştururken, ikinci bölümünde dostlarıma, arkadaşlarıma, sevdiklerime ithafen kurguladığım, farklı şairlerden, karışık dizelerden yaptığım remixler bulunsun istiyorum. Dolayısıyla, kitabın adını da bir albüm adı gibi düşünüyorum: *Söylüyor*. Ama, şairin adının üstte, aynı puntoyla yazılacağı düşünülürse, alt alta okunduklarında:

Murathan Mungan Söylüyor, diye okumak da mümkün. Öyle ya, öteki şairleri bir anlamda kendi sesimle yorumlamış olmuyor muyum?

Diyorum ya, rock şarkıcısı olsaydım, bunlar gelmezdi başınıza!

Ocak 1998

Metin Altıok için Gezgin Remix

Haydut bir gecedir bağlayan ellerimden,
Beni bu atın yelelerine
Böyle söylüyor bir gezgin o düğümlü sesiyle
Gidip de bulamamanın incinmiş rengine
Ay dokunmuş omuzuna bir akşam vakti
Ay; yalnızlığın değişmez devriyesi
Suya bak, aleve sor, göçebe rüzgârı dinle
Uzun uzun uluyor
Bir çakal paslı sesiyle.

Bazen düşünür müsün
Başka bir şeymiş gibi kendini?
Saçlarında şimşek parçaları, dilinde kırağı
Yıkanmış avlun, dinmiş uğultunla
Yüzüne vurur gölgesi gördüğün düşün
Bir şehla sabahla göçebe akşam arasında
Anılardır bir batığın koruyan gövdesini
Kabuk bağlamış bir muska gibi
Ne güzel anımsarız geçmişi
Kendi yalanımızla
Acı, ah acı; sokabilseydim seni,
Zehirim bu kadar yük olmazdı bana

Yine yol göründü 'yerleşik yabancı'ya

Eylül 1997

Metin Altıok için Gezgin Remix
şiirinde yer alan "Haydut bir gecedir bağlayan ellerimden, /
Beni bu atın yelelerine" dizeleri, *Gezgin* (Mayıs 1976, Dost)
kitabındaki "Amaçsız Bir Gezgin" şiirinden;
"Böyle söylüyor bir gezgin o düğümlü sesiyle," dizesi,
Gezgin kitabındaki "Böyle Söylüyor Bir Gezgin" şiirinden;
"Gidip de bulamamanın incinmiş rengine" dizesi,
Gezgin kitabındaki "Sis" şiirinden;
"Ay dokunmuş omuzuna bir akşam vakti" dizesi, *Gezgin* kitabındaki,
"Bir Gezginin şiirleri" başlıklı birinci bölümün başlıksız giriş şiirinden;
"Ay; yalnızlığın değişmez devriyesi" dizesi, *Yerleşik Yabancı*
(Ocak 1978, Yeni Ankara) kitabındaki, "Ay" şiirinden;
"Suya bak, aleve sor, göçebe rüzgârı dinle" dizesiyle,
"Uzun uzun uluyor / Bir çakal paslı sesiyle" dizeleri,
Küçük Tragedyalar (Mayıs 1982, Tan) kitabındaki,
"Eski Bir Çakal" şiirinden;
"Bazen düşünür müsün / Başka bir şeymiş gibi kendini?" dizeleri,
Kendinin Avcısı (Ekim 1979, Türkiye Yazıları) kitabındaki "Gibi" şiirinden;
"Saçlarında şimşek parçaları, dilinde kırağı" dizesi,
Kendinin Avcısı kitabındaki "Rüzgârın Yırtık Yeri" şiirinden;
"Yıkanmış avlun, dinmiş uğultunla" dizesi,
Gezgin kitabındaki, "Sonra Git" şiirinden;
"Yüzüne vurur gölgesi gördüğün düşün" dizesi,
Gezgin kitabındaki "Kar" şiirinden;
"Bir şehla sabahla göçebe akşam arasında" dizesi, *Süveyda*
(Ocak 1991, Korsan) kitabındaki, "Tamah" şiirinden;
"Anılardır bir batığın koruyan gövdesini" dizesi, *Kendinin Avcısı*
kitabındaki "Ne Zaman Geldim Sana" şiirinden;
"Kabuk bağlamış bir muska gibi" dizesi,
Gezgin kitabındaki "Muska" şiirinden;
"Ne güzel anımsarız geçmişi / Kendi yalanımızla" dizeleri,
Kendinin Avcısı kitabındaki, "Nasıl da Eskimiştir" şiirinden;
"Acı, ah acı; sokabilseydim seni, /
Zehirim bu kadar yük olmazdı bana" dizeleri, *Küçük Tragedyalar*
kitabındaki, "Yolcu, Acı ve Yılan" başlıklı şiirinden;
"Yine yol göründü 'yerleşik yabancı'ya" dizesi,
Kendinin Avcısı kitabındaki "Döndüm Gerisin Geri"
şiirinden alınarak remix edilmiştir.

Açık dize saklı anlam kara kutu

Bir süredir kimi şiirlerimde kullandığım yalın bir tekniği açıklamak istiyorum: Aslında abartılacak bir yanı olmayan yalın bir buluş benimki. Yaptığım kısaca şu: İkiz okuma olanağı sağlaması amacıyla kimi dizelerde sözcükleri noktalama işareti olmaksızın, hem kendi başlarına, hem tamlama olarak kullanıyorum. Genellikle altı sözcükle kurduğum basit bir oyun bu.

Örneğin: *Mürekkep Balığı* kitabımda yer alan "Açık İdeoloji için Dolambaçlı Şiir" başlıklı şiirde:

"kutsal kitap hükümdar dil erkek ayna"

diye kurduğum dize, noktalama işaretiyle virgüllenecek olursa:

"kutsal kitap, hükümdar dil, erkek ayna"

diye okunabileceği gibi, aynı bağlam içinde, başka bir düzlemde yeni bir anlam katmanı elde etmek için birer sözcük kaydırarak yeniden işaretlendiğinde:

"kutsal kitap hükümdar, dil: erkek ayna"

diye de okunabilir. Aynı şiirin bir başka yerinde geçen,

"tutsak imge dinsel söylem eril seslendirme" dizesi aynı yöntemle

"tutsak imge, dinsel söylem, eril seslendirme" ile birlikte

"tutsak imge dinsel, söylem: eril seslendirme"

okumalarına açık tutulmuştur. Böylelikle aynı bağlamda, az sözcükle yeni anlam düzenleri kurmak, sözcüklerin birbirleriyle olan ilişkilerini bir kerede ele vermeksizin onları dize içinde yeniden bağlantılandırmak mümkün olmaktadır. Şiirin olanaklarını zorlamak ve yeni anlam katmanları oluşturmak için başvurduğum kendime özgü çeşitli teknik yöntemlerden *biri de* bu. Özellikle, şiiri sözcük boğuntusunda envanter şişkinliğine uğratma riski taşıyan sayım döküm gereken kimi yerlerde başvuruyorum bu çeşit dizelere. Böylelikle, hem içeriğin zorunlu kıldığı sayım dökümü söz-

cük seyrelterek tutumlu bir biçimde yapmayı, hem de yeni anlam depoları oluşturmayı amaçlıyorum. Son zamanlarda çeşitli kitaplarımdaki kimi şiirlerimde, yeri geldikçe bu çeşit dizeler kurdum.

Gene *Mürekkep Balığı* adlı kitabımda yer alan "Gül" şiirinde:

"Ay doğar oğul gelir kum söner" dizesi,

"Ay doğar, oğul gelir, kum söner"

diye okunabileceği gibi,

"Ay doğar oğul, gelir kum söner"

diye de okunabilir; daha doğrusu *böyle de* okunabilmesini sağlamak için dizeler böyle çatılmıştır.

Örneklemeyi sürdürürsek:

Oyunlar İntiharlar Şarkılar kitabımda yer alan "quo pro quo" adlı şiirimde:

"likit mizah arı ölüm saf tını" dizesi de aynı biçimde işaretlendirildiğinde,

"likit mizah, arı ölüm, saf tını" diye okunabileceği gibi,

"likit mizah arı, ölüm: saf tını" diye de okunabilir.

Aynı kitapta yer alan "Haberci" şiirinde de:

"dar geçitler sarp patikalar ufuk" dizesi, okura,

"dar geçitler, sarp patikalar= ufuk" okumasının yanı sıra,

"dar geçitler sarp, patikalar ufuk" okumasını da sağlıyor, tıpkı aynı şiirin bir başka dizesi olan,

"duru kum zaman seyrek su akmıyor" dizesinin,

"duru kum, zaman seyrek, su akmıyor" ile

"duru kum zaman, seyrek su akmıyor" diye okunabilmesi olanağını sunduğu gibi.

Başkalarının Gecesi kitabımda yer alan "Yangın Evi" şiirindeyse sayım döküm dizelerini iki ayrı anlayışta kurdum. Böylelikle aynı şiirde yer alan iki farklı yaklaşım, bunların rasgele denenen şeyler olmayıp seçilmiş bir tutumun örnekleri olduğunu gösterme fırsatı sundu. Yukarıda sözünü ettiğim bu tekniği kullanarak çattığım dizeye örnek:

"kanlı kuvars boz mevsim talan tarih" dizesidir. Ki bu dize de aynı biçimde:

"kanlı kuvars, boz mevsim, talan tarih" diye okunabildiği gibi,
"kanlı kuvars boz, mevsim talan tarih" diye de okunabilir.
Aynı şiirde noktalamayla işaretlendirilmiş dizelere örnekse:
"kunt su, geçit dili
lirik hafıza, kudret narı,
Jack London'ın açık duran kitabı"
gibi kendiliğinden akan dizelerdir. Bunlar, özellikle virgüllenerek anlam alanları belirlenmiştir.

Her iki çeşitte çatılmış dizelerin aynı şiirde yer aldığı bir diğer örnek de, *Mürekkep Balığı*'ndaki "Gestus" şiiridir.

"yeni bir gestusa kadar
provalar iptal, sistem felç, hayat uzatmalar..."
diye virgülle ayrılmış dizelerin yanı sıra,
"üflenmiş nefes sihirli meşin okunmaz yazı" ile
"samur denge sahra ıslığı yaralı bellek"
gibi ikiz okumalara açık dizeler aynı şiir içinde kullanılmıştır.

Şiir okuması, diğer okumalara göre her zaman daha zor bir okumadır. Şiir okumalarında farklı anlam alanlarını aynı anda kuşatmaktan gelen bu ve benzeri alımlama güçlüklerine sık rastlanır. Şiirimizin, hatta edebiyatımızın geleneğinde her çeşit yenilik, buluş, oyun, yeni teknikler, deneyler ve benzerleri, nedense başkaları tarafından da kullanılmaya, yaygınlaşmaya, dahası klişeleşmeye başladığı zaman kabul görüyor, onay alıyor, anlaşılıyor, ya da anlaşıldığı varsayılıyor. En bireysel sanatlarda bile bir türlü anonim kültürden kopamamanın verdiği bu kilitlenmeye karşı, geleneksel reflekslere seslenmeyen yeni tutumlar bir süre algı dışı kalabiliyor. Ben bu durumu, kültür hayatımız için tehlikeli buluyor, hâlâ ortak algının ve ortak tepki vermenin dışına çıkamadığımızın, bireysel ölçüler ve tutumlar geliştiremediğimizin edebiyat ve kültür dünyasındaki yansıması olarak alımlıyorum. Alıştığımız modeller ve tutumların dışında, yeni ve farklı bir şeyle karşılaştığımızda uğradığımız şaşkınlığı çoğu kez ya anlamadığımız bir şey

karşısında aptal durumuna düşmemek için hayranlık göstermek gerekliliğiyle, ya da tamamen reddederek, yok sayarak karşılıyoruz. Aslında sıradan bir örnek sayılabilecek şu basit dize kurma örneğinde bile bunu görmek, yaşamak mümkün.

Bize sızmalarına, bizi değiştirmelerine izin vermediğimiz için farklı sanat disiplinlerindeki her çeşit yenilik, değişiklik, farklılık, deneysellik, bundan sonrası için bize bir yaklaşım, bir tutum, bir bakış derinliği; açısı geniş tutulmuş bir ufuk sağlamıyor; tersine onları, öğrenilmesi, ezberlenmesi, kodlanması gereken, gördüğümüz yerde tanıyacağımız mazmun kalıplar haline dönüştürerek bizi bu kez de onların dışındakilere kapatıyor. Oysa yenilikler ve farklılıklar, yalnızca içinde yer aldıkları zamana kendilerini kabul ettirmek için var olmazlar, aynı zamanda bize bütün zamanlar için bir algılayış zenginliği sağlamak için var edilirler; onların bize sızmasına, bizi dönüştürmesine izin vermezsek kabaca tanımış ve ezberlemiş olduğumuz bu şeylerin sınırlı zamanına hapsolur kalır, günün ötesine geçemez ya da geleceğe çıkamayız.

Başkalarının bulduğu kimi yenilikleri, kendi yapıtlarımızda kullanırken de, bize yeni bir oyuncak bulmanın geçici keyfinden, günün eğilimini yakalamış olmanın yalancı başarısından başka bir şey kazandırmazlar. Bunca birörnek şiirin yazılmasında, yalnızca okurken değil, yazarken de aynı anonim halkanın içinde kalmanın payı olduğu kanısındayım. Edebiyatta, moda olanı asıl, entelektüalize edilmiş sığlık yaratır. Yalnızca eski zevklerin geleneksel alışkanlıkları değil, sanatta varılan en son nokta sandığımız yeniliklerin büyüsü de bizi körleştirebilir. Gözlerimizi başkalarının defterlerinden alıp kendi içimize ve kendi yolumuza döndürdüğümüzde yazdıklarımız da, okuduklarımız da boyut değiştirecektir.

Bildiğim, öğrendiğim kadarıyla, şiirde çeşitli dönemlerin belli eğrileri vardır. Bunlar ortaya çıkar, şiiri ve şiirin anlatım olanaklarını, dilin kullanım tekniklerini, araçlarını zenginleştirirler. Bunların bazıları uca götürülmüş, geleceği olmayan, malzemesi geleceğin şiirine kalamayacak döneme özgü ataklardır; dönem geçince etkileri de, modaları da geçer; bazı eğilimler ve yeniliklerse yal-

mız şimdiyi değil geleceği de kuşatan geniş zamanlar için gerçekten kullanışlı yapılar, araçlar ya da yöntemler bırakır. Bütün sanat disiplinleri gibi şiir de zamandan yük alır ve sonra zamanla yüklerinden kurtularak sadeleşmek ister.

Zamandan ne aldığımız ve zamana ne verdiğimiz sorusu, yapıtların varlık sorusudur bana kalırsa... Bazen gözümüzün önünde duran apaçık bir dize nicedir aranan kayıp bir "kara kutu" gibi hayatımızı kurtarabilir, bütün mesele o hayata hangi anlamları verdiğimizdir. Yoksa niye şiirle uğraşalım?

1998

Yazla geçen yazıyla kalan

Yaz Geçer adlı şiir kitabım ilk basımını Eylül 1992'de yaptı. Eylül 2002'de kitap 10. yaşını tamamlamış bulunuyor.

Herhangi bir 10. yaş değil bu. Herhangi bir kitabın 10. yaşı değil.

2002 hesabıyla ilk kitabım *Mahmud ile Yezida* 22. yaşını doldurdu. *Osmanlıya dair Hikâyat* 21, *Taziye* 20, *Kum Saati* ile *Son Istanbul* 17 yaşındalar. Bu, onların kitap yaşı, gerçek yaşları değil. Örneğin, *Osmanlıya dair Hikâyat* aslen 1978'lidir. Bu hesaba göre, gerçek yaşı 24'tür. Kitap olarak basılması 1981'i bulmuştur. O zamanlar kitap yayımlatmak çok daha zordu. Her şey yolunda olsa bile yayınevleri kâğıt bulma sıkıntısı içinde olurdu. Kitapların yayınevlerince okunup değerlendirilmesi, yayımlanma oluru alması, yayım tarihi belirlenmesi hayli zaman alırdı. Bu yüzden ilk kitaplarımın çoğu tamamlandıktan çok sonra yayımlanabilmişlerdir. Bu konuda canımı yakan bir hikâyeyi *Paranın Cinleri* kitabımda anarım:

Cenk Hikâyeleri kitabımı 1983'te bitirmiş ve babama ithaf etmiştim. O, bunu bilmiyordu. Ona sürpriz olsun, kitap olarak basılıp da eline aldığında görsün, sevinsin istiyordum; oysa başvurduğum yayınevlerinden ardı ardına olumsuz yanıtlar geliyordu, kimse kitabımı basmaya yanaşmıyor, daha önce yazmış olduğum ve aynı biçimde birçok yayınevinden geri dönerek elimde kalmış olan *Son Istanbul*'la aynı kaderi paylaşıyordu. Bununla da kalmıyor, bir yandan da çekmecemde yakın zamanda tamamlanabilecek gibi duran *Kırk Oda* birikiyordu. Geceler ve kelimelerle dolu üç dosya, onların koyu karanlığı, çekmecelerimde sahipsiz birer ölü gibi yatıyorlardı. Bu durum, iyice umutsuzluğa sürüklüyordu beni.

Babamın kaç günlük ömrünün kaldığını bilmiyordum, ölümün sessiz maddesiydi öleceği tarih. Kitabım basılmadan ölüp giderse, kitabımı hiç görmemiş olacaktı; bu kitabı, ona adamış olduğumdan haberi bile olmadan çekip gitmiş olacaktı. Oysa hiç böyle hayal etmemiştim. Bir gün

basılı kitabımı kucağına alıp, sayfalarını karıştırdığında, ithafımı görüp şaşıracak, sevinecek, diye hayal etmiştim. Bu hayalim gerçekleşmeyecekti artık. O, ölüp gittikten sonra, kitabım basılsa bile, içimdeki noksanlık çekip gitmeyecekti; nitekim öyle oldu.

Bunun üzerine hiç olmazsa dosyayı ona göstermeye karar verdim. Salondaki divanda yatıyordu. İçeri odama geçtim; sesimi, yüreğimi, yüzümü toplayarak kalın bir dosya halinde uykuya yattığı çekmeceden çıkarıp kucağıma koydum kitabı, bir süre sandalyenin üzerinde oturup bekledim; dosyayı ona gösterirken ne diyeceğimi bilemiyordum. Çok özenle seçilmesi gerekiyordu sözcüklerin. Öleceğinin bilgisiyle davranıyor, ama bunu ima etmek istemiyordum. Zor bir durumdu. Kucağıma aldığım dosyayla, yeniden salona çıktım, birdenbire kitabıma ait derin bir güvensizlik duygusunun içimi kapladığını anımsıyorum. Ansızın kucağımdaki dosya hayat kadar ağır gelmeye başladı bana. Sanki başaramamıştım. Sanki olmamıştı. Yenilmiştim. Beni neyin yendiğini bilmiyordum ama, yenilmiştim. Hiç unutmam: Sırtında kenarları yenmiş bir DMO etiketi olan kalın siyah bir dosyaydı. Etikete, siyah keçeli kalemle "Cenk Hikâyeleri" yazılmıştı. Yazının mürekkebi şimdiden solmaya yüz tutmuştu.

Dosyayı usulca kucağına bıraktım. Bu kitabımı sana adadım baba, dedim. Ne zaman yayınlanır, bilmiyorum.

Babam öleli on sekiz yıl oldu. Kitabımın yayımlandığını göremeden öldü. Kitaplarım baskı üstüne baskı yapıyor şimdi. Ama kucağında kalın siyah bir dosyayla, çöktüğü sandalyede oturup kalan o çocuğun kırgınlığı benim için hâlâ fazla tanıdık...

Adından başlayarak

Yaz Geçer, adıyla eskilerin "tevriye sanatı" dedikleri yazılışı aynı olan sözcüklerle iki anlamın birden yaratılmasına bir örnek oluşturur. Divan ve halk şiirinde sık rastlanan bu anlam ve anlatım sanatına, elbette benden önceki kimi şairlerde ve kuşakdaşlarımda da rastlanır.

Tevriye sanatı da diğer anlatım oyunları gibi, şairin dil zevki, duygu zarafeti, "tenezzül eşiği" ölçüsünde iyi ya da kötü örneklere, çabuk eskiyen çağrışımlara, günüyle sınırlı buluşlara, çabucak yavanlaşan deyişlere yol açabilir. Oyun dediğiniz şey zaten tehli-

keli bir şeydir. Dil, zamanla oynarken, siz de farkında olmadan kendi yazgınızla oynarsınız.

Neyse ki, "yaz geçer" deyişi yalın bir yaz esintisi gibi kulağa hâlâ hoş geliyor.

Kitabın ilk iki sayfasında art arda yer alan "epigraflar" bu ikiz anlam kapılarını biraz daha aralamayı amaçlıyor: "yaz geçer yine gelir", "yaz geçer iyi gelir sözcükler" ile "yaz" sözcüğünden böylelikle bir mevsim ve bir eylem çıkarmış oluyoruz.

2005 yılında okur karşısına çıkarmayı amaçladığım –ama bugüne kadar ancak *Elli Parça* kitabı içinde birkaç bölümünü yayımlayabildiğim– "Aşk" adlı kitabımın birinci bölümünün adı ise "Yazınca da Geçmiyor" olacak. Bu bölümde yer alan metinlere temel fikrini veren şey, *Yaz Geçer*'de yer alan "Terastaki Havlu" şiiri olduğu için, "Aşk" adını verdiğim bu kitap onunla başlıyor. Aşka bir kez daha yazınca da geçmeyenle başlamak istedim.

Birbirlerinin içinden geçerek çoğalan, yazdıklarımı birbirine bağlayan, akraba kılan, temel izleklerimden, konularımdan, takıntılarımdan oluşan daha genel bir topografyaya ulaştıran yol haritaları bunlar... Yaza yaza içinde kaybolduğum atlas. Ben buna ömrüm diyorum.

Kült gizi

Yaz Geçer'de başka bir şey var. Benden bağımsız bir şey. Neredeyse benim serüvenimden koparak kendi yazgısını tek başına kateden güçlü bir şey. Kitabın on yıllık serüveninin gösterdikleriyle sanırım şunu söyleyebilirim artık: Türk şiirinde şimdiden bir "kült" kitap bu. Günün birinde bana bir şey olsa bile artık ona bir şey olmazmış gibi geliyor. Benden ya da yazdıklarımdan hoşlanmayanların bile benimle buluşma noktası olan bu kitap bazen yılda iki kez olmak üzere, her yıl yeni baskı yapıyor, okur tazeliyor. Yazık ki benim en çok korsan baskısı yapılan kitabım bu aynı zamanda. Yalnızca büyük kentlerde değil, Anadolu'nun hemen her yerinde elden ele dolaşan, birçok gencin defterine içinden parçalar yazdı-

ğı, internet sitelerinde herkesin birbirine gönderdiği, en uzun şiirini bile ezberleyen kişilerin bulunduğu, benim en bilinen, tanınan bu kitabımın yazarken aklımdan bile geçirmediğim bir "gizi" olmalı. Beni aşmış, üstümden aşıp geçmiş bir gizi... (Zaten kitap yazarken, aklınızdan böyle şeyler geçmez. Böyle bir şey gelip sizi bulur.) Bu yazıda sözünü ettiğim bu gizin yanıtını bulacağınızı sanmayın. Baştan söyleyeyim ben de bilmiyorum. Yapıtların, kimi gizlerini yaratıcılarından bağımsız olarak kendilerine sakladıklarını söyleyebilirim. Ben de herkes gibi ancak yaklaşık şeyler söyleyebilirim bu durum hakkında. Ufak tefek birkaç şey; birkaç ipucu. Açıklamalara zorlandığım bu çeşit durumlara en fazla "kimya tutması" diyebiliyorum. "Malzemenin kimyası tutuyor." Bu sözler artık kime, ne kadarını söylerse!..

Yaz Geçer tek başına bir "kült" kitap olmakla kalmayıp kitabın başta "Yalnız Bir Opera" olmak üzere, "Terastaki Havlu", "Bilardo Topları", "Kadırga", "Alabalık ile Siyambalığı", "Yaz Sonu Şiirleri"nin her birinin tek tek, kitaptan bağımsız bir tarihe ve okur hayatında bir öneme sahip olduğunu görüyorum. "Yalnız Bir Opera"nın diğer şiirleri gölgede bıraktığını düşündüğü için, diğerlerine daha çok sahip çıkan okurlar da görüyorum. İnsanlar, her birinden ayrı ayrı, tek başına bir kitapmış gibi söz ediyorlar. O şiirlerin kendilerinde bıraktığı etkisi uzun derin izleri anlatıyorlar. Ömrüm çoğalıyor.

Hatta kimi zaman bu tek kitabın, bütün bir şiir serüvenimin önüne geçmesinin getirdiği huzursuzluğu da duymuyor değilim.

Yapı çatmak

Kitap, Romen rakamlarıyla numaralandırılmış üç ana bölümden oluşuyor. Kendi aralarında ilişkilenen bu üç bölüm, bir bütün olarak aynı zamanda yaz mevsimine –ve onun çağrışımlarından yola çıkarak hayata, zamana, geçişlere, dönüşümlere, değişimlere değgin birçok şeye– ilişkin bir üst hikâye, saklı bir üst-anlatı sunuyor.

Kitap ilerledikçe aynı zamanda usul usul mevsimi de katedi-

yoruz. Örneğin, "Yaz Sonu Şiirleri", yazın bittiğini haber veriyor. Yaz sonra bitiyor. Üşüyerek.

Kendi aralarında akrabalık inşa etmeye başlayan şiirlerin, günün birinde "kitap" olmaya yönelmeleriyle birlikte, toplamda mimari bütünlük kurma anlayışı çalışmaya başlar bende. Kitabın tonu bellidir artık. Silueti yavaş yavaş ortaya çıkarken kitabın bütününe ait belli belirsiz de olsa bir hikâye kurmaya başlarım. Örtük bir gizli hikâye; sanki kayıp bir bütünün dağılmış, gömülü kalmış parçaları gün ışığına çıktıkça parlayıp sönen anlar, çakımlar, işaretler, imgelerle yeniden bütünlenmeye ilerler... Kitabın falına bakmaya başlarım. *Yaz Sinemaları*'nın, *Mırıldandıklarım*'ın, *Yaz Geçer*'in uzun şiirlerinin temel mantığı budur. Kesintiler ve süreklilik. Açık ya da gizli bağlarla birbirlerini bütünleyen diyalektiğin iç yasaları.

İlk bölümde yer alan "Yalnız Bir Opera", "Bilardo Topları", "Terastaki Havlu" adlı şiirler çekirdeklerindeki öyküyü çok daha ele veren, yazınsal form olarak –ille de adlandırmak gerekirse– daha çok yazı-şiir, metinsel şiir diye tanımlanabilecek esneklikte bir yapı gösteriyorlar. Ayrıca bunu ilk ben yapıyor da değilim. İstendiğinde bu konuya ilişkin yerli, yabancı birçok ad sayılabilir, ama bilirsiniz: Ölülere ve yabancılara sorulamayan sorular yaşayanlara ve yerlilere sorulur.

Disiplinler ve türler arası alan geçişlerinden, yazınsal türlerin zarını zorlamaktan her zaman hoşlanmışımdır. Geleneksel malzeme bile ancak çağın diğer verileri ve deneysel yaklaşımlarla günceller kendini. Bu nedenle yazdıklarım içinde *Taziye*'yi, *Erkekler için Divan*'ı güncel kılan da budur. Türlerin yapılarını ve kurallarını bilmeyi, ama onları istediğim gibi dönüştürerek, bozuşturarak kullanmayı her zaman sevdim. Sanıyorum okurlarım da beni bunun için sevdi. Türlerin disiplin dilleri, geçmişteki belli başlı örnekleri, dramaturjik yapı teknikleri ve kurgulama çeşitleri üzerine yıllardır kafa yoran biri olarak, onlarla "seçilmiş tercihlerle" bilinçli bir biçimde oynama hakkını kendimde görüyor ve bu anlamda kendimi özgür hissediyorum.

Dünyayı, kolay etiketlemelerin tasnif bilgisiyle tıkılıp kaldıkları dar kalıplardan görmeye, anlamaya ve yorumlamaya çalışan, ilk öğrenmelerin eşiğini atlayamayan sınırlı idrakler için, biliyorum: Ne *Yaz Geçer* yeterince şiirdir, ne *Geyikler Lanetler* yeterince oyun, ne *Yüksek Topuklar* yeterince roman. Sırf bu yüzden bile bence onlar yeterince şiir, yeterince oyun ve yeterince romandır. Bu yapıtlar, kaba öğrenme bilgilerinin, kendi üzerlerinden sağlamasının yapılmasına izin vermezler çünkü. Sizi kendilerini konumladıkları yere çağırırlar.

"Yalnız Bir Opera"

Gene "tevriye sanatı" gereği, hem "yalnızca bir opera bu" anlamında anlaşılabilecek, hem de sözcüğünün ilk çağrışımıyla "yalnız" bir opera olarak okunabilecek bir başlık. Opera, bütün mahşeri kalabalığına karşın gene de bir yalnızlık sanatı değil midir?

İlk kez *Şiir Atı* dergisinin Aralık 1987 tarihli 4. sayısında yayımlandığında anlamalıydım bu şiirin yolunun açık olacağını. Şiirin beraberinde getirdiği güçlü yankıyla birlikte derginin bu sayısı hemen tükenmişti. Sonrasında herkes bu şiirin içinde yer alacağı kitabı bekliyor, beni her gördükleri yerde bunu soruyorlardı. Hayat olanca hızıyla ve gürültüsüyle yanınızdan akıp giderken gündelik uğraşlar akıl ve zaman çelerken bu çeşit sorularla baş etmek kolay değildir. Ne yazık ki elimi ağır tuttum, "Yalnız Bir Opera" yazılıp tamamlandıktan ancak beş yıl sonra kitap olarak çıkabildi okur karşısına. Neden o zaman tek başına bir kitap olarak çıkarmadığımsa bana çok sorulan bir diğer sorudur.

Okur katında büyük ve güçlü bir etkiye sahip olduğunu gördüğüm "Yalnız Bir Opera", belki de benim en bilinen ve sevilen şiirimdir. Bana soracak olursanız aşktan çok, kırılganlığın gücünü anlatıyor, derim. Okurlarımın bu şiire ilişkin olarak bana en çok söyledikleriyse çoğu kez ifade etmede güçlük çektikleri duygularının, yazdıklarımda birebir karşılıklarını buldukları, yaşananları dile getirmiş olmamdaki gerçeklik, uygunluk, kesinlikle ilgili şey-

ler oluyor. "İç" ile "dil" arasındaki mesafenin edebiyat olarak serüveninde şiirin, aynı zamanda yaşananlara, duyumsananlara, eskilerin deyişiyle "hislere tercüman olmak", "içimize" bir çeşit "dil bulmak" olduğu düşünülürse, "Yalnız Bir Opera", benzerleri gibi bu anlamda işini doğru yapıyor, gücünü buradan alıyor, diyebilirim. Aşk şiirlerinin çoğu aslında ayrılık şiiridir. "Yalnız Bir Opera" da bunun dışında değil. Daha başlar başlamaz saydamlaşıyor şiir. İncinebilirliği somutlaştırıyor. Anladığım kadarıyla bu şiirin geçirgen bir gücü var. Etkisini hemen gösteren güçlü zehirler gibi kana çabuk karışıyor. Kimi daha köklü başka nedenlerin yanı sıra, bu gücü, yakıcı ölçüdeki sahiciliğinden aldığını düşünüyorum. Sahicilik, şiirin o denli kurucu ögesi yerine geçiyor ki onun yapısal ve kurgusal nitelikleri çoğu kez görülemiyor bile. Yalın, tutkulu dilinin, sağlam tempolu akışının, arkasında taşıdığı sızılı hikâyenin insanları hemen sararak avucuna aldığını sanıyorum. Bu durum, belli bir okur katında onun titizlikle kotarılmış mimari anlatısının görülmesini de engelliyor olmalı. Okur ile şiir arasında kurulan yoğun özdeşlik nedeniyle şiiri söyleyenin anlattığı hikâye ile, şiiri söyleyenin içinde yer aldığı şairin göstermeye çalıştığı hikâye birbirinden ayrılamıyor. Lirik ve epik şiir arasında yeni bir alan zorlanırken, şiiri söyleyen ile şiiri söyleyeni gösteren şair arasındaki mesafe yeterince görünür kılınamıyor. Benöyküsel bir anlatıya "el" mesafesi kolay katılamıyor, hele konu aşk olunca...

Aşk şiiri denince

Akan sular durur şiirde... Kimileri için şiir, aşk şiiri demektir zaten. Hangi kitabınızda ne yazarsanız yazın, içinde aşk olan şiir kendiliğinden öne çıkar, yazınsal değeri ne olursa olsun yaygın okur katında diğerlerini gölgede bırakır.

Kimi şiirlerin çekirdeğindeki saklı hikâyenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığı, başınızdan birebir geçip geçmediği bazı okurların yanıtını en çok merak ettiği sorudur. Diyelim, "Terastaki Havlu" şiirinde anlatılanların birebir gerçek olup olmaması o şiirin de-

yerinde neyi azaltıp, neyi çoğaltır? Benim okurun merak katında merak ettiğim de budur. Bunu öğrendiğinizde yapıtta değişecek olan nedir? Yaşanmış olması, yazılabilmiş olmasına anlaşılabilirlik mi kazandıracaktır, yoksa şiir tılsım kaybına mı uğrayacaktır?

Bir şiirin hikâyesinin aynen yaşanmış olması şiir olarak cisimleşmesine bir meşruiyet, bir haklılık, bir doğallık mı kazandırmaktadır? Yoksa saf hayal gücünün değil de, yaşanan hayatın yardım ettiği bir şiir bu nedenle okur gözünde değer eksilmesine mi uğrar? Şiirin yarattığı tılsımı, gerçekten yaşanmış bir hayat hikâyesine sahip olmasıyla açıklayabilir miyiz? Dahası, kendi de şiir yazanlar için, yaşanmışlığa ilişkin bu sorunun yanıtının "evet" olması, onların başından geçenleri de birebir aynı güçte yazabileceği ya da ifade edebileceğinin güvencesi anlamına mı gelir?

Yazı ile hayat birbirlerine yardım ederler yalnızca. Birbirlerinin yerine geçmezler. Sizi şair yapan şey, yaşadıklarınızı uydurabilmeniz, uydurduklarınızı yaşayabilmenizdir. Bakın ben yıllardır bunu yapıyorum.

"Terastaki Havlu"yu bir günde yazdım. Altında tarihi vardır. Bitirdiğimde arkadaşım Sosi Dolanoğlu geldi. Balkona çıktık. Zor bir günümdü. Ben ağlayarak okudum, o ağlayarak dinledi. Benim için o günün gerçek hikâyesi budur.

Yazdıklarımın yaşanıp yaşanmadığına, onların başımdan geçip geçmediğine dair edebiyatdışı bir ilgiden kaynaklandığını düşündüğüm hiçbir soruya yanıt vermedim bugüne kadar. Yanıtın evet ya da hayır olmasının değil, edebiyatın ne olup ne olmadığının tartışılmasının daha anlamlı olduğunu düşündüğüm, bunu anlatmak, göstermek istediğim için.

Tek bir özyaşamöyküsel yapıtım vardır: *Paranın Cinleri.*

Ben sandığınız diğerleri yalnızca "ben" oyunlarıdır.

Kaldı ki yaşadıklarımızı doğru hatırladığımızı nereden çıkarıyorsunuz?

Tabletler

Bildiğiniz gibi toprakaltı buluntuları olan tabletler, tek başlarına okunduklarında belli bir anlam, tema, bazen de hikâye bütünlüğü taşırlar. Daha sonraki buluntularla arka arkaya okunduklarındaysa daha uzun bir anlatının parçası olarak süreklilik kazanırlar. Çıktıkları günün ışığı onları ayrı ayrı anlamlandırdığı gibi, günün birinde toplamına bir hikâye de kurar. *Mırıldandıklarım* ile başlayan süreçte kimi uzun şiirlerimi bir metafor olarak kullandığım bu tabletler mantığıyla açıklamaya başladım. *Yaz Sinemaları*'nda "parçalar" mantığının gördüğü işlevi, *Mırıldandıklarım* ile başlayan süreçte tabletler düşüncesi aldı. Örneğin, *Mırıldandıklarım*'da yer alan "Öteki Mithosu" şiirinin kurulma biçimi, daha sonraki kimi şiirlerim için de fikir verici bir özelliğe sahiptir. Tıpkı kimi hikâye kitaplarımda "kısa hikâye" ile "novella" arasında kurduğum bağlantı gibi şiir kitaplarımda da parça ile bütün arasında yinelediğim temel bir ilişki modeli vardır. Tek başına okunduğunda kısa şiir tadı veren, kendi içinde anlam, ses ve ritm bütünlüğüne sahip bu tabletler, kendilerinden önce ve sonra gelenler arasındaki kurgusal bağlayıcılıklarından ötürü ait oldukları uzun şiirin dramaturjik akışını sağlayan birimlerdir aynı zamanda. Tek başlarına adları, başlıkları yoktur bunların; numaralandırılmamışlardır da. Bu yüzden yapılarını ilk bakışta ele vermezler.

Şiiri bir tür arkeoloji olarak düşündüğümü söylemeliyim. Aslında kendimizi kazıyoruz.

Modernizm bağlamında yer alan "uzun şiir" kavramından daha farklı, postmodern parçalanmaya işaret düşüren yeni bir uzun şiir kavramının ardına düştüğümü ben de sonradan görüp adlandırdım. O sıralar, özellikle "Öteki Mithosu"nu okuyup heyecanlananlar postmoderniteyle ilişkimi soruyorlardı. Aslında bu konuda pek fazla bir şey bilmiyordum o sıralar; anlaşılan beni nabzım zorluyordu. Bu yüzden uzun şiirlerim, yalnızca geleneksel "uzun şiir" anlayışıyla okunduklarında, eksik okunmuş olur, yanıltır. Bunlar

ne benden önceki uzun şiir anlayışının birebir sürdürücüsüdür, ne diğer anlatı türleriyle ilişkilenmemin getirdiği kaçınılmaz seğirmelerdir, ne de şiirin yanı sıra hikâye ya da oyun yazıyor olmamla açıklanabilirler. Türler arasında yeni geçişim alanlarına duyduğum ilginin, çağın grameriyle yakından ilişkilenmenin "tercih edilmiş" sonuçlarıdır.

Okuma ve ses bakımından

Hani bazı 33'lük plakları, 45'lik devirde ya da 45'lik plakları 33'lük devirde dinlediğinizde nasıl ses ve müzik bozulur, boğuklaşan ya da ciyaklaşan sesler nedeniyle sözler anlaşılmaz hale gelirse, kimi şiirler de kendi "devirlerinde" seslendirilmediğinde benzer sonuçlarla karşılaşırsınız. Her şiir ancak kendi "sound"unda seslendirildiğinde, ritmini bulur, ruhunu ve anlamını yansıtır. Eski şiir anlayışları aynı zamanda eski tarz şiir okumayı da beraberinde getirmiş, hatta kurumsallaştırmıştır. Ne yazık ki ilkokulda öğrendiğimiz şiir okuma tarzı, az çok değişerek bütün ömrümüz boyunca tarzımız olur. Hisli görünmeye çalışan bir yapmacıklık, tumturaklı bir eda, yapay bir tonla seslendirildiğinde şiirin ruhunu yansıttığını düşünen bir anlayıştır bu. Üstelik birçok şair, kendi şiirini böyle seslendirdiği için, şiir okumanın doğrusu bu sanılmıştır.

Oysa farklı şiir anlayışları, farklı şiirler ve "sound"lar vardır. Ancak iyi bir şiir okuru, hangi şairin, hangi şiirin nasıl seslendirilmesi gerektiğini bilir. Çünkü aradaki ayrımı bilir. Şiire ait bilgi ve görgüsünü sürekli yenilemekte olduğu için, içinde yol alınan zamanı, gelişimleri, değişimleri izleyebilmekte, eski bilgilerini ve alışkanlıklarını gözden geçirebilmektedir. Yalnızca gözle okunması gereken, sesle okunduğunda anlam ve katman kaybına uğrayan şiirleri bir kenara koyuyorum.

Sözü *Yaz Geçer*'e getireceğim: Bu kitaptaki şiirlerin sesi, geri çekilen; içe, içine akan bir sestir. Ancak bilinen, alışılagelen klasik şiir okumalarının dışında okunduğunda, kendi sesini, tonunu, ruhunu vermektedir. Bu yüzden ağdalı bir sesle, vurgulu bir tonla,

sözcükleri uzatarak, içli görünerek değil, tersine soylu bir kırılganlıkla, gösterişsiz bir tutumla, konuşmaya yakın bir yalınlıkla okunduğunda, damarını okunur hale getirir. Ruhunu yankır, sesinin doğru perdesini bulur. Özellikle "Yalnız Bir Opera"nın en gereksinim duyduğu şey, abartısızlıktır. Bu şiirin kimi liseler ve kolejlerde tek başına bir gösteri olarak sahneye konduğunu bildiğim için özellikle belirtme gereği duyuyorum.

Sesli okuma, göz okuması arasında yaptığım ayrım; ton, tını konusunda gözettiğim bu titizlik, bugüne değin kalabalıklar karşısında niye şiir okumadığımın da bir açıklamasıdır.

Göndermeler, selamlamalar

Türk ve dünya şiirinden birçok şaire açık ve örtük göndermeler vardır *Yaz Geçer*'de. Bunların yer alma biçimi, bir şiirde yapıldığı gibi değil, daha çok bir filmde, bir oyunda yapıldığı gibidir. Bunlar dramaturjik bir gereklilik olarak, harcına kattığım yapının bir parçası olarak yer alırlar. Bu yüzden nasıl ki bir yönetmen, kendinden önceki bir filme gönderme yaptığında, araya girip ya da ekran karartarak esprisini açıklamıyor, bunu kurduğu sahneyle seyircinin alımlama gücüne bırakıyorsa, ben de şiirimde öyle yapıyorum. Yanılsamayı bozmamak için araya girmiyorum. Dipnot ya da tırnaklarla akışı kesmiyorum. Kendime seçtiğim okurla ortak dağarımıza, kültürel belleğimize yaslanıyorum. Kaynağın, okur tarafından bilinmesi gerektiğini, şimdi bilmeyenin de bir gün bileceğini düşünüyorum.

Örneğin, "Senelerce, senelerce evveldi;/Bir deniz ülkesinde" diye başlayan "Kadırga" şiirini kesip "Bu şiir, aslında Edgar Allan Poe'nun 'Annabel Lee' şiiridir," demek yerine, kendi şiirimi "ve belki de/birbirine aktardığım defterlerin hepsinde/bu şiir vardı" diye sürdürerek bunun konunun bir parçası olduğunu gösteriyorum. Sondaki "ne sen, ne ben, ne şu mai deniz/ne de melâli anlamayan diğerleri/senelerce, senelerce evveldi/senelerce senelerce evvel bir sonraki" diye Haşim'e katedilen döngünün birkaç düzle-

mi olduğuna işaret düşürmeyi yeğliyorum. Gene aynı şiirde yer alan "bir türkü/Meyve bile dalına güvenir/Meyve kadar hükmüm yoğ imiş" (Örneğin yöresini belirtmiyorum.), "bir dize/Denizim ben batık aşklarla dolu" (Örneğin, bu dizenin aynı zamanda "Annabel Lee" şiirini çeviren Melih Cevdet Anday'a ait olduğunu söylemiyorum. Dahası, bu dizenin aynı zamanda Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi* kitabında epigraf olarak kullanıldığını keşke okur hatırlasa, diye içimden geçirdiğimi de...), "bir fotoğraf /şiirde görünmüyor/ve görünmeyen nice ayrıntı" Ve işte ben, şiiri, fotoğrafta görünmeyenler için yazdığımı şimdi, burada söylüyorum. Şiir, fotoğrafta görünmeyenlerin sanatıdır. Ben kitaplarımı aynı zamanda verev okumalar için yazıyorum. Okurumu başkalarına göndermeyi seviyorum. Onların bana daha güçlü ve zenginleşmiş olarak döneceğini biliyorum çünkü. Örneğin, hikâyelerimin birinde konu akarken, rahatlıkla herhangi başka bir cümle kurabilecekken "Yahut vakit olmadı" diye yazmışım. Bu, Necatigil'in dizesini bilenlerle bir çakımlık buluşma isteğidir. Hikâyedeki olay, durum zaten akar. Bilmeyen zaten bir şey kaçırmaz, ama bilen, anımsayan gülümser. Hem yazanın, hem okuyanın edebiyat sevgisi de gülümser. Şiirimde yabancı dizeleri ve göndermeleri kullanım amacımın ve tekniğimin, hikâyede yaptıklarımdan pek bir farkı yoktur aslında. Konu gereği olarak var olurlar, şiiri "kuran" bunlar değildir. Bütün anıştırmalar dramaturjik gereklilik nedeniyledir ve şiirin gövdesine organik olarak katılırlar. Örneğin, İsmet Özel'in şiirindeki Söyleyen: "acı çekebilecek yaşa geldiğim zaman/acı çekebilecek yerlerimi yok ettim" der. "Yalnız Bir Opera"nın Söyleyen'i ise, içinden geçtiği günlerin ve şiirlerin sonunda vardığı açıklığı, "Adım onların adının yanına yazılmasın diye/Acı çekecek yerlerimi yok etmeden/Acıyla baş etmeyi öğrendim" diye tanımlarken acıdan geçerek "varılan yerlerdeki" tutum farkına işaret eder.

Omayra'daki "Unutmadık" şiiri mücadeleleri dünyaca görülen Lorca'yı, Nâzım Hikmet'i görülmeyen Kürt coğrafyasının Kemal Burkay, A. Hicri Özgören gibi şairlerine selamlarla bağlar.

Omayra kitabımda yer alan "Sadaklar" şiiri, Necatigil'in iki dizesiyle açılır:

"Onlar ki bir zayıf vaktini beklerler/Öğren!"

Sonra ben başlarım. Bu dizeler düpedüz şiirin konusu, hatta eşyasıdır. "Alabalık ile Siyambalığı"nda yer alan "kar ne kadar yağabilir bir denizin derinliklerine/o kadar üşür deniz gibi ölüm bile" dizeleri elbette ki, Lorca'nın "Üşür ölüm bile" ve "Deniz bile ölür" sözlerine yapılan bir değişmecedir. Bu dizelere kendi başına taşıdığı anlamın yanı sıra, metinlerarası gönderme katında ikinci anlam kazandıran şey, bu "değişmece" niteliğidir. Kültürel göndermelerin has edebiyat okurları için aynı zamanda entelektüel bir haz olduğunu kabul ederim.

Kitaba kurduğum yapı gereği, "Yalnız Bir Opera"yı söyleyen kişinin aşkı, acıyı, mevsimi ve yazıyı şiirle geçmesine uygun olarak, kitabı da aynı biçimde katetmek gerekiyordu. Bu nedenle, yazın geçtiğini söyleyen bir kitapta, yazın bittiği söylenecekse, bunu Ülkü Tamer'e uğramadan söylemek olmaz. Bu yüzden kitabı kapatan şiir, onun sevilen ve bilinen dizesi "Yazın bittiği her yerde söylenir" ile başlar. Mevsimin öğrettiğiyle edebiyatın öğrettiğinin kesiştiği yerden konuşur.

Ve görüntüler

Öte yandan bir şiir, yalnızca diğer şiirlerden izler, şairlerden etkiler taşımaz, aynı zamanda diğer sanatların çağrışımlarıyla da beslenir. "yalnızca bir kez Musa için/kızıl saçlarını ikiye ayıran dalgalar" dizesiyle beliren Musa ve deniz imgesi, belki de çocukluğumun beni çok etkileyen *On Emir*, *Ben Hur* gibi görkemli Hollywood filmlerinin canlı sahnelerinden gözlerimde kalmıştır. *Yaz Sinemaları* kitabımdaki "PARÇALAR"ın son bölümünde bu filmlere gönderme yapan dizeler, o görüntülerin bendeki hakkını doğrular.

"Siyambalığı", kendi cinsinden olanları da yiyen bir balık türü olarak Francis Ford Coppola'nın aynı adlı filminde bir metafor değeri kazanır. "Alabalık" ise aynı zamanda Joseph Losey'nin filmi-

dir. Birbirinden bağımsız ve habersiz bu iki film, adlarından ve kendi maceralarından bağımsız olarak benim şiirimde bambaşka bir bağlam ve ilişkilenme içinde konumlanırlar. Birinin akıntıya karşı dikine yüzmesiyle, siyambalığının kendinden olanı yemesi arasında kurduğum denklem, şiirin ağını örer.

"kimi vurgun yemiş gizilgüç/kimi ahtapotun kolları" dizesini yazarken, Nevzat Pesen'in *Ahtapotun Kolları* filmi aklımdan geçmiş midir, anımsamıyorum bile. Ama bu dize çocukluğumun bu siyah-beyaz filmini, bir tek okurun bile aklına getirmişse hoşuma gider.

"Yalnız Bir Opera"nın kahramanı, kendi katettiği iç hikâyesi içinde "Ey Sanat! Her şeyi hayata dönüştüren" dizesine ilerlerken, okuduğu kitapları açıkça söylemez bize, göndermelerle anar. Örneğin, "mataramda tuzlu suyla, oteller kentinden geldim" bunun imasıdır.

Oysa ben asıl, "küçük balık/küçük balık/denizin nerede?/denizim yok/denizim yok/ararım her yerde" dizelerini açıklamak isterim. Bildiğiniz gibi bu dizelerin aslı, "Küçük kurbağa, küçük kurbağa, kuyruğun nerede" diye başlayan bir okul şarkısıdır. Bunun, diğer göndermelerden bir farkı yokken, nedense bugüne kadar çıkıp da "Bu nereden?" diye sorana rastlamadım. Bu çeşit şiirler, şarkılar, çocukluğumuzun, ortak belleğimizin bir parçasıdır. Çocukluğumuzdan bugüne vuran yankı tırnak içine alınmaz, yankıya dipnot düşülmez. Kendi çağrışım tarihiyle birlikte kulaklarımızda çınlar. Ne kadar içinde büyüsem de şiir, benim çocukluğumdur. Shakespeare'den Cansever'e uzayan geniş, uzun bir çocukluk. Onun uzun yankısı içinde büyüyen ve onca kitapla yol alan sesim, başkalarının "hislerine tercüman olmayı" bunca başarmışsa, benim yaz'ım kolay geçmez; çocukluğumun hakkını vermiş sayarım kendimi.

Yazın minesi solarken

Bu yazıyla *Yaz Geçer*'in onuncu yaşını sizlerle kutlamak istedim. Kitap üzerine değil, onun yol açtığı çağrışımlar üzerine kuşbakışı gezinen bir yazıydı bu. Bunca sözden sonra, söylenmemiş olanların söylenenlerden çok daha fazla olması gülüşümü aydınlatıyor. Bilirim şiir üstüne konuşulmaz.

Daha başka ne diyebilirim ki? Bu yaz da böyle geçti.

Ağustos 2002

Burcumun bilenmiş yıldızları

Her yılbaşı insan, hayatında değiştiremeyeceği kadar çok şeyi değiştirebileceğinin hayalini kurar, gelecek hesapları yapar, gündelik yaşantısına çekidüzen vereceğine inandığı kararlar alır. Kendisine buna göre programlar çizer, sözler verir. Yaşamın hepsine birden izin vermeyeceğini için için bilse de, bunları inanç ve ümitle düşlemekten, ummaktan caymaz.

Örneğin, benim her yılbaşı kendime verdiğim altın sözlerden biri, "Bu yıl daha düzenli olarak günlük tutulacak" kararıdır. Bu söz benim için her ne kadar "kanun kuvvetinde karaname" ağırlığı taşısa da daha yılın başında ocak sonu ile şubat arası bir yerlerde tavsamaya, sekmeye başlar, günlerin arası kendiliğinden açılmaya yüz tutar. İlk günlerde en önemsiz ayrıntılar bile titizlikle deftere aktarılırken, sonraki günlerin en önemli olayları yer almaz olur. Bu yüzden günlüklerim delik deşiktir. Düzenli olarak günlük tutabilenlere, bunu aynı ısrar ve kararlılıkla sürdürebilenlere büyük saygı duyarım.

Günlük yazarlığının "roman" ya da "oyun" yazarlığı gibi, "bir yazın türü" olduğu gözetilerek, o "disipline" uygun bir mantık ve ciddiyet taşıması gerektiğini düşünürüm. Günlük yazmayı, yazarların can sıkıntısı karalamaları olarak değerlendirmem elbet, ya da onların "dolu zamanlarını" ciddi yapıtlarına, "boş zamanlarını" günlüklerine ayırdıklarını düşünmem. André Gide ve Anais Nin'in günlüklerinin, "günlük"ün bir yazın türü olarak kabul görmesindeki paylarını anarım. Witold Gombrowicz'in, Tennessee Williams'ın günlüklerini hayırsever birilerinin çevirtip Türkçede yayımlamasını beklerim. Üniversite yıllarımda Muzaffer Buyrukçu'nun *Soyut* dergisinde günlükleri yayımlanırdı. İstanbul'da edebiyat ve sanat dünyasının bir dönemine azıcık magazinel bir dille yaklaşan tutanaktı onlar.

Zamanın aldırışsızlığına karşın yazının direnciyle geçen zamanı sabitlemek isteyenlerin çabasına özel bir ilgim vardır. Georges Perec'in her gün oturduğu kahvenin önünden geçenlerin yaptıklarını anlatmaya ayırdığı zamanı, takıntılı çabasını bu yüzden hayranlıkla anarım. Salâh Birsel, deneme türünün olduğu kadar günlük türünün de okur katında ciddiye alınması için emek harcamış yazarlardandır. Hayırla yâd ederim. Ataç'ın, Oktay Akbal'ın günlüklerini de unutmamak gerekir.

Evimde neredeyse yaşamımın sonuna yetecek kadar defter bulunmaktadır. Bu konuda yeniyetmelik heveslerini, tutkularını aşamamış bir kırtasiye delisiyimdir. Her gittiğim yabancı ülkeden sayısız defter, kalem alır öyle dönerim. Dosya dolabımdaki rafların bir lise çocuğunun çalışma odasındakinden farkı yoktur. Muhafazakâr gözlerin yaşıma başıma yakıştıramayacağı renkli klasörler, fosforlu dosyalar, desenli kutular...

Evimdeki boş defterlerin varlığı, bana günlük yazmam gerektiğini anımsatır. Neredeyse defterlere ayıp oluyor diye yazdığım günlükler daha şimdiden bir büyük sandığı ağzına kadar dolduruyor. Bunları yayımlatmayı düşünmüyorum. Salt bu iş için özel bir zaman ayırabilsem, oturup onları ayıklamak ve ayıkladıklarımdan derli toplu bir kitap yapmak isterim. Oldukları gibi değil de, orasına burasına azıcık dokunarak yeni bir kurguyla toparlamak isterim onları. Sayfanın bir yüzünde bu günlüklerden yapılmış seçmelerin, diğer yüzünde şimdiki zamanda onlarla konuşan şimdiki ben'in sözlerinin yer aldığı bir kurgu ilginç olabilir örneğin.

Sanatla ilgili olanlarından küçük bir seçme yapmış ve *Murathan '95*'te "Çekmece" başlığı altında bir bölüm olarak yayımlamıştım. Aniden bir şey olur da ölürsem, bu defterlerin bir edebiyat değeri görmesini ve yayımlanmasını istemem. Çünkü bunlar hiçbir zaman bir gün kitap olarak yayımlansın diye yazılmadı; ciddi bir edebiyat kaygısı gütmüyorlar. Daha çok bir iç dökme biçiminde kaleme alınmış olup bütün iç dökme metinleri gibi bir süre sonra benzer şeyleri yineleyip durdukları için sıkıcı olmaktan kurtulamıyorlar. Hem yaşamıma girmiş birçok insanın adı ve yaşadıkları-

mız geçiyor onlarda, o kişilerin izni ve rızası alınmadan basılsınlar istemem.

Yayımlamayı ve yayımlatmayı düşünmediğimiz günlüklerimiz yazılı imgemize en çok yaklaştığımız türdür aslında. Bu günlüklerdeki yazarın fotoğrafı çekilemez. Çünkü hatırladığı kadarıyla kendine de benzetemez çoğu kez. Sanki bütün onları bir başkası yazmıştır.

Arada bir karıştırdığımda günlüklerimde sonradan yayımlanmış kitaplarımın, aktarmayı unuttuğum ya da zamanında bulamadığım kimi kayıp bölümlerine rastlarım, içim burkulur, bir kitap çalışırken çeşitli defterlere yazdığım bazı bölümler, aldığım notlar orada kalmıştır. Büyütülecek bir şey değildir gerçi, ama ben gene de büyütür, huysuzlanır, bir sonraki sefere not almak için başka yöntemler geliştirmem gerektiğine karar veririm. Bir kitabı bitirmeye tamamen kapandığımda, yıllara yayılmış olan bütün defterleri yeniden baştan sona tarayamadığım için, önceden aldığım bütün notlar, kimi bölüm parçaları o defterlerde kilitli kalmış olur. Diyelim, yazmakta olduğum kitapla ilgili kafamı meşgul eden bir sorunun, meğer çok önceden yanıtını bulmuş olduğumu o defterleri karıştırırken gördüğüm de olur. Yazımın yıllara yayılıp dağılan yolları içinde kaybolduğumu, kendimle köşe kapmaca oynadığımı düşünürüm.

Her yeni yıl insanın günlüklerini tazeler. Kendinize bir defter edinin bu yıl, dostlarınıza, arkadaşlarınıza bir defter alın. Günlük yazmak insanın kendini karşısına almasıdır. Kendiyle arasında bir uzak açı kurmasıdır. Bir defter birçok şeyin başlangıcı olabilir. Birçok öykümün ilk fikri o defterlere yazdığım sıradan bir cümlenin zamandan kıvılcım almasıyla tutuşmuştur.

Eğer bir defter alıp düzenli olarak günlük tutmayı sürdürecek olursanız, günlük türü kitapları okumanın tadını başka türlü keşfedersiniz. Heinrich Böll'ün *İrlanda Güncesi*, Albert Camus'nün *Defterler*'i, Walter Benjamin'in *Moskova Günlüğü*, Louis Althusser'in *Tutsaklık Güncesi*, Virginia Woolf'ün, Katherine Mansfield'in, Sylvia Plath'ın, Stefan Zweig'ın günceleri, gençlik yıllarımda Salâh

Birsel'in günlüğündeki bir nottan yola çıkarak keşfettiğim Alman oyuncu Hildegard Knef'in *Bağışlanmış Küheylan*'ı, Cahit Zarifoğlu'nun *Yaşamak*'ı kendi okumalarımın ilk çağrışım rüzgârında hızla aklımdan geçenler yalnızca... Benim unuttuklarımı siz tamamlayın.

Çocukluğun bir defter, defterlerin hâlâ bir çocukluk taşıdığını bildiğim için olsa gerek *Yüksek Topuklar* romanımın sevilen bölümlerinden birinin adı "Çocukluk için defter"dir...

2002 benim için yorgun geçti. *Yüksek Topuklar*'ın yayımlandığı mayıs ayından başlayarak Anadolu'nun birçok kentinde gerçekleştirdiğim söyleşi ve imza programlarında çeşitli okurlar ve sorularla karşılaştım. Açık söylemem gerekirse, kitabımın bu denli yaygın ve derin bir ilgi göreceğini beklemiyordum. Umduğumdan da erişkin bir okurla karşılaşmak beni mutlu etti. Yazarak kendi içinizde çıktığınız yolculukların başka insanların yolculuklarına bağlandığını görmekte kolay tarif edilemez bir haz vardır. Bu, bir bakıma yazdıklarınızın macerasının izini sürmek anlamına gelir. Kendinizin sosyolojisine tanık olmaya yarar. Yazı, tek tek insanları ikna etmez, hiçbir şey tek başına kimseyi iknaya yetmez. İkna edici olan maceranın tamamından arta kalanda saklıdır. Bir kitabın etrafındaki bu çeşit karşılaşmaların her iki taraf için de zenginleştirici deneyimler olduğunu düşünüyorum. Bu çerçevede Saramago'nun bir sözünü anmakla yetinmek istiyorum. "Şöhret beni insanlara tanıtmaktan çok, insanları bana tanıttı," der. Bunun böyle olduğunu ben de kendi deneyimlerimden biliyorum. Yalnızca yeni karşılaştıklarınızı değil, yıllardır tanıdığınızı sandığınız insanları bile "şöhretiniz nedeniyle" yeniden tanırsınız.

Yüksek Topuklar'ın ayak seslerinin üzerinden herkes için yeterli zaman geçti, artık daha rahat söyleyebilirim: Yazdığım romanın yalnızca kendi yazı maceram için değil, Türk romanı için farklı bir önem taşıdığı kanısındayım. Bu kitapta ne yaptığımı iyi biliyorum. Türkiye kasaba toplumundan kent toplumu olmaya evrilip çağdaşlaşma sancılarını tanıdıkça romanın katmanlarının çok da-

ha iyi kavranıp okunacağını düşünüyorum. Her zaman benim için işin en güç yanı, okuru değil, kendimi ikna etmek olmuştur. Bu yüzden çoğunlukla metinlerim, şiirlerim, yazılarım bekleme havuzlarında dinlenir, geniş zamanlara yayılırlar. Yapmacık bir alçakgönüllülük gösterecek değilim: Yazarken ya da konuşurken ettiğim her bir söze uzun yollardan gelirim. Böyle diyorsam, kendime yaslanmada bir bildiğim var demektir.

Bu nedenle bu yıl benim için mutlu geçti.

Renk Kavram Sözlüğü, Kuzey Afrika'dan Portekiz'e, ordan eve..., Duo, 32 Büst adlı kitapları tasarlayan Bülent Erkmen'in hazırladığı yeni nesne kitabın adı: *Beşpeşe.*

Beş ayrı yazarın yazdığı beş ayrı bölümden oluşan bu romanın konsepti ve tasarımı bütünüyle Bülent Erkmen'e ait. Yazarlık anlayışları ve türleri farklı olan, ikisi kadın, üçü erkek beş yazardan biri benim ve kitabı benim başlatmam istendi. "Romanın ve bölümlerinin her birinin beş ana karakteri var, ikisi kadın diğer üçü erkek. Romanın bütünü ve beş bölümün her biri 'karmaşık bir aşk hikâyesi' üstüne kurulu." Bize veri olarak sunulan yalnızca bunlar. Bir de yazdığımız bölümü 80.000 vuruş içinde halletmemiz isteniyor. Fazla gevezeliğe yer yok.

İki aydır bu tasarı üstünde çalışıyorum. Nihayet işin bana düşen birinci bölümünü bitirdim. Yazdığım bölümün adını kitabın ruhuna da uygun olsun diye "Seksek Tebeşiri" koydum. Sonrasını başkalarının yazacağını bildiğiniz bir romanı düşlemek ve başlatmak, ardından atmosfer kurmak, kişileri çizmek, olay dizisini sıralamak, sizden sonrakiler için alan yaratmak, ipuçları vermek, belirsizlikler bırakmak, sizden sonra söz alacak olan her yazarın tek tek kişisel yazı dünyasını, izleklerini yeniden gözden geçirip akılda tutarak, aynı zamanda onları da kışkırtacağını düşündüğünüz düğümleri atmak zorlayıcı olduğu kadar ilginç, kışkırtıcı bir deneyimdi de...

Beşpeşe'nin, adı "Seksek Tebeşiri" olan bu bölümünü bitirdikten, arkadaşlarıma okutup onların da notlarıyla yeniden gözden

geçirdikten sonra geçen hafta teslim ettim. Açıkçası, bir çocuk doğurup cami avlusuna bırakmaya benziyor bu durum. Yavrunuzu teslim ettiğiniz ellerin ona nasıl bakacağını, nasıl büyüteceklerini bilmiyorsunuz. Onun bir gün karşınıza bir yabancı gibi çıkacağını biliyorsunuz elbet, ama ne kadar yabancı? Sizden sonraki kalem sahipleriyle bundan böyle aranızda artık bir tür hısımlık, akrabalık ilişkiniz olduğunu biliyorsunuz.

Bu çalışma sırasında, tasarlanan işin doğası gereği her ne kadar kimi verilerle kısıtlansam da bir bakıma kendimi daha özgür hissettim. Kahramanların kaderleri, olayların gidişi hakkında "tek sorumlu" olmadığınızı bilmek, sizden sonrasında olayların nasıl gelişeceğini bilmemek tamamını kendinizin yazacağı bir kitaptan farklı bir özgürlük duygusu tattırıyor insana.

Bu roman, bu yüzden hakkında en az şey bildiğim "kitabım" olacak. Kitap hakkında bildiklerim sizler kadar olmasa da size yakın ölçüde az olacak. Benden sonrakilerin ne yaptığını ben de sizler gibi ancak kitap basıldıktan sonra öğrenmiş olacağım. Bu oyunun bir güzel yanı da bu. Bir oyuna katıldıysanız eğer, onu iyi oynamalı ve bütün kuralların tadını çıkarmalısınız.

Oyunsuz bir toplumda, oyunsuz insanlarla yaşıyoruz. Gerektiği yerlerde kullanmadıkları "ciddiyeti" gereksiz yerlerde, çoğunlukla da "kasılmakta" kullanıyorlar. Bu çeşit deneysel çalışmalardan, sanatın bir oyun olduğunu anımsattığı için ayrı bir keyif duyduğumu söylemeliyim.

Sokağın başında durmuş, benim çizdiğim seksek üzerinde diğer yazarların kaydırdıkları taşı, sektirdikleri adımları merakla bekliyorum şimdi.

"Bin bir gece masalları" izleği etrafında Danimarka'da projelendirilen, Doğu'dan seçilmiş on yazarın birbirlerinden habersiz yazdıkları metinlerin ortak bir "work-shop" çalışması sırasında birbirine kenetlenerek bir oyun bütünlüğüne kavuşturulması sürecine Türkiye'den ben, bu proje için yazdığım *Sayfadaki Gibi* adlı oyunla katıldım. Projede yer alan Mısırlı yazarlardan biri, İskenderiye

Kütüphanesi yönetim kurulu üyesi olduğu için, adı *Bin Bir Gece, şimdi* olan bir oyunun İskenderiye Kütüphanesi'nde sahnelenmesinin ilginç olacağını, bunun için girişimde bulunacağını söyledi. Yazdığınız satırların, yeryüzü kültürünün mabedi olmuş bir mekânda çınlayacağını bilmek başka türlü bir ürperti veriyor insana.

Böylelikle 2002'de ilginç bir rastlantıyla hem *Sayfadaki Gibi*, hem "Seksek Tebeşiri" ile iki ayrı bütünde "birer parça" olarak yer almış oldum. Yazarlık yaşamımda 2002'nin bu anlamda özel bir işareti oldu.

Bu çeşit "work-shop" tiyatro çalışmaları, yolunuzu bir biçimde "enstalasyon tiyatrosu"na çıkarıyor. Şu anda dünyada kavram belirsizliği içinde bir "cenin" olarak yüzen "enstalasyon tiyatrosu" kavramının, yakın gelecekte daha çok öne çıkacağını, tiyatronun içerdiği "devinim" ile enstalasyonun "durağanlığı" arasındaki karşıtlığın geriliminden yeni bir türün enerjisinin doğacağını düşünüyorum. Epeydir çevresinde gezindiğim ve adını koymakta güçlük çektiğim bir malzemenin, kendisini en iyi biçimde "enstalasyon tiyatrosu" olarak ifade edebileceğini gördüm. Günün birinde gerçekleştirirsem, adını şimdilik "Kendimin Tiyatrosu" olarak düşündüğüm bu tür bir çalışmayı mutlaka sahnelemek isterim.

Farklı yazın türlerinde el bilemek, farklı disiplinlerin iç bilgisine sahip olduğunuzda zenginleştirici, geliştirici bir süreçtir. Öte yandan bu durumun bazı yazarların yazı yatağında kaymalara yol açabileceğini de hatırda tutmak gerekir. Nitekim kimi yazarların zamanla dillerini kaybettiklerini görüyor; zamanla hem yazı dilleri, hem Türkçeleri bozulan yazarlar tanıyoruz. Sürekli gazete ve dergi yazısı yazmanın edebiyat dilini aşındırdığı, yalınkatlaştırdığı da doğrudur. Ama hemen her konuda olduğu gibi burada da bilinç payı devreye giriyor. Yaptığınız işin sizin için zenginleştirici bir deneyim haline gelebilmesi, biraz da sizin tercihleriniz ve kullandığınız araçlar arasında farklılıklar yaratabilme yeteneğinizle ilgilidir.

Bu yıl benim için önemli olan şeylerden biri, kendi maceramda düzyazımın dönemeçlerine işaret düşüren *7 Mühür* toplamının

yayımlanması oldu. İçinde yer aldıkları kendi toplamlarından sökülüp alınmış olan yedi metnin, hem tek başlarına apayrı bir kitap olarak, hem de bu toplamın kendi sıralaması içinde kendini yeniden okura sunması üzerine bir kutuya mühürlenmesi fikrinin ürünüydü. Benim gibi "Seçme Şiirler" ya da "Bütün Hikâyeleri" gibi toplamlar yapmayan biri için bu çeşit yeniden yapılandırılmış kitapların taşıdığı önem açık.

Murathan '95, *Doğduğum Yüzyıla Veda*, *13+1* ve *7 Mühür* gibi kitapların "kitap yazmak"ın yanı sıra, "kitap yapmak" fikrine getirdiği bir yaklaşım farkı olarak da görülmelerini ve okunmalarını isterim.

Gene bu bağlamda *Yaz Geçer*'in büyük boy yeni baskısı bu yılın bana armağanıydı. Metis Yayınları'yla çalışmaya başladığım 1992 yılında, oradan çıkan ilk kitabımdı bu. Kitabın onuncu yılı nedeniyle benim yayınevine verdiğim dosya fikrinden yola çıkarak Bülent Erkmen, dosya boyutunda bir kitap tasarımı gerçekleştirdi. Bana ilk kitabını yayınevine teslim eden taze şair duygusu yaşatan çok hoş bir çalışma oldu bu.

Bir söyleşimde, "Benim bir Murathan Mungan projem vardı, onu adım adım hayata geçirmeye çalışıyorum," lafıma eski bir arkadaşım kızıp beni aramıştı. Kendime ayıp ettiğimi düşünüyor, "Sen kendini bir proje olarak mı görüyorsun?" diye çıkışıyordu. Galiba onu sinirlendiren şey, "proje" sözcüğü olmuştu. Bu sözcüğün, insanı kendisine yabancılaştırdığını düşünüyor olmalıydı. Evet, konu bir yanıyla basit bir terminoloji sorunu gibi görünse de bana bu yazıyı bir "yıl değerlendirmesi yazısı" olarak yazdıran şey tam da burada gizli. Hoşunuza gitmiyorsa "proje" sözcüğünü kaldırıp yerine "kendini oldurma" yazabilirsiniz. Böylelikle duruma bir entelektüel kalite de kazandırabilirsiniz ama, ortadaki sorunun varlığı değişmez. Kendimizi oldurmayı zamana yaymayı, zamanı ve araçları bunun için planlamayı ben "proje" olarak niteliyorum. Her şey, kendimizin hamurundan ne yapmak istiyoruz sorusunda gizlidir aslında. Bir olma ve oldurma sürecidir bu. Bizi yazdıkları defteri orasından burasından silip kendi defterimizi yeniden yaz-

mak istiyoruz hepimiz. Yazının işaretlerinden kendimize bir hayat yapmaya çalışıyoruz. Hem içine saklanabileceğimiz, hem kendimizi başkalarına açıklayabileceğimiz bir hayat. Bunun için zamanı iyi ve doğru kullanmaya çalışıyoruz. Proje sözü belki de bütün teknik yanıyla burada önem kazanıyor.

Kendinizi yapmanızla, kendi imgenizi yapmanız aynı şeyler değildir kuşkusuz. İmge kurmak, günümüzde daha çok medya gerçeğiyle iç içe anılsa da, insanlık kadar eski olan bu olgu, medyadan çok daha önce de vardı. Medyanın geliştiği "asri zamanlar" yalnızca bu imge üretiminin biçimlerini değiştirdi. Salinger örneğinde olduğu gibi "medyanın reddi" bile, bir başka imgenin üretimine çalışabilir. Onun bir tek fotoğrafının çekilmesine bile izin vermeyen bir münzevi olması, yazdıklarını bu imgenin ışığında başka türlü okumaya yönlendirebilir kimilerini. Ben kendi adıma Salinger'ın "yeni yazdıklarını" bilmediğim için, yazmayı ve konuşmayı reddeden bu adamın hangi Salinger olduğunu bilmiyorum. Onun yazıyla, medyaya aynı anda küsmesi arasında bir bağlantı kurduğumda nedenlerin aynı olmadığını anlayabiliyorum. Greta Garbo hayat hakikatlerini anladığı için mi, yaşlandığı için mi küsmüştü? Kimi zaman bu ikisi aynı şey de olabilir tabii.

Burjuva toplumu aşamasına gelememiş bireylerin toplumunda, "dünyanın cümlelerini", ancak "taşralı" bir dile çevirdiğimizde anlamış olmayız. Merkezdeki cümlelerin kasabalarda başka türlü tonlandığını, bu yüzden anlam yamulmasına uğradığını unutmamalıyız.

Zaman karşısında diri kalmanın yolu, kendini yeniden adlandırmaktan, konumlamaktan, tazeleyerek var etmekten, kısacası yeniden gerçekleştirmekten geçiyor.

Kimi zaman bir başkasının macerası, o maceranın sahibine hiç benzemeyen başka insanların hayatlarını anlamlandırır. Kendini keşfetmek, yeniden üretmek, gözden geçirmek, yenilemek için gösterdiğimiz cesaret, tanıdığımız ya da tanımadığımız birçok insan için yaşama umudu ve kaynağı olur.

2002'de bunları yaptım, 2005 sonuna kadar neler yapmak istediğimi biliyorum. Yaşamın hesaplanamazlığıyla, rastlantıların kestirilemezliğiyle ne kadar baş edebilirim bilmiyorum ama, geride bıraktığım ayak izlerimi değil, beni geleceğe taşıyacak ayak izlerini hayal ettikçe yolumun bana kendisini açacağını biliyorum.

Dönüp günlüklerime bakıyorum. Kendime ve hayata verdiğim sözleri tartıyorum. Dostlarıma defterler alıyorum. Durup size kendimden haberler veriyorum.

Burçlara inanır mısınız? diye soruyorlar. Benim için bu bir inanç sorunu değil, bir ilgi sorunu, diyorum. İnancım değil, fantazim, diyelim. Ama bazen fantazilerimiz hayatımıza, inançlarımızdan çok daha fazla yardım eder. Boğa burcuyum. Sabırla, sebatla, inatla bekliyorum.

Tam da burada *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabımda yer alan "Kilit Taşı" şiirimden söylemek isterim:

kalbimde kızıl yalnızlık, ruhumda soluyan boğa
bir o yana, bir bu yana
içimin münzevi kıblesi için kapandığım mağara, kimsesiz iklim
güneşin altında kanlı kanunlarıyla
boynuzlarımı cilaladığım arena,
çatallaşmış yol ağzı her defasında kader pahasına yaptığım seçim
bir yanda koyu dem, bir yanda girişken ışık
mağara ve arenaya bölünmüş
hayat karşılığı tutuşturduğum serap
yolumu kamaştıran kör adım: som değerler
muskaya çalan şiirlerle korunduğum tılsım ve kale
tuz akında kum gülünde kendi çölümde
yıllardır tutuştuğum duende

Dilerseniz yukarıda yazdıklarımın hepsini silebilir, yerine yalnızca bu şiiri yazabilirsiniz. Mağarada yaralarını saran burcumun bilenmiş yıldızları orada ışır. Şiirimin arenasında.

Kasım 2002

Kaf Dağının Önü'nde alınan söz

Son Istanbul, Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Lal Masallar adlı kitaplarım benim gözümde yıllar önce başlayan hikâyeciliğimin ilk halkasıydılar. Bu halkanın son kitabı *Kaf Dağının Önü* Kasım 1994'te yayımlandı, kendime verdiğim on dört yıllık bir sözün ağırlığını omuzlarımdan aldı. Yalnızca bir kitap değil, kendim için ilk dönem olarak işaretlediğim bir parantez de böylece kapanmış oldu. Şimdi bu kitaptan sonra kendimi karşıma alıp hikâyeciliğimi yeniden gözden geçirebileceğim, biraz daha uzak gözlerle genel bir değerlendirme yapabileceğim kanısındayım. En azından bu hedeflerin adını çok yıl önce koyup bu süreci böyle yaşadığım için. Salt bir yazarlık takıntısı adına bile olsa çizilen kimi yolların önceden amaçlandığı gibi katedilmesi gerektiğine inanırım. Bunu tam olarak neye dayanarak söylediğimden emin değilim; ayrıca okur için böyle ayırt edici bir yanı var mıdır bilmem ama, bu kitapla birlikte benim için bir dönemin kapanmış olduğunu yüksek sesle söyleme gereksinimi duydum. Değişik söyleşilerde dile getirdiğim gibi benim için bir çeşit "ilk perde" ya da "ilk raunt"tu bu beş kitaplık toplam. Kararlaştırılmış hedef, belirlenmiş yol; artık adına ne denirse... Kim bilir, belki yalnızca benim için anlamı, önemi olan, okuru çok da ilgilendirmeyecek bir haberi büyütüyorumdur. Bu da beni bir hikâyeci olarak var eden bu kitapların ardındaki o uzun sancıyı önemsediğimdendir herhalde. Öyle ya, aynı tarihlerde yazılmış zamandaş öykülerden kimileri kitaplaşıp okur karşısına çıkarken, diğerleri derin çekmecelerde, sararan dosyalar içinde okur gözleriyle buluşacakları o uzak günü; yazılacak yeni öykülerle bütünlenerek sonunda bir kitapta yer alacakları zamanı bekliyorlardı. Şimdi bu ayrımı yaparak, en azından bundan sonra yayımlanacak kitaplarımın içinde, önceden yazılmış olup da bir kitapta toplanmayı bekleyen öyküler kalmadığını söylemiş oluyo-

rum... Yıllar önce farklı kitap adları altında açtığım havuzlarda öykü biriktirmeyi kendime bir çalışma yöntemi olarak benimsemiştim. Eşzamanlı olarak yazdığım ama farklı havuzlarda biriken öykülerin "Kâğıttan Kaplanlar Masalı" adını taşıyan bu sonuncusuyla birlikte hem *Kaf Dağının Önü*, hem de bu kitapların yıllara dağılan serüveni tamamlanmış oldu. *Lal Masallar*'ın toparlanması "Ulak ile Sadrazam"ı beklemişti; *Kaf Dağının Önü*'nün tamamlanması ise "Kâğıttan Kaplanlar Masalı"m... Bu hesaba göre ilk kitap sekiz yıl, ikincisi on dört yıl beklemiş oluyor. *Kaf Dağının Önü*'nden sonra şimdi bu ilk beş kitaba bakarak hikâyeciliğim üzerine genel bir söz söylenebilir belki. Kendimi dönemselleştirmek, çok da karşılığı olmayan bir bölümlemeye, erken yapılmış bir tanımlamaya gitmek istemiyorum. Zaten döngüsel anlamda tematik bir süreklilik gösteren; farklı üslup arayışları; tür, konu, biçim ve biçem çeşitliliği içeren yazarlığımın doğasının dönemselleştirmeye uygun olmadığı kanısındayım. Şu yaptığım belki de bir çeşit tarihlendirme gereksinimi, geçtiğimiz yolları işaretleme tutkusu, nirengi noktalarına duyulan saplantılı bir zaaftır; ya da geçen zaman karşısında duyulan kuşkuyla ilk hikâyelerdeki olası acemilikleri kibarca üstlenmenin bir yolunu arıyorumdur. Bir tür iç dökmeye benzeyen şu söylediklerimin okuru ne denli ilgilendireceğini bilemem, ama bu konuda düşündüklerimi, hissettiklerimi paylaşmak istedim gene de...

Kitaplardaki bu uzun beklemelerin nedeni, salt bitmiş hikâyeleri dinlendirmek gereksinimi değildi. Düzyazı ya da şiir olsun, yazdığım her şey için metne bir demlenme, kendime bir mesafe payı tanırım elbet; zamanın yenileyici gözlerinin yazının sahibine sağladığı uzak açıya, yazdıklarıyla kendi arasına zamanın serinliğinin girmesi gerektiğine öteden beri inanırım. Ama benim bu beş kitapta kullandığım zaman, olağan koşullardaki bir dinlendirme için gereken sürenin hayli üstündeydi. Sonuçta "Suret Masalı"nı on dört yıl, "Gece Masalı"m on iki yıl gibi ciddi süreler sonrasında okur karşısına çıkarmanın genç bir yazar için bir tür risk payı taşıdığını bilmek gerekir. 25, 27 yaşlarındayken yazdığınız bir şeyi,

on küsur yıl sonra okur karşısına çıkarmakla, 40 yaşındayken yazdığınız bir şeyi on yıl sonra okur karşısına çıkarmanın aynı şey olmadığını düşünüyorum; en azından edebiyat mutfağının görünmez yasaları açısından.

Peki niye böyle oldu bu? Bu yalnızca dağınık düzen çalışma yöntemimle ilgili bir şey değil; çeşitli nedenleri var. İlki, başlangıçta kitaplarımı yayımlatmak konusunda hiç şanslı olmadım, tersine ciddi güçlükler yaşadım. Benim yazar olarak ortaya çıktığım yıllar Türkiye'de yayımcılığın zor zamanlarıydı. Ortalıkta ciddi bir kâğıt sıkıntısı vardı, o yıllarda yabancı yazarlara telif ücreti ödenmediği için çeviri kitap maliyeti daha ucuza geliyordu; adı bilinen ve satış garantisi olan yazarların dışında yerli edebiyata pek ilgi göstermeyen yayınevleri, adı sanı duyulmamış yerli yazarlardan kitap basmak konusunda hayli gönülsüzdü. İlk öykü kitabım *Son Istanbul*'u yayımlatabilmem dört yılımı aldı. Dönemin belli başlı bütün yayınevleri tarafından geri çevrilmiş olan bu kitabımın o hazin macerasını günün birinde yazacağım anılarıma saklıyorum. *Son Istanbul* Ankara'da kurulmuş yeni bir yayınevinin ilk kitabı olarak, üstelik sorunlu ve başarısız bir dağıtımla okuruna ulaşamadan kaybolup gitti. İkinci baskısını ise ancak yıllar sonra yapabildi. *Cenk Hikâyeleri*'nin yazılmasının bittiği tarihle, kitap olarak yayımlanması arasında da üç yıl geçmiştir. İletişim Yayınları basmaya karar verip dizdirdiği, kapağı bile hazırlanmış kitabımı aylarca beklettikten sonra, "yayınevi olarak artık yerli yazar basmama kararı aldık," diyerek geri vermişti. Kalakalmıştım. Karşılaştığım bu ve benzeri zorluklar benim için hayli heves kırıcı, usandırıcı hatta yazmaktan caydırıcı deneyimlerdi. Ancak iki yıl sonra Remzi Kitabevi bana bir şans tanıyana kadar bu kitap da çekmecemde öylece bekledi. Okurun, "köy edebiyatına" doyduğu, artık konuları şehirde geçen modern dekorlu hikâyeler aradığı bir dönemde yayımlanan *Cenk Hikâyeleri*'nin, adına, kişilerine, olayların geçtiği mekânlara bakarak "bir köy edebiyatı ürünü" sanan okur, kitaba gereken ilgiyi göstermedi. Keşfedilmesi daha sonradır. *Kırk Oda* da ancak üç yıl bekledikten sonra –biraz da "Hedda

Gabler Diye Bir Kadın" adlı öyküsünün 1987'de Tomris Uyar ve Nedim Gürsel'le birlikte paylaştığı "Haldun Taner Öykü Ödülü" nün yüzü suyu hürmetine –yayımlanabilmiştir. Remzi Kitabevi' nin bana tanıdığı ikinci ve son şanstı bu; eğer bir yıl içinde üst üste baskı yapıp geniş okur kitlesine ulaşmasaydı, yeniden bir yayınevi aramak zorunda kalacağımı biliyordum. *Kırk Oda* ile birlikte önüm açılmışa benziyordu. *Lal Masallar*'ın dosyasını yayınevine teslim ettiğimde en az bir ay içinde kitap olarak yayımlanacağını tahmin edebiliyordum artık, ama ardımda hayal kırıklıkları, ümitsizlikler, bezginlikler, bekleyişlerle dolu dokuz yıllık sancılı bir varolma mücadelesi vardı. Bütün bunları, konuyu biraz saçaklandırmak pahasına da olsa, yazdıkları çekmecelerde bekleyen yazar adayı gençler çabuk umutsuzluğa kapılmasınlar diye anlatıyorum biraz da... Tüm dünyaya karşı küskünlük duyduğumuz dönemler yaşasak da yazıya hiç küsmemek gerekir. Tabii sahiden inanıyorsak yazıya, yazı'mıza, kendimize... Ben en umutsuz, en küskün zamanlarımda bile ısrar ve inatla yazmayı sürdürdüm; belki yazı'mdan başka bir şeyim olmadığı için. Kendimle boğuştuğum, yenik düştüğüm, güvensizliğe, umutsuzluğa kapıldığım günler de oldu, kendi hakkımda yanılmış olabileceğimi, boş yere hayallere kapıldığımı, kendimi aldattığımı düşündüğüm zamanlar da... Şimdi beni, yazdıklarımı, hikâyelerimi artık biliyorsunuz diye şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki, uykuya yatırıldıkları derin çekmecelerde gün ışığına çıkmayı bekleyen bütün o *Son Istanbul*, *Cenk Hikâyeleri*, *Kırk Oda* gibi kitaplarla bir odada yapayalnız ve ümitsiz yaşamak hiç kolay bir iş değildi... Bir tek sizin gördüğünüz bir rüyanın tutsağı mısınız? Yoksa zamanın ellerini sıkmanın gücüne sahip olana dek inanç, sebat ve ısrarla sürdürmeniz mi gerekir kendinize seçtiğiniz bu uzun ince yolu? Her seferinde şaşmaz bir sağlamlık, serinkanlı bir tutumla verilemiyor bunun yanıtı. Ömrünüzü adamaya çalıştığınız şeyin, sizin ömrünüze ihtiyacı olup olmadığının karşılığı her seferinde bir kerede verilemiyor. İçinizin gücünün yazınıza, yolunuza yetmesi gerekiyor.

Şimdi dönüp tümüne birden baktığımda, bu beş kitabın her birinin, amaçlandığı üzere belli temalar etrafında örülmüş birbirine katlanan düzlemler olarak kendi içinde ilerlediğini; tümünde yapısal ve tematik olarak mimari bir bütünlük sağlamaya çalıştığımı görüyorum. Biriken ilk öykülerin bir toplama doğru ilerlemesiyle birlikte kitap, bu eksende çağırdığı yeni öykülerle çatılmaya başlamış olur. Aynı kitabın öyküleri arasında belli bir akrabalık ilişkisi olmasına özen gösterir; olaylar, durumlar, konular romanda olduğu gibi birbirini izlemese de, içinde aynı kişiler yer almasa da, roman benzeri bir duruş bütünlüğüne sahip olması gerektiğini düşünürüm. En azından bu beş kitaplık serüvenin kendi içinde böyle bir kurgu ve yapı mantığı taşıdığını söyleyebilirim.

Belki yolumun bundan sonrasında, bu tutumun tam zıddı bir serüvene başlayacağım; birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan ama bütün gerilimini öykülerin yan yanalıklarından alan, ortak bağlam kaygısından tamamıyla kurtulmuş kitaplar kuracağım. Ama şu söylediğim bile, gene bir tür yapı kurma ihtiyacına işaret etmiyor mu? Bildiğimiz, alışageldiğimiz bütüncüllük yerine başka tür bir içtutarlılık arayışı gözetilmiş olmuyor mu? Demek ki her öykü kitabımda yapı kurmak, bağlam oluşturmak, izleksel süreklilik sağlamak, her biri kendi içindeki unsurlarla tutarlı bir bütünlük yaratmak gibi temel bir kaygı taşıyorum. Yazı'm hep bunun içinde deviniyor. Kitaplarımdaki dramatik sürekliliği ve bağlamsal örtüşmeyi sağlayan şeylerden biri de bu belki. Buraya kadarki şu beş kitaplık yolu az çok kestirebiliyordum; bundan sonrasındaysa biraz sis var. Gerçi daha şimdiden görmeye başladığım rüyalar, kurduğum hayaller bir sis içinde belli belirsiz gövdeleniyor.

Hikâyeciliğimin başlangıcında, farklı dil ve biçim arayışlarına işaret eden öykülerin ayrı havuzlarda birikerek kendi kitaplarını oluşturmasına çalıştığımı söyledim. Nitekim bu beş kitabın her birinin gövdesi zaman içinde böyle ortaya çıktı. Kabaca sınıflandı-

racak olursam üç ayrı "hikâye etme" tarzında ilerleyen öyküler, kendi benzerleriyle kenetlendi. Bu yüzden aynı zamanlarda yazdığım her öykü, aynı kitabın toplamına eklenmiyor, tersine ayrı kitaplara dağılıyordu. Kendi yazımın içinde birkaç kitabın zamana yayılan farklı gövdeleriyle kımıldıyordum. Öteden beri söylerim, ben bir "janr", "tarz", "stil" yazarı değilim, diye; her ne kadar durmuş oturmuş bir yazarlık dünyam; yazı'mın sürekli çevresinde gezindiği temel izlekleri, iyi okurlar tarafından hemen okunabilen bir imzası olsa da, farklı anlatım olanaklarını denemeyi, biçim arayışlarını sürdürmeyi, deneyselliğin olası risklerini göze almayı seviyorum. Bu, insanı kendini tekrara düşmenin tuzaklarından korur diye bir "batıl inancım" var diyelim. Durum böyle olsa da oturmuş bir imzayı yeniden ateşe atmak kolay değildir. Bu yanıyla hikâyecilik serüvenim içinde bakılacak olursa, birbirini izleyen kitaplar olarak *Son Istanbul* ile *Cenk Hikâyeleri* birbirine pek benzemez. *Kırk Oda* ise diğerlerinden hemen ayrılır. Birbirine yakın düşen geleneksel kaynaklı arayışları akraba başlıklar altına toplayan *Lal Masallar, Cenk Hikâyeleri* bu nedenle kardeş kitap olma özelliği gösterirler. Aynı biçimde *Kaf Dağının Önü* ile *Son Istanbul* da kendi aralarında eşleşirler. *Kırk Oda* malzeme olarak masallar, arketipler, kanavalar kullanması nedeniyle *Cenk Hikâyeleri* geleneğine yakın düşse de, hikâye etme tarzı ve malzemesindeki güncel göndermeler nedeniyle farklılık gösterir. *Kırk Oda*'yı başlı başına bir anlatı kanalı, zamanla kırk masaldan oluşan beş kitaplık bir toplam olarak düşünmüştüm. Hâlâ da caymış değilim bu düşünceden. Yalnız önümde iki engel vardı: İlki, *Kırk Oda*'nın bunca sevilmesi karşısında çektiğim tutukluktu; bu dizinin ikinci kitabını yazmamı geciktirdi. İçerdiği öykülerin adlarını koyduğum, çoğunun kafamda bağlamlarını oluşturduğum halde başlamakta güçlük çektim. Söyleşilerimde ve çeşitli yazılarımda, iyi yaptığıma inandığım, beğenildiğini gördüğüm bir şeyin aynından bir tane daha yapmaktan, onu çoğaltmaktan ya da öyle yapıyormuş gibi anlaşılmaktan kaçındığımı sık sık dile getirmiş, *Tazi*ye'den sonra bir *Tazi*ye daha, "Sahtiyan"dan sonra bir "Sahtiyan" daha yazmaktan uzak

durduğumu söylemişimdir. *Kırk Oda*'nın ikinci kitabını yazmakta beni engelleyen ikinci etkense, zamana yayılacak bu beş kitaplık toplamı bir arada tutacak temel düşünceyi kendini tekrara düşmeden "tekrar edecek" taze, yeni fikirleri aramakla geçirilen zamandı. Yani hem, niye hepsinin adının "Kırk Oda" olduğunu açıklayan bir bağlama, kendi içinde tutarlı, ortak bir malzeme bütünlüğüne sahip olmalıydı bu kitaplar, hem de geçen yıllarla birlikte değişen, gelişen, zenginleşen eğriler izlemeliydi. Kırk Oda'lı kitapların benzerliklerini, farklılaşmayı göze alarak korumak gerekiyordu. Nitekim şimdilerde "Kırk Oda" ların ikincisini yazarken kendimi bu konuda yeterince hazır ve kalemine yerleşmiş hissediyorum. 1985'te başladığım "Alice Harikalar Diyarında" ile gene fikri o yıllardan kalma "Aynalı Pastane" zamanla kendi içlerinde yol aldılar. "Alice Harikalar Diyarında"yı 1995'te tamamladım, çekmecesinde içinde yer alacağı kitabın tamamlanmasını bekliyor. Şimdilerde kitabın üçüncü öyküsünü yazıyorum: "Gece Elbisesi". Siluetleri ufukta beliren öykülerin gövdelerini kazanması zaman alıyor. Beş kitaplık "Kırk Oda" halkasının bu ikinci kitabının adıysa *Üç Aynalı Kırk Oda* olacak.

Beş hikâye kitabımın her biri, yalnızca kendi toplamını oluşturan öykülerin kendi aralarındaki benzerliğiyle ya da izleksel sürekliliğiyle değil, kendine kardeş seçtiği diğer kitaplardaki kimi öykülerle de bazı benzerlikler ya da sürekliliker gösterir. Örneğin *Son Istanbul*'daki "ÇC" öyküsü ile *Kaf Dağının Önü*'ndeki "Gece Masalı" bir anlamda böyle bir kardeş olma ve birbirini izleme özelliği taşırlar. Rahatlıkla aynı kitabın içinde yer alabilecek bu öykülerin her ikisinde de toplumca kıstırılmış eşcinsel dünyanın, sığındığı mekânlarda (biri hamam, diğeri gece kulübü) kendine kapanma serüvenleri anlatılır. Hikâyeye dekor görevi yapan bu mekânların arkasında, paravanları birbirine katlanarak derinleşen daha büyük bir Türkiye dekoru görünür. Bu mekânların tekinsiz kuytusuna vuran Türkiye'nin gölgesidir aslında. Böylelikle "ÇC" hem birlikte yer aldığı aynı kitap (*Son Istanbul*) içindeki birinci uzun öyküyle ("Dört Kişilik Bahçe") "madalyonun bir yüzünün

diğer yüzüyle ilişkisi" diye tanımlanabilecek iç bağlamını oluştururken, öte yandan *Kaf Dağının Önü*'ndeki "Gece Masalı"nı önceleyerek aralarında eşlenik bir ilişki kurar.

Son Istanbul'un ilk baskısından başlayarak daha sonra birçok baskısında tekrarlanacak olan arka kapak yazısı şöyle tanıtır kitabı: "İki ayrı kalkış noktasından hareket ederek, sonuçta kitabın katlanma yeri olan SON ISTANBUL çizgisinde buluşan; gerek tekniği, gerek hacmiyle roman eşiğine gelmiş iki uzun öyküden oluşuyor bu kitap."

Bu iki uzun öykü, kendi içinde "kısa öykü"leri andıran parçalara dağılır. Bunların hem tek başlarına okunabilirlikleri amaçlanmış, hem de "roman bölümleri" gibi birbirlerini takip etme özelliği gözetilmiştir. Aynı durum *Kaf Dağının Önü*'nün kurgusu için de geçerlidir. Hatta bu kitabın üçüncü öyküsü olan "Kâğıttan Kaplanlar Masalı"nın, kitabın ilk iki öyküsünü kendi anlatısı içinde "nesne" haline getiren kurgusu, bu yaklaşımı *Kaf Dağının Önü*'nde bir adım daha ileri götürmüştür. Bu metinler birbirine ulanırken "novella"nın kipi daha geniş tutulmuş anlatım olanaklarına, olay zenginliğine, kişi çeşitliliğine yaslanır.

Cenk Hikâyeleri, altı hikâyeden oluşur. Kitabın "İçindekiler" sayfasının dizgi düzeni, dikkatli okurun gözünden kaçmayacak bir özellik gösterir: Kitabın ilk hikâyesi olan "Şahmeran'ın Bacakları" ile son hikâyesi olan "Yılan ve Geyiğe dair" altındaki ve üstündeki satırlarla belli bir boşluk payı bırakarak "sola blok" dizilmişken, diğer dört hikâyenin adları alt alta olarak daha içeriden başlar. Böylelikle ilk ve son hikâye arasındaki katlanmaya, kitabın kendine kapanan halkasının döngüsüne özel olarak işaret edilmiş olur. Aynı mantıkla kat yeri izlendiğinde ikinci hikâye Ökkeş ile Cengâver" ile beşinci hikâye "Ensar ile Civan" arasında; üçüncü hikâye "Kasım ile Nâsır" ile dördüncü hikâye "Binali ile Temir" arasında diğerlerine oranla daha fazla ilişki ve eşleşme olduğu ima edilir. Böylelikle kitap tıpkı *Son Istanbul* gibi tam ortasından ikiye katlanabilmekte, böylelikle parçalar yüz yüze gelebilmektedir.

Tek bir okur ilgilenmese bile bütün bunlar benim için bir anlamda yapının iskeletine ilişkin teknik çizimlerdir.

Kırk Oda'nın "İçindekiler" sayfası da kitaptaki dokuz öykünün kendi içinde üçer öykülük öbekler biçiminde sıralandığının ipuçlarını verir. "Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses", "Zamanımızın Bir Külkedisi", "Yüzyıllık Uyuyan Güzel" gibi kaynakları çok bilinen öyküler bu öbeklerin ilk sırasında yer alır. Kahramanları edebiyat, tiyatro, sinema kaynaklı üç öykü "Stelyanos Hrisopulos Gemisi", "Hedda Gabler Diye Bir Kadın" ve "Tutkunun Veronica Voss'u", kendi aralarında eşleşerek kitabın sonuna yerleşmişlerdir. Kaynaklarını hemen göstermeyen, masal göndermelerini ve temel arketipleri daha örtük kullandığım "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti", "Makas", "Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare"den oluşan öbekse kitabın ortasında yer alır. Bu ayrımlar bıçak kesinliği taşımaz kuşkusuz; öyküler aynı öbek içindekilerle olduğu kadar diğerleriyle de aralarında gözetilmiş benzerlikler ve geçişlerle kitabın hacmini oluşturan daha büyük bir toplama çalışırlar. Benzerlikler, farklılıklar, çeşitlemeler ayrımlarını ton farkından alırlar. Kitapta tamamen onun üzerine kurulmuş bir öykü olmadığı halde kitabın ağına yayılmış "Kırmızı Başlıklı Kız" motifi, "Makas"ta, "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nde, "Tutkunun Veronica Voss'u"nda değişik biçimlerde kendini çeşitler. Yalnızca kırmızı başlık gösterip masal kaynağını işaretlemekle yetinmeyen, ama başlığı, bereyi, şapkayı takıp çıkarmanın, durum, düzlem ve boyut değişikliğine yol açtığıyla anlamlandırılan simgesel bir kullanımıdır bu.

Lal Masallar üç masaldan oluşur. Kitabın üç masalında da "dilsizlik" ile "ifade etme" arasındaki ilişkinin sorunlu odağına yerleştirilmiş birer dilsiz kahraman vardır. İlkinde genç bir kızdır bu, ikincisinde genç bir erkek; üçüncüsündeyse sadrazamın gizli mektuplarını taşıyan ve sadrazama bir tür aşkla, derin bir gönül bağıyla bağlı dilsiz bir ulak anlatılır. Ulak'ın dilsizlerin içinden seçilmesi aynı zamanda Osmanlı sarayının önemli haberleri taşımada dilsiz ulak kullanma geleneğine işaret eder.

Kendi üzerime üstünkörü bir söz alma ihtiyacı olan bu yazının, hikâyelerim ve hikâyeciliğim üzerine bir inceleme yazısına dönüşme tehlikesine karşı, bu bağlamda yapılacak örneklemeleri daha fazla uzatmadan burada kesmek isterim. Amacım okurun işini yapmak değil, yalnızca kendimle ilgili mutfaktan seslenen bazı ipuçları vermek. Son olarak *Murathan '95* kitabım için yazdığım "Ölmeden Önce" başlıklı yazıdan bir alıntı yapmak istiyorum burada:

Okuyanlar bilir: *Kaf Dağının Önü*'nün kurgusunda ilginç bir dolaşım vardır. Üç hikâyeden oluşan bu kitabın üçüncü öyküsü olan "Kâğıttan Kaplanlar Masalı", kitabın sonuna yerleştirilmiş bir lokomotif gibi, geri dönüp kendi içeriği içinde, o ilk iki hikâyeyi de bir biçimde yeniden kateder; onlara ilişkin açık ya da gizli gönderme düzlemi kurar. Adlarını öğrenemediğimiz iki yazardır bu öykünün kahramanları. Hayatta kalan, ölenin ardından yarım bıraktığı dosyasını yayıma hazırlamak durumundadır. Ölen yazarın ardında bıraktığı dosyanın üzerindeyse "Kaf Dağının Önü" yazılıdır. Yani okurun elinde tuttuğu kitap! Peki bu kitap, o kitap mıdır? Gerçi tarifler tutmaktadır ama... Bu "ama" sürekli kuşkularla beslenir... Yoksa, Murathan Mungan olarak benim kitabıma adını veren, kitabın içindeki öykülerden birinin adı değil belki, ama bir öykünün içinde geçen tamamlanmamış bu dosyanın adı mıdır? Eleştirmenlerin pek sevdiği bir deyişle "kitaba adını veren öykü" değil, öykülerden birinin içinde geçen bitmemiş bir öykü dosyası mıdır? Kurmacanın iç içe geçmiş sonsuza çoğaltılan oyunları... Öte yandan Murathan Mungan'ın yazdığı kitaptaki ilk hikâye olan "Suret Masalı", "Kâğıttan Kaplanlar Masalı" içinde yer alan "Otel Mektupları" bölümündeki yazarın, takma adla yazdığı hikâyeye çok benzemekte ve o hikâyenin yazarının saklı kimliğine kendince bir açıklık getirmektedir. Dolayısıyla ölen yazarın kitabı bu olamaz. Öte yandan Murathan Mungan'ın yazdığı kitabın ikinci hikâyesi olan "Gece Masalı" da gene "Kâğıttan Kaplanlar Masalı"nın "Bir Kart" bölümünde anılan "Piyaniste Ateş Ediniz!" adlı hikâyeyle büyük benzerlikler göstermektedir.

Kitabın bir yerinde dendiği gibi, "Yazanlar ve yazılanlar birbirlerinin metinleri içinde kayboluyorlardı. Sonra bambaşka birinin metninde başkalaşmış biri olarak bulunuyorlardı." Herkesin birbirinin yazdıkları içinde kaybolduğu bu oyunlar, karşılıklı aynalarda araya giren her şeyin sonsuza kadar çoğalıp kaybolmasına benziyor.

Bu kitaptan ve bu oyunlardan söz etmem boşuna değil; bununla bağlantılı olarak, kendime ve okura kurduğum bir oyunu daha haber vermek için bütün bu açıklamalar. Okuyanlar hatırlayacaklardır *Kaf Dağının Önü*'nde ölen yazarın aralarda bir yerde sözü edilen yarım bıraktığı bir romanı vardır ve özellikle parçalanmış metinlerden oluşan *Kaf Dağının Önü*, yapısına ve kurgusuna uygun bir biçimde, söz konusu bu yarım kalmış romanın giriş bölümüyle biter: "Kin Payı". Yani kitap, başka bir kitabın başlangıcıyla biter. İşte şimdi bu kitabı ben yazmak istiyor ve oyunu sürdürüyorum.

Daha doğrusu yazmak istediğim bu kitabı, o öykünün kahramanına bu öykünün kendi iç-oyunu için ödünç vermiştim, şimdi "gerçekleştireceğim" bir başka oyun için, onu geri alıyorum. Böylelikle "Kâğıttan Kaplanlar Masalı"ndan sonra gene kahramanlarından birinin bir yazar olduğu, gene bir ikinci kişiyle hesaplaşma üzerine kurulduğu bu kitap için, salt bu benzerlikleri nedeniyle yöneltilebilecek "tekrara düştüğüm" yollu eleştirilerin önünü, böyle bir edebiyatiçi oyunla almaya çalışıyorum.

Yukarıda okuduğunuz *Kaf Dağının Önü*'nde aldığım sözden sonra 1999'da *Üç Aynalı Kırk Oda*, 2007'de *Yedi Kapılı Kırk Oda*, 2008'de *Kadından Kentler*, 2009'da *Eldivenler, hikâyeler* yayımlandı. Gene çekmecelerimde dosyalar, gene anlatılmayı bekleyen hikâyeler, gene yakamı bırakmayan düşler ve içimde hiç susmayan birileri var.

1995-96 (Ekim 2010)

III

Düğümler

"Yıllara dağılmış çeşitli gazete ve dergi yazılarını *Soğuk Büfe* adını verdiğim bir kitap için bir araya getirmeye çalışıyorum şu sıralar," diye başlayan bu yazı, daha sonra kitabın içinde de aşağıda okuyacağınız biçimiyle yer aldı. İçeriğinde kuşattığı sorunsalların yoğun akrabalığı nedeniyle, bu kitapta tekrar etme gereği duydum.

İlk cümleden sonra kaldığı yerden sürdürüyorum:

Geçmiş yazıları gözden ve elden geçirirken, insanın hem zamana, hem yazarlığına ilişkin olarak yaşadığı "geriye dönüş"ler, çeşitli anımsayışlar, serpme çağrışımlar, öğrenme izleri, iç hesaplaşmalar insanı bir kez daha derinlemesine kuşatarak, yazı ve zaman arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye çağırıyor. Yılların insanda ve yazıda bıraktığı düğümler kolay çözülmüyor.

Yazı yazmanın acemilik günlerinin en önemli sorunu, düşündüğün ya da duyumsadığın şeyleri tam olarak ifade edip edemediğinde, onlar için en uygun sözcükleri bulup bulamadığında kilitlenir. Dile dökülmek için, içinde kabaran şeyler, yazının yüksek duvarına tırmanarak onu aşmak, öte yana geçmek ve ötekilere ulaşmak amacını taşır. Duyumsadıkların ya da düşündüklerin güçlü, yazı'nsa güçsüzdür. Her seferinde dile getirilemeyenlerin, dile getirilenlerden daha fazla olduğunu görürsün. Bu yüzden, ne kadar yazıp bitirsen de içinde kımıldamaya devam ederler. Her yazıdan sonra aynı eksiklik duygusu yoklamaya başlar insanın içini ve yeniden yazmaya yönlendirir. Yazıya sürekliliğini kazandıran biraz da yazan ile yazılan arasındaki bu ikna noksanlığıdır.

Yazı'nın ilk düğümü budur. Yazının görünmeyen bilgisiyle, yazan arasındaki mutlak gerilim. Çünkü, yazı hiçbir zaman tamamen öğrenilemez, bu yüzden de yazar için çekiciliğini sürdürmeye devam eder.

Elbette hiç değişmeyen sabit değerler arasındaki çapraz bir ilişki durumu değildir bu; tersine zaman içinde yazısı yetkinleşen yazar, yazının kendi iç işleyişine değgin giderek zenginleşen bilgilere sahip olur, kazandığı deneyimlerle tekniğini geliştirir, dil duygusunu güçlendirip beğenisini yetkinleştirir, sonunda kendi yazı dilini kurar, biçemini kazanır. (Bu durumun tersine, zamanla yazısı ve dili bozulan yazarları konudışı tutuyorum. Aynı şekilde kimi dil duygusu zayıf yazarlar kabaca tanımladığım bu evrimsel şemayı takip etmezler.) Gene de iyi bir yazarın yazıda geldiği yer, neresi olursa olsun, kendini ifade etmede temel malzemesi olan yazı ile arasındaki sabit gerilim hiç değişmez. Her yeni metinle birlikte yazı, yeniden hem bir var olma, hem bir mücadele alanı haline gelir. Yazar, her seferinde yazının başka olanaklarını zorlar, kendi yazısının bile keşfedeceği yeni alanları olduğunu görür. (Bunu da iyi yazarlar için söylüyorum elbet. Çünkü, kimi yazarların yazısı, pek çabuk "ölü dil" haline gelebilir. Ayrıca zaman her yazara aynı cömertlikte davranmaz; kiminin yıllar içinde mürekkebini seyreltir, kiminin mürekkebiyse, katran kıvamı kazanarak okunmaz olur.)

İlk yazılara egemen olan temel hava, büyük ölçüde günün yönsemelerini taşır; gündelik okumalardan, gözlemlerden, saptamalardan yola çıkar; bilgi birikimiyle beslenen köklü düşünceler olmaktan çok, sezgilerin, içgüdülerin yönlendirmeleriyle bulunmuş, taze okumalarla desteklenmiş doğruları içerir. Anlatım berraklığıyla bunlara bir düşünce kesinliği kazandırılmaya çalışılır.

Bir yandan yazı yazmayı öğrenirken, bir yandan da gündelik konular hakkında yazan genç yazarın işi zordur. Konusunun zamanı ile kendi yazısının zamanı arasındaki denklemi tutturmak gibi zorunlu bir evreden geçmek durumundadır. Yazı'nın ergenlik dönemidir bu. Sivilce sorunları çoktur. İçinde yaşarken dahi hızla aşılması gereken bir dönem olduğunu bilmenin telaşını duyar. Yazısını geliştirmek uğruna konuyu bekletemez, konuyu bekletmemek için de yazısını aceleye getiremez. Kendi adıma, ilk dönem yazılarımı yazarken çektiğim temel sancılardan birinin bu olduğu-

nu düşünüyorum. İçimde şiddetle hissettiğim çakımlara, doğrulara, düşüncelere kâğıt üstünde aynı şiddette berraklık kazandıramıyordum. Hem bilgimi artırmak, hem yazımı güçlendirmek, hem tazeliğimi korumak gerektiğini biliyordum. Düşüncelerin doğruluğu, bilgi birikimiyle doğrudan ilintilidir; birikimse zamanla kazanılır. Bir an önce kendi yazısının içinde büyümek isteyen genç yazarsa, zamandan kendi zamanını ister.

Yukarıda andığım yazının ilk düğümü, üç aşağı beş yukarı dünyanın neresinde olursa olsun, yazıya bulaşan insanların çektikleri ilk sıkıntılara denk düşüyor olabilir ama, Türkiye'de yazı yazmanın düğümleri bununla sınırlı kalmaz, haritasının kendine özgü sorunlarıyla ilintili çok daha köklü engeller barındırır. Bir kez yazı yazmanın sevilmediği, önemsenmediği bir ülkede yazıyorsunuzdur. İlk gençlik yıllarınızdan başlayarak herkesin azıcık kuşkuyla karşılayıp dudak bükerek çekinceyle yaklaştığı bir alanda var olmaya çalıştığınız için, neredeyse özür dileyerek yaşamak zorunda kalırsınız kendi maceranızı. Ayrıca yazı yazanların başına gelen türlü çeşitli belalardan oluşan zengin hayat hikâyeleri koleksiyonları başucunuzda cilt cilt durur ve bir tehdit ögesi olarak yazınızın her dönemecinde sizi alttan alta uyarmayı sürdürür. Kaldı ki siz bu sırada, yazı yazmayı sahiden ne kadar becerdiğinizden tam emin değilken, ileride ne olacağınızı tam olarak bilemezken, yazı yazmayı sürdürmek için gereken yanılsama ve oyun malzemesini bulmak, kendinize ve yazınıza olan inancınızı korumak ya da güçlendirmek ve bütün bunları ruhunuzu ve maceranızı sakatlamadan yapmak gerçekten zordur. Bir disiplin olarak içerdiği kendine özgü güçlüklerinin dışında yazı, Türkiye'deki kirli ve suçlu tarihiyle de sizi kuşatır. İnsanlar sizin yazı yazıyor olmanızı bir türlü kabullenmek istemezler. Yoksa, üniversiteyi çoktan bitirdiğim yıllarda bile, sürekli masamın başında yazıyor olmamın, odamın ışığının geç saatlere kadar açık kalmasının, komşular ve ahbaplarca "ders çalışıyor" diye mazur görülmesinin başka ne anlamı olabilir ki?

Yazan kişi zamanı yazıyla tartmanın bilgisine vardıktan sonra hayata bakışında yeni bir optik ayar edinir. Günü anlamlandırma ile malzemesine gelecek derinliği kazandırmada bir kıvam tutturmanın, bir denge sağlamanın ardına düşer. Pasolini, sinemanın doğası gereği ölümcül olduğundan söz ederken, çerçevelenen karenin içine giren hemen her ayrıntı, ait olduğu zamanı taşıdığı işaretler yüzünden ölümcüldür, demek istiyordu. Örneğin, döneme özgü bir gömlek yakası, bir saç kesimi, bir araba modeli, artık hiç kullanmadığımız bir eşya, birdenbire pelikülün ölümünü söyler, zamana bizim müdahalemizi olanaksız kılan ölümcül bir eskilik kazandırır. Bu durumun, filmin iyi ya da kötü olmasıyla bir ilgisi yoktur; bu tamamıyla sinema sanatının doğasına özgü bir şeydir. Oysa yazılı sayfa, ne denli geçmişi konu etse de yalnızca kendi sözcükleri ve anlatım biçimiyle değil, okurun imgelemi aracılığıyla da "okunduğu" için, zamanı şimdileştirir. Sinema, malzemesi gereği kullandığı her çeşit görsel işaretle zamanı ve algı alanlarını alabildiğine belirlerken, yazılı sayfa okurun algı katkısıyla müdahalesini mümkün kılarak, metne zamandışı bir genişlik kazandırır. Bana birdenbire bu yazının ortasında, sinema ile yazı arasındaki bu ayrımı yapma gereksinimi duyuran şey, *Soğuk Büfe*'ye aldığım kimi yazılarda, adı geçen bazı kişilerin, konu ettiğim bazı olayların ne kadar yakın tarihli de olsalar, bana tıpkı bu sinema gerçeğinde olduğu gibi, ölümcül bir eskilik duygusu vermesi oldu. Bu kişilerin zaman karşısındaki kişisel dayanıksızlıkları söz konusu yazılara da geçmişti sanki. Oysa, "yazıyı" sizin için eskiten şey bunlar değildir, olmamalıdır. Yazıları bu gözle tekrar okuduğumda, bu eskimişlik duygusunu uyandıran, kişilerin artık unutulmaya yüz tutmuş olmaları ya da olayların geçip gitmiş olması değil, tersine içeriklerindeki kendi kendini güncelleyen süreklilikti. Yani, paradoksal bir biçimde yazıya eskiliğini veren şeyler, aynı zamanda tazeliğini de koruyordu. Tam da bu noktada yazı yazmanın Türkiye pratiğindeki bir başka düğümüne gelmiş oluyoruz: Türkiye'de kişiler ve olaylar değişiyor ama, sorunlar ve gerçekler pek değişmiyor.

Bir sorunun zaman içinde gelişen çeşitli aşamalarına değgin söz alarak ilerleyeceğiniz yerde, sürekli katılaşıp kalmış ilk hali hakkında yazmak zorunda kalıyorsunuz. Örneğin, Türkiye'deki ödenekli tiyatroların sorunları hakkında yepyeni bir yazı yazmanız ya da yeni düşünceler üretmeniz neredeyse olanaksızdır. Bu kurumların temel sorunları kemikleşmiş bir biçimde olduğu yerde durur. Sizin üzerinizden geçip gitmiş yıllar, bu ve benzeri sorunların üzerinden geçip gitmez. Ya da düşünce özgürlüğü, kitap yasağı, insan hakları, sansür, etnik ya da cinsel ayrımcılık gibi konular hakkında bunca acı ve ağır deney hâlâ aynı sıcaklıkla yaşanırken, siz artık bunlardan çok sıkıldınız diye yokmuş gibi davranamazsınız, ama bunlar hakkında yazmaya ya da görüş belirtmeye kalktığınızda, söylenmemiş hiçbir temel söz kalmamış olduğu için, kendinizi çok demode hisseder, kendinizden sıkılırsınız. Durumlar değişmediği için, yaptığınız saptamalar, bulduğunuz çözümler de pek değişmez. Kendinizi ve yazınızı yenilemeniz için, değişmesi gereken koşullar olduğu gibi durduğu sürece, zamana yayılamazsınız. Dış koşulların çetin şartları karşısında kapıldığınız sinsi bir ümitsizlik duygusuyla, bir zamanlar yazı yazarak değiştirilebileceğini sandığınız dünyanın fazla değişmediğini görmenin yaralayıcı bilgisiyle yaşamak zorunda kaldıkça içinizdeki düğüm büyür, gelecekten kuşkuya düşersiniz.

Yanı sıra temel değerleri ve kavramları oluşmamış, ana kuralları oturmamış, tartışma düzeyi ve ahlakı yerleşmemiş bir ortamda eşik atlamak güçtür. Her seferinde ilk bilgileri tazeleyerek söz almak durumunda kalmanın, yeniden başa dönmenin boşa enerji tüketen yorgunluğu, sizi yeni başlangıçlardan, ileri hamleli atılımlardan alıkoyar; her seferinde eteğinizden tutup kendi arasına geri çekmeye çalışır. Hemen her konuda anonimliğin temel değer olduğu, birörneklik esası üzerine kurulu bu toplumsal örgütlenmede, bireysel öne çıkışlar mutlak ceza görür.

Bir de içinizde yıllarca beklettiğiniz sözler vardır. Bunlar zamanını bekler. En iyi biçimde söylenmek için, kendi ağır düğümlerini atarlar içinize. Siz donanımınızı tamamlayıp, kendinizi ha-

zır hissettiğinizde söz alırsınız. Örneğin, şimdilerde yazmaya başladığım "Cinsel Siyaset ve Edebiyat" konulu araştırma-inceleme çalışmam, benim için öyledir.

Benzer bir biçimde, başkalarının kendileri için belirlemeye çalıştığı bir gündemde açtıkları gereksiz polemiklerin oyuncusu olmak istemediğinizden, kişisel çekişme olarak anlaşılma riski taşıyan bu çeşit konuları zamanın ellerine teslim eder, günü geldiğinde, kişileri ve günlük çekişmeleri aşan, temel olguları kuşatan bir teorik çerçeve içinde kendi lisanınız ve üslubunuzla söz alırsınız. Yoksa söz kaybolmaz. Zamanı gelince herkes cevabını alır.

Beklentileri karşılamak ya da günün eğrilerini yakalamak için aceleye getirilmez yazı, malzemenin kendine en uygun biçimini bulmasını bekler. Yazının zamanı ile gündemin sabrı çoğu kez örtüşmez. Yazar, bu ikilemi taşımayı öğrenmeli ve her seferinde kararını işinden yana kullanmayı bilmelidir.

Yazılı zamanın size kazandırdıkları da vardır elbet. En azından bir "yazılı tarihiniz" olur. Yazınızın içinde ilerledikçe gereksiz süslerden, gözalıcı sıfatlardan kurtulur, dille oynamanın ilk el buluşlarından sıkılır, durulmaya, genişlemeye başlarsınız. Geçip giden zamandan kâğıt üstünde başka bir zaman elde eder, yazıdan kendinize yeni bir ömür yaparsınız. Yazıdan öğrendiklerinizi zamanla yazıya öğretirsiniz. Başkalarının hayatlarına ve hayallerine sızar; düşüncelerini, duygularını, davranışlarını etkilersiniz. İyi, güzel ve doğru yazılmış bir yazının başkalarına zaman kazandırdığını görür, sevinirsiniz. Gün gelir, zamanına göre erken söylenmiş sözlerin sahibi olmanız kıvandırır sizi. Zamanın sizi doğrulamasından, gecikmiş haklılıklardan keyif duymayı öğrenirsiniz. Yazı yalnızca yargılamaya değil, bağışlamaya da yarar. İsterseniz, bunu da öğrenirsiniz.

Yazılı tarihten beri, yazının da bir dünya hali olduğunu görür, dünyaya yazıyla gülümsersiniz.

Yazı bir yalnızlık sanatıdır. Aynı zamanda sizi kalabalıklaştırır. Siz vermezseniz eğer, yazınızı kimsenin elinizden alamayacağını anlar, yaşamınızı kutsarsınız.

Yazı serindir. Çünkü yazı bekletilir. Yazı an'a değil, zamanlara yazılır. Kimi kez, kendiyle meselesini halledememiş ya da öfkesinin gramerini bulamamış kişilerin, sanat doğruları ya da siyaset bahaneleri altında, haksız saldırılarına, çirkin iftiralarına, asılsız ve mesnetsiz dedikodularına, düpedüz ve açıkça yalanlarına uğradığınızda söz alamazsınız. Başkalarının küçüklük gösterilerinin oyuncusu olmak istemez, minder dışı ölçülere çekilmek istendiğiniz her çeşit yarışmanın dışına sürersiniz kendinizi. Her sükûtun ikrar olmadığını bilenlere söylersiniz suskunluğunuzu. Yazı herkese yazılmaz. Kimi yazılar istense de okunamazlar. Bu yazıların söyledikleri değil, harfleri tanıdıktır yalnızca. Çünkü alımlanmaları için başka bir kalp bilgisine, başka bir algı derinliğine ve başka bir ahlaka gerek vardır.

Bu yüzden çok söylediğinizi sandığınız kimi yerler, bazılarına hiçbir şey söylemez. Bunlar düğümlü yazılardır.

Aslında yazının kendisi düğümdür, ömür bunu çözmeye yarar ama, o da hiçbir zaman yetmez.

Mayıs 2001

Parçabaşı bütünlük

Kitabın burasına kadar gelmiş okurlar için *Elli Parça*'yı konuşabiliriz artık.*

Her kitabın bir yolculuk olduğu söylenir. Her kitap aynı zamanda bir büyük yolculuğun parçasıdır; o büyük yolculukta başlı başına bir uğrak, bir konaklama yeridir. Kendi içindeki serüveni ne olursa olsun bir kitap olarak gövdelenirken bizi de, yolculuğumuzu da yeniden biçimlendirir. Hayatı yazmak, bir süre sonra insana, yazıdan bir hayat yapar. Yazının içinde kayboldukça, yazı ile hayat kaynaştıkça ne kadarınız yazı, ne kadarınız hayattır, ayırt edemez olur, her şeyin yazılmak için var olduğu bir dünyada yaşamaya başlarsınız. Kapatıldığınız bu dünyadan her seferinde ancak yeni bir kitapla çıkarsınız dışarıya. Bu durumda, dışarı ne demekse?

Yaşamımın kimi dönemeçleri nedeniyle birkaç özel kitap yaptım bugüne kadar. *Murathan '95*'ten başlayarak *Doğduğum Yüzyıla Veda*, *13+1* adını verdiğim on dört kitaplık kutu içinde yer alan *Fazladan Bir Kitap*, ardından *7 Mühür* hep kendilerine özgü bir bağlam ve farklı bir anlayış içinde çatılmış, birbiriyle gösterdikleri benzerlikler kadar farklılıkları da olan özel toplamlardı. Örneğin, *Murathan '95*, kırkıncı yaşım için tasarlanmış, hazırlığı uzun sürmüş, belki de beni en iyi anlattığına inandığım kitaptır. O güne değin yazdığım hiç yayımlanmamış, dergilerde kalıp kitaplaşmamış ya da kitaplarımda yer almış, bu sıralamayı izleyecek olursak, unutulmuş, az bilindik, bilindik olanlarla, o sıralar üzerinde çalıştığım ve ne zaman biteceğini bilmediğim kitaplardan derlenmiş çeşitli parçalardan oluşan özel bir kitaptı. Bu konuda daha fazlasını merak edenler, söz konusu kitabın önsözünden başlayarak için-

* Bu cümle, yazının yer aldığı *Elli Parça* içindeki yerine işaret ediyordu; ama ben buraya alırken de bu kitabın burasını işaret etsin istedim.

de yer alan birçok ara bölüm yazısında aradıklarını bulabilirler.

Murathan '95'in içinde yer alan, okura yazı masamın o günkü fotoğrafını sunduğum "Ufuk Ayarı" başlıklı bölümdeyse, o sıralar yazmakta olup gelecekte tamamlamayı düşündüğüm kitaplardan seçtiğim parçalara yer verirken, "Ölmeden Önce" başlıklı giriş yazısında aynı zamanda hayallerimi, tasarılarımı, ileride yazmayı düşündüğüm konuları, kitapları anlatıyordum. Özellikle sevdiğim yazılardan biridir bu; çünkü gelecekten söz ediyordum, ne kadarının gerçekleşeceğini bilemediğimiz gelecekten; ömrümün ne kadarına yeteceğini bilmediğim tasarılarımdan, düşlerimden... İnsanı en çok hayalleri heyecanlandırmaz mı? Gelecek duygusunun diriliği değil midir bizi hep ileriye doğru baktıran, yönelten, yönlendiren? Kendime, okura ve hayata verilmiş bir sözdü bu yazı. Hayatım, verdiğim sözün altında kalmasın istiyordum. Şimdi aradan geçen on yıla bakarak verdiğim sözlerin ne kadarını tuttuğum karşılaştırılabilir; ne kadarının hâlâ bir hayal, bir tasarı, bir gelecek rüyası olarak kaldığı görülebilir. Yazıdan tutulmuş falların ne zaman çıkacağını kim bilebilir ki?

Elli Parça bu anlamda "Ufuk Ayarı" bölümünü oluşturan anlayışın kitaplaşmış hali olarak nitelendirilebilir. Görüldüğü gibi, yayımlanmış kitaplarımdan parçalara yer vermedim; yalnızca yeni çalışmalarımdan yaptığım seçmeler söz konusu. Ne zaman biteceğini bilmediğim, ama şu an üzerinde çalıştığım kitaplardan tam elli parçayı arka arkaya sıralıyorum bu toplamda. İçlerinden pek azı dergilerde yayımlandı. Ayrıca hâlâ yazmakta olduğum bitmemiş bazı kitapların başlangıç bölümleri de yer alıyor. Dileyen bunu aynı zamanda benim elli parçaya bölünmüş halimin cisimleşmesi diye de okuyabilir.

Gelecekle yaptığı sözleşmenin okurlar tarafından bu denli görülmesi, bilinmesi her yazarın hoşuna gitmeyebilir. Bir yazar için bu, bir tür erken soyunmak ya da taze yaralarını göstermek anlamına gelebilir. Yazılanları okur katında vaktinden önce eskitmek olarak niteleyenler çıkabilir. Benim içinse şu demek: Bakın burada duruyorum, masamın üzerini gösteriyorum, dosyalarda bekle-

yenleri; sizinle birlikte onlara bakıyorum, gelecek günlerin bana ne göstereceğini bilmiyorum, ama bunları yazdım, geri kalanına ömrümün yetip yetmeyeceğini de bilmiyorum, ama yaşdönümünün bu sert dönemecini ancak bunlarla alabilirim; bu duygular eşliğinde kendi şimdiki zamanımı bu kitaba taşıyorum.

Durduğum kavşağa yazımla ışık düşürme arzusu belki.

Kavşağımı vurgulamak ya da.

Bir daha böyle olur mu, pek sanmıyorum.

Bu kitabı tanımlamam gerekirse, "geleceğe açık kapalı kitap" demeyi yeğlerim. Bir altbaşlık da olabilir bu.

Edebiyatın doğası gereği, yazanla okuyan ayrı zamanlarda yaşarlar. Genellikle yazar sancılar içinde kıvranırken, okur başka bir kitabın tadını çıkarıyordur. Kitap okura ulaştığındaysa, yazarın sancısı dinmiş, okurun sancısı başlamıştır. Bu anlamda, bir şarkıcının, bir konser piyanistinin ya da bir tiyatro oyuncusunun performansını, birebir seyircisiyle aynı zaman dilimi içinde paylaşmasının keyfinden edebiyatçılar yoksundur. Okur, yazı bittikten sonra çıkagelir. Hatta her şey bittikten sonra gelir. Yazanın bitirdiği yerden başlar okurun zamanı. Bu çeşit geleceği haber veren derleme kitaplar, yazan ile okuyan arasındaki bu zaman çelişkisini ortadan kaldırmasa da, yazarın şimdiki zamanı hakkında okurun şimdiki zamanına haber uçurmaya yarar. Belki sancıyı da, zamanı da azıcık olsun ortak kılmaya.

Öte yandan insan yaş aldıkça, aldığı dönemeçler azaldıkça bu çeşit özel kitaplar yapma nedenleri de azalıyor. Bir insan hayatında kaç kez kırk yaşında, elli yaşında olur ki?.. Örneğin 20. yüzyıla bir şiir toplamıyla veda etmek hoş bir duyguydu. İki yüzyıl arası doğanlar için tanınmış bir fırsattı; bu şansı şiirlerim kullansın istedim.

Bu yazıda üzerinde durmak istediğim bir konu "parça" sözcüğünün etrafında derinleşiyor.

Parça, benim için yalnızca "birim" ifade eden bir sözcük değil.

Parça ile bütün arasındaki ilişki hakkında fizikten felsefeye kadar alınan onca söz; kimlik politikaları, olmak ve var olmak

denklemi, "öteki" kavramı, yabancılaşma, tutarlılık, bütünlük, siyaseten doğruculuk ve benzeri kavramlar son yirmi-otuz yılın düşünce ve yazın yaşamının başlıca sorunları olarak çok kişinin kafasını ve yazısını kurcaladı. Benim de.

Büyük anlatıların çöküşünü izleyen dönemin anahtar kavramlarından biri de "parçalanma" oldu. Yalnızca büyük ideolojiler, büyük devletler, büyük inançlar değil, hemen her şey parçalanıyor, o güne değin öğrenilmiş tüm kavramlar yerinden çıkıyor, genelgeçer ölçütler kullanılmaz oluyordu. Aslında tarih parçalanıyor, zamana, "modernliğini" kazandıran kronolojik tarih anlayışı sorgulanıyor, bu bağlamda ileri-geri nitelemeleri geçersizleştiriliyordu. Fikir ve sanat dünyasında bütünlük anlayışının bizzat kendisi parçalanmıştı. Bu ve benzer nedenlerle "parçalanma", postmodernitenin temel kavramlarından biri olduğu kadar, yeniden üretimin temel araçlarından biri de oldu.

Yazdıklarımda yer alan parçalanma olgusu başlarda daha çok sezgiseldir, yaşadığım rahatsızlıkları dile getirirken uğradığım, asıldığım, tutunduğum bir kavramdır. Bilgilendikçe sesimin tonu toklaşmış, sözlerim berraklaşmıştır. Parça ve parçalanma, beni felsefi bir varoluş sorunsalı olarak ilgilendirdiği gibi, yazdıklarımda şimdiki halin durum tanımlanması için de anahtar söz yerine geçer. Sanatta türlerin uğradığı form ve tanım değişiklikleri, iç içe geçmeler yazdıklarıma apaçık yansır. Parça ve bütün arasındaki ilişki, söz düzeyinde ele alınmakla kalmaz, kimi kez bu ilişkiyi bir form olarak bizzat somutlaştırmayı amaçlar. Yazdığım uzun şiirlerin çoğu bu anlayıştan yola çıkar; onları toprak altından çıkarılmış kil tabletlere benzetişim, bu kil tabletlerin bulunma, dizilme ve okunma sırasıyla değişecek olan anlam ve bütünlük sorunsalına dikkat çekmek isteyişim bu yüzdendir.

Mırıldandıklarım'da yer alan "Öteki Mithosu" adlı uzun şiirim, parçalanmadan söz ederken şiirin kendi gövdesi de parçalı biçimde kurulur. Kimi kitaplarımın çatılma modelleri bile bir anlamda parçalanma üzerine kuruludur.

Yaz Sinemaları adlı kitabımın ikinci bölümü olan "Yaz Sine-

maları" kendi içinde de iki bölümden oluşur. İlki "parçalar"dır. İkincisi ise "PARÇALAR". İkinci bölüm de film başlamadan önce dönen boş bobinin 9'dan 0'a geri sayan rakamlarını kateden dokuz bölümden oluşur. Kişiliğimizin, kimliğimizin, hayatımızın, dünyamızın parçalanmasına ilişkin sözler, kareler, anlar içerir. Kendimizi her seferinde kendi parçalarımızdan yaparız; yazarken de, yaşarken de.

En iyisi bu yazıyı,

> dağılmış parçalarını arar
> bir Geçmiş Zaman tanımı olan
> bütünlüğümüz

diyen "parçalar" şiirinin girişiyle bitirmek:

> parçasından anladığımız filmler
> parçasından anladığımız bütünler
> parçasından anladığımız hayat
> yaşanmaz geçiştirilir
> şimdiki zaman parçalar
> gelecek hafta, pek yakında
> bizi bekleyen asıl önümüzdeki zamanlar
>
> sinemayla ilk tutkunluk ilişkimiz
> parçaları birleştirip kurduğumuz gelecek
> sinemayla ilk tutkunluk ilişkimiz
> parçaların yarattığı merakı gidermek
> parçalarla süreklilik sağlanan
> seyre açılmış başka hayatlar
> olasılıklar, tuzaklar
> ya da var sandığımız bütünlük
> uğruna inançlar, değerler, ilkeler, aşklar
> zamanla parçalanırlar

Mayıs 2005

Benden başka kimsenin görmediği

Bir evde yaşıyorum, ama bilseniz kaç kişiyle? Kurduğum, tasarladığım, hayal ettiğim, aynı anda paralel bir düzen içinde yazmakta olduğum birbirinden farklı öykülerin, romanların, oyunların kahramanlarıyla kaç yıldır iç içe yaşıyorum bir ev içinde... Hangi ev, bu kadar çok kişiyi birden kaldırır ki?

Her birinin kendi hayatları içinde yapıp ettiklerini takip etmek; birbirinden farklı fiziksel, ruhsal özelliklerini tanıyıp bilmek; bazen aralarındaki benzerliklere, ortak yanlara, kimi zaman da karşıtlıklara, farklılıklara dikkat yoğunlaştırmak gerekiyor. Her biri ayrı emek ve özen bekliyor sizden. Diyelim ki içlerinden şu, böyle bir durumda nasıl davranır, nasıl tepki verirdi; diğeri bunu nasıl söyler, nasıl belli eder ya da gizlerdi; beriki nasıl giyinir, nasıl bir yerde yaşardı? Her birinin alışkanlıkları, tutkuları, zaafları, değerleri, ülküleri, hayalleri zihnimin bir köşesinde kendi öykülerini ve varlıklarını cisimleştirmeyi sürdürürken, benim gündelik hayatımın da bir gerçeği haline gelirler.

Bir kahramanın işin aslını nasıl öğreneceği, diğerinin düğümü nasıl çözeceği, berikinin kararını nasıl vereceği yaşamsal önem kazanır. Şu sahneyi nasıl ele alsam, nasıl bir durum yaratılsa, şu diyalog hangi sahnede yer alsa; şu olay kimin ağzından anlatılsa, olaylar hangi sıralamayla dizilse, karşılaşmalar nasıl ayarlansa, hangi ayrıntılar öne çıksa gibi soruların burgacı zamanı oymaya başlar. Benim zamanımla metnin zamanı birbirine karışarak bana hepsinden yapılma zamanlarüstü bir hayat yapar. Dediğim gibi, yıllardır aynı ev içinde hayli kalabalık bir kadroyla birlikte yaşıyor ve halledilmesi gereken birçok sorunla birden boğuşuyorum. Hiç de rahat bir yaşamım olduğu söylenemez.

Üstelik bırakın bunların farklı koşullarda yaşıyor olmalarını, çoğunun yaşadığı tarihsel dönem bile aynı değil. 1981'den beri be-

nimle birlikte yaşayan Hitit kraliçesi Puduhepa yıllardır benim kalemimden çıkıp bir oyunda hayata karışacağı günü bekliyor örneğin. "995 km." romanımın İslamcı tetikçisi 90'lı yıllar Diyarbakır'nda işlediği cinayetten sonra kaçtığı Alanya yolunda hâlâ; en son onu Antep'te bir hamamda günahlarından arınırken bırakmıştım. *Yüksek Topuklar*'ın yalnızca bir sayfasında görünen Adalı Leyla, bir yaz akşamı çıktığı "Veranda"sında yıldızlara bakarken, başından geçen üç evliliğin nasıl üç ayrı hayat ettiğinin şaşkınlığını, iç dökümünü bir an önce bizimle paylaşacağı günlerin beklentisi içinde sabırsızlanıyor. Bakıyorum "Ansızın Her Şey" öyküsünün yarısını yazıp bırakmışım, kafamda bitmiş olan ikinci yarısı ise kâğıda geçmek için bir vesile bekliyor. Vesile yalnızca yazıdan gelmiyor, bilmediği bir şeyi bekliyor insan. Neyi beklediğini bilmeden bekliyor. Anakara'nın en büyük, en önemli kentlerinden biri olan Odragend'e doğru yola çıkmış olan "Şairin Romanı"nın birbirinden habersiz yolcuları daha yeni yeni Odragend'de bir araya gelip toplanmaya başladılar. Çevredeki işyerlerine ev yemekleri yapan bir yer açarak hayatlarını kazanmayı hayal eden "Mutfak" kadınları, hâlâ mutfakta pirinç, bezelye ayıklıyor, domates, patates doğruyor, buharlar içinde lokantalarını seyirciye açacağım günün heyecanı içinde bekliyorlar. "Hamamname"nin Su Cini, benim kalemimden insanlara görüneceği günün ipini sabırla çekerken, bana kaynağı ta Bizans'a, Osmanlı'ya kadar giden su altında kalmış hikâyeler fısıldamayı sürdürüyor.

Edebiyattan yapılmış bir hayatın içinde yaşadığım gündelik cehennemi anlatmak için hepsini tek tek saymam gerekmez, anlattıklarımın bu kadarı olsun, kimlerle, nasıl yaşadığım hakkında bir fikir vermiştir umarım. Sözcüklerden yapılmış parmaklıklar ardında bir hayat deyin isterseniz buna. Ama benim anladığım edebiyat da başka türlü yapılmıyor.

Bir gün öldüğümde, bu evde benden başka kimsenin görmediği o hayaletler kalacak geriye biliyorum. Onlar tamamlanmamış hayatlarıyla yarım kalacaklar. Yapayalnız, kimsesiz. Hiç yaşama-

dıkları için hayaletleri de kimseye görünmeyecek. Ardımda bıraktıklarım arasındaki varlıkları kimseler tarafından bilinmeyecek!

Kim bilir, belki de bu yüzden bu kadar çok çalışıyorumdur, hayaletlerime hayat vermek için.

Kasım 2008

Hissediyor, ama kelimelerini bulamıyordum. Doğru kelimelerini.

Yazarlığım, hissettiğim şeylerin doğru kelimelerini arama, bulma tarihidir bir bakıma. Çocukken, yeniyetmeyken herkes gibi ifade güçlükleri çektiğim durumlar çok olmuştur. Hissettiklerimin beni aşan derinliğiyle sözcüklerimin yetersizliği arasında yaşadığım yüksek gerilimi, ancak dilin imkânlarını kullanma becerisiyle aşabileceğimi seziyor, biliyordum. Doğru hissetmek, doğru düşünmekten öte bir retorik sorunuydu bu.

Sonraki yıllarda dili kullanmada ne kadar yetkinleşmiş olsam da sezdiklerimi, hissettiklerimi, düşündüklerimi ifade etmede zorlandığım, doğru ilişkilendirilmesi, yerinde kullanılması gereken sözleri aradığım çok olmuştur. Bu, kekemeliğinizi çözmektir bir bakıma. Hissettiklerinizin, sezdiklerinizin, düşündüklerinizin derinliği, çokluğu, boyutu dilinizi boğumlar, kekemeliğinizi yoğunlaştırır. Öteden beri gizli kekemelik ile yazarlık arasında bir ilişki olduğunu düşünürüm.

Üniversite yıllarımın hararetli ortamında kendimi bir üyesi olarak hissettiğim sol fraksiyonun içinde ya da genel olarak sol dünyada yolunda gitmeyen şeyler konusundaki sezgilerimi, saptamalarımı, düşüncelerimi içinde bulunduğum topluluklarda ifade etmekte çoğu kez zorlanıyordum. Haklı olduğunuzu derinden hissettiğiniz, ama aynı haklılıkla ifade edemediğiniz durumlardı bunlar. Diyelim bilgilerim eksik, referanslarım noksandı; ifade yetersizliği çekiyor, muradımı tam olarak anlatmakta zorlanıyordum. Hani kimi zamanlar, bir şeylerin böyle olmaması gerektiğini bilir, ama nasıl dillendireceğiniz konusunda bir fikriniz yoktur ya; geçmişim çeşitli konularda yaşadığım bu duruma ilişkin zorlayıcı anlarla doludur. Özellikle din, cinsellik, Kürt meselesi, vejetaryenlik, feminizm, hayvan hakları vb. gibi toplumsal mutabakatın büyük

ölçüde dışarıda bıraktığı hassas konularda çok daha derinden hissedilen bir sorundur bu. Benzer duyguları, hiçbir zaman kendimi bir üyesi gibi hissetmediğim edebiyat dünyası içinde de yaşamışımdır. Bir kitap, bir yazar, bir olgu hakkında gördüğünüz, derinden hissettiğiniz, ama tam olarak ifade edemediğiniz için sizde kilitli kalmış olanları günün birinde doğru bir düşünsel çerçeve içinde, uygun bir söylemle dışarı vurmayı beklersiniz. Düşüncelerinizin doğru olması yetmez, bir dil kurmanız gereklidir. İçimizde bekleyen sözler her zaman daha fazla olmuştur söylediklerimizden.

Ayrıca düşüncelerimizi yalnızca bilgilerimiz oluşturmaz. Bizi o düşünceleri bulmaya yönelten temel sezgilerimizin de önemi büyüktür. Elbette "herkesten önce" Konfüçyüs'ün dediği gibi "Bilgi sahibi olmadan fikir sahibi olunmaz", ama bilgiyle karşılaştığımızda yabancı bir maddeyle karşılaşmışız gibi onu ne yapacağımızı bilmediğimiz durumlar çoktur. Bizi bilgi sahibi yapan, duyduğumuz noksanlıktır. Bilgi, bir açlığın, bir noksanlığın, bir gereksinimin gereği olarak yaşamımıza dahil olduğunda anlam ve değer kazanır. Çünkü bilgi böylelikle, kendisi hakkında da "bilgi" edinmiş olur.

Bütün bu okuyarak, düşünerek, yazarak katettiğim "kendini oldurma" sürecimde, ilgilendiğim konularda hep varlığını köklü bir biçimde derinden hissettiğim, ama dillendirmekte güçlük çektiğim şeylerin bilgisine, diline erişmeye çalıştım.

Bazı şeyleri okudukça, öğrendikçe bildim elbet.

Ama bazı şeyleri neredeyse bir hayvan gibi daha doğuştan biliyordum.

2008

Oppau 33

Almanya'da bulunduğum sıralar Ludwigshafen'dan Mannheim'a giderken 33 numaralı Oppau troleybüsüne binerdim. Dil okulu, spor salonu, kitap kaset bakmaya gittiğim "Prinz", oturduğum kafeler hep o hattın üzerindeydi.

Gökyüzünün bulutlu olduğu ama ruha dinginlik veren, nesneleri her zamankinden daha canlı, hayatı daha diri kılan opak bir ışıkla sarmalanmış bir gün hatırlıyorum. Diğerlerinden hiçbir farkı olmayan sıradan bir gündü aslında. Aklımda bunca yer etmiş olması için görünürde hiçbir neden yoktu. Ama bilirsiniz bazı günler sizin anlamadığınız nedenlerle yaşamınızda bir unutulmazlık kazanırlar. Bu da öyleydi. O gün yapmam gereken işlerden, gitmem gereken yerlerden vazgeçip oturduğum cam kenarında elimdeki şiir kitabına daldım ve hiç inmeden Oppau 33 numaralı troleybüsün gidip döndüğü yolu birkaç kez katettim.

Geçmişte aramızda pürüzlü denebilecek bazı şeyler yaşanmış, bana çeşitli kereler çeşitli nedenlerle haksızlık etmiş olduğunu düşündüğüm bir şairin kitabıydı elimdeki; o ışıkta sanki her zamankinden daha tarafsız gözlerle okudum şiirleri, kitaba başka türlü bir şefkatle yaklaştım. İçimin bu konudaki bütün terbiyesine karşın, sanki bu kitabı Türkiye'de okusam, onunla bu kadar baş başa kalamaz, bu kadar sahici bir ilişki kuramazdım. Benim için Oppau 33, entelektüel bir ölçü birimi olarak kitapla aramda kurulması gereken serin mesafenin metaforu olmuştu sanki. Bu aynı zamanda kitapla yakınlık kurmanın da yolunun açılması demekti. O gün hem kitabı, hem kendimi sevdim.

Türkiye'den uzaktaydım, daha çocuk yaşlardan başlayarak bizi, insan ilişkilerinde çekişmelere, itişmelere, yarışmalara zorlayan şeylerden; bize öğretilen, ezberletilen doğruluğu su götürür ölçülerden, Türkiye'deyken de uzağında durmaya özen gösterdi-

ğim kültür sanat dünyamızın derme çatma değerlerinden, uyduruk mitoloji kurma gayretlerinden, kendi kendine köpürtülmüş yalancı efsanelerinden, kendi aralarında öbekleşen şair-yazar kutuplaşmalarından, buna benzer birçok şeyden iki kez uzaktım. İçindeyken uzak olmakla aynı değildi bu; uzak dediğin de kendi içinde çeşitlenirdi.

Almanya'da çok yalnızdım. Konuşacak bir tek arkadaşım bile yoktu. İçimden başkalarıyla konuştuğum günler geçiriyordum. Oturduğum cam kenarında, yaşadığımız çağda insan ilişkilerini kirleten, hepimizin zaman zaman tuzağına düştüğü bütün o saçma sapan şeylerin, iyi bir kitap karşısında nasıl da anlamını yitirdiğini, insanlar arasında ancak edebiyatın ve sanatın sağlayabildiği bir kardeşlik kurulduğunu, iyi kitabın, iyi şiirin arkadaşlığını bir kez daha kavradım. Kitap gözümde adeta sahipsiz kalmış, bense sahibinin kim olduğundan bağımsız sağlam bir arkadaş kazanmıştım.

Entelektüel vicdan, entelektüel adalet duygusu benim için her zaman bir kıymet olmuştur. Dolayısıyla belki bu kendimle ilgili öğrendiğim yeni bir şey değildi ama bildiklerimizi her zaman anlamayız, ben o gün, o temiz ışıkta bir kez daha anladım.

Şunu söylemek isterim ki gurbet yalnızlığının incelttiği fazladan bir "hassasiyet" değildi günüme katılan. Ona kalırsa, ben Türkiye'deyken de yalnızdım. Yalnızlığın çeşitleri birbirine çok benzer. Bazen ayırt edemediklerimizi aynı sanır, bazen çok farklı sandıklarımızdaki saklı, yoğun benzerliği gözden kaçırırız.

Bu nedenle benim o gün Oppau 33'te keşfettiğim, Türkiye'den taşıyıp getirdiğim, ama günün ışığında, dünya hali diye tabir edilen fani ve tali her etkiden uzak yeniden sınayıp tarttığım bir kıymetti. Bir şair, bir yazar olarak, demek "okur hakkımı" kimseye kaptırmamıştım. Kitapları onları yazanlarla karıştırmıyordum. Bu, iyiydi.

Bir şair ya da yazarın kör ihtirasları, ego çekişmeleri, gündelik hesapları uğruna, "okur olma hakkını" kaptırmaması gerektiğine, her koşulda entelektüel adaletini ve vicdanını korumasının önemine öteden beri inanırım. En saf haliyle okur olma hakkını korumak

bir erdemdir. Bu sadece kalem ve fikir sahipleri için etik bir sorunsal değil, aynı zamanda kişinin kendi sanatını zenginleştiren, yaratıcı gücünü besleyen, kalitelerini artıran da bir şeydir. Kendinizde olduğunu varsaydığınız yetenek, zekâ, bilgi birikimi, deha –artık her ne diyorsanız–, bunlar sabit değerler değildir; sahip olunması ve korunması gereken öteki erdemler ve niteliklerle beslenip serpilirler.

Yıllar önce bilgisayarımda "Oppau 33" başlıklı bir dosya açmış, yukarıda yazdıklarımı üç aşağı beş yukarı kafamda kurup öylece bırakmıştım. Birkaç yıl önce, bu kez bir söyleşi nedeniyle gittiğim Mannheim'da, ne yazık ki Oppau 33'e binecek, eski günleri yâd edecek zamanım olmadı, "Prinz"in kapanmış olduğunu öğrendiğimde de oradaki tek dostumu yitirmiş gibi üzüldüm. Bana, ışığı hâlâ üstüme vuran o günün anısı kaldı. Sonra bir dosya başlığı altında yıllardır beklettiğimi oturup bir kerede yazdım.

29 Haziran 2009

Seç bakalım

Benim gibi edebiyatın, sanatın çeşitli alanlarına el atmış biriyseniz, sizden önceki kuşaklar içinde edebiyatın çeşitli alanlarında ürünler veren birilerinin serüvenini özel bir dikkatle anlamaya, verimlerinin zaman karşısında nasıl bir sınav vermiş olduğunu tartmaya çalışırsınız. Başkalarının zamanın karşısında sınanmış, –bir ölçüde –tamamlanmış hayatlarından kendi maceranız için çıkarsamalar, sonuçlar devşirmek istersiniz.

İzini sürdüğünüz bu kişilerden bazıları el attıkları hemen her türde belli bir "ortalamayı" yakalamışken, kimileri de belli bir alanda öylesine sivrilmişlerdir ki birtakım okurlar ve kimi eleştirmenler onların diğer alanlardaki verimlerini zaman ve enerji kaybı olarak görürler.

Zaman karşısında beni de böyle bir sınavın beklediğini bilerek, yıllarca bu bilginin kıskacında yaşamadığımı söyleyemeyeceğim. Yaşadığım bu süreçte hem böyle bir tercih yapma zorunluluğunu umursamamaya çalıştım, hem bu korkaygıyı varlığımda hep hissettim. Parçalandığım alanlarda parçalanmayı göze almak pahasına kendime ve kendimi yüklendim.

Bir yazarın çeşitli alanlarda dallanıp saçaklanan yazma arzusunun önüne bu çeşit sınırlamalar getirmenin bir anlamının olmadığı bilindiği halde, gene de bu konu –özellikle yakın geçmişte– çeşitli nedenlerle tartışılagelmiş, soruşturmalara konu olmuştur. Çerçevesi daha çok popüler ölçütlerle çizilen, sanatın has değerlerinin ciddi ölçüde kayba uğradığı, herkesin her şeyi –biraz da sorumsuzlukla– yaptığı günümüzde bu çeşit konuları konuşmanın anlamı solmuş görünüyorsa da ben, en azından belli bir kesimin gözünde zemin değeri taşıyan bir sorun olarak hâlâ varlığını sürdürmekte olduğu kanısındayım.

Bu konuya, bir-iki isim üzerinden bakmak, düşüncelerimize

daha kolay yol aldırabilir belki. Melih Cevdet Anday'ın şiir, oyun, roman, deneme, fıkra, makale, gezi notları yazdığını ve çeviriler yaptığını biliyoruz. Hem bir düşünce adamı, hem yaratıcı bir sanatçı olarak karatının, kalibresinin farkında olmamak mümkün değil elbette, ama bugün isterseniz "son tahlilde" yapılan bir değerlendirmede, isterseniz "günümüzden dönüp geriye baktığımızda" deyin, bugün pek çoğumuz onun şairliğinin diğerlerinin önüne geçtiğini söyleyebiliyoruz. Peki bu durumda *Aylaklar* gibi bir romanı, *Mikado'nun Çöpleri* gibi bir oyunu yazmasa mıydı diyeceğiz? Bu sorulara "evet" ya da "hayır" yanıtlarının kolay verilemeyeceğini bilseniz de, insan ömrünün kısıtlı olduğunu bilmenin trajik sızısı bu çeşit durumlarda zihninizi yoklayıp kurcalamaya devam eder. Buna ek olarak bir sanatçının zaman içinde şair kimliğinin bunca öne çıkmasının, kendinde nasıl bir iç mücadeleye yol açtığını anlamak, bilmek ister insan. Özellikle bir tercih çatalının ağzında olduğunu hissettiği zamanlarda kendinden öncekilerin iç hesaplaşmalarından, geçmişte söylediklerinden medet umar.

Sonuçta yazmak bir keyif işidir. Paşa gönlünüz ne isterse onu yaparsınız. Yalnızca gölgesi geleceğe kalması umulan bir hayal için değil, yaşanılan ânın içini doldurma, şimdiki zamanı anlamlandırma arzusu, bunun gündelik keyfi için de yazılır. Hepimiz kendi payımıza bu keyiften sebepleniyor olsak da başımızın üstünde kılıç acımasızlığıyla sallanıp duran bir terazi, bize tutumlu kullanmamız gereken bir zamanı, enerji kaynaklarımızın sınırlarını hatırlatmaya devam ediyor. Bu sorulara, bu açmazlara böyle zamanlarda daha sık uğrar oluyoruz.

Oktay Rifat'ın büyük bir şairimiz olduğunu biliyoruz, ama o ölçüde parlak bir oyun yazarı olduğu söylenebilir mi? Yıllar önce okuduğum *Bir Kadının Penceresinden*, hoş bir roman olarak kalmış aklımda, ama onun hangi şiir kitabıyla kıyaslanabilir? Sabahattin Kudret Aksal'ın şiirlerinden aldığım tadı, döneminin "uyumsuz tiyatro" diye nitelendirilen akımının etkisinde fazla kalmış oyunlarından almadığımı rahatlıkla söyleyebilirim. Şairliği tartışılmayacak Nâzım Hikmet'in de oyun yazarı olarak büyük bir ka-

lem olmadığı bugün kimse için bir sır değil artık. Aynı biçimde Necip Fazıl Kısakürek'in oyunlarının da tiyatro grameri bakımından hayli zayıf olduğu, sahnelenme zaafları taşıdığı, şiirleriyle hiçbir biçimde boy ölçüşemeyeceği yaygın biçimde paylaşılan bir görüştür. Necati Cumalı kalem bilediği bütün türlerde belli bir ortalamayı, niteliği yakalamış, ama hiçbirinde fazla öne çıkmamıştır örneğin. Ben, kendi payıma onun hikâyeciliğini yeğlerim. Sonuçta bütün bu değerlendirmelerdeki öznellik payını da unutmamak gerek. Benzer örnekler çoğaltılabilir, ama derdimize bir çare olur mu, bilmem.

Bu yazıyı bir sonuca ulaşmak için yazmadım. "Seç bakalım," demek kolay, ama ben bunun bir sonucu olduğunu, yahut konuşa tartışa herkes için ortak bir sonuca ulaşılabileceğini sanmıyorum. En fazla kendi maceram üzerinden yüksek sesle konuşma ihtiyacı denebilir şu yaptığıma.

Ekim 2009

Yakın dostum uzak akrabam
Ang Lee

"Yazar olarak kendinizi benzettiğiniz biri var mı?"

Bir yazar olarak kabul görmeye başladığım günlerden başlayarak çeşitli röportaj ve söyleşilerde sıkça karşılaştığım sorulardan biri kendime kimleri örnek aldığım, kimlere yakınlık duyduğum ya da kimlere benzediğimdi.

Yıllar sonra bugün de şunu aynı rahatlıkla söyleyebilirim ki örnek almak, model benimsemek anlamında kimseye bu tür özel bir yakınlık duymadım. Özellikle birilerine benzeme gayreti gütmediğim gibi, birilerinin iz sürdürücüsü, bir yönelimin ya da mirasın takipçisi olmaya da çalışmadım. Belki de ta başından beri amaçladığım şey kendimi oldurmak, kendimi gerçekleştirmekti; bu anlamda benim için en fazla, ulaşmak istediğim modelin kendimin gelecekteki imgesi olduğu söylenebilir. Ufkumdaki bu imge zaman içinde yöntemli ve düzenli çalışarak, emekle birikerek, zenginleşerek oluşturulacak, ulaşılacak bir şeydi sanki. Kendimi zamana ve büyümeye emanet etmiştim.

Sürekli okumak, yazmak, izlemekle geçen bu süreçte gözdem olan yazarlar oldu elbet. Zamanla giderek önem kazanan ya da önem kaybedenler de... Beğendiğim, sevdiğim, hayranı olduğum bir dolu yazar sayabilirim, ama içlerinde "kendimi kime benzettiğim" sorusuna gönül rahatlığıyla cevap verebileceğim kimse olmadı.

Hem edebiyatın farklı alanlarında ürünler veren biri oluşum, hem de aynı tür örneklerde bile farklı biçemler ve yapılar kullanan yazı stratejim, okur gözünde de benimle başkaları arasında bu çeşit benzerlikler kurmayı güçleştiren bir unsur oldu.

Yazar olarak kendinizi benzettiğiniz kimse var mı?" sorusuna yıllarca boş kâğıt verdim ama, bu soru şimdilerde, "Sanatçı olarak kendinizi benzettiğiniz kimse var mı?" diye değiştirilecek olduğunda sanırım verecek bir yanıtım var artık.

Çok yıl sonra nihayet kendimi en azından bir açıdan benzettiğim birini buldum, ama bu da edebiyat dünyasından değil sinema dünyasından biri. Tayvan asıllı yönetmen: Ang Lee.

Bir yönetmen olarak sinemasına duyduğum saygı ve hayranlığı bir kenara koyuyorum. Yetkin bir sinema diliyle hikâye anlatmadaki başarısı; her filminde konuya, malzemeye uygun şiirsel bir görsellik gözetmesi; atmosfer kurmada, mizansen yaratmada; karakter, ilişki, dönem betimlemede ve oyuncu yönetmedeki ustalığı bir yana, çektiği filmler kâğıt üstünde alt alta sıralandığında bunlar ilk bakışta aynı yönetmenin işleri olduğu izlenimini uyandırmaz insanda. İster istemez akla, "Birbirinden farklı türlerde, farklı coğrafyalarda geçen, farklı dönemleri konu alan, neredeyse birbirine benzemeyen bu filmleri, farklı adlar altında çekmiş olsaydı, bunların aynı yönetmenin işi olduğunu söyleyebilecek kaç kişi çıkardı karşımıza acaba?" sorusunu düşürür. Bu gözle bakıldığında Ang Lee'nin adeta her filminde başka biri olmak istediği söylenebilir.

Adını, uluslararası anlamda ilk olarak Berlin Film Festivali'nde "Altın Ayı" ödülü kazandığı ve aynı yıl "En İyi Yabancı Film" dalında Oscar'a aday gösterildiği *Düğün Yemeği* (*The Wedding Banquet*, 1993) ile duyurduktan sonra neredeyse hemen her yıl bir film çekerek göz kamaştırıcı sinema macerasını hızla katetmeye başladı Ang Lee. Ertesi yıl çektiği *Kadın Erkek Yiyip İçelim*'i (*Eat Drink Man Woman*, 1994), Jane Austen'ın romanından –aynı zamanda başrolde oynayan– Emma Thompson'ın senaryosuyla beyazperdeye aktardığı –Türkçeye son olarak "Akıl ve Tutku" diye çevrilen– *Sense and Sensibility* (1995) izledi. Sonrasında sırasıyla şu filmler geldi: Rick Moody'nin aynı adlı romanından usta senarist James Schamus'un uyarlamasıyla çektiği *Buz Fırtınası* (*The*

Ice Storm, 1997), *Şeytanla Yolculuk* (*Ride with the Devil*, 1999), *Kaplan ve Ejderha* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000), *Chosen* (2002), *Hulk, Yeşil Dev* (*Hulk*, 2003), Annie Proulx'un bir öyküsünden yola çıkan *Brokeback Dağı* (*Brokeback Mountain*, 2005), Çinli yazar Eileen Chang'in bir öyküsünden yola çıkan *Dikkat, Şehvet* (*Lust, Caution*, 2007) ve *Özgür Woodstock* (*Taking Woodstock*, 2009).

Bugün birçoklarının hippi akımıyla, çiçek devrimiyle hatırladığı; Amerika'nın "özgürlük arayışı yılları" diye nitelendirilen, kimi evli çiftlerin çokeşliliği, cinsel serbestliği, uyuşturucuyu denediği 70'li yılları, Connecticut'ta dar bir çevrede yaşayan sorunlu bir ailenin hikâyesi üzerinden anlatırken, o yılları yakından yaşamış bir Amerikalıdan çok daha Amerikalıdır Ang Lee. Orta sınıf değerleriyle kuşatılmış Amerikan taşrası, tutucu bir çevrede yaşanan değer karmaşası, insanlar arasındaki dağılma, çözülme, iletişim sorunları yaklaşmakta olan bir kar fırtınasının habercisi olduğu durumla simgelenir.

Jane Austen'ın aynı adlı romanından, yazarın incelikli dünyasına büyük bir sadakatle uyarlanan *Sense and Sensibility*'de 1900'lerin İngiltere kırsalını anlatırken, en az David Lean, Richard Attenborough, hatta (Hint-İngiliz kırması, Amerika doğumlu) James Ivory kadar İngilizdir.

Dans, şiir, dövüş sanatları ve görkemli bir törensiliğin egemen olduğu, tansıklı bir Uzakdoğu masalının zamanlarüstü atmosferini yansıtan *Kaplan ve Ejderha*'yı çeken yönetmenle, 60'lı yıllar Amerika taşrasının tutucu bir bölgesi olan Wyoming'de "doğanın koynunda", bulutlar, ırmaklar, koyunlar arasında "kendi doğasını" keşfeden birbirine âşık kovboyların hikâyesini hüzünlü bir sükûnetle anlatan *Brokeback Dağı*'nı çeken aynı yönetmen midir?

Bir çizgi roman uyarlaması olan, askeri bir deney sırasında maruz kaldığı gama ışınları yüzünden mutasyona uğrayıp kızdığı, öfkelendiği anlarda yeşil bir deve dönüşerek denetimden çıkan birini anlattığı *Hulk* ile, İkinci Dünya Savaşı sırasında Japon işgali

altındaki Şanghay'da, bağlı bulunduğu gizli örgütün tuzağına düşürmeye çalıştığı işkenceci polise tutkulu bir cinsellikle bağlanan devrimci kızı anlatan *Dikkat, Şehvet*'e, ilk bakışta aynı yönetmenin filmleri diyebilir miyiz?

Öte yandan ne kadar farklı coğrafyalarda geçiyor, farklı dönemleri konu ediyor olsa da, bütün bu birbirine benzemez görünen filmlerin tümünde, onları bir Ang Lee filmi kılan kişisel dünyasının temel özelliklerine rastlanır; ele aldığı malzemenin çekirdeğinde birinden diğerine iz süren ortak temalar, motifler aynen yinelenir. Karakterler ve durumlar arasında simetrik sayılabilecek koşutluklar, seçilmiş benzerlik ve karşıtlık parametreleri görülür. Değişen kişiler, dekorlar, kostümler, kültürler, dönemler, atmosferdir yalnızca. Her filminde bir ya da birden fazla ayrıksı, çizgidışı bir kahramanın "öteki olma" hali, evrensel bir yalnızlık durumu içinde ve birey-toplum çatışması ekseninde ele alınır. Ang Lee'nin kahramanları dışlanma pahasına geleneksel değerlerle, toplumla çatışmayı göze alan, özgürlük arayışlarını hayata geçirmeye çalışan dramatik ya da trajik kişilerdir.

Aynı zamanda "Örümcek Adam"ın da yaratıcısı olan Stan Lee'nin yarattığı bir çizgi roman kahramanı olan Hulk ve serüvenleri, daha önceleri de sinemaya uyarlanmıştı. Ang Lee'nin popüler kültürün, tecimsel sinemanın kaygılarını bir ölçüde gözeten uyarlamasında ise Hulk, aynı zamanda metafor olarak bir durum değeri kazanır. Geçirdiği mutasyon sonucu yıkıcı bir güçle donanan Hulk'ın bu özelliği onu toplum içinde yalnızlaştırarak kendi yıkımını getirir; yeşil bir dev olarak insanlar arasında kendine yer bulamaz. Hulk'ın dışlanmışlığıyla *Brokeback Dağı*'nın kendinden sürgün kovboylarının yalnızlığı ve dışlanmışlığı arasında temelde bir fark yoktur. Ang Lee filmlerinin kahramanları, farklı olmanın, aykırı olmanın, öteki olmanın; şu ya da bu nedenle kamusal modellendirmelerin dışına çıkmanın yalnızlaştırıcı yazgısına doğru ilerlerken her birini bekleyen benzer dramatik durumlar, trajik sonlardır. *Kaplan ve Ejderha*'daki masala yaklaşımıyla, kaynağı gereği bir modern zaman masalı sayılabilecek çizgi roman uyarla-

ması olan *Hulk*'a yaklaşımı aynıdır; kendi sinemasının ortak masal kipinde temel ve evrensel arketiplerin izini sürer.

Yeri gelmişken Parajanov'dan Tarsem Singh'e birçok eşcinsel, biseksüel eğilimli yönetmenin masalsı olana ilgisinin başlı başına bir araştırma konusu olabileceğine değinip geçmek isterim. Kahramanlarını yalnızlaştıran nedenler, koşullar ne olursa olsun, belki de ancak yalnızlığı göze alabilenlerin yolu bir masala çıkıyor ya da sadece onlar kendi masallarını göze alabiliyorlardır.

Hollywood'da "stüdyo yönetmeni" diye tanımlanan bir yönetmen çeşidi vardır. Bunlar bağlı bulundukları stüdyolarca kendilerine verilen her tür senaryoyu beyazperdeye hakkıyla aktarmakta ustalık kazanmış, teknisyenlikleri sağlam, daha çok zanaatkâr yanlarıyla öne çıkan yönetmenlerdir. "Stüdyo yönetmeni" kavramı, daha çok 40'lı 50'li yılların bir tanımlamasıysa da, günümüzde yaptıkları işler nedeniyle kendilerini bu geleneğin uzantısı olarak görebileceğimiz Norman Jewison, Rob Reiner, Ron Shelton, Roger Donaldson, Garry Marshall, Taylor Hackford vb. gibi adlar ilk akla gelen örnekler olarak sayılabilir. Kabaca söyleyecek olursak, bunların sineması kişisel bir dünyanın izlerini taşımaz, daha çok Amerikan sinemasına özgü ortak bir dilin grameriyle konuşur. Bu nedenle bir "auteur" yönetmen olarak Ang Lee, stüdyo yönetmenleri gibi farklı türlerdeki filmleri o türün gereklerine göre çeken bir "memur" değil, tersine ele aldığı her türden konu ve malzemeyi kendi dünyasına, diline çeviren "yaratıcı" bir yönetmendir.

Bu yazı doğrudan Ang Lee'yi konu etmediği için, onun sinemasının ayırıcı özelliklerini tek tek sayacak değilim burada. Kendimden yola çıkarak, hemen her işimizde kişisel dünyamızın temel izleklerini sadakatle sürdürürken, farklı türler, farklı biçemler kullanmak, değişik malzemeler etrafındaki tutum benzerliğimize ve bunun bende uyandırdığı düşüncelere dikkat çekmeye çalıştım yalnızca.

Ang Lee ile aramda yalnızca bir tutum benzerliği gördüğümü

söylemeye çalıştığım bu yazı umarım maksadını aşarak yaptığımız işlerin her yönden karşılaştırılmasına bir çağrı gibi anlaşılmaz. Ne yazık ki Türkiye gibi bir ülkede yazı yazdığınızda, zaman zaman sizi –akıllı, zeki, kavrayışlı okurlardan –özür dilemek zorunda bırakan böyle fazladan açıklamalar yapmak zorunda kalırsınız.

Gerek düzyazılarımı, gerek şiirlerimi dönemselleştirmeye çalışanlar oluyor zaman zaman; yazımı ya da beni tarihlendirmek, tariflendirmek, beni bildikleri kavramlar ve ölçülerle etiketlemek isteyenler... Kitaplarımın ortaya çıkmasında elbette günün atmosferinin, dönem eğrilerinin az çok bir etkisi olmuştur, ama kazmaya çalıştığım geniş gövdeli yazı yatağı, hangi türde yazarsam yazayım, ne anlatırsam anlatayım her bir kitabımda beni ben yapan kişisel dünyamın temel temalarını sadakatle tekrarlar. Ne kadar farklı dil, biçem, malzeme, model, anlatım aracı kullansam da onları "bir Murathan Mungan işi" yapan şey, işte bu sarmal ve yekpare gövdedir. Bu nedenle *Osmanlıya dair Hikâyat* ile *Yüksek Topuklar*'ı, *Metal* ile *Geyikler Lanetler*'i, "Kapan Metin" ile "Kan Kalesi"ni, *Sayfadaki Gibi* ile "Mavisakal"ı, "Aynalı Pastane" ile *Çador*'u yazanın aynı kişi olduğu görülür. "Hazır Giyim"i doğru okuyanlar *İkinci Hayvan*'ın sahibini tanımakta güçlük çekmezler. Bazen "Sahtiyan" bazen "Yalnız Bir Opera" olarak gezen aynı aşktır. Çoğul okumanın metin çözümlemeyi, satır derinleştirmeyi, iz sürmeyi, katman kazmayı bilen, bunun terbiyesinden geçmiş okur gözleri bunu bilir.

Son yıllarda çeşitli ülkelerde yayımlanan kimi şiirlerim ve kitaplarım nedeniyle Batı basınında benimle ilgili olarak çeşitli yakıştırmalarda bulunuldu. "Türkiye'nin Lorca"sından Oscar Wilde'ı, Nick Hornby'si, Pedro Almodovar'ına varana dek çeşitli benzetmeler yapıldı. Batı merkezli bir tutumla periferiden gelen bir yazarı, merkezdeki okurlara bildiği referanslar üzerinden kestirmeden tanıtmak kolaycılığıyla, hakkımda edinilen sınırlı bilgiyle ve biraz da sansasyon yaratma merakıyla edilmiş sözler olduğunu düşünüyo-

rum bunların. Aynı biçimde yakın geçmişte Bilge Karasu'yu da yurtdışında Türkiye'nin Borges'i, Kafka'sı diye tanıtmaya çalıştıklarını gördük, kulağa hoş gelmese de kapıdan çıktığınızda oluyor bunlar, n'apalım? Niyet ne olursa olsun bu çeşit yakıştırmalarda hoş olmayan bir etiketleme merakı ve kestirmecilik gördüğümü söylemeliyim. Sizi benzettikleri yazar ne kadar önemli, değerli olursa olsun; geçmişten ya da günümüzden, uzak ya da yakın coğrafyalardan kişilerle aranızda nasıl akrabalıklar kurulursa kurulsun, sonuçta herkes sadece kendine benzemek ister.

Son zamanlarda televizyondaki *Nip/Tuck* dizisinin kimi meraklıları beni Julian McMahon'a benzettiklerini söylüyorlar, görüyorsunuz ya, kaçış yok!

2007-Nisan 2010

İfşa ve adalet



Associated Press muhabiri Eddie Adams'ın çektiği ve kendisine 1968 yılında World Press fotoğraf ödülü kazandıran bu fotoğraf, hiç kuşkusuz geçen yüzyıla ilişkin dünyanın ortak belleğine kazınmış önemli imgelerdendir.

Güney Vietnamlı bir polis şefi olan Ngoc Loan'ın Vietkonglu bir komünist olduğundan şüphelendiği genci şakağına tabanca dayayarak infaz ettiği bu fotoğraf bir imge olarak benim çocukluğumda da önemli yer tutar. Çağın bu önemli savaşına tanıklık eden söz konusu bu fotoğrafı ilk gördüğümde on üç yaşında olmalıyım; bir aydınlanma ânı gibi heyecanla yaşadığım o günün anısı hâlâ capcanlı gözlerimin önündedir; o sıralar neler düşünmüş olduğumu da aynı dirilikle hatırlarım. Bana yıllar sonra bundan söz etme gereksinimi duyuran da bu dirilik olsa gerek.

Tek bir fotoğraf karesinin Vietnam savaşının vahşetini bütün çıplaklığıyla gözler önüne serdiğini, bu fotoğrafı gören herkesin savaşın çirkin yüzünü öğrendiğini, Amerika'nın tüm foyasının ortaya döküldüğünü, hiçbir şeyin bundan böyle eskisi gibi olamayacağını aklımdan geçirdiğimi apaçık hatırlıyorum. Çocuklara özgü naif ama köklü bir adalet duygusunun beslediği buna benzer düşüncelerle geleceğe yönelik saf hayallere kapıldığımı da... "Çocuklara özgü" derken ifşa etmenin adalete yeteceğini sanmaktan; ortaya çıkan gerçeklerin mevcut durumu değiştirebileceğine inanmaktan; kısacası hakikati kendisine mesele ve iş edinenlerin, ellerindeki ifade araçlarıyla dünyayı değiştirmek konusundaki rolünü çocuk aklımla ne denli abartmış olduğumdan söz ediyorum.

Şimdiyse tam tersine büyüdükçe yitirdiğimiz bu saf bakışa sahip olmanın kıymetinden; dünyadaki tüm haksızlıklara karşı ifşanın, belgelemenin, göstermenin yaşamsal öneminden söz etmek istiyorum. "Çocuksu" diye nitelendirdiğim bu algı ve duyarlılık, toplum katında karşılığını bulabilseydi, gerçeklerin ortaya çıkması dünyayı sahiden değiştirebilseydi, Vietnam'dan sonra dünyanın her yerinde yeni Vietnamlar olmazdı belki de... Oysa hem dünya hem biz bu fotoğraftan sonra ne vahşetler görüp yaşadık; ne yazık ki her türden ifşa bir süre sonra geniş kitleler üzerinde bir kanıksamaya, giderek bir kayıtsızlığa dönüştü. Tek bir fotoğraftan kalkarak bilmenin, tanık olmanın, belgelemenin, anlatmanın dünyayı dönüştürüp değiştirebileceğine duyulan inançtan, onca televizyon ve internet kanalının görüntü bombardımanına karşın bütün bunların bilinmesinin hiçbir şeyi değiştirmediğinin benimsenip kabullenildiği bir teslimiyet çağma geçildi. Herkesin gözlerinin açık olduğu bir dünyada kimseyi eskisi gibi körlükle suçlamak kolay değil artık. Bilinçli retler, görmezden gelmeler, gönüllü dalgınlıklar, bahanelerle savuşturmalar, bilmek istememeler, üzerinde durmamalar, önem vermemeler, yüzleşmekten-ödeşmekten kaçınmalar, irili ufaklı çaresizlikler söz konusu yalnızca.

İletişimin ancak kısıtlı koşullarda mümkün olduğu dönemlerden, dünyanın her yerine ânında yetişilen yazılı ve görsel erişim

ağına sahip olunan bir çağa geçişte, olup bitenler konusunda bütün dünyanın temel bir hassasiyet kaybına uğradığını söylemek bilmem abartı sayılır mı?

Şimdiki zaman bilgisiyle biraz naif görünse de bir tek gerçek kırıntısının bile insanı olanların içyüzünü görmeye, doğru bildiğini söylemeye, hakikati aramaya, bu yolda bulduğunu bildirmeye yönelttiği bir çağın çocuğu olarak görüyorum kendimi. Bizi söylemeye, eylemeye, sanat yapmaya yönlendiren esinleyici unsurlar arasında gazetecisinden sanatçısına ifşanın, belgenin, gerçeğin ardında ömür tüketenlerin onurlu mücadeleleri, hayat hikâyeleri vardı. Kendi payıma söylemeliyim ki bugün sahip olmaya çalıştığım entelektüel vicdan ve cesarette onların hakkı vardır. Eğer bugün yazmayı, söylemeyi, eylemeyi sürdürüyorsam bu, biraz da dünyanın neresinde olursa olsun, bir namlunun elleri kolları bağlı birinin şakağına dayanmaması içindir.

Bana o zamanlar bir tek fotoğrafın söylediğini şimdi onca fotoğrafa, belgeye sahip bir dünyaya söyletmek artık ne kadar mümkündür, bilmiyorum.

İfşa ahlakı konusunda, bugün dünyanın hemen her yerindeki zulüm ve haksızlıkların üzerine cesaretle giden; örneğin hayvanları, geçmiş kültürleri ve tabiatı katledenlerin vahşetlerini sergileyen gözüpek, inançlı belgeselcileri özellikle anmak ve haklarını ayrıca teslim etmek isterim.

Kâğıt, taş, kumaş gibi nesneleri temalaştırarak bunların etrafında kurulmuş üç oyundan oluşan *Kâğıt Taş Kumaş* adlı üçlememin *Taşın Gölgesinde* adını taşıyan ortanca oyununda Eddie Adams'ın bu fotoğrafına yer veririm. Aynı zamanda bu fotoğraftan bir ayrıntı, kitabın kapağında kullanılan görsel unsurlar arasında yer alır.

Oyunun "Daha çok bir parti havasında rahat hareketler içinde olan askerlerin ayaklarında stilize postallar, cephede değil de sokakta ya da gece kulüplerinde giyilen cinsten kamuflaj pantolonlar ve sırtlarında Vietnam'da şakağına kurşun sıkılan Vietkonglu fo-

toğrafının bulunduğu baskı tişörtler vardır. Sırtlarını seyirciye döndüklerinde bu fotoğraf görülecek, okunacaktır: Bir kez öldürülen hep öldürülebilir," diye betimlenen bir sahnesinde, "... ekranda görkemli bir jenerik müziğiyle başlayan haber programını" sunan spikerin aracılığıyla "... zamanında Vietkonglunun şakağına kurşun sıkan, savaştan sonra Amerika'ya yerleşip lokanta işleten Güney Vietnamlı polis şefi Ngoc Loan'ın ölüm haberi verilir: 'Sonradan Amerika'ya yerleşmiş, Uzakdoğu yemekleri yapan bir lokanta işletip sakin bir hayat sürmüştür... vb.'" (*A.g.e.*, Metis, 2007, s. 41, 42.)

Savaştan sonra Amerika'ya yerleşip hayatını sürdüren bu polis şefinin neden izinin sürülüp öldürülmediği sorusunun yıllarca zihnimi kurcalamış olmasına bakılırsa, adaletin ancak intikamla yatışacağına olan inancımı sürdürmüş olmalıyım; kökleri çocukluğumun topraklarında saklı bu adalet anlayışı biraz da Mardin'de, bölgeye özgü "kısasa kısas"a yeminli "intikamcı bir kültür" içinde büyümüş olmamla ilgili bir şey sanırım.

Şimdiyse dünyayla aramda yazının adaleti duruyor.

19 Eylül 2010

Yerli olmak

Çocukluğumuzdan başlayarak belleğimizde ve dilimizde yer etmiş "yerli film" ya da "yerli malı" gibi sözler üzerine fazla düşünmeyiz; ama bir yerde okuduğumuzda ya da kulağımıza çalındığında bu sözle ne murad edildiğini bir kerede anlarız. Örneğin, "yerli malı" sözü bir yandan "milli", "ulusal" olan anlamı taşısa da buradaki "yerlilik" tınısı millet, devlet gibi sözcüklerin içerdiği anlam katılaştırıcı sınırların dışında ait olduğu coğrafyanın emek dünyasına ilişkin bir çağrışım uyandırır. "Ulus-devlet sözlüğü"nün kesinlemeli kavramlarının üstünü bir anlamda yumuşatarak örter; içeriğinde bir anlam farkından çok bir çağrışım farkı yaratır. Bilindiği gibi, dilin zihnimizdeki yansımaları yalnızca anlamsal düzeyde değil, aynı zamanda çağrışımlar düzeyinde işler. Örneğin, "yabancı müzik", "yerli müzik" dediğimizde doğrudan bir müzik türünü değil bir coğrafyayı işaret ediyoruzdur. Benim çocukluğumda "yerli film" sözü gündelik ve yazılı dilde daha yaygın olarak kullanılırdı; ayrıca o yıllar "ecnebi", "alafranga" gibi sözcüklerin gündelik dilimizde kendi başına bir anlam ağırlığının olduğu zamanlardı. Tüm bu nedenlerle "yerli film" sözünün dildeki ısısı bana hâlâ birçok bakımdan daha yakın gelir.

Bizim gündelikte büyük bir rahatlıkla kullandığımız "yerli" kavramının Batı dillerinde nasıl bir sorun yarattığına, 2008 yılında Türkiye'nin Frankfurt Kitap Fuarı'nın "tema ülkesi" olması nedeniyle İsviçre'de yayımlanan *Neue Zürcher Zeitung* gazetesi için kaleme alınmış olan yazımın* Almancaya çevirisi sırasında tanık

* Bu yazı adı geçen gazetenin 11-12 Ekim 2008 tarihli sayısında yayımlanmış; Türkiye'de ise *Radikal* gazetesinin 26 Ekim 2008 tarihli "Radikal 2" ekinde yer almıştır.

oldum. Daha sonra *Hayat Atölyesi* kitabımın "istediler yazdım" bölümünde yer alan "türkiye'den yazmak" başlıklı o yazıda farklı dillerin, dinlerin, halkların bir arada yaşadığı Mezopotamya'nın en eski kentlerinden biri olan Mardin'de büyümüş olduğumdan; bunun izlerinin yazdıklarıma bir kültürel iklim sürekliliği olarak yansımasından; kurmaca metinlerimde evrensel izleklerin çevresinde bütün zamanları birbirine bağlayan arketipler, metaforlarla örüntülenmiş katmanlar kurmayı sevdiğimden, modern ve postmodern zamanların yeryüzünü kuşatan bilgi ve birikiminden yararlanarak kendi içimde "yerli" bir bireşime gitmeyi önemsediğimden söz ederim. Yazı'm, yazdıklarım dünyanın neresine ulaşırsa ulaşsın, hangi dilde okunursa okunsun "yerli olmanın" benim için önemli bir anahtar kavram olduğuna değinir; bunu her türden farklılık ve aynılık haklarını saklı tutarak tüm dünyaya söz söylemenin bir yolu olarak gördüğümü belirtirim.



"Yerli" sözcüğünün milli, ulusal, mahalli, yerel gibi hemen akla düşebilecek benzer, anlamdaş sözcüklerle akrabalığına karşın, gönderme düzleminde onlardan farklı bir anlamsal katman içerdiğini, zamanla dilde yoğunlaşmış daha zengin bir çağrışım yükü taşıdığını, çeviri sorunu yaşanan bu gibi durumlarda yeniden uzun uzun anlatmak, açıklamak gerekiyor.

Çeşitli nedenlerle yaptığım birçok yazılı ya da sözlü söyleşide bir şair, bir yazar olarak "yerli" olmayı ne denli önemsediğimi, buna verdiğim önemi çeşitli kereler ifade etmişimdir. Etimoloji ve dil felsefesine girip konuyu iyice dağıtmaktansa belki de yalnızca kendi çağrışımlarımdan kalkarak konuşmalı; "yerli" sözünden ne anladığım konusunu, ne olduğu üzerinden değil, ne olmadığı üzerinden anlatmalıyım.

"Yerli" sözcüğünün Türkçe sözlüklerde belirtilen birkaç karşılığı vardır, bunların anlamı açık, verilen örnekler anlaşılırdır. "Yerli otomobil", "yerli meyve", "yerli marka", "buranın yerlisi", "yerli ahali" dendiğinde kimsenin kafası karışmaz, ama aynı sözcük gün-

delik dilin kaygan zemininde eğretileme, mecaz nitelikli kullanımlarda farklı çağrışım renkleri, anlam değerleri kazandıkça ayrıntılar, ayrımlar ortaya çıkmaya başlar. Örneğin, "yerli film" dendiğinde, elbette Türkiye'de yapılan filmi anlarız, ama bu söz içerik olarak bundan daha fazlasına işaret eder zihnimizde. O filmin dünyasına, taşıdığı duyarlığa, anlatım alışkanlıklarına, klişelerine; bütün bunların bizdeki izdüşümlerine ilişkin daha çoğul çağrışımlar uyandırır/barındırır. Örneğin, "yerli film duyarlığı" dendiğinde bu söz aynı zamanda bizim için anlamı olan kültürel bir işaret değeri taşır. Oysa "Türk filmi" dediğimizde dünyanın her yerinde anlaşılabilir biçimde "Alman filmi", "Fransız filmi" der gibi daha dar anlamda tasnif edici; salt ulus, devlet etiketiyle işaretli bir tanımlama yapmış oluruz. Gerçi kimi zaman kötü entrikalar, tesadüf fazlalıkları, mantıksızlıklar içeren olaylar, durumlar için olumsuz anlamda bir benzetme olarak "Türk filmi gibi" deniyorsa da benzetme, eğretileme, anıştırma içeren yaygın kullanımların çoğunda daha çok "yerli film" sözünün tercih edildiği görülür. Kaldı ki bu benzetmede kullanıldığı biçimiyle "Türk filmi gibi" sözü kültürel referansları nedeniyle gene bizim için bir şey ifade eder, yabancılar için değil.

Belki de bütün bu çağrışımsal desteklerle "yerli" sözcüğünün benim zihnimde, "millet" kavramından çok "halk" kavramına yakın durduğunu söylemeliyim. Halkın ortak duyarlığını, gündelik yaşamın bir arada geliştirilen sıradan alışkanlıklarını, kültürel tekrarlarını, dahası bizim gibi imparatorluk artığı toplumlarda yaşayan farklı etnik kökenlerden gelme insanların âdet çeşitliliğini daha iyi kucakladığını, dolayısıyla "yerli film" sözünün de "millet"ten çok "halk"ı çağrıştırdığını belirtmeliyim.

Bu nedenle "yerli olan", salt "milli olan" demek değildir; "yerel olan" anlamına ise hiç gelmez. Öte yandan bu sözcükler zaman ve mekân parametresi içinde bazen iç içe kullanılmakta ya da birbirlerinin yerine geçebilmektedir. Örneğin, Türkiye'nin belli bir bölgesinde oynanan oraya özgü bir halk oyununu rahatlıkla "mahalli oyun" diye tanımlayabiliriz; çünkü o bizler için yereldir. Ama onu diyelim bir nedenle yurtdışına gönderdiğimizde aynı oyun

birdenbire "milli oyunumuz" haline geliverir. "Mahalli sanatkâr" dendiğinde kendi bölgesinin müziğini yapan, kendi ili ve çevresinde sazını çalıp türküsünü söyleyen, şöhreti ve "icraatı" kendi bölgesiyle sınırlı kalmış birini anlarız. Böyle birinin adının başındaki örneğin "Malatyalı" sıfatı, o kişinin Malatya'nın geçmişinden taşıdığı kültürel seslerin işareti yerine geçer. Aynı biçimde Erzurum barı, Antep sinsini, Aydın zeybeği belli bir bölgeyi işaret eden halk oyunu örneklemeleridir. Yerel renkler, dokular, sesler, kokular, kanavalar, motifler önce komşularından başlayarak kendi bölgesinin dışına, oradan ülke yüzeyine yayılmaya, her yerde kabul görmeye, anlaşılmaya, alımlanıp paylaşılmaya başladığında "milli", "ulusal" bir nitelik kazanmış olur. Obruk kilimi, Mucur ya da Milas seccadeleri; Yağcıbedir, Hereke ya da Gördes halısı Türkiye içinde mahalli, bölgesel bir anlam taşır, ama yurtdışında her biri Türk dokuma örneği sayılır yalnızca.

Sanatsal edimler söz konusu olduğunda mahalli, milli gibi sözcükler her zaman olumlama anlamı taşımayabilir. Örneğin, yalnızca yerel zevkler, bölgesel değerler, o coğrafyaya özgü el ve zihin alışkanlıklarıyla üretilmiş, kendi içine kapalı bir bakış açısıyla, dar bir malzemeyle kotarılmış herhangi bir edebiyat ürünü kapısını daha baştan dünyanın geri kalanına örttüğü için sadece kendi topraklarında anlaşılmaya mahkûm olur. Bu durumun ele alınan konuyla, yaşanan coğrafyayla; inanış, âdet farklılıklarıyla ve hikâyesi anlatılan kişilerin özellikleriyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Burada belirleyici olan sanatçının malzemesine yaklaşımı, meselesini ele alış biçimi; yapıtta kullanılan dil, biçem ve anlatım araçlarıdır. Açımlayıcı olmak için biri sinemadan, diğeri edebiyattan rasgele seçilmiş iki örnek verelim: Luigi Pirandello'nun dört öyküsünden yola çıkan Taviani kardeşlerin 1984 yapımı *Kaos* filmi 19. yüzyıl Sicilyası'nın her yere uzak, kendi içine kapalı ıssız bir dağ köyünde geçtiği, bölgeye özgü yerel renkleri yoğun biçimde kullandığı halde, insanlığın ortak ve çıplak sorunlarını çağdaş bir anlatımla dile getirdiği için dünyanın her yerinde yakınlık duyulup seyredilebilecek bir filmdir. Edebiyata gelince, başta Mar-

quez olmak üzere birçok Latin Amerikalı yazarı derinden etkilemiş olduğunu bildiğimiz Juan Rulfo'nun 1955'te yayımlanan, Meksika'nın kıraç topraklarında yoksulluğun, unutulmuşluğun ortasındaki acımasız sert koşulları konu ettiği *Pedro Paramo* adlı kısa romanı, ürpertici bir yalınlık, evrensel bir duyarlık ve edebiyatta çığır açan bir şiirsellikle işlendiği için gene dünyanın her yerinde zevkle okunabilecek değerde bir yapıttır.

Türkiye'de "köy edebiyatının" gözde olduğu yıllarda bu konuların çoğu kez mutlak bir karşıtlıkmış gibi sunulan ulusallık-evrensellik bağlamında yahut "ulusal olmadan evrensel olunmaz" gibi savsözlerin gölgesinde hayli tüketilmiş olduğu konuyla ilgili herkesçe bilinir. Dolayısıyla günümüzde bunları konuşmaya o gün kaldığı yerden, aynı tartışma eşiğinden başlanmayacağı sanılır. Oysa çeşitli dergilerde ve tartışmalarda zaman zaman karşımıza çıkan bazı örnekler, katedildiği varsayılan yollar konusunda insanı kuşkuya düşerecek ölçüde eski tarihlidir ve zamanın gerisinden seslenmektedir. Ne yazık ki en temel, en sıradan kültürel ölçülerin yalan yanlış kullanımı kültür sanat dünyamızın önemli sorunlarından biri olmayı sürdürmektedir.

Teknolojik gelişmeler, multimedya araçları, bilişim ve iletişim sektörünün baş döndürücü hızı, günümüzde ülkeleri ve kültürleri ne kadar birbirine yakınlaştırıp dünyayı bir "küresel köy" haline getirse de coğrafyalar arasındaki kültürel ve tarihsel bellek farkı, varlığını bir süre daha koruyacağa benzer. Dolayısıyla ne kadar evrensel dikkatler gözetilerek yazılmış; ne kadar çağdaş estetik değerlerle donanmış olursa olsun bir edebiyat yapıtının anlamını en çok kendi yazıldığı dilde, içinde yer aldığı kültürel iklimde bulduğuna inananlardanım. Hele şiir söz konusu olduğunda bu durum yadsınamaz bir gerçeklik haline gelir. Çevirinin yalnızca bir dilden diğer bir dile değil, aynı zamanda bir kültürden diğerine yapılan bir edim olduğunu da bu bağlamda daha koyu kıvam hatırlamak gerekir.

Çeviri yoluyla dünyayı birbirine yakınlaştırma gayretinin en başarılı örneklerinde bile, metnin bir yanı doğduğu topraklarda kalır. Bir metni gurbete gittiği diğer topraklarda kıymetli kılan şeylerden biri de bence budur, ötelerden getirdiği ses, bu bir tür yabancılık... Dolayısıyla başka dillerde ve yerlerde iyi bir yabancı olmak için, geldiğiniz yerin iyi bir yerlisi olmanız gerekir. Bunu söylerken salt yerel renkler, dokular, yapılar, motifler, geleneksel malzeme unsurları yahut coğrafya işaretleri kullanımına ilişkin bir tutumu kastediyor değilim; bir sanat yapıtının içine doğduğu ve varoluşunu sürdürdüğü coğrafyayı bütün ruhuyla cisimleştirebilme gücünden söz ediyorum.

Bu durum özellikle dünyaya Doğu'dan seslenen yaratıcı bir sanatçı için aynı zamanda sorunlu bir konum demektir. Kaba bir ayrım yapacak olursak, bunun bir yanı ulusal, dini, milli, coğrafi değerleri korumak ya da temsil etmek adına en incesinden en kabasına folklorik olma tehlikesi barındırır, diğer yanı ise evrenselliğin tek ölçüsü saydığı Batı eksenli, Avrupa merkezli bir estetiği salt öykünmeci bir kimlikle çoğaltmaya açılır. Yıllardır hemen her fırsatta çeşitli örnekler etrafında yeniden tartışılan bu konuyu, burada bir karara bağlayacak değilim. Üstelik yıllardır yapılagelmiş tartışmalar sonrasında çoğu kez üzerinde anlaştığımızı sandığımız aynı sözlerden, aynı şeyleri anlamadığımızı gösteren –edebiyattan sinemaya– bunca kafa karışıklığı, algı bulanıklığı taşıyan irikıyım örnekler arasında yaşarken... Gene de bunların uygun fırsatlarda yeniden konuşulup tartışılmasında ölçü yenilemek, değer güncellemek açısından –özellikle genç kuşaklar için– yarar gördüğümü söylemeliyim.

Buraya dek değinmiş olduğum konuların meseleyi derinleştirmekten çok, edebiyatımın yerli niteliğine dikkat çekmeye çalıştığım bu yazıya genel bir çerçeve kazandırmak amacı taşıdığını belirtmek isterim.

Galiba bundan sonrasında kendimden verdiğim örnekler üzerinden gitmek, demek istediğimi daha iyi anlatmaya ve konuyla ilgili çağrışımlar uyandırmaya yardım edecektir. Örneğin, *Cenk Hi-*

kâyeleri kitabımın adını herhangi bir dile çevirmeye kalkıştığınızda, daha ilk adımda dünyayla aranızda bir duvar yükseldiğini görmüş olursunuz. Nitekim yabancı dillerde yayımlanan biyografilerimde bu kitap çoğunlukla o dilde "Savaş Hikâyeleri" olarak geçmektedir. *Cenk Hikâyeleri* adının Türkçede uyandırdığı çağrışımı asla karşılamayan bu ad, dolayısıyla yabancı okurun gözünde kitabın herhangi bir savaş sırasında yaşanmış hikâyeler anlattığı izlenimi uyandırır. Bilindiği gibi Türkçede "Cenk Hikâyeleri" dendiğinde bu başlı başına bir referans değeri taşır. Aynı zamanda bir kültürel mirasa, bir hikâye etme geleneğine, bir anlatı tekniğine işaret eder. Edebiyat dünyasını daha yakından takip eden okura, benim gibi geleneksel malzemeyle modern akımlar arasındaki geçişimleri önemseyen bir yazarın, yaşadığı coğrafyaya özgü kültürel arketipleri kendi çağında "yeniden yapılandırma" konusundaki çabalarını akla düşürür. Elbette her ülkenin kendi tarihinden ve geleneğinden devralıp yaşadığı güne taşıdığı o kültüre özgü böyle örnekler vardır kuşkusuz; kapitalistleşme sürecine koşut olarak yeryüzü kültürünü yönetmeye başlayan merkez konumdaki egemen kültürler, kendi ulusal ve geleneksel imgelerini, efsanelerini, arketiplerini, motiflerini, "yayılmacı enstrümanlarının" yardımıyla yalnızca "kendilerinin" olmaktan çıkarıp "dünya malı" kılmakta daha başarılı ve şanslı olmuşlardır. Rönesans sanatından Hollywood endüstrisine varana dek tüm tarihsel süreç bu anlamda onlara çalışmıştır. Biz Kral Arthur'un kılıcını tanırken, onlar Hazreti Ali'nin Zülfükâr'ını bilmezler. Dolayısıyla yeryüzü kültürleri arasındaki bu tarihsel ara, dünyaya Doğu'dan seslenenlerin işini güçleştirmektedir.

Vahşi bir kararlılıkla kendi seçimlerine yürüyen bir yazar olarak tüm yazdıklarım, kendi aralarında tür, biçem, ton farkı taşısalar da birbirlerine davranışsal köprülerle bağlanmıştır, diye düşünürüm. Geride okurun izini süreceğini umduğum çok fazla işaret bıraktığıma inanırım. Kendi payıma toprağının tarihini içmiş bir kalemle yazdığım *Mahmud ile Yezida*, *Taziye*, *Geyikler Lanetler*'den oluşan "Mezopotamya Üçlemesi"nden *Lal Masallar*'a; *Yedi Kapılı Kırk Oda*'da yer alan "Dumrul ile Azrail", "Kan Kalesi" gibi öykülerden *Erkekler için Divan*'da, *Dağ*'da yer alan şiirlerime varasıya yazarlık malzemem açısından bu sorun hep atlatılması gereken bir eşik, yedek açıklamalar gerektiren bir durumdur. Ne yazık ki bu artık yalnızca diğer ülkeler, diğer kültürler için değil, kendi geçmişiyle bağlarını hızla unutkanlığın sularına gömmeye kararlı ülkemiz okuryazarları için de geçerli olmaya başlamıştır.

Göndermelerle beslenen yazı ve şiirlerde örneğin suret geleneği, pâzubent, nefes nesnesi, teslim taşı, meydan aynası, tarikat cihazları, camaltı levha vb. dendiğinde, bunların ne oldukları, ne anlama geldikleri önceden bilinmese de sezilebilir yahut bu toprakların tarihindeki karşılıkları üzerinden anlamlarına ulaşılabilir.

Kültürel olarak iki dünya arasında sıkışma, toplumsal değişimler karşısında yaşanan bellek çözülmesi, geçmişle şimdi arasındaki gerilimde bölünmüş benlikler, parçalanmış kimlikler başta *Kum Saati* kitabımdaki "Punk Lady ile Ümmisübyan", *Yaz Sinemaları* kitabımdaki "Kısa Metraj Bir Yaz için Film Metinleri" olmak üzere birçok şiirimde konu edilen temel sorunsallardır. Açık söylemek gerekirse ben bu durumu uzun vadede bir şans olarak gördüğümü de söylemeliyim. Son olarak *İkinci Hayvan* kitabımda yer alan "Ağır Metal" şiiri belki bu konudaki tutumumu en iyi özetleyen örneği içerir.

AĞIR METAL

bir rast metal şarkı dinliyorum
bir heavy metal
hakkını veriyor
yaşadığı kara parçasının
kalbimin aylası,
metal zehirlenmesi, ironi payı
biliyorum
benden daha bütün Suudi Arabistan
Amerika benden daha tam
ama bütün kapılar bana açılıyor
iri bir sözle şiirin burasına yamanan:
büyük ve derin parçalanmalardır
geleceğin kabuğunu tıklatacak olan
rast koyu, ağır metal
gel içelim bu akşam

Nisan-Eylül 2010

IV

Tümleme

Yaşamımda "yazı" çevresinde kurulmuş tüm çalışmalarımı tanımlamak için en uygun sözcük bu galiba: Tümleme.

Evet, yıllardır birbirinden farklı "yazı"lar giyinip farklı seslere, biçimlere, yapıtlara bölünerek yapmaya çalıştığımı bu tek sözcük toparlıyordur belki de...

Ne yazarsam yazayım, hangi türde yazarsam yazayım, varlığı boşlukta saklı bir şeyi tümlemeye çalışıyorum sanki. Bu durumu, "yılların bölüntüsü içinde hayata dağılmış bir şeyi tümlemeye çalışıyorum," diye berraklaştırmaya kalkışacak olsam, bunun anlam ve içerikte eksiltme pahasına olacağını biliyorum. Belki ne olduğunu benim de bilmediğim, ama varlığımın mecbur kıldığı bir şeyi tümlemeye çalışıyorumdur. Hiçbir zaman tümlenemeyecek olan bir belirsizliğin insanoğluna özgü kadim yanılgısı da olabilir bu. Ama ne fark eder, ben buyum ve bu işi yapıyorum. Sözcüklerin kemik yaşından kendime ömür biçiyorum.

Hepimiz cümle kâinatı kendi anlamlandırmalarımızla ömrümüze damıtmaya çalışmıyor muyuz? Ben de böyle oyalanıyorumdur belki. Bunca yıldır parçadan, parçalanmadan, dağılıp toplanmadan bu kadar söz etmiş olmamın yazıya/yazıyla düğümlenmiş bir nedeni olmalı. Yazmakla bulunamasa bile, bulunabileceğini umduran bir nedeni.

Eylül 2009, 31 Mart, 1 Kasım 2010

Duvardaki testi

Önce *Erkekler İçin Divan* kitabımda yer alan "alacânım" adlı şiirimin girişini sizinle birlikte okumak isterim:

ah, nerde benim altından avaze sesim!
yankısı bir duvara gömülmüş testide kaldı
avaze sesim!

şimdi başkalarının kalplerinde yankılanan
bir zamanlar içinden geçtiğim aşklardı
feryattan kimseler ölmez, denirken
duvarlardan geçtim
artık kimseyi sevemez aşktan ölmüş yürek, derlerdi
şimdi kulağını dayadığın duvarda inleyen testi
bir zamanlar feryatlarda unuttuğum avaze sesim!

Çok sevdiğim Gürcistanlı Ermeni yönetmen Sergey Parajanov'un Sayat Nova adlı Ermeni şairin yaşamına, şiirlerinden yola çıkarak izdüşürdüğü filmi *Narın Rengi*'nde filmin sonlarına doğru hayli etkileyici, güzel bir sahne vardır: Elinde malasıyla kilise duvarını örerken duvara testi gömen yapı ustası, aşağıda, zeminde duran şaire şöyle seslenir: "Söyle!.."

Şair yerde ölmek üzeredir.

Sesler yankılanırken yapı ustası duvara yeni bir testi daha gömer ve yeniden seslenir: "Söyle!.."

Sesini ve kelimelerini yaptığı duvarlara emanet etmesini ister gibi söylediği bu sözler kilisenin duvarlarına çarpa çarpa büyüyerek yeniden yankılanır.

Belki bir ölüm meleği olduğunu düşünmemiz istenen yapı ustası, en son "Öl!" diye seslenir.

Elindeki son testiyi gömüyordur duvara. Son kez yankır sesi. Şair, kilisenin taş zeminine yığılır kalır. Öldüğünü düşünmemiz istenir.

Dokunaklı, etkileyici, vurucu bir sahnedir bu. Bütün film, bu çeşit metafor ve çağrışım değeri yüksek şiirsel sahnelerle örülmüş olarak ilerler.

Mardin ve yöresinde nice cami, medrese; nice kilise; nice yatır, ziyaret gördüm çocukluğum boyunca. Nice taş. Nice duvar. Nice ses. Nice bilinmez âlemin kulağımın duvarında gömülü kalmış sesi yıllar yılı içimde yankıyıp durmuş. Yoksa bunca şiiri nasıl söylerdi içim?

Doğu'da kilise, cami gibi yapıların duvarlarına testi gömmek eski bir âdet, bir mimari gelenektir. Bu yolla akustik sağlanır. Duvarlar sesi saklar, güçlendirir; hem kendi zamanına, hem zamanla başkalarına yankır.

Çok eski bir yapı bilgisi, duvarla birlikte filmde şairin sesini, şiirini saklamasına, daha sonra yankımasına ilişkin çağrışımlar örer zihnimizde.

Hatıra nimettir. Çocukluk bize emanet.

Kalbim, Sayat Nova'nın, Parajanov'un, yapı ustasının akrabası olduğunu bildi filmi seyrederken.

Başladığım gibi "alacânım" ile bitireyim:

alacânım,
yakılmış bir köyün adıydı adın
görmedi kimse
içinde ben de yandım
o gün bugün kalbimin doğusunda tüten duman
nerede olursan ol göğündeyim kanlı tarih her zaman

Mardin'im, Midyat'ım,
ah benim altından avaze sesim
kardeşlerimdi ölen de, öldüren de
aranızdaki duvarda
gömülü kaldım
etimden uçurduğum uçurum
meşhurdum, meçhuldüm, mahsurdum
bir hâfızken eskiden
mecnun kaldım şimdi
aşktan, senden, kendimden
n'olur sevmeden öldürme beni
alacânım,
söyle, indi mi göğsüne heves?

31 Temmuz 2003

Dev ve Veronika

1.

Rainer Werner Fassbinder'in *Veronika Voss'un Tutkusu* filmi, Türkiye'de gösterildiği yılın "Sinema Günleri '83" program kitapçığında şöyle tanıtılır:

1955 yılında, fırtınalı bir günde Münih'te spor yazarı Robert Krohn, 1940'larda Alman Cinecitta'sı Ufa'nın ünlü yıldızlarından Veronika Voss ile karşılaşır. Veronika, kendisini yıllarca sömüren çevreler tarafından unutulmuş, kendini içkiye ve uyuşturuculara vermiştir. Veronika'nın nerede oturduğunu merak edip araştıran Robert, sonunda eski yıldızın Dr. Katz'ın hastası olarak onun evinde kaldığını öğrenir. Bu keşfini yakın arkadaşı Henriette'e de açar.

Veronika, bir gün Robert'e vaktiyle yıldızın parlak olduğu yıllarda oturduğu ama şimdi bir perili köşk yıkıntısı haline gelmiş olan muhteşem villayı göstermek ister. Ama birden başlayan bir bunalım sonunda yeniden Dr. Katz'ın evine götürülür. Dr. Katz'ın bir tür gizli muayenehanesi gibi görünen bu ev, Robert'in ilgisini çeker. Araştırmalarını ilerletir. Sonunda Dr. Katz'la ortağı olan Dr. Edel'in hastaları olan Veronika'ya bütün mal varlığını bu iki doktora bırakan bir vasiyetname imzalatmayı, sonra da onu kaçınılmaz görünen ölüme terk etmeyi planladıklarını anlar.

Ancak, beceriksizliği yüzünden Robert kötü sonu önleyemez, Henriette öldürülür ve Veronika Voss uyku hapları ile intihar eder.

O yıl, şenlikte seyrettiğim bu filmin bende uyandırdığı, filmin kendisinden tamamıyla bağımsız imgelerden yola çıkarak, "Tutkunun Veronica Voss'u" adlı öykümü yazmıştım; ilkin *Playboy* dergisinin Ağustos 1986 tarihli sayısında yayımlandı, ardından ilk baskısı Nisan 1987'de yayımlanan *Kırk Oda* kitabımda kapanış hikâyesi olarak yer aldı. O kitabı bu öyküyle kapatmak önemliydi benim için. Zaten her zaman bir kitabın son öyküsü, son şiiri benim için önemli olmuş, bu konuda özen göstermişimdir.

Söz konusu kitabın ilk baskılarının arka kapağında şöyle yazar:

Çocukluğumuzdan beri masalın bir yerinde karşımıza çıkar: Kırkıncı Oda yasağıdır bu. Üstelik anahtar elimize verilmiş, seçim bize bırakılmıştır. Sancılı bir ikilemin ortasında kalakalırız. Sonunda insan aklı ve duyarlığı; bilme ve öğrenme tutkusu; tanıma ve anlama merakı, cezası ne olursa olsun anahtarı seçer.

Kendi kırk odamın inşasına böyle bir anahtarla başladım.

Yalnızca yakın çevrenizden, mahallenizden, işyerinizden değil; masallardan, öykülerden, romanlardan, oyunlardan, filmlerden de tanıyorsunuz kahramanlarımı. Kırk odalık bir saraydan geçerek çıkıyorlar günümüz sokaklarına. Kapının öte yanına.

İşte size uzattığım anahtar...

Fotoğrafın, ardından sinemanın bulunuşundan sonra, dünyanın her yerinde ve her dilinde "yazı" önemli ölçüde değişime uğramış; bir olgu olarak "görüntü"nün, dili, edebiyatı, öyküyü, her çeşit yaratıcı anlatı disiplinini yeniden biçimlendirmesi birçok yazar tarafından defalarca dile getirilmiş, yazı ile görüntü arasındaki ilişki, bir "sorunsal" olarak uzun uzadıya konu edilmiştir. Eskiden en basitinden, diyelim, yabancı ülkeleri, kentleri, uzak diyarları, tarihi anıtları hiç bilmeyenlere anlatmak için seçilen yol, her şeyi uzun uzun tarif etmek iken, şimdi büyük ölçüde okurun bunları zaten bildiği, tanıdığı varsayımından yola çıkılarak, belleği yardıma çağıran, çağrışım kışkırtan fırça darbesi gücünde birkaç sözcük yeterli olmaktadır. Örneğin, bir öyküde "Eyfel Kulesi" demek, hem yazan, hem okuyan için yeterlidir artık; onun hakkında "demirden yapılmıştır" gibi bir tanımlama cümlesi bile fazla kaçar. Görüntü bilgisinin yazıya kazandırdıklarından söz ederken verilen Eyfel Kulesi, Mısır piramitleri, Özgürlük Anıtı gibi örnekler bile çoktan klişe olmuştur bugün. "Görüntü"nün "teknolojik olarak yeniden üretilebilirliğinin" iyice egemen olduğu günümüzdeyse, görüntü, yazıyı yeniden biçimlendirmekle kalmamış, varlık nedenini zorlamaya başlamıştır.

Sinemanın bulunuşundan sonra edebiyatın "sinemasallaşması", özellikle özendirilmiş, "sinemasal anlatım" bir güç, yazılı metnin anında görüntüye çevrilebilir olması, neredeyse başlı başına bir "yazı değeri" olarak kabul edilmiştir. Hatta bu tutumun uca götürüldüğü popüler örneklerde, yazı, kamera kullanmadan filme çekmek yerine geçen bir işlem haline gelmiş, getirilmiştir. Yazınsal görsellikle, görüntü sanatlarının içerdiği görselliği yazılaştırma arasındaki gramer ve ifade farkı, kullanılan anlatım araçları, hatta dramatik türlerin varoluş nedenleri neredeyse sıfırlanmıştır. Bugün dünyada birçok yazarın yazdıklarına bakıldığında, onların kitaplarını neredeyse bir an önce filme alınsınlar, diye yazdıkları düşünülebilir. Has edebiyat içinde değerlendirilen iyi yazarların iyi kitapları elbette ciddi bir "canlandırma gücü"ne sahiptir, ama bunu edebiyata özgü araçlar ve kendilerine özgü anlatım yetkinliğiyle gerçekleştirirler. Edebiyatta görsellik, bir algı derinliği içinde katmanlanır; sözcüklerle hacim kazanır; çünkü bu, aynı zamanda bir düşünsel perspektif kurma işidir. Edebiyat yalnızca başarıyla canlandırılmış görüntülerle atmosfer kurmaz, her şeyden önce metne ruhunu veren bir iç atmosfer kurar. Bu nedenle, "has edebiyat"ın, kendi araçlarını kullanarak edebiyata özgü "görselliği" kullanmasıyla, görüntünün bire bir yazıya çevrilmesi biçimindeki alelade edebiyatın kullandığı görsellik arasında ciddi farklar vardır. İyi yazarlar, sinema öncesi edebiyatın sahip olduğu canlandırma gücünün zengin mirasıyla, sinema sonrasındaki görsel anlatım olanaklarını kendi kişisel üslupları içinde kaynaştırarak hem edebiyatı, hem kendilerini yeniden üretebilmiş yaratıcı sanatçılardır. Nitekim günümüzde "disiplinlerarası geçişlerin" şemsiyesi altında yapılan işlerin çoğunda, yazık ki, dramatik türlerin varlık nedenlerini ortadan kaldıracak ölçüde her şey yalnızca görüntünün ve görselliğin baskıcı gücünün emrine verilmektedir. Ortada bir geçiş, bir kaynaşma, bir bileşimden çok, kayıtsız koşulsuz biçimde görselliğe teslim olmuşluk görülmektedir.

Yazılı ve görsel disiplinlerarasındaki bu "görsellik" farkını, ortalama algı, sıradan gözler ilk bakışta ayırt edemese de, gözler

kadar kafaların da bulandığı bu süreçten çıkıldıktan sonra, zaman gerekenleri yerine iade edecektir diye düşünmek istiyor insan.

2.

"Tutkunun Veronica Voss'u"nu yazarken, has edebiyata özgü yazınsal görsellikle, sinemasal anlatım dedikleri yazı arasındaki farkı bir kez daha tartıyordum. Daha adından başlayarak bir film kahramanından yola çıkan, çekirdeğinde sinema sanatına ciddi ölçüde göndermeler barındıran bu öykünün, aynı zamanda "filme alınamaz" olmasını amaçlamıştım. Anlatımının sinematografik bir güç taşımasına, okurun gözünde olan bitenin olanca canlılığıyla resimlenebilir olmasına karşın, gene de edebiyatın dışına çıkmasına izin vermeyen bir şeye sahip olmalıydı bu öykü. Yalnızca okurun imgeleminde var olabilmeliydi. Kendime kurduğum bir baraj söz konusuydu burada.

Öykü sanatındaki farklılıklar üzerine söz alan yazıların çoğunda kabaca bir ayrımla, öykünün Batı'da "gösterilen", Doğu'da ise "anlatılan" bir şey olduğu söylenegelmiştir. Bunu da aklımda tutuyor, "gösterme"yle "anlatma"yı ayrı ayrı tartıyordum. Yukarıda kalın hatlarla belirtmeye çalıştığım bütün bu olgular, öykünün kendi sorunsalları olarak metnin dokusuna sinsin, onda bir dip akıntısı oluştursun; öykü kendi varoluşunu, kendi içinde ama neredeyse okurundan habersiz tartışsın istedim.

Benim öykümdeki Veronica Voss*, içinden fırladığı beyazperdede büyümüş bir kahraman; kendini seyrettiklerinden yapmış biri; doğal olarak hayat onun için bir çeviri, bir "sinema çevirisi"; yaşam seyrettiklerine benzesin istiyor. Bütün yaşamı bir film olsun istiyor. Sinematografik zihin akışına sahip bir kahraman olarak çok fazla "görüyor", fazla "görülüyor"; bu yüzden her şeyi bir sinema olarak düşünüyor. Dünyaya bakmaktan gözleri yanıyor.

* Fassbinder'in Veronika'sı ile benim öykümdeki Veronica'yı bir harf ayırır.

Öykünün bir yerinde,

"Bakmaktan kendimi
alamıyorum.
Bakmaya ilişkin her şeyden kendimi alamıyorum," diyor.

Aynı zamanda gözleri sürekli kendi üzerinde. Gözleri bir an bile kendine kapanmıyor. Bir tür "görüntü çağı hastalığı" olarak nitelendirilen "otoskopik fenomen" dedikleri sürekli kendini gözetleme halinde yaşıyor, pozlarını denetliyor. Yalnızca gözleriyle değil, bilinciyle de sürekli bir farkındalık durumu içinde. Bu farkındalık hali, yalnızca bir kahraman olarak kendilik bilgisi içermiyor, aynı zamanda okura, bir yazının içinde birlikte olduklarını hissettiren postmodern edebiyat kahramanlarına özgü bir bilinç içinden konuşuyor. Yazıldığını, okunduğunu biliyor.

Bu noktada yazının bilinci ile yazının kamerası eşleşiyor.

Hamlet'in "Kelimeler kelimeler kelimeler"ine karşılık, benim Veronica Voss'um "Görüntüler görüntüler görüntüler" diyor.

Öte yandan, o bir masal kahramanı. Sadece başından kırmızı beresi (dileyen "kırmızı başlığı" diye de okuyabilir) almana kadar "kadın" olan, olabilen biri. Yaşadığı rüyanın süresi var. Masallar, kendi içlerinde görülen rüyalar için belli bir süre tanırlar kahramanlarına. Külkedisi'ne tembihlenen "tam gece yarısı" gibi, her masal kahramanının rüyası için ona tanınan sınırlı bir zaman vardır. Bu zamanı rüyalarıyla doldurmaları istenir. Sonunda gördükleri rüyadan uyandırılacaklardır çünkü. *Kırk Oda* kitabımın belki de temel temasıdır bu: Uyandırılmak. Uyku ile uyanıklık arasında asılı kalmış o dar zamanın öyküleridir bunlar. Uykunun gözü ile görülenlerle, uyanıklık halinin gözü ile görülenleri konuşurlar.

Benim öykümdeki Veronica Voss da, uykusunun sonuna ilerleyen kendi gecesini sürüyor. Gece, ertesi sabah yerinde bulamayacaklarımızın bilgisine sahiptir. O, gerçek kadın değil, gerçek erkek değil, gerçek travesti değil. Hiçbir şeyin "gerçek"i değil. Tıpkı masallardaki devler gibi gündelik gerçeğin dışında biri. Günde-

lik gerçekliğin algı eşiğini atlamakta zorlanan kimi okurlar, Veronica Voss'un başından kırmızı beresi alındığında, gövdesinin tüylenerek sakallarının uzamasına bakarak, onu başından itibaren kadın kılığında gezen bir erkek, bir travesti olarak düşünürler. Anlatılan olgusal anlamda bir "travesti pratiği" belki, ama Veronica Voss, soyunduğunda gerçeği, aslı ortaya çıkan bir travesti değil, yalnızca başından kırmızı beresi alındığında metamorfoz geçiren, kadından erkeğe dönüşen bir masal figürüdür. Öyküde, az önce seks yaptığı genç delikanlı Veronica'nın yatakta, başında beresi varken tam bir kadın olduğunun en önemli tanığıdır; öte yandan başından beresini aldığında onun gövdesinin tüylendiğini, sakallarının uzadığını gören de odur. Burada hem "Kırmızı Başlıklı Kız" masalına hem *Kırk Oda* kitabının bir diğer öyküsü olan "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"ndeki Prenses Gradisca karakterinin kırmızı beresine gönderme niteliği taşıyan bu "bere"', masallardaki dönüştürme gücüne sahip sihirli nesneye karşılık düşmektedir. Geçerken, Prenses Gradisca'ya kaynaklık eden karakterin Fellini'nin *Amarcord*'unda yer aldığını anımsayalım.

Vahşi ormanların yerini büyük şehir cangıllarının aldığı, sinemanın bulunmuş olduğu modern zamanlarda geçen, modern bir formda yazılmış da olsa bir masal bu; eski bir ruh taşıyor. Her ne kadar görüntüye dayanan sinemasal bir dil kullanılmış, sinematografik göndermeler yüklenmiş, çeşitli görsel anlatım olanaklarından fazlasıyla yararlanılmış olsa da, salt kahramanı nedeniyle "Tutkunun Veronica Voss'u"nun kuramsal olarak filme alınamayacak bir öykü olduğunu düşünüyorum.

Öyküleme dilindeki görüntüsel yatkınlığa bakılarak, ilk bakışta günümüz edebiyatında görsellikten aşırı yararlanan diğer yaygın örneklerle karıştırılabilme olasılığına karşın, "Tutkunun Veronica Voss'u"nda, bir anlatım aracı olarak görsellikten yararlanma kadar, asıl onu üzerine düşünülmesi gereken bir "nesne" kılma çabası vardır. Anlatım aracını aynı zamanda, anlatısının nesnesi kılmak ister. Onu görüntüye yaslanan benzer öykülerden ayıran temel özelliği kanımca budur. "Görüntü"nün, gösterdiği kadar, kör-

leştirdiğine de dikkat çekmek ister. Aşırı kullanım, sonuçta bir yabancılaştırmayı da beraberinde getirir çünkü. Hatta bu körleştirici etkiyi bizzat öykü kendisiyle somutlamaya çalışır.

Masal canlıları sinemada canlandırılamazlar. Gerçek formlarının ne olduğu bilinmez çünkü. Herkes okuduğu, dinlediğinden gözlerini yumduğunda, kendi "dev"ini görür. Herhangi bir masalı, filme uyarladığınızda, "yazılı" bir devden "canlandırılmış" bir dev yarattığınızda bir tercih kullanmış olursunuz.* Okuduğunuzdan sizde kalanlarla kendi hayalinizde oluşturduğunuz "dev"e en yakın olanın betimlemesidir bu. Oysa diyelim, "Tutkunun Veronica Voss'u"nun sunduğu ısrarlı görsel olanakların cazibesine kapılıp, onu filme almaya kalkıştığınızda, Veronica Voss karakterini ya bir kadına, ya bir erkeğe oynatmak zorunda kalacaksınızdır. Bu da bir tercih yapmaktır. Herhangi bir devi canlandırmaktan daha güç bir tercih. Bu aynı zamanda cinsel politika açısından da bir tercih yaptığınız anlamına gelebilir, edebiyatın "hakikatini" canlandıramadığınız anlamına da...

Edebiyattan konusunu, olaylarını, kişilerini alabilirsiniz, ama hakikatini canlandırmak? Asıl sorun budur.

Dev ya da Veronica. Arketip ya da Rol. İşte bunu bir tek edebiyatta yapabilirsiniz. Size bu yapıda çok denklemli katmanları, zıt kapılı zihinsel oyun kurma olanaklarını insan imgelemine belki de en fazla yaslanan sanat olduğu için edebiyat sağlar. Bu bir edebiyat imkânıdır. Ben de görüntü netlik ayarı alabildiğine sinematografik olarak çatılmış bir metinde, edebiyatın kendine özgü sınırsız imgelem gücünü sınamak istedim. Anlatım araçlarından biri olarak görselliği ısrarlı biçimde kullanırken, kahramanın olgusal varlığını canlandırma için olanaksız kılarak bu gerilimden yeni bir algı alanı yaratmak istedim. Bunca yıl öyküye kudretini veren de,

* Aynı durum "Şahmeran'ın Bacakları" öykümde "... kendi erkek, yüzü kadın; başı insan, altı yılan; kırk bacağı da yılandan olan ... bir yaratık" diye tanımlanan Şahmeran için de geçerlidir. *Geyikler Lanetler* oyunumdaki bir benzer figür olan "İnsan Başlı Yılan" sahnelemelerin birinde erkek, birinde kadın tarafından canlandırılmıştır.

yıllar sonra bana bu öykü ve bu durum hakkında yazı yazdıran da bu özelliği oldu sanırım.

3.

Bu öyküye ilişkin bende yaşayan birkaç anıyı da anmak isterim:

İrlanda asıllı şarkıcı Janis Ian'ın bir şarkısıydı. Yıllar önce Ankara'da şimdi hayatta olmayan bir yazar arkadaşımın evinde dinlemiştim ilk kez. Yıllar önceydi, biz henüz arkadaştık, o hayattaydı.

"Ne kadar duygusal bir şey orospuluk etmek," diye başlayan şarkı, bu öykünün açılışına ve kahramanımın ruh durumuna çok yakıştı.

İkinci ölü: Karsten Witte. Bir Alman sinema yazarı. Zehirli bir zekâsı olduğu söyleniyordu. Yalnızca iki öyküsünü okuduğu bir yazarı, "Tutkunun Veronica Voss'u"nun Türkçe ve Almanca okunacağı, Berlin, Wansee'de Literarisches Colloqium'daki bir toplantıda sunmayı kabul etmişti. Beni Alman okurlara tanıttığı konuşması o denli özlü ve kuşatıcı idi ki, yalnızca iki öykümden kalkarak dünyamı bu denli anlamış, kavramış olması beni şaşırtmakla kalmamış, zaman zaman Türkiye'nin bende uyandırdığı kendimi ve yapmak istediklerimi tam olarak ifade edip edemediğim konusundaki kaygılarımı da alıp götürmüştü. Bir ara Doğu Alman kökenli bir yazarın, "Sevmek konusunda erkekleri beceriksiz, kadınları yetenekli olarak tanımladığım" yolundaki sorusunu benim yerime yanıtlamak için izin istemiş, ardından "Anladığım kadarıyla Mungan'ın derdi erkekler ya da kadınlar değil, o rol çözümlerle ilgileniyor," demişti. Sizin yerinize bir başkasının konuşmasının rahatlığını pek az yaşadığımız bir ülkeden gitmiştim. Bana gülümsemek kalmıştı.

Üçüncü ölü: Fassbinder. Erken ölülerden. Benim Veronica Voss'umla tanışmasını isterdim.

2003-2005

Masalı devretmek

Lal Masallar kitabımda yer alan "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" adlı öyküyü yazarken, anonim belleğin ortak mirası olup geçmişte farklı kişilerce derlenmiş bütün "Billur Köşk" masallarını ders çalışır gibi okumuş; okuduklarımdan süzülmüş nice imge, simge, metafor, arketip ve çeşitli anlatı örüntülemelerini kendi metnimin uzayı içinde yeniden yapılandırmıştım. Kendi metninizi bilinçli bir biçimde geçirgen kılarsanız, geçmişten kalanlardan günümüzde nasıl yararlanacağınızı, kolektif bilincin arketipsel ögelerini kendi dünyanıza nasıl eklemleyeceğinizi, nasıl kişiselleştireceğinizi daha iyi bilirsiniz. Bir yazarın kurgulama tekniğini belirleyen büyük ölçüde temel izlekleridir. Malzemesini metinleştirirken yaptığı seçimler, yazısının içinde uyguladığı filtrelemeler de bununla ilgilidir.

"Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı", bir metin olarak daha adından başlayarak çok eski anlatıların çağrışımlarıyla tınlar. Bilindiği gibi "Billur Köşk" masalları başlı başına bir kaynak edebiyattır. Metnin adında taşıdığı "Muradhan ile Selvihan" ikilemesindeki Selvihan adı nedeniyle, başta "Emrah ile Selvihan" olmak üzere, "Kerem ile Aslı", "Arzu ile Kamber" gibi ikilemeli adlı halk masallarını ve anlatı geleneğini çağrıştırır.

Ama sonuçta, ne anlatılan olaylar ve anlatım örgüsü, ne kişileri, ne temel izleğiyle geçmişten kalmış böyle bir masal yoktur. Yani bu bir "güncellenmiş metin" değildir. Oysa yazar, "şimdi" yazdığı masala güya geçmişten kalmış havası vermek istemiş; öykünün sonunda yaptığı imayla da okurda buluntu bir masaldan yola çıktığı izlenimi uyandırmaya çalışmıştır. Yani bir "edebiyatiçi oyun" olarak kendi kendisini yalanlıyormuş gibi görünmeyi seçmiştir. Hani kimi "tarihi" ya da "kostüme" tabir edilen filmler için dikilen yeni elbiseler özel bir teknikle eskitilerek filmde görünen

her şeyin geçmişte yaşanmış olduğu izlenimi yaratılmaya çalışılır ya, burada amaçlanan da buna benzer bir şey diye düşünülmelidir. Yazar, "geçmişten aldığını geçmişe vermek" diye nitelendirilebilecek bir tutumla, kendi masalını "gene kendince" eskitmek istemiştir.

Çağımızda masala el atan bir yazar, "yazı"nın temelde bir oyun olduğunu ve bunun iyi oynanması gerektiğini bilir. Buna bağlı olarak, hele postmodern bir çağda masal yazmaya kalkışan herhangi kalem ehli birinin, yazı ile oyun arasındaki ilişkide kendi yazarlığının özgün alanını oluşturmasının sorunları, güçlükleri, iç ilişkileri üzerine düşünmemiş olması mümkün müdür? Dolayısıyla bu öyküyü ve seçilmiş bu tutumu, yazarın amaçladıkları ve tercihleri içinde "okumak" gereklidir.

"Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nın, geleneksel masallarda aşkını kanıtlamak için eril güç gösterileriyle kendini sınayan erkek kahramanına bu kez dişil bir başkaldırı rolü biçtiği için, zaten geçmişte bilinen bir masal olması söz konusu olamaz. Daha en başta bu değişiklikteki tutumun çağdaş bir kaygı içerdiği görülür. Diyelim benzeri bir masal varsa bile, bu öykü, bütün gizli kalmaya mahkûm hayatlar gibi onun da toprak altında kalmış olacağını ima eder. Eski bir masalmış havası verilen söz konusu bu metinde yapılmaya çalışılan, yalnızca eril başkaldırıyı dişilleştiren basit bir yer değiştirme değil, erkek egemen masal kipini sorgulayan bir cinsel politikanın izdüşümüdür. Hayatın dışına sürülenlerin masalın dışına da sürüldüklerinin imasını taşır. Dahası, yazarın her zaman derdi olan gelenek ile modernite arasındaki gerilimli ilişki, bu kez de metnin kendi dokusunda bir kurgu oyunu olarak karşımıza çıkar. Bu içselleştirmede yazarın dikkat çektiği şey, masalın güya geçmişten kalmış ya da yeniden kazanılmış olması değil, bizatihi sorunun kendi varlığıdır.

"Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı",

"Buna sebep kimse bilmezdi bu masalı, kimse bilmedi bu masalı. Destanın tarihinde gizli bir ırmak gibi aktı.

"Gün geldi biri bildi, o da tuttu adını verdi,"

diye biterken okur, bilenin de, adını verenin de aslında "Yazar" olduğunu anlar. Yazarın adıyla yalnızca bir harf değişikliği taşıyan öykü kahramanının adının, geçmişteki kullanımıyla "Muradhan" olarak yazılmış olmasının amacı ortaya çıkar. Tek bir "d" harfinde gelenek yankır. Çağrışım düzleminde bile geçmiş ve gelenekle olan gerilimli ilişki sürmektedir aslında. Adsızlıkla cezalandırılmış gizli kahramana, yazarın kendi adını vermesiyle bu kez de toplumsal tarihimizde eril bir önem taşıyan "ad vermek, adını vermek" ile tanımlanan gelenek sürekliliğine postmodern bir şakalaşmayla iz düşürülmüş olunur.

Bir yazar kendi anlatı coğrafyasında yol aldıkça, metinleri arasında kimi gönderme katmanları, çağrışım ağları, anıştırma ilinekleri kurar. Seçilmiş tutumunun okur katında görülüp kavranması için, farklı metinlerinde çeşitli biçimlerde zaman zaman okuruna göz kırpmayı sürdürür.

Şimdi elimizdeki bu bilgiyle, çok bilinen "Deli Dumrul" efsanesini yeniden yazma deneyimi olarak yazarın önce "Dumrul ile Azrail", ardından "Hamlet ile Hitler" öykülerine uğrayabiliriz.

Bu iki öykü, yazarın *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı kitabında yer alır. "Dumrul ile Azrail"in "Ana Kapısı", "Baba Kapısı", "Yar Kapısı" diye adlandırılmış ara bölüm başlıklarına, "Hamlet ile Hitler" öyküsünde, Hamlet'in annesi Gertrude ile olan sahnesinde açık bir gönderme yapılır. Buradaki anıştırmayla, Dumrul'dan Hamlet'e "ana, baba, yar kapısından" geçerek çekilen çizgiyle hem bu izleğin evrensel sürekliliğine, hem de yazarın birbiriyle ilişki içinde olan malzemesindeki çeşitli katmanların varlığına dikkat çekilir.

Varsayılan bir masalın adsız kahramanına kendi adını vererek saklı masalı sözde yeniden yazan Yazar'dan günümüze, "Dumrul ile Azrail" ikilisinden "Hamlet ile Hitler" ikilisine masal devrolunur.

Kasım 2005

Kültürel çeviri sorununa bir örnek

Almanya'nın çok satılan ünlü "gay" dergilerinden "Männer", *Palast des Ostens* (*Doğu Sarayı*) adlı kitabımın bu kez "karton kapak"la basılması nedeniyle yazılı bir söyleşi yaptı benimle. Sorulardan biri "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" adlı öykümle ilgiliydi.

Doğu Sarayı, Almanca okuyanlar için, *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masallar*, *Yedi Kapılı Kırk Oda* kitaplarımdan seçilmiş beş öyküden oluşan bir derlemedir. Bu kitapta yer alan, "Dumrul ile Azrail", "Ökkeş ile Cengâver", "Binali ile Temir", "Ulak ile Sadrazam" öyküleri arasında bir karşılaştırma yapan "Männer" dergisi soruların birinde, "Kitabınızda sadece 'Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı' öyküsünde klasik bir aşk hikâyesi söz konusu," değerlendirmesinde bulunuyor. Bense buna verdiğim karşılıkta şöyle diyorum:

"Oysa ben bu öyküde klasik aşk hikâyesini zorlayan bir tutum olduğunu düşünüyorum. Belki de burada Batı ile Doğu arasındaki bir yaşama ve alımlama farkından söz etmek gerek. Doğu masallarında erkeğin aşkını kanıtlaması, dağları delmek, ejderhayı öldürmek gibi hep fiziksel gücünü, şiddet uygulama yeteneğini eril biçimde kanıtladığı sınavlardan geçer. Beden bir güç ifadesidir. Oysa benim öykümde kahramanım eril değil, dişil bir başkaldırıyı seçiyor. Bedenin dansla, zarafetle ifadesini yani. Doğu'nun beden dilinin sentaksında kıvraklık, akışkanlık, zarafet kadınsı değerlerdir."

Elbette her şeyi söylemiş olmuyorum. Aslında çok katmanlı bir kültürel çeviri düğümü yatıyor burada. Ancak üzerinde uzun açıklamalarla durulduğunda aydınlanabilecek bir zeminde söz almaya çalışıyorum.

Öykünün bir yerinde Muradhan, kendisini dillendiren yedi gölgeyle Selvihan'a niye kavuşamayacaklarını şöyle açıklar:

"Sen bir Bey kızısın, ben bir oba uşağı, dünyadaki yerimiz birbirin tutmaz. Mezhebimiz bir değildir, nikâhımız tutmaz. Ben bir göçerim, sense bir dağlı, mekânımız tutmaz. Ben bir lalim, sense bir bülbül, kelamımız tutmaz."

Bu sözlerde birdenbire bir Anadolu tarihinin, coğrafyasının iç katmanları açılıveriyor önümüzde. Göçerlikten konmaya henüz geçmemişlerle konup Bey olmuşların; –Muradhan'ın obasının "semah tuttuğunu" bir işaret kabul edersek– Alevilerle Sünnilerin arasındaki mezhep farkının yarattığı engeller, karşıtlıklar, farklı kültürlerde de az çok alımlanabilir şeylerdir elbet. Ama benim asıl dikkat çekmek istediğim, Muradhan'ın dansında değişen sentaks; onun obasında tuttuğu semah ile Billur Köşk'te yaptığı dans arasındaki ayrımdır. Çünkü sevdiğinin yüzünü görebilmek için çengilerin, köçeklerin arasına karışıp, köşke "köçek" olarak girmiştir Muradhan. Köçeklik bir kurum olarak bilinmediğinde, Muradhan'ın bedenindeki feragat, aşkı için yaptığı fedakârlığın boyutu da yeterince anlaşılmamaktadır. Semah, ovanın düzünde kadınlı erkekli birlikte yapılan bir dansken, dolayısıyla ataerkil kodlarda erkeğin erkekliğinde, kadının kadınlığında "bir eksiltmeye" gitmezken, köçeklik, içerdiği dişil figürlerle "eril imge"de eksiltmeye tekabül eder. Doğrudan kadın yansılaması içeren bu dansta bedenin sentaksı apaçık bir dişillik taşır.

Muradhan'ın "lal" olduğunu söyleyen obalıları onun için şöyle der: "Dili kelam tutmaz. Bir gözüyle, bir yüreğiyle, bir bedeniyle anlatır anlatacağını."

"Dil"i aynı zamanda "beden"i olan kahramanın, kendisini dansla yeniden kimliklendirmiş olmasında, günümüzün "gender" kavramına göz kırpan, çağdaş kimlik politikalarıyla anlamlandırılabilecek bir gücüllük metafor değeri yüklenir.

Öykünün, kültürel aktarım engeline takılabilecek bu yanıyla kimi Batılı okurlar katında "klasik bir aşk hikâyesi" olarak okunup değerlendirilmesi olasıdır. Kültürel soyaçekimin işaretlerini taşıyan metinlerin farklı kültürlere çevrildiklerinde karşılaşacağı kaçınılmaz sorunlardır bunlar.

Öte yandan bu öykünün kendisine kaynaklık eden geleneksel masallardan bir diğer önemli farkı, sevdanın yaşanma biçimindedir. Toplumsal engellerle birbirlerine kavuşamayan âşıkların, bir biçimde ölüm ya da mecnunlukla cezalandırılan (ya da kutsanan), devamı ahrete bırakılan imkânsız aşkları, "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nda kahramanın seçimiyle biraz olsun dünyalılaştırılır.

"Sevdası hepsinden ulu da olsa", "Ferhat kadar güçlü", "Mecnun kadar engin", "Kerem kadar abdal" olmadığından dem vuran Muradhan, gene yedi gölgesiyle yanıtlar Selvihan'ı: "Her üçü de sevdalarını unutana dek sevmişlerdir. Oysa ben unutmak istemem. Seni unutup da serapları, suretleri, türküleri sevmek istemem. Ben seni sevmek isterim. Olduğun gibi seni. Görerek, işiterek, dokunarak, seninle birlik yaşayarak sevmek isterim."

Görüldüğü gibi önceki masallarla arasına, aşkı yaşama konusunda ciddi bir seçim farkı koyan bu öykü, görmek, işitmek, dokunmakla ilişkilendirdiği aşk hakkında daha dünyalı, daha hazcıl bir çerçeve sunar. Öykünün kahramanı, sevdasının öznesi ve yönü değişmiş; abdal ya da mecnun olmuş âşıklara benzemek istemez.

Ölümle cezalandırılmış, mecnunlukla kutsanmış, abdallıkla itibar kazanmış bütün aşk hikâyeleri, kurallarına başkaldırdıkları toplum tarafından sonunda saygıyla ödüllendirilirler. Duygular sağaltılmış, arzu gerçekleşmemiş, bedenler ortak mekândan sürgün edilmiş, her şey ahrette kavuşmaya ertelenerek toplumsal mutabakat yeniden sağlanmıştır. Burada saygı duyulan onların duygularının gücü, aşklarının büyüklüğü kadar, bunun imkânsızlığının kanıtlanması, toplum kurallarına boyun eğişleri, yenilgiyle sonuçlanan hikâyeleriyle haklarında verilen hükmü dolaylı olarak onaylayışlarıdır. İmkânsız aşkın taşıyıcı figürleri sonunda, kendilerine verilen cezanın da taşıyıcı, tanımlayıcı figürleri haline gelmişlerdir. Aşk öznesinin yer değiştirmesi, birleşme arzusunun Hakikat'e, birliğe, Allah'a yönelmesi ise, dinin, bu kez de aşk felsefesi biçiminde örgütlenmesi anlamında toplumsal mutabakata yarar sağlar.

Muradhan ile Selvihan'ın aşklarının da geleneksel halk hikâyelerinde olduğu gibi ölümle sonlanmasına karşın, Yazar, bunların masallarının gizli kalmış olmasında, kahramanın seçiminin eril kodlar içeren bir davranış modeli olmayışını ima eder.

"Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nın içerdiği temel yaklaşım, aynı zamanda "neden yeniden masal yazıldığının" ya da "neden bir masalı yeniden yazma gereği duyulduğunun" muradını da içinde taşır.

Eylül 2008

"Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"

murathanmungan.com'a girip uzun tutulmuş özgeçmişimi okuyanlar orada şöyle bir bölüme rastlayacaklardır:

"Yazarın *Lal Masallar* adlı öykü kitabındaki 'Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı' adlı öyküsü, 1987'de, ilkin Fransa'da, Lulu Menasê yönetiminde Théâter Des Arts de Cergy-Pontoise'da, ardından Nurhan Karadağ yönetiminde Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Sahnesi'nde sahnelenmiştir. Aynı öykü, Amerika'da Penguen Books'un 'Dünya Hikâyeleri Antolojisi'ne seçilmiştir. Bosna-Hersek'te yayımlanan Türk öykücülerini içeren bir seçkideyse bu öykünün Boşnakça çevirisi yer almıştır."

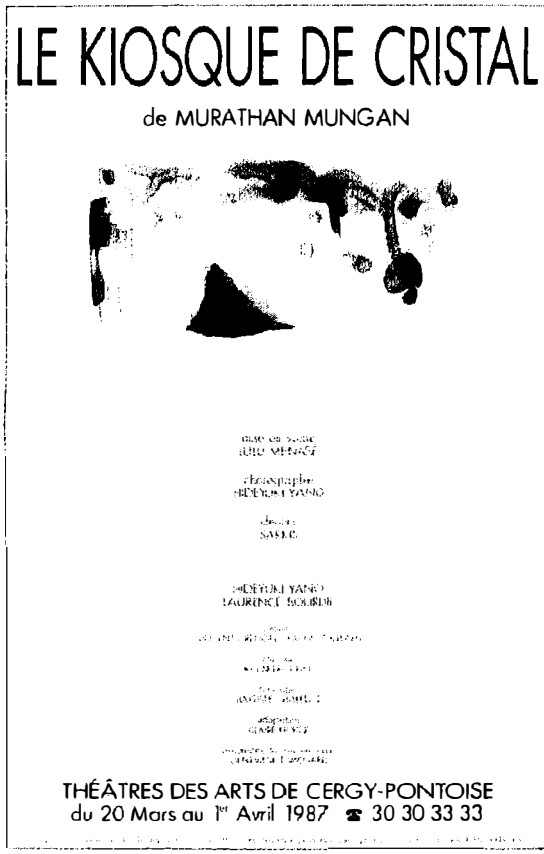
Yeni bir yazı çerçevesi için bu bilgilerden kalkarak gidilebilecek iki yol var: İlki öykülerimdeki dramatik yoğunluğun tiyatro yönetmenlerinin avuçlarını kaşındıran yapısal niteliklerinden söz etmek olabilir. (Nitekim bugüne kadar çeşitli tarihlerde sahneye konmuş olan "Binali ile Temir", "Dumrul ile Azrail", "Kasım ile Nâsır", "Şahmeran'ın Bacakları" adlı öykülerim bu zemin üzerinde örneklendirilebilir.)

İkincisi ise, "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nın ilk sahneleniş tarihi esas alınarak gerek yazarlığımın, gerek özel yaşamımın en hareketli, en bereketli, en yoğun yılı sayabileceğim 1987'den söz edilebilir.

Şimdilik ikisini de yapmayacağım.

Sarkis'in, bu öykünün Paris'teki sahnelenişi üzerine yaptığı, evimin girişinde asılı duran bu afişe resimaltı olsun diye bu satırları yazmış olmakla yetineceğim.

Eylül 2008



Lal Masallar kitabı içinde yer alan "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" adlı öykünün 1987'de Fransa'da, Lulu Menasê yönetiminde Théâter Des Arts de Cergy-Pontoise yapımı olarak sahnelenmesi nedeniyle oyunun aynı zamanda dekorunu yapan Sarkis tarafından hazırlanan afişidir.

Ayrı tür aynı malzeme

Lal Masallar'ın ilk öyküsü "Âzer ile Yadigar"ı önce film tretmanı olarak yazmış, "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nı ise başlangıçta bir müzikal metni olarak tasarlamıştım. Her ikisini de hikâye olarak kaleme almam daha sonradır. Türkiye'de tiyatro, sinema, müzik gibi birlikte kotarılan kolektif sanat disiplinlerinde yaşanan sorunlar ve yaşanması olası sıkıntılar, beni her seferinde yeniden edebiyatın tekil dünyasına, kadastrosu yazı masasıyla sınırlı uğraşı alanıma geri döndürmüştür.

Öte yandan öykülerimin birçoğu sonradan sahneye uyarlanmıştır. "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nın çeşitli tarihlerde değişik sahnelenişlerindeki yorum farklarına karşın, metnin ruhuna ve içerdiği malzemeye uygun olarak her birinde müzikal ögeler ve dans öne çıkmıştır.

Kırk Oda içinde yer alan "Makas" zihnimde kâğıt üstünde hem şiir, hem öykü olarak aynı zamanda kıvılcım almıştı; hemen ardından –kitapta görüldüğü biçimini alacak biçimde –şiirle hikâyeyi iç içe kaynaştırarak iki fikri ortak kurguda bir araya getirdim.

Cenk Hikâyeleri içinde yer alan "Kasım ile Nâsır" adlı öykümle *Geyikler Lanetler* adlı oyunumun malzemesi aynıdır. Öyküyle oyun 1980'den itibaren iç içe yazılmış, ama öykü 1983'te tamamlanmışken, oyunun tamamlanması on iki yıl sürmüştür. 1992' de kitap olarak basılan *Geyikler Lanetler* ilk kez 1994'te Antalya Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Gerçi "Kasım ile Nâsır" öyküsü daha sonra *Geyikler Lanetler* metninden bağımsız olarak iki kez sahneye aktarılmıştır. İlki 1994'te İtalya'da Umbria'daki tiyatro merkezi La Mamma Umbria'da Hüseyin Katırcıoğlu yönetiminde; ikincisi ise 2004'te Diyarbakır Sanat Merkezi tarafından Şule Ateş yönetiminde Diyarbakır'da sahnelenmiştir.

Uzun öykü, film senaryosu ve radyo oyunu olarak üç ayrı türde yazılmış olan *Dört Kişilik Bahçe* bu konudaki en tipik çalışmamdır. Bu çalışmayı konu alan üniversite "master" tezim "Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerinin İncelenmesi" başlığını taşır ve 1997'de kitap olarak basılmıştır.

Eylül 2010



Öyküsü *Son Istanbul* kitabının içinde yer alan "Dört Kişilik Bahçe"nin
radyo oyunu olarak yazılmış metninden yapılan bir uyarlama,
İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından
6 Ekim 2010 tarihinden başlayarak sahnelenmiştir.
Yönetmen: Ersin Umulu.



"Dört Kişilik Bahçe"

Sahne üstündeki "Binali ile Temir"

"Binali ile Temir" doğrudan sahne için yazılmış bir metin değil. Öte yandan *Cenk Hikâyeleri* kitabımın içinde yer alan bu öykünün, biri yurtdışı yapım olmak üzere beşinci kez sahnelenişi bu... 1991'de Ankara Deneme Sahnesi tarafından, 1999'da şimdi olduğu gibi gene Yıldırım Fikret Urağ rejisiyle Adana Tiyatro Atölyesi tarafından, 2005'te Theatre Orient tarafından Diyarbakır Sanat Merkezi'nde, 2008'de Almanya'da Con Tempo topluluğu tarafından Frankfurt'ta sahnelendi.*

Sanırım öykülerimdeki dramatik yoğunluk, çatışan güçlü figürlerin varlığı, bunlar arasındaki gerilimin mizansen yatkınlığı, tiyatrocularda metni sahne üstüne taşıma arzusu uyandırıyor. Doğrusu, bu durumun tiyatroya gönül vermiş, disiplinlerarası ilişkilerden özel olarak hoşlanan benim gibi bir yazar için gönendirici bir şey olduğunu söylemeliyim.

Daha önce *Lal Masallar* kitabım içinde yer alan "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" da 1987'den başlayarak ilki Fransa'da, ikincisi Türkiye'de, üçüncüsü Almanya'da olmak üzere sahnelenmiş, *Yedi Kapılı Kırk Oda* kitabımda yer alan "Dumrul ile Azrail" adlı öyküm Beşinci Sokak Tiyatrosu yapımı olarak 2000 yılından başlayarak birçok ülkede gösterilmiş ve çeşitli festival programlarında yer almıştı.

Bunların yanı sıra, şiirlerimden ve öykülerimden oluşturulan birbirinden değişik gösterilerin, performansların Türkiye'nin çeşitli bölgelerindeki amatör, yarı amatör ve üniversite toplulukları tarafından sürdürüldüğünü gördükçe mutluluk duyuyorum.

* "Binali ile Temir" adlı öykünün İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından 2010 yılında sahnelenmesi nedeniyle program dergisine yazdığım yazıdır. Aynı yıl bu kez "Dört Kişilik Bahçe"nin radyo oyunu olarak yazılmış metni Ersin Umulu rejisiyle sahneye aktarılmıştır.

Burada "Binali ile Temir" üzerine özel olarak söz alacak değilim. Onun, benim olduğu kadar, 1986'da yapılan ilk baskısından bu yana *Cenk Hikâyeleri* kitabımı okuyan ve seven herkesin hatırasının bir parçası olduğunu seziyorum.

Kuşkusuz her yeni yapımla birlikte her yönetmen kendi okumasını aktarıyor sahneye, metin bu aktarım üstünden yeniden anlamlanıyor, anlamlandırılıyor; oyuncuların, dekorun, kostümün, müziğin sahneleme düzeni içindeki eylemin ve ışığın gövdelendirdiği bir uzamda yeni bir katmanda cisimleşiyor.

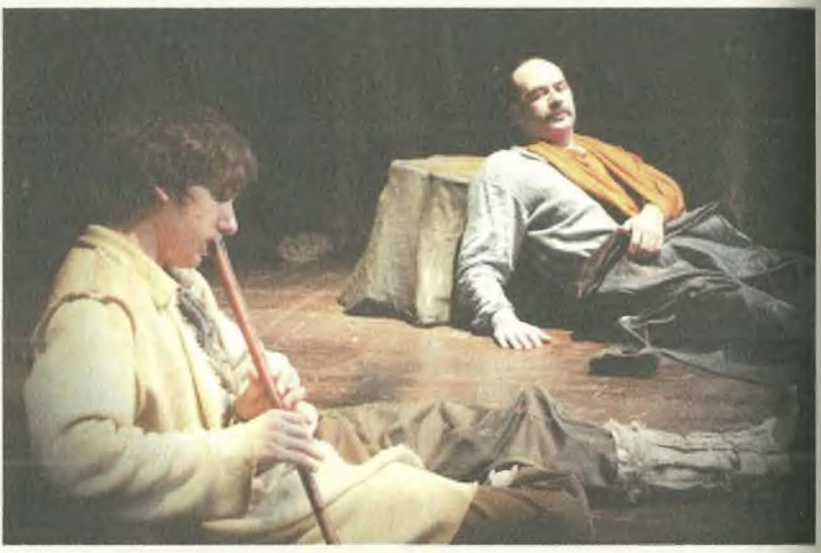
Öykü ile sahne oyunu birbirinden farklı türler elbet. Bu tür uyarlamalar ve yorumlamalar içinse bir yazarın "metne sadakat" konusunda en önemli beklentisi, kendisine bu öyküyü yazdıran temel derdinin saklanmış, korunmuş olduğunu ve bunun sahne üstünden seyirciye aktarılabildiğini görmek; okuruyla olduğu gibi, seyircisiyle de o noktada buluşabilmektir.

Her zaman olduğu gibi bu kez de emeği geçenlere teşekkür eder, herkese iyi seyirler dilerim.

Ocak 2010



Cenk Hikâyeleri kitabında yer alan "Binali ile Temir" adlı öyküden yapılan bir uyarlama İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nca 20 Ocak 2010 tarihinden başlayarak sahnelenmiştir.
Yönetmen: Yıldırım Fikret Urağ.



"Binali ile Temir"



Yedi Kapılı Kırk Oda kitabı içinde yer alan "Durmrul ile Azrail" adlı öyküden yapılan bir uyarlama, 2000 yılında "Beşinci Sokak Tiyatrosu" yapımı olarak Mustafa Avkıran yönetiminde önce İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'nde, ardından dünyanın önemli tiyatro festivallerinde sahnelemiştir.



"Dumrul ile Azrail"

Manzum tiyatro etrafında

Taziye temsillerinin temel özelliklerinden biri baştan sona manzum oluşlarıdır. Bunda seyirciyi, şiirin kendine özgü gücüyle etkilemek arzusunun yanı sıra sözlerin hiç olmazsa bazılarını seyircinin ezberine almasını kolaylaştırmak isteğinin de payı vardır.

Metin And'ın konuyla ilgili yazılarında etraflıca belirttiği gibi, özellikle İran'daki taziyelerde metnin seslendirilmesinde ilginç bir ayrım görülür: Oyunun kötü karakterleri bu manzum sözleri dümdüz bir sesle adeta vurgusuz okurken, iyi karakterler şarkı söyler gibi okuyarak manzumun ses ve müzik hakkını verirler. Bu temsillerde iyilerin siyah ve yeşil, kötülerin kırmızı, şehit olacakların beyaz giyinmesi gibi önceden kararlaştırılmış kesenkes ayrımlardan biri de budur.

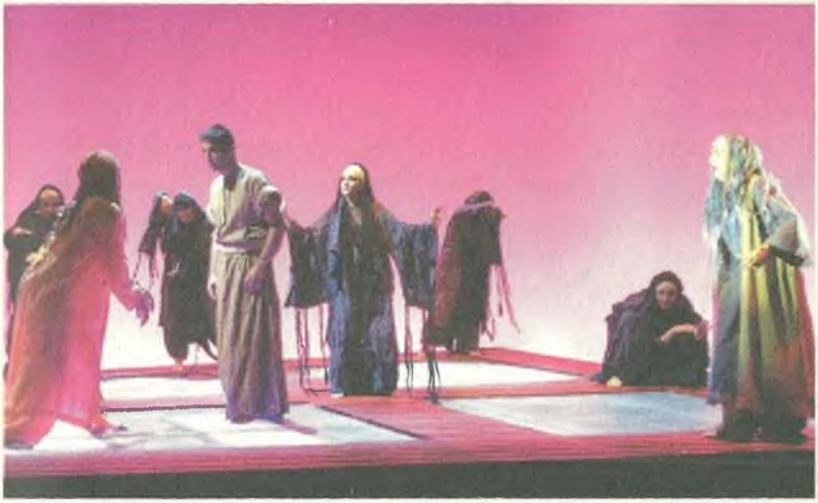
Sophokles, Euripides örnekli Antik Yunan oyunlarından Shakespeare'e varasıya Batı Tiyatrosu geleneğinin de manzum oyunlar üzerine kurulu olduğunu düşünüldüğünde, tiyatro ile şiir arasındaki köklü ilişkinin evrensel zemini daha görülür olmaktadır.

Oyunların manzum kalıplarla yazılmaları, tiyatronun gelişimine koşut olarak tarihsel süreç içinde çözülüp dağılmış, modern zamanlara özgü "gerçekçi tiyatro"nun çeşitli türleri ve türevlerindeyse büsbütün ortadan kalkmıştır. Çehov'dan Sam Shepard'a varan geniş bir yelpazede yapılabilecek bir taramada manzum olanın yerini artık başka tür bir şiirselliğin aldığı görülür. Dilin manzum kalıplarıyla değil de, daha çok atmosfer kurmakla elde edilen, kimi zaman açık, kimi zaman örtük olarak beliren bir şiirselliktir bu. Böyle bakıldığında Genet'nin, Beckett'in oyunları da derin bir kara şiir içerir. Günümüzde örneklerine rastlanan Osmanlı tarihinden alınma trajik olayları ya da Anadolu mitolojisinden örnekleri konu edinen çağdaş yapıtlar adeta arketipsel bir alışkanlık ya da seçilmiş bir sadakatle gene manzum biçimde yazılmaktadır.

Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler'den oluşan "Mezopotamya Üçlemesi" adı altında topladığım oyunlarım, iz sürdüğü kaynakların anlatı geleneğine uygun olarak şiirsel bir dille yazılmışlardır. Kendi payıma söyleyebilirim ki bundan amacım yalnızca şair olmanın bana sağladığı "şiir olarak ifade etme" becerimden yararlanmak değildi. Tiyatro ile şiir arasındaki kadim ilişkide kendi sesimin, dilimin gücünü sınamanın yanı sıra bu malzemenin ekseninde arketipsel döngüye göbeğinden bağlandığımı hissettiğim içindi. Çeşitli yazılarımda ve benimle yapılan söyleşilerde kültürel soyaçekimin benim için taşıdığı önemi defalarca belirtmişimdir.

Şair olmanın, şiir pratiği içinde bulunmanın, oyunlarda manzum dili kullanmak konusunda yazarına belli bir rahatlık, kolaylık sağladığı bu konuyla ilgilenenler tarafından sıkça dillendirilmiştir. Üstünkörü bir kıyaslamayla bile varılabilecek bu sonucun içerdiği belli bir doğruluk payı olsa da, ben bu konuda şair olmanın taşıdığı tuzaklarla ilgilenmeyi daha çok yeğliyorum.

İşin bu yanına yönelmekteki ilk amacım, kabaca formüle edecek olursak, şiirin doğasındaki "irrasyonalite" ile oyun kurmanın doğasındaki "rasyonalite" arasında kurulması gereken dengenin önemine dikkat çekmektir. Bilindiği gibi, şiir yazabilmek için öncelikle şiirsel düşünme biçimine sahip olmak gerekir. Şiir, kâğıda dökülmeden önce düşüncede, görme ve alımlama biçiminde sahip olunması gereken farklı bir "rasyonel" taşır. Şiir, yalnızca bu türün kendisine özgü teknik bilgisiyle değil, şairce "sahip olunan" bir düşünme, görme, alımlama melekesiyle de yazılır. İnsanı şair yapan öncelikle bu melekedir. Uzun bir parantez açma pahasına söylemek isterim ki "sahip olunan"ı tırnak içine almamın nedeni, bu "sahip olma süreci"ni, ne kendinde içkin bulunan "doğuştan bir cevher taşıma" teorisiyle, ne de tıpkı bir zanaat gibi okuya öğrene tekniği kazanılan bir yapım süreci olarak gördüğüm içindir. Bunun çok daha karmaşık biçimde oluşan ve birden fazla belirleyiciyle işleyen bir süreç olduğuna inanıyorum. Sonuçta kaynağı nasıl adlandırılırsa adlandırılsın, bu yazının çerçevesi içinde değin-



Geyikler Lanetler 2003 yılında Yunanistan'da Mustafa Avkıran yönetiminde Selanik Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.



Geyikler Lanetler 2007 yılında İtalya'da Riccardo Sottili yönetiminde Arca Azzurra Teatro topluluğu tarafından sahnelenmiştir.

mek istediğim konu hakkında bana gereken kullanışlı sözcük "meleke"dir.

İnsana güzel bir şiir yazdıran bu "meleke", düzyazının pratiğine, onun oyun araçları dünyasına, rasyonel düzeneğine geçtiğinde sahibine zorluk çıkartabilir. Oyun kurmanın, büyük ölçüde kurguya dayanan, makine şeması çizmeye benzeyen, kısacası bir tür mühendislik gerektiren özelliği, salt şairliğine, dilinin gücüne yaslanan biri için sorun olabilir. Oyun yazmak konusunda ısrarcı olan bir şair, yapı kurarken düzyazı disiplinine özgü rasyonel bir tasavvurdan yoksunsa zorunlu olarak kendinden önceki oyun yazma pratiklerince üretilmiş örneklerin ezberine sığınır; kalıp çoğaltmanın tekrarına mahkûm olur.

Özetleyecek olursak, manzum oyunlarda şair olmaktan gelen gücünü repliklerde, metinde, dilde, imgelem düzeninde kurarken, oyunun çatısı, yapısı, olayların gelişim kurgusu, sahne düzeni için adeta düzyazının kavramsal araçlarına gereksinim duyar. Böyle biraz kalınlaştırarak söylendiğinde, simetriye zorlanmış kaba bir karşıtlık ilişkisi olarak alımlanabilir bu denklem, ama "oyun yapısı" dediğimiz şey, açımlayıcı bir bakışla unsurlarına ayrılarak sökülüp çözümlendiğinde varacağımız sonuç budur.

Diyelim, gene şair olmanın melekesiyle tasavvur edilebilen sahneüstü resimlemeleri, unutulmamalıdır ki ancak ait olduğu yapının bütünlüğü içinde bir anlam taşır, işlev görür. Batı tiyatrosunun "romantizm", "sturm und drang" ve "gerçeküstücü tiyatro" evrelerinde sahne üstünde görülen şairane buluşların, çılgın ve coşumcu sahne resimlemelerinin çoğu daha devirlerini tamamlamadan silinip gitmiştir.

Öte yandan asıl değinmek istediğim konudan uzaklaşmadan söylemek isterim ki manzum oyunlarda "avantaj" sayılan şairliğe yaslanmanın bir diğer tuzağı da bizzat dilde, replikler düzeninde yaşanır. Burada da başka bir ayrım belirir. Diyelim "aslen" şair de olsanız, eğer bir oyun yazıyorsanız, orada yazdığınızın dize değil replik olması gerektiğini bilmelisinizdir. Repliğin, kurulumu gereği bükümleri, noktalamalarıyla oyuncunun soluğuna yetebilecek

şekilde bir kerede ağza oturması; seyircinin cümledeki özne ile eylem arasındaki ilişkiyi, anlatılan durumu bir kerede kavrayacak biçimde çatılması gerekir. Şiirde söz devamlılığını uzatabilirken oyunda bunu yapamazsınız. Şiirde özne belirsizliği yaratmak mümkünken, replikte, işaret edilen bir özneye gereksinirsiniz. Oyun sözü dize tadında olabilir, tek başına bir şiir dizesi gücü ve ışıltısı taşıyabilir, ama tıpkı şarkı sözünde olduğu gibi, hem kulağın bir kerede duyup kavrayabilmesi, hem kullanılan imgelerin gereken süre içinde seyirci tarafından alımlanabilmesi için uyulması gereken daha sade kurallara sahiptir.

Bu konuda vereceğim uç örnekler sanıyorum derdimi daha iyi anlatacaktır: Örneğin, şiirde eskilerin "sihr-i helal" diye tabir ettikleri, bir üst dizenin son sözcüğünün, bulunduğu yerde ayrı, özne konumuna geçtiği bir sonraki dizedeyse daha farklı bir anlam taşımak üstüne kurulu ikili anlam üretmeye yarayan işlevde kullanılması, tiyatro metinlerinde mümkün değildir. Çünkü bunlar şiirin, ancak "göz okuması"yla keşfedilecek gizleridir, tiyatro metni ise "ses okuması"nı gerektirir. Aynı biçimde, benim birçok şiirimde yaptığım gibi, ortada yer alan dizenin, hem bir önceki, hem bir sonraki dizeyle ayrı ayrı anlam öbekleri oluşturabilecek biçimde kurulması da tiyatro metninde yapılamaz. Ancak gözle keşfedilen bu sır, sese döküldüğünde ya bir önceki ya bir sonraki dizenin anlam öbeğine dahil edilecek biçimde belli bir tercihle okunacağından, amaçlanan anlam öbeklerinden biri, dolayısıyla şiirin kurgusu feda edilmiş olacaktır.

Bu kadar karmaşık olmasa da şiir sanatına özgü birçok söz oyunu, şiiriçi kurgulamalar tiyatro metinlerinde gerçekleştirilemez. Replik ile dize arasında uyak kullanımından, kurulan imge düzenine varana dek gözetilmesi gereken birçok teknik farklılık bulunur.

Görüldüğü üzere, hayatta olduğu gibi sanatta da akrabalıklar sorunsuz ilişkiler değildir. Bir tiyatro metninin manzum olmasına bakarak, onun şiir sanatına olan yakınlığı değerlendirilirken farklılıklarının, ayrılıklarının da aynı oranda bilincinde olmak gerekir.

İşi üstüne iyi düşünmüş şairler, şiir sanatında yapabileceklerini o zeminde yaparlar zaten; çabalarının karşılığını orada almış, bunun doygunluğunu yaşamışlardır. Günün birinde oyun yazmaya kalktıklarındaysa, sırf akrabalık vaat ediyor diye şiirde öğrendiklerini, bir farklı disipline olduğu gibi taşımaya kalkmaz, oyundaki manzumun kendi kurallarını ve iç işleyişini gözetirler.

Ama manzum oyunları bekleyen asıl tehlike, içinde şair olma macerası yarım kalmış sinsi bir şair yaşayan ve hayat boyu onun doyurulmamış arzuları, gerçekleşmemiş hayalleriyle boğuşmak zorunda kalmış yazarlardan gelir; en kötü formül onların yazdıklarında cisimleşir: Ne yeterince şiir, ne yeterince oyun. Belki de yarım kalmak kaderleridir.

Temmuz 2009

Gömleklerin gücü

Kişiyi türlü hastalıklara, düşmanlarından gelebilecek olan tehlikelere, her çeşit kötülüğe karşı koruduğuna; ona hastalıklar karşısında bağışıklık kazandırdığına ya da mevcut hastalıklara şifa verdiğine inanılan tılsımlı gömlekler geçmiş kültürümüzün önemli bir parçasıdır. Birtakım dualar ve efsunlarla zırhlandırılmış, üzerine etkili ayetler yazılmış, çeşitli tılsımlarla donatılmış bu gömleklerin tarihi çok eskilere, Kur'an-ı Kerim'deki Yusuf suresinden başlayıp yüzyıllar boyunca çoğaltılan türlü halk masallarına dek uzanır.

Hazreti Yusuf'u bırakıldığı kuyudan kurtaran, Hazreti İbrahim'i atıldığı ateşten koruyan Cebrail Aleyhisselam'ın onlara getirdiği işte bu gömleklerdir.

Tarihi kaynaklarda "Cem Sultan'ın gömleğinin en altında, sarı yaldızlı bir kare içinde, siyah ve kırmızı mürekkeple Farsça olarak, hazırlanmasına ne zaman başlanıp ne zaman bitirildiği yazılıdır. Bu gömleğe 30 Mart 1477 Pazar gecesi, güneş Koç burcunda 19 derece iken saat üçü 57 dakika geçerek başlanmış ve 29 Mart 1480 Salı gecesi, güneş yine Koç burcunda 19 derece iken, saat on ikiyi 36 dakika geçe bitirilmiştir," diye yazar.

Bu gömleklerin yakasından eteğine dek her yanı ayetler, dualar, Cenab-ı Hakk'ın adları ve sıfatları, meleklerin, peygamberlerin, cinlerin, evliyaların adları; tılsımlar, vefkler, cefrler ve birtakım esrarlı harf ve işaretlerle doludur. Bu gömleklerin kimilerinde Süleyman peygamberin mührü, kiminde Hazreti Hasan ve Hüseyin'in ya da dört halifenin adları ve kaderimize yön verdiğine inanılan burçların adı yazılıdır. Bu gömlekler dikişi, kesimi, modeli, yazıları, yaldızları, bezekleri, vefkleri ve cerfleriyle eğiricisinden dokumacısına, hattatından tezhipçisine olmak üzere kaç usta zanaatkârın elinden, emeğinden, göz nurundan geçerek biçim kazanır.

Omayra kitabımda yer alan "Gömlekler", "Ceketler" gibi şiirlerimde izlek olarak seçilmiş bu giysiler, okuru, gündelik yaşamı ve toplumsal ilişkiler ağı "baba imagosu" etrafında örgütlenmiş olan erkek merkezli ataerkil, feodal toplumlardaki imge kurulumuna, cinsiyetçiliğin rol biçimlendirmesine gönderen, onu altmetin okumalarına kışkırtan simgeler olarak değerlendirileceği gibi, toplumsal belleğimizin, kültürel arkelojimizin geçmişi yeniden anlamlandıran bir parçası olarak da görülmelidir. Bu şiirler, aynı zamanda gelenekle olan ilişkimin hiçbir zaman tek taraflı olmadığını, tersine çokyönlü işlediğini; modern çağ okumalarıyla geleneksel malzeme sürekliliğinin benim yazı dünyamda iç içe geçtiğini bir kere daha söyler.

Eylül 2009

491505

Omayra adlı kitabımda bölüm başlıkları birtakım rakamlardan oluşan sayılar içerir. Kitabın son sayfasında da tek başına bir dikilitaş gibi 491505 sayısı yer alır.

Özellikle kitabın yayımlandığı ilk yıllarda bana bunun taşıdığı anlama ilişkin sıkça sorulan sorular, bu konudaki kararlı suskunluğum nedeniyle olsa gerek zamanla seyreldi; sonra da kimseler sormaz oldu.

O sıralar yanıt yerine geçebilecek şunları söylüyordum en fazla: "Toprak altından çıkmış buluntu tabletler gibi düşünün bunları; birbirleriyle ilişkilendirildiklerinde ortaya bir anlam çıkaracak sır sayıları barındıran, numerolojiye gönderme yapan bir oyun gibi görün. Kitabın ruhuna uygun arkeolojik kazı isteyen bir işaret olarak okuyun."

Neredeyse bütün yazdıklarımda kişisel ve toplumsal bilinçdışımız ile toprakaltının sürekliliği arasında kültürel soyaçekim açısından metafor düzleminde ilişki kurmaya çalışan bir şair ve yazardım ne de olsa... Üstelik okuru, sayılar ile sözcükler arasındaki matematik düzenin sihrine çağıran bu küçük oyun, dünyanın en zor bilmecesi de değildi. Şiirin altını kazımak için ona ayrılması gereken kıymeti, dikkati hatırlatıyordu en fazla.

O sıralar Trabzon'da öğretmenlik yapan ve henüz tanışmamış olduğum Nil Kara gönderdiği mektupta bu rakamlar üstüne yaptığı çalışmayı tamamladığını ve vardığı sonucu yazmıştı. Doğruydu. Kendisi çok sonra, yayım hayatı kısa sürmüş olan *Ördek* dergisinin 5 Temmuz 1999 tarihli 12. sayısında yayımlanan "Duran ve giden zamanda bir ozan: Murathan Mungan" başlıklı yazısında bunu okura açıkladı. Bu küçük oyunun şifresi çözülmüştü; gerisini ondan dinleyelim:

"... Ancak o günden beri sözü edilmemiş bir ayrıntı olarak kalmayı sürdürdü. O da Mungan'ın rakamlarla şiiri arasında 'Omayra'da kurduğu bağ idi. Beş bölümden oluşan kitabın her bölümünde ilk bakışta ve hatta pek çok bakışta da anlamlandırılamayan rakamlar yazılıydı. 7663, 11261, 13234, 11116, 7231... Kimi okurlar okuma süreçlerinde kendi kendilerine bir uğraş içine girmiş, kimileri imza ve söyleşi günlerinde şairin kendisinden bir açıklama beklemişti. (...) artık gözlerimi vaktiyle seve seve yorarak bulduğum bu gizi onlarla paylaşmak isteğim alevlendi. Her birinin başındaki ilk –ya da ilk iki –rakam o bölümdeki şiir sayısını, diğer üç rakam da o bölümdeki toplam dize sayısını gösteriyor. (...) 'Omayra'nın bütününe baktığımızda ve çok katmanlı bir anlam bütünlüğü birlikte düşünüldüğünde kitabın yayıldığı zengin coğrafya içinde nasıl tablet tablet ilerlediğini ve başlangıç ile son arasında nasıl bir organik bağ olduğunu görebiliyoruz. 49 şiirin 1505 dize ile, birkaç yüzyılın ve birkaç bin kelimenin içinden geçerek nasıl oluştuğuna da tanıklık ediyoruz."

Kaç yıl sonra "Şairin Romanı"nı yazarken, "Şairin Levhaları" bölümünde kullandığım toprak altından bulunup çıkartılan şiir levhalarının üstünden *Omayra*'nın bölüm başlıklarına kazılmış rakamları kısık bakışlarla gülümsüyor sanki.

Eylül 2009

Retime

Mırıldandıklarım kitabımda "Retime" başlıklı bir şiir vardır; adını bulmacalara olan merakıma borçlandığım bir şiirdir bu. Bazen başlık olarak kullandığınız herhangi bir sözcük anlamı nedeniyle bir metafor, bir alegori gibi anlam kuşatıcı değer kazanır. Bilene –bir rüşvet gibi– açıkladığını bilmeyenden saklar ya da araştırıp, soruşturup bilmeye kışkırtır. Ne de olsa "ne anlama geldiği bilinmeyen" bir sözcük, başlık olarak kullanıldığı şiiri başka bir ışıkla aydınlatır.

Retime kolay bilinen bir sözcük olmamakla birlikte, doğrusu bana bugüne kadar "retime"nin ne olduğunu soran pek çıkmamıştır. Herkesin bildiğinden midir bu? Sanmam. Bilmediğini sormaktan çekinmekten ya da zaten biliyor görünmenin kolaylığına saklanmaktan olsa gerek.

Retime, halk ağzında, bir şeyi unutmamak için parmağa bağlanan ip demektir. Şimdi dönüp bu gözle okuyun şiiri; bakın bakalım iyi bağlamış mıyım?

2008

"Öteki Mithosu"

Aydın Uğur'un kendisi hatırlar mı bilmem, Istanbul'daki ilk evimdeydik, Aynalıçeşme'de. Daha sonra *Mırıldandıklarım* kitabımda toplayacağım kimi şiirlerim hakkında konuşmuştuk. "Öteki Mithosu" şiirimden övgüyle söz etmiş, bunun bilerek ya da bilmeyerek yapılmış postmodern bir iş olduğunu söylemiş, postmodernizm konusunda neler bildiğimi sormuştu.

"Öteki Mithosu"nu böyle düşünmemiştim. Daha çok şiirin dil ve yapı kırma sorunlarıyla, anlatı teknikleriyle ilgiliydim, hem o yıllarda "postmodernizm" konusunda da bilgim sınırlıydı. Benim bu konuya olan ilgime daha çok "uzaktan uzağa flört etmek" denebilirdi. Anlamaya çalışıyordum. Neler olup bittiğini anlamaya. Bugün de hâlâ aynı çabam sürüyor. Elbet eskisinden daha bilinçli olarak; son yıllarda bu konudaki okumalarım hızlandı, ilgim yoğunlaştı, görüşlerim derinleşti, ama "Öteki Mithosu" ile ilgili soruya, şu anda da kesin bir yanıt veremem.

Ayrıca postmodernite kuramlaştırılmış bir akımın adı değil, gelişen bir durumun saptaması olduğuna göre, zaten –özellikle geçiş döneminde ortaya çıkmış– bu çeşit örnekleri adlandırmakta, yapılan işteki bilinçlilik payını hesaplamakta güçlük çekileceği açıktır. Ancak şimdi geriye dönük olarak şunu söyleyebilirim: Postmodern tutumlar postmodernizmden önce gelmez mi?

Ama konuyu açmamın başka bir nedeni var. 80'lerin ikinci yarısından itibaren postmodernitenin Türkiye'ye ulaşan rüzgârının bile dil, yapı araştırmaları, form kurma, yeni biçimler çatma, anlatı tekniklerini parçalayarak farklı düzenlemeler içinde kullanma vb. gibi çeşitli alanlarda tanıdığı olanaklar, bu süreçte yeniliklere açık olan herkesin üzerinde bir parça etkili olmuştur.

Daha önemlisi, Türkiye'nin hem ardışık, hem yanyanalık için-

de yaşadığı çok özneli, çok kimlikli parçalı yapı, kendini tanımlamada kavramlarını, terimlerini, kısacası dilini henüz bulamamış postmodem bir durum içeriyor.

Bugün özellikle kültürel alan araştırmalarında, önceden bellenmiş modellere uymuyor, bildik çerçeveler içine sığdırılıp onun terimleri ve kodlarıyla açıklanamıyorsa, görmezden gelinen, yok sayılan birçok düğümlü konuda, postmodem yaklaşımın zengin ve çeşitli ölçüt olanakları sunduğu kanısındayım.

Hemen her zaman olduğu gibi, muhafazakârlık söz konusu olduğunda Türkiye'de çabuk mutabakata varan sol ile sağ, postmodernizm konusunda da erken el sıkıştı. Yeterince bilmeden, tanımadan, araştırıp incelemeden postmodernizmi hedef tahtası haline getirdi. Her iki kesimden birçok kişinin postmodernizme olan tepkileri, kendilerinin emek harcayarak edinilmiş görüşleri olmaktan çok, referans aldıkları kişilerin ya da kurumların kemikleşmiş itirazlarından kaynaklanıyor.

Beni bir sanatçı ve kültür adamı olarak daha çok, postmodem açılımların, yönelimlerin, yaklaşımların sanat ve kültür alanına getirdiği ataklar, yenilikler, biçim araştırmaları, yapı kurulumları vadinin yedeğinde gelişen özgürleşme olanakları ilgilendiriyor. Postmodernizmi de, yapısalcılık gibi, yapıbozumculuk gibi ve benzerleri gibi anlama, adlandırma, yaratma gibi süreçler için zenginleştirici bir kaynak olarak düşünüyorum. Postmodernizmin diğerlerinden farkı, bunları da içeriyor daha doğrusu kuşatıyor olması hiç kuşkusuz.

Postmodernizm bir akım olmadığı için, postmodernist de olunamayacağını bilen biri olarak, bundan böyle bu konuda daha sık söz alacağımı sanıyorum.

2008

Mırıldandıklarım'ın adı

Mırıldandıklarım'dan söz etmişken kitabın adının öyküsünü anmak isterim.

O sıralarda yazmakta olduğum şiirleri bir araya getireceğim kitap için kuşatıcı, kapsayıcı bir ad aradığım günlerdi. Benim için kitap adı aynı zamanda mıknatıs topu gibidir, içindeki şiirleri adının gücüyle de kendisinde toplar.

Düzyazının tartımından yararlanan, daha çok içe konuşan; alçak sesle, belki mırıldanarak okunduğunda asıl tonunu bulacak bu şiirlerin toplanacağı kitabın adını bu özellikleri nedeniyle *Mırıldandığım Şiirler* koymuştum. Şiirler kendilerine ayrılan dosyada bu adla bekliyor, birikiyorlardı. Sonra Can Yayınları, Tomris Uyar'ın çevirisiyle Julio Cortazar'ın öykülerinden yapılan bir derleme kitabı *Mırıldandığım Öyküler* adıyla yayımladı.

Tadım kaçmıştı. Kitabımın adını değiştirmem gerektiğine karar verdim. Böyle bir şey bilerek yapıldığında, bu bir seçim olarak "gönderme" yapmaktır, ama benim hikâyem bu değildi. Kitabıma bu adı daha önce koymuştum, ama kitap yayımlandığında herkese sürekli bu hikâyeyi anlatmam gerekecekti. Bunun yorgunluğunu yaşamak istemedim. O sıralar bazı konuları hep Bilge Karasu'ya danışırdım; ona ne yapmam gerektiğini sordum. İleride benim bilmediğim daha neler göreceğimi söyler gibi geniş zamanlı bir gülümsemeyle gülümsedi.

Birlikte *Mırıldandıklarım* adını bulduk.

"İnan bu daha iyi oldu," dedi.

Mırıldandıklarım 1991'de yayımlandığında hayattaydı, sonrasında da hep hayatımda oldu. Zaman zaman gözlüklerinin altından bana hınzırca gülümseyen gözlerini görürüm.

Yıllardır için için mırıldanırız onunla.

2008

İkinci seçki

Bilge Karasu ile bir kitap adı kararlaştırma hikâyemiz daha vardır. Ben artık Istanbul'da yaşıyordum, arada bir yazışıyorduk.

Bana gönderdiği küçük bir kart üzerine yazdığım metin, yayımlanmak için "Aşk" adlı kitabımın bitmesini bekler yıllardır.

O sıralar hazırlamakta olduğum bir seçki adı için birçok başlık düşünmüş, sonunda iki seçenek arasında kararsız kalmıştım. Hem söz konusu bu kitap onun bir öyküsüyle başlayacaktı. Aralarında kararsız kaldığım iki adı ona danıştım. Bilge Karasu her şeyi fazlasıyla ciddiye alan biriydi. Tercih nedenlerini sıraladığı el yazısıyla yazılmış mektubu hâlâ saklı durur bende.

"Otelde Bulunmuş Kitap". Hâlâ bitmedi sevgili Bilge. Belki de bu kitabın etrafındaki sessiz beraberliğimiz bitmesin diye bitiremiyorumdur. Bir gün yayımlandığında, o el yazısı mektubun kitabın ilk sayfası olsun isterim.

Murathan '95 kitabımın"Ufuk Ayarı" başlıklı bölümüne önsöz niyetine yazdığım "Ölmeden Önce" başlıklı yazıda hazırlamakta olduğum bir dizi seçkiye değinirken, "Dizinin ikinci kitabının adı: *Otelde Bulunmuş Kitap*. Türk yazınında otelle ilgili yazı ve şiirlerden yapılmış bir seçki," diye söz ediyorum. Gerçi ikinci seçki olamadı bu kitap; varsın olmasın. Günler kendi akarında birçok sıralama değişikliğini getirmez mi hayatımıza?

Orada benim için hâlâ bir otel olduğunu biliyorum. Edip Cansever'den Tomris Uyar'a o otelde beni bekleyenlerin sayısı zaman içinde artıyor. Olsun, edebiyatta zamanın ağır işlediğini onlar herkesten daha iyi biliyordur. Seçkiler biraz da yeniden bulunmak için değil mi zaten?

2008

Kitapların on lira olduğu zamanlardan

"bakıyorum gençliğim geçiyor uzaktan
dudaklarında bir ıslık
kitapların on lira olduğu zamanlardan"

Mırıldandıklarım adlı kitabımın kapanış şiiri olan "Gece ve Müzik"in bölümlerinden biri, bu dizelerle biter.

Kitaplığımızı, çeşitli nedenlerle yeniden düzenlemek zorunda kaldığımız kimi durumlarda, elimize aldığımız herhangi bir kitabın arkasındaki "on lira" etiketi, içimizde zamana ilişkin bir sızının birdenbire parlamasına neden olur. Paranın bu eski değer birimi, aynı zamanda ardımızda bıraktığımız anıların tutarını da hesaplar sanki. Elbette, şimdinin genç okurlarının değil, bir önceki kuşağın daha yakından tanıyabileceği duygular bunlar.

Benim için, "on lira", üniversite yıllarımda neredeyse hemen her gün tavaf ettiğim Ankara'daki Zafer Çarşısı kitapçılarının çağrışımıdır aynı zamanda. Para demek, kitap alabilmekti. Kitapsa, Zafer Çarşısı.

Bu nedenle, 2005 yılında altı sıfır atılarak yenilenen para birimi, sanki geçmişi de yeniledi benim için. Tamamen ardımda bıraktığımı sandığım bir zaman diliminin geri dönmüş olduğuna ilişkin güçlü bir yanılsama uyandırdı.

Şimdi Zafer Çarşısı'na gitmek bir dolmuşa bakardı sanki ve ben her şeye yeniden başlayabilirdim.

Son şiir kitabım olan *Eteğimdeki Taşlar*'ın ilk şiiri, 1979'dan kalmadır. Kitapların "on lira" olduğu zamanlardan bu yana yazdığım çeşitli şiirlerin yer aldığı söz konusu bu kitabın fiyatı da bu nedenle yıllar sonra "on lira" oldu. Başladığı yere geri dönen bir kader işareti gibi. Ancak şiirin içinde yapılabilecek bir büyü, hayatta da

yapılabiliyor sanki; başlangıç noktasına geri dönüşün ritüeli, kitapların kaderi ve paranın dolaşımı üzerinden yinelenebiliyor. Bir kitabın etiketinde yıllar sonra yeniden "on lira" yazısını görmek, bana zamanı geri veriyor. O yıllarda satın almak için kıvranıp durduğum kitaplar gibi, benim kitabımın da on lira olması, fazladan bir sevinç armağan ediyor bana. İki ayrı uzay, boşlukta bir yerde yeniden eşitleniyor. Kitabım sanki şimdi değil de, kendimi kanıtlamaya en çok gereksinim duyduğum o günlerde çıkmış; yıllar sonrasının başarısına yıllar önce erişmiş gibi oluyorum. Şairlerin, yazarların mutlulukları, gecikmiş mutluluklardır. Biliyorum.

Zaman yerinden çıkıp yeniden yerine oturuyor sanki.

Metafor anlamda para gerçekliktir, diye yazmışım eski bir yazımda. Her şeyin parayla tartıldığı, paranın bunca değer olduğu toplumlarda, gerçeğin önemli belirleyenlerindendir para. Yalnızca gerçeklik duygusunun kullanımını değil, algının sınırlarını da belirler.

Ne tuhaf, atılmış altı sıfırın iade ettiği zaman, yanılsamanın doğası ile gerçekliğin doğası arasındaki akrabalığın ayırdına bir kez daha vardırıyor beni. Sanki maceram tazeleniyor, ben her şeye yeni başlayan taptaze bir çocuk oluyorum yeniden.

"Gece ve Müzik"in o dizelerinin şiire ve zamana kazandırdığı uzak derinliğin, atılmış sıfırlarla birlikte yitirdiği anlam ve zaman kaybı pahasına, kitapların yeniden on lira olmasına seviniyorum.

Bu yazıyı *Eteğimdeki Taşlar*'ın "piyasaya" çıktığı günlerde değil de, şimdi yayımlatıyor oluşum, bu yazının bir tanıtım parçası olarak anlaşılmaması; yazının asıl nesnesi olan para ve zamana ilişkin duygularımı ifade etmeye çalıştığım bir deneme olarak okunması içindir.

Ve son olarak, hepimiz biliyoruz ki 2006'dan sonra çok fazla sıfır olmayacak hayatımızda. Ben de yılı, atılmış sıfırları uğurlayan bu yazıyla kapatmak istedim. Eteğime yeni taşlar toplarken...

2005

Kitaba adını veren sokak

Aşk deyince anmam gerekir bir kalp, bir kitap, bir sokak arasında kalanı.

O kitaptaki şiirlerin hepsi Timsah Sokak'taki evde yazılmamıştı. O ev, o sokak bende sürdü. Taşındıktan sonra da sürdürdü kendini yazdı, yazdırdı. Kalbimi değiştiremedim, evimi değiştirdim kendimle. Şiirini andım, geçmişimi anar gibi, o evden sonra da hem kendi içimde, hem o evde.

Aşk ve kan ve gözyaşları

Ne beklenebilirdi ki, adı Timsah olan bir sokağın yazdırdığı kaderinden.

2008

Fay "tarihi"

Fay hattı, fay kırığı gibi sözler, 17 Ağustos depreminden sonra girmedi benim sözlüğüme. *Metal* kitabımda yer alan "Fay" şiirinin altında yazar: *(1988) Aralık 1989, Ocak 1990.*

Dolayısıyla bir kavramın popülerlik kazandıktan sonra bir metafor olarak dolaşımda sık kullanılmasından söz ederken, bu saptamayı doğrulayan örneklerle, bu tarihten önce üretilmiş verimleri birbirinden ayırt etmek –en azından ahlaken –gereklidir. Görüş güçlendirmek için örneklemeye giderken, verilen örnekleri doğru seçmek ve adil olmak bir zorunluluktur. Yoksa çabuk utandırırlar.

2008

"Bis" yapmak

Metal'den söz açılmışken, daha önce "Dramaturji'den remix'e kendi uykusunu uyuyan esin" yazımda sözünü ettiğim bir konuya, ekleyeceklerim olduğu için yeniden dönme gereği duyuyorum. Bildiğiniz gibi "Bis" bir konser terimidir. Şarkıcının, grubun, orkestranın ya da topluluğun yeniden sahne alması, kimi zaman aynı parçayı bir kez daha seslendirmesi anlamına gelir.

Metal kitabının son şiiri, kitabın adına ve müzikal tınılara, çağrışımlara sahip atmosferine yaraşır biçimde "Bis" adını taşır.

Böylelikle bis kavramının içerdiği "tekrar" olgusu, kitabın sonunda yeniden sahne almak fikrini, şiire içselleştirmiş, bunu yeni bir deney alanı olarak oyuna, aynı zamanda kitabın yapısına katmıştır.

Türkçede adı "Bis" olan –sanırım çoğu benden sonra yazılmış –şiirler olabilir elbet, ama bazı üst başlıklar herkesi bir araya toplamaya yetmiyor. Bu, kendi şarkılarının "cover"ını yapmakla, başkalarının şarkılarını "cover" olarak seslendirmek arasındaki farka benziyor.

İsim benzerlikleri ilk bakışta kolay bağıntı kurmaya yarayabilir, ama bunun üzerine değerlendirmeler, genellemeler yaparken başka şeylere de bakmak gerekmiyor mu?

2008

1993 yazıydı

Müzik tutkunu olup yeniyetmelik ve gençlik yılları 70'lere denk gelmiş benim gibiler için, bir müzik topluluğunu sevmenin en önemli ölçülerinden biri, topluluğun üyelerinin tek tek adlarını saymak ve kimin hangi müzik aletini çaldığını bilmektir. Şarkılarını, albümlerini, albüm kapaklarında nasıl bir görselliğin yer aldığını, grubun değişen elemanlarını ve hikâyelerini bilmekse ayrı... Örneğin, adlarını müzik tarihine kazıyan 70'lerin efsanevi topluluklarından sonra 90'lara gelindiğinde üyelerinin adını bildiğim topluluk sayısı azalmıştı benim için. Metallica gibi birkaç topluluk bunun dışındadır.

Dünya genelinde metal müziğin hâlâ biraz kuşkuyla karşılandığı, kimilerince şeytana mal edildiği, kulağı "rock" müziğin sert eğitimden geçmiş kişilerde bile henüz kulak alışkanlığı kazanmadığı bir dönemdi. 1983 yılında yayınlanan *Kill'Em All* adlı ilk albümleriyle başlayan müzik serüvenleriyle metal müziği geniş kitlelere sevdirmek ve kabul ettirmek konusunda Metallica'nın önemi yadsınamaz bir gerçekliktir. Yaptıkları müzik "heavy metal", "speed metal" türleri arasında değerlendirilen, "thrash metal"in çığır açıcısı, hatta kurucusu diye bilinen bu topluluğun başarısında, yazdıkları şarkılarda melodinin önemini unutmamaları büyük bir etkendi bence. Kendilerine özgü gitar riffle'leri, "hard metal"in zenginleştirilmiş ataklarıyla örülü sert şarkılarının yanı sıra, "Nothing Else Matters" gibi "slow rock" geleneğinin izini sürdüren lirik parçalar yapabilme yeteneklerini de unutmamak gerek.

Bazı müzik tarihçileri Black Sabbath, Iron Maiden, Diamond Head, Motörhead, Thin Lizzy, Judas Priest gibi toplulukların Metallica'nın öncelleri olduğunu, aynı zamanda topluluğun başlangıç noktasında Ramones, Misfits ve Discharge gibi punk gruplarından

da etkilendiğini söyler. Metallica, hem devraldığı geçmiş müzikal birikimi köklerine sadık kalarak başarılı biçimde sentezleyebildiği, hem de "heavy metal" içinde kendi özgün tarzını yaratabildiği için, birçok metal topluluğundan ayrılıp öne çıktı; birçok benzeri, taklitçisi ya da takipçisi kısa zamanda unutulup silinirken, o varlığını günümüze dek sürdürebildi.

1993 yazıydı. Stadyum konserinin ne olduğuyla Türkiye yeni tanışıyordu; dünyanın büyük toplulukları, şarkıcıları şimdi olduğu gibi sıklıkla gelip gitmiyordu buralara. Plak, kaset, CD yoluyla tanıyıp hayranı olduklarımız hâlâ yıldızlar kadar uzaktılar bize. Biletler internet üzerinden alınamıyor, cep telefonuyla bağlantılar kurulamıyordu vs...

Türkiye'de ilk konserlerini Istanbul'da, İnönü Stadyumu'nda verecek olan Metallica'nın ününün dorukta olduğu bir dönemdi; henüz beş albümleri vardı gerçi, ama bugün bile hâlâ sapasağlam duran büyük hitlerini çoktan yaratmışlardı. Birkaçını hatırlayalım: "Creeping Death", "Enter Sandman", "Sad But True", "Master of Puppets" ve "One". Bu sonuncu şarkıyla, 1990'da Grammy ödülleri arasında "En iyi metal performansı" ödülünü kazanmış, 1991'de hâlâ en iyi albümlerinden biri sayılan *Metallica*'yı çıkarmışlardı.

Türkiye'nin birçok yerinden otobüslere, trenlere binip gelmiş gençler bir gece öncesinden stadyumun etrafındaki yerlerini aldığında izdiham ve eğlence başlamıştı.

Bildiğim kadarıyla Metallica 1999, 2008 ve 2010 yılında birer konser daha verdi Türkiye'de. Sanırım hiçbirinde ilkinin sihri yoktu, bu topluluğun performansından çok zamanın rengiyle ilgili bir şey olsa gerek. Ne onları kuşatan aura aynıydı, ne bizimki...

25 Haziran 1993 tarihinde İnönü Stadyumu'nda saha içinde çimlere uzanıp saatlerce konserin başlamasını beklemiştik, hayatımın erken kayıplarından biri olan arkadaşım Berran Tözer vardı o gün yanımda, ben öyle sahaya uzanmış yatarken, iki okurumun usulca sokulup spor ayakkabılarımın bağcıklarını "Kutsal insan kutsal in-

san," diye okşadıklarını sonradan günlerce gülerek anlatacaktı herkese... Bir ara yanımıza gelen Sevin Okyay'ın çevresini alan metalci gençler ona kır saçlı metalci anne tezahüratı yapmış, ona bakıp kendi anne babalarının yanlarında olmamasına hayıflanmışlardı.

"Creeping Death" ile fırtına gibi başlayan konser sonradan bütün stadyumun "We Want One" tezahüratıyla inleyecekti. Bizi sürükleyen dalgaya kapılarak kendimizi sahne önünde bulduğumuzda oradaki herkes gibi biz de James Hetfield ile göz göze geldiğimizi sanacaktık. Grubun yüksek enerjili olağanüstü bir performans sergilediği, giderek herkesin ortak gördüğü bir rüyaya dönüşen konser tam bitti sanılırken, onlar yeniden sahneye fırlayıp rüyayı kaldığı yerden sürdüreceklerdi. Yıllar sonra grubun kurucusu ve davulcusu Lars Ulrich'in bir TV programında, 1993'teki bu konser için, "En iyi konserlerimizden biri," dediği rivayet olunacaktı.

Kalbimdeki özel yerini hâlâ aynı ısıyla koruyan, ilk baskısı Aralık 1994 tarihinde yapılan şiir kitabım *Metal*'de yer alan "Affedilmeyen" şiirim, konserin ertesi gününün tarihini taşır: 26 Haziran 1993. O günün anısına ve Metallica'nın "The Unforgiven" şarkısına kişisel bir göndermedir. Bir şiir olarak kendi başına söylediklerinin dışında, yaşamımda izlediğim en iyi konserlerden birini, sahip olduğu anı değeriyle benim için saklı tutar. Bazı anılara dönüp baktığınızda, bazı şarkıları yeniden dinlediğinizde aradan geçen 17 yıl nedir ki! Bir şarkı, bir şiir her an size zamanı geri getirebilir. Çünkü bazı zamanlar sadece hatırladıklarımızdan yapılır.

30 Ağustos 2010

Radyo ve Ölümburnu

Radyonun altın çağlarının sonuyla televizyonun başlangıcına denk gelir benim yeniyetmelik yıllarım. Çocukken bir radyo tutkunu olarak "Mikrofonda Tiyatro", "Arkası Yarın", "Çocuk Bahçesi" gibi dramatik programların sürekli takipçisiydim. Ben de radyo oyunları yazmak istiyor ve yazdığım oyunların sevdiğim sanatçılar tarafından seslendirileceğini hayal ediyordum. Gene ilkin radyoda okunan şiirlerinden keşfettiğim Behçet Necatigil'in şiirin yanı sıra, radyo oyunları yazdığını da biliyordum. *Eski 45'likler* kitabımın girişinde andığım "Monark 451 pikaplı radyo"muza kulağımı yapıştırıp dinlediğim *Erik Ağacı ve Gaz* adlı oyununa büyülenmiştim onun. Belleğim beni yanıltmıyorsa, Sema Aybars seslendirmişti oradaki genç kadını. 1980'lerde Yeşilçam'ın sıkıntılı günlerinde Müjde Ar'a önermiştim *Erik Ağacı ve Gaz*'ı film yapmasını. Daha sonraları birileri çıkıp bu oyunun aslında bir tür uyarlama olduğunu söyleyecekti.

Bazı yazılarınızın sizde özel bir yeri vardır; gönlünüzdeki ömrü daha uzundur diğerlerinden. "Ya Sahi Neydi O Akşam?" başlıklı yazım da benim için öyledir. İleride bir gün kendimden bir seçmeler kitabı yapacak olursam, mutlaka içinde yer alsın isterim. İlkin *Express* dergisinde, ardından tek baskılık özel bir toplam olarak yayımlanan *Murathan '95*'te yer almış olan bu yazı, 2001'de yayımlanan *Soğuk Büfe* kitabımın "Aralık Kalmış Kapılar" bölümünde yerini buldu. Burada yineleyecek değilim; yazıda çocukluğumun radyolu yıllarından uzun uzun söz ederim. Bugüne dek yazdığım iki radyo oyunundan biri olan *Ölümburnu*, metin olarak *Murathan '95*'in içinde yer aldı. O yazının son paragrafını almak istiyorum buraya:

"Oyunun sonunda, Emin'in arzusu üzerine Kerime Hanım, Virginia Woolf'ün *Deniz Feneri* romanının son bölümünü okur ona.

Bu sahneyle bağlantılı olarak romanın son cümlesi daha sonra oyunun da son cümlesi olur. Hayatı, sanatla iç içe yaşayan; hayatı, sanatla zenginleştiren insanlardandır Kerime Hanım; geri dönüş yolunda kendini götüren taksi şoförüne, romandaki gibi 'Göreceğimi gördüm,' der.

"Belki de bütün deneyimlerimiz bunu söylemek içindir."

Ocak 2008

Hayat ve yazı bilgisi

Bazen bir kitap bittikten sonra, o kitaba ilişkin zamanında oraya buraya alınmış notlar bulurum. Çeşitli cümleler, kendime yazılmış notlar, diyalog ya da betimleme parçalarıdır bunlar. Kitap bittiği için, ait oldukları kitabın kapısını açıp yeniden giremezler içeri. Dışarıda kalanların varlığı sonradan hep hüzün verir bana. Aslında kimi, kullanım farkıyla metinde başka biçimde yer almıştır zaten, kimi kılık değiştirmiş, farklı biçimde söylenmiştir. Ya da bazen "Ne güzelmiş bu, ben bunu niye unutmuşum," dedirterek içimi sızlatırlar. Bunların çoğu başka bir metinde kullanılmayacak kadar o kitaba aittir.

Bu unutulmuş notlarla yeniden karşılaşma deneyimi, sözcükler, betimler, sahneler değişse de, metinlerde hep aynı yerlere takıldığımı, metnin sorunlarını benzer biçimlerde tanıladığımı, çözüm arayışlarımdaki ortaklıkları göstererek kendi kendimin sağlamasını yapma fırsatı sunar bana.

Bir anlamda *Paranın Cinleri*'nin takip kitabı sayılabilecek "Harita Metod Defteri"ni biriktirmek için, bilgisayarda çeşitli başlıklar altında arada bir içine notlar attığım dosyalar açmışım. Düşünmesi ayrı, yazması ayrı yıllara yayılan konular, başlıklar, notlar... Bir oturuşta yazmak için, içimin zamanını beklediklerimle, benden kendi zamanını isteyen metinler...

"Harita Metod Defteri" klasöründe başlangıçta "Çilek" ve "Bilezikler" iki ayrı yazı konusu, iki ayrı dosya olarak yan yana duruyorlarmış; tıpkı içimde durduğu gibi... Zaten çoğu kez içimizde duran şeyleri zamanla görmenin, aralarında ilişki kurmanın adıdır hayat ve yazı bilgisi.

Çocukluğumda bir gün annemle dolaşmaya çıktığımız Anafartalar Caddesi'nde karşılaştığımız bir çilek tezgâhıyla bilezikler

arasında doğrudan bir ilişki kurmadan ayrı ayrı anlatmayı tasarladığım iki farklı konu başlığı olarak düşünmüşüm önceleri. Sonra bir gün yazılardan biriyle boğuşurken, orada anlatılanların tek başına metne yetmediğinin ya da mutlaka öteki konuyla ilişkilendirilmesi gerektiğinin ayırdına vardığımda "Bilezikler ve Çilek" diye ikisini tek yazıda birleştiren bir başlık atıp, buna ilişkin birkaç not almış, ama onun da ardını getirmeyip bırakmışım.

Epey bir zaman sonra bir gün kararlı biçimde "Çilek ve Bilezikler"i yazmaya başladığımda, önceki iki yazıyı tek bir yazı olarak birleştirmeyi amaçlayan "Bilezikler ve Çilek" adlı bu üçüncünün varlığını tamamen unutmuştum. Bunu aklıma yeni gelmiş bir düşünce sanıyordum.

Çoğu kez tam olarak ne aradığınızı bilmeden aynı yerlerde gezinip durursunuz, sonra bir gün her şey yerli yerine oturur; içinizin neredeyse sizden habersiz aldığı kararları hayata ve yazıya geçirirsiniz. Böyle durumlarda yazının, zaman ve emek istediğini; bu uğurda sabrın önemini bir kez daha anlar; içinizin sesi denilen şeyin varlığına, dahası doğruluğuna gönülden inanırsınız. Yaşarken öğrenilenleri yazmak için, yazarken öğrenilenlerin sesine kulak vermek gerekir.

26 Kasım 2008

Çocukluktan kurtulmak

Marguerite Duras, 1950'de yayımlanan *Pasifik'e Karşı Bir Bent* romanını yazdıktan sonra, bu romanla kendi çocukluğundan kurtulduğunu söyleyesi olmuş.

Çocukluktan kurtulmak mümkün müdür gerçekten, bilemem. Bu konuda Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar*'da yer alan "Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk/hiçbir yere gitmiyor" dizesi benim için çok daha ikna edicidir. Duras'nın sonradan yazdığı kitaplara, en azından çok yıl sonra yazdığı *Sevgili*'ye baktığımızda, çocukluğundan kurtulmayı başardığı söylenebilir mi? Tartışmaya açık bir konu.

Çocukluk yaşamımızda sabit midir peki, ille de sabitlenmesi gereken bir şey midir? Yahut ne kadarını koruyup, ne kadarından kurtulmak gerekir; kişisel yaşamöykülerinin ve farklı seçimlerin çokolasılıklı uçsuz alanına girmiş oluruz bunu sorduğumuzda. Herkesin altına sığınabileceği bir şemsiye ile çıkamayabiliriz içine daldığımız bu uçsuzluktan.

Öte yandan Duras'nın dikkat çekmeye çalıştığı konunun da hakkını yememek gerekir. Kendi içinde farklı katmanlar içeren temel bir sorunsaldır bu. Öncelikle, bir yazarın çocukluk anılarından, hayallerinden; ergen saplantılarından kurtulması kendisini de, yazısını da özgürleştirir. Ona, kendisini başkalarının yerine koyabilmek, farklı hayatların hikâyelerini anlatabilmek konusunda zemin açıklığı ve hareket esnekliği sağlar. Yazıyı seçmiş insan, kendisinden dışarı yazarak çıkar; niyeti, yeteneği, gücüyle çıkabildiği kadarıyla tabii... İnsan belki de kendisini yazar yapan şeyden, kendisinde anlatma ihtiyacı uyandıran o çocukluk hasarlarından bir an önce kurtulup serbest kalmak ister. Herkeste aynı biçimde gelişip sonuçlanan bir macera değildir bu; çocukluğu bitenlerin bazen yazarlığı da kalmaz.

Ayrıca çocukluk, anlatarak kurtulabileceğimiz bir şey olmayabilir kimi zaman. Siz anlattıkça kurtulacağınızı sandığınız kendini çoğaltabilir.

Dahası anlatmanın zamanı nedir? Hangi yaşta, hangi deneyimlerden sonra, anlatmak için en uygun kıvamı şimdi bulmuş olduğumuza inanarak dönüp bakabiliriz çocukluğumuza? Bu nasıl bilinir, bu zamanlamanın doğruluğundan nasıl emin olunabilir?

Yaşam çoğu kez olduğu gibi bizim zihnimizin akışına, hayal ettiklerimize, beklentilerimize uymayabilir. Örneğin, anlatmak için onca yıl beklettiklerimizin bir süre sonra anlamı kendiliğinden solabilir. Bizde bıraktığı izler bile kıymet kaybına uğrayabilir. Hatta bazılarımız, çocukluğu da dahil olmak üzere geçmişte yaşadıkları karşısında bir tür kayıtsızlık bile kazanmış olabilir. Kalemin çağrısına kapılıp günün birinde yazmaya kalkıştığımızda bazen biz bile inanmayabiliriz anlattıklarımıza. Yahut malzemenin içimizde olgunlaşmasını beklemeden erken davranmışızdır henüz yeterince uzak açı ve nesnellik kazanmamış olduğumuz bir geçmişi anlatmaya. Çocukluğumuza ilişkin anlatılacakların yaşanmış olmaları, kullanışlı olmaları demek değildir. Yaygın kanıların tersine çocukluk, kendi içinde çok fazla belirleyici barındıran hayli güç, karmaşık ve yanıltıcı bir yazı malzemesidir. Aynı zamanda çok sıcak bir malzemedir bu; yazıya geçmesini beklemek için ne kadar soğuması gerektiğini insan her zaman bilemeyebilir; bazen erken atılmıştır ateşe, bazen anlatılmayı beklediği yıllar içinde donup gitmiştir.

Bütün bu soruların beni bunca meşgul etmesinin başlıca sebeplerinden biri, yıllardır yazmak için kendi içimde uygun zamanını kolladığım, *Paranın Cinleri* kitabımın izleyicisi olan "Harita Metod Defteri" nedeniyle üzerinde boğuştuğum metiniçi sorunlar elbette. Söz konusu bu kitap için yazılıp kenara ayrılmış birkaç yazı, o defterden bu deftere alınmış çeşitli notlar, başlığı atılmış ama içinin doldurulmasını bekleyen boş sayfalar, belleğin puslu bölgelerine yapılan onca yolculuk, kafamda dönüp duran nice kırık anı parçası, boşlukta yüzen birbiriyle ilgisiz nice imge... Bazen küçük

bir dokunuşun darbe yerine geçebileceği bilgisiyle sakınımlı yaklaştığım çok sert ve çok kırılgan bir malzeme elimin ve ruhumun altındaki.

Üç ortalı, beş ortalı harita metod defterleri, benim okul yıllarımın eylüllerinin sabit alışveriş kalemlerinden biriydi. Şimdi "ortalı defter" deniyor mu, bilmem. Çocukluğuma yeniden döndüğüm bu kitabın adı üstünde "Harita Metod Defteri", kimbilir "kaç ortada" tamamlanacak hayatıma verdiğim bu zorlu ödev?

Temmuz 2009

Çocukluk hatıralarından başlayarak

Kitaplarının birinde edebiyatın çocukluk hatıraları demek olmadığından söz eder Turgenyev. Kuşkusuz ona bunu söyleten, çocukluk hatıralarını kaleme alan herkesin edebiyatçı olduğuna inanmaya başlaması ya da öyle kabul görmüş olmasıdır. Turgenyev'in bu cümlesinin çekirdeğinde çeşitli altbaşlıklara bölünebilecek, etraflıca açıklanması gereken birçok konu barınıyor. Bu cümlenin kesinliğine fazla bel bağlarsak, "Neden kendi yaşamımız da bir sanat eseri olmasın?" diyen Foucault'yu ne yapacağız? Michel Tournier, Sartre üzerine yazdığı bir yazıda, onun özyaşamöyküsel kitabı *Sözcükler* ile *Bir Şefin Çocukluğu* adlı kısa romanını ve her iki kitabın çocuk kahramanlarını karşılaştırıp aralarındaki sugötürmez benzerliklere dikkat çeker. Tournier'nin çıkarsamalarından bu benzerliklerin Sartre tarafından amaçlanarak kurulmuş koşutluklar olmayıp yazarlık zaafı sonucu aynı malzemenin metne sızan ikinci el tekrarı olduğunu anlarız. Bu örnek bize kendimizle kahramanlarımız arasında kurulması gereken zorunlu mesafeyi, başta hatıralarımız olmak üzere kendi malzememizi kahramanlarımıza ödünç verirken neleri gözetip sakınmamız gerektiğini bir kez daha hatırlatır.

Bellek kayıtlarının en güçlü dönem olduğu çocukluk yıllarının, yeniyetmelik sarsıntılarının kişiliğimiz üzerinde derin izler bırakan etkisi, bunun anlatma, belgeleme ihtiyacının oluşmasında tayin edici önemi göz önüne alındığında, edebiyat belki de en hafif deyişle "giydirilmiş" çocukluk hatıralarıdır. Yazıya geçirildiğinde farklı adlar altında başka yerlere, başka zamanlara taşınan; dekoru, kostümü, atmosferi değiştirilse de ana zemin üzerindeki gölgesini koruyan çocukluk hatıraları... Yazının sarmaşığında bunları birbirinden ayırt etmenin bir yolu var mıdır? Belki de asıl zanaat bu "giydirme" sürecinin inceliklerinde yatmaktadır.

Paranın Cinleri'ni tamamlamaya çalıştığım sıralarda çok kitap okuduğunu bildiğim bir romancımıza, çocukluk yıllarından söz eden kitaplar içinde bana önerebileceği iyi yazılmış örnekleri sorduğumda, çabamın "edebi" beyhudeliğine işaret eden iğneleyici bir tutumla Turgenyev'in yukarıda andığım sözünü hatırlatmıştı. Aynı yazar daha sonra Istanbul ekseninde kendi çocukluğundan söz ettiği kitabını yayımladığında doğrusu bu durum iki türlü de hoşuma gitmişti, hem kitabı güzeldi, hem çocukluğunun kapısını çalmakla iyi etmişti, hayat kimse için Turgenyev'in bir sözünün gölgesinde geçmemeliydi.

Herkesin çocukluğu kendine kıymetlidir elbet, ama yazıya geçen çocukluk nasıl anlatıldığına, nasıl yeniden inşa edildiğine bakmaz mı biraz da? Edebiyatın yalnızca ne anlattığı, neden söz ettiğiyle değil, nasıl yapıldığıyla da tartıldığı gerçeği, eskiye oranla daha geniş bir okur kesimi tarafından kabul görüyor bugün. Yazdıklarımızı yalnızca bizim için bir şeyler ifade eden kişisel günlük ya da hatıra defteri olmaktan çıkarıp onu başkalarının başından geçmiş yahut geçmesi olası hikâyelerin gerçeğiyle buluşturan; insan tekinin kişisel öyküsünü tüm insanlığın ortak macerasına bağlayan edebiyatçı elinin varlığı değil midir? Yazıya geçen bir olayın sahiden yaşanmış olması, edebiyata değer kaybettirir mi? Herhangi bir çocukluk hatırası, neden kalem ehli birinin elinde uydurulmuş bir sanat eseri gibi durmasın? Edebiyatın oyunlar dünyasında saf bir sahtelik söz konusu olamaz mı? Diyelim *Paranın Cinleri*, diyelim Meksika'da yazarı hakkında hiçbir önbilgi verilmeksizin bir kurmaca metin, uydurulmuş bir roman olarak yayımlanamaz mı? Gene diyelim ki yazar bu kitapta anlatılan her şeyi aslında uydurmuş olup, ona özyaşamöyküsel bir kitapmış süsü vermek istemiş olamaz mı? Kitap bu haliyle Meksikalı ya da Tayvanlı okuru buna inandıramaz mı?

Yahut konuya tersinden yaklaşmayı deneyerek, Türkiyeli okurun pek sevip, pek sık sorduğu "Bu anlattıklarınız sahiden başınızdan geçti mi?" yollu soruların okur katındaki önemini anlamaya

çalışalım. Burada okurun ikna olmak istediği şey nedir? Bir metni, bir şiiri bu kadar güçlü, güzel, canlı kılan ancak onun sahiden yaşanmış olmasına duyulan inançsa, bu aynı zamanda edebiyata yönelik ciddi bir inançsızlık demek değil midir? Daha doğrusu edebiyatın doğasını kavramamış olmak değil midir? Bir yazarda zaten bulunması gereken yaratıcı hayal gücü, kendisini başkalarının yerine koyabilme becerisi, ötekileri anlayıp kavrayıp yansıtabilme yeteneği gibi hasletleri dolaylı olarak reddetmek, en azından hafifsemek anlamına gelmez mi? Bu kadar etkili, sahici, yerine göre can yakıcı bir şey yazabilmiş olmasını yazarın yeteneği ve ustalığıyla değil de kaderin ona yaşatmış olduğu bir hatırayı aktarma becerisiyle açıklamak, yazarı, okurun gözünde ilahlar katından indirip daha anlaşılır bir varlık haline getirmeye mi yarayacaktır?

Bana sıkça yöneltilen "Sahiden anlattığınız o olay başınızdan geçti mi?" yollu soruları, "evet" ya da "hayır" olarak yanıtlamanın, bunların sorulabilirliğini kabul etmek anlamına geleceği için karşılıksız bırakacağımı söylediğim, bunun yerine edebiyatın doğasına ilişkin kuramsal temelde açıklamalar yaptığım pek çok deneyim yaşadım bugüne kadar. Gene de bunun pek bir yararını gördüğümü söyleyemeyeceğim. Çünkü insanların çoğu sizden "Şimdi aslında o olay şöyle olmuştu, bir gün Antalya'daydık," diye başlayan bir hikâye dinlemek istiyor. Kitapta bir ölçüde maskeleyerek anlattığınıza inandıkları şeyin arka planını ve yazılmamış ayrıntılarını öğrenmek, diyelim, sözünü ettiğiniz deniz kıyısındaki pansiyonun Fethiye'de mi, Kaş'ta mı olduğunu bilmek istiyor. Bunu bilince örneğin, metni daha mı çok sevecek, yazara, şaire daha mı çok inanacaklar, yazı daha mı güzelleşecek, eser daha mı kıymetlenecek, belli değil. Anlatılan bazı hikâyelerin gerçekte yaşanmamış olduğunu öğrenmeleri, kimi okurların ciddi biçimde hayal kırıklığına uğramasına neden oluyor. Meğer bizi kandırmışsınız, meğer öyle bir şey olmamış demeye getiriyorlar. Yıllardır Türk filmlerinin anlattıklarını "film icabı" diyerek kabullenen bir toplumda hiç azımsanmayacak sayıda okurun, kurmaca olana, kurmacanın yetkinliğine inanmakta bunca güçlük çekiyor olmasını an-

lamakta zorlandığım gibi, yazılanların doğrudan yaşanmış bir şey olmasının onların gözünde metni neden daha kıymetli kıldığını da kavramış değilim. Kendi yaşadıklarından yola çıkarak, yazarla kendi aralarında "kan kardeşliği değerinde" bir hatıra kardeşliği mi kurmak istiyorlar? Ama zaten yazarın da yaşadığı ile yazdığı arasında başka çeşit bir hatıra kardeşliği yok mudur, edebiyatın dolayımlama gücü neden yetmez kimilerine?

Yazdıklarımın okurda birebir yaşanmışçasına bir sahicilik uyandırmasından, buradaki "oyunculuk başarısından" bir şair, bir yazar olarak kendime bir övünç payı çıkarabilirim elbet, ama bu benim edebiyatımı açıklamaya yetmez.

Bir keresinde "Hâlâ bilardo oynuyor musunuz?" diye sormuştu bir okurum. "Ben bilardo bilmem ki!" dediğimdeyse yüzünde hayli incinmiş bir ifadeyle "'Bilardo Topları'nı nasıl yazdınız o halde," diye çıkışmıştı. Birçok okurumun bildiği gibi "Şahmeran'ın Bacakları", *Cenk Hikâyeleri* kitabımın açılış öyküsüdür, "Babam beni Şahmerancının yanına çırak verdi," diye başlar ve bir çırağın büyüme öyküsüyle geleneksel bir halk masalı olan "Şahmeran"ın tarafımdan içi yeniden döşenmiş öyküsünü iç içe geçen bir kurguyla anlatır. Çırağın canlı anlatımından, inandırıcı betimlemesinden olsa gerek, katıldığım birçok söyleşide "çıraklık yıllarıma" ilişkin sorularla karşılaşmış ve her seferinde hayatımda hiç çıraklık yapmadığımı açıklamak zorunda kalmışımdır.

Bugün, İstanbul'daki Kadırga semtiyle ilgili bazı internet sitelerine girdiğinizde, Türkiye'nin ünlü Kadırgalıları arasında Seda Sayan ile birlikte benim de yer aldığımı görürsünüz. Mahalleyle hiçbir bağım, bağlantım olmadığı halde bunun nereden çıktığını anlamaya çalışırken, bu sitelerin birinde *Yaz Geçer* kitabımda yer alan "Kadırga" şiirinden parçalara rastladığımda durum anlaşılmış oldu. Belli ki sitelerin biri, o kadırgayı bu Kadırga sanmış, diğerleri de gerisini soruşturma gereği duymadan kes yapıştır yöntemiyle beni kendi sitelerinde Kadırgalı ilan etmişlerdi.

Yazdıklarınızın yaşanmış bir olay olup olmadığı, anlattıklarınızın sahiden başınızdan geçip geçmediği konusunda ne denli ke-

tum davransanız da; bunların yersiz sorular olduğu hakkında ne denli açıklama yapsanız da bunun doyurulmayan bir iştah olduğuna değinmiştim. Okurun merakına hiçbir açıklama yetmez. Onlara göre "Olmasa mektubun"u mutlaka bir ayrılık sonrasında yazmış olmalısınızdır. Hatta mümkünse söz konusu mektubu bulup buluşturup belge olarak göstermeniz gerekir. Bunu yazdığınız sırada belki bir sevgiliniz bile yoktur; varsa bile ciddi bir sorunun yaşanmadığı mutlu günlerinizdesinizdir. Şarkıda seslenilen kişinin hayali bir sevgili, yaşanan ayrılığın, yazılan mektubun tümünün hayali olmasının niye okurda hayal kırıklığına yol açtığını anlamam; sadece şarkıyı dinlemek niye kimseye yetmez? Yunanlı besteci Manos Loizos'a ait bu şarkının orijinal sözleri "Ola se thimizun" diye başlamasa belki ben de Türkçesine "Olmasa mektubun" diye başlamayacaktım. "Şarkıya böyle başlayınca, arkası da öyle geldi," dediğimde kıymetten mi düşeceğiz? Sonradan başıma gelecekleri çağırmış gibi "Terastaki Havlu" şiirimin sonunda, şiiri söyleyenin: "Birden adını hatırlamadığımı fark ettim bu şiiri yazarken, ama terasta çırpınan havlunun rengi hâlâ gözlerimin önünde" sözleri yıllar yılı bana en sık sorulardan biri oldu: "Sahiden terastaki o havlu ne renkti, ben uçuk mavi olarak düşünüyorum, doğru mu?.." Şair olarak okurunuza bıraktığınız alımlama payı, özel yaşamınızı ihlale yönelik bir merakın karşılanması talebi olarak geri döner. Oysa sanat yaratılmış bir gerçeklik üzerinden kendi gerçekliklerinizi üretmeye yardım eden bir şey değil midir? "Anlattığım olayın kendi gerçek değildi ki havlunun gerçek rengi olsun," diye yanıtlayacak olsam, o şiir bütün anlamını mı kaybedecek okur gözünde? Üstelik o şiirin kendisinde tam da bütün bunlara yanıt olacak şöyle bir anahtar dize yok mudur:

> Bir aşk birçok aşktan yapılıyor
> ve ayrılınmıyor hiçbir seferinde.

Benden önce de çok söylenmiş sözleri "görülen lüzum üzerine" burada yineleyeceğim: Metinler, şiirler de yaşanmış, yaşanmamış,

hayal edilmiş, uydurulmuş, kurgulanmış, başkalarının yaşamlarından alıntılanmış yüzlerce, binlerce kılcal damardan oluşur. Sizin okuduğunuz yüzeyindeki tabakadır. Birebir yaşananlar bile çoğu kez kılık değiştirmiş, müdahale görmüş, dönüşüme uğramıştır. Sanat, bir hakikat yalanıdır ve sanatın yalanı binlerce gerçekten oluşur. İsteseniz de ayıklayamazsınız. Okuduklarınızın tadını çıkarmaya bakın; üst tarafını yazanın kendi de bilmez.

2009-2010

Sadrazamın gözleri
(Bir karşı pencere hikâyesi)

Gümüşsuyu Hacı İzzet Paşa Sokak'ta denize bakan bir apartmanın en üst katında oturuyorum o sıralar. Evin sokağa bakan tarafında, tam karşıdaki apartmanda Ara Güler'in ve Erdoğan Alkan'ın oturduklarını biliyorum. Arada bir pencerede görüyorum Ara Güler'i, evi en üst katta; bizim çatının üstünden denize bakıyor. Ben onu tanıyorum elbet, ama o sıralar onun beni tanıdığından pek emin değilim. Başkaları tarafından zaman zaman kibir ya da kendini beğenmişlik diye nitelendirilen bir yabaniliğim vardır. Kabuğuma çekilir, uzak dururum. Ayrıca insanların beni zaten tanımadıklarına dair –yaşadığım kimi durumlar göz önüne alındığında çok da haksız sayılmayacak– bir yargım vardır. Bu yüzden onca yıl karşı karşıya oturup bir kez selamlaşmamışızdır onunla. Tanışıp konuşmamız çok sonradır.

Yazdığım hikâyeler içinde bende apayrı bir yeri olan "Ulak ile Sadrazam"ı yazıyorum o sıralar. Masa başından kalkıp evin içinde sıkıntıyla dolanıyor, balkona çıkıp denize, yardım uman gözlerle tarihi yarımadaya, Topkapı Sarayı'na bakıyor, tekrar masa başına dönüp bir süre daha sayfalarla boğuştuktan sonra bu kez de arka taraftaki yatak odasının penceresine gidiyorum.

O sıkıntılı anların birinde başımı kaldırdığımda pencereden bana bakmakta olan Ara Güler'i görmüştüm. Kısa bir an göz göze geldik, sonra ben yeniden masa başına döndüğümde hikâyenin "Üçüncü Remil" bölümünde yer alan Ulak'ın, Sadrazam'ın gözünde nasıl biri olduğunu merak ettiği, kendisini onun gözleriyle tarttığı o sahneyi tamamladım. Aradığım "mizanseni" bulmuştum; Türkiye'nin ve dünyanın sayılı fotoğrafçılarından birinin bana değen gözleri bir kilidi açmıştı.

Avlunun öte yanındaki odamın penceresi, saraydaki odanızın penceresine bakar Efendim. Neredeyse karşı karşıyadır. Gökyüzünde bir yıldıza bakar gibi, başımı kaldırıp pencerenize bakardım. Bazen aksiniz vururdu cama. Bazen güneş. Bazen de titrek bir kandil gölgenizi büyütürdü. Bir gün, bir sebeple odanızda yalnız kaldığımda, çekinerek pencereye kadar gitmiş, her zaman gözlediğim o pencereden, bu kez de sizin gözlerinizle kendi pencereme bakmış, o pencerede kendi yüzümü aramıştım. Ürkütücü bir duyguydu bu. Beni iki kişi yapıyordu.

Kendimi karşı pencerede görememiştim. Bomboştu pencere. Hayal bile edememiştim. Sizin gözlerinizle kendimi düşünemediğimi, hiç düşünmemiş olduğumu o zaman anlamıştım. Kendimden nasıl bir vazgeçişti bu. Pencereye sırtımı dönüp odanın ortasına geri döndüğümde yeniden tek kişi oldum. Eksik bir tek kişi.*

Çok sonraları bir karşılaşmamızda Ara Güler, bana yaşamı boyunca onca yazarın fotoğrafını çekmiş olduğundan söz edip "Bir sen kaldın," demişti.

* *Lal Masallar*, İstanbul: Metis, 12. basım, 2009, s. 117.

Telefon kulübesi, otobüs durağı, eczane

Bazı şiirlerin, öykülerin yazgısı daha dergilerde yayımlandığı sırada belli olur. Örneğin, "Diyalektik Mutsuzluklar" 1981'de *Milliyet Sanat* dergisinde, "Sahtiyan" gene aynı yıl *Gösteri* dergisinde; "Yalnız Bir Opera" 1987'de *Şiir Atı* dergisinde yayımlandıkları sırada geleceklerindeki ışığı çoktan haber vermişlerdi. "Yalnız Bir Opera" 1992 yılında *Yaz Geçer* içinde yayımlanmadan çok önce dergilerin dünyasını izleyen edebiyat okurlarının indinde "kült" olmuş, takipçilerini yaratmıştı.

"Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" ise 1984'te *Düşün* dergisinde yayımlandığında değişik kesimlerden beklemediğim kadar çok sayıda ve olumlu anlamda tepkiler alarak beni şaşırtmıştı. Günümüzde dergilerin yankısı eskisi gibi olmasa da *Gelecek* kitabım henüz çıkmadan, *yasakmeyve* dergisinin Temmuz-Ağustos 2010 tarihli sayısında yayımlanan "Yükdüşüm" başlıklı uzun şiirimin, neredeyse kitaptan bağımsız olarak kendi hikâyesini kuracağını ilk gelen tepkilerden anlamış bulunuyordum.

Dergilerde yayımlanan ürünler okur nabzını yoklamada bir tür gösterge işlevi görürler. Kimi zaman tahmin edilebilir tepkilerle, kimi zamansa hiç beklemediğiniz ölçüde gür yankılarla karşılaşırsınız. En güzeli de bazen bir haber, bir mektup, bir kart ya da telefonla size ulaşan usta bellediğiniz bir edebiyatçıdan duyduğunuz övgü dolu sözlerdir. Bunlar benim indimde "büyük ödül" yerine geçer.

İlk baskısı 1987'de yapılan *Kırk Oda* benim ilk "çok satılan" kitabım olmuştu. Çıkar çıkmaz okuruyla buluşup yıllara yayılan bir eğriyle sevenlerinin sayısını katladı. "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti" ise bu kitabın sevilen, öne çıkan öykülerindendir.

Siyah-beyaz film etkisi uyandırmayı amaçlayan bir atmosferde mat, donuk renkler, gerçeküstücü ögeler içeren plastik bir melodram, aynı zamanda soğuk tutumlu bir dille kendi malzemesine mesafeyle bakan bir aşk hikâyesidir. Kullandığı atmosfer ve söylem kipi hem fantastik edebiyatın verimlerinden, hem masal dilinden beslenir. Öte yandan Boğaz'da, Boyacıköy'deki mekânları, şehir işaretlerini birebir somut gerçeklikleri içinde kullanarak kendi zaman ve mekân haritasını çizer. Döneme ilişkin açık ya da örtük kimi güncel göndermeler barındırır. Örtük olanı örneklemek için belki de açıklamaya en muhtaç olan göndermeyi seçmek gerekir: Gelin'in Genç Adam'a söylediği, "pembe edebiyatın" popüler romanlarındaki yüzlerce benzerini andıran "Aşkımız bir günahtı," cümlesini bir melodram tonlamasıyla da okuyabilirsiniz, o yıllarda gösterilen bir filmin adı olduğunu hatırlayıp işin içinde, romantizmini ironiyle bastırmaya çalışan bir tutum da arayabilirsiniz.* Melodramın ham malzemesini, melodrama işaret eden başka bir malzemeyle katlayarak farklı düzlemlerde kullanmayı; kişiler ve durumlarla özdeşlik kurma esasına dayalı nedensellik ilişkilerinde kırılma sağlayan oyunlar oynamayı hep sevmişimdir.

Kurmaca metinlerde yapılan göndermeler, yukarıda andığım örnekte olduğu gibi bazen okura hayli kapalı gelebilecek bir çağrışıma yaslanıyordur –anlaşılmamış olması hikâyenin takibinde okura bir şey kaybettirmez–, bazen de birçok zihinde karşılığını kolay bulacak yaygın bir bilginin zemininden besleniyordur.**

* Alberto Lattuada'nın yönettiği, başrollerinde Marcello Mastroianni ile Nastassja Kinski'nin oynadığı 1978 yapımı İtalyan filmi *Cosi come sei* Türkiye'de "Aşkımız Bir Günahtı" adıyla gösterilmiş ve döneminde çok popüler olmuştur. O yıllarda seyircinin ilgisini çekmek, duygularını kışkırtmak için yabancı filmlere Türkçede çoğu kez böyle tumturaklı adlar takılırdı.

** Bir yazar, yaptığı göndermelerin açısını kimi zaman yalnızca kendisinin anlayabileceği bir alana kadar daraltabilir. Bazen yalnızca kendi hafızasına göz kırpıyordur. Çocukluk, yeniyetmelik yıllarımda adını pek sevdiğim siyah-beyaz filmler anımsıyorum: İlhan Engin'in Nâzım Hikmet'in bir dizesinden mülhem *Artık Düşman Değiliz*'i gibi, Atıf Yılmaz'ın *Kalbe Vuran Düşman*'ı gibi. Filmleri, romanları, öyküleri önce adına vurularak sevdiğimiz yaşlar, zamanlardır onlar. Çarpıcı, fiyakalı adların bizde uyandırdığı gösterişli çağrışımlar kaderine macera ara-

"Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti", içlerinde "aşk" teması taşıyanlar başta olmak üzere seçkilerde en çok yer alan öyküm olduğu gibi, Almancadan Finceye en çok yabancı dile çevrilen; aynı zamanda bugüne kadar en çok filme çekilme önerisiyle karşılaşan öykümdür.

Bir öyküyü yazarken tasarladıklarınızın, amaçladıklarınızın dışında neredeyse kendiliğinden yakalanmış sihirli birşeyler vardır; bunun ne olduğunu tam olarak siz de bilemezsiniz. İsteseniz de yeni bir metinde tekrarlanamayan kendine özgü bir kimyadır bu. "Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti"nin bunca yıldır topladığı ilgiye bakarak, onun böylesi bir sihre sahip olduğuna inanırım. *Kırk Oda*'nın yayımlanmasından çok sonra bile, katıldığım çeşitli söyleşi ve imza günlerinde Boğaz'da oturan okurlarımdan şöyle şeyler duyduğum çok olmuştur: "Boyacıköy Durağı'ndan her geçişimizde oradaki telefon kulübesine, eczaneye, yokuşa o gözlerle bakar, o hikâyeyi hatırlarız." Bir hikâyenin gözleriyle bakmak! İşte bu bir diğer "büyük ödül"dür benim için: Okurun dünyasına sızmak; telefon kulübesi, otobüs durağı ya da bir yokuş olarak onun gündelik hayatının bir parçası olmak. Sayfanın zamanı katılaştıran soğuk yüzeyinden çıkıp hayata karışmak. Sizin hikâyenizin artık başkalarının da hikâyesi, hatta hatırası olması... Benim için edebiyat biraz da budur.

Eylül-Ekim 2010

---

yan ergen ruhumuzu dalgalandırır. Öykülerimde zaman zaman kullandığım kimi sözler bana o adların kulağımda kalan yankısından tınlıyormuş gibi gelir. Bunların okur tarafından bilinip bilinmemesinin hiçbir önemi yoktur; öykünün kavranması, olayların izlenmesi bakımından bir şey eksiltip artırmaz, ama ben bir taşın altına saklar gibi, o cümlenin altına kendi çocukluğumdan bir anahtar sakladığımı bilirim.

Yazı, otoportre, portre

Otoportrenin resim sanatının vazgeçilmezlerinden olduğu ve birçok ressamın yaşamı boyunca yüzünün geçirdiği evreleri belgelercesine otoportre yaptığı bilinir. Aralarında kendi portresini yapmayı bir tutkuya dönüştürenler de vardır. Özellikle fotoğraf öncesi çağlarda yaşayan ressamların otoportrelerinin, kendileri hakkında birinci elden görsel bilgi kaynağı olması tuhaf bir etki bırakır insanın üstünde. Ressamın bu konudaki tutumu ne denli mesafeli olursa olsun, öncelikle sanatçının kendine bakan gözlerine ne kadar güvenmek gerektiği sorusunu akla düşürür. Bu arada otoportre olgusu üzerine sanat tarihi boyunca her biri kendi döneminin ölçüleriyle kaleme alınmış birçok önemli yazı, inceleme, deneme olduğunu da hatırlamak gerekir.

Çocukluğumda *Hayat* mecmuası orta sayfasında yerli yabancı ressamların eserlerine yer verir, bu yolla "okuyucularına" resim sanatını sevdirip benimsetmek, belli bir oranda resim kültürü kazandırmak isterdi. İnsanlar bunlar arasından beğendiklerini çerçeveletip odalarının duvarlarına asarlardı. Orta halli ailelerin çoğunun evlerinin duvarlarını *Hayat*'ın ortasından alınmış bu sayfalarla, resimli takvim yaprakları süslerdi. Aynı zamanda Anadolu'nun hemen her şehrinde kıraathanelerin, lostra salonlarının, aşevlerinin, dükkânların duvarlarında da kolaylıkla rastlayabilirdiniz bunların örneklerine.

Çocukluğumun bu imgeleri, *Kum Saati* kitabımda yer alan "Uyanmış Prenses Rüyaları" şiirimde şöyle geçer:

batıktır omuzları yorgun düşmüş Mareşaller,
İstanbul'un Fethi, Fatih'in yakasındaki Gül, Dünya Güzeli Züleyha
Nuh'un Gemisi, Preveze Zaferi,
Bir köprünün, bir kulübenin, bir değirmenin
uzaktan görünüşü,

Ay-yıldızlı Millî Takımlar, radyonun Cumhuriyet San'atkârları,
bacaklarıyla çoğalan Asya Şahmeranları,
Dünyaya kuvvetiyle karşı koyan Pehlivanlar,
ve "Hayat"ın orta sayfasından solgun manzaralar

hiçbirinizi kaldırmıyor artık
mahzun kıraathanelerin hülyalı duvarları

Hayat'ın orta sayfasından alınma bu resimler arasında Avni Lifij'in "Pipolu kadehli" otoportresini babam çok beğenirdi. Bir insanın aynaya bakarak kendini resmetme becerisi bana o zaman bir tür büyücülük gibi gelirdi. Bugün hâlâ "otoportre" denince aklıma Avni Lifij'in ağzında piposu, başında tüylü şapkasıyla o ünlü resmi gelir.

Gene çocukluğumda Leonardo da Vinci'nin yaşlılık yıllarında yaptığı otoportresine baktığımda, nasıl bir yüzü olduğunu hep merak ettiğim peygamberlerin de kendilerini çizebilmiş olmalarını istediğimi hatırlıyorum. Mardin'de gittiğim kiliselerde, Hıristiyan ahbaplarımızın evlerinde gördüğüm tasvirler bana aşağı yukarı bir "İsa tasavvuru" sunuyordu elbet, ama evlerin, berberlerin, kıraathanelerin duvarlarına asılı camaltı levhalarda resmedilen Hz. Muhammed'in yüzü hep bir peçe ardındaydı. Görülmezlik, görünenin aldatıcılığı, yüzün bir sır olarak saklanması, mahrem ile suret ilişkisi, imgenin tasarlanması ya da imge yitimi kısaca "görme biçimleri" başlığı altında toplanabilecek onca sorunsal, *Kaf Dağının Önü*'nde yer alan "Suret Masalı"ndan *Çador*'a, *Geyikler Lanetler*'den *Kâğıt Taş Kumaş* içinde yer alan *Sayfadaki Gibi*'ye yazdıklarımda burgaçlı bir yer tutar.

Bir ressamın otoportre çalışmaları alabildiğine doğal karşılanırken, bir yazarın kurmaca kahramanıyla arasındaki benzerliklere neden yargılayıcı bir tutumla yaklaşıldığı konusu öteden beri ilgimi çeker. Öykü, roman kişileriyle yazar arasında görülen olası benzerlikler açık ya da örtük bir biçimde neden ille de yazınsal bir zaaf olarak değerlendirilir? Kurmaca kişilerini yaratırken narsis-

tik eşiği aşmakta zorlanan, benlik alanının dışına çıkamayan, kendini "öteki"leştiremeyen, hayal ve gözlem gücü yetersizliği çeken bazı yazarların yazdıklarında bunun yazınsal bir zaafa dönüşmesi kaçınılmazdır elbette. Onların kitaplarında aynı fotoğrafın arabından çoğaltılmış birörnek kahramanların yer aldığı sayfaların üzerine yazarın kendi gölgesinin fazlasıyla vurduğu görülür. Öte yandan nitelik ve nicelik olarak aynı yoğunluktaki çoğaltmacılığa bir ressamın yapıtlarında rastlandığındaysa, bu durum nedense resim sanatının, resmetmenin doğasıymış gibi kabul görür. Resimlerine ya da "enstalasyon" bağlamında değerlendirilebilecek "işlerine" kendi yüzünü yerleştirmeye fazla meraklı kimi günümüz ressamlarına örneğin bu yoğunlukta bir eleştiri yöneltildiğini pek hatırlamıyorum.

Bu konuda kendi adıma yaptığım ayrıın şudur: Ressamın da, yazarın da yüzünü, bedenini, kendisini gerektiğinde "malzemeleştirmesi" ya da nesneleştirmesi, bunun üzerine bir macera kurması başka bir şeydir, kendi ego halkasının dışına çıkamaması, işinin yalnızca kendisini gösteren, kendi suretini sayıklayan aynasında kaybolması başka şey.

Sözü kendi yazdıklarıma getireceğim: Çeşitli kereler dile getirme gereği duyduğum gibi bugüne dek özyaşamöyküsel malzemeyle yazdığım, açıkça kendimden söz ettiğim tek kitabım *Parann Cinleri*'dir. Bunu uzun zamandır üzerinde çalışmakta olduğum ve çok uzak olmayan bir tarihte yayımlamayı düşündüğüm "Harita Metod Defteri" izleyecek. Tümü kurmaca alanına giren diğer kitaplarımdaki kahramanlarımla aramda kurulabilecek olası benzerliklerse ya hemen her yazarda görülebilecek ölçülerdedir ya da iyi bir okurun alımlayabileceği edebiyatiçi nedenlerle seçilmiş bir tutum, amaçlanmış bir tercihtir.

Bilindiği gibi, modern ve postmodern edebiyatın önemli araçlarından biri disiplinlerarası göndermeler, metinlerarası ilişkiler, yapıtın yaratım, üretim sürecine ilişkin anıştırmalardır. Kendi payıma özellikle geleneksel malzemeden yararlandığım kimi çalışmalarımda bu çeşit yazınsal oyunlara metnin güncellik vurgusunu

güçlendirmek, yanılsama kırmak adına da başvurduğum olur. Nitekim "Gün geldi biri bildi, o da tuttu adını verdi," diye bitirdiğim "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı"nın kahramanının adı, öykünün kurgusu nedeniyle Muradhan'dır. *Kırk Oda* içinde yer alan "Hedda Gabler Diye Bir Kadın" öyküsünde Ankara'da karşımıza çıkıveren Hedda Gabler, "Ben sevmedim mi Aleko? Mesela Yavuz'u sevmedim mi be Aleko? Yavuz'a benzeyen herkesi sevmedim mi? Ama o askerden dönmedi bir daha. Bir kez gitti askere ve bir daha hiç dönmedi. Şimdi yollarda bir er görmüyor muyum Aleko, yüreğim yırtılıyor sanki," derken ya da "... sen olsaydın belki, cumhuriyetin ilk bulvarlarında gezinseydik seninle, sever miydin beni Aleko? beni Park Sineması'na götürür müydün? Benim güzel manolyam şarkısını birlikte dinler miydik? Belki de aradan yıllar geçmiş biz evlenmiş olurduk. Murathan yeni doğmuş olurdu, benim güzel manolyam," diye anlatırken bir öykü kahramanı olarak yazarının yaşamına ilişkin saklı bilgi içeren göndermeler yapar.* Mardin'i mekân tutan *Kaf Dağının Önü* içindeki "Suret Masalı" olsun, *Üç Aynalı Kırk Oda* içindeki "Gece Elbisesi" olsun yazarıyla kahramanları arasında malzeme benzerliği düşündürecek kimi ipuçları taşırken, merakını kışkırttığı okura edebiyatın yanılgı ve yanılsama üreten oyun olanakları üzerinden göz kırpar.

Üç Aynalı Kırk Oda kitabımın ilk birkaç baskısının arka kapağında yer alan "Aynalı Pastane" adlı öyküden alınma şu sözler, bu konuda anlatmaya çalıştığım olguyu özetler niteliktedir:

> Günün birinde yazdıklarımdan bir perde çekeceğim hayatıma. Herkes kâğıt üstüne yazılanları benim hayatım sanacak, ben de hayatımı saklamış olacağım böylelikle. Saklanmanın en iyi yolu fazla görünmektir, biliyor musun? Herkes seni gördüğünü sanır, sen de rahat edersin. Kasada oturan kız gibi! Herkes kasadaki kızı görür, ama kimse tanımaz.

---

* Ankara'daki "Park Sineması", "Benim güzel manolyam" şarkısı doğrudan annemle babamın tanışma zamanlarının –dolayısıyla bir kuşağın –anılarına işaret eder.

Yalnızca öykü, roman gibi kurmaca metinlerde değil, "Ben" diye seslenen şiirlerde de şiiri söyleyenle şairin kendisinin karıştırıldığı olur. Bu aslında film kişisiyle, onu canlandıran oyuncuyu hâlâ birbirinden ayırmakta zorlanan toplumsal algının arızi bir sonucudur. Şiir ille de "sahibinin sesi" demek değildir. Bir yazar roman yahut öykü yazarken farklı kişilikler yaratıp onların duygu ve düşüncelerine "tercüman" olabiliyorsa, bir şair de şiirinde farklı kişileri seslendirebilir, onların duygularını, izlenimlerini, ruh hallerini aktarabilir/oynayabilir. Örneğin, *Mırıldandıklarım* içinde yer alan "Imagine" adlı şiirimin öznesi benim kuşağımdır elbet, ama bu şiir beni seslendirmez; yahut kaygıları, düşleri inançları bana benzeyenlerin sesiyle konuşmaz. Tersine gençlik yılları başkaldırı, direniş ve isyan yıllarına denk gelmiş ama sonradan yorulmuş, vazgeçmiş, sistemle barışmış, "Karşı çıktığımız dünyanın bir parçası olduk nicedir" diyen bir kesimin kendisiyle yüzleşmesini seslendirir. Bu anlamda bir özeleştirinin değil, bir eleştirinin şiiridir "Imagine". Şimdi bu şiirin anlattıklarına, şairin kahramanını seslendirmedeki içtenliğine yahut başarısına bakarak, şairine bir yaşamöyküsü yazılabilir mi?

Kendi aramızdaki sohbetlerde müzik, politika, bizim kuşağın savruluşlarına ilişkin birçok konuda paylaştığımız ortak görüşler nedeniyle arkadaşım Bülent Somay'a *Söz Vermiş Şarkılar* kitabımda yer alan "Kaybedecek Şeyler" adlı şarkı sözünü armağan etmiştim. "Sen" dediği özne kişisine eleştirel bir tonda seslenen bu şarkı sözü, tıpkı "Imagine" şiirimde olduğu gibi gençliğinde başkaldırmış bir kuşak sorununu konu eder. Kitabı okuyan ortak bir tanışımız, ithafından ötürü şarkının seslendiği kişiyi Bülent Somay sanarak bir gördüğünde şöyle sormuş ona: "Murathan'la aranız mı açık sizin?"

Yazınsal, sanatsal ürünleri "günlük", "hatıra defteri", "kişisel notlar" sanmak, kültürel olarak hâlâ ergenlik döneminden kurtulamamış olmamızın belirtisidir. Yazan için de, okuyan için de...

29 Eylül-Ekim 2010

Yeniden bulmak dili

Dil, edebiyatın ve yazının tek malzemesiyken, nasıl oluyor da bu kadar farklı dil, üslup; birbirinden bunca farklı imza ortaya çıkabiliyor? Dilin kullanım, üretim biçimlerinin zaman içinde çeşitlenerek ortaya farklı anlatım biçimleri ve edebi türler çıkarmış olduğunu biliyoruz. "Deneme" türünü Montaigne'e borçlu olduğumuzu, ama ondan sonra yazılan "deneme"lerle, türün kendi içinde nasıl zenginleştiğini, giderek farklı boyutlar kazandığını, hatta kimi imzaların verimlerinde belirgin biçimde kişiselleşebildiğini gözlemleyebiliyoruz. Bugün edebiyat ehli gözlerin, Ataç'ın ya da Salâh Birsel'in denemelerini bir kerede diğerlerinden ayırt etmedeki hünerini kim inkâr edebilir? Dilin yaklaşık kurallarla yapılandırılmış belli bir yazı formunda kullanımı "tür"leri oluştururken, o türün içindeki özgün üsluplar, kişisel imzalar da kendini üretir. Masal, mesel, fabl, hikâye ve romanın başlangıcından, "novella"nın, anlatının ortaya çıkışına; şiirin tarihte katettiği yollara, manzum oyunlardan absürd tiyatro metinlerine varana dek çeşitlendirilebilecek sonsuz sayıda örnekle bu konuyu çok farklı açılardan ele alabiliriz.

Dil derken, bu olgunun yalnızca kullanılan dil (örneğin Türkçe) değil; türün dili (örneğin biçemle almaşık olarak şiir, oyun, deneme, hikâye ya da roman) ya da yazarın kendine özgü dili (örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar, Bilge Karasu, Sevim Burak) olarak farklı katmanlarda görülüp alımlanması gerekir.

Türlerin ortaya çıkışı, her birinin kendine özgü görünen ve görünmeyen kurallarını yaratarak varlığım zaman içinde sağlamlaştırması, daha sonra modernite arayışlarında türler arası kaynaşmaların, geçişimlerin açtığı yeni yollar, yataklar, kanallar edebiyatın ve yazı sanatlarının her zaman ilgi ve merak odağı olmuştur. Türlere adını veren, ona temel niteliklerini kazandıran özelliklerin zaman içindeki dönüşümü, hatta bozuşumu, ara türlerin yahut yeni

türlerin ortaya çıkışı, yazı tarihinin çeşitli evrelerindeki sıçramalarda belirleyici rol oynamıştır. Günümüzde yalnızca yazınsal türlerin kendi aralarında değil, diğer sanatlarla ilişkisinde de disiplinlerarası geçişler, sınır ihlalleri, yeni sentez arayışları şiir, roman, tiyatro gibi türlerin uzun süredir ölümünü ilan eden tartışmaların ortasında, günümüz modern ya da postmodern sanatının yeni oyun ve arayış alanlarını oluşturmaktadır.

Şiir yazarken öyküden, öykü yazarken şiirden, romanda deneme dilinden yararlanmak, sağlam bir dil duygusu ve tür bilinci eşliğinde beğeni, beceri, hüner, ustalık ve kıvraklık gerektirir elbet. Farklı türlerde yazı yazan kişilerin temel sorunu, türler arasında birinden diğerine geçişte, dilin türün doğasına uygun biçimde ve esneklikte bilek becerisiyle yatak değiştirebilmektir. Bu her seferinde bir düğmeye basmak, bir tuşa dokunmak kolaylığında sağlanabilen bir şey değildir; ne kadar ustalaşmış olursanız olun, türün dilini "yeniden bulmanın" geçişlerinde sizi bekleyen tuzaklar olur. "Dil"iniz sürçebilir. Düşünce biçimi, sözdizimi, sentaks, bir önceki işinizden kulağınızda kalan sesin temizlenmesi, ifade alışkanlıklarındaki kırılmalar ve benzeri unsurlarla az ya da çok boğuşmak zorunda kalırsınız. Düzyazıda gereksiz şaireneliğe, imgesel bir söyleyişe, kapalı çağrışımlara; her ne kadar uyak kullanılsa da şiirde öyküyü öykü gibi anlatıp, düşünceyi deneme diliyle ifade etmeye; kişisel görüş, kanaat ve düşüncelerin aktarıldığı makale üslubunun romana sızmasına neden olan durumlar bu tür sürçmelerin sonucudur.

Çoklarının bildiği gibi şiir, öykü, roman, anlatı, metin, makale, deneme, inceleme, oyun, senaryo, şarkı sözü yazmış biriyim. Bunları yalnızca deneyimlemiş olmak bile, öğrenmeye açık meraklı birine çok şey öğretir. Ele aldığım malzemeyi dinlemeyi, onun sesine, ruhuna kulak kabartmayı bilen biri olduğumu, konularımı, malzememi buna göre biçimlendirdiğimi bugüne değin çeşitli söyleşilerimde ifade etmiş, yazılarımda dile getirmişimdir. Yinelemekte

yarar var: İlle de şiir yazayım, artık oyun yazmanın sırası geldi, şimdi bu da öykü olsun, diye karar vermiyorum; malzemenin kendisi söylüyor bana ne olacağını, neye uygun olduğunu; en iyi hangi biçimde anlam ve hayat bulacağını. Konu ya da malzeme doğasının gereği olan türün işaretleriyle, adeta kendi "form"uyla geliyor bana. Yazının her alanında uğraşmanın; biçimler, formlar üzerine düşünmenin; türlerin evrimini ve çağdaş gelişmeleri izlemenin beraberinde getirdiği "dramatizasyon bilinci", eldeki malzemenin en iyi hangi yolla gövdeleneceğini yahut ifade edilebileceğini sezmeye yardım ediyor. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki yazarlık yaşamım boyunca hiç konu sıkıntısı çekmedim; hiç yaratıcılık krizi geçirmedim. Her seferinde benim için asıl mesele, hep bir dil bulmak; biçim, biçem ve türsel gramer arayışı oldu. Bu, hâlâ da böyledir.

Kendi malzemesini, izleklerini, alışkanlıklarını tanıyan, farklı yazın türlerinde düzenli olarak ürün veren; türlerin iç nedensellikleri üzerine düşünmüş; form, norm, biçim, biçem sorunları üzerine en azından bunca yıldır kafa yormuş biri olarak her yeni başladığım işte kendimi, deneyimlerimi, bilgilerimi, sezgilerimi gözden geçirdiğimi, kendimi tarttığımı söylemem bile gerekmez ama, gene de söylemiş olayım. Çünkü teknik bilgi donanımı, deneyim ve el becerisi bir süre sonra sahibini düzayak bir teknisyenliğe götürebilir. Ayakkabının nasıl yapıldığını bir kere öğrendikten sonra seri imalata geçmeniz çok kolaydır. Bu noktada türleri, formları tanıdığınız kadar, kendinizi ve zaaflarınızı da tanımanız, sorumluluklarınızı bilmeniz önem kazanır. Yazının ahlakı önce sahibine işler.

Aynı hamurdan yapıldığı için yakın akraba sayılacak türler arasındaki özellik ve yapı farklarına, çeşitli yazılarımda, röportaj ve söyleşilerimde değinme gereği duymuş, bu konudaki titizliğime ve tutumuma dikkat çekmeye çalışmışımdır. Örneğin, bu kitapta yer alan "Manzum tiyatro etrafında" başlıklı yazım manzum yazılmış oyun metinlerindeki replikle şiir dizesi arasındaki kuruluş farkına dikkat çekerken, *Söz Vermiş Şarkılar* kitabı içindeki aynı adı taşı-

yan yazı, kan kardeşi sayılacak şiir ile şarkı sözü arasındaki yapısal ayrıma değinme gereği duyar.

Masalın "okunduğu" kadar, "dinlenen" bir şey olduğunun bilgisi; yazılı düşündüğüm masalın, nasıl seslendirilebileceğini, dinlenebileceğini de hesaba katmamı gerektirmiştir.

Yedi Kapılı Kırk Oda'daki "Kan Kalesi"yle *Eldivenler, hikâyeler*'deki "Yaz gibisi var mı?" öykülerindeki dil, anlatım ve atmosfer kurma farkı, elbette kullanılan malzemeye, amaçlanan hikâye yapısına ilişkin seçilmiş tutumlardır.

Yüksek Topuklar'da Nermin'in görüşlerini, düşüncelerini dillendirirken kullandığı dilin, en azından Kundera sonrası deneme dilinin sularında yüzen roman verimlerini hesaba katmamış olduğu düşünülebilir mi?

Tiyatro metni anlayışları, "piyes" zamanlarının genel doğrularıyla çatılıp belirlenmiş, tiyatronun anlatım olanaklarının dünyada hangi sınırları zorladığı konusunda bilgi, görgü, deneyim sahibi olmayanlar *Geyikler Lanetler*'i ya da *Kâğıt Taş Kumaş*'ı sahne üzerinde hayal etmekte zorlanacaklardır elbet. Bunları senaryo yazmayı bilmediğim için oyun olarak yazdığım söylenebilir mi?

Şu saydıklarım ve sayabileceklerim, edebiyatın, sanatın çeşitli disiplinlerinde ürün vermeyi seçmiş birinin kullandığı ölçütler; geliştirmiş olduğu dikkatler, maksatlar, "tercihler" konusunda üçüncü kişilere fikir ve bilgi vermeye yeterli olmalıdır. *Yaz Sinemaları*'ndaki nice "parça"yı; *Mırıldandıklarım*'da "Avara"; *Yaz Geçer*'de "Yalnız Bir Opera", "Terastaki Havlu"; *Metal*'de "Alkatraz", "Graflar"; *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*'de "Eski Hayal", "Aheste"; *İkinci Hayvan*'da "Soru Sağaltmaları"nı yazan birinin, Osmanlı şiirindeki seci sanatının tedris-i rahlesinden geçtiği kadar, şiir ile düzyazı arasındaki sınır ihlalleriyle "cümle" ile "dize" arasındaki ayrımı geçen yüzyılda "yeniden belirleyen" Aloysius Bertrand, Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud mekteplerinin bilgisinden de geldiği üçüncü kişiler tarafından akıl edilebilmelidir, değil mi? Sizin aklınıza gelen, onun aklına gelmemiş olabilir mi?

Ayrıca şairlere, yazarlara "sınanmış zamanların" kazandırdığı

haklar vardır. Örneğin Lale Müldür, Şavkar Altınel, Ahmet Güntan, Barış Pirhasan ya da Birhan Keskin'in yazdıklarına bunlar şiir midir değil midir, diye bakmam artık. Onlar şiir diyorsa, şiirdir.

Türkiye gibi kimin neyi, ne kadar bildiğinin belli olmadığı ülkelerde bu cümleyi kurmak zor ama gene de söyleyeyim: Bazı yazarların ve şairlerin yaptıklarına bakarken "Bir bildiği vardır," demek gerekir.

İlhan Berk'in dolaşmaya çıkarken kapısına bıraktığı not, Leyla Erbil'in alışveriş listesi, Edip Cansever'in masada bıraktığı peçete, Gülten Akın'ın yemek tarifi, Melih Cevdet Anday'ın herhangi bir konuda yazdığı pusula, Tezer Özlü'nün kartpostal arkasında gönderdiği selam benim için yazı kıymeti taşır.

Ekim-Kasım 2010

Hiç üstüne alınmamak

Düşünce dünyası kısır, okuru kıt, üretim ve yaratım kalitesi düşük, sürekli "dar alanda kısa paslaşan" bizim gibi toplumlarda önemsenmek, sivrilmek, öne çıkmak isteyen insanlar varlıklarını çoğu kez içi boş polemiklerle duyurmaya çalışır, ancak bu yolla adı bilinen biri olmayı ya da bir zamanlar edindikleri adı korumayı başarırlar. Polemik, doğası gereği daha çok üçüncü kişilerin gözlerine oynanan bir oyundur ve ne yazık ki bizde yaratılan polemiklerin çoğu ucuz münazara taktikleri, kirli bir alaycılık, müsamere monologları, düzeysiz dil canbazlıkları içeren sınırlı dağarcığı nedeniyle, izleyenlere yeni düşünceler esinlemekten; onlara bilgi, ölçü, değer, derinlik, boyut, ufuk, tasavvur kazandırmaktan hayli uzaktır. Bu arada sahiplerini de kendi batağına çekip irtifa kaybettirmekte gecikmez. Çünkü bu tür kişilerin çoğu ruh ve akıl dünyalarının ibrelerini başkalarına sataşmaya, insanları itibardan düşürmeye, yapılan işleri küçük görmeye, hasım yaratmaya, sürekli birileriyle kapışıp didişmeye ayarlamışlardır. Onların yaşam enerjisi olumsuzluğun ve olumsuzlukların yağlı karanlığından beslenir. Yaşarken de yazarken de dertleri olgular, meseleler, fikirlerle değil, doğrudan kişilerin kendiyledir; her tartışmayı doğrudan ya da dolaylı olarak rakip ya da düşman belledikleri bu kişilerle şahsi bir cenge dönüştürmeyi marifet sayarlar. İşaretler ve gölgelerle savaşırlar aslında. Her seferinde yeni yaratılan hasımlarda kendileri için tehdit ve tehlike olarak gördükleri işaretlerin, gölgelerin izini sürerler.

Aslında bütün dertleri kendileriyledir.

Yıllardır polemiklerden uzak durmaya çalışır –bana yöneltilen ciddi, yararlı, geliştirici eleştirilerin dışında– şu ya da bu nedenle doğrudan ya da dolaylı olarak, adam yerine konmak ya da şöhretini tazelemek için sataşanları, saldıranları yok sayarım. Bu

tutumum, alınganlıkla alınmış bir tavır kararlılığı değildir; hem gücünü haklılığın serinliğinden alan içimin tenezzülü yoktur buna, hem şu kısa ömürde beyhude gayret sayarım.

Kişiler gelir geçer, adlar silinir, kof sözler, asılsız suçlamalar, çirkin yakıştırmalar unutulur; insanlar ölüp giderler günün birinde, geriye kalan yapılan işlerdir her zaman. Zamanında ardından "Kırtıpil Hamdi" diye gülüştüğünüz adam, "Türkiye'nin Ahmet Hamdi Tanpınar'ı" olur çıkar. Bunun öğrettikleriyle kendi zamanıma döndüğümde, yapılması gerekenin kişileri, kişilikleri sakatlamak değil, olguları tartışmak olduğunu bir kez daha anlarım. Ortada yanlış bildiğim bir şey varsa, bunu o kişilerin kişilikleri ve eyledikleri üzerinden değil, doğrudan olgunun doğası üzerinden anlatmaya, göstermeye çalışırım. Göstermeye çalıştığımsa aslında okur, seyirci, izleyicidir.

Kültürel sosyoloji her zaman önemli bir derdim, üzerine sürekli kafa yorduğum bir alan oldu. *Meskalin 60 draje* ile başlayan *Soğuk Büfe*, *Bir Kutu Daha*, *Kullanılmış Biletler*, *Hayat Atölyesi*, *227 Sayfa* ile süren kitaplarımda yer alan düzyazıların tümünde bu temel kaygım belirgin biçimde görülür. Bu yazılarda yaralamaya, öldürmeye hedeflenmiş insanlar yoktur; anlamak, algılamak, kavramak üzere hedeflenmiş olgular, meseleler, konular vardır. Yazılarımda özneleşen sorunlardır, o sorunların taşıyıcısı olan insanlar değil.

Şimdi gelelim bana bu yazıyı yazdıran asıl meseleye: Bunca yıl onca konuda nice şey yazdıktan sonra gördüm ki sizin ad vermeden, doğrudan kişinin kendisine seslenmeden yazdığınız birçok şeyi kimse üstüne almıyor. Siz ne söylerseniz söyleyin, o kendisinden değil de, komşusundan söz ettiğinizi sanıyor. Hatta kendi gibilerden söz eden bir yazım için sonradan dönüp beni tebrik edenler bile çıkıyor. Üstelik sadece onlar da değil, sizin uyanık olsun diye eline ölçü verdim sandığınız okur da bunlarla neyi ölçeceğini, kimi tartacağını çoğu zaman bilemiyor. Somut olgulardan ve durumlardan yola çıkarak yazdığınız yazılar adeta öznesiz soyut teoremlere dönüşüveriyor.

Âşıklar Bayramı atışmalarından, horoz dövüştürmelerden, lise münazaralarından, modern çeşitlemelerini son yıllarda televizyon ekranlarında sıkça gördüğümüz Karagöz-Hacivat itişmelerinden gelen bir toplumda adıyla, sanıyla "iadeli taahhütlü" olarak yollamadığınız hiçbir şey muhatap bulmuyor.

Yazılarımın niyetinde ve amacında insanlara had bildirmek, küçük düşürmek, işin aslını ya da doğrusunu kafalarına kakmak, kalp kırmak, gönül incitmek asla olmadı. Adı saklanmış örnekler üzerinden okurların algısına, sağduyusuna seslenmeyi amaçladım hep. Bunca yıl sonra bu konuda tavır değiştireceğim kanısında değilim, yalnızca entelektüel çevrelerdeki bu hiç üstüne alınmama durumunu sizlerle paylaşma gereği duydum, en azından gülümseyesiniz diye.

Olasılıkla hiç üzerine alınmayanlar da gülümseyecektir.

22 Ekim, 2 Kasım 2010

Sabah erkeni başlangıçlar

Sabahın erken saatlerine özel bir sevgim olduğunu anlamam nedense zamanımı aldı. Daha doğrusu sabahlara olan bu kişisel ilgimi gene kendi yazdıklarımdan, örneğin bazı öykülerimi ille de sabahın erken saatlerinde başlatmak merakımdan anladım. Sonraki yıllarda ne zaman kendimi alamayıp bir öyküyü gene sabah erkeninde başlatmak istesem, bunu daha önce –en azından *Dört Kişilik Bahçe*'de– yaptığımı hatırlayıp kendimi durdurduğum olmuştur.

Kendine özgü bir huzur ve yenilenme duygusu taşıyan sabahın o saatlerinin insana verdiği bir şeylere başlama arzusu, sanırım hikâye başlangıcı için de en uygun zamanın sabah olduğunu esinlemiş olmalı bana. Bugüne değin yazdığım sabahları hatırlayacak olursam örneğin, *Dört Kişilik Bahçe* radyo oyunu olarak şöyle başlar:

FATMA ALİYE – Ne o Talia? Erken uyanmışsın?

TALİA – Birkaç saat uyudum. Bu kadarı da yeter. Sen de erken kalkmışsın.

FATMA ALİYE – Sabahı çok seviyorum. Herkes uykudaykenki sabahı. Daha kimsenin eli sabaha değmemişken.

Senaryo olaraksa şöyle:

Sabah. Ucun ucun günün ilk ışıkları. Uzakta Istanbul. Uzun yapılar. Sis. Boğuntu. Dağılan sabahla birlikte, yapıların yavaş yavaş açılan yüzü. Günün açılan yüzü. Çözülen sis. Uzak düdük sesleri, kim bilir hangi gemilerden? Istanbul bir anı gibi uzakta. Istanbul bir anı gibi uzak.

Uzun hikâye olarak yazılmış *Dört Kişilik Bahçe*'nin ileri-geri dönüşler, anımsayışlarla açılan giriş bölümü, kahvaltı masasındaki konuşmalar, Fatma Aliye'nin sabahın serinliğinde çağrışımlara, iç hesaplaşmalara kapıldığı pencere önündeki sahnelerle sürer:

Her sabah gün sökerken, kaç kişi uyanık oluyordu ki? Kaç ev, kaç oda mangalın son közlerini yeniden tutuşturan insanların gürültüsüz sıcaklığıyla ısınıyor? Fatma Aliye bu sabah azınlıklarından biri olmanın, bu çeşit bir yalnızlığı paylaşmanın tadını buluyor bu erken sabah uyanmalarında. Her sabah böyle erkenden uyanıyor, oturma odasına geçiyor, pencereyi açıyor, umutsuz gözlerle kirli sabaha, Fikret'ten bu yana 's i s' lerin boğduğu Istanbul'a ve kimsesiz bahçeye uzun uzun bakıyordu. Her sabah umutsuz bir yinelenişti onun için. Uzun, upuzun bir sessizlikti.

Yıllar önce yazdığım, çocukluk yıllarımı hatırlattığı için kalbimde özel bir yeri olan "Uzun Avlu Uzaklığı" adlı bir öyküm vardır. Gençliğimde *Sesimiz* dergisinin Aralık 1980 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Hep bir gün dönüp yeniden yazmayı yahut günün birinde film yapmayı düşündüğüm, hikâye kitaplarımın hiçbirine girmeyen bu öyküye *Murathan '95*'in içinde, Mardin'in haritadaki enlem ve boylamına işaret eden "37 19 Kuzey 40 45 Doğu" başlıklı bölümde yer vermiştim.

"Büyük avludan bir kuş sürüsü çırpıntılarla havalandı. Sanki gökyüzü ürperdi kanatlarından, sabahın serinliğinden..." diye sabahla başlayan bu öykü, sabah saatlerinde geçen, sabaha vurgu yapan sahnelerle ilerler:

"Kör bir alacalık sabahı hazırlıyordu yalnızca. Ve usulca. Uzun kesme taşların yan yana dizilmişliğini ele veren ayrım yerleri seçilemiyordu henüz. Belirsiz bir bütünlük, yontulmamış yekpare bir taş, dağılmamış bir kaya gibiydi avlu. Ve sabah hazırlığını tamamlıyordu."

Sabahın alacasında evini terk edip Beyrut'a kaçan Deyran'ın oğlu Sıraç oysa en çok sabahları sever:

"Sabahın bu sessizliğini seviyordu en çok. Sıraç, en çok sessizliği seviyordu. Sabahları erken kalkması bundandı."

Yıllar sonra geri dönen annesinin yine bir sabah çekip gittiğini ise bir sabah "dükkânı erkenden açmak için kalktığında" öğrenecektir. Belki başlangıçlar için olduğu gibi ayrılıklar için de sabahları en iyisidir.

Cenk Hikâyeleri içindeki "Ökkeş ile Cengâver" öyküsü de, "Doğu Akdeniz'in mavi aydınlığı usul bir rüzgârla dağıtıyordu ışığını, ışığının yalazını. Dağların dorukları öfkeyi, gururu, sevdayı nakşediyordu bir kez daha bir sabahın şafağına...

"Buğu ile ışık, sabah ile güneş, sevda ile öfke, Ökkeş ile Cengâver başlıyordu bir masala..." diye açılır. Cengin töresi gereği kaçanın da kovalayanın da tüm vakti "gündoğumundan günbatımına" kadardır; bu yüzden sabahtan kazanılan zamanın önemi vardır. Anası ergenlik cengine yolladığı Ökkeş'i şöyle tembihler: "Ömür tekrarlanmaz oğul. Ömür tekrarlanmaz. Bunu öğreneceksin avının peşindeyken (...) Yaz günleri uzun olur diye zamanı bollama oğul, yaz günleri gençlik gibidir, çok çabuk geçer."

Doğrudan sabahla başlamasalar da hikâyelerimde, anlatılarımda sabahı, sabah düşüncelerini, sabah başlangıçlarını konu edinen bölümler yazmışlığım çoktur.

Örneğin gene *Cenk Hikâyeleri* içindeki "Şahmeran'ın Bacakları"nın anlatıcı çırağı, çıraklığa verildiği sabahı şöyle anlatır: "Oysa ertesi sabah her şey bana bir oyun gibi geldi. Babamın elini tutup da, sokağa çıktığımızda her şey hüzünlü bir oyunmuş gibi göründü gözüme. Kim bilir belki de bütün hayatımız gerçekten hüzünlü bir oyundu. Sokaklar ıssızdı, bomboştu, daha arkadaşlarımın neşeli çığlıkları ve bağrışmalarıyla sokağı doldurmasına çok vardı. İlk kez sokağı bu denli sessiz görüyordum. İçim sızladı, ağlamaklı oldum. Birden içlerinden birini, herhangi birini görme isteği kapladı içimi, sanki veda etmek gibi bir şey olacaktı bu; bir ayrılık selamı gibi. Yokluğumu uzun bir zaman sonra fark etmelerinden duyduğum korkudan da olabilir bu, başka bir şeyden de. Belki de tanık arıyordum, yalnızca bir tanık. Yani tüm yaşamım boyunca aradığım bir şeyi arıyordum. Oysa hiç kimseyi göremedim sokakta, ayrılığımı kesinleyemedim."

Yıllar sonra yazdığım *Kadından Kentler*'in ilk öyküsü "Kordonboyu'nda Ömer Çavuş Kahvesi" gene sabahla başlar:

"Sabahın bu erken saatinde İzmir birdenbire bambaşka görünmüştü gözüne. Şehrin gün ilerledikçe sakladığı bir yüzünü görmüş

gibiydi. Sabahın bu saatinde şehirde, gün de tazeydi. İçini ışıtan bu sevinç belki bu tazeliktendi; insana başlangıç duygusu veriyordu."

Yalnızca öykülerimde değil, şiirlerimde de "sabah" çoktur. Belki yalnızca bu konuda yazdıklarım üzerine yapılacak bir çalışma, şu an anımsadığım, farkında olmadığım, hatta bilmediğim bir dolu sabah başlangıçları, sabah düşünceleri, sabah sahneleri çıkartaracaktır ortaya.

Bu konudaki merakıma belki de en tipik örnek olarak *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* kitabımda I. bölümün son şiiri olan "Dulda" ile II. bölümün başlangıç şiiri olan "Sabahın Sütü"nü birlikte anmak, şiir örnekleri düzeyinde bunlarla yetinmek gerekir. İki bölümden oluşan kitabın yapısında seçilmiş bir bitiş, seçilmiş bir başlangıç olarak arka arkaya yer alırlar:

Dulda

Sabahın getirdiği gün akı şiirler
göğsümden havalanan
başka bir kuşatmanın habercileri
pamuk saat uyanmaların erkeni yıldan
yıla değişenin, çoğundan seyrelenin
değdiğin elleri, yolları örmenin
indirdiğin yüklerin, vazgeçmelerin,
portreni yenilemenin şiiri.

hem çok, hem bir başına
duldasında durup baktığın
sabah,
yeni dünya

– Başka bir şiire gitmek istiyorum buradan,
diyen birkaç sapağında

demini bekleyen çiy, tanelenen sabah
serin, küçük, sıradan
görünenlerin önünde

poz verir gibi durduğun önemsizlik
öldükten sonrasını yaşadığın
bunca kayıt
boyunca
tabutunu sakladığın hayat
altında tarih altında imza

Sabahın Sütü

Sabahın sütü taze aydınlık
bunu söylemek istiyorum
yalnızca bunu
bırak üstünden bir gece geçsin
yaşananların
dönüp ertesi gün bak
sabahın sütüyle
görünenlere

rüya ne kadarını yıkamış
zaman ne kadarını almış içine

tanelenen serinlikte
kazandığın mesafe
hayatın devrettiği
ertesi güne

"Şairin Romanı"na gene sabahla başlamış olduğumu hayli geç fark ettim. Kitabın duygusuna, ruhuna, yapısına yakıştığını düşündüğüm için de sonradan değiştirme gereği duymadım.

"Şairin Romanı"nın ilk bölümü olan "koku" 2005'te yayımlanan *Elli Parça* içinde yer almıştı:

Eğilip üstü açılan bir miçonun üstünü örtüyor usulca. Başı öne düşmüş, azıcık öne kaykılmış bir diğerini uyandırmadan hafifçe doğrultuyor. Sabahları herkesten önce kalkmayı çok seviyor. Bunu hep sevdi; herkesin uykuda olduğu sabahın erken saatlerinde kalkmayı bir alışkanlık, bir tutum haline getirmeyi ilk ustası öğretmişti ona. "Şairlerin dünyaya hâkim olacakları saatler, herkesin uykuda olduğu saatlerdir," derdi. "Gece yarı-

sından sonradır ve sabahın ilk saatleridir. Herkesin uykuda olduğu saatleri kullanır şairler. Çünkü zaman hırsızıdırlar. Başkalarının zamanlarını çalarlar. Dünyanın saklı zamanlarını, uykulu zamanlarını kullanırlar. Herkesin ortak kullandığı saatlerde zaman zayıflar, güçsüz düşer. Çünkü paylaştırılmış, bölüştürülmüş, diri tutulmuştur; ışığın ve gölgenin oyunlarından mahrum bırakılmıştır; her şey çok aydınlıktır. Nesnelerin ve hayatın görünüşü çiğdir. Nesneler de gizlenir, esinler de... Kelimelerin yalnızca bir anlamı vardır gündelikte. Oysa, dünyanın uykulu olduğu saatlerde dünya da, doğa da, nesneler de kendilerini daha çabuk ele verirler. Zamanın daha som, günün daha zayıf olduğu saatleri kullan dünyayla söyleşmek için. Sözcüklerin ilk günkü anıları en iyi öyle anımsanır, öyle anlaşılırlar.

İlk ustasının öldüğünü öğrendiğinde, bu sözlerin anlamını kavrayacak yaşa gelmişti; Zamanın bilgisiyle tanışmaya başlamıştı bile.

O, kadırganın burnunda bembeyaz köpüklerin seyrine dalmış, ömrüne dağılmış dağınık anıları, ilk ustasının bilgece sözleri ve ince ince esen körfez rüzgârı arasında savrulup dururken, ortalık yavaş yavaş hareketlenmeye başlamış, uyananlar, gemi adamları, küpeşteye, güverteye çıkar olmuşlardı. Herkesin yüzünde uykulu bir aydınlık vardı. Körfezin yumuşak meltemi, hırçın denizleri aşarken, dev dalgalar, yırtıcı rüzgârlarla boğuşmaktan yüzleri kararmış, asık suratlı kavgacı denizcileri yumuşatmış; iklim, onlara kendi ruhunu vermeye başlamıştı bile. Zaten güneybatının, iklimi gibi insanları da her zaman yumuşak, aydınlık ve ılımlıydı. Az sonra, uzun seferler sonrasında karaya çıkan her gemide görülen o telaşlı sevinç yaşanmaya başlayacaktı. Yelkenler sakinleşmiş, herkes yumuşamış, bütün yüzler ışımıştı. Bütün öfkeler, hırslar, kavgalar ve dargınlıklar unutulmuştu ya da öyle görünüyordu. Herkesin gözü, "Kara göründü!" diyebilmek ve ilk sevinç çığlığını atabilmek için ufuktaydı. Bir maymun kadar çevik ve becerikli miçolar sık sık seren direklerine tırmanıyor, ellerini gözlerine siper ederek boydan boya ufku tarıyorlardı.

Yaşamınızdan sabah aydınlığı eksik olmasın. Güzel sabahlar dilerim.

26, 27 Ekim 2010

Kapıyı açan el

Orhan Veli'nin şiirlerinin bir uyarlaması olan ve ilk kez 1981'de sahnelenen *Bir Garip Orhan Veli*'yi bir yana koyacak olursak, sahnelenen ilk oyunum *Taziye*'dir. 1980-81 yıllarında yazılmış olup, 1982'de Ankara'da, o zamanlar yayın hayatına yeni atılan Dost Kitabevi Yayınları'nın ilk kitaplarından biri olarak yayımlanmıştır. O yıldan başlayarak bugüne değin lise, üniversite ve amatör tiyatro toplulukları, çeşitli bölge tiyatrolarınca defalarca sahnelenmiş olan *Taziye*, profesyonel anlamda ilk kez 1984'te Ankara Sanat Tiyatrosu, 1986'da İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları yapımı olarak seyirci karşısına çıkmıştır.

Kitabı okuyanların, oyunu seyredenlerin en çok konuşup tartıştığı konu, dolayısıyla bana da en çok sorulan soru, kasrın kapısını kimin açtığıdır.

Oyunun "İkinci Bölümü"ndeki "Mahkeme Sahnesi"nin açılışını yapan Yaşlı Ermiş Kişi durumu şöyle özetler:

Şerho Ağa'nın yüzünü yere yıkmak için tek kızı Fasla Kadın kaçırılınca, Şerho Ağa o gün bugün yüzünü toprağa vermiştir. Ya kızımın, ya erinin kanı alınmadan yüzüm topraktan kalkmaz buyurmuştur oğullarına. Ve de aşiretimizin erliği, şerefi ve de namusu gayrı toprağa bakar diye buyurmuştur. Ölüm ve kan kaçınılmaz olmuştur.

...vakitlerden bir vakit, Şerho Ağa'nın üç yiğit oğlu, üç yağız ölüm olup da gizli merdivenlere ulaşan gizli kapıya vardıklarında, Şerho Ağa'nın yüzü topraktan kalkmış, gözünü ufka vermiştir. Yüreğinin gümbürtülerini ufka emanet etmiştir. Ve de Bedirhan Ağa öldürülmüştür. Gayrı esmer sureti toprağa çizilmiştir. Ve kasırda rivayet olunur ki Fasla Kadındır elini ihanetine emanet eden, gizli merdivenlerin kapısını zehriyle eriten ve erinin, kocasının, çocuğunun babasının canını, ölümle değiştiren...

Aşiretine ve öpeöz kardeşlerine borcunu ödeyen Fasla Kadındır; aşiretlerin kan alma, can alma nöbetinde sırayı değiştiren...

Ol rivayet böyledir.
Şimdi Fasla Kadın ve ihaneti mahkeme edilecektir.

Kasrın geniş avlusuna kurulan aşiret mahkemesince yargılanan Fasla Kadın'm "Tekmil kelamın söylendiğini" belirttikten sonra, "Lakin kasrın kapısını açan el hâlâ kördüğüm olmuş önünüzde durur," demesiyle, mahkeme hükmünü vermiş olsa da kapıyı açan elin sahibinin kim olduğu hakkındaki esrar varlığını korur.

Bu soruyu sonuna kadar karşılıksız bırakır oyun. Özellikle yazıldığı dönem göz önüne alındığında, oyunun, üzerine kurulduğu temel merakı gidermeden bitmesi, geleneksel dramatik gereklilikleri yerine getirmemesi bakımından cesur sayılabilecek bir "final"dir. Bununla da kalmaz, "annesinin taziyesini tek başına tutmak isteyen" Heja, "yıkanmış, duası edilmiş" cenazesi "huzuruna getirilmiş" annesinin yüzünü görmek için kefeni açmaya davrandığında:

Usul usul kefenin başını kaldırır, omuzlarına kadar açar. Ve ansızın donakalır, yüzü değişir, şaşkın, korkulu bakar; kefenin altından babasının ölüsü çıkmıştır. Geri geri çekilir. Çekilirken sahnenin dört bir yanından, surlardan, kapılardan insanlar doluşmaya başlar sahneye. Ağlayıcı Kadınlar, Tüfekliler, Yaşlılar, Hizmetliler, herkes... Büyük bir koro gibi, büyük bir çığlık gibi, bir cehennem ayini yapmaktadırlar.

(Heja Ağa, belindeki tabancaya sarılır, bağırarak havaya bir el ateş eder. O, ateş ederken ışıklar söner.

(Işıklar yeniden yandığında bomboştur avlu. Kefenin yüzü örtülüdür. Heja Ağa, aynı yerde, aynı biçimde durmaktadır. Bir düş müdür bu, bir sanrı mıdır? Tabancasını beline koyar, gelir, yeniden kefenin başına diz çöker.

Kefenin üstüne kızıl bir ışık düşer.)

Böylelikle kapıyı kimin açtığı kadar, kefenin altından niye babasının çıktığı sorusu da seyircinin zihnine çengellenir.

Kapıyı açanın kim olduğu anlaşılmadan oyunun bitmesinin bir amacı da, "ana baba çocuk"ların birbirine açılan kapılarına ışık ve kuşku düşürmek içindir. Oyunun beşikten kefene simgelenen

düzeninde, yaşam döngüsünün töresel, yöresel yahut mecazi geçiş ayinleri görsel ve seyirlik amacının dışında aynı zamanda bu altmetni güçlendirmek için yer alır.

İran'daki taziye oyunlarına kadar giden bir seyir geleneğini, kabaca yapılmış bir sayımla yazarın, Antik Yunan tragedyaları, Shakespeare göndermeleri, Anadolu köy seyirlik oyunları, Freud, Jung, Lacan, Marx, Althusser vb. okumalarıyla buluşturan koyu kıvam bir oyundur *Taziye*. O dönemin feodal düzenin çözülmesi, ağalık sorunu, kadınlık durumu gibi toplumcu sanat kaygılarının gözde izleklerini, ana-baba-oğul döngüsünün evrensel arketipiyle buluşturmayı amaçlar. Eril düzenin rol modellendirmeleri üzerine sorulara kışkırtır.

Bugüne dek bana sıkça sorulan bu sorunun ışığında biriktirdiğim gözlemlerimle söyleyeyim: Öldürülecek olan kendi oğlu da olsa, kapıyı Kevsa Ana'nın açtığından kuşkulananlar, Fasla'nın dolaylı yolla ölümü seçtiğine inanmak isteyenler, kapıyı açanın oyundaki kişilerden biri olmadığını, dolayısıyla bunun hiçbir zaman bilinemeyeceğini düşünenler, hatta Heja'nın da açabileceğini varsayanlar yürüttükleri tahminin çeşidine, gerekçelendirmelerin biçimine göre, oyun kadar kendileri hakkında da bir şey söylemiş olurlar.

Kendi yazmış olsa da, bir yazarın yazdıkları hakkında her şeyi bilemeyeceğini "bilmeden" göstermiş olduğum belki de ilk kitabımdır *Taziye*.

Kapıyı kimin açtığı konusundaki ısrarlı soruları yanıtlamak zorunda kaldığım birçok durumda: "İnanın kapıyı kimin açtığını ben de bilmiyorum," demişimdir. Bazen biraz ironik biçimde, "Aslında kapıyı ben açtım, açmasam bu oyunu yazamayacaktım," diye yanıtladığım da olmuştur.

Bir yerlerde her zaman açılması gereken bir kapı, ona uzanan bir el vardır ve biz ne kadar bilmek istesek de hayat kendisi hakkındaki tüm meraklarımızı gidermeyebilir. Dahası ve önemlisi, si-

zi kapıyı kimin açtığının merakıyla oyalayan bir yazarın, bu sırada size neler göstermiş, hissettirmiş, yaşatmış, düşündürmüş olduğudur. Asıl açılan kapı budur.

4, 5 Kasım 2010

Açık dilde saklı katman

Öykü, roman gibi kurmaca türünde, akıcı bir dil, sürükleyici bir anlatıma sahip bazı kitapların sağladığı okuma kolaylığı, çoğu kez okurun yazılanların üzerinden hızla geçip gitmesine; söylenenleri çabuk kavrayıp her şeyi anladığını sanmasına; bu yüzden çoğu kez bağlantıları, ilintileri ve ayrıntıları gözden kaçırmasına, dolayısıyla kitabın derinliğine yeterince nüfuz edememesine neden olabilir. Anlatının akışına kapılıp giden böyle ferah bir okumada kitabın kuşattığı malzeme layıkıyla görülemeyebilir. Sonuçta yalnızca olaylar takip edilmiş, kahramanlarla bir biçimde tanışılmış, kimi betimleme, çözümleme, saptamalar beğenilmiş; hoşa giden cümlelerin altı çizilmiştir, o kadar.

Okurun metne gereken dikkati vermesi, durup yeniden düşünmesi, gerektiğinde dönüp geri bakması; olaylar, durumlar, olgular arasında ilintiler kurması için ille de şiirsel bir dil, kapalı bir anlatım, muğlak deyişler, algının işini güçleştiren üslup oyunları, bir okumada kavranamayacak uzun ve çetrefil cümleler gerekmez elbet. Oysa özellikle son yıllarda güç kazanan bir eğilimle, kimi okurların bu tür kısık ışıklı metinlere daha fazla yakınlık duyduğu; şiirselliğe yatkın "muğlak" bir dille "müphem" durumlar yaratan; anlaşılmaz görünmeyi felsefi derinlik sanan; anıştırmalar, göndermelerle yüklü kitapları daha değerli bulduğu görülüyor. Okura, başkalarının anlayamadığı şeyleri anlıyormuş kuruntusu yaşatan bu tür metinler, dünyanın her yerinde gururunun okşanmasına ihtiyaç duyanları tavlar elbette. Bizde de biraz kapalı bir dil ve üslupla yazılmış her metne, kumaşına bakmadan yüksek edebiyat muamelesi yapılıyor epeydir. Kuşkusuz bu tarz kitapların içinde, taşıdığı edebi değer ve yetkinlik nedeniyle okurun harcayacağı emeği ve "yüksek edebiyat" nitelendirmesini hak edenler olduğu gibi, çoğu tamamen özentiyle kotarılmış, alabildiğine sığ ve bula-

nık metinlerin ortalıkta dolaştığı sugötürmez bir gerçek. Bunları birbirinden ayırabilecek düzeyde beğeni, birikim ve kültürel ölçütlere sahip has edebiyat okurunun dışında, taklitlere kolay aldanan, hepsini aynı kefeye koyup aynı rafa kaldıran yanlış ya da yetersiz eğitimli okurların varlığını da unutmamak gerek.

Her dönemde ifade biçimlerindeki özgürlük arayışları, vasat algılar ve sıradan yeteneklerce pek çabuk başıboşluk olarak yorumlanabilir. Postmodern çağın sanata, edebiyata sağladığı zengin anlatım ve deney olanakları, beraberinde bunun istismarını da getirdi elbet. Plastik sanatlardan edebiyata her alanda ve disiplinlerarası ilişkilerde, kendi sahip olmadığı niteliklere sahipmiş izlenimi uyandırmayı amaçlayan sahte işler çoğaldı. Metinde okura anlam üretme payı diye ayrılan "loş alanın" istismarına dayalı gözboyamacı bir tutum ve dil canbazlıklarıyla derin, felsefi, yüksek manalı görünen, çeşitli ülkeler ve dillerde yazılmış bir dolu kitap bugün dünyanın etrafında tur atarken biz de hem yerlisinden, hem yabancısından nasibimizi alıyoruz.

Daha önce benden *Geyikler Lanetler*'i çevirmiş olan bir çevirmene, *Yüksek Topuklar*'ı çevirmesini önerdiğimizde, kitabı ilk okuyuşunda "Ben *Geyikler Lanetler* gibi zorlu bir metni çevirmiş biriyim, bunu çok daha kolay hallederim," diye düşünmüş olduğunu, ama çevirinin içine girince kitabın kendine özgü dil tuzağıyla karşılaştığını anlatmıştı. "Ancak çeviriye başladığımda anladım bu sade görünen kitapta senin ne yaptığını," demişti.

Şimdi dönüp yeniden baktığımda dili, anlatımı nedeniyle "kolay okunur, hemen anlaşılır, çabuk çevrilebilir" olduğu sanısını uyandıran *Yüksek Topuklar*'ın sayıları yüz binleri bulan okuruna karşın, gene de yeterince görülmediğini düşünüyorum. Bu biraz da benöyküsel bir anlatım dili kullanan, kahramanın ağzından konuşan bütün romanların yazgısı galiba. Benöyküsel anlatı kipi, kimi okurlarda kitabın içeriğinin de dümdüz bir hat üzerinde ilerlediği, söylenenlerde keşfedilmesi gereken ikincil bir anlam katmanı olmadığı sanısı uyandırır; genellikle okur metnin tabakalarına

yoğunlaşma gereği duymaz; burada tek sorun kahramana inanıp inanmamak yahut onu benimseyip benimsememekmiş gibi görünür. Benzeri romanlarda olduğu gibi *Yüksek Topuklar*'da da kahramanın duygu, düşünce ve ruh haline göre değişen durumların, olguların metinde oluşturduğu sarmalın da görülüp okunabilmesidir önemli olan. Yazarın *orada* söyledikleridir; yani metnin görünmez alanında; cümleleşmemiş "cümlelerinde". Kahramanının ağzından konuşurken onunla arasına koyduğu mesafede. Nermin'den başka kimsenin söz almadığı, kaba bir benzetmeyle seslendirme düzeni "mono" olan diyeceğim bu metinde, örneğin, yazarın Nermin'i içine yerleştirdiği durumun zarını aralayıp kendinize yeni bir alımlama uzamı yaratabiliyorsanız, bu kitabı okumuşsunuz demektir. Ne yazık ki benöyküsel anlatıların önemli bir sorunudur bu; okur, bazen kahramanın gözüne fazla kilitlenip durum yaratan yazarın gözünü kaçırır. Yazarın metin içinde kimi zaman kahramanın gözüyle özdeşleşmesi de bu yanılsamayı besler. Bir oyun sanatı olan edebiyatta oyunlar bitmez elbet; önemli olan oyunlar arası geçişleri görebilmek, metnin kıvrımlarını aralayıp oradan okuyabilmektir. Ayrıca kahramanın kendi sesi bile sanıldığı ölçüde "mono" değildir *Yüksek Topuklar*'da. Örneğin, kimi hüzünlü durumları mizahi bir dille kendi için örtbas etmeye çalışırken, öte yandan kimi mizahi durumları nasıl bir hüzünle alımladığını görürüz Nermin'in. Onun dalgalanmalar, iniş çıkışlar gösteren, ani dönüşlerle savrulan durumlarda içinin dengesini nasıl korumaya çalıştığını anlamak, ancak "bu sesi" iyi ve doğru dinlemekle mümkündür.

Burada asla kitabın anlatısı üzerine bir çözümleme geliştirmek değil amacım, metnin bu dil özelliğine düğümlenen bir olgu üzerinden vurgulama gereği duyduğum ve kendimce önemli bulduğum bir konuya dikkat çekmek istiyorum yalnızca. Çünkü *Yüksek Topuklar*'ın okur için de, çevirmen için de bu anlamda yarattığı en önemli sorunun, metnin, "kadınların kadın düşmanlığını bir kadının ağzından anlatmak" gibi bir seçimden başlayan ironisi olduğunu düşünüyorum. Gündelik sohbetlerde bile doğası gereği alımlanması güç olan ironinin, yazı üzerinden metin yoluyla akta-

rılması işi iyice zorlaştırır. Söyleneni mutlak biçimde birebir doğru ya da birebir yanlış kabul eden düzayak zihinler için, bütün söz sanatlarında başlı başına sorun yaratan bir öge olan ironinin kaygan doğasındaki, bir yandan sahiplenir görünüp öte yandan uzağında tutma hali, bizim siyah-beyaz karşıtlığıyla çatılmış düşünme ve duygulanma alışkanlıklarımızı zorlayan bir şeydir. Nermin'in dilindeki mesafenin, ironinin, mizahın, hüznün, ara duyguların kıvrımları, bükümleri bunların kendi içinde yer değiştirmesi, çevirmen tarafından yeterince kavranıp yansıtılamazsa, başka bir dilde Nermin bütün roman boyunca aynı perdeden tekdüze konuşan biri olup çıkar ve çevrilen yalnızca onun semantik anlamda görünen cümleleri olur. (Kaldı ki Türkçede bile kimi okurların cümleleri semantik anlamlarıyla dümdüz okumuş olduklarını görmüşlüğüm vardır.) *Yüksek Topuklar*'ın metnin gereği olarak çevirmeninden bir diğer beklentisi, onun tıpkı rolüne hazırlanan bir oyuncu gibi Nermin karakterini, ruh halini giyinmesidir; yani benim yazarken yapmaya çalıştığım şeyi çevirmen de becerebilmelidir. Diyelim, nasıl Yerma'yı, Nora'yı canlandıracak bir oyuncunun, oynayacağı karakteri çalışıp onu tenine giyinmesi gerekiyorsa, çevirmen de bunu becerebildiği zaman, hem Nermin'in ruh halindeki değişim ve dalgalanmaları, hem de buna bağlı gelişen metnin sesini, ironisini yansıtabilecektir. Burada sözünü ettiğim elbette kahramanı sevip onunla özdeşleşmesi değildir. Gene oyunculuktan örnekleyecek olursak, oyuncular canlandırdıkları karakterleri sevmek, benimsemek, duygu ve düşüncelerini birebir paylaşmak zorunda değillerdir, ama onları doğru anlayıp doğru canlandırmak zorundadırlar.

Aynı bağlamda değinmek istediğim bir diğer konu, romanı sinemaya uyarlamak isteyenlerin düşünceleriyle ilgili:

Yüksek Topuklar'ı filme almak isteyen sinemacılar ve ondan güzel film olacağını söyleyen okurlar oldu elbet. Ben her seferinde buradaki en önemli engelin "dil" olduğunu belirttim. Hemen her metin için yapılabileceği gibi, *Yüksek Topuklar*'da da kaba olay akışı, plot sahneler beyazperdeye aktarılabilir elbet, ama kitap asıl

gücünü çoğu kez iç seslendirmeye dayanan, benöyküsel bir anlatıya kurgulanmış Nermin'in kişisel dilinden alır. Kitapta durum komiğinden çok, dille sağlanmış bir mizah vardır. Sayfada okurken güldüğünüze, perdede gülmeyebilir; okurken sizi kederlendirden şeyin, görüntüde karşılığını bulamayabilirsiniz. Nermin sayfada size rahatlıkla söylediğini, iş diyaloğa döküldüğünde karşısındakilere söyleyemeyebilir.* Romanı okuyanlar hatırlayacaklardır, Nermin gündelik yaşamda aklından geçenleri, düşündüklerini çoğu kez karşısındakilere açıkça söylemekte zorlanan, bunları zihninden geçirmekle yetinen biri olduğu için, 527 sayfa boyunca "sığındığı romanın" içinden konuşur bizimle. Kitabın, kahramanının ketum doğasına uygun benöyküsel bir dille yazılmasının bir nedeni de budur.

Cenk Hikâyeleri, *Geyikler Lanetler*, *Çador* gibi metinlerimde kullandığım şiirsel dili ve büyülü atmosferi sevenlerin bir bölümünün, *Yüksek Topuklar*, *Kadından Kentler*, *Eldivenler, hikâyeler*'deki sıradan görünen gündelik dilin kurulmasını kolay sandığını, orada harcanan emek, çaba ve dikkati yeterince görmediğini, bu kitaplara haksızlık ettiğini düşünürüm. Oysa sadelik sanıldığı kadar kolay bir şey değildir. Damıtılan, edinilen, zamanla kazanılan bir şeydir, onu basitlikten ayıran yanı da budur.

Her saklı dil katman barındırmadığı gibi, her açık dil sandığınız kadar düz olmayabilir.

Eylül-7 Kasım 2010

* Tama Janowitz'in hayli ironik bir dille yazdığı *New York Köleleri* adlı kitabındaki öyküleri –üstelik yazarının kendisinin uyarlamasıyla– beyazperdeye aktaran James Ivory'nin başarısızlığa uğrayan filmi, okurla "monolog" olarak paylaşılanın, seyirciler için "diyalog"a döküldüğünde, nasıl bir güç ve etki kaybına uğradığı konusuna tipik bir örnektir.

İki cümle

Aşağıda, yazmakta olduğum "Şairin Romanı" kitabından iki cümle yer almaktadır:

Birinci cümle şöyle:

"Yığdığı malları uygun koşullar ve aralıklarla elden çıkaran savaş zengini tacirler kadar kalp olmuş bir kalp ve soğuk bir kan taşıyordu."

İkinci cümle:

"Çocukluğunda kurumuş olan ter bezleri, zehrin ve hummanın uykusunda çözülmüştü; yıllardan beri ilk kez terliyordu. Bedeninde yıllardır susan terden su kesmişti yatağı."

Açılımı "Türk Edebiyatı Çevirmenleri Cunda Atölyesi" olan TEÇCA'nın konuğu olarak 2006'da katıldığım sempozyumda yazdıklarımın, dilimdeki şiir payının yabancı dillere çevrilirken yaşanan zorluklarından konuşulurken, İngilizce çevirmenlere yukarıya aldığım şu iki cümleyi örnek olarak okumuştum.

Diyeceğim: Bu kadar Türkçe yazılan, o kadar kolay İngilizce olmuyor.

2008

Yazılı olmayan cümleler

İsveç'te önemli bir yayınevi, üç ayrı çevirmene benim *Kaf Dağının Önü* kitabımdan üç parça çevirtir, ama memnun kalmazlar. İsveççeden Türkçeye yaptığı çevirilerle tanınan Ali Arda'dan bunları karşılaştırıp değerlendirmesini rica ettim; söylediğine göre çeviriler doğruydu, İsveççeye düzgün bir dille aktarılmıştı, metinlerde herhangi bir anlama hatası yoktu ama son söylediği bir şey vardı ki benim diğer dillere çevrilirken yaşadığım tıkanıklığı son derece güzel özetliyordu: "Yazılı olan bütün cümlelerin çevrilmiş, ama yazılı olmayan cümlelerini çevirememişler, dolayısıyla seni Türkçede Murathan Mungan yapan şey anlaşılmıyor."

Dil üzerinde bir kuyum işçisi gibi çalışırsanız; yazıda ifade gücüne, anlatım yetkinliğine; seçilen sözlerdeki anlam, nüans, ton farklarına bu denli değer verir, dili başlı başına bir lezzet olarak görürseniz; bir tek sözcük için bile onca kıvranırsanız; anlamdaş ya da yakın anlamlı sözcüklerden hangisi kullanacağınızı kendiniz için adeta bir münazara konusu haline getirirseniz; cümleleri gerektiğinde ikincil, üçüncül anlamlarla yükler, farklı gönderme katmanları kurmaya kalkarsanız; dilin bilgilendirme ya da ifade etme gücüyle yetinmez onunla bir de atmosfer yaratmak, dünya kurmak isterseniz; uzun ve zincirleme cümle kurmanın sorunlu olduğu Türkçe gibi bir dilde özne, anlam yahut odak kaydırmadan zincirleme cümleler kurmak konusunda bu kadar gönüllü olursanız; sözdiziminde, cümle adımlamasında müziği ve matematiği bu denli önemserseniz; kullandığınız dilin yarattığınız karakterlerin ruh halleriyle yahut içinde bulunulan durumla ilişkili olmasına bunca özen gösterirseniz olacağı budur. Cümlelerin dolayımladığı diğer anlamlar başka dilde görülmez olur.

Beni şu ya da bu nedenle sevmeyenlerin, beğenmeyenlerin yahut yazdıklarımdan "sahiden" hoşlanmayanların bile hakkını tes-

lim ettikleri iki konudan biri "dil"imdir. (İlki herkesçe malum çalışkanlığım.) Açık söylemek gerekirse insan başkalarının övgüleri üzerinden kendisini daha rahat övebiliyor, kimse kusura bakmasın bu kez ben de kaçınmayacağım bundan.

Bir metni edebiyat haline getiren, ona derinliğini veren büyüsünü kazandıran olguları yazılı cümleler kadar, onların görünür kıldığı yazılı olmayanlar da besler. Metnin uzayını, okurun keşif alanını oluşturan bu sarmal katmandır. İyi bir çevirmen sadece metnin görünen yüzeyini değil, bu sarmalı bütün yüzeyleriyle çevirebilendir.

Benim yazarken yandığım ateş çevirmeni de tutuşturmuyorsa, olmuyor.

Ekim 2010

İle, ikilemeler

Geleneksel halk masallarının büyük bölümünün ikilemeli adlar taşıdığını ve halk arasında kuşaklar boyu böyle anıldıklarını biliriz. "Tahir ile Zühre", "Arzu ile Kamber" gibi çok bilinen örnekleri bir yana, "Asuman ile Zeycan", "Derdiyok ile Zülfüsiyah", "Melikşah ile Güllühan", "Sürmeli Bey ile Dilber Senem", "Tufarganlı Abbas ile Gülgez Peri" gibi "ile"li adlar taşıyan bu zengin kaynak "Hurşit ile Mahmihri"den "Hazreti Süleyman ile Zaloğlu Rüstem"e varasıya ikili karşılaşmaları aşktan ayrılığa, dostluktan düşmanlığa çeşitlendirip zenginleştirir.

Halk kahramanlarının menkıbeleşmiş hikâyeleri, pehlivan tefrikaları, omuzunda asılı sazıyla diyar diyar dolaşan âşıkların maceraları, Şah İsmail, Lâtif Şah, Seyfülmülük hikâyeleri hep bu gelenek içinde dillendirilir. Bu adlar sadece aşkı "ile"lemezler, Hz. Ali'nin, Battal Gazi'nin ya da benzerlerinin cenklerinin anlatıldığı masallarda olduğu gibi düşmanlığı da "ile"lerler.

Aşktaki düşmanlıkla, düşmanlıktaki aşkın iç içeliği etrafında örülmüş "Ökkeş ile Cengâver", "Binali ile Temir", "Kasım ile Nâsır", "Ensar ile Civan", "Yılan ve Geyiğe Dair" adlı öykülerden oluşan *Cenk Hikâyeleri*'yle; içinde "Âzer ile Yadigâr", "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı", "Ulak ile Sadrazam"ın yer aldığı *Lal Masallar*'da "ile" bağlacını taşıyan adlar kullanmış olmam, yararlandığım, gönderme yaptığım, yeniden seslendirdiğim geleneksel kaynaklarla hem bir kültürel süreklilik gözetmek, hem duyduğum gönül sadakati gereğidir.

Yedi Kapılı Kırk Oda'da yer alan "Dumrul ile Azrail", "Hamlet ile Hitler", "Robinson ile Crusoe" benzer bir mantığın ironik çoğaltmaları olup kendi metinlerim ve kitaplarım arasındaki göndermeleri güçlendirir.

"Şafak ile Şahmeran", "Abdal ile Feodal", "Punk Lady ile Ümmisübyan", "Kerbela ile Maveraünnehir", "Altun ile İpek", "Elma ile Yılan" (*Kum Saati*); "Ahmet ile Murathan" (*Sahtiyan*); "Alabalık ile Siyambalığı" (*Yaz Geçer*) başlıklı şiirlerim, hikâyenin yanı sıra şiirde de benzer bir yaklaşımı sürdürmüş olduğumu belgeler.

"Ve" sözcüğünü gündelik yaşamdaki yaygın kullanımında olduğu gibi, iki sözcük ya da iki cümle arasına girerek aralarındaki bağlantı ya da eklenme ilişkisini gösteren bir bağlaç olarak değil de, kimi zaman yan yanalıklarından, kimi zaman karşıtlıklarından mecazi bir bağlam oluşturmak için "ile'leme", "ikileme" niyetine kullandığım şiir, öyküleri de bu öbeklemede anmak isterim:

"Şehrâyin ve Azrail", "Dağlar ve Kapital" (*Sahtiyan*); "Yaz ve Poster" (*Oda, Poster ve Şeylerin Kederi*); "Çöl ve Duvar", "Tılsım ve Kum" (*Omayra*); "Ray ve Ekvator" (*Metal*); "Buzdağı ve Asit" (*Başkalarının Gecesi*); "alevî ve ali", "mem û mem", "hile ve ibret, su ve ocak", "tütün ve tuz", "hafıza ve hile" (*Erkekler için Divan*); "Aşk ve İmza" (*Timsah Sokak Şiirleri*); "Gemi ve soba", "Suç ve gül" (*Eteğimdeki Taşlar*); "Dağ ve Dağ", "Dem ve Zaman", "Rıh ve Gazel" (*Dağ*); "Haz ve Yazı" (*Gelecek*).

Sahtiyan'da yer alan eski bir şiirimin adı "Kendim ve Ben Ne Gizlerim"dir. "Ahmet ile Murathan"dan "Muradhan ile Selvihan"a iki kez "ile"lediğim adımın gölgesinde o günden bugüne öğrendiğim şudur ki: Kendimizdeki yazıyla, yazıdaki kendimiz arasında ile'leri çoğaltıyoruz yaza yaza...

Ne de olsa "ile", öteki'nin kabulü demektir.

Kendini kabul etmeyenin öteki ile olan "ile" ilişkisi ise, benim geleneksel malzemeye döşemeye çalıştığım kişisel izleğim, bir "asri zamanlar" sorunsalıdır.

28 Ekim-6 Kasım 2010

Kitap adları

"Kitaba adını veren öykü", "Kitaba adını veren şiir" gibi cümlelere eleştiri ve kitap tanıtımı yazılarında sık rastlandığını bilirsiniz. Kendi yazarlık yaşamımda bir öykünün ya da şiirin kitaba adını vermesinden olabildiğince kaçınmışımdır. Bunu kitaptaki diğer şiirlerin, öykülerin varlığına yapılan bir haksızlık olarak gördüğümden midir, ya da koca kitabı yalnızca bir tek verimin gücüne indirgemek gibi alımladığımdan mıdır nedir bilmem ama, içlerinden birini fazla öne çıkarıp diğerlerini gölgeleyen bu seçimden pek hoşlanmadığımı rahatlıkla söyleyebilirim. Bunun yerine içindeki öykülerin, şiirlerin tümünü kucaklayıcı bir ad koymayı tercih ederim. *Osmanlıya dair Hikâyat*, *Kum Saati*, *Oyunlar İntiharlar Şarkılar*, *Mürekkep Balığı*, *Eteğimdeki Taşlar*, *Dağ*, *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* gibi.

Yirmi şiir kitabım arasında "kitaba adını veren" olarak saysanız *Sahtiyan*, *Omayra*, *Metal*, *Başkalarının Gecesi* çıkar en fazla; bana kalırsa bunlar da kitabın üzerinde bir şiir adı olmaktan çok tümünü toparlayan bir olgu, bir metafor gibi dururlar. Örneğin *Metal*, içinde aynı adlı bir şiir barındırmasından çok, bir müzik türü olmaktan başlayarak post-endüstriyel dönemin ruhuna dair bir işaret değeri taşıdığı için öyledir. Gene aynı biçimde, başka bir iklimin gecesi bütün şiirlerin üstünü örttüğü yahut başka bir deyişle hepsi "başkalarının gecesi" altında yazıldığı için kitabın adı öyledir.

Yaz Sinemaları kitaptaki birinci bölümün adı olmakla birlikte yaza ve sinemaya odaklanmış içeriğiyle bütün kitabın üstünü örter.

Son Istanbul'dan *Kadından Kentler*'e hiçbir öykü kitabım, içindeki öykülerden birinin adını taşımaz. Hepsi de kendi temasını, yapısını çağrıştıracak biçimde adlandırılmışlardır. *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masallar* gibi.

"Dokunmak, değmek, dokunabilmek, değebilmek dolayısıyla tanımak, tanıyabilmek" teması etrafında toplanmış öykülerden oluşan *Eldivenler, hikâyeler* adlı kitabımın ilk öyküsünün adı "Eldivenler"dir ve diğer öyküler bundan çoğaltılmış izlenimi uyandırır; en azından aralarındaki gizli akrabalığa dikkat çekilmek istenir. Bir nesne olarak tenle temas engeli taşıyan "eldiven"in kitabın adındaki varlığı, diğer öykülerdeki saklı eldivenlerin varlığına; dokunma, tanıma engellerine; dolayısıyla kitabın temasına, içeriğine işaret düşürür.

23 Ekim 2010

Bazı şiir adları

Genellikle insan gençken daha şairane gözlerle bakar dünyaya; dolayısıyla şairler de... Manzaralar daha canlı renkler taşır; sıfatlar daha yoğun, benzetmeler daha süslü, şiirdeki eda daha vurucu, duygular daha keskin, çıkışlar daha sivri, gül daha kırmızı, ay daha beyazdır. Hayat ya çok iyi ya çok kötüdür. Can daha çok yanar, ses daha gür çıkar, başlıklar daha çarpıcıdır. Ölçüsü, kişinin meşrebine göre değişse de insan gençken az buçuk fiyaka yapmayı, caka satmayı sever. Rüştünü ispat etmek için hikmet kıymetinde okkalı laflar etme ihtiyacı hisseder. Bu nedenle parlak zekâ kıvılcımları, dil buluşları, duyguların, hissedişlerin yahut inancın gücü pek çabuk gösterişe dökülme tehlikesi barındırır; yolunu, yazısını arayan çoğu genç imza da bu tuzağa düşer. Bunda dönem ruhunun, zevkinin, günün beklentilerinin de payı vardır elbet.

Osmanlıya dair Hikâyat'ta işim daha kolaydı. Kitabın adına ve yapısına uygun biçimde 1'den 30'a numaralanmış her şiir kendini "kıssa" diye adlandırıyordu. *Sahtiyan* ve *Kum Saati*'ndeki şiirlerin başlıklarında daha çok "doğudan gelen kelimeler" iş görüyordu: "Sevda Karası", "Zikir", "Azatname"; Osmanlı dil ve kültür mirasının işaretlerini taşıyanlar: "Vesayet Alınlığı", "Varaka", "Bir Oğul Kitabesi"; halk edebiyatının geleneksel çağrışımlarını içerenler: "Çağdaşımız Pir Sultan", "İstersen Koşma", "Bu Sevda Dünyaya Hükümdar Olmaz", "Uyanmış Prenses Rüyaları", "Tarih Kirmeni" gibi. Bu damar sonraki kitaplarımın bazılarında zaman zaman sürdürmüştür kendini. Ayrıca sonraki şiirlerimde sayıları giderek artacak olan sade başlıklar, duru deyişler *Sahtiyan*'da görülmeye başlar: "Öte", "Birini Anlatmak", "Kahve Falı". Gene aynı dönemin *Eski 45'likler*'de yer alan "Gelme", "Mektup", "Haber", "gördüm", "Başıboş", "Ölüdoğa", "Gravür" gibi şiirleri, baş-

lıklarda gösterişten kaçınmanın gereğini erken fark etmiş olduğumun işaretleri olarak nitelendirilebilir.

Mırıldandıklarım'daki şiir adlarının tümü kitabın adına, içeriğine, tonuna ve sesine uygun bir sükûneti yansıtır. Sonraki kitaplarımda da şiirlerime ad koyarken işin süsüne, gösterişine kaçmadan aynı yalın tutumu sürdürdüğüm izlenebilir.

İç bağlantıları ve akrabalıkları nedeniyle kendi aralarında bir öbek oluşturabilecek "*Omayra*, *Erkekler için Divan*, *Dağ*" ile "*Metal*, *İkinci Hayvan*, *Gelecek*"teki şiirlerin başlıkları, ait oldukları atmosferi yansıtan ortak özellikler taşır. *Omayra*'nın "Eşkâl Üzerine Bir Şiir", "Yadigâr", "Medar", "Okuntu", "Yılan Yastığı", *Erkekler için Divan*'ın "pâzubent", "kemha", "kayıp derviş bulunmuş şair", "kale adı", "perdah"; *Dağ*'ın "Sebebin", "Duvardaki El", "Cahiliye", "Temellük", "Bedr" gibi şiirleri birbirleriyle kolay örtüşür. Aynı biçimde *Metal*'in "Sprey Boya", "Magma", "Frekans", "Grizu", "Ametist"; *İkinci Hayvan*'ın "Aydınger", "Sentetik Elyaf", "Pvc", "Gayzer", "Siber Çağın Müşterisi"; *Gelecek*'in "Yanıcı madde", "Metreburç", "Sabit problem", "Görünmenin elementleri", "İkmal istasyonu" aynı takımyıldızının şiirleri olduklarını belli ederler.

Bazen, kitabın içine dağıtılmış bazı şiirler arasında, diğerlerine göre en azından izleksel olarak daha yakın bir ilişki ve bağlantı olduğunu düşündüklerimi, birbirlerini çağrıştıracak ve aralarındaki bağlantıya dikkat çekecek biçimde adlandırırım. Örneğin, *Timsah Sokak Şiirleri*'ndeki "Aynı Büyümüyor Herkes", "Aynı Yaşamıyor Herkes", "Aynı Ölmüyor Herkes" ile "Ben Anımsayışın Eli Olsaydım", "Ben Bekleyişin Eli Olsaydım", "Ben Yorgunluğun Eli Olsaydım" gibi adlarında takip taşıyan şiirler, kitabın içinde kurgusal bir süreklilik gösteren saklı bir hikâyeye işaret ederler.

Aynı mantık, *Erkekler için Divan*'ın içine dağılmış, Osmanlı ferman geleneğini şiire uyarlayan "kırmızı ferman", "azalmış ferman", "ham ferman", "sarı ferman", "feri sönmemiş ferman", "kısa ferman", "siyah ferman", "ırmağa kapılmış ferman", "ateşte unutulmuş ferman" şiirlerinde uygulanan kurgusal takipte de görülür. Kitabın ikinci yarısından itibaren yerleştirme düzenindeki ferman-

lar arası mesafe giderek kısalır ve son iki fermanın art arda gelmesiyle tamamlanır. Bir şiir sonra kitap bitecektir zaten.

Gene *Erkekler için Divan*'dan benzer tutumla ilişkilendirilmiş bir başka örneği anmak isterim: "kısık çeşmeler" şiirinin son dizesi "tütün ve tuz"dur ve bu dize bir sonraki şiire başlık olur. Bu kez "tütün ve tuz" şiiri son dizesi "iyileşebilecek yaralar için"i başlık olarak kendinden sonra gelen şiire devreder. Böylelikle kitabın sonuna ilerleyen bu üç şiir, birbirlerine son dizeleri ve adlarıyla bağlanarak aralarındaki sürekliliğe dikkat çekmiş olurlar.

Şiir başlıklarımın etrafında şöyle bir gezindikten sonra, bana bu yazıyı yazma düşüncesini esinleyen asıl nedene gelmek isterim: Bugüne değin toplam yirmi şiir kitabım yayımlandı. (Özenle bir araya getirdiğim "Seçmeler" niteliğindeki *Doğduğum Yüzyıla Veda*'yı ayrıca ve önemle anmak isterim.) Kimi kitapların içindeki az sayıdaki tekrarları toplamdan düşecek olursak, bugüne dek yazdığım uzunlu kısalı 963 şiirden söz ediyoruz demektir burada*. Her seferinde tekrara düşmeden, ucuzuna kaçmadan şiirinize güzel ve doğru ad bulmak kolay değildir. Yazdığınız şiirlerin sayısı çoğaldıkça bu sorun da artar. En azından aynı adı taşıyan iki şiiriniz olsun istemezsiniz; ne de olsa adlar ve sayılar kafa karıştırır. Her bir şiire, izleği, yapısı, içeriği ve ruhuna uygun biçimde taşıyacak ad koymak yaratıcı bir hayal gücü kadar, kimi artırma, çoğaltına teknikleri bulmayı da gerektirir. Kimileri en kolayından şiirlerini numaralamakta bulur yolu. Bu sıkıntıyı yaşayanlardan biri olarak son yıllarda kullandığım bir ad çoğaltma tekniğinden söz etmek is-

* Meraklıları ve istatistik sevenler için, her kitaptaki toplam şiir sayısını da burada not düşmüş olalım: *Osmanlıya dair Hikâyat* (30); *Kum Saati* (12); *Sahtiyan* (38); *Yaz Sinemaları* (25); *Eski 45'likler* (tekrar şiirler düştükten sonra 30); *Mırıldandıklarım* (16); *Yaz Geçer* (10); *Omayra* (49); *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* (tekrar şiir düştükten sonra 36); *Metal* (61); *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* (tekrar şiir düştükten sonra 15) *Mürekkep Balığı* (tekrar şiirler düştükten sonra 57); *Başkalarının Gecesi* (51); *Erkekler için Divan* (70); *Timsah Sokak Şiirleri* (34); *Eteğimdeki Taşlar* (159); *Dağ* (72); *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* (51); *İkinci Hayvan* (68); *Gelecek* (79).

tiyorum burada: İlk kez *Başkalarının Gecesi*'ndeki "Sözler, Yaprak" şiirinde çok da farkında olmadan kullanmışım. Ama bilinçli bir tercih olarak *Eteğimdeki Taşlar*'dan itibaren şiirlerime ad bulmakta işimi hayli kolaylaştırmış olduğunu görüyorum. "Teknik" sözü fazla kaçıyor olabilir; teknikten kastım aslında basit bir akıl etmedir, ama bütün akıl etmeler gibi bu da yükünüzü hafifletir.

Yalın hallerinde kullandığım sözcükleri bir tür sayım yapar gibi ikiliyorum bazı şiirlerimin başlıklarında: *Eteğimdeki Taşlar*'da "Göz, mil", "Deniz, kara", "Kök, ayar", "Peri, kanat", "Nisan, tül", "Nehir, yatak", "Kitap, mevsim", "Matara, maya", "Çığ, çığlık", "Güneş, farkındalık", "Yolcu, durgunluk", "Ezber, kıymet", "Süpürge, cadı", "Yıldız, hikâye" şiirlerinin başlıklarında görüldüğü gibi birbiriyle ilgili ya da ilgisiz görünen herhangi iki nesne, kavram, olgu arasında "ve" yahut "ile" bağlacı kullanmadan, onları takılarla ulamaya çalışmadan birbirleriyle ilişkilendiriyorum. Elbette rasgele değil, şiirin içeriği ve izleğiyle doğrudan ilişkili olarak seçilmiş oluyor bu sözcükler. Onların yan yanalıklarından ortaya çıkacak çağrışıma emanet ediyorum şiiri...

Aynı çoğaltmayı *Dağ*'da "Elmas, tıraş"; *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*'de "Perde, rüzgâr", "Bir söz, akşam", "Güzel, boş"; *İkinci Hayvan*'da "Katı, Buhar"; *Gelecek*'te "Eşik, keder", "Yara, sis", "Tuz, öfke" şiirlerinde kullandım.

İlk kez *Metal*'de bir şiirin adında, aralarına virgül koymadan üç şey sayarım: "Jeton Zıpkın Leopar". Aralarına konacak olan virgüllerin sağlayacağı süreklilik duygusu, bu şiirin istemeyeceği bir şeydir; oysa virgülsüz hali, arka arkaya sayılmalarına karşın, her birini kendi bölgesinde tutarak aralarındaki açıklığa, kopukluğa dikkat çekmiş olur.

Virgülle bölünmüş iki sözcüğün yan yana gelişinden oluşan başlıkların kiminde, yukarıda saydığım örneklerdeki bağlamlandırmadan farklı olarak, aynı zamanda "ikili anlam" elde etmek amacı da güdüldüğü olur: *Eteğimdeki Taşlar*'daki "Yetersizlik, belki"; *Dağ*'daki "Et, Somut Rüya", "Çağır, an"; *İkinci Hayvan*'daki "İs, Siyah Takip"; *Gelecek*'teki "Seher, yıldızı", "Aylar, maden-

ler" bu tutuma örnektir. *Omayra*'daki "Ay Zeytin Gece"nin adı da benzer bir mantıkla çatılmıştır. Hem her biri tek tek sayılmış olur, hem de "Ah zeytin gece" der gibi, zeytin geceye "ay!" diye seslenilir. Çünkü dilimizde bazı ay'lar, ay!dır.

6 Kasım 2010

Bazı şiir tekrarları

Bugüne değin yayımlanan yirmi şiir kitabımın içinde, sayıları çok az olmakla birlikte bazı şiirlerin aynı anda iki kitapta birden yer aldıkları görülür. Olağan koşullarda tercih etmeyeceğim bu durumun nedenini, söz konusu kitapların bağlamlarının bir gereği olarak açıklayabilirim.

Bu durumla ilk kez *Eski 45'likler* kitabımda karşılaşırız. Bu kitap adına uygun biçimde kısa tutulmuş ve gene adının uyandırdığı müzik dünyası çağrışımına uygun biçimde "Liste Parçaları", "Listelere Girmeyen Parçalar" ve "Yabancı Listelerden" başlıklarıyla bölümlendirilmiştir.

Kitabın ilk baskılarında yer alan en arkadaki açıklama sayfasında: "YABANCI LİSTELERDEN başlığı altındaki şiirlerin ilk üçü daha önce yayımlanan *Sahtiyan* kitabımda yer alan 'TENİMİZİN TAŞBASKISI'ndan alınmıştır. Sonraki dört şiir daha sonra yayımlanacak olan bir başka kitabımda yer alacak," diye duyurulmuştur.

Yukarıda sözü edilen ilk üç şiir "Azizler Rübaisi", "Atların Yağması", "Onlar Ceset Kuşları"dır. "Sonraki dört şiir" diye sözü edilen "Devrimin Başharfi", "gece yarısı ayzenştayn okuması", "Peynir Tenekesi", "İçkili Hisarda" ise belli ki o zaman henüz adı konmamış olup, daha sonra ilk baskısını Kasım 1997'de yapacak olan *Mürekkep Balığı*'nda yer almıştır. Yalnız son şiirin bu kitapta adı "geleneksel sevda köleliği içkili hisar'da" olarak biraz uzatılmıştır.

Ruhu, teması, atmosferi ve sesiyle *Mırıldandıklarım*'ı oluşturan diğer şiirlerle uyum içinde olan "Imagine", bu nedenle ilk baskısı 1990'da yapılan *Mırıldandıklarım*'ın içinde yer alır. İlk baskısı Ekim 1997'de yapılan *Oyunlar İntiharlar Şarkılar* kitabının üçüncü bölümü, her birinin adını bir şarkıdan aldığı dördü uzun beş şiirden oluşur ve bunlardan biri de "Imagine"dir. Her iki kitabın toplamı içindeki varlığıyla, hem aynı hem farklı işlevleri yerine geti-

rir; ya da en azından ben öyle olması gerektiğini düşünürüm. Aynı tablonun farklı bağlamdaki sergilerde, farklı duvarlara asılmasının uyandıracağı farklı duygular fikrine yaslanmak isterim.

Ekim 1993'te ilk baskısını yapan *Omayra*'nın en arka sayfasında *Eski 45'likler*'dekinin benzeri bir açıklama yer alır:

"'Soğuk Damga', daha önce *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi* adlı kitabımda yayımlanmıştı. 'İki Bıçak' ise daha sonra yayımlanacak olan *Söz Vermiş Şarkılar* adlı kitabımda yer alacak."

Gündelik yaşamımızdaki şeylerden dile, deyişlere istiare, ima, eğretileme, alegori, metafor olarak geçen "nen"lere, nesnelere, içeriği ve uyandırdığı çağrışımlarla gönderme niteliği taşıyan "Su Taşı", "Bakır Çalığı", "Körünü Öldürmek", "Elmas Doruk", "Pamuk İpliği", "Azrail Geçti", "Şeytan Bacağı", "Metal Yorgunluğu" adlı şiirlerden oluşan "Şeylerin Kederi" bölümünde "Soğuk Damga" da bir belge, tescil, "kimlik'lendirme" terimi olarak bu şiirler arasında yerini alır:

> beni başkalarından ayıran ayaz,
> bir kurutma kâğıdında suretime vurulmuş
> içime işleyen o soğuk damga
> bir gün
> bir dağ köyünde
> bir esmer yıldız gibi karışır boşluğa

Aynı zamanda ait olduğu coğrafya, taşıdığı ruh; sesine rengini veren kelimelerin iklimiyle de *Omayra*'nın ilk bölümündeki "Çöl İşaretçileri", "Sudra Gömlekleri", "Unutmadık", "Hazar Kaplanı" şiirlerinin kervanına katılır.

Omayra'da yer alan "İki Bıçak" gibi, *Mürekkep Balığı*'nda yer alan "Bu Ne Biçim Hayat" da *Söz Vermiş Şarkılar*'da "şarkı da olabileceğinin" bilgisiyle yeniden görünür.

Başkalarının Gecesi'nden itibaren kitaplarımın hiçbirinde bu tür şiir tekrarlarına rastlanmaz.

31 Ekim 2010

İthaf yılları

Yüksek ateş günleridir gençlik dediğin... Çabuk verilmiş kararlar, ani parlamalar, kolay tutuşan heyecanlar, zaman bilgisinden yoksun olmanın getirdiği her şeye yüksek ömür biçmeler, gönül kımıldanışlarını büyük aşk fırtınası sanmalar, hatıra sahibi olmanın erken ihtiyaçları vs... Belki de şair, yazar olarak kendine erken bir yaşam öyküsü yazma ihtiyacıyla atılan dağınık adımlar...

Gençken, yani zamanı sonsuz, kendimizi ölümsüz, herkesi arkadaş, dost sandığımız zamanlar duygularımızı cömert kullanır, hatta hovardaca dağıtırız. Hızla âşık olur, kolay küser, hemen inanır ya da çabuk vazgeçeriz.

Hayatta her şey için vakit vardır sanıp gücümüzün her şeye yeteceğine inandığımız çağlardır. Her şeye yeniden başlayabilir, hatta zamanı geri döndürebilir, ileride bütün hayallerimizi gerçekleştirebiliriz. Sonra yavaş yavaş hayat kayıplarla öğretir kendini; insanlar değişir, biz başkalaşırız. Çarpıp geri dönen sular durgunlaşır.

Benzeri duyguları yıllar önce yazdığım "Eskidendi, Çok Eskiden" adlı şarkıda yeterince dile getirdiğim kanısındayım. Nice sonra Atilla Özdemiroğlu'nun müziğiyle, Sezen Aksu'nun yorumuyla dinlediniz.

Gençlik yıllarımda yazdığım şiirlerin bir bölümü erken adlandırmaların, aşk eşiği ya da dostluk sanılmış duyguların etkisiyle çabucak birilerine ithaf edilmiş, o sıralar yayımlandıkları dergilerde de böyle yer almışlardı. Çoğu sonradan *Sahtiyan*'ın içinde toplanan "Azatname", "Şehrâyin ve Azrail", "Korsan İlişkiler", "Geçilmez Deniz", "Diyalektik Mutsuzluklar", "İbranice Aşk Şiirleri", "Her Zamanki Bir Metin" gibi şiirleri kitaba alırken acele ve yer-

siz verilmiş birer armağan olduğunu düşündüğüm bu ithafları ayıklamaya uygun görmüştüm. Bunlar benim hülyalarımdı, kimsenin değil.

Şiirlerimin, yazılarımın dergilerde yayımlanmaya başladığı o yıllarda tanıştığım şairlere, yazarlara da paylaştığımız sınırlı ahbaplığa karşın erken kapıldığım coşkuyla şiirler ithaf ediyordum. Onlara sevgim, saygım azaldığından değil, yalnızca nedenlerinin yaslandığı anları, anıları abartılmış bulduğum için gene çoğu *Sahtiyan*'da yer alan "Onlar Ceset Kuşları", "Kan Yaratıkları", "Kunduzlar Vakti", "Kuyumcu Kimsesizliği" gibi şiirler kitaba ithaflarından ayıklanıp alınmışlardır.

Bunun yanı sıra özellikle ilk kitaplarımda şu ya da bu nedenle arkadaşlarıma, dostlarıma ithaf ettiğim şiirler, yazılar, metinler göze çarpar. Pek azında bu kişiler adı-soyadıyla birlikte anılmış, çoğunda soyadının olmaması kişileri belirsizleştirmiştir; yeri gelmişken burada söylemek isterim:

Yaz Sinemaları'nın birinci bölümünü oluşturan "Kısa Metraj Bir Yaz için Film Metinleri", 15 parçadan oluşur ve içlerinden bazıları çeşitli nedenlerle dostlarıma ithaf edilmiştir. Bunlar sırasıyla Memet Baydur, Zerrin Bayraktar (sonradan "Holtz"), Füsun Akatlı, Murat Kemaloğlu, Gülşen Karakadıoğlu, Nilgün Abisel'dir.

Eski 45'likler'deki "Mektup" Hami Çağdaş, *Mırıldandıklarım*' daki "Jaguar" Lale Müldür, "Fildişi Kule" Tözün Stark, "Öteki Mithosu" Cüneyt Çalışkur; *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi*'ndeki "Elma!" Yaprak Özdemiroğlu; *Oyunlar İntiharlar Şarkılar*'daki "Oyuncular" o zamanlar "Füru" diye seslendiğim Füruzan Tercan, "bir kadın ve bir ırmak için şiirler" ile *Eteğimdeki Taşlar*'daki "Bir tereddüdün şiiri" Yıldırım Türker; gene *Eteğimdeki Taşlar*'daki "Deniz, kara", lakabı ithafta yazıldığı gibi "Apa" olup bana bu şiiri esinleyen bir uzak okurum içindir.

Cenk Hikâyeleri'nin açılışını yapan "Şahmeran'ın Bacakları" Bilge Karasu ve Tomris Uyar'a ithaf edilmiştir.

Paranın Cinleri'ndeki "Fazla Cesaret Fazla Merhamet Fazla Sevgi" adlı metinde benim için acı olan hatırasını anar, 1983'te tamamladığım *Cenk Hikâyeleri*'ni babama ithaf ettiğimi, ama o kitabın yayımlandığını görmeden öldüğü için 1984'te dosyanın başına "anısına" yazan bir sayfa daha eklemek zorunda kaldığımı kederle anlatırım.

1995 yılının sonuna dek yazdıklarımdan ve ileride yayımlamayı umduğum kitapların yazılmış bölümlerden bir seçmeler niteliği taşıyan *Murathan '95* kırkıncı yaşım nedeniyle anneme, babama adanmıştır: "Habibe'ye ve İsmail'e".

2005'te yayımlanan, bu kez yalnızca ileride yayımlamayı umduğum kitapların yazılmış bölümlerden bir seçmeler niteliği taşıyan *Elli Parça* ise ellinci yaşıma bir selamdır.

Kimi zaman bunca yıllık ahbaplığımıza karşın hâlâ kendilerine bir şey ithaf etmediğimden yakınan arkadaşlarım, dostlarım olur. Bunun bir yakınlık derecesi sorunu değil, bir "vesile meselesi" olduğunu anlatır dururum. Hem hayatta birçok şey sırasını beklemez mi?

Ekim 2010

Sonu 7 ile biten yıllar

"Origami" genel başlığı altında *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanan yazılarımdan "1987 yılıydı"* başlıklı olanında, "Galiba artık '1987 yılıydı' başlıklı bir yazı yazmam gerekiyor. Hem yaşamımın hem yazarlığımın hareketli, parlak, hızlı bir yılıydı 1987. O yılın gökyüzünde yıldızlar çok gülümsemiş olmalı bana. Ayrıca düşünüyorum da, o yıl gündeliğe ilişkin hayli zengin, hareketli olaylarla dolu bir döküm içeriyor," diyorum.

O yıl *Kırk Oda* kitabım yayımlandı ve üst üste yaptığı baskılarla beni birdenbire geniş bir okur kitlesiyle buluşturdu. Aynı yıl "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" Fransa'da, Lulu Menasê yönetiminde Théâter Des Arts de Cergy-Pontoise'da, ardından İstanbul Festivali kapsamında Istanbul'da AKM'de sahnelendi. Adını benim verdiğim ve içinde "Dönmek", "Göç Yolları", "Kimdi giden kimdi kalan", "Sesler Yüzler Sokaklar" adlı dört şarkımın yer aldığı Yeni Türkü'nün *Dünyanın Kapıları* albümü yayımlandı. O yıl yayın hayatına başlayan *Söz* gazetesinin kültür sanat sayfası editörü oldum. *Şiir Atı* dergisinde yayımlanan "Yalnız Bir Opera" şiirim başlı başına olay oldu. Bu şiiri dergide okuyup sevenler beş yıl boyunca önümü kesip "Onun kitabı ne zaman çıkıyor?" diye sordu.

1997'de yayımlanan *Paranın Cinleri* beni yeniden büyük okur kitlesinin sevgisi ve ilgisiyle buluşturan kitaplarımdandır. Aynı yıl üç senaryom *Dört Kişilik Bahçe*, *Dağınık Yatak*, *Başkasının Hayatı* kitap olarak yayımlandı.

Yılların birikimiyle oluşmuş üç ayrı şiir kitabımın, aynı yıl içinde arka arkaya, ekimde *Oyunlar İntiharlar Şarkılar*; kasımda *Mürekkep Balığı*; aralıkta *Başkalarının Gecesi* olmak üzere ya-

* Kasım 2008 tarihli 596. sayı.

yımlandığı benim için çok verimli bir yıl olmuştur 1997. Aynı zamanda toplamda yedi kitapla bugüne kadar en çok kitap yayımladığım yıldır.

Aynı yıl Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde bir dönem boyu "Yaratıcı Yazarlık" dersleri verdim.

2007 ise yıllardır edebiyatın ürün verdiğim dallarının cisimleştirircesine şiir, öykü, oyun, deneme, seçki türünde beş kitabımın birden yayımlandığı altın bir yıl oldu: *Dağ*, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, *Kâğıt Taş Kumaş*, *Kullanılmış Biletler* ve *Büyümenin Türkçe Tarihi*. Kitapların içeriği ve hacmi düşünüldüğünde benim için pek kolay bir yıl olduğu söylenemez.

Aynı yıl İtalya'da, Floransa'daki Arca Azzurra Teatro topluluğu, "La Maledizione del Cervo" adıyla oynadıkları *Geyikler Lanetler*'in "prömiyerini" Asti Tiyatro Festivali'nde yaptı. Ben de izlemeye gittim.

Şu verdiğim örnekler ışığında sonu 7 ile biten yılların yaşamıma nasıl yansımış olabileceğinin olası hesaplarını numerolojiyle ilgilenenlere bırakıyorum. Ama biliyorsunuz 2017'ye daha çok var, o yıla kadar arada başka şeyler de olur, değil mi?

2 Kasım 2010

Tarihlendirme işaretleri

Öykü, yazı, şiirlerimin hangi tarihlerde yazıldıklarının okur tarafından bilinmesini her zaman önemsemiş, bu nedenle her yazdığımın altına "tarih atmaya" özen göstermişimdir. Bunun kendi yazılı tarihime zamandizinsel bir eğri kazandırdığı gibi, ileride özellikle edebiyat araştırmacılarına yarar ve katkı sağlayacağına inanırım. Yanı sıra kitaplarımda yer alan yazı, öykü ve şiirlerin hangi dergilerin, gazetelerin yahut benzeri yayınların, hangi tarih ve sayılarında yayımlanmış olduklarını kitabın sonunda döküm olarak belgelemeye dikkat etmişimdir. Bunun da dönem özellikleri, kültürel atmosfer, yayıncılık dünyası ve benzeri konularda gelecek kuşaklara toplumsal çerçeve sunacağını düşünürüm.

"Tarihsiz" kalmış çok az şiirim vardır. Bunlar ya bir talihsizliğe uğramışlardır, ya dosyalara gömülmüş kâğıtlar arasında kaybolmuş şiir parçacıklarının; ileride ne olacağı bilinmeden rasgele alınmış notların; çeşitli defterlere dağılmış dizelerin zamanla türemesiyle kendiliğinden ortaya çıkmışlardır.

Ayrıca şiir, öykü, deneme kitaplarının tümünün sonuna, o kitabın hangi tarihler arasındaki verimlerden çatılmış olduğunu belirten ayrı bir tarihlendirme sayfası koymayı yıllardır bir alışkanlık haline getirmişimdir. Örneğin, *Son Istanbul*'un arka sayfasına bakan, kitabın 1980-81 tarihleri arasında yazılmış olduğunu anlar; aynı biçimde *Cenk Hikâyeleri*'nin 1980-83; *Kırk Oda*'nın 1981-84; *Lal Masallar*'ın 1981-89; *Kaf Dağının Önü*'nün 1980-94; *Üç Aynalı Kırk Oda*'nın 1985-99; *Yedi Kapılı Kırk Oda*'nın 1985-2007 tarihleri arasında yazılmış öykülerle kotarılmış kitaplar olduğunu görür. Daha yakın tarihli sayılabilecek *Kadından Kentler*'in 2003-08 arasında yazıldığı da böyle anlaşılır. *Eldivenler, hikâyeler*'de yer

alan hikâyelerin altında yazılan tarihlere bakıldığında, onların da 1997-2009 yıllarını kapsadığı görülür.

Bunlara bakarak, benim 80'lerde öykücü olarak ortaya çıktığım, 80'li yıllar boyunca öykü üzerinde yoğunlaştığım, benzer ya da farklı anlatım yollarıyla biçimlendirilmiş olsalar da ilk öykü kitaplarımın çoğunun temellerinin aynı dönemde atılmış olduğu söylenebilir. Şiir ve yazılarımın taşıdığı tarihler, aynı zaman dilimleri içinde farklı tür, biçim ve biçem arayışlarında oluşumun, yazarlığımda öteden beri süregelen bir eğilim olduğunu belgeleyerek, benimle ilgili varılacak yargılarda "kaba dönemselleştirmelere" izin vermez.

Yalnızca bir kitabın değil, bazen tek bir öykünün bile tamamlanması çok zaman alır. *Kırk Oda*'dan örnekleyelim: Altında "17-20 Aralık 1982" tarihi yazılı "Zamanımızın Bir Külkedisi"nin yazılması dört gün gibi bir süreyi kapsamışken "Makas" öyküsünün altında yazılı olan "14 Haziran 1983; Temmuz-Ağustos 1983, Mart-Nisan-Mayıs 1984" tarihi, öykünün tamamlanmasının iki yıla yayılmış olduğunu gösterir. Bazen bir öykü fikrinin ortaya çıkması, ilk karalamaların yapılmasıyla tamamlanması arasına çok yıllar girdiği de olur. *Üç Aynalı Kırk Oda* içindeki "Alice Harikalar Diyarında"mn altındaki "1985-95" on yıl demektir. İlk fikri 1986'da atılmış olan "Aynalı Pastane" 1997-99 yılları arasında yoğun bir çalışmayla tamamlanır. *Lal Masallar*'ın son öyküsü olan "Ulak ile Sadrazam"ın altında yazan "(1982, 1986), 1988-89" tarihi, yıllarca onun etrafında gezdiğimi gösterir.

Bu gözle bakıldığında, "Kırk Oda" dizisindeki birçok öykünün ilk fikrinin 1985'te aklıma düştüğü, öykülerin çerçevesine ilişkin ilk notları o zaman aldığım görülür. Yukarıda andığım "Alice Harikalar Diyarında"nın yanı sıra *Yedi Kapılı Kırk Oda* içindeki "Dumrul ile Azrail", "Hamlet ile Hitler" de aynı yılın esinleridir.

Yazılması en uzun süren kitaplarımdan biri *Geyikler Lanetler*, diğeriyse "Şairin Romanı"dır. İkisi de kelimenin tam anlamıyla "yıl-

larımı almışlardır". İlkinin 1980-92; ikincisinin 1995-2010 yıllarını kapsadığı ve ikisini de en güçlü kitaplarım arasında gördüğüm düşünülürse, yılların onlara yaradığı rahatlıkla söylenebilir. (Tabii bana da...) En kısa sürede bitirdiğim kitabımsa *Çador*'dur: 2001-03 yıllarında yazılıp 2004'te okur karşısına çıkmıştır. *Paranın Cinleri* 1988-96; *Yüksek Topuklar* 1993-2002 yıllarında yazılmıştır.

Şiir kitaplarımın içinde en çok el alanı *Eteğimdeki Taşlar* olmuştur. 1979-2004 arası verimlerinden çatılmış bu kitap, yılların atlasına dağılıp birkaç farklı bağlamda öbeklenmiş şiirleri, adının çağrıştırdıklarıyla kendi eteğine toplamıştır.

İlk şiir kitabım *Osmanlıya dair Hikâyat*'ı izlekleri, yapısı, sesi, tonu baştan kararlaştırılmış bir kitap olarak 1978'in mart-temmuz ayları arasında beş aylık hummayı andıran aralıksız bir çalışma ile yazmıştım. 1982 ile 1983 arasında yazdığım, geleneksel beslenme kaynaklarını modern bir seslendirmeyle günümüzün kaydına almaya çalışan bazı şiirlerimi izlekleri, yapıları, tonları, aralarındaki ses ve tutum akrabalığı gereği *Kum Saati* kitabımda bir araya topladım.

İlkin dergilerde gün ışığına çıkmış, çoğu 1977 tarihli ilk şiirlerim, 1985'te yayımlanan *Sahtiyan*'da (1977-83); 1977-79 yıllarında yazılmış olanlarsa 1989'da yayımlanan *Eski 45'likler*'de yer alır. 1981'de yazdığım uzun bir yazı-şiir örneği olan "Kısa Metraj Bir Yaz için Film Metinleri"ni bekletip 1984-88 tarihleri arasında yazdığım "Yaz Sinemaları" ile bütünleyerek tümünü *Yaz Sinemaları* adıyla 4. şiir kitabım olarak Şubat 1989'da yayımladım. *Yaz Sinemaları* ile *Eski 45'likler* aynı yıl, aynı anda okur karşısına çıktıkları için, onları her seferinde 4. ve 5. olarak sıralama gereği duyarım.

En azından meraklıları ve takipçileri için şiirlerimin altındaki tarihlerle ilgili olarak belirtmek istediğim birkaç şey var:

Şiirlerin altındaki, günü, ayı, yılı kesin olarak belirtilmiş tarihlendirmelerde anlaşılmayacak bir yan yok elbet. Örneğin, altında yazılı olan "8 Mayıs 1992" tarihi, *Yaz Geçer*'deki "Terastaki Hav-

lu"nun bir gün içinde yazılmış olduğunu apaçık belirtir. Aynı şekilde *Oda, Poster ve Şeylerin Kederi*'ndeki "Su Taşı" (10 Haziran 1988); *Başkalarının Gecesi*'ndeki "Üçüncü Zaman" (18 Haziran 1991); *Dağ*'daki "Bir Tas" (8 Ağustos 2006", bir gün içinde yazılmış "talihli şiir" örnekleridir. *Metal*'deki "Ekspres" (12, 13 Haziran 1991); *Erkekler için Divan*'daki "akrep kayışı" (12, 13 Temmuz 2001); *Eteğimdeki Taşlar*'daki "Recim Taşları" (13, 14 Şubat 1999); *Timsah Sokak Şiirleri*' ndeki "Adres" (20, 21 Haziran 2003) altlarında belirtildiği gibi iki günde yazılmış şiirlerdir.

Bazı şiirlerin tamamlanması birkaç gün sürer: *Dağ*'daki 22-24 Ağustos 2007 tarihli "Ağaç" üç günlük; *İkinci Hayvan*'daki 4-8 Haziran 2009 tarihli "Animasyon Biat" dört günlük; *Başkalarının Gecesi*'ndeki 6-15 Şubat 1990 tarihli "Kara Saplanmış Tren" dokuz günlük yoğunlaştırılmış bir çabayı gerektiren aralıksız emeğin ürünleridir.

Bazılarının tamamlanması ya da tamamlandığına ikna olmanız bir ayınızı alır: *Sahtiyan*'daki Şubat 1979 tarihli "Diyalektik Mutsuzluklar"; *Mürekkep Balığı*'ndaki Haziran 1991 tarihli "Anahtar Külü"; *Oda Poster ve Şeylerin Kederi*'ndeki Mart 1993 tarihli "Kadastro" bunlardandır.

Uzun şiirlere meraklı olduğum daha ilk kitaplarımdan bellidir. Bazı uzun şiirler –nadiren görüldüğü üzre– kısa sürede yazılabilmiş olsalar da (*Mırıldandıklarım*'daki 17 Temmuz 1986 tarihli "Avara"; *Kum Saati*'ndeki 7, 8, 9 Kasım 1982 tarihli "Punk Lady ile Ümmisübyan" gibi) kendi uzun olan şiirlerin yazılmasının da uzun sürmesi; bazen aylara, hatta yıllara yayılması anlaşılır bir şeydir. Örneğin, *Omayra*'daki "Omayra" Ocak-Nisan 1990; *Erkekler için Divan*'daki "Gümüşali" Ocak-Mart 1999 tarihlerini taşır. *Metal*' deki "Manşet"in yazılması 1991-94; *Oyunlar İntiharlar Şarkılar*' daki "Kilit Taşı"nın yazılması ise 1995-97 yıllarıdır.

Kısa ya da uzun olsun, bir şiirin tohumlanması; bir kenara yazılmış birkaç dizenin, bir fikrin, bir esinin, eskiz ya da karalamaların biçim bulması, gövdelenip tamamlanması haftalar, aylar, hatta bazen yıllar alabiliyor.

Bazı şiirler kabaca gövdelense bile bitmek bilmez, kıvamını bulmaz; ne olduğunu bilmediğiniz, adını koyamadığınız bir eksiği vardır; bazen büyüsü noksandır, bazen sesinde gizli bir aksama sezersiniz; bazen de eksiği, henüz gözünüze görünmeyen "fazlalıkları"dır... İçinizi yatıştırmayan, aklınızı yahut sezgilerinizi ikna etmeyen böyle durumlarda yazdıklarınızı zamana ve bir kenara bırakırsınız; bazen şiir sizi geri çağırır, bazen siz arada bir dönüp bakma gereği duyarsınız. Ben kendi serüvenimde yaşadığım, şiirin üretim, yaratım sürecine içkin (ve ilişkin) bu sancıyı, bu salımı, şiirlerin altında belirttiğim tarihler araçılığıyla okura bildirmek, onunla da paylaşmak isterim.

Bazı şiirler "aynı yılın çeşitli aylarına" dağılmış günlerdeki çalışmaların sonucunda tamamlanır: *Gelecek*'teki "Nehrin öyküsü"nün altında "Ocak, Mayıs, 20 Haziran, 29 Ekim 2008" tarihi vardır. Yıl içinde sözü edilen zamanlarda "Nehrin öyküsü" ile dönüp dönüp nasıl boğuştuğumu gösterir. *Oyunlar İntiharlar Şarkılar*'daki 14 Haziran, 5 Temmuz 1991 tarihli "Siyah Koltuk"; *İkinci Hayvan*'daki 9 Mart, 5 Temmuz 2008 tarihli "Katı, Buhar" diğer örneklerdir.

Bazı yarım kalmış şiirlere ya da taslaklara birbirini izleyen yılların değişik günlerinde yeniden dönme gereği duymuşsunuzdur. *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer* içinde yer alan "Fener dalgınlığı"nın altındaki "5 Kasım 2005, 21 Temmuz 2006, 15 Ocak 2007" tarihlendirmesi buna tipik bir örnektir.

Erkekler için Divan'daki "6 Aralık 1997, 1 Ocak 1999" tarihli "çöl terzisi"; *Dağ*'daki "9 Ağustos 2000, 16 Nisan 2007" tarihli "Kapalı Ağrı"; *Gelecek*'teki "2 Temmuz 2006, 3 Eylül 2007" tarihli "Unutma Meleği" benzer örneklerdir. Ama galiba bir türlü hesabı kesilemeyen şiirlere en iyi örnek *Eteğimdeki Taşlar*'daki "27 Kasım 1998, 15 Haziran 1999, Temmuz 2003, Ocak 2004" tarihli "Sıradan yalnızlık biçmek" şiiridir.

Ne denli düzenli olsanız da, günlerin akışında her şiiri bu kesinlikte tarihlendirmeniz olanaksız olduğu için bazılarında yalnızca yazıldıkları yılı belirtirsiniz. *Mürekkep Balığı*'ndaki 1991 tarih-

li "Kar Kedisi"; *Başkalarının Gecesi*'ndeki 1993 tarihli "Mat"; *Eteğimdeki Taşlar*'daki 2001 tarihli "Hatıra şiddetinde" şiirlerinde olduğu gibi.

Sırası gelmişken sanırım yaptığım tarihlendirmelerde kullandığım parantez, tire ve virgüllerin ne anlama geldiğini açıklamam gerekecek. Örneğin, *Mürekkep Balığı* içinde yer alan "Avokado" şiiri şöyle tarihlendirilmiştir: "(1991), 3 Ağustos 1993, Mart 1995". Buradaki 1991 tarihinin parantez içine alınma gereği duyulmasından anlaşılması gereken şudur: Belli ki şiir 1991'de kaba fikir ya da taslak düzeyinde ortaya çıkmış, ama üzerinde yeterince çalışılmamış, 3 Ağustos 1993'te bu kez daha yoğun uğraşılmasına karşın gene yarım bırakılmış, Mart 1995'teyse son kez ele alınıp tamamlanmıştır. Dolayısıyla 1991'in parantez içinde verilmiş olması, şiirin fazlasıyla ham olduğunun, belki yalnızca birkaç dize ya da sadece bir niyet barındırdığının işaretidir. Şiirin son halini var eden asıl çalışmanın sonraki tarihlerde yapılmış olduğunu göstermek için ilk tarih parantez içine alınmıştır. Aynı durum *Metal*'deki "(1993) Temmuz-Ağustos 1994" olarak tarihlendirilen "Kutres", *Bazı Yazlar Uzaktan Geçer*'deki "(2000) 16 Nisan 2007" olarak tarihlendirilen "Delinince" ve *İkinci Hayvan*'daki "(Temmuz 2001) 15 Ocak 2008" olarak tarihlendirilen "İnsanlık Platosu" için de geçerlidir.

Bir de bu örneklerin tersine, sayıları daha az olmakla birlikte en sonda yer alan tarihin parantez içine alındığı şiirlerim vardır. Bu da asıl çalışmanın ilk tarihlerde yapılmış olduğunu, parantez içindeki son tarihin ise önemli sayılmayacak düzeltmeler içerdiğine, yalnızca bir toparlama niteliğinde bir müdahale gördüğüne dair bir işaret yerine geçer. *Eteğimdeki Taşlar*'daki "Kasım 1997 (1 Ocak 1999)" tarihli "İçimizden eksildi" ve "Aralık 1998-Temmuz 2001, (Kasım 2004)" tarihli "Albümde erken resimler" şiirleriyle *İkinci Hayvan*'daki "17 Ağustos 2002 (Haziran 2003)" tarihli "Buz" bu mantıkla tarihlendirilmişlerdir.

Kimilerine gereksiz görünebilecek bütün bu ayrıntılar, belki de saplantıyla sadakatin benim dünyamda nasıl iç içe geçtiğini açıklamaya yarıyordur.

Başlangıç ve bitiş belirten iki tarih arasında tire işareti kullanmışsam, bu ister "aylar arası", ister "yıllar arası" olsun, o süre boyunca zaman zaman dönüp bu şiire çalışmış olduğum, gündemimde tuttuğum anlamına gelir. Örneğin *Metal*'de "Aura"nın altındaki "Mayıs-Temmuz 1994" tarihi, mayıs, haziran, temmuz ayları boyunca bu şiire yoğunlaşmış olduğumu gösterir. Ama başlangıç ve bitiş belirten iki tarih arasına virgül koymuşsam bu sadece anılan gün, ay ya da yıllarda çalıştığım anlamı taşır. Örneğin, *Başkalarının Gecesi*'ndeki "Yangın Evi" adlı şiirimin altında yazan "Ocak, Mart 1995" tarihi, o yılın şubat ayı boyunca bu şiiri tamamen kenara kaldırdığım, dışına çıkmak istediğim yahut dinlendirdiğim anlamına gelir. Aynı biçimde, aynı kitaptaki "İkinci Pelerin"in altındaki "Ocak, Mart 1992" ve *Metal*'deki "Jeton Zıpkın Leopar"ın altındaki "Haziran, Ekim 1991" tarihleri de aynı anlamı taşır.

Kitaplarımdaki tarihlendirmeleri bu gözle taramış bazı okurlarım, benim en çok haziran ve kasım aylarında şiir yazmış olduğum sonucuna varmışlar. Haziran ve kasım göklerinde şiirimi kışkırtan özel bir şey var mıdır bilemem ama, bir kitabı bitirmeye kapanıp şiire yoğunlaştığım ayların veriminin de kendiliğinden çoğaldığının unutulmaması gerekir. Örneğin, *Erkekler için Divan*'a bu gözle bakıldığında 2001'in Eylülünde; *Dağ*'a bakıldığında 2007'nin Eylülünde neredeyse hiç durmadan şiir yazdığım söylenebilir.

Şiir göklerinin kullandığı takvime kimse kolay akıl erdiremez.

27 Ekim - 3 Kasım 2010

Arka kapak yazıları

Son yıllarda yayımlanan kitaplarımın hiçbirinde tanıtım niteliğindeki arka kapak yazılarına rastlayamazsınız. "Murathan Mungan'ın Seçtikleriyle" üstbaşlığı altında yayımlanan seçki kitapları bunun dışındadır; çünkü burada en azından içerik tanımlamasına, yapılan seçimlerdeki tutuma, gözetilen değerlere ilişkin ipucu yerine geçebilecek birkaç şey söylemeniz gerekir. Bunun da en iyi yolu, kitap için yazılan önsözden bir alıntı yapmaktır.

İlk kitabımın yayımlanmasından bu yana arka kapakta yer alan tanıtım yazıları benim için hep sıkıntı yaratan bir sorun olmuştur. "Kitabınızı birkaç cümleyle tanıtır mısınız?" sorusu karşısında duyduğunuz çaresizliği andıran, "Birkaç cümleyle anlatılabilecek bir şey olsa, niye 200 sayfa yazayım," diyebileceğiniz bir boşunalık duygusuna kapılırsınız. Bir yazarın kitabının arkasında ister kendi ağzından imzalı, ister genel bir tonda imzasız yazmış olsun, yazdıklarını övüyor görünmesi ise hoşuma gitmez.

Bugün yaygın bir eğilim olarak kitapların arkasında kimi zaman bir başka yazarın, şairin, eleştirmenin görüşlerine yer verilir ya da yayınevi editörü uygun bir not düşer. Ben kitapların arka kapağını daha çok grafik alanı olarak gördüğümden, kendi payıma o bölgenin mümkün olduğunca yazısız, tanıtımsız bırakılmasını yeğlerim. Kanımca bu konuda yapılacak en iyi şey, kitabın ruhu, tonu, dili, dünyası hakkında okurda izlenim uyandırmaya yetecek olan kitaptan birkaç cümlelik alıntıdır. Yani kitabın kendi cümleleriyle tanıtılmasıdır. *Cenk Hikâyeleri*, *Üç Aynalı Kırk Oda*'nın, *Son Istanbul* ve *Lal Masallar*'ın Metis Yayınları'ndaki ilk birkaç baskısının arka kapağı böyledir.

Eskiden, çok eskiden, uzun kış gecelerinde, kısık lambaların puslu camlarda titrek ışıltılarla kıpraştığı köy kahvelerine gece masalcıları,

dengbejler, âşıklar gelirlermiş... Dışarıda dondurucu bir fırtına ortalığı kasıp kavurur, şiddetli bir tipi dünyanın bütün kış kahvelerini tehdit ederken, onlar, üzerlerindeki karları silkeleyip, kalın abalarını ocağın kenarında kurutup, kendilerine sunulan kahveden ve tütünden kısmetlerini alıp; eskilerden kalmış, geçmiş zamanların güzelleştirdiği masalların yırtık, sökük yerlerini onararak; belleklerine gömülmüş imgeleri bulup çıkararak, üzerlerindeki çöl tozunu silkeleyip, parlatıp, canlı kılarak yeniden anlatırlarmış. Zamanın küllerinin savurduğu insanları, öyküleri, destanları, masalları, kahramanları, sevdaları camları puslu kış kahvelerinde, ölü mangal ateşinin ışıyan gözlerine baka baka yeniden anlatmak, yeniden dinletmek kolay değildir.

Hiçbir yeniden kolay değildir.

(*Cenk Hikâyeleri*'nin ilk baskılarının arka kapağındaki bu cümleler "Kasım ile Nâsır" öyküsünden alınmıştır.)

Anlatsam inanmazlar oğul, masal derler; Masala inanmazlar, masalı yalnızca dinlerler, sanki hakikati bilirmiş gibi,
sanki hakikatin sırrına ermiş gibi,
masala inanmayan gerçeği inanır mı?

(*Lal Masallar*'ın yenilenmiş baskılarının arka kapağındaki bu cümleler "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" nın girişinde yer alır.)

Günün birinde yazdıklarımdan bir perde çekeceğim hayatıma. Herkes kağıt üstüne yazılanları benim hayatım sanacak, ben de hayatımı saklamış olacağım böylelikle. Saklanmanın en iyi yolu fazla görünmektir, biliyor musun? Herkes seni gördüğünü sanır, sen de rahat edersin. Kasada oturan kız gibi! Herkes kasadaki kızı görür, ama kimse tanımaz.

(*Üç Aynalı Kırk Oda*'nın ilk baskılarının arka kapağındaki bu cümleler "Aynalı Pastane" öyküsünden alınmıştır.)

Kaf Dağının Önü'nün ilk birkaç baskısında, Serdar Çömez'in kapak tasarımı gereği, arka kapak yazısındaki satırlar gördükleri grafik müdahaleyle okunmaz edilmiş, lekeye dönüştürülmüştür. Ön kapakta görüldüğü üzere, kendi başına okunmaz olan satırlar, ancak iki el –olasılıkla yazarın elleri– üzerlerini örttüğünde okunabi-

lir olmaktadır. Görünmezi görünür, okunmazı okunur kılan, ellerdir. Yazanı, yazılanı, bunların yer değiştirmesini konu edinen kitabın içeriğine, yapısına uygun bir tasarımdır bu.

İçinde on altı ayrı kentte geçen on altı öykünün yer aldığı *Kadından Kentler* kitabımın arka kapağı için bulduğum çözümse daha farklıydı. Amacım, kitabın ilk öyküsünden son öyküsüne çizilen bir eğri hattında birbiriyle ilgisiz görünen kişi, nesne, yer, şehir, kurum, mekân adları; çeşitli sözcük ve kavramlarla bir tür jenerik yaratmak; kitabın geniş bir coğrafyaya dağılmış, farklı kesimlerden insanları ve ilişkileri kuşatan haritası hakkında renkli, zengin çağrışımlar uyandırmaktı.

Alsancak iskelesi, overlok, asker bavulu, Nurhayat, Adana Seyhan Oteli, dansöz kıyafeti, Emine, burına bilezik, Maşatlık, tahta basamaklar, Sevgi, boşanmak, beyaz şarap, eski Mudanya yolu, Esme, Rumlardan kalma ev, tütün ilacı, çinko kevgir, taşlığa vuran ay, Şengül, Yeşilırmak, çay bahçesi, yetiştirme yurdu, Nihal, Ankara İl Radyosu, Cebeci, goralı sandviç, Tansel Plak, Nazan, Sinop Kalesi, kuğu biblo, çeyiz, Yıldız, Kanat Turizm, mola yeri, Çanakkaleli Perihan, Meltem, Cacabey Camii, ilk tayin, saat kulesi, rüzgârgülü, Tülay, Erzurum dağları da kar ile boran, Yakutiye Medresesi, iki bavul, Fotoğrafçı Aram, Suna, Diyarbakır surları, terörle mücadele, Küçe Sofrası, Hâkime Hanım, Aslı, Lüks Terzi, Foto Zafer, Taş Sinema, Nebahat Abla, sundurma, elma-armut kuruları, zehir sağmak, Asiye, Pozcu Mahallesi, sabahın beşi, yazlık bahçe, Zozan, Esenler Otogarı.

İlk iki hikâye kitabımın arka kapaklarında benim bu kitapları tanıtmak için kaleme aldığım, daha çok kitabın yapısı hakkında fikir vermeyi amaçlayan satırlar yer alır. Örneğin, *Son Istanbul*'un içindeki öykülerin yazıldığı sıralarda ("Dört Kişilik Bahçe", 1980; "ÇC", 1981) edebiyatımızda uzun hikâye örneklerine fazla rastlanmıyordu. Elbette Bilge Karasu'dan Füruzan'a bazı yazarlarımızın çok etkili, güzel uzun hikâyeleri vardı, ama gene de hikâye denince akla daha çok Sait Faik, Sabahattin Ali gibi ustalardan devralınan geleneğin izinde üretilmiş kısa hikâyeler geliyordu. Bu neden-

le *Son Istanbul*'un ilk birkaç baskısında yer alan arka kapak yazısında şöyle tanıtırım kitabı: "İki ayrı kalkış noktasından hareket ederek, sonuçta kitabın katlanma yeri olan SON ISTANBUL çizgisinde buluşan; gerek tekniği, gerek hacmiyle roman eşiğine gelmiş iki uzun öyküden oluşuyor bu kitap."

Kırk Oda'nın gene ilk birkaç baskısının arka kapağında okura seslendiğim şu yazı yer alır:

Çocukluğumuzdan beri masalın bir yerinde karşımıza çıkar: Kırkıncı Oda yasağıdır bu. Üstelik anahtar elimize verilmiş, seçim bize bırakılmıştır. Sancılı bir ikilemin ortasında kalakalırız. Sonunda insan aklı ve duyarlığı; bilme ve öğrenme tutkusu; tanıma ve anlama merakı cezası ne olursa olsun anahtarı seçer.

Kendi kırk odamın inşasına böyle bir anahtarla başladım.

Yalnızca yakın çevrenizden, mahallenizden, işyerinizden değil; masallardan, öykülerden, oyunlardan, filmlerden de tanıyorsunuz kahramanlarımı. Kırk odalık bir saraydan geçerek çıkıyorlar günümüz sokaklarına. Kapının öte yanına.

İşte size uzattığım anahtar...

Hem kendini, hem de ileride yayımlanacak devamındaki diğer "Kırk Oda"lı kitaplardaki tutumu özetler cinsten kapsayıcı bir açıklamadır bu.

Öykü kitaplarına gösterdiğim bu mesafeli tutum, şiir söz konusu olduğunda iyice katı bir kararlılığa dönüşür bende. Çok yıllar düzenli bir biçimde ödül dağıtmış olan Akademi Kitabevi'nden aldığı ödül nedeniyle basılan *Osmanlıya dair Hikâyat*'ın kapağının hazırlanmasında hiçbir dahlim olmamıştı. Bu ilk baskının arka kapağında Sennur Sezer'in genç bir şairi yüreklendirici bir tanıtım yazısı yer almıştır.

Sonraki yıllarda yayımlanan –üçü dışında –hiçbir şiir kitabımın arka kapağında kararlılıkla sürdürdüğüm bir tutumla ne bir tanıtım yazısı, ne de kitaptan alınma bir şiire yer vermişimdir.

Aralık 1999'da tek baskı olarak on bin adet basılmış *Doğdu-*

ğum Yüzyıla Veda'nın arka kapağında, kitabın niteliği gereği yapılmış şu açıklama yer alır:

> Bugüne dek yayımlanan şiir kitaplarımdan temalarına göre yapılan bir derlemeyle, önümüzdeki yıllarda yayımlanacak olan şiirlerimin bir karması yer alıyor bu kitapta. Doğduğum yüzyıla veda ederken söylediklerimdir.

Arka kapağında bir şiire yer verdiğim ilk ve tek kitabım *Başkalarının Gecesi*'dir. Kitabın ilk iki baskısının arka kapağında yer alan bu şiirse:

> Keşke
>
> Deniz kokulu taşlar döşenmişti yollara
> Ben bile bilmiyordum nerde ayrıldık
> söndür küllenmiş sözcüklerini geçmiş zaman
> sararan firezleri geç
> yorumu gökyüzüne bırakılmış uçurtmalı tepeleri
> uzun bir yol için aldığın ne varsa bırak ardında
> saklayabilseydim dalgın bakışlarımı böyle zamanlar için
> saçlarını taradığım sular, rüzgâr ve karanlık
> bak adın yazılı yeşim taşından örülü duvarda!

Başkalarının Gecesi, ne yazık ki genel okur katında gereğince fark edilmediğini, sadık takipçilerim tarafından bile yeterince kavranmadığını düşündüğüm; benimse özel olarak sevdiğim, şiir serüvenimde önemsediğim, "erken yaşlılık ürünü" diye nitelendirdiğim bir kitabımdır.

Bir kitabı kısa yoldan tanıtmak için arka kapağında içinden bir şiire yer verilmesinden öteden beri hoşlanmam. O şiire özel bir ayrıcalık konumu kazandırılmasına, kitabın en iyisi oymuş gibi sunulmasına yol açan; dolayısıyla diğerlerini gölgeleyen bu seçimde adil olmayan bir yan bulurum.

"Keşke" içinse durum başkadır benim gözümde. Bir kitabın "ruhunu" temsil etmedeki yetkinliği bir yana, benim gibi erken bir

yaşlılıkla yeşim taşından yazılı duvarda adını okumaya ilerleyenlerin yoluna kuşatıcı bir iz düşürdüğünü düşünürüm.

Açıkçası, bu kitaba varana dek, daha önce denemediğimi denemek, günün birinde bir kitabımın arkasında bir şiire yer vermek istediğim bir şeydi. *Başkalarının Gecesi* ve "Keşke" eşleşmesi bence en uygunu oldu.

Erkekler için Divan'ın arka kapağında yer alan, kitabın ilk şiiri olan "pâzubent"ten yapılan bir alıntı, kitaptaki şiirler hakkında özetleyici bir fikir vermekten çok, kitabın adının hayattan yazıya taşıdığı ithafı güçlendirmek içindir:

> hakikatim marifetim yadigârım
> kalbini bende sınamışlar için
> adadığım divanım
> ömrümü hayat yapan bütün erkeklere
>
> bir kere olsun unutmak için
> beyhude
> bin kelime!

Oyun kitaplarımın arkasında hiçbir yazı yer almaz. Deneme kitaplarımdan *Meskalin 60 draje*, *Bir Kutu Daha*'da önsözden birer alıntı, *Soğuk Büfe*'de kitabın içindeki bölümlerin adları yer alırken, *Kullanılmış Biletler*, *Hayat Atölyesi*, *227 Sayfa*, *Stüdyo Kayıtları*'nın arka kapakları tamamen grafik düzene emanet edilmişlerdir.

Ekim 2010

Yazarın kemik yaşı

Orman yorgunluğu genellikle bir su gözesinin başına oturup serinleyerek, dinlenerek giderilir. Sık ağaçların arasında bir açıklık... Kitabın burasına geldiğimde hissettiğim duygu tam da bu. Söylenmiş onca şeye karşın hâlâ içinde söylenmeyi bekleyenlerin atan nabzıyla kendi ormanında durup soluklanma ihtiyacı...

Murathan '95'in arkasındaki "Dergi ve gazetelerdeki yazı ve şiirlerin dökümü" bölümü Mart 1975'te başlayıp Aralık 1995'te biten yirmi yıllık verimlerimin dökümünü içerir. Bu hesaba göre yazılı yaşım 35'i doldurmuş oluyor, bu nedenle kendimden söz ederken rahatlıkla "Yaş 35" diyebilirim. Belki de yazarın kemik yaşı budur.

Ne kadar sevsem de şimdiki aklımla *Murathan '95* gibi bir kitaba kalkışmaya cesaret edebilir miydim, emin değilim. Oysa 40 yaşın aklı da pek erken akıl sayılmaz, değil mi? Bakıyorum da cüretli bir kitap bu; zamanı sonsuz, kendini ölümsüz sanan birinin kitabı. Bu kitapla gelecek için bağlılık yemini etmişim adeta. Hayatımı öne sürerken bile tutamayacağım kadar söz vermişim. Kalemime tarih biçmeye kalkmış, hayallerimi, tasarılarımı herkesin gözlerinin önüne sermiş, kendimi kitabın vaat ettiği kadere kilitlemişim.

Murathan '95 geçmiş verimlerden seçmeler yapmak, sonradan kitaplaşacak olan dosyalardan parçalar sunmak gibi hoşlukları bir yana, asıl sonradan hiç kitaplaşmayacak gençlik tasarılarını belgelemesi bakımından ayrı bir kıymet taşıyor benim için. Öte yandan bakıyorum, "995 km"den, "Sahibin Yıldızı"na tamamlanmayı bekleyen romanlar, Puduhepa, Lorca, Troçki, Hüseyin Rahmi'nin kahramanı oldukları oyunların yazılması hâlâ beni bekliyor. Yıllar sanki benden uzak bir yerlerde geçmiş.

Stüdyo Kayıtları gibi bir kitabı bitirmek üzere yoğunlaşıp kendinize kapandığınızda, yalnızca o güne dek yazdıklarınızı değil, kendi hayatınızı da gözden geçirmeye başlıyorsunuz. Geçmişin kabukları kalkıyor. Geçmiş her durumda yara değil midir?

İnsanın kendisi hakkında söz almasının başlı başına bir tuzak olduğunu bilmez değilim. Bu kitaptaki yazılarımda yaptıklarından fazlasıyla emin, kendinden pek memnun bir yazar portresi çıkmışsa ortaya, üzülürüm. Yazarken, yazdıklarımı kitaplaştırırken yahut kitap kurarken, gözettiğim değerler, ölçüler, dikkatler üzerine okuru aydınlatıcı bir kitap olsun; amaçladıklarım, takıntılarım, meraklarım, izini sürdüklerim hakkında meraklılarına bilgi versin istedim yalnızca.

Belki de doğamız gereğidir: Hepimiz sevilmek, beğenilmek, onaylanmak, kabul görmek isteriz. Başka şair, yazarları bilmem ama, benim için sevilmekten daha önemli olan şey, anlaşılmış olmaktır. Yalnızca yazdıklarımın içeriğinin değil, yapmaya, kurmaya çalıştığım şeylerin de doğru anlaşılmasını isterim öncelikle. Ola ki beceremediğimdir; ola ki gücüm, yeteneğim, aklım, dünyam, hünerim, marifetim yetmemiştir niyet ettiklerimi, göz koyduklarımı gerçekleştirmeye; ama neyi, neden, ne maksatla yaptığımın anlaşılmasını; çıktığım yolun görülmesini isterim. Yoksa, hayatı erken tanımışların bileceği gibi, sevmek de, sevilmek de pek çabuk yer değiştiren şeylerdir. Sevilmeye fazla yaslanmanın sahibine zararlarını bilir, sezerim. Hem seviliyor olmanız, her zaman doğru anlaşıldığınız anlamına gelmez; hayatta olduğu gibi sanatta da insanlar bazen yanılıp severler; yanlış severler. Yanlış anlayıp severler. Boşuna sevindiğinizle kalırsınız.

Örneğin, insanların büyük çoğunluğu için şiir demek, aşk şiirleri demektir. Şarkıların yüzde doksan dokuzu bıkmadan usanmadan aşktan söz eder, sevgiliye seslenir yahut aşk konusunda felsefeler üretir; sitemler eder. Dizeleriyle göz bağlayan aşk şiirleri, kolay kusur saklar. Herhangi bir şiirdeki iki "şah dize" okur tavlamaya, gönül çelmeye yeter. Bu nedenle iyisiyle kötüsünün kolay ayırt edilemediği tutkulu bir cangıldır aşk şiirleri. Dolayısıyla benim

yazdıklarımın bunca seviliyor olması, fazladan sevindirmez beni; asıl, şiirimin bütününde yaptıklarımı gören, görebilen; şiir haritamın koordinatlarını okuyabilenlerdir gözdelerim. Çünkü bilirim, onlar aşkı da iyi okurlar.

Stüdyo Kayıtları'ndaki yazılar çoğaldıkça kapıldığım çağrışımlarla açılan kapılar yeni yazılar, yeni düşünceler esinledi bana; bu kitap için önceden tasarlanmış bazı yazılar kapının dışında kaldı; ne çok şeyin söylenmemiş olduğunu, eksik kaldığını gördüm. Önsözde belirttiğim gibi, onlar başka toplamların tohumları olabilirler artık. Ben yazmayı sürdürdükçe olasılıkla hem eskiden yazdıklarım, hem yazacaklarım üzerine söz alanlar çıkacaktır umarım. Geçtim ağır ve derin konuları, en basitinden benim burada "Retime"nin anlamını açıkladığım gibi, birileri çıkıp "quo pro quo", "İtalyan Geçmek", "Sudra Gömlekleri", "Quanta"yı sözlükçelendirsin isterim. Ama tüm bunlara karşın gene de okurun benden duymak isteyeceği şeyler olabilir, kanısındayım; örneğin Yezida, Derzağ, Cudana, Kureyşa, Kevsa, Akhbar gibi isimlerin olmadığını, bunların kimini türetip, kimini uydurduğumu benim ağzımdan dinlemek isteyebilirler.

Yazdıklarımız üzerine konuşmanın, kendimizi daha iyi tanımamazı sağladığı gibi, yazacaklarımızı da daha doğru yönlendireceğine inanırım. Şaman ruhuma güvendiğim için, işimle ilgili kuramsal bilinç payından hiç korkmadım. Toprağın, suyun, ateşin katı bilgisini yeniden havaya katıp görünmez edebilirim.

Ama ne yaparsam yapayım, gene de bilmediğim bir şey var; her seferinde yeniden sorarım kendime: Acaba doğru mu yaptım? Bu soru hiç bırakmadı yakamı. Bunca yıldır her yeni başlangıca gücünü veren belki de budur.

Kendi ormanında bir göze bulmak.

7 Kasım 2010

Kitaptan çıkarken

Kitabın son şiiri, son öyküsü benim için her zaman önemli olmuş, zihnimi her zaman fazlasıyla meşgul etmiş bir konudur. Okur hep son şiirin, son öykünün kapısından çıkar dışarı; oradan karışır hayata. Bu sizi son gördüğüdür, sizi öyle hatırlayacaktır. Ağzında bıraktığınız tatla.

Yalnızca son şiirin, son öykünün değil, son cümlenin, hatta bazen son sözcüğün benim için önemli olduğunu, bu kitabın başındaki "El" yazısında andığım *Mırıldandıklarım* üzerinden örneklemiştim..

> Ey ruhumun en büyük şartı olan tedirginlik!
> Şimdi saat on iki
> Şimdi gece ve müzik

Adını, günün bittiğini, hayatın ertesi güne devrettiğini ima eden bir radyo programından alan kitabın son şiiri "Gece ve Müzik"in son sözcüğü aynı zamanda kitabın adıdır: *Mırıldandıklarım.* Kitabı bu sözle bitirmek, kitabın adını koyduktan sonra verilmiş bir karardı benim için; sözcüğün üzerini şiirde buna göre inşa edecektim.

İlk şiir kitabım *Osmanlıya dair Hikâyat* biterken, imparatorluk mirası üzerinde yükselen bir toplumun devrim eşiğine geldiğini ümit eder:

> tarihsel ve iktisadi bir mecburiyet
> artık bir sınıfa emanet
> ve işte yeni devirlerin proletaryası

"Koşma" formunda yazılmış "Kasr Üzerinde" ile başlayan ikinci kitabım *Kum Saati*'ni, içindeki diğer şiirlerden farklı olarak gene koşma biçiminde "İmza Altında" ile bitirirken:

Yaşadığım ve yazdığım beyanında
Kendi yatağımı kazarım
Cümle hayatım imzam altındadır

diyerek kendime, okura, geleceğe teminat imzalarım.

"Birini Anlatmak" şiiriyle biten *Sahtiyan*'ın son sözü: "anlatabildim mi?"dir. Yaşamı boyunca anlatmayı, anlatabilmeyi dert edinmiş benim gibi birinin derin kaygısı, sıradan bir sözcüğün çıplak içtenliğine yaslanır. Daha önce bir dergide yayımlandığı sırada Salâh Birsel'in övgüsüyle karşılanmış bu şiirin, bende böyle güzel bir anısı kalmıştır.

Yaz Sinemaları'nın "Parçalar"ında dönen film makarası, 9'dan 0'a geri sayarak kitabın sonuna doğru ilerler, son kareye gelindiğinde biten kitapla bir başka yerde, belki hayatın kendisinde başka bir filmin başladığının işaretini verir:

yedinci günah da kalbe vuran düşman da bendim
Kırk kapının kırkına da geldim
Artık Kendimim
Ben, göze aldığım Murathan
Size bu şiiri söylemek istedim.

Yaz Geçer'in son şiiri "Yaz bitti", bitmeyi söyler:

yaz bitti
yaz bitti
hiçbir şey hiçbir şey
hiçbir şey
yalnızca üşüyorum şimdi"

diyerek geçip giden yazla birlikte kitabı da kapatır.

Oda, Poster ve Şeylerin Kederi'nin sonunda yer alan "Döküm Günleri" şiir olmaktan çıkıp adına layık saplantılı bir döküm metni olmaya köpürerek ilerler. Gençliğimin odalarını dolduran dergilerin,

posterlerin, hayallerin ve hayaletlerin, gelecek tasavvurlarının manifestosuna dönüşür ve aynı zamanda odasında içimin kozasını ördüğüm o zamanki evimin adresiyle biter.

Metal'in kapanışı için özel olarak tasarlanıp üretilmiş olan "Bis" le ilgili olarak söyleyebileceklerimi daha önce yazdığım için, onları burada yinelemeyip hatırlatmakla yetineceğim. Aralık 1999'da yayımladığım, şiirlerimden derlenmiş özel bir seçki niteliği taşıyan *Doğduğum Yüzyıla Veda*'nın "Billboard" başlıklı son bölümünü, "Bis"te kullandığım tekniğin bir benzeriyle oluşturduğumu belirtmek isterim. *Osmanlıya dair Hikâyat*'tan *Metal*'e varana dek o güne değin yayımlanmış kitaplardan alınmış parçalar birbiriyle uyumlu hale getirilerek bir "akar-metin" biçiminde yeniden çatılmıştır.

Oyunlar İntiharlar Şarkılar kitabının sonundaki "HEY JOE!" şiiri "Öyle iyiydik, bir düşün istersen," diye biterken yalnızca seslendiği Joe'ya değil, okura da düşünme payı bırakır.

Mürekkep Balığı kitabımdaki bölüm adları, her bölümde yer alan iki şiir adının bir araya gelerek kendi içinde bir ikileme yapmasıyla oluşturulmuştur: "Cam Yaz ve Anahtar Külü", "Skor ve Şebeke", "Peynir Tenekesi ve Devrimin Başharfi" gibi. Son bölümün adı "Kapanış Suları"dır ve içinde orta uzunlukta tek bir şiir yer alır: "Açık İdeoloji için Dolambaçlı Şiir". Adı *Mürekkep Balığı* olan bir kitabın kapanış sularında söylenecek sözlerin yer aldığı bu şiir, kitapta yer alan tüm şiirlerin yirmi yıla yayılan macerasındaki ortak tutum, kaygı, dünya görüşü, tavır alış ve savunulan değerlerden süzülmüş bir son söz niteliğindedir.

Başkalarının Gecesi kitabının son şiiri "Kalım", bu kitabın ilk bölümündeki "El" başlıklı yazımda konu ettiğim gibi, "şimdi bir kitabın sonunda/bambaşka bir yere geçerken elim" diye biterken, başka bir başlangıca işaret eder.

Erkekler için Divan'ı kapatan "Boyalı çöl" şiiriyse şu dizeyle biter: "sonuçta şiir kaybettiklerimiz içindir, öyle ya da böyle." Bu aynı zamanda bir "kayıplar sanatı" olarak görülen şiirin, arama ve bulma ümidine açılan kapısı da demektir.

Gene bir ev, gene bir adres; bu kez Istanbul: *Timsah Sokak Şiirleri.* Ayrılıkların öğrettiklerinin dökümünü yapan kitabın son şiiri, yaşamda alınan bir dönemece işaret düşürür gibi, onca aşk sayımından sonra, "unutmadım hiçbirini, ama yaşlandım," diye biter.

Farklı şiirsel arayışlar ve yönelimler barındıran yıllara yayılmış şiir verimlerimi, özelliklerine uygun biçimde öbekleyerek farklı bölüm başlıkları altında topladığım *Eteğimdeki Taşlar* kitabı, "Boğazlı Kazak", "Soğuk Deniz", "Kömür", "Köşedeki Kahve", "Ot", "Kehribar", "Bilet" gibi adlar taşıyan on bölümden oluşur. Bunlardan "Ot" *Doğduğum Yüzyıla Veda*'nın arka kapak kulakçığında ileride yayımlanacak kitaplar arasında anılır. Gene aynı kitabın "Çöl ve İkon" başlıklı bölümünde yer alan "Yedi Aşk"nın da ileride yayımlanacak "Okuduğum Kitaplar" içinde olacağı dipnot düşülür ve aynı arka kapak kulakçığında bu da yazılıdır. Oysa sonradan bunlar ayrı birer kitapta toplanmak yerine *Eteğimdeki Taşlar*'a dahil edilmişlerdir.

Eteğimdeki Taşlar'ın kapanış bölümünün adı "Son Durak", bölümün son şiiri ise "Leke, iz, tortu"dur. Bu şiir, bir anlamda hem benim şiirimin esin ve miras kaynaklarına iz düşürür, hem de şiirimizin ustalarına, burçlarına, benim bir değer olarak gözettiğim kültürel süreklilik esasına ilişkin genel bir tarihsel eğri çizerek bellek tazeler.

> lekem yoksa, izim kalmamışsa,
> bir tortu bile değilsem hafızanızda
> yine de güzeldi her şey
> şiirime değdi dünya
> elli yıl, eteğimdeki taşlar

diye biter.

Tıpkı *Mırıldandıklarım*'da olduğu gibi, kitabın son sözü kendi adıdır.

Bazı Yazlar Uzaktan Geçer'in son şiiri "Beyaz buz deniz kara" şiiri sular ve yollar sonrasında çıkılması gereken bir açıklığa, aynı uzay içindeki farklı zamansallığa işaret ederek bir kuantum bilmecesi gibi sorar:

ben çoktan geldim, o varmış mıdır?

İkinci Hayvan "çıkış" dediğimiz şeyin o kadar da kolay olmadığını gösterircesine, birbirini zincirleme izleyen son birkaç şiirin labirentiyle kapıya giden yolu uzatır. "Soru Sağaltmaları"nın içinden geçerek vardığımız "Çıkış Kapısı" bu yazının da konusu olan temel sorunsalı dillendirir:

Çıkışsızlık çağının çıkmazı
bir çıkış kapısı bulmak
kıstırılmışlığın sınırsızlığına
bir kitaptan nasıl çıkılır
bir hayattan nasıl
kendi öykünü terk etmeden nasıl çıkarsın
seçtiğin varoluşa

Kitap, bu şiiri izleyen "Kusursuz Bir Gün" ve ardından gelen "Yeni Işık"la biter. Kuşkusuz "Çıkış Kapısı" ile "Yeni Işık" arasında içsel bir bağ vardır, kitap boyunca söz edilen onca karanlığa karşın, gene de kapıdan çıktığımızda bizi bekleyecek "yeni ışık"tır:

sancıları bu yepyeni bir eşiğin
bütün bildiklerinden ve bilmediklerinden
yeni bir aşk yeni bir devrim

Gelecek'te de *İkinci Hayvan* da olduğu gibi, kitaptan çıkış birbiriyle bağlantılı iç geçenekler nedeniyle uzun sürer. "Yükdüşüm" adlı uzun şiir "Şiirime bürünüp bir bir bunları söyledim, gerisini bilmiyorum," diye bir çeşit son sözü söylerken, hemen ardından gelen "Ol, oku, gel" şiiri:

Oldun mu okudun mu geldin mi
Kitap bitmiştir

diyerek kitabı ikinci bir son sözle bitirir.

Şiir kitaplarımın üzerinden örneklediğim bu tutumumu, bunlarda gözettiğim bütünsellik ve döngüselliği hikâye kitaplarımda da sağlamaya özen gösteririm.

"Şahmeran'ın Bacakları" ile açılan *Cenk Hikâyeleri* kitabın sonunda "Yılan ve Geyiğe Dair"in kuyruğuyla buluşur.

Kaf Dağının Önü, iç geçenekleri ve bağlantılarıyla kitabın tümünü kucaklayan son hikâye *Kâğıttan Kaplanlar Masalı*'nın kahramanı olan yazarın "kitaplığın önünde" yaptığı veda konuşması ve ardında yarım bıraktığı romanın başlangıç sayfalarıyla biter. *Başkalarının Gecesi* biterken söylendiği gibi, gene bir kitabın sonunda bambaşka bir yere geçecektir yazarın eli.

Yedi Kapılı Kırk Oda'nın ilk altı öyküsünü tamamlayıp kitabı kapatacak yedinci ve son öyküyü yazdığım günlerdi. Ama ne öykü ilerliyor, ne ben bitirmek için bir heves duyuyordum. Böyle zamanlarda en iyi yol, kendinizi karşınıza alıp yüksek sesle konuşmaktır: "Söyle bakalım neler oluyor, yolunda gitmeyen ne?" Yazmakta olduğum öykünün henüz halledilememiş iç sorunları vardı gerçi, ama asıl sorunun bu olmadığını seziyordum. Yanıt çok açıktı: "Bu öykü, bu kitabın öyküsü değil, hele bu kitap için doğru bir kapanış öyküsü hiç değil, değiştir, otur baştan yeni bir öykü yaz." Geleneksel masalların gömlek değiştiren güvercini o sırada yardımıma yetişti; *Cenk Hikâyeleri*'ndeki yerinden havalanıp yeniden kalemime kondu. Bir zamandır içimde kanat çırptığını hissediyordum zaten. Mayıs 2007'de geceli gündüzlü çalışarak tamamladım öyküyü. Bir anlamda *Eteğimdeki Taşlar*'ın kapanış şiiri "Leke, iz, tortu"nun fikrini bu kez öykü olarak tekrarlamış oldum burada. Halk masallarının ikliminden kanatlanıp Bilge Karasu'dan Oğuz Atay'a alıntıladığım edebiyat tarihimizin içinden geçen; Ziya Osman Saba'dan Sait Faik'e tüm İstanbul yazarlarına ve yerli filmle-

re selam veren bu öyküyle bitirdim *Yedi Kapılı Kırk Oda*'yı. Kendinizi şaşırtmak her zaman iyi sonuç verir; bir önceki öyküyü yazarken anlamadığım bir nedenle içim sıkılıyordu; ama "Güvercin Gömleği"ne başladığımda sıkıntım birden dağılıverdi. Anlatmanın köprüsünden geçerken, birbirini izlese de farklı kemerlerden geçildiğini söylercesine dört bölüme ayırdım öyküleri. Üç kemerden geçtiniz mi, yer kapısına gök kapısına çıkarsınız. Anlattıklarınız başkalarına kanatlanır.

Dikkatli edebiyat okurları aslında *Eldivenler, hikâyeler*'in son öyküsü "Geçici kesinlikler" ile "Güvercin Gömleği" arasında bir tür akrabalık olduğunu göreceklerdir. Ait oldukları kitapları güzel kapattıklarını düşündüğüm bu iki öykünün art arda okunduklarında başka bir tat verdiği kanısındayım. Deneyin, göreceksiniz.

Yüksek Topuklar'ın, *Çador*'un finallerinin okur tarafından beğenilmiş, sevilmiş olması gönendirir beni. Onların dramatik anlamda güçlü kapanışlar olduklarını düşünürüm.

Dört Kişilik Bahçe'nin, evi terk edip giden kardeşe, günün birinde adresi bulunduğunda göndermek umuduyla ablası tarafından yazılan mektupla bitmesi de hoşuma gider.

Geyikler Lanetler'in son sahnesinin, bugüne dek yazdığım en iyi "final"lerden biri olduğunu düşünmüşümdür hep. Bunu söylerken sahnenin kendisinden çok, oyun boyunca katedilen yolun sonunda gelinen yerde o sahnenin yarattığı duygudan söz ediyorum aslında. "Tam da bunu istiyordum," diyebileceğim türden yalın, çıplak bir son. Olup biten bir sürü şeyden sonra ulaşılan o düzlük, çıkılan açıklık; o diyalektik döngüsellik hep iyi gelmiştir bana.

"Şairin Romanı" yıllar içinde ilerledikçe romanı nasıl bitireceğim sorusu, beni önemli ölçüde kaygılandırmaya, zihnimi kemirmeye başlamıştı. Romanda çok olay, çok kişi, çok yer, çok durum, çok dolantı vardı; kitabın her şeyi çoktu aslında. Böyle durumlarda ne yapsanız olmayacakmış gibi gelir size. Şimdi yazıp bitirmiş olmanın güveniyle arkama yaslanıp, romanın arkasından rahat konuşabilirim artık: En azından *Geyikler Lanetler*'in sonunda yaşadı-

ğım duyguyu bu romanda da yakaladığımı düşünüyor, bununla huzur buluyorum. Huzur, her zaman iyi bir sondur, tabii yazar için.

Öte yandan, günün birinde bir kerecik olsun yazdığım bir kitabı, kendime bile haber vermeden pat! diye bitirmek isterim. Ama insan alışkanlıklarını, zihninin iz yapmış yollarını, içinin neredeyse kendinden habersiz işleyen kurallarını pek kolay değiştiremiyor. Gördüğünüz gibi, bu kitabın bile son yazısının adı: "Kitaptan çıkarken".

Stüdyomun kitap boyunca yanan kırmızı ışığı şimdilik söndü, çıkış için böyle buyrun lütfen! Tekrar görüşmek üzere...

Ekim 2010

1998–2010

Bu kitapta yer alan, "Açık dize saklı anlam kara kutu", "Ten", "Dramaturji'den remix'e kendi uykusunu uyuyan esin", "El" başlıklı yazılar 2000 yılı nedeniyle, içinde o güne dek yayımlanmış on üç şiir kitabımın bulunduğu *13+1* adlı kutu için özel olarak hazırlanmış ilk ve tek baskılık *Fazladan Bir Kitap* içinde yer almıştır.

"Düğümler" başlıklı yazı, önce *Milliyet Sanat* dergisinin 15 Mayıs 2001 tarihli 504. sayısında yayımlanmış, ardından aynı yıl *Soğuk Büfe* kitabı içinde yer almıştır.

"Duvardaki testi", "Dev ve Veronika", "Parça başı bütünlük" başlıklı yazılar, baskısı yalnızca 2005 yılıyla sınırlı tutulmuş özel bir kitap olan *Elli Parça* içinde yer almıştır.

"El" başlıklı yazı, İnci Asena'nın hazırladığı, Adam Yayınları tarafından 2000 yılında yayımlanan *Yirminci Yüzyılda Yazınımıza El Verenler* kitabı nedeniyle;

"Sahne üstündeki 'Binali ile Temir'" başlıklı yazı, "Binali ile Temir" adlı öykümün 2010 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmesi nedeniyle program dergisi için;

"1993 yazıydı" başlıklı yazı ise, Muhsin Akgün'ün 2010 yılında yayımlanan, konser fotoğraflarının yer aldığı *söz ve müzik: İstanbul* albümü nedeniyle kaleme alınmıştır.

"Göz", *colesium life* dergisinin Mart-Nisan 2000 tarihli 2. sayısında;

"Dramaturji'den remix'e kendi uykusunu uyuyan esin", *Öküz* dergisinin Şubat 1998 tarihli 45. sayısında;

"Dev ve Veronika", *Gösteri* dergisinin Haziran 2005 tarihli 271. sayısında "Tutku ve Veronika" başlığıyla;

"Seç bakalım", *Notos öykü* dergisinin Aralık 2009-Ocak 2010 tarihli 19. sayısında; "Gömleklerin gücü" Aralık 2010-Ocak 2011 tarihli 25. sayısında;

"Yakın dostum uzak akrabam Ang Lee", *altyazı* dergisinin Mayıs 2010 tarihli 95. sayısında;

"Yerli olmak", *Kitap-lık* dergisinin Kasım 2010 tarihli 143. sayısında;

"Kitapların on lira olduğu zamanlardan", *Radikal* gazetesi "Kitap" ekinin 30 Aralık 2005 tarihli 250. sayısında;

"Sadrazamın gözleri", *Varlık* dergisinin Kasım 2010 tarihli sayısında yayımlanmıştır.

Kitaptaki yazıların önemli bir bölümü *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanmıştır. "Yazla geçen yazıyla kalan", 1 Eylül 2002 tarihli 522. sayısında; "Burcumun bilenmiş yıldızları" 1 Aralık 2002 tarihli 525. sayısında yer almıştır.

Dergide "Origami" başlığı altında yayımlanan yazıların tarih ve sayı sıralamasıysa şöyledir: "Benden başka kimsenin görmediği", "Kitaba adını veren sokak" Aralık 2008 tarihli 597. sayısında; "Duyuyorum, anlatamıyorum", "Fay 'tarihi'", "'Bis' yapmak" Eylül 2008 tarihli 594. sayısında; "Masalı devretmek, Kültürel çeviri sorunu", "Muradhan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı" Ekim 2008 tarihli 595. sayısında; "Manzum tiyatro etrafında" Kasım 2009 tarihli 608. sayısında; "491505" Ekim 2009 tarihli 607. sayısında; "Retime", "Öteki Mithosu", "Mırıldandıklarım", "İkinci seçki" Ağustos 2008 tarihli 593. sayısında; "Radyo ve Ölümburnu", Şubat 2008 tarihli 587. sayısında; "Hayat ve yazı bilgisi" Ocak 2009 tarihli 598. sayısında; "Çocukluktan kurtulmak", Eylül 2009 tarihli 606. sayısında; "İki cümle", Nisan 2008 tarihli 589. sayısında yayımlanmıştır.

"*Kaf Dağının Önü*'nde alınan söz", "Oppau 33", "İfşa ve adalet", "Tümleme", "Ayrı tür aynı malzeme", "Çocukluk hatıralarından başlayarak", "Telefon kulübesi, otobüs durağı, eczane", "Yazı, otoportre, portre", "Yeniden bulmak dili", "Hiç üstüne alınmamak", "Sabah erkeni başlangıçlar", "Kapıyı açan el", "Açık dilde saklı katman", "Yazılı olmayan cümleler", "İle", "Kitap adları", "Bazı şiir adları", "Bazı şiir tekrarları", "İthaflar", "Sonu 7 ile biten yıllar", "Tarihlendirme işaretleri", "Arka kapak yazıları", "Yazarın kemik yaşı", "Kitaptan çıkarken" başlıklı yazılar ilk kez bu kitapta okur karşısına çıkmaktadır.

İçindekiler

Kayda giriyoruz! 3, 2, 1, kayıt! 7

I

Göz 13
El 20
Ten 22

II

Dramaturjiden remix'e kendi uykusunu uyuyan esin 31
Açık dize saklı anlam kara kutu 43
Yazla geçen yazıyla kalan 48
Burcumun bilenmiş yıldızları 63
Kaf Dağının Önü'nde alınan söz 73

III

Düğümler 87
Parçabaşı bütünlük 93
Benden başka kimsenin görmediği 99
Duyuyorum anlatamıyorum 102
Oppau 33 104
Seç bakalım 107

Yakın dostum uzak akrabam Ang Lee 110
İfşa ve adalet 117
Yerli olmak 121

IV

Tümleme 133
Duvardaki testi 134
Dev ve Veronika 137
Masalı devretmek 145
Kültürel çeviri sorununa bir örnek 148
"Muradhan ile Selvihan ya da
Bir Billur Köşk Masalı" 152
Ayrı tür aynı malzeme 155
Sahne üstündeki "Binali ile Temir" 159
Manzum tiyatro etrafında 163
Gömleklerin gücü 172
491505 174
Retime 176
"Öteki Mithosu" 177
Mırıldandıklarım'ın adı 179
İkinci seçki 180
Kitapların on lira olduğu zamanlardan 181
Kitaba adını veren sokak 183
Fay "tarihi" 184
"Bis" yapmak 185
1993 yazıydı 186

Radyo ve *Ölümburnu* 189
Hayat ve yazı bilgisi 191
Çocukluktan kurtulmak 193
Çocukluk hatıralarından başlayarak 196
Sadrazamın gözleri (Bir karşı pencere hikâyesi) 202
Telefon kulübesi, otobüs durağı, eczane 204
Yazı, otoportre, portre 207
Yeniden bulmak dili 212
Hiç üstüne alınmamak 217
Sabah erkeni başlangıçlar 220
Kapıyı açan el 226
Açık dilde saklı katman 230
İki cümle 235
Yazılı olmayan cümleler 236
İle, ikilemeler 238
Kitap adları 240
Bazı şiir adları 242
Bazı şiir tekrarları 247
İthaf yılları 249
Sonu 7 ile biten yıllar 252
Tarihlendirme işaretleri 254
Arka kapak yazıları 261
Yazarın kemik yaşı 267
Kitaptan çıkarken 270

MURATHAN MUNGAN



Metis Edebiyat
ISBN-13: 978-975-342-795-1

Metis Yayınları
www.metiskitap.com