DENEME

NECMİYE ALPAY

Yaklaşma Çabası



KANAT

YAKLAŞMA ÇABASI

NECMİYE ALPAY

NECMİYE ALPAY, 1969 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. Doktorasını uluslararası iktisat alanında yaptı (Paris-Nanterre Üniversitesi, 1978). AÜSBF'deki öğretim üyeliği, 12 Eylül dönemi tutuklamalarıyla sona erdi. Üç yıl Mamak Cezaevi'nde kaldı. Bu kopukluk, ilgi alanı olarak dilin öne çıkması sonucunu verdi. Cezaevi sonrasında yaşamını çevirmenlik yaparak sürdürdü. *Kuram* ve *Ludingirra* dergilerinin kurucu ve editörleri arasında yer aldı. *Sombahar* dergisinde de editörlük yaptı. 1996-2003 yılları arasında Akademi İstanbul'da ve Yeditepe Üniversitesi'nde Türkçe ve Yaratıcı Yazarlık dersleri verdi. Çeşitli yazıları ve çevirileri var. *Türkçe Sorunları Kılavuzu* ve *Dilimiz, Dillerimiz* adlı kitapları Metis Yayınları arasında çıktı. *Radikal Kitap*'ta "Dil Meseleleri"ni yazmayı sürdürüyor.

Yaklaşma Çabası

NECMİYE ALPAY

DENEME

KANAT

Kanat Kitap 21
Deneme dizisi 5
YAKLAŞMA ÇABASI
NECMİYE ALPAY
Şiir • Edebiyat • Eleştiri
1. Baskı: Mayıs 2005
ISBN 975-8859-22-6

© Yayın hakları Pusula Yayıncılık Ltd. Şti., 2005
Kanat Kitap, bir Pusula Yayıncılık Ltd. kuruluşudur.

Yayına hazırlayan: Sinan Kılıç
Tasarım: Mehmet Sinan Niyazioğlu
Sayfa düzeni: Mehmet Öztürk

Baskı: Ayhan Matbaası, tlf. (0212) 629 01 65

Kanat Kitap
İnönü Cad. Emektar Sokak No. 24/B Gümüşsuyu/Beyoğlu 34427 İstanbul
tlf. (0212) 252 42 80 pbx • faks: (0212) 293 15 44
e-posta: kanat@kanatkitap.com
www.kanatkitap.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş 1

Edebiyata Bakış

Şiirle Sınırın Serüvenleri: Masal ya da Meğer Kipinde Bir Deneme 7

Şiirle İktidarın Serüvenleri: Masal ya da Meğer Kipinde Bir Deneme Daha 9

Sudaki Sal Taşları 18

Eleştirinin İşlevleri, Edebiyatın Sıfatları 21

Ahmet Oktay'ın Yanıtı Üzerine 29

Eleştiri Süreci, Çözümleme İlkeleri 32

Piyasa, Roman, Kadın 43

2003: Belirginleşme Yılı 48

"İmkânsız" Okuma 53

"Türk Edebiyatının Klasikleri" Soruşturmasına Yanıt 58

Şiir Yazıları

Nâzım 63

Nâzım'ın Siyasal Etkileri 87

Bildirgesi "Yort Savul" 97

Üç Düzlem 112

Sezai Karakoç Kaçıncı Oğul? 125

Ülkü Tamer Şiiri İçin: Ölüm Kavramı Çevresinde Sonradan Sinopsis 135

İsmet Özel, Şair 148

Metin Altıok'ta İşaretler 157

Hayal Gücü: ∞ 168

"Kökler Mercanlaşırken" 181

Toplum Sıkıntısı 195

Orhan Alkaya Okuma Notları 202

Alarm 216

Başka Bir Lir 224

Yeni Bir Modern: Necmi Zekâ Şiiri 237
Fransız Kadın Şairler ya da Yürek, Gül, Zaman ve Ayna 258
Fransız Şiirinde Yer Tutan Lübnanlı: Salah Stétié 279

Türlerarası

Bir İnsanlık Yaratıcısı 285
İyi Edebiyat 291
Çador Üstüne Bir Sorgulama 298
Yeni Melezler, Yeni Sürgünler 307

Roman Yazıları

Perihan Mağden Külliyesi 313
İki Genç Kızın Romanı 321
İki Planda "Sert" Bir Roman Nedim Gürsel'in Boğazkesen'ine İlişkin Notlar 331
İkinci Adım ve Aynada Bir Yüz 335
Dıştan ve Ortalanmış 343
Yaşadığımız, Bir Ayrılışın Öyküsü... 349
Kar Kışkırtıcısı 355
Yaşarken ve Ölürken, Estetik Eğitim 363
Özgün Bir Popüler Gerçekçi 366
Tuhaf Yabancılık 372

Denemeler

Kültür ve Emperyalizm 387
Paradigmanın Gösterdikleri 396
İpuçları 404

SUNUŞ

Bu kitap bir yazılar toplamı. Yamalı bohçadan çok, yapboz bütünlüğündeki toplamlardan. Yapbozun bazı parçaları eksikse de, oluşan tablonun uçları açık.

"Edebiyata Bakış" bölümündeki yazılar genellikle belirli bir edebiyat türünden, daha çok da şiirden yola çıkmakla birlikte, edebiyatın, giderek sanatın diğer türlerini de ilgilendirir nitelikte. Bu bölümdeki yazılar, diğer bölümlerdeki, belirli bir yapıtı ya da yapıtlar bütününü konu alan yazıların sınanmasına yardımcı olabilir. Gerçi, yaşam ilkelerimizle yaşantılarımız birbirini ne ölçüde doğruluyorsa kitaptaki genel bakış yazılarıyla özgül yazılar da birbirini ancak o ölçüde doğruluyordur; sonuçta bir yaklaşma çabası benimki.

Çocukken, büyüklerin de tıpkı çocuklar gibi oyun oynamayı çok istediklerini, ama ayıp olacağı için oynayamadıklarını sanır ve bunun için acırdım onlara. Büyüklerin de çeşitli oyunları olduğunu sonradan öğrendim: Entrika anlamındaki oyunlar, kumar oyunları, spor karşılaşmaları, zekâ oyunları, dans anlamındaki oyunlar ve sanat gibi.

Sanatın oyun olmadığını söyleyenler sanıyorum çocukları ve çocuk oyunlarını fazla hafife alıyor ve daha çok "bu iş çocuk oyuncağı değil" anlayışıyla akıl yürütüyorlar.

Bana göre sanatın varoluş nedeni, bütünüyle tanımlanması ve

başka türlü karşılanması olanaksız ruhsal ihtiyaçlarımızdır. Bu ihtiyaçlara öğrenme de dahil, tıpkı çocukların oyunlarındaki gibi.

Sanat alanında "oyun" ve "oynamak" sözcükleri Türkçede tiyatro, sinema ve dans alanında geçiyor daha çok. Batı dillerinde oyun ve oynamak anlamındaki sözcükler, tiyatro ve sinemaya ek olarak müzikte de kullanılıyor. Türkçede "keman çalmak" dediğimiz işin İngilizcedeki ve Fransızcadaki adı, keman oynamak.

Sanatı var kılan ilke, düşgücümüz sayesinde, gündelik dünyamızın dışında bir dünya (/evren) kurabilmemiz ya da varsayabilmemiz. Kendi iç işleyişini, kendi zaman ya da mekânını kendisi kararlaştıran, gereken her tür öğenin yaratılabildiği bir dünya.

Çocuk oyunlarının temelinde nasıl herkesin bildiği bir sözleşme yatıyorsa, sanatın temelinde de aynı sözleşme yatıyor. Oyunun başladığı anda, zihnimizin özgül bir kipini yürürlüğe sokup gündelik yaşamın dışında yer alacak birtakım verilere ve edimlere hazırlıyoruz kendimizi.

Sanatta "oyun" kavramını reddedenler türdeş değildir belki de. Bir bölümü, yukarıda da anıştırdığım gibi, oyun denince gayri ciddi ya da çocukça olanı anladıkları için karşı çıkıyorlardır bu kavrama; gayri ciddi ya da çocuksu görünmekten fazlaca korkan kimselerdir.

Bir bölümü ise belki gündelik yaşamın ötesinde, özerk bir alana gerek duymayan, duyuyorsa bile bunu kimseyle paylaşmak istemeyen kimselerdir.

Sanatla zanaatı birbirine karıştırıyor da olabilirler. Zanaat ne de olsa oyunun değil, gündelik yaşamın mantığına dahildir.

Postmodernizm çerçevesinde örneklerine bol bol rastlanan kof oyunculuğa duyulan tepkinin de payı olabilir bu oyun karşıtlığında.

Oyun kavramındaki ısrarımın nedeni, sanat alanını en iyi anlatan kavramın bu olması. Edebiyat üstüne düşünürken daha ikinci adımdan itibaren işimizin deyim yerindeyse geometrik olarak artmasıyla birlikte geçerliliğini yitirmeyen bir kavram. İkinci adım de-

diğim, sanatsal yaşantıların, yaşantı oldukları ölçüde, gündelik ya da "bildiğimiz" dünya dediğimiz dünyaya da dahil olmaları olgusu. Bu olgudan ne kuramsal düzlemde kaçınabiliriz, ne de uygulama düzleminde. Dolayısıyla, aydınlatıcı kavramlara ihtiyacımız var.

Oyun diyorum ama, pek çok kimse için edebiyat ve genel olarak sanat kavramının birinci sıradaki çağrışımı oyun değil, güzellik oluyor. Sanat düşüncesinin, sanatı konu alan felsefe dalının, diğer adıyla estetiğin tanımı da güzellik kavramıyla yapılıyor sık sık.

Bana kalırsa güzelliğin sanatla ilişkisi iki yönle sınırlı. Birincisi, güzelliğin sanata ait sorunsallar arasında bir sorunsal olması. İkincisi, güzelliğin sanata gerektiğinde bir tür makyaj ya da maske sağlaması.

Güzel olmak sanat yapıtı için bir korunma ve meşruluk kazanma yolu. Süslenme, hatta kendini süs gibi gösterme gereğini duyagelmesinin temelinde korunma güdüsü yatıyor. Korunmanın yanı sıra, çekici olabilmek için de süsleniyor elbette. Ve sık sık yanılıp gerçekten süsten ibaret kalabildiği gibi, öyle sanıldığı da olabiliyor. Süs dediğim şey, sanata yer yer ayırılması ya da ayırt edilmesi olanaksızlaşacak derecede yapışık. Estetik kavramının sık sık "güzel" ya da "güzelleşmeye yarayan edim" anlamında kullanılması bu eğilimin hem kaynağı hem de güçlendiricisi.

Oysa "sanat yapıtının bir özelliği olarak güzellik" diye bir şey varsa, bu da gündelik güzellikten farklı, her yapıtta yeniden yaratılan bir güzellik olabilir ancak.

Gündelik güzellik ise insan yaşamının önemli boyutlarından biri; bir ideoloji olarak, *Notre Dame'ın Kamburu*, *Cyrano de Bergerac*, *Hüzünlü Kahve'nin Türküsü* gibi yapıtlarda görüldüğü üzere, sanatın temel sorunsallarından. Tıpkı insan yaşamının diğer boyutları gibi.

EDEBİYATA BAKIŞ

ŞİİRLE SINIRIN SERÜVENLERİ*
MASAL YA DA MEĞER KİPİNDE BİR DENEME

Sanat yapıtının insanlara en çekici gelen yanı, sınırlılığıymış. Fiziksel sınırlılığı yani. Boyutlarının erişilebilirliğiyle vaat ettikleri arasındaki oransızlık, alıcıda büyüklük duygusu oluştururmuş, yaratıcısındaysa haydi haydi.

Sanatlar içinde en sınırlısı şiirmiş. Son derece taşınırmış. Şiiri bünyenize alabilir, bütünüyle zihninizde taşıyabilirmişsiniz. Olmadı, en buruşuğundan bir kâğıtla bir kalem de işinizi görürmüş. Hepsi bu kadar. Şiirin vaat ettiklerini almak ise zihnin, boşluklar içerecek ölçüde kapasiteli, şişirme öğelerden arınacak ölçüde talepkâr olmasını gerektirirmiş. Zihin böyle değilse şiir, büyülü muskalar kadar kaçıncı olabilirmiş.

Şiir en çok, şiirsellikten tasalluta uğrarmış. Dillerden bir dilin sınırlarının zorlandığı yerde şiirsellik –şiir gibilik– olabiliyormuş. İşte bu olabilirlik, yararcıların bol bol yararlandıkları, fırsat bulduklarında da işi "olur"a götürdükleri yermiş.

Öyle ki, gün gelmiş şiirin, sınırlılığın fiziksel ucunda çekici kılınmak istenen iki söz türüyle ilişkisinden söz edilir olmuş. Bunlardan biri slogan, öteki de reklammış.

* *Sombahar*, sayı 13, Eylül-Ekim 1992.

Bu ikisinin yan yana getirilmesi, derhal ayıklanması gereken bir görünüm oluşturuyormuş: Şiir, sloganı olumlayarak kullanabilirken, reklamı yalnızca olumsuzlayarak kullanırmış. Şiirselliğin şiirle ilişkisi de tam bu noktada belirginleşirmiş. "Şiir gibilik" anlamındaki "şiirsellik"le "reklam", bir araya gelemeyecek iki terimmiş. Tıpkı "military intelligence" gibi.

Sloganın ise şiirsel olmaması, hatta şiir olmaması için bir neden yokmuş. Doğrusu bu, çok rastlanır bir durum değilmiş. Çünkü bir kere siyasal yararcılık, şiir gibiliği ısmarlar durur; bu yüzden bazı potansiyel şiirler heder olurmuş. "Sanatsal anlatım", çoğu kişi tarafından şiir sayılırmış: Aynı bir fikir ya da duygunun, bir düz anlatımı, bir de şiir olarak anlatımı olabilirmiş gibi. Bu da, şiirsellikle şiir ilişkisinin –birbirine karıştırılmalarıyla– belirginleştiği bir başka noktaymış.

İkincisi, sözü zamanların ve mekânların dışına çıkarmanın, ender başarılabilmesiymiş. Oysa sözün şiir olabilmesi için, ortalıktaki anlam sınırlarını parçalayıp kendisi olarak benzersiz bir anlam oluşturulması gerekiyormuş.

Dolayısıyla şiir, toplumsallığın karşısına geçmiş; en iyi tanımına, tanımlarla kavga edenlerde varır olmuş. Çünkü akla en çok itiraz eden, aklı en çok kullanan oluyormuş.

ŞİİRLE İKTİDARIN SERÜVENLERİ*
MASAL YA DA MEĞER KİPİNDE BİR DENEME DAHA

Yalnızca şiire özgü olan hiçbir şeyin kalmadığı bir çağda, hiçbir şey de şiir dışı sayılmıyormuş. Bu yargılara bakıldığında şiir daha önce hapsolduğu sınırlardan kurtulup özgürleşmiş gibiymiş. Gelgelelim söz konusu yargılar, o çağın soyutlama tutkusuyla varılmış cömert yargılar sayılabilir. Çünkü tek tek ele alındığında şiiri şiir olmaktan uzaklaştıran ya da çıkaran bir sürü öğe bulunabiliyormuş. Üstelik başka başka çevre ya da kişiler, başka başka öğeleri şiir dışı bulma eğilimindeymiş.

İşte böyle bir zamanda bir şiir dergisi, şiir-iktidar ilişkilerini sorgulamaya açmış.

Sorgulama, sorgu, soru vb kavramlarının türlü bağlamlarda gözdeleştiği bir çağmış. Örneğin, "soran bir kafası olmak" önemliymiş. Zamanın yeni teknolojik ürünü bilgisayarlarda çeşitli bilgileri derlemeye yarayan sorgu programları bulunurmuş. Sorgulamak, değişik ülkelerin düşünebilir insanlarının dağarcığında, bir heykelin çevresinde dolanıp her yönden görmeye çalışmak gibi, önündeki soruna her yönden sorular yöneltmeyi anlatan saygıdeğer eylemelerin adı olmasının yanı sıra, en kıyıcıların dağarcığında da bu kez çok başka

* *Sombahar*, sayı 26, Kasım-Aralık 1994.

bir anlamda, özel yeri olan bir sözcükmüş. Kıyıcı sorguculuğun hizmet ettikleri iktidarın kendisi de, irdelenmek anlamında, sorgulanırmış. Öyle ki gün gelmiş, iktidarı, insantekinin tüm varlığına sızmış bir kötülük olarak görenler, yalnızca devletle sınırlı kalmayıp pek çok çeşitlemesi de olduğunu bulgulayanlar artmış. İktidar olgusunu canlı cansız pek çok varlığa, olguya yükleyerek bir tür denek taşına dönüştürenler bile çıkıyormuş... Bu koşullarda, iktidar ilişkilerini sorgulayanların dışardan konuştuklarını öne sürmelerine de pek olanak kalmıyormuş.

Tahmin edilebileceği gibi, o zamanlara kadar iktidar denince öncelikle akla gelen en büyük iktidar, devlet, bu sorgulamada da ön plana çıkıyor, şiir-iktidar ilişkileri konusunda söz söyleyenler daha çok şair ile devlet merkezli düşünüyorlarmış. Belki de sözlü kültürlerin kalıntıları sanıldığından daha derinmiş. Şiirin, şairine yapışık, şairin ise çoğu kez ikincil türde de olsa merkezî iktidar sahibi olduğu zamanlardaki gibi, şiiri şairden ayrı düşünmek pek akla gelmiyor, gelse bile çabuk gidiyormuş. Başta şairler olmak üzere, böyle bir ayırmaya karşı yalın kalem savaşan, şairin kişiliğinden, kimliğinden yoksun şiirin yaşamsız kalacağına ilişkin güçlü yazılar yazanlar oluyormuş.

Söz konusu derginin yayımlandığı ülkede bu duruma paralel olarak, politika-şiir ilişkileri son derece sorunluymuş. Politika ve şiir alttan alta birbirini ve kendisini saltık anlamıyla alır, kendini üste çıkarmaya çalışırmış. Politik yayınlarda "doğru çizgide" şiirler yayımlanır, ara çözümlere yönelik sanat hareketi girişimlerine rastlanır, öte yandan da ne zaman toplu bir şiir değerlendirmesi yapılsa büyük ölçüde politikadan söz edilirmiş.

Gerçi ülke şiirinin yaşamı, yazılmasıyla olsun okunmasıyla olsun, en azından izleksel açıdan, politikadan gerçekten etkilenirmiş. Ama değerlendirmede söze egemen olan, şiirin kendi yaşamaları değil, şiirdeki politik dozmuş. Hadi diyelim konuşan Politika Partisi

olduğunda böyle yapması beklenebilir. Ama konuşan Şiir Partisi olduğunda da çoğu kez böyle yapılırmış. Belki de bunun altında sıkıntılı, bir ölçüde de utanıldığı için açıkça dile getirmekten kaçınılan bir yargı yatarmış: Politika şiiri öldürür yargısı. Utanılırmış, çünkü söz konusu olan politika, çıkar ya da post uğruna yapılan saygıdeğmez politikalar değil, devrimci politikaymış. O ülkede epeydir, şiir yazanların, okuyanların büyük bölümü, bu politikanın içinde yer almış, en azından bir biçimde devrimci-akıllı kişilermiş. Ülkenin en tanınmış şairleri de devrimci şiirler yazmış kişilermiş. Dolayısıyla bu anlamdaki politikanın hatırı sayılır bir saygınlığı varmış. Gel gör ki aynı zamanda, içinde olunması, bedelinin inanılmaz ağırlığı nedeniyle cesaret istermiş. İçinde olunmayıp sempatiyle yetinilmesi ise çağından sorumsuzluk, korkaklık, burjuva hizmetkârlığı gibi suçlamalara uğramanın yanı sıra, kendi vicdanıyla hesaplaşma zorluğu açısından da cesaret ister, vurulup ölmediğiniz sürece suçlanmaktan ve suçluluk duymaktan kurtulmanın olanağı bulunmazmış. Bu sert yaşamalar şiir gibi bir fırtınalar diyarında yankı bulmadan gelip geçebilir miydi? Sonuçta ortalık her zaman toz dumanmış.

Şiir yazanların, okuyanların büyük bölümü uzun zamanlar, devrimci politikanın içinde yer almış kimseler olmuş, demiştik. İşte bu çoğunluk içindeki bir büyük çoğunluk, şiirde de doğrudan devrimci planda tanımlanıp kabul görmüş izlekleri, tavırları benimseyip öne çıkarır, bunun dışında kalan şiiri ise salt böyle olmayışından hareketle eleştirmek, bazen de dışlamak eğilimi gösterirmiş. Şiir Partisi'nin bir kısım mensubu ise, "politika şiirin önüne geçtiydi, sonra şiir kendini kurtardı" gibi, öteki uçtan değerlendirmeler yapmaktan kendini alamazmış. Şiir politik izlekli, politik ağırlıklı olmakla ne şiir olmaktan çıkar, ne de şiirliğini güvenceye alabilir. Bu söz o zamanlar da arada bir söylenir, yazılırsa da, yel üfürür su götürür, bir türlü yerleşik akıl olamazmış. Oysa ülkede ve dünyada, herkesin en az birkaç şiirini sevdiği en kocaman şairlerin şiirleri politik ağırlıklı

olmakla şiirin şiir olmaktan çıkmadığının kanıtını, bir batman politika içeren şiirler yazdığı halde hızla pop-şaire dönüşenler de politik ağırlığın kendiliğinden şiir getirmediğinin kanıtını verip durmuş.

Dolayısıyla, politikayla şiir arasında temelsiz bir kopukluk varmış. Bunun bir nedeni, politikayla iktidarın birbirine karıştırılmasıymış. Şiirin düşmanı aslında politika değil, politikanın, iyi bakmayınca ayırt edilemeyen iktidar adlı ikiz kardeşiymiş. İktidar bir anlamda, politikanın başarıya ulaşmış haliymiş. Ama yalnızca devlet katında değil, başta devlet iktidarı olmak üzere, politikanın söz konusu olduğu tüm ilişkilerde. Şiir asıl savaşını oldu olası bu ikize karşı verirmiş, çünkü iktidar, şiirin ikiz kardeşi olan özgürlüğün tersiymiş. İktidar öğelerinin sızdığı şiir ya tekerlemeye dönüşür, ya kayıplara karışır, ya da o öğelerin açtığı yaraları taşırmış.

Gelelim iktidarın şiiri yaralamayı, şiirden kurban almayı nasıl başardığına.

Her şiir benzersiz bir söz bütünüdür ama her benzersiz söz bütünü şiir değildir diyerek, bilineni anımsatmış olalım. Şiirin şiir olabilmesi için ayrıca, yaşayan birilerinin ruhuna değmesi gerekir. Ne var ki, yaşayan her dilde, yaşayan birilerinin ruhuna değmenin hazır ve kolay malzemeleri bulunmuştur. Bunlar, yapısına girdikleri şiiri benzersiz bir bütün olmaktan çıkaran, ama bir kısım insanın katında bir dönem için değiciliği olan olanaklardır. Gün olmuş, şiirin kendine özgü yapı taşı sayılanı bile olmuş. Örneğin, belli dönemlerde belli sözcükler, ritimler, uyaklar, başka uyum öğeleri, belli sözdizimleri, söz düzeyleri, düzenlemeler, çarpıcı özel adlar gibi şiirsellikler, şiirin belirtisi sayılmış. Sözgelimi, bir zaman gelmiş, halkın kullandığı dile yakın bulunan devrik cümle, şiirde de düzyazıda da gözde sözdizimlerinden biri olmuş. Bazısı çok uzun ömürlü, bazısı moda ömürlü olmak üzere, belli sözcükler de öyle: acı, yara, umut, sevda, kavga, yarın, yürek, ozan... sonra bunlara, esrik, içimdeki çocuk, sonra sonra labirent, ayna, suret, anka, yalnızlık, harita, atlas, kül vb

katılmış. Şiir yazanların yanı sıra, şiir konusunda yazanlar da belli sözcükleri yinelemişler. *Damıtılmış*'sız, *süzülmüş*'süz, *tanıklık etmek*'siz, *sahici*'siz edilememiş.

Bu tür modacılığın, birilerinin ruhuna değmek isteyenler katında dayanılmaz bir çekiciliği olduğu belli. Böylece, benzersiz bir söz bütünü olmak her şiire nasip olamıyormuş. Oysa, ruha değerliğin önemli öğelerinden biri benzersizlikmiş. Alışılmamış bir küme söz sizi –duygularınızı, aklınızı– çeker, "uğraş benle, sana verebileceğim olağanüstü şeyler var" dermiş. Şiirde buna karşın hazır lokmalar bulunmasını neye yormalı? Şiirin iktidarlara karşı savaşı şundan ötürü iyice zormuş ki, iktidar, şiirin yaratıcısında barınmayı bile başarırmış.

Ya şiirin kendisi, iktidar kesilip işin içinden çıkamıyor muymuş? Değil mi ki iktidar, süreklilik kazanmış etki gücü olarak tanımlanabiliyor, şiirin iktidarından söz edilebilir, hem de nasıl. Peki, bu tanımdaki gibi bir etki gücü, örneğin yaz gecesi dolunayı için de söz konusu değil midir? Dolunayın iktidarı. İş buraya dayanınca, iktidar tanımına karşılıklılık öğesini eklemek kaçınılmaz olmuş. Değilse, birisi çıkıp iktidar fobisine kapıldığınızı, gözünüzün her yerde bu düşmanı gördüğünü, yüzyıllardır özgürlük peşinde koşan insantekinin başına bunların geleceğinin zaten belli olduğunu vb söyleyebilirmiş. Dahası, bir iktidar ayıklayıcısı çıkıp iktidar ilişkisinin insanlararası bir ilişki olduğunu gözden gizlemek istediğinizden de kuşkulanabilirmiş; öyle ya, cansızlar da içinde, her yerde bulunan bir şey nihayet o kadar da kaçınılası bir şey olmayabilir. Sakın bir –belki de makro– iktidarın adamı olmayasınız? Şiirin insan olmadığını anımsamak iyi olacak.

Şiirin gücünden söz etmemek ise kuşkusuz olanaksızmış. Bir iktidar gizilgücüyle birlikte. Şiir, dolunayın ya da insan yapımı olmayan başka varlıkların tersine, iktidar öğesi içerebiliyormuş.

Şiir, şairin ve/ ya da başka insanların dolayımıyla iktidar ilişkisi

yaratabiliyormuş. Edinmek isteyip de başka türlü edinemediği yeri hazır lokmalar yoluyla bir zaman için edinenler olabiliyormuş. Tıpkı kolay, yinelenip duran, okşayıcı ezgilerle popüler müzikçi olunabildiği gibi. Bu lokmalar, varolan iktidarların tuğralarıymış. Bu dünyada yersiz olma yükünü kaldıramayanlar için, yersizlikten kurtulma ilacı oluyormuş. Bir yer edindiniz mi, artık benzer durumdakiler üzerinde etkide bulunabiliyor ve onlardan gelecek sinyallere göre davranarak yerinizi koruma ve büyütme politikaları oluşturabiliyormuşsunuz. Çağın bilinci buna mikro iktidar diyormuş. Diğer her tür iktidarla olan ilişkiniz sizi etkiliyor, karşısında yer almakla da olsa sizinkini büyütmeniz olanaklılaşıyormuş. Zaman içinde, iktidarınızı uyguladığınız insan kümelerini de değiştirebilirmişsiniz; bir önceki iktidarınız hep işe yarıyormuş.

Şiirin bu türden belirleyicilerine şair iktidarının şiirdeki öğeleri denebilirmiş.

Şair şiir yoluyla, kendi iktidarının dışındaki iktidarlara da eklemlenebiliyormuş. Hele söz konusu olan taze bir iktidarsa. Çünkü her taze iktidar, doğduğu sıralar kendi sözünü çoğaltır, şiirsel alana da yayarmış. Şairse iktidarı hâlâ karşı-iktidar sayıp ya da saymak isteyip bu sel sularının altında bir zaman kalabiliyormuş.

Örneğin, on dokuzuncu yüzyıl sonları Avrupa ülkelerinde kadınlar su ya da toplum yüzüne kitlesel olarak çıkıp mikro iktidar olduklarında, bir kadın şiiri patlaması yaşanmış. Birbirini yineleyen yakınma şiirleri, iddia şiirleri yazılmış. Bunların büyük çoğunluğuna şiir olarak sahip çıkan, feministler de içinde, kimse olmamış. İşlevsel metinler olarak parlayıp sönmüşler. Şiir olmayı başaran kadın şiirleri, öyle görünüyor ki bu savaşın kolay konuşanlarından ya da düpedüz konuşanlarından oluşmamış. Şiir bu bapta, başka ve çoğu kez uzun yollardan yürümüş. Örneğin, şiire giren erkek iktidarı öğelerinin şiir cümlesinden elenmesiyle.

İktidar, yerleştikçe şairden ilk elde işlev görecek şiirler bekler,

kendi öğelerini şiire sızdırmayı sürdürür, bu konaklamanın karşılığını ise şairi şair olarak toplumsallaştırmakla ödemek istermiş. Ne var ki, yıprandığı ölçüde de bu amacına ulaşmakta güçlük çekermiş, çünkü iktidarın yıpranması, şiirden dışlanmasıyla atbaşı gidermiş.

Yine örneğin, 1993 yılında bir gün bir günlük gazete, ülkenin başlıca şairlerinin önemli bir bölümünden şiirler içeren bir özel ek çıkarmış. Bu şairlerin arasında Cahit Sıtkı Tarancı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ceyhun Atuf Kansu, Nâzım Hikmet, Cahit Külebi, Attilâ İlhan, Salâh Birsel, Halide Nusret Zorlutuna, Behçet Necatigil de varmış. Şiir okurları, bu kitapçığın kapağını bile açmamış. Neden? Çünkü özel ek, eski günlerde ülkenin tarihsel önderine yazılmış şiirlerden oluşuyormuş, daha doğrusu kapağında öyle yazıyormuş. (Oysa Nâzım Hikmet'in şiiri hiç de öndere yazılmış bir şiir değil, bir destanından alınmış bir bölümmüş. Kitapçık bu konuda yalan söylüyormuş.)

Devlet solunun yayın organı olan günlük gazetenin kitapçığı çıkarmaktaki amacı, hem tarihsel önderin sarsılan iktidarına, ölüm yıldönümü olanağından yararlanarak bu hatırı sayılır şairlerle dayanak sağlamak, hem de şairlerin ele avuca sığmazlarını evcil çerçevede görüntülemekmiş. Sonuçta kitapçık en iyi olasılıkla okul törenlerine söylev malzemesi olmuş. Belki kitapçığın kapağına, açılmasını sağlamak üzere şairlerin adları büyük büyük yazılsa en başarısız girişim olmaktan çıkabilirmiş. Ne var ki iktidarın eli bu kadarına bile varmıyormuş. Yıpranmasının hızı tam da bununla ilişkiliymiş zaten.

***

İktidar öğelerinin şiire estetik bir iddiayla, başka bir deyişle zayıflık getirici oldukları bilinerek, ancak getirmelerine izin verilmeyerek alındığı, en az bir durum da olmuş.

İsmet Özel'in şiirinde, Amentü'den başlayarak, İslamcı iktidar öğeleri yer almış: İslamiyete ait inanç ve kurum sözleriyle ve söz dü-

zeyleriyle ("Bu yaşa erdirdin beni, gençtim almadın canımı", "kıyam etti", "Dinleyin ey vakti duymak doruğuna varanlar!" vb). Daha önce yazılan, devrimci politika dolu ikinci dönem şiirleri de, "Fidel Castro", "Valentino Tereşkova", "partizan", "halk", "azık" vb devrimci iktidar öğeleri içerirmiş. İsmet Özel, buna karşın, baştan beri aynı şiiri yazdığını söylermiş. Bu sözü belki yalnızca, şiirindeki iktidar öğelerinin kökeni açısından geçersiz.

Şiirlerinde, benimsediği politikaya uygun iktidar öğeleri yer aldığına göre, bu öğelerin o şiirlere şairin iktidar zaafından ötürü girdiğini, ya da öğelerin ait olduğu iktidarların şair aracığıyla şiirlere girdiğini söylemeli değil miyiz? Söyleyemiyoruz, çünkü bu öğelerin girdiği hiçbir şiir bütünü, öğelerle aynı dili konuşmuyor. Örneğin "Partizan" şiiri, başlığıyla bir devrim söylemi haber verdikten sonra, "Gırtlağımda bir harf büyüyor" diye devam ediyor, vb. Bu şiirlerde Partizan'ın ait olduğu iktidar açısından bir okşayıcılık bulunabilir mi? Tam tersine. Devrimcilik iddiasındaki her tür iktidardan bağımsızlığını ilan etmiş, apayrıksı bir söz sunuyor, şiirin kendisi bir devrim olmuş. İslami öğelerin yer aldığı şiirlerinde de aynı durum geçerli. Örneğin "Münacaat" (Tanrı'ya yakarış) başlığının altında, "genç olmak yetmiyordu fayrap sevişmek için", "gelip bana çatardı o ruh tutuşturucu yalgın/ onunla ben/ hep sevişecek gibi baktık birbirimize" dizeleri okunur.

Sözün kısası, İsmet Özel'in şiirlerini irkilmeden okumak kimse için olanaklı değilmiş. Bu şiirlerdeki iktidar öğeleri, şiirlerden durup baktığınızda, boğmak üzere kucaklanan hasımlar gibiymiş. Şiir, bu öğelerin varlığına meydan okur, onlara karşın şiir olma iddiasını öne sürer ve kazanırmış, çünkü aynı şiirlerin bütünü, "çıplak ruhun" kol gezdiği eşsiz imgeler ve sözdizimleri içermekteymiş. Bu şiirlerdeki her benzersiz söz, örneğin "şakağıma vuran balyozun talaşları", iktidarlardan aktardıklarıyla en azından eşit birer konum için hak iddiasında bulunuyormuş. İsmet Özel'in öznel niyeti ne olursa olsun, şi-

irlerindeki bu meydan okumanın bir bakıma iktidarlara yönelik olduğu söylenebilirmiş; şiirleri, iktidarlara şöyle seslenir gibiymiş: "Ben sizi kullanırım, ama siz beni kullanamazsınız!" İddia belki yer yer başını aslanın ağzına fazlaca sokacak kadar ileri gitmiş: Devrimcilik döneminde "düşmana inat bir gün fazla yaşamak"a, İslamcılık döneminde "yarabbi", "ya rabbelalemin"e kadar. Yine de İsmet Özel'in şiirlerini de, şiir konusunda yazdıklarını da kendine mal etmeyi başarabilecek bir iktidar bulunamazmış, işine gelen dönemdekilerle sınırlı olarak bile. Ya şairin kendisini, şair sıfatıyla ulaştığı iktidarı?..

***

Baştan beri söylenenler sonucunda, acaba şairlere iktidar olma ya da –benzer sonuçlara yol açabildiğine göre– iktidar(lar)ın karşısında olma hakkı tanınmamalı mıymış? Kimin haddine düşmüş! Buradaki had bir terbiye haddinden ibaret olmayıp, iktidar olgusunun her zerreye uzanmış bir ilişkiler ağı oluşturduğu toplumların mensuplarını olmaktan gelen sınırmış. Şair adı şiire ait olmaktan çıkıp kişiye ait olduğu ölçüde, istediğiniz kadar iktidardışılık çağrısında bulunun. Birileri habire şaire, anlaşılan diğer insanlara yaraşır görmediği bir etik önermeye çalışırmış. Keşke şairin konumu, diğer insanların konumunun tıpkısı olarak bilinseymiş. O zaman şiir öne çıkar, şiirin iktidarlara karşı savaşımı bir nebze kolaylaşırmış. Belki de o zaman iktidarın estetik bir sorun yaratması zaten söz konusu olmazmış çünkü iktidarlardan ya toplumcak kurtulunabilirmiş ya da hiç.

SUDAKİ SAL TAŞLARI*

I

"Şiir toplumbilimi" başlığı, kuramsal açıdan hiç yersiz kaçmıyor da, şiir alanında uygulanagelene bakılınca tuhaf duruyor. Önerilen başlık, derli toplu bir araştırma çağrısı içerse herhangi bir tuhaflık doğmazdı. Ancak, şiirle ilgilenenlere iki sözcükle iletilen bir soruşturma başlığı söz konusu olunca, tuhaflık da başlıyor.

Çünkü durum şu: En yakın örneklerini *Lodos*'un ilk sayısındaki soruşturma yanıtları arasında görebileceğimiz üzere, şiir söz konusu edilerek yazılıp çizilenlerin hayli büyük bir bölümü zaten şiirin kendisinden çok toplumbilimine ait sayılması beklenebilecek bir alan çerçevesinde dönüp dolaşmaktadır: Sistemin şiire nasıl davrandığı, ekonomik-toplumsal-politik-teknolojik gelişmelerin şiire etkileri, şairlerin kişisel halleri, ilişkileri, politik anlayış ve yaşantıları vb.

Durum bu olunca, başlığın tez elden (derginin daha ikinci sayısında) böylece saptanması fazla kaçmıyor mu? Hayır, tersine, iyi bir olanak sağlıyor. Çünkü, şiir denince insanlar zaten büyük ölçüde

* Birinci sayısı Şubat-Mart 1998 tarihini taşıyan *Lodos* dergisinin "şiir toplumbilimi" konulu sorularına yanıtlar.
Bu bölümdeki diğer yazılar gibi bu yazı boyunca da "şiir" yerine "edebiyat" ya da "sanat" demek, "şair" yerine de "yazar" ya da "sanatçı" demek olanaklı. -N.A., sonbahar 2004.

toplumbilime ait alanda konuşmayı, en azından söze buradan başlamayı sevmesine seviyor, ama, Molière'e selam olsun, genellikle, hangi alanda durduklarını pek fark etmeden, belki de fark etmek istemeden. Dolayısıyla, bu seferki soruşturma herkes için bir netleştirme olanağı sunuyor.

Değilse, tepeüstü duran bir şiir anlayışı, yaygınlığını sürdürecek: Şiire, bir güzelleme olmaktan öte özgün bir varoluş alanı tanıyamayan anlayış. Şiirden hareketle toplumbilimsel, siyasal, erekbilimsel vb olana (ya da o şiir her nereye gidiyorsa, gidebiliyorsa oraya) ulaşmak yerine, toplumbilimsel, siyasal, erekbilimsel vb olandan hareket eden, ama bunun adını açıkça koymayan, aslına bakılırsa hareket filan da etmeyip şiire o alanların bir uzantısı olarak işlev yükleyen bir anlayış. En uçtaki haliyle, kişi-olarak-şairin makro politik tavrında ve bunun şiir yüzeyine yansıyışında odaklanan, dolayısıyla, "devrimci", "İslamcı", "liberal" vb sıfatları *kişi-olarak-şair* yerine şiire takabilen anlayış.

Bu çerçevede, şiir denince edilen sözlerin içinde çok ön planda olan şair kavramına değinilmeli. Şiirin kendi özgün varoluş alanından bakıldığında, "şair", poetikası ile şiirlerinin toplamı anlamına geliyor; kişi olarak (şiir dışı yaşantı ve anlayışlarıyla) şair ise şiir toplumbiliminin alanına giriyor. Tıpkı okur gibi. Belirtmek gerekli olabilir: Şiir yazma ve okuma yaşantıları sık sık toplumbilim alanına uzanma gereksinmesi duyabiliyor; ama, kendisini esas alarak. Şiir toplumbilimi de, şiirin özgün varoluş alanını kabul ettiği ölçüde bir disiplin olarak var olabiliyor, etmediği ölçüde, güdümlü bir etkinliğe dönüşüyor.

Tepeüstü duran şiir anlayışları, kendilerine adalar oluşturuyor. Diğer adalara da, kendi derinliklerine de bakmak istemeyen, kendisini bir sal taşına dönüştüren adalar. Belki yüzeyde işler daha kolaydır. Derinlikler tehlikelidir, yitip gitme korkusu vardır. Hem şair hem de okur için. Tıpkı devlet için olduğu gibi.

Devlet, hangi şiirin "devletin dışında ve karşısında" (Ece Ayhan) olduğunu kolay kolay kestiremez. Dolayısıyla büyük bir ihtiyatlılık gösterir. Kendisi için rahatsız edici ve zararlı olabilecek her şeyi olabildiğince yoksamaya bakar (bakınız, ders kitapları), bu arada kendisiyle bütünleştirmenin yollarını arar.

Şiir toplumbiliminin gelişmemiş olmasına neden şaşmalı? Böyle bir gelişme, bir özgürlük ve derinlik alanı olarak anlaşılan şiir için, kendi özgün varoluş alanını korumak açısından önem taşıyor.

II

Şiirin toplumbilimsel haritası üstüne doyurucu çalışmaları beklerken, böyle bir haritanın görülmesine katkıda bulunabilecek bir paralellik kurmak üzere müzik yaşantılarına bakılabilir. Şiir alanındaki adalar büyük ölçüde dış ayrımlarla oluşurken, müzik alanındakiler büyük ölçüde müziğin kendi iç ayrımlarıyla oluşuyor. Biz de, müzik adalarını şiir adasıymış gibi düşünme oyunu oynayalım. En kalabalık adalar hangileridir, neden, nüfusları kimlerden oluşuyor, hangi adada hangi şiirlere yer var, hangilerinde gözalıcı giysiler içinde geçici lezzetler, hangilerinde ninnileşmiş yinelemeler seviliyor, hangilerinde ritim tuzakları var, hangileri ilk elde insanı kaçırıyor ama sebat edilirse, ulaşılmamışa ulaşma olanağı barındırıyor, bunun gibi şeyler düşünelim. Her verili şiirin, ilk bakışta buradaki türlerden birine girse bile o türü aşıyor olması olasılığını unutmadan:

Pop	Marş
Arabesk	Klasik Batı müziği
Protest	Şarkı
Klasik Türk müziği	Rock
Türkü	Blues
Bozlak	Caz
İlahi	Atonal...

ELEŞTİRİNİN İŞLEVLERİ, EDEBİYATIN SIFATLARI*

Edebiyata (/sanata) sıfatlar bulmak, eleştirinin işlevlerinden midir? Tarihsel (somut, verili, yapılmış) olana bakarsak, öyle. Eleştiri ihtiyacı artıp eleştirel etkinliğin kapsamı genişledikçe, kültür pratikleriyle sanat pratikleri daha çok iç içe geçiyor, sıfatlar da çeşitleniyor.

Bu yazının konusu özellikle, edebiyata edebiyat dışı alanlardan alınma sıfatlar takmanın "insana ettiği fenalıklar".

Edebiyata edebiyat dışı alanlardan alınma sıfatlar takma eğilimi galiba en çok, sanat alanını sanat dışının boydan boya bir röprodüksiyonu olarak görmekten kendimizi alamadığımızda ortaya çıkıyor. Bildiğimiz yaşamın terimleriyle oluşan bir alanın, sanatın, bildiğimiz yaşam karşısındaki özerkliğini korumak zor, kuşkusuz. Ne var ki bu özerklik zarar gördüğü ölçüde, gerçekte edebiyatın var olma nedeni zarar görüyor ve edebiyat bir sınav, korku, çekinme, yargılanma, giderek suçlanma alanı durumuna geliyor.

Milliyet Sanat'ın Eylül sayısında yayımlanan "İsmet Özel: Şair" başlıklı yazımda (bkz. bu kitapta, s. 148) "İslamcı şiir" etiketli raftan söz ediyordum. "İslamcı şiir" tamlamasını ve benzerlerini birer sanat akımı adı sayabilir miyiz? Sözgelimi, Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel'in bir akım oluşturduğu söylenebilir mi? Yöntembilim açısından bakarsak, tarih, felsefe, toplumbilim, siyaset

* *Milliyet Sanat*, sayı 512, Kasım 2001.

bilimi, edebiyat toplumbilimi açılarından, giderek dilsel, izleksel vb ortaklıklar aramak amacıyla gruplandırılabilir belki bu şairler. Ama sanat akımı oluşturacak bir çizgi ortaklığı gösteriyorlar mı? Tutalım ki gösteriyor olsunlar: O akımın belirleyici özelliği "İslamcı" olması mıdır?

Böyle sorduğumuzda, benzer tamlamaların dayanaksızlığı da ortaya çıkıyor. "Devrimci, toplumcu, bireyci, burjuva, proleter, faşist" vb sıfatlar da, tıpkı "İslamcı" sıfatı gibi sanat dışı alanlardan gelmelerine karşın, birer sanat akımını işaretlercesine kendilerine edebi tamlamalarda yer bulabilmiş durumda: devrimci roman, toplumcu şiir, burjuva sanatı, faşist mimari...

Denebilir ki sıfatlar ille de akım adı olsun kastıyla takılmaz, başka amaçlarla da takılabilir. Gerçekten de, eleştiride ya da alımlamada sıfat kullanmamanın pek yolu yok. Kolaylık sağlayan, teknik denebilecek sıfatlar da var çünkü. Bazıları değer biçmeye yönelik: iyi-kötü, güzel-çirkin, büyük-orta çaplı, düzeyli-düzeysiz, olağanüstü-sıradan... Bunlar da sanat alanına özgü olmamakla birlikte, fikir vermeye yarıyor ve sanatın özerkliğine halel getirici nitelik taşımıyor.

Yine sanat dışından gelmekle birlikte, belirli gönderme kolaylıkları sağlayan ve izleksel/zamansal bilgiler verebilen başka sıfatlar da var kuşkusuz: tarihsel, politik, polisiye... Bunların da paketleme gibi bir kötü yanı var denebilir. Yine de, bu yanları unutulmadan kullanılırsa, sanatın özerkliğine halel getirici olmayabilen sıfatlar bunlar.

Halel getirici olanlara dönelim. Bu tür sıfatlar, daha "teknik" sayılabilecek ("gerçekçi" vb) sıfatlarla zincirleme tamlamaya girdiğinde, tamlamaya bütünüyle egemen olacak kadar güç kazanabilen türden. "Toplumcu gerçekçi sanat" örneğindeki gibi.

Sanatın araçsallaştırılması, önemli bir kavram. Sanatsal olandan dolaysız bir yarar beklediğinizde sanatı araçsallaştırmış oluyorsunuz. Söz konusu yararın yüce, iyilikçi, eşitlikçi vb olmasının uzun erimde bir önemi kalmıyor: Aynı anda bazı önkoşullara da tâbi kı-

lınmış oluyor çünkü; o yararı sağlayıp sağlamadığı ölçülmeye başlanıyor ve ardından da, nasıl yaparsa o yararı artıracağına ilişkin reçeteler sökün ediyor; reçetelere uyulmadığı ölçüde de suçlamalar ve rafa kaldırmalar... Ne başlıca özgürlük alanı olması kalıyor sanatın, ne de böyle olmakla kazandığı birleştirici yönü.

Bunları demekle saltık bir estetizmin savunuculuğunu mu yapmış oluyorum? Hayır, saltık değil. Kültürleri ve siyasal dönemleri/ oluşumları aşan bir özerklik/ özgürlük alanı olarak sanat alanının savunusunu yapmaya çalışıyorum. Bu tür savunulara, eskiden sanıldığından daha sık ve daha çok gerek olacağı duygusuyla.

Kültür incelemelerinin getirdikleri

Son yıllarda gitgide daha çok ilgi gören kültür incelemeleri alanı, edebiyat eleştirisinin daha çok rahat bırakılması, hareket alanının genişlemesi için olanaklar yarattı. Benzetme yerindeyse, fotoğrafın bulunmasıyla resmin alan kazanması gibi. Ne var ki önemli kültür eleştirisi çalışmalarında sezilen bir eğilim, edebiyat eleştirisini kültür alanına taşıyarak görünüşte edebiyatın özerkliğine saygı gösterirken, gerçekte edebiyat eleştirisinin alanını daraltmak, boşaltmak, denebilirse, yerine göz dikmek. Bu eğilim nasıl ortaya çıktı? Sanıyorum, edebiyatın edebiyat eleştirisi yoluyla doğrudan araçsallaştırılmasına yönelik eleştirilerde belirli bir birikim noktasına ulaşılınca bir kayma gerçekleşti ve üst başlık değiştirildi.

Edebiyatın kültür başlığı altında yer bulmasına çok fazla itiraz edilebileceğini sanmıyorum. Böyledir diye, edebiyat kültürün bir alt dalı yerine konabilir mi peki? Bir kesişme ilişkisini aşan ölçülerde bir alan paylaşımından söz edilebilir mi? Bu soruya rahatlıkla hayır diyecek pek çok yazar, evet demiş gibi akıl yürütmekten kendini alamıyor.

Önemli bir örnek, Ahmet Oktay. Postmodern edebiyat karşısındaki toptancı ve suçlayıcı tutumunu temellendirmek için yazıp söy-

lediklerinde, yazının başından beri söz konusu ettiğim, sanat alanını sanat dışının bir röprodüksiyonu olarak görme eğilimini sezmemek olanaksız. Özellikle yeni önerdiği "emperyal" sıfatıyla oluşturulmuş kavramlar dolayında.

Burada sanat dışının röprodüksiyonu derken, örneğin, şu eleştirisindeki anlayışı kastettiğimi belirtmeden geçmemeliyim: "Orhan Pamuk, gündelik politika bağlamında (...) siyasal hayatiyet belirtileri göstermemiş değildir. Ama bu siyasal hayatiyete romanlarında pek rastlanamıyor" (*Milliyet Sanat*, Ekim 2001, s. 43). Oktay'ın yazdıklarından çıkarılabilecek olan, *romanda siyasal hayatiyet* dediğinde, düpedüz gündelik yaşamdaki anlamına yaklaşan bir siyasal hayatiyet belirtisini kastettiğidir: Röprodüksiyon dediğim, bu. Yoksa, belki, herhalde, Şolohov türü bir roman gerçekliği anlayışı değildir, temelde yatan. Öyle olsa, örneğin, şunu derken, Oya Baydar'ı, özellikle Baydar'ın *Sıcak Külleri Kaldı*'sını anmadan edemezdi: "Türk romanının medyadan empoze edilen kültüre eklemlendiği, emperyal kanonun izleklerini benimsediği ve giderek sessizleşip duyarsızlaştığı da söylenmeli." "'Kıyamet' ve Romanımız", *Radikal İki*, 23 Eylül 2001)

Ahmet Oktay, "emperyal yazın" ve "emperyal kanon" kavramlarını öneriyor. Bunlar, edebiyat eleştirisi çerçevesinde kullanılması kadar, kültür eleştirisi çerçevesinde kullanılması da yoksullaştırıcı sonuçlar verebilecek kavramlar. Akrabaları, yukarıda da değindiğim "burjuva sanatı, proleter/ devrimci edebiyat, faşist sanat vb kavramlar: Tümünün birlikte düşünülüp tartışılmasında yarar olabilir.

Yanlış anlaşılmamak için vurgulamalıyım: Kültür incelemelerinin/ eleştirisinin ya da politikanın alanına giren konular/ konumlar edebiyat eleştirisinin dışında tutulsun gibi tezler ileri sürüyor değilim. Yalnızca, tersi de yapılmasın, edebiyat eleştirisi, kültür eleştirisine ya da siyasal eleştiriye indirgenmesin diyorum: Kültürle edebiyatın kesiştiği ve ayrıldığı yerlerin bilince çıkarılması, edebiyatın özgürlüğüne balta vurulmaması açısından yaşamsal bir önem taşıyor

çünkü. Özellikle, "emperyal" gibi suçlayıcı sıfatların takılması durumunda. Türkiye gibi politik konjonktürü fazlaca dalgalı olan bir ülkede edebiyat konjonktürden Oktay'ın (alaysamayla?*) belirttiği gibi fazlasıyla etkileniyorsa, bunda, devletten gelen yasakçı etkiler kadar, "emperyal" türü suçlama sıfatlarının ve bizim-edebiyattan-başkasını-bilmemciliğin de rolü yok mudur?

Edebi yön saf dışı

Edebiyatı konu alan eleştirinin, tümüyle değilse bile ağırlıklı olarak/öncelikle edebi yönle uğraşması beklenir. Günümüzde dendiği gibi her şeyi boydan boya kesen bileşenlerden de olsa, sonuçta diğer ve dolaylı bileşenlerden biri en geniş anlamıyla politik boyut olmak üzere. Tersi durumda, konumuz edebiyat değil, politika olur. Böyle yazılmaz demek istemiyorum. Ama, politika yazdığınızı kabul etmeniz gerekir o zaman. Çok az abartarak söyleyeceğim: Ahmet Oktay, politika ve kültür odaklı olarak yazan bir yazar, ama öteden beri edebiyat yazıyor biliniyor. Edebiyatın edebi yönünden çok, dar anlamdaki politik boyutunu tartışmasına karşın.

Son yazılarında, bu noktayı bizzat belirtme özenini göstermeye başladı (*Milliyet Sanat*, Ekim 2001, s. 42; *Virgül*, Eylül 2001, s. 10). Kültür eleştirisi alanına çekiliyor ve "emperyal yazın, emperyal kanon" kavramlarını orada kullanıyor. Ne var ki bu kavramların edebiyat alanına yönelik bir suçlama çizgisi çizmesi engellenmiş değil. Oktay'ın gerek bu yazısında, gerekse, art arda Althusser'i, Bakhtin'i, Eagleton'ı, en sonunda da Wallerstein'i tanık gösterdiği "'Kıyamet' ve Romanımız" başlıklı yazısında kültürle edebiyatın özdeşliği temelinde akıl yürüttüğünü söylemek abartılı olmayacak. "Emperyal yazın" türü kavramların ancak böyle bir özdeşlik anlayışından doğabildiği ve bir kavram işlevinden çok, yafta işlevi görebildiği, eskilerin dediği gibi, tecrübeyle sabit.

* "'Kıyamet' ve Romanımız", agy.

Oktay, Wallerstein'i tanık seçerken, açıkça ima ediyor, diyor. Keşke kendisi de öyle yapmakla yetinse. Sanat negatiften de güdümlenebiliyor çünkü. Derdimiz Türk edebiyatında sınıfsal gerçekliğin yanından geçerken bırakılmış boşlukları göstermekse, yaftalar neden vazgeçilmez olsun?

İçerisi ve dışarısı

İnsantekinin bir iç bir de dış dünyası olduğunu söyleriz ("Siz hiç Bilge Karasu'ya dışarıda rastladınız mı?" –Metin Üstündağ). Sanat yapıtlarının da öyle, iç ve dış dünyaları oluyor. İnsanınkilerle iç içe.

Gelgelelim, bitkilerin içleri ve kökleri gibi, yapıtlarınki de yanıltıcı olabiliyor. İki bitkiden söz etmeliyim. Birini hayatım boyunca bir tek kez, bir arkadaşımın Ege kıyılarındaki evinin bahçesinde görmüştüm. Adını unuttum. Kâbus gibi bir bitkiydi: Toprağın üstünde üç dört filizden oluşan varlığı, yeraltında toprağın tüm olanaklarını yiyip yutan dev bir yılana benzer kökler büyütüyordu. Bahçenizde bir kez belirdi mi, tez zamanda kazıp yok etmezseniz, diğer tüm bitkileri ve toprağın kendisini yutarak büyüyor ve evinizin temeline giriyordu, bütün bu süreç içinde görünürde yine birkaç filizden ibaret kalarak. Bitki sökülünce arkadaşımın bahçesi adam boyu çukurlar ve hendeklerle bombardıman görmüşe dönmüştü.

Öteki uca örnek, muz ağacı. Heybetli görünüyor ama, şaka yollu bir tekme atsanız yıkılabilen bir ağaçmış meğer. "Soğangiller"denmiş. Bunu da Alanya'daki bir muz bahçesinde öğrenmiştim ve bir gülmedir tutmuştu beni. Her durumda, şu adını unuttuğum kâbus gibi bitkiyle muz ağacı, kök-gövde ilişkisi açısından iki zıt uçta yer alıyor. Az çok özgün yanı olan her yeni sanat yapıtı da, bildik olmayan bir bitki gibi. Ortalama bitkiye ilişkin kök-gövde tasavvurumuzun şu iki uç örnek için işe yaramaması gibi, sanat alanında da varolan deneyimimiz, bize belki bir kolaylık sağlayacak ama her za-

man yeterli olmayacaktır. Hatta, ancak yeterli olmuyorsa büyük bir yapıt karşısında olduğumuz söylenebilir.

Ne var ki bunun net bir genel kabul olduğunu söylemek zor. Eleştiri, en genel tanımıyla sanat yapıtı üstüne düşünmekse, düşünme edimi ortalama almayı seviyor. Elbette, sıfatları da. İşimizi kolaylaştıran yollardan biri de adlandırmak. Ama, adlar, daha az değer yargısı yöneltmeleri bakımından, sıfatlardan daha masum, genellikle. İslamcı şiir, toplumcu şiir, emperyal sanat gibi sanatın kendi yaşantılarından doğmamış niteliklerin başatlaştırılmasına yarayan sıfatlar insantekinin başlıca özgürlük alanı olan sanatı parselleyip entegre ve enterne ediyor. Kültürel odalar oluşturuluyor gerçekte. Belki insanlar kendi sanat yaşantıları için, sınırlı, kendilerine yakın, sıcak bir tür yuva, bir tür niş oluşturup oraya sığınmayı seviyorlar. Politika da orada olsun bitsin istiyorlar.

Ahmet Oktay, "Tüm metinler, yazınsal olsun olmasın, son kertede okurunu bir yere çağırırlar: Yani siyasal/ideolojik düzeye" diyor ("'Kıyamet' ve Romanımız", agy). Bize iç dünyalarımızla ilgili şeyler söylemek isteyen yazarlar için neler düşünmemiz gerektiğini yeterince dinlememiş miydik? Sanat alanını çıplak krallara bırakmak başka bir şey, siyasal düzlemle sanat düzlemini böylesine bire bir bağlarla bağlamak başka.

Bire bir okumanın, özellikle Ahmet Oktay'da görünce insana şaşırtıcı gelen bir örneği, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanının son sayfasında, anne Şeküre'nin oğlu –yazar, anlatıcı– Orhan için dediklerini, Oktay'ın, "bir romanın asıl işlevinin eğlendirmek ve haz vermek olduğu yolundaki postmodernist söyleme prim ver[ir]" nitelikte bulması. (Daha önce, Fahir İz'e ait bu türden bir okumaya, "Kültür ve Emperyalizm" başlıklı yazıda değinmiştim; bkz. "Denemeler" başlıklı bölüm, s. 388.) Bana göre ise *Benim Adım Kırmızı*'nın söz konusu satırlarında, anne ile oğul/yazarın gerek ilişkilerini, gerekse karşılıklı kişilik yapılarını iç içe geçirerek duyumsatan, sıkı,

ustalıklı (buyurun, yine sıfatlar), insantekinin içlerine dair, aynı zamanda uyandırıcı bir metin var.

Ya ben kolay beğeniyorum ya da Ahmet Oktay'da rastlanabilen yargılar ("Türkiye'de yazılan romanların hiçbirinde, bir üslup ve biçim araştırması yoktur" *Virgül*, Eylül 2001, s. 11), toptancılık denebilecek o eğilime işaret. Oktay'ın üzerinde çalışmakta olduğunu söylediği, "Türk romanındaki postmodernist kopmaya dair" olup "doğrudan doğruya yazınsal olmayan" çalışması (agy, s. 12) için iyi dileklerde bulunalım.

Akım adları da dayanıklı değil

Son bir nokta olarak, edebiyata takılan sıfatlar bazen edebiyat içi akım adlarından daha yapışkan görünüyorsa da gerçekte ikisinin de dayanıklı olmadığını söylemeliyim. Örneğin "postmodern" kavramı, ister sıfat ister akım adı olarak kullanılsın, Orhan Pamuk'un romanları eğlendirici/ avutucu mudur, gibi özgül sorular sorulduğunda gücünü yitiriyor.

Akım adları, sıfatlar, genel bir fikir vermeye yarıyor daha çok. Belirli bir akıma veryansın eden ciltler boyu söz, uzun erimde ancak o akım içinde gerçekten varlık/ kalıcılık kazanmış yapıtlara değgin olan bölümüyle (varsa) önem taşımıyor mu?

AHMET OKTAY'IN YANITI ÜZERİNE*

Ahmet Oktay, son dönemlerde önerdiği "emperyal yazın" ve "emperyal kanon" kavramlarını sorgulayan yazıma derginin Aralık 2001 sayısında yanıt verdi.[1]

Kişisel olarak, karşısındakiyle alay etmeye kalkışmaktan kendini *alamayan yazıları yanıtlamamaktan yanayım.* Bir istisnayla: Okura açıklanması gereken noktalar varsa onları söylemek gerekli oluyor. Oktay'ın söz konusu yanıtındaki bir iki noktaya değineceğim. Geriye kalanları, ilgili okurlar izlemiştir ya da izleyeceklerdir.

Oktay, yazımda kendisini "siyaset yapmakla suçladığımı" söylüyor. Ahmet Oktay'ı suçlayacak olsam, siyaset yapmakla değil, yapmamakla suçlardım. Bugüne değin yazdıklarını "siyaset yapmak" deyiminden genellikle anlaşılan şeyin kapsamında saymak zor. "Politika yazmak", salt yazı düzleminde bile, politika (siyaset) yapmakla aynı şey değil çünkü. Ancak, yazımın amacı ne Ahmet Oktay'ın siyaset yapıp yapmadığını sorgulamaktı, ne de kendisini herhangi bir biçimde suçlamak. Şimdi de öyle.

Oktay'ın bana kötü niyet yüklediği ikinci nokta, kendisinin postmodern diye nitelenen yazarların romanlarıyla ilgili olarak söylediği

* *Milliyet Sanat*, sayı 514, Ocak 2002.

[1] Ahmet Oktay bu yanıtını, *Sanat ve Siyaset* adlı kitabının yeni baskısında da yayımladı (Everest Yayınları, 2004, s. 295-300).

"Türkiye'de yazılan romanların hiçbirinde, bir üslup ve biçim araştırması yoktur" sözünü alıntılamamla ilgili. Oktay'ın bu cümlesi, yayımlandığı yerde de, benim yazımdaki yerinde de, belirli bir bağlam içinde (günümüzün postmodern diye nitelenen yazarlarından söz edilen bölümlerde) geçiyor. Bu nedenle olmalı, cümlenin tüm zamanlarda yazılmış romanları kapsadığını sanacak birilerinin çıkabileceği aklıma gelmemişti. Gelin görün ki Ahmet Oktay, benim bu alıntıyla Türk romanının tümü için konuştuğu kanısını uyandırmaya çalıştığımı söylüyor.

Bu yargıdan dehşete kapıldığımı gizlemeyeceğim. Oktay'dan aldığım cümleyi yerleştirdiğim bağlamda Türk romanının tümünden filan söz edilmiyor. Cümlenin hemen öncesi de, hemen sonrası da aynı konuyla, son dönemin postmodern diye nitelenen yazarlarıyla ilgili. Başka bir deyişle Oktay'ın cümlesinin bu yazarlarla ilgili olduğu apaçık.

Daha da açık olsun: Oktay'ın "Türkiye'de yazılan romanların hiçbirinde, bir üslup ve biçim araştırması yoktur" cümlesiyle ilgili olarak yaptığım toptancılık saptaması, gerektiği üzere, postmodernistler arasında adı geçen son dönem yazarlarının romanları bağlamındadır ve yazımın baş taraflarında da aynı bağlamda geçmektedir. Romancı adı vermemiştim, vereyim: Söz konusu romanlar arasında, "üslup ve biçim araştırması" içermeyenler bulunduğu gibi, Perihan Mağden ve Elif Şafak başta olmak üzere, adları bile "üslup" ve "biçim" sözcüğünü çağrıştırmaya yeten yazarların romanları da var. (Perihan Mağden biçemi üstüne bir akademik çalışma yapıldığını biliyorum örneğin.) Alıntıladığım cümlede, bu yazarların varlığına karşın o genellemenin yapılmasını toptancılık işareti sayıyordum. Yine sayıyorum.

Ahmet Oktay, "siyasal/ ideolojik içerimden muaf ve masum edebiyat eleştirisini" övdüğümü söylüyor. Hayır övmüyorum. Yazdıklarım orada duruyor.

"Emperyal" sıfatını da kötülemiyorum. Oktay'ın önerdiği "emperyal yazın" ve "emperyal kanon" kavramlarının, "burjuva sanatı", "proleter/ devrimci edebiyat", "toplumcu sanat" gibi kavramlarla birlikte düşünülüp tartışılmasında yarar olabilir, diyordum. Çünkü öteden beri, bu tür kavramların yalnızca sanata ve edebiyata değil, sosyalist ve komünist hareketlere de zarar verdiğine ve sonuçta Stalincilerin işine yaradığına inanıyorum.

Tahir Abacı, Ahmet Oktay'ın yanıtıyla aynı sayıda, yazıma egemen olan bakış açımın yeni olmadığına, *üç yıl önce söylediklerimle* ilgili bir tanıklık sunmuş. On, on beş, yirmi ve otuz yıl öncesi için de tanıklıklar bulunabilir. Eskiden pek az yazıyordum ama, Temmuz 1987 tarihli *Toplumsal Kurtuluş* dergisinde, Yalçın Küçük'ün "Estetik Hesaplaşma"sından RAPP RAPP seslerinin gelip gelmediğini sorguladığım bir yazıya da bakılabilir.

Bu son paragrafı, Ahmet Oktay benim bakış açımı "siyasal metanet kaybının bir göstergesi de sayılabilir" bulduğu için yazdım. (Tahir Abacı da, söz konusu yazısında benim bakış açımda "başka bir kaygı" bulduğunu yazıyordu. Kastını anlamadığımdan, telefon edip sordum: "apolitik kaygılar" demek istiyormuş.) Metanet savında bulunmak ayıp olur; yalnız, kayıp saptaması pek yerinde görünmüyor.

Ahmet Oktay'ın yazdıklarıyla ilgili olarak diyeceklerim bu kadar.

ELEŞTİRİ SÜRECİ, ÇÖZÜMLEME İLKELERİ*

Cumhuriyetin başlangıcından günümüze gelen süreci dikkate alırsak, bugün, bir Türk şiir eleştirisinden ya da eleştiri üslubundan söz edilebilir mi? Edilebilirse, bu üslubun temel özellikleri nelerdir? Bu özelliklerin oluşumunda, size göre hangi eleştirmenlerin katkısı olmuştur?

Birinci soruyu yanıtlarken "Türk şiir eleştirisi" kavramına yöneltilebilecek itirazları bir yana bırakacağım. Anladığım kadarıyla sorunun kastı bu değil, şiir eleştirisinin varlığı yokluğu tartışması. Dolayısıyla, yanıt: Böyle bir eleştiriden elbette söz edilebilir. Bir değil, birden çok üslupla birlikte.

Eleştiri yokluğundan yakınanların beklentisi, tekparçalı, yetkeli, düzenli ve kapsayıcı bir işleme-değerlendirme mekanizmasıdır sanıyorum. Bu beklentide bir karışıklık var: Eleştiri türü, tanıtma, değerlendirme, inceleme, edebiyat tarihi gibi türlerle karışıyor. Bu türlerin nitel ve nicel sorunları, eleştirinin sorunlarıymış gibi görülüyor.

Söz konusu türlerle eleştiri elbette etkileşim içinde. Birbirlerini az çok içeriyorlar da. Ancak, aralarındaki ilişki tam bir belirleme ilişkisi değil. Sonuçta farklı amaçlara yönelik farklı etkinlikler bunlar.

Bunu salt bir biçim, kural ya da sınıflandırma kaygısıyla değil, şi-

* Yücel Kayıran'ın "Eleştiri Dosyası" sorularına yanıtlar, *Hürriyet Gösteri*, Ağustos 2004.

ir eleştirisinin niteliğinden, onu diğer türlerden ayıran temel özelliklerden kaynaklanan bir kaygıyla söylüyorum. Şiir eleştirisi bana göre şiir üretiminin doğrusal işlevi olarak yürütülemez. Bir mekanizmaya bağlanamaz. Şiirin yaratılması gibi eleştirilmesi de "insani", yani bilinebilen ve bilinemeyen nedenlerle zayıflayıp güçlenebilen, parlayıp sönebilen bir etkinlik türü. Bireysel düzlemde olduğu kadar toplumsal düzlemde de öyle. Edebiyat bilimi ya da şiirle ilgilenen diğer disiplinler ise tam olarak öyle değil; sınai denebilecek ritim ve yordamlarla yürütülmeye daha elverişli etkinlikler onlar. Eleştiride işin içine şiirin yalnızca bilimsel/akılsal açılardan alımlanması değil, heyecan ve duygu açısından, bazen tanımlanmamış açılardan alımlanması da giriyor.

Az önce "değerlendirme" ve "tanıtma" deyip geçtiğim etkinlik türleri de bütünüyle mekanik olamaz elbette; eleştiri için işaret ettiğim "insani" yön bu yazılar için de az çok geçerli. Yine de, değerlendirme, özellikle de tanıtma, düzenli olarak yürütülebilen etkinlikler. Şu son sıralar küçük İskender *Varlık*'ta, Haydar Ergülen *Radikal Kitap*'ta düzenli olarak değerlendirme yazıyorlar, örneğin. Daha önce de daha başka yazarlar (bir tür lonca ilişkisini düşündürürcesine, genellikle şairler) yaptılar bu işi. Tanıtım yazıları da, kitap dergilerinde, edebiyat dergilerinde, gazetelerde az çok düzenli bir biçimde yayımlanıyor. Bu yazılardan yer yer bazı temel eleştiri öğeleri, ilkeler bulup çıkarmak olanaklı. Yine de, bunların farklı amaçlara, daha çok bir "ilk aydınlatma" amacına yönelik yazılar olduğu (ya da olmadığı!) netleşmeli zihnimizde. Şiir eleştirisinin amacı, belirli bir şiirsözün (bir şiir bütününün) yaşamsal özelliklerini saptamaya çalışmak: Belirli bir şiiri şiir yapan ve o şiir yapan özellikleri. Değerlendirme yazısı dediğim yazıların amacı ise yeni bir şiirsöz üstüne ilk izlenimleri, fikirleri, ilk düşünme ya da tartışma öğelerini ortaya koymak. Tanıtma yazıları zaten daha çok "teknik" ya da ansiklopedik denebilecek veriler sunuyor.

Değerlendirme ve tanıtma yazılarının da belirli bir eleştirel birikim temeline dayanması, bazı eleştiri öğeleri içermesi beklenir elbette ama, eleştirinin yerini tutmaları herhalde beklenmemelidir. Bu yazıların içinde, eleştiri olsun diye yazılmış bazı yazıların çok üstünde eleştirel nitelik taşıyanlar olabiliyor, o ayrı. Bunun yanında, eleştiri olsun diye yazılmış yazılarda da, değerlendirme ve tanıtma yazılarında da, eleştirel düşüncenin gelişmesine zarar veren "üslup"lardan kaçamayanlara sık sık rastlanıyor.

Böylece "üslup" konusuna geldik. Sorudaki "eleştiri üslubu" kavramı, yanlış anlamıyorsam, eleştiri anlayışı, eleştiri tarzı anlamına geliyor: Geniş anlamda "üslup".

Bana öyle geliyor ki bu açıdan yapılabilecek en önemli gruplaştırma, önsellikle belirlenen eleştiri/ sonsallıkla belirlenen eleştiri ayrımına dayalı olandır. Aslına bakılırsa bu noktada ikinci sorunun yanıtına geçilip iki yanıt birleştirilebilir, çünkü sonsallık benim eleştirel çözümlemede belirleyici saydığım ilke. Yine de, geçmeden önce "üslup" gruplaşmalarından biraz daha söz etmek gerekecek, hem birinci soruyu eksik bırakmamak için, hem de ikinci soruya hazırlık olur diye.

Günümüzde şiir konulu pek çok yazıya "edebiyat yapan" bir biçem egemen. Eleştirel düşüncenin gelişmesine zarar veren "üslup" dediğim budur. Klişeler hüküm sürüyor bu yazılarda: "Şiirini hayatın içinden damıtan şair", "gelenekten günümüze süzülen tatlar", "temeline insanı alan bir şiir", "biçimle öz arasındaki diyalektik denge", "sözcüklerini özenle seçen şair", "özgün bir şiir" vb.

Bunlar, belirli bir şiirsözün ayırt edici özelliklerinden söz ediyormuş gibi yaptığı için aldatıcı olan bir söylemin öğeleri. Birazcık dikkat edildiğinde görülebileceği üzere hiçbir ayırt ediciliği olmayan sözler bunlar. Devamında açımlandığına da pek rastlanmıyor. Uyutucu bir söylem.

Buradaki uyutmak fiilini dar bir politik/ ideolojik çerçevede kullanmıyorum. Politik ve ideolojik uyutmayı da kaçınılmaz bir biçim-

de içermek üzere, alımlama çerçevesindeki bir uyutuculuktan söz ediyorum.

Bu söylem belki belirli bir okur kesimini hoşnut edip oyalıyordur. Edebiyat anlayışı bu klişelerin yinelenmesinden oluşan, edebiyatın ancak böyle yapılabileceği koşullanması içindeki bir kesimi. Ne var ki, söylemin ölgünlüğünü, zihinleri hareketsizleştirici niteliğini düşününce, denebilir ki ilk anda zihni biraz zorlayan düşünsel yazılardan çok daha fazla okur kaçırıcı yazılar bunlar. Fiilen değilse bile, "zihinsel etkinlik" anlamındaki "okur"u kaçıran, bu anlamda zarar veren yazılar.

Aslına bakılırsa bu söylem belirli şiir "üsluplarıyla" da koşutluk içinde. Belki de modern öncesinden gelen, orada kendi iç mantığıyla yüzyıllarca yürümüş olan bir ezberciliğin günümüzde sünerek tavşanın suyunun suyuna dönüşme biçimini almasından ibarettir bu söylemler: Belirli koşullarda sönümlenmek ya da biçim değiştirmek üzere. Tıpkı melodramlar gibi.

Söz konusu klişeci söylem gerçekte şiir eleştirisinin atalarından hiçbirine yakışmıyor. Ama ille de bir bağlantı kurulacaksa (soruda "katkı" denmiş ama, her "üslup" için "katkı" diyemeyeceğiz), klişesi ya da suyunun suyu çıkarılmaya en elverişli çizginin "toplumcu gerçekçilik" çizgisi olduğunu belirtmek zorundayım. Siyasal gösterenleri, işin içine pembe tonların girmesi ve siyasal baskılar nedeniyle iyiden iyiye yumuşamış çeşitlemeleriyle birlikte: "Toplumun/ halkının sorunlarına duyarlı bir şiir" vb.

Şiir eleştirisinde toplumcu gerçekçilik deyince Sivas'ta canilerce yakılan Asım Bezirci'nin adı akla geliyor ama, Bezirci'yi Nâzım'ın sonsuz sorgulayıcılığı yönünde değil de şu klişeci yönde geliştirenlerin vebalini ona yüklemek elbette en büyük haksızlık olur.

Klişeci "üslup" bir yana bırakılırsa, yukarıda tanımlamaya çalıştığım eleştiri etkinliğine yaklaşan yazıların oluşturduğu iki ana çizgiden söz edilebilir.

Bunlardan birincisi, büyük ölçüde izlenime dayanan, esas olarak Ataç geleneğine bağlanabilecek çizgi: Memet Fuat, Selahattin Hilav, Sabahattin Eyuboğlu, Doğan Hızlan, Mehmet H. Doğan, Fethi Naci, Füsun Akatlı, Ramis Dara...

İkincisi, Hüseyin Cöntürk ve Eser Gürson'la başlayıp Murat Belge, Oğuz Demiralp, Orhan Koçak gibi yazarlarla süren, Anglosakson esinli denebilecek çizgi. Burada devreye edebiyat biliminin yanı sıra Marksizm, tarih, psikanaliz, yapısalcılık, dilbilim gibi disiplinlerden yararlanan bir düşünsel ufkun girdiği görülüyor. Görünürdeki "Fransız"lığına karşın, göstergebilim temeline dayalı bakış açısıyla Mehmet Rifat da bu ikinci çizgi civarında yer alıyor. Muzaffer Erdost, Mustafa Öneş gibi bazı eleştirmenler iki çizginin arasındalar. Gerçekte her iki çizgi için andığım eleştirmenlerin birbirinden az çok farklılaşan biçemleri, ayrıcalıklı kavramları ya da kendi kavramları olduğunu eklemeye gerek olmamalı.

Ayırt edilmesi gereken, edebiyat tarihçiliği özellikleri ağır basan bir "üslup" ya da eleştirmen grubu daha var: Fuat Köprülü ile başlayıp günümüzde çeşitli akademisyenlerin yanı sıra Konur Ertop, Kemal Bek gibi yazarlarla süren.

Buraya kadar saydığım adların içinde şair eleştirmenlerin bulunmadığı dikkati çekmiş olmalı. Bundan amacım, şiir eleştirisinde şair eleştirmenlerin rolünü belirgin kılabilmek. Genel şiir eleştirisi tablosuna, az çok eleştiri ya da poetika yazmış oldukları için eleştirel katkıları bulunan şairleri eklediğimiz zaman, gerek günümüz gerek öncesi için ufkumuz birden genişliyor: Bağlantıyı Ataç'tan çok daha öncelere, Yahya Kemal, Haşim, Nâzım, Orhan Veli, Tanpınar ve Diranas'a götürebiliyoruz. Şiir üstüne yazmış şairlerden bazıları yukarıda belirttiğim ana çizgiler dolayında yer alırken, bazıları "çizgi dışı" kalıyor.

Daha çok izlenime dayalı dediğim birinci çizgiye sonradan Salâh Birsel, Gülten Akın, Turgay Fişekçi, Veysel Çolak gibi şairler ekleni-

yor. Roni Margulies ve Ataol Behramoğlu, bu çizgiyle Bezirci arasında.

Cöntürk-Gürson-Belge-Koçak çizgisine yakın olan şair eleştirmenleri ise Güven Turan, Enis Batur ve Mehmet Yaşın diye sıralayabiliriz. Ahmet Oktay, en dar anlamdaki "üslubu" açısından bu çizgiye yakın olmakla birlikte, kaygıları bakımından bu çizgiyle Bezirci arasında.

Belki bir açıdan dördüncü bir çizgi (İkinci Yeni çizgisi) gibi görülebilecek Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın dışındaki "çizgi dışı" şair eleştirmenler, Attilâ İlhan, Hilmi Yavuz, Özdemir İnce, İsmet Özel ve son on beş yirmi yılın "çizgi dışı"ları: Akif Kurtuluş, Ebubekir Eroğlu, Yücel Kayıran, Orhan Kahyaoğlu, Metin Celâl, Mahmut Temizyürek, küçük İskender, Haydar Ergülen, Orhan Alkaya, Oktay Taftalı, Sezai Sarıoğlu, Süreyyya Evren, Hakan Arslanbenzer... Görüldüğü üzere, "üslup"lar dallanıp budaklanma eğiliminde. Şiir eleştirisi açısından iyi bir durum. Dalların birbirinden haberdar olması kaydıyla elbette. Bir de, benim şu an gösterdiğimden daha ayrıntılı bir çabanın saptayabileceği çizgisellik olasılığını saklı tutmak kaydıyla.

Bu soruyla ilgili olarak yeniden başa dönersek: Şiir eleştirisinin varlığına ilişkin kuşkuları artıran nedenlerden biri de sinemaya ve romana gösterilen ilgideki artışın tersine, şiire gösterilen ilginin artmıyor görünmesi olabilir. Sinema, belki son gelen olması nedeniyledir, kendi melodramını herkesten önce eleyip popüler olanın adını herkesten önce koydu. Bu konuda roman biraz arkadan, şiirse en arkadan geliyor. "Edebiyat yapma!" uyarısı yeni değil ama, yerini bulmuş da değil.

Bir şiiri çözümlerken belirleyici olan analiz öğeleri nelerdir? Eleştirel yaklaşımınızın ve/veya çözümlemelerinizin temelinde yer alan kuramsal poetik ilkeleri nasıl tanımlarsınız? Tanımlamak ister misiniz?

Bu üç parçalı soruya üçüncü parçadan başlamak zorundayım: Yaklaşımımın temelinde yer alan kuramsal poetik ilkeleri tanımlamak ister miyim?

Yanıt biraz şu ünlü söze benzeyecek: "Bildiğim bir şey varsa, o da hiçbir şey bilmediğimdir." Tanımlamak istemem, tanımlamak zorundayım.

Tanımlamak istemem, çünkü bana göre sanat eleştirisinin temel ilkesi (burada sorunun ikinci parçası, "nasıl tanımlarsınız" sorusu da devreye giriyor) sonsallık olmalıdır ve buradaki kullanımıyla sonsallık, belirli bir şiirsözle ilgili olarak tanımlayacağınız her ilkenin başka bir şiirsöz tarafından geçersizleştirilebileceği anlamına geliyor.

Ama "sonsallık" deyince bir eleştirel ilke de tanımlamış oluyorsunuz sonuçta. Kusursuzca uygulanması olanaksıza çok yakın bir ilke, bir tür meydan okuma.

Eleştiri etkinliği yol göstericiliğe soyunmamak, şiir mezuraları üretmemek için çaba göstermek, odaklandığı şiirle ilgili vargılarına, kavramlarına, "kuramsal" saptamalarına mutlak bir genelgeçerlik yüklememek zorunda. Bunun tersi, tıpkı dolaysız bilgilenme alanlarındaki gibi sanat alanında da belirli boyutlarla sınırlanmayı peşin peşin kabul etmek anlamına gelebilir.

Eleştiri tıpkı zanaatçılar gibi karşısına neyin çıkacağını bilmediği için, her yol alışında dağarcığını yanında taşımak zorunda. Edebiyat bilimi ve tarihi kadar başka disiplinlere ait malzeme ve araç gereçlerin de karınca kaderince bulunduğu, ayrıca, sırası geldiğinde aynı şiirsöze ilişkin –varsa– başka eleştiri yazılarının yer aldığı dağarcığını.

Ancak, kişi ilgilendiği şiire kendini yeterince maruz bırakmadan dağarcığa davranmamak, hatta bazen, bazı yaratılar karşısında, dağarcıktakilerin yetmeyeceği ya da işe yaramayacağı belli olduğunda hiç ona davranmayıp yeni araç gereçler üretmek zorunda.

İlk zorluk da burada karşınıza çıkıyor; kendinizi şiirsöze maruz bırakırken dağarcığı zihninizden uzak tutmak kolay değil. Her eleş-

tiri etkinliği ister istemez kendisinden öncekilerin etki alanında. Dağarcıktakiler, özellikle de oraya kendi eklediklerimiz, zihnimizi kendine doğru çekiyor, uslu uslu çağrılmayı beklemiyor. Onları dağarcığa kapatmak da kolay iş değil. Ayrıca, oradaki malzemelerden, araç ve gereçlerden hangisinin öne çıkacağı konusunda belirli kalıplar, alışkanlıklar edinmiş olmak var işin içinde. Oysa zihnimiz, elbette donanımı ölçüsünde, kullanılacak malzeme ve araç gereç konusunda ne kadar esnekse eleştirel verimi de o kadar yüksek oluyor.

Kişi eleştirel çabanın ilk aşamasında kendini şiirsöze maruz bırakmalı. Çözümleme aşaması, olabilecekse, daha sonra gelmeli ve çözümleme öğelerini maruz kalınan şiirin kendisi esinlemeli. Sonsallık dediğim ilkenin yolunu yordamını böyle betimleyebilirim: Çözümlemeye, şiirsöz karşısında insanteki olarak kendimizde, kendi ruhumuzda, zihnimizde olup bitenleri gözlemleyerek başlamak. Bu şiirsöz bende bir heyecan yaratıyor mu diye bakmak. Yaratıyorsa, ardından nasıl, neden, hangi özellikleriyle, hangi çağrışımlar nedeniyle yaratıyor gibi sorular geliyor. Eşzamanlı olarak "başka şiirlerin yarattığından farklı bir heyecan mı bu" sorusunun doğmasıyla birlikte bir karşılaştırma mekanizması işlemeye başlıyor zihinde. Böylelikle dağarcığa başvurma, gerekiyorsa başka araç gereç bulma/ yaratma aşamasına gelinmiş olunuyor.

Eleştiri etkinliğinde başvurulabilecek araç ve gereçlerin bir bölümünü başka insanların söylediklerinde, yazdıklarında bulabiliyoruz. Birikmiş kuramlar, kavramlar, formüller, kalıplar, akımlar, disiplinler... Bunlar herkesçe kullanılabilecek olanaklar. Ama eleştirel etkinlikte kişinin başkaları aracılığıyla ulaşamayacağı *başlıca ve en temel olanak, verili bir şiirle* karşılaşmış insanteki olarak kendisine, kendi heyecanlarına ve zihnine bakma olanağı. Şiir eleştirisinde bu bakışın ön planda olması, diğer tüm malzeme ve araç gerecin ancak onun çağırdığı ölçüde ve onun gözetiminde devreye girip iş görmesi gerekir. Belirli bir şiirin şiir olmaklığı ancak böyle sezilebilir ve bi-

linebilecekse de buradan güç alınarak açılacak yoldan giderek bilinebilir.

O şiiri o şiir yapanın ne olduğuna yönelik araştırmayı, maruz kalma durumunun sağladığı ışığın dışına çıkardığınız anda, eleştirel etkinlik de şiir eleştirisi olmaktan çıkıp başka bir disiplinin alanına geçiyor, çeşitli disiplinler çerçevesinde rastlanabilecek herhangi bir metin incelemesine, o değilse, boş bir çabaya dönüşüyor.

Eleştirel etkinlikte zaman zaman ikiye bölünen bir zihinden söz etmiş oluyorum böylece. Zihnin bir bölümü olabildiğince başıboş, heyecan ve sezgi temelinde işliyor, diğer bölümü ise, devreye sonradan girmek ve hep haddini bilmek kaydıyla, akılsal bir temelde. Önce art arda, sonra iç içe yürüyen iki işleyiş. Bazı uğraklarda, diyelim, "buradaki fiil çekimi neden böyle" gibi teknik sorgulamalara girişme gereğini duyduğunuzda, aklınız bir süre için tek başına çalışıyor elbette. Belirli anlarda metne büyüteçle bakmak, bakış açısı değiştirmek vb gerekebiliyor. Şiirsözün çağırdığı ayrıştırma, birleştirme, adlandırma, kavramlaştırma gibi çabalar giriyor araya.

Bir açıdan en heyecan verici şiirsöz, bazı düşünsel kazanımlar, kavramlar vaat ettiği belli olandır. Bu vaat bazen hayat boyu ulaşamayacağınız belirsizlikte olabilir; adını koymayı, dile dökmeyi hiçbir zaman başaramayabilirsiniz. Size meydan okuyan bir metin vardır karşınızda. Bırakınız yazıp yayımlamayı, kolaycılık etmeyeyim diye kendi zihninizde bile dile getirmek istemeyebilirsiniz yorumlarınızı; biçimlenmemiş olarak gezdirip durursunuz. Ya da bir kenara alınmış notlardan ibaret kalır okuma çabanız. Günün birinde parlayabilecek ya da hep küllenmiş kalacak fikir kırıntıları halinde.

Sorunun ilk parçasına, "bir şiiri çözümlerken belirleyici olan analiz öğeleri nelerdir?" sorusuna geliyoruz. Bunun yanıtı, "belirleyici olan, metnin kendisidir" olmalı; belirleyici olan, şair değil, şiire dışarıdan yüklenmiş beklentiler değil, şiirsöz konusunda oluşmuş olabilecek başka tavırlar, üretilmiş başka eleştiriler de değil. Bu de-

gilleldiklerim elbette eleştirel etkinliğin belirli aşamalarında dikkate alınabilir, eleştirinin amacı açısından aydınlatıcı da olabilirler. Ancak, metin, onların tümünden özerk olması nedeniyle öncelikli ve belirleyici sayılmalıdır.

Çözümleme araçlarına gelince. Bunlardan hangisinin öne çıkacağını şiirin kendisi esinlemeli demiştim. Sözgelimi, kavramlar ve kuramlar eleştirel etkinliğin başlıca gereçlerinden. Ama kavramlar, özellikle olumlama/ olumsuzlama işlev çiftine denk düşen kavram çiftleri, yol tıkayıcı, genelleştirici, toptanlaştırıcı etkileri nedeniyle, kesintisizce sorgulanmayı gerektiriyor. Belirli bir şiirin özelliklerini saptamada çok işe yarayan bir kavram ya da kavram çifti başka bir şiir için hareket noktası kılındığında (=önselleştirildiğinde) bir reçeteye ya da bütünsel olumsuzlama ölçütüne dönüşebiliyor.

Burada elbette ideal bir eleştiri etkinliğinden söz ediyorum. İşin zanaat yönü, çözümleme araçları açısından donanmayı ve beceri kazanmayı gerektiriyor. Yukarıda da belirttiğim gibi edebiyat bilimi ve tarihi başta olmak üzere eleştirel etkinlikte yararlanılamayacak disiplin yoktur sanıyorum. Bunlardan bazılarının uygulanması sonucu disiplinin kendi adıyla anılan eleştiri türleri de ortaya çıkmış durumda: Marksist eleştiri, feminist eleştiri, dilbilimsel eleştiri, göstergebilimsel eleştiri, psikanalitik eleştiri vb. Bunlar eleştiri yordamlarına gitgide daha çok katılan, sezgisel ve izlenimci eleştirinin imdadına yetişip yeni çözümleme olanakları sağlayan bakış açıları. Listeyi uzatmak da olanaklı. Ancak bu saydıklarımdan hareket eden eleştiri ile, bunları birer çözümleme aracı olarak göz önünde bulunduran eleştiri birbirinden farklı. Birincisi bilimsel olana, ikincisi edebiyata dahil. Bu ayrım birbirine dönüşmeyi ya da birbirini içermeyi engellemiyor.

Zanaat yönünden iyi durumda olmak, başka bir deyişle çözümleme gereçlerini iyi tanıyıp iyi uygulamak, tümünde kusursuz olunabileceğini varsaysak bile, düz adıyla "şiir eleştirisi"nin gerekli ilke-

si olmakla birlikte, yeter ilkesi olmaktan uzak, çünkü şiir eleştirisinin uğraştığı nesne yaratıdır ve yaratı hep kendi "önce"sinin kuramını da kılgısını da geride bırakan varlık anlamına geliyor. Önsel/ sonsal ekseninin bir tarafında, ilgili disiplinin egemenliğinde yürütülen ve şiire disiplinin malzemeleri arasında bir malzeme muamelesi eden bir çaba var. Diğer taraf ise şiirin şiir olmaklığını hem heyecan ve duygu hem de akıl temelinde sorgulama konusu yaparken, acaba bu sorgulamaya şu disiplin de katkıda bulunamaz mı diye bakıyor.

Şiir doğal dillerle yaratıldığından, dağarcıktaki dilsel ilgi verileri durmadan öne çıkma eğiliminde. Şiirsel gerçekliğin karmaşıklığı ise çözümleme gereçlerinin hiçbirinden vazgeçmemeyi telkin ediyor.

PİYASA, ROMAN, KADIN*

İktisatta "deflate etmek" diye bir terim var: Yürürlükteki para ve kredi hacmini daraltmak ya da parasal değerleri enflasyonla gelen fazlalıklardan arındırmak için yapılan işlemlerin adı bu. "Şişkinliklerden arındırmak" da diyebiliriz.

Son dönemlerde roman alanında da böyle bir "deflate etme" işlemine gerek duyulduğu anlaşılıyor. Durumun iktisadi terimleri çağrıştırması çok da uzaktan dolaşmak sayılmamalı, çünkü tartışmanın başlıca öğelerinden birini kitap satışlarının reklamla artırılması, edebiyatın, daha doğrusu romanın gitgide daha çok metalaşması oluşturuyor.

Öyle görünüyor ki söz konusu reklam ve tanıtım çabaları edebiyat çevreleri katında romancıların aleyhine çalışıyor.

Önce, tanıtım konusundaki ilk elden bir estetik soruna değinmeliyim. *E* dergisi beni bağışlasın, en çok orada göze çarpageldi bu sorun: Söz konusu olan, söyleşilerin yayımlandığı sayfaları çevirdikçe ardı ardına yüzümüze bakan, az çok aynı uzaklıktan çekilmiş, yazarın yüzünde yaklaşık aynı ifadelerin okunduğu ısrarlı fotoğraflar. Daha ikincisini gördüğünüzde "neden yinelenmiş" sorusunu sorduruyor bu fotoğraflar size. Boşuna, sinemasal anıştırmalar aratıyor.

* *Milliyet Sanat*, sayı 520, Temmuz 2002.

Bu sunuş tarzı, özellikle de birkaç dergide birden aynı sıralarda yer aldığında, yazarın aleyhine işliyor. Yüzünüz yazınızın önüne geçiyor.

Doğan Hızlan, yanılmıyorsam *Karalama Defteri* programında, okuru unutarak yazan yazarları özlediğini söylüyordu. Hızlan bunu söylerken, Fazıl Hüsnü Dağlarca (bkz. *Kızılcık* dergisinin Mayıs-Haziran 2002 sayısında Konur Ertop'un yazısı), Ece Ayhan ya da onlar gibi okuru unutma şampiyonu olan daha başka şairleri kastetmiyor belli ki.

Roman-piyasa ilişkisi konusundaki tartışmada bana iyi gelmeyen iki tavırdan birincisi, savların fazlasıyla genel bir düzlemde, anıştırmalar yoluyla ileri sürülmesi. İkincisi ise, bir yüzünde piyasa ile sanat yapıtı arasındaki, diğer yüzünde yazarla okur (sanatçıyla alımlayıcı) arasındaki ilişkinin yer aldığı bu olgunun bütünüyle yeni bir olguymuş gibi sunulması.

Yeni olarak medya ve reklam gibi gelişmeler var elbette. Başka bir deyişle, pazarlama ve popülerleştirme tekniklerinin, dolayısıyla olanaklarının katlanması var. Yazarın okuru (Brecht, *publicum* diyordu) göz önünde tutması gerekir mi tartışmasının ise gerçekte pek de yeni bir yanı yok. Çok kabaca, sanattan dolaysız bir yarar beklediğiniz ölçüde okuru göz önünde bulundurmak zorundasınız. Bu dolaysız yarar, okuru belirli bir siyasal görüşe kazanmak olabileceği gibi, yazarın ün ya da para kazanması da olabilir.

Bu ikinci duruma günümüzde "okuru göz önünde tutmak" demeyip pazarlama terimleriyle "hedef kitleyi göz önünde tutmak" desek yeri var. Hatta, tartışmaya pazarlama uzmanları da katılsa: Bir zamanlar bir politikacı, "ben odunu aday göstersem seçilir" demişti; benzer bir iddiayla ortaya çıkabilecek reklamcı da bulunur belki.

Şaka bir yana, göz önünde tutulacak etmenlerden biri de, kitabın suç kanıtı olarak sergilenmesinden nasibini almasından mı nedense, epeydir hızı kesilmiş olan popüler roman furyasının yeniden

başlamış olması. Bir zamanlar, pembe romanların, ucuz polisiyelerin, uzay maceralarının yanında, Feridun Fazıl Tülbentçi, Abdullah Ziya Kozanoğlu gibi ünlü popüler "tarih ve macera romanı" yazarları da vardı. Onlardan sonra böyle popüler olan çıkmadıydı sanıyorum. Şimdi günümüzün anlayışlarına uyarlanarak yenileniyor olabilir bu alan. Hele Kemal Tahir gibi ara örnekler de varken.

Bunları demekle ben de genel planda konuşmayı seçmiş olmayayım. Burada üstünde durmak istediğim, son dönemlerde ön plana çıkan "kadını anlatan" romanlar.

Neden kadın?

Soru: Kadın izleği de tarih izleği gibi moda olmuştur da ondan mı, bir erkek yazar, Metin Celâl, romanı *Ne Güzel Çocuklardık Biz*'i bir kadının ağzından yazdı, Leylâ Erbil *Cüce*'yi, Perihan Mağden *İki Genç Kızın Romanı*'nı, Murathan Mungan *Yüksek Topuklar*'ı, Feyza Hepçilingirler *tanrıkadın*'ı yayımladı, yoksa bu olgunun kaynağında kadının ezilmişliği bilincinin bir yandan yaygınlaşıp bir yandan da sorgulandığını mı görmeliyiz?

Bu ikinci görüşü destekleyebilecek bir olgu olarak, kadın araştırmaları alanındaki gelişmelere dikkat edilmeli. Örneğin, *Cımbızın Çektikleri* başlığını taşıyan son önemli kadın araştırması, iki kadın edebiyatçı tarafından yapıldı: Ümran Kartal ve Müge İplikçi.

Yine de, çok satan romanlar çerçevesinde kendini gösteren genellemeciliğin, çeşitli edebiyat akımlarıyla ilgili olarak akım yürürlükteyken verilmiş olan hükümlere benzediğini söyleyeceğim. İkinci Yeni örneğinde, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ülkü Tamer gibi şairler bir yanda, yüzlerce başka şiir toplamı bir yanda kaldı sonuçta. Demek istediğim, ayıklamak (şişkinlikleri gidermek) gerekiyor ve belli bir hata payıyla, ayıklanıyor da. Aynı ilke, çok satan romanlar ya da moda görünümlü izlekler çerçevesinde yazılan romanlar için de geçerli.

Düzey belirleyen romanlar

Metin Celâl'in 2000 yılı Mayısında yayımlanan romanında kadın, dolaylı bir biçimde sorunlaştırılmıştı: Anlatıcısı kadındı, o kadar. Yazarın, kadın varoluşunu anlama çabası çerçevesinde başvurduğunu düşündüren, özenli ama özentisiz, zorlanmamış bir yöntemdi söz konusu olan.

Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*, kadınların ezilmişliğini betimleme düzlemini aşıp açık bir biçimde bizim cinsiyetçi toplumumuzu hareket noktası kılan bir roman. Biçemsel, kurgusal, izleksel, hangi açıdan alırsanız alın, modaya uymak için yazılabilecek gibi değil.

Murathan Mungan'ın *Yüksek Topuklar*'ı ile Feyza Hepçilingirler'in *tanrıkadın*'ını henüz okumadım. Romanlığın ve kadın izleğinin neresindedirler, henüz fikrim yok. Göz atabildiğim kadarıyla, adlarına sadık, kadın izleğinin egemen olduğu romanlar ikisi de.

Bir açıdan bakıldığında başta kadın izleği olmak üzere moda izlekler açısından en uçta duran ve bizzat okur-piyasa-yazar ilişkisini sorunsallaştıran bir roman olarak *Cüce*'nin üstünde durmak istiyorum.

Gerçekten de bu sıkı metinde, kadın izleği, bununla sarmaşmış bir biçimde okur-piyasa-yazar ilişkileri izleği, ayrıca, gizemcilik, cinsellik gibi moda olduğu ileri sürülen izlekler, hepsi var. Bunlar, yazarın bu durumu bilerek kurguladığını gösterir bir biçimde, genel bir humor atmosferi içine yerleştirilmiş; inanılmaz ustalıkta bir, deyim yerindeyse, zaman politikası ile.

(Bu arada son yılların romanlarında cüce figürünün yaygınlaşmaya başladığına dikkat çekmeliyim. Burada yalnızca, olumsuzluk anlatımının cüceliğe taşıtılmasında bir iticilik bulunduğunu belirteceğim. Cüceliğin olağan fizikselliklerden sayılmamasının sorgulanması gibi bir beklentim var.)

Leylâ Erbil, kadın ve yazar olmayı, romanında da bizzat rol alan bir kadın yazar olarak sorunlaştırıyor. Üstelik, tıpkı Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*'ndaki gibi, cinsiyetçiliği sorgulayarak.

Cüce'de bir değil, iki kadın yazar olarak rol aldığını da söyleyebiliyoruz Erbil'in. Bunlardan biri, Yunus Emre'nin deyimiyle "ham" Leylâ Erbil'dir, diğeri, Zenîme, olgun Leylâ Erbil. Bunu söylerken, başka öğelerin yanı sıra, Zenîme'nin zaman bilincinden (s. 19) ve Pessoa göndermelerinden (s. 67) güç alıyorum: Değil mi ki Pessoa kendini kişi olarak çoğaltmanın adıdır...

Romandaki Leylâ Erbil, kadın sorunu konusunda söylem ve bilinç açısından hâlâ "ham"ken, Zenîme'nin bilinci, kadınlıkla dişilik arasındaki ayrımın tarihsel, kültürel ve dilsel izlerini sürebilecek ölçülerdedir.

Piyasa-roman ilişkisi konusundaki olası genellemeleri boşa çıkarıp, romanın piyasayı, hem de bizzat konu ederek nasıl alt edebileceğini gösteren bir roman bu. "Ham" Leylâ Erbil, kendisine emanet edilen kitaba ad düşünürken düpedüz o adın satışa olabilecek etkisini esas alıyor örneğin (s. 16); Zenîme ise, "okuru unutan" münzevi bir yazar olmak ile okurla etkileşen yazar olmak arasındaki duygusal ve düşünsel ikircimlerini, çarpıcı, anlatım açısından doruklara varan (s. 68) bir biçimde, roman boyunca tartışıyor.

Moda oldu denilen bir izlek konusundaki düzey, en azından iki yazar, Leylâ Erbil ve Perihan Mağden tarafından böylece belirlendiğinde, piyasanın tehlikeleri konusunda iyimserleşiyor insan. Üstelik ilk bakışta sanılabileceği gibi anlaşılmaz romanlar değil bunlar. Tam tersine, çekici metinler.

2003: BELİRGİNLEŞME YILI*

2003 Türkiye'de edebiyat açısından binyıl dönümü dolaylarında kendini gösteren bazı eğilimlerin belirginleştiği bir yıl oldu.

Söz konusu eğilimleri, ürünler açısından bakıldığında düzyazılaşma, edebiyat ortamı açısından bakıldığında piyasacılık ve cinsiyetçilik olarak sıralayabilirim. Bir de komşu edebiyatların canlılık kazanması var.

Düzyazılaşma eğiliminden kastım, roman, öykü ve deneme gibi düzyazısal edebiyat türlerinin, en azından nicel açıdan, bu toplumda ilk kez olmak üzere şiirin önüne geçmiş görünmesidir.

Sivas kıyımında canilerin yaktığı Âşık Nesimi, neredeyse otuz yıl önce bir gün, "aydınların aklı gözündedir" demişti. Âşığa tam "kendinizi aydın saymıyor musunuz" diye soracakken, okul meselesini düşünmemiş olduğumu fark edip susmuştum. "Geleneksel kültür" ya da halk kültürü söz konusu olduğunda, düşünsel etkinliği yazıya bağlı saymak olanaksız. Oysa modern zamanların kültürü demek, yazı demek.

Birkaç yıl var, İlber Ortaylı'nın şu içerikte bir sözüne rastlamıştım: *Toplumları bir açıdan şiir toplumu ve düzyazı* toplumu olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Şiir toplumları tehlikeli toplumlardır.

* *Adam Sanat*'ın "2003 Yılının Türk Edebiyatında Bıraktığı Olumlu ve Olumsuz İzler" başlıklı soruşturmasına yanıt, Aralık 2003.

Ortaylı'nın sözünü ettiği tehlikeyi (tarihin yazıyla olan ilişkisini de göz önünde tutarak) biraz deştiğimiz an, karşımıza yazısız toplum çıkıyor. Şiir, geleneksel olarak yazısız yapabilen bir edebiyat türü. Buna karşılık, yazısız roman, yazısız öykü, yazısız eleştiri ya da deneme olamıyor.

Başka bir deyişle, yukarıda düzyazılaşma dediğim süreç, daha temel bir düzlemde yazılaşmaya, yazı toplumuna dönüşmeye işaret.

Gerçekte şiir de bu dönüşümün kapsamı dışında değil: Yazısız yapamayan, yazısal denebilecek, sesli okunmaya gelmeyen, düşünsellik dozu yüksek bir şiir türü oluşmuş durumda. Ama bu sürecin başlangıcı, bu binyıl dönümündeki "roman patlaması"ndan epey öncelere gidiyor: En önemli habercilerinden biri, Ece Ayhan'ın o büyük "Yort Savul" şiiri olmak üzere.

"Yort Savul", pek çok açıdan (bu arada, "yazınsallık" açısından) olduğu kadar, yazısallık açısından da bir işaret fişeği neredeyse. Yazıldığı tarih: 1976. Ünlemlerle, herkese seslenerek başlayan bu şiir, ahaliyi "bağırarak yaz"maya çağırır, bu yazma işinin "kurşunkalemle de" olabileceğini ekleyerek.

Şiirin yazısallaşmasının içinde düzyazısal şiirin gösterdiği gelişme de var elbette ama, mutlak bir evrilmeden çok, anlatım olanaklarının artırılması sayılmak kaydıyla. Bana kalırsa yazısız söze her zaman yer olacaktır.

Binyıl dönümünün düzyazılaşma sürecine gelince: Lise ve üniversite bitirmişlerle bu düzeydeki öğrencilerin sayısı, ulusal ve uluslararası oransal durumu bilmiyorum ama, mutlak değer olarak herhalde artmış ve artık hatırı sayılır büyüklüklere ulaşmıştır.[1] Bu durum, yazılaşmaya ve edebiyatta düzyazısallaşmaya zemin hazırladığı gibi, düzyazı edebiyatın niteliklerini de etkiliyor.

Okuryazar kitlenin bir bölümü, toplumun Özalizmle birlikte genel olarak dünyaya, özel olarak da büyük sermayeye ve tüketime

[1] Oransal durum ne yazık ki kitap üretimi vb açılardan gerileme gösteriyor.

açılmış kesimine mensup ya da yakın olanlar, dünyadan belirli biçimlerde haberdar, belirli biçimlerde renkli ve incelikli, "beyaz yakalı"dır artık: Tıpkı, benim çocukluğumda "Amerika"dan ya da Avrupa'dan gelen, buralarda benzerleri ancak son yıllarda türeyen şu tüketim kokulu zebil "kadın", "erkek", "ev", "otomobil", "borsa" dergileri gibi.

Bu kesimin okuduğu edebiyat da tıpkı dergileri gibi, eskinin dünyadan habersiz, daha çok eve kapalı bir kesim oluşturan "hedef kitle"sine seslenen pembe vb romanlarına oranla farklılaşmış bir edebiyat. Bu kesimin gözünü kamaştırma arzusuna bazı büyük yazarlar bile kapılmış durumda.

2003 yılında çıkan *Picus* dergisi, *Milliyet Sanat*'la oluşan bir çelişkiyi ötelemiş görünüyor. *Picus*'un görünüşüyle içeriği arasında dişe dokunur bir uzaklık yok. Büyük sermaye ve tüketim kokulu dergilerin arasında rahatsız değil *Picus*.

Milliyet Sanat dergisinin gazete bayilerindeki yeri de *Picus* gibi, yukarıda saydığım türden dergilerin arasında: Görsel yapısı ve parlak kâğıdı ile o dergilerle hemcins görünümünde. İçeriği ise, yayın yönetmeni aynı (Tuğrul Eryılmaz) olan *Radikal İki*'nin düzleminde: Toplumsal ayrım eksenlerinin tümünde muhalif tarafı destekleme çabası gösteriyor. Başka bir deyişle, derginin içeriği ile görünüşü arasında bir çelişki var. "Popüler olan"ı derginin görünüşüne popüler biçimde katarken, içeriğine eleştirel biçimde katıyor. Oluşan çelişki bu. *Picus* dergisi ise popüler kültürün içinden konuşarak söz aldı.

Her durumda, kendini büyüyen okur kitlesine okutmak isteyen sanat dergisi ve kitap sayısı artıyor.

Bu arada, büyük sermayeye ve tüketime açılmış kesime mensup ya da yakın okumuş kesim, kendi içinden romancılar da çıkarıyor. 2003'te birer romanı yayımlanan Selçuk Altun (*Ku(r)şun Lezzeti*), Mehmet Anıl (*Geri Gelmemek Üzere*), Yiğit Okur (*Piyano*) gibi. Ah-

met Altan ve Murathan Mungan'ın tersine,[2] romanlarını eleştirel konumlardan yazabilenler de var bu yazarların arasında; Selçuk Altun gibi. Ancak, hep bir çekicilik, kolay okunurluk telaşı, yer yer Mayk Hammer esini taşıyan bir dille.

Demektir ki 2003 yılında piyasacılığın çeşitleri ve çeşitli dozları, yapıt içi ve yapıt dışı türleri oluşup belirginleşti. Piyasa edebiyatı ile "yüksek edebiyat" sık sık birbirine karıştı ya da karıştırıldı.

Olup bitenler eleştirel düzlemde pek az değerlendirildi. İslim arkadan gelir diye teselli olunabilir belki. (Ateş olmayan yerde duman çıkmaz diye düşünenler de olduğunu biliyorum.) Gazete ve dergi yazıları dışında, Gürsel Korat'ın *Kristal Bahçe*'si, Ahmet Oktay'ın *Romanımıza Ne Oldu?*'su ve ikinci Yalçın Küçük gibi duran Nihat Ateş'in *Çöküş Romanları* adlı kitabı bu konuda bazı tartışmalar içeriyor.

Piyasacılık gibi, cinsiyetçilik de edebiyat ortamında son yıllarda çeşitleri biriken eğilimlerden. Son günlerde iki yazar, piyasacılığın bir türüne karşı birikmiş tepkileri "eşcinsel lobi" gibi yüksek bir cinsiyetçilik dozuyla dile getirerek "gündem"in birinci sırasına, dergilerin kapaklarına bir kez daha yerleştiler: Cezmi Ersöz ve Nihat Genç. Nihat Genç'in, bu yıl içinde yayımlanan *Edebiyat Derslerine Giriş* kitabı, küfürlü bir argoyla beslenen ("Edebiyatın İbne-C Takımı"), ölçüye gelmez delikanlıcı anlatımı vb göz önünde bulundurulduğunda, söz konusu cinsiyetçi çıkışta çok yabancı durduğunu söylemek zor. Bu çıkışta Nihat Genç'i gölgede bırakan Cezmi Ersöz ise, "Kürtçü" gibi bir sıfatı kullanış tarzı da göz önünde bulundurulduğunda, ayrımcılık karşıtlığını yeterince içselleştirememiş miydi, yoksa bu saflara sırtını mı dönüyor sorusunu sorduruyor insana.[3] Her du-

[2] Bu yazı yazılırken, Murathan Mungan'ın ikinci romanı *Çador* henüz yayımlanmamıştı.-N.A., sonbahar 2004.

[3] Bu yazının yayımlanmasından sonra Cezmi Ersöz'le konuştuğumuzda, yayın organlarında sözlerinin çarpıtılmış biçimlerde verildiğini, cinsiyetçilik karşıtlığını temellendirerek açıkladığı yazılarının dikkate alınmadığını söyledi. -N.A., sonbahar 2004.

rumda, ayrımcılık türlerinin tümünde her zaman sıkı durmak kolay iş değil.[4] *Leman* dergisi geleneği, cinsiyetçilik biriktirenlerdendi. Şimdi bu gelenek mensupları ikiye ayrıldı, edebiyat ağırlıklı iki de dergi çıkarıyorlar: *Hayvan* ve *Kaçak Yayın*. Bu ikincisi, birikmiş cinsiyetçiliğin izlerini daha çok taşıyor.

2003'ün belirginleşen eğilimlerinden biri de, asimilasyondan sıyrılan komşu kültürün su yüzüne çıkışı oldu. Doğumunun 100. yılı kutlanan büyük Kürt şairi Cegerxwîn'in *Jînenîgariya Min/ Hayat Hikâyem* adlı kitabı Türkçeye çevrilip yayımlandı. Kürtçe-Türkçe aylık edebiyat dergisi *Tîroj* var, üç dilde yazan Mehmed Uzun var, eza cefa çekerek anadillerini yaşatan Yaqob Tilermenî ve daha başka yazarlar var.

Bu yazıda yalnızca ana eğilimlere işaret etmeye çalıştım. Her şeyi yılı yılına izlemeyi iş edinmediğimden, bu çerçevede bile en önemli olanı gözden kaçırmış olabileceğimi belirtip birkaç noktaya işaret ederek bitireyim.

Şiir alanında: Didem Madak, *Virgül*'ün Kasım 2003 sayısında "90'lı Yılların Şiiri Üzerine" üstbaşlıklı, "Biz Neden Böyle Olduk?" başlıklı tek kişilik manifestosunu yayımladı. İçeriği daha çok şairin ruh halini göstermesi açısından, anlatımı ise şairin yaratıcılığı açısından önem taşıyan bir yazı bu.

Güzel şiir kitapları: Meltem Ahıska, *Havalandırma*, Kadir Aydemir, *Dikenler Sarayı*.

İyi şiir dergisi: *YasakMeyve*.

Sevindirici yeni inceleme kitapları: Âlim Kahraman (haz.), *Cahit Zarifoğlu: Yürek Safında Bir Şair*, Halil İnalcık, *Şâir ve Patron*.

Okunacak şeyler içerebilen yeni edebiyat dergisi: *Gece Yazısı*.

"Sınırdışı" kitaplar: Mehmet Yaşın, *Sınırdışı Saatler*; Neşe Yaşın, *Üzgün Kızların Gizli Tarihi*; Vahram Mavyan, *Her Yerde Ermeni Var*.

[4] Bu sözü kendim dahil hemen herkes için söylediğimi belirtmeliyim.

"İMKÂNSIZ" OKUMA*

Roman okuma edimi son dönemlerde bir toplumsal soruna dönüştü. Özellikle Hasan Öztoprak'ın *İmkânsız Aşk* romanının yayımlanmasıyla birlikte.

Hasan Öztoprak, romanını gerçek yaşamdaki bir ilişkisini ifşa etmek için ya da intikam gibi amaçlarla kullanmakla suçlanıyor. Daha önce Ahmet Karcılılar vb başka yazarlar aynı gerekçeyle, Murathan Mungan da *Yüksek Topuklar* romanını gerçek kişilerle hesaplaşmak amacıyla kullandığı gerekçesiyle suçlanmıştı.

Böylelikle üç tür roman okurunun okuma ediminde de sorunlar olduğu ortaya çıkıyor: 1) yazarın kendisi, 2) yazmayan okur, 3) romanla ilgili yazı yazan okur.

İmkânsız Aşk dolayımıyla yazılıp çizilenlere bakılırsa, sorunlaşan roman okuma konusunda iki taraf oluşmuş durumda. Taraflardan biri, *İmkânsız Aşk*'ın kurgusal bir yapıt olduğundan hareketle, yazarının yukarıda dediğim biçimde suçlanamayacağını düşünenlerden oluşuyor.

Bu tavır, roman denen yazı türünün ve gerçekte tüm sanat dallarındaki tüm türlerin, yaratıcısından özerk bir bütün sayılması gerektiği biçimindeki anlayışa uygun, kuramsal olarak da savunulabilecek en iyi tavır.

* *Virgül*, sayı 61, Nisan 2003.

İmkânsız Aşk, romanın fiziksel sınırları içindeki metin olarak okunduğunda bu tavrın savunulmasına elverir yapıda. Romanda gerçek yaşamdaki bir kişiyle bağ kuran herhangi bir veri de bulunmuyor. Sözgelimi *Yüksek Topuklar* öyle değil. Orada gerçek kişilere ilişkin belirli veriler var.

Denebilir ki gerçek kişilerin roman kişisine dönüştürülmesini engelleyen herhangi bir kural yoktur. Yaşayan ya da tarihsel, gerçek kişilerle hiç bağlantısı olmayan roman zaten düşünülemez.

Çok doğru. Şu var ki burada anahtar sözcük, "dönüştürmek". Bu kavramın söz konusu iki romandan birincisinde, *İmkânsız Aşk*'ta, sınanması bile gerekmeyecek kadar gerçekleştiğini söylemek olanaklı. *Yüksek Topuklar* için aynı şeyi söylemek zor. Özellikle yaşayan kişilerle roman metni içinde açık bağlantılar kurulması, romanı kurmacadan çok, bilgi verici diyebileceğimiz, yaratıcı olmayan yazı türlerine yaklaştırıyor, çünkü dolaysız birtakım hedefler, kasıtlar çıkabiliyor ortaya. Daha doğrusu, sanatın olanaklarını, bildiğimiz dünyaya ait amaçlar için kullanılmaya açık duruma getiriyor. Romanın araçsallaştırılması da denebilir.

Bu noktada sorulacak soru şu: Mademki böyle veriler içermiyor, *İmkânsız Aşk*'ı aklıyor muyuz o zaman? Can Yayınları'nın önce yayımlayıp sonra topladığı, belirli sayıda sayfa içeren metinden ibaret sayabilir miyiz gerçekten bu romanı?

Hayır, çünkü *İmkânsız Aşk*'ın şu an dolaşımda olan iki çeşitlemesi var. Bunlardan biri Can Yayınları'ndan çıkan kitap, diğeri ise o kitabın bizzat yazarı tarafından genişletilmiş olan çeşitlemesi. Eleştirilerin gerçekte *İmkânsız Aşk*'ın bu genişletilmiş çeşitlemesine yöneltildiği görülüyor. Sözgelimi, BİA Haber Merkezi bülteninin 27 Şubat 2003 tarihli sayısında kadın yazarların tepkilerini derleyen Filiz Koçali, haberin sunuş paragrafında "kitapta adı geçen kişi" derken, ilginç bir biçimde, ikinci metindeki, romanın genişletilmiş çeşitlemesindeki kişiyi kastediyor: "Kitap piyasaya çıkmadan kitapta adı ge-

çen kişi günlük gazetelerde, haftalık dergilerde afişe edildi bile." Oysa, piyasaya çıkan kitapta "adı geçen" kişi ile, afişe edilen kişi hiç de aynı değil. Aynı değildi daha doğrusu, yazar romanın genişletilmiş çeşitlemesini yaratıncaya kadar.

Genişletilmiş çeşitleme derken neyi kastettiğim açık olmalı: Hasan Öztoprak, 27 Şubat-5 Mart 2003 tarihli *Tempo* dergisinde yayımlanan söyleşisinde oluşturmuş durumda bu çeşitlemeyi: Orada, kendi roman kişisiyle gerçek yaşamdaki bir kişiyi özdeşleştirdiğini açıkça, uzun uzun ve yazıya geçecek biçimde anlatıyor.

Öztoprak aynı söyleşide, romanda gerçeklerin bire bir aktarılmadığını da söylüyor. Bundan kuşku duymaya kimsenin hakkı olamaz. Ama zaten sorun burada değil, yazarın o söyleşide söylediklerinin, romanın bünyesine katılacak türden olmasında.

Yine son dönemlerde yaygınlaşan bir "sanat pratiği"ne gelmiş oluyoruz böylelikle. Söyleşilerini metnine katan ilk sanatçı Hasan Öztoprak değil; nedeni her ne ise, basın yayın organlarıyla çoğu sanatçı elbirliği halinde metne metin katmakla meşguller.

Metne metin katmak derken, roman yazarı (ya da genel olarak, sanatçı) kendi yapıtı üstüne konuşmasın demek istemediğim açık olmalı. Sanatçının kendi poetikasını (sanat anlayışını, felsefesini) anlatmasından daha değerli bir şey zor bulunur. Üstelik, sık sık dendiği üzere, bizim toplumumuzda gelmiş geçmiş en iyi eleştiri yazarları da sanatçıların arasından çıkıyor genellikle. Keşke son dönemlerde bıktırıcı miktarlara ulaşan tanıtım söyleşileri yerine poetika anlatan söyleşiler okusak/ dinlesek. Hasan Öztoprak da, örneğin, şu tür poetika anlatımlarıyla yetinse: "Romanda psikolojiden nefret ederim. Romanın görevi psikoloji yapmak değildir. Roman olanı anlatır, en fazla betimlemeler olur."

Yazarın kendi yapıtı üstüne söyledikleri, ister söyleşi isterse başka biçimlerde olsun, yapıta dışarıdan bakarak söylenmediği, yapıtın bünyesine eklemelerde bulunduğu sürece, ne tanıtımdan sayabiliriz

onları, ne yorumdan, ne de poetikadan.

Hasan Öztoprak'ın romanıyla ilgili kınamalar, bana kalırsa, dolaylı olarak yukarıda özetlediğim durumu anlatıyor. Murathan Mungan'ın *Yüksek Topuklar* romanına gösterilen tepkiler en azından yazılı olarak böylesine yaygın bir biçim almamıştı. Gerçi Mungan, Öztoprak'ın tersine söyleşilerde metninin bünyesine yaşayan kişiler katan çeşitlemeler oluşturmadı. (Başka tür çeşitlemeler oluşturdu mu sorusu var ama, bu yazının konusu dışında.) Mungan'ın metninin yaşayan kişileri sahneye çıkarmadan okunması olanağı zaten yoktu. Hasan Öztoprak ise kendi roman kişisini gerçek bir kişiye sonradan, ek bir metinle bağladı. Üstelik bu yöntemi, "[romanın] gerçeğin ne kadarını içerdiğini hiçbirimiz bilemeyiz" diye savunarak. Oysa, sanatsal gerçeklikliği sanat dışı gerçeklik üstüne kurduğunuz anda, en azından metinde yer alan veriler açısından, ilke olarak hiçbirimizin bilemeyeceği gerçekler olma olanağını yitiriyor.

Hep söylenir, roman okur önüne çıktığı an yazarı da herhangi bir okura dönüşür diye. İyi bir okumada kimse yazarı roman kişilerinin yerine koyamayacağı gibi, anlatıcı kişinin yerine de koymamalıdır. Sanatın insana bir özgürlük, özerklik alanı sağlaması böylelikle olanaklıdır çünkü.

Peki ya yazar kendi kendisini, yayımlanmış bir romanının kişisiyle ya da anlatıcısıyla açıkça özdeş kılan şeyler söylüyor, hukuktaki deyimiyle "ikrar ediyor"sa? O zaman da mı yazarı romanın tümüyle dışında sayacağız?

İlke olarak, evet. İkrar hukukta da her zaman kişinin suçlu kabul edilmesiyle sonuçlanmıyor! Dolayısıyla, biz okurlar eğer sanatın getirdiği olanakları önemsiyorsak, yapıtla yaratıcısını birbirinden ayrı tutmak için kuşkuculuğumuzu sonuna kadar kullanmalıyız.

Okurdan bu tavır bekleniyorsa, yapıtın okurlarından biri saydığımız yazardan da aynı tavrı beklemekte haklıyızdır. Yazarla roman kişisini ya da anlatıcısını özdeşleştirmek herhangi bir okur için ne

kadar kötü bir okumaysa, bir okur olarak yazar için de aynı derecede kötü bir okumadır.

Öztoprak örneğinde, roman kişisi ile gerçek bir kişi arasında özdeşlik bağlantısını önce başkalarının kurmuş olması romanın yazarını bağışlatmıyor: Kendi romanı konusunda başkalarından gelen her tür reel bağlantı girişimine son vermek elindeyken *Tempo*'daki söyleşisinde tam tersini yapıyor yazar. Böylelikle de, popüler olmak için magazinel yollara başvurmakla suçlanan yazarların safına katılmış oluyor.

Bu son cümleyle üçüncü tür okurlara, yani roman üstüne yazı yazan okurlara geliyoruz. Popüler olmak için çaba göstermekle suçlanan yazarların romanları üstüne eleştiri yazılmaz oldu gitgide. Eleştiri yazanların ve yazılarının sayısı genel olarak da azalıyor. Çünkü bırakın övücü sözler etmeyi, ilgi konusu etmeniz bile töhmet altında kalmanız için yeterli olabiliyor.

Sanatsal ve düşünsel alanlar da büyük çoğunluğuyla tıpkı toplumun bütünü gibi sermaye altı olmuş durumda. Resim sanatının epeydir cebelleştiği sorunlar edebiyatın da başına geliyor. Düşünsel ve sanatsal ürünlerin büyük çoğunluğu finans kapitalin şu ya da bu damgasını taşıyor: Yayınevi damgası, sponsor damgası, kişi adı damgası. Bu durum her tür okurun karşısına etik meseleler çıkarıyor: Sermaye altı olduğumuz gerçekliğini perspektifine katmak gibi. Birilerinin bizi başlıca özerklik alanımızdan yoksun bırakmasına olanak vermeden.

"TÜRK EDEBİYATININ KLASİKLERİ" SORUŞTURMASINA YANIT*

"Klasik" sözcüğü edebiyatta en az iki ayrı anlamda kullanılıyor: 1) Zaman içinde değerini yitirmeyen; 2) Eski Yunan ve Latin edebiyatlarının bir dönemini oluşturan akım. İsa'dan önce.

Avrupalılar "İsa dönemi" diyebileceğimiz ortaçağlarını geride bırakıp asıl "İsa'dan sonra"ya geçtiklerinde, bir dönem (on yedinci ve on sekizinci yüzyıl) dönüp İsa öncesinin o klasik edebiyatına bakmış ve köklü bir biçimde onun etkisi altına girmişler. Hâlâ da süren bir etki: Klasisizm, Neoklasisizm vb. Aynı etki gecikerek de olsa Türk edebiyatında da kendini göstermiş ama bu anlamdaki "klasik" oluşum henüz yeterince incelenmiş değil.

Sizin sorunuz sözcüğün bu ikinci anlamıyla bağlantısız olmasa da, esas olarak birincisiyle ilgili görünüyor: Zaman içinde değerini yitirmeyen yapıtlar. Türkçede bu anlamı karşılamak için daha çok "büyük yazarlar" ve "büyük yapıtlar" kavramları kullanılıyor; "klasik" sözcüğü en çok "dünya klasikleri"ni akla getiriyor. Gerçi son dönemlerde "klasik Türk yazarları" gibi tamlamalara rastlanır oldu. Örneğin, Oğlak Yayınları "Oğlak Klasikleri" kapsamında bir dizi Türk yazarını da yayımlıyor. O listede Turgut Uyar, Edip Cansever gibi "modern"likleri pek tartışma götürmeyecek yazarları da gördü-

* *Milliyet Sanat*, sayı 540, Mart 2004.

ğümüze göre, kavramın buradaki kulllanımı gerçekten en geniş anlamıyladır.

Her toplumun kendi klasiklerini saptaması pratik bir zorunluluk gibi görünüyor. Gelgelelim, bu sınıflandırma işine devletler başta olmak üzere çeşitli otoritelerin her zaman bir biçimde dahil olduğuna dikkat edildiğinden beridir, sorunun "kanon" kavramı çerçevesinde tartışıldığını görüyoruz (bkz. *Kitap-lık*'ın Ocak 2004 sayısındaki dosya). Kanon kavramı, "genelgeçer kılınmış yapıt listesi" anlamıyla kavrandığında, iyi bir sorgulama aracı.

Öyle görünüyor ki kanon "son çözümlemede" her zaman egemen ideolojilerin ürünüdür. Ülkemiz okullarında yirminci yüzyılın ortasına "stop" levhası dikildiğini, o tarihe kadar olup bitenlerin de yalnızca egemen dilde olmak üzere delik deşik, ansiklopedilerden bile daha ruhsuz biçimlerde anıldığını anımsamak, sorgulamanın haklılığını göstermeye herhalde yetip artar. Örneğin, çocuklar Türk şiirinde aruz ve hece vezinlerinden sonra serbest veznin başladığını öğrenseler bile bunu hangi şairin başlattığını öğrenmeden, yalnızca liseyi değil, üniversiteyi bile bitirebilmektedir, çünkü o şair Nâzım'dır.

Sorgulamanın sürmesini dilerim. Bana gelince, bir listeden çok, anahtar önermek isterim. Sanatın bir zanaat yönü, bir de aslı var. Bir yapıtta bunlar çeşitli bileşim, karışım ya da oranlarda bulunabiliyor. Zanaat yönü dediğim, yaratıcı olmayan biçimdir: Verili ölçülere uygun, ustaca işlenmiş olanı ortaya koyar ve araçsallaştırılmaya elverişlidir. Sanatın aslı ise, insan denen varlığın en lanetli, en üstü örtülmüş, yine de en burnumuzun dibinde olan yanlarına yaklaşmaya çalışan yöndür. Biçimini de ona göre bulur ya da yaratır. Zanaat, rahatlatıcı ve oyalayıcıdır. Sanatsa kurcalayıcı. Listelemeye, Yunus Emre'den, Ece Ayhan'dan ya da Aziz Nesin'den başlayabiliriz. Sorgulamayla atbaşı devam etmek ve her yazarı "tüm yapıtlarıyla" diye düşünmemek kaydıyla.

ŞİİR YAZILARI

NÂZIM*

"Dönemin solgun şiirine bir büyük rüzgâr gibi girdi."

Turgut Uyar[1]

"... solgun melankoli ile devrimci coşku (ikincisi 1905'ten sonra artmıştır), kısmen, teknolojik toplumun her yere uzanan yayılımına farklı birer tepki sayılabilir."

Eugane Lunn[2]

Nâzım, Ağustos 1929 tarihli *Resimli Ay* dergisindeki yazısında, yukarıdaki iki alıntıda da "solgun" diye nitelenen türe girebilecek şiirlerin kaynağı olarak "şehir korkusu"nu, "maddenin, sanayinin hâkimiyetinden nefret" etmeyi gösteriyor.[3]

İlginçtir, Güven Turan Ahmet Haşim için, Enis Batur da Ahmet Hamdi Tanpınar için "korku" kavramına başvuracaklardır: "Haşim

* *Ludingirra*, sayı 6, Yaz 1998.

1 *Bir Şiirden*, Ada Yay., 1983, s. 69.

2 *Marxism and Modernism*, Verso, Londra, 1985, s. 40. Kitabın Türkçesi: *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alogan, Alan Yay., 1995. Alıntıladığım bölüm kendi çevirim.

3 Nâzım Hikmet, *Yazılar 1: Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Adam Yay., Mayıs 1991, s. 24, 25.

ise, ilk şiirlerinden 'Sensiz'de (...) 'Annesini' daha ilk sözcükte bırakır ve doğanın bilinmezlikleriyle, karanlığın yoğunlaştırdığı korku dünyasına dalar. Tanımlanan, bir dış dünya görünümü altında iç dünyadır."[4] "... Tanpınar'ın bugünden kopmadan yer yer ondan [bugünden -N.A.] korkuşu..."[5]

Tanpınar ise 1939'da, biraz Nâzım'ı da kastederek, "münevver zümre"deki bir lüzumsuzluk korkusundan, bu kompleksin sanatkârdan kaldırılması gerektiğinden söz eder.[6]

Her durumda Nâzım, "teknolojik toplum"un (tarihsel olarak kapitalizm) bütününden, örneğin, bu toplumun getirdiği "korku" ya da yitme, parçalanma sıkıntısından çok, ("şehrin tekevvününü tarihî bir zaruret olarak kabul"lenmekten söz eder[7]), "her yere uzanan yayılımına", öteki adıyla emperyalist yanına tepkilidir; teknolojiye ise, bilindiği gibi, tepki duymak şöyle dursun, ulaşılması gereken bir hedef gözüyle bakıyor. dahası, hayranlık gösteriyor. Teknolojik gelişmeyi, gerek Batılılaşmacı anlayışın, gerekse reel sosyalizmin amaç edinmiş olduğunu biliyoruz. Nâzım bu noktada çağının politik bilincine dahil oluyor. *Modernismo* türünden bir teknoloji, hız ve şehir hayranlığı gösteriyor. Avrupa sanatında önceki yüzyıl sonlarında başlamış olandan esaslı ölçüde farklı bir modernizm: Giderek, parçalanmayı anlatımının biçiminde (dizenin kırılmasında, sözdiziminin değişmesinde vb) görüyoruz. İçeriğin biçimine gelince fazlasıyla bütünsel bir şiir. Anlatımdaki (eski şiire göre) parçalanma, hareket duygusunu, coşkuyu taşımaya yönelik türden.

Nâzım, daha ilk kitaplarında topladığı (*835 Satır* ve *Jokond ile Si-Ya-U*, 1929) şiirlerle, Türkçe serbest nazmın ve devrimci içeriğin

[4] Güven Turan, "Ahmet Haşim: Modernist", *Sombahar*, sayı 11, s. 31.

[5] Enis Batur, *Yazının Ucu*, YKY, 1993, s. 52.

[6] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., 1992, s. 29.

[7] Nâzım Hikmet, agy, s. 25.

başlatıcısı. Ancak, bu açıdan ortaklaştığı herhalde tek şairi, Ercüment Behzat Lav'ı kendi yanında görme eğilimi göstermiyor. Bunda Nâzım şiirine ait diğer temel özelliklerin rol oynadığını düşünmek her durumda fazla yanıltıcı olmayacak.

İlk kitap, Nâzım'ın şiirleri arasında çoğunlukta olan türden şiirler içeriyor: kapalı, saydam, öğretici, açıklamacı, ama her şeyden önce coşkulu.

Kapalılık/ açıklık üstüne ara not

Hemen belirtmeliyim, "kapalı/ açık" kavramlarını alışılmış anlamlarıyla (gündelik –sanat dışı– dildeki anlaşılırlık/ anlaşılmazlık ya da anlamlılık/ anlamsızlık çerçevesinde) kullanmıyorum. Bence şiir ne kadar gündelik dille aynı şeyse, bu üç kavram çiftini şiir alanında gündelik anlamlarıyla kullanmak da ancak o kadar olanaklı. Sanat *yapıtı söz konusu olduğu ölçüde*, "*anlam*" *ve* "*anlamak*" sözcükleriyle gösterilen, bu sözcüklerin gündelik kullanımlarıyla gösterilenden farklı.

Şiir, tıpkı roman, tiyatro, resim, müzik, heykel, sinema... gibi ayrı türden bir dil. Çünkü diğer sanat dalları gibi şiirin de anlatım olanakları kendine özgü ve gündelik dilinkinden farklı. Bunun, gündelik dili kullanmasıyla bir ilgisi yok; gündelik dil, şiirin olanaklarından yalnızca biri. Şöyle de denebilir: Her şiir, tıpkı her sanat yapıtı gibi, gündelik sözel dil açısından "eşsiz" olmak, bire bir eşanlatımı bulunmamak, başka bir deyişle ayrı türden bir anlam iletmek durumunda.

Başka bir yazıda da belirtmiştim: Sanat yapıtını anlamamız gerekir, anlayabiliriz, ancak bu, gündelik dille sağlanandan farklı bir anlamadır. Oysa çoğu kez, farkında olmaksızın, sanat yapıtından hareketle anla(ma)maktan söz edilirken kastedilen, gündelik anlamıyla bir "anlam"a ulaşmaktır. Yine çoğu kez, "kapalı şiir"den kasıt, gündelik anlam beklentisini karşılamayan şiirdir. Bunun, şiire (hem şa-

ire hem okura) ait olanaklar göz önünde bulundurulmadan varılan bir niteleme olduğunu düşünüyorum.

Gerçekte Türkçede "anlamak" fiilinin, açıklamaya çalıştığıma yakın bir kullanımı da var. Daha çok halktan kişilerde rastlanır ve tat almak anlamını verir. Örneğin, dinlediği bir türküden bir şey anlamadığını söyleyen dede, türküyü beğenmediğini, tatsız tutsuz bulduğunu belirtiyordur. Picasso'nun, yapıtlarını anlamayanlar olduğuna ilişkin bir söze verdiği ünlü yanıtı da düşünebiliriz: Kuş seslerini anlıyorlar mı peki, gibilerden bir yanıt. Picasso bir hayli indirgemiş kuşkusuz, işin en doğrudan, duyusal haz yanına değinmiş. Sanat yapıtını salt bu ölçüde ya da bu anlamda anlamakla yetinmek olanaklı, çoğu kez öyle yaparız. Ancak, ötesi de var; yapıtın derece derece varlık kazanmasına katkıda bulunmak da olanaklı: Günümüzde "farklı okumalar" ya da "yorum" denen etkinlik. Yapıtın yerini tutacak bir sözel metin üretmek değil; bu, ne amaçlanabilir, ne de, yapıtın sanatsallığı sallantıda değilse, olanaklıdır. Olanaklıysa, yani üretilen yeni sözel metin yapıtın yerini tutabiliyorsa, sanatdışı bir alandayız demektir. Değilse, eldekinin yanı sıra yeni bir yapıt ortaya çıkabilir, ama yeni yapıt başka bir yer tutar, öncekinin yerini değil.

"Kapalı" şiir derken kastettiğim tam da, okura gündelik anlamdaki bir anlama etkinliği ya da duyusal haz olanağı sağlasa da, etkin katılım için okura yer açmayan şiir türü.

Gerçekte "açık/ kapalı" kavramlarına böyle bir anlam yüklerken hiç de özgün bir iş yapmış olmuyorum. Umberto Eco yapmış, ondan yararlanıyorum.[8]

Nâzım'ın çoğu şiiri bu anlamda kapalı. Açık olanlar son dönemlerinde yoğunlaşacak. Bütün olarak kapalı, yalnızca yer yer açık şi-

8 Bkz. Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay., 1992. Ayrıca, Sema Rifat'ın şu yazıları: "Yapıt-Okur İlişkisi ve Umberto Eco", *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler* içinde, Düzlem Yay., 1996, s. 43-56; "Metni Kim Oluşturur? Yazar mı? Okur mu?", *"Kuram"* Kitap 3, s. 17-8; "Metnin İçindeki Okur", *"Kuram"* Kitap 5, s. 23-4.

irleri de var: "Okuyor, yüksek sesle birbirini yolcular/ ->meraklı bir kitap gibi..." ("Seyahat Notları", 1929), "Şüphe: ->çıplak ayaklı bir gece gibi/ ->ilerliyor içimde" ("Şüphe", 1930)... bütünüyle açık olanlar da: "Sesini Kaybeden Şehir" (1930), "19 Yaşım" (1930), "Üç Selvi", "Giden", "Orada Tanıdıklarım" (1933)... Bir de epik öğe, epik şiirler.[9]

***

Nâzım'da kapalılık, saydamlıkla belirginleşiyor. Selahattin Hilav: "Nâzım'da, gizeme, rastlantıya, bilinçaltına dayanan bir estetik değil, bilinçli bir heyecana ve heyecanlı bir bilince dayanan saydam bir estetik söz konusudur."[10]

Bazen cam, ama çoğunlukla kristal saydamlığı: yontulmuş, biçilmiş, parlatılmış. Gözümüzü alsa bile arkasındaki her zaman çok net olarak görünür durumda. Gerçekte saydamlık iki katlı: Sözün hemen arkasında imgeleri görüyoruz. Şu var ki, imgeler de saydam; ya simgeleşmiş ya da açıklaması yanı sıra verilmiş imgelerle karşı karşıyayız. Sözgelimi, "Işıklı bir umman gemisi batıyor"[11] ("Benerci Kendini Niçin Öldürdü?") dizesindeki "ışıklı bir umman gemisi" dolaysız olarak Benerci'yi gösteriyor, şiirin gelişinde açıklanıyor çünkü. "Güneşi İçenlerin Türküsü"ndeki "güneş"i doğrudan, zaferin öteki adı (simgesi) olarak okuyup geçmek, diyelim Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'ni vb anımsamamak gayet olası.

Şu var ki Nâzım saydamlık konusunda tutarlıdır: Olumladığı, hatta hedeflediği bir özelliktir bu. Sözcüğün kendisini kullanarak üstelik; şiirde biçimi kadın çorabına benzetirken.

[9] Epik kavramını, burada ve her yerde, "destan" ya da "destansılık" anlamında değil, Brecht'teki gibi "uyandırıcı, düşünmeye yöneltici" anlamında kullanıyorum.-N.A., sonbahar 2004.

[10] Selahattin Hilav, *Edebiyat Yazıları*, YKY, 1993, s. 71.

[11] *Lettres Française* dergisinden aktaran: Nedim Gürsel, *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, Adam Yay., 1992, s. 324.

"Saydamlık" dolayımında yeniden Selahattin Hilav'a bakmak istiyorum. Hilav'ın 1975 yılında bir soruşturmaya verdiği "'Toplumcu Edebiyat' Kavramı Üzerine" başlıklı son derece önemli yanıtında, bence sorunlu bir belirtim var: "Gerçekten de, bugün, tarih ve toplum gerçeklerinin saydam hale gelmesi, sanatçıyı ve edebiyatçıyı büyük sorumluluklarla karşı karşıya bırakıyor".[12] Diyeceğim ki tarih ve toplum gerçeklerinin saydam hale geldiğini düşünmekle estetik planda saydamlık arasında bir bağlantı var. İkisi de bilinemezciliğin karşı ucunda, fazlaca "bilinirci" bir konumda duruyor. Bugünden bakıldığında, "tarih ve toplum gerçeklerinde saydamlık"tan söz ediliyorsa, Marx'a ya da bilim temeline dayanmak isteyen başka bir düşünce sistemine uyulmuş olmayacağı daha iyi anlaşılmıyor mu? Belki biraz da saydamlık olmadığı, daha doğrusu kısmi olduğu içindir ki, yine Hilav'ın deyişiyle "genel insan praksisi içinde özel bir form olan edebiyat"a yer var.

Her durumda, Nâzım'da, açık şiirleri dışında hep tam bir kesinlik okuruz. Kemal Tahir'e, "septiklik ise en aklımın ermediği nesnedir" diye yazar.[13] Septik olmayışın, şiirde her şeyi kapsama eğilimiyle de birleşince, Nâzım'a verdiği bazı zararlar günümüzde belirginleşiyor. Örnek: Cinsiyetçilik konusunda Akif Kurtuluş'un *Edebiyat Dostları*'nda yayımladığı eleştirinin haklılığı (o sayı elimin altında bulunmadığından yazının tam adresini veremiyorum). Nâzım'ın temel doğrular arasında kullandığı "biz", topluluk adları vb genellikle erkektir; sakalları, yumrukları ya da kıllı göğüsleri ile tanımlanır. Bu konuda, 1923 yılında beş gün arayla yazılmış iki şiiri ilginçtir. İlk şiirdeki, "Biz - Hayatımız - Yaptığımız İş" şiirindeki "biz", açıkça bir erkekler topluluğudur. Nâzım o sıralar Moskova'dadır. Birisi uyarmış olmalı; beş gün sonrasının tarihini taşıyan "Bizde Pantolonla

12 Selahattin Hilav, agy, s. 189.

13 Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Bilgi Yay., 1975, s. 128.

Eteklik" şiiri, kadınla erkeğin eşitliğini anlatır. Uyarının –varsa– pek kalıcı olamadığı anlaşılıyor: "Sesimizde bıyık burdu inkılabın en delikanlı çağı" ("Veda", 1924). Gerçi, Nâzım çağının kişisini konuşturuyor, ne yapabilirdi denebilir; ayrıca Nâzım, "Sakko ile Vanzetti"de (1927) "Dişi bir kaplanız ki biz" dizesini de, üstelik yineleyerek yazabilmiş değil midir? Özür, yerinde ve çoğumuz için geçerli. Ancak, "tarih ve toplum gerçekleri" deyince saydamlığı ayraçsız bırakmamak gerektiğini göstermekten de geri kalmıyor.

Nâzım'a yöneltilen, gerçekte kendisinin öncülük *ettiği* bazı eleştirilere göre, "Şeyh Bedreddin Destanı"na (1936) kadar olan dönem Nâzım'ın olgunluk öncesi dönemidir: Bu dönemde Nâzım "tek taraflı", "fazla haykıran bir 'propaganda' edasıyla" yazmıştır,[14] Lenin'in *Materyalizm ve Ampiriokritizm*'ini "illüstre etmek" istemiştir[15] vb. Bunlar kendi sözleridir, ama sonraki eleştirilerde yaklaşık olarak yinelenecektir. Mehmet H. Doğan da, "[F]azla coşkulu ve romantik (...), propagandanın egemen olduğu bir dönem";[16] "keskin hatlarla birbirinden *ayrılan siyah-beyaz dönemi* (...) Bilimsel kuramları, felsefi düşünceleri şiirleştirme dönemi..."[17] diyecektir.

Mehmet H. Doğan bunları *söylerken* Nâzım'ı kendi içinde (daha sonraki dönemleriyle) karşılaştırıyorsa da, "fazla coşkulu" sözüne

[14] Aktaran: Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, B/F/S Yay., 1986, s. 354.

[15] Bkz. Nedim Gürsel, agy, s. 312. İllüstrasyon bağlamında: Bana öyle geliyor ki Nâzım'dan söz edilen yazılarda sık sık "şiirleştirme" dendiğine rastlanması yalnızca o yazarların şiir anlayışına yüklenemez. "Şiirleştirme", bir resim kavramı olan "illüstrasyon"un şiir alanındaki karşılığı sayılabilir. İçeriğin tözünü kastettiği ölçüde sanat dışına gönderdiği söylenebilecek bir kavram. Ancak, yeterince ayırt edilmeden kullanıldığında, bir izleğe işaret etmek amacı da taşıyabiliyor. Nâzım'ın özeleştirisinin bağlamına bakılınca, izlekten söz etmediği anlaşılıyor.

[16] Mehmet H. Doğan, *Şiirin Yalnızlığı*, Broy Yay., 1986, s. 111.

[17] Mehmet H. Doğan, *Şiir ve Eleştiri*, YKY, Şubat 1998, s. 65.

mim koyuyorum: Bana öyle geliyor ki Nâzım'ın şiirini yaşatan, Nâzım'ı neyse o yapan, üstelik tüm dönemleri için ve tüm denetimliliğine (buna döneceğim) karşın tam da o coşku yanıdır; şiirinde en büyük sessizliği sağladığı örneklerde bile, ya da belki en çok o örneklerde.

"Şeyh Bedreddin Destanı" çevresinde giderilen şey, sanıyorum, coşku fazlası değil, şairanelik fazlası. Uyakların, ses benzerliklerinin vb bolluğu kadar, her zaman bir savaş uğrağındaymış duygusu veren davul zurna gibi sesleniş, saldırganlık, hareketli fiil, kavram, işaret sıfatı ve sıfat (inmek/ çıkmak, neşe, şimşek, ateş, alev, dev, yanmak, fırlamak, koşmak, haykırmak, ok, çark, kılıç, kan, ey, behey, işte, bu, şu vb), hareketli dize fazlası... Ancak, şairanelik fazlasının giderilmesi Serez çarşısındaki büyük sessizlikten çok önce, *Jokond ile Si-Ya-U*'yla (belki "835 Satır"ın sonundaki "Her Kitabımın Son Sözü" ile) başlamış bir süreç. Sözgelimi, ünlem ve soru işaretlerine yüklenme fazlası için, *Jokond ile Si-Ya-U*'nun birinci kısmının kitaptan önce yayınlanan çeşitlemesine bakılabilir. Oradaki bazen ikili üçlü olabilen ünlemlerden önemli bir bölümü sonradan kitapta çıkarılmıştır. (Araya epik öğe de girmiştir; buna daha sonra döneceğim.)

Nâzım'ınki, kuşkusuz, hem yepyeni, hem de şair tarafından durmadan sorgulanan bir şairanelik. Bilindiği gibi, 1941 başlarında Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta, kendi şiirinde de şairanelik bulduğunu, bundan kurtulunca "tam şair" olacağını söyler.[18] Oysa Benerci Nâzım'a "... senin/ kötü edebiyat yapmana yaramayacak kadar sade" diyeli on yıl olmuştur.

Nâzım, söz konusu mektubunda şairanelik özelliğini "realist lirizm"in karşısına koyuyor ve "kelimelerin, imajların, hatta söylenen fikirlerin cinsi" çerçevesinde değil, "kitabilik", "hazmedememişlik" çerçevesinde düşünüyor. Nâzım'dan böyle bir izlenim edinen okur

[18] Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, s. 44, 45.

bulunabileceğini sanmıyorum; tam tersine, en azından yazıya dökülmüş olan izlenimler, özetle, şiirlerin duygusuyla öznesi arasında tam bir özdeşleşme, içtenlik bağı bulunduğu yönünde. Bana kalırsa, başlangıçta, en azından uyaklar, ses benzerlikleri vb açısından eski şiirin etkisinden kopamamak (terk ettiği vezinlerin yerine çoğaltılmış uyak gibi lezzetler koyma gereğini duymak) var. Gerçekten de, eski vezinlerden doğan uyumu bıraktığında şiiri tatsızlaşacakmış korkusuna kapılmış gibi aralıksız olarak uyaklara, ses benzerliklerine ("Sükût" şiirindeki "kara bir kartalın kanadından kopan bir ok", "Jokond ile Si-Ya-U"daki "Ocağında odun yanan bir lokomotif" gibi), çeşitlenmiş ses, sözcük, sözce ve –"Orada Tanıdıklarım", "Giden", "Üç Selvi" şiirlerindeki gibi, her şiirin özelliğine göre biçimlenen, bereketli– yinelemelere ve en belirgini "Şeyh Bedreddin Destanı"nın onuncu bölümünde olmak üzere, yankılama ve dalgalandırmalara başvuruyor. Yeni şairanelik dediğim bu. Ancak, belki "Menzil ırak,/ ->çok ıraktı,/ ok uçuşta usta değil/ ->çıraktı./ Havalarda kanlı kanat kırıkları bıraktı!..." ("Yayından Fırlayan Ok" şiiri, 1925) örneğindeki son dize gibi salt uyak ve ses benzerliği uğruna çoğaltılmış sözler dışında, Nâzım'ın şiiri bu şairaneliğini hazmetmiştir. Temelinde Nâzım'ın coşkun, çocuksu dışadönüklüğüyle bağlantılı savaşımcılık yattığı için. 1930 tarihli "Cevap No 2" şiirindeki "bende her mısra bir yanardağ hatırlatır" gibi dizelerin gülünç kaçmaması, Nâzım'ın bu açıdan tutturduğu düzeyin iyi bir göstergesi.

Bu noktada sözü Nâzım'ın şairaneliği ile "şiir dili" kavramına ilişkin düşünceleri arasındaki ilişkiye getirmek istiyorum. Önce tek paragraflık bir ara not.

Yazının başlarında da belirttiğim gibi, şiir (tıpkı roman, tiyatro, resim, müzik, heykel, sinema... gibi), bir dil. Ama özel ad olarak "şiir dili" diye yerleşik bir dil yok. Tarihsel "şiir dilleri" var. Divan, bir şiir dilidir denebilir. Ama, "bir" şiir dili; kendi döneminde bile kavramın özel ad olarak kullanılmasını haklı kılacak tekillikte değil; Di-

van'ın yanı sıra halk şiiri, hece yaşıyor vb. Sözgelimi, dilbilimci Doğan Aksan'ın *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* (1993) adını taşıyan kitabı, gerçekte tarihsel şiir dillerini konu alıyor. Daha ileri giderek diyebilirim ki, Doğan Aksan'ın kitabında "şiir dili" sözünün geçtiği, adı dahil, her değilse bile çoğu yere yalnızca "şiir" yazsak kitapta bir aksamaya yol açmış olmayız. Her durumda, "şiir dili" kavramını olsa olsa çoğul içerikli bir tekillikle kullanmak olanaklı.

Nâzım'ın şaireliği ile "şiir dili" kavramına ilişkin düşünceleri arasındaki ilişkiye geliyorum. Bu ilişkide sevilesi çelişkiler var. Kemal Tahir'e yazdığı 1941 tarihli mektuplardan birinde, düzyazının anlatım olanakları sınırsızken şiir dilinin belirli kalıplar içinde sıkışıp kaldığını saptıyor ve bundan hareketle, şiir dili-düzyazı dili ayrımını kaldırmak gerektiğini söylüyor.[19] Sevilesi çelişki, hareket noktasıyla (düzyazının anlatım olanakları sınırsızdır saptaması) ilintili: Daha bir satır önce, devrik cümlenin şiirde bir tür kalıba dönüşmüş olduğunu belirtmiştir; ama şimdi, devrik cümlenin o yılların düzyazısında hâlâ kuraldışı kaldığını, başka bir deyişle düzyazıda en azından böyle bir sınırlama bulunduğunu unutmaktadır. Bu sınırlamayı, örneğin, bir yıl sonra yine Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta, başka bir dolayımla, yapmakta olduğu Tolstoy çevirisi dolayımıyla dile getirip örnekleriyle açıklayarak devrik cümlenin, dize ile satın birbirinden ayıran ölçü durumuna gelmesinin yanı sıra, düzyazıda kullanılamamasından, başka bir deyişle düzyazıdaki sınırlamalardan uzun uzun yakınacaktır.[20] Kısacası, Nâzım, şiirle düzyazıdan hangisiyle uğraşmaktaysa ötekini daha olanaklı görmektedir. Hoş bir bocalama; herhangi bir dilsel özelliğin salt şiire özgü kalmasından rahatsız olmakta, epik yöntemlere de okura yer açmak amacından çok, esas olarak bu nedenle başvuruyora benzemektedir. Aşağıda değineceğim gibi, çeşitli denemelerine karşın, epik de içinde hiçbiri

[19] agy, s. 48.

[20] agy, s. 185, 186.

ona doyurucu gelmemekte ve yaklaşık olarak benim şairanelik dediğim şeye denk düşen o "şiir dili"nden tam olarak vazgeçememektedir.

Örneğin, dize anlayışı açısından bakıldığında bir vazgeçme var sanılabilir. Yine mektuplarda, tek başına alındığında şiir olarak "yok" sayılabilecek (düzyazısal) dizeleri, şiirin bütününe ait olanaklar açısından benimsediğini söyler. Yahya Kemal'inkiler gibi "her mısraı tek başına 'mevcut'" şiirlerin olanakları dardır diye düşünür.[21] Nâzım'ın tek başına alındığında "şiir unsuru" bakımından "yok" saydığı dizelere verdiği örnek, "Bu bir türkü"dür. Şiirin devamını düşünürsek ("toprak çanaklarda/ güneşi içenlerin türküsü!/ Bu bir örgü:-/ alev bir saç örgüsü!" vd) "yok" dizenin gerçekte yalnızca anlatımın biçimi (aynı satıra yazılmışlık) açısından dize olduğu, değilse, birkaçı bir araya gelerek yeni birimler ve bağlantılar (Nâzım'ın yarattığı olanaklar) içinde o kendine özgü şaireneliği oluşturduğunu görürüz. Galiba, değişen, dizenin "yok" ya da "mevcut" olmaklığından öte, dize kavramının kendisi oluyor. Yine "Güneşi İçenlerin Türküsü"nün ünlü "Düşmesin bizimle yola:/ ->evinde ağlayanların/ ->göz yaşlarını/ ->boynunda ağır bir/ ->zincir/ ->gibi taşıyanlar!" bölümündeki "zincir" sözcüğünün ayrı bir satıra yazılması, "bir"le oluşturduğu uyağın belirginleşmesini ve "zincir" sözcüğünün vurgulanmasını sağlıyor. Teknik açıdan, adı dize.

Nâzım'da coşku özelliğine daha yakından bakalım. Eliot'ın ünlü formülü: "Coşkuyu sanat biçiminde dile getirmenin tek yolu, ona bir 'nesnel karşılık' bulmaktır.[22] Başka bir deyimle, o belirli coşkunun örneği olabilecek bir nesneler dizisi, bir konum, bir olaylar zinciri bulmaktır." Nâzım'ın formülüyse biraz daha farklı; doğrudan coşkudan söz ederek değil, aslında kendi şiirinden söz ederek de değil, ama belki coşkusunun yol açtığı sıfatçı yanının çözümü olarak,

[21] agy, s. 75.

[22] T.S. Eliot, *Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, Afa Yay., 1987, s. 57.

şöyle diyor: "Teşbih ve hayallerde, mücerret mefhumlara müşahhas teşbih, müşahhas mefhumlara mücerret teşbih bulmak hususuna dikkat edilmelidir."[23] 1929 yılında yazıldığı için dil biraz eski. Çevirirsek, benzetme ve hayallerde, soyut kavramlara somut benzetme, somut kavramlara soyut benzetme bulmaktan söz ediyor. Gerçekte, Nâzım'ın o tarihe kadar bile pek çok örneğini verdiği bir uygulama bu: 1921 yılında yazdığı "16 Mart" şiirinden: "Bu bütün hakikati hileyle yenmiş yumruk". Yumruk, somut benzetme (değişmece demek daha doğru), emperyalizm için bulunmuş. "Adalı Haydut" değişmecesi, İngiliz emperyalizmi için, vb. Doğrudan benzetme yoluyla kurduğu imgeler de böyle: "Meraklı bir kitabın/ ->yapraklarını çevirir gibi/ birbiri ardınca saatleri çevirdik." (Jokond ile Si-Ya-U), "çelik çıplak/ ->iki hançer gibi taşır sarı gözlerinde kinini" ("Demir Kafeste Dolaşan Adam", 1928; bu benzetmeyi bir yıl sonra, adına bugün Erbakancıların öykünüp durdukları "Yürüyen Adam" şiirinde "Çıplak/ ->iki bıçak/ ->gibi çekmiş yüzünde gözlerini", birkaç yıl sonra da "Sesler Geliyor" şiirinde "sarı yüzlerinden gözleri bıçak yarası gibi bakan" diyerek yineleyecektir) vb.

Görünmeyen bir düz (açıklayıcı) anlatı planına yerleştirilmiş imgeler bazen, "Gözlerim" şiirindeki gibi, hiç ünlemsiz, soru işaretsiz, "ey"siz olarak coşku geçirmek üzere, gerçek ve gerçeküstü kurguları bir araya getiriyor. "Sıcak", "kanlı", "beyin", "parlamak" gibi Nâzım'a özgü kalacak dirimsel, atak sözcükler bir yana, "Gözlerim" şiiri, kapalı olmasına karşın, imgelerle coşku içerme gücünün örneklerinden biri. İlginçtir, Nâzım bu şiiri sağlığında yayımlamamış. Aynı yıl (1922) yazdığı "Gözlerimiz" şiirini ise on yıl sonra çıkan Varan 3'e almış. "Gözlerimiz", yer yer açık bir şiir. İki şiir arasında bir de "ben"-"biz" farkı var. Spekülatif bir soru: Acaba Nâzım'ın seçiminde hangi fark rol oynadı?

Her durumda, coşku zamanla, dizeler ve sözcükler arasında çok

[23] Nâzım Hikmet, *Yazılar 1*, s. 32.

boyutlu, çok yönlü, iç içe geçmiş ilişkilere yerleştiriliyor.[24] *Jokond ile Si-Ya-U*'da beyaz-sarı-kızıl dizilişi gibi: "Şang-Hay büyük bir limandır./ Beyazların gemileri kocamandır, sarıların kayıkları küçücük./ Kızıl saçlı bir çocuğa gebe Şang-Hay."

Nâzım temel özellikleri bakımından dönemselleştirilecekse, birincil ayrım noktasını "Şeyh Bedreddin Destanı"ndan çok, *Jokond ile Si-Ya-U*'da görmek bir açıdan daha uygun olabilir. Epik şiir onunla başlıyor.

Önce şunu belirtmek gerekebilir: Nâzım, şairanelik eğiliminde rolü olduğu düşünülebilecek kolay okunurluk,[25] öğreticilik türünden özellikleri *Şeyh Bedreddin Destanı*'nın yayımlanmasından epey sonra da savunuyor. 1941 yılında Bursa Mapusanesinden Kemal Tahir'e yazdığı mektuplarda bu düşüncesini sık sık dile getiriyor: "Okuyucu, bir *ruh mühendisi* olan realist muharrir tarafından, ruhi istihsal seyrinde işleniyorsa yoğrulduğu, ve şekil değiştirdiği zaman bu istihsalin hususiyeti dolayısıyla, bunun *farkına varmazsa* daha kolay ve mukavemetsiz işlenir. (...) Bence bugün yeni realist edebiyatın en ön plânda gözönünde tutulması lâzım gelen tarafı, tesirciliği, *öğreticiliği*, okuyucuyu hayatla, pratikte daha müessir kılabilmek için ona yol göstericiliğidir... Bunu ise *çok usta bir surette* yapmak lâzım. Aksi takdirde roman roman olmaz, şiir şiir olmaz... sadece panfile, yahut vaız ve nasihat olur ki bunlar da lâzım olmakla beraber şiir, roman, hikâye nev'ine dahil değildir."[26] Bir başka mektubundan: "realist edebiyatın *terbiyeci* rolü devamlı, gitgide artan, derinleşen, *anlatarak, izah ederek inandıran* ve pratikte bu suretle müessir olan bir roldür."[27] Alıntılardaki "ruh mühendisliği" (bunu çeşitli fır-

[24] Bkz. Mehmet Yalçın, "Nâzım Hikmet Olayı ve Nâzım Hikmet Şiiri", *Sombahar*, sayı 31, s. 47-54.

[25] Nâzım Hikmet, *Yazılar* 1, s. 168.

[26] Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, s. 45.

[27] agy, s. 47.

satlarla yineliyor), "farkına varmazsa", "öğreticiliği", "çok usta bir surette", "terbiyeci" ve "anlatarak, izah ederek inandıran" sözlerinin altını ben çizdim. Yazara yüklenen mutlak etkinlikle okura yüklenen mutlak edilgenliğin belirtimi olarak. Öğreticilik, ezbere olmaya elverişli türden; hazır bilgi ve hazır bakış sunmaya yönelik. Nâzım, sanat yapıtının ayırt edici özelliği, yazarın "çok usta bir surette" yol göstermesidir diye düşünüyor. Okur, bulunmuş hakikati kavrayacaktır. Kapsayıcılık eğilimi biraz da bu açıdan, kavrayışa olabildiği kadar çok malzeme sunmak açısından anlam kazanıyor.

Nâzım, sürekli olarak artan bir eğilim halinde, şiiri neredeyse yaşamın kendisi (ya da yaşamın geometrik yeri) durumuna getiriyor: Siyaset, tarih, iktisat, kavga... her şey orada olup bitiyor. 1947'de şunu demeye varacak: "Halbuki ben, çiçekleri, toprağı, mikropları, yıldızları, atomları, kuşları, vahşi hayvanları, bütün sosyal ve ruhî münasebetleri içinde insanlarıyla dünyanın belirli ve sonsuz bir ânının 'romanını' yazmak istiyorum."[28] Tanpınar, 1939 tarihli "Şiirin Peşinde" başlıklı yazısında, Nâzım'a değinerek bu konuda şöyle diyor: "Hattâ Nâzım Hikmet'in yaptığı gibi en geniş serbestî içinde olsa bile bir nazım lisanı [destan türünü kastediyor -N.A.] bize hayatı veremez; dardır, çapraşıktır ve çok defa ayıklayıcı bir terbiye içinde en lüzumluyu kurban eder."[29]

Tanpınar "en lüzumlu"dan neyi kastettiğini açıklamıyor kuşkusuz. Bence açıklaması gerekmiyor da. Hatta, "en lüzumlu" olan, açıklanamaz olandır, denebilir. Ancak, bence Tanpınar, Nâzım'ın hayatı kapsama eğilimi açısından isabetsiz bir hedefi, destansı şiirlerini seçiyor. Nâzım'ın destansı şiirlerindeki epik yapı bence "en lüzumlu" için yer ayırabilen türden. Aşağıda değineceğim gibi, açıklık özelliğine dahil. Tanpınar'ın da sözünü ettiği her şeyi kapsama eğilimi Nâzım'ın kısa şiirlerinde yeterince belirgin. Zaman zaman, ne-

[28] agy, s. 370.

[29] Ahmet Hamdi Tanpınar, agy, s. 28.

redeyse köşe yazısı temposunda ve güncelliğinde şiir yazdığı dönemler olduğunu biliyoruz. Böyle bir tavrı tek başına olumsuz bir özellik saymanın herhangi bir temeli yok. Buna karşılık, diğer özellikleriyle (öğreticilik, kapalılık) birleştirilirse, örneğin, bazı okurlardaki her şeyi Nâzım'dan bekleme eğilimine, "şunu niye yazmadı"ya zemin hazırlamış olduğu düşünülebilir. Bana öyle geliyor ki, Kürt sorununu yazmadı diye eleştirilmesi yalnızca eleştiriyi yapanların şiir anlayışına bağlanamaz. Nedim Gürsel de *Şeyh Bedreddin Destanı* için, Nâzım'ın, "İstiyorum ki bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihî devirdeki sosyal durumunu anlatsın" gibi sözlerinden kalkarak "Eksikler, boşluklar göze çarpar" diyor.[30] Nedim Gürsel, eksikler, boşluklar derken, Nâzım'ın belirtiminden hareket etmekte, bu açıdan *Şeyh Bedreddin Destanı*'yla ardından gelen *Kurtuluş Savaşı Destanı* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı bir üçlü sayarak, gerçekte göreli (*Memleketimden İnsan Manzaraları*'na göre) eksikliklerle boşluklardan söz etmektedir.

Nâzım'ın mektuplarında, olabilecek en büyük sayıda okura ulaşmayı hedeflediğinin işaretlerini bulabiliyoruz. Şiirlerini yakınlarına, cezaevindeyken koğuş arkadaşlarına okuyarak ya da göndererek onlar katında sınadığı biliniyor. Bir keresinde Kemal Tahir'e, bir şiirindeki minyatür göndermesini anlamış olmasına çocuk gibi sevindiğini yazıyor. Ancak, "şiir denen şeyi çok iyi gören", "ona elle dokunacak kadar yönelmiş" olan Kemal Tahir'in anlamış olmasını şiirin başarısı açısından yeterli bulmamaktadır: Koğuş arkadaşı Emin Bey anlamamıştır.[31]

Okur konusundaki görüşlerinin 1949 yılında da değişmemiş olduğunu, yine Kemal Tahir'e yazdığı bir mektuptan anlıyoruz; nere-

[30] Nedim Gürsel, agy, s. 202.

[31] Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, s. 47.

deyse aynı sözleri yineliyor: "[H]er şeyden önce can sıkılmadan okunacak hale getirmek"ten söz ettikten sonra (mektuplarında bu "can sıkılmadan okunmak" hedefini, daha önce de, yazdıkları üstüne fikir sorarken sık sık belirtmektedir[32]): "muharririn bir de ruh mühendisi rolü vardır. Yani kendini okuyana karşı bir mesuliyet taşır. (...) muharriri, okuyucusunu, en bedbin okuyucusunu dahi ümitsizlikten kurtarmağa, her şeye rağmen, yaşamaktan tad almağa, yani onun üzerinde müsbet bir tesir yapmağa, ona yardım etmeğe, yol göstermeye çalışır."[33]

Ruh mühendisliği anlayışının, toplumsal gerekçeleri var. Bunu net bir anlatımla, "Sanat, edebiyat, kültür, dil" üstüne yazılarının ilkinde (Sovyetler dönüşü, 1924 yılında yayımlanmış olan "Ertuğrul Muhsin ve 'İhtilal'" başlıklı yazı) buluyoruz. Orada, "İhtilal" adlı oyunun rejisini övüp desteklemekle birlikte, "Dünyanın her tarafından geniş halk kitlelerinin bu kadar heyecana geldiği bir devirde, binde bir rastgelinen bir ferdin ruhiyatını tetkik eden bir piyesin" seçilmesini eleştiriyor; "bunu söylemekle, piyesin güzel ve kuvvetli bir eser olduğunu inkâr etmiyoruz" diye ekleyerek.[34]

Nâzım'ın eleştirdiği nokta, ferdin ruhiyatının tetkik edilmesi değil, binde bir rastgelinen bir ferdin ruhiyatının tetkik edilmesidir. Başka türlü söylersek, Nâzım, daha sık rastlanan, toplumsal ortalamalara daha yakın fertlerin ruhiyatını tetkik etmeyi öneriyor. "Geniş halk kitlelerinin bu kadar heyecana geldiği bir devir", her tür bireyin ruhiyatını tetkik için uygun olmuyor. Ancak, sık rastlanan bireylerin ruhiyatı için de sınırlamalar koyuyor: 1943-44'te yazdığı bir mektubunda, "Aylâk olmayan sınıfların fertleri bugünkü şartlar altında ne o kadar derin psikoloji buhranları geçirmeğe, ne de tahteşşuurlarını dinlemeğe vakit bulabiliyorlar. Ve onların psikolojisini,

[32] agy, s. 203 vb.

[33] agy, s. 423.

[34] Nâzım Hikmet, *Yazılar 1*, s. 8.

tahteşşuurunu filân da bundan dolayı ancak, hareket halinde tezahür ettiği zaman keskin olarak vermek yetiyor" diyor.[35]

Son yazılarından birinde ise (1962) tiyatronun geleceği için "insan ruhunun şuuraltının incelenmesinde tiyatro sanatının bütün imkânları"nı öne çıkararak,[36] ruhiyat meselesini bilinçaltına yöneltecek ve artık, seçilecek bireylerin rastlanma sıklığına ilişkin bir sınırlama koymayacaktır. O zaman ertelemeci ideolojiden niçin vazgeçmiştir? Beklenen zamanlar gelmiş olduğundan mı? Sanmıyorum. Nâzım'ın Sovyetler'deki sosyalizmden çok hoşnut olmadığı biliniyor. (Bunu Nâzım'ın satır aralarından da okuyabiliyoruz: Gelecek sosyalizm demek ama, sosyalizm, Sovyetler'de bulunduğu sıralarda da hep gelecek zaman kipinde.) Daha çok, şiir anlayışındaki değişikliklerle paralellik kurmak iyi olabilir: Son dönem, açık şiirlerin yoğunlaştığı dönem.

Toplumsal gerekçeler Nâzım'da komünistlikle birlikte başlamıyor. (Komünizme ilk göndermesi, 1921 tarihli "[Adalı Haydut]" şiirinde: "Asya'nın kızıl kuşu".) Baştan itibaren, esas olarak reel dış dünyaya bakmaktadır. (Ona iki ayrı anlamda "dünyalı" denmiştir. Birincisi, reel dış dünyayla ilişkisi açısından bir sınırlılık belirtimi olarak; ikincisi ise enternasyonalizmine, kendi coğrafyasıyla sınırlı olmayan duygulanımına hayranlık belirtimi olarak.) Denetimli bir içtenliğin eşlik ettiği dışadönüklük, başka pek çok özelliği gibi daha on iki yaşından başlayarak yazdığı şiirlerde de izlenebiliyor (*İlk Şiirler* kitabı). Orada, çok sayıda insanın ilgileneceği ("can sıkılmadan okunacak") şiirler yazma eğiliminin en baştan başladığı görülüyor. Belki bunun ayrılmaz bir parçası olarak açıklayıcılık, kapsayıcılık, öğreticilik (o didaktik "İşte" sözcüğüyle başlayan dizeler)... Ünlemlerle, ünlem değerindeki soru işaretleriyle, "ey"lerle seslenen şiirler.

35 Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, s. 272.

36 Nâzım Hikmet, *Yazılar 1*, agy., s. 282.

Nâzım, doğduğunda (1902), çöküş sürecine girmiş altı yüz yıllık bir imparatorluğun tebaasındandı. İhtişamın hemen öncesine ait büyük bir şiirin (Mevlânâ) ve çöküş sürecine mensup büyük bir şairin (Yahya Kemal) yanı başında, modern dünyanın kültür dilini (Fransızca) bilen bir anneyle, konaklarda büyüdü. Daha çok müreffeh bir soydan gelenlerde bulunabilecek sıkıntısız, ezilip büzülmeyen, kendinden emin bir edayla, her zaman üstte, yukarıda durarak, yüce gönüllü, sevecen, bir "baba" edasıyla, rahat ve zengin bir dille konuşmasında bunların payı bulunabilir. Belirli bir yaşam kültürünün ("omlet", "Nestle", "getr", "lonjin saati", ocak başına koltuk yerleştirmek, tokat atmanın eldivensiz cinsi, "à la Bedeker", "krepdöşin" gibi orta ya da alt sınıfların o yıllardaki yaşam sözlüğünde yer alamayacak) göstergeleriyle de zengin. 1915 tarihli "Irkıma" ve "Çelik" gibi, 1920 tarihli "Kırk Haramilerin Esiri" gibi şiirler imparatorluk duygusuyla dolu; Avrupa'yı o duyguyla küçümsüyor, Avrupa'nın güncel üstünlüğünü o duyguyla sorguluyor. (Komünist olduğunda, Batı'yı emperyalizmi ve kapitalizmiyle küçümseyecek. 1930'da, solurcasına, Asya'daki sömürgeciliği "Bir Hintlinin Ağzından" söyleyecek.) Çöküş bilinci çok net: "Viran Diyar"da "Buraları bir mazinin öldüğü yerdi". "'Hak Yolları'", "Bir Gurub" ve "Yine Akşam Oldu" şiirlerinde, Hâşim'inkine benzer bir ıssızlık egemen. "Mütareke Geceleri"nde eriyen mazi var. "Şarktan geliyorum"un habercisi bir "şark" motifi o yıllarda beliriyor. "Ölenlerin matemini tutmaya" dair düşüncenin ilk biçimleri bile.

Bir "ben" çeşitliliğiyle birlikte: Aynı yıl (1920) içinde yayımlanan şiirlerinde "Ben de mürîdinim işte Mevlânâ" da var, "Ben iblisim" de. Sonraki, kitaplaşan şiirleriyle karşılaştırdığımızda, bu durumun planlı bir seçişten çok, henüz yolunu seçmemişlikten kaynaklandığını düşünebiliriz: Bunlardan "Akşam Hisleri..." şiiri, "ben"i sormaktadır. "'Küçük Düşüncelerimden'" şiirinde de bir "hiçlik" belirmiştir ve şiir boyunca derin yapıda sorular vardır; aynı yıl yazılan "Günah-

larımdan" şiirinde yinelenmek üzere. Ancak, iki dörtlükten oluşan "Günahlarımdan" şiirinde soru, ikinci dörtlüğün ilk iki dizesindeki bir "eğer" *ayracına sıkışmış* ve "hiçlik," kısmi bir nitelik kazanmış, başka bir deyişle pozitivist denebilecek bir çerçeveye girmiş durumdadır. *Tıpkı* "'Muhacirler'den Bazı Parçalar"ın sonundaki gibi.

Yine de bu çeşitliliğin bir ataklık, rahatlık yanı var. Belki, o dönemde açık şiirler de yazmış olması aynı nedendendir: "Akşam Hisleri" ve "'Küçük Düşüncelerimden'" şiirlerinden başka, "Giden Gemicilere", "Bir Fikir", "Bostan Dolabı", "Şehvet", "Delinin İkinci Duası", "Son Hırs" şiirleri, ayrıca, yayımlanmış olan ilk şiiri ("Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?", 1919) açıklık açısından Nâzım'da birer ayraç gibi.

Bunların dışında, başka birilerini içermek değil, temsil etmek isteyen, seslendiklerinin önünde yer alan ("Benim Anladığım"), bütünsel, bazen de, "Çelik" şiirindeki gibi, simgesel (başka bir deyişle, kapalı) bir "ben" söz konusu.

"Çelik" şiirindeki, "Benim sadık yarim kara topraktır"ı anımsatan (Âşık Veysel, "Çelik"in yazıldığı 1915 yılında yirmi bir yaşında ve tanınır değil) "Benim öz babam çeliktir" vb dizeler, "sanayi estetiği"nin Nâzım'da konstrüktivizm etkisinden epey önce belirdiğinin göstergesi. "Konstrüktivizm" etkisi, adıyla sanıyla, 1922 yılının "–Yakından– Biz" şiirinde görülecek. 1925 yılında yazdığı "Kalbim" şiirindeki "ben" ise, hem de bedensel bir eğretilemeyle, politik davayla tam bir özdeşleşmeyi ve bu anlamdaki bir temsil duygusunu gösteriyor: "Göğsümde 15 yara var!./ Saplandı göğsüme 15 kara saplı bıçak!./ Kalbim yine çarpıyor,/ kalbim yine çarpacak!!!". Önerdiği seçişleri, çağrıda bulunduğu sorumlulukları üstlenen ve paylaşan "ben". Ahlaka dahil. Genellikle de öyle olacak. Çile çekme sırasının en başında yer alacak: "Ben yanmasam..." (1930).

Özverinin yanı sıra, iyimserlik de ahlak halindedir Nâzım'da: "Kollektivizmin temiz optimizmi". "Ben", ahlakın ve aklın deneti-

minde oluşturulacaktır. 1922 tarihli "Sanatkâr Heyecanı" şiiri, söz konusu denetimi bir lokomotif eğretilemesi çerçevesinde anlatmaya adanmıştır: "(...) Heyecanımız/ rayların üstünde kayarken bile/ ->çelik heykelliğini kaybetmiyen/ ->bir/ ->lokomotif...// (...) // Fakat/ bir an bile bıraksa altına çektiğimiz yolu/ ->parçalanır.." İnsan, insani sayılan çerçevede, "büyük nedametlere düşmeyen kepazelikleriyle" açılacaktır.[37] Denetimli bir açılmadır bu (kapalılığa dahil). Ancak, coşku özelliğinden güç alır.

Nâzım'ın kişiliğindeki coşkun dışadönüklükten hep söz edilmiştir. Nedim Gürsel de, P. N. Boratav'dan aktardığı anılarda Nâzım'ın 1921 yılında Bolu'da öğretmenlik yaparken katıldığı bir "müsamere"de "Kırk Haramiler" şiirini okuma tarzındaki "'başka bir güç'"ü, geniş kol ve beden hareketleriyle yaptığı dramlaştırmayı, hece vezninin ona yetmeyişiyle birleştirerek vurguluyor.[38]

Aşağıdaki dizeler üstüne düşünmeye çalışıyorum. Ataklığı, Nâzım'a: "O kadar yakınız ki oraya/ ->kim girerse araya/ çizmelerimizle altı aylık bir çocuk kafası gibi ezeceğiz!!!" türünden bir benzetmeyi (hem de faşizme karşı yazılmış "1923 Almanya İnkılabını Beklerken" şiirinde), "çocuklarımızın başlarıyla kıracağız/ karanlık camlarını!.." ("Kablettarih", 1929)... gibi sözleri de yazdırabilmiş. Bu dizelerde, yüzyıl başları sanatının vahşet fikrini, ya da amacımız için en değerli şeyimizi feda ederizi görmek düşünülse bile, yavrusunu yiyen bir erkek kedi duygusu(zluğu)nun buzlaştırıcı etkisini duyumsadığımı gizleyemeyeceğim.

Ve epik...

Yazının ortalarında, şöyle demiştim: "Nâzım, herhangi bir dilsel özelliğin salt şiire özgü kalmasından rahatsız olmakta, epik yöntem-

[37] Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, s. 94.

[38] Nedim Gürsel, agy, s. 38, 39.

lere de okura yer açmak amacından çok, esas olarak bu nedenle başvuruyora benzemektedir."

İlk Şiirler içinde, epik eğilimin habercileri de var: "Rüya" şiirinde, bitirmekte olduğu şiire bakıyor: "Biçâre şiirimin kafiyeleri". Başka şiirlerde, somutluk duygusunu uyandırmak ister ya da eliyle gösterircesine, "işte", "şu" diyor ("Yine Bu Bahse Dair: İlim", "Aydınlıkçılar" vb). 1922 yılında yazılmış olan "Kağnı" şiirinde de "saçmalaştırma" denebilecek bir yöntemle benzer bir etki sağlıyor.

Ancak, Nâzım'da epik esas olarak *Jokond ile Si-Ya-U*'da başlıyor: Araya giren, okurdan ve romandan söz eden "MUHARRİRin Not Defterinden"ler ("Bilirim ki her romanda/ -> en karanlık saat budur./ Gece yarısı/ -> her kariin yüreğinde bir korkudur.."); şairin dışarıdan biri laf atıyormuşçasına düştüğü dipnotlar (bunlar *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda da var); çadır tiyatrosu çığırtkanlarının seslenişlerine benzetilmiş sunuşlar ("... ismiii Sl-YA-U./ Gözleriiii bademi/ sözleriiii şirin"); Nâzım'ın okurla ilişkisinde "Karakoyun" öyküsü gibi duran düzyazı-koşuk geçişleri; "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?"de "Ben, romanın muharriri/ ->diyorum ki genç adama:" diye başlayıp, ismiyle "ben Nâzım Hikmet" biçimini de alan araya girmeleri, okurla doğrudan soru-yanıt ilişkisi kurması...

Epik şiirler, daha önce de belirttiğim üzere, okura yer açıyor; çoklu okumalara elveriyor: *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, Türkiye komünistlerinin tarihi kadar,[39] sömürge Hindistan'la, sömürgecilik izleğiyle de sıkı bağlar içinde bir yapıt (özellikle İkinci Kısım, Birinci Bap, III numaralı bölüm). Benzer bir biçimde, Benerci'nin intiharı, Şefik Hüsnü'ye güncel bir ileti olarak[40] okunabileceği gibi, belki ondan da çok, önderlik (yönetme/ yönetilme) sorunsalına ilişkin bir arayış olarak da okunabilir; Nâzım'ın, sıkı bir Üçüncü Enternasyo-

[39] Bkz. Emin Karaca, *Nâzım Hikmet'in Şiirinde Gizli Tarih*, Belge Yay., 1992.
[40] agy, s. 91.

nalci olmasına karşılık Mahno'dan söz ettiği "Orada Tanıdıklarım" (1933) şiirini açık bırakması, alışılmış kesinlemelerinden kaçınması da dikkate alınarak.

Selahattin Hilav'ın özellikle *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan (dilin, tarihsel zamanı bugüne getirecek ölçüde eskil kılınması) hareketle söylediği üzere,[41] okuru yabancılaştırıcı, metinle okur arasına belirli bir uzaklık koymaya yönelik yöntemler bunlar. Nedim Gürsel de *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'deki Üçüncü Bap, 11. bölümde, "–Düşecekler peşine.../ ->Eşine??/ ->Ateşine??/ ->Mateşine??/ Tükürmüşüm kafiyenin içine..." dizelerinde ve en sondaki, "Kalküta şehrinin ufkunda güneş" diye başlayan bölümde bir "karşı-şairanelik" ve okuru uzak tutma yöntemi görüyor. Gürsel "bu tür deneyleri dizgesel bir arayışın ürünü olmaktan çok, metne gelişigüzel serpiştirilmiş alay öğeleri"[42] sayıyor. Bana göre, yukarıda sıraladığım epik belirtileri göz önünde tutulursa, Nâzım'da bu özelliğin, Hilav'ın da belirttiği gibi noktasallığı aştığı ve hiç değilse belirli bir dönem ağırlık kazandığı açıktır. Yalnız, *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan sonraki yapıtlarında aynı doğrultuda yoğunlaşmalar bulunmuyor. Nâzım'ın *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda "şiir nesir ikiliği"nin olmamasından söz ettiği bir mektubunun, kendini *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*, *Taranta-Babu'ya Mektuplar* ve *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndaki düzyazı-koşuk geçişlerini aşmış saydığı biçiminde yorumlanabileceği de düşünülürse,[43] epik yönteme en çok şairanelikle cebelleşme çerçevesinde başvurduğu görüşü güç kazanıyor. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*'de: "Ve Benerci, macerayı bana, kafiyesiz filân, yani nesren şöyle anlatmaya başladı:" Bunun ardından Benerci orta boy bir paragraf konuşur (düzyazı), sonra, yeni belirtim gelir: "Burada, Benerci yine coştu, işi kafiyeye döktü: (...)" Coşmakla kafiye arasında açık

41 Selahattin Hilav, agy, s. 46, 47.

42 Nedim Gürsel, agy, s. 54.

43 Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, s. 124.

bir bağlantı kuruluyor ve koşuğa ilişkin her şey, bir kara delikmiş gibi "filân"a atılıyor.

Ancak, düzyazı bölümler, şaireneliğin tam olarak yok olmasına yol açmamakta, düzyazıya geçildiğinde okur o uğrağa kadar biriktirdiği Nâzım müziğinin hızıyla, müzik yeniden başlayıncaya kadar idare etmektedir.

Başka bir deyişle, sözlü edebiyata yakınlık sürüyor.

1920'lerde yazılmış bir iki şiirindeki hurufat farklılığı, hece bölme gibi yazılılık özellikleri bir yana bırakılırsa Nâzım'da sözlülük belirtilerinin sürekli olduğunu söylenebilir. Şu dizelere de bakalım: "bin dokuz yüz nokta nokta senesi/ ->nokta nokta/ ->ayında.." ("Sesini Kaybeden Şehir"), "Noktanoktanoktanokta nooook-ta", "Dinleyin bunu Benerci'nin ağzından:" (*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*). Nâzım'ın hedeflediği okunma ortamında, dinleme ille de olanaklı kılınmış; birisi kâğıda bakıyor olsa bile yüksek sesle okuma geçerli. En geniş kitlelerce okunabilme hedefini anımsayalım.

Sözlü edebiyatın sıçrama niteliğindeki bir aşaması diyebilir miyiz? Her tür kalıcı ve yaygın iletim gereksinmesi için çekici söz olarak koşuğun kullanıldığı sözlü edebiyatın? Sözü, Nâzım'a bırakıyorum; bu fikri en iyi o anlatıyor:

> ... ezberlenen, bazan makamla ve saz refakatinde halk topluluklarına okunan eski medeniyetlerin şiir yahut şiir elemanlarıyla tertip edilmiş –hikâye ediş– tarzlarını TEZ olarak kabul edersek, bunun antitezi, nesir tekniğiyle yazılmış ve bir insanın kendi içinden yalnız gözleriyle harfleri takip ederek matbu kitaptan okuduğu romandır. Şimdi, yeni teknik imkânlar meselâ radyo, senaryo filân şekil bakımından; ve yeni sosyal şartlar muhteva bakımından bu tezle antitezin sentezini icabettirmektedir. (...) Ve bu sentez başka bir keyfiyet olacaktır. Yani başka bir hikâye ediş çeşidi ki, hem ezberlenebilsin, hem radyoda halk yığınlarına sözle ve matbu kitap halinde bir tek insan tarafından gözle okunabilsin. Diğer taraftan

da yeni hikâye ediş imkânlarından, modern piyes ve senaryo yazış tarzlarından faydalansın. (...) bence kat'î olan bir şey varsa, yeni nesnenin yazı tekniği en geniş mânasıyla şiir yazı tekniğinden ilham alacaktır. Yani en geniş mânasıyla vezinli ve kafiyeli, yani bazan kafiyesizlik bile nasıl kafiyeli olmaksa öyle geniş mânada kafiyeli. Fakat –teknik bir mesele– satırlar alt alta ve kesik mi olmalı, yoksa başka bir teknikle mi yazılmalı, bunu henüz bilmiyorum. Henüz kestiremediğim daha bir yığın şey var ya... Yani, gözle hangisi en kolay okunursa öyle olmalı herhalde."[44]

[44] agy, s. 365.

NÂZIM'IN SİYASAL ETKİLERİ*

Nâzım, iki devlet tarafından yasaklandı: Türkiye Cumhuriyeti ve Sovyetler Birliği. Başka yasaklayan olduysa, bu iki devlet tipinden birine dahil olduğundandır.

Türkiye Cumhuriyeti Nâzım'ı birincil siyasal etkisi nedeniyle yasakladı. Bu etkiyi, Nâzım'ın insanlara sosyalizmi ya da komünizmi sevdirmesi olarak tanımlayabiliriz.

Sovyet devletinin ise Nâzım'ı ikinci tür siyasal etkisi nedeniyle yasakladığı anlaşılıyor: Bu etki de, eşitlikçi ve özgürlükçü bir komünizmi sevdirmek biçiminde tanımlanabilir.

Kuramsal olarak Nâzım'ın bu ikinci etkisinin birincisinden ayrılmaması gerekirdi ama, ayrıldı. Reel komünizm (reel komünist partiler artı reel sosyalizm) içinde eşitlik ve özgürlük fikri, ertelenmek yoluyla gözden ırak kılındı. Sovyetler Birliği'nin yıkılması bu ayrılmayla sıkı sıkıya bağlantılı.

Başka bir deyişle Nâzım'ın ikinci etkisi şimdiye değin ikincil kaldıysa bu ikincilliğin başlıca nedenlerinden (ve herhalde sonuçlarından) biri, reel komünizmin dramı oldu. Nâzım bu dramı, kişisel varoluşundan başka, *Ivan Ivanoviç Var mıydı Yok muydu?* adlı tiyatro oyunuyla eşine az rastlanır bir biçimde kristalize edip göstermeyi başardı.

* *Virgül*, sayı 58, Ocak 2003.

Nâzım'ın bu başarısı henüz yeterince değerlendirilmedi. Bu gecikmenin de iki nedeni olduğu söylenebilir. Birinci neden, tıpkı Sovyet devleti gibi komünist partilerinin de gerek "İvan İvanoviç" oyununu, gerekse Nâzım'ın bu oyunla somutlanan kişisel özelliğini görülmez kılmayı seçmeleri. İkili ayrımlarımla Çinli filozoflara döndüm ama, bu seçimin de iki nedeni olabilir: 1) Sovyetler'i kızdırmaktan çekinmeleri; 2) Oyunun partilileri ve parti içi yaşamı da anıştırması.

Nâzım'ın bu oyunla bir kez daha somutlanan eşitlikçi ve özgürlükçü bir komünist olma özelliğini görünür kılmak, bu niteliklerden uzaklaşmış olan komünist partilerin işine gelmediği gibi, kapitalist dünya egemenlerinin de hiç işine gelmiyor doğal olarak. Değerlendirmedeki gecikmenin ikinci nedeni de böylece ortaya çıkıyor: Nâzım'ın yaşam boyu Nâzım olarak kalması, reel komünist de, antikomünist de olmaması. *İvan İvanoviç* oyunu antikomünist bir oyun olsaydı, kapitalist dünya egemenlerinden hiç değilse *İlk Çember*, *Kanserliler Koğuşu* ya da *Gulag Takımadaları* kadar rağbet görürdü.

Nâzım'ın ikinci siyasal etkisi, birincil olanın şimdiye değin gölgesinde kaldı. Günümüzde ve gelecekte ise, yapıtının birincil dediğim etkisini yaratan ajitatif-propagandif özellikleri, ikinci etkisini besleyebilecek olan başlıca kaynak.

Nâzım evcilleştirilebilir mi?

Türkiye Cumhuriyeti devleti bir iki yıldır Nâzım'a ve komünistlere göreli olarak iyi davranıyor: 2002 yılının Nâzım yılı olması önerisini UNESCO'ya götürüp kabul ettirdi, Türkiye Komünist Partisi adını taşıyan bir partinin yasal olarak kurulup 3 Kasım 2002 parlamento seçimlerine katılmasına izin verdi.

Oysa Mustafa Suphi'lerin (1920), Sabahattin Ali'nin (1948), Mustafa Hayrullahoğlu'nun (1982) ve daha pek çoklarının kurban gittiği cinayetler, devletin komünistlere hiçbir anlamda hayat hakkı

tanımayacağını gösteriyordu. Nâzım'ın cezaevinden çıktığında öldürülmekten korkması gayet yerindeydi.

Bugünkü göreli yumuşamanın nedenleri kabaca şunlar olabilir: 1) Avrupa Birliği hedefinin vitrinde komünist de bulundurmayı gerektirmesi; 2) solu fazla ezdiniz mi toplumda kapitalizme gerekli olan üç buçuk yaratıcılığın da öldüğünün sezilmesi (yaratıcılığın ne kadar öldüğü konusunda, bkz. Zehra İpşiroğlu, *Düşünme Korkusu*, Papirüs Yay.); 3) komünizmin iktidardan tarihte hiç olmadığı kadar uzak görünmesi.

Yine de yanılmamak gerek: Tüm bunlar egemenlerin oybirliğini sağlamış ya da tüm planlarına yerleşmiş olmadığı gibi, Nâzım'ın sansüre uğramasını da engellemiyor. Son sansür, herhalde Kültür Bakanlığı'nın etkisiyledir, "Akşam Gezintisi" adlı şiirinin başına gelmiş. Kişisel olarak dinleyemediğimden "gelmiş" diyorum ama, yalanlandığına da rastlamadım: Gazeteci Doğan Özgüden'in yazdığına göre, Fazıl Say'ın besteleyip Genco Erkal ile Sertab Erener'in seslendirdiği yapıtta şu dizeler sansürlenmiştir: "Bakkal Karabet'in ışıkları yanmış./ Affetmedi bu Ermeni vatandaş/ Kürt dağlarında babasının kesilmesini./ Fakat seviyor seni,/ çünkü sen de affetmedin/ bu karayı sürenleri Türk halkının alnına."

Şiirin bütünü, bu dizelerle birlikte, Nâzım'ın yasal olarak yayımlanmış kitaplarında var ama, devlette sansürün sonu yok.

Nâzım 1963 yılında ölünceye değin, Türkiye'deki egemenlerin de, Sovyetler'deki egemenlerin de düşmanlığından nasibini aldı. Buna karşılık, ölümünden sonra şiirleri *Yön* dergisinde parça bölük gün yüzüne çıkmaya başladığında Nâzım'ı ilk kez okuyan biz öğrenciler birinci el tanıklardan öğrenmiştik ki bu fırtınalı şiirler, pelür kâğıtlara daktilo edilmiş ya da elle çoğaltılmış olarak pek çok askerî okul, Tıbbiye ya da Mülkiye öğrencisinin, sonra da mezununun cebinde gezmiştir. Bu siren sesinden ilk büyülenenler biz değildik.

Nâzım'ın şiirleriyle birlikte ortaya, İkinci Yeni'ninki gibi, "ortala-

ma algı"yı tüm hat boyunca aşıp mutlak bir reddin çevresinde dolaşan bir dil değil, yüksek bir ahenk çıkmıştı. Daha önce de yazdığım üzere, sözlü edebiyatın alışılmamış, sıçramalı bir aşaması gibi bir şeydi okuduğumuz şiirler. Geleneksel ölçü ve kalıpların olmamasına, dizenin kırılıp sözdiziminin devrilmesine (bunları Nâzım'ın başlattığını bilmeksizin) alışkındık. Ama bu şiirlerde, siyaseti taşımaya rahatlıkla elverecek bir ufuk genişliği ve coşku vardı. Nâzım bu sayede, Engels'ten bu yana yinelenen reçeteyi altüst ederek doğrudan taraf tutup düpedüz propaganda yapıyor, yine de yüksek bir yaratıcı olmayı başarıyordu.

Bu başarının tam bir açıklamasını yapmak zor. Coşkunun miktarı ve gerçekliği, sesteki bütünüyle özgün tınılama ve tonlamalar vb. Ama bunların yanı sıra, Nâzım metinlerinde konuşan kişinin kendisi için hiçbir şey istemediğinin sezilmesi de var. Ne bir beğenilme, ne bir seçkinleşme, ne bir tapınılma beklentisi. Sanat yapıtından zaten bunlar okunmaz ki demediğinizi umarım. Buram buram beni beğenin okunur çoğu edebiyat yapıtında. Hele politik olanında. Yazarın omuzunun üstünden bakan okurları neredeyse gözünüzle görürsünüz. Nâzım'ınsa, ilginç bir biçimde, şiirinin olabilecek en geniş kitlelere doğrudan ulaşmasını istemesine, bunu gerek mektuplarında gerekse yazılarında sık sık belirtmesine karşın, omuzunun üstünde kendisinden başka kimse yok. Yalnızca kendisi. Bu, Memet Fuat'ın Nâzım için bir köy dedesi gibi öncelikle "iyi insan" demesiyle de bağlantılı belki.

Nâzım, şairliğinin ve komünistliğinin başlangıcında tıpkı Avrupa'nın komünistleri gibi, modern olana ait sorunların sosyalizmde yinelenmeyeceğine, çünkü orada sanayinin insanı esir etmeyeceğine inanıyordu. Yarattığı ahenk, devrimci coşkuya sanayinin tıkırtısını ekliyordu. 1960 ve 1970'li yıllar Türkiye'si muhaliflerinin yüreği en çok bu ritme uydu.

Nâzım'ın coşkulu bir inancın yanında zihinselliği, düşünselliği

ağır basan yapıtları hep daha az bilindi, daha az ezberlendi. Bunlar uzun ve her iki anlamda da epik (hem destansı hem uyandırıcı, düşünsel etkinliğe çağıran) şiirleriydi: "Jokond ile Si-Ya-u", "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" vb. Tiyatro oyunları da elbette: *Kafatası* adlı oyunu başta olmak üzere. *İvan İvanoviç* oyununun doğrudan tarihsel çerçevede ortaya koyduğu eleştirellik, biraz etraflıca bakılırsa, bu düşünsel temele dayalı yapıtlarla bütünlük içinde.

Yukarıda demiştim ki Nâzım'ın ajitatif-propagandif özellikleri belki de uzun erimde ikinci tür siyasal etkisini besleyecek, eşitlikçi ve özgürlükçü komünizmi sevdirecek olan başlıca kaynaktır. Hâlâ büyük ölçüde gizilgüç olarak kalan, etkisi salt duygu düzeyinde ya da yüzeyde kalan bir kaynak. Yine de bazı filizleri yok değil. Aşağıda söz edeceğim yazı bunlardan biri.

Sezai Sarıoğlu'nun yazısı

Nâzım'ın siyasal etkileri konusunda kopyacı ya da ezberci olmak istemeyen herkese Sezai Sarıoğlu'nun, *Birikim* dergisi, sayı 155, Mart 2002, s. 44-57'de yayımlanan "Nâzım Hikmet: Akıntıya Yürek Çeken Bir Komünist" başlıklı yazısı salık verilebilir.

Yazının başlığına bakıp da sıradan bir Nâzım övgüsü olduğunu sanmamak gerekiyor. Sarıoğlu'nun her zamanki gibi (şiirleri dışında) sözü sere serpe uzatmasına da takılmamalı: Başta birazcık dişinizi sıkarsanız kısa sürede esaslı bir tartışmanın içinde buluyorsunuz kendinizi. Sarıoğlu, "Pek çok konuda olduğu gibi Nâzım Hikmet karşısında da özgür olamayışımızı konuşmalıyız" diyor ve Nâzım'ın reel komünizmle, Türkiye muhaliflerinin de Nâzım'la olan ilişkisini uzun uzun sorguluyor.

Gerçekten de, Türkiye'de her muhalifin Nâzım'la ilişkisi başlı başına bir anlam taşıyageldi. Kürt muhalifler Nâzım'ınki gibi her şeyi kapsama eğiliminde olan bir söz dünyasında kendilerine yer verilmemiş olmasına öteden beri kırgındırlar. Militarizme uzak olmayan

bir sol kesim, Nâzım'ın belirli şiirlerini ("Bugün pazar" vb) küçük burjuva gevşekliğiyle suçlar. Nâzım'ın reel komünizme içeriden muhalefeti, kendi partisi TKP tarafından elden geldiğince gizlenir, gizlenemediği yerde ise "şairdir, ne yapsa yeridir" türünden bir ayraca yerleştirilir.

Bir yazıda demiştim ki, Marksist örgütler ve militanları genellikle kendilerinden olmayanlarla sanat tartışmaz. Hatta her örgütün kendi sanatçısı/ sanatçıları olur. Genel kabul gören, Nâzım gibi sanatçıların ise, yine genellikle, sanat yapıtları okunur, sanat üstüne yazdıkları okunmaz, okunsa bile ciddiye alınmaz.

Bu saptamada bile, Nâzım'ın sanat yapıtları okunur derken fazla iyimserlik ettim belki. En tipik örnek olarak *İvan İvanoviç* oyununun (bildiğim kadarıyla) bir sorgulama dolayımı durumuna getirilmemiş olması, sanat yapıtlarının da yeterince okunmadığını gösteriyor. Sezai Sarıoğlu'nun söz konusu yazısında bu oyuna verdiği yer de hatırı sayılır bir azımsayıcılığa işaret sayılabilirdi, yazının bütünü Nâzım'ın yapıtlarından çok yaşamını ele alıyor olmasaydı.

İvan İvanoviç, evrensel önemde bir oyun, çünkü her tür insan ilişkisini ilgilendiriyor. Özgül bağlamından (Sovyet sosyalizminden) öte, –aile, arkadaşlık, iş, örgüt, aşk, komşuluk, topluluk vb– çok çeşitli insan ilişkileri bağlamında yorumlanabilecek bir metin. Nâzım'ın, cinsiyetçilik gibi bazı açılardan "arza manto giydirdiği" doğruysa da, kapitalizmi teşhir eden pek çok yapıtı gibi bu oyunla da insan ilişkilerinin önemli bir bölümü açısından "arzın mantosunu soyuyor" işte.

"Kötü Niyetli Bir Karikatür" mü, kristalleşmiş bir eleştiri mi?

Yukarıda da belirttiğim gibi Nâzım'ın ikinci tür siyasal etkisinin odağında da, Sovyet devletince uygulanan yasağın odağında da, *İvan İvanoviç* oyunu duruyor. Bu yasağın ayrıntılarına ilişkin bilgiler yeni yeni gün yüzüne çıkıyor. Öyle anlaşılıyor ki Nâzım'ın bu oyununda-

ki köktencilik şimdiye değin en iyi Sovyet devleti tarafından görülmüş.

Oyunun yüzeyden okunduğunda reformist yorumlara kurban gidebilecek bir yanı var. Bu bağlamda, Zeynep Oral'ın oyunla ilgili bir hayıflanmasına değinmeliyim (29 Ocak 2002 tarihli *Cumhuriyet*, "'Kötü Niyetli Karikatür' ve 'Ahlaksız Fikir'" başlıklı yazısı). Oral bu yazısında, *Ivan Ivanoviç Var mıydı Yok muydu?*'nun, Çekoslovakya'da "Filip Filipek Var mıydı Yok muydu?" adıyla, Azerbaycan'da da "Hasan Hüseyinov Var mıydı Yok muydu" adıyla oynandığını anımsatarak, "Bizde ise ... hayır 'Süleyman Süleymanoğlu' ya da 'Evren Evrenoğlu'... diye değil, hep 'Ivan Ivanoviç Var mıydı Yok muydu' diye oynandı. Elbet, yazılışından neredeyse kırk yıl sonra, 1990 yılından başlayarak..." diyor. Başka bir deyişle, *Ivan Ivanoviç* oyununun Türkiye'ye uyarlanmamış olmasına hayıflanıyor. Uyarlanabilir miydi acaba?

Oyun, bu nokta çok önemli, her tür insan ilişkisini ilgilendirmekle birlikte, öncelikli olarak konusu açısından içeriyi, yani reel komünizmi eleştiriyor. Bu birincil bağlamın gözden yitmesi, her düzeydeki insan ilişkisinde sorgulanan temellerin bulanıklaşmasına yol açabilir. Dolayısıyla, oyunun yalnızca reel sosyalist ülkelere uyarlanması iyi bir durum. Zeynep Oral'ın sözünü ettiği uyarlamaların 1950'li yıllarda en azından kâğıt üstünde komünizmi hedefleyen ülkeler olan Çekoslovakya ve Azerbaycan'da yapılmış olması gayet mantıklı. Türkiye'de ya da komünizm iddiasını taşımayan herhangi bir ülkede ise, uyarlanmadan, aynı adla oynanması çok yerinde bir seçim. Uyarlansaydı, oyun herhangi bir devletin bürokratizmini eleştiriyormuş gibi bir yoruma kapı açılmış olurdu. *Ivan Ivanoviç*'in evrenselliği, eşitlikçiliğin hedeflendiği bağlamlar için geçerli bir evrensellik. Reformcu düzlemleri de kapsayabilecek, antibürokrat bir oyun gibi düşünülmesi oyunun bozuk para gibi harcanması anlamına gelir.

Ivan Ivanoviç'in Çekoslovakya ve Azerbaycan uyarlamalarında köktenciliğini yitirecek biçimde törpülenmiş olup olmadığını bilmiyorum. Büyük olasılıkla törpülenmiştir. Çünkü oyunu Sovyetler'de sahneleyen yönetmenin köktenci davranmış olduğunu biliyoruz artık. Çekoslovakya ve Azerbaycan'ın Sovyetler'e rağmen köktencilik etmiş olmaları olasılığı düşüktür.

Nâzım'la ilgili Sovyet yasağı

Bilinen ve Bilinmeyen Yönleriyle Nâzım Hikmet adlı kitabın yazarı Dr. Antonina Sverçevskaya'nın aktardığına göre ("Nâzım Hikmet'in Moskova'daki Oyunları ve Görmediği *Ivan Ivanoviç Var mıydı, Yok muydu?* Üzerine Birkaç Söz" başlıklı yazısı, *Anafilya E-zine* dergisi, çev. Hülya Arslan), *Literaturnaya Gazeta*'nın (Edebiyat Gazetesi), Sovyetler Birliği Komünist Partisi (SBKP) Merkez Komitesi arşivlerindeki bilinmeyen belgeleri yayımladığı 16 Şubat 1994 tarihli sayısında, "Sovyet ve Parti çevrelerinin kötü niyetli karikatürü – Nâzım Hikmet'in *Ivan Ivanoviç Var mıydı, Yok muydu?* piyesinin tarihçesi" başlıklı yazı bu konuya ayrılmış.

Sverçevskaya'nın yazısından öğrendiğimize göre Nâzım'ın oyunu, 1954 yılında *Noviy Mir* dergisinin 4. sayısında yayımlanmasından altı ay sonra, SBKP Merkez Komitesi'ne bağlı Kültür Bölümü görevlileri tarafından şöyle değerlendirilmiş: "Gerçeğimizdeki eksiklikler önyargılı bir biçimde abartılmakta ve hem ülkemiz halkının çelişkileri hem de parti bürokrasisi ve 'yöneticilik' sakat bir fikir olarak işlenmektedir."

Oyun ancak 1957 yılında Moskova Satir Tiyatrosu'nda sahnelenebilmiş. Kültür Bölümü yöneticileri, oyunun yönetmeni Valentin Pluçek için, "sanki özellikle Sovyet işletmeleri yöneticilerinin olumsuz yönlerini vurgulamaya çalışmakta ve halkımızın yaşamındaki eksiklikleri abartmaktadır" yorumunu yapmışlar bu kez: "Rejisör, Nâzım Hikmet'in piyesindeki fikir zayıflıklarını örtmeye uğraşma-

mış, tam tersi bu yerginlik güçlendirilmiştir."

Sonuçta, SBKP Merkez Komitesi'nin kültür müdürleri 27 Mayıs 1957 tarihli kararlarında oyunun "Sovyet ve Parti çevrelerinin kötü niyetli karikatürü" olduğuna karar verip oyunda "yönetici olmanın kişiyi bozduğu şeklinde ahlaksız bir fikrin işlendiğini" ve "oyunun gösteriminin izleyenlerin eğitimine ciddi bir darbe vuracağını" belirtmişler; SSCB Kültür Bakanlığı'na yollanan bir yazıyla da derhal yasaklanmasını istemişler.

Belli ki oyun Moskova Satir Tiyatrosu'nda Nâzım'a yaraşır bir köktencilikle değerlendirilerek oynanmıştır. Nâzım'a yaraşır köktencilik dediğim özelliğin oyundaki en belirgin göstergelerinden biri, oyun kişisi İvan İvanoviç'in yazar Nâzım Hikmet'e seslenerek söylediği şu sitemli sözler: "Tipik Sovyet insanı Petrof mudur? Ben miyim?"

Gerçekten de Sovyetler'de gitgide ağır basan, üstün gelen insan tipinin İvan İvanoviç, sonuçta Petrof olduğu, insan ilişkilerinin komünizme yaraşır eşitlik ve özgürlük temelinde değil de bu tipoloji temelinde siyasallaştığı Nâzım tarafından sezilmiş ya da görülmüştü. Nâzım'ın bu oyundaki eleştirisi, Merkez Komitesi kültür müdürlerinin de çok iyi sezdiği gibi, biraz rötuşla, olmadı ufak tefek reformlarla düzelebilecek "eksikliklere" değil, sistemin temellerine, oyunda dendiği gibi "tipik Sovyet insanı"na yönelikti.

Nâzım, yukarıda da söylediğim gibi, modernliğin sanayi yönünü, sınai yaşamın getirip götürdüklerini pek sorgulamıyor. *İvan İvanoviç* oyununa siyasal açıdan yöneltilebilecek olumsuz bir eleştiri varsa o da bu noktada açıklanabilir. Nâzım bu oyununda, Türk gölge tiyatrosunun başkişisi Karagöz'e nazire sayılabilecek olan Kasketli adlı oyun kişisinin temsil ettiği halk bilgeliğine fazlaca bel bağlıyor. Bu bilgeliğin, modern sanayi toplumunda (kapitalist toplumlar gibi reel sosyalizmin de böyle bir toplum olduğu unutulmamalı) nasıl biçimlendiği sorunsallaştırılamıyor oyunda.

Bununla birlikte Nâzım, modernlikle gelenler de içinde olmak üzere her tür yönetme olgusunun ne menem bir şey olduğunu fark etmiştir. Oyunda, yine SBKP Merkez Komitesi kültür müdürlerinin çok iyi sezip adlandırdığı üzere, "yönetici olmanın kişiyi bozduğu şeklinde" bir fikrin işlenmesi son derece önemli.

Sezai Sarıoğlu, devrimci örgütlerin Nâzım'ı resmî şair kıldıklarını yazıyor. Öyle ama, resmî şair kılınan Nâzım, birinci tür etkisiyle, yalnızca ajitatif şiirleriyle okunan Nâzım'dır. Başka bir deyişle, bu resmî şair politikasında bir kısmileştirme, parçalaştırma var. Yukarıda da belirttiğim gibi, Nâzım'ın, merkezinde *İvan İvanoviç* oyununun yer aldığı düşünsel yapıtlarının okunmaması ya da sansürlü olarak okunmasıyla somutlaşan bir kısmileştirme.

Tersinden söylersek: Nâzım'ın kaale alındığını ileri sürebilmek için, *İvan İvanoviç* başta olmak üzere tüm yapıtlarının her zaman okunup yaygınlaştırılması, hiçbir Nâzım yapıtının sansüre uğratılmaması gerekir.

Kendini eşitliğe ve özgürlüğe hizalamak isteyen her kişi, örgüt ya da çevre kendini bu oyunla sınayabilir. En çok sevdiği ve okuduğu Nâzım metinleri, insana kendi siyasal eğilimleri hakkında fikir verebilir. Hangisini çok sevmiş, hangisinin üstünde yeterince düşünmemiş, hangisinden kaçmış olduğumuzu yoklamak ilginç bir deney olur. İşte çok uzatılabilecek bir ilk liste:

Yazılar
Mektuplar
Duvar
Salkım Söğüt
Memleketimden İnsan Manzaraları
Kurtuluş Savaşı Destanı
Türk Köylüsü
Benerci Kendini Niçin Öldürdü?
İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?
Taştandı Tunçtandı Alçıdandı
1 Mayıs'ta Kızıl Meydan
Şehir Akşam ve Sen
Seni Düşünüyorum
Saat 21-22 Şiirleri
Saman Sarısı
Havana Röportajı
Jokond ile Si-Ya-U
Şeyh Bedreddin Destanı
Kafatası

BİLDİRGESİ "YORT SAVUL"*

Ece Ayhan şiiri üstüne düşünürken öne çıkan kavramlardan biri, "sistem" oluyor: Önce tözü, hemen ardından da anlatımıyla, kırk yıldır "sistemin dışında ve karşısında" yer almış bir şiir. Ancak, kastımın açık olması için sistem kavramının üstünde durmam gerekiyor.

Kavramın bu kullanımı yeni sayılır; birkaç yıl öncesine değin toplumsal-siyasal bağlamda tek başına kullanılmıyordu, sıfatlıydı. Kapitalist sistem, sosyalist sistem vb vardı. Oysa tarihsel gelişme gösterdi ki sermaye, düşmanını kendi sahasında oynatmakta başarı kazanmıştır. Bugün, kısaca ve kabaca, söz konusu sahaya "sistem" adı verilir oldu. Ece Ayhan'ın da yer yer kullandığı eski "düzen" adlandırması büyük ölçüde terk edildi. Ayrıca, sistemin önceleri sanıldığından çok daha karmaşık, çok daha kapsamlı ve içselleştirilmiş olduğu anlaşıldı.

Ece Ayhan şiirinin altyapısını oluşturan düşünce çerçevesinde, verili şiir anlayışı ve dil de toplumsal-siyasal sistemin ayrılmaz birer parçasını oluşturuyor. Başka bir deyişle, Ece Ayhan'ın karşısında yer aldığı sistem, bugün görülebilenden de daha geniş kapsamlı. Giderek anlatımını da kapsayan sistem karşıtlığından söz ederken, bu bütünselliği kastediyorum. Şair, kuşkusuz, dili başkalaştırmak konusunda başlangıçta yalnız sayılmaz; İkinci Yeni gibi, özellikle dil

* *Ludingirra*, sayı 1, Bahar 1997.

anlayışıyla tanımlanan bir akımla ortaklaşmış. Buna karşılık, anlatımdır, içeriktir, biçimdir, tözdür diye bakarsak, Ece Ayhan'ın şiir dört yönden de *benzersiz* kalıyor.

Düşünsel yapı hızla oluşmuş. 1956'da şunları yazıyor:

> Ademden bu yana (bu efsaneyi haklı olarak başlangıç alıyoruz, bilim metafiziği ancak kemirebiliyor, ancak) ölen tüm insanların çizelgesini, nitelikleri nicelikleri arasındaki bağıntıyı çılgınca, çocukça öğrenmek isterdim şöyle... ("Yaşama Sevinci" adlı öyküsü)

Bilimin metafiziği ancak kemirebildiğini söyleyebilen bir modern! Modern, –ist değil. İçinde yer aldığı toplumun bütününe oranla az rastlanır genişlikteki zaman boyutları içinde deviniyor. Çok sonra sorun edilebilen "belleksiz toplum" saptamasını o çoktan yapmış. Tarih ve zaman öğelerine böyle bakılmalı. Kendi sorunsalı çerçevesinde, yaşantıları belleklere kazımak isteyeceği baştan belli. (Bugün bunu söylemek zor değil, evet.)

Bununla birlikte, Freud'dan alıntılamayı sevdiği "mülkiyete ilişkin kötülükler, mülkiyet kalkınca kalkabilir; ama öteki kötülükler kalacaktır" sözünü, ve kendisinin bütün zamanlara mal ettiği "kötülük"ün yazarı olduğunu düşünürsek, Ece Ayhan'ı yazdığı her şeyle tanımını genişlettiği sistemin benzersiz bir karşıtı olarak tanımlamak doğru, ama eksik olur. Temel sorunsalı, tortulaştırılandaki trajik olan bu şiir belki şöyle tanımlanmalı: Trajik olanın (Ece Ayhan dilinde, "mor" ve herhalde "hayatın arka bahçesi"), doğrusal (çizgisel) olmayan bir uzayzaman içine, imgelerden, nesnel karşılıklardan oluşan sıkı(ştırılmış) bir dille "çakılması." (Trajedi türü defterini kapamış bir tür sayılmadığı sürece, Ece Ayhan'a çağdaş bir trajedi yazarı demek en doğrusu olacak.)[1]

[1] Trajedi konusunda kapsamlı bir inceleme olarak, bkz. Suat Karantay, "Tragedya Kuramının Açmazları", *"Kuram"* kitap dizisi 2 ve 3 içinde, Kur Yay., 1993.

Görmezden gelmeye karşı bir savaştır bu şiir. Gerçekliğin, tarihsel gerçekliğin, en sivri olan, bu nedenle hep kaçılıp her yöntemle üstü örtülmeye, bastırılmaya, görülmezleştirilmeye çalışılan yanlarını ısrarla öne çıkarmak. Dil de tortulaştırılmış gibidir. Yoksa evcilleşecek.

"Görmüş", ancak, görülmemiş bir şiir. ("Görmüş" kullanımı Ece Ayhan'a ait; "yaşamış olmak" ve "ermek" benzeri bir anlamda kullanıyor.[2])

Bugün, yayımlamaya başlamasından kırk yılı aşkın bir süre sonra, görülme olanaklarının arttığı söylenebilir: 1) Sistem konusu başta olmak üzere, kuşku ve sorgulama açısından bir gelişme var; 2) Ece Ayhan şiiri üstüne az çok fikir, yazı birikti; 3) Şairin kendi "düzşiirler"i, sözleri birikti...

1955 tarihli iki öykü

"Doğmamış Olan Bir Adamın Hikâyesi"[3]

Bireyin toplumla ilişkisini sıfırdan hareketle sorgulayan bu iki sayfalık öyküde, dil henüz sistem dışına yönelmemiştir, ancak, Ece Ayhan'ın temel sorunsalıyla izleklerinin belirtileri görülebilir.

Öykü kişisinin belirli bir adı yoktur, değişir: "Birçok adı olması hoşuna gidiyordu. Hepsini kullandı." Annesinin yaşadığını ve orospuluk yaptığını öğrenir. "Üzüldü. Ama asıl mesele, bir annesi olmasıydı. Üzerinde durmadı." Çeşitli uluslardan, çeşitli kişilerle karşılaşır. "Gerçeği" öğrenmeye başlar. "Gerçek Çin'de de vardı." "Ve tehlikeler onu şimdilik beklemiyor"dur.

Buna karşılık, toplumdışılığı yüzüne vurulur: "Bizim gibi değilsin." Gerçek gitgide büyür, yaklaşır ve gelir. "Bu kalabalıktan ayrıldı." (1956'da yazdığı "İyi Bir Güneş" adlı öyküde dört kişiye bile "kalabalık" diyecektir.)

2 *Dipyazılar*, YKY, 1996, s. 14, 15.

3 *Şiirin Bir Altın Çağı*, YKY, 1993, s. 285 vd.

Doğmamıştır, ama bunu bilmez. Öykü böyle başlar. Doğmamıştır: Toplum açısından, bireyin doğmuş olması için ortalama gereklere uygun ve belirli bir künyesi olmalıdır. Bireyin kendisi açısından, önce kendi seçmediği gerçekliklerle çocukça, saf yüreklilikle yüz yüze gelmek, ama giderek bu gerçekliklere göre değerlendirilmek, dışlanmak söz konusudur. Bir de, doğmuşları bekleyecek tehlikeler. Hiç yoksa, ölüm. (Buradan, "hiç"in çekiciliği.)

Aynı yıl (1955) yazılmış "Kurtulmayan" şiirinde de, "Ve git bu gelmediğin yere".[4]

İkinci öykü, "acıların dindirici tanrısı".[5]

Efendi-uşak ilişkisi, ölüm, korku, yalnızlık, deniz izlekleri; sormak ve tarih bilinci belirtileri: "Kimse silemez onu". Yine üçüncü kişi, yine –di'li geçmiş. Perspektif-görüntü-hareket yoluyla anlatım: "Gözleri, karanlık içinde yükselen evi seçti. (Bu evler neden hep yükselir.)" Dikkat, Ece Ayhan henüz sinematekte filan çalışmamıştır.

1954 şiirlerinde de sokak (biri vurgulu), çocuk, korku, "ölümüş bir hayat", tanrı (tapılan şeyleri anlatır).

Ölüm, öldürme ilgisinin, tarih ilgisiyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Ya da tersi. Giderek, 1955'te, bir bölümü yayımlanan *Morötesi Requiem*'de "İyi ki ölüm var!" diyor, yineleyerek.[6]

1956, üç öykü

"İyi Bir Güneş", "Yaşama Sevinci" ve "Gül Ağacından".[7]

Bilindik dilin üst düzeyde bir gelişkinlikle kullanıldığı bu üç öykü, Ece Ayhan'ın ana izleklerinin yanı sıra, oluşturacağı dilin habercilerini de içeriyor.

[4] *Sivil Şiirler*, Cem Yay., 1993, s. 152.

[5] *Aynalı Denemeler*, YKY, 1995, s. 77 vd.

[6] "Morötesi Requiem", *Express* dergisi, 3 Haziran-19 Ağustos 1995.

[7] *Sivil Şiirler*, agy, s. 129 vd.

İzlek olarak, yine toplumdışılık: "Herkesin yüzü bile değişmişti, bizimse hep aynı kaldı." [Biz: Anne, baba, çocuk.]

Ve anne, annenin bir parçası olma duygusu: "Anam duvara dönük, yüzü kireç gibi. Biliyorum, o imzasız yazarlardan çok çekiniyor, onu anlıyorum. (...) Ne de olsa anam anamdır, anam beni doğurmuş. Ben anamdan önce doğamam. Nasıl tüm tikesinden küçük olamazsa, nasıl." Bu duygu bir daha böylece dile gelmiyor. (Yalnızca, bir kadınla daha özdeşlik duygusu okunuyor: Çanakkaleli Melahat. "9 Kasım 1970'de tabancayla vurdular onu!/ Vurdular beni!"[8])

Habercilere gelince:

"Ah diyorum, diyoruz..."

"...gitti, gitmiş..."

(1982 Ekiminde, bu tür eylem yinelemelerini soran birine şu yanıtı verdiğini yazacaktır: "İki zaman, iki kip bir tümcede; bir süreç sürer sürüyor".[9] Özneler de ikileniyor! Eylemi yineleyerek yarattığı bu olanak, zamanları, kipleri, özneleri birbirine geçirmesini sağlıyor: "Oysa Sepicilik Osmanlılar'da en gelişmiş, en bilinen 'zanaatlar'dan biri değil miydi? değil midir?"[10])

Bu kullanıma bugün birden çok yazarda rastlanıyor.

Başka bir haberci:

> Bu kentte, geceleri erinçle uyuyanlar, bir yandan öte yana dönmeyenler, arada uyanıp sular içmeyenler, sigaralar tutuşturup pencerelerde kente karşı, evrene karşı oturmayanlar, düşlerinde anaları babaları hiç ölmeyenler... var gerçekten hiç. ("Gül Ağacından")

Cümlenin sonunda "hiç"in beklenmedik yinelenmesinde, sözdiziminin alabileceği biçimlerden birinin belirtisi görülebiliyor.

8 *Morötesi Requiem*, agy.

9 *Başıbozuk Günceler*, YKY, 1993, s. 152.

10 *Dipyazılar*, agy, s. 12.

"Tarihe girmek?"

1958'e kadar olan şiirlerde, yinelemelerin vb yarattığı tatlanmışlığın yanında, buruşturmalarla, bambaşka bir dilin işaretleri sürüp gidiyor. Ve tarih yazımı daha o zaman başlıyor. Başka bir deyişle, dildeki kopuş, düşüncede başlangıçtan beri var olan kopuşla hızla birleşerek, o zamana kadarki uyumsuzluk geleneklerinden de uzaklaşıyor.

Ece Ayhan'ın temel sorunsalını, "tarihe girmek, tarih olmak ya da özel bir tarih olarak şiir"[11] diye saptamaktan yana değilim. Bu saptamadaki tarih vurgusu iyi. Ama hangi, nasıl tanımlanan bir tarihtir bu?

Görebildiğim kadarıyla, Ece Ayhan'da tarih, yaşanmış, var olunmuş her şey olarak tanımlanıyor. Başka bir deyişle, tarih, Ece Ayhan'ın uzayzamanıdır. Zemini ya da. Bu geniş anlamıyla tarihe, böyle tanımlanmış bir tarihe girmek söz konusu olabilir mi? Bırakın girmeyi, isteseniz de çıkamazsınız. Bir bölümünüzle (yaşamışlığınız kadarıyla) tarihin içindesinizdir zaten. Ece Ayhan, Kubilay Ünsal'ın da alıntıladığı gibi, "Yaşayan insan tarihten daha büyüktür, yaşça başça," diyor. Yaşayan insan, bir yanıyla hâlâ belirsiz bir gizilgüç taşımaktadır.

Tarihe girmekten söz etmek olanaklı, ancak, tarihin yazımını kastetmek kaydıyla; "konuya girmek" gibi. Tarih yazımının, yaşananı etkilediğini unutmayarak: Ece Ayhan'ın yinelemeyi sevdiği, "Silgiler silerken silinirler de" sözü.

"Yaşanmış her şey" anlamındaki tarihin bütününü yazmak, en azından şimdilik, olanaksız. Ece Ayhan da "tarihte atlamak zorunluluğuna" bunun için hayıflanıyor olmalı. Defterlerinde en açık biçimiyle görülen, her tür ayrıntıya dikkat edip, kayda geçme eğilimini anımsayalım.

[11] Kubilay Ünsal, "Bir Şiiri ECEleyebilmek İçin Kolaj Denemesi", *Sombahar*, sayı 1 ve 2.

Buna karşılık, şiirlerinde tarih de "sıkı" oluyor: Yaşanmış olanın, şair açısından belkemiği. Şairin kendi etik tavrıyla oluşturduğu belkemiği. Bu durumda, "özel bir tarih olarak şiir" sözünden, "özel bir yazılı tarih olarak şiir"i anlamak ve Ece Ayhan'ın şiir anlayışını (temel sorunsalını değil) böyle nitelemek yerinde olur. "Tarihi sarışınlar yazmıştır", ters yazmışlardır, hem tortulaştırıp hem tortuyu yok sayarak. Ece Ayhan 1982'de şöyle diyor: "Her bir şey tarihtir" ve "Tarih ayağa kalkılınca görülecek bir nesne değildir..."[12]

"Ayağa kalkınca görülecek" şey, uzakta olandır. Oysa Ece Ayhan'da tarih buracıktadır (bu özelliğe, Mustafa Öneş, 1967 yılında, *Kınar Hanımın Denizleri*'nden söz ederken, geçmiş zamanın şimdiki zaman "düzeyine çıkarılmaya" çalışılması diyerek bir ucundan değinmiş[13]); buracıkta olduğunun gösterilmesi, diyelim, mor çocuklardan bakarak, "düzünden" okunmasıyla aynı şeydir.

Bilindiği gibi, verili sözdizimi ve anlatı düzeni, doğrusal (çizgisel) zaman ve yer anlayışına uygundur. Bu durumu sorgulamaya başlamamış bir zihinle Ece Ayhan şiiri okumanın olanağı bulunmaz.

Tarih yazan yazarın/ şairin ciddiye alınması için, tortulaştırılana ilişkin etiği de içeren bir tarih bilinci gerekiyor. Ece Ayhan, "Ahmet Rasim'e tarihsel bir yazardır diyebilir miyiz?" diye bunun için soruyor olmalı. 1982'de İlhan Berk'le yaptıkları söyleşiden bu konuda fikir verebilecek bir alıntı:

> Sence, "yarı şair," tedirgin bir tarihçi değil midir Ömer Lütfi Barkan? Ama ah! tümüyle de şair (yani altı şair, üstü şair) olabilirdi diyorum! (Olamazdı ya.) Sözgelimi, sayıklar gibi yapıp, Osmanoğulları'nın yalın nacak insanları soyup, onları çırılçıplak boğduğunu boğdurduğunu da yazabilirdi (yazamazdı ya, neyse). Kapıların kırılarak içeri girilmesi temel bir niteliktir çünkü.[14]

[12] *Dipyazılar*, s. 9.

[13] Mustafa Öneş, *Şair/Şiir Yazıları*, Oğlak Yay., 1996, s.73 ve 82.

[14] *Dipyazılar*, s. 25.

Gerçekten de, Ece Ayhan'da şiirle düşüncenin ne denli iç içe olduğunu gösteren birden çok sözü var şairin. İşte bunlardan biri: "Nefi, bir *şiirinde* 'padişah edilgen olursa, halkın hali nice olur' diye *düşündüğü* için boğdurulmuştur" (italikler benim).[15]

Eza. Ölümlük.

Mekânlar: okullar, kiliseler, intihar edilen yerler, genelevler, zührevi hastalık hastaneleri...

Ece Ayhan'da erotizme pek az rastlanır. "BIYIKLARA, O ZAMANLAR, GERDAN FIRÇASI DENİYOR BOĞAZIÇİNDE".[16] "İki kaşık gibi iç içe uyumak" türünden hayli erotik çağrışımlı ve öylece kullandığı bir benzetmeyi, devletle şairlerin ilişkisini anlatmak için de kullanıyor.[17] Cinsellik büyük bölümüyle düpedüz mor ve tarihseldir çünkü: Ne bir güzelleme ne de itiraf. Tortulaştırılmışa dahil. Kadınların, çocukların ezası. Somut ve tarihsel... yeniden ve yeniden yazılacaktır. Sarışınların yazdığı tarih, "nezih ve muhtasar" göstermek istedikleri geniş anlamdaki tarihin bu mor cinsellikten oluşan kollarını kesmişse, karşısına, "geçilmez" olarak, Çanakkale değil Melahat çıkarılacaktır. İki el mektupla öldürülen.

"İki El Mektup"u üç ayrı çağrışımla okumuştum: dört el piyano; ateş etmek; bir de kâğıt oyunu. Şiddetten kaçarlığım nedeniyle olmalı, aklıma geliş sırası böyleydi; üçüncüsünü zorla, zihnimi taramak yoluyla bulmuştum. Ece Ayhan'ın kendisi, ikinci çağrışımı doğruluyor.

Konuşan, içeriden biridir ("çırılçıplak bir türkçeyle"): Bir zayıflık mı? Kişisel gerçeklik olmaktan çıkarılamasaydı, belki. Oysa daha en baştan, "Doğmamış Olan Bir Adamın Öyküsü"nden, kişisel olmaktan çıkarılmıştır; bir zayıflıktan değil, şanstan söz edebiliriz. İçerden konuşan, direşkenlikle, unutmaya karşı, ne dediğini bilerek

[15] *Express*, 13 Mayıs 1995.

[16] *Morötesi Requiem*, agy.

[17] *Zambaklı Padişah*, Tan Yay., 1981.

konuşmaktadır.

Oğuz Demiralp, 1975'te "[a]ma erotizm, öncelikle eşcinsellik, şiirin baştan sona kişisel bir yüzü olarak kalacaktır" diye yazmış.[18] Nasıl olur? En yüzeysel okumayla bile tam tersi bir sonuca varılır. "Kişisel" denince farklı şeyler mi anlıyoruz?

(Oğuz Demiralp ayrıca, "Dil, toplumsal üretime katılmayanların, kenara itilmişlerin, lumpenlerin dilidir" diyor. [Aynı yerde, s. 140] Böyle denebilmesi için, "lumpen" adı verilen toplumsal katmandan okuma yazma bilenlerin Ece Ayhan'ı rahatlıkla okuyabilmesi gerekirdi. Öyle olmadığı açık. Fazla genellenmiş bir saptama. Lumpen'in dilinden öğeler içermek, evet. Kubilay Ünsal ise tam tersine, "'Karaşınlar'ın kendi ağzından verilmez hiçbir şey" diyor.[19] Oysa, cümle düzeyinde çok az, sözcük düzeyinde daha çok olmak üzere, verildiğini biliyoruz.)

Yort Savul'un 1977 baskısına eklenmiş olan yazılara bakıldığında, Önay Sözer'in 1966'da, daha genel bir bağlamda, "ortaya son derece kişisel ve öznel bir dünya çıkıyor" dediği okunuyor. Bir de, "insansızlık". Nedim Gürsel de (1972'de yazmış) "ilk şiirlerindeki insansızlaştırma eğilimi"nden söz ediyor (s. 184). İnsanlarla, hem de ezbere olmayarak, dolu olan bu şiirlere nasıl "insansız" denebilir? Sanıyorum buradaki sorun tarih anlayışında; "ölü bütün" konusundaki perspektifsizlik sorunu: Ölen insan yok sayılıyor. Bu da doğrusu ölüseviciliğin öbür ucuna benziyor.

Ece Ayhan'ın temel niteliklerinden biri, güncel dilin ve güncel sözün, çünkü güncel bilincin tutsağı olmayışı.

Böyle nitelenebilecek kaç yazar bulunabilir? Genellikle ve en iyi durumda, biraz genişçe bir adlandırmayla çağın bilinci içinde yer alınır; çağın bilinci ise bu coğrafyada büyük ölçüde ezbere çeviri tarafından biçimlendirilmektedir; takmadır. Bu durum –bazen, Oktay

18 *Yort Savul*, Ağaoğlu Yay., 1977.

19 agy.

Rifat'taki gibi hiç değilse içtenlikle savunulmak üzere– bilince çıkmışsa, sahicilik merakıyla (tıpkı yine moda olan antika eşya merakı gibi) takıp takıştırılacak gereçler bulunur; örneğin, "gelenekten yararlanmak" ilkesi uyarınca.

Ece Ayhan, bu coğrafyanın geniş anlamdaki kültüründe, yine geniş anlamdaki tarihte "oturmakla" (bir şehirde oturmak gibi bir oturmaktır bu) eşsizleşiyor. El altında bulundurulan kavram ve ad dizinleriyle okunamayacak bir şiir yazıyor.

Buradaki kastım, Ece Ayhan'ın "Akdeniz yarıçaplı" mı, İstanbul merkezli mi diye tartışılan yönü. Şairin sözcesinden saptamalarla iz sürülebilir.

Söz konusu sözcenin temel öğelerinden "nesnel karşılık" ilkesi, Ece Ayhan'da başlı başına bir anlayış ve uygulama durumuna gelmiş. Kendisi, mesel anlayış ve uygulamasını örnek veriyor; öykündüğü için ya da öykünülsün diye değil, nesnel karşılıktan ne anladığı açık olsun diye.

En düzlerinden bir örnek: Sık sık, "Ben atımdan inmeden sevişirim" diyor (şiiri: "Artık Atından İnmeden Sevişmeye Alışmalısın"). Bu sözdeki fikri güncel dilde söylemeye çalışan biri şuna benzer bir cümle kuracaktır: "İnsan ilişkilerinin bencillik ve kötülükle belirlendiği bu toplumun verdiği tedirginlikle, kesintisiz bir bilinç uyanıklığı içinde olmak gerek". İki sözce arasında, tanıdıklık, sıcaklık, tarihsel zamanların bugüne taşınması vb açısından köklü bir fark yok mu? Sonuçta anlam farkı? "Nesnel karşılık"ın bir ucunda eğretilemeler var. Ancak, bu konu, bu yazının sınırlarını aşıyor.

Ece Ayhan, çeviri denen ve genellikle ezber kokan (yabancılığı gidermek yerine artıran) edimi de bambaşka bir biçimde kullanıyor. Örneğin, "Mozart, (Tuzşehri'nden, Leopold'un oğlu)..." diye yazıyor... kovboy yerine sığırtmaç ("Amerikan sığırtmaç filmleri"[20]), Boğaziçi yerine Sığırgeçidi. Bana bunlar da "nesnel karşılık"tandır gibi

[20] *Morötesi Requiem.*

geliyor. Yerde ve zamanda uzak, hak etmediği ölçüde yabancı kalmış olanı, yakın ve tanıdık kılmak, yerli yerine (yanımıza) oturtmak. Kuşkusuz, sonuçta yine farklı bir anlam yaratarak. Kendi "oturduğu" yerden kaynaklanan bir yeti.

Enis Batur, 1977-78'de şöyle diyor: "Ece Ayhan, örneğin Mallarmé'nin tersine, dili özelleştirmekten çok özeli şiirselleştirmeyi ele alır gibidir ilk üç betiğinde."[21] Batur'un hâlâ böyle düşünüyor olacağını sanmıyorum. "Şiirselleştirme" sözcüğünün, ressamları haklı olarak öfkelendiren "resimleme (illüstrasyon)" sözcüğüyle denk olabilecek kadar şiir dışı bir anlam taşımasını bir yana bırakalım; özeli şiirselleştirmek, herhangi bir dille, alışılmış ya da alışılacak şiir teknikleriyle de olanaklı. Ece Ayhan'ın, dili "özel"leştirdiği, ancak bunu salt malzemesiyle oynamayı seven şairlerin tersine, dili kendi etik odağından baktığı tarihe yapıştırabileceği biçimde yaptığı söylenmelidir. Bu anlamda, Enis Batur, "Ece Ayhan'ın özele olan tutkusu"[22] derken haklıdır, ancak, söz konusu olan "özel," çizilmiş bir perspektifle bakılan, belirli bir tarih anlayışına dayalı bir genelin içindeki özel; seçilmiş ve somut. "Gizemci öğeler" için de aynı şeyin geçerli olduğunu düşünüyorum.

Enis Batur'un incelemesi, bir yandan *Ortodoksluklar*'ın metinlerarası ilişkilerini araştıran, bir yandan da Ece Ayhan şiirine ruhçözüm kuramları açısından bir bakış önerisi sunan kapsamlı bir inceleme. Buna karşılık, incelemenin asıl metninde Ece Ayhan şiirine şairin kişisel yaşamına kadar uzanan bir bütünlük içinde bakılırken, dipnot biçiminde akıp giden "Birinci Oda Metin"de, başta *Ortodoksluklar* olmak üzere şiirler birbirinden ve bütünden fazlasıyla soyutlanmış görünüyor. XVI, XVII ve XXVI için, "nedenselliği yitmiş bir eklenti, anlamsız bir imge bohçası" diyerek,[23] "[b]u şiirselin sürekli serum ge-

[21] *Tahta Troya*, Yazko, 1981, s. 137.

[22] agy, s. 139.

[23] agy, s. 156.

reksinimi duyup duyamayacağı da ayrıca düşünülmelidir"e varacak kadar.[24]

Belki bunun nedeni, *Ortodoksluklar*'la ilişkisi olan metinlerden üçünü bir güzel bulup ayrıntılara indikten sonra, üçünün arasında ortak nokta olarak, ayrıca Ece Ayhan'ın şiirindeki malzemenin temel niteliği olarak, "özgünlük"ten başka bir şey bulamaması, çünkü bulunmuş ve bulunabilecek ilişkili metinleri, bu şiirin "dayandığı kaynaklar" saymasıdır. "Kaynak", evet, ama "dayandığı" olunca, akla şiirin temelleri geliyor; kastedilen gerçekten bu mudur, bilmiyorum.

Enis Batur bunları yazdığı sıralar ben Ece Ayhan'ı nasıl okuyordum, anımsamaya çalışıyorum. Galiba büyük ölçüde Enis Batur'un dediği gibi, "anlaşılmaksızın önemsenmesi, sevilmesi" yoluyla; ancak, bir ek var: "sezilmesi, duyumsanması" yoluyla da.

Her durumda, Ece Ayhan şiiri, çağdaşları da içinde, hiçbir dönemin okuru için çantada keklik olmadı, olmayacak. Bununla birlikte, gelecekte de, Ece Ayhan'ın iyi ve yaygın olarak okunmuyor olması, toplumda gerçek bir değişikliğin gerçekleşmemiş olduğunu gösterecektir gibi bir sezgim var.

Uçtadır ve bunu göze almak, etik bir seçiştir; böylesine bir kapsamla tanımlanmış sistemin dışında, yer olarak yalnızca uç vardır. Buna karşılık, marjinalin/ marjinalliğin özelliklerini soyutlayıp sıralayarak Ece Ayhan'daki ve genel olarak marjinalliği neredeyse bir kurum durumuna getirmek, tıpkı toplumbilimsel "lumpen" adlandırması gibi bir adlandırmaya dönüştürmek iyi gelmiyor. Uçta olmak, seçiş olmadan önce, itiliştir.

Aslına bakılırsa, şiirin gücü şurada bütünüyle ortaya çıkıyor: Şiir üstüne düşünürken soyutlamalara başvuruyorsunuz, izlekler şunlardır, kişiler şunlardır, ezilenler, dışlananlar, dışarda bırakılanlar, uca itilenler, ırzına geçilenler, çocuk, lumpen, marjinal, orospu, ka-

[24] agy, s. 161.

dın, ölüm, vb... Tüm bu gündelik sözler, sonsuzca zavallı, tın tın ve anlamsız, evet anlamsız kalıyor. Bu yazıyı yazarken, evcil bir dil kullanılarak Ece Ayhan'dan söz edilemez ünlemi zihnimde ikide bir şimşek gibi çakıyor... Şunu belirtmeden geçmeyeyim: Ece Ayhan şiirini anlamsız bulanlar kimdir diye bakılsa, şu saydığım gündelik sözcüklerin anlamlı olduğunu kabul ve rahat edenler olduğu görülecektir.

Ece Ayhan afyon patlatıyor. Hiçbir konformizmi yok. Halkı da, okuru da bugünkü halleriyle istemediğinden, ve belki, herkesten fazla umursadığından. (Ece Ayhan şiiriyle ilgili en ilginç çözümlemelerden birini yazmış olan Vedat Binatlı,[25] Ece Ayhan'ın ilk dönem şiirlerinde ["Orta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler"e kadar] ses değerinin sıfırlandığını söylüyor. Binatlı'nın bundan kastı, şiirin seslenmeyişidir.)

Ece Ayhan sık sık, düşüncesinin iktidarda olmasını istemediğini yazıyor. Olamaz ki: O düşünce zaten iktidarda olmamanın düşüncesi. (İskender Savaşır'ın masaya oturulmasıyla biten romanı aklıma geliyor.)

***

Bu şiirin bütünlük özelliği, yukarıda belirtmeye çalıştığım belkemiğinde yatıyor. Başka bir deyişle, bütünlük perspektifte. Tortulaştırılandaki trajiğin odak yapıldığı bir perspektif. Oradan bakılarak okunmalı. Söz konusu bütünlüğe, düzyazılarını da katmak gerek; giderek, düzyazılarıyla "düzşiirler"i ayırt edilemezleşiyor. Özellikle *Son Şiirler*'le.[26] Buna karşılık, alışılmış, anlatı düzeyinde rahatlıkla izlenen türden bir bütünlük değil bu. Bir tür epik anlayışla, yalnızca ipuçları meydanda. Onları belirli bir perspektife oturtmak, insan-

25 "Ece Ayhan Şiirinde İki Dönem", *Sombahar*, sayı 17, 18, 19 ve 20.
26 YKY, 1993.

tekinin sayısız hallerine[27] göre çekimini yapmak, okurun işi. Okuru da sıkı olmak zorunda bırakıyor!

"İpuçları" dedim. Bununla ne kastettiğimi belki en iyi "Yort Savul" şiiriyle (1977) gösterebilirim. Bu şiir Ece Ayhan şiiri üstüne yukarıdan beri söylediğim neredeyse her şeyi temsil eder nitelikte. Sayılarla ayrılmış olmasına bakılmayıp bir bütün olarak okunmalı. Birlikte bir şiir, yani tarih yazma çağrısı.

Yortmak: Koşmak. Huruc: Ayağa kalkma, ayaklanma. Üç ağır yıldız: Deniz, Yusuf, Hüseyin.

Şiirdeki iki "kuş" sözcüğü arasındaki bağlantıya dikkat. "Yazmak" fiiline de (o da iki kez geçiyor).

YORT SAVUL

Arif Çağlar için

1. Atlasları getirin! Tarih atlaslarını!
   En geniş zamanlı bir şiir yazacağız!

2. Harbi karşılık verecek ama herkes
   Göğünde kuş uçurtmayan şu üç soruya:

3. Bir, Yeryüzüne nasıl dağılmıştır
   Tarihi düzünden okumaya ayaklanan çocuklar?

4. İki, Daha yavuz bir belge var mıdır ha
   Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzlerden?

5. Üç, Boğaziçi bir İstanbul ırmağıdır
   Nice akar huruc alessultanlarda bayraksız davulsuz?

6. Nerede kalmıştık? Tarihe ağarken üç ağır yıldız
   Sürünerek geçiyor bir hükümet kuşu kanatları yoluk

[27] Burada Ece Ayhan'ın "insanın hallerini ismin halleri gibi birkaç tane sanıyorlar" sözüne gönderme yapıyordum. "İnsanın halleri" sözü sonradan fazlasıyla yaygınlaştı. (-N.A., Ekim 2004)

7. Çocuklar! ile bile muhbirler! ve bütün ahali!
   Hep birlikte, üç kez, bağırarak, yazınız

8. Kurşunkalemle de olabilir
   Yort Savul!

ÜÇ DÜZLEM*

Turgut Uyar'ın şiiri, bütünü göz önüne alındığında, üç düzlemdeki işleyişe dayanıyor: Yalnızlığın ağır bastığı duygu düzlemi, karşılığını somutta bulmayı sevdiği bilinç düzlemi, ve topluma borçluluk duygusuyla belirlenen etik düzlem. Bu üçü arasında, olağan bir geçişmeyi aşan bir etkileşim, sonuncuyla ilk ikisi arasında ise çekişme, itişip kakışma gözleniyor. Şiirin önemli bir enerji kaynağı bu etkileşim ve çekişme. Ancak, kayba uğradığı yer de burası. Çözülmemiş, tam olarak bir temele kavuşmamış etik sorun, Turgut Uyar'ın büyük şiirinin, her büyük şiir gibi içtenlik temeline dayalı ana akışında bir tür yer kapışma yaratmış.

Bu noktada ayaklarım birbirine dolaşmaya başlıyor; altbaşlık yapmanın zor olacağını biliyorum.

"İçtenlik temeline dayalı ana akış" dediğim devinirlik, haklı olarak Turgut Uyar'ın şiirinde bir sıçrama sayılmış olan üçüncü kitapla (*Dünyanın En Güzel Arabistanı*, 1959) egemen oluyor. Bu aşamada, "ben"in ön planda tutulmasından kaçınmamış bir şiirle karşı karşıyayız. Neredeyse Ahmet Oktay'ın "benmerkezci bir birey"[1] saptamasını haklı çıkaracak ölçüde. En azından, birinci tekil kişi kulla-

* *Ludingirra*, sayı 3, Güz 1997.

[1] Ahmet Oktay, bu saptamayı Turgut Uyar şiirinin bütünü için yapıyor. En azından, tersine bir belirtimi yok. Bkz. "Zamanla Göz Göze", *Şiir Atı*, sayı 4. (Ayrıca, *Kabul ve Red* içinde, Simavi Yay., 1992.)

nımı açısından.

Ancak, "benmerkezcilik" saptamasında kalınıp bunun "toplumun uzun bunalım dönemine uygun düştüğü"yle yetinilirse Turgut Uyar şiirinin özgünlüğü önemli ölçüde gözden yitirilmiş oluyor. Sözünü ettiğim özgünlük, bu şiirin kendine özgü toplumsallığıdır.

Dünyanın En Güzel Arabistanı'nın sonlarından başlayarak öznenin yalnızca "ben" olmaktan çıkıp özellikle "Tütünler Islak" boyunca çoğullaştığını, karmaşıklaştığını bir yana bırakalım. Ya da yalnızca, o karmaşıklığın, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki "ben" özelliğinin bir tür açılımı olduğunu söyleyerek bırakalım ve önce *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki "ben" özelliğine bakalım. Bu şiirler, birden çok benmerkez barındırıyor. Aralarında çeşitli özdeşlikler kurulan, birbirine ve başkalarına uzanan birden çok "ben".

"Ben"lerin çokluğu, öyküselliğin yanında oyunsallığın da kullanılması, Turgut Uyar'ın şiirinde bir anlamda "ben"likten çıkışla birlikte yürüyor. Şu ya da bu ölçüde çıkış; hiçbir zaman tümüyle değil. "Ben" diye konuşan şiir kişisi bazen adı sanı belli biri. Önde gelen kişilerden Akçaburgazlı Yekta'yı düşünelim; zaten, hiç unutturmamacasına, ikide bir, "ben, Akçaburgazlı Yekta..." der. "Ben"likten çıkıştan neyi kastettiğimi en iyi bu noktada *anlatabilirim*. Yekta, künyesini neden bu kadar sık yineler? Kuşkusuz, şiirde bir kendi kendine konuşma tonu var; Yekta, kendinden geçercesine dalgın bir tonda, kim olduğunu ve bazı başka belirtik gerçekleri unutmuş, kendine de anımsatması gerekiyormuşçasına konuşmaktadır ("Akçaburgaz'lıyım, oradan geldim,/ herkes bir yerlidir çünkü...", "Karanlık her yere girerdi. Çünkü her yerde gece olur, Ben, Yekta bunu pek hoş buluyordum" vb); üstelik yabancı bir çevrededir, dolayısıyla sık sık kimliğini anımsa(t)ması az çok doğal gelir. Ama aynı zamanda şiir boyunca, onun tam olarak o olmadığını duyumsarız; çünkü Yekta, künyesine bakarak zihnimizde kendisine biçtiğimiz çerçevenin ötesine (ya da, anlatıcının tarafını düşünürsek, berisine) geçen sözler eder. Aslına bakılırsa, sözlerinden yansıyan yabancılık,

gerçek bir taşralılığı aynı zamanda hem içerir, hem de neredeyse bir uzaylı yabancılığıyla, aşar. Daha doğrusu, sözleri, şiirsöz olarak bile, bilebildiğimiz hiçbir tarihsel/ toplumsal tekil kişiye tam tamına uymaz ve bu anlamda, "ben" sözcüğünün sıklığına karşın, ama biraz da sayesinde, "ben" olmanın ötesindedir.

Adı sanı belirli ya da değil, bu şiirlerdeki "ben"ler, sık sık anlaşılmış olduğu üzere, duygusal planda ve genellikle yalnızlıkla belirlenir. Yalnızlık, sözcük olarak da, duygu olarak da, en sık yinelenen motiflerden biridir. Yer yer, elle tutulurlaştırılmıştır: "İşte bu ellerimle yalnızım bu inanmazsan bak/ Bu saçlarımla bu iyi giyimlerimle paralarımla" ("Eski Kırık Bardaklar").

Farklı şiir kişilerinin yalnızlığı yaşayışları hep aynı mıdır? "Kan Uyku" şiirinin kişisi, yalnızlığı tedirginlikle yaşar: "Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum". "Büyük Ev Ablukada" şiirinde, harcıâlem bir yalnızlıktan söz edilir: "Sonra karısı öldü o çocuğun/ Yalnızca güçsüzdü herkesler gibiydi". "Toprak Çömlek Hikâyesi" şiirinin kişilerinden Rüksan, mitolojik bir göndermeyle, yalnızlığa vurgunluğunu söyler: "Ben örneğin ben/ Deli örümcekler gibi yalnızlığa vurgun". Yalnızlığın türlerini de en çok onun ağzından, bir arada görürüz: "doyurgan yalnızlık", "dağbaşı yalnızlığı", "şehir yalnızlığı", "... bizi yiyen geliş gidişlere sokak gecelerine kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık", ve birden birinci çoğul kişiye (biz=kadınlar) aitleşen türü: "yeniden doğurganlığımızı hazırlayan hatırlatan kırgın belki ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir yalnızlık".

***

Turgut Uyar'ın şiirindeki yalnızlık motifi için iki vargı: Birincisi, tektip ya da tekdüze duruma getirilebilecek bir yalnızlık değil; ikincisi, farkında bir yalnızlık. Toplumun iki kişiyle başlamadığının, "ben"de başladığının, "ben"deki toplumun farkında. Başka "ben"lerle iç içe geçmesi bu sayede. "... bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen

yalnızlık". Ben ile başkalarının ilişkisi, kendine de dışarıdan bakan bir bilinç durumuyla kuruluyor. (Bilinç durumunu yoklama sözlerine hayli sık rastlanır. Bir örnek: "Akşam oluyor ya bir türlü inanamıyorum/ [...] Kadınlarla yattığım yetse ya/ Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor" ["Kan Uyku" şiiri, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*]).

Burada, "bilinç düzlemi" dediğim şeye ışık tutacağını düşündüğüm, dile ilişkin, üç paragraflık bir ayraç: Turgut Uyar'ın, dile dışardan baktığı, gündelik dili bile saydamlığı içinde görmediği açıktır. Belirgin bir örnek: "Yılgın" şiirinde, "Üç dilim kavun kestim birini ben yedim" biçimindeki, gündelik dilden, tümüyle saydam cümlenin ardından, neredeyse sözcükleri eline alıp evirir çevirir ve bir sonraki dizeye bırakır: "Kavundan üç dilim kestim birini yedim". Aynı sözcüklerin *çok az farklı bir bileşimle* art arda iki cümlede yer alması, okur için, saydamlığı bir anda yok eder; dile yönelik dikkat yoğunlaşır.

Ve şiire dışardan bakıp, şiiri okurla doğrudan konuşan bir özneyle kurduğu olur: "*İstesek bakmazdık* düşünün ama istedik baktık/ (...) Meymenet Sokağı eğri büğrüydü ama loştu/ Görseniz loştu" ("Meymenet Sokağına Vardım", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*); "nasıl mutlu oldum kardeşler/ (...) öyle oldum ki anlatamam" ("Söylenir" şiiri, *Kayayı Delen İncir*). Epik etkiden söz etmek yanlış olmaz. Okur, yabancılaştırıcı (uyandırıcı) etkiler alır.

Yabancılaştırıcı etki, şiir okumaya hazırlanmış zihni şaşırtan takur tukurluklarla da elde edilmekte, ve yineleme, iç ses ve uyakların kaynaştığı bir şiirde bu etki daha da çarpıcı olmaktadır.[2] *Kayayı*

[2] Turgut Uyar'ın şiirinde müzik, müziksiz yapamıyor izlenimini verecek ölçüde yoğundur. Sözgelimi, "Doksaniki dosya" diyorsa ("Meymenet Sokağı'na Vardım", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*), bunu sayının yarattığı somutluk için olduğu kadar, "do" müziği uğruna da diyordur. Ancak, müziği en önemli anlatım yollarından biri olarak kullandığına dikkat etmek gerekiyor. Örneğin, yinelemeler, müzik getirmenin yanı sıra, salt yineleme oluşlarıyla çok çeşitli anlamlar iletiyor; Turgut Uyar'ın şiirinde başlı başına bir inceleme konusu.

Delen İncir'le birlikte artan bir özellik.

* * *

Dile ilişkin ayracı burada kapatıp, "ben" ile başkalarının ilişkisine dönelim ve kendine dışardan bakan bilinç durumunun en belirginlerinden bir başka örneği için, "Atlıkarınca" şiirinin girişini ele alalım (yine *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndayız): "Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu, kendisi vardı". Bu dizelerde, kendine dışarıdan bakan bilinç, denebilirse, kolektifleşiyor. Şöyle: Dilsel olarak, üçüncü tekil kişiden söz ediliyor, bir tel cambazı öyküleniyor. Tel cambazı, kendi kendisinin varlığı nedeniyle, aldanamamaktadır. Ancak, tel cambazı bu durumun adını net olarak koyabilmiş midir, yoksa anlatıcının katkısı mı olmuştur? Hatta, soruyu şuraya kadar uzatabiliriz: Her şeyi tümüyle anlatıcı uydurmuş olamaz mı? Tel cambazının bir türlü aldanamaması olgusu, şiirde yalanlanmadığından, bu son soruyu hemen saf dışı ediyor. Buna karşılık, kendine dışardan bakma işini tel cambazının tek başına başardığı konusunda elimizde hiçbir kanıt yok. Anlatıcının desteği ile duyumsanıyor. Sonuçta, dilsel plandaki üçüncü tekil kişi, alımlama planında çoğullaşıyor.

Yalnızlık halinin en som ve ölüme en yakın verildiği "Eski Kırık Bardaklar" şiirinde ise bu halden duyulan suçluluk, ayrı iki dizeyle, şiirin ortasına yerleşmiştir: "Bu durum tek başıma beni suçlandırıyor/ Işte gör sabah akşam başucumdayım". Suçluluk duymak: Hangi türünü alırsak alalım, başkalarına uzanan yollardan biri; ölüme çarpıp geri dönüyor.

Bu şiirlerde, özellikle *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, başka bireylerle doğrudan buluşmanın zirvesi, aşktır. Oraya güç bela tutunulur; çünkü en tekmil haline uzanılır. Akçaburgazlı Yekta, "Bu çiftleşme değil tekleşmeydi" diye anlatır.

Turgut Uyar'ın, şiirsözünde gündelik dilin sözcüklerinden pek

az ayrılması da bence "anomi"nin tersi olan şeye, başka bireylere uzanmak (yaklaşmak, paylaşmak, yer yer özdeşleşmek) anlamındaki toplumsallığa işaret ediyor. (Gündelik dilden ayrılma, sözcüklerden çok, farklı bileşimlerle gerçekleşiyor. Sözgelimi, gündelik dilin "sineye çekmek" deyimi, Turgut Uyar'ın dizesinde şu uyandırıcı biçimi alıyor: "Çekemezsin bir yere sineden başka" ["Sonnet", *Arz-ı Hal*, 1949]. Başka örnekler: "kurtarır yaşamamaktan" ["Kesiksiz Övgü", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*]; "Günlerden o gün" ["Kaçak Yaşama Yergisi", *Dünyanın En Güzel Arabistanı*]. Belki örnek sıralamak anlamlı değil, çünkü Turgut Uyar'ın şiirindeki dilin temel özelliklerinden biri söz konusu.)

Gerçekte bu "ben"lerin tümünün tek merkezde, anlatıcıda toplandığı, onun kendi "ben"ini başkalarına yansıttığı ya da aktardığı, sonuçta tek bir "benmerkezci birey"e gelindiği söylenebilir mi? Yine "tel cambazı"na bakalım. Tel cambazı, Turgut Uyar'ın şiirinin en önemli kişilerinden biri. Bizzat konuştuğu "Tel Cambazının Kendi Başına *Söylediği Şiirdir*" ve "*Tel* Cambazının *Tel Üstündeki Durumunu* Anlatır Şiirdir"deki (yine *Dünyanın En Güzel Arabistanı*) "ben", ayıklamanın, ertelemenin, vazgeçmenin, göz ardı etmenin, unutmanın, başka bir deyişle modern/ sınai yaşamın dile getiricisi gibidir. Yinelemelerle duyumsanan temponun, üstünde yürüdüğü telle gelen gerilimin içinde, kalabalığın içinde yalnız. "Kalabalık ha olmuş ha olmamış/ (...) Ama sizin adınız ne/ Benim dengemi bozmayınız/ (...) Ben tam dünyaya göre/ Ben tam kendime göre/ Ama sizin adınız ne/ Benim dengemi bozmayınız." Kendini ucu ucuna ayakta tutan "ben". Buradan "Kaçak Yaşama Yergisi" şiirine geçersek, konuşan birinci tekil kişi, tel cambazının gergin tel üstündeki ruh halinin aynısını duyumsatır: "Akşamları eve hep arka sokaklardan dönüyorum/ Pencerelere bakmıyorum dükkânların mostralarına bakmıyorum/ Kadınların eteklerine bakmıyorum hiç/ Sağıma soluma bir baksam biliyorum sapıtmak işten değil/ Bir baksam ertesi gün kim-

bilir nerelerde olurum". Biraz fazla uzak bir özdeşleşme mi? Yalnızca iki ayrı şiirde olmakla uzak ve hiç değilse aynı kitapta! Yine kendini ucu ucuna ayakta tutan bir "ben". Yine başkalarıyla ilgilenmeye davranacak, davranamıyor. Yalnızlığı yücelttiğinden değil, hayat tarzından. Zorunlu benmerkezci bireyler. Ama salt bu nedenle, standart tipler olup çıkmışlar mıdır? En azından Rüksan'la tel cambazı ve "Kaçak Yaşama Yergisi"nin kişisi aynı standarda sığmıyor. Bu yazıda yapılanın bir soyutlamadan ibaret olduğu unutulmamalı.

Özdeşleşmenin bir de doğrudan dilde, dilin maddesinde, şiirsözde olup biten türü var. Bunun en yetkin örneklerinden birini, yazının girişinde sözünü ettiğim üç düzlemin de bütün ağırlığıyla hissedildiği "Yalağuz"da (*Arz-ı Hal* kitabındaki üçüncü şiir) görüyoruz. "Yalağuz", şiirin adından başka, ilk bölümündeki yalnızlık sözcüğüdür ve yapısı –halk söyleyişi olması– gereği, anlatılan kişiye, çoban Bektaş'a ait olduğunu anlarız: "-yalağuz-du" (üç kez). İkinci bölümde Bektaş, kentli bir dil kullanan anlatıcının sözcüğüyle "yalnızdı" (üç kez) ve "yapayalnızdı..". Üçüncü bölümde de anlatıcının sözcüğüyle "yalnızdı" (dört kez). Son ve tek satırlık bölümde ise anlatıcı ile Bektaş, bir sözcükte birleşir: "yapayalağuzdu".

***

Turgut Uyar'ın, kendi şiirindeki bu özgün toplumsallığı görmüş, en azından bu konuda içinin rahat etmiş olduğundan kuşkuluyum. Bunu, ilk iki kitabıyla, 1970'lerde yazdığı şiirlerin bir bölümüne, bazen doğrudan şiirsöz olarak, bazen de duygu olarak açıkça kendi dışını yineleyen öğelerin ağır bastığı şiirler yazmasına bakarak söylüyorum. Kendi içtenliğiyle belirlenen büyük şiiri, Turgut Uyar'a dönem dönem, özellikle toplumsal hareketliliğin yükseldiği dönemlerde "kaçış şiiri" gibi gelmiş, şair kendi şiirine bir tür güvensizlik duymuş olabilir: Turgut Uyar'a ve genellikle İkinci Yeni'ye yöneltilen "kaçış şiiri" suçlamasını anımsayalım. Turgut Uyar'ın da bu nitelemeyi

(Ahmet Muhip Dıranas için) kullanmış olması ilginçtir.[3] Yukarıda "çözülmemiş, tam olarak bir temele kavuşmamış etik sorun" dediğim budur. Turgut Uyar, bütün içtenliğiyle, dış basınçların etkisinde kalmış gibidir.

İlk iki kitabında, (*Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*) popülist (tarihsel adıyla halkçı) ideolojiyle yapılagelen edebiyatın etkisi adamakıllı ağırlıktadır. Örneğin, Hüseyin Cöntürk, bu iki kitap için, "klişe dünyalarla doludur (...) üzerlerinde durulmaya değmez"[4] deyip geçmiştir. Gerçekten de Turgut Uyar'ın ilk iki kitabı, daha ilk bakışta itici, bugün artık ancak Turgut Uyar'ındır diye okunabilecek şiirlerle doludur; bununla birlikte, bu yazıdaki bazı örneklerde de görüldüğü ve başta Füsun Akatlı[5] olmak üzere çeşitli yazarlarca da belirtildiği gibi, büyük şiirinin habercilerini de içerir. Başka bir deyişle, sözünü ettiğim üç düzlemin etkileşimi, ilk dönemlerde başlamıştır. *Türkiyem* kitabındaki "Uzak Kaderler İçin" şiirinde, "Kendi kendine çekilmez oluyor ömrüm/ her insanın ayrı ayrı yaşayabilsem kaderinde" dizelerinde, hem yalnızlık durumu, hem de bilinçsizcesine, bir söylenme tonunda, diğer insanlara duyulan ilgideki özgünlük açığa çıkar.

Turgut Uyar'ın Anadolu'daki kendi kişisel *Yaban*'ı[6] deneyimine ve şiir üstüne yazdıklarına bakıldığında, bu ilginin, borçluluğa, hatta suçluluğa varan bir toplumsal sorumluluk duygusu içerdiğini düşünmek olanaklı görünüyor. Bunlara, hep binbaşı kalan, Kurtuluş Savaşı'nda İstanbul'dan Anadolu'ya geçmeyi seçmemiş olmanın yükünü ömrünce taşıdığı anlaşılan[7] babasının deneyimi de eklenmiş

[3] Turgut Uyar, *Bir Şiirden*, Ada Yay., 1983, s. 96.

[4] *Sonsuz ve Öbürü* içinde, haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir, Broy Yay., 1985, s. 19, 20.

[5] agy, s. 37 vd.

[6] Yakup Kadri'nin *Yaban* romanında tek cümlelik bir paragraf vardır: "Yalnızlık, dinmeyen bir sızıdır."

[7] *Sonsuz ve Öbürü*, s.123.

olabilir. En azından ilk dönemleri için. Daha sonrası, 1960'ları erişkin olarak yaşamış pek çok kişi gibi Turgut Uyar için de şaşırtıcı olmasa gerektir. Bu dönemde kendi büyük şiirini yazan şairde, bir yandan da doğrudan politik hareketlerin yarattığı bir basınç oluşmuş gibidir. 1970'lerin başlarında yazdığı şiirleri kapsayan 1974 tarihli *Toplandılar* kitabında, "Bazilika" gibi ulaşılması güç, eşsiz şiirlerin yanında, "Acının Coğrafyası" ve "Acının Tarihi" gibi, Turgut Uyar'ın şiirinde Aşil topuğu olan şiirler yer alır. Aşil topuğu: Bir yandan, nasıl olduysa somutta bir karşılığı bulunmadan kurulmuş bu şiir adlarıyla. Acı somut değil midir? Böylesine genel bir sözcük olarak, hayır. Çok çabuk tükenmiş bir sözcüktür. Öte yandan, Turgut Uyar'ın kendi etkilediği bütün bir şiir akışının bu kez kendi şiirine yavanlıklar olarak dönmesiyle: "Bir öfke usul usul büyürken kuytuda" gibi, "ama ne kadar güzel/ kırda bir oğlak kadar/ kışlada bir türkü kadar" gibi ("Acının Tarihi"). "Sabahın terazisi eksik tartar gölgemi" ve benzeri dizeler bu şiirleri kurtaramıyor. Turgut Uyar'ın büyük şiirinin bir ucu ucuzluyor. "Yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde" ("Acının Coğrafyası").

Şiir üstüne yazdıklarına gelince, sözünü ettiğim, çok iyi geliştirilmemiş, çözümlenmemiş, büyük ölçüde yinelenen toplumsal değerlere bağlanmış sorumluluk duygusu, oradan da okunur. Başlangıçlarda, olumsuzlayıcı sıfatları "Osmanlı bozması"nın, "özenti"nin, "yapay"ın, "uzak"ın,[8] "bilinçsiz ve taklitçi"nin[9] tersi ve olumlusu, "Türk düşünce yapısı", "Türk insanının duyarlığı", "ulusal duyarlık"a[10] bağlanır ve verilidir. Bu anlamda, "egemen ideoloji ile uyum"dan söz etmek yerinde oluyor. Üstünde durmak istediğim, bu alıntıların kendisi değil, Turgut Uyar'ın şiiriyle olan ilintileri. Gerçekte, şiirinin halkçılık edebiyatı etkisinde olduğu bu ilk dönemler-

8 *Bir Şiirden*, agy, s.49, 63.

9 agy, s. 44.

10 agy, s. 49.

de bile ulusçuluk vb, ilginç bir biçimde, şairin somutluk peşinde olmasıyla bağlantılanıyor: "etsiz kansız, zamansız ve mekânsız bir şiirin, daha doğrusu, ulusçu olmayan, hatta ulussuz bir şiirin varlığından söz edilebilir mi?"[11] Turgut Uyar'ın zamanı ve mekânı, başka bir deyişle çağının bilinci, "etli kanlı" (=somut) deyince, ulus çerçevesinde olup bitenleri anlıyor.

Ancak, burada önemli olan, şairlere ilişkin eleştirilerinde genellikle bu türden ideolojik ölçütlerin ön planda olmasıdır. En azından, ideolojik plandaki yetmezliklerin, "bilinç"sizliklerin, iyi şiir yazmayı önlediği yargısı ağır basar. Bunda, bir kez daha, çözülmemiş etik sorunun izini görebiliriz. Değilse, gitgide, fıkradaki Bektaşi'nin "sen şuna yok diyeceksin ama dilin varmıyor"unu anımsatan saptamalar yazmıştır: "Oysa genç Cumhuriyetin ana sütüne ihtiyacı vardır: kendi sesine, kendi şarkısına. Bu bulunamaz; aranır, yöresinde dolaşılır, aslında sezilir de".[12] Sezilen nedir? Belki de, ulusal kılıfın biçilip dikilmek, imal edilmek zorunda olduğu... "Orhan Seyfi Orhon" yazısında, buna çok yakın görüşlere yer verir.[13] Her durumda, şiir üstüne konuşurken, "bizden", "yerli", "yerelleşme" sözcüklerini çok uzun süre olumlu yükle kullanacaktır.[14] Ancak, tüm bunlarda, gerek şiir üstüne düşüncesinde gerekse şiirinde, somuta bağlılığın politik basınçla ilişkisindeki sorunları görmek olanaklıdır.[15] Yoksa,

[11] agy, s. 22.

[12] agy, s. 82.

[13] agy, s. 46.

[14] agy, s. 38, 62, 83, 101 vb.

[15] "Mümkün olduğu kadar çok somut imgeler bulmaya çalışıyorum. Bu anlamda soru-cevap ilişkisi de farkına varılmadan geliştirilmiş bir tekniktir. Özellikle seçmiş değilim. Gene şiire somutluk kazandırma kaygısı olabilir." (*Sonsuz ve Öbürü*, s. 123) Soyutlamaya bir tek yerde değinir: "Yalnız bu öfke o kadar yoğun, o kadar kişisel hale gelir ki, [Metin] Eloğlu, bir soyutlamaya, en azından bir genellemeye varamaz. Ama belki de onun şiirini Eloğlu şiiri yapan, bu özelliğidir." (agy, s.142.)

özellikle *Her Pazartesi*'de (1968) yoğunlaşmak üzere, zamanı ve mekânı, eti ve kanı sorguladığı büyük şiirleri de yazacaktır.

***

Bence bu sorgulamanın zirvelerinden biri de "Bazilika" şiiridir. Orhan Koçak, "Bazilika"yı Turgut Uyar'ın şiirinde dirimsellik tartışması temelinde (bana kalırsa hareket noktasına fazla bağlı kalarak) yorumlamıştı.[16] Şiirin anahtarlığını yapan kullanımın yorumunda onunkine değinmek gerekecek. Söz konusu anahtar: "[-DEn] kısaltıldı". İkinci dizenin ve her bölümün sonunda yineleniyor; şiir, "ey dirim ey dirim tek tanrı sensin/ tanrı sendin her defa" bölümüyle bitinceye değin.

> Somutluk, somutlama eğilimi, Turgut Uyar'ın en çok Edip Cansever'le ortaklaştığı bir özellik. Bir fark, Edip Cansever'in, şiir üstüne yazılarında somutlama konusunu daha net ve derli toplu bir biçimde dile getirmesi. (*Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yay., 1987, s. 49, 70, 71, 85, 98, 102, 115) İkinci fark: Edip Cansever'in Anadolu'yla ve askerlikle bağlantılı bir yaşantısı yok. Somutluğun bu bağlamında birleştikleri başlıca nokta, yerellik kaygısı.
>
> Yeri gelmişken, Turgut Uyar'ın daha önce de üstünde durulmuş (bkz. Füsun Akatlı, "Güldalı, Dikenli Ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman", *Sonsuz ve Öbürü*, s. 39; Ahmet Oktay, "Zamanla Göz Göze", agy, s. 36) bir özelliğine, ad, nesne ve olgu sayıp dökme huyuna açıklama olarak (somutlamayı sevmesinin yanı sıra), metinsel bir akrabalık da önermek istiyorum. Hangi metinle? Turgut Uyar'ın Anadolu ve askerlik bağlantılı yaşamında büyük olasılıkla yer bulmuş olan köylü mektuplarıyla (en azından subaylığı sırasında er mektupları okumuş olmalıdır). Köylülerin mektupları daha çok bir adlar/ olgular listesini andırır. Kimlerin iyi olup selam ettiği, bazen küçük çocuklara kadar sayılıp dökülür. Olgular da öyle. Turgut Uyar şiirinin halk diliyle çok uzun süren içli dışlılık düzeyini düşündüğümüzde böyle bir olasılık yükselebiliyor.

16 "Turgut Uyar'ın Şiiri Üzerine Notlar", *Defter*, sayı 8, s. 91 vd. "Hayat" sorunuyla ilgili olarak, bir alıntı (Turgut Uyar, Nâzım Hikmet için söylüyor): 'bu bütünlük özelliği, bir bakıma, şiirini hayatından çekip çıkarmasından gelmektedir. (...) Hiçbir özentiye kapılmadan somutlukları yaşar ve yazar." (*Bir Şiirden*, s. 67)

Orhan Koçak, "kısaltma" sözcüğünün çağrıştırdıkları olarak, giyotin, sünnet, iğdiş edilme gibi koparma eylemleri"ni sayıyor. Bendeki çağrışımlar ise bunlar değil. Kısaltma denince aklıma ilk elde, dolaysız olarak, özetleme geliyor. İkinci planda, giysilerimizin ya da saçımızın kısaltılması. Üçüncüsü, özellikle şiirdeki ceset, ölü ve dirim sözcükleri dolayımıyla, belki yaşamın kısalığı; bu şiir bağlamında birinci çağrışımdan bir türlü ayıramayarak.

Ancak, "Bazilika"da "kısaltma" sözcüğü, Türkçede pek rastlanmayan bir biçimde, "[-DEn]" ekiyle kullanılarak yadırgatıcı kılınmıştır. Yaygın kullanımda, bir şey*den* kısaltılmaz, bir şey kısaltılır. "-DEn" ekinin kullanıldığı, hem sessel hem de anlamsal çağrışım açısından en yakın fiil, kısmaktır. Boğazımızdan kısarız, vb. Bence "Bazilika"da, özetlemek anlamındaki kısaltmanın yanı sıra bunu da duyumsamamız istenmiştir: Varlıkları özetlemek, soyutlamaktır; bir yönüyle somuttan kısmaktır. Açıkçası, "Bazilika" şiiri, insanların, uçsuz bucaksız ve karmaşık bir zaman ve mekân içindeki kısacık ömürlerinin onları nasıl kısaltıcılığa, özetçiliğe, soyutçuluğa götürdüğünü duyumsatıyor, düşündürüyor, demek istiyorum. Uçlarına vardırılıp mutlaklaştırılmış bir soyutçuluğun nasıl anlam yoksulluğuna vardığını: "Elinde bir ölümle dolaşır durur/ Bir bedenle değiştirilen bir ölümle".

Orhan Koçak'taki psikanalitik esintili çağrışımlar, zorlama gibi geliyor. Şiiri Türkçe okuyacaksak, "kısaltma" sözcüğünün yerinde gözümüz (zihnimiz) otomatik olarak sözgelimi İngilizce "curtail" fiilini görmeyecekse, "kısaltmak" denince giyotine, sünnete, iğdiş edilmeye ulaşmak zor. ("Kesme" olsa neyse. O durumda bile, henüz yeterince küreselleşmemişsek, "giyotin"den çok kelle uçurmağa yakınız demektir. Elbet, kılıçla!) Yine de, Orhan Koçak'ın çağrışımları veri alınsa bile, yukarıda vermeye çalıştığım yorum olsa olsa şiddet kazanıyor.

"Bazilika"nın giriş dizeleri için de farklı çağrışımlarımız var: "her-

kese yeni bir selam/ ödden kısaltıldı". Orhan Koçak, "öd" sözcüğünü, sözlükteki ilk anlamıyla alıyor: "Öd, acı bir sudur, korkunun suyu." Bense, "kısaltılmış"ın yanında görünce, önce sözlükteki ikinci anlamını, ödağacını düşünüyorum. Hemen ardından da zihnimde birinci anlamın uyandığını, ödümüzün önemini belirtmeme gerek yok. Ancak, zihnim, "kısaltmak" fiilini görünce su ile ağaç arasında kısaltılabilirlik açısından çok hızlı bir seçiş yapıp kararlaştırmıştır: Buradaki "öd"ün düzanlamı ödağacıdır. Tütsü olmaya yarar. Böylece, yananlamla birlikte (korku) dizenin altüst ediciliği azalmak yerine artıyor. Şiirin daha çok sözcüklerin yananlamlarına yaslandığı saptamasına pek katılmadığımı belirtmeliyim. Ancak, belirginleştirmek istediğim asıl nokta, kısaltmanın soyutçuluğu vurgulamasıdır.

***

Turgut Uyar: "Büyük" ve "uzun" sıfatlarının şairi. Şiirinde de, şiir üstüne düşündüklerinde de, sonuçta "ermiş"tir. Onun sözleriyle bitirmek istiyorum:

"Şiir yazmaya yeltenmek, geleneksel ve umarsız bir aptallıktır. Dünyada şiir hiç olmamıştır, gökgürültüsünden ve yalnız adalardan başka. Üstelik gereği de yoktur, olmayacak mutluluklar ve olağan umutsuzluklardan başka, hayvansal saflığı aramaktan başka.

"Ne varsa, her şeyden başka."[17]

ama bütün bunları bütün bunları
yeniden yorumlayabiliriz şimdi

("Alıştırdılar Bir Kere", *Kayayı Delen İncir*)

[17] *Sonsuz ve Öbürü*, s.138.

SEZAİ KARAKOÇ KAÇINCI OĞUL?*

Aşağıdaki üç dize Karakoç'un şiirlerinden söz ettiği bir bağlamda yer almamakla birlikte şiirinin genel görünüşüne ilişkin, kusursuz denebilecek bir betimleme:

(...)
Dünyanın en ilkel yazısıyla
İlkel ama sade ilkel ama canlı
İlkel ama güzelliğiyle çarpar insanı
(...)
(*Hızırla Kırk Saat* - 15.)

Görünüş derken, şiirin ilk elde, yüzeysel bir okuyuşta yarattığı etkiyi kastediyorum. "İlkel"i ise ilksel diye anlamak gerekiyor daha çok. Basit, alçakgönüllü, sade görünüş, Karakoç'un neredeyse her zaman, tüm şiirlerinde, ayrılmaktan korktuğu bir yol, yitirmekten çekindiği bir iz sanki. İlginç bir biçimde, şiirinin en süslü, diyelim yinelemelerle, dize sonlarında zengin uyaklarla döşeli olduğu bölümlerde bile öyle. Cana yakın, kısa, art arda gelen betimlemeler, kendini veren ama hüküm vermeyen anlatımsılar sayesinde belki.

Çarpıcılığı besleyen bir özellik bu. Birden çok yazarın Karakoç şiiri için "çarpıcı" sıfatını kullanmış olması boşuna değil. Bu nitelik,

* *Ludingirra*, sayı 9, Bahar 1999.

manzumeleşmiş şiirleri için bile geçerli: Diyelim biraz havasızlık hissettiniz, tam fark ettirmeden ayakta uyumaya geçeceğiniz anda, tam o anda şiir çarpıyor sizi. Şu var ki çarpıcılıktan anlamamız gereken, bir frapanlık ya da fiyaka değil. Yukarıdaki üç dize bu nedenle anlamlı: Buradaki çarpıcılığı, sadelik, ilksellik ve canlılıktan ayırarak kavrayamayız.

Söz konusu üç dize gerçekte (*Hızırla Kırk Saat* - 15. şiirde) Nuh'un mührüründeki yazıya ilişkin. Şiirde "günlüğüm" sözcüğü var. Bu sözcüğü "gündeliğim" olarak anlamak olanaklı, çünkü şiirdeki "ben" Nuh'un işçisidir ve ücreti, üstünde Nuh'un mührü bulunan altın(lar)la ödenmiştir:

Nuhun bir işçisiydim
Günlüğümü biriktirdim tahta aralarında
Bulursanız Nuhun gemisinden bir parça bir kalas
İçinde altın vardır işte bu işarettir sana
Altının üstünde Nuhun mührü
Dünyanın en ilkel yazısıyla
İlkel ama sade ilkel ama canlı
İlkel ama güzelliğiyle çarpar insanı
Ben İbrahimin sır kâtibi
Yakubun dedektifi
Yusufun hapishane arkadaşı
Düş yorumu öğretmeni
Ama görmedim yavuz bir öğrenci
Aydın kılıçların şelâlesi
Musa gibi

"Günlüğüm" sözcüğü, yazı yönüyle, tutulan bir günlüğü de çağrıştırıyor. Dolayısıyla, dizelerin işaret ettiği ikinci Karakoç özelliği olarak Nuhsallığı düşünebiliyoruz; Karakoç'un silbaştancılığındaki Nuhsal özellikleri: Tufana karşı kurtarıcı ruh, verili öğeleri yeni bir kurgu taslağı içinde yola çıkarıyor.

Ele aldığımız üç dize, bir sonraki dizeye, "Ben İbrahimin sır kâtibi" dizesine de bağlanıyor. Ne var ki bağlantıyı son derece çekici olan bu dizeyle kurduğumuz anda bir pürüzle karşılaşıyoruz: Oradaki "ben", kâtip olarak kendi yazısından söz etmiş ve bir an için, Karakoç'un şiir kişilerine yakışmayacak bir övünmecilik göstermiş oluyor. (Bu pürüzün, övünme izleniminin, *Hızırla Kırk Saat*'in bütününe ilişkin daha genel bir sorun olduğunu belirtmeliyim. Sanıyorum, söz konusu izlenimi doğuran, Hızır'ın kendi ağzından tanıtılmasına/ öğretilmesine çalışılmış olması: "Ben öğrettim Musaya eşyanın özünü" gibi...) Ancak, her iki bağlantı doğrultusunda doğabilecek yeni yorumlar, ilk ele aldığımız üç dizenin tanımlayıcı özelliğinden yararlanmamızı engellemiyor.

Her durumda söylemek istediğim şu: Çoğu has yapıtta görüldüğü gibi Sezai Karakoç'un şiirinde de gizliden, yapıta ilişkin dolaysız bilgi olarak okunabilecek bölümler bulunuyor. Çeşitli düzeylerde. Yukarıdaki üç dizede bulduğumuz, en genel düzeydeki bir betimlemeydi. Başka yerlerde, alt birimlere ait anahtarları da farklı biçimlerde serpilmiş olarak bulabiliyoruz. Diyelim, *Hızırla Kırk Saat*'e ait bir anahtar, "Leylâ ile Mecnun"daki şu dizede: "Ve şair Hızıra arkadaş/ Ab-ı hayat yolculuğuna çıkan".

"Masal"

Ancak, Karakoç'un bir şiiri var ki, kendi genel düşünce/ inanç sistemi kadar, şiirinin ve şiirine ilişkin düşüncesinin evrimini de büyük ölçüde aydınlatan bir eğretileme içeriyor: "Masal".

"Batı"yla yüz yüze gelen "Doğulu"nun başına gelmesi ya da bilerek seçmesi olası yedi ayrı halin yedi ayrı oğul üstünden anlatıldığı bir şiir, "Masal". Karakoç'un öğreticiliğe evrildiği dönemde yazılmış. 1975 yılında yayımlanan *Zamana Adanmış Sözler* kitabında, Karakoç'un ütopyasıdır denen "Fecir Devleti" şiirinden hemen sonra yer alıyor.

Sezai Karakoç, bilindiği gibi, şiir dışı yazılarıyla kendi düşünce/ inanç sistemini kuran bir kişi. Kurduğu sistem pekiştiği ölçüde, ilk şiirlerinde hecenin gördüğü zemin işlevini bu kez manzumesel bölümler görüyor. Şairin bu son dönemlerine denk düşen bölümler, düz ya da öğretici oluş/ olmayış arasındaki geçişlerle, birbirini hemen yadsıyan yapıların art arda gelişiyle belirleniyor. (Arada, ayakta uyuma eğilimimize yol bulunmayan, çarpıcılığın zeminlerle pek az yerde ilgisi olan *Körfez/ Şahdamar/ Sesler* kitabındaki şiirleri var.)

Karakoç şiiri gerçekte daha en baştan yüksek bir yerden başlıyor. Diyelim ki, "Yağmur Duası" şiirinde "Göğe hükmetmekten kolay ne vardı" dizesinden. İlk şiirlerinde hece ölçüsünün gördüğü zemin işlevi dediğim budur: Şiirdeki (burada "Yağmur Duası"ndaki) diğer dizeler, oluşturdukları ritimle bir dizenin zemini olmak üzere yazılmışa benzemektedir.

"Yağmur Duası"nın ardından "Monna Rosa" geliyor zaten.

"Masal" şiirinden okuyabiliriz ki bütün söylencesiyle "Monna Rosa", ikinci oğulun şiiridir; rastladığı kızla aralarına Batı'nın bir uçurum gibi girmesiyle çılgınlıkların avucunda kalan oğulun şiiri:

İkinci oğul Batı ülkesinde
Gezerken bir ırmak kıyısında
Bir kıza rasladı dağların tazeliğinde
(...)
Yıllarca peşinde koştu onun
Kavuşamadı ama ona
Batı bir uçurum gibi girdi aralarına

Bu arada, Batı'ya giden birinci oğulun kalleşçe ve düpedüz öldürülmüş olduğunu belirteyim. Diğerlerini bekleyen ise Batı'yla bütünleşmek gibi daha çok değişmeceli (mecazlı) anlamdaki ölümlerdir: Üçüncü oğul paraya kapılıp köle ruhlu bir patron, dördüncüsü ise kendi uygarlığını küçümseyen bir bilimci olur.

Ya beşinci oğul? Beşinciye aşağıda geleceğiz. Şu kadarını belirteyim ki ikinci oğulda olduğu gibi, beşinci ve yedinci oğullarda da sırasıyla farklı dönemlerin Sezai Karakoçlarını görmek olanaklı. Şimdi, tüm dönemlerin Hızırla 15. Saatteki üç dize dolayımıyla saptamaya çalıştığım ortak özelliklerini biraz daha belirginleştirmek için başa, zemin meselesine döneyim.

"Monna Rosa"nın ilk bölümü "Aşk ve Çileler" de, "Yağmur Duası" şiiri gibi heceyle yazılmış: 6+5=11. Ritim-zemin dediğim şeyi bu ölçü oluşturuyor.

Hecede ölçünün bozulması, belirli bir etki yaratmada önemli bir olanak. "Aşk ve Çileler"de 6+5=11 ölçüsü iki dizede bozuluyor ve her dizedeki hece toplamı *yine 11 olmakla birlikte, o iki dizede* 6+5'in yerini 4+4+3 alıyor: Şiirin ilk beşliğinin yinelenen ilk ve son dizeleri ("Monna Rosa, siyah güller, ak güller"; aynı beşlik şiirin sonunda *yinelendiğinden, saptama* son beşliğin ilk ve son dizeleri için de geçerli) ve sondan bir önceki beşliğin ikinci dizesi ("Cevap versin bu kanlı kuş tüyüne"). "Aşk ve Çileler"in, Cemal Süreya'daki anlamıyla "uçtuğu", çıkarılsalar "Aşk ve Çileler"in şiir olmaktan uzaklaşacağı dizelerden bunlar. Çarpıcılıklarında ölçünün bozulması rol oynuyor.

Ancak, "Monna Rosa"daki çarpıcılığın tek kaynağı, şiirin genel ölçüsünden ayrılınması değil kuşkusuz. Bir kere, ilk bölümün ilk dizesindeki gül bolluğunun hemen ardından gelen "yatak" var.

> Monna Rosa, siyah güller, ak güller;
> Gülce'nin gülleri ve beyaz yatak.
> Kanadı kırık kuş merhamet ister;
> Ah, senin yüzünden kana batacak,
> Monna Rosa, siyah güller, ak güller!

Karakoç'un şiirinde zaman zaman karşılaştığımız bir imge bu. Yatak: cinselliği, doğumu ve ölümü çağrıştırıyor. Cinselliği çağrıştır-

dığı yerlerde, Karakoç'un şiirinin yerleştiği düşünsel sistemi delen türdeki çarpıcılıklardan birini oluşturuyor. (Tıpkı "Fecir Devleti" şiirinde, tam da dua niteliği kazanan bir bölümün orta yerindeki "Yırtılsın inkârın zarı" dizesi gibi.) "Monna Rosa"nın ilk beşliği olan yukarıdaki bölümde, ardından gelen noktayla pekişmek üzere ses olarak da çarpıcı. İkinci bölüm "Ölüm ve Çerçeveler"in "Her yatak dopdolu, bir yatak bomboş" dizesinde ise doluluğu ve boşluğu vurgulanmış yataklar, söz konusu tüm çağrışımlara açık. Ama, "Aşk ve Çileler"de çarpıcılığın doruğu olarak, ikinci oğulun o büyülü yabancılık bildirimi belirtilmeden geçilemez: "ben öteliyim..."

Yine 6+5=11 heceyle ama bu kez kara ördeksiz yazılmış olan "Ölüm ve Çerçeveler", Karakoç'un, yarattığı ortamla çarpıcı olan şiirlerine örnek olarak verilebilir.

Üçüncü bölüm "Pişmanlık ve Çileler"de ise yinelemelerle uyaklar yerli yerinde olmakla birlikte genel bir hece ölçüsü yok. Yalnızca yer yer 6+5 tadına rastlanıyor. Karakoç, "ölçüsüz" diyebileceğimiz ve son derece çırpınışlı bir ruh hali okunan bu bölümü "genç kız"ın ağzından yazdığını belirtmiştir.

Şair, ikinci oğulun öyküsü için başka ne diyor?

Karakoç'un, "Monna Rosa" şiirinin adına ilişkin açıklamaları şöyle: "'Rosa' bilindiği gibi, 'gül' demektir. Böylece, aşağılanan 'gül' kavramını yeniden gündeme getirmek istedim. Aslında 'gül' mazmunu ve modern anlamda 'Leyla ile Mecnun' hikâyesi, şiirimize tekrar bu şiirle girdi denilebilir." (Aktaran Fatma Ömerustaoğlu, *Kitap*, sayı 93, s. 38)

Bu açıklamada bir kaçamak gördüğümü belirtmek ve modern kavramının altını çizmek zorundayım. Karakoç gibi bir şair, r, o, s, a harflerinden oluşmuş Rosa sözcüğüyle g, ü, l harflerinden oluşmuş gül sözcüğünü kolay kolay aynı kefeye koyar mı? Doğrusu, Monna Rosa sözcüklerinin, modern bir gül mazmunundan ibaret olarak okunmaktan çok, Ülkü Tamer'in, "baktım Eliot 'Marina', Özdemir

Asaf 'Lavinya', Attilâ İlhan 'Pia', Asaf Halet 'Mariyya' şiirlerini yazmış, ben de oturup 'Lucia' diye şiir yazdım" dediği[1] çerçevede algılanmaya elverdiğini düşünmemek zor. "Monna Rosa" şiiri Eliot'ın 1930 tarihini taşıyan şiiri dışında Ülkü Tamer'in saydığı şiirlerin tümünden önce yazılmış olsa bile, popülerliğinde, 1950'li yıllarda art arda gelen, a müzikli kadın adlarıyla bezeli, Çin'den Singapur'a bir dünyalılaşma tadı da duyuran bu şiirlerin payı yok mudur? Özellikle Mona Lisa çağrışımı eklendiğinde?

Karakoç'un "modern" kavramı dolayımına dayalı açıklaması gerçekten yorum gerektiren türden. Yalnızca "Monna" denerek gül dışı bir seslenmeye yer verildiği de oluyor bu şiirde, gülün g, ü, l harflerinden oluşmuş biçimiyle kullanıldığı da. Karakoç "modern" derken bir bileşim ("Batı"yı içermiş bir Doğu oluşturma) hedefini açıkça belirtse, taşlar biraz daha yerli yerinde olacak. Ama "Monna Rosa" bu hedefin büyük olasılıkla henüz oluşmadığı ilk dönemlerin şiiri.

Bende tevil izlenimi uyandıran, tam olarak, "Batı" karşıtı bir düşünce/ inanç sistemi içinden konuşanların, "modern" ve "çağdaş" kavramlarını "Batı"dan soyutlayarak kullanma eğilimi. Bu eğilime Karakoç'tan başka yazarlarda da rastladım: Beşir Ayvazoğlu'nun, "geleneğin çağdaş formlar içinde dirilişi"[2] derken "çağdaş formlar" kavramı tümüyle sorunsuzmuş gibi geçmesi; Ebubekir Eroğlu'nun "çağdaş" kavramını aynı biçimde, modern olmanın özürü gibi kullanması[3] ... Bu kullanımlar kendi bireysel ya da topluluksal bütünümüzde Batılı (modern, çağdaş) olanı olmayandan ayırmak gibi pek de küçümsenemeyecek bir sorunu çağırmıyor mu?

Gerçekte, Karakoç şiirinin giderek ait olduğu düşünce/ inanç sistemindeki kapsayıcılık niyeti "Monna Rosa, siyah güller, ak güller" gibi bir dizenin yorumlanmasını kolaylaştırıyor. Çünkü söz konusu

[1] *Ludingirra*, sayı 5, s. 53.

[2] Beşir Ayvazoğlu, *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yay., İstanbul, 1996, s. 201.

[3] Bkz. *Sezai Karakoç'un Şiiri*, Bürde Yay., 1981, s. 42 vb.

sistem, tüm "medeniyetler"i, Hıristiyanlığı, Museviliği, belki de tüm dünya dinlerini arıtılmış tarihleri ve anlamlarıyla İslam çatısı altında diriltmek isteyen, kendine özgü bir sistem. Bunu Karakoç'un şiir kitaplarından okumak, en az şiir dışı kitaplarından okumak kadar olanaklı. *Taha'nın Kitabı*, *Hızırla Kırk Saat* - 37, İsa ve Musa dinlerinin de dirilişe ihtiyacı olduğunu gösteriyor. Bu çerçevede Monna Rosa, yeni bir gül mazmunu olmaksızın da şiire giremez mi?

Karakoç'un şiirlerini kendi sisteminin bütününü göz önüne alarak okumak, olası okumalardan biri. Böyle bir okuma, sözgelimi, şairin "İslamın Üç Atlısı" adlı denemesi gereği, şiirinde "atlılar" denen yerde oruç, namaz ve cihat, "atlar" denen yerde de Şam-Bağdat-İstanbul üçgenini görmemizi gerektiriyor.

Bu noktada, Karakoç'un şiirlerindeki göndermeleri kabaca ikiye ayırabiliriz. Birinci kümede, yukarıdakiler gibi, yazarın siyasal teziyle birleştirilerek uygarlıklar çatışması çerçevesinde düşünülebilecek göndermeler var. Bunların zenginleştirici değeri konusunda ciddi kuşkular ileri sürülebilir. Buna karşılık, başta Hızır ve menkıbeler olmak üzere kültürel çerçevede düşünebileceğimiz göndermelerin ele alınabileceği ikinci küme, Karakoç şiirinin büyük çekiciliğine çok açık katkılarda bulunuyor.

Gerçekte pekâlâ dünya çerçevesine oturan Diriliş kavramının kapsayıcılığı Karakoç'a neredeyse üstü örtülü Hıristiyanca eğilim saptamalarına mal olacak (bkz. *Yedi İklim*, "Üstad Sezai Karakoç'a" başlıklı 44-45. sayı, s. 95). Ama Hıristiyanlık fobisi belki en çok şairin kendi içinde olup bitmiştir. Bu izlenime, beşinci oğulun başına gelenlere bakarak kapılıyorum:

(...)
Beşinci oğul bir şairdi
Babanın git demesine gerek kalmadan
Geldi ve Batının ruhunu sezdi
Büyük şiirler tasarladı trajik ve ağır

Batının uçanlığına ve Doğunun kaderine dair
Topladı tomarlarını geri dönmek istedi
Çöllerde tekrar ede ede şiirlerini
Kum gibi eridi gitti yollarda

Beşinci oğul, Batı'nın ve Doğu'nun farkında olduğu, üstelik geri dönmek için yola bile koyulduğu halde neden yollarda eriyip gidiyor? Karakoç sistemi çerçevesinde düşünürsek, yalnızca farkında olma aşamasında kaldığı, geri dönmek istese bile bir diriliş ruhuna ulaşmadığı için, diye yanıt bulabiliriz. Zaten "Masal" şiiri de bu yönde gelişecek, kendini içkiye verenlerden biri olan altıncı oğuldan sonra, yedinci ve son oğul, babasına olan değişmeme borcunu ödemek için Batı toprağında kendini dikine gömdüğü yerde Batılıların gözü önünde çektiği acılarla nurdan bir sütuna dönüşecektir.

Burada, yitip gitme korkusunun bütün boyutlarını okumamak olanaksız.

Belki tüm kimlikler gibi, Doğululuk ve Batılılık kimliklerinin kendileri gibi, yitip gitmekten kurtulmanın, varoluşta kazık çakmanın bir yolu oluyor, Doğulu kimliğini korumak duygusu/ düşüncesi.

Karakoç sistemi içinde kalırsak, *Körfez/ Şahdamar/ Sesler* kitabındaki şiirler, başka bir deyişle "Fecir Devleti"ne kadar olanlar beşinci oğulundur. O evreden sonra yazılanlar, gitgide daha yüksek dozlarda olmak üzere, yedinci oğulun hiç değişmeme iradesiyle, şiir oluştan kaçış, kaçma iradesini düşündürüyor. Karakoç gitgide, kendine ait bir düşünce/ inanç sistemi de olan bir şair olmaktan çıkıp şiir de yazan, sistem sahibi bir düşünüre dönüşmek istercesine manzumede karar kılmış görünüyor; "Doğumla ölümün böylesine barıştığı" ("Leyla ile Mecnun") gibi diriliş reçeteleri yazacak kadar düzleşecek ölçülerde.

***

Karakoç'u oğullardan çok, baba yerine koymak istiyor insan; sonuçta oğulları yaratan o değil mi? Ne var ki "Masal"a bakılırsa baba, kendini içkiye veren altıncı oğulun kahrından ölmüştür. Şair onu yedinci oğuldan başka kimse kalmasın diye öldürmüş olmalı. Yedinci oğul ise şair değil.

ÜLKÜ TAMER ŞİİRİ İÇİN:
ÖLÜM KAVRAMI ÇEVRESİNDE SONRADAN SİNOPSİS*

İlk beş kitap

Ölüm: yerleşik toplumsallığın hizasına girmek. "Kiremit Damlı Kırmızı Ev" şiiri, "Ama kimler ölü şimdi? Yaşamaya başlayan kim?" sorusu ve devamı... "Soğuk Otların Altında" şiiri, "Gidip evlerinde otursalar ya, okula bile başlamamış ölü çocukların gezindiği büyük sobalarda"; ölü çocuklar, daha okula başlamadan yerleşik toplumsallığın hizasına sokulan çocuklar.

Şiirleri söyleyen anlatıcı "ben", çoğu durumda, dar anlamdaki "kendini" değil, başka varlıkları anlatır. Aslına bakılırsa yedi kitabın yedisinde de anlatıcı odur. Ancak, ilk beş kitapta şiirin başkişisi olan çocuk/ ergenle özdeşleşir (çocuk/ ergen, anlatıcı "ben"in bir parçasıdır, geniş anlamdaki "kendine" dahildir[1]): Bazen tam anlamıyla (an-

* *Ludingirra*, sayı 5, Bahar 1998.

1 Güven Turan'ın, ilk Ülkü Tamer kitabındaki ilk şiir olan "O Eski Bir Güvercindi" üstüne otuz küsur yıl önce yazdığı inceleme bu konuda son derece yol açıcı. ("Metin İncelemesi" [Ekim 1966], Kendini Okumak içinde, Eleştiri Yay., 1986, s. 110-5.)

G. Turan'a göre şiirdeki güvercin (benim çocuk/ ergen dediğim varlık), "anlatıcı"nın çocukluğudur. Anlatıcıyı güvercinden ayıran, "başkaları"dır; "anlatıcı da o yadırgadığı, güvercini şaşırtan, yani şaşırdığı kişilerden biri" durumuna gelmiştir.

latım özellikleri olarak, "ben" olarak), bazen daha az. Son iki kitapta da şiir ancak bu özdeşleşme oranında, sözün çocuk/ergene aitliği oranında parlayacaktır. İlk beş kitapta anlatımın biçim ve içeriği açısından şiirsöze çocuk/ergen egemendir.

Çocuk/ergen, yerleşik toplumsallık açısından tam bir dışardanlığa olanak veren, bunun çekiciliğiyle benimsenmişe benzeyen bir anlatım dolayımıdır: Bazı filmlerde görüldüğü üzere, bebekken her nasılsa ormanda yitip orada büyüyen bir çocuk. O, ormandaki varlıkların birbiriyle özdeşleşmesini bilir. Kuştur, tilkidir, sansardır, çiçektir... Uzaktaki şehrin ışıklarını, ama yalnızca ışıklarını sever. Oradaki toplumun öldürücülüğünün farkındadır... Toplumsal öldürücülük, doğrudan biçimiyle, çocuk/ergenin kendi ülkesi ormanda bam-

G. Turan, bunları ve güvercinin, "yalnız yaşayan bir kimsenin, biraz ilkel yaşayan bir kimsenin betimlemesi" olabileceğini çok iyi saptamış. Ancak, "güvercinin anlatıcının çocukluğu olduğu" fikri ile "büyükler" fikrini mutlaklaştırdığından, şiirdeki, "İnsanları da severdim, hiç görmemiştim oysa,/ Ama ben insandım ya, o eski bir güvercindi" dizelerini "anlaşılmadık", "gereksiz gibi" bulmuş. Bana göre ise o şiirde güvercinin ağır basan özelliği, "çocukluğun özel durumu"ndan (G. Turan) çok, özel bir çocuk(luk) anlatan bir imge olması: "Onlar"dan kaçabilen (uçuş), kendi özgür dünyasını o ölümcül, saldırgan, denetleyici, dayatıcı yerleşik toplumsallıktan koruyabilen, en azından korumak isteyen bir çocuk(luk).

Yazının devamında açıklamaya çalışacağım, ormanda bir başına büyüyen çocuk/ergen yorumunun kabul edilmesi durumunda, "O Eski Bir Güvercindi" şiirindeki "İnsanları...: hiç görmemiştim" sözü de aydınlanıyor. Tersi de doğru: Bu söz, yorumu güçlendiriyor.

Ülkü Tamer'in 1974'te yayımlanan *Sıragöller* kitabındaki ilk şiir olan "Serçe" için de güvercinle ilgili olana benzer bir yorum yapılabilir. Bu kez konuşan doğrudan serçedir, anlatıcı "ben" serçeyle özdeşleşmiştir. Ancak, önemli bir farkla: Ayrılmaktadır, "çocuğun kırılmaz gülüşünden". Başka bir deyişle, çocuk/ergen değişmekte, topluma yaklaşmaktadır. Bu yorumu güçlendiren bir başka nokta da şu: Serçe, yolculuğunun kelimesi "umutsuzluk" da olsa, karanlıkta bir gökkuşağını boydan boya açar; renk kırpıntılarını yalnızca çayırların, çalıların, papatyaların değil, tarlaların, bacaların ve bebeklerin, yani topluma ait bir şeylerin de üstüne serperek.

başka olan ölüm yaşantısına bile ulaşmıştır: "Ölünce, Sansarlar" şiirinde, darağacı (51).[2]

Altıncı ve Yedinci Kitap

Beşinci kitap 1966 tarihlidir. O tarihten sonra, yerleşik toplumsallığa içeriden muhalefet güçlenmeye başlar. 1974'te yayımlanan altıncı kitap *Sıragöller*'de anlatıcı "ben" yer yer içeriden konuşur, çocuk/ergeni unutur. Toplumsal öldürücülüğün doğrudan biçiminin herkese ve her şeye bulaşmışlığını yine çocuk/ergen olarak görecektir ("Giyotin" şiiri). Ancak, yer yer, şiirsöz de içeridenleşir, ölüm de.

"Ölüm Seçen Çocuklar"a gelinir. Anlatıcı "ben", "Ölüm Seçen Çocuklar"la doğrudan özdeşleşemez; onları çocuk/ergenle özdeşleştirmeye çalışır, bocalar (çocuk/ergen olarak değil, akıllı büyük olarak konuşur) ama sonuçta başarır.

İçeride halk vardır. Anlatıcı "ben", onunla ilişkiye girer, onun şiir düzenini benimser. Yedinci kitap, *Antep Neresi*. Bu başlık belki de anlatıcının kendine sorduğu bir sorudur. Kitaptaki ilk şiirlerin okunmasından edinilebilecek yanıt, anlatıcının, humorun biçimi olarak bütünüyle "kendinden"[3] kıldığı hece-uyak düzenini, bu kez pek az "kendinden" kıldığıdır. O şiirler, "anonim kalıplar"ın[4] ege-

[2] Yazı boyunca ayraç içindeki sayılar Ülkü Tamer'in toplu şiirlerinin yer aldığı *Yanardağın Üstündeki Kuş* (Can Yay., 1986) kitabının sayfalarına gönderiyor.

[3] "Kendinden" kavramını Cemal Süreya'dan alıyorum (Haziran 1969 tarihli "Bayankuş" başlıklı yazı, *Papirüs'ten Başyazılar* içinde, Cem Yay., tarihsiz, s. 114).

[4] "Anonim kalıplar" sözü de Cemal Süreya'dan (1956 tarihli ünlü "Folklor Şiire Düşman" yazısından; *Folklor Şiire Düşman* içinde, Can Yay., 1992, s. 23-6.) Cemal Süreya'nın bu yazısının bir güçlü, bir de zayıf yanı var: "Şiirde kişilik"i vurgularken folklordaki anonim kalıplar sorununa değinmesi güçlü yanı. Ancak, buradan yola çıkarak vardığı olmayacak nokta şu: "Karacaoğlan'a, Emrah'a şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına iman getirmişler demek".

menliğindedir. Oysa halk şiiri, anonim kalıpları yalnızca dolgu malzemesi olarak kullanır; kalıpların egemenliğindekiler unutulup gitmiştir. Halk şiirinden kalanlar, her şiir gibi, kalıplar dışı ("kendinden") olanın egemenlik sağladığı şiirlerdir. *Antep Neresi* kitabında yer alan halk şiiri düzenindeki şiirlerde ise anlatıcı "ben" kendini fazla silmiştir. Etik açısından bir yönüyle savunulabilir bir durum, ancak şiir açısından değil; o şiirleri yer yer şiir kılan, yine çocuk/ergen sözünün parladığı birkaç dizedir.

Kitabın sonuna doğru, "Yazmasında" şiiriyle birlikte, anlatıcı "ben"in reel çocukluğu belirir, çocuk/ergenin sözüne ve sesine başka bir söz ve sesle karışır. Anlatıcı, "İhtiyar" şiirinde, "o" diye anlattığı ihtiyarın baktığı bulutlardan, "sen" diye anlattığı kendi çocukluğunun yolculuklarına geçer, "Memleketimden İnsan Manzaraları"na bakar gibi. Şiir yeniden ihtiyara geçerken, çocuk/ergenin sözü yine ortaya çıkar: "Güneşin ihtiyarı. Tozun köylüsü." (259) Bir sonraki şiirde bu kez Yaşar Kemal'e selamla bir metinlerarası ilişki kurulur; ama özdeşleşme bilinci ("Alluş değil asıl adım, ama bunu seçtim kendime,/ gel sene bakarsın Beşir derim") ve çocuk/ergen de oradadır. "Salgın" şiirinin 2. bölümünden bir uzantı gibi söyler: "Zaten kim karışır ki bana,/ zaten kim inanır ki bana,/ bir Ay, bir Zühre, bir de bütün dünya." ("Hünerimiz")

Antep şiirlerinden "Fevzipaşa", "Türkü Söyleyen Adam" ve "Avlu"da ölüm yoktur; Antep neredeydi sorusunun ardından gelen "Belki gitti ola"yı saymazsak.

Yedi kitabın yedisinde de, ölüm motifinin, değişmecelisi[5] dahil

C. Süreya, otuz küsur yıl sonra, 1988 tarihli bir yazısında, bu sözünü bir anlamda geri alıyor, Yunus Emre, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan'a, en çok da Karacaoğlan'a selam çakıyor (aynı kitapta, s. 86-7). Geç olsun da güç olmasın: Kişilik beklentisini böyle mutlaklaştırmaya götürmek, şiir evreninin bazı ana yollarını baştan tıkamak anlamına gelebilirdi.

[5] Örneğin, cinsel doyum: "Akvaryum", "O Çıplak Olan" "Korunun Öpüşleri" şiirleri böyle okunabilir.

çeşitli anlamlarıyla –doğrudan, ya da ilişkili edimler, uygulayıcılar, nesneler[6] yoluyla– hiç yer almadığı şiir sayısı azdır. O az sayıdaki şiirde, izleksel açıdan ölümün karşıtlarının üstün geldiği devinirlikler görülür. Ölümün karşıtları: çocuk/ergen, aşk, hatırlamak, uzak yaşamlar, humor, şiir, epik...

***

Ölümün en zıt ucunda, henüz toplumsal hizaya girmemişliğiyle çocuk/ergen vardır. Anlatım, ancak yerleşik toplumdan adamakıllı korunmuş bir çocukluğun safında kalan birine ait olabilecek niteliktedir. "Şimdi bu ağacın arkasında sen mi varsın? Senin orada olmanı bildim" (72). Ortak dile, dar toplumsallığa sığmayan ve uymayan bir

6 Ölümle ilgili edimler: avlamak, vurmak, yakmak, öldürmek, gömmek ("Bir Çılgının Gömülüşü" şiirinde, ölüme giden yolda [handa] sesler ve sertlikler[124]), asmak ("Bir çınar ağacına asıyorum seni" [27], "Asarlar beni belki bir yıldız ağacına," [60]), boğulmak, intihar ("Sonra her gece intiharlar başladı" [27], "İntihar Anlaşması" [42]), tuzak, karın deşmek ("Tiksindiğimiz, ama nedense karınlarını deşmediğimiz" [134]), düello.

Ölümsü edimler: unutmak, bıkmak, usanmak, alışkanlık ("En kötü alışkanlığım benim galiba yaşamaktı/ En kötü alışkanlığımı benim ölmekti durmadan." [25]), uyumak, bağlamak ("Çelik tellerle bağlamışlardı parmaklarımdan/ Bazı alışkanlıklara beni, galiba kanlara;/ Öğretmişlerdi bana silâh sevgisini" [25]), ağı, örtmek, çürümek ("Göğsümü açıp kurumuş bir et parçası bulurlar./ Bilirim: çürümez, çürümek aklından bile geçmez,/ Sadece kurur, bir salgın anısı bırakmak için,/ Her çeşit düşünceye karşı beni savunmak için." [135]).

Ölümsel olgular: cenaze, "Et parçalarıyla akan bir dere" (26), yorgunluk ("Yorgunluklar çoğalır silâhlardan sonra;/ Kardan mezarları görülür ıssızlığın/ Ölü öpüşlerin koyuluğuyla..." [66]), salgın, veba (yerleşik toplumsallığın hizasına girmek anlamındaki ölümün salgın hali. Aynı zamanda tarihsel bir anımsatma; veba salgınları, tarihte sınırların, sınır nöbetçilerinin, kurulu düzenin yerleştirilmesinde önemli bir rol oynamış, bahane olmuştur. "Dün vebayı başlatanları yaktılar,/ Kırk yahudiyle sekiz dilenciyi./ (...) Kırk sekiz şairi tahta arabalarla getirdiler" [137]), yas.

dünyanın anlatımı denebilecek bir söz dizgesi. Başka bir deyişle, çocuk/ergen, dilsel olarak da hiza dışıdır. İnanamazlık izlenimi uyandırmaya da elverişli bir dil. Önemsediği şeyler, kullandığı adlar, tamlamalar ("soğuk otların altı" [12]) ve sözdizimi ("Usanır ölmeyi aynı silâhtan" [42], "Ben sana teşekkür ederim, beni sen öptün,/ [...] / Sen bana çok güzeldin, senin ayakların da" [61]), yerleşik toplumsal dili ve sözü aşar, onu hazır almaz. Bir yabancılık vardır. Söz(cük) oyunlarıyla yaratılmış bir yabancılık değil;[7] ormanda bir başına büyümüş çocuğun insan toplumsallığına olan yabancılığını, ham yabanlık olarak da değil, farkındalık sonucu bir bütünsel reddedişi içeren, yerine kendi dünyasının sözünü koyan, yer yer parçasal bir dil. İnsanmerkezci olmayan bir söz ("cesur bir uçurum" [16]).

Ölüm nesneleri: kemik, darağacı, tabut, mezar, çelenk, kabza ("uçsuzluk dolaştı yüzünün kabzasında" [94]), mızrak ("Mızrağımın saplandığı gövdeler artık alışkın bana." [76]), kılıç, hançer, ceset, idam sehpaları, mavzer ("Mavzerler insan dolar, ama unutma." [38]), mermi ("Dokunursa saçların bir mermiden" [39]), arsenik, yağlı ip, balta, kül ("Sansarlar ölünce çiçek olurlar,/ Külleri sabaha karışır" [51]), tabanca ("kaynaktaki sarkık tabancaları öldü" [92]), asılma ağacı, ipler, kurşun, ölüm ilânı, tüfek, yeraltı ("Omuzlarımızda yeraltı kuşları tünemiş" [156]), Hades ("Hades'den, içimin evinden kaçırdım" [122], "Hades beni bekliyor, dönmeliyim" [123]), yay, zehir, iskelet, tırpan, kefen, cellât baltası, giyotin, namlu, yağlı urgan, ağu.

Ölümün uygulayıcıları: avcı(lar), mezarcı ("... forsalar salınır;/ Mezarcılık yapacak kim vardır onlardan başka,/ Onlardan, saltanatları hatırlayıp diş gıcırdatan/ Ve rüyalarında beyaz halifeler gören/ Paşa torunlarından, prenslerden, naiplerden başka?" [134]), cellat...

[7] Cemal Süreya, "deformasyonu anlatımda değil, anlatılanlarla görür daha çok" diyor.("Suçsuzluğun Şiiri" [1967], *Şapkam Dolu Çiçekle* içinde, Yön Yay., Kasım 1991, s. 174.) Buradaki "deformasyon" kavramı, en azından açılmayı gerektiriyor. Anlatım için, haklı. Ancak, anlatılanlar için, deformasyondan çok, şiirsözün kapsamındaki genişlikten ve odaklaşmalarındaki farklılaşmadan söz etmek doğru olur. Neye göre genişlik ve odak farklılığı? Kuşkusuz, verili toplumsal sözle şiir dağarcığına göre.

(Onun ülkesi ormandır; kendi evreni, yerleşik toplumsallığa uzak yerlerle varlıklardan oluşur.) Genellikle geniş zamanda birleşecek bir biçimde düzenlenen zaman kullanımı, ufku geniş, okuru ise belli bir uzaklıkta tutmaya katkıda bulunur.

Çocuk/ergen. Dünyası: Esas olarak, orman. (En çok adı geçen ses türü: "hışırtı".) Ayrıca, dağları, denizleri (suları), ateş(ler)i, gökyüzünü, gökkuşağını, giderek samanyolunu ve yıldızları sever.

Ara yerde, "koru", "han" ve belki bir de "avlu".

Ormanın dışı: "şehir(ler)", "odalar", onlar ("nereye gitsem gelirlerdi arkamdan" [19]), "başkaları", "kafesler", "kalabalık", "Yeşil şapkalı yuva perileri" [21], "köprücüler"... Tüm bunlar = yerleşik toplumsallık = ölüm. Oysa o toplumsallığın insanlarına göre ölüm biyolojiktir: "Kiremit Damlı Kırmızı Ev" şiiri. Aynı şiirden, çocuk/ergenin, biyolojik ölümü ölüm saymadığını okuruz. (Yedinci kitaptaki "Bir Bakırcının Ardından" şiirinde de, biyolojik ölüme bir güzelleme.)

"Onlar", yerleşik toplumsallığın insanları, aslında şiirde cezalıdır; olumsuzlanırlar ve çok gerekmedikçe, çocuk/ergenin üstüne üstüne gelmedikçe yok sayılır, görmezden gelinirler. En tipik örnek: "Bir Derste Adam Öldürmek" şiiri.

Çocuk/ergene dönelim. Kırılgandır: güvercin, serçe... "Onlar", çocuk/ergene utanmayı, utangaçlığı da getirirler. Saçlar, yeleler: sevecenlikle okşanmayı arıştırır; kurumaları ölüme eş. (14, 17, 42) Toplumsal açıdan yalnızdır. (Altıncı kitap *Sıragöller*'deki "Etrüsk"te ise yalnızlık artık yürek isteyecektir [158]). Yalnızca, kendine, bazısı soyutta kalan saflar oluşturur:

– "Parsların arkadaşı, her şeyin arkadaşı" (11)

– "Sen"le birlikte "biz".

– Çocuk(lar): Çocuk/ergenin doğal benzerleri. Ancak, çoğu kez harcanmış: "ölü çocukların gezindiği" (12); harcanmaması gereken: "Çocukları unutan, eklemeyen güzel ev/ Çocukları kurtaran, öldür-

meyen güzel ev" (25); bazen de harcayan: "Çocuklar darağaçlarıdır aşka,/ Çoğalmaya o ulu fısıltılara,/ Gelip bozmaya çimenlerini avuçların,/ Bir amaç yapmaya aşkı/ Sevgiye ve tanrıya" (30).

– "Onlar"ın dışında, yeri tartışmalı (yerleşik toplumsallığa uymamakla birlikte, dost oldukları tartışılabilecek, tek kişi içinde bile parçalı) birileri de vardır: haydutlar, yankesiciler, soyguncular, vurgun kızlar, soyguncu kadınlar, "Çıkrık başında oturup yaşayışlarını yünlerle ilgileyen genç kızlar. Tebeşirle büyü çemberleri çizen delikanlılar" (73), büyücüler (75), baltacılar (76, 89), dağlılar ("Yay çeken dağlıları bulun bana! Uzaktan beni görüp benden usanmışlardı. Onları bulun!" (76)), cambazlar (89), unutulmaz insanlar, dağların alışkınları (95), ağaççılar (102), balıkçılar, forsalar, tutsaklar (134), kaçakçılar (191)... Kırk yahudiyle sekiz dilenci (137). Tekil olarak: şeytan (134).

Yerleşik toplumsallığın en yoğun yeri: "çarşı(lar)".

Yerleşik toplumsallığın çatışma nesneleri: "silah(lar)".

Çocuk/ergen: Yerleşik toplumsallık karşısında temelden eleştirel, ama umarsız ve uysal bir yabandır o. Üstüne üstüne gelinmesinden umarsızdır. Farkındadır; zamanla ("nasıl olsa" –üç kez–) toplumsallaşacağını bilir. Bunu, çocuk/ergenin doğrudan (arada "anlatıcı ben" olmadan, başka bir deyişle anlatıcı "ben"le özdeşleşerek) ve şimdiki zamanla konuştuğu, ilk kitaba adını veren o şiirden okuyabiliriz:

> Ne aptal adamlar! Oysa ki nasıl olsa bırakacağım buraları bir gün. Gidip evlerinde otursalar ya, okula bile başlamamış ölü çocukların gezindiği büyük sobalarda. Nasıl olsa, oysa ki nasıl olsa bir gün kapılarını çalacağım. "Ben ormandan geldim," diyeceğim. "Beni yanınıza alın," diyeceğim.

"Nasıl olsa bir gün..." Çocuk ergenin, bir muhalif olarak en zayıf yanı bu duygusudur. Sonuçta öyle de olacaktır: Anlatıcı "ben", günü gelecek, çocuk/ergenden sıyrılmaya başlayacaktır. Yine farkında

olarak: "Ölümdü Adı" şiirinde ve daha pek çok yerde bu anlatılır. Dönüşmeye işaret eden "artık" belirteci, sık sık yinelenmek üzere şiirsözde erkenden belirir. (21) "Unutuyoruz artık." (27)

Altıncı kitaptaki "Kırağı" şiiri, farkındalık bakımından (da) ilginçtir: Özne "ben", bir kırağıya toplumsal çocuk muamelesi yapar. ("Ölüm Seçen Çocuklar" şiirinin "Sözlük" bölümüne göre, bu kırağıya inci de diyebiliriz, inci: "deniz diplerinin kırağısı." [226]) Dingin ve evcil bir ortamla tümleştirir onu; şiirin sonunda özne "biz"leşir. Şiirsöz, yarı yarıya çocuk/ergene aittir. Bir saptama gibidir bu şiir; çocukların hizaya getirilişindeki koruma etkeninin saptanması. Hemen ardından gelen "Tabiatın Bahçeden Görünüşü" şiirinde ise anlatıcı "ben"in sözleri tümüyle çocuk/ergenin dağarcığındandır, ancak, yine babamsı bir konumdan konuşmakta, seslendiği "çocuğum"a bir söz vermektedir: "Gökkuşağı kanat oldu,/ seni korumaya söz veriyor." (Buradaki gökkuşağı da, "Serçe" şiirindekiyle bağlantılandırılabilir.) Ormana yönelik bir hatırla(t)ma dileğiyle birlikte: "Havuz sana gölleri hatırlatsın,/ göller sana o yalnız parsı hatırlatsın". Bu iki şiirdeki anlatıcı "ben" arasındaki fark, bir başka farkındalık işaretidir.

"Çocuk ve Şehir" şiirinde de şiirsöz sık sık çocuk/ergene ait olmaktan çıkar, akıllı bir büyük olan anlatıcıya aitleşir. Akıllı büyük, çocuğu "kimlik" sahibi kılar. Aralarında herhangi bir özdeşleşme görülmemektedir, ayrıdırlar.

Yerleşik toplumsallığın içine girilmiştir; anlatıcı "ben", ölüm kavramını gözden geçirir. "Tarla Kuşu" şiirinde sorduğu iki sorudan birisi şudur: "ölüm acaba bir tohum muydu?" İki şiir sonraki anlatıcı, sorusuz olarak, "sırasında" ölüm saçmaya cevaz verir. (205) Ardından, "Üşür Ölüm Bile" şiirinde orman ve güvercin imgeleri belirecektir. Ancak, "orman" değil, "bir orman" söz konusudur; çocuk/ergen tiplerinden biri olan güvercinse yalnızca, gelip ölenin ellerine konar; şiirsözde pek izine rastlanmaz. Şimdi, yeni çocuk vardır.

"Oyuncaklar" şiiri de onu temel alır. Çocuk/ergenin sözleri, akıllı büyüğe ait klişelerin arasına karışmaktadır.

Sonra, "Ölüm Seçen Çocuklar" gelir. Burada, "Sinema" bölümündeki "ben", vurulmuş yeni çocuğu uyandırmaya çabalarken, han imgesinin geri döndüğü dört dizede çocuk/ergenle geçici bir bağlantı kurar. "Alacakaranlık" şiirinde ise çocuk/ergene yeniden onun sözüyle seslenmeye çalıştıktan sonra şiiri bir uyarıyla bitirir: "Yıllarca baktın kendi içine,/ biraz da başka şeylere bak şimdi" (218). Bu uyarı büyük olasılıkla çocuk/ergene değil, ondan sıyrılmış olan anlatıcı "ben"in kendisinedir. Çocuk/ergen, ilk kitabın ilk şiirinde "gittikçe hatırlanan"ken artık "gittikçe unutulan" mı olmuştur? Anlatıcı "ben" yıllarca kendi içine bakarak, çocuk/ergen dolayımıyla yerleşik toplumsallığı görmemiş, tam bir dışardanlıkla o toplumsallığı köklerinden kuşatmamış mıdır? "Geometri", "Dere" ve "Gökyüzü" şiirlerindeki anlatıcı, bu sorunun yanıtından çok emin olmamalı ki, çocuk/ergene onun diliyle ağıt yakar, "Sokak" şiirinde ise iki çocuğu tek kişide birleştirir. "İlkbahar" şiirine geldiğimizde bu tekleştirme çabası "dağlardaki kaldırım taşları" gibi bir sözden okunur, ancak bocalar, "her sokak başından bir güneş doğar" gibi açıklar verir. Zirveye, "Bebek" şiiriyle ulaşılacaktır: Tüm Ülkü Tamer şiirinde buraya kadar adıyla sanıyla sık sık, ancak uzak sayılabilecek bir imge olarak boy gösteren "darağacı"nın ucunda bu kez "ölüm seçen çocuk" sallanıyor olunca, şairin dili o ölüm nesnesini anmaya varmaz, "senin ağacın" ve "salıncak" der, "boynunu o salıncaktan kurtar". Çocuk/ergenin yeniden tam tamına ortaya çıkışı, "Ölüm Seçen Çocuklar"ın son bölümü "Sözlük"le tescillenir.

Ölümün Öteki Karşıtları

– Aşk

"Dokuma" şiirinde ölümden söz yoktur: "Sonra ateşler yakardım aşk vardı çünkü." (17) Sonra, "Çünkü denizin ve aşkın dalgaları/

Gözlerinin ölümsüz külüne çıkar". (45) Sonra, "Gün Giymek" şiiri, "O Çıplak Olan", "Arkasında", "Bir Yere Gitmek", "Yüzük" şiiri...

– Uzak yaşamlar

"Yolculuk" şiirinde, ölümsü olgulara bulaşmış ("Mızrağımın saplandığı gövdeler artık alışkın bana") durumdaki "ben", "baltacılarım"ı bir gemiye çağırır: "Çalgılarınızı çoğaltıp, gözlerinizi koyultup, gelin!" Nereye? "Sonra loş pusulalardan yırtılmış ormanlara..." Artık orman da el değmiştir, yine de orayı gösterir, "Sabahın cesaretini kuşandım" diye bitirmek üzere. Sabah da var.

"Ezra Pound İçin On Şiir"de, uzakların çekimi. Uzaklardaki derinlik, ses(sizlik), "Han"! "Bizim yanımızda uyurdu/ Ten-Shin'de uykusu gelenler." (85) Uzakların, çocukların ve hanların olduğu "Çin Çocuk" şiirinde ölüm yok. (43)

"Aralık Ocak Şubat" şiirinde de: "Güney kutbundan atılan adam/ burada kar olarak düşer." (128)

– Humor[8]

Ölüme karşı subap, şarkı söylemenin yolu olarak, humor; en çok heceyle ve uyakla gelen: "Derin Mavi Tilki", "Ağaçlar Geçtim Ordan", "Bay Çingene", "Seni Sevdim, Olur mu?" şiirlerindeki gibi, bazen kısmen olmak üzere.

"'Saçak Altında Evlenme'" şiiriyle başlar. Gerçi bu şiir de, "kemik"lidir (44). "Virgül" şiirleri baştan başa, çocuk/ergenin –yine kısmen hece, büyük ölçüde 7+7 ve uyaklarla gelen– humor yoluyla direnişidir.

[8] Cemal Süreya ve Evren Erem, Ülkü Tamer şiirinde ironiden söz ediyorlar. (Cemal Süreya, agy, s. 175; Evren Erem, "TAMER, Ülkü", *Sombahar*, sayı 7, Eylül-Ekim 1991, s. 45.) İroni, gerçekliği tam tersiyle vermek yoluyla elde edilense, Ülkü Tamer'de ironiye humordan çok daha az rastlanıyor. Şunlar var: "Neden içiyor herkes/ Kirli suları böyle?/ Ben biraz temizledim,/ Onardım arsenikle." (47), "Ben var ölmek, istemek/ Vişne rengi bir balta,/ Tırnaklarımı kesmek/ Sonra atlamak ata." (48), "Öldürürken bundan böyle zulüm yok" (179). "Taş" şiirinin nefis giriş bölümünü de unutmadan.

– Şiir

"Bir şair sesini satranca çeker./ Havuzda balıkların sesidir/ artık gemilerde gitmeyen/ üzgünlüğü./ Şiirdir onun/ soylu ikindisi,/ sesinin sesinin gülümser külhanı." ("Yontucular")

"Şiir" ve "Şiire Önsöz" adlı şiirlerde ölüm yoktur.

– Anlatımda epik özellik

"Yalnızlıktan, o yalnızlık,/ Kelimesi artık şiirde unutulan." (40)

"Sesi o gürgen ağacından/ geçerken anlardı şairler./ Şairlerden biri." (90)

"Bu çeşit sıfatların boğasını getirdim" (121)

"Bana kendimin şiirini yazdırdı" (135)

"Bir Yolculuktan" şiirinin ortasında, paketlenip dışlaştırılmış acıların anıldığı dizenin ardından bir ayraç içindeymiş gibi "kendi içimize" inişe ayrılmış sekiz dizeden biri: "Şiiri gömdük ama yürekte buluşuruz/ Kazmalarımızın çarpacağı kristal harflerin umuduyla" (156).

En çok, "Virgül" şiirlerinde:

"Ben bu şiirden bıktım kısa keseyim artık" (101)
"Kâğıt da burda bitti,/ Şiir de burda bitti" (102)
"Şiirin burasında konser hatırlanır" (105)
"Hart harta kafiye Humprey Bogart" (107)
"Şiiri, yaz babam yaz, uzatır uzatırım" (109)
"Böyle bir virgül bulmak doğrusu biraz güçtür" (115)

Şiirde şiirin de tartışılması: "Virgül Şiir Yazıyor". Giderek, "Şiir İçin Cevaplar"a ("Şiir ölümün gölgesidir,/ yaşamanın örtüsü.// Çocuğun savunmasıdır şiir" [150]) ve "Şiir" adlı şiire varılır (152).

1986'da yayımlanan toplu şiirler kitabının adı *Yanardağın Üstündeki Kuş*, gerçekte "Şiir İçin Cevaplar" adlı şiirdeki tanımlardan sonuncusu: "Yanardağın üstündeki kuştur şiir." Bu da, güvercin ve serçe başta olmak üzere çocuk/ergenle özdeşleştiği düşünülen kuş-

ların –dolayısıyla çocuk/ergenin– bir de şiirle özdeşleştirilmesine olanak veriyor.

***

Yaptığım akılsallaştırma için çocuk/ergenden özür dilerim. Başlıkta belirttiğim gibi bunu bir sinopsis denemesi saysın, ondan ibaret. Zaten görüldüğü gibi bu şiir, hakkında buraya kadar yazılanları siliyor, sözgelimi, kuşların şiirle özdeşleşmesine ilişkin, başka bir sinopsis yazmaya çağırıyor.

İSMET ÖZEL, ŞAİR*

İsmet Özel'e yönelik eğilimlerden biri gündelik yazılarının alanına giren sorunları şiirine yüklemekse, diğeri de "İslamcı şiir" etiketli bir raf oluşturup İsmet Özel şiirini o rafa kaldırmak.

Başlıktan da anlaşılacağı üzere, bu yazıda İsmet Özel şiirinin okunuşunda odaklanacağım; nasıl okundu, nasıl okunabilir gibi sorularla. Sondan başlıyorum, *Bir Yusuf Masalı*'ndan.

Bir Yusuf Masalı, Aralık 1999'da yayımlandı ve hemen ardından birkaç yazıya konu oldu. Her biri kendi köşesinde kaldı bu yazıların: Hakan Arslanbenzer, "Mizantrop Bir Masalcının Anlattığıdır" başlığıyla yazdı, neden mizantrop, neden masalcı, gerekçelendirmeksizin (Mart-Nisan 2000, *Atlılar*). Semih Kaplanoğlu, kitabı çok sevdiğini anlatan bir yazı yayımladı (*Radikal*, 15 Mart 2000). Memet Baydur, yine hayranlık çerçevesinde, ama Kant bağlantısını kurmayı da unutmadığı bir not düştü (*Cumhuriyet*, 13 Şubat 2000). Enis Batur "kısa bir değerlendirme notu", Nilüfer Kuyaş da uzunca bir değerlendirme yazdı. Önce bu ikisini tartışacağım.

Enis Batur, daha uzun bir yazıyla iç içe yayımlandığından kısalığı iyice göze çarpan değinisinde (Şubat 2000, *Virgül*), *Bir Yusuf Masalı*'ndan düş kırıklığına uğradığını yazıyordu: "Stilistik özellikleri, imge anlayışı ve düzenlemeleri açısından" diye başlayıp, İkinci Ye-

* *Milliyet Sanat*, sayı 510, Eylül 2001.

ni'nin ilk dönemine ait bir poetikanın "hem aşınmış hem aşılmış... eski bir versiyonu" olmayı, kitabın "ana özelliği" sayarak.

Batur'un yazdıkları da beni düş kırıklığına uğrattı, çünkü ancak esasa değgin bir çalışmanın altbölümü olarak yer bulabilecek türden yargılar içeriyor. Esasa değgin derken, İsmet Özel şiirini İsmet Özel şiiri yapan her neyse onun adının konmasından söz ediyorum. Batur, bunu yapmadığından, İkinci Yeni'nin ilk dönemlerinde tüketildiğini söylediği poetika meselesini vb açmaya da gönül indirmediğinden, *Bir Yusuf Masalı* üstüne söyledikleri havadan geçiyor.

Enis Batur gibi bakılacaksa, bu kitap için İkinci Yeni'den daha "geriye" de gidilebilir: *Bir Yusuf Masalı* bana İsmet Özel okurluğumda ilk kez olmak üzere onun şiiriyle Nâzım arasında bağlantı kurdurdu sözgelimi: Yer yer kullandığı uyak ve anlatım düzeni, oluşturduğu biçimin epikliği gibi açılardan. Epik nitelemesi, burada, Nâzım'ın uzun şiirlerinde görülen bir özelliği, Brecht'teki anlamıyla yabancılaştırıcı etki ile destansılığın bir araya gelmesini anlatıyor. "Bir Yusuf Masalı" da bu anlamda epik. Şimdi 1930'lara mı yerleştirmek gerekiyor bu kitabı?

İsmet Özel, Milat Yaratmış Bir Şair

Bu coğrafyada yirminci yüzyılın sonuncu şiir miladını İsmet Özel yarattı. Otuz küsur yıldır, şiir yazmaya İsmet Özel'den sonra başlayanlardan önemli bir bölümü için (buna Enis Batur'un şiiri, sözgelimi, *Opera* da dahil), onun etkisinden sıyrılmak başlıca sorun, giderek başarı ölçütü oldu. Hatta, yazmaya daha önce başlayanlar da tümüyle bağışık kalamadılar bu etkiden.

Batur yukarıda sözünü ettiğim yazısında, *Bir Yusuf Masalı*'nı silip atmadan önce, "İsmet Özel, her vakit yakından izlemiş olduğum, şiirinden beslendiğim bir şair" diyor. Oysa 1993 yılında, İsmet Özel'in o sıralar yeni yayımlanan uzun şiiri "Of Not Being a Jew" üstüne fikrini soran *Nokta* dergisine (24-30 Ocak 1993) şöyle diyordu: "Oku-

madım. Dergi okuyacak vaktim yok. Zaten İsmet Özel'in şiiri beni çok fazla ilgilendirmiyor." Bütün bunlardan, İsmet Özel şiiri karşısında bir bocalama seziliyor.

Belki böyle şiir toplamlarıyla ilgili olarak, bu satırların yazarı dahil hep bocalanacaktır. İsmet Özel'in şiiri üstüne en iyi yazıları yazanlar da içinde: 1966'da Eser Gürson, 1975'te Ataol Behramoğlu, 1977'de Oğuz Demiralp...

İsmet Özel'in 1960'lardaki devrimci yıllarının ardından İslamcı sıfatını benimsemesi, İslamcı kesim dahil tüm cenahlarda bir travma olarak yaşandı, yaşanıyor. Nilüfer Kuyaş'ın "Bir Yusuf Masalı"yla ilgili yazısında bu travmanın, başlıktan itibaren okunan açık izleri var: "İsmet Özel'in İtirafı" (Mart 2000, *E* dergisi). Kuyaş, İslamcı kesimin İsmet Özel'de düş kırıklığı yarattığı biçimindeki, şiiri araçsallaştıran bir yorumda ısrar ederek başladığı yazısında, bir yandan *Bir Yusuf Masalı*'nın "poetik sınırı" aşmadığını savunurken, bir yandan da İsmet Özel şiirine şiir dışı bir işlev yüklemeyi öneriyor: "Türkiye'yi sarsan ayrışma çizgisinde köprü olabilecek bir özelliği var bu şiirin".

Aslına bakılırsa Kuyaş'ın bu cümlesinden, söz konusu şiire değgin iyi bir saptama elde edebiliriz; ancak, cümledeki gelecek zaman kipini kaldırmak kaydıyla. Şöyle: "Türkiye'yi sarsan ayrışma çizgisinde köprü olma özelliği var bu şiirin". Gerçekten de, her devrimci ortamdaki gibi kültürel köprüleri fazlaca atmış olan bir ortamdan gelen İsmet Özel'in, burnunun dibiyle, yine fazlaca olmak üzere, köprü kurmuş olmasıdır, sözünü ettiğim.

Kuyaş'ın yazısı, sonuna kadar, İsmet Özel'in şiirine siyasal bir işlev, bir ileti işlevi yükleyen, şiiri bu açıdan önemseyerek yazılmış bir yazı izlenimi uyandırmaktan kurtulamıyor. Bir savunma kipi seziliyor yazıda: İsmet Özel'in İslami kesimde düş kırıklığı yaşamış olduğu yargısına, şu şiir dışı köprü hayaline dayanan bir savunma. *Bir Yusuf Masalı* üstünden, günümüz okumuşlarının önemsediği "kendi

olma" modernizmi çerçevesinde özürler sıralanıyor: "Burada savunulan felsefeye göre en büyük iyilik, insanın kendisi ve biricik olmasıdır", "kendini gerçekleştirme ödevi", "İsmet Özel'in aradığı özgürlük bir 'özgünlük' ve kendisi olma etiğidir. Müslümanlar da zaten bu kişisel özgürlüğü edindikçe...", "bireysel özgürlük arayışı"... Bunlar, salt soyut oluşlarıyla, İsmet Özel'in şiirinde içerilen köprüye uzak olmayan, ama hayli uzaktan bakan kavramlar. Yakınlaştığı yerde ise bu kez Nilüfer Kuyaş uzaklaşıyor: "Batının egemenliğine karşı" diye başlayacak gibi olup, "ama bu başka bir tartışma konusu" diyerek. Bana göre bu tür işlevler, şiir toplamı olarak şaire değil, kişi olarak şaire ait olabilir ancak. Kişi olarak şairin, daha doğru bir deyişle İslamcı gazete yazarı İsmet Özel'in ise böyle bir köprü işlevinden hiç mi hiç haz etmediği, 1993'ün Temmuz ayında, Madımak kıyımının ardından ortaya çıkmıştı. Orada İsmet Özel, içlerinde kendi gençlik arkadaşlarının da bulunduğu insanların yakılmasını onaylamış gibi görülmesine olanak veren bir tavır almış, kötü ünlü "Sırp uçakları" yazısının doğru anlaşılmadığını dile getirmiş, ama doğru anlaşılmasını sağlayacak bir yazıyı da hiçbir zaman yazmamıştı.

Diyeceğim, gündelik yazının alanına giren sorunlar şiire yüklenmemeli.

Nilüfer Kuyaş, Enis Batur'un yukarıda sözünü ettiğim değinisine itiraz ediyor. Bu itirazdaki bir noktaya katılmadığımı belirtmeliyim. Kuyaş'ın çıkarsamasına bakılırsa Batur, İsmet Özel'in şiirinde gerileme saptamasını Özel'in İslamcılığına dayandırmıştır. Aynı yazının bir başka okuru olarak, Kuyaş'ın çıkarsamasını yerinde bulmadığımı belirtmeliyim. Batur, en azından o yazısında, böyle bir şeyi anıştırmıyor bile.

Kuyaş'ın, *Bir Yusuf Masalı*'nın başkişisi olan Yusuf'u "herkesler"in temsilcisi bilmesindeki rahatlık ise iyi geldi bana. "Temsilcisi" sözcüğünü yerinel (alegori) olarak anlamak kaydıyla. (Aslında yanıldığımı sanmıyorum: Kuyaş da yerinel demek istiyor.) İyi gelmesi şun-

dan: Benim gözümde, İsmet Özel şiirinde baştan beri başrolü oynayan "ben", ilk kez "Bir Yusuf Masalı"nın bir aşamasında yerini bir başkasına (Yusuf'a) bırakıyor. Aslına bakılırsa, Yusuf nasıl "herkesler"in, daha doğrusu "biz"in yerineliyse, demirbaş "ben" de aynı zamanda "biz"in yerineli. Özdeşleşen bir "ben" çünkü bu: Baharla, devrimle, halkla, biz insanlarla, her tür varlıkla özdeşleşiyor. "Aynı Adam" şiirinden: "Beni sular/ kocaman taşları parçalayarak hatırlıyor dağlarda". (Oğuz Demiralp, aşağıda değineceğim psikanalitik çözümlemesinde, İsmet Özel şiirindeki bu özdeşleşme özelliğine, her şeyde egemen olunacak bir cinsel nesne gören cinsel güdü, yorumunu getiriyor.)

İsmet Özel şiirindeki bu "ben", sık sık görmezden gelindi. Görüldüğü yerde ise en çok, bireycilik, benmerkezcilik, narsisizm gibi tanılarla okundu. Yararlı okumalar bunlar: Ancak, ayraç içine alınır, birer olası okuma olarak kabul edilirse. Bana göre, Özel şiirinin inanılmaz yoğunluktaki "ben" kişisi, bir barometre. Bu "ben"in yerine "biz" yazıp okumak, tarihsel insanla (birey ve toplum) düşünsel ve duygusal yakınlık kurmak açısından son derece verimli oluyor. Özel'in şiirindeki tekil "ben"i ayırt etmek de ancak böyle olanaklı. "Biz" dediği yerlere "ben" yazarak okumayı unutmadan.

Bir Yusuf Masalı'nda başrolün başka birine verilmesi, İsmet Özel şiirinin temel sorunsalı için, "vakti duymak" için geliştirilmiş bir dolayım, bir "persona" (takma kişi) denemesi olarak yorumlanabilir. Şiirdeki anlatıcı kişi bunu açıkça belirtiyor ("Yusuf bir ayna mıdır acaba?" – İkinci Bab'ın sonları) ve Yusuf'u sık sık "biz"le desteklemek gereği duyuyor: "Biz... Yeni insanlar" (Üçüncü Bab).

Bir Yusuf Masalı'nın mesnevi benzeri bir bütün olmasını sağlayan öğelerden "Münacat", "Naat" ve "Sebeb-i Telif" adlı giriş şiirleri, kitaptan beş altı yıl önce, 1994'te, ayrı ayrı yayımlanmıştı. Bu şiirler İsmet Özel çizgisinde tekil birer tamamlayıcıya benziyordu ama, asıl tamamlayıcılıkları kitapta ortaya çıktı. Başrolün ilk kez başka birine

verilebilmesi için, önceki başkişinin, "ben"in, yeterince konuşturulması, yatıştırılması gerekmiş gibiydi.

Nilüfer Kuyaş'a dönelim. Kuyaş, "Of Not Being a Jew" şiirine özel bir önem veriyor ki buna katılıyorum. Yukarıda da belirttiğim üzere, Enis Batur'un görmezden geldiği bu uzun, olağanüstü şiir 1993'te yayımlanmıştı.

İslamcı bir Türk şairi, Yahudi olmama durumunu konu alan uzun bir şiir yazıyor, şiirin başlığı İngiliz dilinde. Olgunun küresel önemine mi işaret? Öyle olmalı. Her durumda bu ad, Türkçesiyle düşündüğümüzde de ("Yahudi Olmama Üstüne"), İsmet Özel şiirinin *ulaştığı* "vakti duymak doruğu"nun dayanaklarından. Bu şiirde, şiir kişisinin, Yahudi olmamakla belirlenen bir ruhu, kendi ruhunda yakalayabildiği biçimiyle şiir halinde saptamasını okuyabiliyoruz. Aynı zamanda, Yahudi olmakla belirlenen ruh haline bir duyarlık getirerek elbette. İzleğin tarihselliği ve insan tekine aktarılmasındaki özgünlük herhalde açıktır. Ama şu "şiir halinde saptama" diye adlandırdığım kavrama da dikkat çekmek istiyorum.

Bu kavrama İsmet Özel'in şiiriyle uğraşırken ulaştım. Kastımı bir başına anlatabilecek yetkinlikte sayılmaz gerçi. Kavramdan, dıştan bakabildiğim kadarıyla, ilk anda şunun *anlaşıldığını* sanıyorum: Hazırda bir şiir var, şaire yalnızca onu saptamak kalmış. Bu izlenimim, doğruysa, aradığımı bulduğumun işaretidir, çünkü kastım şu: İsmet Özel şiirinin hareket noktası, zihnin, ruhun diyelim, kendi içindeki bir düğüm karşısında sorduğu, bu düğüm nedir sorusu. Bu düğüme, bu belirli kesişme noktasına denk gelen, o noktayı temsil eden söz nedir? Burada "düğüm", "kesişme noktası" vb dediğim, ne olduğu şiirsöz öncesinde netleşmemiş bir düşünsel/ duygusal birikme durumu. Şiirsöz onu netleştirmeye çalışacak, o da şiirsözü. Böyle oluşuyor sanki, İsmet Özel'in şiiri. Başka şiirlerden farklı olarak.

"Şiir halinde saptamak" kavramının dizisel (paradigmatik) niteliğine dikkat çekersem, ne demek istediğim daha açık olacak. Kavra-

mın almaşıkları şunlar olabilir: şiiri bulmak, şiirleştirmek, şiirinde yansıtmak, şiir yapmak... Bu kavramların her biri farklı şiir toplamlarıyla bağlantılanabiliyor. Örneğin Cemal Süreya'nın daha çok şiiri bulmakta yoğunlaştığı söylenebilir, ama, şiirleştirmekle ilgisi olmayan bir biçimde. Şiirleştirme ise galiba şiirle ilişki kurmanın en popüler biçiminin adı. Kalıcı bir şiire en uzak olan da o.

Şiir halinde saptama dediğim, "Of Not Being a Jew" şiirinde doruğa çıktığını söylediğim özelliğin adı ("*Bir Yusuf Masalı*"ndan alıntıyla), "vakti duymak". Duyduklarımız hoşumuza gitse de, gitmese de.

Bu noktada, eleştirmen Eser Gürson'u anmam gerekiyor. Gürson, İsmet Özel'in şiiri üstüne, bilicilik düzeyine varan bir ilk yazı da yazmış olan, önemli bir eleştirmen. Kitabı, uzun gecikmelerden sonra, *Edebiyattan Yana* adıyla YKY'den çıktı. İşte 1966'da, İsmet Özel'in ilk kitabı *Geceleyin Bir Koşu*'yu konu alan yazısında söyledikleri: "Bu tip sancılı şairlerin garip yazgısıdır: Ya Rimbaud gibi yirmi birinde kopacak şiirden, ya Necip Fazıl gibi İslamiyet yoluyla bir dinginlik kaynağı bulacak, ya da İsmet Özel gibi Partizan olacak." Gerçi İsmet Özel, İslamiyet yolunu dinginlik kaynağı olarak bulmadı bence. Batı tarafından ölüme mahkûm edilen, devrimciler tarafından ise biraz da modernizmin gölgesinde kaldığından görülemeyen tarihsel kültürlerden biri olarak buldu. Yukarıda "burnunun dibiyle köprü kurmak" dediğim şey.

Eser Gürson'un söz konusu yazısı, daha sonra yazanlara ipuçları veren, İsmet Özel şiirinin bazı temel özelliklerini daha o zamandan saptayabilmiş bir ilk yazı. İsmet Özel'in şiirlerindeki cinsel ve bedensel öğeye ilk dikkat çeken kişi Eser Gürson. Herkesin başkalarından gizleyerek yaşadıkları İsmet Özel'in şiirlerinde ağırlıklı bir yer buluyor diye "cinsel bir saplantının ipuçları", "patolojik bir karmaşa", "marazi" vb tanılamalara başvuran da Gürson. Gerçi zamanının bilinciyle konuştuğu söylenebilir. Tıpkı, Ataol Behramoğlu'nun,

1975'te yazdığı "İsmet Özel Üzerine" başlıklı uzun yazıda Özel'in şiirlerini dilsel vb açılardan incelemesinin yanı sıra "toplumculuk" ölçütlerine göre yargılaması gibi. (*Yaşayan Bir Şiir* içinde, Broy Yay., 1986)

Ataol Behramoğlu'nun yazısından iki yıl sonra yazılmış bir başka önemli yazıda, Oğuz Demiralp'in "Babasına Yenilen Savaşçının Öyküsü" başlıklı yazısında ise (*Okuma Defteri* içinde, YKY, 1995), Eser Gürson'un öngördüğü psikanalitik çözümlemelerden biri gerçekleştiriliyor. Bu çözümlemede bana göre, psikanalitik şablonun zorlandığı noktalar var. Bu noktalardan biri, dış dünyanın bu şiirdeki "ben"de hiç içselleşmemiş olduğu çıkarsaması. Oysa Demiralp'in şu sözünün tam tersine çevrilemeyeceğinin bir kanıtını vermiyor yazı: "Dünya denli karışıktır öznenin içi, dünya öznenin içi *gibi* karışık." Yazar gibi biz de "gibi"nin altını çizerek, tersini yazabiliyoruz pekâlâ: "Öznenin içi denli karışıktır dünya, öznenin içi, dünya *gibi* karışık."

Demiralp'in çözümlemesinde, İsmet Özel'in şiirine tam olarak denk gelmeyen ikinci bir nokta, "Amentü" şiirine ilişkin, yazının başlığını da oluşturan yargı: Bu şiirde "baba"nın, "tapınma", "yüceltme" vb yoluyla doğrulandığı yargısı. "Amentü"de "ben"in babası yüceltilmekten *çok, hesaba katılıyor benim* gözümde. Bir yerde Cumhuriyet devletinin polisidir diye "Cumhuriyetin kulu" olarak nitelenen, bir başka yerde Forbes adlı Amerikan firmasına ot topladığı anlatılan kişi, yüceltilmiş olur mu? Hasan Aktaş'ın, bütünüyle bakıldığında bir yamalı bohçaya benzeyen *İsmet Özel'in Amentüsü* (Birey Yay., 2000) adlı monografisinde dendiği gibi anlatıcı kişi babasını yeriyor demek zorsa da, bu tür edimleri ancak aile sorumluluğundan ötürü bağışlanma kipinde okunabilen "baba"nın pek fazla yüceltilmediği bellidir. Bana göre, bir kez daha, burnunun dibiyle köprü kurmak (ya da "vakti duymak") denebilir, babayla kurulan bağlantıya.

Demiralp'in çözümlemesi, olası okumalardan biri olarak önemli. Bir de günümüzün bilincine bakmak var elbette. *Bir Yusuf Masalı*'nı Edward Said'e sormak gibi.

METİN ALTIOK'TA İŞARETLER*

Ancak zıt itkilerin çatışma yerlerinde yer bulmak: Burada olmanın ve olmamanın, yaşıyor ve ölmüş olmanın, "yerleşik"likle "yabancı"lığın arasında. Bir bina olarak resmettiği "sen"e, "sonra git yeni bir aşkı bulmaya" diyerek ("SONRA GİT" şiiri,[1]), olumlu fiil yapısına olumsuzluk eki katarak: "gitsenmesen kalsanmasan" (s. 395).

Bilge tonu ile, "şair" vurgusu arasında. Serseri bir ruh ile, harf düzeyine kadar hesaplanan biçim (kurgusal geliştirilmişlik) arasında.

Şairlik İşaretleri

Zehire katıyorlar seni, şair ne duruyorsun?
(...)
Şair bana mutluluktan söz etme (s. 122, 123)

Köstekli şiiri ikide bir
Cebinden çıkarıp bakan
Şair ne oldu sana? (s. 197)

Kara bir suyu
Geçiyoruz şimdilerde (s. 211)
Kolay değildi doğrusu

* *Ludingirra*, sayı 7, Güz 1998.

[1] Alıntılar *Bütün Şiirleri*'nden (YKY, Nisan 1998).

Öyle bir başta durmak
Hem bir şairin forsu
Hem sıradan eşya olmak
("Cemal Süreya Beş Şiir"den "Şapka" adlısı, s. 309)

Biz seninle bir güreşçi,
Bir şair değil asla;
İki balkon gibiydik
Zamanın iç avlusunda. (s. 350)

Ateşler içinde seğirir derim.
Budur bütün şairlerin nasibi (s. 425)

Tırnağa alınmamış selamları: Yunus Emre, O. Veli, Nietzsche, İ. Özel, A. Behramoğlu, A.H. Tanpınar, türküler, Âşık Veysel, Nâzım, Kavafis, Ece Ayhan, C. Süreya, B. Necatigil, Yahya Kemal Beyatlı, Boris Vian, Apollinaire.

Resim İşaretleri (Görsel Şiir, "Somut Şiir")

Hesap İşi Şiirler'in tümünde. "ÖLÜM" şiiri kelebek, "YILKI" şiiri pandül biçiminde. "O" şiirinde, kollarını iki yana germiş bir kişinin cepheden görünüşü ya da kollarını arkaya germiş karşılıklı iki kişinin yandan görünüşü var. Yağmur anlatan "AN" şiirinde yağmurun, Bay Acı'ya seslenen "EMİ" şiirinde kıvranışın resmi. Göçükten söz edilen bir şiirin orta yeri bir göçüğü, sadelikten söz edilen bir şiirin yüzölçümü ise sadelik kokan bir kareyi oluşturuyor. Sonra, şiirden yapılma ağaç, S harfi, esans şişesi, ünlem ve sarmal işaretleri... "Ayrılık" şiirinde gözünü kısan okur, dize gelmiş, acıyla arkaya kaykılmış bir kişi görüyor. Bazı şiirlerde ise hem bir çarpı (iptal de denebilir) hem bir buluşma işareti. Açmış bir gül, solmuş bir gül, bir helezon, bir şamdan...

Hesap İşi Şiirler'e gelmeden, 1978 öncesine ait "İkilem" şiiri de bir resim içeriyor:

İKİLEM

Bir kabuk içinde
Birbirinden ayrılmaz
(:)
Aşk ve acı yüreğimde
İkiz badem içidir.

Şiirin ortasına, "İkiz badem içi"nin resmi olarak, iki nokta işareti yerleşmiş.

"Fermuar" ise başlıbaşına bir şiirsel olanak oluşturuyor. Fermuar denen kapama aygıtının iki yanı gibi ayrı olarak varolabilecek iki yandaki dizeler, basamaklı bir yapıyla birleşerek yeni bir bütün gibi okunmaya elverişli.

Hesap İşi ya da Harf Ölçüsü

Harf düzeyine kadar hesaplanan biçim; yeni bir vezin (ölçü) olarak harf ölçüsü. Yerine göre, harf düzeni denmeli. Gazel, sone vb şiirsel anlatım biçimlerinin ya da uyak düzenlerinin yanı sıra.

Hesap işi, kadınların yaptığı geleneksel işleme türlerinden birinin adı. Metin Altıok belli ki diğer işleme türlerine de dikkat göstermiş: kaneviçe (s. 94), etamin ve goblen (s. 117), gergef (s. 21, 94, 420). Aşağıdaki dizeler ancak bu bağlamdaki bir içselleştirmenin sonucunda yazılabilecek türden:

Sevmezlikten birkaç sıra söküldü (s. 230)
Kendime çileli bir yol dokudum (s. 257)
Sökük diken yüreğini (s. 351)
Bugünüme yanardöner bir anlamsız nakış kaldı (s. 303)

Hesap İşi Şiirler'deki harf düzeni, hesap işi adlı işlemenin ilkesinden yararlanılarak oluşturulmuş. Bu işlemenin ilkesi şöyle: İşleme için, iplikleri düzgün yürüyen kumaşlar seçilir. Enine ve boyuna ipliklerin kesiştiği her noktayı çevreleyen dört köşe, işlemenin deseni

açısından, birim karenin köşeleridir, öyle hesaba katılır. İğnenin batacağı yerler, bu karelerin çapraz köşeleridir. Desenler, her kavşaktan itibaren iplik hesaplanarak oluşturulur.

Hesap işi, işleme türleri içinde en değerlisidir.

Metin Altıok'un *Hesap İşi Şiirler*'inde, dizeler enine ipliklerle, harfler ise boyuna ipliklerle aynı işlevi görüyor. Desenler, harf sayısıyla oluşturuluyor. Örnek olarak ilk "HADİ" şiirini alalım.

HADİ

Bir
kırık
yürek
var u kefesinde
terazinin b
hadi
kuşlar kondur diğerine
(s. 361)

Hesap İşi Şiirler'in çoğu gibi bu şiire de gözlerini kısarak bakan kişi bir resim görüyor: terazi. Boş kefesi havada. (*Bütün Şiirleri* kitabında, iki hadi sözcüğü de hatalı dizilmiş: *bu*'nun *b*'si ile *hadi*'nin *h*'si, ayrıca, *HADİ* ile *hadi*, aynı hizada olmalıydı. Belki Bütün Şiirleri'nin yeni baskılarında dikkate alınır.)

Harf düzenini çıkaralım (sözcüklere göre değil, resme, desene göre):

4

3
5
5
3 1 + 9
9 1
4
9+4+9

"ÖLÜM" şiirinin düzeni, küçük harfli ölüm ekseninde bakışımlı:

ÖLÜM	4
Foyası	6
ömrünü	6
şavkır	6
ki	2
ölüm	4
de	2
özünde	6
aykırı	6
aşktır	6

Ünlem (belki de kuyu) biçimli "YÜZÜNE" şiirinin dizeleri altışar harften oluşuyor. İkinci "HADİ" şiiriyle "VEFA" şiirinin dizeleri dörder, "EMİ" şiirininkiler üçer, "DE/ Kİ"ninkiler ikişer harf.

"Kalakaldım" dizesiyle başlayan şiirin her dizesi, anlamsal yol alışı güçlendirecek biçimde, bir öncekinden bir harf eksiliyor. Bir insanın yarısını resmeden "ÖNCE" şiiri ise tam tersine, her dizede iki harf artarak son dizede "gerçekten sevmeye" varacak biçimde çoğalıyor.

Solmuş gül biçimli şiirin harf düzenini de çıkaralım:

SÜREÇ	5
Geçer	5
köz	3
kül	3
susar	5
:	
gün	3
biter	5
solar	5
gül	3

İki nokta işareti bu kez belki de külün göstereni.

"Ben"i Anlamlandırma İşaretleri

Senin yüzün benim yüzüm değil mi? (s. 20)

Sanki ben ve bendim
Önümsıra, ardımsıra
Dehlizinde kendimin. (s. 97)

Ve kendim, belki hiç bilmediğim,
Nasıl da eskimiştir. (s. 115)

Bana karşı ben vardım
Çaldığım kapıların ardında,
Ben açtım, ben girdim
Selamlaştık ilk defa. (s. 125)

Bir ben kaldım şimdi
Tek yakın bana. (s. 139)

İki kar güvesi gibi sokaklarda seninle (s. 149)

Ben bu dünyada bir pıtrağım... (s. 175)

Ben batık bir geminin
Metruk deniz feneriyim (s. 201)

Hep beraber şu beni
Gelin artık gömelim. (s. 202)

Ben bir kömür ocağının onulmaz göçüğüyüm;
İçimde cesetler ve daha ölmemişler var. (s. 219)

Kirletip çevremi yoz uyumlarıyla,
Beni bir garip leke yaptılar;
Tertemiz bir zamandan kalma. (s. 283)
Ve sen göğsünde sen olmayan bir başka benle
Kendimi her gün pencereden atıyordum. (s. 332)

kanatlanma boş yere ko üfürsün yel seni (s. 365)

Demek ki benim içimde bir ben daha var;
Hem ben olan, hem siz, hem onlar. (s. 408)

Ben bir ejderin parlak pulum sırtında,
Birim düşer yerine birim çıkar sırasında. (s. 418)

Ben bu garip yolculukta,
Çoğaldıkça çoğaldım.
Evvel bir idim
Şimdi milyonla. (s. 429)

Ayrıca: "Mekik" şiiri, "Ben" şiiri.

Bilicilik İşaretleri

Sonunda kendime bir top yangın edindim,
Soluğumla besledim dudağımın ucunda.
Ömrümün külüydü savrulan hep ardımda,
Örterek yavaş yavaş bıraktığım izleri
Yanmış bir günün sürüklenen kanatlarıyla.
Koştum, durmadan koştum o küçük yangınımla,
Adımın çaresiz kıyılarında kendi göğümü bulmaya.
(s. 41)

BİRER KİBRİT ÇAKIMI (s. 91)

DUMANI LEKESİZ BİRİ (s. 109)

Birini bulurum mutlaka,
Yangınımı körükleyen birini.

Biri mutlaka vardır
Zonguldak'ta, Sivas'ta,
Yakında ya da uzakta,
Binlerce baca arasında (s. 114)

Kav taşıyan ben;
Tekinsizim size göre
İbret için
Yakılması gereken. (s. 188)

Ömrümce kendimi hep sözde buldum;
Söz cehennemdi yanıp kavruldum.
Yeniden doğdum kendi külümden,
Ben Anka'ydım konuşuldum. (s. 243)

Geçmişim saklı ama geleceğim ortada.
(...)
Yüreğime benzin döküp kibrit çakan;
Ey usta kundakçım iz bırakmayan! (s. 291)

Yangın
lardan
geliyorum
dedi
adam
ve
yan
gın
lara
gitti
yanık

(s. 376)

Solgun bir oteldir yine de meskeni.
(...)
Göz göz odalarıyla acının otel peteği.
(...)
İnsanı seçsin diye ölümlerle tanıştırır (s. 419)

Ayrıca:

Dikkat!
Yangında ilk kurtarılacak. (s. 89)

Yangınımdan yorgan döşek kaçıran (s. 102)

Yanmasını bilen bakır bir yüzük,
Evime akım taşıyan elektrik telinden. (111)

Yangın yerlerinin katran gözyaşlarını,
Bana göçüğün kırık kemiklerini,
Sancısını suyun, rüzgârın yırtık yerini
Ve bunlardan payına düşeni söyle. (s. 123)

– Su bulanık, duman alevi boğuyor.
(...)
– İşte rüzgârın çözüldü dili, duyuyorum.
Alev sardı odunları,
Kara toprak aydınlandı, görüyorum. (s. 137 ve 138)

Ve acı kalakaldı ortada;
Nasırlı bir yüreğin
Duyarsız kıyılarında.
Yalnız, yapayalnız;
Yandı bitti, kül oldu... (275)

Donmuş kentlerden geldin, sen bu kavruk yangın yerlerine
Ürperen yalnız yüreğini kızgın gurbete bandın bir zaman
(s. 295)

Ben şimdi kanayarak
Senin için yaşıyorum;
Sazan derisi gibi
Günlerimi külle soyarak. (s. 323)

Kül içinde uykuda,
Yaşamımdan közler kalır (s. 329)

İşte söndürmek için
Yüreğindeki o yangını,
İtfaiyecilere sardıydı
Tutkuyla bir zaman. (s. 348)

Geçer
köz
kül
susar (s. 375)

Göz
görmez karanlıkta
kül
tutarken sevgililer
çok
şükür abdal yürek
köz (s. 377)

Yüz
solar
yangını
içindedir
(s. 395)

Nedir ki zaten geçmiş dediğimiz,
İçinde közler bulunan külden başka;
Zaman zaman ürperip eşelendiğimiz,
Gereksinim duydukça sevgiye ve aşka. (s. 424)

İşte budur sonelerin son sözü;
Sımsıkı tutmak avucunda bir közü. (s. 425)

.....
Ölümü kullanamazdım;
Biryerlerde
Birilerine
Mutlaka ayıp olurdu. (s. 208)

HAYALGÜCÜ: ∞*

Tarık Günersel'in şiirinde zekânın temel bir rolü var. Günersel zekâyı ve kurgulamayı seviyor. Bu özellik kuşkusuz en çok görsel şiirlerinden okunabiliyor.

"Sözlüğün Korkunçluğu" şiirinin son "aşaması", *Sombahar*'ın bir önceki sayısında yayımlandı. Ne var ki, dergiyi yetiştirmeye uğraşan basımevi çalışanının bir yargısı sonucunda dergiye son anda, fotokopi makinesinde çoğaltılarak eklenmesi gerekti. Basımevi çalışanı, mesleğinin ihtiyatlı bir mensubu olarak o şiir sayfasına basılmak üzere yanlışlıkla bir çizelge kâğıdının verilmiş olduğuna hükmetmiş, şiir diye bir çizelgeyi basmaktansa sayfayı boş bırakmayı yeğlemişti. Böylece ilginç bir şiir olayı yaşandı. Tarık Günersel, "halkımızın" şiire benzetemediği bir şiir (daha) yazmıştı.

Günersel'in şiirine, okumuşlar katından da itiraz gelebilir: Batı'yı şu kadar yıl geriden izlemektedir, öykünmecidir, dil ve zekâ egzersizlerinden oluşmaktadır, şifrecidir vb.

Yeni bir sone ya da gazel yazan birine şu kadar yüzyıl gecikmeyle yazıyor demek olanaklıysa, görsel şiir yazan birine de denebilir. Değilse, her şiire kendi özelinde bakılmalıdır. Görsel şiir, sözel dilin mekânla ve zamanla ilgili sınırlarını aşma çabalarının bir sonucu

* *Sombahar*, sayı 27, Ocak-Şubat 1995.

Günersel de malzemesini sorun eder, öne çıkarır, malzemenin kendisinde yoğunlaşmak ister.)

Tiyatro ilişkisine dönelim. Günersel'in, şiirini bir dekor içine yazdığı olur ("Keops": bu şiirde "taş"lardan oluşmuş bir dekor vardır). "Sonsuzluklar" şiirinde (*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman* kitabı), tiyatro metinlerindeki gibi "(ara)" denir.

Günersel, tiyatrosuz yapamayacak kadar kurgucu, tiyatroyu şiirsiz yapamayacak kadar yoğunlukçudur. En temellilerinden başlayarak, nesnesel ve dilsel her şeye uç dillerden, kendi yarattığı melez dillerden bakar: "Bir Aşkın Tarihi" şiirinde (*Sombahar*, sayı 27), yine "Sonsuzluklar" şiirinde vb, matematiğin malzemesini kullanır. Dizeler arası boşluğu bir dil öğesine dönüştürür. Şiirden şiire göndermeler de yapar. *Muhafızgücü: 1 - Hayalgücü: 0* kitabındaki şiirlerden beşinde böyle göndermeler var. (Bir örgünlük talebi mi?)

Sözün gösterdiğini yersellikle bir araya getirmesini bu eğilime bağlayabiliriz:

kâh buraya
kâh
buraya

(*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman*, aynı adlı şiirden)

Sözel dilde, farklı iki yeri anlatmak (göstermek) için iki kez "buraya" denmez. İşaret edilecek birinci yer için "buraya" dendiyse, ikincisi için "oraya" denir. İki ayrı yere aynı sözcükle işaret etmek, sözel dil dışı bir işaretleme oluyor. Yerselliğin dili (görsel dil) ile sözel dil birleştiriliyor (örneğin, yukarıdaki alıntıyı kendi görselliğiyle alıntılamak zorundasınızdır; yazınızın sürdüğü satıra, dizeleri birbirinden eğik çizgiyle ayırma yöntemiyle alamazsınız).

***

Sartre'ın Baudelaire için söyledikleri, Tarık Günersel şiirine bakmak konusunda da işimize yarayabilecektir: "Baudelaire kendini hiçbir

olarak, on dokuzuncu yüzyıl başlarında doğmuş bir tür. Günersel'in, şiirinde mekânı ve zamanı nasıl hem sorunsal olarak hem yerleşik aklı aşan bir biçimde tanımladığına bakınca, görsel şiir yazmaması olacak şey değildi, diyebiliriz.

Günersel şiirinin tiyatro özelliğini ve uzaysal duruşunu, mekânla ve zamanla olan ilişkisine bağlayabiliriz.

Tiyatro derken, libretto yazmasından ve oyunlarına özgün şiirler yerleştirmesinden söz etmiyorum. (Bunlar ayrı bir incelemenin konusu olmalıdır.) Günersel şiirinde tiyatro özelliği birkaç biçimde ortaya çıkıyor. Bunlardan biri, oyun yazma kipidir. "Sözlük" şiiri bu kipte yazılmış:

geçmişle gelecek birer fazlalıktır
SÖZLÜK yazmaya oturur
üşümek=
    (vazgeçer)
vazgeçmek=
    (vazgeçer)
.....
yürümek=
(bu parantezi açar
bekler;
.....

(*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman*'dan)

(Yeri gelmişken bir parantez açarak, bu şiirde Günersel'in hep dışta durup bakma özelliğini, şairin dışta durup öznesine bakmasını, malzemesine de dışta durup bakmasını bir arada bulduğumuza işaret etmeliyim. Günersel sözlükle uğraşır. Sözlük, şairin malzemesinin listelenmiş hali olmakla, bir iskelete dönüştürülmüş olmakla korkunçtur ["Sözlüğün Korkunçluğu"]. Günersel, Picasso'nun son dönem resimlerinde yaptığını, şiirinde erkenden başlatmış oluyor. Picasso son dönem resimlerinde, tuvalini ve modelini sorun eder.

zaman unutmayan adamdır. Görme edimi sırasında, kendisine bakar; kendini bakarken seyretmek için bakar..."[1] Tarık Günersel için bu sözün kapsamını genişletmemiz gerekiyor. Günersel de kendini hiç unutmamaktadır, ama çünkü hiçbir şeyi hiç unutmamak eğilimindedir. Her yöne uzanan bir zihinsellik.

Bu ruh halinin, şiir serüveninden izlenmesi çok kolay: Şiirlerini, değişikliğe uğratılmış, elden geçirilmiş, yeri değiştirilmiş olarak, kuşkusuz yenileriyle birlikte, bir kitabından ötekine taşıyor; genellikle yapıldığı gibi geride bırakmıyor. Çocukken (on üç yaşındayken) yazdığı şiir de içinde olmak üzere tüm şiirlerine her zaman yeni yazılmış gibi baktığı, değişmez, alışılmış, verili şeyler gibi bakmadığı belli.

Gerçekte yalnızca şiirlerine değil, hiçbir şeye değişmez, alışılmış, verili, eskimiş olarak bakmıyor:

> alışmaya bir kala dur
> kendini noktalamadan
> (*Otmopoli'de Akşam*, "Fotoğraflar" şiirinden)

Aynı şiirden izleyebildiğimiz gibi, kendisine bakarken de bir uzay duygusuyla hareket ediyor:

> 4- Beşinci kattan seyredilen bir cadde
> ve bir dürbün:
>
> –Şu giden iki kişiden biri benim.
> –Öbürü kim?
> –Hep olmayı özlediğim.
>
> ve bir farkındalıkla:
>
> 1-Fotoğraflar.
> Şu gülen ben miyim yoksa karton mu?

[1] "Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder..." J.P. Sartre'ın önsözü, Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Editions Gallimard, Paris, 1964, s. 5.

Günersel hep alışılmadık bir bakma açısı bulup okuru da o açıya çağırıyor. Sonra bir başkasına... Denebilir ki bu görülmemiş bir tavır değil; Brecht'ten Kafka'ya, yabancılaştırma etkisi, farkındalık, benlik ve kendilik sorunsalları içinde hep önümüzdedir.

Olsun. Egemen akıl düz akıl, egemen mekân düz mekân, egemen zaman düz zamandır. Bu durumda, kim ki bilinci, zihni, uyanık kılma savaşı veriyor, önemlidir. İşte Günersel şiirinin zayıf yanı. Öyle mi? Öyle ya, neredeyse bir didaktizmi var. Bir amaçlılığı. (Şairin atölye kurma huyunu da bu yönüyle düşünürsek.) Ne var ki Günersel şiiri zekâ ürünü olmasının yanı sıra, zekâyla yazıldığına ilişkin bir farkındalık da içeriyor. Akılla tanımlanmış bir amaçlılık söz konusu değil. Umut ve soru sorunsallarından geçiyor. İnançla olan flörtünde yanılmışlığın acısını da çekiyor:

> neydi şimdi peki ne yapacaktı
> bu kez inancı ta kökünden sökerek
> bin sorunun dehlizinde çırpınmaya başladı.
> (*Otmopoli'de Akşam*, "Direnç" şiirinden)

"Direnç" şiiri 1970'li yılların bir şiiri olarak, umut yüceltisinden dolaşıyor: "Sorular anasıdır umudun". Ama, sonraki yılların önceden yazılması olarak, soru yüceltisinden de dolaşıyor:

> Sorular tarihin afacan çocukları
> mutlak huzur ummayacak kadar gözüpek
> eleştiriden korkmayacak kadar akıllı.

Bu dizelerden hareketle bir İsmet Özel akrabalığına değinmeden geçmemeliyim: Çünkü herkesi düşünmeyecek kadar mutlu/ herkes tarafından düşünülmeyecek kadar mutludurlar (*Erbain*, "Akla Karşı Tezler" şiiri). Akla karşı tezler: Yukarıdaki dizelerde yer alan "akıllı" sözcüğüne karşın, Günersel'inkiler de öyledir, "akla karşı"dır (akla karşıdan bakar), çünkü akıl toplumsaldır, verilidir. "Akılcılığın", "gerçekçilik"le bağlantılı, yerleşik ve toplumsal olarak belirlenmiş

bir içeriği vardır. Günersel'e göre bir şey değil. (Hiçbir has şaire göre değil.) Günersel'in her şeyi denemesi, verili aklı altüst etmesi lazımdır. Paradoksları yazar:

kimsenin olmadığı bir topluma
(*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman*'dan)

Bu bir şiir adıdır ve bütün şiir bundan ibarettir: Sayfanın geri kalanı boştur. Şimdi, şiir düz dile çevrilmez (ya da düz dile çevrilemiyorsa şiirdir) sözünü kabalaştıranların kaçınacağı bir şey yapıp bu şiire (dizeye? başlığa?) önerilebilecek çevirilerden birini söylüyorum: "Toplum yoksa şiir de yoktur." Oysa dört sözcüklü bir dize (başlık?) var, demek ki kimse olmadığı zaman da şiir (en azından başlık ya da dize olarak) var... "Üç Bölümlü Bir Masalın Tasarlanışı" da (*Sombahar*, Kasım-Aralık 1992) bir paradoksa dayanır, vb.

Günersel, buna karşılık, kuramlarla ve bilimsel bilgilerle oynamayı da sever. Çünkü şiirinde zekâ, başrolüne karşın, duygunun ya da duygusal seçişin yerini almamıştır. Neredeyse zekâyla duygu aynı şeydir. Zekâ, görünürde akılla duyguyu yer yer kavgaya tutuşturur. Bu kavganın doruğunu, şairin annesinin ölümü üzerine yazdığı "Ağır Yokluk" şiirinin, "bilimsel" başlıklı IV. bölümünde okuyabiliriz:

hiçbir yerde değilseniz
şiirdesinizdir.
ölüm de, bu bakımdan, şiirdir;
belki de ebediyen
potansiyel kalacak bir şiir.
peki bir molekül mesaj taşıyamaz mı
annemden
uzak bir molekülüme
bundan bir milyon yıl sonra?
peki bir milyar?
olamaz mı?

hiç ihtimal yok mu?
kötümser değil,
bilimsel yaklaşalım:
bundan bir milyar kere milyar
yıl sonra, onun bir molekülü, bir atomu hattâ,
küçük bir ihtimal belki amą hiç de imkânsız
değil, bir atomu, günün birinde, bundan
milyar kere milyar azsa kabul peki milyar
kere milyar kere milyar yıl sonra
pekâlâ
–veya, kabul, küçük bir ihtimalle–
dokunabilir, öpücük gibi,
bir atoma
bedenimden
benden,
olabilir.
doğru,
hiçbir yerde değilseniz
şiirdesinizdir ve ölüm
şiirdir, bu bakımdan, ama boşverin şiiri
şimdi,
bilimsel düşünmenin vakti

Bu şiirde, akılla atbaşı bir kavram olan bilimin, duyguyla atbaşı bir kavram –ve buradaki gerçeklik– olan şiirle, konçertomsu bir yapı içinde yarıştırıldığını, zekânın akla ilişkin bir ironi yoluyla, duygu ile buluştuğunu okuyabiliriz. Kendi içinde hem bir benzersizlik (çeşitlilik de diyebiliriz) hem de bütünlük içermek, Günersel şiirinin temel özelliklerinden biridir. Görsel şiir, somut şiir sınıflamasına sokulabilecek şiirlerinin yanı sıra, "Bir Dostun Ardından" gibi düpedüz lirik şiirlere de rastlayıveririz ve bir soru ortaya çıkar: Bu da bir planlama mı? Zengin bir şiir oluşturma planı? Bu soruya yanıt aramak için söz konusu şiire bakalım:

BİR DOSTUN ARDINDAN

Bir yitiriş... Bu yitiriş...
Söyleşemezsin, soramazsın, elini sıkamazsın
/artık.
Bir kurşun ha? Şöyle ufacık şey?
Zaman geri gidebilse!...

Bütün ırmaklar durdu gibi yüreğimin içinde,

Sabah. Sabah! Öyle bir **sabah** ki bu,
koskoca gelecek geçse bile aklından,
sevinci geçmişe gömmüş oluyor insan.
(*Otmopoli'de Akşam*'dan)

Bir benzersizlik hevesinden çok, son derece gerçek bir durumun yarattığı bir doğrudan duygu sözü olduğu izlenimini edinmemek olanaklı mı? Bu şiir, 1977 yılında yazılmış: Günersel'in kendi zamanı içinde, düz olmayan bir zaman aklına ulaşmış olduğu bir dönem. Oysa Günersel'in zaman anlayışından fazlaca ödün veren bir şiirle karşı karşıyayız: Günersel'in zekâ şiiri yazmak için kendini zorlamadığı anlaşılıyor.

Bu noktada, Günersel şiirindeki önemli merkezlerden biri olan beden-zihin gerilimine işaret etmenin sırasıdır. Beden(ler) uzak. Dizeler arasında, uzaklık okuyabileceğimiz boşluklarla:

...
bütün bunlar çok uzağımda benim.

kollarım ve ayaklarım da.

şu sıralar vücudumun bilmediğim bir yerindeyim
(*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman*, "Durum" şiirinden)

"Sızıntı" şiirinde de (*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman*) aynı izlenimi alırız:

unutulmuş bir aralıktan sızıyor etkisi
bin metre ötede sıcak bir vücut var

Bedene de zekânın gözleriyle bakıldığı açıktır (ve bir tiyatro anlatımı ile): "*moleküllerimin her biri* başına buyruk/ olduğunu sanıyor hâlâ" (yine "Sızıntı" şiirinden).

Şairin, bedeni uzak tutmasının, "Sorular tarihin afacan çocukları" dizesinde de görülen çocukluk yüceltisiyle bir ilgisi olabilir mi? Bu soruyu çok ileri götüremiyoruz, çünkü şair, çocukluğu bir sorunsal halinde yazmaktadır,

geçmişine* oturur

ilişki ayıklar pirinçten

babası

annesi

kendisi

(bu kadar nesnel değil tabii)

sibaken

kennesi

banne

---

* 'm...sasına' derdiniz

ama hırçın bir dolaşmadan sonra,

yumruklar, hatırlamaya
karşı.

beliriveren bir neles *rüzgâr derdiniz*

(öldürülmüş anıların isyan başlangıcı)

oyuncu bir güzellemeye dönmeyi seçer:

12 cambaz düşürmeden oynuyor
hayaller ve cesaretiyle
bir cambaz kalan göze yürüyor
(gördüğü her şey sevinç içinde)

(*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman*,
"Görülenler ve Görülenler" şiirinden)

Bu şiirde çocukluk, anne ve baba ile kısmen özdeşleşme (*si-baken*, *ken-ne-si*, *ban-ne* sözcüklerini, 'kendisi', 'babası' ve 'annesi' sözcüklerinin hecelerinden yapılmış bileşimler olarak okuyorum) var, ama ayıklama işinde sonuna kadar gidilmesi istenmiyor, çünkü "gördüğü her şey sevinç içinde"dir.

***

Düz aklın kavrayışında zaman, mekânın üzerinde bir doğrusallıkla akıp gider. Temelde, geçmiş-şimdi-gelecek biçiminde art arda dizilen dilimleriyle, bir zaman ekseni vardır. Olup bitenler, yapılıp edilenler, bu eksene yerleşik olarak kavranır. Kavrayışın merkezinde, düz aklın, hatta kişilerin kendi şimdisi yer alır. Toplum ya da kişi ancak çok yaşlanınca ya da ölünce tarih olur. Her şey, adlandırılmış zaman dilimlerine göre, hep birlikte geçmişte kalır: Dün dündür, yarın yarındır, filanca yıl herkes ve her şey için filanca yıldır.

Böyle bir zaman soyutlaması kuşkusuz son derece kullanışlıdır. Bilanço ve plan yapmak başta olmak üzere, yaşamöyküsü ve tarih yazmayı da, okumayı da kolaylaştırır. Ancak iş örneğin "gelenek", "yeni" gibi sorunlara geldi mi bu kolaylaşmanın gerçekte bir zavallılaşma olduğu görülür. (Görülür mü?)

Gerçi diyalektik düşünce bir doğru çizgiden değil, sarmaldan söz ederek açılım getirmeye çalışmıştır. Ne var ki sarmal da sonuç olarak ekseninde bir doğru çizgiyle tasarımlanır. Nâzım Hikmet'in, babamızdan ileri, çocuğumuzdan geri olduğumuzu söyleyerek katıldığı bütün bir kervan, doğrusal zaman ekseni tasarımının pekişmesine katkıda bulunmuştur.

Kozmik, kozmos-kapsamlı bir mekânda durmak ufku kuşkusuz genişletmekte, ama düz olmaktan çıkarmamaktadır. Kozmik ölçek, geniş bir imge dünyası sunduğunu düşünen bazılarında, mekândan ibaret olabilmektedir. Günersel bu türden değil. Günersel'de kozmik olan, kozmik zamanı de içine alıyor, dünya zamanını da. Şimdi de içinde, zamanın bütün uçlarında durabiliyor.

Dillerin durumunu düşünürsek, belki bu aklın ne kadar kökleşmiş olduğu biraz belirginleşir. Sözel dillerde zaman sözcükleri, fiil çekimi vb yapılanmalar hep aynı geçmiş zaman –şimdiki zaman– gelecek zaman eksenine göre biçimlenmiştir. Olağan dili, bu eksen dışına konumlandıramazsınız. Dolayısıyla, aklın bu ekseni aşması son derece zordur. Kuşkusuz, düz dil kullanılarak böyle bir sorun, şu an yapmaya çalıştığım gibi, betimlenebilir, açımlanabilir vb. Ama dil, aklı da durmadan düz olmaya çeker. Sınırlı ve yanıltıcı bir araçla cebelleşmek için aracın kendisini kullanmak zorundasınızdır.

Dilin kendisinin başka türlü, çokzamanlı/ çokmekânlı olarak biçimlenmesi ancak şiirde başarılabilir. Bir de kuşkusuz, öteki sanat dillerinde. Tarkovski'nin sinema dilinde yaptığı gibi.

Denebilir ki her varlığın ayrı bir zamanı olduğuna ilişkin bilinç şimdiye değin belirti vermemiş değildir. Örneğin, Melih Cevdet An-

day, "Tanrılardır taşın zamanı" demiştir. Ece Ayhan, bir insandan söz ediyorsa, yıl "insanyılı"dır. Günersel'in dil yaratmalarını bu çerçevede görmek gerekiyor.

Günersel'de hem sözcük hem simge olarak esaslı izleklerden biri sonsuzluktur, ama zamanın sonu da kurcalanır. *Otmopoli'de Akşam* kitabındaki "Herşey Bir Şey Olduğunda" şiiri bunun en belirgin örneklerindendir. Bu şiir, dostluktan gözyaşına, kavgadan uyuma, ışık ve karanlıktan açlık ve dehaya, mantıktan kavramlara geçer (Tarık Günersel şiiri dolaşkandır): Ancak, bunların hiçbiri kalmayacaktır; en son uğradığı, belki de en baştan mesken tuttuğu yer, hem zaman hem yer olarak, insantürünün ötelerine uzanan uzaydır.

> Herşey bir şey olduğunda
> ne dostluk kalacak ne kavga.
> Ve ışık ve karanlık ve açlık ve dehâ
> yokolacak o birliğin varlığında.
> Bu yetkin uyumunda sonsuzluğun,
> ne bir istek olacak, ne bir gözyaşı.
> (*Otmopoli'de Akşam*, "Herşey Bir Şey Olduğunda" şiirinden)

Denebilir ki fiiller gelecek zaman çekimli olduğuna göre, doğrusal bir zaman söz konusudur. Ancak, burada işaret edilen, doğrudan doğruya bir sondur; belki bir bireyin (şair ya da şiirin öznesi?) son (ölüm), belki insanzamanının bir bütün olarak sonu.

Bunu söylerken, kuşkusuz, şiirin başlığında ve ilk dizede "şey"in değil, "bir"in vurgulanmasını önermiş oluyorum. Böylece, söz konusu "bir"i, "tek" anlamıyla almış oluyorum (Her şey tek şey olduğunda). Insanzamanının sonu yorumu, böylece olanaklılaşıyor.

Oysa şair "tek" diyebilecekken "bir" diyor; dolayısıyla, "şey"in vurgulanması da olanaklı. Böylece bir "şeyleşme" izleği ortaya çıkabiliyor. Demektir ki bu şiir en az iki türlü okunabilir. Birincisi, yukarıda söylediğim gibi insanzamanının sonuna, ikincisi ise şeyleşmenin sonuna varmış bir topluma ilişkin olarak. Karşıütopya. Bugü-

nün toplumunda bütün kokuları alınabilen türden. Tıpkı "Otmopoli'de Akşam" şiirindeki gibi:

lütfen bağırmayın
hiçbir bağırtı hiçkimseyi çağıramaz ki
hiçbir söz hiçbirşeyi çağrıştıramaz ki
bu güvenilir ortamında... şeyliğin...

Bunu diyebiliyorum, çünkü Günersel şiirinde toplumsal eleştiri izleği eksik değil. Hep böylece bir imgesellik içinde (*Planlar Kalıntı Olduğu Zaman* kitabında "Bir Reklam" şiiri, "Seyahatname" şiiri, *Muhafızgücü: 1 - Hayalgücü: 0* kitabında "Bilimin Şartları" metni [İslam'ın beş şartıyla koşutluk içinde, bilimin beş şartını yazdığı metin])...

Şu son üç nokta işareti, Günersel şiirlerinin adını bulmakta çektiğim bir güçlük anında konmuştur. Adlarla bir kavgası olduğu anlaşılıyor. Örneğin, "Sözlük" şiirin adını, şiirin başında değil, arasında görüyoruz.

***

Günersel şiirinin öznesi şairin kendi değerleriyle her zaman özdeşleşmiyor. Kötücül özneli şiirleri var: "huzurla oyuyorum gözlerini" ("Maske Yapar Gibi" şiiri, *Muhafızgücü: 1 - Hayalgücü: 0* kitabı); "seni öldürmek istediğimi biliyor musun" ("Sayfaların Ötesi" şiiri, aynı kitap). Bu özneyi şairle özdeşleştirmek olanaksız, çünkü yer yer aynı şiirde iki özne var.

Ruhbilimsel tanı koymaya kalkışmayalım ama Günersel'in Tanrı özneli şiirleri de var. Bana göre, uzaysal duruşun, zamanın her ucunda ve açısında durma merakının bir sonucu olarak, örneğin "Yangın" şiirinin (*Otmopoli'de Akşam*) öznesi evren boyutunda durur, tanrısaldır. "Uzay İtirafları" şiirinde (*Muhafızgücü: 1 - Hayalgücü: 0*) ise Tanrı imzası bile vardır. Önemli öğelerden "boşluk" ile birlikte:

İçimde büyük bir boşluk hissediyorum
Tanrı

"KÖKLER MERCANLAŞIRKEN"*

Gülseli İnal'ın dokuz kitabından ilki, *Sulara Gömülü Çağrı*. Yayım yılı 1985. Şiirinin ortamını kurduğu kitap. Bu ilk kitap çerçevesinde, söz konusu ortamı yorumlamayı deneyeceğim.

İlk şiirden:

doğrulup yerimden iniyorum ruhumun mağrasına

Hemen dikkat çekmek istediğim nokta, doğruluşla inişin ağır çekim hareketliliği, /m/ ünsüzleriyle içleşen ses.

Gülseli İnal'ın bu dizeyle bütün bir dönemin işaretini verdiği söylenebilir: Hem ruhsal hem düşünsel planda, tüm anlamlarıyla içe yönelmenin en azından arttığı bir dönem. (Bu içeri/dışarı ayrımı, salt değilse bile büyük ölçüde yöntemsel sayılmalı.)

Ancak, Gülseli İnal'ın şiiri söz konusu olduğunda içe yönelişle ve "mağra" imgesiyle beliren derinleşme isteği aynı derecede dışarısı için de, üstelik aynı imgeyle yineleniyor. Dizenin ucu –son hecesi– açık.

Dizeden ayrılıp şiirin bütününe geçince uzam ve zaman düzeyinin evren çevresi olduğunu görüyoruz ve yitmişlikle ilişkimiz başlıyor. Şiir, daha doğrusu bulunduğumuz zemine zincirlenmemiş bir ruh, büyük bir serbestlikle yağan bir imge bereketi içinde deviniyor.

* *Ludingirra*, sayı 2, Yaz 1997.

Birbiri ardına terennüm edilen, sonsuz, bilinmedik, pagansı bir ayinin kutsal şarkıları gibi. Ruhun "mağra"sına inen "ben", oradan sanki –tüm anlamlarıyla– ruhun kendisine dönüşmüş olarak çıkıyor ("sonra bir gezegene vurur ruhun" ["Aynı Anda Açan Güllere Benzeti" şiiri]).

Bu dışarıda toplumsallık ne durumda? Evren çevresi, ıssızlığın kaçınılmaz, yalnızlığın başat, "biz"in tenha ve ilineksel göründüğü bir ortam değil midir? Biraz öyle. Toplumsal (ve güncel) olan, "iletişim", "güvence", "düşünce" gibi tek gezen kavramlarda belirse de, yalnızlık, yalnızca dolaylı olarak duyumsanan bir durum değil; doğrudan dile getirilen izleklerden biri o, ve "Bilemediğimiz Işık Hızı" şiirindeki bir dizede "biz"i de kapsıyor: "bir yalnızlık sarıyor hepimizi".

Şiir, evreni devreye sokuyor, içinde bulunulan yaşayışlara değip geçerek, kavrayışları değiştiriyor. Verili yaşayışların karşılığı hüzündür:

hüznün sarı yaprağı düşer insan gölüne
alnıma düşer o yaprak
ellerime ellerimin derisine düşer
titreyen çınar uçlarına hurma dalına incir sütüne
ağır ezik yetersiz havaya
mikalaşmış yaşama
taşlaşmış yüzlere ve yüreğe

("Süren Günün Yeni Yüzü" şiiri)

"Ağır ezik yetersiz hava"dan, tüm anlamlarıyla atmosferin kötülüğü okunuyor; reddedilen gerçekliğin atmosferi. Ezik hava imgesi, "Ay da Battı" şiirinde de var: "sallıyordur evreni/ ezik hava baskını". Reddedilen "siz" ve tarih: "ellerimi sizin bakır çalması yüzünüze uzatıp kirletip/ o bile yok tarih bile yok yaşam defterlerimde" ("Çıplak Tenime Bir Günışığı" şiiri).

"İnsanlar" bazen salt bir benzetme öğesi olarak kullanılsa da ("Hiçlik" şiirinden: "hani tıpkı sevilmeden atılmış itilmiş insanlar gibi/ (...)/ hani sevilmeyen bir insan gibi"), "kalabalık", uzak olunabilecek gibi değildir: "o madensi kalabalıktan uzak duramaz ruhum" ("Yaban Ülke Kızı").

"Ben Böyle Bir Başıma Bir Kuşla" şiirinde, "biz" tarafından "herşey"in bilinmesine ve yanlış "mağra"lara dalınmasına reddiye yazılmış: "Herşey biliniyordu düpedüz/ sümbül bacaklı kaçışlar eşliğinde/ daldık kentin en derin en ıssız/ en kara mağralarına/ isteksizliği izledik yol boyunca."

Ve "siz"in reddi: "Siz hey suskunlar ölügözler/ gözlerinizin akı dönmüş/ dünyanın üstüne/ akrep gidişli/ uzak, çıplak, umut dolu sizi/ sulardan ve aydınlıktan/ acımasız anlatılardan/ ne taşır söylediklerinizi."

Verili olanı reddediş, Gülseli İnal'ın şiirini nereye götürüyor? Çok başka okumaların olanaklılığını bir yana bırakıp bunun izini sürerek, soralım: Reddiye ne adına? Önce bunu, ardından yine "biz"e yöneltilen derinleşmeme eleştirisini (yine "mağra" imgesiyle) şu dizelerde okuyabiliyoruz:

> yıkık uygarlıklar neredesiniz
> (...)
> Ey beklenen düş dumanı tüten insanlık yıkık uygarlık
> neredesin al yüzlü eşitlik
> beyazlar içindeki yeni ölüm
> (...)
> yok sana izin bu kanlı beldede bu kaplarını bilip de girmediğimiz
> mağralarına inmediğimiz ateşine yakın olduğumuz yerde.

"Küller Küller Işın İçinde" şiiri böyle sonlanıyor.

Ortam demekle, Gülseli İnal şiirinin bir anlamda tek bir şiir olduğu görüşüne, özel bir belirtimle katılmış oluyorum. Bununla birlikte, iç bütünlük düzeyi şiirden şiire değişiyor. Örneğin, "Sonsuz

Işık" şiiri, boyunca akan "büyük ırmak"ta sıkıca bütünleşiyor. Kitapta birinci çoğul kişinin konuştuğu ender şiirlerden olan "Küller Küller Işın İçinde" de, başlangıcından itibaren içerdiği, "biz"e yönelik eleştiri temelinde bütünleşik:

> Söz etmeyi bilmiyoruz baykuşların beklediği yerin küllerinden
> söz etmeyi bilmiyoruz tarihten ki kırmızı bir çanağın içinde
> durdurulmuş sular gibi
> (...)
> söz etmeyi bilmiyoruz bu buz kütlelerinden sevgilim
> bir ağacın daha nasıl doğduğunu pek bilemezken

"Bilmek" öne çıkıyor. Buradaki bilmek gibi Gülseli İnal şiirinin bütününde değer verilen bilgi de insan türünün duyuları ve deneyleri yoluyla ulaşıp gündemde tuttuklarına değil, (şairinki başta olmak üzere) duyguları ve sezgileri yoluyla ulaştıklarına, ulaşmak istediklerine ve bir zaman ulaşıp sonra unuttuklarına ("kayıp" olana) dayalı bir bilmek/ bilgi türü. Metafiziğin en azından bir tanımına uyuyor, evet. Dinsel metafiziği anıştıran dizelere de rastlanabiliyor. Örneğin, "Bilemediğimiz Işık Hızı" şiirinde, dinsel olmakla olmamak arasında gidip geldiği sezilebilen bir "gökyüzü" var; ayrıca, "bir şey bekliyoruz hep birlikte/ bir açıklama bir belirti". "Tüm Gövdeni Yıldızlara Çevirip" adlı şiirde de, "yalnızca göklerden beklediğin çağrıyı".

Ancak, bu şiir Batı'da ya da Türkiye'de, dinsel olsun olmasın herhangi bir öncelini arayabileceğimiz türden bir metafizik şiir değil: Öznenin bir yandan "tekil ben" denebilecek yönüyle silinirken bir başka bağlamda tanrıça düzeyine çıkabilen karmaşık yapısı olmak başta üzere, şiirin ortamı dediğim şeyi oluşturan dilin özellikleri açısından farklılaşıyor. Bu noktaya döneceğim.

Gülseli İnal şiirinin tasavvufla yakınlığı da yeterince belirgin. Tanıdık tasavvuf motifleri bazen dize boyutlarında:

ve bana verilmeyen her şeyi
yeşilin kıvrımını aynanın sırrını
(...)
uzun sarı otta gördüm yüreği yol alıyor güneşin en uzun yolunda
("Süren Günün Yeni Yüzü")

Bilmenin mistik bir yolu olarak "görmek" fiilinin önem kazanması ("Rüya" şiiri). Ses duymak fiilinin de: "yine de sesler duyar insan kökler mercanlaşırken" ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti" şiiri). Ve sır: "bin yıllık sırla" ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti" şiiri)... Ve öz: "toprağın özü" ("Süren Günün Yeni Yüzü" şiiri), "saf yaşamın özüdür kökleri insan gibi" ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti"), "zamanın mermersi özü" ("Ulu Bir Varlığın Doğa Konuşmaları"). Bir şiirin adı: "Bir Karaağacın Dedikleridir".

Şiirde "mistik kuşlar" ("Ben Böyle Bir Başıma Bir Kuşla" şiiri) ve "metafizik köprüler" ("Boncuk Dizenler" şiiri) denmesini bir üstdile başvurma olarak okumak olanaklı. Şiir böylelikle, mistik öğenin dışına çıkıyor. Genel olarak da, Gülseli İnal'ın şiirinden bir mürid izlenimini ancak anlık olarak ediniyoruz, bütünde değil. Tasavvuf motifleri herhangi bir biçimde dizgeleşmiyor. Pek tanımlanmamış bir "erdemsizlik" izleğine rastlansa ("Ay da Battı" ve "Sonsuz Işık" şiirleri) ve erdem serpen çiçeklerden ("Irmak Sürgün Veriyordu" şiiri) söz edilse de, dinsel mistisizmdeki türden bir ahlaki erdem kastedilmiyor; en azından erdemsizlik özneye yüklenmiyor. Tersine, "biz"e yönelik eleştiri bir yana bırakılırsa, şiir kişisi "ben", seçkinleştiriliyor. (Örneğin, ikinci tekil kişiye –bence şiir kişisinin kendisine– seslenilerek yazılmış "Yapayalnızsındır" şiirinde, "insanları sarmak üzere olan yüksek sazları aralamaktasındır"dan sonra, "her şeyin üstündesindir" deniyor.) Kişinin bir arınma sürecinde olmasından çok, varılmış bir nokta, varlığın bir bütün olarak arı/som oluşu talep ediliyor ("som", şiirde doğrudan kullanılan sıfatlardan biri). Belki, "talep ediliyor" yerine, kuruluyor, yaratılıyor demek daha doğru. Dinsel

mistisizmdeki türden bir arınma (tenin günaha çağrısından, pişmanlıklardan kurtulma) isteğine rastlanmıyor. Dinsel mistisizmdeki gibi, bilinenin dışında bir dünya (evren demek daha doğru) tanımlanmış ya da bilinen dünyaya bilinmeyen anlamlar yüklenmiş ve bu yönde bir bilgi talebi var, evet. Şiirin kişisi/ ruhu, dünyevi olmaktan uzak. Ancak, mertebeler, vuslata giden yolda aşamalar, göksel katmanlar yok. Şiir kişisi/ ruhu her yerde bulunabiliyor; yarattığı evreni kendisinin dışına kurmuyor; yaratılan evrenin bir parçası olan, seçkinleşmiş, giderek bazen tanrıça olarak da okunabilecek bir ruh bu. (İlk şiirin bitişi şöyle: "doğrulup yerimden iniyorum ruhumun mağrasına/ sığırcık saksağan kelebek/ benimle bir şafak vakti/ güneşi seyre gelecekken/ ve bir tanrıça uzanıyor şafağa sessizce".)

Önemli bir nokta olarak, en az bir okumayla erotik bir hat da izleyen bu şiirlerde rastlanan haz rüzgârları herhangi bir mistik dizgede demirlemeyi olanaksız kılacak kadar belirgin. Şiir kişisi, alttan alta yürüyen haz yaşantısıyla birlikte tanımlanıyor: "öpüşler gülüşler ve gül yaprağı dokunur titreyerek gövdeme" ("Süren Günün Yeni Yüzü" şiiri); "susuyor evren yeşil bir gövdenin altında/ gelecekteki tatlar ve hazlar için susuyor" ("Kaçış"). Örneğin, vazgeçilmez "gül" imgesi tasavvuftaki çağrışımlarına (her zaman) elvermiyor.

Belki her tür mistisizmde, en azından derinden duyumsayış anlamında bir gizli haz vardır. Dinsel dogma belki mistisizmde bir de bu adı konmamış yanı ürkütücü bulmuştur. Ancak, her durumda, açık bir belirginlik farkı söz konusu.

Gül eli İnal'ın şiirine, içerdiği mitolojik öğelere bakarak, çağdaş bir mitos diyebilir miyiz? Anlatılaştığı yerlerde ve "Hiçlik", "Kaçış" gibi şiirlerin bütününde böyle bir tanıma yaklaşıyor. Yine de, yaklaşıyor, o kadar. Bir olanak olarak var.

***

Sonuçta biraz tasavvuf, biraz metafizik, biraz mitoloji, biraz masal,

biraz da büyülü gerçekçilikten oluşan eklektik bir ortam mı söz konusu? Hayır. Bütün bu yönleri belirli bir anlayışla taşıyan, kendine özgü bir ortam bu. Kendine özgülük, Gülseli İnal'ın, kendi şiirsözünde oluşturduğu "kozmoloji" temelinde, varlığın topyekûn yücelişini yine şiirsözden bina etmesiyle belirleniyor. Mistik ve mitik eğilim, tıpkı metafizik gibi, bir yönüyle, insan gövdesinin çevresiyle belirlenen şimdinin ve buradanın aşılmasını amaçlamış olmalıdır. Günseli İnal'ın şiirinde de bu yönüyle belirginlik kazanıyor. Buna karşılık, John Donne'vari, "kişi evrenle birleştirmeli kendini başlıca gidişinde, her şeyini bir kılmalı o Bütün'le, durmadan dönmeli onun gibi; bütünden koparmadan kendi zavallı payını, güçlüklere, hiçliğe dönmeden, tüm Evren'in kendi gibi bir hiçe uymasını istemeden; gözetmelidir büyük Zorunluluğu"[1] türünden vaaz yollarını tutmuyor. Tarihi ve uzamı betimlemeye de girişmiyor. Konuşan, tek ve modern bir ben/biz değil; bunu da kapsamak üzere, tarihi ve uzamı (coğrafyayı diyemiyorum; coğrafya bir tekboyutluluktur, bu şiir bu anlamda coğrafyayı reddediyor) bir bütün olarak bir arada tutan, (şairin kendisi merkezli olmayan) bir ideal özne. İnsan oluşun, başından bu yana bir bütün olarak algılanması, şimdinin ve buranın dışına çıkmayı, şimdiyi ve burayı o bütün içindeki göreli/oransal boyutlarına indirerek ağırlıklandırmayı gerektirmiş gibi. Şiirin kişisi/ruhu, bu bütüne ilişkin bilgiyle dolu, bu bütün tarafından kutsal ve değerli sayılmış nesne ve kavram adlarından oluşmuş, yüklemleri böylece değişikliğe uğratılmış bir imge-dille var olmaktadır. "Köklerin sevinç töreni" gibi ("Satürn'e Bir kaç Söz" ve "Kayıp Nergis").[2] Bu şiirsözün öğelerine biraz daha yakından bakmayı deneyelim:

Toprak

Kendisinden değer beklenen kaynak olarak önemli: *artık toprak da konuşmuyor/ ne de gök* ("Gece Ergileri"); *toprağın türküsüdür bu*

[1] T.S. Eliot, *Denemeler*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul, 1987, Afa Yay., s. 67.

[2] Bu iki şiir, başlıkları ve iki dizedeki küçük farklılıklar dışında, tümüyle aynı.

sessiz otlardan ardımsıra yükselen (...) toprağın bin yıllık şarkısıdır bu ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti" şiiri); *kıpırdıyordu toprak* ("Yontu"); *durur insan en kalın yerinde toprağın* ("Yazgı"); *toprak inci döşeli* ("Boşluk Bilgisi Duygu Gülleri")...

Su

Temizlik, güzellik, incelik, beceri; ama aynı zamanda cinsel çağrışımlarla okunabilecek bir imge.

Ve suyun tüm halleri. Yağmur hali, deniz hali, "insan gölü"ne kadar varan göl hali... ve "su tanrıları" ("Ben Böyle Bir Başıma Bir Kuşla" şiiri)...

Uzam

Evren, gök(yüzü), göksel cisimler (güneş, ay, yıldız[lar], venüs, mars) *uzun ve dipsiz bahçede* ("Yontu")

Eski mabetler ("Sevgili" şiiri), sunak(lar)

Mitolojik yerler: *hades'in tatlı sularında* ("Gece Ezgileri")

Kent: *hangi ölü kentlerin tozlu kapılarında* (yine "Gece Ezgileri")

ölü bir kentten başka ölü kentlere gidiyorduk ("Çağın Eski Yıldızı")

yeşil cam kenti ("Rüya" ve "Ölü Acısını Suyun")

küller kenti ("Küller Küller Işın İçinde")

ölü beldeler ("Bilemediğimiz Işık Hızı")

gökkatları ("Kaçış")

Zaman

Alışılmadık imgelerle somutlanıyor:

bastığım sert yer zaman düşü/ geçmiş zamanın saydam derisidir önümsıra uzanan ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti"), *zamanın mermersi özü* (...) *kristalimsi zamanı aralar gibi* ("Ulu Bir Varlığın Doğa Konuşmaları"), *Sen ey zamanı koşut biten* ("Kaçış").

Gülseli İnal'ın şiiri, zamanın en uzun barındığı yerlere ve nesnelere değiyor: "mercan"lar, mineraller, "taş"lar, "yontu"lar... (İlk kitaptan sonra bunlara "kemik" imgesi eklenecektir.)

Sonsuz(luk):

kurulamadı sonsuz bir yaşam üstüne (...)
sen sonsuzluktan uzak bir düş sarayı
("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti")

Eski (oluş):

yüzyıllık varlık (...) *bin yıllık sırla* ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti"), *ve bilmiyordum eskidiğini suların* (...) *çatırdayan bir yaz gibi eski gövdemi* (...) *eski masallar ülkesi* ("Ulu Bir Varlığın Doğa Konuşmaları")... *bir şeyler oluşuyor tarih öncesinden* ("Zambak Yığını Gece"), *eski konağın kara kuşu* ("Mavi Belirtiler")...

Atacılık:

"Çocukluk Beldesi" şiirinin bütünü, *soykütüklerinde durupduran yüzüm* ("Küller Küller Işın İçinde").

Kişiler

[S]onsuz iki varlık ("Unutkan Denize Yanıtlar"). Göksel ruh, şeytan(lar), melek(ler), peri(ler), deniz kızları...

Tanrı(lar):

Gülseli İnal'ın şiirinde tanrılar ve tanrısallık, bir meşruluk, olağanlık kazanacak ölçüde yerleşik. Yalnızca iki örnek:

denizin tanrılarla dolu odalarında ("Yontu")
zehirli asasını saklamaktadır tanrı ("Yazğı")...

Yıldız(lar):

tıpkı o yıldızın dönekliği gibi ("Ateş Kuşu")
yıldızların dizlerini kanattığı ("Küller Küller Işın İçinde")

Ermişler: ("Yapayalnızsındır")

Mitolojik kişiler:

nimpe, siren(ler), bilici kadın ("Çocukluk Beldesi")
afrodisya ("Bir Tanrıçanın Şafağı" şiiri), satirler ("Buluşma" şiiri), artemiz, meduslar, promete

Atlar:

küçük ışın atları koşuyor şimdi önümsıra ("Boşluk Bilgisi Duygu Gülleri")

Çiçekler

Dağlaleleri (böylece bitişik yazılıyor), laleler, leylak, gül (yaprağı), nergis, nilüfer, zambak, menekşe, hercai menekşe, sümbül...

Bitkiler

eğrelti otları, yabannarları (bitişik yazılıyor), limon ağacı, çınar, hurma (dalı), incir (sütü), erik (dalları), asmalar, çam, sedir, defne, baldıran ağaçları, nane dalları, palmiye, süsen...

Değerli taşlar

Elmas:

unutulmuş yanık elmas ("Gece Ezgileri"), *gizli elmas* ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti")

Altın:

altın damlalar ("Gece Ezgileri"), *duruk yaşamın altınsı kıvrımları* ("Satürn'e Bir Kaç Söz"), *ve altınyazısının altın olukları* ("Boncuk Dizenler")

Zümrüt:

zümrüt bir tabana ("Süren Günün Yeni Yüzü"), *zümrüt nefesli yeşil* ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti")

Mercan, yakut:

mercanlar yakut, ki durmadan yakut damlar craya ("Satürn'e Bir Kaç Söz"), *yaprakları yakuttan* ("Boşluk Bilgisi Duygu Gülleri")

İnci:

eski bir inci öyküsü ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti"), *inci yüklü sonsuzluk* ("Yontu"), *toprak inci döşeli* ("Boşluk Bilgisi Duygu Gülleri")

Renkler

Beyaz (belirgin bir yaygınlıkta)

kırmızı:

gülrengi toprağın derinleri; *kırmızı su* ("Yazğı"), *kırmızı at* ("Gece Ezgileri")

pembe:

pembe külü yaşamın ("Yazğı"), *güneşin pembe sürüleri* ("Ateş Kuşu"), *pembe tenini ağacın* ("Bir Tanrıçanın Şafağı")

mor:

mordur evren ("Ulu Bir Varlığın Doğa Konuşmaları"), *çalıyorum yüzündeki yıldızı/ parçalanmış mor yıldızı...* ("Boşluk Bilgisi Duygu Gülleri")

Ve: gümüşrengi, külrengi, menekşerengi, yağmurrengi, toprakrengi, düşrengi, menekşe rengi...

Yeşil çok önemli, çok yineleniyor ve bazen özne işlevinde, ad olarak kullanılıyor: *içinde ihaneti saklayan yeşil* ("Acılar Veriyor Övülesi Bağlılık"). Her şey yeşil olabiliyor: *yeşil yaratıklar* ("Yontu"), *denizin yeşil kızı* ("Yazğı"), *yeşil ihtiyar* ("Ateş Kuşu"), "yeşil filler" ("Bilemediğimiz Işık Hızı"), *yeşil atlı, yeşil sürüler* ("Güller İniyor Bakışlarıma")... "Öndeyiş" şiirinin ilk dizesi: *Eskidi ruhun o yeşil ırmakta yeşil öpüşler içinde...* Canlılık olarak okunabilir.

Yükseliş

Ulu(luk)

Derin(lik) (*derin bir ağaçta* ["Süren Günün Yeni Yüzü"])

Yüce(lik)

Yüksek(lik)

Hafif(lik): Yükseliş olanağı.

Tül: Hafiflik, uçuculuk anıştırması.

Uçuş: ... *tuhaf bir yelkenli/ kanatlarını açıp süzülüyor...* ("Çocukluk Beldesi")

Kanat

İniş:

Yıldızlardan gelindiğinde, iniş de yükseliş anıştırıyor: *geniş bir merdivenle inilir sana/ yıldızdan çiçeklerden bir merdiven* ("Aynı Anda Açan Güllere Benzeti"), *göklerden fırlayıp gelen huzursuz bir melek gibi* ("Gözlerin Evrenin Tümü"), *yıldızlardan fırlayıp gelen ruh* ("Gece Ezgileri"), *Parlak ışıltılı bir gezegenden indim* ("Unutkan Denize Yanıtlar")

İncelik, Arılık

İpek(si)

Saf: *sonra dağıttı tanrı isteklerimi cennet çimenlerine/ (...)/ uzattı bana mavi bir çanakta/ saf sevginin dokunulmazlığını ve saf pırlantasını aşkın* ("Buluşma")

***

Gülseli İnal'ın şiirindeki ortam böyle oluşuyor.[3] Bunlardan bazıları için verdiğim örnekler, yüklemlerin kendine özgü kurgu işlevini göstermek açısından da seçkinleşenler.

Ancak, söz konusu imge ve sıfatları, demirbaşlaşmış anlamlarla yüklü olarak düşünmemek gerekiyor. Daha doğrusu, böyle düşünülmesine olanak vermiyor bu şiir. Çünkü, oluşan yücelik, incelik, kutsallık ortamı, tek katmanlı değil. Bu çerçevede şunları saptayabiliyoruz:

Ölüm ve evren gibi sınır oluşturan kavrayışları aşma, aşağıda bırakma eğilimi. Ölümü, yaşamın bittiği yer olarak tanımlanmaktan çıkarmak. Mezarların da gömülebilmesi. Pembenin, kine de ait olabilmesi. Değerli taş yakutu bir kurda da sıfat yapabilmek...

[3] Gülseli İnal'ın şiirinde ay ve sümbül imgeleri üstüne açımlamalar içeren ilginç bir yazı için, bkz. Evren Erem, "Gülseli İnal Şiiri Üzerine Notlar", *Sombahar*, sayı 21-2.

Bitkiler, Gülseli İnal şiirinin imge örgüsünde değerlilik öğeleridir... ancak: "bileklerimde bitki zincirler" ("Ulu Bir Varlığın Doğa Konuşmaları").

Toprağın, özü önemli: "toprağın saf toprağın ufalmış toprağın özünde" ("Süren Günün Yeni Yüzü"). Toprağın özü söz konusu olduğunda, değer ve "saflık" taşıyan başka şeyler bile sorunlu: "sicimler iniyor gökten ipeksi sudan/ ve *ellenmemiş* zümrüt *saflığıyla*/ bozarak toprağın özünü/ sicimimsi gök" ("Rüya" şiiri). Saflık/arılık, ipeksilik, zümrüt (değerli taş) oluş: Bu değer birimleri, toprağın özünü bozabiliyor demek; değer kavrayışları değişmez değil. Evren de küçülür: "Susuyor evren yeşil bir gövdenin altında" ("Kaçış").

Her zaman, bilinmeyene dikkat çeken bir başka katman olasılığı var. Ölüm her zaman kopuşu, yok oluşu, fenayı anlatmıyor; verili ölüm kavrayışı, çarpıcı zıtlıkta sıfatlarla, şiirin mekân ve zamanlarıyla aşılıyor:

bir ölü gelecektir
gökkatlarından
(...)
ölü denizin ölü topraktan tabanından
yavaşça
ölü gövdesini usulca yerinden oynatarak
("Ateş Kuşu")

hades'in *tatlı* sularında
("Gece Ezgileri")

yeşil buz tabanlı asma bahçe
("Ben Böyle Bir Başıma Bir Kuşla")

sonra ölüler aleminden konuşmalar duyuldu
("Ulu Bir Varlığın Doğa Konuşmaları")

ölü bir ecenin dirim şarkıları
("Melek Yüzlü Biri")

yol aldıkça ölüm deniz koylarını açıyordu
("Ölüm")

ölümsüz bir kuş uçuyor
mahşer günü tapılası varlıklar üstünde
ölümlü evrenin üstünde
(...)
insanlığın suç tütsüsü yükseliyor mavi gölden
("Rüya" şiirinin sonu)

Buradaki son dizelerde, varoluşsal suçu akla getiren son dizeyle birlikte, ölümlü evrenin de üstünde uçan bir ölümsüz kuş imgesi son derece belirleyici.

TOPLUM SIKINTISI*

Birhan Keskin: yoğun bir anominin şairi.

Bir içe kapanış söz konusu kuşkusuz: "söz kendini söylemiş, yorulmuşsa/ yağmur kendi içine yağar". Şiir kişisinin içeridenliği, doğrudan doğruya bir varoluş sorunuyla iç içe olsa da, dışarısıyla ilgilenmeyen bir içeridenlik değil; bir kapanış süreci içeriyor: Geçmişe ve topluma, giderek şiir zamanında kendine de yönelen bir sitem.

Dışarıdan doğrudan söz edilen pek az yer var; dünya, doğu: "... dünya çok üzücü bir yerdi, savaş filmlerini ve/ samurayları eskisi gibi sevmiyordum..." (Bakarsın Üzgün Dönerim adlı kitabından, "Ve İpek Ve Aşk Ve Alev" şiiri). İçe kapanış süreci, dilsel planda zaman ve adıl kullanımında, imgesel planda suskunluk (ses, âvâz, sessizlik, konuşmak, kekeme, dilsizlik, söz), suç, yüz, balkon, anı, kırık, kırılganlık imgelerinin kullanımında... Birhan Keskin şiirinin bütününde görülebiliyor.

–Di'li geçmiş kullanımı, son yılların şiirinde dilsel zamanların en yaygını durumuna geldi. (Geçmişin, özellikle yakın geçmişin ağırlık kazanması mıdır?) Birhan Keskin'de de öyle.[1] Yer yer şimdiki ya da

* *Sombahar*, sayı 33, Ocak-Şubat 1996.

[1] Birhan Keskin şiirinin son yıllar şiiriyle, –di'li geçmiş kullanımından başka ortaklıkları da var (bunlardan hiçbirinin Birhan Keskin'i sıraya sokmadığını hemen belirtmeliyim): Modern yaşama göndermeler ("snoppy posteri",

geniş zamana geçiş, sonra yine geçmiş. Şimdiki zamanlı, özellikle gelecek zamanlı şiiri, sayılacak kadar az. Geniş zamanlı birkaç şiir ise büyük bölümüyle geçmişe göndermelerden oluşuyor.

"ruffles" –hem adı, hem yenme tarzı ve bağlamıyla–, "Marilyn Monroe", "vicks", "vaktim yok" –vakti olmamak: modern yaşamın bir tasarımı–...); özellikle ilk kitapta, dilsel biçim buluşları ve çağrışımların peşinden gitme eğilimi (ayrılmışlık durumunu ayrı sözcüğünün hecelerine kadar götüren "Ay-rı I" ve "Ay-rı II" şiir adları, "olsa olsa bundandır güzelliğim/ elsa elsa..." dizesi ["Ayrılıklar I" şiiri]); dize kırma (örneğin, "Ve İpek Ve Aşk Ve Alev" şiirini kitaba alırken, şiirin dize düzenini, *Sombahar* sayı 21-22'de yayımlanan biçimine göre, kırma yönünde değiştirmiştir)...

Buraya kadar olan ortaklıkları yalnızca bir saptama olarak belirtiyorum, olumsuzluk yükleyerek değil. Olumsuzluk yüklediklerim de var: Ağırlık çocuk(luk) ve anne'de olmak üzere, ayna, acı ve kül gibi, bıktırıcılaşmış imgelere çok az da olsa yüz vermek... ve birkaç dil sorunu: anımsadıklarımın yanlış olduklarını (*olduklarını*'daki çoğul eki hem fazla, hem yersiz bir takırtıya yol açıyor). Ne... ne... kalıbı: öfkem ne sana ne başkasına değildi, şimdi bu acıya ne benim kuş kadar yüreğim, ne senin anaç kalbin dayanmaz. Bu iki örnekteki son sözcükler, birer dil sorunu olduğu bilinerek mi yazılmıştır? Bilemiyorum. Emin olamayışımın sorumlusu Birhan Keskin değil: Yazarların çoğu gibi şairlerin de çoğunun düzyazılarında öyle çok dil sorunu bulunuyor ki şiirde dil bozma olanakları azalıyor. Bunu çoktandır yazmak istiyordum. Birhan Keskin'le ilgili olarak önemli olan, söz konusu emin olamayışın okumayı zora sokması. Birinci örnekte "öfkem ne sana ne başkasınaydı", ikinci örnekte ise "ne benim kuş kadar yüreğim, ne senin anaç kalbin dayanır" diyor olması çok olasıdır... "Kısa an'ındayım" ve "karşıma çıkan rastlantıdayım" da benzer bir sorun yaratıyor. Şu ortamda, bunların dil özensizliği olması olasılığını yok sayarak okumayı başaramıyorum.

Bir de, şiiri şekerlendiren bir eğilim olarak, bütünlüğü yinelemeler, uyaklar ve ritimle sağlama alma eğiliminden söz etmeliyim. Yinelemeler Birhan Keskin'de de bazen nakaratımsı (hatta "Salkım Söğüt"teki ya da Laz türkülerindeki gibi, sönümlenen nakaratlar; örneğin, "Yaz Fotoğrafları IV" şiirinde "dışarda kar" nakaratı). Bununla birlikte, yer yer, yinelemede değişik sözcükler kullanarak şiir içinde şiir yaratıyor. "Woman in Red" adlı şiirin ilk dizesindeki "parmaklar"ın, on dört dize sonra gelen yinelemede yerini "dokunuşlar"a bırakması gibi. (Bu benzersiz örneği ilk okuyuşta görmemiştim.)

Birhan Keskin'de –di'li geçmiş zaman, uzun uzun, *siz*'e sitemin kipi olarak işlev görüyor ("avuttunuzdu beni, varettinizdi beni" vb). *Biz* adılı iki kez, az sonra *ben/sen*'e ("Hüzünlü Gezinti Güvertesi III") ve yalnızca "ben"e ("Tüller ve Silah...") dönüşmek üzere kullanılıyor.[2] Toplum öğesini en çok, "sen", "siz" ve "onlar" adılları, açık ve gizli halleriyle yerine koyuyor ve bu öğe (tarihsel toplum) şiir kişisinin dışarısı (sarı ve sonsuz = çöl) olarak saptanıyor ("beni çölden geri getirdiklerinde" – "Sahra ve Serap" şiiri). "Dışarda aşklar ve anılar bırak"arak... Bu şiirde, sevmesinin nesnesi de sizleşmiştir. Şiirin sonunda, *sana döneceğim* deniyor. (Birhan Keskin'in çok sayıda şiiri *sen*'le bitiyor.)

Sen, neredeyse ben kadar sık geçen bir uğrak. Sıkı bir sen-ben ilişkisi. Buna karşılık sen, silik, en azından ikinci planda. Edilgen. Ben'in anlatımına ve sık sık, emir kipine maruz. Şiir kişisi, sen'in sessizliğinden içlense de, uzakta tutulması yönünde bir çaba duyumsanıyor. Dışarının ilk öğesi olan "sen"e uzaklık.

konuşmak hiçbir şeyi, hiçbir şeye ulaştırmıyordu.

Ulaşmak: bir amaçlılık anlatır. Konuşmaksa Birhan Keskin'de "*suskunluk*"la paralel. Çünkü "ses" *çok önemli*. Kim için? Şiir kişisi için, ama aynı zamanda kamu için, çünkü ses, kirli olduğunda "suç"a bağlanıyor. Suç: kamusal bir kavram. "Ay-rı I" şiirinden (*Delilirikler* kitabı) şu yineleme içeren dizeleri cımbızlayayım:

"Kışın bana yaptıkları" şiirinde ise yineleme yöntemi bir sonek için (beş kez) kullanılarak, çağlayan ve nefes nefeselik etkisiyle sağlanan bir bütünlük var.

[2] Destanların adılı olduğu söylenen üçüncü tekil kişi ise iki şiirin kişisi: "Kadının ince uzun parmakları vardı" diye başlayan "Woman in Red", ve "Yaz Fotoğrafları" şiirinin "yüzünün/ kuytuluklarında büyür kadının/ sorular" diye başlayan IV. bölümü. O, "kadın". Birinci şiir tümüyle o'ndan söz ediyor. İkinci şiirdeyse o, "usulca" ben'e dönüşüyor. Zaten şiirin beri bölümlerinde de özne ben'dir ve II. bölüm, birinin kadını olma izleğine dayalıdır.

Kirli ve kopuk sesler var aramızda/ suç bu.
(...)
Uzak ve kirli sesler var aramızda/ suç bu.
(...)
Kirli ve üzgün sesler var aramızda/ (...)/ suç bunun da adı.

Üçüncü yinelemedeki bağlama işini doğru yapıyorsam (ki ilk ikisinin art arda gelmesi bu hakkı veriyor), "suç" bir adlandırma oluyor, dolayısıyla kamusallığı pekişiyor. Ses, kirli olduğunda suç oluşturacak kadar önemli. Şimdi, şu bağlamda, aynı kitaptaki "Woman in red" şiirinde yer alan "... sesi ağzından uzak bir yerdeydi" dizesini nasıl okuyabiliriz? Suskunluk. Zaten üç dize önce "Kadını dalga sesinden dokumuşlardı".

"Kırıldı âvâz": Son kitabındaki son şiir olan "Bir mevsim yok anne gibi..." şiirinden. İlk kitabının ilk şiiri olan ve –di'li geçmişten şimdiki zamana düpedüz, "geliyorum" dizesiyle gelinen "Delilirikler I"de şiir kişisi, cinsel çağrışımlı elma imgesiyle çağırıyor:

Sana söz yakışır, elma de.
(...)
Sana söz yakışır, ağzını hazırla.

"Delilirikler II"de ise uzak toplum olan "siz"e sesleniyor: "anlatmaya yakışmaz sesiniz". Biraz yukardan, şiirin başından alalım:

Aslında
hazin bir öyküdür bu
anlatmaya yakışmaz sesiniz
yanımdaki bütün sandalyeler boş,
alabilirsiniz.
oturunuz.

... bolerokularlâleli ihvan
birden, gaseyan... gaseyan... gaseyan.

Söz'le ses arasında bir ilişki kurulabiliyor: "ihvan"ın (yakın dostlar, arkadaşlar) sözü/ sesi olarak okunabilecek "bolerokularlâleli", hazin bir öykünün söz konusu olduğu yerde nasıl bir etki uyandırıyor? Şiir kişisinde, gaseyan etkisi (iç bulantısı, kusma).

suskun, ağızsız, sözsüz
ilahi bir koronun gülümsemesini istiyorum ben
(*Delilirikler* kitabından, "Kaybolanlar için yanıp durma ayini" şiiri)

İçe kapanış süreci nereye doğru seyrediyor, doğrusal bir gelişme mi gösteriyor? Doğrusallık yok. İkinci kitabın ilk şiiri olan "Kışın bana yaptıkları..."nda sen'le diyalog gayrete getirilmeye çalışılıyor. (Bu sen, şiir kişisinin kendisi de olabilir.) "Hadi benim umarsızım" diyerek girıştiği gayrette, dışarıyı imlaya getirmek de var: "(...) hayatın/ bir korkular ve alışkanlıklar bütünü/ olduğu[nu]". Bu şiirde, "Hadi benim umarsızım"ı izleyen dizede "ben ölmek üzereyim"dir. Hemen ardından ise: "yorgunluğum da öyle/ (...) kırık dökük inançlarım bile/ ölmek üzere/ (...) yazın beni öldüren yıldızlardan sonra" dizeleriyle, ölüm kısmileştirilerek dağıtılıyor.

Son şiirlerinden birinde, *Göçebe* dergisinin 2. sayısında yayımlanan "Eski Bahçenin Hafızası"nda, öfke yoklanıyor; "âh öfke için geç bir vakitteyim/ çölden çıkmak gerek bunun için" deniyor:

çok geç öfke için,
durgun gölü bulandırmak gerek...
gölde unuttuklarımızı rahatsız etmek...
oysa gölün hafızası var
ve anımsar içinde unutulanı
çürüyüp kendine dahil olanı

Çöl ve göl, aynı bağlama işaret. Bu şiirde, olanaksızlığa (ulaşma olanaksızlığını anımsayalım) bir yazıklanma okunuyor. (Çürümek fiiline özel olarak dikkat çekmek isterim.) Aynı şiirde daha yukarda, şiir kişisi, "kimseye söz vermedim./ kimseye yakın değilim inan/ sus-

maktayım" diyerek ikinci olan herkesi (=toplumu) dışlamış olduğunu söylerken de, "inan" fiilinin içerdiği sen'le bir yakınlık aramış oluyor. Şair, söz konusu olanaksızlığı, *Göçebe* dergisinin 3. sayısında yayımlanan "İz" adlı metinde[3] "İz bırakmaz insanı/ Hiçbir iz onu bırakmadı./ Ve bu izlerle eskisi (gibi) olamıyoruz" ile anlatıyor. (İz imgesiyle, yukarıda değindiğim kirlilik imgesi arasında bağlantı kurmak zorlama olmaz.) Bu metinde yine bir yakınlık arayışı var: Ingeborg Bachmann'la.

***

İçe kapanışın sahneleri: Balkon ve yüz. İçerisiyle dışarısının arabirimleri. Birhan Keskin'in ayrıcalıklı imgeleri. En ilginç örnekleri: "yüzümden kovuldu/ anneler korosu", "yüzümü yok edecek aynayı buldunuz sonunda" ("siz"e dikkat).

"Yüz" imgesi, köy, ev ve sayfa eğretilemelerinde yer alıyor: "ve bir şairin yüzüne niçin kurtlar iner her akşam"; "yüzümün bu sessiz avlusuna"; "Hiç gürbüz/ hiç pembe yanaklı/ sayfalarımız olmadı mı bizim?"...

Birhan Keskin, en güzelinden eğretilemelerin şairi. "[Y]ıkık surlarıma". Eğretilemeler: Jakobson'a göre, şiirin başlıca belirtilerinden.

***

"Kışın bana yaptıkları..."[4] şiirinde şiir kişisi, kendine dışardan bakıyor: Gözlerim bacaklarıma dolanan kollarıma,/ sonra bacaklarıma, sonra daha uzağa, salondan/ da uzağa,/ o yok yere bakıyordu. Gözler çoğalmıştır: Bakan gözlere bakan gözler. İç ve dış gözler. Bu epik özelliğin belirdiği başka kullanımlar da var: Şiire şiir ve şair kavram-

[3] "İz" adlı metin, bana göre, şiirdir. Yine de *Göçebe*'de "Şiirler" başlıklı bölüme değil de yazıların bulunduğu bölüme konulduğuna bakarak, herhalde Birhan Keskin'in olan seçişe uymak için metin diyorum.

[4] Birhan Keskin'in bu şiiri, İsmet Özel'in "Mevsimlerin İnsana Yaptığı Fenalıklar"ına verilmiş bir selam gibi.

larını sokması ("Bak, şiirin ortasından bir garson geçiyor" vb), öyküleme (bazen düpedüz "hikâyeye göre" diyerek, "Kahraman" öznesini kullanarak, "Sooonraa..." ve başka "sonra"larla...)

Belki Birhan Keskin için şiir bir arabirim.

ORHAN ALKAYA OKUMA NOTLARI*

yoluma düşen müzehhib eli değmiş bir yazmada kazılı geleceğim
(*Parçalanmış Divan*, "konuşmalar" şiiri)

Bu z müzikli dizede, Orhan Alkaya şiirine ilişkin ipuçları var. Müzehhib: tezhipçi, süslemeci. Yazmada kazılı (pek az sözü edilen bir) gelecek.

Yüksek sesle oku(n)ma isteğinin şiiri. Şarkılık, danslık (bir koreografi içeriyor), tarihlik, birliktelik bir şiir. Ortalık yerde durmuş, şehrin şairi edasıyla, yavaş yavaş yüzünü dönercesine sesleniyor. Özellikle, *Parçalanmış Divan* kitabındaki (PD) "dünyanın en güzel dönüşü" şiirinde.

Destan zamanını kullanıyor: Gününe getirilmiş bir geçmişte geniş zaman. Destansılık etkisi, dilin tarihsel yapısı içinde kullanılmasıyla artıyor: Hem "ümit" hem "umut", hem "nâkıs" hem "eksik", hem "serhôş" hem "sarhoş"... var. (Bu kullanım bazen sözün tarihsel yerinden değil, yalnızca sesin gereklerinden kaynaklanabiliyor.)

Bol uyak. Bol ses yinelemesi. Dizelerarası, öbeklerarası, duraklararası sözcük yinelemeleri. Genellikle her şiirin kendi içinde bir ses örgüsü bütünlüğü, ritim. Müziğini işitme isteği veriyor. Nakaratımsı dize yinelemeleri de var: "bir de bunu ekleyin". Özellikle, şarkı içeren "tarlakuşu neden uçmasın" şiirinde (PD):

* *Sombahar*, sayı 30, Temmuz-Ağustos 1995.

neredeyim, nicedir buradayım, neden
tarlakuşu neden uçmaz, şarkısını söylerken

Orhan Alkaya şiiri dilin ses yollarını izlercesine yazılmış. A!Etika kitabındaki (A!E) aynı adlı şiirde, "çözülürdü ars/ hars söner" dizesi; *Yenilgiler Tarihi. Cilt 1* kitabındaki (YT) "yenilmişler için üçüncü parça" şiirinde "tek bir kadından, tekbir seslerinden"; ve iki katmanlı "sarsak adımlarımla/ adımla kaldım" dizesi (YT, "yenilmişler için beşinci parça" şiiri) ile "birim ve birlik nasıl uzak benden" (YT, "yenilmişler için yedinci parça" şiiri); "yeni ve yenilmiş olmanın sihirli sözüydüm" (YT, "çünkü, aşk ırmakları" şiiri).

Ancak, sessiz okuma isteğini ortadan kaldırmıyor. Yüksek sesle *okumalık olduğu kadar, dalıp yol almalık* bir şiir: Sesin kısık olmasını gerektiriyor, çünkü sözle/ kendisiyle sorunu var: "ve sözcük barikatlarında tükenen" (PD, "söylenmemiş birşeyler kalsın" şiiri). Epik. Giderken bir yerde dönüp söze, oradan da dile göz atıyor. Dilbilimsel şiir çözümlemelerinden öğürtü geldiğini belirten bir laf attığı da oluyor:

şiir formülleri: **a** yoktuydu, **e** idi, **ö**!
(A!E, "A!Etika" şiiri)

Epey caydırıcı. Buna karşılık, iki üç dize kadar sabrettikten sonra dayanamayıp A müziğiyle müzikleniyor, o başka.

Orhan Alkaya şiirinin aynı zamanda sessiz okumalık oluşu, kurgu dışının özlü bir vakanüvisliğinden öte, özerk bir iç (kurgu içi) dünya oluşturmasından kaynaklanıyor.[1] Bu dünyanın yerleşimi, mimarisi, nesneleri, dışarınınkinden ("hayat"ınkinden) farklı:

ne ışıklar sızıyor artık anlam çiçeklerinden
ne karardıkça soluyorlar
(PD, "konuşmalar" şiiri)

[1] Sessiz okuma gerektiren şiirsel yapıya ilişkin ilginç bir yazı için, bkz. Verda Ülkü, "Şiir Üstüne Düşünmeler", *Sombahar*, sayı 26.

Yukarıdaki iki dizeden birincisi, düz dildeki bildik cümle yapısına uygun. Ama ikinci dize, birincisiyle bilinmedik bir yapı oluşturuyor. İkinci dizede peş peşe iki yüklem var. Olağan kuruluşta, peş peşe iki yüklemin öznesinin aynı olması beklenir. Oysa burada aynı değil: "Karardıkça"nın öznesi "ışıklar", "soluyorlar"ın öznesi "anlam çiçekleri". Bir koreografiden de söz edilebilir. Beklenmedik bir hareketle dans eden sözcükler.

Orhan Alkaya, bir yazışta iki sözcük doğuruyor: vamp-ir, az(g)ınlık, cin'sel, kül'üm, sin!ânı ve,

> gaybdan ayna inen kelâm hangisiydi? ses
> -siz! sessiz anladığım kaçınılmazlayım
> (YT, "Nefes")

örneğindeki gibi anlam katmanları. Sözcükleri birleştirip yenilerini yapıyor: acıana, moröfke, simoyası, çöldolabı, yalnızgezer, öğlenuykusuz. Cümlecikleri ad yerine kullanıyor: "ah geri gelse yıllarımı buluyorum, henüz yaşanmamış", "bir şiir nasıl yazılır?ı öğrenerek şair" (PD, "gündüz körlüğü" şiiri). Noktalama işaretlerini harfleştiriyor. Dize başlarında iki noktalar; cümle ya da dize sonlarında değil, sözcük sonlarında ünlemler ("hayır! sesi"; "köleler yaşasın! diye"; "dur! durana"; "deyim! yerindeyse")...[2]

Sonuçta bu şiiri dinlemekle yetinen, bütün bunları ve örneğin "yenilmişler için üçüncü parça" söz konusuysa Abdullah Cevdet'in "Abdullah Djevdet" diye yazılmış olduğunu (şiirdeki yerlilik ruhunu)... kaçıracaktır.

***

Şehir, sokak, yağmur, toprak, su, düşler, yol, yolcu, uçmak, uçurum, uzak, ayna, sır, kan, hayat, ölüm, intihar, anne, suç, çocuk(luk), karanlık, akşam, gece, ay, yalan, kül, yalnızlık, boşluk, kapı.

[2] Dönemin ünlem şampiyonu, izleyebildiğim kadarıyla, mizah yazılarında son derece parlak şiirler saklı olan Metin Üstündağ'dır. –N.A., sonbahar 2004.

Unutma, tarih, masal, zaman, kendi, kimlik, bellek, varlık, eksik, eksilme, gibi.

Dilin tarihsel yapısında kullanılması.

Geçmiş zaman.

Soru kipi.

Epik özellik.

"Biz" öznesi.

Lirizm.

...

Bunlar Orhan Alkaya şiirinin özellikle bazı kuşaktaşlarıyla az çok ortaklaştığı, buna karşılık Orhan Alkaya'da öne çıkıp özgül bir ağırlık ve bileşim kazanan, çağın bilincine (bazıları "zamanın ruhu" diyor) dahil imge, izlek ve özellikler.

Neden lirizm? Neden yüksek ses ve ritim? Şehrin şairi. Persona? Sirenleri düşündürüyor. Orhan Alkaya şiirindeki lirizm, özne yapısıyla büyük ölçüde tümleşiyor: Sirenlik ederken, büyük bir "fesahat"la ben/biz karmaşasını söylüyor. Sözcüğün her iki anlamıyla da seslenme gereksinimi, biz duygusunun bir çağrısı. "[Ü]nlemeyi unutmuş kün olamıyor işte" (YT, "yenilmişler için dokuzuncu parça" şiiri. *Kün*: ol, olsun. Tanrı emri.)

Orhan Alkaya şiirinde özne çoğu kez "biz"dir. Kuşaksal ve kültürel bir biz. Politik içerikli: "gene mahzunuz muhip! onlar sevindi" (YT, "yenilmişler için birinci parça"). Bu "biz"den içeri, bir de "ben" var kuşkusuz: Muhibine (dost, arkadaş) seslenen ben. Politik, ama vaaz içermiyor. (Belki yalnızca söz sanatlarında saklı bir vaaz var.) "Biz"in politik içeriği de, bilindik politik "biz"lere bire bir denk düşmüyor. Örneğin, "halk", şiirde *yalnızca seslenilen, tümleşilmeyen*, özneye dışsal bir bütün: Kurgusuyla, sözle, okumayla, bir insanın varlığına ilişkin sorularla ilişkisi, yine soru kipinde, sözcüğün iki anlamıyla da yoklanıyor:

(duymayı kim ister ama bu kara sözleri
ey yüce vicdan! ey aziz halk
bir insanın varlığı nedir, sorulara büyütmüşse kendini
kırık bir dil bulurken şimdi kanatlanmış heves
ıslak çimenlerin günlüğünü kim okur; aşıboyası
aşkların tarihini)
(PD, "iç mesel" şiiri)

Yine de aynı şiirde, belki bir politik bilinç zorlaması (etik denetim?) olarak, yoksullara yazılmış sevecenlik içeren gelecek, üstelik yakın gelecek yer alıyor (mavi, siyah ve mordan sonra):

böyle yazıldı yoksullar kitâbına ol mesel
:bulundu bulunacak artık
bütün renklerin seviştiği yepyeni bir hat

(Etik denetim sorusu yersiz olmamalı. "[Y]enilmişler için sekizinci parça" adlı şiirdeki masal imgesi de aynı soruyu uyandırıyor (YT). Bu şiir, "uzun bir masal haliyle öldüm/ sonra bütün masallarda öldüm" diye başlayıp "uzun bir masal haliyle öldüydüm/ değiştiririm bir gün bütün masalları" diye bitiyor. Bir umuda bağlama çabası var. Orhan Alkaya şiirindeki çok ender gelecek zaman anıştırmalarından. Orhan Alkaya şiirinde masal olumlu bir imge: "bir masal büyür işçisiz ve sınıfsız/ aceleci bir ruhla aydınlanır dünya" [YT, "yenilmişler için dokuzuncu parça"].)

Biz, seçilmişlerden oluşuyor. *Yenilgiler Tarihi Cilt I* kitabı, dostla başlayıp dostla bitiyor. En çok, özneyle aynı kuşaktan dostlar. "[B]ir kendini yitirip de onda bulmanın"a kadar (YT, "pentimento" şiiri). "[Ç]ıplak gölgeler" şiirinde, bir kuşağın yaşantısı için, açık bir ben-biz (çoğulluk) sergilemesi/ sorgulaması okuyoruz:

ben'e yaban birçok benler gibi çoğulduk
çoğulduk rakı içerken, sıvazlanırken sırtımız, yakalanırken
unutulurken bir de

en çok da unutulurken çoğulduk
sonra susarken çoğul değildik
sonra yalnızlığımızda hiç çoğul değildik.

Kropotkin'in *Etika*'sı, öznenin çoğulluğu tartışmasına yataklık eden kültürel göndermelerden belki en önemlisi. Bu özellik, *A!Etika* kitabına adını veren şiirin girişine, öznenin seçişini gösteren bir mühür gibi vurulmuş:

"bizi hep erdemlere ittiler" ve "kendi
isteklerime uygunluğumdur erdem" ise
ben beni ittim, bizdim

Orhan Alkaya şiirinde "ben" yer yer toplumbilimsel bağlamda yoklanıyor: "bir Asyalı enkazı kalkıyor üstümden/ o mu ben miyim" (YT, "dilemma" şiiri). Benin dışına, sağa, sola, öne, arkaya bakılmadan edilemiyor. Örneğin, bütünüyle benin içine yönelen ender şiirlerden olan "söylenmemiş birşeyler kalsın" (PD) şiirinde, başkalarının iç dünyasıyla kardeşlik kurmak için şiddete bile başvurulmakta, görülemeyince sitem edilmektedir: "şiddetim/ simoyası mutlu gece düşlerinize/ ama siz görmeyin yine de (...) söylenmemiş birşeyler kalsın/ lütfen/ artık anlamayın beni". Dışlaşma çabasında bir umutsuzluk, kolayına anlayıp söze dökmelere bir protesto. Ne var ki sitem de bir ilişkililiktir ve biraz da ben'edir. Aynı duyguyu "yabancının son sözleri" vb çoğu şiirde de buluyoruz. Öznelerarası tümleşiklik. Geçmiş zamanlardakiler, söylencelerinkiler de içinde olmak üzere. Milatsız (PD, "Fesahat"). Örneğin, şiirde özne olarak bir zamanların bir bilinen kişisi devinip konuşur:

çıkmazdım Kureyş'ten sanı kilit incinirdi
su açılır, yürütürüm sandım yolsuzları
karaları, mülksüzleri; gösteren kimin gözleriydi
gören hangimiz; ben mi, ben mi? unutulur
(A!E, "zan" şiiri)

"Ben mi, ben mi" sorusu nedir? "[G]ören hangimiz" dendiğine göre, yineleme değil, birden çok ben. Benin bize dağılması. Söz konusu olan her zaman bir tümleşme amacı ya da güzellemesi değil. (Orhan Alkaya'nın kitaplarında ve şiirlerinde biz olmanın en açık güzellemesi belki dost imgesiyle, sayısına ve sıcaklığına bakılarak, adamalarında görülebilir.) Ortaya dökme, benin bizde ve bizin bende yoklanması.

Geçmişte geniş zaman kipi de, geçmişi güzelleyip zaman zaman bakmak üzere rafa kaldırmanın kipi değil. Geçmiş, "sıkıntılar evliyası"dır (PD, "eski moda aşk şiiri"). Şiir, günde yürürlüğe girer. Bunun ilginç bir biçimde somutlanışını, aynı bir şiir içinde uzun geçmiş zaman bölümlerinden sonra şimdiye geçişlerde görüyoruz: "çoğaltılmış rüyaların İskender'i değil miydik biz/ –vakur ve zarif dedikleri cinsten–/ ama sen/ anlamaya çalışma bunu/ yorgunum, konuşmak istemiyorum artık" (PD, "konuşmalar" şiiri). Zamanların hiçbiri güzellenmiyor.

Kültürel göndcrme ve alıntılar çoğu yerde tümleşikliğin öğeleri. Bugünde ve öteki zamanlarda biz oluş kurulurken, şiire sayısız özel ad, gönderme ve alıntı da giriyor.

"[Y]urdum! biz bu cumhuriyete yaban kaldık" (YT, "yenilmişler için beşinci parça") dizesindeki "yaban"ın y'si büyüyüp Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanını getiriyor. Gerçekten de, göndermelerin en sempatik ve özgün olanları sessel göndermeler, çağrıştırmalar. Daha ilk kitabın (PD) ilk şiirinde böyle bir gönderme buluyoruz: "fesahat". Safahat'a sessel gönderme. "[K]onuşmalar"da, paryalar "felsefenin kefaretine" ayak silip *Felsefenin Sefaleti*'ni çağrıştırıyor... sonra sonra, "2: saklayan! barındıran" (PD, "yaraya çizilen gözün gördüğü" şiiri), esirgeyen bağışlayana; "mezhebi sahih çocuklar" (PD, "biten nedir" şiiri), nesebi sahihe; "böyle siyaset ettim kırları" (YT, "yenilmişler için sekizinci parça"), ziyaret etmeye (ve anlamsal olarak, siyasileştirmeye ve idam etmeye!); "Aphrodite girmemiş oda-

lar" (PD, "kendine nâkıs" şiiri), balta girmemiş ormanlara; "iniyor yedi uyuyan düvelin gecesine keskin balta" (YT, "yenilmişler için dokuzuncu parça"), ormanda uyuyan güzele (ve anlamsal olarak, faşizme); "... atları... ad... atikada hayat" (A!E, "A!Etika" şiiri), Nâzım Hikmet'e (bunun içinde, "atika"ya bağlı bir "est!"le ikinci bir gönderme de var); "tarifsiz lezzetler" (YT, "çünkü, aşk ırmakları" şiiri), Orhan Veli'ye; "bir yazdönüşü gecesi rüyası" (A!E, şiir adı), Shakespeare'e (ünlüyle biten üç öğeli bir belirsiz ad tamlaması yapıp Shakespeare'e yakışmayarak)... gönderiyor.

Yakışma bahsine gelmişken, Orhan Alkaya'nın, "uzun gecesi kınında bilenen bıçakların" (YT, "yenilmişler için dokuzuncu parça") gibi eşsiz dizelerin yanında, yine eşsiz "hayâle kurulmak" imgesini yarattığı bir dizeyi ("yoksa yeni bir hayâle mi kurulmuş, ne", YT, "Nefes" şiiri), "yoksa" ile "ne"yi üst üste kullanıp anlam yinelemesi yüzünden zayıflatabildiğine ve "güzellikler" (YT, "yenilmişler için altıncı parça" şiiri), "neşeyi kalkan/ acıyı vurucu güç diye kullanan" (PD, "bir telefon konuşması" şiiri), "büyüyor kanser bilginin kalbine" (YT, "yenilmişler için beşinci parça" şiiri), "acıya büyüyen dağların çocuğu" (YT, "yenilmişler için sekizinci parça" şiiri) gibi harcıâlemliklere yer vermesine mim koyabiliriz.

Bir mim daha: Tümleşmenin daha çok özel adlara dayandığı durumlarda, şiirde düğümler oluşuyor. Hoyratça bir doğrudan kullanım. Alıntılar da öyle. Üstelik tırnaksızı da var: "bencil hesapların buzlu sularında."

Bazı dizelerde ise gönderme mi, etkilenme mi var, bilinemiyor: İsmet Özel'in "Jazz" şiirinin kipiyle başlayıp dört dizesi boyunca net bir biçimde o şiiri çağrıştıran "aynanın sır'ında" şiirinde (PD):

JAZZ

Bu vapuru kaçırırsam beni belki de cinnet basar
belki kanser olurum bu yıl sınıfta kalırsam

nöbette uyursam eğer kitaplarımı yakarlar
etimde şirpençe çıkar bu kızı alamazsam

(İsmet Özel)

aynanın sır'ında

gülsem her sabah tırnaklarım uzardı
saçlarımın dibine zonklardım erken görsem güneşi
konuşmaya başlamak için ağzımı ne vakit açsam
üç yanımdakileri boğardı susmanın heceleri

(Orhan Alkaya)

-Di'li geçmiş farkıyla, kip aynı. "Jazz", modern yaşam tarzının ruh haline ve akılcılığına karşı bir humor içeriyor. "[A]ynanın sır'ında" da, bu humora yönelik bir humor mu var? Metin Celâl'in "135, Uyandırma Servisi" şiirinin (*Sombahar*, sayı 29) İsmet Özel'in "Mataramda Tuzlu Su" şiirine nazire olduğunu bildikten sonra belki böyle sorular daha kolay akla geliyor.

Başka örnekler: "eksik fesleğen birikimi" (Orhan Alkaya, PD, "iç mesel" şiiri), "kimsenin uykusunun fesleğen koktuğu yok" (İsmet Özel, "Tahrik" şiiri). "[N]arin yerlerimi" (Orhan Alkaya, "serin yerlerimize" (İsmet Özel). "[D]alarım kireç ocaklarına" (Orhan Alkaya, "o eski ağrı" şiiri), "yürürüm kömür ocaklarına" (İsmet Özel, "Aynı Adam" şiiri). Doğrusu bu son iki örnek pek nazirelik değil.

...

Çoğulluğa dönelim. Düz durumda bir başına yaşanan terk edilmeye bile Orhan Alkaya şiirinde çoğul olarak uğranabiliyor:

terkediliş mangalarının karşısına çıkarılışımız

(PD, "konuşmalar" şiiri)

Manga: askerî bir söz, sertlik, katılık, saldırı çağrıştırıyor. Terk ediliş: edilgin ve esas olarak hüzünlü, sivil bir durum. Bu zıtlıktan

doğan katmerlenme duygusu, çoğulluğu artırıyor.

...

Orhan Alkaya şiirinde hayat imgesi, ilk kitabının ilk şiirinde üç kez olmak üzere, sık sık sökün ediyor.

Hayat imgesi. "1960'lar şiiri"nin temel imgelerinden. Yücel Kayıran, "saplantı-imgelerinden" diyordu: "insanın biyolojik varlığı ile ilgili bir kavram" değil, "[t]arihi değil doğal bir süreç olarak algılandığı için, insanın yönlendiremeyeceği, değiştiremeyeceği, dolayısıyla onun dışında gelişen bir süreç olarak görülür." (*Sombahar*, sayı 26)

Bu saptamaya katılamıyorum. 1960'lar şiirinde hayat, karmaşık, dinamik, gizemli bir iç dinamiği olan, her şeyi kapsayan, özellikle de ölümün tersi olmakla hem biyolojik hem de ideolojik içerikli bir bütündür. Y. Kayıran'ın dediği gibi tarih dışı değildir. Nâzım Hikmet'in, faşizmdeki ölüm yüceltisinin karşısına dikiliş tarzından ("çünkü ölüm vurdu damgasını alınlarına/ çürüyen diş, dökülen et") yol alan ("çünkü ölümdür yürünülmeyen", İsmet Özel) bir hayat yüceltisi söz konusudur.

Belki şu söylenebilir: "1960'lı yıllar" şiirinde, "hayat" karşısında bir gözü kamaşmışlık vardır. Hayat İsmet Özel'in sevgilisidir: "ve sen boynunu öperken beni sarhoş/ bir okyanusla titreten hayat/ sevgilim olur musun." Biyolojik içerikten uzak değildir. Örneğin, İsmet Özel "hayat" imgesine, "yaşamak"tan (Yaşama Sevinci?) gelmiştir: "Yaşamak Umrumdadır" şiirinde, "Yaşamak debelenir içimde kıvrak ve küheylân" ve hayatla ilişki, savaşarak kurulmaktadır: "Ben savaşarak senin/ bulanık saçlarından tutup/ kibirli güzelliğini çıkarıyorum ortaya". Sevgilisi hayat, halk imgesiyle de iç içedir: "karanlık kahvelerde/ tıraşı uzamış adamlardan/ huylarını öğrendim senin." Hayat felsefesine halkınkini katmak. Bu felsefede ne derece yol alınmıştır, bir soru, belki ayrı bir inceleme konusu. Ama Y. Kayıran'ın, "içi doldurulmamış bir imge" yargısı haksızlık derecesinde mutlak kaçıyor.

"Dönem şairlerinin poetik, politik ruhları"nı şiirlerinden okuyacaksak, Y. Kayıran'ın verdiği örneklerden özellikle ikisindeki, Süreyya Berfe'nin "Bildiğin nedir/ Köprüyü gördün mü/ Hayat ile şiir arasındaki köprüyü" dizeleri ile Egemen Berköz'ün "sözsüz oyun/ hayat sürüyor" dizelerindeki *hayat*'ı, Y. Kayıran'ın dediği gibi "insanın dışında gelişen bir süreç olarak" değil, şiirin, sözün, metnin, kurgunun dışı olarak okumak olanaklı. Orhan Alkaya şiirinde de hayat, "ölümü yedeğinde hep taşıyan" o olsa bile kurgu dışının adı gibidir: "yeniden ve en usul yerinden yaklaşırdım hayata", "masal çoğaltırdı kılıç ve ney; hayat/ durgun, derin, doğulu", "boyuna açık sevgilerle çağrıldığım hayat, yeniden/ ve en usul yerlerinden başlardı" (PD, "fesahat" şiiri). Kurgu dışılığın mutlak olamayacağı da vurguludur: "*viva la vita*" (A!E, "A!Etika" şiiri).

1980'ler ve 1990'lar şiirinde hayat daha çok ömür ve yaşantı anlatıyor. Orhan Alkaya'da: "hatalarımızı çıkarsak geri ne kalır hayatımızdan" (PD, "bir de bunu ekleyin" şiiri); "bir şarkı nasıl bitirilmez, hangi renkler/ arka yollarına yakışır hayatın" (PD, "günün son kadını" şiiri); "bir akşam ansızın uyanıp/ sarsak hayattan, anlayan olursa" (A!E, "bir yazdönüşü gecesi rüyası" şiiri); "tarih uzun hayat kısa! ey vatansız sınıf" (YT, "yenilmişler için dokuzuncu parça" şiiri); "hayat: eksiklerimi büyüten kısa ân" (YT, "nefes" şiiri); "işte, eksilen her hayat kadar boş şimdi ömrüm" (YT, "dilemma" şiiri); "kimbilir hangi hayat seni taşımıştır bu zamana", "koro hayatlar", "işte, yapıştırma hayatlardan ödünç alınan bir giysi" (YT, "pentimento" şiiri).

Yine de Metin Celâl "o zamanlar hayatı önemsemenin acısıyla yaşardık" dediğinde (*Konformist* adlı kitabı, "Benjamin'in çantası kimde kaldı?"), Tuğrul Tanyol "ölüm bir ok gibi/ hayatın (ve zamanın) kalbini delmektedir" (*Oda Müziği* adlı kitabı, "Oda Müziği XXII") dediğinde, 1960'larlı bir hayat imgesi okumak olanaklılaşıyor.

Bu *hayat*'ı Orhan Alkaya'da da buluyoruz: "dilimde kan tadıyla ürperiyorum hayata karşı" (PD, "iç mesel" şiiri); "ne sabah uyanışla-

nın kadar ılık/ yağmurda topuğun kadar beyaz şimdi hayat/ ne de bakışlarındaki sorgusuz incelik kadar rahat" (PD, "konuşmalar" şiiri); "kanın inceldiği her yerde karaya vuran hayat" (A!E, "quo vadis" şiiri); "açlığın tırmak diplerindeki hayat, kara" (A!E, "enkizisyon sabahı" şiiri); "giderek hayat gelir, kendini anlatır", "ve yoksulluğun hayat karşısında bir hal haliyle/ belirişi..." (YT, "pentimento" şiiri).

Orhan Alkaya'da hayat imgesinin asıl ayırt edici görünümleri ise sözünü ettiğim tüm içeriklerini yüklendiği örnekler. Bir dizede *hayat*'ın üç talibi çok açıkça, söz, ölüm ve bendir:

> nesnesi'yok söz, ölüm ve ben bileklerimizi kesip
> kapı ağzında
> kan akıttık; ilk bulanın olacaktı hayat
> (PD, "iç mesel" şiiri)

Başka örnekler: "usta kimdi dize gelirken hayat" (A!E, "boşluk ve sonra" şiiri); "kör kininizle sevdiniz açık hayat kıldığım sevincimi/ *nihil humanum aliena mea* eski bir şarkının sözleriydi/ vazgeçiyorum artık; eksiltin beni hayatınızdan" (A!E, "altımda bir dünya" şiiri); "gene eksiklerimi büyüten o hayatlayım" (YT, "nefes" şiiri); "hayat bir bölü iki" (YT, şiir adı); "neye dokunsam içimde bir hayatın bitirilişi// yanılmak. ah! sözün yanlış bir hayata eklenişi" (YT, "bir ben" şiiri); "bir kere bile hayatı bulmayan atışlar, kaçışlar" (YT, "pentimento").

"Kurgu dışı" anlamındaki hayatı, dökümünü yaparak, sözle ilişkisi içinde yoklayan sözler:

> bir Komün sabahı, bir Katalan şarkısı
> ve daha ne varsa çapraz ülkesinde karşı koyuşun
> söz'e duruyordu; *him bilir her ne var ise âlemde*
> (PD, "yaraya çizilen gözün gördüğü" şiiri)

Orhan Alkaya şiirinde kadın imgesi de genellikle çoğul (bu kez, öznenin içinde olmadığı bir çoğulluk söz konusu) ve genellikle anneyi de kuşatıyor: "sırılsıklam âşık oluyoruz bütün kızlara/ Modigliani'lere, annelere" (PD, "gündüz körlüğü" şiiri); "çok çocuklu analar koynunda nasıl bakir kalınır" (PD, "bir de beni ekleyin" şiiri).

Anne önemli. Ben'in yıllarını annesiyle ölçecek kadar: "bir kargaşayım gene bu akşamlarda/ annem yıldır böyleyim" (PD, "iç mesel" şiiri).

Bir şiir adı: "günün son kadını" (PD). Çoğulluğu getiren, aşkın bitişliliği midir?: "bir şarkı nasıl bitirilmez, hangi renkler/ arka yollarına yakışır hayatın" (aynı şiir).

"[B]ir kanun dokunuşunda" ve "nakış" adlı şiirlerdeki çoğul olmayan kadın ise varlığıyla yalnızlığı getiren bir kadın. "[S]eviş karası bir defterden" adlı şiirdeki, yine tekil izlenimi veren kadın da öyle: "yalnızım. çünkü siz varsınız!" (PD); ama bu nezaket kipindeki siz ne de olsa tekil değildir.

***

Çoğulluk taşıyıcısı bu hakik (haklı, hak eden) özne, kentin belleğiyle özdeş gibi:

> ey hakik: öl ve dağılsın kentin belleği
> (A!E, "A!Etika" şiiri)

Yine de kuşkulardadır:

> işte gene kuşkulardayım, haklıyım
> çünkü ben tanrıyım. çünkü ben tanrıyım
> (YT, "yenilmişler için yedinci parça")

İkinci dize, bir güçlülük sözünü bir çocuksulukla, kendini inandırmaya çalışan zayıf haldeki insan ruhunun anlatımıyla, "Enel hak"ı çağrıştırarak yineleniyor. Şiirin en sonunda, kendi varlığına inanmaya çalışırcasına "çünkü ben buradayım, çünkü ben buradayım" biçi-

mini alıyor. Yineleme biçimi, "yenilmişler için sekizinci parça"da inanma çabasından çıkıp sayıklama anlatır gibi: "çünkü gidecek doğu kalmadı... doğu kalmadı."

...

Orhan Alkaya şiirinin aynası: Sır. Bazen dökülür. Hayatla kurgu arasındaki sınır.

"[S]özü mülk edindim giderek" (A!E, "bu kitabın sonsözü" şiiri). "[Ö]ğrendiğim ne varsa silbaştan" (YT, "yenilmişler için altıncı parça"). Gerçekten de, "pentimento" şiiri de içinde olmak üzere başa dönüşlere sık rastlanıyor. "[D]öner dolaşır bir söz çoğalmaz kalır hep üstümüze" (YT, "pentimento").

ALARM*

Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu'ndaki[1] şiirlerden birinin adı "alarm zili". Gerçekte alarm etkisi yaratan, kitabın bütünü: Groteske varan bir şiirsözden dışarıya taşan azap.

Yücel Kayıran'ın şiirleri tek tek yayımlanırken, en azından bazı dil öğeleri açısından ortaklaştığı kuşağına haklı olarak atfedilen, anlatımda ustalık, seçmecilik gibi özelliklerden uzak görünmesine her seferinde şaşırırdım. Yine de, bunun adını koyabilmiş, yorumunu yapabilmiş, azap, bunun doğurduğu alarm ve alarm duygusunun yaratılmasını destekleyen "grotesk dil" saptamalarına ulaşabilmiş değildim. Bunu, kitapla birlikte gelen bütünlük sağladı.

Her kitap biraz böyle değil midir, içerdiği tek tek şiirleri yeni bir bütünlüğe ulaştırmaz mı? Evet, ama, birincisi, derece derece; bazı kitaplarda şiirler birbirinden hâlâ adamakıllı ayrı durur. İkincisi, şiirler ayrı durmasa da, kitapla ulaşılan, böylesine bir nitel sıçrama değildir.

Bu sıçramayı getiren nedir? Herhalde en başta, şiirlerin birbirini tamamlama derecesinin yüksekliği geliyor. Öyle ki, yalnızken hayli belirsiz kalan, bazı sorularımıza yanıt vermeyen şiirler, kitapta birbirini yanıtlıyor, birbirine karşılık veriyor. Kitap bir orkestra, çalı-

* *Virgül*, sayı 4, Ocak 1998.

[1] Yücel Kayıran, *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*, Ekin Yay., 1997.

nansa orkestral bir müzik; tek tek çalgılandığında, tedirginlik, huzursuzluk, güvensizlik, giderek alarm etkisi aynı derecede güçlü ve bütünsel değil.

Kitaba, yayımlanmamış şiirlerin eklenmiş, yayımlananlardan bazılarının alınmamış, bazılarının yayımlanmış haline oranla biraz değiştirilerek alınmış ve kitabın sonuna sinemasal bir biçim olarak kişilere ilişkin bilgilerin notumsu şiirsözler hâlinde eklenmiş olması da bu nitel sıçramaya katkıda bulunuyor.

***

Kitaptaki birbirini yanıtlama özelliği şöyle beliriyor: Sözgelimi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anımsatarak "Her şey öyle yalın ki" diye başlayan iki ayrı şiir var ("... haritaya baktığınızda" ve "batıdan sağa doğru" adlı şiirler), ille de birlikte okunması gereken. Yine sözgelimi, "O çürümenin sanata yansıyan hayali" diye başlayan "sarı" şiirindeki "o" işaretini üçüncü tekil kişi adılı olarak değil de işaret sıfatı olarak okuduğumuz sürece, hangi çürümenin diye soruyoruz. Oysa şiiri kitapta okuduğumuzda, göndermelerini, örneğin, "kuru dal", "... haritaya baktığınızda" gibi şiirlerde bulabiliyoruz. "Kelebek" şiirindeki kelebeğin hangi sırrı sakladığı sorusunun yanıtını, on iki şiir sonra, "Bir firar masalı"nın 6.0 başlıklı bölümünde (s. 83) buluyoruz, vb.

Grotesk dediğim, terbiye edilmemiş bir şiirsöz; ayıklanmamış uyaklar, yinelemeler, şiir dünyasının eskimiş dış halkalarına denk düşen (Genç Werther'i çağrıştıran) sesler ("İnan!"); son anda sonsuzluğa doğru fırlatılmış dizeler olmasa düzyazıda kalacak bölümler... Tıpkı hiçbir yere ayak basamayan, üstelik sık sık bir cama toslayan şiir kişisi gibi, anlatım da huzursuzluk etkisini güçlendiriyor. (Bu özelliğin neredeyse doğrudan bir savunusunu "estetize edilmiş" adlı şiirde buluyoruz.) Ama etkiyi alarma vardıran, en çok ilki: Şiir kişisinin ruh hali.

Şiir kişisi, kendi içine ve dışına doğru hamleler yapıyor. ("Yüz" imgesinin de, en az iç ve dış kadar huzursuz edici olduğunu belirtmeden geçmemeliyim.) İçini, aynı bir şiirde ("suret" şiiri), bilet alıp otobüsle gitmeye çalıştığı bir yer olarak da, hayale giden bir tünel kazılabilecek bir cezaevi olarak da tanımladığını görüyoruz. Bazen de, bir sokağın ucundaki tanımsız yer olarak ("hatıra" şiiri). Bu iç uzam, yer yer tutku ve gizilgüç, ama en sık olarak bir boşluk (ya da mağara, masumiyeti bozulan çocuk, ruhsal kanama geçiren bir varoluş, çığlık, deprem, vahşilerin açtığı çukur, şiddet duygusu vb) içeriyor ve ulaşılabilecek, ulaşılsa da yerleşmekten mutluluk duyulabilecek bir yer olamıyor.

Ya dışarısı? Bunun için, kitabın ilk şiiri olan "suret"ten yola çıkalım. Bu şiirde, anlatıma, özne olarak sıkı bir ben (16 adet birinci tekil iyelik eki /m/) yerleşiyor. Son dizeye kadar ortalıkta başka kimse yok. Dışarısı olarak, coğrafya var: "batıdan sağa döndüm".

"Sağ" yön, politik bir terim olarak hemen dikkat çekiyor. Ama sağ, solun tersidir, batının değil ki! Batının tersi doğudur, neden doğu demiyor, ya da, sağdan söz etmek istiyorsa, neden soldan demiyor, derken, zihninizde belli belirsiz bir harita doğuyor, ama emin değilsiniz. Çok sonra, 40. sayfada "... haritaya baktığınızda" şiiriyle birlikte görüntü netleşiyor. Neden doğu demediğini anlıyorsunuz: Yerleşik doğu kavramı, harita yüzeyselliğini duyumsatmayacaktır. Oysa duyumsamamız isteniyor. Bu amaca, kavramın kendisini kullanmamak, tersi ve olumlu içerikli olarak tanımlanmış "Batı"dan yola çıkmak yoluyla ulaşılmış. Haritanın sağında doğu vardır ve şiir kişisi batının tersine ancak yüzeyde ve batıdan hareketle dönebilmektedir. Bu izlenim, 70. sayfaya geldiğinizde, "batıdan sağa doğru" şiiriyle ayrıntılanıyor.

Kişilere dönelim. Şiir kişisi ben, ilk şiirin son dizesinde *her ruh*'u kendine emsal buluyor: "içime, mağaraya, oradaki hayale/ indim, çünkü indikçe/ yaklaşıyor her ruh kendi suretine". Huzursuz bir iliş-

ki: Hareket, benle her ruhun birbirine yaklaşması yönünde değil, her birinin kendi suretine yaklaşması yönünde. Aralarında, yalnızca (ortak özellik sahibi olmaktan doğan) gizil bir yakınlık var. "Çıra" şiirinde de, şiir kişisi kendi içinden çıkıyor, "ama", dışarıda üçüncü kişiler olarak *yabani ruhlar*'la *herkes* var ve *herkes* de, tıpkı *her ruh* gibi, kendi kendisiyle haşir neşir: "herkes yama etmiş kendini kendi yırtığına". *Herkes* böyle. "Firar edebilirim"de de (en Genç Werther şiir; göz önüne yalnızca aşkın değil, bütün bir ilişki[sizlik]ler sisteminin serilmesi farkıyla), ardından gelen "tül perde"de de, "yağmur"da da... Dışarı çıkmanın, "kapalı musluk" şiirinde verdiği sonuç ise *kendim*'den başka bir şey olmuyor: "ruhuna bırakılan daralmayla/ heba olan kendimi!" Ruhuma değil de ruhuna deyiş, kendine yabancılık anlatıyor.

Ortak niteliklere sahip olma durumu ilk kez "Yağmur"da birinci çoğul kişiyle anlatıma ulaşıyor, ama gizil olmaktan çıkmıyor. En azından, bir "biz" duyarlığı anlattığını söyleyebiliriz, ama tümüyle kuramsal, bir olasılık olarak anımsatılıyor. Nitekim, hemen ardından gelen şiirin ("kapalı musluk"), tanıdıklardan söz ederek başlayan ilk bölümünü, o panik yaratıcı *kapalı* sıfatı belirliyor. Şiirin beşinci bölümünde, kendine haline dönen, bu kez herkes değil, *her şey* oluyor. (Çağımızın bilincine dahil bu döngü fikri, ileride, "mayınlı tarla" şiirinde çok net: "geliyorsun her seferinde başladığın yere...") On birinci bölümde, Can Yücel'e nazire, "Kimsesizlikten esiyor yel". Bu bölüm, koyu bir benmerkezde bitiyor: "Ben duydum ama/ takıldığı çalıda/ yırtılan derinin sesini,// duydum hep kendi sesimde!" Bu kişinin hiç mi "biz"i yok, sorusu.

Alarm etkisi, daha ilk şiirle, daha doğrusu bu şiirin her bölümünde ikinci sözcük olan *kapalıydı* ile başlıyor. Şiir kişisi, her bölümde bir başka çıkmazla karşılaşıyor ve yön değiştiriyor. Benin ruhunu, darmadağın olmanın eşiğinde duyumsuyoruz. Tutamaklık eden, bir bağlantı kuran tek şey, tek bir sözcük: için (beş adet). Tü-

mü de dize sonunda yer alan bu beş için'den dördü çift anlamlı; anlamlardan biri sonlandırdığı dizeye, diğeri bir sonraki dizeye göre oluşuyor. "Dil kapalıydı kendimi ifade için/ sözden yazıya döndüm" gibi.

Sıkı ben, izleyen şiirlerde sürüp gidiyor. Kitaptaki beşinci şiire ("lâl") kadar yine ortalıkta başka kimse yok. Üçüncü şiir "ağdalı belirsizlik"te bir *öteki* varsa da, şiirin bütünü benle dolu olduğundan, o da benin kendi ötekisi, görünür olmayan gerçekliği olarak okunmayı hak ediyor: "Görünür gerçekliğim siluetim ötekini düşünürüm". Dış uzam, yalnızca benzetme amaçlı: "ağdalı belirsizlik" şiirinde, kent: "Vebalı kentler gibi soluğum". Dış nesne olarak, aynı şiirde bir de "ağaçların rüzgârdaki uğultusu" var ki şiir kişisi, bunu işittiğini ya da dinlediğini söylemek yerine, gördüğünü söyleyerek, dışarıda neyle ne yapılacağını karmakarışık ediyor, ayağımızın altındaki zemin yine oynuyor, deprem gibi. "Mayınlı tarla"da: "altındaki zemin terk ederken yerçekimini". *Deprem*, "fasıl", "beyaz güven" şiirlerinde sözcük olarak da geçecek.

"Lâl"de, üçüncü çoğul kişi çıkageliyor: "yabanıl duygular"ın atfedildiği birileri;[2] bir sonraki şiirde de ("çıra"), onlar var, "yabani ruhlar".

Yabani ya da *yabanıl*; ileride, "kapalı musluk" şiirinde de, *vahşi*. Şiir kişisi, bu sıfatı kendisi için de kullanıyor ("uysal çığlık" ve "... haritaya baktığınızda" şiirlerinde, sırasıyla, "Söz! Yabanıl sesim benim" ve "bastırılmış tutkuların yabanıl isteği" biçiminde). Fark ne? Denebilir ki, "onlar"dakinin, bütüne ait bir özellik olması: *yabanıl ruh*.

[2] "Onlar"ın çıkageldiği "lâl" şiiri, *Sombahar* dergisinde (sayı 19, Eylül-Ekim 1993) "Şairleri Bile Yakıyorlar!" adıyla yayımlanmıştı; şiir dışı gerçeklikle, Sivas'la olan ilişkiyi açık ederek. Şiirin beşinci dizesi de, "Çünkü şairleri bile yakıyorlar, düşün imini" biçimindeydi. Yücel Kayıran kitapta bu dizedeki *şairleri* sözcüğünü *her şeyi* olarak değiştirmiş. Bunu etik bir düzeltme olarak yorumlayabiliriz.

Belirli bir uzam adıyla karşılaşmak için, kitabın ortalarındaki "mayınlı tarla" şiirini beklememiz gerekiyor. Paris. Bu adla huzur bulmaya hiç niyetlenilmesin. 1871'dir, Paris Komünü, ve "ne oldu şimdi ne kaldı geriye?"

Kitabın ortalarında dediysem de, ters sırayla dizilmiş (üçüncüsü başta) üç kitaptan ilkinin sonunda demek daha doğru olacak. Şimdi, her durumda ortada yer alan ikinci kitaba geliyoruz. Birden, şiir kişisi "biz" oluyor ve huzursuzluk mu istiyorsunuz, buyurun 1984'e ("ağabey" şiiri). Gerçi şiir -di'li geçmişle yazılmıştır, ama geçmişlik duyurmayacak kadar ısrar tonunda. Hemen sonraki şiirde ("söndürülmüş varoluş") dış uzamı ve toplumsal bağlamı betimleyen ilk dizenin ("Odalar dardı sokaklar asker barikat ve kar") ardından, şiir kişisi yine tekben. Zaten, ardından, "biz"ini yitiren şiirler gelecektir: "Kaç kişiydik" diye başlayan bir sonraki şiir ("yeşil balık" şiiri; bu şiir, kitabın sonunda tek tek somutlaşan kişilerle bağlantılandırılabilir) ve daha sonra, "Neyi aramıştık?" diye başlayan "'68'den geriye" şiiri.

"İkinci Kitap"ın sonlarına doğru, birden, "kelebek" şiirinde, tüm kitapta tekil kalan, ayrık bir yapı beliriyor. İki açıdan ayrık: Birincisi, üçüncü tekil kişi kullanımıyla, epik çıkıyor karşımıza. İkincisi, o âna değin rastlamadığımız, sonra da rastlamayacağımız bir humor. Bu şiirle sanki, asıl ayrıklığa, en sonda yer alan "Birinci Kitap"a hazırlanıyoruz. (*Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*'nu, içerdiği üç "Kitap"ın sıralanmasına uyarak sondan, "Birinci Kitap"tan başlayarak okursak, ayrık olan bu kez "Birinci Kitap" olacaktır.)

Dört şiirden oluşan bu "Birinci Kitap"ta, buraya değin sıraladığım özellikler (belirli tekben, o benin azabı, iç ve dış uzamı doğrudan görmekten kaçılıp yalnızca var olduklarının bildirilmesi), deyim yerindeyse, açılıveriyor ve belki o özelliklerin yoğunluğu oranında etkileyicilik artıyor. Daha ilk şiirin ("sıkıntı ve imparatorluk") şiir kişisi, geçmişiyle birlikte, Osmanlı anlatan bir imparatorlukla özdeş. İkinci şiirde, başka bir ben, "teğmen ben" konuşuyor (bu "teğmen

ben"in ruh hali, "Üçüncü Kitap"ta ve "İkinci Kitap"ın büyük bölümünde egemen olan şiir kişisininkiyle benzeşse de, kitabın bütününe egemen olan tekbenin yanında bir sıçrama oluşturuyor).

Ve üçüncü şiir "batıdan sağa doğru", dış uzamı ve oracıkta bulunan başka kişileri (polis, asker), üç kez yinelenen "Her şey öyle yalın ki" dizesinin hakkını vererek görüveriyor. Gördükleri, Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde"de gördüklerinden çok farklıdır. Burada bir çarpıcılık ortaya çıkıyor. Her iki şiirde de, dış uzam, ortak motif olan "yerde yaprak" da içinde, büyük bir dinginlik içindeymiş gibi betimlenmiştir. Buna karşılık, Tanpınar'ın şiir kişisi, şiirin son bölümünde birden "azapta bir ruh"la (–varoluş?– "maceramız"la) bağlantı kurmak üzere yalnızca şiirin ikinci dizesine gizlediği gıcırtıyı kullanırken, Yücel Kayıran'ın şiir kişisi, doğrudan, apaçık tedirgin edici insan ilişkilerini, oracıktaki başkalarıyla oluşan toplumsal ortamı ("tedirginlik" sözcüğünün kendisini de kullanarak), dingin peyzajla iç içe geçirerek, birkaç sözcük darbesiyle betimliyor. Çarpıcı bir şiir çifti oluşmuş durumda.

Açılma süreci, son ve uzun şiir "bir firar masalı" ile zirvesine ulaşıyor. Kitap, bir firar öyküsü çerçevesinde, kendini açıyor.

Yazının başlarında, aklın alanına ait sözlerin şiirsöze sık sık, pervasızca girdiğini belirtmiştim. Tıpkı duygunun alanları gibi, çıplak ve makyajsız, hiç alışılmamış bir biçimde, kendini alamamışçasına ve bazen düzyazı yapısıyla olmak üzere: *bir sınıfın gerçekliği* ("beyaz güven"), *tinsel, kuramsal, dizge, varoluş, algılamak, etik, toplum, ıralanmak*,[3] *değillemek, gizilgüç, bilinçaltı, görüngü, şeyleşmek, içneden...* "Bir firar masalı"nın bilimsel yazılara benzetilerek numaralandırılmışlığı da aynı özelliğe dahil. Bu nokta, şiirsözün kendisinde doğrudan da söylenmiştir: "felsefi bir metin gibi öyle yal'nız" ("apartman aralığı" şiiri), "felsefenin vaat ettiği memlekete" ("mayınlı tarla" şiiri). Bu da tedirginlik yaratıcı özelliklerden.

[3] Irala(n)mak fiilini eleştirmen Yücel Kayıran da sık kullanır.

İzleksel bir karşıtlığa da değinmeden geçemeyeceğim: Bir yanda, "Kuru dal" ve "negatif varoluş" şiirlerinde, sınai yaşamın öldürücülüğünü içeren işgünü izleği ile şiir kişisinin tırnaklarının arasına kadar giren elektrik ve ilişkileri niteleyen mekanik, öte yanda, en imdat içerikli şiirlerde, açık bir modernizm: "Öyle kalmış ki ruhları, bir ortaçağ kuramında" ("lâl" şiiri), "İlkel ruhlar: Medeni bir insan kılığında" ("alarm zili" şiiri), "ömrümün mü ortaçağı yurdumun mu yoksa?" ("... haritaya baktığınızda" şiiri).

Evet, akıl sık sık söz alıyor, ancak, gizillikten öte bir bağlantı noktası bulmaya yetecek gibi değil. Neyle bağlantı? Başkalarıyla ve uzamla. Kendini hiçbir yerde, kendi içinde de, dışında da "huzur ve güven" içinde bulamayan, bulanları "sürüye dahil" sayan şiir. Rouault ve Vlaminck resmi kadar fovist, Soutine resmi kadar da, rahata kaçış yolu yapmayan, bırakmayan bir şiir.

BAŞKA BİR LİR*

Şiirle müziğin yakınlığı söz konusu olunca alıntılanmamaları olanaksızlaşmış: Verlaine, "Şiir sanatı" adlı şiirinde ilk söz olarak müzik demiştir, "Her şeyden önce müzik". Haşim'se, "şairin lisanı" için, "musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır".[1]

Ne var ki bunlar çağın sorusu sorulmadan geçilemeyecek sözler. Çağın sorusu (Ece Ayhan'ın kulakları çınlasın), Borges'in "hangi"si. Borges, kadınlar hakkında ne düşündüğü sorulduğunda yanıt olarak bir karşı soru sormuş: "Hangi kadınlar?" Dolayısıyla, hangi müzik? Haşim ve Verlaine müzik derken neyi kastediyorlar?

Bu soruyu sormuş olanlardan Melih Cevdet Anday, *Akan Zaman, Duran Zaman* adlı kitabında, Haşim'in şiirle musiki arasında bulduğu yakınlığın *melodi* anlamına gelmeyip anlam sorunu ile ilgili olduğunu söylüyor.[2] Anlam sorunu dediği şeyi ise aynı kitaptaki başka bir yazısında açıyor:

> [Haşim'in], şiiri musikiye benzetmesi çok başka anlamdadır; resmin musikisi varsa, şiirin de vardır, o kadar. Musikinin, varlığını

* *Ludingirra*, sayı 10-11, Güz 1999.

1 Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar", *Bütün Şiirleri* içinde, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yay., 1987, s. 70.

2 "Şiir Okumak" başlıklı yazı, Adam Yay., 1984, s. 19 (Altını çizen M.C.A.).

> tanıtlamak için nasıl bir aracıya gereksinmesi yoksa, resmin de, şiirin de yoktur. İşte Haşim, şiiri, bu anlamda musikiye yaklaştırır.[3]

Melih Cevdet bu noktayı "Biz de Geçseydik" başlıklı yazısında daha geniş bir biçimde ele alıyor: Sanatın, nesneleri göstermekten, betimleyici olmaktan kurtulup "ruha seslenici" duruma geçmesi çerçevesinde.

Resimden de söz ettiğine göre, Melih Cevdet'in dediklerini şöyle yorumlayabiliriz belki: Müzik denince ille de sesi yalnızca ses olarak, başka öğeleri yoksayarak düşünmek iyi olmuyor. Sözgelimi, ritim de salt yinelenme öğesiyle belirlenmemeli. Ritim kavramının temelinde, birimlerin birbirine göre konumları ve etkileşimleri yatıyor.

Yanlış anlamıyorsam, Mallarmé'nin müziğe ilişkin duygu ve düşünceleri de bu dolaylarda odaklanmış.

Melih Cevdet bu konuda önlem almakta haklı: "Müzik" ve "müziksellik" kavramları çok yaygın bir biçimde, akıcılığı, kulağa hoş gelirliği, bu anlamda melodik oluşu düşündürerek kullanılıyor; "lirizm"den, giderek "şiirsellik"ten de çok uzak olmayan bir anlam yüküyle. Bu dediğimi anıştırır gibi duran bir anlatım için Ungaretti'nin sözlerine bakalım:

> Bizim dönemimizde şiirde düzyazıyı yüceltmeyen bir ozan yok gibiydi. Düzyazı revaçtaydı. Oysa belleğim bana kurtuluşun şiirde, *melodi*de olduğunu gösteriyordu. Ve ben uysalca, ozanları, şiirlerine *melodi* katmış ozanları okuyordum. Jacopone'nin, Dante'nin, Cavalcanti'nin ya da Leopardi'nin şiirlerini değil, onların *melodisini*, *müzikalitesini*, *lirizmini* arıyordum...[4]

[3] "Şiir Sevmek" başlıklı yazı, agy, s. 173.

[4] Aktaran: Gülbende Kuray (derleyip çeviren), *Ve Çabucak Akşam: Hiçlik Üzerine Çeşitlemeler*, Imge Kitabevi, 1996, "Önsöz". (Altını ben çizdim –N.A.)

Görüldüğü gibi Ungaretti, şiirle melodiyi özdeşleştiren, şiiri düzyazının tam karşısına koymaya varan sözler ediyor. Ungaretti aslında hemen ardından İtalyancanın kendine özgü ritmiyle melodik yapısı konusuna geçip özgül bir planda konuştuğunu belirtmiş oluyor, böylelikle de işleri biraz daha karıştırıyor. Çünkü Ungaretti'nin buradaki "düzyazı" sözcüğünü Garip şiirindeki gibi bir "gündelik dil" anlamında, "melodi"yi de bunun tersi konumdaki "ruha seslenici" şiir anlamında kullanıp kullanmadığından emin olmak için hatırı sayılır araştırmalar gerekir. Buracıkta önemli olan çıkarım şu ki, şiirle geleneksel anlamdaki şiirselliğin, müzikle de geleneksel anlamdaki müzikselliğin birbirinden ayrılmış olduğunu söylemekte ne kadar haklıysak, şiirle kuramsal anlamda şiirselliğin, müzikle de kuramsal anlamda müzikselliğin şimdiki aklımızla ayrılmasına olanak bulunmaması bir yana, şiirle hem tarihsel müziğin bazı yönleri hem de kuramsal olarak müzik arasında belirgin bağlantılar bulunduğunu söylemekte de o kadar haklı gibiyiz.

Bu yazıda, şiirsellik ve müziksellik öğelerinin, yanılmıyorsam önceli olmayan bir biçimde bir araya geldiği bir şiirden söz edeceğim. Orhan Kahyaoğlu'nun iki kitabındaki şiirler. Kendine ayrı bir yol açmış olduğu, Türkçe şiirin müzikle ilişkisi üstünde durulurken daha iyi görülebilen bir şiir bu.

"eşele o başlangıcı" ("aşk ve lût" şiiri)

Orhan Kahyaoğlu'nun son şiirleriyle[5] görsel karşılaşma, korkutucu bir harf yığını izlenimi yaratıyor. Büyük harf yok. Tamam, büyük harf başka şiir ve düzyazılarda da olmayabiliyor ama onlarda hiç de-

Yeri gelmişken, Kuray'a ve yayımcısına, kitabın başlığını oluşturan iki şiir adı neden tırnak içinde değil ve neden, alıntıladığım bölümünki de içinde, gerekli kaynaklar gösterilmedi diye soruyorum. (Bu sorunun yanıtını hâlâ bilmiyorum. -N.A., sonbahar 2004.)

5 Söz konusu olan, şairin ikinci kitabı *Aşk ve Harf*, Çiviyazıları, 2000.

ğilse paragraf boşluklarıyla ferahlıyorsunuz. Burada paragraf yok. Olsa olsa romen rakamlarıyla ayrılmış üç, çok çok dört bölüm var. Bazen bölümleme de yok. Bir açıdan son derece düzyazısal bir şiir; çünkü hiç değilse satır sonlarının değişmez bir yerden bölünmesi nedeniyle "dize içeriyor" denebilecek türdeki düzyazısal şiirlerin tersine, bu şiirlerin gittikçe daha çoğunda satır sonları önem taşımayıp dizilişe göre değişebiliyor. Gerçi "aşk ve zar" şiirindeki dizelemenin de gösterdiği üzere bir olanak olarak dizeyi tümüyle terk etmek istemese de, ortadan kaldırdığı şiirler yazmış durumda. Edip Cansever'i haklı çıkarırcasına. Bilindiği gibi Edip Cansever dizenin işlevini yitirdiğini söylüyor:

> Öyleyse usla okumalı, şiiri, usla biriktirmeli artık; mısra ile değil. Diyeceğim, ille de bir ölçü gerekliyse, bu, düşünsel-ussal bir ölçü olmalı.[6]

Gerçekten de, Orhan Kahyaoğlu'na yol gösterircesine, müzik terimleriyle devam ediyor Edip Cansever:

> Tek sesli şiirden, çok sesli bir şiire yönelişteki en kapsamlı ölçü de budur sanırım.[7]

Cemal Süreya ise Cansever'in dize konusundaki görüşüne karşı çıkarak, dizenin zaten şiiri şiir yapan bir öğe olmadığını, öneminin şairden şaire değiştiğini ve imgeye dayalı şiirde dizenin daha çok önem taşıdığı yazıyor.

Oysa Orhan Kahyaoğlu'nun şiirleri hem fazlasıyla imgeye dayalı, hem de dizeden gitgide daha çok vazgeçiyor. Başka pek çok yönden, sonraki şiirlerin başlangıçlarını oluşturan ilk kitap *Hoyrat Bir Ruhun Eksilme Tabloları*'nda dizesiz tek bir şiir yokken, ikinci kitapta bu kez dizeli şiir sayısı çok az. Birim gitgide, dize değil, satır da değil

[6] Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, 1987, Adam Yay., s. 57.

[7] *Şapkam Dolu Çiçekle*, Yön Yay., 1991, s. 33-36.

kuşkusuz, cümle oluyor. Tıpkı düzyazıdaki gibi, diyeceksiniz; bence, tıpkı müzikteki gibi. Özellikle etkisi bakımından. Noktayla, seyrek olarak da ünlemle ayrılmış, kesikmiş izlenimi veren kısa cümleler. (Akla, acaba alt alta yazılsalar dize yaratmazlar mı sorusu geliyor; yazıp denedim, hayır, yaratmıyorlar.)

Bu cümlelerin çoğu fiilsiz. Aslında daha ilk kitaptan başlayarak sık sık fiilsiz, herhangi bir koşaç da almamış adlarla biten, "aklımda bir kılçık, tozumu savurtan yel" ("parça parça bir resim" adlı şiir) gibi cümlelerden kurulu betimsel bölümlere rastlanıyor. Bu bölümler, yüzergezerlikleriyle okurun dikkatini seste toplamaya elverişli. Yüklemi, emir kipindeki ya da -di'li geçmişle kurulmuş bir fiil olan, böyle bir fiille biten cümleler ise cümleler arası ya da cümle içi ilişki düzeyinde vurmalı caz ritimlerine çerçevelik ediyor.

Bir an, özellikle emir kipindeki yüklemlere rastladıkça, bir hitapla karşı karşıya olduğunuz duygusuna kapılacakken, birden o sesin aslında davul sesi olduğu duygusu araya girebiliyor. Özellikle, emir kipinin cümle sonlarına yerleştiği ikinci kitapta. (Birincide, emir kipi kullanımı yine dikkati çekiyorsa da, her yerde aynı etkiyi yaratmıyor. Diyelim, "ayna kıskacı" şiirinde, "bin yavaşça kafandaki faytona" dizesindeki vurguyu, "inleme dudakların ağırmasın" dizesinde bulamıyoruz; emir kipinin her iki cümlede de başta yer almasına karşın. ("Bin", şiirin aynı bölümünde bir tür cinas olarak yinelendiğinde, cazdaki gibi ayrıntısal birer iletim oluşturan seslere karışıyor. Davulcunun vuruşunu andıran emir kipi, aynı zamanda bir yol tarifi oluyor. Hani bir yakınınıza tarif eder gibi.) Bunun başlangıçlarını da ilk kitapta görüyoruz. Üç harften oluşup genellikle sert bir ünsüzle (bazen ötümlü bazen ötümsüz) biten sözcükler birer vuruş gibi. (Şiir adları da çoğu kez bunlardan oluşuyor: Sondaki "seç!" şiiri, örneğin.) Bazen davul vuruşu, bazen zil. İlk kitaptaki "aşk suratlı çocuk" şiirinin dize sonlarında, bazı caz parçalarındaki gibi zile vuruluyor: kuş - keş - kış -- kaş - koş - kış -- düş - diş -- deş - düş... her

seferinde bir çınlam yaratıyor.

Böyle yerlerde şiir, çocukça değilse bile kolayca ve komik görünüyor. Görünüyor: "aşk suratlı çocuk" bu açıdan özellikle önemli bir şiir. Ses kolaylığının yarattığı komiklik duygusu, kefenine alışamayan kış geceleriyle birlikte hiçleniyor. (Bu hiçleme dediğim işleyiş, ileride değineceğim üzere, Orhan Kahyaoğlu'nun şiirlerinde temel bir ilke.) Yine de, genel bir çizgi olarak, belirgin bir biçimde sesin peşinden gidiliyor (bu durum, şiirin kendisine ilişkin ipucu vermesi ilkesi uyarınca, ikinci kitabın son şiiri "aşk ve sus"ta açıklanıyor da: "sesin peşine takıl. suskuyu ses yap.") Öylesine belirgin, genel geçer bir eğilim ki bu, bütünün içerisine, belki zemine, bir humor öğesi olarak yerleşiyor. Sözgelimi, "salon loş" ("'tanrının küçük belleği'" şiiri) derken "lo" sesi için dil adlı organımızın hareketi, eğlenceli bir çalgı hareketini anımsattığı için mi seçilmiştir diye sorabiliyorsunuz. Ya da, "aşk ve harf" şiirinde, "aşka gelen, sızının sırrı. mağrur bir eda, çürüyen dişin azı." cümleleri gibi, salt "zı" sesini iki kez duyurabilmek için "azı" demesinde şiirin alaysamasını duyumsuyorsunuz.

Harften ve yazıdan bol bol söz edilen "aşk ve hat" şiirinde, harf-ses-anlam ilişkisi üstüne "dolunca testi, hızla birbirine yapışır kuş ile aşk" cümlesiyle, "kuş" ve "aşk" gibi üçer harfli iki sözcüğün ikişer harfinin aynılığı (sessel akrabalığı) kullanılarak zihinsel sürecin de bir alaysamayla izlendiği, kendi üstdilini içeren bir lirizm yaratılıyor. Humor, bu şiirin bir yandan da böylece kendi kendinin anlatıcısı olmasından geliyor: "süsleniyor dışavurum" ("aşk ve kıtlık" şiiri); "oluşan alfabede aşk, kara bir sal. duygu, titrek bir deniz. (...) sal, sözümona bir kelime." ("masumların aşkı" şiiri); "içimdeki liri dinle, ezgi reddediyor notayı" ("aşk ve sır" şiiri); "bahçıvan yüreğin kod adı", "bu aşkta her satır bir dize", "anafor bir rahimdir" ("aşk ve anafor" şiiri); "ritmi, müziğin yönünü çiziyor", "bu müziğin armonisi bozuk" ("aşk ve lût" şiiri); "(...) sesler bir kanon. asıl olanı ayıkla ötekinden",

"harfın müziği" ("aşk ve hat" şiiri) vb. İkinci kitaptaki en son şiirin son sözlerinden: "betikte son sayfayı kapat"...

Çıkardığı sesleri dinleyen, her sesle yeniden bütünleşip bir sonrakini ona göre kararlaştıran caz çalgıcılarını dinler gibi okuyorsunuz. İlk kitaptaki ilk şiir, "A I" ritmine dayalı bir sesle yürüyor. Bu ritim Orhan Kahyaoğlu'nun şiirinde ana sesin taşıyıcısı olarak hep var. Başta, yer yer iç ses olmak üzere art arda geliyor: katı - atı - acı-tacı - sargı - kaplı - karı - yazısı - arıyor - yalını - ânı (ilk kitap, ilk şiir); çağının - aşınmış - azınlık ("parça parça bir resim / IV" şiiri); Z ve K ünsüzlerinin müziğiyle birleşmiş olarak:

(.....)
cam kırığı, seslerin
kazıları döküyor önüne
azınlık yazıları, kurak.
("ayna kıskacı" şiiri, ilk kitap)

Aynı ses, ikinci kitapta, "masumların aşkı", "aşk ve sır", "aşk ve hiçülke", "aşk ve hat" vb şiirlerde sık sık duyulacak. Bazen yanında yöresinde bir ünsüzle birlikte. Örneğin, "aşk ve hat"ta T ile birlikte özel bir ses, neredeyse özel bir çalgı oluşturarak... Bu tür bileşimler (R eşliğindeki E - İ ünlüleri: yeri - nehrin - verilenleri - geri vb), kendine özgü ritmik sesin öğeleri. Şair, sözcükleri, hatta harfleri elinde bilyeler gibi evirip çevirip bakıyor sanki: "Bunlar yok olmayabilir mi?" diyerek. "Parça parça bir resim" adlı şiirdeki "nehir" ve "rehin" sözcükleri bu dediğimin en belirgin örnekleri.

Çoğu yerde, ritmik sıfatının anlattığı anlamda ritmin peşinde. Sık sık, yine humorla birleşerek: "melankolik bir müziğe dönüyor sen, ten ve beden. kendine yer arıyor ünlem." ("mağarada yapılan bir tonal gezi" şiiri).

Sonraki şiirlerin başlangıçlarını içeriyor dediğim ilk kitapta, caz da hem fikir hem ses olarak, hem de adıyla sanıyla, daha ilk şiirden başlıyor. (Adıyla sanıyla, sonra yine geçecek. Sık sık, "haz" uyağıyla.

Bir şiirin adı da "aşk için blues".) İç sesler, iç uyumlar, sözcük yinelemeleri yalnızca bolluklarıyla oluşturmuyor cazsal yapıyı; ritimlerin ve çalgı seslerinin caza özgülüğü de var: davul, çan, boru sesleri. İlk kitaptaki şu dize bu fikrin işareti sanki: "her sese seslendik çünkü, herkese/ karşılık bulamadan". ("gece duvarı" şiiri). Bitiştirilmiş sözcükler ("ölümötesi", "gözasırı", "tizyazı", "daraçı", "çileyeli", "ötegörücüler", "düşobası", "aşkaçı", "arpizi", "aşkülkesi", "harfülkesi", "kuyudili", "harfsınırı", "harfalemi", "karasır", "bedendağı" vb), çifte vuruş ya da uzatılmış bir üflemeli çalgı sesi gibi okunabiliyor.[8]

İkinci kitabın ikinci şiiri, bir müzik parçasına yakışır bir ad taşıyor: "mağarada yapılan bir tonal gezi". Dönemin gözde mekânlarından "mağara", evet. Gezi, burada "tonal". Atonal diyen Ece'ye inat belki. Bu şiirde çalgılar da anılıyor: tar, kanun, keman, mızıka. Ne var ki, Orhan Kahyaoğlu şiirinin genel ilkesi işleyecek ve ton da son bölümde hiçlenecek: "ton tanımıyor inanan sarmal". Zaten şiir düpedüz çan sesiyle başlıyor: "kapı değil çan bu çalan." (Çan, harekete geçirici bir çalgı sesi gibi çeşitli şiirlerde geçiyor.) Sonra, kendini tanımlamak isteyen şiirsöz: "müzik melodi dışı. atonal bir örümcek ağı". ("siyah saten" şiiri).

Sesin peşinden gitmek, harf motifi, mekân olarak "iç"ler, hiçlik izleği... Orhan Kahyaoğlu'nun çağdaşı olan son yirmi yılın gözdeleri bunlar. Şu var ki Orhan Kahyaoğlu'nda hiçlik, özentili bir izlek ya da geçici bir ruh halinin betimlemesi değil. Anlatımın, tüm şiir öğelerinin etrafında döndüğü, uyum gösterdiği temel sorunsal. Modern sanatın temel sorunsalı civarında: Başlangıçlar, başlangıç noktası. Sıfır noktası, boşluk, başlangıç. En azından bir olasılık olarak, büyük hiçlikle ortaklaşarak. Orhan Kahyaoğlu'nun şiirinde bunu duyumsatan, şiirsöz. Hep dendiği üzere, içerikle anlatımın birbirini bütün-

[8] Belki, "asıl ses/ çeviri ses" ayrımını yapanlar, cazla olan ortaklaşmayı çeviri sesten sayacaklardır. Şu var ki iş bu noktaya getirildiğinde, türküler dışındaki her "sese" "çeviri ses" demek gerekebilir.

lemesi. Kendini üç koldan tamamlayan bir şiir: Dil, ses ve varoluş planında. Varlığın, dilin, sesin, düşünsel sürecin, ruhsal durumun varoluşu. Bunları, kurgusal yollardan yokluyor. Yalnızca yer yer, ne yaptığına ilişkin küçük açıklamalar vererek. Harf motifi de, alfabeyi sırayla elden geçirme girişimi anlamında değil; harf kavramının öne çıkarılması anlamında. Başlangıcı yurt seçme bilincinin peşinde. Tıpkı caz gibi. Caz da, özgür bırakılmış ruhun seçtiği seslerden oluşmaz mı?

Şiirlerin gitgide daha çoğu, tıpkı caz gibi, deyim yerindeyse, varlığa doğru tırmanış denemelerinden oluşuyor. Kahyaoğlu sanki hiçi yerinden kıpırdatmak istiyor. Yer yer en gergin biçimlere ulaştırıyor varoluşu: "ipte sallanan adam konuşur durmadan" gibi ("aşk ve hiçülke" şiiri). Kara koyun öyküsündeki çobanın ustalığıyla, şiiri en gergin noktalardan geri döndürüyor. Başka bir açıdan, hiçbir zaman gerçeklikle bire bir örtüşme olmadığına göre, tepeye çıkarmayı başardığı taş gerisin geri düşen mitoloji kahramanı gibi: "düşüş tırmanarak başladı" ("aşk ve hiçülke" şiiri).

Yüklemi -di'li geçmişle kurulmuş cümleler, öyküselliğe, aşamalandırmaya doğru birer deneme (tırmanışın birer parçası) sanki. Şimdiki zamana ait (-yor'lu) yüklemlerse birer hareketlilik, süreç denemesi. Bu kurguda mekân genellikle içerisel (içim –en çok bu–, için, kuyu, avlu, harabe, çukur, ruhoda vb) ya da geçici: "han" gibi ("aşk kurulur, aşk çoğalır, aşk yok olur" şiiri). Deniz ve özellikle hemencecik bilinçaltını çağrıştıran "sualtı" ("aşk için blues" şiiri). ("Hafıza", "hatıra" sözcükleri de büyük ölçüde bilinçaltı gibi okunabiliyor.) Aynı çerçevede: "dilini kurana kadar suyun dibindesin" ("aşk ve anafor" şiiri). Sonra sonra bahçe, tutukevi vb beliriyor. Ve toprak ("aşk ve lût" şiiri), kıyı, yar, mor ülke. Kurgunun diğer öğeleri gibi mekân da bildirilmesinin hemen ardından kayıp gittiğinden, okur olarak temelde tedirginsiniz. Bir anlamda da dingin. Çünkü en sert vurgular, hemen ardından hiçlenmektedir. Yerler ve zamanlar, ya-

şantılar, çeşitli imgelerin yardımıyla belirip silinmekte, belirip silinmekte, gerçeklik duygusunun oluşmasına olanak verilmemektedir: "ağırlığı sıfır olan saz" ("aşk ve hat" şiiri);[9] "hafıza bir yazgıdır, harf yokoluş." ("aşk ve hiçülke" şiiri); "dilin silinme anıdır harf, avucunda" ("aşk ve zar" şiirinin ikinci bölümünün ilk dizesi). Oysa harf, Orhan Kahyaoğlu şiirinin giderek en çok tutunduğu imge.

Hiçleme mekanizması ayrıca, bir şiir adı ve tipik bir vurmalı çalgı sesi olan "çığırtkan tıs"taki ya da "yazının tizi, bas" dizesindeki gibi, hem dar anlamıyla anlamsal hem de sessel açıdan tersiyle tanımlamayı ve seyrek de olsa şiirsözün salt sese dönüştürülmesini de kapsıyor.

Sözgelimi, ilk kitaptaki "karamartılar" şiiriyle ortaya çıkıp daha sonra arada bir beliren bir demirbaş fiil var: "aralamak". Bir kapı bulmuşluk duygusu veriyor. (Bu fiile çoğu kez kapı sözcüğü eşlik ediyor zaten.) Ne var ki bu aralıktan uzağa gidilemiyor, yol hemen yitiyor. Ne kurgusal gerçeklik tam olarak oluşuyor, ne de kurgu dışı. Yer yer, her tür gösterileni dışlarcasına salt doğaçlamadan oluşan bir müzik olarak ilerliyor. (Bu duruma yakın bir belirtim: "aşk, doğaçlamanın suyu" – "aşk ve lût" şiiri.) Hem ses, hem etki olarak caz müziği: Çokseslilik söz konusu olmakla birlikte, uyumun daha çok an be an, doğaçlama yordamıyla oluşturulduğu, bazen tek bir çalgının alıp başını gittiği, sesleri ve duyguları evirip çevirerek ya da yoklayarak dışlaştırdığı bir akış. "[S]iyaha boyanır haz, uyum bir uçurumdur" ("aşk kitabesi" şiiri).

Şiirin, sıklık ve ağırlık olarak en çok oyalandığı uğrak olarak aşk var, "aşk; varoluşun hışmından koruyan insanı". Bazen doğrudan erotik yaşantılar, "'tanrının küçük belleği'" şiirinden başlayarak doğrudan cinsellik. Aslına bakılırsa bunlar da içinde olmak üzere tırma-

[9] Bu son dizedeki "saz" sözcüğünün çalgıların cins adı olarak algılanması gerektiğini, çalgı denmemesinin tek nedeninin S harfi gerekmesi olduğunu düşünüyorum.

nış çabasında yer tutan tüm öğeler, az çok (hiçbir zaman tam olarak değil) varlığın metaforu kılınmış olan dil göndermeleriyle iç içe: "okyanusu satırda anlayan göz// (...)// yağmurdan durmadan kaçan bu dil" ("ayna kıskacı" şiiri, IV. bölüm).

Belki dil değil de yazı demek gerek: "mürekkepten sorular/ tarihi masaya damlat, lekesini bıraksın" ("'tanrının küçük belleği'" şiiri); "okunaksız aşk!" ("aşk kurulur, aşk çoğalır, aşk yokolur" adlı şiir); "tayın içinde yaşadığı koy, kelimeler kuyusu" ("masumların aşkı" şiiri); "kelime çıplak, cümle morga alınmalı", "harftan bir duvar" ("aşk ve hiçülke" şiiri); "harf, benzersiz bir doğa. hece, bir tomurcuk. dize, tek canlılar âlemi" ("aşk ve hiçülke"); ama en çok "aşk için blues" şiiri. Özellikle bitişi.

Tırmanış ilk başarı olarak harfi bulur gibi oluyor, sözün doğal yolu en küçük göstericisinden geçiyor sanki. Ancak, harften öteye, "kelime"ye geçiş, hem olanaksız hem de istenmez görünmektedir. Kelime, harfin, başka bir deyişle esasa değgin varlığın anlamsal sınırlamaya uğradığı, bu anlamda yittiği yer olduğu için mi? Ama zaten şu var: "harf hiçliktir, anlamın kuyusuna düşme" ("aşk ve zar" şiiri).

Dil/yazı/harf metaforu, rollerin şiir dışı gerçekliktekine göre bire bir üstlenildiği değişmez bir kurgu oluşturmuyor. Bunun için, "aşk ve hat" şiiri okunmalı. Harfin harf ve başka bir şeyler oluşu arasındaki işleyiş çoğu şiirde ("aşk, harftaki mimesis" – "aşk ve zar" vb) görülüyor, ama bu işleyişin kıvraklığı en çok "aşk ve hat" şiirinde, özellikle ikinci ve üçüncü bölümde görülüyor. Az çok belirli bir rolü, şair rolünü üstlenmiş "hattat"ın da devreye girmesiyle.

Hurufîlerin inancına göre varlığın esası sesmiş. Ses, insanda söze dönüşürmüş, söz de harflere. Orhan Kahyaoğlu'nun şiirinde "harf" sözcüğü bir aşamada ("siyah saten" şiirinde) sahneye çıkıyor ve "aşk ve hiçülke" şiirinin ilk cümlelerinden biri, sanki şiirin kendini açıklama ilkesi uyarınca, şöyle: "içimdeki harf temize çekiliyor". Sonradan, "aşk ve hiçülke"den başlayarak, "harf" sözcüğünün aldığı ekler

kalın ünlülerle yazılıyor, "harfların" gibi. Bu yeni imla, "harf"teki R'yi alışıldığı biçimde ince okumayı reddediş gösteriyor. Neden bu ret? Sesin en küçük göstereni olan harfin –bilinen harf olarak– hiçlenmesine yarıyor diye düşünülebilir.

Emir kipindeki fiiller, davul sesinin dışında bir de hitabilik izlenimi uyandırıyor. Dinsel metinlerde vb görülen türden. Hatta yer yer vaaz izlenimi bile alıyorsunuz. Oysa, tensel haz eğilimi ve humor, dinsel türden ruhanilik girişimlerini hiçliyor. Tersi de doğru.[10]

***

Bu şiir kendini yineleme kusurunu mu işliyor? Bir caz grubu, sözgelimi Marcus Miller bir parçadan ötekine kendini ne kadar yineliyorsa bu şiir de kendini yineleme kusurunu o kadar işliyor. Soruya daha başka –daha zor– yanıtlar da aranabilir kuşkusuz. Ama Kahyaoğlu aynı zamanda "müzik yazarı". Yıllardır, caz başta olmak üzere, modern zamanların müzikleri üstüne yazıyor. Dolayısıyla bulduğu yolun şiirde öncesiz bir müzik, başka bir lir içermesinin son derece maddi bir temeli var.

***

Orhan Kahyaoğlu'nun şiiri cazın nesi? Notaları mı? Başka bir deyişle, ancak seslendirilince mi müziksel oluyor?

Bir yanıyla evet, ama şu var: Zihninizle izlemeden, yalnızca sesin peşinde okur ya da dinlerseniz, şiir yine müzikal olsa bile soyutlanmış, yalnızca bir bölümüyle alımlanmış oluyor. Bu da ayrıca yaşantılanmaya değebilir kuşkusuz.

Ama ben yazıyı başlangıca dönerek bitireyim.

10 İlginçtir, Kahyaoğlu'nun düzyazılarında, şiirlerindeki emir kipiyle zıtlaşan bir edilgen kip var: "(...) yapıyla sıkça karşılaşıldı", "(...) sesin çokça ayrımına varıldı", "(...) zenginliklerle devamlı karşılaşıldı" gibi. "Ben" demeyi ayıp sayan, "karşılaştım, vardım" demeyi reddeden efendilik dilini düşündürüyor. Ancak, "ben"in yerine "biz"i koyan türden değil.

Başlangıçta, sesler arasındaki anlam bağlarına bakarken (var mı yok mu, nedir), Orhan Kahyaoğlu'nun temelde seslere bağlanıp sonra bunların arasında anlamsal bağlar mı kuruyor, yoksa anlamsal bağlara uygun sesler mi buluyor, daha da yoksa her tür anlamsal bağı gereksiz mi buluyor olduğu sorusu doğabiliyor. Bunlardan bazen birincisi ağırlık kazanıyor, bazen ikincisi. (Üçüncüsü, çok seyrek.) Ne demek istediğim, aşağıdaki örneklerle daha iyi anlaşılabilir:

1) "Gözüpek" şiirinden: "Aslan-aslı-asi-sır-asil" sözcükleri. Bu sözcükler şiirde art arda gelmiş değil, ama yerleri ve sesleri, ayırt edilmelerine, art arda düşünülmelerine yetiyor. Sonra, "yol ve anlam" şiirinde de, "aslı kör bir aslan" dizesi var. Aslı... aslan...

2) "aşk ve kıtlık" şiirinin bitişi: "kıtlık yalnızlıktan koptu". Bu dize, telli bir çalgı müziğinin sonunda, çalgının (keman da olabilir) tellerini çekip bırakarak elde edilen sesleri duyuruyor: k-t-tk-kt (ve parça biter).

3) "Masumların aşkı" şiiri, IV. bölümün girişi: "yas-miras-atlas-almaz".

4) "Aşk ve arp" şiirinde art arda kullanılan "çal" sözcüğüyle "çöl" sözcüğünün ikisine de fiil işlevi bahşedilmesiyle yaratılan, tek kaynaktan çıkıyorlar duygusu: "o içinizdeki sesi çalın önce; çölün geçmişi!"

5) Humorla da birleşerek: "hat çekici, heyhat!", "yazı, notanın cazı." ("aşk ve hat" şiiri).

6) "sualtında yaşayan, masumun suru!" ("aşk için blues").

7) "harf, haşarı ot, hafızada tim." ("aşk ve zar" şiiri) "-ha" sesi için mi?

Okuma sürecinin bir aşamasında, bu şiirlerle kurulan yakınlık, anlamı seslerden ayırma eğilimine pabuç bırakılan o başlangıç anlarının deneyimini arkada bırakıyor.

YENİ BİR MODERN NECMİ ZEKÂ ŞİİRİ*

Giriş

Necmi Zekâ'nın şiirlerinde konuşan başlıca kişi, son derece mutsuz ama cin gibi kara mizah yapan, üst orta sınıfa mensup bir okumuş. Modern toplumun atmosferini, bu toplumda köşelere sıkıştırılmış bireyin durumunu ve duygusunu ortaya koyan şiirler bunlar. Anlatım, bu bireyin durumu ve duygusu ölçüsünde yadırgatıcı ve tedirginlik verici. Özne parçalanmıştır, belki zaten parçalıydı, bu durumda söz de parçalanıyor.

Bu dediklerim modern şiirin genel özellikleri aynı zamanda. *Yavru Aslan'dan Konu Komşu*'ya (YAKK) kitabının bu ortak zeminden öte ayırt edilen özellikleri ise daha kitabın adıyla birlikte karşımıza çıkmaya başlıyor: "Yavru aslan", "konu komşu". Bunlar gündelik yaşama ait, sıcak duygular ileten sözler. Necmi Zekâ ortaya koyduğu duyguyu bu sıcaklıktan da yararlanan bir dizi soyutlama mekanizması yoluyla güçlendiriyor.

* Antalya Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen 28 Şubat 2004 tarihli, "Necmi Zekâ Şiiri ve *Yavru Aslan'dan Konu Komşu*'ya" adlı sempozyuma sunulan bildiri.

Buraya kadar dediklerimi bildiri boyunca geliştirip açmaya çalışacağım.

1 Hiçliğin azı çoğu

Her faşizan dönem başka şeylerin yanında şiiri de kapatıyor. 12 Eylül sonrasının en iyi şairleri, sözün sonuna gelinmiş olması beklenebilecek bir zamanda konuşmanın ağırlığıyla yazdılar. Bireyi bütün bütüne hiçleyen bir siyasal ortamda, onlar da "hiç"in çevresinde dolandılar. Buna apolitikleşme diyenler oldu, tıpkı İkinci Yeni'nin en iyi şairleri için dendiği gibi.

Siyasal baskı ortamlarının, bu arada 12 Eylül'ün depolitizasyon işlevi gördüğü ne kadar açık bir gerçeklikse, en iyi şairleri apolitik olmakla suçlamanın sanatı araçsallaştıran bir tavır olduğu da o ölçüde açık. İyi şiir, dar anlamıyla politik olabiliyor, ama geniş anlamıyla apolitik olamıyor. Öyle görünse, öyle istese, öyle kastetse bile olamıyor.

YAKK'taki şiirlerin de bir bakıma "hiç"in çevresinde dolandığını söyleyebiliriz. Mutlak bir "hiç"ten değil, "hiç"liğin azından çoğundan söz ediyoruz burada. Bu nokta, hiçliğin azı çoğu meselesi, Necmi Zekâ'nın ikinci kitabı *Roma'ya Varış*'ın ilk şiiri olan "eski şakalar"da açıkça yazılı:

> Azını tadıp hiçliğin, en kısa bir yerinden
> feda etmişsek çoğunu, en uzun anını öfkenin
>
> Güler geçeriz yazıklanır olan bitene
> –bunu diyen bir biz miyiz?–
> neden saklayalım, ölenler de bizdense...

Hiçliğin azı, tadılabildiği kadarıyla. Hiçliğin çoğu: "en uzun ânı öfkenin". Böyle diyor şair. Öfkenin en uzun ânı feda edilmiştir.

"Hiç"lik ve hiçlenme YAKK boyunca biraz da geçersizleştirme mekanizmalarının ürünü olarak ortaya çıkıyor.

Geçersizleştirme dediğim mekanizmanın çarpıcı bir örneği olarak, "yazar ve sevgilisi" (s. 112)[1] adlı şiire bakılabilir. Bu şiir, bir aşk şiiri, çift olma şiiri, çocuklu olma şiiri olarak gelişip sonlara doğru son derece sert bir tona yükseliyor ve "hiç çocuğum olmadı benim" diye bitiyor. Oysa inandırıcı bir çocuklu çift öyküsünden geçip de gelmiştik şiirin sonuna. "Hiç çocuğum olmadı benim" diyen kişi, ya baştan beri konuşan şiir kişisidir ve bu son dizeyle birlikte ortaya mutlak ve saçma bir hiçlik çıkmaktadır, ya da bu kez konuşan, "Hiç çocuğum olmadı benim" diyen, bir başkasıdır, dolayısıyla kısmi bir hiçliktir söz konusu olan.

Geçersizleştirme yönteminin aynı zamanda bir sergileme, açıkça gösterme yöntemi oluşturduğunu görebileceğimiz bir örnek olarak, "counterpoint-compression" şiirini verebilirim. Özellikle, birkaç dize arayla yer alan, italikle yazılıp tırnak içine alınmış şu iki dizeyi: "'*kimde var ise ona verilecek*'/ (...)/ '*kimde yok ise ondan alınacak*'" (s. 99). Bu dizelerde komünizmin o geleneksel tanımı tersyüz edilmiştir. Formül, tersine çevrilmiş biçimiyle bu kez kapitalizm dediğimiz orman yasasını tanımlar duruma gelmiş ve tam da panik içinde arazi olmuş kapitalist toplum bireyinin ruhsal durumunu duyumsatan bu şiire anahtar gibi yerleştirilmiştir.

Bir başka şiirde, "kardeşin" şiirinde (s. 129) bu kez kardeş figürüne şiir boyunca yapılan inandırıcı göndermeler "kardeşim yok ki!" yinelemesiyle geçersizleştiriliyor. Yine ya mutlak ve saçma, ya da kısmi bir hiçlik duygusu yaratarak. Sonuç: Yerleşik gerçeklik duygumuzun sarsılması. Başka bir deyişle, sorgulamaya geçiş.

Sorgulama fikri Necmi Zekâ'nın tüm şiirlerine egemen. "gereken neyse" adlı şiirde (s. 156) sanatın ve alımlamanın sorgulanmasına kadar gidiyor. Ama hiçin azı çoğu duygusu da arka planda hep kar-

[1] Sayfa numaraları, Necmi Zekâ'nın 2002 yılında YKY'den çıkan *Yavru Aslan'dan Konu Komşu*'ya adlı toplu şiirler kitabına göndermektedir.

şımızda. Bir tür büyük son gibi (bkz. "tabanca kabzasından çekiç" şiirinin son üç dizesi, s. 164).

2 Düşünsel/zihinsel bir şiir

Zihinsel işleyiş her zaman kendini duyumsatıyor bu şiirde. Adıyla sanıyla:

> bu gürültüleri ayak altında çiğnemek
> zihninde çiğnemekle aynı gibi
> (s. 104)

Ama sorgulamacı bir zihinsellik bu: Genel geçer aklı her fırsatta karşısına alan türden. Açıkça saldırılıyor genel geçer akla:

> Git de sana, yeni bir yürek taksınlar,
> kafana taş gibi bir yürek taksınlar. Kafa.
> Taş. Yürek... Bunlar garantili kavramlar.
> Yeter ki, sonunuz gecikmiş bir son olsun.
> (s. 120)

"Son" kavramı bu kez büyük yazgıya işaret olmaktan çok, basitleştirilmiş bir ölüm çağrışımıyla karşımızda. Necmi Zekâ'nın şiirlerinde öne çıkanın "büyük yazgı" değil, verili insan manzaraları olduğunu bir kez daha belirtebiliriz böylece. Hatta, *Konu Komşu* kitabının ilk şiirinde (s. 152) "manzara" ve "insan" sözcükleri *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı çağrıştırır bir biçimde kullanılıyor. Bire bir karşılık oluşturmuyor elbette iki şiir birbirine, bunu söylemek bile fazla belki. Yine de, insan manzarası kavramı Necmi Zekâ için de işimize yarıyor. Belki manzara yerine durum demek daha doğru, çünkü YAKK'ta dile getirilen şey dış dünyaya bakılarak elde edilmiş ve yine dış dünyaya duyurulan gözlemler değil, kimse duymasa bile oluşan izlenimsel duygulardır. Şiir kişisi kendi ruhunda, ruhunun arka bölgelerinde durup oradan konuşmaktadır. Şiire kendi düşünce, duygu ve deneyimlerinin yanı sıra dış dünyayı da o ruhtaki ve zi-

hindeki yansıma ya da uzantıları ile dahil etmektedir. Dediğim gibi, parçalanmış bir dille.

Şiir kişisinin durduğu yerden görünenler arasında, günümüz aklının ilkeleri de yer alıyor (bkz. *Konu Komşu* kitabındaki "rapor" şiiri, s. 166). Buna günümüz aklının çocuklarla ilgili kısmı dahil (bkz. "küçük şapkalı adam" şiiri, s. 175). Ve iş yer yer bu çağın yaygın ruh halini tanımlamaya kadar gidiyor: "başkalarının hayatından çok şey ümit eden." (s. 169) Giderek, günümüz bireyinin önüne konulan o inceltilmiş hedefe dikkat çekiliyor: "Kendi olmak" ("fare" ve "küçük şapkalı adam" şiirleri, s. 174 ve 175). Burada, özellikle bu ikinci şiirde, hedefin çatallandığı net bir biçimde görülebilir: 1) Toplumun biçimlendirdiği "kendi"; 2) Kişinin "kendi ol"duğu kendi.

Şair "pedagoji" şiirinde de "halktan" birinin ruhuna bürünüyor (s. 188). Gülünç kaçmaksızın, çünkü zaten şiirin adından itibaren belirgin bir humorla konuşuyor şiir kişisi: "garip başım ne edecem" diyor ve patronu için yılan çağrışımı yaratan sözler ediyor.

Bildirinin Giriş bölümünde, "özne parçalanmıştır, belki zaten parçalıydı" demiştim, modern şiirin başlıca eğilimlerinden biri olarak. İşte Edip Cansever: "Beni kurtarmak istiyordu, bir isim gibi Ben'i"; işte Turgut Uyar: "çağırsam, sorsam ısrarla niçin, neden, kimim ben diye."

Necmi Zekâ'nın şiirlerinde de aynı eğilimi görüyoruz, fazlasıyla. Öyle ki, buradaki adıllar, okura duyumsatılan durumla birleşen düşünsel ve sentetik özellikler kazanmış. Çoğu durumda "sen"ler de "ben" diye okunabiliyor örneğin (s. 137). Adıl meselesine aşağıda döneceğim. Burada, "özne nedir" sorgulaması yönünde bir tür tipleştirmeden söz etmeliyim. İşte bir tipin art arda sayılan özellikleri ya da bileşenleri: akıl, tişört, gazoz, kimlik. Bunlar "bura bandıralı" adlı, ismiyle müsemma şiirden (s. 24). Bir örnek de, Shakespeare'e göndermeyle "though waiting so be hell" adını taşıyan şiirden (s. 42): "hiç usanmadan sabah akşam/ çok şey biliyormuş gibi yaparak"

Konu Komşu kitabındaki "manzaraya refakat" şiirine geldiğimizde, yine okumuşların –öğrencilerin, devrimcilerin, belki de reklamcı bir işveren okumuşun– karikatür derecesinde tipleştirildiğini görüyoruz (s. 153). Yöntem hep şiir kişisinin ruhunun içinden konuşmak. Kendi kendine, bölük pörçük, kara mizahla. Tipleşme, sözün bile satıldığı bir ortamda olup bitiyor ("cümle", "fiyat" ve "imza" sözcükleri art arda):

uzun bir cümle yazıp büyük fiyata
güzel bir imzayla satmak var
tam göbeğinde bir toz bulutu mu
her şeye değinme fırsatı

"[Y]etmeyen ne" şiiri açık sözlülükle bir orta sınıf beyaz yakalısından yaka silkiyor (s. 184). Orta sınıf, bir şiirin adından bile okunuyor: "orta sınıftan bir itiraf" (s. 140): bir mavi yakalının, ben sınıfımdan memnunum şiiri.

Temsilî "biz" ve panik

N. Zekâ'daki temsilî "biz"e, tipleştirilen bize ilişkin verilerin bir başka örneği için "gerçek telkin" şiirine bakalım (s. 54):

Çekilin geçelim diyoruz, bir feşmekan olma sınavında
ne kadar çok şey bildiğimizse şımarıklık
neye el atacağımızı, neyle başlayacağımızı şaşırmış
düşüncelere dalmış, bir küsüyor bir barışıyorsak
mantığımız biraz daha dayanalım diyor
çünkü her şey bu kararlara bağlı
film bu kadarla bitmiyor, iyi ki bitmiyormuş
sıvışmak gerektiğinde, filmin sonu bu
düzenli hayat sürmenin tam kıvamı bu
tam kıvamındayken ölüm, o da var ya
ölümden de kaçıyorsak, hep kaçıyorsak
özür diliyoruz, sabır gerek belaya

merhamet, gelmeyin üstümüze
çekilin geçelim diyoruz

Buradaki şiir kişisi, birinci çoğul kişi adına, "biz"in sözcüsü olarak, bir tür panik içinde konuşuyor. Birtakım koşuşmalar, yarışmalar, kararlar var ortalıkta. Ölümlülük duygusu dahil. İlk ve son dizelerde, Turgut Uyar'ın şiir kişisi tel cambazının, dengesini güç bela tutturmuşken kendisine seslenen birilerine hiç bakmazcasına nakarat gibi yinelediği o "Ama sizin adınız ne/ Benim dengemi bozmayınız" dizelerindekini çağrıştıran bir duyguyla, "çekilin geçelim diyoruz" nakaratını söylüyor. Cambaz, umutsuzca da olsa, ufukta hiçbir gerçekleşme şansı olmasa da, bir diyalog isteği taşır gibiydi. Necmi Zekâ'nın şiir kişisi ya da kişileri ise bu cılız eğilimi bile göstermiyor. (Şiirde konuşmuş olmanın yarattığı nesnel diyalog konumu dışında elbette.) Yalnızca kendi içlerinde ve kendi kendilerine konuşuyorlar, dışarıya seslenmiyorlar. "[N]asıl vahşi olunur?" şiirinde konuşan kişi şu sözleri ediyor: "bu kendi hakkımda/ bu çok şeyi/ bu bildiğimi göstermeliyim" ve "bu geçmişim hakkında/ bu neleri/ bu bildiğimi öğrenmeliyim". Şiir kişisi bu sözleri etti diye şizofreniktir tanısıyla sessizce toplumdan soyutlanmaktan şiirdeki genel ironi havası sayesinde kurtulsa bile, o alışılmadık "kendi hakkımda" sözünün dikkat çekmesini önleyemeyecektir.

"Tragedya" şiirinde, "insanlık durumu"nu üstlenmiş bir *persona*, sanki tüm insanları tek tek temsilen konuşuyor, dünya savaşı ya da trajedi karşısında (s. 17).

Toplumsal denetimi duyumsatan paniğin bir başka örneğini bir çift şiirde görüyoruz: "counterpoint-compression" adlı şiirdeki "biz", sıkıştığı köşede korkulu bir savunma duygusu içinde. Necmi Zekâ'nın şiirlerinde hep tragedyalardaki koro gibi duyumsanan "onlar"a karşı savunma hazırlıyor: "daha doğmadı/ daha hiç doğmadı/ belki de hiç doğmayacak deriz." (s. 102) Bir sonraki şiirin adı, "öyle derler". Onlar, elbette. "Biz" işte bu "onlar"ın karşısında, şunu şu-

nu "deriz". Sürekli mazeret bulmaktan, savunma hazırlamaktan ürkek ve yufka, "biz". "Onlar" ise, "öyle derler"in, adından itibaren öznesi.

İroni de tipleştirilmişlik duygusunu artırıyor. *Roma'ya Varış* kitabındaki "fark bir milim" şiirinden örnek (s. 58):

> suskunlukla halledilen bir şeyler
> ah o şeyler bazen pazarlanıyor olsa
> ben kul olsam kapınızda kendimi kurtarsam

Bu şiir, yok aslında birbirimizden farkımız şiiri.

Farklı olmak

Tipleştirme yöntemini dengeleyen bir işleyiş olarak, aynı olup olmama sorgulamasını görüyoruz. Yaşamsal, neredeyse ideolojik bir ölçüt olarak, farklılık sorunlaştırılıyor. "[S]on müşteri" şiirinde herkes iki sözcüğü yineliyor ama, yinelenen bu iki sözcük, "bir başka" sözcükleri (s. 43). Aynı sorgulamayı "garip bir duygu" şiirinde de görüyoruz: "her şeyi aynı aslında farklı bir kadın" (s. 47). Şairin, "fark bir milim" başlıklı bir şiiri de var. Bu şiirdeki sorgulama şöyle: "hep farklı olmaktan daha kötü bir yanlış/ farklılık isteksiz mübalağa" (s. 58). İki kişi arasında farklılığın sorgulanması açısından ilginç bir şiir de, *20 Ş.* kitabındaki "plus" şiiri.

3 Soyutlamanın özgün örnekleri

Söze başlarken demiştim ki Necmi Zekâ, ortaya koyduğu duyguyu belirli soyutlama mekanizmaları yoluyla güçlendiriyor. Bunu açmaya çalışacağım.

Önce "soyutlama"dan kastımın yalnızca ayırmak, yalıtlamak olduğunu belirtmeliyim. Başka bir deyişle, buradaki derdimin "soyut kavram/ somut kavram" (ya da "soyut sözcük/ somut sözcük") gibi pek de sevmediğim ayrımlarla, soyut içerikler yaratmakla ilgisi yok. Kastım açısından "soyutlama" yerine yalıtlama, ayırma, hatta kopar-

ma da diyebilirdim ama, bu kavramlar artlarından ilişkisizlik anlamını sürükledikleri için işime yaramıyor. Necmi Zekâ'daki soyutlama gerçekte soyutlananla daha iyi ilişki kurabilmek amacıyla başvurulan bir yönteme benziyor.

Bu yöntem, daha önce ulaşılmış iki soyutlama aşamasına bir üçüncüsünün ya da üçüncülerin eklenmesiyle gerçekleşiyor. İlk iki aşamadan ikincisi, her sanat yapıtının temelinde yatan soyutlama: Malzemenin sanat dışı gerçeklikten soyutlanması. Sözgelimi, heykeltıraşın, taşı, metali ya da alçıyı, bildiğimiz gerçeklikteki yerinden, yani alışılmış alımlanma tarzından ayırıp (=soyutlayıp), orada taşımadığı bir anlama büründürebileceği biçimde heykele dönüştürmesi. Belirleyici olan, malzemenin fiziksel yerinden ayırılmasından çok, zihnimizdeki anlamsal yerinden ayırılması. Bu, her sanat etkinliği için vazgeçilmez, hatta sanatı tanımladığı ileri sürülebilecek olan soyutlama. (Kuşkusuz, bu işlemin sonuç verip vermemesi, başka bir deyişle malzemenin gerçekten sanat yapıtına dönüşüp dönüşmemesi başka etmenlere bağlı.)

Şöze dayalı sanatlarda bu soyutlama işlemi ilk değil, ikinci aşama. Diğer sanat dallarından derece derece, ama daha ilk adımda farklılaşan bir özellik söz konusu burada. Çünkü, söze dayalı sanatların malzemesi olan dilin kendisi de zaten büyük ölçüde bir soyutlama ürünü.

Diğer sanat dallarının malzemeleriyle ilgili durum her ne olursa olsun, burada öne sürmek istediğim nokta, şiirin ve diğer söze dayalı sanat yapıtlarının önceden bir soyutlama süreci sonucunda oluşmuş malzemeyi yine zihnimizdeki alışılmış yerinden edip başka bir anlama büründürmek yoluyla yaratılması. Böylece, soyutlama aşamaları ikiye çıkmış oluyor.

Modern şiir, bu iki aşamaya yeni bir soyutlama işlemi daha ekleyerek sözün alışılmış akışını kesti. Şiirin, dize, ölçü, uyak gibi geleneksel öğeleri birbirinden ayırıldı, sözdizimi ve dizisel yapı parça-

landı. Dizisel parçalanma bu üçüncü soyutlama aşamasının girişimleri arasında belki de en sarsıcı ve yıkıcı olanı.

Necmi Zekâ, üçüncü soyutlama aşamasını kendine özgü tekniklerle gerçekleştiren bir yeni modern. Bu teknikler şöyle sıralanabilir:

• Söz parçalarını yalnızca birbirinden değil, görüntü ve ses de içeren varsayımsal bütünlerden de soyutlaması. Bu dediğimi açıklayayım.

Standart anlatımda bir görüntüden ya da sesten söz edilecekse bunun varlığına ilişkin işaret de verilir. Başka bir deyişle metin, sözünü ettiği görüntüye ya da sese ilişkin şöyle ya da böyle düzenlenmiş açıklamalar içerir. Oysa bu şiirde, ne idüğü belirsiz, önceden işaret edilmemiş görüntü ya da sesler varsayılarak konuşulduğu oluyor.

Başka bir deyişle bu şiirlerde bazen sözel olmayan öğelerin varsayıldığını fark ediyoruz. Sözel olan sık sık sinemadaki ya da tiyatrodaki rolüyle yetiniyor: Bütünü oluşturmuyor da, bütünün bir parçası, bir bileşeniymiş gibi konumlanıyor. Ortalıkta görsel ya da sesel bir bileşen yokken, varmış gibi yapıyor.

Sözgelimi, *20 Ş.* kitabındaki "start again" şiirinde "tersinden yaşanan birkaç saniye/ kendi önüne geçip, tersinden çalınan müzik" dizelerini okurken (s. 77) zihnimizde ister istemez görüntü ve ses kayıt araçlarındaki tersine sarma olanağı canlanıyor. (Bu tersine ya da ileriye sarma işlemiyle başka şiirlerde de karşılaşıyoruz: "ajan x", "eski şairlerle uğraşmadığım zamanlar", "gereken neyse" vb.)

Aynı şiirde sondan bir önceki dize, "Yüzümden hiçbir şey okunmuyor" dizesinin yorumlarından biri, şiirde sözü edilmeyen bir aynayı varsayıyor.

Bir başka örnek olarak, *Roma'ya Varış* kitabındaki "bir durgunluk anında" şiirinde "Karınca yuvaları, arı kovanları, şuracıkta" denmesini (s. 63) ya da "bütünü kurtaracak ayrıntı" şiirindeki "bunları kaldırabiliyorsan, kaldırabilirsin bunları" dizesini verebilirim (s. 53). Metin, şiirsöz, kendisinin içermediği öğelere göndermede bu-

lunuyor: "bunları" derken ne kastedildiğine dair hiçbir işaret yok şiirde.

Yere Yığılanlar Yere Çakılanlar kitabında, ilk şiirin renkli tebeşirlerden söz etmesiyle başlayan bölüm bu kez bir karatahta varsayıyor. Bu şiirdeki görünmeyen görsel öğelerin varlığı duygusu, daha sonra "koreografi kaybolur" denmesiyle doğrulanıyor.

Aynı kitaptaki "öyle derler" şiirinde, konuşma çizgisiyle verilen italik dizeler düpedüz bir film senaryosunun özeti gibi. "[B]unlar pahalı dersler" şiirinde, *Şarküteri* adlı filmi çağrıştıran bir bölüm var. (s. 120) Bu şiir de, gerçeküstücü resimleri varsayan bir bölümle sona eriyor.

"[Ç]in odası" şiirinde, önceden herhangi bir fikir vermeksizin bir bölüme "bu işaretler" diye başlanmış olması da aynı etkiyi uyandırıyor (s. 122). "[Ç]in odası" şiiri zaten resim ve ticaret ortamı yaratarak bir tür anahtar şiir işlevini üstlenmiş durumda.

"[K]ayıp" adlı şiir için ise bir resim karşısındaki düşünce parçalarından oluşmuş demek olanaklı (s. 124).

Tiyatro verilerini varsayan bir şiir, "karşılıklı istismar" (s. 134): "perde", "aydınlık", "kostüm" sözcükleri, "sen çok fazla vurgulu konuşuyorsun" cümlesi. Bundan bir dize sonra da: "Kimse bu hareketlerden bir şey anlayamaz." Biz okurlar bu dizedeki meydan okumaya karşılık veremiyoruz: "Bu hareketler" denilen hareketleri görmüyoruz ya da haklarında herhangi bir bilgi edinmiyoruz ki bir şey anlayalım! Başka bir deyişle, bizler, okurlar, dışlanmış durumdayız bu şiirden. Şiir yalnızca "sen"le diyalog halinde. Bu "sen"e "Anlayabiliyor musun?" ve "Katılıyor musun?" soruları soruluyor, bize sorulmuyor. Ya da soruluyor: Kızım sana söylüyorum gelinim sen anla yöntemiyle. Bizim anlayacaklarımız dolaylı olacak bu durumda elbette. Duruma ve söze değgin olacak.

Varsayılan görsel ve işitsel bileşenlere dönelim. Son kitaptaki "fare" şiirinde yine senaryo sözleri okuyoruz: "tek renk alanına geçiş",

"belirsiz sessizlik pozisyonuna geçiş" (s. 174). "[B]elge şiir" adlı şiir de bunun gibi görsel öğe kuşkusu uyandırıyor (s. 180). "yetmeyen ne" şiirinde ise açıkça görüntü ayarlarından, görüntü tekniklerinden söz edilmiş, birtakım davullar varsayılmış (s. 184). Görsel çağın şiirleri, ne de olsa.

• Soyutlamayı destekleyen yer ve zaman yapısı

Necmi Zekâ'nın şiirlerinde, alışkın olduğumuz yer ve zaman koordinatlarının verildiğine seyrek rastlıyoruz. Evcil kartezyen ortam sanrımız çabucak yok ediliyor. Zamanın geriye doğru yol aldığına bile rastlıyoruz: "yavaş yavaş kapanan, birdenbire açılıyor/ hiç açılmamasından korkuyorum" diyor, "sandal sefası" şiirinde (s. 160). Bizim bildiğimiz sıraya göre, bu iki dizeden ikincisinin önce gelmesi gerekirdi.

Kayda değer bulunan pek az mekân var. Yeraltı (*Roma'ya Varış* kitabında "bir kızgınlık anında" şiiri, s. 62), Faulkner'ın "Yoknapatawpha ırmağı" vb. Faulkner'la olan yakınlık, *Konu Komşu*'daki "susanların kulağı" şiirinde konuşan çocukla iyice duyumsanıyor. Yer ve zaman atlamalarında da.

Bu şiirleri okurken mekân alışkınları olarak her fırsatta boşlukta kalmışlık duygusuna kapılıyoruz. Toplumsal konumlanma duygusunu zaman-mekân belirtimleri yerine "kimse"ler, "onlar"lar sağlıyor. "[T]oksin" şiirindeki gibi bir mekân (bir konser salonu) yaratıldığında ise boşlukta kalma duygumuz tam olarak yok olmuyor, çünkü hayli simgesel geliyor bize bu mekânlar (s. 172). Bu izlenim, şiirin bu konseri bir toplum metaforu olarak kullanmasından ileri geliyor. Gerçekten de şiir, genel yaşam deneyimine ait çizgileri, giderek içinde yaşanan hiyerarşik ilişkileri konu ediniyor.

Belki Turgut Uyar'ın uzaktan akrabası olan "bir yerde" şiirinin büyüleyiciliği biraz da bu koordinatsız çölde, birden, ulaşılabilecek en geniş koordinatlara kavuşturulmamızdandır (s. 25).

Tıpkı o çarpıcı sahnelemeyi içeren "güçlü kız" şiirinde insana "ne oluyoruz" sorusunu sorduran sahnelemede, "zaman"a "boş arsa" denmiş olması olasılığı gibi (s. 33).

Koordinatsızlık tekniği adı verilebilecek bu teknik de şiirin kendi içinde adlandırılıyor bir bakıma: "ara dur bulunmayan adres dizileri dili güçlü kılar" (s. 106).

Her durumda, dilsel zaman kullanımı, karşılık yaratmayan konuşkanlık izlenimini kolaylaştıran özelliklerden: Çok az -di'li geçmiş zamanda, çok az gelecek zamanda, bolca geniş ya da şimdiki zamanda, pek çok kez de zamanın dışındayız. Zamanın dışında oluştan kastım, büyük ölçüde dilek-şart kipiyle ya da mastarlarla yürüyen şiirsözdür.

Açıklamaya çalıştığım yer ve zaman kullanımı, içeriğin tarihselliğini silikleştiriyor. Bildiğimiz dünyaya ait nesne ve olgular, reddedilircesine az tutulmuş. Şiirdeki kapanıklığı ve belirsizliği artıran bir özellik. Ama şiir dışı gerçeklikle olan bağlarımızı zayıflatacağı yerde güçlendiren, daha doğrusu başka türlü, daha uyanık, daha bilinç düzleminde kuran bir özellik aynı zamanda. Necmi Zekâ şiirinin başarısı.

• Adıl soyutlama yöntemi.

Adılın kişiden soyutlanması, Necmi Zekâ'nın sorgulamaya malzeme hazırlama yöntemlerinden biri. Yöntemin tipik bir örneği için "bir yerde" şiirine bakılabilir: "boşverip kendimizi kovalım" diyor orada şair (s. 25). İnsanın kendini kovması fikri, bir yandan şizofrenik bir bölünmeyi, bir yandan da sorgulamaya yönelik bir soyutlamayı düşündürüyor.

Başka bir örnek, "senli benli" şiirinden: "aşağıdan figürsüz resim ben bunu söylüyor mu/ ben buna izin veriyor kendini sana sunuyor mu" (s. 157). "Ben" adılı, olağan eklerini almaksızın kullanılmış, başka bir deyişle, sözdizimindeki standart işleyişten ayırılmış.

Adıl soyutlaması "ben"in ne derece "ben", "sen"in ne derece "sen", "biz"in ne derece "biz" olduğunu sorgulamaya, öznenin ya da kişi bütünlüğünün sorgulanmasına yarıyor, yukarıda da belirttiğim gibi. İşte örnekler: "Sana sen olmadığını hatırlatan bir şakaydı bu" ("ajan x" şiiri, s. 78); "yanımda gezdirdiğim kollarım/ hâlâ benim kollarım" ("yaşa ve yaşat" şiiri, s. 81); "senin içindeki öteki kadın" ("tokat mesafesi" şiiri, s. 87); "şart değil ya kendimizi getirmemiz/ kaybolduk deriz" ("counterpoint-compression" şiiri, s. 101).

Adıllar konusu başta olmak üzere Necmi Zekâ'nın şiirlerini okuma anahtarlarından birinin YAKK dışında olduğunu belirtmeliyim: "Faturalar" başlıklı metin. (*Defter*, sayı 44, s. 177-80) Bu metin altı parçadan oluşuyor ve parçalardan her birinde bir adıl başrolde: ben, sen, o, biz, siz, onlar. Metnin "Bilançolar" değil de "Faturalar" başlığını taşıması ise sanki bu altı kişi adılının dışındaki birine çıkarılmış faturalardan söz ediliyormuş izlenimi uyandırıyor.

Yukarıda saydığım tekniklerle elde edilen kopuklukların, parçalılığın ya da soyutlamaların ne gibi bir sonuç verdiğini tartışmadan önce, parçalanmış sözü tatlandırıcılar yoluyla çekici, hareketli, çarpıcı kılmak biçimindeki belirgin özelliği açmalıyım.

Tatlandırıcılar dediğim öğeler şunlar:

• Gündelik yaşama ait, son derece tanıdık, sıcak bir duygu uyandıran sözcük, tamlama ve öbekler. Uyaklar, nakaratımsı yineleme, ses benzerliği gibi geleneksel tatlandırıcılar.

Necmi Zekâ'nın bu öğeleri hem kullandığı hem de beklenmedik kesintilere uğratarak sözü boşlukta bıraktığı unutulmamalı. Uçakların rastladığı hava boşluklarından çok daha fazla rastlıyoruz bu boşluklara Necmi Zekâ'nın şiirinde. Okur olarak oralara bir şeyler yapıştırmamız hiç kolay değil. Belki şart da değil, iyi bir okuma için. Bu boşluklu haliyle bize bir duygu verdiği ölçüde şiirle bağlantı kurabiliyoruz ve kurmak istiyoruz. Sık sık kesilse bile. Ne de olsa

"biz"e çok da yabancı olmayan bir alımlama yaşantısı. Kesintilerin etkisi, o an yürürlükte olan sözün çekiciliği oranında artıyor.

Tanıdıklık duygusunu ve sıcaklığı yaratan öğeler, gündelik dile ait yaygın tamlamalar ve söz kalıpları, yukarıda da belirttiğim üzere daha kitap adlarından başlıyor: *Yavru Aslan*, *Konu Komşu*. Bunlar aynı zamanda konuşkanlık izlenimi veren tamlamalar. Gündelik dilden ötürü tanıdık, çoğu cana yakın yüzlerce tamlama, söz kalıbı ve sözcük sunuyor bize kitaptaki şiirler. Örnek vermek için sayfaları art arda, gelişigüzel açayım: pis bir huy, hep deliksiz uyurmuş, suçluluk duyguları, arkamda kaldı, usluluğum tuttu, yıkadım giydirdim, kirli çıkın, ne kadar utansan yeri, aylık kazancımız, elden düşme, temiz hava, ilk gecem, dengi dengine, güzel bir rastlantı, pis işler, üstü kapalı sorular, yazmak öğretilebilir mi, bu gibi şeyler, çok bilmiş yazarlar, topunu birden defterden sileyim, kart horoz, nur topu, nar gibi kızarmış, ham hayaller, karışık lezzetler, içinde bir öfke ateşiyle, bir ümit ateşiyle, orta yaş görüntüsü, bana ne tavsiye edersiniz...

Şiir adlarında da buluyoruz aynı özelliği: "ne belli", "yeri geldi", "iş büyüyor", "posta pulu", "sen bildiğini oku", "hak hukuk", "ağlıyorsun", "bilmem ne eğitimi", "boyun tutulması", "pat küt", "elektrik kesintileri"...

Elbette, tüm şiir adları böyle değil, soğukları da var. Üstelik, tanıdıklık izlenimi her seferinde son derece anlık kalıyor. Şiirdeki konuşkan sesin zihnimizde hiç de sıcak karşılıklar oluşturmadığını kısa sürede fark ediyoruz. Yüzeydeki tanıdıklık izlenimi, zihnimizde tam olarak tanıdık karşılıklar oluşturmaMAyı hep başarıyor, çünkü dizisel ya da dizimsel akış çok sık kesintiye uğruyor, bakış açısı, bazen de bakan kişi değişiyor. Sonuçta bir türlü kapısını bulamadığımız bir rüya binası beliriyor karşımızda. Yer yer sıcak ve tanıdık motiflerle bezenmiş, ama soğuk yüzlü ve tekinsiz bir bina.

Tanıdık öğe oranı şiirden şiire değişiyor. Bazı şiirler neredeyse

bütünüyle soğuk ("ne belli", "eylem planı", "collage city" vb). Konuşkan ya da tanıdık olmasına karşın soğuk olan şiirler de var, "'sıradaki anne'" gibi. "tokat mesafesi" şiirinde de, şöyle bir dize: "Bir tavsiye kararı benim yarınım" (s. 87).

Konuşkanlık özelliğini daha net bir biçimde gösteren bir örnek, *Roma'ya Varış* kitabındaki "cantor'un cenneti" şiirinden:

> Yandığına yanıyormuş haşarı dudakları
> böyleyken böyle artık
> öpüp çekilir bir kenara mahcup

Bu üç dizeden üçüncüsü, "öpüp çekilir bir kenara mahcup", tam bir Ece Ayhan kuruluşu. Oysa ikinci dizeye "böyleyken böyle" diye başlamıştık, tatlı bir öyküleme sözüyle. Ece Ayhan'da asla bulamayacağımız, diğer zorlu İkinci Yenilerde de zor bulacağımız türden bir tatlılık.

Aynı olgunun yinelendiği, sözdizimiyle ve tonuyla bize hemen Ece Ayhan'ı anımsatan bir örnek daha: "bilir ölsün dediklerinin ölmeyeceklerini" ("toksin" şiiri, s. 172). Ama iki dize sonrasında benzer bir sözdizimiyle yer alan "bulur benim biçarem kendini" sözü bizi Ece Ayhan'dan derhal uzaklaştırıyor: Ece Ayhan'ın "benim biçarem" gibi sıcak bir söz etmesi olasılığı sıfırdır çünkü. Söz her iki modernde de parçalanmıştır, ama birbirinden bütünüyle farklı duygu ya da bilgi iletimleriyle.

• Geleneksellikten ötürü tanıdık gelen bir yapı: "taş kalkıp parçalar mı kendini meğer yanıla/ .../ durup bağlar mı kendini meğer yanıla" (s. 11).

Buradaki "meğer yanıla" yapısının günümüz Türkçesindeki karşılığı, "yanılmadıkça"dır. Böyle dense nasıl da soğuk kaçardı söz. Oysa bu haliyle, "meğer dost elinden ola çaresi" dizesindeki tatlı çınlamaları çağrıştırıyor. Gerçi bu olanağı pek fazla kullanmıyor Necmi Zekâ.

• Humor. Çeşitleri ve dozlarıyla her şiirde hazır ve nazır:

– selam kaba gerçek/ – selam sana denizin ortasında/ "inin!" diyen sandalcı. Bunlar italik dizeler ("sandal sefası" şiiri).

Düşünsel kara mizah:

ya parmaklarımız bağırsaklaşırsa kaygısına karşı/ ya bütün organlarımız beyinleşirse tesellisi ("çok bilmiş gülümseme" şiiri).

• Rahatlık bölgeleri. Adı ne de olsa çok tanıdık sayılamayacak "Structura Luminosa" gibi şiirlerde bile bulunan "baktın ayrılmıyor peşinden", "onu da sen bul" vb. (s. 159)

• Yinelemeler. Nakaratımsılar da içinde, yinelenen sözler ve dizeler, insanda zayıflığıyla yakınlık duygusu uyandıran türden dalgın konuşmalara, hatta sayıklamalara benziyor: "en çok bir ordu/ bir ordu var senin karşında..." (s. 33) Bazı yinelemeler ise sohbet tadında bir tedirginlik iletiyor: "bizimkisi huysuzluk, acayiplik bizimkisi" (s. 35).

Yineleme yoluyla elde edilen ironi örnekleri de unutulmamalı. "görüşürüz çerçevesi içinde" şiiri böyle bir tatlandırıcı yinelemeyle bitiyor: "hayır benim buna bir itirazım yok/ olamaz/ niye olsun ki" (s. 173).

• Öyküleme metaforu. Bazen yüzey yapıda öykülemeyle, yani -di'li geçmiş zaman kipiyle ("tragedya", "bura bandıralı", "collage city", "iş büyüyor", "neşe ve adalet", "that you may not be so", "son müşteri", "kardeşin", "tabanca kabzasından çekiç" vb), bazen –miş'li geçmişle ("though waiting so be hell"), bazense durum betimlemesi diyebileceğimiz bir örgü yoluyla yaratılıyor ("cantor'un cenneti", "yetmeyen ne") öyküleme tadı. Bu tat çok da aldatıcı sayılmaz. Ortalıkta alışılmış bir öyküleme yok ama, öyküyü bizim kurmamıza elverir malzeme var.

Bütün bu tekniklerle elde edilen kopukluk, parçalılık ya da soyutlamalar ne gibi bir sonuç veriyor? Söz parçaları önce bir filmin

karelerini oluşturmaktan uzak tek tek fotoğraflar gibi duruyor karşımızda. Tanıdık tanımadık, soğuklu sıcaklı söz parçaları. Okuru hem çeken hem de iten, derin bir tedirginlik duygusu. Edip Cansever'in akrabası tedirgin ruh: "yerçekimine güven". Bu bir şiir adı (*Roma'ya Varış* kitabında).

Araya giren boşluklar için yine şiirin kendisinden yardım isteyebiliriz: "davrandı küçük şapkalı adam/ davranana boşluk değil ufuk lazım" ("küçük şapkalı adam" şiiri). Şiiri okurken anlam durmadan kesintiye uğruyorsa, şiir bize ileteceklerini bütününden iletecek demektir. Yukarıda da belirttiğim gibi bu şiir bütününde esas olan, toplumsal ve ruhsal durumun kendine özgü bir betimlemeyle ortaya konulması. En tipik örneklerden biri de, "yeni burunlar yeni sızılar" şiiri. Fiilsiz anlatım, hareket edemeyen, köşelere sıkıştırılmış bireylerle karşı karşıya olduğumuz duygusunu güçlendiriyor.

Sıkışıklık sözcüğü, "karşılıklı istismar" şiirinde bir anahtar gibi duruyor. Yukarıda belirtmeye çalıştığım temel özellikleri barındıran bir bölüm bu:

> Bu sıkışıklıkta, birini açıkça sevme gereği
> görüyor musun? Çok parça, ama tek perde,
> bu ters aydınlıkta, af ve özür! Af ve özür,
> dilencilerin kostümü! Katılıyor musun?..

4 Okuma deneyimi

Özetlersek, zihnimiz Necmi Zekâ'nın kopuk, parçalanmış şiirsözünü yerleştirecek bir yer, bir düzen ararken, ya birtakım görsel malzemelere göndermede bulunulduğu (bize birtakım resimler, fotoğraflar, film kareleri, sahneler gösterilmekte olduğu) varsayımına ulaşıyor ya da şiirin bu bölümünde egemen olan sözdizimi dağınıklığına bir düzen verme çabası içinde, kopuk sözü düzenleme çabasına girişiyor. Bir başka yol da, sözdizimini ve diziselliği alışılmış mantığı içinde değil, salt duygu mantığı içinde izlemeye çalışmak oluyor.

Ancak, sözdizimi kopukluğu gibi görünen çoğu yerde gerçekte kopukluk olmadığına dikkat edilmeli. Bazen yalnızca tamlayanı fazla uzun bir tamlamayla karşı karşıyayız. Ya da en azından, öyle de okuma olanağıyla. Örnek olarak, "toksin" şiirinin ilk bölümüne bakalım:

eskiyi daha da eskiye taşır
ben içimi temiz tutmak yerine
sürekli kirletir
sürekli temizlerim suçlusu

Bu bölümü ilk anda kesintisiz bir akış içinde izlemek zor. Ama, sözgelimi "eskiyi daha da eskiye taşır cinayet suçlusu" gibi alışılmış sözdizimine uygun bir cümle kurup sonra da buradaki "cinayet" sözcüğünün yerine "ben içimi temiz tutmak yerine/ sürekli kirletir/ sürekli temizlerim" söz öbeğini koyarsak, kesintisiz akışı görebiliyoruz.

Aynı mekanizmanın geçerli olduğu bir başka örnek: "peki o ölçünün sürekli unuttuğu/ değer sırası nedir suçlaması."

Böylece, tamlayan işlevini yüklenerek uyutucu olmaktan çıkarılan cümle, dikkati kendine çekmiş, başka bir deyişle nesneleştirilmiş ve incelenmek üzere masaya yatırılmış (=soyutlanmış) oluyor. "sessiz alışveriş" şiirinde başka örnekler de var.

Konu Komşu'daki "zevki selim" şiirinin sonunda yer alan "olsun" sözcüğü ise şiirin bütününü soyutlamaya yetiyor: "bu gibi lafları sürekli tekrarla/ olsun".

YAKK'taki şiirlerden çoğu şairin içerisinden dışarıya doğru konuşmasından çok, zihinsel etkinliğinin, deyim yerindeyse dışarıya yönelmemiş sonuçları olarak beliriyor. Çoğu şiirin öznesi, ortalanmış bir kişi. Ortam neredeyse simgesel, "biz" temsilî: "köprü yine yanıyor// hangi döneme yetişsek/ yeni bir sevda ısmarlıyoruz" (s. 12).

Simgeselliğe yaklaşan göndermeler, "hak hukuk" şiirindeki gibi bazen şiirin bütününe egemen oluyor (s. 139). Öyle ki "kirliler"i rahatlıkla iç sorunlar olarak, "otobüse binenler"i devrimciler olarak,

"hayalet" sözcüğünü *Manifesto*'daki kullanımı gibi yorumlayabiliyoruz. İtalikle dizilmiş "yanmak mı boğulmak mı" sorusu, tarihsel çağrışımlarıyla bu yorumlarımızı güçlendiriyor.

Bu noktada, şiirde simgeselliğin getirdiği düz dile çevrilebilirlik, başka türlü de söylenebilirlik tehlikesi akla geliyor. Ama şairin kullandığı dil ve teknikler bu tehlikeyi büyük ölçüde savuşturuyor.

Sonsöz

Diyaloğa girmemesiyle, tipleştirmesiyle, soğukluğuyla bizi kendinden uzaklaştıran Necmi Zekâ şiiri kendini yeniden bize armağan edebiliyor mu?

Konu Komşu kitabında pekâlâ bütünsel ve iddialı bir "ben"le de karşılaşabiliyoruz, "şımarmak" şiirinde. İnsanlararası yakınlığın öfkeyi artırdığı duygusunu ileten bir şiir. Ama asıl armağan bu değil.

Her kopuşta, toplum karşısındaki bireyin duygusunu ileten yapıntılığın salt zihinsellikten hareketle orada olmadığını, şiirin bunu aşan ruh halleriyle de sarmalandığını duyumsuyoruz. Şiirden şiire değişen derecelerle.

Bunu sağlayan nedir? Belki tümüyle kişisel görünümlü deneyimlerin de durmadan belirip kaybolması. Örnek olarak *20 Ş.* kitabının ilk şiiri "Yüksek Standartlar"a bakalım. Burada günümüz toplumunun insanı kuşatan standart kavramları, "aylık kazanç", "ne kafein ne nikotin" vb, beyaz yakalı olunca yükselmiş biçimleriyle birlikte yer alıyor (yine ironi): "güç şahsiyetlerle çalışma yeteneğim", "sevdiğim malzeme sevmediğim teknik", "tetiği çekenlerle devlerle bir öğle yemeği" vb. Yine de şöyle bitiyor ama bu şiir: "*bana bir mektup yazmıştı/ eli çirkin, yazısı güzel demiştim.*" Salt zihinsel, önümüze bir akıl ürünü olarak konmuş ("intelektin pençesinde") bir şiirle karşı karşıya değiliz. Kişisel duygu yükü, düşünsel olanla kaynaşmış.

Bir başına sarsıcı bir söz olarak "aşk çöplüğü" sözünü içeren "fren" şiiri gibi, kaynaşmışlık açısından boydan boya dorukta dene-

bilecek şiirler var YAKK'ta. Bu söylediğim, Necmi Zekâ'nın şiirlerini rahat ederek okuyacağımız anlamına gelmiyor elbette. YAKK bize sözel dilin sonsuzca tanıdık, alışıldık bir şey, babamızın oğlu olmadığını bıkmadan usanmadan duyuruyor. "Biz" dili olağanlaştırırız ya da kendimizi dağıttığımız ölçüde dili de dağıtırız. Şiirde ise şöyle denmektedir: "ne uzar ne kısalır düzgün bir cümle" (s. 32).

Necmi Zekâ'nın şiirlerindeki düşünsel yakınlıklardan biri de Sartre'la kuruluyor. Özellikle "bura bandıralı" ve "collage city" gibi şiirlerdeki ruh hali ve o belirgin "çark" ile "bulantı" motifleriyle kesinleşen bir yakınlık. Derin yapıdaki sergilemeyi bir tür tavır alış olarak yorumlarsak, etik düzlemi de kapsıyor diyebiliriz bu yakınlık için.

Bildirinin girişinde andığım "eski şakalar" şiiri, "Banaydı bu kısmet ben öyle anlamıştım" diye bitiyordu.

Bildiriyi öyle bitireyim ben de: "Ben öyle anlamıştım".

FRANSIZ KADIN ŞAİRLER YA DA YÜREK, GÜL, ZAMAN VE AYNA*

Gülün Romanı yazılmış. İlk bölümü, 4068 dizelik; 1225 yılına doğru, Guillaume de Lorris tarafından. (O zamanlar roman adı verilen tür, çoğu kez anonim, bazen bilinen birkaç kişinin yazdığı, söylenceden felsefeye bir sürü izleği bir arada içerebilen, upuzun koşuklarmış.) İkinci bölümü, müthiş uzun, 22.800 dizelik, 1275-80 yılları arasında, Jean de Meung tarafından ve "kadınlara pek sevecenlik göstermeden".

Aradan yüz yirmi altı yıl geçmiş. Bir kadın, Jean de Meung'un saldırılarına yanıt niteliğinde, *la Cité des Dames*'ı (Kadınlar Ülkesi) yazmış (1406): Christine de Pisan (1364-1430). Düzyazıları arasında, kadınların eğitimine yönelik bir elkitabı da var: *Livre des trois vertus* (Üç Erdem Kitabı).

Christine de Pisan, çok okuyan ve çok yazan bir kadın.[1] Babası

* *Sombahar*, sayı 21-22, Ocak-Nisan 1994.

[1] Christine de Pisan'ın yapıtları: *Cent Ballades*; *Ballades de Divers Propos*; *Cent ballades d'amant et de dame*; *le Livre de prudence*; *le Dit de la pastoure*; *le Dit de la rose* (1401); *le Chemin de longue estude* (6000 satırlık ansiklopedik bir şiir, 1402); *Lamentation* (1410); *Livre de la paix* (1413). Krala övgü şiiri de yazmış: *le Livre des faits et de bonnes moeurs du roi Charles V*.

Venedikli bir astrolog doktormuş (Thomas Pisani). Christine altı yaşındayken, V. Charles'ın sarayına, Paris'e çağrılmışlar. Christine sarayda mutlu bir çocukluk geçirmiş. 15 yaşındayken, krallık danışmanı noter Etienne Castel'le evlenmiş. 25 yaşında, üç çocuğuyla dul kalmış. Çok yazmasında bundan sonra geçimini yazarak sağlamasının rolü olmuş. Özellikle şiirlerinin çoğunu sipariş üzerine yazmış diye azımsanıyor. Sipariş kötü bir şey, evet, ama acaba gerçekten sipariş üzerine mi yazdı? En azından bir kısım siparişleri hazır şiirlerinden karşılamış olamaz mı? Siparişle yapılan başka sanat ürünlerinin (tabloların, heykellerin, müziklerin, mimari yapıların vb) değeri salt sipariş oluşlarından ötürü silinmiyor; şiir daha mı çok ruh işi? Her durumda, bir şiirinin Türkçesini İlhan Berk'e borçluyuz (bkz. *Aşk Şiirleri*, derleyen Cevat Çapan, Adam Yay., 1993, s. 36-7).

Fransız edebiyatı tarihlerine adı geçebilen ilk kadın şair Christine de Pisan değil, Marie de France. Fransalı Marie diyerek adını çevirmek istiyorum, çünkü yaşamöyküsü bilinmezin biri, ama İngiltere'de yaşadığı biliniyor (II. Henry'nin sarayı, on ikinci yüzyılın ikinci yarısı). İngilizceden Fransızcaya (düzeltmeliyim: Latinceye; çünkü Fransızcanın küllerinden doğması on altıncı yüzyılda başlıyor) meseller çevirmiş (Isopets) ve on dört "lay" yazmış. Bunlar ise yukarıda sözü edilen romanlar çerçevesinde, çeşitli söylencelerden gelen geleneksel izleklerin yazılmasıyla oluştuğundan "kişisel şiir" sayılmıyor. Kişiselliklerinin saptanması herhalde özel bir çalışma konusudur.

Yirminci yüzyıldan önce yaşamış kadın şairlerden, Fransız edebiyatı tarihi üstüne bu yüzyılda yayımlanmış çalışmalarda –farklı bileşimlerle– yer alan kadın şair sayısı onu bulmuyor. Tümünde şaşmadan yer alabilen kadın şair sayısı ise üç. Bunlardan ilki, bir kraliçe (kraliçe olmasaydı?). Navarre Kraliçesi, Fransa Kralı I. François'nın kız kardeşi, Marguerite d'Angoulême ya da Marguerite de Na-

varre (1492-1549).** Hem kendisi hem de inceleyenleri bereketli bir şair. Mistik ve Platoncu, reformcuların, şairlerin ve yazarların koruyucusu. Yetişme çağında erkenden şiir yazmaya başlıyor, çok okuyor (en çok Hıristiyanlığın kutsal metinlerini), geleceğin kralı olan erkek kardeşinin eğitimini (bedensel de içinde) paylaşıyor. İkinci evliliğinden kraliçe. İki evliliğinden de mutluluk okunmuyor. Hoş bir şey olarak en çok, öykü anlatmayı ve dinlemeyi seviyor. Politikada (sarayda) etkili; kardeşi ve kocası savaşlarda yenildikçe onlar adına barış görüşmelerine gidiyor; bir yandan anne, ilk çocuğunu yitiriyor, acılar çekiyor ve çok yazıyor. Dinsel görüşlerinin farklılığı nedeniyle, yazdıklarının sansüre uğradığı bile oluyor. Yaşamının sonuna doğru politik etki gücünü yitiriyor ve çekildiği malikânede Boccaccio'nun *Decamerone*'sine öykünerek *Heptaméron*'unu (Yedi Günlük İş) yazıyor. (*Decamerone*'nin Fransızca çevirisi, Marguerite de Navarre'a adanmış.)

Heptaméron, 450 sayfaya yakın ve bitmemiş, ya da bitmiş ama tümü bulunamamış (yazılsa ya da bulunsa belki ona tamamlanacak, "Décaméron" olacakmış). Koşuk değil, içinde koşuklar var. Şiirsel. Beşi erkek beşi kadın on kişi, bir yolculukta bir köprünün yıkılması sonucu zorunlu konaklamaları sırasında sırayla öykü anlatıyorlar. Bu on kişi, biri Marguerite de Navarre'ın kendisi olmak üzere, gerçek insanları temsil ediyormuş. Öykülerden bazıları eski bir öykünün yeniden yazılmış biçimiymiş. Bazıları ise yazarın. Kişiler ve konuşulan yaşam, soylulardan; bir de olsa olsa çok zengin burjuvalar var. Halktan insanlara "mekanikler" diyor ve onları yazmıyor. Öykülenen ana izlek ise aşk, kadınla erkek arasındaki ilişkiler. Parlament, yazarın temsilcisi diyebileceğimiz *Heptaméron* kişisi "bu dünyadaki

** Okumakta olduğunuz yazı yayımlandıktan birkaç yıl sonra konusu Kraliçe Marguerite'in çevresinde dönen bir film yapıldı. Türkiye'de *Kraliçe Margot* adıyla gösterilen film, başka bazı yönlerden önemli olmakla birlikte, kraliçenin şairliğini es geçiyordu. (N.A., 2004 sonbaharı)

bir yaratılmışı tam olarak sevmemiş bir insan, Tanrı'yı da tam olarak sevemez," diyor: "Efendisine dönmek için yaratılmış olan insan ruhu, bu bedenin içinde olduğu sürece, bunu başarmaya çalışmaktan başka bir şey yapmaz."[2] Seçilen biçim, başka kişilerin ağzından, sorgulayıcı sözler de söyleme olanağı sağlıyor. Gerçekten de, Marguerite de Navarre mistik, (ancak) aşağıdaki şiirinde de olduğu gibi, soru biçimini seviyor.

Heptaméron ilk kez, ölümünden sonra, 1559 yılında yayımlanmış. Şiir kitabı ise kendisi hayattayken, 1547 yılında: *les Marguerites de la Marguerite des princesses.* Tipik bir şiiri:

TANRI

Mektup

Tanrı bana İsa'yı başkan verdiyse,
Başka efendiye hizmet mi gerek?
Canlı ekmekten yememi buyurduysa,
Ölü ekmeğiyle mi beslensem gerek?
Beni sağ eliyle kurtaracaksa,
Kendi koluma mı güvensem gerek?
Kurtuluşum, varlığım o ise benim,
Başkaca var etme lazım değil bana.
Tek, kesin umudum o ise benim,
Başka beklentilerim olsa mı gerek?
Gücüm, iktidarım o ise benim,
Başka güvence mi edinsem gerek?
Ve direşkenliğimse eğer o benim,
Kararlılığıma şükür mü gerek?
Ve güzel olsun diye görünüşüm,
Güvenliği terk etsem mi gerek?
Hayatım eğer Hazreti İsa'daysa,

[2] Marguerite de Navarre, *l'Heptaméron*, Editions Garniers Frères, 1964, s. 153.

Bu külde olduğunu sansam mı gerek?
Kutsal yazısını verdiyse bana,
Başka öğreti mi edinsem gerek?
Böylesi bir hoca lütfedildiyse,
Başka okullara mı gitsem gerek?
İsteğini işittirdiyse bana,
Endişelenip gizlesem mi gerek?
Tanrı bana evladım diyorsa,
Baba demekten çekinsem mi gerek?
Dünya bana yasakladıysa bunu,
Kötülüğüne baş eğsem mi gerek?
Ruhunun etkisi altındaysam ben,
Cesaretim takdir mi edilse gerek?
Hayır, Tanrı'dır her yerde yöneten,
Her şeyde görmek, sayıp sevmek gerek.

Şimdi bir mektup okuyalım:

Erkeklerin sert yasalarının kadınların kendilerini bilime ve bilim dallarına vermelerini önlememesinin zamanı geldiğinden, bana kalırsa, bizim cinsimizden olanakları bulunanlar, o kadar istemiş olduğu bu namuslu özgürlüğü kullanarak öğrenmeye koyulmalı ve erkeklere, bizleri öğrenmekten edinebileceğimiz iyi şeylerden ve onurdan yoksun bırakarak yaptıkları haksızlıkları göstermelidir: Kendi anlayışını yazılı olarak anlatacak duruma gelenler de, bunu özenle yapmalı, şanı hor görmemeli, zincirler, halkalar ve şık giysilerle süslenmek yerine bununla süslenmelidir; zincirleri, halkaları ve şık elbiseleri ancak kullanabiliyorsak bizim sayabiliriz. Oysa bilimin bize sağlayacağı onur bütünüyle bizim olacak, onu bizden ne incelikli ayartıcılar, ne düşmanın gücü, ne de geçip giden zaman alabilecektir. (...) Gençliğimin bir kısmını müzik çalışarak geçirdiğim ve geri kalan zaman da anlayış kıtlığıma az geldiği için bizim cinsimize ilişkin, cinsimizin yalnızca güzellik bakı-

> mından değil, bilim ve erdemler bakımından da erkeklerle eşit ya da daha ilerde olması dileklerimi kendim yerine getiremediğimden, erdemli bayanlardan, ruhlarını birazcık iğlerinden ve örekelerinden kaldırıp...[3]

Bu mektubu kim, ne zaman yazmış olabilir diye düşünen biri, ne kadar eskiye gitse, Colette'ten, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından önceye herhalde zor gider. Oysa mektup 24 Temmuz 1555 tarihini taşımaktadır ve Louise Labé tarafından, Lyon'da, kenttaşı Matmazel Clémence de Bourges'a yazılmıştır.

"Çağın bilinci" diye bir şeyler elbette var, ama birileri de çıkıp sıranın dışına değil, çok ötelerine gidebiliyor; çağın bilinci her zaman bire bir değil. Erkeklerin egemenliğinden dem vurmak günümüzde bizim ülkemizde bile hayli kitleselleşmiş bir tavır. Louise Labé ise 1524 yılında doğup 1566 yılında ölmekle, tavrında çok yalnızdır. Yeni yayımlanmış olan kitabını adamak amacıyla yazdığı bu mektubun sonunda da, kadınların kamu önüne yalnız çıkmayı pek istemediklerini belirterek arkadaşı Clémence de Bourges'dan kendisine kılavuzluk etmesini, ve bu "kaba ve kötü" çalışmaya bakarak daha düzgün ve incelikli bir yapıt ortaya çıkarmasını istiyor.

Louise Labé, Marguerite de Navarre'dan bir kuşak sonra Lyon'da yaşamış ve Christine de Pisan gibi, İtalyan kökenli. Lyon kenti bir sürü açıdan olduğu gibi sanat açısından da yeniden doğuş hareketi içindedir; ressamlar, heykeltıraşlar, çömlekçiler... İlk matbaa, Louise Labé doğmadan elli yıl önce kurulmuş, dünyanın sayılı yayın bolluklarından biri orada yaşanıyor. Kentin uzun bir İtalyan geçmişi var ve oldu olası İtalyan etkisinde. Louise Labé'nin babası, yerel eşraftan Pierre Labé, kızını İtalyan usulü yetiştirmekte diretmiş ve Louise Labé de, Marguerite de Navarre gibi, erkek kardeşlerinin eğitimine ve oyunlarına ortak olmuş. Eski edebiyatı, Latinceyi ve İtalyancayı öğ-

[3] Louise Labé, *Oeuvres*, M. Seheur, Editeur, Paris, 1927, s. 1-2.

renmiş, başarılı da bir müzikçiymiş. Birikimine ve zihinsel düzeyine kimsenin bir diyeceği olamıyor.

Buna karşılık, Louise Labé'den, yirminci yüzyıl da içinde, hep dedikodu tonunda söz ediliyor: Erkek kılığına girip savaşa gittiği, en iyi yaşamöykücüsünün bile Louise'in o savaştan masumiyetini koruyarak dönmesine karşılık kısa bir süre sonra ilk aşk duygularını yaşamaya başladığını söylediği, kendisinden yirmi yaş büyük ve zengin halatçı kocasının (bu nedenle adı "Güzel Halatçı"ya çıkmış) büyük olasılıkla kayınpeder sermayesiyle uğraşmakla yetindiği vb, vb. Louise Labé, "erdemli" çağdaşlarınca epey görmezden gelinmiş. Yine de Lyon sosyetesinin içindeymiş, salonu sanatçılar tarafından çok sevilirmiş; bunlardan birine (Olivier de Magny) âşık olduğu da dedikodular arasında.

Louise Labé'nin, kendisinden kaçmayan biri olduğunda kuşku yok. Duyularının, duygularının ve düşüncelerinin peşinden yüreklilikle gidiyor. Şiirlerinde gözü ile yüreği çatışıyor ve zaman her zaman sorunu. Sık sık bu dünyayı mitoloji dünyasına yerleştiriyor. İşte bir sonesi:

VIII

Yaşıyorum, ölüyorum: yanıp suya batıyorum.
Sonsuzca sıcaklıyorum soğuğa uğradığımda:
Yaşam hem fazla yumuşak hem fazla sert bana.
Neşeyle karmakarış, büyük büyük sorunlarım:

Aniden güler ve ağlamaya başlarım,
Binlerce dert uğraştırır beni zevkle:
İyiliğim çıkıp gider hiç dönmemecesine:
Birdenbire kupkuru olur toylaşırım.

İşte böyle hep Aşk çekip çevirir beni:
Ne zaman dertlerim daha da arttı sansam,

Düşünmeden, dertsiz buluveririm kendimi.

Sonra, inanırken neşem kesindir diye,
Arzuladığım bahtın zirvesine çıktığıma,
Yeniden döndürür beni ilk mutsuzluğuma.

Sonelerinin sonuncusu, hemcinslerine sesleniyor:

XXIIII

Paylamayın bayanlar beni eğer sevdiysem:
Binbir meşale hissettiysem tutuşmuş,
Binbir sancı, binbir keskin acıyı duymuş:
Zamanımı ağlaya ağlaya tükettiysem,

Bunun için adımı lanetlemeyin sakın.
Kusur ettiysem, bende hep acıları,
Sivriltmeyin onların korkunç uçlarını:
Ancak düşünün, sırası gelince Aşk'ın,

Vulkanus'su ateşinizi bağışlamadan
Adonis'in güzelliğini suçlamadan,
Âşık edebileceğini sizi daha da fazla:

Benden daha az olduğundan fırsatınız,
Ve daha tuhaf, daha güçlü ihtirasınız.
Dikkat edin daha da mutsuz olmamaya.

Şiirleri ilk kez 1555 yılında yayımlanmış. Kitabında yirmi dört sone, üç "üzünç şiiri", bir de "Delilikle Aşkın Tartışması" (Le Débat de Folie et d'Amour) var. 1556 yılında üç baskı daha yapmış, ikinci baskı kendisi tarafından gözden geçirilmiş. Bir yanda değer, bir yanda çamur: 1557 yılında, Louise Labé'nin aşklarına ilişkin koşuklar içeren, "Chanson Nouvelle" (Yeni Şarkı) adlı, düzeysiz bir taşlama yayımlanmış.

Toplum daha sonra Louis Labé'yi unutmayı başarmış. Tam iki yüzyıl boyu. 1762'de anımsanmış ve kitabı, yirminci yüzyılın başlarına kadar en az on iki baskı yapmış. Şimdi artık, 1549 bildirgesini yayımlayan Pléiade'dan ("1539'daki krallık kararnamesinden" diye eklemek gerekebilir) etkilenmeyip kendi dilinin derinliklerine inmesi, duyarlığı ve inceliği, oybirliğiyle övülüyor. Kitabının, "Kadın Ruhu" dizisi kapsamında yapılan 1927 baskısındaki sunuş yazısında (ed. M. Seheur), "[t]eninin içe dokunan çığlıkları, bütün canlılığıyla, sözsel görkemleri içinde çıplak, ortaya atılıp şimdiden sonsuzluğa erişenlere karışıyor. [Bu çığlıklar] Sappho'dan bu yana işitilmemişti," deniyor.

1564 yılı, veba yılı, dostlar ya kaçıyor ya ölüyor. Louise Labé çevresi bakımından da yalnız, bir yıl sonra yatağa düşüyor ve "geceleyin, fener ışığında, dört rahip tarafından, törensiz ve boşinançsız" gömülmeyi vasiyet ediyor. 1566'da öldüğünde, vasiyeti yerine getiriliyor.

Yüz yıl sonra, soru dolu, cin bir kadın daha şiirlerini gösteriyor: Antoinette Deshoulieres (1637-94). Çok güzel ve zenginken, salon geleneklerinin sürdürücülerinden. Buna karşılık asıl şiirleri salonundan değil, yoksul ve kanserli olduğu sonraki zamanlardan geliyor. Dil ustası ve o da aşkı kocamanlaştırıyor (melankoliyi de):

> Rakibi burda değil ve ilerleyen gece
> Üçüncü kezdir günü yeniyor
> Mutlu yokluktan yararlanmadı o ise
> Bu kadarcık sabırsızlığa,
> Ne yazık! Aşk denemiyor.[4]

Yaratma edimi, var olanın bir biçimde terk edilmesini içerir diye düşündüğümüzde, var olana hiç uzanılamadığı kadar uzanıra varabiliriz: Bizim boyutlara bir daha dönmemecesine bile olsa; bizim boyutlar elde bir olduğundan, her durumda etkilenir. Madame de Sta-

[4] Michel Nuridsany, *Précieux et Libertins*, E.L.A./La Différence, Giromagny, 1990, s. 115.

ël, lirik şiire çağırırken şunları diyebilmiş:

> Lirik şiirin gerçek büyüklüğünü kavramak için, düşler yoluyla havaî bölgelerde dolaşılmalı, toprağın gürültüsü unutularak göksel armoniye kulak verilmeli ve tüm evren ruhun heyecanlarının bir simgesi kabul edilmelidir.

Bunları kıyıcılığın doruklara çıktığı zamanlarda demiş (1789'u izleyen yıllar), bir sürü mücadelenin, sürgit sürgünlerin arasında.

* * *

Yirminciden önceki yüzyılardan tek bir Fransız kadın şair seçildiğinde o ille de Marceline Desbordes-Valmore'dur (1786-1859).[5] Romantik dönemin büyük kadın sesi, Fransız şiirine yeni bir ritmin getiricisi ve Verlaine'in önceli, deniliyor: Hugo, Lamartine, Vigny ve Baudelaire tarafından çok beğenilirmiş. Baudelaire, Marceline Desbordes-Valmore üstüne övgü dolu bir inceleme yazmış. Hugo, "Siz kadının ta kendisisiniz, siz şiirin ta kendisisiniz," demiş.

Marceline Desbordes-Valmore'un babası, arma ressamı. Devrimin ardından iyice yoksullaşmışlar. Marceline bir tiyatro oyuncusuyla evlenmiş, kendisi de, çocukluğundan itibaren tiyatrolarda roller üstlenmiş. Aşkta düş kırıklığı, yoksulluk, yaslar peşini bırakmamış. Bunlar şiirine de yansıyor, ve dostluk ve dayanışma. En etkileyici yanlarından biri, doğrudan tanıklıklarıyla, çevresiyle çocuksu ve çok insanca bir etkileşim içinde olması. 1834 Lyon ayaklanmasıyla ilgili bir şiiri şöyle:

Lyon'da bir cenaze günü
SOKAKTA
Kadın
Artık ölülerimizi gömecek paramız yok.

[5] Marceline Desbordes-Valmore'un yapıtları: *Elégies et Romances* (1819); *Elégies et Poésies nouvelles* (1825); *Les Pleurs* (1833); *Pauvres fleurs* (1839); *Bouquets et Prières* (1843).

Rahip burda, cenaze fiyatını belirtiyor;
Ve kurşunların deldiği cesetler uzanmış,
Bir tabut, bir haç, bir pişmanlık bekliyor.

Katil kral oldu. Yenen ıslık çalıp geçiyor.
Nereye gider? Hazineye, kan parası almaya.
Çok kan döktü... ama hiç yorulmadı elleri;
Hiç kavgasız, boğazladı yoldan geçeni.

Tanrı gördü. Tanrı, ezik çiçekler örneği
Göklere uçan kadınları, çocukları topluyordu.
Erkekler... gözlerine kadar kan içinde.
Rüzgâr götüremedi bunca öfkeli ruhu.

Kadınlar ölüleri bırakmak istemiyor.
Rahip burda, cenaze fiyatını belirtiyor;
Ve kurşunların deldiği cesetler uzanmış,
Bir tabut, bir haç, bir pişmanlık bekliyor.

Hayattakiler artık yaşamaya kalkışmıyor.
Paralı nöbetçiler yol ortasında,
Ölüm asker olmuş, nişan alıp götürüyor
Yarın konuşabilecek, isyan etmiş tanığı...

Kadınlar

Gözyaşı kesilip ağlayalım bağlayıp karaları;
Bize ölülerimizi götürmek yasaklandı:
Solgun cesetlerini üstüste yığıverdiler:
Tanrım! hepsini kutsa; hepsi de silahsızdı!

Lyon, 4 Nisan 1834

Şiire "Kadın" diyerek, tek konuşarak başlıyor. Sonra çoğalıyor, kadınlar olarak konuşuyor. Aynı olaylar üstüne, ırmak gibi akıp giden bir başka şiirinde ise ("A.M.A.L.")[6] bir "Ben ordaydım" deyişi

6 *La Lyre d'Airain*, ed. Georges Cogniot, Editions Sociales, Paris, 1964, s. 67.

var ki, dehşetin, inanamazlığın, varoluşun ve bir zamanın taşınır kılınmasına daha çarpıcı bir örnek bulmak zordur gibi geliyor. "Ben ordaydım." Ünlemsiz.

Louise Labé'nin "şan"da, belki hafife çıkmış bir adın zor taşınır ağırlığına deva olarak, bir kurtuluş ve yükselme görmesine karşılık, Marceline Desbordes-Valmore'un, adıyla kavgası var. Aşağıdaki dörtlüğü okuyup da bir yanıyla Dickinson'la ne kadar kardeş olduğunu görmeden geçebilir misiniz? (Marceline Desbordes-Valmore öldüğünde, Emily Dickinson yirmi dokuz yaşında.)

Adım, bir şey olmasın, yumuşak boş bir gölgeden başka,
Ne ürküntüye neden olsun ne acıya,
Alıp gitsin bir yoksul benle konuştuktan sonra
Teselli bulmuş yüreğinde uzun zaman saklasın!

Onun da en güzel şiirleri ölümünden sonra yayımlanmış. "Saadi'nin Gülleri" unutulmamalı:

Bu sabah güller getirmek istedim sana;
Öyle çok yerleştirmişim ki kuşağıma
Fazla sıkı düğümler tutamadı onları.

Koptu düğümler. Uçuşan güller
Rüzgârda, hep denize gittiler.
Suyun peşinden, artık dönmemecesine.

Dalgalar kıpkırmızı kesildi alev gibi.
Bu akşam elbiselerim hâlâ gül kokuyor...
İçine çek üstümden güzel kokan anıyı!

Önceki yüzyılların yedinci tepesi olarak Louise Ackermann'ı (Victorine Choquet) söylemek gerekiyor (1813-90). İnsanların yanılgıları, tanrının yanıltıcılığı, ölümün ağırlığı izlekleriyle dolu, kara bir yaşam felsefesi yazdığı şiirleri var. Babası ansiklopedist. Berlin'de okumuş, orada Proudhon'un arkadaşı Paul Ackermann ile evlenmiş.

İki yıl sonra eşi ölmüş, ondan sonra yalnız ve kapalı, Nice'te yaşamış. "Aşk ve Ölüm" adlı şiirinde, "Sevin öyleyse de, ölün!" diyen kadın.[7]

Louise Ackermann'ın ölümünden yedi yıl sonra, feminist dergi *La Fronde* yayınına başlıyor ve kadınlar artık tekil tekil değil. Yirminci yüzyıl, kadınların altyapıdan üstyapıya –bütün alanlarda olduğu gibi şiir yazmada da su yüzüne– kalabalık olarak çıktıkları yüzyıl. Bir önceki yüzyılın çeşitli şiir akımlarının etkisinde, yüzlerce kadın, yazıyor. Modernlik sonuçlarını vermiş. Ne var ki, modernliğin istemediği noktalara da gidip dünyaya hazır erkek gözlükleriyle bakmayı reddeden kadın sayısı artıyor. Bu açıdan, eğilimler iki uçta: kendini toplumun gözüne sokmakla, gizlemek. İkisi de, farklı biçimlerde, isyanı içeriyor.

Paris'te doğup Arnavutköy'de büyümüş, bir Osmanlı paşasının torunu, Anna de Noailles (Anna de Brancovan, Kontes, 1876-1933), yüzyıl başlarının, kendi özgün sesini çıkaran en ünlü kadın şairi.[8]

Anna'nın bir dedesi Romanyalı bir prens, bir dedesi ise Bab-ı Âli'nin Londra Büyükelçisi Musurus Paşa (Giritli, Rum). Babası Prens Brancovan şiir seviyor, ağabeyi dergi çıkarıyor (*La Renaissance Latine*). Anna'nın bir öyküsü ve bir romanı bu dergide yayımlanıyor. (Şiir, dünya bilgisi ve yazılı kültürler kadınlara en çok ailedeki erkeklerden aktarılıyora benziyor. Belki annelerden başka türlü etkileniliyor. Anna'nın annesi Ralouka Musurus güzelmiş ve müzikle uğraşıyormuş.) Çocukluğunda güneşe ve bitkilere âşık. Dokuz yaşındayken, babasını yitiriyor ve üç gün hiç hareket edemiyor. İstan-

7 Louise Ackermann'ın yapıtları: *Contes en vers* (1855); *Première Poésies* (1862); *Poésies philosophiques* (1872); *Pensées d'une solitaire* (1883).

8 Anna de Noailles'ın yapıtları: *le Coeur innombrable* (1901); *l'Ombre des jours* (1902); *l'Eblouissement* (1907); *Poèmes de l'amour* (1925); *l'Honneur de souffrir* (1927); *Les vivants et les morts* (1930); *Les forces éternelles; Derniers Vers.* Romanları da var: *la Nouvelle Espérance* (1903); *le Visage émerveillé* (1904).

bul'a geliyorlar. O ara dedesi, *İlahi Komedya*'yı Yunancaya çevirmekteymiş.

L'Honneur de Soufrir (Acı Çekmenin Onuru) adlı kitabının 1927 tarihli baskısının İstanbul Edebiyat Fakültesi kitaplığında bulunan bir nüshasında, Anna de Noailles'ın elyazısıyla Eşref adlı bir Türk şairine yazılmış notu var. Notun son cümlesi şöyle: "Şiirlerinizi dinledim ve her güzellik gibi bana hüzün verdiler."

Anna de Noailles da, Louise Labé gibi, zaman ile haşir neşir. Ayna imgesi. Gölgeden başka bir şey yansıtmadığı için ölen ayna. Ölüm duygusu, saplantı derecesinde. Tümtanrıcı. Çok yazmış. İlk kitabı *Le Coeur Innombrable* (Sayısız Bu Yürek), Paris'te büyük başarı kazanmış. Bu kitabından bir şiir:

BU AKŞAM AYDINLIK UZUN SÜRECEK

Bu akşam aydınlık uzun sürecek, günler uzuyor,
Gündüzün uğultusu çabucak dağılıp kaçar,
Ve geceyi görmeyince şaşan ağaçlar,
Beyaz akşamda uyanık kalıp hayale dalar...

Altın ve ağırlık dolu, havada kestane dalları,
Kokularını etrafa saçıp yayar gibidir;
Ne yürüme ne tatlı havayı bozma cesareti kalır
Kaçar kaygısıyla, kokuların uykuları.

Uzak araba sesleri gelir şehirden...
Hafif kuzey rüzgârının kaldırdığı tozlar,
Giydirdikleri kımıltılı, yorgun ağaçtan kalkar,
Yavaşça sakin yollara iner yeniden.

Her gün görmeye alışkınız
Bu çok yalın yolu bu çok sık geçilen,
Oysa bir şeyler var hayatta değişen,
Bir daha hiç olmayacak bu akşamki ruhumuz...

Toplumun yüklediği kadın tanımını reddettiğiniz yerde, tam olarak erkeğe öykünmeniz de olanaklıdır (toplum, şu ya da bu derecede öykünmenizi istemektedir), kendinize yeni bir tanım yaratıp durmadan yenilemeniz ve topluma kaptırmamaya çalışmanız da. Anna de Noailles ikinci yoldan gidiyor.

Aramızda seninle, biricik aşkım benim,
Ne gibi bir ortak nokta olabilir...

Aynı dönemde –gerçekte yalnızca kadın şairlerle sınırlı olmayarak– sıkça görülen kendini sevme motifleri Anna de Noailles'da, açıkyüreklilik mi yoksa bir savunma türü mü olduğu sorusunu sorduran bir sempatiklikle görülebiliyor:

Şaşırtıp can çekişen yüreğimi,
Yeniden bol hava girebiliyorsa da sayende,
Sanma minnettarlığını önemsediğimi;

Muhtaçtım sana her şeyi vermeye!

Anna de Noailles'ın çağdaşlarından, birinci yolu seçip, tersine çevrilmiş bir erkeksi duyarlığı benimseyen kadın şairler olmuş.[9]

Gérard d'Houville, erkeklerden tam kopuşu, hiçbir şeyin anlamı olmadığı temelinde yazmış ("Erkek anlamıyor senin yabansı sıkıntını..."), Renée Vivien ve Natalie Barney "özel bir arkadaşlık" içinde toplumdan soyutlanmışlar. Marguerite Burnat-Provins ise, "Gözlerinin ışığını, ağzının şehvetini, kollarının gücünü, güçlü kalçalarının ateşini anlatacağım..." türünde, erkek bedenine ilişkin heyecanlı betimlemeler yazmış. Bu kitap (*Le Livre Pour Toi* [Sana Yazdığım Kitap]) 1908 yılında pek çok baskı yapmış. Burnat-Provins gerçekte aşkı, kölece âşık olmayı yüceltmiş. Erkeği geçici ilişkilerin nesnesi yapan şairler de olmuş: Özellikle ilk şiirleriyle, Doëtte Angliviel:

9 Bu bölüm için, bkz. Jeanine Moulin, *La Poésie Féminine, Epoque Moderne*, Editions Seghers, Paris, 1963.

Bu gül söyleyecektir pek az çekindiğimi
Ve hiçbir şeyi ihmal etmediğimi, zevk için...

"La Belle Epoque" isyancılığından sonra şiir yazan kadınlar aşk ve annelik umuduna dönüp çocuğu bedeninde ve yanında sevme eğilimi ve ender de olsa çift olmayı sevme eğilimi göstermişler: Amélie Murat, Cécile Sauvage, Sabine Sicaud, Louisa Polin... Jeanne Hersch, "kadınsılık o kadar da kolay unutulacak bir şey değildir," demiş. Buna unutmaktan çok yeniden tanımlama çabaları demek daha doğru gözüküyor. "Dışlaştırma ve kendini gerçekleştirme" isteği.

Pek yenilikçi biçimler kullanmayıp daha çok on dokuzuncu yüzyıl romantizminin etkisinde yazmışlar. "Güzelsöz, tumturaklılık ya da Lamartine'vari, sözü uzatıp gitme." Doğa öne çıkarılmış, doğa-kadın paralelliği ilgi çekmiş. Marie Gevers, kadınları ağaçlara benzetmiş. Zihinsellikten çok sezgisellik göstermişler.

Bu arada, "çalışmayan ellerin pasını" ve "düşünmeyen beynin küfünü" kötüleyen, özgün ve çok yazan bir kadın şair var: Marie Noël (1883-1967).[10] Genç yaşta başlayan karşılıksız aşkına hep bağlı kalmış bir şair. Nefreti düşman ilan etmiş. *Les Chants de la Merci* (Lütfun Şarkıları) adlı kitabındaki "Bataille" (Muharebe) adlı şiirden bir dörtlük:

Adım adım açacağım, göğe yükselmek için
Canlı merdiven basamaklarını teninde.
Sana hükmedeceğim, hizmet edeceksin emrimde
Seslendim mi, "şarkı söyle!", söyleyeceksin.

"Modern bilincin oluşmasına katkı" bağlamında Marie Noël'den sonra adı geçen, o zamana değin söylenemez sayılanı söylemeye ça-

[10] Marie Noël'in yapıtları: *les Chansons et les Heures* (1920); *le Rosaire des Joies* (1930); *les chants de la merci* (1930); *Chants et psaumes d'automne* (1947); *le Voyage de Noël* (1956); *Chants d'arrière saison* (1961).

lışan üç kadın şair olarak, Raïssa Maritain, Marietta Martin ve felsefeci Simone Weil'i eklemek gerekiyor.

Savaş dönemi, kadınların yazdığı şiire doğrudan yansımamış, ancak çoğu, bir anlayış, acıma ve barış dünyasını yansıtan şiirler yazmış. Yaratıcı imgelem açısından Céline Arnaud, Adrienne Monnier ve Catherine Fauln dikkati çekmiş.

Dünyada dinsel ve modern kültürler –dişinin zayıf, bir biçimde sınırlanması gereken bir varlık olarak görüldüğü kültürler– değil, dişiye en az erkek kadar alan bulunan kültürler yaşanmış olsaydı pek çok şey gibi şiir de başka içerik ve biçimlerde yaşanmayacak mıydı?

KADINLAR

Sizler
etten tapınaklarsınız, dedi rahip.

Kadınlar avuçlarına bakıyor
çizik dolu duvarlar hayal ederek
ve şu sert yerler
odunlarda düğüm görülür gibi.

Etten tapınaklar
solgun süt ve ekmekle
her zaman her alışverişi aşan.

Eller:
yapraktır
serinliğiyle bazen hasta yanaklarında.

Sandalyelerin önünde eskimiş bir şey oturur.

Yüreğin derinliği
çok önce.
Aşk ve yılların zalim yumuşaklığı.[11]

[11] Marie Claire Bancquart, *Opéra des Limites*, José Corti, Mayenne, 1986.

Marie Claire Bancquart (1932),[12] insanın, "ucunda ölümle" yitip gittiği evrende bir arayışı yazıyor:

söylediklerim
bile
ölmüş olacak.

Bir başka şiirinde de, "Bu akşam/ Öğren yalnızlıkla ölüm arasındaki açıklığı çözmeyi" diyor. (Cherche Terre'den)

Günümüz Fransız kadın şairleri, besbelli bir birikimin ruhuyla, çığırmayan bir şiir yazıyor. Evrensel bir yerde durmaya, varoluşu, çoğu yerde de yokoluşu duyumsatmaya yöneliş görülüyor. Annie Salager (1934) şöyle diyor: "Şiirde yolum, Blanchot'nun 'yansız' dediği, ve şiiri besleyen, şiirin rastlantısını, şansını, olasılığını oluşturan şeye doğru götüren, yavaş, zorlu ve gönüllü yok olmanın sözünü etmeye dönüyor."

O zaman yolun ortasından beliren çocuk
Zamanın kazdığı çukurları düzleyecek
Duvarların çatlaklarını yalızlayacak
Hafif yapılı birkaç beyaz bina yıkacak
Otlağa kavuşmak için leğeni dolduracak
Tüm bunlar çatıların ayrıntısı üstünde
Dumanların eski rengi parlasın diye
Parçalanmış Beden olmanın sıkıntısı
Çakıllara atılmış Canlı yolunmuş tavuk
Ah şiirsel hamlelerle oynadığı güzel çakıllar
(Haksız dünyayı o dönem bulguladı. Hayretten donakaldı)
Onu kuyunun buğusu bir sarı düğün çiçeğine yatıracak
Taze yonga kokusunu da koklatacak ona

12 Marie Claire Bancquart'ın diğer yapıtları: *Mains dissoutes* (1970); *Projets alternés* (1972); *Proche* (1973); *Cherche-terre* (1976); *Mémoire d'Abolie* (1978); *Voix* (1979); *Partition* (1981); *Votre visage jusqu'à l'os* (1983); *Opportunité des oiseaux* (1986).

Talaşları bir kez daha burnuna çekmek
Büyük hızarların güneşi içinde

(*Récits des terres à la mer*/
"Topraklardan Denize Anlatı" şiirinden)[13]

Lecture du Vent (Rüzgârdan Okuma), yüz küsur sayfalık bir şiir kitabı. Silvia Baron Superville yazmış. Joyce'tan bir alıntıyla başlıyor: "No more will the wild wind that passes/ Return, no more return (Geçen yaban rüzgâr bir daha hiç/ Dönmeyecek, bir daha hiç)". Sonra, ne sunuş, ne içindekiler, ne şiir adı... Her sayfasında iki elin parmaklarıyla sayılabilecek miktarda sözcük, kısacık dizeler, kısacık bölümlemeler. Başlık niyetine, boş bir sayfaya ihmalkârca atılmış bir santimetrelik bir çizgi.

Kitapta hiç noktalama işareti yok. Büyük harf de. Tümceler neden büyük harfle başlar, noktayla biter ve ardından bir boşluk bırakılır? Ayrı birer bildirge birimi olarak yazı içinde kolay ayırt edilebilmeleri için. Bildirge olmayan ya da bildirge oluşu şu ya da bu ölçüde, şu ya da bu kaygıyla gizlenen metinde böyle bir gerek olmaz. Oysa bu kitaba bakarken tersine, bildirge beklentiniz çok artıyor olmalı ki her sayfadaki üç-beş sözcüğe dua okuyorumsu bir yoğunlaşmayla bakıyorsunuz, hem zihninizi hem duygunuzu alesta kılıp metinde kendinize yollar bulmaya çalışıyorsunuz. Her zaman beş misli metnin yerleşmesine alıştığınız yeri tek başlarına hak etmişe benzeyen bir avuç sözcük sizden de beş misli bir yoğunlaşma çağırmaktadır. Son şiirin ilk sayfasıyla son sayfası şöyleye yakın:

nereye gitmeli
sözcüğün doldurması için
sessizliği

[13] Annie Salager'nin yapıtları: *La Femme Buisson* (1973); *Les Fous de Bassan* (1976); *Récits des terres à la mer* (1978); *Figures du temps sur une eau courante* (1983).

hangi yası giymeli
hangi yatakta
hangi duvara dayalı

hangi sesi
görmekte ve alıkoymakta
hangi sığınak

...
zaman
uzaklaşır
oradan
şafağın
söktüğü
yerden

1950 doğumlu ve Académie Française'den ödüllü (1986) Olympia Alberti'den:[14]

Yaşam hiçbir şeyi anlatmıyor bize
yaşam bizi ezbere biliyor:
biz sonsuzluğu unutsak da,
sonsuzluk bizi biliyor,
aynalar gözcülük ediyor.
(*Coeur Absolu*'den, 1985)

Kadınlar gündelik boyutlardan ve her tür militanlıktan uzak, "dünyaya ilişkin imgesini doğadan geçirerek onun ötesinde oluşturan", yeni bir romantizme benzer bir tavrı ve yeni bir anlığı tutturarak, güzelsözün ya da gözelsözü bozduklarını gözümüze sokmanın peşinde olmadan evrendeşlik ederek yazadursunlar ve "şiir öldü

14 Olympia Alberti'nin yapıtları: *L'Amour palimpseste - La Dernière Lettre*, Albin Michel (1982); *Coeur rhapsodie, Coeur absolu - Requiem*, Albin Michel (1985). (Romanları da var.)

mü" tartışıladursun, 1992 yılında, "Yeniden Başlayan Şiir" adlı bir antoloji yayımlandı. Antolojinin düzenlenmesinde kullanılan yöntem, hayli korporatist: Yaşayan, ödül sahibi on üç şair saptayıp bunlardan yine yaşayan birer şair seçmelerini ve değerlendirmelerini istemek. İstenmiş ve seçmişler ve değerlendirmişler. İstenenlerin tümü erkek, seçilip değerlendirilenlerin ikisi kadın.[15]

15 *La Poésie Recommencée*, Maison des Ecrivains, Paris, 1992.

FRANSIZ ŞİİRİNDE YER TUTAN LÜBNANLI: SALAH STÉTIÉ*

Fransız eleştirmenler, Salah Stétié'nin Fransız şiirinde ayrı bir yeri olduğunda görüş birliği içinde. Fransa'da, kökeniniz ne olursa olsun, nerenin vatandaşı (Salah Stétié örneğindeki gibi, hatta diplomatı) olursanız olun, ülke (Fransa) kültürüne içerden bir katkınız varsa, kullanılan sıfat ulusal olabiliyor. Bu tavır belki şovenliğin ya da yabancı düşmanlığının ayıp olmasıyla, ayrıca hakbilirlikle ilgiliyse de, sömürge imparatorluğundan gelmekle de ilgili olmalı: Nihayet Stétié doğduğu zaman ve on yedi yaşına basıncaya kadar, ülkesi Lübnan, Fransa'nın işgali altındadır. Hem de derinlemesine.

Stétié'nin dünyaları artmışlır da ondan mı: Sorunsalı/ çabası, yer ve zamandaki tüm boyutlarıyla bütün bir evrenin insan çevresinde varoluşunu bir tek şiire hatta şiir cümlesine (cümlelerinin sınırlarını kesinlemek olanaksız) sığdırmak gibidir. Buradaki "insan"dan kasıt ne soyut olarak bireydir, ne de toplum: Belirli, ancak böyle oluşu özel bir önem taşımayan bir kişi ve onun deneyimlerinden parçacıklar söz konusudur; çevresinde oluş ise merkezde o vardır anlamını taşımıyor. Yalnızca, söz konusu parçacıklar esaslı birer ağırlık olarak içinize çöküyor. Şiir, böyle bir perspektifle adamakıllı ayıklanmış.

* "Şiirin Üç Dili" içinde, *Sombahar*, sayı 32, Kasım-Aralık 1995.

Söylence, ama elle tutulur: hava, su, toprak ve ateş; ağaç, taş, kılıç, ev, kemik; meyve/ çocuk, baba, anne, gül... Dilde ise açımlamanın tersi neyse onu gerçekleştirmeyi hedeflemiş gibi.

Stétié için Fransızca hem bir yabancı dil, hem de hiçbir yabancılığı olmayan bir dil. Bu durumdaki herkes için söz konusu olamayacağında kuşku yoksa da, Fransızcanın olanaklarını Stétié'nin görebildiği gibi görmek, belki ancak dış ya da yeterince dışarda durabilen gözler için olanaklı. "Dil örgüsü" deyimi Stétié'nin şiirine özellikle uygun düşüyor: Sözdizimini bütün bir şiiri/ şiir parçasını kapsayan bir örgüye, sarmaşmaya göre yeniden oluşturuyor. Sonuçta, çevrilmesi olanaksıza çok yakın şiirler yazıyor. Stétié'nin oluşturduğu tonu yeniden kurarken, hem en yetkininden hem de hiçbir tekanlamlılığa götürmeyen bir dilin ortaya çıkması gerekiyor.

Sese sadık kalınması çağrışımları kaydırabilir; tersi de doğru. Örneğin, *Çok Temizin Yanmış Öteki Yüzü*'ndeki zorluk. Stétié çevirmeni Halil Gökhan, bu kitap adını Türkçe söylerken çağrışımlardan çok sesin sertlik düzeyini gözetmişe benziyor. Özgün metinde (L'autre côté du très pur) "temiz"deki kirlilik çağrışımından çok "katışıklık, bulanıklık" çağrışımı var. "Yanmış"taki rivayet çağrışımı da yok; "yanık" var. Bunlar (gerek "pur/impur" gerekse "brûlé, brûlure") Stétié şiirinin demirbaşlarından; sıkça ve birinci elden, sıfat ve ad olarak kullanıyor. "Temiz"in ve "yanmış"ın demirbaşlaşması çok zor. Kuşkusuz, "temiz" yerine "duru"yu ya da "katışıksız"ı, "yanmış" yerinde de "yanık" ya da "kavruk"u seçtiğinizde bu kez hem seste sertlik artışına, hem de sıfat ve ad olarak aynı sözcüğü kullanmaya razı olmak gereği ortaya çıkıyor... Bu örnek, Stétié şiirini Türkçe söylemek konusunda abartısız her adımda karşılaşılması kaçınılmaz güçlüklere ilişkin bir fikir vermek içindir; bu işe girişip biraz uğraşmış birinin itirafı olarak, Halil Gökhan'ın çabasının boyutları konusunda bir fikir vermek için. Kendisinin ilk Stétié çevirileri 19 Mart 1994 tarihli *Cumhuriyet Kitap* ekinde (Şiir Atlası'nda) yayımlandı. Oradaki iki şi-

iri Oğlak Yayınları'ndan yeni (bir buçuk yıl sonra) çıkan *Seçilmiş Şiirler*'e alırken pek az değiştirmiş. Demektir ki Stétié çevirme çalışmalarına çok daha önce başlamış. Esaslı bir çaba.

Her şiirin birden çok çevirisi olabilir ama Stétié şiirlerinin galiba daha da çok.

TÜRLERARASI

BİR İNSANİLİK YARATICISI*

Cezmi Ersöz, türlerarası bir alanda yazıyor. Alanın köşelerinde öykü, deneme, şiir, röportaj, köşe yazısı... var. Sözgelimi, şiirlerinin toplandığı *Yok Karşılığı Yüzünün* adlı kitabındaki "sevgili anne/ çocuk fahişe" tam tamına şiir köşesine denk gelirken, "senin gemin camdan sevgili", "bir yabancısın sen" gibi şiirlerini öyküsel yazılarının toplandığı kitaplardan birinde görsek yabancılamayabiliriz. Cezmi Ersöz'ün bu türlerarasılık özelliği gitgide ağır basıyor. Son kitabı *Hayallerini Yak Evi Isıt*, bunun bir göstergesi gibi. Buradaki kastım kitabın hem şiir hem düzyazı içermesinden ibaret değil. İki türün de köşelerde durmak istememesi önemli.

Cezmi Ersöz, kendine özgü bir insanilik yaratıyor. Kavramı doğrudan, sözcük haliyle kullanmadan kuşkusuz.

İnsanilik sözcüğü çoğu kez soyut insana ülküselleştirilmiş birtakım özellikler yüklemek için kullanılır. Ülküselleştirilmiş, her durumda olumlanmış, ama ne olduğu yine de belirsiz kalan özellikler. Gerçi bu özellikler, ufak tefek zaafları da içerir; bu tür zaaflar, tıpkı yardım edimleri gibi, "insani" nitelemesiyle kabul görür. Buna karşılık, insana yakıştırılmayan, o ülküselliğe sığdırılamayan olumsuzluklar, insaniden değil, "insanlık dışı"ndan sayılır. Örneğin, işkence böyledir.

* *Cumhuriyet Kitap*, sayı 474, 18 Mart 1999.

"İnsani" kavramının dallı budaklı tarihsel serüvenine dalmadan, bu kavrama bazen tanrıyı, bireyi, cinsleri ya da sınıfları dışlamak için de başvurulabildiğini anımsatarak Cezmi Ersöz'e döneyim. Kendine özgü bir insanilik yaratmak özelliği derken, Cezmi Ersöz'ün, kişi yaratmak yerine, kişilerarası ortak durum, deneyim, olgu, duygu... kısacası ortak yaşantılar, daha doğru bir deyişle, yaşantı ortaklıkları yaratmasını kastediyorum. Yaşantı ve zaaf ortaklıkları.

Tipik bir örnek olarak, *Yok Karşılığı Yüzünün* kitabından "çünkü aşk gitti" şiirini alabiliriz. Buradaki "ben"e, "güneşten çok paraya tapma" özelliği bile yüklenebiliyor. "Ben", bir itiraf tonuyla birlikte, aynı özelliği taşıyan, varlığı elde bir olan başka insanlarla ortaklaşıveriyor. Nâzım'ın "Bugün Pazar" şiirindeki insanilikle karşılaştırırsak, Cezmi Ersöz'ün ayırt edici özellikleri daha iyi ortaya çıkabilir. Nâzım'ın bu şiirindeki insanilik için "yaratılmış" demek zordur. Daha çok, bir saptamadan söz ediyor izlenimini ediniriz. Cezmi Ersöz için ise saptama fiili uygun düşmüyor; ne kullandığı dil, ne de içeriği geliştirme tarzı açısından. Kökeninde tıpkı Nâzım'daki gibi içebakıştan doğan saptamaların bulunduğu açık olmakla birlikte ("çünkü aşk gitti"den: "Anlıyorum ki kendimle meşgulken silinmiş adım"), bunların öne çıkarılma (ama aynı zamanda var kılınma) biçimine ve derecesine bakıldığında, Cezmi Ersöz'de belirgin bir kurgusallık görülüyor.

Bunları söylerken, kuşkusuz, gerek Nâzım'ın gerekse Cezmi Ersöz'ün, diğer metinlerindeki meram ve biçemlerini göz önünde tutuyorum. Nâzım için burada ikincil, geçici bir ruh hali söz konusu; Cezmi Ersöz için ise ilk kitabından, *Aykırı Yazılar*'dan sonra giderek egemen olan, bilinçli olarak seçilmiş, oluşturulmuş bir meram ve özel dil.

Bunları yazarken, hemen elimin altındaki Cezmi Ersöz örneğini fark ediyorum: *Leman* dergisinin 12 Aralık 1998 tarihli sayısındaki yazısı. İçlerinde Cezmi Ersöz ve Zuhal Olcay'ın da bulunduğu bir

grup sanatçı, düşünce özgürlüğü için başvurulan bir eylem biçimi olarak kendilerini Devlet Güvenlik Mahkemesi savcısına ihbar etmeye gitmiştir. Yazı o günü anlatıyor ve "Cezmi Ersöz" ile DGM savcısının arasında, Zuhal Olcay'ın oracıkta oluşundan mest olmak gibi bir ortaklık yaratıyor.

Bu noktada, Cezmi Ersöz için geçerli olduğu düşünülebilecek ilk tehlike ("tehlike" sözcüğüyle, Evren Erem'in kulaklarını çınlatmış oluyorum) beliriyor: Hafifleticilik. Özellikle ikinci tehlikeyle birlikte düşünüldüğünde, Cezmi Ersöz'deki bu ortaklaştırma özelliği, sorgulanmadan geçilemeyecek bir nitelik kazanıyor. İkinci tehlike, "arabesk" ya da "edebiyat yapıyor" dedirtebilecek ölçüde sere serpe olan duygusal dil.

Hemen söyleyeyim, Cezmi Ersöz yazılarının, en az kendine özgü bir insanilik yaratmak dediğim özellik kadar temel nitelikte sayılması gerekecek olan diğer iki özelliği, hem söz konusu tehlikeleri göğüslüyor, hem de bu yazıların benzersiz ve yaratıcı metinler olmasını sağlıyor: 1) Her boydan iktidarın "dışında ve karşısında" duruş, 2) Yabancılaştırıcı etki (mizah ve maske).

Bir kere, kişi yaratmıyor olması, "ben"i de kapsıyor. *Leman*'ın söz konusu sayısındaki yazı, bu açıdan son derece iyi bir örnek. Çünkü, neredeyse haber denebilecek güncellikte ve olgusallıkta bir yazı olmasına, ayrıca, olayın ve kişilerin gerçek olduğunu, kurgusal olmadığını bilmemize karşın, Cezmi Ersöz'ü temsil etmesi doğal sayılacak olan "ben", tam olarak Cezmi Ersöz değil. Tıpkı, gerçekliği daha az belirli sayılabilecek diğer yazılarındakiler gibi, Cezmi Ersöz olmadığı hafifçe belli edilmiş bir "ben". Tıpkı bazı gerçeksi yapıştırma resimlerde, asli öğelere, biraz dikkat edenin görebileceği ölçüde yabancılık kazandırıldığı gibi, birinci tekil kişinin de yapıştırma kalmasına dikkat edilmiş. Yabancılaştırıcı etkiyi, maskeyi, belli belirsiz seziyoruz. Etkin bir dikkat gösterilmeden okunduğu durumda bile, şu ya da bu ölçüde bir oyunsallık izlenimi edinildiğini sanıyorum.

Belirtmeden geçmeyeyim, *Yok Karşılığı Yüzünün* kitabındaki şiirlerde maske öğesi, sözcüğün doğrudan kullanılması da içinde olmak üzere, bu açıdan ayrıca incelenebilecek ölçüde öne çıkıyor.

Cezmi Ersöz, her durumda, dile getirdiği yaşantıları adıllardan herhangi birine, "ben", "sen", "o", gerçekten bunların herhangi birine ait kılabiliyor. Hem de bir kereliğine değil, her seferinde yeniden.

Öyleyse Cezmi Ersöz, günümüzün yaygın kaygısı olan bireyselliğin ya da "kendi olma"nın neresinde duruyor? Bana kalırsa bu yeni idollerin ötesinde. Her hafta *Leman* dergisinde Cezmi Ersöz okuyanlar bilir: Yazısının sonunda küçücük harflerle dizilmiş olan bilgi verici notların içinde söyleşi duyuruları bulunur. Haftada en az bir gün, büyük kentlerden Anadolu'nun çeşitli yerlerine kadar kitapçılarda, kahvelerde, kültür merkezlerinde vb söyleşileri olur. Zamanımızın bir peygamberi! Ersöz'ün yazılarında çeşitli ruhlardan kesitler okunması belki biraz da bundandır.

"Biz"e gelince: "bizi gördükleri her yerde damgaladılar" adlı şiirindeki gibi, şiir boyu tanımsal ağırlıkta "biz"leri varsa da, bunları ezbere okumamakta yarar var. *Şehirden Bir Çocuk Sevdin Yine* kitabındaki, yine tanımsal ağırlıklı bir "biz"in egemen olduğu "firari uykuları" şiirini ele alalım. Şiir boyunca her şey, oradaki "biz"e aidiyet hissedenleri kıvandıracak nitelikte. Hatta: "Bizim gözlerimiz"de "bütün yanaşma ruhlu insanlar boğulur". Yanaşma ruh! "Biz"im dışımızdadır elbet! Oysa dikkat edersek, bu "yanaşma ruh"un bir önceki şiirde "ben"in de özelliği olduğunu görürüz: "Beni yanaşma ruhum boğuyor geceleri"... Neredeyse kimse için beklenmedik özellik kalmıyor. Öyle mi? Ne ölçüde öyle? Nasıl, nerede, kim için ve ne zaman öyle? Zamansal zeminin her zaman verili olması, yanıtları daha da çetin kılıyor. Yanıtların olabilecek en büyük bölümü okura bırakılıyor çünkü.

Oysa Cezmi Ersöz okumak ilk bakışta fazlasıyla kolaydır. Çeliş-

kili bir biçimde, fazlasıyla kolay görünüşlü esaslı bir zorluk. Kolay görünmesinde, ayakta durmak için çaba harcıyorcasına pekiştirilmiş iyelik yapıları ("yazdığı yazısının", "içindeki ümitsizliği", "çalıştığım işyerim"...) gibi çocuksu, "biliyorum, acılarım hiç bitmeyecek", "aşk değil bu, merhamet" gibi arabesk tonların, şiirlerindeki tarsılarla nakaratların, tüm yazılarındaki "o", "bu" gibi işaret sıfatı bolluğunun vb etkisi var mı? Bildiğim "büyük"ler arasında Cezmi Ersöz okuyanların sayısı, gençlere oranla hayli düşük. Bu metinlerde büyükleri itip gençleri çeken şey, aynı bir yanıltıcı izlenim, aynı kolay okunur duygusallık görüntüsü müdür, yoksa bu doğrudanlıkta, başka bir yaşam kültürüne ait işaretlerin sezilmesi mi?

Bu soruları sormakla yetinip, Cezmi Ersöz metinlerine ilişkin diğer saptamalara geçeyim. Birincisi, sözünü ettiğim tonlarla birlikte, sizde de (Cezmi Ersöz okurunda) kuşkuların belirmeye başlaması. Bir abartı kokusu alıyorsunuz. Hiçbir zaman tam emin değilsiniz ama, kuşku da hiçbir zaman tam olarak kesilmiyor. Mizah öğesi, ilk kitabında daha yüksek dozlarda ve açıktan olmak, ama zaman içinde daha gizli konumlara çekilerek yalnızca hafifçe kabartılmış bir zemin oluşturmak üzere sürekli bir biçimde önem taşıyor ve tam da dozun böyle olmasından doğan bir yabancılaştırıcı, uyanık kılıcı etki yapıyor.

Arabesk görünümlü söyleyişler, çoğu kez, klasik romanlardaki betimleme bölümlerinin işlevini görerek birkaç satırın ya da paragrafın, giderek yazı boyu bir metnin hazırlayıcısı oluyor. Sondaki vurucu birkaç satıra hazırlık değil ama: Aralarda verilen olgu, yaşantı, eleştiri, ortaklaştırılmış duygu vb için hazırlık. Bu tür dokular bize ormanda çilek toplamaya benzer bir deneyim yaşatır. Biri çileklerin yerini işaretleyip bildirmiş olsa, ya da bizi arabayla oralara bıraksa, deneyim asla aynı değerde olmayacaktır.

Cezmi Ersöz'ün yazarlık özelliği bana bir ahbabın küçük kızını anımsatıyor. Tabağındaki yiyeceği öyle savruk bir görünümle, hızlı

ve sarsak hareketlerle yerdi ki her tarafa döküp saçtı sanırdınız. Oysa dikkatle baktığınızda hiç dökülmüş yemek görmezdiniz.

"Üst kültür" ile "alt kültürü" birleştiriyor denebilir mi Cezmi Ersöz için? Belki bu kavramları geçersizleştiriyor demek daha doğru olur. Kendine, popüler edebiyatla sıkı edebiyat arasında bir bölge oluşturuyor. Arabesk gibi popüler, sıkı edebiyat gibi kalıcı. Kalıcılığını kim bilebilir? Doğru. Şu var ki, Cezmi Ersöz metinlerinin yukarıda belirtmeye çalıştığım özelliklerini bir araya getiren bir başka yazar henüz görülmedi.

İYİ EDEBİYAT*

Ece Temelkuran'ın edebiyat alanında üç kitabı var. Aynı yolda yer alan üç anlatı. Yayımlanma sırasıyla: *Bütün Kadınların Kafası Karışıktır*, *İç Kitabı* ve *Kıyı Kitabı*.

Bunlardan ikisinin üstünde "şiir-metin" yazılı ama, kitapların üçü de ne bildiğimiz şiire benziyor, ne romana, ne de tanıdık başka bir türe. Bu nedenle olmalı, Ece Temelkuran'ın adı şair ya da romancı gibi sıfatlarla anılmıyor. Oysa, Mustafa Bayram Mısır'ın, *İç Kitabı* için dediğini (*Virgül*, Şubat 2002), Temelkuran'ın üç kitabı için de diyebiliriz: iyi edebiyat.

Bu üç küçük kitapta ne bulduğumu hemen söyleyeyim, sonra da yazı boyunca açmaya çalışayım.

Bir: Günümüz eleştirel düşüncesinin, olabilecek en uç derecelerine kadar duyguyla yoğrulmuş bir biçimini buldum. Kendi olası eleştirisini ve genel olarak eleştirinin eleştirisini de içeren bir biçim Dönüp dolaşıp bir ahlak felsefesi çevresinde odaklaşan eleştiren düşünce. Ece Ayhan etik açıdan tarihi sorunlaştırıyordu, Ece Temelkuran ise yine etik açıdan yaşamı sorunlaştırıyor.

İki: Sakınmasız bir sorgulama dili buldum. Mustafa Bayram Mısır'ın da saptadığı ve yazarın *İç Kitabı*'nın giriş bölümlerinde anıştırdığı üzere, çoğu yerde kutsal metin kipinde.

* *Milliyet Sanat*, sayı 532, Temmuz 2003.

Kutsal metinlerin kipi

Ece Temelkuran, kutsal metin kipinin, o buyruk kipli, geniş zamanlı peygamber dilinin tehlikelerini nasıl alt ediyor? Birincisi, burada konuşan özne, kutsal metinlerdekinden farklı. Tanrısallığı anıştırması hep asılsız çıkıyor; özne tanrısal değil. Metnin "ben", "sen" ya da "biz" dediği her yerde, var olmanın ve toplumsallaşmanın derdini dile getiren, tekil olmayan, daha doğrusu hem tekil hem çoğul olan bir özne konuşuyor.

Belki ancak tümtanrıcılık kavramının gidebileceği "varlık eşittir tanrı" formülündeki anlamıyla bir tanrısallıktan söz edilebilir ama, yazar bu çağrışımı dört kitabın kipinden tam anlamıyla bağımsız kılmayı başarıyor. Başka bir deyişle, bir tür "karşıt kutsal kitap" oluşturuyor. Tekil bir öznesi var, onu yükseltmek üzere ayırt ettiği yerler ayrıca belli. Sözgelimi, *İç Kitabı*'ndaki, "Sen, başka türlüsün" diye başlayan bölüm böyle. İlk kitapta da kadınlar dendikçe çoğu kez anlatıcı tekil kişi kastediliyor. Yine de bunlar bize bencilce gelmiyor, çünkü tam tersi örneklerden de yeterince var: "Belki de Alara/ Mutfak" başlıklı bölüm gibi. Diğer insanlara sonsuzca açık bir tekillik seziyoruz hep.

Kutsal metinlerde tanrıdan gelmesine alışığımız emir/öğüt kipinin kendimizden gelir gibi olmasıyla yaratılan etki önemli. Bir tür peygamber sözü etkisi ama, tam öyle değil. Peygamber tanrının elçisidir, oysa burada konuşan ancak "biz" olabilir. Biz: elçisizler.

Kurgusal bütünlük

Üç kitap, yukarıda belirttiğim özellikleri açısından bütünlük içinde. Her birinde bir sonrakine gönderme de var. Bir yolculuk kitabı olan *Kıyı Kitabı* da bir önceki kitapta duyuruluyor: "Gidiyorum, iç'in artık yolculuktur."

Görsel parçalılığın tersine, kitaplardan her biri kendi içinde de neredeyse kurmaca türü bir kurgusal bütünlük gösteriyor. Kurguyu

izlemede ara başlıkların rolü önemli. Dolayısıyla, içindekiler çizelgesini gözden yitirmeden okumakta yarar var. İlk iki kitabın "içindekiler" bölümü bulunmadığından, onlarınkini çıkarmak okurun işi. Önce içindekiler, sonra okuma. Bana kalırsa bu kurgu, okuma edimini tam bir katılımcılığa dönüştürüyor. Sayfaların boş kısımları okura yer gösteriyor sanki.

Kurgusal bütünlüğe, yazarın poetikası dahil. İlk kitaptaki "Öykü" başlıklı bölüm, Ece Temelkuran'ın neyi nasıl anlattığının ilk anahtarı. İkinci anahtar aynı kitapta, s. 53-56 arasında. Üçüncüsü, *İç Kitabı*'nda s. 27-33 arası. Orhan Veli'nin en güzel dizelerine göndermeyle: "Hep göreceksin, hep duyacaksın, hiç anlatamayacaksın." (Başka bağlamlarda başka yazarlara da göndermeler buluyoruz.)

Bu noktada, Ece Temelkuran'ın, metinleri üstüne yazı yazanın karşısına nasıl güçlükler çıkardığını belirtmek gerekiyor. Daha ilk kitabın "Öykü Boyunca Annemle İkimiz" başlıklı bölümünde, ortalama eleştiri anlayışının kendi yazdıkları üstüne neler söyleyebileceğini kısa paragraflar halinde, ayraç içinde araya sıkıştırmış yazar. Ortalama ve ezberci, zeytinyağı gibi bir "eleştiri" aklını açıkça gösteriyor orada. Ne kadar da tanıdık! Ama bu kitaplar üstüne yazmak gerçekten de kolay değil. Özellikle *İç Kitabı*'nın son sayfasını okuduktan sonra, gelin de yazın.

Yine de, bu metinlerde bana kalsa çıkarıp atmak isteyeceğim fazlalıklar olduğunu söylemeden edemeyeceğim. İlk kitabın bitiş cümlesi gibi. Büyük harflere de itirazım var: Gereksiz yere okurun gözüne giriyor.

Öykülemenin yer yer fantastik bir anlatıma dayandığına dikkat çekmeliyim: Gözlerin dehşetle ve sancıyla büyüyüp büyüyüp patlaması, şaşırdıkça ellerimizin çoğalması, aceminin ensesindeki kesik örneklerindeki gibi. Beden, gövde, organlar doğrudan işin içinde. Özellikle duygu anlatımı ya da insanın kendi iç ilişkilerinin (gövde-yüz-iç) anlatımı için. Buna son kitapta kişileştirme yöntemi de ekle-

niyor. Kişileştirme yöntemi, canlıcılığı ve tümtanrıcılığı anıştıran temel bir özdeşleşme/ eşduyum felsefesiyle bağlantılı olarak anlam kazanıyor. Öznenin insanlara sonsuzca açık tekilliği, diğer varlıklara da sonsuzca açık olmakla belirleniyor.

Ece Temelkuran, toplumsallığı "şehir" kavramı çevresinde modern toplumsallık olarak sorunlaştırmış. Şehir/kent ayrımı öylesine belirleyici ki, yazar bir yerde "kent" dediğinde dar anlamdaki şehri, şu sıkışık düzen binalarla caddeleri anlıyoruz hemen. "Şehir" sözcüğü ise daha çok o ruh yamyamının, durmayı bilmeyen modern yaşam temposunun ya da "snobe etme" ustası dar çevrelerin adı gibi bir şey bu kitaplarda.

"Kalabalık", bu çerçevedeki anahtar öğelerden biri. Ülkü Tamer'in ilk kitaplarındaki yadırgıyla birlikte anılıyor. Çocuğunkine benzer, alışılmış dünyaya dışarıdan bakan bir yadırgı. Özellikle *Kıyı Kitabı*'ndaki Siyah Kuğu'yla.

Kurgu sizi merak ettiriyor, yer yer de gafil avlanıyorsunuz. Zıtlıklar, şiirsel anlatım kadar, ince mizah da sağlıyor: İlk kitabındaki "fidel'in benden başka bir kadını olduğuna adım gibi eminim" cümlesindeki gibi. *Fidel* demek, sadık demek!

Sık sık neden/sonuç bildiriliyor bize; "bu yüzden işte" nakaratıyla yol alıyoruz. Sonuncu kitap zaten bir yol eğretilemesi. Kıyıdan ("marj"dan) yol alan bir varlık, özne. Alışılmış dünyaya dışarıdan bakması ancak böyle olanaklı. Diğer canlı ve cansız varlıklarla, fiziksel biçiminin belirsizleşeceği ölçülerde iç içe. Öyle olmayı seçmeye çalışıyor.

Etik/politik tavır

Bu genel çerçevenin içinde yazarın etik ya da politik diyebileceğimiz tavrına gelmiş olduk. Politik düzlemde, yalnızca, "başka bir dünya mümkün"ün yazarıyla karşı karşıya olduğumuzu söyleyeceğim. *İç Kitabı*'nda adı da konuluyor bunun (s. 79, 81).

Etik tavrın ilk ve tipik bir biçimde sergilendiği yer ise, ilk kitaptaki "Akıl" başlıklı bölüm. Hemen ardından akıldışı görünümlü bir bölümün gelip dokuyu (metnin tüm özellikleriyle birlikte, heyecanı) yükseltmesiyle de tipik. Ama akla övgüden büsbütün uzak olmayan bir yanı da var öznenin. *İç Kitabı*'ndaki albino tavuskuşu, "aklım gökkuşağıdır" diyor, sözgelimi. Ortaya, tutunmama ahlakı diyebileceğim bir tavır çıkıyor.

Tutunamayanlar ile tutunmayanlar arasında temelli, kavramsal bir fark var. Tutunamamak bir yetmezlik anlatıyor, tutunmamak ise bir seçiş. Tutunamayan kişi etkin bir tavır ya da seçiş sahibi olmuş mudur, bunu tam olarak bilemeyiz. Verili toplum sizi zaten arkanızdan iter, tutunmaya doğru. Siz, bu itişin üstünde bir çaba gösterip buna karşın tutunamamış olabileceğiniz gibi, itişten öte bir çaba göstermemiş de olabilirsiniz. Başka bir deyişle, nihilizminizden ötürü tutunamamış olmanız olasıdır. Ama her durumda, tutunmamayı seçmiş olmadığınız açıktır.

Tutunmamayı seçmek, bu anlamdaki bir nihilist tavır olasılığını en baştan dışlıyor; verili toplumun itişine karşı koymayı varsayıyor. Etkin bir tavır ve bir seçiş, giderek bir direniş söz konusu burada.

Bu saptama yerindeyse, Ece Temelkuran'ın öznesinin tutunmama ahlakı açısından sorgulanması gerekiyor demektir. Metinde, tutunmak fiiliņin önüne geçen bir fiil görüyoruz: Becermek fiili. Yazar daha yola çıkarken beraberine alıyor bunu: İlk kitabının gerekçesi diyebileceğimiz "Ne için?" başlıklı bölümde "hayatı 'becerenler'den" öç almaktan söz ediyor.

Becermek, özellikle bu metinlerdeki kullanımıyla, etkin, müdahaleci bir fiil. "Hayatı 'becerenler'" herhalde tutunanları bile dövecek türdendir.

Yine ilk kitabın başa yakın bir bölümünde, yenilmek fiili giriyor işin içine. Bu fiil de nihilizme değil, etkin tavra işaret: "bense, her seferinde daha iyi yenilmeyi deniyorum." (s. 14) Ancak, yenilmek fi-

ilinin metinlerdeki tüm kullanımları daha iyi yenilmeye yönelmiş değil: "Yenildiğimiz bir maçın rövanşı bu", "çünkü yenildim, kandırıldım ve kıstırıldım" vb. Gerçi *İç Kitabı*'nın zakkumu, yenilmek istediğini söylüyor, "bile isteye yenilmek". Ama bu da sonu gelecek gibi görünmeyen sorgulama kanallarından.

Nihilizmden farklı olan bu dışarıya yönelmiş içselliğin öteki adı, özellikle ikinci kitapta netleşmek üzere, "hiç olmak" ya da "hiç kimse olmak". Burada da ikircimlere rastlıyoruz.

Bunlardan biri, "soylu" sıfatı. Bu sıfatın olumlanarak kullanılması, metnin etik seçimleriyle çelişen çağrışımlar, örtülü yalanlamalar getiriyor. İkinci ikircimi, *Kıyı Kitabı*'yla birlikte beliren hiç olmak/ biri olmak ikileminde duyumsuyoruz.

Bu çerçevede, *Kıyı Kitabı*'ndaki boğanın kendi gücünü kullanmamayı seçmesi özellikle önemli. Boğa, "yenemeyenlerin değil, yenmeyenlerin yol göstericisi"dir, anlatıcıya göre. Burada tutunmama bilincinin açık bir işareti okunabilirse de, anlatıcı kişinin güce övgüden büsbütün uzak kalamadığını görüyoruz: "Güç daha utanç vericidir güzsüzlükten,/ gerçekten güçlü olana." Önümüze bu kez "gerçekten güçlü olma" sorunsalı konulmuş oluyor.

Toparlarsak, Ece Temelkuran'ın öznesi kıyının tehlikeli tarafına da düşebileceği bir yolculuk yapıyor.

Öte yandan, yazarın anlatıcı kişisi "Biz de, bizden olan diğerleri gibi yanarak ölmeliyiz" derken, Ece Temelkuran: "İyiler kazanacaksa bütünüyle yanamazsın, kendi iç yolculuğuna biraz da kendini koruyarak bakmalısın..." diyor (Murat Tokay'ın yaptığı, *Kıyı Kitabı* ile ilgili söyleşi, 23 Ekim 2002 tarihli *Zaman* gazetesi). Yazarın yorumu böyle.

Son kitabın sonlarında, "oyun"lara "katılmanın yorgunluğu"ndan da söz var. Yorgunluk, bazen tatsız belirti. Ama ben şu alıntıyla bitirmeliyim yazıyı: "Yeni çağda 'şeyleri yapmak' bitecek, 'şeyler olunacak'tır." (*İç Kitabı*, s. 63)

Yeni çağ dediği, bütün zamanlarda hem çok uzak, hem çok yakın. Yaşasın eşduyum: "Taşlık" sözcüğüne bile başka bir anlam kazandırabilen (s. 93) ruh hali.

ÇADOR ÜSTÜNE BİR SORGULAMA*

Çador için kullanılabilecek ilk sıfat herhalde "çarpıcı"dır. Olgunun kendisi (İslami faşizm, kadının kapatılması) öylesine ortalıkta ve Murathan Mungan bir incelikler yazarı olduğunu bu kez öylesine ortaya koymuş ki elbette çarpıcı olacaktı, denebilir. Ama denecek başka şeyler de var. Bunları esas olarak *Çador*'u bir karşıütopya sayma fikri çevresinde toparlamaya çalışacağım.

Benim *Çador* okuma deneyimim güçlü bir biçimde çocukluğumun bir deneyimiyle birleşti. O zamanlar ıssız olan bir Akdeniz kasabasında geçirdiğim yaz ayları boyunca pek çok böcek ve bitkiyle ilgilenmiştim ama, mevsimin şampiyonu ağustosböcekleriydi. Her çocuk gibi onları yakalayıp bir süre bir kutuya hapsediyor ve tepkilerini inceliyordum. Daldayken car car öten ağustosböceği, kutu hareket halinde olduğu sürece sesini kesiyor, kutu hareketsiz kaldığında ise, bu kez farklı bir tondan, yeniden ötmeye başlıyordu. Ama bu böcekle ilgili olarak beni büyüleyen asıl özellik başkaydı. Yaz sonuna doğru dallarda ölü ağustosböceklerine rastlamaya başlamıştım. Ağustosböceği öldüğünde rengi kararıp bozarmış da olsa kalıbıyla ve duruşuyla eski biçimini koruyarak kalıyordu dalda. Uzanıp bu masal heykelciğini almaya çalıştığınızda belli belirsiz bir dirençle karşılaşıyordunuz: Dala tutunuyordu sanki hayvan, ölüsüyle bile.

* *Virgül*, sayı 72, Nisan 2004.

Oysa içi boşalmış, kabuğu ve iskeleti alabildiğine kuruyup incelmiş oluyordu.

Çador'daki ülke bende benzer bir izlenim uyandırdı. Kitapta da dendiği gibi, hayalet dünya. Dokunsanız toz olup dökülecek, çok uzakta olmayan çöle karışacak sanki, öylesine kırılgan görünümlü bir gerçeklik. Ama elbette yalnızca başkişi Akhbar ya da kitabın anlatıcı kişisi açısından bakıldığında.

Çador, olağan görünümlü bir durumdan, başka bir deyişle kurmaca dışı gerçekliğe bağlı kalan bir anlayışla yola çıkıp düz bir akış boyunca ilerliyor. Kitabın dörtte üçü katedildikten sonradır ki gerçeküstü görünümlü anlatımlardan geçmeye başlayıp döngüsel denebilecek bir sona ulaşıyoruz. Gerçeküstü görünümlü dediğim anlatımları nereye bağlayacağımızı da yapıtın sonunda anlıyoruz.

Çador, kadınların kapatıldığı, İslami faşizmin akla gelebilecek en uç biçimiyle uygulandığı bir toplumda geçiyor. Dolayısıyla ilk bakışta, kadın sorununda odaklandığı izlenimini veriyor okura. Oysa kadınlar *Çador*'un odağı durumuna bir türlü gelemeyen, esas olarak zemin ya da yardımcı oyuncu işlevi gören bir öğe burada. Yapıtın odağı hep belirli bir erkek konumu olarak kalıyor: Kadın yakınlarını yitirmiş erkeğin konumu. Başkişi Akhbar'ın ve özdeşleştiği kişinin konumu bu.

Anlatıcı kişi, toplumsal görünümü büyük ölçüde genel saptamalar ve kuramsal denebilecek yönergelerle resmediyor *Çador*'da: "bezgin, ölgün bir hayat" (s. 78), "[y]ol, bulmak için değil aramak içindi" (s. 98) vb. Bazı eleştirmenlerin kitaptan deneme yazısı izlenimi almalarının nedeni bu olmalı. Böyle bir özellik, yaratıcı yazarlığın temel ilkesi olarak öne çıkarılan "anlatma, göster" kuralına mutlak ya da yaşamsal bir belirleyicilik yükleyenlerin gözünde esaslı bir zayıflık oluşturabilir. Bana kalırsa bu kural da tıpkı diğerleri gibi, hakkı verilerek çiğnenebilecek kurallardan sayılmalı. Yine de burada "anlatı sorunu" diyebileceğim bir sorun olduğuna mim koymadan geç-

memek gerekiyor.

Başkişi Akhbar'ın dışındaki bireylerin ruhsal dünyaları da dışarıdan, genel saptamalarla ve çoğu kez üstünde durulmadan veriliyor *Çador*'da. Az çok odaklanıldığını, sorunsallaştırıldığını gördüğümüz tek ruhsal dünya Akhbar'ınki. Gerçek odak Akhbar. Dolayısıyla onun konumu ve serüveni, yapıtın inandırıcılığı açısından temel bir önem taşıyor. Gerçekte Akhbar'ın ruhsal dünyasını da yalnızca yer yer belirginleştirilmiş, büyük ölçüde karanlık ya da loş, en azından bulanık bir durumda görebiliyoruz. Bu durum, inandırıcılık sorunu vb ile birleşince, metni neredeyse naifleştiren bir yapıya büründürüyor.

Bunu söyleyince, *Çador*'un neliği tartışmasına, yani başa dönmüş oluyoruz. Kadınların mutlak bir biçimde kapatılmasını öngören İslami faşizmin egemenliği bir karşıütopya oluşturma gizilgücünü kazanalı epey oldu. Ne var ki, bildiğim kadarıyla bu gizilgüç şimdiye değin kullanılmadı, böyle bir karşıütopya yazılmadı. Denebilir ki bugün artık İslami faşizm temeline dayalı toplumlar kurmaca konusu olabilir ama karşıütopya konusu olamaz, çünkü "karşı" da olsa ütopyası yazılacak tasavvurun henüz gerçekleşmemiş olması gerekir; oysa *Çador*'da anlatılan türden toplumsal ve siyasal olguların somut örneklerini görmüş durumdayız artık. Ne var ki, aşağıda açıklamaya çalışacağım üzere Çador, kurmaca dışı gerçekliğin tüm örneklerinden esaslı ölçülerde farklılaşarak kendine özgü bir yerde duruyor.

Yukarıda değindiğim anlatı sorunu, ikincil düzeydeki inandırıcılık ve odak sorunlarıyla birleşince *Çador*'un doğrudan doğruya roman ya da uzun öykü türünden sayılmasını zorlaştırıyor. Söz konusu sorunlar ancak bir karşıütopyada önemini yitirebilecek türden: Başarılı bir karşıütopyada çizilen taslak, tıpkı *Çador*'da çizilen gibi, her tür ikincil sorunu gölgede bırakacak ölçüde çarpıcı ve kurcalayıcıdır.

Çador okuma deneyimindeki ikincil dediğim inandırıcılık yoksunluğu, yapıtın temelini oluşturan bir habersizliğin mantığındaki aksamayla başlıyor. *Çador*'un başkişisi Akhbar, yıllardır ülke dışında, ailesinden bütünüyle kopuk ve bütünüyle habersiz yaşamış olarak, korku ve heyecan içinde ülkesine dönmektedir. Gelgelelim, buradaki kopukluk değilse bile habersizlik, yapıtın bütünü göz önüne alındığında bir türlü inandırıcılık kazanamıyor.

Kişi elbette ailesinden yıllarca, hatta bütün bir ömür boyu kopuk kalabilir. Böyle yaşantılar vardır ve kurmacada da inandırıcı kılınabilecek türden yaşantılardır bunlar. Yine de, çok sık rastlanan, genelgeçer bir kopukluk türü olduğunu söyleyemeyiz bunun. Zihnimiz böyle bir durumda kişinin iç dünyası, yaşam tarzı ve ailesi ile ülkesinin durumu gibi açılardan esaslı bir temellendirme bekler. Oysa *Çador* bize Akhbar'ın iç dünyası ve ülke dışındaki yaşamı konusunda pek fazla işaret vermiyor ve söz konusu habersizliği anlatma çabaları (bkz. s. 62, 63) iyice zayıf kalıyor. Oysa Akhbar'ın ailesinin durumu, hiç de merak edilmeyecek, haberdar olunmayacak gibi değildir: Savaşlar, iç savaşlar, yıkımlar geçirmekte olan bir ülkede yaşamaktadır bu aile. Bırakınız Akhbar gibi duyarlı bir insanı, en vurdumduymaz yüreksizi bile etkileyecek koşullardır anlatılanlar. Kaldı ki kişinin kendisi hiç ilgilenmese bile, kötü haberler gelip bulur kişiyi. Şöyle yazmış Murathan Mungan: "'Doğuda ölüm herkesin gizli mesleğidir' demişti bir şair" (s. 38-9). Dize İsmet Özel'in "Üç Firenk Havası" şiirinden ve aslı şöyle: "çünkü başka insanların ölümü/ en gizli mesleğidir hepimizin". Mungan, "Doğuda" vb diye değiştirmiş bu dizeleri. Yalnızca Doğu'da mı? Her yerde öyledir ve kötü haber her yerde çabuk duyulur. *Çador*'da ise Akhbar'ın erkek kardeşi ve ablasının oğlu ölüyor, ailesi evinden yerinden oluyor, ama Akhbar'ın bunlardan haberi olmuyor. Betimlenen durumdaki bir aileyle ilgili haberlerin ülke dışındaki kişiye yansımaması, gidip gelenler vb aracılığıyla olsun Akhbar'a hiç ulaşmaması, belki ancak Sinbad za-

manının Doğu'sunda olanaklıdır. Akhbar'ın ülkesi ise insan ilişkileri açısından bir bölümüyle kölelik dönemine benzer düzeylerde seyretse de, 39. sayfadaki çarşı bilgilerine bakılırsa elektronik aletler, dolayısıyla telefon çağında yaşamaktadır. Öyle bir ülkeden gelen bir kişi, kardeşinin ölümünden, ailesinin yaşadığı yıkımdan haberdar olmayabilir mi? Belki olabilir, ama dediğim gibi, çok iyi temellendirilmek koşuluyla. Özellikle, kurgunun başlıca dayanaklarından biriyse bu habersizlik.

Böylece tüm öğeler bir araya geldiğinde Akhbar'ın yıllar boyu ailesinden haberdar olmaması bir inandırıcılık sorununa dönüşüp metni bir açıdan zayıflatıyor. Konumuz İslami iktidar, kadının kapatılması gibi büyük gerçeklikler ve kaçınılmaz bir biçimde çarpıcı olgular olmasa, bu noktaya ikincil diyebilmek fazlasıyla zorlaşabilirdi.

Çador'daki odaklanma sorununa gelince, bu sorun yukarıda da belirttiğim üzere metnin kadınları konu alıyor görünmesinde yatıyor: Kadın üzerine yazılmış sayılması olasılığı çok yüksek bu yapıtın. Oysa *Çador*'da kadınlar konu alınmıyor; kadınların yokluğu zemininde yol alan anlatının kendisi de yok sayıyor onları. Hiçbir İslami faşizm, kadınları *Çador*'daki kadar yok edemez. Başka bir deyişle, kadınların *Çador*'daki kadar "yok" olması ancak bir karşıütopyada olanaklıdır. Bu dediğimi biraz daha açıklamaya çalışayım.

Rejimin baş kapatılanı, baş ezileni, baş görünmezi olan kadınlar *Çador*'un anlatıcı kişisi tarafından yalnızca dış görünüşleri ve görünmeyişleriyle sunuluyor. Böyle olduğu, anlatıcının "[b]urkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı" diye sormasıyla pekişiyor (s. 70). Buradan ve bunu izleyen sorulardan, kadınların bu hiçliğin boşluğunu duymuyor olmaları olasılığı okunuyor; en azından, dışlanmamış durumda böyle bir olasılık. Söz konusu soru, bu paragrafın dışında kitap boyunca bir daha ele alınmıyor, boşa çıkarılması yönünde herhangi bir çabaya girişilmiyor, bu yönde bir işaret de yok. Tam tersine, söylemin kendisi, kadınların kapanmayı ar-

tık bir zorlanmadan çok, içselleştirilmiş bir olgu olarak yaşadıkları duygusunu uyandırıyor. Kadınlar kendilerini "sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor (...) görüntüleri bir ağırlığa dönüşsün istemiyorlar": Söylemin, "hissetmek" ve "istemek" gibi etkin fiilerle oluşması, içselleştirilmişlik vargısına yol açıyor.

Buradaki sorun şu: Kapatılmayı içselleştiren kadınların varlığı, kurmaca dışı gerçeklikten gayet iyi bildiğimiz bir olgu. Kabaca, iki farklı tarzda içselleştirebiliyor kadınlar kapatılmayı: benimseyerek ya da benimsemeyerek. *Çador*'da Akhbar'ın çaldığı kapıların ardından ve sokaklardaki kaçak görüntülerden gördüğümüz ve bize genellemeler, tanılamalar yoluyla bildirilen durumlarını öğrendiğimiz kadınlar, genellikle böyle, kapatılmayı benimsemeden içselleştirmiş olduklarını düşünebileceğimiz kadınlar. Benimseseler, canlı ve mutlu olurlardı bu durum nedeniyle; oysa ölgündürler, hayata küsmüş, bütünüyle çekilmişlerdir yaşamaktan: "Kelimeler ağzından soğumuş küller gibi dökülüyordu", "aynı kül ölgünlüğü", "aynı ölgün adımlar" (s. 18). Benzer betimlemeleri başka yerlerde de buluyoruz: "yaşamıyorlardı" (s. 78 vb.). Özetle, *Çador*'daki kadınlar tektip. Ne kapatılmayı benimseyerek içselleştirmiş (başka bir deyişle, kapatılmayı bir ölüm yolu olarak değil, bir yaşama biçimi olarak benimseyen) kadınlara yer veriliyor, ne de içselleştirmemiş, huzursuz bir devinirlik içindeki kadınlara. Bu indirgeme, mutlaklık derecesine yakın. Ülke içinde muhalefet kokusu aldığımız yalnızca iki kişi var. Biri, erkek: Akhbar'ın rastladığı, çocukluk arkadaşı Selâh. Adının sözcük anlamı "iyileşme" olan "Selâh". Diğeri, Selâh'ın Akhbar'ı götürdüğü bir falcı kadın. İslami faşizmin zaferini mutlaklıktan bir derece aşağı düşürdüğü söylenebilecek bu kadını biz yalnızca biçimsel, hayli fantastik bir Doğu bezenmişliği içinde görüyoruz. Bir tür kurye; düşünceye dayalı bir sözü yok. Kitapta, düşünceye dayalı söz söyleyen tek kadın var, o da ülke dışında: Akhbar'ın oralardayken tanımış olduğu ve bir tek sözüyle anılan bir kadın: Tıpkı bir kitap olarak *Ça-*

dor'un kendisi gibi, son derece çarpıcı, ama genel saptamalara yaslanan, kuramsal havalı, kısa bir söz.

Çador'daki odaklanma sorunu *Yüksek Topuklar*'da da var. İki metin de kadınlarda odaklanmış görünüyor, oysa ikisinde de kadınlar gerçek odak değil. *Çador* gerçekten kadınlarda odaklanmış olsa, kapatılan kadınların en az Eisenstein'ın Potemkin güvertesinde üstlerine örtülen o büyük örtünün altında kımıldayan bahriyeliler kadar canlı oldukları görülürdü. Böylesine mutlak bir yokluğun yoluna koyulmuş olmazdı o zaman kadınlar.

Ancak, *Çador*'daki odak sorununun kurmacayı boşa çıkarmadığına dikkat edilmeli. Hiç kadın yakını olmayan erkeklerle yetinildiğinde bile yeterince kurcalayıcı bir kurgusu var *Çador*'un. Kaldı ki, sözümona yakını olan kadınlarla yaşayan, hiç değilse akşamdan akşama kadın yüzü gören erkeklerin de, *Çador*'da dendiği gibi "insan, annesini bir başka anneyle hatırla"dığı, yüzler "anısını başka yüzlerle tazele"diği (s. 80) içindir ki, diğer erkeklerin de, kadın yakınlarını yitirenlerden çok farklı olamayacağı sezgisi fazlasıyla ediniliyor kurgudan.

Yüksek Topuklar'daki odak sorunu ise, yer yer başka yazılarda söz ettiğim sorunlarla da birleşerek, kurmacayı boşa çıkarıyor ne yazık ki. Roman, iyi odaklanmış ve odağa göre örgütlenmiş olsa, William Golding'in *Sineklerin Tanrısı* türünden bir sorgulamaya, imal edilmiş kadınlıkla kötülüğün ilişkisi, doğuştanlıkla imal edilmişliğin ilişkisi gibi başlıklar verilebilecek esaslı ve yaşamsal önemde bir sorgulamaya dönüşebilirdi. Bunun yerine karşımıza kadınlarda odaklanma çabası uğruna harcanmış güzel kumaşlar yığını koyan bir terzilik çıktı. Bir tür yanıltıcı çift odaklılık.

Çador'a dönecek olursak, en azından birincil olarak kadınların değil, Akhbar'ın öyküsü bu. Akhbar, Arapça kökenli bir erkek adı ve "büyük" anlamına geliyor. Metnin boşa çıkmayan odağıdır Akhbar ve böylece karşıütopyayı da olanaklı kılmaktadır.

Ben *Çador*'daki, son haddine varmış bir İslami faşizmin önce kadınları, sonra da erkekleri azar azar yok ettiği, geriye pek az direniş gizilgücü bıraktığı karşıütopyaya varım. Buna karşılık, karşıütopya dışında, İslamiyetin kadını yok ettiği biçimindeki toptancı yargıya yokum. Bu tür modernist bakış açılarındaki soruna çok taze bir örnek olarak, Ayşe Karabat'ın 13 Mart 2004 tarihli *Radikal*'deki yazısına bakılabilir. Karabat orada, Arap dünyasında bol makyajlı fahişesinden, topluluk önünde uzun nutuklar atanına; intihar saldırısı düzenlemeye giden oğluna cesaret vereninden eve kapatılmış olanına, yuvası havaya uçurulurken bir damla göz yaşı dökmeyi utanç kabul edeninden, koca peşinde olanına kadar çok kadın tanıdığını söylüyor ve, tüm bunları saydıktan sonra, "ama hiçbiri yoktu aslında çünkü hiçbiri kadın olarak var değillerdi" diye ekleyebiliyor: "hepsi bir biçimde erkeklerin yedeği konumuna indirgenmişti". İndirgeme içinde indirgeme.

Buradaki sorunu görmek için, Osmanlı İmparatorluğu da içinde olmak üzere İslami toplumların yaşamına daha yakından bakmak gerekir sanıyorum. Olmak, var olmak, belli ki modern formlara uygun olmaktır, Karabat'a ve daha pek çoklarına göre. Kadın sorunu böyle biçimlendirildiği zaman ortaya çıkan örtük sonuçlardan en basiti, görünmekle var olmanın eşanlamlı kılınmasıdır. Bunun mantıksal uzantılarına girmeyeceğim. Yalnızca, edebiyat söz konusu olduğunda böyle bir bakış açısının ancak bilimkurgusal ya da karşıütopya gibi kurmacalara elvereceğini yineleyeceğim.

Çador'daki döngüsel bitişe değinmeden bitirmemeliyim: Metni çarpıcılık açısından zirveye tırmandırıyor bu bitiş. Kitabın başından itibaren ustalıkla, adım adım hazırlanmış bir son. Döngüsellik son yılların yaygın bitiş biçimlerinden biri olmakla birlikte, *Çador*'daki sarmal biçimli uygulanışı, metnin son çeyreğini, giderek de bütününü aydınlatarak parlıyor ve başlı başına bir özgünlük kazanıyor. Böylelikle, toplumsal bütünün bu kurguda neredeyse bir ağustosbö-

ceği ölüsü kadar indirgenmiş olması, amaçlanan yoğunlaşmanın sağlanmasına katkıda bulunuyor.

Her durumda *Çador*, her zaman yeniden yorumlanmaya elverir bir karşı metin. Kitabın künyesinde tür belirtilmemesi iyi olmuş.

YENİ MELEZLER, YENİ SÜRGÜNLER*

Son birkaç yılın "ilk roman"larından önemli bir bölümünü şairler yazdı. İşte rahatlıkla uzayabilecek bir liste: Celal Pamukçu, Enis Batur, Halil Gökhan, Halil İbrahim Özcan, Hasan Öztoprak, küçük İskender, Metin Celâl, Murathan Mungan, Neşe Yaşın, Nihat Ziyalan...

Buna karşılık, Murat Uyurkulak başta olmak üzere romanda en parlak şiirsel biçemlerin yaratıcıları şairlikten gelmediği gibi, romanları şiirsellikten güç alan yazarların önemli bir bölümü de yerleşik anlamıyla şair değil.

Gerçekten de, ilk romanlarını yazan şairlerin oluşturduğu uzun listenin verimini genel bir çizgi olarak şiirsellikle nitelemek olanaklı görünmüyor. 1998'i son yıllardan sayarsak, doğrudan şiir bağlantılı bir ilk roman olarak küçük İskender'in ilk romanı *Ilu'es* var ama, *Ilu'es*'un dili yerleşik anlamıyla "şiirsel" değil. İlle de etiketlenecek olsa, *Ilu'es*'a şiirsel romandan çok, şiirroman denmesi yerinde olur.

Şiirsellik olgusu ile şairlerin roman yazmaya başlaması olgusunu, doğrudan ya da yüzeyden değil, temelde işleyiş halindeki bir süreç yoluyla, dolaylı bir biçimde bağlantılandırmak doğru olur sanıyorum; genellikle türlerin ortadan kalkması adı verilen süreç bu.

* *Hürriyet Gösteri*, sayı 249, Haziran 2003.

Bu sürece tam olarak türlerin ortadan kalkması demek zor gerçekte, çünkü yeni melezler, yeni sürgünler vererek süreğenleşen bir çoğalmayla karşı karşıyayız; bu arada önceki biçimler tümden yok olmuyor, oldu sandıklarımız da kabul edilebilir bir yaratıcılıkla yeniden karşımıza çıkabiliyor. Dolayısıyla, sürecin adını türlerin çoğalması koymak daha iyi olabilir.

Melezleşmenin habercilerinden biri, yüz yıl kadar önce şaireneliğin ve şiirselliğin şiirden özerkleşmesiydi belki. Bu özerkleşme süreci Türkiye'de yirminci yüzyılın ilk yarısında, şaireneliği sorun edinen Nâzım Hikmet eliyle, sonra da her tür şiirselliği şiir dışına çıkaran Ece Ayhan eliyle tamamlanmıştı denebilir. Serbest kalan şiirsellik, yine şiirde boy gösterebildiği gibi, roman ve öykü benzeri metinlerde yepyeni verimlerle ya da şiirroman gibi melez biçimler halinde çıkıyor işte karşımıza.

Sıfatın özerkleşmesi şiirle sınırlı değil: Sinema ile sinemasallık, tiyatro ile teatrallik, masal ile masalsılık vb birbirinden ayrılıyor. Elif Şafak'ın ve İhsan Oktay Anar'ın parlak örneklerini verdikleri masalsı dil bu sayede olanaklılaşıyor. Tersinden söylersek, bu yaratılar, masalsılığı masaldan özerkleştiriyor.

Yeri gelmişken, masal öğeleri içeren her roman için masalsı bir dille yazılmış demememek gerektiğine dikkat çekmeliyim. Sözgelimi Mine Söğüt'ün *Beş Sevim Apartmanı*, masalsı öğeler içeren bir roman ama, masalsı dil başka bir şey.

Giderek, roman adını verdiğimiz türün temel özelliği olan kurgusallık da romandan özerklik kazanıyor. Enis Batur'un, *Acı Bilgi* ve *Elma* ile başlattığı, kapağında "roman denemesi" yazan ama bana kalırsa "romansal deneme", hattâ "romanımsı deneme" denmesi daha yerinde olacak dizinin olduğu yerde kalacağını hiç sanmıyorum.

Aslına bakılırsa, şiirden özerkleşen şiirsellik yalnızca edebiyatın diğer türlerine değil, en etkileyici örneklerinden biri Yıldırım Türker'in biçemi olmak üzere, edebiyat dışı yazılara da yerleşebiliyor.

Başka bir deyişle, türlerin melezleşip çoğalması süreci, en azından dil açısından, edebiyat olarak sunulmayanı da içine alıyor.

Her durumda, son yılların büyük biçemleri daha çok şiirsel nitelikli; öteden beri esas olarak şiire özgü sayılan eğretileme ve imge temeline, dil yoğunluğuna dayalı biçemler.

Bu söylediğim, uzlaşımsal dilin ömrünü tamamladığı anlamına gelmemeli. Yukarıda saydığım şairlerinki de içinde olmak üzere ilk romanların en büyük bölümünün dili, yer yer belirli ölçülerde şiirselleşse bile esas olarak uzlaşımsal.

Toplumumuzda roman dilinin değerlendirilmesinde hâlâ "açık ve net bir anlatım", "doğru Türkçe kullanımı", "kişilerin doğru konuşturulması" gibi ölçütler düzeyinde düşünülüp tartışılmasına da değinmeliyim. Bu tür ölçütlerin yaygınlığı belki bir bölümüyle, belirli bir okur kitlesinin, kekeme, kırışık ya da sokağa düşmüş roman dilleriyle uğraşmak istememesinden, roman okurken Brecht öncesi tiyatrosunun izleyicileri gibi rahat etmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Bunun pek de esaslı bir ilgi türü olmadığını söylemek zorundayım.

Ne var ki roman etiketiyle yayımlanan metinlerden bazıları, tıpkı diğer metinler gibi, böyle bir bakışı besleyecek ölçüde alfabetik düzeyde kalan dil sorunları içeriyor. Bakıyorsunuz, yılların yazarları, genel anlatımlarının, seçtikleri yöntemin ya da anlattıklarının gerektirmemesine karşın, hak etmek ile hakketmeyi, mahsun ile mahzunu, çözmek ile çözümlemeyi birbirine karıştırıyor. Gelişkin bir yazılı kültür, bu düzeydeki sorunların her kitapta dördü beşi geçmemesi anlamına gelmeli. İlk roman heyecanıyladır, diyelim.

Son bir nokta olarak, henüz okuyamadığım, yalnızca haberdar olduğum bir romana dikkat çekmeliyim: Doç. Dr. Dehen Altıner'in, Boyut Yayınları'ndan çıkan *Bellek Peşinde*'si. Tanıtma yazıları, "chat" dilinin kullanıldığı ilk roman diyor: PPP, :(vb...

ROMAN YAZILARI

PERİHAN MAĞDEN KÜLLİYESİ*

Günümüzde yazı türleri arasındaki sınırların gitgide silinmekte olduğu, yaygın, ama bir başına anlamlı olmayan bir saptama. Yaratıcı yazar kendi alanını, kendi aldığı yeri de yaratıyor, az çok yeniden tanımlıyor.

Perihan Mağden'in yazdıkları, böyle yaratılmış bir bütün. Yazarın gündelik yazıya cömertçe yer ayırmasına karşın gevşemeyen bir bütün: Farklı türlerden yazıları tüm düzlemlerde sıkı bir bağ içinde. Ama sınırlar esas olarak duruyor. Romanları roman, şiirleri şiir. Bütünlüğü yaratansa, temel sorunsalı ile, anlatım anlayışı. Bu ikisi gitgide yoğunlaşan bir etkileşim içinde. Birbirlerini çeldikleri de oluyor. Temel sorunsal: Çocukluğun o yokmuş gibi davranılan kırılganlığı ve sonuçta, kırılmışlığı.

Bu bütünlük özelliği nedeniyledir ki Perihan Mağden'le ilgili eleştirel bir ilk yazıyı gündelik yazılarıyla, anlatımıyla, şiirleriyle, romanlarıyla ya da bir romanıyla sınırlı tutmak anlamlı görünmüyor. Diğerlerini de göz önünde tutmak kaydıyla birine ağırlık verilebilirse de ben bu yazıda külliyenin eskizini yapmaya, başka bir deyişle, Perihan Mağden külliyatının daha çok bir külliyeye benzediğini resmetmeye çalışıyorum.

* *Milliyet Sanat*, sayı 509, Ağustos 2001.

Perihan Mağden denince dilimizin ucunda biçem (üslup) sözcüğünü buluyoruz ama, söze külliyeyle başlayınca, dar anlamdaki biçem, metinlerin yüzeysel benzeşmesi, ikinci planda kalıyor. Yazar kendi biçemini çelmeyi de önemsiyor çünkü. Biçemi, yer yer doğrudan dile getirdiği iletişim olanaksızlığı duygusuyla bağlantılı sanki: Seslendiği, diyalog kurma çabasını taşıdığı oranda biçemi de yoğunlaşıyor. Kendi içine doğru çekildiğinde ise sözü parçalanıyor: Şiirleri cam kırıkları gibi.

Perihan Mağden'in düzyazılarındaki dil

Mağden'in gündelik yazılarının en muhatapsız görünümlüleri bile, sonuçta uzlaşımsal, konuşan, bildiren ve seslenen yazılar. Genellikle, bize doğrudan, "bildiğimiz" dünyanın gerçekliğini algılatıyor bu yazılar. Bu anlamda saydamlar. Ancak, dilin kendini görünmez kıldığı, mutlak bir saydamlık değil bu. Bir cam düşünün ki bünyesine yer yer büyüteçler, vitrayımsı kesimler, renkler eklenmiş. Sonuçta dil kendini de algılatıyor, dolayısıyla şiirsel. (Şairane demediğim açık olmalı.)

Güzelleyici, süsleyici denebilir mi Perihan Mağden biçemi için? Soruyu politik olarak soralım: Yazarın, gündelik yazılarındaki olağanüstü çekici, giderek yaşama sevinci yaratan dili nedeniyle gerçekliği fazlaca güzellediği söylenebilir mi? Örneğin, cezaevlerindeki tecrite karşı ölüm oruçları konulu yazılarında Türkçeyi güzellerken, ele aldığı gerçekliği de güzellemiş ve bu yolla gizlemiş oluyor mu? Örneğin, ölüm orucundakiler için şöyle derken: "Ellerinde siyasi pek çok imkân ihtimal var da, bunu tercih etmişler -den ziyade, kat kat bir sürü hakikat var".

Bana göre, yabancılaştırıcı, epik bir güzelleme Perihan Mağden'in biçemindeki. "Kahkidikohkoh pop kültür mamulleri" gibi örneklerde, yabancılaştırmadan çok pekiştirme işlevi görmesiyle Salâh Birsel'e yaklaştığı oluyor elbette. Ancak, süslemeciliğin (arabeskin diye-

lim) sınırında bırakıyor bunu. Güzelleyiciliği, masalsılığı, çocuksu bir mizah ve giderek ergenlik çağı argosuyla birlikte yerinde kılan, başta külliyenin temel sorunsalı olmak üzere, duygusal ve düşünsel temeller aslında. Mağden onlara yetişen bir dil buluyor. Bu itilimle, pek çok anlamsal vurgulama olanağı da yaratıyor, sözcük ve deyimlerin yanı sıra. Örneğin, cümledeki bir sıfatı ya da belirteci (zarf) ayırıp yeni bir cümle olarak yazmak yoluyla anlamsal vurgulama elde etme tekniğini o başlattı. Benim Perihan Mağden virgülü dediğim, yüklem öncesi virgülü kullanıma soktu. Sözdizimi olanaklarını genişletti: Bütün bir zincirleme tamlamayı sıfat olarak kullanabiliyor ya da bütün bir cümleyi fiile dönüştürebiliyor. Çağrışım yoluyla yabancılaştırma denebilecek bir tekniği var: "Üzüntüden ne kadar katılsak, yeridir. Hakikaten, yeridir. Yurdudur." (24 Haziran 2001 tarihli *Radikal* gazetesindeki yazısı böyle bitiyor.) Bazen de var olan sözcüklere yeni anlamlar ve kullanımlar kazandırıyor: ağır, zırnık...

Eğretilemelere gelince: Perihan Mağden yazıları birer eğretileme cenneti. Neredeyse her şeyi eğretilemelerle anlatıyor. Birlikte hareket eden bir grup insandan söz edecekse, "bu denli senkronize bir kuğu gölü takımı olmaları, güzel tabii" diyor. Kendini tehlikeye atmak sözü klişeleşip anlam yitimine mi uğramıştır, buyurun: "kendini tehlike kazanlarına atmaca". Örnekler binlerce. Durmadan tazelenme duygusuyla okumayı sağlıyor.

Yaşar Kemal Sözlüğü, *Ece Ayhan Sözlüğü* gibi Perihan Mağden sözlüğü de yapılacaktır, henüz yapılmadıysa. Mağden'in yarattığı anlatım olanaklarının bir bölümünü başka yazarlar da kullanmaya başladı.

Perihan Mağden'in romanları[1]

İki romanda da ortam, evrensel. Kişi adı olarak Bünyamin gibi buralı bir ada rastlasak da, genellikle adlar, lokantalarda yenenler, gön-

[1] Bu yazının yazıldığı tarihte Mağden'in yayımlanmış iki romanı vardı: *Haberci Çocuk Cinayetleri* ve *Rezaletçi*.

dermeler vb bir Batı'dan, bir Doğu'dan... Ama bu ortam, evrenselliğin kendisini hedefleyen bir kurgudan çok, "temel sorunsal açısından önemli olan, yer, zaman, ulus vb değildir" dercesine düzenlenmiş bir soyutlamanın sonucu. Önemli olan, çocuğun kırılganlığını ve bununla bağlantılı olarak annenin, gencin, babanın, ama özellikle annenin belirginleşmesi, ilişkilerin irdelenebilmesi.

Epik romanlar bunlar. Yazar arada bir okurla konuşuyor. Arada bir de (*Haberci Çocuk Cinayetleri*, s. 17, 47 vb) yazma süreciyle roman gerçekliğini iç içe geçiriyor. *Refakatçi*'de, romana göndermede bulunurcasına birkaç kez "grotesk" sıfatını kullanıyor anlatıcı kişi. Yazı içinde olduğumuzu söyleyiveriyor: "Bütün kelimeler (noktalar, virgüller, noktalı virgüller), mimikler, hareketler, görüntüler; bir kazan kızgın yağ gibi başımdan aşağı dökülüyorlar." (*Refakatçi*, s. 153)

Kurgusallık düzeyi çok yüksek, ama tarihsel bağlantılar da içeren romanlar. *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde çocuklardan birinin kendini astığı yer olarak belirtilen "Tam bizim avludaki, Sahaflar Avlusu'ndaki çınar ağacı"nı tanıdık bulmayanlar, İstanbul'da Beyazıt Meydanı'na gidin; İstanbul Üniversitesi'yle Sahaflar Çarşısı arasında "Çınaraltı" adıyla bilinen kahveyi kime sorsanız gösterir. Yine tarihsellik çerçevesinde: Cumhuriyet Meyhanesi'nin parodisi, belediyeler (bkz. *Refakatçi* s. 26)...

Her iki romanın anlatıcı kişisi de, Lermontov'un ve Albert Camus'nün roman kişileriyle akraba: "Yabancı". Aynı türden "yabancı"lar mı bunlar, uzun araştırmalara değer.

Göze çarpar roman kişilerinin büyük bölümü mavi gözlü. *Refakatçi*'deki, Türkân Şoray'ı anıştıran Parvati Noran dışında tüm önemli roman kişileri mavi gözlü. Mavi, külliyede hep ön planda. Açıklaması da var: "Mavi yaralarımızı saran bir renktir" (*Refakatçi*, s. 59). "Gece" şiirinde, şiir kişisinin gözlerindeki mavi özel olarak vurgulanıyor. Cemal Süreya'yla renk kardeşliği.

Perihan Mağden'in anlatıcı kişileri, dünyanın en belirsiz roman

kahramanlarından. Çok içiyorlar ama, hep viski: Amerikan dedektifleri ya da yüksek burjuvazinin çocukları gibi. Bir tür viski parodisi: Burjuva sınıfıyla olan akışkan, bitirilebilir bir bağı anıştırıyor.

Parodi, evet. *Refakatçi* romanında, evrensellik, "dünyalı"lık da yer yer parodiye dönüştürülüyor. Ama en önemlisi, *Refakatçi* romanının kendi kendisinin de parodisi olması. Özellikle, anlatıcı kişinin çocukla aynı kişi olduklarını çaktırma çabasındaki abartıyla (s. 56, 58, 65, 71, 90, 94, 154). Okur olarak araya girip "tamam tamam anladık, üstelediğini de anladık", dedirtinceye kadar. Çünkü *Refakatçi* romanında başkişi iki kişi halinde. Biri anlatıcı, diğeri çocuk (aynı kişinin çocukluğu). Mekân –gemi–, tıpkı anne karnındaki gibi yalıtılmış ve konforlu, yüzüyor. Konforlu, ama rahat değil.

İzlekler: İnsanların fiziksel yapıları ve görselliği, konuşma becerisi, merhamet, işsizlik/ aylaklık, gündelik ilişki kalıpları ve kalıpsözleri, fotoğraf, dıştan bakma, resim, aşk ve aşağılanma...

Nesne bolluğu. Çocuklarda ve kadınlarda görülen türden bir nesne merakı: giysi ayrıntıları (sinemamsı, tiyatromsu), akla gelmedik, ama çok geniş ufuklarda seyreden, "evrensellik" dediğim ortamı besleyen, bol bol simgesel değer yaratan, dünyanın her yanından aksesuarlar.

Perihan Mağden, tiplemeci bir romancı. Bu durum, kırılmış çocukluğun öne çıkarılması kadar, insanlara dair Stendhalvari saptamalar için de elverişli kurgular sağlıyor: Yine ufak ufak kendi parodisini de içeren, ama Stendhal'in kendisini geride bırakabilen saptamalar.

Külliye, o bütünsellik, hep işleyiş halinde. Sözgelimi, bilimkurgu türünden sayılan *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nin "ülke"si olan "Anaşehir", Perihan Mağden'in gündelik yazılarında da var. *Refakatçi* romanının önde gelen kişilerinden Parvati Noran, "Kabuk Değiştirme Mevsimi" şiirinde de rol alıyor. Roman başkişileri birbirine benziyor: ikisi de "biyografi okumayı" seviyor vb.

Şiirler: Dünya İşleri

Temel sorunsalın şiirlerde de aynı olduğunu yinelemek isterim. Kırılgan çocukluk, eğreti ilişkiler, çoğu kez ev nesneleriyle ilişki biçiminde olmak üzere, kendisini en dolaysız biçimde şiirlerde ortaya koyuyor. Kaçma isteğiyle sığınma isteği bu şiirleri birer uçtan alabildiğine çekiştiriyor. Buna, şiire sığınma ve şiirden kaçma da dahil. Bunları anlatan şiirsöz, gücünü yalnızca düzyazılardaki gibi eğretilemelerden değil, eğreti olmaktan da alıyor.

Perihan Mağden, kendi yarattığı olanakları da şiirlerinde farklı bir biçimde kullanıyor. "Mutfak Kazaları" şiirinde "kaççç" sözcüğündeki Ç'leri düşünün: Bir türlü uzayamayan o üç süreksiz sert ünsüzün yarattığı çıkmazı, tıkanma etkisini.

Ama bu tür olanaklar öne çıkarılmıyor. İğreti, abuk sabuk, kırık dökük, gergin bir şiirsöz okuyoruz. Bazen şiire sığınmaktan, başka bir deyişle kafiye patlatmaktan, tatlandırıcı yinelemelerden çekinmiyor ("Adam" şiiri), bununla da bir çocuksuluk yaratarak. Kırılgan/kırılmış çocukluk, hiçbir şiirinde eksik değil. Dışsal, anlatımsal, izleksel vb bir öğe olarak, hep orada.

Çıkmaz, önemli bir duygu. Çıkmazın temel duygu olduğu şiirler, "El Filan", "İntiba", "Yedinci Adım" en çok tatlandırılmaya çalışılmış (Attilâ İlhan'sı) olanlardan. "Gece" şiiri, iki şairin inanılması zor bir çekişme/ bileşimi: Bir Attilâ İlhan-Perihan Mağden ortak yapımı gibi. "Sana Be Anam" ve "Nerelerden Nebahat" şiirlerini ise birer Attilâ İlhan parodisi olmaktan öte anlamlandırmak zor. "Karantina" şiirinin orta yerine bir çelme konmuş olmasa bu şiirle birlikte arabeskle buluşup çıkmıştık, denebilecek bir noktaya geliniyor.

Bu tatlı şekerli Attilâ İlhan yurdu, kitabın tam ortasında. Ardından gelen "Soru Çiçeği" şiiriyle birlikte Attilâ İlhan yurdundan ufak ufak çıkıyoruz. Yine yumuşak başlıyor bu şiir, ama giderek, klişeleşmiş erişkin-çocuk idealizasyonunun reddiyesine dönüşüyor. Sonra "Kuşlar", oyuncak gibi bir şiir. Sonra "Hıdırellez"de bilinç akışı baş-

lıyor. Çocukla erişkin, aynı ağızdan, art arda konuşuyor. "Kar Yaraları"yla birlikte asıl Perihan Mağden şiirindeyiz: Seslenmeyen, uzlaşımsal olmayan, şiir zanaatı açısından da uzlaşımsal olmayan birer dile getirme onlar. "Dünya İşleri" şiirinde nesneler kişileştirilip söyleyiş iyice eğretileşinceye, duyguda takıntı düzeyine varılıncaya kadar.

Perihan Mağden'in şiirlerini okumak için elde mezurayla yola çıkılabileceğini sanmıyorum. Daha doğrusu hiçbir şiir için, daha önce yazılmış şiirler dışında mezura yok. Var diyorsanız, kendi ölçütünü kendisi yaratan şiire, yani aslında şiire, yeriniz de yok demektir. Bu açıdan, Necmi Zekâ'nın 28 Haziran 2001 tarihli *Cumhuriyet Kitap*'ta yayımlanan "Çiğ Şiir mi, Çiğ Heves mi?" başlıklı, "şiirsel konvansiyonları"nı ölçü alan yazısındaki yoruma hiç katılmıyorum. Ya da ancak, *Dünya İşleri* kitabına Attilâ İlhan bölgesi alınmasa kitap derlenip toplanmış olurdu, diyebileceğim ölçüde katılıyorum.

Necmi Zekâ'nın, "iç döküş ya da itiraf şiiri" formülü çerçevesinde dile getirdiği "cesaretsizlik", "yetersizlik" gibi sıfatlar, benim okumamda, "eğreti" dediğim dilden ayrı olmayan, Mağden'in temel sorunsalıyla birleşen, şiirinin gücünü oluşturan özellikler. "Oturmamışlık", "derme çatmalık" da öyle. Karşılaştırma öğesi olarak Didem Madak'ın şiirlerinin seçilmesine ise, ikisinin de son dönemlerde şiir kitabı yayımlayan iki önemli kadın yazar olması dışında haklılık kazandırılamamış. Oysa kazandırılabilirdi: Başarı derecelerini karşılaştırmak açısından değil, temel sorunsalları açısından. Karşılaştırma gerekçesi olarak Necmi Zekâ'nın seçtiği "özgürleşmiş bir söyleyiş rahatlığı"nı her şiire iyi gelecek bir erdem sayarsak, Mağden'den başka şairleri de defterden silmemiz gerekebilir. Bence Necmi Zekâ, Perihan Mağden'deki Attilâ İlhan bölgesinin fazlaca etkisinde kalmış.

Aşk/ nefret tablosu

Türkçenin en inanılmazından bir yaratıcılıkla kullanılabileceğini yeniden kanıtladı: Aşk.

Bir şeyleri kötülerken "sakatlık", "hastalıklı bünye"; birilerini kötülerken "menopoz kadını", "hastalıklı kafa", "... sağlığı hiç de öyle şahane görünmeyen yaşlı Başbakanımız..." dediği, kendini sakatların, hastalıklıların, menopozluların, yaşlıların yerine koymayı her zaman başaramadığı, *Refakatçi*'de "gavur eziyeti" gibi bir yabancı düşmanı sıfatı yeniden ürettiği durumlar oldu: Nefret.

Baz istasyonlarını, o korkunç binayı, hele hele ölüm oruçlarını, hiç şaşmadan yazdı: Aşk.

Durduk yerde, ahbaplarıyla buluşmalarından söz ettiği oldu: Nefret.

Romanları roman, şiirleri şiir: Aşk...

İKİ GENÇ KIZIN ROMANI*

400 Darbe'de, *Teneke Trampet*'te, *Günaydın Hüzün*'de görülmüşlerdi. *Bonny and Clyde*'da bir kız bir oğlandılar. *Thelma ile Louise*'de ise iki kız. Bana kalırsa *Mahmudo ile Hazel* de bu baptan uzak değildi. Unutulmaz *Saragöl*'ün ve *Mahmudo ile Hazel*'in yazarı Ömer Polat'a selam olsun.

İki Genç Kızın Romanı izlek açısından yukardakilerle ortaklaşıyor. Perihan Mağden'in temel sorunsalı açısından da bir süreklilik söz konusu.

Bu yeni roman, Mağden'in edebiyat yazarı olarak yerini belirginleştiriyor. Edebiyatla ilgili, henüz aşılamamış olan o ölçüyü fazlasıyla karşılıyor çünkü: Anlatacağı durum, duygu, olgu, bilgi her neyse, doğrudan doğruya söz olarak anlatıyor onu; sözün aracı kılınması yoluyla değil. Başka bir deyişle, Mağden, verili dile, söyleyeceklerinin önüne geçme izni vermiyor. Temel sorunsalını ve çağın bilincini, somutlaştırarak gösteriyor bize.

İki Genç Kızın Romanı'nda, ilk iki Perihan Mağden romanına göre, "bildiğimiz" dünyaya çok daha yakınız. Belki, bildiğimiz dünyaya kazınmışçasına yakınız demek daha doğru olacak.

Yazarla yapılan söyleşilerde de dendiği üzere, önceki iki romanda zaman, yer ve cinsiyet büyük ölçüde belirsizdi. Bunlar, ben tarih

* *Radikal Kitap*, 14 Haziran 2002.

ya da coğrafya yazmıyorum, cinsiyetçiliğe de karşıyım, dercesine görmezden geliniyordu ilk iki romanda. Bu kez ise öfkeyle çizilmiş bir desendeki kadar koyu çizgilerle izliyoruz, zamanı da, yeri de, cinsiyeti de. İşin ilginci şu ki, söz konusu belirsizlik/ belirlilik ayrımı, bir açıdan şaşılacak ölçüde yüzeyde kalıyor. Demek istediğim, Perihan Mağden romanının temeldeki derdi bu romanda nasıl ortaya dökülüyorsa, ilk iki romanda da öyleydi. Buna karşılık bu yeni romandaki belirlilik, bir başka açıdan, özellikle pek çok bilim dalını ilgilendirecek açılardan, malzemeyle ilgili diyebileceğimiz bir zenginlik sunuyor.

İki Genç Kızın Romanı'nda zaman, hem tarihsel olarak belirli (1 Ekim 2000 ya da 1 Ekim 2001'de başlayıp bir hafta on gün kadar sürüyor bile diyebiliriz), hem de kesintisiz, düzçizgisel. Yer de kentiyle, semtiyle, Akmerkez'iyle belli; roman dışı gerçekliğe ait.

Buna karşılık, romanla birlikte boy gösteren cinayetler konusu, daha doğrusu cinayetlerin roman kişileriyle ya da roman gerçekliğiyle ilişki derecesi belirli kılınmayıp okura bırakılmış. Olsa olsa, "Üstlerine çarpı atarım" (s. 57) gibi belli belirsiz bir iki veriye rastlıyoruz, o kadar. Romanı bitirdiğinizde bu durumdan ötürü önce bir havada/ boşlukta kalma duygusudur uyanıyor içinizde, sonra da bu bilgilerle böylesine özgür bırakılmaktan mutluluk duyuyorsunuz: Bu konuda herhangi bir belirli bağlantının romanda kurulması, her şeyi yüzeyselleştirebilirdi. Belirli kılınmış bir bağlantı, romandaki sertlikle (şiddet ile demek daha doğru), temelde yatan sevecenlik yumrusu arasındaki bağı, kuracağına, koparıp atabilirdi. Özellikle de, üçüncü cinayeti okuyunca uyanan kolayına cesetler (=fantezi) izleniminden sonra.

Haberci Çocuk Cinayetleri devam ediyor. Cinsiyetçi toplumun cinayetleri halinde.

Tragedya

Zaman zaman tartışılır, Türk edebiyatında neden tragedya olmamıştır diye. Tabu üstüne tabuyla kurulmuş bir kültürde tragedya gün yüzü göremiyor işte. Aile tabu, cinsellik tabu, gelenekler tabu. Kutsallıklardan geçilmeyen bir kültür bizimki. Her duvarın ardında cadı kazanları. Bu roman için de kaynatırlarsa şaşmamak gerek.

Bu ülkede yıllar boyu bir sınıfın diğer bir sınıf üstünde tahakküm kurması (ve bunun düşünülmesi) yasaktı ama burjuva sınıfının diğer tüm sınıflar üstündeki tahakkümü sürüyordu, hâlâ da sürüyor. Türk etnikçiliği cumhuriyet yönetiminden hiç eksik olmadı ama, "etnikçi" suçlamasını oraya yöneltmek pek az kişinin aklına gelir. Bunlar gibi, ailede olup bitenler de burnumuzun dibindedir ama, tabular nedeniyle sorunsuz görünmek gerektiğinden, klasiklerle yetiniriz.

Ailenin mutlak tabu olduğu yerde tragedya yazılamıyor.

Bu girizgâhı Perihan Mağden'in bu romanla modern bir tragedya yazarı sayılabileceğini söylemek için yaptım. Ece Ayhan'ın yanı sıra. Mağden'in, söyleşilerde dediği gibi romanı yazarken acı çekmiş, "parçalanmış" olmasının başlıca nedenlerinden biri, bunları, bu yetmeyen anneleri, yetmeyen babaları, eşcinsel çerçevelere giren, kendi yıkımına giden çocukları, "gittiği yere kadar" götürerek yazmaya çalışması olmalı.

İki Genç Kızın Romanı Türkiye'de modern yaşamın patladığını, bu patlamayla en çok da genç ruhların parçalandığını gösteriyor. Behiye (on altı yaşındadır), "Handan tek parça kalsın istiyor" (s. 187). Handan da aynı yaşta.

Behiye

Behiye, ciddiye alan insan türünden. Algıları Behiye'ye ideal bir dünya gösteregelmiş. Ciddiye almak dediğim, Behiye'nin, o ideal dünya ile, içinde yaşadığı gerçeklik arasında gerilmesi. Bu iki ucu bir

araya getirmek için öne atılması kaçınılmaz, ciddiye alan insanın. *İki Genç Kızın Romanı* bize bunu anlatıyor. Bu bakımdan, bütün zamanların romanı. İstediği kadar belirli yıllara tarihlensin.

Romanın dokuzuncu sayfasında Behiye'nin bol bol utanç duyduğundan söz ediliyor. Çevresinde, okulunda, televizyonda vb gördüğü herkes utandırmaktadır onu. En çok da annesi utandırmaktadır. Buradaki, bir ideal ölçüt karşısındaki utanma. Annesini, roman dışı bir ideal anne imgesiyle karşılaştırdığından utanıyor Behiye. Bu utanmadan utanması da, durumun bilincinde olmasından kaynaklanıyor. Tam tamına aynı tür bir utanmayı, romanda kısa bir rolü olan genç babada da buluyoruz (s. 154). "Sev beni babacığım"larının kopukluğu ve fırsatlılığıyla babasına sarılan küçük oğluyla birlikte utanıyor o da: Ne biri ideal babaya benziyor çünkü, ne de öteki ideal çocuğa.

Behiye'nin ideal ölçütlere tutkuyla takılması, roman boyunca ortaya çıkacağı üzere, gerçekte kendisinin de beğenilip sevilmemiş ("Fark edilecek nesi var ki? Fark edilmemesi, en iyisi" s. 36), daha önemlisi de, korunup kollanmamış oluşuyla ilgili. Her çocuk ideal ölçütlerden, "değer"lerden bir biçimde haberdar edilir azar azar; ne var ki kurnaz çocuklar bunlara fazla aldırmayıp kendine "gerçekçi" bir yol çizer: Kimse artistler gibi güzel değildir; anne, baba, kardeş dediğin kişiler o ideal duyguları taşımayıp kendi özgül sınırları olan ölümlülerdir, vb, vb. Böyle birini, roman da tanıtıyor bize: Behiye'nin kadim arkadaşı Çiğdem (özellikle, s. 43).

Ama işte Behiye gibi bazı çocuklar, toplumsal konumlarıyla çok çatışan birtakım ölçütlerin varlığıyla bir arada yaşamakta güçlük çekiyor. Ciddiye alıyor onlar çünkü. Kendilerine toplumsal-siyasal idealler bulmuş olsunlar ya da olmasınlar.

Behiye, sert. Sınırlarına dayanmış, erkeksi bir şiddetle dolu. Yanı başında büyüdüğü Tufan'dan başlayarak, erkeklere duyduğu tepkiyle belki daha çok. Ölkesinden, kendi elini ısırdığına tanık oluyo-

ruz Behiye'nin daha ilk başlarda. Romanın temel yapısal özelliği, bu konuda da kendini gösteriyor: Erkeksi şiddet, Behiye'nin kullandığı dilin sertliğiyle iletiliyor bize.[1]

Dar evlerde kalabalık yaşayan çocuklar herkesten iyi anlar Behiye'yi. Perihan Mağden burnunun dibini görüp bize de gösteriyor derken, çocukları ve çocukluğu, kalabalık ve dar evleri, annelik ve mutfak ilişkilerini, bütün bunları, çağımızın kuramsallıklarından, sosyalizm ya da feminizmden çok, tikellik çerçevesinde, yani kitabi olmayarak, kitabinin tam tersi olarak yazıyor, demek istiyorum.

Cinsiyetçilik/ cinsiyetsizlik

İki Genç Kızın Romanı, psikiyatrinin rahatlıkla erkeklik simgesi kabul edeceği türden bol miktarda simge (bıçak, bisturi vb) ile başlayıp bitiyor. Erkek olmayışının eksikliğini son derece simgesel bir biçimde bisturisiyle gidermeye çalışan Behiye'nin yanı sıra, hakkında resmiyet dışı bilgi olarak yalnızca giysilerinin markalarıyla penisinin boyu verilen genç erkek cesetleri de cinsiyetçi değerler açısından belirtisel. Boyunlarında açılan simgesel yarayla birlikte.

Roman boyu süren lezbiyenlik belirtilerine ve çağrışımlarına karşılık, iki genç kızın arasındaki ilişkinin merkezinde cinsellikten çok sevecenlik yatıyor. Başka bir deyişle, cinsiyetçi toplumun ittiği bir karşı tarafta yaşanan, en azından su yüzünde cinsiyetsiz, çocuksu, annesel, yalnızlıkla ilgili duygular bunlar. Çocuksuluğu, edimlerin yanında romanın dilinden de duyumsuyoruz: "Handan'ın anlattıklarını beşyüzbinon kulakla duyuyor Behiye" vb. "İki Genç Kızın"

[1] Bu noktada, Mağden'i "köşe yazısı diliyle roman yazdığı" gibi bir gerekçeyle eleştirenlere katılmadığımı belirtmeliyim. Bu eleştiride unutulan iki nokta var. Birincisi, Mağden'in dilinin herhangi bir "köşe yazısı dili" olmadığı, ikincisi ise Mağden'in aynı dili kullanarak köşe yazılarında mizahi, romanlarında ise trajik olanı (en azından, mizahi olmayanı), hem de çeşitlendirerek üretebildiği. –N.A., sonbahar 2004.

ilişkisi en çok birbirini "koruma ve kurtarma" çerçevesine oturuyor. Yalnızlıktan, sevgi ve bakım yetmezliğinden, çaresizlikten, basınçtan kurtulma/ kurtarma. Bisturi de, "koruma aleti" ararken bulunandır (s. 85, 93 vb).

Çözülen, dağılan toplum

İki Genç Kızın Romanı, gerçekçi bir roman olarak, roman dışı gerçekliğin seçilmiş sahnelerini sergiliyor bize. "Behiye hiç Türkçe müzik dinlemiyor. Acayip basıyor ona Türkçe müzik" (s. 38). Giysi markalarıyla hiç ilgilenmemiştir ama, "bu müziklerle, bu kitaplarla tutunabil"miştir (s. 57). Ağabeyi Tufan, milliyetçi komando, "evde habire 'diilır' olduğunu iddia" etmektedir (s. 55). Behiye, ona inat, odasına bir haç asmıştır. Kullandığı el işaretleri yerli değildir, herkes anlamaz (s. 138). Düğün evi gibi, "doğumgünü evi" de vardır artık. "HAPPY BIRTHDAY" (s. 193) vb.

Gerçekten de, toplumbilimcilere çok malzeme var bu romanda. Dilbilimcilere, ruhbilimcilere, siyasetbilimcilere ve bazı şeyleri görmeyi yalnızca bilimlere havale etmeyen okurlara da.

Nesnelerin çoğu kez markaları ve özellikleriyle birlikte söylenmesi, üstelik belirli bir asabiyetle söylenmesi, yaşadığımız toplumsal kesitle roman arasında organik bir bağ kurarak hem romanın verdiği gerçeklik duygusunu güçlendiriyor, hem de okuru uyandırıcı (yabancılaştırıcı, epik) etkide bulunuyor: "Yıkıyor bir güzel tabağı. Pril'le. Limonlu. Musluğu ovuyor. Cif'le. Amonyaklı" örneğindeki gibi (s. 24). Dünyanın haline de nesneler yoluyla gönderme var: "EBOLA. ŞARBON." (s. 52)

Belirtisel malzeme cenneti bu roman. Ormandaki o yükselen değerler çiftinin "'İçindeki çocuk', 'yüreğinin götürdüğü yere' filan yapmış" olması (s. 66) örneğindeki gibi klişeler (MIŞ GİBİ yapmak, s. 117, 149), kişisel olarak çağın biraz fazla şişirilmiş bulduğum kimlik sorunsalından izler (s. 144, 160) vb, vb.

Perihan Mağden biçemi

İki Genç Kızın Romanı'nın, Perihan Mağden biçeminde bir sıçrama oluşturduğundan söz etmek abartılı olmaz.

Bu biçem kendini en çok ön plandaki kişisi Behiye'yle birlikte gösteriyor. İç konuşmalar ya da ruhsal betimlemeler, her yoğunlaşmada kısacık bir bilinç akışına dönüşüyor. O noktada cümleler ve sözcükler parçalanıp kırılıyor, dökülüyor, sesler, anlamlar, birbirini yankılayıp birbiri ardınca yerlerde sürünüyor, sonra öylece kalmış ya da kendini toparlamış durumda görüyoruz dili. Tek sözcüklük cümleler, vurgulama yinelemeleri yine var. Bize başka bir yolla ulaştırılamayacak bir duygu-bilgi bütünü ulaştırıyor bu anlatım. Okuru uyanık tutuyor aynı zamanda, çünkü dil matlaşıyor orada. Şiirlerdeki gibi.

Sorgulayıcı bir dil gerçekte Perihan Mağden'inki: "Normalde, normal dünse, (...) Ama normal değil işte şimdi. Ya da şimdi normal." (s. 91)

(Mağden, sorgulayıcılığına karşın, çoğu yazar gibi olumsuzluk anlatmak için başka sözcük aramak yerine "sakat" sözcüğünü kullanmak tembelliğini göstermiş, bir kezcik de olsa, s. 23'te.)

Anlatıcıyı ve roman kişilerini iç içe geçiren bir dil bu aynı zamanda. Öyle ki, örneğin, konuşanın Behiye mi, bir anne mi, yoksa anlatıcı mı olduğunu ayırt edemeyebiliyoruz. Sözgelimi, romandaki iki anneden Yıldız'ın çöküşü karşısında dili dolanan, "çöktü" yerine "döktü" diyen (çünkü sık sık dökmektedir bir şeyleri gerçekten de bu anne), anlatıcı mıdır, Behiye mi, karışıyor (s. 21). Behiye, anlatıcının çağrışımlarına karışırcasına küfredebiliyor. Dil, ânın ruhuna uyuyor böylelikle; daha doğrusu, anlatıcı, bu dil sayesinde ânın dışında kalmamış oluyor. Örneğin, s. 23'te annesinin hırkasına bok rengi diyen, ne Behiye, ne de anlatıcı: İkisi birden. Bu sayede, anlatıcı da romana dahil, ama "ben" değil. Her ne kadar romanın bir iki yerinde o da bu durumdan etkilenip "ben" diyorsa da!

Kolektif bir ruh gibi geçiyor bu durum okura. İç içe geçmiş dilin uyandırıcılığı konusundaki zirve, bisturi ve kürek kavramlarıyla kalem kavramının birleştiği yerler, denebilir: Ölümkalemi, küreklikalem (s. 94, 110). Ortada kalem yok aslında. Ama ilginçtir, yazmaya yönelik değil, çizmeye yönelik bir kalem fikri tanımlıyor anlatıcı. Bunu bir yandan romanın, denebilirse, "kültüründeki" görsellik payına, bir yandan da argoya bağlayabiliriz. Dil, görsellik çağının göstergeleri olarak, film ve fotoğraf kareleri, karikatür çağrışımları içeriyor çünkü. Günümüzün öğrenci argosu ise, romanın konusuyla, izleğiyle ve sorunsalıyla atbaşı: acıkssh, ciks, tiki, "Annesi! Bırrrr oluyor" vb.

Şiddet de doğrudan dille anlatılıyor demiştim. Şiddet ile dilin kapıştığı bir sahneye işaret etmeden geçmemeliyim: Behiye'nin, öldürmek anlamında kullandığı bir temizlemek sözcüğünün "tüm güzelliğini, ruhunun her zerresiyle" hissettiği andan söz ediyorum (s. 87, 111). Burada dil mi üstün geliyor, şiddet mi, bilmiyorum. Behiye'nin mutfak vb temizleme düşkünlüğü de var hesapta. Yalnızca Behiye'de mi?! Kadın eli değmiş yer demek temizlenmiş yer demek değil mi?

Perihan Mağden'in biçemiyle ilgili tehlike, çoğaltmalar ve yinelemeler olabilirdi. İnsan yeni bir Perihan Mağden metni okumadan önce böyle bir tedirginlik duyuyor. Günümüzde kendine bu yolla az ya da çok yazık eden önemli yazarlar var çünkü.

Ama hayır, *İki Genç Kızın Romanı*'nda çoğaltma yok. Somutlaştırmalar, kişileştirmeler, Perihan Mağden eğretilemeleri, düzdeğişmeceleri, fiilleri, sıfatları, tamlamaları, virgülleri, sözdizimleri vb tadımlık ölçülerde. Doz, ince ayar.

Bu romanın dil açısından özgün bir yanı da zaman kiplerinin kullanımı: Şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zaman kipleri olağandan farklı roller üstleniyor burada. Esas olarak şimdiki zaman kipinde yol alıyoruz, orada bir olağanüstülük yok. Ancak, "–di'li

geçmiş zaman" kipine geçildiğinde (s. 160), hayat ilginç bir biçimde hızlanıyor. Mağden biçeminde bu kipe geçiş, özetçi, sadece değgin bir anlatım sağlamış. Bir sonraki sayfada gelecek zamana geçilmesi ise geçmişi, bitmişi anlatmaya yarıyor! Dilbilimsel, biçembilimsel açıdan sınanası, çözümlenesi bir anlatım gücü bu.

Türkçenin kalıplarına başka tür bir yaşarlık, uyandırıcılık kazandırıyor Perihan Mağden. Yazarın, dilbilimde dizisel denen yapı açısından gösterdiği yaratıcılık bu. Tek bir örnek vereyim: "O evde hayatın çoğu, mutfakta cereyan ediyor" cümlesindeki, hayatı bir olaya dönüştüren cereyan etmek fiili (s. 193).

Merak edecekler için, roman boyunca bir iki fazladan çoğul eki ile bir adet geçmiş zaman sorunundan başka dil sorununa rastlamadığımı belirtmeliyim. Eser miktarda da İngilizce etkisi okunuyor. Ama bunların bir bölümü, romanın genç kişilerinin sözleri; televizyon filmleri yoluyla gelen türden: "Sen benim sahip olduğum, olabileceğim en güzel şeysin", "başıma... gelmiş en iyi şeysin" gibi.

Mozart, *Amadeus* filminde gördüğümüz üzere müziğini nasıl pınardan fışkırtırcasına yaratıyorsa, Perihan Mağden de Türkçeyi öyle gürleştirerek kullanıyor. Salt dili için bile okuyabileceğimiz bir yazar o. "İçi sıkılınmış şeylerle dolu bir bavul" (s. 39) değil.

Özgün imla

Biçem sözcüğü geleneksel olarak süslü sözü çağrıştırır. Perihan Mağden biçemi, tam tersine, yoğun ve yoğunlaştırıcı söz demek. Bitişik yazma politikasını bu çerçevede okumak olanaklı. Molekül sözcükler diyebileceğimiz imlayı kastediyorum: "Mavitavşanım, annebebeğim, tahtaikikuşağızağızavermişler peçetelik, Tufanaskerdekomando fotoğrafı" vb. Bazı bitişikler, vurgulama işi görüyor, "bizimev" örneğindeki gibi: "Bizimevde yemek pişmez hiç. Bizimevde geceleri doğru dürüst uyunmaz."

Perihan Mağden'de, ama özellikle bu romanda, imlayla ilgili baş-

lı başına bir biçem öğesi, büyük harf kullanımı. Tümü büyük harfle yazılmış sözcükleri, fazla bağırdıkları için olmalı, sevemediğimi söylemeliyim. Buna karşılık, roman boyunca kullanılan o özel yapım özel adlar, son derece etkili. Örneğin, büyük harflerle başlatıldığından özel adlaştırılmış olan Kurtulacaksın Hissi, romanın başlıca kişilerinden biri sanki.

Bu kendine özgü büyük harf kullanımı içinde de kendine özgü olan bir kullanıma değinmeden geçemeyeceğim. Burada büyük harf yoluyla, geleneksel roman dilinin "genç kadın" ve "genç adam" tamlamalarına özgün bir işlev kazandırılmış. "Genç Adam" ve "Genç Kadın" biçimindeki imla, bir kartvizit öğesi gibi bir tür tipleştirme sağlıyor romanın ilgili bölümünde. Söz konusu olan, ormanda sağlık koşusu yaparlarken rastladığımız, "yükselen değerler" nümunesi genç çift. Toplumu şu parlak dergilerde göründüğü gibi algılamakta yarar görenlerden. Sayfa 65 ile 70 arasında rol alıyorlar. Köpeklerinin adı Badi...

İKİ PLANDA "SERT" BİR ROMAN NEDİM GÜRSEL'İN BOĞAZKESEN'İNE İLİŞKİN NOTLAR*

Başlıktaki sert nitelemesi, Enis Batur kullandığı için tırnak içinde. Batur bu niteliği, Nedim Gürsel'in, romana kattığı yazar figürünü "anlatı gövdesine keskin dilimler halinde yerleş(tir)mesine" bağlıyor (*Cumhuriyet Kitap*, 4 Ocak 1996). Bence *Boğazkesen*, yazarın seçtiği izlekten odaklandığı olgulara, bilgisel doğruluk/ ilginçlik için seferber olmasından, tüm bunları bir anda hiçe sayıp tek sorunsalı dilmiş gibi davranabilmesine kadar, "köşeli" ve "doğrudan" anlamında sert bir roman. Öylesine ki, kitabı kapadığınızda zihninizde –yalnızca Boğaz'ın sularından kaynaklanmayan– soğuk bir karanlık kalıyor. Bu izlenim üzerine düşünürken, kitabın, kendi şimdisini de kapsayan tarihsel yaşarlığına[1] karşılık, sonraki yaşarlığı tüketen, bi-

* İstanbul'da yayımlanan *SÖZ* dergisi, sayı 61, 13 Nisan 1996. Bu yazı Bahriye Çeri tarafından bir derlemeye alınmış (*Tarih ve Roman*, Can Yay., 2001, s. 120-2). Bazı dizgi hatalarıyla: Yazıdaki "çıkmalar/ değiniler" sözü "çıkarmalar/ değiniler" olmuş, "vakanüvis" sözcüğüne kesme işareti eklenmiş, alıntılar için verdiğim sayfa numaralarından son ikisi hatalı basılmış vb. (Yazıdaki sayfa numaraları, romanın 1995 tarihli ilk baskısına göredir.)

[1] Tarihsel yaşarlıktan kastım, eski tarihsel zamanların elle dokunurluk kazanması, şimdikiyle iç içe geçmesi. Böyle bir sonuca yol açan şey yalnızca yazarın kendisine roman içinde bir temsilci ataması ve iki zaman arasında

tiren özelliğini fark ettim. Belki en sert yanı da bu. Yaşarlık: insantekinin tek tesellisi.

Söz konusu tüketicilik, romanın izleğiyle ilişkilendirilebilir: mutlak egemenlik tutkusu; biraz daha kabalaştırırsak, tutku-ölüm ikili-

gidip gelmesi değil. Belki bunların da katkısı var, ama başka etkenlerin yanı sıra. Nedim Gürsel'in dilsel zaman kullanımında gösterdiği yaratıcılık da –geçmiş zaman kipinde giderken şimdiki zamana geçişleri (s. 14, 15, 22) vb, katkısı olmakla birlikte, tek başına bu zamanlar arası tümleşikliğin doğurucusu olamaz. Bunların ve daha başka biçimsel öğelerin dayanaklık ettiği bir zihinsel durum yaratımı.

Belki romandaki yazarın Kazancakis'imsi bir bire bir içtenlik taşımasını da saymak gerekiyor. Kuşkusuz yine içtenlik izlenimine katkısı olan dilsel biçimler var. Bunlardan biri, "[g]ün yaklaştıkça karanlık uzaklaşmıyordu. Hayır, uzaklaşmıyordu," (s. 221) örneğindeki gibi, söylenen sözün, bir evet ya da hayır'dan sonra yinelenmesi. Bu biçimde yazar, ikircime düşme, zihnini yoklama ve sonra emin olma gibi zihinsel süreçlerini okura açmış oluyor. Daha doğrudan örnekleri de var. Kendi söylediğine kendisi itiraz edip düzeltmesi gibi. Hatta yazar bunları sonradan, okur gözüyle bakarken eklemiş, ama önceki sözünü de silmek istememiş diye düşünebiliyorsunuz: "... o dönemin vakanüvislerinin kargacık burgacık –neden kargacık burgacık olsun, pekâlâ da (...)– peki kargacık burgacık sözünü geri aldım, evet o dönemin vakanüvislerinin yazdıklarından..." (s. 238) İçtenlik, zamanlar arasılığı sahicileştiriyor.

Son bir öğe olarak, Nedim Gürsel'in keyfince değişikliğe uğratarak metninin bünyesine kattığı, çeşitli zamanlarda yazılmış dizelerin etkisini anmalıyım. Yunus Emre'den Cahit Sıtkı Tarancı'ya, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan İsmet Özel'e, Yahya Kemal Beyatlı'dan Nâzım Hikmet'e, dizeleri ve dize parçacıklarını biraz serbest bir tavırla, şiiri dilin yerleşik, hatta kullanım değeri ağırlıklı bir parçası kılmayı seçer bir tarzda kendi anlatısına yamıyor. Tırnaksız, göndermesiz, ayırt edici bir şeysiz ve dediğim gibi, zaten çoğu kez değiştirerek ya da parçalayarak. (Galiba bir tek yerde tırnak var: "İstanbullu bir büyük romancının dediği gibi, 'Ne içindeyim zamanın, ne dışında." (s. 243) Tırnak var, ama alıntı sadık değil. Tanpınar'ın bu dizesi, daha doğrusu bu iki dizesi, romanın 74. sayfasında iyice değişik, "Hem içinde hem dışındayım zamanın" diye çoğaltılmış... Zamanlar arası ve zihinler arası tümleşiklikte, bu ilginç kullanımın da katkısı olduğu söylenebilir.

si. Romanın iki egemen simasından biri (Fatih Sultan Mehmet) kurgudışı gerçekliğin, diğeri ise (romandaki yazar, bir anlamda Nedim Gürsel'in romanda temsilcisi olan Fâtih Haznedar) kurgunun, mutlak egemeni olma peşinde. İkisinin yapıp etmeleri de dönüp dolaşıp öldürme ediminde odaklanıyor, daha doğrusu Nedim Gürsel, öldürme edimlerine birer noktasal amplifikatör tutuyor.

Kurgunun egemeni (Fâtih Haznedar), kurgusunun kişisi kılmaya çalıştığı gerçek kişinin (Fatih Sultan Mehmet) gerçekliği ve gücü karşısında kendisini umarsız hissetmekte, kurgusu üzerindeki –romanın parçasal biçimi ile her parçanın girişindeki dile kadar– gözle bile görülür egemenliğini ve kurgusunun gidişatını sık sık tartışmaktadır. Kitabın sonunda ise kendisine kurgudışı bir kurgusal şiddet deneyimi armağan edecektir. Bence burada, "yazar, Fatih Sultan Mehmet'ten çok etkilenmiştir" fikrinden çok –bu fikir fazlasıyla açık–, kurgu/ anlatı gerçekliği ile kurgudışının bir kapışmasını okuyabiliriz. Fâtih Haznedar ise romanın ikinci başkişisi olma özelliğinden çok (bu özellik aynı zamanda ve romandaki son şiddet edimine kadar –tıpkı Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'taki ve *Yeni Hayat*'taki başkişileri gibi– olgusal açıdan çok geri planda, salt asıl amaca hizmet etmek üzere usulen var edilmiş gibidir), kurgulamanın, yazma ediminin temsilcisi olmasıyla önemlidir ve romanın yazılma sürecinin araya girdiği, tartışıldığı tüm bölümler, dille ilgili çıkmalar/ değiniler de içinde olmak üzere Fâtih Haznedar'ın kitabın sonunda işlediği cinayeti kurgusunun esenliği için, yazmaya devam edebilmek için işlediğini anlatıyorsa da, roman, cinayet edimiyle sona ermekte, artık yazıl(a)mamaktadır. Bunu, gerçekliğin (Fatih Sultan Mehmet'in) kurguya üstün gelmesi olarak da okuyabiliriz. Hangi gerçekliğin? Nedim Gürsel'in yarattığı kurgusal gerçekliğin! Bir sarmal oluşmuştur. Roman, kendisi de içinde, her şeyi tüketmiştir: Baştan beri savaş karşıtı bir sima olan –ama sonuçta savaşa kapılmaktan, ırzına geçilmesine kısasçasına ırza geçmekten kendini alamayan– Nicolo'yu bile.

Öyle mi? Roman, ne diye tükenmiş olsun, elimizdedir. Nicolo'ya gelince; "savaşan insan bir başkası oluyor"dur (s. 175) ve Nicolo, savaşa kapılmadan önce, "[d]enizle gök hiç de benzemiyordu birbirlerine, kentler, insanlar da. Hep aynı vahşeti sürdüren, kendini hep aynı biçimde tekrarlayan bir tek savaş vardı," (s. 195) demiştir.

Romandan insantekinin derinliklerine doğru bir şeyler bekleyeceksek, *Boğazkesen*'den düş kırıklığına uğrarız; derinlikleri silip süpüren genişliklerine değgin bir şeyler bekleyeceksek, elimiz boş dönmeyiz.

İKİNCİ ADIM VE AYNADA BİR YÜZ*

Romancı, deneme yazarı, şair, avukat Tahir Abacı'nın yayımlanan üçüncü romanı *İkinci Adım*. Bir önceki, *Aynada Bir Yüz*'dü.

Yayımlanma tarihi dışındaki her veri, gerek yazılması gerekse içeriğiyle zamandizin açısından *İkinci Adım*'ın önce geldiğini, en azından *Aynada Bir Yüz*'den sonra başlamadığını gösteriyor.

İkinci Adım, dönem romanı kavramını akla getiren bir yapıt. Kavramın kapsamı fazla daraltılmayıp, dönemin havasını, çağın bilincini vermenin, daha doğrusu sezdirmenin belirleyiciliği kabul edilirse, *İkinci Adım* bunu yapıyor. Aşağıda anlatacağım üzere, *Aynada Bir Yüz* de öyle. İki roman da reel yere ve zamana kayıtlı. Örneğin, *İkinci Adım*'da Mihri Belli de var (s. 77). Tam olarak toplumcu gerçekçilik demesek bile ona yakın, en azından tarihsel gerçekçilik akımlarından pek uzak düşmeyen bir tür gerçeklik/ gerçekçilik kaygısı her iki romana da egemen görünüyor. Özellikle *İkinci Adım*'a. Metin Celâl bu roman için *Öküz* dergisinin Temmuz 1999 sayısındaki değinmesinde "yine o yılların roman anlayışıyla anlatmış" derken herhalde buna benzer bir şey kastediyordu.

"İkinci adım" sözü, romanın yerleştiği tarihsel dönem olarak anlaşılabilir: 1960'lı yılların sonları. Yükselen devrimci hareket için yasal yolların tıkanması (milli bakiye sisteminin kaldırılması, sonra da

* *Virgül*, sayı 26, Ocak 2000.

Türkiye İşçi Partisi'in kapatılması) ölçüsünde, enerjinin de yeraltına ve "şiddete sevk" edilmiş olduğu süreç.

Böyleyse, birinci adım hangisi? Yine roman çerçevesinde kalmak kaydıyla toplumu soyutlarsak, Türkiye İşçi Partisi'nin on beş milletvekili çıkarmasıyla belirlenen 1961-68 dönemi. Romandaki kolektif başkişilerin, üniversite sınavları için büyük kentlere giden bir grup taşralı gencin yaşamına bakarak düşünürsek, birinci adım, gençlerin o taşra kentinde devrimci düşüncelerle tanıştıkları lise bitirme yılları. (Tahir Abacı'nın kendi roman yazma tarihine göre bir sıralamadan da söz edilebilir.)

Anlatıcı kişinin bakış açısı, roman kişisi gençlerinkine uzak değil. Sözgelimi, Nâzım'dan dize mi seçilecek, en modernist içerikli dizeler seçiliyor: "Köylünün toprağa hasreti var, toprağın hasreti makinalar" (s. 120). Çağın bilincini belirgin kılmaya yarayan bir seçiş. Yine bir döneme, seksen sonrasına oturtulmuş olan *Aynada Bir Yüz*'de, "roman anlayışı" açısından *İkinci Adım*'la olgusal ve zamandizinsel anlatım da içinde olmak üzere pek çok ortak özellik bulunuyor. Çağın bilinci ise yeni döneme ait.

Okuma sürecinde, yazarın toplumsal/ tarihsel bilgi verme işlevini görev düzeyine çıkardığı duygusunun sınırlarında dolaşıyorsunuz. Karşı ağırlıklardan biri epik özellik (romanın kendi içindeki edebiyat tartışmaları): "şive çıkmazına batmış hikâyelerini rüzgâra bırakarak" gibi (*İkinci Adım*, s. 20. Ayrıca bkz. s. 25, 54-5, 134-5...) Kişi adlarında da bir epiklik bulduğumu belirtmeliyim. Adlarla soyadları, çok kullanılmış bir yöntem olduğu da sergilenircesine bir tür humorla, kişinin kişiliğine ya da yaşamının özelliğine ilişkin doğrudan bilgi veren sözcükler: Semih Viran, Kemal Yaşamış, Çetin Sine, Erdem Çağlar, Ahmet Zor, Cevat Acıdere, Cüneyt Aşılmaz, Fuat Mağara vb. Takmalık belirtisi. Bu izlenim, Sinan Murat gibi iki önaddan oluşma adlarda daha da belirginleşiyor.

Takma ya da değil, *İkinci Adım*'daki erkeklerin her zaman iki adı

var ve yerleri sahnenin önü. Kadınlara gelince, Mrs. Dalloway'in yalnızca soyadı varsa, *İkinci Adım*'daki kadınların yalnızca adı var: Sevda, Jale... *Aynada Bir Yüz*'de de öyle: Sabriye, Munise, Zeynep, Pervin... Hep tek adlılar. Çağın bilincine bunu da katmak yersiz kaçmayacak.

Aynada Bir Yüz'e geçildiğinde Tahir Abacı'nın romancılığındaki zaman ve yer kaygısı adamakıllı belirginleşiyor. Bir grup başkişiyi barındıran *İkinci Adım*'ın tersine, seksen sonrası bir döneme oturtulmuş olan *Aynada Bir Yüz*'ün tek başkişisi var. Başkişinin böylece alışılmış ölçülerde olmasını biraz da seksen sonrasında bireylerin tekleşmesi olgusuna borçlu gibiyiz. Değilse, başkişinin çevresine yerleştirilmiş tiplerin de katkısıyla *Aynada Bir Yüz* de tıpkı *İkinci Adım* gibi alttan alta dönemi sorunsallaştırıyor. Başkişi Zamanoğlu'nun odaklığı ancak göreli (*İkinci Adım*'a göre farklılık gösteren) bir özellik. *İkinci Adım*'ın kolektif bakışlı yazarı meydanı terk etmiş değil. Dönemin eğilimleri, örneğin, Zamanoğlu'nun yeni kuşaktan sevgilisi Zeynep üstünden de saptanmaya çalışılıyor. Zamanoğlu Zeynep'e bakarken düşünüyor: "Arabeskten ve emperyalizmden nefret ettiği de doğru olmalıydı, ama başkalarının arabesk dinleme ve amerikan bayraklı mont giyme hakkını savunuyordu. Bu yeni bir durumdu." (s. 58) Çağın bilincinin barındığı başka ruhlara da, biraz kestirmeci, biraz ironik, ışık tutuluyor: "Rind, derviş, kalender, nihilist, anarşist olan, bunların hepsini birden olan şair Sinan Çehre" (s. 36), Sinan Çehre dolayımıyla da, dönemin şiiri üstüne tartışmalara (s. 37, 114). Unutulmasın, Tahir Abacı aynı zamanda birkaç kitabı olan bir şair.

Tahir Abacı'nın, en yakından tanıdığı katmana denk düşer biçimde küçük burjuva aydınlar katında odaklanan romanlarında ilgili dönem de onlar kanalıyla izleniyor. *Aynada Bir Yüz*'de, kendisi de bir küçük burjuva aydını olan başkişinin gitgelleri, yaşadığı birbirine zıt itilimler, dönemin başıboş kalmış aydınının halleri veriliyor "kızla yaşadıklarından hep hoşnut kalmıştı, yalnızlığı da seviyordu

her zamanki çelişki," (s. 107), "yine hem rahatladı hem tedirgin oldu" (s. 107), "bir yandan içi sıkılarak, bir yandan kendisini kaptırarak anlatıyordu" (s. 108). Gitgellerin ötesindeki seçime ilişkin saptama: "İşte yine dağlar, ovalar anlatan bir senfoni, derin sessizlik, kitaplar... Bundan güzel ülke yoktu." *Aynada Bir Yüz* zaten, başkişiyi koruma altına alırcasına iç içe iki duvar çekilerek başlatılmış. İlk duvar, başkişiye mal edilen İstanbul surları: "Sur dışı bütün bunların dışındaydı. Tarihi de yoktu" (s. 7). İkinci duvar: "Hepsi kalın, iyi, kaliteli perdelerin ardındaydı." Dolayısıyla başkişi zamana uygun, "zamanımızın bir kahramanı": Tahir Abacı'nın adlarla ilgili yöntemi uyarınca, tıpkı vur kır dünyasıyla ilgili olduğu anlaşılan Mete Kan (s. 86) adlı roman kişisi gibi, adı üstünde, zamanımızın tipik bir okumuşu, Zamanoğlu.

Bu başkişiyi, döneme ilişkin saptamaları bakımından anlatıcı kişiyle de, yazarla da özdeşleştirmeden edemiyorsunuz: "Marjinaller, marjinal olamayanları marjinal kılacak kadar çoğalmıştı. Hüseyin Zamanoğlu, kurtarıcılıktan korktuğu kadar artık marjinallikten, farklı olmaktan, kendi olmaktan da korkmaya başlamıştı." (s. 36) Bunun bir tür devamı, Zamanoğlu'nun içsel özeleştirileri: "Hem insan davranışlarını açıklamaya çalış, hem içinde boğuluver..." (s. 87) vb.

Tahir Abacı ayrıntılar açısından titiz. Sözgelimi, "köy enstitüsü" diyecekse, "yıllar önce kapatılmış" diye eklemeyi unutmuyor (*İkinci Adım*, s. 20). Lenin'in filanca kitabı o tarihte Türkçeleştirilmiş miydi, buna dikkat var. Yerel yaşamın tatlarına ilişkin bilgilere de: "Çay paralarını yenilen ödüyordu, 'çay ağacı' diyorlardı bunlara" (s. 21) vb. ("Çay ağacı" deyiminin "çok çay içen" anlamına da geldiğini belirtmeliyim.) Aynı çerçevede, yaygın zihniyetlere ilişkin saptamalar: "'Bazı yazıları maksatlı olarak milletimizin fakirliğini ecnebilere teşhir ediyor!' demişti" (*İkinci Adım*, s. 25).

Tarihsel ve toplumsal ayrıntılar *Aynada Bir Yüz*'de de önemli: "Adını Reşat Nuri hayranı babası koymuştu." (s. 17); "Son yıllarda

yapılmış, sekiz katlı, bahçesi tropik cennet, görevlileri safi nezaket 'turistik tesis'lerden biriydi." (s. 105); "Her biri mal satmanın ustası olmuş adamlar, hayatında hiç mal satmamış birinden mal satmanın inceliklerini öğreniyorlardı!" (s. 108). Ancak, titizlik her zaman sorunları önlemiyor. *Aynada Bir Yüz*'ün 137. sayfasında, Zamanoğlu'nun başka ülkelerden gelen iki demokratla birlikte gizlice buluştuğu, Diyarbakır cezaevinden çıkmış bir genç, cezaevinden söz ederek şöyle diyor: "Dört ölü var şimdilik. Yaktılar kendilerini. Birer bidon benzin döküp. Bir sabah." Bilindiği gibi bu, tarihsel bir olay. Ancak, içerdekilerin, bırakın birer bidonu, birer damla benzine bile ulaşamayacaklarını düşünüyorum. O zamanki haberleri yeniden açıp bakmanın bir anlamı olduğunu sanmıyorum. Bir olağanüstülük sonucu benzin bulmuş idiyseler, romanda o olağanüstülüğün belirtilmesi gerekirdi. Bu ayrıntı, Diyarbakır cezaevindeki tarihsel koşullara ilişkin algılamada bir hafifliğe yol açıyor. (Benzer bir izlenime, *Hayat Güzeldir* adlı filmde, Nazi kampındaki koğuşun kapılarıyla pencereleri kolayca açık bırakıldıkça da kapılmıştım.)

Aynı çerçevede, şu cümle de dilsel mi bilgisel mi olduğunu kestiremediğim bir sorun içeriyor: "Koridorlarda, sınava girecekleri salonları önceden peylemeye gelmiş başka adaylar da vardı" (*İkinci Adım*, s. 75). "Peylemek" mi "bellemek" vb mi? *Türkçe Sözlük*'te peylemek: "Para vererek bir şeyi önceden kendine ayırtmak." (Bu iş için verilen paraya da pey akçesi dendiğini anımsayalım.) "Peylemek" fiilinin parasız türünün bile burada şansı yok; çünkü bildiğim kadarıyla üniversite sınavlarına hangi öğrencinin hangi salonda gireceği kararı hiçbir zaman öğrencilere bırakılmadı. Olsa olsa salondaki sıralardan hangisine oturacağınızı gözünüze kestirebilirsiniz.

***

Tahir Abacı *Aynada Bir Yüz*'de, *İkinci Adım*'dan farklı olarak, romanın 99. sayfasında tartıştığı anlatım yöntemlerinden birini de katıyor

işin içine: Başkişi Zamanoğlu'nun zihnindeki, anı mı, çağrışım mı, kurgu mu olduğu belirsiz, kısacık bağımsız çıkmalara yer veriliyor, köşeli ayraç içinde. Herhangi bir yerde açıklaması olmayan bu yaşantısallar, Zamanoğlu'nun kendi kendisiyle olan uzaklığına katkıda bulunuyor. Murathan Mungan'ın çeşitli yazılarında önemle üstünde durduğu o erdem, kendine dışarıdan bakma erdemi, Zamanoğlu'nda arada bir beliriyor çünkü (s. 101 vb). Şu var ki ürkekçe başvurulmuş birer deneyiş neredeyse bu çıkmalar. Anlatımın ana çizgisindeki olgusallığı ve düzçizgiselliği bozacak güçten yoksun. Sonuçta, yönteme ilişkin bir ikircim sezdiriyor.

Yönteme ilişkin ikircim izlenimi, her iki romanın diliyle ilgili bir izlenimle birleşiyor. Bu noktayı açıklayayım.

Dilde genel bir çizgi olarak kısa cümlelerle -di'li geçmiş zaman egemen. Orhan Kemal'den Vedat Türkali'ye, pek çok romancının ortak özelliği. Ancak, bilindiği üzere romancılar arasında başka pek çok noktada biçem farkları var. Tahir Abacı'nın romanlarında yer yer Orhan Kemal'in biçemine yakın söyleyişlere rastlanıyor. O biçemdeki çok belirgin, yaygın ve yerleşik bir özellik olarak, sıfatın "çok" eklenerek yinelenmesi de bunun içinde: "geniş, çok geniş bir ülke" (*Aynada Bir Yüz*, s. 20), "sıkıntılı, çok sıkıntılı bir törene" (agy, s. 55) gibi. Gündelik dilde rastlandığı biçimde zihinsel süreçlerin izlenmesi de yer yer Orhan Kemal'i anımsatıyor. Şöyle: "posta treni, uzun bir çığlıkla, yine bir saat gecikmeyle, ne gecikmesi, tam vaktinde aralarına girdi." (*İkinci Adım*, s. 21) Burada zihinsellik dediğim özellik, bir açıdan, kendi saati açısından bir saat gecikmiş olan trenin, bir başka açıdan, birinden kaçan kişinin açısından tam vaktinde gelmiş olmasında, zihnin otomatik bir halinden, duruma uyanmış haline geçilmesinde, bunun anlatıcı kişi tarafından dile getirilmesinde yatıyor.

Anlatım ustalıkları: Anlatıcı kişinin, birbiriyle konuşan iki roman kişisinden biriyle iç içe geçirilmesi gibi: "Olur. Çıkalım. Çıktılar." (*İkinci Adım*, s. 98). Benzer bir iç içe geçişe *Aynada Bir Yüz*'de de rast-

lıyoruz; anlatıcıyla başkişi, konuşan düzeyinde, konuşma süreci içinde özdeşleşiyor: "Yıllar yılı sözde kurallara karşı, ama sinik bir hayat sürdürmüş durmuştu. Boşunaymış." (s. 153)

Şiirsel söyleyişler: "eski zamanı tiktaklayan bir saat" (*İkinci Adım*, s. 66); "Oktay, eski bir zamandan içeri girdi" (agy, s. 87); "işaret parmağıyla kitabın belirli bir sayfasını gagalıyordu" (*Aynada Bir Yüz*, s. 15); "Görevli, en görevli sesiyle:" (agy, s. 106); "Geçmişinden gelen adamlara kızıyordu" (agy, s. 130) vb. Özellikle şu bölüm: "Masada bir sevgisizlik uçuştu. Yalnızlık koyulaştı. Pervin'in gülümsemesi acımasız sarılan iplerin içinde ışıldadı, yalnızlık korkusu azaldı. İkili bir yalnızlık doğdu ya da. Hasan Ali, umulmadık, beklenmedik hodbinliğin ardından 'iyi akşamlar' dileyip kalktı masadan. Kopuşun acısı masayı salladı." (agy, s. 143-4)

Ne var ki bu saydıklarım hayli noktasal ve genel'deki gevşek dilin içinde eğreti kalıyor. Belki ustaca bölümlerin yarattığı beklenti genel planda karşılanmıyor demek daha doğru. Humor öğesi için de aynı saptama geçerli. *İkinci Adım*'da humor dozu, *Aynada Bir Yüz*'dekinden birazcık daha yüksek. Ayrıca, yazarın mesleğini anımsatırcasına hukuksal motiflerin de araya girdiği oluyor: "Bahçeye açılan taşlıkta yufka açmakta olan anneleri de elinde merdaneyle yetişti, savunma almaya gerek görmeksizin burjuvadan yana çıktı ve proleterin sırtına girişti" gibi. Yine de humor, romana damgasını vurmaktan uzak bir öğe. Sözgelimi bu alıntı, *İkinci Adım*'ın 50. sayfasından ve roman düzeyinde ilk örnek.

Romana şiirsel bir dilin ya da humorun damgasını vurması gibi bir zorunluluktan söz etmiyorum kuşkusuz. Gevşek bir dilin tek başına alındığında düzey düşürücü ya da nitelik azaltıcı bir özellik olduğunu düşünmüyorum. Söylemek istediğim, Tahir Abacı'nın romanlarında şiirsel dil ve humorun bir yandan dikkat çekerken bir yandan da, tıpkı *Aynada Bir Yüz*'deki ayraç içi çıkmalar gibi, genel biçemin dışında, eğreti kaldığı.

***

Tahir Abacı'nın bu romanları beni, okuru, etkiliyor mu? Değiştiriyor mu? En azından, kurcalıyor; bunu söyleyebilirim. Fethi Naci, 3 Haziran 1999 tarihli *Cumhuriyet Kitap*'taki *İkinci Adım* başlıklı Eleştiri Günlüğü'nü, "geçmiş bir döneme yararlı (ve eleştirel) bir yolculuk yapacağınızdan emin olabilirsiniz" diye bitiriyordu.

Bir şey daha: İnsan(lar)a dair, bir/iki cümlede yoğunlaştırılmış, şu ya da bu genellikte saptamalar içeren romanlara zaafım olduğunu itiraf etmeliyim. Hani ille de bir kenara not etmek istediğiniz. Bunu mutlak bir kural saymamak istiyorum kuşkusuz. Yine de, şöyle roman boyunca birkaç tane çıkmalı. Genel saptama ama; büyük laf değil. Hatta, neredeyse dikkati çekmeden arada kaynamaya çalışan saptamalar. Diyelim koca bir *Parma Manastırı*, o birkaç saptama için yazılmış gibi gelir bana. Şu var ki, Stendhal söz konusu saptamaları tek başlarına, aforizmamsı bir biçimde yazmış olsa o sözlere herhalde *Parma Manastırı*'nda kazandıkları ağırlığı kazandıramayacaktı. Gerçi, Stendhal'in "bu halkın yüz yıldır canı sıkılıyordu" sözü belki Marquez'e tek başına da yeterdi. Tahir Abacı'nın romanlarında işte bunlardan var. Altı doldurulduğu için büyük laf olarak kalmayan sözler.

DIŞTAN VE ORTALANMIŞ*

"Son otuz yılın romanı yazılmadı, 68'in, 12 Eylül'ün romanı yazılmadı" gibi yakınmalar, anlaşılan, belirli bir roman beğenisini ve belirli tür siyasal roman, dönem romanı, tarihsel roman beklentilerini de içeriyor. Oya Baydar'ın *Sıcak Külleri Kaldı*'sı bazı beklentileri karşıladı, belirli bir beğeniye doyurucu geldi.

Böyle olduğunu gösteren yazıların en tipiği Hasan Akarsu imzasını taşıyor (*Cumhuriyet Kitap*, 18 Ekim 2001). Gerek planı, gerekse temsil ettiği söylenebilecek beğeni/ anlayış açısından son derece net bir yazı. Üç cümlelik bir giriş paragrafı ("1940-1950 doğumluların siyasal ortamda yaşadıklarına tanıklık ettiği için '68 Kuşağı'nın romanı denilebilir" diye biten paragraf) ile bu paragrafı yineleyen bitiş dışında yazıda yalnızca bir özet buluyoruz; *Sıcak Külleri Kaldı* romanının uzunca bir özetini.

Bir edebiyat yapıtı üstüne, isterse roman gibi uzun bir anlatı söz konusu olsun, yazı niyetine gerçek bir özet sunulabilir mi? Evet, sunulabilir, ama ancak eğitbilimsel (pedagojik) amaçlarla; kavrama alıştırmaları vb çerçevesinde. Bunun dışındaki durumlarda, bir edebiyat yapıtı üstüne yazı diye, ister eleştiri isterse tanıtma niyetiyle olsun bir özet sunulması, yapıtı öyküsünden ibaret sayan bir anlayışın belirtisi.

* *Milliyet Sanat*, sayı 513, Aralık 2001.

Gerçekten de, Akarsu'nun bitiriş cümlesi daha çok bir toplumsal tarih metni için söylenebilecek türden: "bu romanı, yanlışları ve doğrularıyla yakın tarihimizi daha iyi bilmek isteyen herkes okumalı."

Genel planda, "yakın tarihimizi daha iyi bilmek" amacıyla anı, inceleme ya da (özellikle son yıllarda hatırı sayılır gelişmeler gösteren bir tür olarak) toplumsal tarih yazısı değil de roman yazmak ya da okumak için, romanın bize öteki yazı türlerinin sunamayacağı bir şey sunması beklenir. *Sıcak Külleri Kaldı* bize bu anlamda ne sunuyor? Soruyu başka türlü soralım: Kurmacanın, sanatın olanaklarını kullanması, Baydar'ın anlatısına ne kazandırıyor? *Sıcak Külleri Kaldı*'da derin devleti, *Hiçbiryere Dönüş*'ün sonunda derin PKK'yı somutlaştırma çabası içinde romana, canlılık diyemeyeceğim, bir hareket katan kurgu olanağını.

Derin devlet kurgusundan, iyi bir siyasal film senaryosu çıkarılabilir; "her şeyi anladığı anda öldürülen üst düzey devlet mensubu" faslının, daha iyi işlenmesi ve *Ikarus'un I'si* filmindekine daha az benzemesi kaydıyla.

Başka? Kurmaca, Baydar'ın anlatısına başka ne kazandırıyor?

Dıştan romanlar

Sıcak Külleri Kaldı, içten değil, dıştan bir roman. Sözcük oyunu yaptığım sanılmasın. "Dıştan" sözcüğüne, bir kavramı anlatmak için gerek duyuyorum; "içten" kavramıyla yeni bir çift oluşturmak üzere.

İçtenlik, sanat yapıtında temel gereklerden, özelliklerinden biri. Ama içtenliğin tersi her zaman içtenliksizlik (samimiyetsizlik) değil. Yaratıcı kişi kendi içini kapattığı, fazlaca terbiye ettiği, iç dünyaların gerçekliğini değil de dışsal bilgi/ kaygı ve benzerlerini hareket noktası kıldığı ölçüde dıştanlaştırıyor yapıtını. İçten dışa doğru değil, dıştan içe doğru hareket ediyor en fazla. Oysa bu konum, sanat dışı zihinsel etkinliğin konumu. Sanata özgü olan, içten dışa doğru hareket.

Burada, romanın izleğinden ya da konusundan söz etmediğim açık olmalı. Durmadan iç dünyalardan söz ederek de dıştan olunabiliyor. Tıpkı, durmadan "ben" dendiği halde benmerkezci olunmayabilirken, durmadan toplumdan söz edip yine de benmerkezci olunabildiği gibi.

Baydar, dıştan hareketle ortalaması alınmış, yıkanıp ütülenmiş, sterilize edilmiş bir dil ve gerçeklik sunuyor bize. Kendi özyaşamöyküsü çerçevesinde (hep o çerçevede) bir ekseni esas alarak belirli bir toplumsal kesimin izlenim, duygu ve düşünce ortalamasını almış gibi yazıyor. Kişilerin, olayların, dilin ve en önemlisi, roman denen tarihsel türün bir tür ortalaması bu.

Ortalamaya yaslanmak, bilim alanındaki statik çalışmalarda ve vulgarizasyonda işe yarayabilen bir yöntem. Dinamik çalışmalar için, kenarlarda olup bitene bakmadan iyi bir bilimsel çalışma yapmak olanaksız. Sanat alanı için de benzer şeyler söyleyebiliriz. Marjinallik modasını bir yana bırakabilenler, kenarlarda olup bitenleri (onları da kendi ortalamalarından arındırarak) görebilir, en azından hesaba katabilirler. Yaşam, işaretlerini, ortalardan çok kenarlardan veriyor.

"Ülkü"sel başkişi, ülküsel anlatıcı

Baydar'ın romanları, başta *Sıcak Külleri Kaldı*'nın başkişisi Ülkü olmak üzere, ülküselleştirilmiş başkişiler üstünden yürüyor. Başkişi de içinde olmak üzere herkes anlatıcı gibi konuşup anlatıcı gibi düşünüyor bu romanlarda. Farklı tarihsel zaman dilimlerine mensup farklı kişilerin aklı, zamanlar arası ve kişiler arası bir ortalamada buluşuyor; başka bir deyişle, aynı akıl. Ortalamada günümüz muhalif aklına ait bazı öğeler de var. 12 Eylül döneminde bir komünist, "dönemin ruhu" kavramını kullanabiliyor örneğin (*Sıcak Külleri Kaldı*, s. 203). Ülkü, 1960-70'lerde bile iktidarın fenalıklarını soyutlayabiliyor vb.

Baydar'ın, verdiği bütün tarihsel gerçeklik görüntüsüne, kullan-

dığı tüm tarihsel malzemeye karşın canlı bir bağlantı noktası sunamamasında bu ortalamacılığın büyük payı var. Böyle canlı bir bağlantı sağlayabilecek düğüm noktaları yok değil romanlarında. Ne var ki, tutmuyor o düğümler. Burada düğüm derken, alışılmış entrikaların çözülmek üzere ulaştığı doruğu kastetmiyorum. Yaşamın (edebiyat yaşama dahil) sorunsal, daha doğrusu sorunsallaştırılası yamukluklarını kastediyorum; sanat dışı metinlerin elinden gelemeyecek biçimde sorunsallaştırılabilecek o ipuçlarını. Dediğim gibi, Baydar'ın romanlarında bu anlamda epey düğüm var, ama yazar yanından geçip gidiyor onların. Belki görmek, üstünde durmak istemiyor, çünkü görmesi, ortalamanın dışına çıkmasını gerektirecek. Sonuçta Baydar'ın anlatısının değdiği kenar köşe, romanın sterilize ortamında silikleşip görünmezleşiyor.

Dilsel ortalama

Baydar'ın roman dili, bir iki şiirsel bölüm ve bir iki özgün kullanım dışında, inanılmaz derecede alışılmış ve ortalama: "Sesindeki damıtılmış keder odayı dolduruyor" (*Sıcak Külleri Kaldı*, s. 70) gibilerden. Ortalamaya, pembe roman dili dahil: "Ömer, kollarındaki güzel bedeni usulca yatağa bıraktı. Üstünü özenle örttü. Genç kadının saçları yastığa dağıldı" (s. 168)... Sağlık ve güzellik ideolojileri yerli yerinde, ustalıkla düzenlenmiş, düzgün romanlar.

Bu noktada, yazarın ne derece bilinçli olarak kurduğunu çıkaramadığım bir dilsel ironiye değineceğim. *Sıcak Külleri Kaldı*'nın "esas oğlan"ı Arın Murat ölmüş, eşi İpek'le sevgilisi (başkişi) Ülkü ilk kez yüz yüze gelmiştir. İpek, "kesişen trajik kaderlere sahibiz" demiştir: "[Ülkü] [k]adının yüzüne dikkatle bakıyor. 'Kesişen' sözcüğünü bilerek mi, yoksa kötü aşk romanlarından alınmış basmakalıp bir sözcük olarak mı kullandığını ölçmeye çalışıyor." (s. 374)

Gelgelelim, okur olarak biz de "kesişme" sözcüğü konusunda yazar için aynı soruyu, yazarın bu sözcüğü nasıl kullandığı sorusunu

sormak zorunda kalıyoruz, çünkü birkaç sayfa sonra, anlatımın doğal akışı içinde işçi kökenli eski sendika yöneticisi Mehmet Lliç aynı sözcüğü kullanmaktadır: "İki oğlum var, diye düşündü hüzünle. 'Yolları, içinden çıkıp da unuttuğumuz doğuda kesişen iki evlat." (s. 388) Mehmet İliç bir "kötü aşk romanları" okuruna değilse bile, kötü dizi izleyicisine dönüşmüş olabilir kuşkusuz. Ama, yukarıda da değindiğim gibi, Baydar'ın genel dilsel ortalamasında "kötü aşk romanları" da yer aldığından, bir ironi okumaklığımız kesinleşemiyor.

Dil konusunda, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'e bir iki selama rastlandığını belirtmeden geçmeyeyim. Yaşar Kemal'e, bütün bir paragraf: *Sıcak Külleri Kaldı*'nın son paragraflardan biri, "Sonra o kuş geldi" diye başlayan.

Orhan Kemal'den, pek çok yazara geçmiş olan o sıfat yinelemesi, "derin, çok derin" (s. 66), "uzun, çok uzun" (*Hiçbiryere Dönüş*, s. 218); roman kişisinin bir iç muhasebesi aktarıldıktan sonra, paragrafın, "Kendinden memnun kaldı" cümlesiyle bitirilmesi (s. 204)... Oya Baydar romanında Orhan Kemal'e (roman olarak) yaklaşan başka bir özellik bulamadığımı belirtmeliyim.

***

Baydar, *Elveda Alyoşa*'dan bu yana, sönmüşlüğü öykülüyordu. *Hiçbiryere Dönüş*, bozgun, yenilgi, çürüyüş, pişmanlık, yorgunluk, bıkkınlık, bitkinlik, tükenmişlik, ikili yalnızlık, mezar, iç boşalmışlığı, çözülme, yaşlanmışlık, umutsuzca sona erme sözcüklerinden geçilmeyen bir tür pembe romandı.

Yazar, *Sıcak Külleri Kaldı*'da, yaşlanmayı iki erkek roman kişisine yüklemiş (Ömer Ulaş'a ve Mehmet İliç'e, s. 292, 299 ve 386). Sıcak kül, yeniden ateşlenme gizilgücünü taşır. Bu, Ülkü'ye bağışlanmış. Gerçi sonunda onun da "hiçbir dileği olmadığını" anlıyoruz (s. 437). Bununla birlikte, saç tokasını yeniden takıp rüzgârı arkasına almasıyla, ortalamaya "ne varsa kadınlarda var"ın girmesine çalışılmış.

Bu noktaya gelince, Oya Baydar'ın roman dışı gerçekliğe yaslandığı biçimindeki izlenime dönmek gerekir. "Bu kadar ölümü, bu kadar cenazeyi nasıl sığdırdık bir ömre!" diyor başkişi Ülkü (*Sıcak Külleri Kaldı*, s. 63). Ya romana nasıl sığdırdınız?

Baydar, romanlarında anlattıklarını anı olarak sunabilirdi. Kurmaca daha çekici anlaşılan. Kurguda kendinizi ve başkalarını değiştirebilir, toplama, çıkarma, bölme işlemleri yapabilirsiniz. Anı yazmanınsa başka tür sorumlulukları var.

YAŞADIĞIMIZ, BİR AYRILIŞIN ÖYKÜSÜ...*

Memet Fuat'ın kitapları, doksanlı yıllarda sepelemeye başlamıştı, birkaç yıldır yağmur gibi yağıyor. Son sağanak, Adam Yayınları'ndan, eleştiri, deneme, inceleme yazılarının konularına göre yeniden düzenlenmiş, okura kolaylık sağlayan basımlarını, YKY'den de "Yaşamı, sanatı, yapıtları dizisi" çerçevesinde *Ahmet Haşim*, *Yunus Emre*, *Dadaloğlu* gibi öğretici incelemeleri getirdi. Sekseni aşkın kitap, ömür boyu yakınlık kuracağımız konular.

Memet Fuat'ı okurken insan kısa sürede, tertemiz bir hava soluduğu duygusuna kapılıyor: Hani bugün artık unuttuğumuz, yalnızca uzak doğa açıklıklarına yolu düşenlerin rastladığı türden, çamurun bile temiz olduğu bir ortamda soluk alıyormuşsunuz duygusuna.

Bu sözleri övgü makamında[1] ya da edebiyat yapmak hevesiyle söylemiyorum. Memet Fuat'ın yalnızca dilinden, anlatımından değil, düşüncesindeki, saptamalarındaki berraklıktan da doğan, neredeyse fiziksel diyeceğim bir izlenim bu. Yaşadığımız dünyadan edindiğimiz izlenimlere uymuyor.

* *Milliyet Sanat*, sayı 517, Nisan 2002.

1 Tuhaftır ama, "övgü makamında" deyimindeki "makam" sözcüğünü "mevki" olarak anlayanlara rastlanabiliyor. Yeri gelmişken, bu deyimin "övgü tonunda, övgü olsun diye" anlamına geldiğini belirteyim. –N.A., sonbahar 2004.

Yaşadığımız, aynı zamanda Memet Fuat'ın romanının adı. Temiz hava izlenimi, yazarın romanı ve öyküleri söz konusu olduğunda farklılık gösteriyor. Onları okurken, daha çok, karmaşık bütünlerin bizde uyandırdığı, anlatımın berraklığını aşan o huzursuzluğu duyuyoruz. Oralarda anlatılanlar, yüce gönüllü, sevecen, "baba" edalı bir öğreticiliğin, aydınlatıcılığın isterlerine uyarlanmamış.

Belki Nâzım'ın *Yaşadığımız*'ı okuduktan sonra "oğlumun ne yapmak istediğini anlamadım" demesinin nedeni, gerek *Yaşadığımız*'da, gerekse aşağıda sözünü edeceğim öykülerde, farklı bir sanat anlayışının egemen olmasıdır. Memet Fuat'ın bazı yazılarındaki öğreticilik dediğim şey gerçekte Nâzım'la ortak bir özelliklerine işaret ediyor. Müreffeh bir soydan gelmekle ilişkilendirilebilecek bir özellik (bkz. bu kitapta s. 63 "Nâzım" başlıklı yazım). Müreffeh sınıflardan gelen herkesin yücegönüllü, sevecen, "baba" edalı, rahat ve zengin dilli olmadığında kuşku bulunmamakla birlikte, bu özelliklerin, belirli yaşam koşullarında daha kolay yeşereceğini düşünmek fazla yanılgılı olmamalı.

Sözünü ettiğim özelliğin uç örnekleri, Nâzım'ın, Stalin tarafından kendisini öldürmekle görevlendirilen kişiye "suç senin değil, üzülme, suç sistemin" deyişiyle, Memet Fuat'ın, doksanlı yılların birinde polis konusunda yazdığı düşüncelerdir denebilir. Memet Fuat o yazısında, polislerin halk çocukları, halktan gelen kişiler olduğu bilgisini öne çıkarmış ve düzyazı yazma yoluna yalnızca hayati bulduğu uğraklarda başvuran Ayhan Kurt tarafından fena halde eleştirilmişti.

Nâzım'ın tavrında da, Memet Fuat'ın tavrında da, halktan insanları sevme uğruna onları kendi kararlarını verebilecek erişkinler gibi görmeme, birer çocuk gibi görme, bu anlamda bir tür yukarıdan bakma var. Haluk Yurtsever'in başka bir bağlamda kullandığı sözlerle, fazla "nesnelci, sorumlulukları sahipsiz bırakan bir yaklaşım".

Memet Fuat'ın da, Nâzım'ın da bütün hat boyunca bu özelliği taşımadığını belirtmeme gerek var mı bilmiyorum. Söylemek istedi-

ğim, açıklayıcı bir öğe olarak akılda tutulması gereken bir özellik olduğudur.

Poetika yazarı

Edebiyat Dostları dergisini çıkaran Akif Kurtuluş ve arkadaşlarının dergiye şiir kabul etmek konusunda bir koşulları vardı: Şiiriniz dergide yayımlansın istiyorsanız, önce şiir üstüne yazı yazacaktınız.

Edebiyat Dostları'nın, bu koşulu tam olarak nasıl tanımlayıp nasıl uyguladığını yakından bildiğim söylenemez. Bir gün yazsalar ya da biri araştırsa iyi olacak.

Ben o koşulu, poetikadan (edebiyat felsefesinden/ politikasından) yoksun yaratı olmaz diye anlamak istiyorum. Yaratıcı edim, kendi yapıp ettikleri üstüne düşünmediğinde fazla uzağa da gidemiyor çünkü. ("Yaratıcı" derken, deneme ve eleştiriyi tür olarak yaratıcı yazıdan saymak gerekir mi tartışmasını dışarda tutuyorum.) Bazı büyük yaratıcıların poetika yazmamış ya da yayımlamamış olmaları bu gerçeği değiştirmiyor; onların poetikaları yaratılarından okunabiliyor. Poetikanın yazılmış olmasının yoruma vereceği ipuçları, olsa olsa dolaylıdır.

Her durumda, yaratıcı yazarların doğrudan edebiyata dahil yazıları ile edebiyat üstüne yazdıkları arasındaki oran, yazardan yazara çok değişiyor. Kimisi, yukarıda dediğim gibi, edebiyat üstüne hiç yazmıyor. Kimisi neredeyse eşit miktarlarda yaratıcı yazı ve edebiyat üstüne yazı yazıyor. Memet Fuat gibi öbür uçta duran az.

Gerçekten de Memet Fuat, belki de o aydınlatıcılık özelliğinin/ duygusunun da katkısıyla, eleştirmenliği aşan, fazlasıyla geniş yelpazeli bir poetika yazarı. Yaratıcı yazılarının (romanıyla öykülerini kastediyorum) kenarda kalmasının bir nedeni fazla basit görünmelerine karşın zor yapıtlar olmalarıysa, bir nedeni de Memet Fuat'ın aydınlatmacı yönünün öne çıkması olmalı. Öğretici, aydınlatıcı olmaya bu denli adanmasa, belki daha başka romanlarını ve öykülerini

de okuyabilecektik. Edebiyat üstüne yazdıkları da, kendi romanının ve öykülerinin konumlandırılmasına daha erken ve daha doğrudan bir katkıda bulunabilecekti.

Yaşadığımız

Memet Fuat'ın romanı *Yaşadığımız*'da, karanlıkta bıraktığımız, başka bir deyişle görmezden geldiğimiz etik sorunsal, gayet epik, yani insanı düşün diye sıkıştıran bir yöntemle sergileniyor.

Yaşadığımız, bir ucuyla Doğu öykücülüğü denen tarzı akla getiren, ama gerçekte birbirinden hiç de kopuk olmayıp art arda ve iç içe açılan öyküler biçiminde yazılmış. Memet Fuat'ın bu romanı yazdığı sıralar (1940'lı yıllar) kolay kolay akla gelmeyecek bir tarz bu.

Romanın orta yerinde, "Yazılamayan Bir Öykünün Öyküsü", bazı masallardaki kırkıncı oda gibi, büyük meseleyi barındırıyor. Bu kırkıncı oda da modern bir kurguyla aydınlatılmış: Etik sorunsal, üç kişi aracılığıyla tartışılıyor. Tartışmayı burada anlatmayacağım. Ruhumuzun karanlıkta bıraktığımız, görmezden geldiğimiz yanlarına ilişkin bir tartışma söz konusu.

Şu kadarını söylemeliyim: Gerek bu tartışmada, gerekse romanın diğer bölümlerinde ortaya konan küçüklü büyüklü, dolaylı dolaysız diğer tartışmalarda (örneğin, "Ve Ertesi Gece" başlıklı bölümde) karşımızda, doğrudan çözümü olan türden sorunlar yok. Bilince çıkarılması, akılda bulundurulması, giderek hep tartışılması gereken temel etik motifler bunlar.

Bu noktada sorulacak soru, aynı tartışmaların başka bir yazı türüyle, örneğin, deneme, makale vb yoluyla yapılıp yapılamayacağı olmalı. Gerçekte sanat yapıtlarını ayırt etmek için her zaman sorulması gereken bu soru, *Yaşadığımız* gibi, başarısı tartışma konusu olmuş bir roman söz konusu olunca özellikle önem kazanıyor.

Evet, kuşkusuz, bu romandaki tartışmalar başka yazı türlerinde de yapılabilir. Ne var ki öyle bir durumda, tartışmadaki hangi fikri

hangi kişinin, nasıl, nerede, hangi biçimde dile getirdiği, kimlerin nasıl dinleyip hangi tepkiyi gösterdiği vb canlandırılamadığından, en azından aynı biçimde canlandırılamadığından, sorun farklı bir soyutluk kazanır. Romanın bize sağladığı olanaklarda ise, örneğin, bir tiyatro (ya da belki sinema) sahnesi gibi sınırlandırılıp ışıklandırılmış olan roman mekânında, içinde birkaç ev ve köşk bulunan o İstanbul bahçesinde yaşayan ve oraya gidip gelen diğer insanlar o tartışma sırasında ne düşünüp nelerle uğraşıyor, görebiliyoruz. İç içe öyküleme yöntemi, romanın hem düzçizgisel zamanı izlemesini, hem de, bir tablo örneği, tartışmanın ayaklarının bastığı yeri, eşzamanlıymış gibi görmemizi sağlıyor.

Öyküler

Bir Ayrılışın Öyküsü adını taşıyan öyküler toplamında öne çıkan öyküler de tıpkı *Yaşadığımız* gibi esaslı birer etik sorgulama içeriyor ve bize yaşadığımız dünyanın yaygın algıları aşan ölçülerde karmaşık olduğunu algılatan birer şimşek gibi çakıyor. Özellikle, "Arif Usta" ve "Seni Kimse Linç Edemez Joe".

"Arif Usta" adlı öyküyü okuyunca, takılıp kaldığımı, heyecandan bir türlü bir sonraki öyküye geçemediğimi söylemeliyim. "Seni Kimse Linç Edemez Joe" adlı öyküyle birlikte ikisi, dünyanın tüm dillerine çevrilmesi gereken, bir yazarı bir başına büyük yapmaya yetecek türden yapıtlar.

Diğer öykülerin içinde de, yukarıda sözünü ettiklerim ölçüsünde olmamakla birlikte, yine olağanüstü olanlar var. Örneğin, "Ömer Abi" adlı öyküde, biz buralılara pek yaraşır bir zihniyetle, düşüp ölmenin işten bile olmadığı koşullarda elektrik direğine çıkıp yüreğimizi ağzımıza getiren bir işçi anlatılıyor: Düşecek, biliyoruz. Yazar, son kare olarak işçinin geride kalan eşini, çocuklarını gösterecek... Derken, öykü bitiyor ve düşmüyor işçi. Her şey birdenbire olağanlaşıyor. O zaman biz okurlar, o olağanlığın içindekileri düşünmeye

başlıyoruz. İşçi düşseydi düşünmeyecek olduğumuz şeyleri. Başka bir deyişle, bir öyküye sonucunun "beklenen çarpıcılıkta" olmayışıyla önem kazandırmış yazar. Bu öykü, 1946'da yazılmış.

"Tabut" adlı öykünün yazıldığı tarih ise 1953: Bekir Yıldız öykülerinin annesi gibi "Tabut".

***

Memet Fuat'ın, "Yaşadığımız Nedir?" başlıklı bir yazısı var, Şubat 1999 tarihli (bkz. *Eleştiri Üstüne*, Adam Yay., s. 253-66). Orada, *Yaşadığımız*'ın öyküsünü, aldığı tepkileri ve romanı konusunda kendi duyguları nedir, onları anlatıyor. Gerek o yazıdan, gerekse *Gölgede Kalan Yıllar* kitabıyla ilgili yazısından (aynı kitap, s. 239-50) anlaşıldığı kadarıyla Memet Fuat'ın *Yaşadığımız*'da en çok önemsediği, daha doğrusu edebiyatta hedeflediği özellik, "çok kahramanlı anlatım" olmuş. Bu nedenle de *Yaşadığımız*'a bu açıdan bakıp, romanı tuhaf bir biçimde başarısız buluyor. Galiba bu konuda Nâzım'la Attilâ İlhan'ın etkisi büyük. Kendisinden roman ve öyküler değil de eleştiri yazıları istediklerini anlattığı editörlerin de.

Memet Fuat'ın romanına ve sözünü ettiğim öykülerine etik egemen. Diğer yazılarına egemen olan ise, bazen etik, bazen ahlak.

KAR KIŞKIRTICISI*

Kar'ı, özellikle de bir noktadan sonra, irkilmeden okumak olanaksız. Kışkırtıcılık ölçüsünde cüretli, neşter gibi bir roman bu. Orhan Pamuk, kurguyu doğrudan politik bir zemine oturtmuş. Grotesk (kaba, mizahi, iğneleyici) bir dil ve kurguyla.

Politika, insanların iç ve dış dünyalarında aynı zamanda yaşanıyor. Okurların büyük çoğunluğunda güçlü olumsuz tepkiler uyandıracak nitelikte, doğrudan bu amaçla yazılmışa benzeyen çok sayıda fikir kalıbı yerleştirilmiş *Kar*'a. Bir kurgu okumakta olduğumuzu; hiç unutmamamızı isteyen bir kurgu bu. Oyuncu ve epik.

Kar'da görüntü net, olay örgüsü meydanda. Bu açıdan, Orhan Pamuk'un çizgisinde *Benim Adım Kırmızı*'nın hazırladığı kırılmayı keskinleştiriyor.

Şimdi bu giriş paragraflarında belirttiğim özellikleri açmaya, ayrıntılandırmaya çalışayım.

Cüret

Orhan Pamuk romanlarının insana pek fazla rahatlık vermediği, içini açmadığı biliniyordur; ama *Kar*, tam bir kışkırtma. Bu ülkede olup bittikleri ve olup bitebilecekleri halde kamu önünde doğrudan dile getirmekten, hele tümünü bir araya getirmekten herkesin kaçın-

* *Milliyet Sanat*, sayı 516, Mart 2002.

dığı suçlama sözlerini, verileri, olasılıkları, yenir yutulur gibi olmayan bir sürü olay, fikir kalıbı ya da suçlayıcı söz biçiminde bir araya getiriyor *Kar*, kendisi araçsallaşmaksızın.

Kar'ın groteskliği açıklama gerektiriyor mu, bilmiyorum: Hem "Yeşil" adı verilen Susurluk uzantısını hem de "Bin Ladin"i andıran "Lacivert" gibi bir ad; "Ka" adı; İpek'le Kadife'nin aynı kumaşı oluşturan adları; tüm bu roman kişilerinin (ayrıca Sunay Zaim'in vb) kurgulanmasındaki, yarı tipleyen yarı karakter yaratan yöntem; "Kelidor" gibi bir şampuan; betimlendiği biçimiyle tiyatro ortamı ve oyun bileşimleri, özellikle tiyatrodaki ateş etme sahnesi vb, vb. Pek ikincil bir özellik sayılacak gibi değil groteskik.

Kışkırtıcılıksa genellikle siyasal aidiyet düzeyinde; farklı okurlarda farklı tepkiler yaratabilecek türden. Her okur kısmen de olsa bir siyasal akıma dahil ya da yakın olduğundan, herkes romandaki kışkırtma öğelerinden bir bölümüne tepki duyuyordur.

Örneğin, "laik aydın" tanımına yakın olanlar, Hande'nin "'iknacı kadın' gibi kötü bir yabancı" demesine tepki duyacak, belki daha 27. sayfada, "sokaklardaki başörtülü kadınların sıklığına bakıp hemen siyasal sonuçlar çıkarabilen laik aydınların bilgi ve alışkanlıkları" sözünü okuyunca irkilecek, tarihsel olarak "türban" adı verilen o özel örtünün "başörtüsü" gibi genel bir adlandırmayla geçiştirilmesini yazarın gerek siyasal bilinci, gerekse gözlem gücü açısından zayıflık sayacak, üstelik laik okurla alay edildiği duygusuna kapılacaktır.

Benzer bir biçimde, ahlakçı okurlar, "kişisel mutluluğu için insanın hiçbir şey yapmamasının en büyük mutluluk olduğuna kendini inandırmış ahlakçılardandı" gibi sözlere; laik Müslümanlar, "laik olmasına rağmen kadere iyi bir dindar kadar inanan müdür" sözüne (bu sözün geçtiği beşinci bölümü oluşturan bütün o diyalog bir cüret doruğu); ateist okurlar, "Yıllardır gizli gizli korktuğum, ateistlik yıllarımda bir zayıflık ve gerilik olarak gördüğüm şey olmuştu: İslam'a dönüyordum" denmesine ve Necip'in sayfa 84-85'te ateistlere

ahlaksızlık yükleyen sözleri gibi bölümlere; İslamcı okurlar, bir İslamcının, "Bu şiirlerde anlattıklarımın hakikiliği bir tek Batı şiirlerinin hakikiliğiyle karşılaştırılabilirdi" demesine, kitap boyunca "ermiş" sözcüğünün yerine "aziz, azize" (s. 78: "intiharcı azize") sözcüklerinin kullanılmasına, üstelik bir İslamcıya da kullandırılmasına, İslamcı gazete Mızrak'ın başyazarı olan ihtiyar eczacının tacizci sapkınlığına; solcular, Ka ile Muhtar'ın andığı solcuların içinde bir tek iyi kişinin bile bulunmamasına, Ka'nın, işkencede can veren devrimci arkadaşlarına ilişkin "hayatlarının saçmalığı" fikrine; ulusalcılar, "Kars'ta herkes, her an, her şeyden haberdardır; yeter ki bu şey Kars'ta olsun" biçimindeki sınırlılık eleştirilerine; Karslılar, Ka'nın "İnsan burada, yaşamayı değil, ölmeyi düşleyebilir yalnızca", Necip'in "Kars'ta ancak aptallar ve kötüler mutlu olabilir" demesine; tiyatrocular, yazar Orhan'ın oyuncu Funda Eser için, "Uyuşturucularla yıpranmış, yorgun ve yılgın sahne sanatçılarında görülen o her şeyi unutmuş haline rağmen..." demesine; kadınlar, "subaylarla karılan" gibi sözlere; subaylar ve devlet görevlileri, tiyatrodaki genç İslamcılar için, "devlet erkânı ve askerler arasında bir korku yaratabildiklerini hayret ve mutlulukla görmüşlerdi" denmesine; şovenler, durmadan eski Ermeni binalarının anımsatılmasına, Türk imgesinin Stendhalvari bir ince mizahla işlenmesine; liberaller, Sunay'ın "senin gibi kuşbeyinli bir liberal hayalperest" demesine; *Cumhuriyet* gazetesi yazarları, dostlarına değil de askerlere inandıkları yargısına; yurtsever, özgürlükçü gibi sıfatları seven Kürt okurlar, "Kürt milliyetçisi" sözüne; komünistler "liberal komünist" sözüne; insan hakları savunucuları, [Ka için] "Aşırı iyi niyetten hafifçe aptallaşmış kimi Avrupa aydınlarının ve onları Türkiye'de taklit edenlerin tekrarlaya tekrarlaya bayağılaştırdıkları insan hakları laflarını onunla sevişebilecek olmanın heyecanıyla tekrarlarken..." denmesine vb tepki duyacaktır.

Okuma sürecinde uzun süre tekinsiz duygular içinde olunması, yukarıdaki türden fikir kalıplarını, yargıları, roman kişilerine ya da

romanın anlatıcısı "Orhan"a değil, Orhan Pamuk'a yükleme eğiliminin duyulması herhalde kaçınılmazdır. Bu tepkiyle, "Orhan Pamuk'un kendisi de, siyasal İslam korkusuyla mı solculuğu iyi göstermeyip dengeyi Lacivert lehine kuruyor", gibi sorular da sorulabilir.

Her tür komplo kuramına elverir türden malzemeler içeriyor *Kar*. Orhan Pamuk'un öznel niyetinden bağımsız olarak, bu romanın özelliği bu.

Kar'ın kışkırtmalarına kapılıp duyduğu ilk tepkide okumayı bırakan oluyor mu bilmiyorum. Gerek bırakanlar, gerekse okumasını o tepkinin yarattığı dar şeritte sürdürenler, bu romanla daha geniş bir düşünsel/ duygusal deneyime kışkırtılmış olduğumuzu anlama olanağını bulamayabilirler.

Yeterince uzaktan bakılabildiğinde, romandaki kışkırtma öğelerini yazarın kendisine yüklemekten vazgeçip bir yüzleşmeler dizisi olarak okumak olanaklı. Bu olanağı sağlayan, okurken zihnimizde oluşan tepkilerden pek çoğunu bir süre sonra bizzat romanda, bu kez başka bir açıdan bakılıp adı konmuş olarak görmemiz. Roman süreci içinde öğelerin böyle dönüp dolaşması nedeniyle "sarmal" adı verilebilecek bir tür yöntem bu.

Sarmal

Kışkırtma öğelerinin bir süre sonra başka bir açıdan adı konmuş olarak karşımıza çıkması, o öğeye bir dış/ yukarı halkadan bakan bir göz işlevi görüyor. Tipik bir örnek: Romanda durmadan Kars'taki eski Ermeni evlerinin anılmasından huylanacak komplocu bir zihni yankılayan sarmal, romanın 294. sayfasındaki yerel gazetede karşımıza çıkıyor: "bu şaibeli kişinin birden ... Türk olmaktan utandığın için mi..." vb. Daha sonra, sayfa 424'ün son satırlarında bir yankı daha: "şehirdeki istihbarat servislerinin neleri kurcalamak için buraya geldiğimi pek merak ettiklerini (eski 'Ermeni' olayları, Kürt isyancıları, dinci gruplar, siyasal partiler?.. söyledi".

Bu romandaki düşünsel haz öğesi, kar tanesi gibi "trük" ya da "eğlencelik"lerden çok, söz konusu sarmalın izini sürmek olabilir. Başka bir deyişle, "romanın diyeceklerini ne ölçüde önceleyebilirim" çabası. Ulaşılan her yeni halka, gidilecek zihinsel yolun daha uzun olduğunu düşündürüyor çünkü. (Roman bitince de bitmiyor elbette.) Kişilerin birbiriyle, kendi kendisiyle, tarihiyle, yeriyle yüzleşmesi için bir mekanizma kurulmuş. Yazar, okuru tedirgin edip tepkisini çekecek sözleri ettikten sonra, örneğin, doğruca "huzursuz edecek" diye yazarak (sayfa 35 sonu) okurla roman kişisinin ya da anlatıcının kısmen de olsa ortaklaştığı bir söyleme geçiyor. Başka bir deyişle, sarmal, gizli "evet, ama"larla birbirine bağlanan dizilerden oluşuyor. Gerginleştirici toplumsal gerçeklikle bağlantılı olarak biçimlendirilmiş bir yöntem.

Kar, herkesin anlatıcıyla aynı dili kullandığı romanlardan. Herkes, tıpkı anlatıcı gibi, "intiharcı kızlar", "türbancı kızlar", "iknacı kadın", "lütfen" vb diyor. Roman kişisi Sunay Zaim sanki bir Orhan Pamuk romanı yazıyor (s. 189). Buna karşılık, "türbancı kızlar" sözünün, romandaki İslamcı gençlerden Necip tarafından eleştirilmesiyle (s. 86), sarmal mekanizması yine işlemiş oluyor.

Kar, Ankara Sincan'da bir tiyatro gösterisinin ardından olup bitenler gibi doğrudan yakın tarihe ait bazı motifleri ve hiç kuşkusuz toplumda son yıllarda birikmiş olan zehri deşerken, olası bir geleceği de gösteriyor bize. Buna yönelik olarak, 1930'lu yılların atmosferiyle 1990'lı yılların atmosferi arasında çarpıcı karşılaştırmalar buluyoruz romanda (s. 150, 155 vb). Yazar, bu anlatıyı, "Dünyanın merkezinden o kadar uzaktılar ki..." gibi pek çok yer belirticisiyle "hiza"lıyor da.

Romanın anlatıcısı ("ben", yazar Orhan), uzun süre dışarıda, romanın dışında bir yerde duruyor. Gerçi en başlarda, sayfa 11'de, bizi kandırmak istemediğini, Ka'nın eski bir arkadaşı olduğunu söyleyen bir "ben" görüyoruz ve bu "ben" arada bir ortaya çıkıyor ama,

köşe kapmaca oynarcasına, görünmesiyle kaybolması bir oluyor. Ancak sonlara doğrudur ki, romanın sarmalına kapılıyor o da.

Bir tür gerçekçilik

Grotesk oyun atmosferi, romanın bir tür gerçekçilik özelliği taşımasına engel olmuyor. Bunda Orhan Pamuk'un ayrıntıcılık/ nesnecilik özelliğinin payı var belki. Örneğin, Ka'nın Frankfurt'tan aldığı bir gri palto, roman boyunca kerteriz işlevi görmektedir. *Kar*'da ayrıntılar, nesneler, tıpkı görüntünün net olmadığı *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarındaki gibi, bir gerçeklik duygusu yaratacak bollukta.

Taşradaki tüm o zamandışılık duygusuna karşın zaman birimlerinin en ince ayrıntılarıyla verilmesi de ("tam dört dakika sonra", "iki saat üç dakika sonra" vb), gerilimli bir gerçeklik duygusu yaratıyor. Özellikle, öykünün "yazar Orhan" tarafından sonradan yapılan araştırma üzerine yazıldığı düşünüldüğünde, neredeyse bilimsel bir inceleme havası katıyor bu dakiklikler.

Grotesk atmosfer ve Pamuk romanlarının demirbaşlarından "rüya", "sır", "esrar" gibi nazar boncukları da göz önüne alındığında, genel bir değerlendirmeyle, *Kar*'ın romandışı gerçekliğe yüzeyde değil, derinde yapışık olduğunu söyleyebiliriz. Bu türden bir gerçekçiliğin kendine özgü bir inandırıcılık çerçevesi olduğunu belirtmeliyim. Örneğin, İslamcı bir genç olan Necip ile Ka'nın birlikte tuvalete gizlenip orada Allah'tan söz etmeleri ve yine aynı pis kokulu yerde pencereden gökyüzüne bakarak ince duygularla ince tartışmalar yapmaları gibi sahneleri ancak grotesk çerçevesinde algılayabiliriz.

Temel sorunsal

Orhan Pamuk'un romanlarının temelinde, bana göre, insanlararası etkileşim (insanların birbirini etkilemesi) sorunsalı yatıyor. Roman tekniği ve özellikleri, izlekler ve yerlemler romandan romana değişse de bu büyük sorunsal hep işleyiş halinde. *Kar* bu açıdan *Beyaz*

Kale'den sonra ikinci doruk.

Romandaki görüntünün ve olay örgüsünün tüm netliğine karşılık, kişiler mutlak siyahlıkta çizgilerle değil de genellikle Ka'nın paltosu gibi gri çizildiği gibi, koyu çizilenlerin bile, bir süre sonra yakından bakılması gerektiğinde, farklı tonları çıkıyor ortaya. Ruh halleri çoğu kez ikili, bazen üçlü. Bireyler ruhsal bileşimleriyle veriliyor. Örneğin, sayfa 190-191'de, Türk aydınının dokusunda bulunan jakobenizm bileşeni yazılı. Özellikle Ka-Lacivert-Kadife diyaloglarında, her birinin zihninde ve yaşamında var olan kısmi gerçekliklerin dile döküldüğünü izliyoruz. Haybeden kişiliklileştirilmiş, beton karakterler yok. Okur olarak, bütünüyle özdeşleşme eğilimi duyabileceğimiz bir roman kişisiyle karşılaşmıyoruz. Buna karşılık, şu ya da bu roman kişisinin bir fikir ya da edimine, bazen beklenmedik bir biçimde, katılabiliyoruz. *Kar*'da insanların zihinleri, "aklının bir yanıyla", "yüreğinin bir yanıyla", "aklının bir başka yanıyla", "içinde yükselen ses" gibi gösterimlerle işleniyor. Bilincinin bir yerinde bir duygu ya da düşünce yakalayıp bunu yargılıyor insanlar; kişiden kişiye değişen ölçülerde, kuşkusuz. Sözgelimi, Ka, etkilenmeye fazla açık bir kişi: "Her söylenene hak verdiği için kendini ikiyüzlü buluyordu." (s. 102)

Kişiliksiz mi bu romanın kişileri? Çeşitlisi var. Ancak, açıklamaya çalıştığım ve bence romanda da sorun edilen nokta bu olmayıp, insan ruhları arasında çoğu kez farkında bile olunmayan geçişkenlik ya da geçişmezlik durumu.

Aşk da bir etkileşim olarak yaşanıyor ya da yaşanamıyor.

Etkileşim bireyler arasında sıfır noktasından başlamamaktadır elbette. Etkileme ya da etkilenme uğrağındaki birey zaten, Ka'nın (ve Joseph Conrad'ın) "içimdeki Batılı" dediği gibi, doğup büyüdüğü toplumsal-sınıfsal-kültürel ortam tarafından, bizimki gibi ülkelerde ise buna ek olarak bizleri neredeyse biçimleme ölçüsünde etkileyen korku tarafından büyük ölçüde belirlenmiş durumda oluyor.

Etkileşim olgusunun bir yüzü, öznenin parçalı oluşu. En azından, bireyin kendine ideal seçtiği özne açısından bir parçalılık görüyoruz. Örneğin, "yazar Orhan", romanın sonlarına doğru, kendi "aslının" Ka, genç İslamcı Fazıl'ın aslının da Necip olduğunu düşünüyor.

Etkileşimin en ileri biçimi ise, Necip'le Fazıl'ın arasındaki gibi, birinin diğeri olması, giderek diğerini içinde taşıması biçiminde ortaya çıkıyor. Ka ile "yazar Orhan" arasında da iç içeliğe varan bir etkileşim var. Orhan her ne kadar romanın anlatıcısı olarak Ka'yı yer yer küçümsüyorsa da, bu, romancının kendi kendisiyle alay etmesi gibi bir şey.

Etkileşim sorunsalının öteki yüzü, günümüzde biraz yüzeyden giden "kendi olma" ideolojisiyle yakından ilişkili. Nedense "Ya olduğun gibi görün, ya göründüğün gibi ol" sözü unutulup yepyeni bir şeymiş gibi algılanan bu ideolojinin *Kar*'da özellikle İslamcılardan rağbet görmesine de mim koyalım.

Orhan Pamuk, Robert Browning'den kitabının 5. sayfasına aldığı üç dizeyle göstermiş aslında niyetini. Gerek kendisinin (s. 190), gerekse Ömer Türkeş'in değindiği üzere (*Virgül*, Şubat 2002) *Kar*'ın genel kurgusuna esin kaynağı olan *Buzlar Çözülmeden* adlı oyunun yazarı Cevat Fehmi Başkut'a selam da daha belirgin olsaydı keşke.

Masumiyet Müzesi'nde buluşmak üzere (bkz. s. 258).

YAŞARKEN VE ÖLÜRKEN, ESTETİK EĞİTİM*

Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürken* adlı romanının adı *Estetik Eğitim* olmalıymış: Eğitim kavramına Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inden çok daha yakın.

Bilmeyenler aldanmasın: *Yaşarken ve Ölürken* yeni bir roman değil, ilk baskı tarihi 1981. Yeni olan, dördüncü baskısı. Yirmi yılda yalnızca dört baskı. Bence şimdiye değin, vazgeçilmezler arasına alınmış olmalıydı bu roman. Alınmamış olmasının olası nedenleri:

1) Selim İleri'nin ilk romanlarının uyandırdığı izlenim.

İlk Selim İleri romanlarında, bu yazarı bundan böyle okumasam da olur kararı aldırabilecek özellikler vardı. Az çok geveze romanlardı bunlar; anlatımdaki pembe hava, temeldeki hüzne melodramatik süsler ekliyordu. Roman adlarına kadar uzanan bir biçem. Pop yazar izlenimi yerleşiverdi: Kendisinden bir vazgeçilmez beklemenin pek akla gelmeyeceği bir yazar.

2) Pembe öğe, altıncı roman olan *Yaşarken ve Ölürken*'de de büsbütün yok olmuş değil, ancak, esas olarak büyükçe bir bölümle sınırlı: Roman boyunca sürüp giden estetik sorgulama çerçevesinde, pembe roman nedir ne değildirin de sorgulandığı bölümle.

Roman kişilerinden birinin, romancı Tuna Suna'nın yazdığı bu bölüm bir tür meydan okuma içeriyor ama, kanımca, *Yaşarken ve*

* *Milliyet Sanat*, sayı 521, Ağustos 2002.

Ölürken'in estetik sorgulama konusundaki genel başarısının altında kalıyor. Romandan atılsa, okunmasa yeri var, çünkü o noktaya kadar hiç de pembe olmayan sorgulamanın pembe bir söylemle yazılmış çeşitlemesi gibi. Farklı okur tiplerine seslenen iki çeşitleme karşısındayız bile denebilir. Ne var ki roman bu yapısıyla iki okur tipini de kaçırma etkisi yapmış olabilir.

3) *Yaşarken ve Ölürken*, öğreticiliğin sınırlarında.

Romana egemen olan estetik sorgulamanın özellikle başlangıç bölümlerinde yer yer hantallaşması, konuşmaların kitabiliği edebiyat dışı yamalar gibi gelmiş olabilir.

Oysa yazar bunun bilincinde; yazdıklarına her seferinde dönüp dışarıdan bakan bir kurguyla kurtarıyor o yamaları, yerine yerleştiriyor. Tam yazarın işi denemeye döktüğünü düşündüğünüz noktada, sizin diyeceğinizi yazar diyerek birlikte yola devam etmenizi sağlıyor. Yeter ki romandaki tartışmaya ilgi duyulsun.

4) Bu roman, estetik meselelerini toplumsallık bağlamında tartışıyor ama, belirli bir Marksist eğilimin sempatizanı değil.

Bu durumda muhatapsız kalması kaçınılmaz, çünkü Marksist örgütler ve militanları genellikle kendilerinden olmayanlarla sanat tartışmaz. Hatta her örgütün kendi sanatçısı/ sanatçıları olur. Genel kabul gören, Nâzım gibi sanatçıların ise, yine genellikle, sanat yapıtları okunur, sanat üstüne yazdıkları okunmaz, okunsa bile ciddiye alınmaz. Marksist militanlık, kaba Marksizmin kolaycılığında yol alır. Selim İleri'nin estetik tartışması da, her ne kadar roman çerçevesinde yazılmış ve roman olmayı başarmışsa da, aynı yazgıdan payını alıyor olabilir.

Daha geniş ufuklu okurları uzaklaştırmış olabilecek kötü bir özelliği de var.

Anlatıcı kişinin (/kişilerin) özeleştiri ve özsorgulama eğilimi, sorgulamanın da sorgulanması ve kendi humorunun da alaya alınması biçiminde, modern düşüncenin uçlarında dolaşıyor. Ne var ki bu

özsorgulama yer yer Nazi çağrışımlarına yol açan, mazohist denebilecek düzeylerde seyrediyor. Oysa romanın, genel yapısıyla, yazara bu hakkı verdiği söylenemez. Eleştirisine, açık kapı bırakmayan bir katılık egemen.

Bir kavşak roman

Yaşarken ve Ölürken'deki kurgu Orhan Pamuk'un *Kar*'ına esin kaynaklığı etmiştir diye düşünenler haksız değil. Gerçekten de, yazarın, kendisini indirgenmiş bir roman kişisi yapması; bu indirgenmiş "kendi"nin, aklını başka bir yazara takıp onun gittiği yere gitmesi; uzak taşra kentinin olağanüstü kısıtlılığıyla belirlenen ve kişileri belirleyen platform, tiyatro kumpanyası, çatışan siyasal taraflar ve benzeri motifler, *Yaşarken ve Ölürken*'i *Kar*'ın esin kaynakları arasında saymak için yeterli.

Bu tür benzerlikleri, *Yaşarken ve Ölürken* ile, başta Leylâ Erbil'in *Cüce*'si olmak üzere daha başka romanlar arasında da bulabiliriz. Buna karşılık, kurgusal ve izleksel benzerliklerin, temeldeki sorunsala, işleyişe ve duyguya kadar uzandığını söylemek zor. Aslına bakılırsa, *Yaşarken ve Ölürken*'le, bir yandan Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı ve Kazancakis'in *Zorba*'sı, diğer yandan Aziz Nesin'in *Tatlı Betüş*'ü arasında bulabileceğimiz akrabalıkları da düşününce, daha çok bir dallanma ve peteklenme çıkıyor ortaya. İleri'nin romanı, içeriğinin ve kurgusunun bereketiyle, hatırı sayılır kavşaklardan.

Kavşak olmayı sürdürecek gibi de görünüyor, çünkü güncelliğe yerleştiği ölçüde, güncelliği aşma konusunda kendine özgü olanaklar da içeriyor. Bu olanakların başında, romanın ana gövdesindeki söylemin zaman ve yer açısından uzakta olan bir okur için oluşturulmuş olması geliyor.

ÖZGÜN BİR POPÜLER GERÇEKÇİ*

Sulhi Dölek'in yeni romanı *Küçük Günahlar Sokağı*, popüler gerçekçi ve yeniklasik özelliklerle ıralanan bütün bir edebiyata, özgün bir yapıt olarak eklemleniyor.

Popüler gerçekçilik ve yeniklasikçilik bizim toplumumuzda öteden beri egemen roman beğenisini oluşturan temel eğilimler. Belki iki ayrı eğilimden çok, tek bir eğilimin iki ayrı özelliği demek daha doğru. Her durumda, iki kavramı ayrı ayrı açmak, kastımı daha rahat anlatmamı sağlayacak.

Popüler gerçekçilikten kastım, yaygın, gündelik, halksal gerçeklik anlayışına dayanan ve dolaylı ya da dolaysız olarak toplumsal bağlamın ortaya konulmasını ya da aşılmasını ilke edinen eğilim. Zaman, yer, kişiler, toplumsal yapı, tarihsel olgu gibi açılardan roman dışı gündelik gerçekliğe yansıtıcasına bağlı kalma ilkesi de diyebiliriz.

Yeniklasikçilikten kastım ise kavramın sözlük tanımlarından ikincisi: Romanda belirli bir düzen, "biçimle içerik", yer ve zamanla kişiler arasında uyum, anlatım ile teknikte ustalık ve elbette iyi kurulmuş bir öykü arama, başka bir deyişle işin zanaat yönü açısından "gerektiği gibi olmayı" belirleyici sayma eğilimi.

* *Virgül*, sayı 82, Mart 2005.

Bu özellikler, "Cumhuriyet edebiyatı", "köy romanları", "toplumcu gerçekçi" adlarıyla anılan akımların, sonra belki kendini "eleştirel gerçekçi" sayan yazarlarca ortaya konan yapıtlar da içinde pek çok yapıtın ortak özellikleri olmaktan başka, çoğu edebiyatçının beğenisinde de temel taşlarını oluşturageldi. Bulgakov, Kafka ya da Joyce, dünya edebiyatında yer edinmeden önce bu anlayışın kapısını çalsalar kabul görürler miydi, sorulmaya değer. Bu bağlamda "gerektiği gibi olmak," simgenin, ironinin, groteskin ya da soyutlamanın basamaklarını fazlaca tırmanmaktan kaçınmak anlamına geliyor çünkü; "toplumdan kopmamak, geniş kitlelerce anlaşılabilmek" vb.

Bu beklentileri yerine getiren romanlar içinde iyi edebiyat ve herhalde kalıcı olabilen örnekler, bunu kabaca şu iki özellikten birine borçlular: Bir sorunsallaştırmayı başarmak ya da sevgi yaymak. Bunlardan birincisine örnek olarak Tahsin Yücel'in, tüm soğukluğuna karşın belirli sorunsallaştırma düzeylerine ulaşan son romanları verilebilir. İkinci başarı türünün, sevgi yayan romanların en tipik örneği ise Orhan Kemal'inkilerdir diyebilirim. Duygu edebiyatı yapmaksızın sevgi ve sıcaklık duyumsatır Orhan Kemal. İnsanlardan soğuduğunuz her uğrakta onun bir romanına başvurabilirsiniz.

Sulhi Dölek, bu açıdan Orhan Kemal'in tam bir devamcısı gibi görünüyor. Tam bir devamcı dememin nedeni, Orhan Kemal'deki "sevgi"lilik özelliğini, kişilere gösterilen ilgideki ayrıntılılık ve sevecenlik düzeyini, anlatımdaki halden bilirliği tutturması kadar, bunlara yeni açılımlar da ekleyebilmesi.

Özellikle son romanı *Küçük Günahlar Sokağı*'yla gelen başlıca açılım, "romanın anlatıcısı" adı verilen olanaktan yararlanmasındaki yaratıcılıkla ve gerek güzellik ideolojisini, gerekse cinsiyetçiliği az çok sarsmasıyla gerçekleşiyor. "Kokmayan çiçekleri, ötmeyen kuşları da sevmek lâzım usta!.." (s. 281, 347 vb.)

Görünürde, *Küçük Günahlar Sokağı* romanında başkişi yok, odaklanılan bir öykü de yok. Belirli bir dönemde İstanbul'un "ke-

nar" bir semtinde aynı sokakta yaşayan orta ve alt orta sınıftan (yazarın "kendi halinde" dediği –s. 355) bir grup insanın yaşamı canlandırılıyor. Yazarın bu bir grup insanı bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyleyeceğim ama, söyleyemiyorum, çünkü yazar böyle bir şeyin olanaksızlığını anlatmak, yazarın işinin yönetmek değil gözlemlemek olduğunu duyumsatmak için bütün bir mekanizma kurmuş, kendine özgü bir anlatıcı yaratmış.

Küçük Günahlar Sokağı'nda görünürdeki kişilerden bazıları biraz daha çok yer tutsa bile sonuçta hiçbiri için tam olarak başkişi diyemiyoruz. Sulhi Dölek bu romanda kahraman da yaratmamış, karşıkahraman da. Buna karşılık, romanın anlatıcı kişisini "yarı tanrısal" bir konuma getirip bütünüyle kendine özgü "biri" kılarak, gerçekte bir tür başkişi yaratmış. Marcel Aymé'nin Duvargeçen'i gibi bir tür görünmez adam bu. Ancak, tam "adam" gibi de değil. Huyları insanlara benzeyen, hınzır bir ruh. Fiziksel anlamda da "ruh" gibi. Bu "kişi"nin hangi yetiler ve yetkilerle donatıldığı, romanın 3. ve 74. sayfalarında kendi ağzından anlatılmış. Sayfa 163'te de, bunun nesnel gerçekçi bir anlatıcı olduğunu netleştiren, bir paragraflık bir açıklama buluyoruz; anlatıcı "ben"in, şunu yapamam, bunu yapamam diye sayıp dökerek, öyleyse faydam kime, varlığımın anlamı ne diye sorup okurun dikkatini iyiden iyiye kendine çektiği bir paragraf. Benzer bir dert dökme makamlı sorgulamayı da 19. bölümün başında buluyoruz.

Bu anlatıcı, *Küçük Günahlar Sokağı*'nı Orhan Kemal'in düz bir devamcısı ya da televizyon dizileri için düz bir senaryo adayı olmaktan çıkarmaya bir başına yetiyor. Derindeki kurcalayıcılığı belirginleştiren bir yöntem. Tam biz romantik bir sürüklenişe kapılacakken, o muzip, hınzır, yerine göre de "çapkın" ruh araya girerek bizi uyandırıp, anlatıcı, dolayısıyla da yazar nedir ne değildir sorularından yeniden dolaşmamızı sağlıyor. Metinden kopmadan hem de.

Sulhi Dölek, popüler gerçekçiliğin ve yeniklasikçiliğin yukarıda

saydığım yönlerini büyük ölçüde gerçekleyen bir yazar. Kokuları ve tatları bildirerek duyularımızı, "kederli bakışlı komünist kuş" gibi beklenmedik öğeleri belirtip saklayarak da merakımızı canlı tutuyor. Bu öğeleri, içinde yer aldıkları toplumsal doku ve olgularla gitgide bütünleştirerek. Her usta yazar gibi, bizlere kendimizi gösteren keskin gözlemler, kararlı saptamalar sunuyor. (s. 80, 86, 121, 122, 166, 174 sonu, 175 sonu, 181 ortası, 185, 399 vb)

Dölek'in kullandığı dil, "gerektiği üzere," yalınlığının ve esas olarak şimdiki zaman kipine dayanmaklığının da katkısıyla belirli bir dönemi canlandırmayı başarıyor. Buna dönemin sözcüklerinin de katkısı var: suni peyk, feza, fotin, kaptıkaçtı, başvekil, saka, istintak memuru, vasati tahsil seviyesi, tahrir ödevi, mika, avare, seyyare... Bu "seyyare" sözcüğü bir gazeteden yapılan alıntıda geçiyor. Romanın bir alt satırında ise yeniden anlatıcı konuştuğundan, "seyyare" sözcüğünün yerini "gezegen" alıyor; her şey yerli yerinde.

Dilin döneme uygunluğunun yanı sıra kişiye uygunluğu da ustaca gözetilmiş: Bir annenin çocuğu için kullandığı benzetme, "boynun kiraz sapı kadar kaldı" benzetmesi, gerçekten annelere özgü. (s. 17) Pideçinin oğlu "tabak gibi" sırıtıyor. Bu arada, gemi mühendisi Sulhi Dölek de, pideleri ince uzun gemilere benzetiyor.

Kişileştirme sanatından (ağacın dallarından değil, kollarından söz etmek gibi –s. 292) ve nesne adlarından yana da zengin bir dil: ahtapot askı, tel tutamak, kuka, korkuluk başı, üzerlik, sırıklı süpürge, kapak açacağı, sinek şaplağı, şamama. "M harfinin salıncağı" (s. 170) gibi şiirsel, Salih'in yarası gibi eğretilemeli inceliklerin yanında, yer yer sakınmasız bir argoyla diri kılınmış bu dil. Araya karışan bazı harcıâlem cümlelerle anlatımın yer yer zayıfladığını da belirtmeliyim: "Onu her düşündüğünde çok güzel duygulara kapılıyor" örneğindeki gibi. (s. 21) Sayfa 184'teki son paragrafta da, "kılçık" yerine "kemik" diyor.

Anlatımdaki ustalıklardan biri de, hangi roman kişisinin bakış

açısından konuşuluyorsa onun zihinsel durumunu fark ettirecek sözcüklerin seçilmesi. Örneğin, anlatıcı ruha onun çocukluğu denebilecek kadar çok benzeyen, birlikte "biz" oluşturduğu başlıca kişi olan küçük Sinan'layken, sokakta lambanın dibine oturmuş ağlayan kadın "dünyalı bir kadın"dır, Halil ise "gerçek hayatta tanıdıkları tek haydut."

Bir başka ustalık, anlatılan yaşamın o döneme ait kültürle betimlenmesi: Zati Sungur, sinema yaşantıları, Fazıl Çil İlacı, Aziz Nesin'in "yeni" kitabı Deliler Boşandı, kelebek biçimli gümüş iğne vb. Ayrıca, gazetelerden ve anılardan derlenmiş olaylar: Salacak Canavarı, 6-7 Eylül, Sputnik 3, Amerikan yardımı peynir...

Popüler gerçekçi eğilimin roman dışı gerçekliği yansıtma mantığıyla bakarsak, romanda şu tür eksiklikler saptama hakkımız doğabilir: Bir "Kürt bekçi" tanıtılmış, ama adamın anadili söz konusu edilmemiştir. Said-i Nursi yalnızca laiklikle ilişkilendirilmiştir. Denebilir ki Sulhi Dölek'teki toplumsal kaygı, Orhan Kemal'deki gibi kapitalist ilişkilerin çözüştürdüğü yaşamların, kapıcı dairelerine, gürültülü atölyelere ya da Çukurova'nın, Ege'nin sınai ekim alanlarına fırlattığı yaşamların canlandırılmasından çok, üstyapıya yönelik, özellikle emekli Hakim Besim Bey ile Tahsin Usta'nın kişiliğinde olmak üzere, yer yer hafiften öğreticiliğe varan ("Geçtiğim yerler, benden sonra, eski halinden bir nebze daha iyi olsun isterim. Dürüstlüğe, açık sözlülüğe ben de çok önem veririm." [s. 209] Gerçekte Tahsin Usta'nın özellikle şu son cümleyi etmesi hiç gerekmemektedir; pek çok olgu göstermektedir zaten onun bu yönünü.), laiklik vurgulu bir moderncilik ve bilimcilikle belirleniyor. "Bu insanlar" diyerek girıştiği, "yarım gerçekler"li o sıkı küçük burjuvazi betimlemesi (s. 159 vd) ve mahallenin türedi milyonerini unutmadığı gözden kaçırılmamak kaydıyla.

Bir radyan daha geniş bir açıdan baktığımızda ise *Küçük Günahlar Sokağı*'nı yazının girişinde popüler gerçekçi ve yeniklasikçi ro-

manlar için söylediğim iki farklı başarıdan ikisine de ulaşmış sayabiliyoruz: Anlatıcının sorunlaştırılması ve onun da katkısıyla sevgi yayma başarısı. Özellikle, tam insan olamadığı, yer yer insanlar gibi, yer yer insanlardan üstün, ama yer yer de insanlar ondan üstün olduğu için acı çeken, insan olmaya özenen, yorum yapan, azarlayan, hayıflanan, emin olamayan, korkan, avunan (dikizciliğinden bile söz eden! s. 121 – sonradan bu özellik Sinan'la onu açık bir biçimde birleştirecek –s. 381), "mutlaka öyle, ben anlarım!" (s. 26) diyerek kendi kendisiyle alay etmeyi de başaran, tıpkı okur gibi romanla ilgili yetileri sınırlı olduğundan yer yer okurla da özdeşleşen, yazarlığın ve okurluğun sınırlarını duyumsatan, o "benim! benim!"ci an! tıcı ruh.

TUHAF YABANCILIK*

Mehmed Uzun'un yazarlığı başta Kürtler olmak üzere Türkiye toplumu ve tüm halklar için bir şanstır bana göre. Onun, olabilirse tüm yazdıklarını, olamıyorsa en azından *Dicle* ikilisini, ilk romanlarından ve roman dışı yazılarından da hiç değilse birini, sözgelimi yeni çıkan *Ruhun Gökkuşağı*'nı okumadan yola devam etmemeli kimse. Kavminin "ağır yaraları" ve uğradığı katliamlar kadar, kavminin elinden çıkmış katliamları da anlatabilen bu yazar bana göre dünya edebiyatının en büyükleri arasında yerini almış durumda.

Mehmed Uzun'un romanlarını içerikleri açısından hiç tanıdık olmayan bir yabancılık duygusuyla okudum. Uzun'un Türkiyeli okurlarına özgü olduğunu sandığım karmaşık bir yabancılık; başka toplumlara mensup okurların duyumsayabileceği, bizim de diğer toplumlara ait edebiyatları okurken genellikle duyumsadığımız –olağan?– yabancılıktan farklı. Anlatılanların aynı zamanda hem böylesine yakınımızda olup hem de böylesine başka gezegenler kadar uzak kalmışlığından ileri gelen bir yadırgı daha çok.

Bu duygu, Mehmed Uzun'un yazarlığını oluşturan başlıca yönlerle bağlantılanıyor: Modern Kürt romanının onunla yerini bulması, romanlarının henüz hiçbir dilde roman konusu olmamış bir gerçekliği yurt edinmesi ve *kapsayıcılık* adı verilebilecek, aşağıda açıklama-

* *Virgül*, sayı 83, Nisan 2005.

ya çalışacağım anlatım özelliği.

Modern Kürt romanının yaratıcısı sıfatı Uzun'un adına, romanlarını daha çok Kürt diliyle yazması, Kürtçe roman dilini oluşturması nedeniyle ekleniyor. İlk romanlarıyla birlikte ulaşılmış bir saptama bu. Ama Uzun'un bundan bağımsız olarak da büyük bir roman yaratmış olduğu söylenebilir artık. Özellikle *Dicle* ikilisiyle birlikte.

Türkiye'nin Batılıları olarak son yıllarda yirminci yüzyıl karartmalarının neleri gizlemiş olabileceği konusunda az çok fikrimiz oluştu sanmaya başladık ama Mehmed Uzun'un romanlarını okurken anlıyoruz ki hayır, pek de oluşmamış. Çeşitli sansürlerin tasallutunu bir yana bıraksak bile, dolaysız bilgilenme türünün bir başına olduğunda derinlere inen bir kavrayış sunması zor. Mehmed Uzun'un romanları, başka katkılarının yanında, "bölge" gerçekliğini neredeyse tektonik bir kütlesellikle kavrayışımıza sunuyor. Mezopotamya'nın silinmek ya da sindirilmek istenmiş tüm halkları, Kürtler, Keldaniler, Nasturiler, Asuriler, Süryaniler, Ermeniler, Yakubiler, Yezidiler, yan yana, iç içe, kâh boğazlaşıp kâh iyi komşuluk ederek yaşamış halklar ve o halkların kültürleri, Mehmed Uzun'un bir denemeler kitabında "zincirlenmiş zamanlar" dediği zamanlar boyu, bastırıldıkları yerde sıkışıp topaklanmışlar. Şimdi tomurcuklanıp patlayan, ufkumuza açılan o topaklar. Yitirilenlerden geriye kalanlarıyla.

Bu tarihsel süreci yalnızca Mehmed Uzun'un roman ve denemelerinden okuyor değiliz elbette. Son yılların biraz nefes alınabilen ortamında Evrensel Basım Yayın, İstanbul Kürt Enstitüsü, Doz, Deng, Tij, Belge gibi çeşitli yayınevlerince yayımlanan çalışmaların, dil, edebiyat, tarih araştırmalarının katkısı unutulmaz. Bu ürünler sayesinde Kürt dili, kültürü ve bölge tarihi alanlarındaki bilgilenme olanakları hatırı sayılır bir niceliğe ulaştı. Yine de, bilgilenme ile duyumsama, giderek kavrama arasındaki o temel fark, nitelik farkı nedeniyle, duyumsama için edebiyat ve sanat gerekiyor bize. Mehmed Uzun'un özgül önemi bir yönüyle bu kavrayıştan başlıyor.

Uzun için "tarih yazıcısı" (Kürtçe: *dîroknivîsî*) diye düşündüğümde ondan roman olarak yalnızca *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*'ı okumuştum. Gerçekte o romandaki dolaysız tarihsellik oranı Uzun'un daha sonra okuduğum romanlarına göre çok daha düşük, çok daha dolaylıydı. Tarih orada zemini belirleyen bir öğeydi daha çok. İlk iki Mehmed Uzun romanında ise doğrudan bir tarih yazıcılığıyla karşı karşıyayız.

Türkçe yayımlanma sırasına uyarak ilk iki roman dediğim (Mehmed Uzun'un *Yaşlı Rînd'in Ölümü* adlı romanı da var Türkçede ama o nedense şimdiye değin dikkatimin dışında kaldı). *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde* ve *Kader Kuyusu*, önde gelen iki Kürt aydınının yaşamöyküsü çerçevesinde kurulmuş: Memduh Selim Bey (1922-76) ve Celadet Ali Bedirhan'ın (1893-1951) kişisel tarihleri, yaşadıkları ve sürgün oldukları yerler, çevreleri, düşünceleri, neler yaptıkları, hangi kitapları okuyup hangi dergileri çıkardıkları vb. Tarihsel dergilerden sadık alıntılarla, yer yer de belirgin bir toplumsal tarih tonuyla Kürt tarihinden kesitler içeriyor bu romanlar; Uzun'un başta Suriye olmak üzere başkişilerinin yaşadığı yerlere giderek yerinde ve yakın tanıklarla yaptığı uzun araştırmalara dayanan romanlar.

Mehmed Uzun'un araştırmacı yönünün katkılarını tartmak için, hazırlayıcısı olduğu *Kürt Edebiyatı Antolojisi*'nin yanı sıra, Mehmet Salih Bedir-Han'ın *Defter-i A'malım* başlığıyla yayımlanan anılarına yazdığı bereketli dipnotlarla önsöze, *Dengbêjlerim* başlıklı uzun denemesi başta olmak üzere diğer kitaplarındaki inceleme ve araştırma verimlerine bakılabilir. Uzun'un romanlarına damgasını vuran bir özellik olarak tarih bağlantısının altı hep dolu tutulmuş. Yarattığı gerçeklik duygusunun kaynaklarından biri bu.

Tarih bağlantısı, gerek izlek gerekse sorunsal olarak ilk romanla, *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde* romanıyla birlikte açıkça dile getiriliyor: "[T]arihi hatırlamak ve onu değiştirmek." (s. 167-9) Dolaysız bir sorgulamaya girişilen bu sayfaların sonunda, "kader" sözcüğünün

yerini "tarih"in aldığı şu sözler var: "[T]arih ağını örmeye başladığı zaman ona yardımcı olmalı./ Tarih ağını örüyor."

Tarih kavramı böylece kaderle özdeşleştirilirken her iki kavram da belirgin bir değişikliğe uğratılmış burada. Yerleşik tanımlarıyla kader, insan tarafından değiştirilemezliğiyle, tarih ise geleceğe değil, geçmişe ait olmakla ıralanır. Uzun'un değiştirdiği kalıpsözün yerleşik biçimi, "kader ağlarını ördüğü zaman"dır. "Kader" sözcüğünün yerine "tarih" yazılmasıyla birlikte tarih kavramı geçmişle sınırlı olmaktan çıkıyor. "[Tarihe] yardımcı olmak" fikriyle ise tarih bu kez kader (yani değiştirilemez) olmaktan da çıkarılıyor. Ancak, burada hareket halinde olan, mutlak bir iradecilik değil: Tarihi belirlemiyoruz, yardımcı oluyoruz ona. Yardımcı olmazsak kadere dönüşebilir, daha doğrusu kader olarak kalır. Bir de elbette, "Tarihi aydınlığa kavuşturmak" gerekiyor. (agy, s. 81) "Aydınlık" ve "berrak," tıpkı "sıcak" gibi, Mehmed Uzun'un sevdiği sıfatlardan. Ancak, buradaki aydınlatma salt ışık tutma değil. Tarih diye anlatılanın içyüzünü sergileme işlevi de var; "sahte bir tarih" (agy, s. 81), "sahte selam" (agy, s. 115) gibi kavramlarla belirginleşen ve kendini baştan itibaren hep duyumsatıp yine *Ruhun Gökkuşağı*'nda dolaysızlaşan ahlaki tutumla.

İlk romanlarda dolaysız tarihselliğin yanında "edebiyat" dozu da yüksek. Uzun, bir yandan dört başı bayındır bir kurgu oluştururken bir yandan da odaklandığı aydınların yaşamına ilişkin anlatımı yine onlara, onların dönemine ait bir romantizmin diliyle bezeme gereğini duymuş gibi. O aydınlar Mehmed Uzun'a yaşamları arasındaki koşutluk nedeniyle çok yakınlar. Uzun'un yeni yayımlanan yaşamöyküsü *Ruhun Gökkuşağı* okunduğunda bu koşutluk daha iyi kavranıyor: Toplumsal kaygıları, bakış açıları, baskı altındaki çokdillilik ve çokkültürlülükleri, yönelimleri, en çok da, bir yazgıya dönüşen sürgün yaşantıları arasında büyük ortaklıklar var. Uzun bu ortaklığı çeşitli biçimlerde verimli kılmış. İkinci romanı *Kader Kuyusu*'nun kurgusu, söz konusu yakınlığa dayanıyor örneğin.

Kader Kuyusu'nun öyküsü, aynı adı taşıyan bir romanın oluşumunu içeriyor. Başka bir deyişle, "iç içe iki roman" tekniği kullanılmış. Ana metin Mehmed Uzun'a ait elbette; ama Uzun, bu ana metinde, başkişisinin ömrü boyunca yazmayı hedeflediği, üstünde düşünüp poetika oluşturduğu, sonradan romanı yazacak kişiye ipuçları ve iletiler bıraktığı bir roman tasarısıyla meşgul. Modern ve verimli bir teknik. Buna karşılık, iç içe iki romanın da anlatımı, başkişi Celadet Ali Bedirhan'ın zamanında yaygın olan roman dilinin ve romantizmin açık izlerini taşıyor. İlk roman *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde* de öyle. Eskil ve romantik bir güzellik ideolojisi yürürlükte romanda: "Tomurcuk gül Feriha", "Ceylan. Ayın on dördü. Güvercin. Damla. Berrak bir su damlası..." gibi. (s. 59, 50) Ama aynı metinlerde, bu tür anlatımların sorgulamasını da buluyoruz. Başkişinin ağzından: "Güzelliğin tasviri de o kadar kolay değil. Çoğu zaman yerinde de değil." (agy, s. 60) "Kitapta melek bir kıza methiyeler. Baştan sona imrenilecek bir üslupla, nakış gibi işlenmiş sözcüklerle. Uzun uzadıya. Ancak hepsi boş ve ruhsuz... Sessiz ve yavan. Yani güzellikleri yok eden fazla sözler." (agy, s. 85) Roman böylece kendi eleştirisini içerir, kendi aldığı yola itiraz ileri sürer gibi. Ancak, biraz geriden geliyor ve zayıf kalıyor bu çelme. Bu noktaya aşağıda yeniden değineceğim. Burada önemli olan, bu saydıklarımın Uzun'un romanlarında yukarıda "kapsayıcılık" diye adlandırdığım özelliğe dahil olduğunu belirtmek.

Bütünüyle Mehmed Uzun'a, onun tarihsel yerine özgü bir kapsayıcılıktan söz ediyorum. Benim kastım Uzun'un benimsediği "total roman" kavramından farklı. Uzun'un da açıkladığı gibi "total roman" kavramı, "birçok planın birlikte aktığı, her şeyi anlatan bir roman"ı anlatıyor. Benim "kapsayıcılık"tan kastım ise yöntemsel ve anlatımsal yönü de içeriyor. Romanın, sonuçta bütünüyle Uzun'a özgü bir biçim alacak bir açılım olarak, günümüzde "geride kalmış" sayılan bazı roman tekniklerini, edebiyat anlayışlarını, söylem, yordam

ve deneyimleri bir arada, art arda ve iç içe barındırması. Bunlardan bazıları şöyle:

• Sorular yoluyla ilgiyi canlı tutmak; "[ş]imdi İskender Bey konuşacak. İskender Bey?/ İskender?" (*Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*, s. 96) örneğindeki gibi bazen okurun sorabileceği soruları sormak, yer yer okurla diyalog içinde yol almak;

• Her bölüme yer ve zaman belirtimiyle başlamak;

• Anlatıcının romanda doğrudan rol alması (*Aşk Kadar Aydınlık Ölüm Kadar Karanlık*);

• Bir bölümün bitişiyle sonraki bölümün başında aynı cümleye yer vermek biçimindeki tefrika yöntemi (*Kader Kuyusu*, s. 83);

• Öğreticilik: "Unutma, herkes yuvasında mutludur", "Kitap. Rakipsiz sevgili. Dilsiz dost. Bilginin yoldaşı", "'bilmek ayrı şey anlamak ayrı şeydir. Anlamak, bilmekten daha yakıcıdır. Çok yakıcı. Ve bazı şeyler vardır ki, yaşanmadan anlaşılmaz...'" (*Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*, s. 46, 119, 243)

Öğreticilik ilk romanların belirgin bir özelliği. *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*'ta cesur bir biçim de almış: Öğreten kişilerden biri, adının anlamı ve romanın başkişisiyle olan ilişkisiyle ruhbilimsel çözümlemelere çağrı çıkaran yaşlı fahişe Mader.

Kapsayıcılığın ilk romanlardaki bu türüne eklektizm diyebiliriz. Dicle ikilisine kadar sürüp orada hem içerdiklerinin farklılaşması hem de yoğrulmuşluğun artmasıyla gözden yiten bir eklektizm.

Türkçede yayımlanan ilk Uzun romanlarının, önceleri birer Kürt tarihi güzellemesi, bir tür destancılık ya da "milli edebiyat" yapıtı gibi görülmüş olmasında söz konusu eklektizmin payı olduğunu sanıyorum. *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*'de, doğrudan doğruya başkişiye, Memduh Selim Beye mi yoksa romanın anlatıcısına mı ait olduğunu tam olarak ayırt edemediğimiz, soyluluk ideolojisi içeren övgüler okuruz örneğin: "[Celadet Bey için] [Y]üzüne oturan o asalet, o bilge duruş" (s. 68), "Kürt ileri gelenleri. Seçkin, öncü, umutlu ve hul-

yalı insanlar" (agy, s. 72) vb. Memduh Selim Beyin hiçbir olumsuz yönüne rastlamayız.

Burada Mehmed Uzun'un tarihsel yeri dediğim etmenden söz etmeliyim.

Uzun, bir yaşamöyküsü olduğu kadar bir poetika kitabı da olan *Ruhun Gökkuşağı*'nda, çoğunlukla başka öyküleri, başka sesleri, başka insanları yazmış olduğunu, yazarlığında kendisine ait neredeyse hiçbir şey olmadığını söylüyor. (agy, s. 40) Bu çerçevedeki sorgulamalara başka yerlerde de rastlıyoruz; "bu yazarlığın bana ait olup olmadığını yeterince bilmiyorum" diyor örneğin.

Burada iki farklı boyut var. Bir yanda, ruhumuzun kaçınamadığımız bölünmelerine ilişkin, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* adlı unutulmaz filmini anıştıran saptamalar. Belli ki Mehmed Uzun'un zihni ve ruhu da her has insan gibi bölünmelerle dertlidir. Ama toplumunun yazgısından ileri gelen, bütünüyle kendine özgü yönleri de vardır bu bölünmüşlüğün. (Örneğin, bkz. *Ruhun Gökkuşağı*, s. 127) Dolayısıyla, aynı sorgulama bir açıdan şununla da ilgili: Uzun'un ilk romanlarındaki fikirler tarihsel Kürt aydınlarının ruhunu taşıdığı gibi, övgüler de halkın ruhunu taşımaktadır: "Burma bıyıkları, üzerindeki kıyafetlere pek yakışıyor" vb. (*Kader Kuyusu*, s. 188) *Ruhun Gökkuşağı*'nda bu durumla ilgili düşüncesini şöyle sürdürüyor Uzun: "Ancak tüm o yazdıklarımın kendi öykümü de yaratmak süreci olduğunu şimdi daha iyi anlıyorum." (s. 41) Süreç, onu *Dicle* ikilisi gibi bir doruğa ulaştırmıştır. İlk romanlarında bir tür cinlenme gibi sırasıyla dar ufuklu kesimlerin fısıltılarıyla eskil bir romancının tarzı ve dili öne çıkıp duruyor, Mehmed Uzun o cini kendi ruhuna dönüştürme sürecinde başka bir aşamaya geçip *Dicle* ikilisine ulaşıncaya kadar.

Yine Memduh Selim Beyle ilgili anlatıda tarih duygusunun aldığı bazı biçimler, bilgi gösterisi izlenimi yaratabilecek kadar hamdır: "Elinde iki çanta. Birinde şahsi eşyaları diğerinde Ehmedê Xani, Firdevsi, Hayyam, Montaigne, Descartes, La Fayette, Rousseau, Shakes-

peare, Voltaire... Yani Doğu ile Batı... İkisi bir çantaya doldurulmuş." (*Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*, s. 33)

Bu cümlelerden ironi de okunmaktadır elbette. Uzun'un, Kürt aydınlarındaki çokkültürlülüğü göstermek gibi haklı bir istekten yola çıktığı bellidir. Bu isteği başka verilerden de anlayabiliyoruz. Örneğin, Fransızların Ortadoğu'da bulunmalarının da katkısıyla, Fransız kültürüyle Kürt aydınları arasında dile kadar yansıyan bir yakınlık görülmektedir: "Fransız radyosuna göre bu yağmurlardan sonra güzel bir hava gelecek." (agy, s. 126) Fransızcada "her karanlık gecenin bir sabahı vardır" anlamına gelen bir deyimin çevirisidir bu cümle. Memduh Selim Beyin, Flaubert romanlarına duyduğu ilgiden (agy, s. 116) tutun, sözlerinin arasına Fransızca karıştırmasına (agy, s. 245), İstanbul'dan Antakya'ya taşınan Fransızca kitaplarından (agy, s. 119), müzik ve sigara zevkine (agy, s. 177 vd, 203) kadar epey belirtisi var bu yakınlığın... Fransa'ya yönelik kuşku ve eleştirellikle birlikte: "Fransa? Fransa her zamanki gibi, bazen Araplara bazen de Türklere göz kırpıyor." (agy, s. 218)

Suriye değilse, *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*'taki gibi, Fransızca okuyan üniversite öğrencisi gibi başka dolayımlar oluyor bağlantıyı kurmanın yolu. Ancak, çokkültürlülüğün tek belirtisi Fransız kültürüyle olan yakınlık değil elbette. Homeros ve Yunan klasiklerine duyulan, düşünsel ve Ksenofon'a "Keso" gibi sıcak bir ad takmaya kadar varacak duygusal yakınlık; genel olarak Hıristiyan kültürü ("Birlikte yenen son akşam yemeğinin kederi", *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*, s. 153); dünya devrim kültürüne göndermeler ("Gündem: 'Ne yapmalı'", agy, s. 185) unutulmamalı. Ama tüm bunlar için bilgi gösterisi eleştirilerine yer bırakmayıp tarihsel bağlantının temelli öne geçmesini sağlayacak daha "içeriden" teknikler bulunabilirdi belki. Nitekim, benzer çokkültürlülük örüntüleri *Dicle* ikilisinde de var ama oradaki bütünsellik düzeyi bize güzelleme ya da övgü gibi edebiyat dışı kaygıları düşündürmüyor. Eskil roman-

tizm, öğreticilik, kullanılmış ya da yeni bulunmuş tüm teknikleri ille de içerme arzusu, ilk romanların hızla kotarılan misafir sofralarına benzemesi sonucunu vermiş. Ev kadınlarının, "çabuk turşu" dedikleri türden bir turşu bile yapıp beş çeşitten aşağı donatmadıkları sofralara. Orada kimse aç kalmayacak, bazı yiyecekler en yemekseçerlere bile lezzetli gelecek, ama bazı servis tabakları da pek rağbet görmeyecek, itici bile gelecektir.

Tarihin karanlık bir bölgesinde bir dönemi romansız geçirmiş olan bu "kadim" kültüre ait romanın, kendini dünya edebiyatının bütün zamanlarına ayarlamak istercesine eski ve yeni pek çok teknik ve akıma da az çok sahip çıkmayı, hiç değilse onlardan izler taşımayı istemesi gibi bir durumu anlatıyor bu kapsayıcılık. Bütün bir edebiyat Mehmed Uzun'un ağzından konuşmak istiyor sanki. Belki de *Dicle* ikilisi ancak, böyle bir dile gelme, bir ortaya dökme, tarihselleştirme sonucunda doğabilecekti.

İlk iki romanda egemen kaygılar, başkişilere bağlılığın da bir sonucu olarak, daha çok ulusal ya da kavimsel kimlik fikri çerçevesinde örgünleşiyor: "Eğer Kürt olmasaydı alın yazısı nasıl olacaktı? Bir Fransız'ın, bir Arap'ın, bir Türk'ün, bir İngiliz'in alın yazısı nasıl? (...) Ve en önemlisi o, sözgelimi bir Fransızın alın yazısına sahip olmak istiyor mu?" (*Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*, s. 144) Buradaki her ulusal sıfattan sonra "hangi" sorusu geliyor benim içimden: Hangi Türkün? Hangi Fransızın? Böylelikle, ulusal ya da kavimsel bağlamın ağırlığı sorunsalı ortaya çıkıyor. Romanın, çözmesi değil ama, çelmesi gereken esaslı bir sorunsal. Ama ancak *Dicle* ikilisinde ulaşılacak o düzeye. Biro, değme modernin yapamadığı kadar, ama her has modern düşünür gibi her şeye dışarıdan bakabilecek. Gerçekte ilk kitaplar bu noktadan çok da uzak değil ama, öğretici bir tonda: "Aynı şeyleri düşünen insanların, dünyanın neresinde olursa olsun aynı şeyleri yaşayıp hissettiklerini kitaplar sayesinde öğrendi." (*Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*, s. 120) Anlatıcı bunu Memduh Selim Bey için

söylüyorsa da, kendisi için ve giderek tüm Mehmed Uzun romanlarının anlatıcıları için de geçerli.

Kapsayıcılık kavramının hakkını vermek için burada *çelme* tekniğine bir kez daha değinmeliyim. Zayıf kalmış, öne geçememiş de olsa, bu boyut Mehmed Uzun'un büyük romancılığının ilk işaretlerinden biri. Örneğin, fazla hızlı okumaların dikkatinden kaçabilecek kadar seyrek olarak serpiştirilmiş, genel akıştan bağımsız fısıldaşmalar, bu çelmelerden. (agy, s. 40-1, 132-3, 198-9; *Kader Kuyusu*, s. 202) Tragedyalardaki korolara ya da cin-peri korolarına benzetebiliriz bu bölümleri. Anlatının genel akışını kesintiye uğratan bölümler bunlar; ironi kadar, genel akışla açık bir karşıtlık da içeren bölümler. Okura sorular sorduruyor, yanıtlar aratıyor. Eskil romantizm dilini tek başına işlev görmeye bırakmayan, modern bir boyut.

Dicle ikilisi, kapsayıcılık kavramını kendine özgü bir içerikle karşılıyor. Bütünüyle kendine özgü bir kurgu, anlatım ve bakış açısıyla. Sessizliğin sesi: "Zaman, yer, nedensellik ve karşıtlık ilkelerini tanımlayan mantık öncesi düşünme biçimi." Ama Mehmed Uzun'un kullanımındaki sessizliğin belirleyici özelliği daha farklı. *Dicle* ikilisinde ilk bakışta çok çiğnenmiş yol gibi görünebilecek bu adlandırma, doğal bir olguya değil, sesi kesilmişliğe işaret ediyor.

Mehmed Uzun'un, *Dicle* doruğuna gecikmişliği bir olanağa dönüştürmek yoluyla ulaşmış olduğu fikri, kendisinin "benim gecikmişliğim mutlak ve ebedi" (*Ruhun Gökkuşağı*, s. 211) demesine karşın vazgeçmediğim bir fikir. Ancak, bunun başlı başına bir sorunsal oluşturduğunu kaydetmeden geçmemeliyim. "Bir ucu sözlü edebiyatı, dengbej kültürünü, diğer ucu ise bilge bir bireyi kapsayan..." diye kolaycılık etme tehlikesi var elbette, *Dicle* ikilisini düşünürken. Ama bu ikilide birey-tarih ilişkisinin sorgulandığını, o ilişkideki gerilimin inandırıcı bir biçimde duyumsatıldığını da söylemek gerekir: Uzun'un başlangıçta doğrudan "tarih" görünümü altında yol alan temel sorunsalı, Dicle ikilisiyle birlikte "tarih-birey" gerilimi doğrultu-

suna yönelmiş durumda. Bu yönelim için, sözlü olanın getirisini yakalayıp, yok olmamanın yolunu, yazılı olanın yolunu tutmak da diyebiliriz. (Bkz. *Ruhun Gökkuşağı*, s. 190) Mehmed Uzun'un modernlik ilkesine asılmasının temelinde de aynı olguyu sezmek zor değil.

Bu yönelimin izlenebileceği kanallardan biri, belki de başlıcası, roman kişilerinin özellikleri oluyor. İlk iki romandaki başlıca kişiler, yukarıda da değindiğim üzere, simgeleşmiş tarihsel Kürt aydınlarıdır. Bu iki roman, başkişileri olan Kürt aydınlarının yaşamöyküsü aracılığıyla, Kürt tarihini ve toplumsallığını, köklü Kürt kültürünü aydınlatma ya da canlandırma işlevini taşıyor. Başka bir deyişle, kurmaca dozu düşük olan romanlar. Uzun'un, son kertede tarihsel bir zemin üstünde yer almakla birlikte öyküsü ve başkişileriyle bütünüyle kurmaca olan ilk romanı, üçüncü roman dediğim *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*. Mehmed Uzun orada kurmacanın olanaklarından fazlasıyla yararlanmış. Ancak, daha önceki ve daha sonraki romanlarıyla karşılaştırıldığında, tam olarak özümsenmemiş denebilecek, hayli akla dayalı kalan bir kurgu ve anlatımla. Tarihin tanıma sığmaz sertliklerine bir temsil gerekmiş, roman da o gereği yerine getirmek için yazılmış gibi dışarıdan bir bakış egemen bu romana. Oysa anlatımın içeriden olmasına çalışılmış. Özümsenmemiş dediğim nokta bu. Yine de, *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*'ın derin yapısında, Dicle'de öylesine engin bir ruhla yaratılan tarih-birey geriliminin işaretlerini görmemek olanaksız: "[H]ani umut? Nerede aydınlık?" (s. 221) sözleri, tek tek olguların, ölümlerin, yitimlerin yarattığı sonsuz iniltiler gibi yineleniyor. *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*'ta da anlatımın roman zamanına oranla eskil kalmasına, romantizm ve öğreticilik fazlalığına ve bakışın dışardanlığına karşın, tarih-birey gerilimi kendini yapısal düzeyde ortaya koyuyor artık. *Dicle* ikilisinden geriye doğru bakınca bunu daha iyi görebiliyoruz.

Dicle ikilisinin başkişisine gelince: On dokuzuncu yüzyıla yerleştirilmiş olan Dengbej Bıro, kurmaca bir kişi, bütün zamanların en te-

kil ruhlarından. Dünya edebiyatında kalıcı bir yer edinecek yaratılardan gibi geliyor bana.

Dengbejlik de içinde olmak üzere hiçbir uzlaşımsallıktan tam olarak güç almayan biri Bıro. Yaşamını sürdürmesi için gerekli minimum desteği sağlayan dengbejlik statüsü Bıro'nun dünyayla ilişkisi için temel bir belirleyici değil. Tekilliği ölçüsünde de inandırıcı bir kişi: Gerçek bir denbgejin, bütün anlamlarıyla gerçek bir dengbejin özelliklerini taşıyor. Aynı zamanda, kusursuz bir kurgusal başarı olan sakatlığı –bir gözünün bir kılıç darbesiyle kör edilmiş olması– nedeniyle, savaşların ve kıyıcılıkların hem ta merkezinde hem de dışında. Bıro, sözlü edebiyat ustası, romanın anlatıcısı aynı zamanda: Sözlü kültürün en has kanallarından biri ile günümüzün birey odaklı yazılı edebiyatının birleştiği yer.

Bıro büyük âşık. Biz onun kadınının dile gelmez derinliklerdeki acısını, toplumsal/tarihsel dilsizleştirilmişliğini Bıro'daki yansımalarından izliyoruz. Bıro haddini aşıp kadının yerine konuşmuyor. Onunla özdeşleşmişçesine saygılı bir uzaklıkla sarmalıyor onu. Tarihten ne kadar özerkleşebilirse bir aşk ve ilişki, onlarınki de o kadar özerkleşiyor. Ama işte tarihin ta kendisi onlar.

Uzun'un diğer romanlarında kadınların tarihsel yerlerinde olduğunu belirtmeliyim bu noktada; ya erkeklerin gölgesindeler ya da sesleri kesilmiş durumda. "Mirim, hayatı yaşanılır kılan dört sesin varlığıdır" diyor, *Yitik Bir Aşkın Gölgesinde*'de Memduh Selim Bey: "Yüreğin sesi, kadının sesi, müziğin sesi ve suyun sesi." (s. 26) Ya kadınlar için?! Bu soru, ataerkil aydınların aklından geçmiyor. *Aşk Gibi Aydınlık Ölüm Gibi Karanlık*'ta bağımsız kadına doğru bir hamle var, özümsenmemiş halde.

Ruhun Gökkuşağı bize Mehmed Uzun'un en az tarih kadar önem verdiği kavramlardan birinin yenilenme olduğunu gösteriyor. Tarihle birlikte yenilenme. Böylelikle, *Dicle* ikilisinin tarih bağlantısı daha iyi ortaya çıkıyor. Başkişi Bıro'nun adını üç büyük tektanrılı dinin de

kabul ettiği "kadim peygamber İbrahim"den alması bu çerçevede anlam kazanıyor. Dicle ikilisi, Mehmed Uzun'un gerek düzanlamıyla tarihi, gerekse sözlüsü ve yazılısıyla edebiyat tarihini, mutlak bir ustalıkla değilse de olağanüstü bir yaratıcılıkla birleştirdiği büyük bir roman. *Ruhun Gökkuşağı* ise yer yer Rimbaud'yla aklımızın ucundan bile geçiremeyeceğimiz bir bağlantı kurabilecek düzeyde seyreden bir yaşam ve edebiyat poetikası.

Uzun bir sürgün. Poetika onu gitgide daha çok sürgün kılıyor; *Ruhun Gökkuşağı*'ndan anlaşılan bu. Sürgün olmanın bir türü var ki, her insanın ve has yazarın yazgısı; aynı zamanda ufuk genişleten bir derin sızı. Ama sürgünün siyasal ve toplumsal bir türü de var ki o ne kadar ufalırsa biz bu dünyada o kadar daha iyi durumda olacağız.

DENEMELER

KÜLTÜR VE EMPERYALİZM*

Edward W. Said'in *Kültür ve Emperyalizm*'de ortaya koyduğu okuma tarzına ve kullandığı bazı kavramların içeriğine dikkat çekmek üzere kitaba bir önsöz yazmak aklımdan geçmişti. Ne var ki, kitabın ilk sayfalarını işgal etme hakkını çabucak yitirdim: Yazacağım şeyler çevirmenlik konumunu aşan bir içerik kazanmıştı.

Okuma tarzları konusuna girmek için, uç bir "okuma tarzı" örneği olarak Prof. Dr. Fahir İz'in 27 Nisan 1996 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Orhan Pamuk'taki 'Atatürk' Anlayışı" başlıklı, son aylarda ün salıp *Radikal* ve *Cumhuriyet* gazetelerinde tartışılan yazısından yararlanacağım.

Prof. İz'in "Orhan Pamuk'taki 'Atatürk' Anlayışı" başlıklı yazısını yayımlandığı vakit kesip *Yeni Hayat*'ın arasında saklamışım, bir de notla birlikte. Prof. İz'in romandan alıntıladığı cümleleri kastederek "Sayın Orhan Pamuk'un bu sözleri..." demesine ilişkin olarak, "bire bir okuma", "tehlikeli bir eğilim" diye not almışım. Not tam tamına şöyle: "Fahir İz ve Benzerleri Okuma Biliyor mu? Fahir İz sanat yapıtı okumayı bilmiyor. Sanat yapıtı bir oyundur. Yapılmış bir şey, bir yapıntı. "Persona" yalnızca tiyatroda olmuyor. Bu okumayı bilmeme huyudur ki çeşitli politikacıları heykellere tükürmeye, çeşitli grupları bir şiirden alınmaya kadar götürebiliyor: Bire bir okuma!

* *Varlık*, sayı 1100, Mayıs 1999.

Çok tehlikeli bir yere götüreb-" deyip kalmışım. Altına, olası bir yazı başlığı havalarında şunu da not ederek: "Okuma-Yazma Bilmeyenlerin Cadı Kazanı!"

Önceden görmekliğimle öğündüğüm için özür dilerim. Ancak, bu not gerçekten de bir okuma tarzını ve benim bu tarza ilişkin, pek de özgün olmayan düşüncemi çok kabaca da olsa belirtiyor. Gerçi eleştiri konusu olan okuma tarzı da notumu aratmayacak kabalıkta; içeriğe ait bir kabalık. Bu tarzın en sık anılmış örneği, sinemanın ilk dönemlerinde filmdeki kötü kişiliklerle o kişilikleri oynayan oyuncuların aynı kişiymiş gibi algılanması değil midir?

Sonra, büyük aşk masallarının kahramanlarını kavuşturması için, masalları terennüm eden saz şairini ölümle tehdit eden köylüler olayı var (bunu nerede okuduğumu unuttum). Bilindiği gibi ve neyse ki, her köylü böyle yapmıyor. Belki de söz konusu köylüler, sanatı büyü (Lukács anlamında değil kuşkusuz), daha doğrusu kara büyü gibi görenler takımındandılar: Masal kahramanları kavuşamadan ölürse bunun gerçek yaşamda da yineleneceğinden korkuyorlardı. Ancak, teslim etmek gerekir ki bu köylülerin tarzı bire bir okuma değil; bir adım daha ötede. Yine de, okuma tarzları yelpazesinin bu ucunda sanata ne ölçüde özgürlük tanındığını, tarzın tehlikesini göstermek için iyi bir örnek.

Benim bildiğim, oyunun kuralı şu (olmalı): Sanatçı, kişisel düşüncelerini duyurmak istediğinde herkesin kullandığı –sanat dışı– yolları kullanabilir. Sanatsal biçimlerden birine başvurduğu noktada, ortaya çıkan üründeki tüm kişiler sanatçıdan özerkleşmiş olur ve artık, onlara ait düşünce, duygu, davranış vb yazara giydirilmez, mal edilmez.

Galiba tersi de doğru: Sanatçı, kendinden özerk bir ürün ortaya koyma gereksinimi duyduğunda sanat biçimlerine başvurur. Okur, sanatçının kendi düşüncesini öğrenmek için başka yollara (sanatçıyla yapılmış söyleşilere, sanatçının sanat dışı metinlerine vb) başvur-

mak zorundadır, doğrudan yapıta değil. Yaşamöyküselliğin bile yaşamöyküsüyle aynı şey olmadığı bilinir. Tersi durumda, sanatsal ölçüler siyasal vb ölçülere indirgenmiş olur.

Kuşkusuz, sanat yapıtı siyasal açıdan okunup siyasal ölçülere de vurulabilir: Tıpkı toplumbilim, ruhbilim, dilbilim, tarih, sanat tarihi, giderek pozitif denen bilimler vb açısından okunabileceği gibi. Bu tür okumaların amacı ve yola çıkış noktası yapıta (edebiyata) dışsal olur. Vargılarından da ancak bu dışsallığın bilincinde olunduğu ölçüde yararlanılabilir. Yazardan özerk bir soyut kişi olarak "anlatıcı kişi" kavramının yer ettiği bir çağda, bir romandaki anlatıcı kişinin sözlerini yazarın sözleri olarak çözümlerseniz, vargılarınızı bir bilgi yanlışına dayandırmış olursunuz. Orhan Pamuk tıpkı romanlarındaki anlatıcı kişiler gibi düşünüyor olsa bile Prof. İz'in vargıları yanıltıcıdır, çünkü Prof. İz, Orhan Pamuk'un Atatürk'e ilişkin düşünceleri konusunda bilgi edinmek için Pamuk'un sanat dışı yazılarını ya da doğrudan kendisiyle yapılmış olabilecek konuşmaları yerine, romanını kaynak almıştır. Buna karşılık, diyelim ki Prof. İz benzer bir arayış içinde *Yeni Hayat* adlı romana yine dışsal bir kaygıyla, örneğin, 1919 civarındaki yıllarla 1990'lı yıllar arasındaki farkın toplumun yüzeyinde nasıl, derinliklerinde nasıl işlediği konusunda olası veriler olarak baksaydı anlaşılabilir bir yöntem izlemiş –ve bence yararlanabilmiş– olurdu.

Edward W. Said'e gelelim. Kendisi edebiyat profesörü. Ancak, *Kültür ve Emperyalizm*'in tanıtım notlarında da dendiği gibi, "müzik, kültür eleştirisi, Filistin sorunları vb geniş bir dizi konuda yazıyor". Bu kitapta yaptığı işe de, büyük ölçüde edebiyat yapıtlarından söz ediyor olmasına karşın, edebiyat eleştirisinden çok kültür eleştirisi demek daha doğru. Bunu belirtmemin nedeni edebiyata edebiyat gözüyle bakıldığında emperyalizm-kültür ilişkisi görülemez/ bulunamaz diye düşünmem değil, kitaptaki hareket noktasının, yukarıda değindiğim anlamda dışsal olması.

Kültür eleştirisi ile edebiyat eleştirisi arasındaki sınırın geçirimsiz olmadığını belirtmek bile gerekmez. Üstelik Said, eleştirinin ve kuramın sınırlarına meydan okuyan bir yazar. (Ama hiç kuşkusuz, ikisinin de ne olduğunu bilerek.) Edebiyat eleştirisinin hareket noktası, "bu yapıtta ne var" gibilerden, deyim yerindeyse çıplak bir soru olmalı, böyle bir soruyla yola çıkılmalı. Böylece bakılırken siyaset de, tarih de, dilbilim de, göstergebilim de, ruhbilim de, kültür eleştirisi vb de işin içine karışabilir, hatta edebiyat eleştirisinin vargıları bu alanlardan biri ya da daha çoğu açısından yararlı da olabilir. Ama baştan bunlarla ilgili sınır çizilmemek, beklenti oluşturulmamak kaydıyla.

Said bu kitapta, ele aldığı büyük yapıtların sömürgecilikle ilişkisini kurcalıyor, emperyalist kültürü, sömürgecilik bağlamında gözler önüne sermeye çalışıyor. Ele aldığı yapıtların sanatsal "büyük"lüğünü ikrar ve tekrar edip geçiyor, yeniden sorgulamıyor. Niyeti de, edebiyat dışı toplumsal süreçlerden hareket ederek edebiyata bakmak. Diyelim, kendi sözleriyle, "Yeats'i küresel dekolonizasyon sürecinin parçası olarak düşünmek" ("Muhalefetin Kimliği, Kimliğin Muhalefeti", *Defter*, sayı 26, s. 20) vb.

Kültür ve Emperyalizm'i okurken uzun süre yazarın pek de yeni bir şey söylemediği duygusuyla yol alıyorsunuz. Eninde sonunda, "kültür emperyalizmi" kavramı, özellikle 60'lı yılların siyasal ortamından bu yana emperyalizmin kültür aşılama/ dayatma mekanizmalarını temsil etmektedir ve muhalif bilinçlerde ön sıralarda yer alagelmiştir. Giderek denebilir ki kültür sözcüğüyle emperyalizm sözcüğü daha çok kültür emperyalizmi biçiminde bir araya getirilmiştir. Nitekim, Said'e yöneltilen eleştirilerden biri, başta antiemperyalist içerikliler olmak üzere saptamalarının yeni olmadığı. Örneğin, Marksist konumdan eleştiriler yönelten Pakistan kökenli Aijaz Ahmad, her ne kadar *Kültür ve Emperyalizm* kitabı öncesinden söz ediyorsa da, kitabın hiç değilse bazı bölümlerini –deneme biçimin-

de– ilk yayımlandıkları zaman okumuş olarak konuşurken, "Said'in öne çıkardığı şey, en sıradan, en alışılmış hümanist liberalizm değerleridir" bile diyor (*Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*, çev. Ahmet Fethi, Alan Yay., 1995, s. 187).

Ancak, Said'in yapıtıyla tanışıklığınız artınca, emperyalizm kavramını aşağıda söz edeceğim biçimde dar bir kapsamla kullanması vb nedenlerle belirgin bir sınırlanmışlık duygusundan kurtulamasanız bile, sömürgecilik olgusuyla, hemen herkesin önemsediği çeşitli yapıtlar arasında kurduğu ilişkiyi, bizzat o somut ve tekil ilişkiyi kurmamış olduğunuzu görüyor ve bakış açınızda, ufkunuzda, kalıcı bir genişlemenin oluştuğunu duyumsuyorsunuz. Kuşkusuz, bunda *Oryantalizm*'in ve daha sonra yayımlanan diğer çalışmalarının yarattığı birikimin de rolü var.

Kişisel olarak kendi Said okuma deneyimimi feminist yazarları okuma deneyimime benzetiyorum. Bundan on yıl kadar önce, okumakta çeşitli nedenlerle geç kalmış olduğum feminist yazarları art arda okuduğum sıralar, bende kendi başıma (o okumalar olmadan) ulaşmama pek de olanak bulunmayan bir bakış açısı oluştuğunu fark etmiştim. Sözgelimi, ağır sanayi makinalarının manivelaları neden yalnızca erkeklerin çekip çevirebileceği biçimde yapılır da kadınların kullanmasına elverir biçimde yapılmaz sorusu, az çok otantik feminist sayılabilecek olanların aklına bile kolayca gelecek türden değildi. Gerçekten de tersini (kadınlar o manivelaları çekip çevirecek kadar güçlü olmadıklarından ağır sanayide çalışamaz diye) düşünmek, daha doğrusu düşünmeden yinelemek daha kolaydı. Böylelikle, cinsiyetçi toplumu sorgulayan bir bakış açısı gelip sınıflı toplumu sorgulamaya alışmış bakışla, onunla birlikte de, iktidarlı toplumu sorgulayanla birleşmeye çalıştı. Ne de olsa bütün bunlar çağın bilincine dahildi.

Edward W. Said de antioryantalist çizgiyi yer yer cinsiyetçi toplum karşıtı, iktidar sorgulayıcısı kaynaklarla birlikte yürütmeye çalı-

şıyor. *Oryantalizm* kitabından sonra Foucaultculukla suçlanması bundan olmalı. Ne var ki, *Kültür ve Emperyalizm*'in Giriş bölümünde, Foucault ve Lyotard gibi yazarların son dönem tutumlarına ilişkin eleştiriler de buluyoruz (s. 69 vd). Sözün kısası, Said sayesinde çağın bilincine 60'lı yılların antiemperyalizmine benzer bir kavram, antioryantalizm kavramı –belki de benzer bir toptancılık kolaycılığını da peşinden sürükleyerek– eklenmiş durumda.

***

Said bazı kavramlara, alışılagelenden farklı, belki ancak sömürgeciliği konu alan kültür eleştirileriyle yakınlığı olanlar için bildik anlamlar yüklüyor. Bunlardan *secular* (çağcıl) ve *worldly* (dünyevi) kavramlarının özelliğini kitap dışı destek olmadan anlamak olanaksıza yakındı, dolayısıyla kitaba onlar için dipnotlar ekledim (bkz. s. 15 ve 58). Diğerlerinden bazılarını, okur eninde sonunda fark edecektir diye düşünmekle birlikte, belki farklı bir yoruma gidiyorumdur diye biraz açmak istiyorum.

Said, "emperyalizm" kavramını dar anlamıyla, "imparatorluk" kavramını mecazi olmaya yakın bir anlamda, "ulusçuluk" kavramını ise düşünülebilecek (aslında, alışılagelen kapsamına bakılarak pek de düşünülemeyecek) en geniş anlamıyla kullanıyor. ("Kültür" kavramı üstüne söylenecek fazla bir şey olmadığını belirtmeliyim: Kavramın yaygın kullanımındaki gibi Said'de de daha çok sanatsal ve düşünsel yaşantıları kapsıyor. "Kültür, politikanın. askeri tarihin ve iktisadi sürecin önünde gitmektedir" örneğindeki gibi – *Kültür ve Emperyalizm*, s. 303. Said'in bu kavram çerçevesindeki kastını dolaysız olarak açıkladığı yerlere de bakılabilir.)

Emperyalizm kavramının dar anlamından kastım, Said'in, sınıf temeline dayalı bir kavram (kapitalizmin en yüksek aşaması) olarak emperyalizmden değil, eski tip –resmî– sömürgecilik sistemine verilen yaygın ad olarak emperyalizmden hareket etmesi. Bu nedenle

olmalı, Said'in bugünden söz ederken *post-imperialism* diyebildiğini görüyoruz (s. 295). Oysa resmî sömürgesi bulunmayan ABD'ye imparatorluk diyen de Said. Burada, bir tutarsızlıktan söz edilebilir; her durumda, Marksizm kökenli "emperyalizm" kavramındaki kapitalizm içeriği, Said'in "emperyalizm" kavramında en azından belirsiz kalıyor denebilir. Kaldı ki, Aijaz Ahmad'ın yukarıda adı geçen kitabında da saptadığı üzere, *Oryantalizm* kitabında, tutarsızlık denen şeyden epeyce bulunabiliyor. Marx'a yönelttiği eleştirilerde yorumun amacı aştığı yerler, örneğin, "[Hindistan'daki köy toplulukları] Doğu despotizmi için sağlam bir temel oluşturuyor" diyor diye Marx'a yönelttiği "romantik oryantalizm" nitelemesi böyle (*Orientalism*, Penguin Books, 1995, s. 153-4). Marx da diğer on dokuzuncu yüzyıl başı düşünürleri gibi "insanlığı ya büyük kolektif terimlerle ya da soyut genel kavramlarla" düşünüyor saptaması (agy) ise şu soruyu çağırıyor: Kolektif terimlerle, soyut genel kavramlarla düşünme sorununu doğruca oryantalizme bağlamak olanaklı mı? Said'in bizzat bu cümlesi de içinde, bu tür terim/ kavramlardan günümüzde nereye kadar kaçılabilir? Doğu ve Batı kategorileri düşünülsün. Said de içinde çoğu kişi bunları reddettiğini söylüyor ama sık sık da kullanmak zorunda kalıyor.

Aijaz Ahmad'ın eleştirilerine bir ek daha: Said, günümüz İran'ı için, "yeryüzünün lanetlilerinin değil orta sınıfın bir hareketidir" diyor, İslam fundamentalizmini direnişin göstergesi sayarak: "Tarihinden ve kimliğinden yoksun bırakılmış olan, orta sınıftır" (*Defter*, agy, s. 11). Doğrusu aklıma ikinci Enternasyonal'in faşizme ilişkin ilk dönem değerlendirmeleri (faşizm bir küçük burjuva hareketidir tezi) geliyor. Sınıflardan söz edilecekse biraz daha yukarı çıkılmalıydı demek istiyorum. Öte yandan, Said'in, en azından *Kültür ve Emperyalizm*'de belirgin iki ana doğrultusundan ikincisi olan özcülük karşıtlığı (anti-essentialism), antifaşizm için gayet sağlam bir argüman. Bu da bir başka tutarsızlık örneği.

Said'in, kendisine yönelik tutarsızlık eleştirilerine ilişkin yanıtı için *Oryantalizm* kitabının (çev. Berna Ülner, Metis Yay.) dördüncü baskısının sonuna eklenmiş olan 1985 tarihli yazısına, Aijaz Ahmad'ın *Oryantalizm*'e ilişkin temel önemde eleştirileri için ise sözünü ettiğim kitabında s. 198, 199 ve 202'ye bakılabilir.

***

"İmparatorluk" kavramına gelince, bu kavram çeviri sırasında beni epey bocalattı. Önceleri *imparatorluk* değil, *emperyal güç* demek eğilimindeydim. Gerekçelerim şunlardı: 1) Bu kitap (İngilizcesi) bağlamında *empire* sözcüğü, çok büyük çoğunlukla, tarihsel olarak bildiğimiz imparatorluk yapıları için değil, *emperyal güç* anlamında kullanılıyor. Türkçedeki *imparatorluk* sözcüğü ise özellikle tek başına kullanıldığında İngilizcedeki anlamını vermiyor; vermesi için "Koç imparatorluğu" gibilerden tamlamalarda kullanılması gerekiyor. 2) Yine bu kitap bağlamında, *empire-imperialism* kavram çiftinin çağrışım bağlantısı önemli. Bu bağlantıyı Türkçede kurmanın yolu, *imparatorluk-emperyalizm* çifti yerine *emperyal güç-emperyalizm* çiftini kullanmak olabilir. 3) E.W. Said'in kendisi de, *empire* diyebileceği pek çok yerde (tam tamına on dört kez) *imperial power* diyor (zaten "emperyal güç" demek konusunda oradan esinlenmiştim).

Ancak, akraba kitaplarda *empire*'ın hep imparatorluk diye çevrilmiş olmasına bakarak, sonuçta ben de kervana katıldım.

Geliyoruz, "ulusçuluk" kavramına. Demiştim ki Said bu kavramı düşünülebilecek (aslında, alışılagelen kapsamına bakılarak pek de düşünülemeyecek) en geniş anlamıyla kullanıyor; ayrıca, genellikle çok çeşitli anlamlarda kullanıldığını da belirtiyor (s. 335). Bu kavram Said'de Batı tahakkümüne ve emperyalizme karşı savaşımı, toplumun yeniden kendisi haline getirilmesini, kimlik iddiasını, yeni kültürel pratiklerin doğuşunu içeriyor. Dolayısıyla, kolektif kimlik kavramının büyük bir bölümünü, özcülüğe dayalı olan türlerini

kapsayacak kadar geniş bir içeriği var; Neruda gibi bazı komünistleri ulusçu saflarda sayabildiği gibi (s. 330), dinsel toplulukların kolektif kimlik duygularıyla savunularını da ulusçuluktan saydığı oluyor (s. 323 vd). Bu nedenle, Said'in "nationalism" dediği yerlerde, Türkçede farklı bir tarihsel ağırlığı olan "milliyetçilik"i değil, biraz yabancılaştırıcı ve esnek bir karşılık olarak "ulusçuluk"u kullanmayı seçtim. Gerçi, Said'deki "nationalism" kavramı emperyalizme karşı bağımsızlık odaklı olmakla birlikte, salt ulusal bir bağımsızlık söz konusu değil; yine de, "ulusçuluk"ta sanki biraz daha yabancılaştırıcı bir yan var.

***

Son olarak, Said'in dilini, dolambaçlı, hayli uzun tümcelerle örülü diye, Batılılara yetkin görünme (ben sizin dilinizi sizden daha iyi kullanırım) özentisinin bir sonucu sayıp eleştirenlere katılmadığımı belirtmeliyim. Said'in meramı, anlaşılmaz ya da zor anlaşılır olmamakla birlikte, dile de yansıyacak ölçüde karmaşık. Ben de, "yazar bunu Türkçe yazsa nasıl yazardı" temelinden hareket ettiğimden, metnin anlaşılmasını kolaylaştırmak adına cümleleri kısaltmak ya da kestirmeci yorumlarda bulunmak gibi yollara sapmadım. Buna karşılık, şimdi çeviriye baktığımda, daha akıcı kılınabilirdi diye özeleştiri yapıyorum.

PARADİGMANIN GÖSTERDİKLERİ*

Kürtçede, güneşin doğarkenki beş ayrı konumu için beş ayrı ad, küçücük çakıldan kocaman kayaya kadar çeşitli taş büyüklükleri için ise on altı ayrı ad varmış. Sanskritçede, ay için böyle: Ayın çeşit çeşit halini ve insanın ayla ilişkilerini gösteren, küçük bir sözlük boyu sözcük dağarcığı.

Zihinsel süreçler için bulunmuş en önemli yöntemlerden/ araçlardan biri olan soyutlamanın fazla kaçtığı yerde daha küçük parçalar, farklı bileşimler türetme gereği doğuyor.

Düşünsel süreçlerin kendisi için de:

> Eski felsefe, bütünden ve genelden söz ederdi. Modern çağda oluşturulan bilim dalları –toplumbilim, ruhbilim, dilbilim, insanbilim– bu kalıtı paylaşmakla yetinmeyip alt bölümlere ayırdı; sonra da bunları bölünmezler biçiminde yönetti: ruhdilbilim, toplumyaşambilim. Bu kesme-yapıştırma ilkesinin üretkenliği çok yüksek.[1]

Gerçekliğe bir miktar yaklaşma gereksinmesi, birer soyutlama olan adların çoğaltılmasını getiriyor. Son bir örnekle sadede geliyo-

* *Sombahar*, sayı 35 (Kıbrıs Şiiri Özel Sayısı), Mayıs-Haziran 1996.

[1] Jean-Marie Marconot, "Yazı ve Toplumsal Özne", *"Kuram"* kitap dizisi, No. 1 içinde.

rum. Mehmet Yaşın'ın *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi*'nden: Kıbrıslıtürk şiiri, Kıbrıslıtürkçesi, Kıbrıslılevanten, Kıbrıslırumcası...

Bu çoğaltmalardan "Kıbrıslıtürk şiiri"nin kaynağı "Kıbrıs Türk şiiri" kavramı. "Türk ulus-devletinin egemen ideolojisiyle adeta görüş birliği içinde 'Türk' diye tanımlanmış..."[2] saptamasına dayanan Mehmet Yaşın, "Türk şiiri" kavramının daraltılmasını, sorgulanmadan yerleşikleşmiş olan bugünkü kapsamının ise "Türkçe şiir" kavramıyla karşılanmasını öneriyor.

Ulus, ulusallık ve ulusalcılık sorunsalları, birincil ilgi alanı edebiyat olanların pek çoğunda, en azından dışavurulmuş özel bir duyarlık konusu değildir. Bu sorunsallar daha çok, birincil ilgi alanı politika olanlar katında, özellikle 1960'ların sonlarından itibaren, Kürt sorunu çerçevesinde dikkat konusu olmaya başladı. Aslına bakılırsa buradaki metropol insanları, birincil ilgi alanları ne olursa olsun, Avrupa metropollerinin tersine kendilerini merkez, egemen vb konumunda değil, kenarda, egemenlik altında, mazlum bir yapının mensupları olarak dışlaştıragelmişti. Bu duygu Türk solcularında öznel bir ulusçuluktan çok, emperyalizm gerçekliğinin algılanan bölümüne dayanıyordu.

Türkiye'nin kendisinin de emperyalistleşmeye başlayıp başlamadığı, alt emperyalizm vb konularda 1970'lerin ikinci yarısında başlayan tartışmalar, söz konusu duyguyu değiştirmeye yetmedi; gerçekliğin ortaya konmamış alanları, o alanların içinden (Kürt, kadın, Laz, Kıbrıslıtürk) gelen birilerini bekledi. Bilindiği gibi, ortaya koymak, bırakın çözülmüş olmayı, benimsenmekle bile hiç aynı şey değil. Özellikle bugün artık, "içeriden" olmayanlarca da gösterilen ve yılları bulmaya başlayan çabalardan sonra, mazlumluk konumunun tersine dönüşmesi ve ulusçuluğun öznelleşmesi tehlikesinden söz etmenin zamanı geldi.

[2] Mehmet Yaşın, "Vatan Çevresinde Dolanan Bir Edebiyat Ulus Dışına Çıkabilir mi?", *Birikim*, sayı 71-72, s. 191.

Mehmet Yaşın, edebiyatta ulusal çerçevecilik diyebileceğim sorunun ortaya koyucularından. İçeriden geliyor.

***

"Türkçe şiir" kavramının, "Türk şiiri" adlandırmasına dahil edilmek istemeyen ama Türkçe yazan kişileri/ toplulukları kapsayıcı bir sınıflandırma olarak bir gereksinmeyi karşılayabileceği doğrudur. Ancak, çoğaltılmaya gerek gösteriyor. Mehmet Yaşın, "Kıbrıslıtürk şiiri" gibi coğrafi-ulusal adlandırmalar önerdiği bağlamda "Kıbrıslıtürkçesi" gibi bir coğrafi-dilsel çoğaltmaya da gerek duyuyor. Tıpkı "Türk şiiri"ndeki "Türk" teriminin "Kıbrıslıtürk", "Makedonyalıtürk" (herhalde yanı sıra "Bulgaristanlıtürk", "Yunanistanlıtürk") ve belki "Türkiyelitürk" olarak çoğaltılması gibi, "Bulgaristanlıtürkçesi", "Yunanistanlıtürkçesi", "Makedonyalıtürkçesi" ve belki ayırt etmek amacıyla "Türkiyelitürkçesi" vb çoğaltmalar gerekiyor. Bu çoğaltmaların ve gerektikçe daha başkalarının, soyutlamaya ve adlandırmaya duyulan gereksinme ölçüsünde, en azından tüm sınıflandırmalar kadar yararlı da olabileceğinden kuşkum yok. Kaldığı kadarıyla azınlıklar açısından "Türkiyelirum", "Türkiyeliyahudi", "Türkiyeliermeni" benzeri demokratik adlandırmaların yerleşmesine elverişli bir kültürel ortamın yaratılmasına da katkısı olabilir.

Bu noktada akla bütün bu adlandırmaların nasıl becerileceği sorusu geliyor. Ufukta birer metre uzunluğunda bileşik sözcükler görünüyor. Gözümüzü ve zihnimizi genişletelim. Burası işin şakası. Ciddisi şu: Kim kimi hangi temelde adlandıracak? Bilebildiğim tek çözüm, yine, isteme çözümü: Kimden söz ediliyorsa, o kişinin/ topluluğun nasıl adlandırılmak istediği öğrenilmeye çalışılacak. Öğrenmenin yolu yoksa, ihtiyatlı bir dil seçilecek... Belki, tümünün de nasıl sınırlı ölçülerde işe yaradığı, nasıl geçici ve Mehmet Yaşın'ın kendi deyimiyle nasıl spekülatif[3] olduğu ortaya çıkıncaya kadar.

[3] Mehmet Yaşın, *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi*, YKY, 1994, s. 43.

Dikkate alınacak öylesine çok duyarlık var ki, birini başardığınızda –adı konmuş konmamış– bir başkasında kötü duruma düşebiliyorsunuz. Örneğin, Mehmet Yaşın "edebiyat adamı" demekte sakınca görmüyor (yakın zamanlara kadar ben de görmüyordum), bir yandan edebiyatta merkezî iktidarlara karşı çıkıp bir yandan ısrarla edebiyatta kurumlaşma talep ediyor, "Kürt azınlık" diyor, vb.

Biraz söylenmeden edemeyeceğim. Kendi payıma, bırakın estetik anlayış meselesini, ulusal aidiyetin durmadan yeniden üretilmesinden tedirgin, ulusal "biz"leri eleştirip dururken, şimdi bunların çoğaltılmasına yandaş çıkmaktan çok hoşlandığımı söyleyemeyeceğim. (Yelda'nın "Türk Solcularının Etnik Kimlik Sorunu Yoktur, Onlar Dünyalıdır"[4] başlıklı yazısını okumuş olarak konuşuyorum.) Ancak, bir Yeni Ahlak Partisi önermiş olmakla birlikte, sömürünün, savaşların, iktidarların, cinsiyetçiliğin, ırk, din, dil, ulus ayrımcılıklarının olmadığı özgür bir toplumu doğruca savunmanın yolunu bilemediğimden, yok sosyalizm, yok feminizm, yok şuralıbilmemkim(ce) gibi akılcı aşamalar karşısında, sanırım pek çok kişi gibi, boynum kıldan ince kalıyor. Hem de bu tarz aşamaların, antitezi oldukları şeyi bağırlarından bir türlü atamadıklarını göre göre... Anarşistlerinkiler de içinde, ertelemeci olmayan toplum projesi yok.

***

Savaş politikanın yoğunlaşmış halidir tanımından esinlenerek şiir dilin yoğunlaşmış halidir türünden bir tanımdan mı yola çıkılıyor bilmem, şiir, ulusallık sanrısı yaratmaya en elverişli sanat. Yerleşik ulus tanımını oluşturan birkaç esas öğeden biri dil olduğuna göre. Şiir üstüne yazan kişilerden pek çoğunun sık sık ulusal içerikli sözceleri ve aynı kasıtla "şiirimiz", "şairlerimiz", "yayınevlerimiz", "eleştirmenlerimiz" vb birinci çoğul kişi iyelik eklerini kullanması, böyle bir sanrının yaygınlığını gösteren, yorumlanmaya değer bir durum.

[4] *Birikim*, sayı 71-72, s. 102.

Gerçekte, yukarıda da belirttiğim gibi bu ekler toplumun diğer tüm alanlarında da yaygın olarak kullanılıyor. Aklıma "bakanlarımız, bilim adamlarımız, futbolumuz, sanatçılarımız" vb yüzlerce örnek üşüşüyor. Belki şiir alanındakilerin daha irkiltici olması bu alana yönelik beklentilerin yüksekliğindendir. Ulusallık çerçevesinin durmadan yeniden üretilmesini isteyen birileri için bu ulusal göndergeli eklerden iyisi zor bulunur: Sıcak duygular belirten ve yaratan bir kullanımdır.

Belki bir aidiyet gereksinmesini, aynı zamanda da bir evrensellik, dolayısıyla estetik anlayışını yansıttığı söylenebilir. Evrensellik kavramının estetik ulam (kategori) olarak işlev gören bir çeşitlemesi var, ulusallık kavramının yok. Başka bir deyişle evrensellik, estetik planda önseldir (*a priori*), ulusallık değil. Ulusallığı önsel saymak, ulusçuluğun bir savıdır. Bu da bir seçiş kuşkusuz. Yeter ki bilinerek yapılsın.

Böyle bir seçiş dışında evrenselliği başka ülkeler ya da uluslar katında eşdüzeyde –muhatap alınmak demesek bile– tanınmak olarak anlamak, ancak edebiyat bilimi, toplumbilim (ya da edebiyat toplumbilimi) çerçevesinde olanaklı. Estetik düzlemde ise evrensellik kavramı, uluslararası değil, aynı ulus içinde de aranacak bir özellik olarak, insanlararası genelgeçerlik tanımıyla anlam taşıyor olmalıdır (genelgeçerlik kavramının mutlak bir anlamda alınmaması dileğiyle).

Bu noktada, dilin ulusallık niteliğindeki sınırlara değinmeden geçmek istemem: Bir sözcüğün, bir sözcenin, hangi bağlamda hangi yananlamları vardır? Aynı dil içinde, coğrafyaya ve kültüre göre çok değişebiliyor. Örneğin, "ayrılık" sözcüğünün Kıbrıs'ta yarattığı çağrışım, Anadolu'da yarattığından, daha ötesi Anadolu'daki tasavvuf erbabında yarattığından farklı olacaktır. Buna karşılık dilleri farklı iki topluluk için aynı özel çağrışımı yapan dil öğeleri bulunabilir. Diyelim, nükleer belaya uğramış iki ayrı halk olarak Hiroşima

halkıyla Çernobil halkı "kül" sözcüğünün kendi dillerindeki karşılığını başka herkesten farklı, ama birbirine benzer bir tepkiyle algılayabilecektir. Dolayısıyla dil (ve şiir), ulusal sıfatının akla getirdiği tutarlı bütünü hatırı sayılır ölçüde aşan yanlar içeriyor. Yabancı şiir, başka ulusların, başka dillerin şiiri değil. Birincisi, her has şiir, okuruna uzun süre, derece derece yabancıdır. İkincisi, bazı şiirler bazı okurlar için hep ve tümden yabancı kalır, okurla aynı ulustan birilerince yazılmış olsun ya da olmasın. Sonuçta şiirde ve edebiyatta ulusallık tasavvuru, mutlaklaştırılmaya elverecek ölçüde sanrıya dönüşebiliyor.[5]

Burada söylemek istediklerimin bir kısmını geçenlerde Orhan Pamuk, roman için olmak üzere dile getiriyordu (*Demokrasi* gazetesi, 28 Nisan 1996):

> Türk romanı, Türkçe yazılan romandır ve bundan öte bir yere varmaz. Bu bağlamda, bir Kürt romanı ya da bir Fin romanı da olmaz. Edgar Allan Poe ile Dostoyevski birbirlerine; Tolstoy'la Proust birbirlerine çok daha yakındırlar. Kötü milliyetçiler birbirlerine benzer ama, iyi edebiyatta Rus Rusa, Fransız Fransıza benzemez. Özellikle dünya edebiyatının, yazarların bu kadar birbirlerinden etkilendiği, kendi şiddetlerini, dokularını, dünyalarının

[5] Estetik bağlamda gündemde olan ulusallık ve gelenek konusunda süregiden ve bana göre tıpkı bu ikisi gibi en azından sonsal olması gereken kimlik kavramını önsel sayan bir anlayış sonucu "kimlik arayışı", "kimlik bunalımı" vb mutlakçı kavramların olumlayıcı yükle verili kabul edildiği tartışmalar açısından bakıldığında, Beşir Ayvazoğlu'nun Ötüken Neşriyat'ça yayımlanan (İstanbul, 1996) *Geleneğin Direnişi* adlı kitabı, ilginç bir biçimde benzer bir paradigmayla yol alıyor. Bu kitabın pek çok demokrat tanımlı yazıdan ayrıldığı noktalardan biri, Necip Fazıl'ın izinden, mutlak'ı bilerek ve açıkça yüceltmesi oluyor (s. 198, 199 vb).

Söz konusu kitabın giriş bölümünde, Ergin Yıldızoğlu'nu (*Sombahar*, sayı 34, Mart-Nisan 1996) doğrularcasına başlıca düşünsel göndergenin T.S. Eliot'a olduğuna da dikkat çekmek istiyorum (s. 11-5).

rengini başka yazarlardan etkilenerek oluşturdukları bir alemde, "Türk romanı" çok zor.[6]

***

Mehmet Yaşın'ın, "ulusçuluk çağının sona erdiği"nden, "ulusal sınırlarla beraber, ulusal olan her şeyi alt-üst eden dünyadaki son gelişmeler"den[7] söz etmesinin temelinde, şiire ulusallık sipariş edilmesinden kurtulmak isteği yatıyor gibi bir izlenimim var. Günümüzde bazı ulusal yapıların çözüldüğü açıktır; ancak, çözülen, geniş anlamdaki ulusal yapılardır ve çözülme, dar anlamda ulusal yapılar doğurmaktadır. Dar anlamda ulusal yapı derken, yukarıda sözünü ettiğim o eski ve hâlâ dolaşımda olan ulus tanımına dayandırılan yapıları kastediyorum. Geniş anlamdaki ulusal yapı kavramı ise "ülke sınırları içinde" demek: Ülkede dar anlamda kaç ulus yaşıyor olursa olsun. Örneğin, Sovyetler Birliği ve Çekoslovakya resmen geniş anlamda birer ulusal yapıydı; çözüldüler ve dar anlamda ulusal yapılar ortaya çıktı. Şimdi galiba Belçika'nın başına aynı şey geliyor vb, vb. Mehmet Yaşın'ınki gibi kültürel müdahalelerin doğurduğu sonuçlar boyutları bakımından henüz amacına ulaşmış gibi dile getirilebilecek ölçüde büyük değil. Ancak, estetik düzlem bu durumdan fazlasıyla etkileniyor olsa bile, temeli temizdir, belki de temeli temiz olan tek alandır; yalnız, ayıklama işi vardır ve zordur.

***

6 "Kötü milliyetçiler" sözüne itiraz kaydıyla. Bence buradaki "kötü" sıfatı ve "aşırı şoven" (Hakkı Yücel; alıntılayan: Mehmet Yaşın, *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi*, s. 64) ve benzeri sözcelerdeki sıfatlarda ("aşırı", "irrasyonel") birer parantez gizlidir: Niteledikleri adın kendisinin değil, nitelenmiş halinin reddedildiği parantezi. Gerçi içimden bir ses, bu üç örnekte de yazarların dil sürçmesine uğradığını, söz konusu parantezi kastetmediklerini söylüyor...

7 M. Yaşın, *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi*, s. 63 ve 67.

Edward W. Said, "Edebiyat –ve başka her şey– konusunda ilgiye değen nokta, katışıksızlığı değil, başka şeylerle ne ölçüde karışmış olduğudur"[8] diyor. Neyin ne zaman, neyle, ne ölçüde karışıp ne gibi sonuçlar verdiğini ortaya çıkarmak için binlerce matrise gerek var. Bunlardan yalnızca bir bölümü ulusal nitelikli. Karşılaştırmalı edebiyat denen disiplin için neden çağı geçti deniyor, merak edilmeli.

[8] Imre Salusinszky, "Edward W. Said", *Criticism in Society* içinde, Methuen, New York ve Londra, 1987, s. 138.

İPUÇLARI*

Hür Yumer, "adam dokuzuncu kata çıkmış, bir de dönüp arkasına bakmış ki bazı katlar yok" demişti, tatilde birkaç arkadaşla öykü yazmaca oynarken, başlangıç cümlesi olarak.

İsmet Özel, "Kanla Kirlenmiş Evrak" adlı şiirini, "Ve şimdi birçok sayfasını atlayarak bitirdiğim kitabın/ başından başlayabilirim" diye bitirmişti.

Fransa'ya yerleşeli otuz yıl kadar olmuş Laoslu bir göçmen topluluğuna mensup, tuhaf bir biçimde genç gösterse de altmışına yaklaşmış bir adam konuşuyor, TV5'te. Hemşerilerince, Fransız toplumuna fazla uyarlanmakla eleştirilmiş başlangıçta. Eski Laos'ta yapılan bir deruni danstan söz ediyor: Göçmen topluluğunun yeni kuşaktan, Fransızlaşmış çocuklarına o eski dansı öğretmiş. İlk gösteri yapılıyor, biz de izliyoruz. Saraylara yaraşır geleneksel kıyafetler giymiş dört genç kız bir Uzakdoğu dansı sunuyor. Ne var ki, 11 Eylül sonrası, başkanlığının da ilk dönemlerine denk düştüğünden iyiden iyiye yaşamsal bir sınava dönüşen o kalabalık basın toplantısında, dramatik bir havada, bir noktaya kadar gayet başarılı götürdüğü bir konuşma yapan Çift V Bush'un bir ara ön sıralardaki birine göz kırpması gibi Laoslu dansçı gençler de dansa başlarken tanıdık bir yüz görüp çocuksu gülüşler saçmaktan kendilerini alamıyorlar. Oysa öğ-

* *Milliyet Sanat*, sayı 519, Haziran 2002.

reten Laoslu adam, dipsizliği anıştıran bir derinlik bekliyor, belli. Gösterinin bitiminde, düş kırıklığını bir tür sevecenlikle örtmeye çalışırken, her şeyin folklora dönüşmesi olasılığından korktuğunu söylemekten kendini alamıyor: Danstaki her el hareketinin yüzyıllara uzanan farklı bağlantılarından, bunların anlamını bilip duyumsamanın öneminden söz ediyor. Cemal Süreya "folklor şiire düşman" derken folklor sözcüğünü ne anlamda kullanıyordu, birden anlıyorum. Folklor, içeriğinden koparılmış halk dansı demek. İçeriğinden koparılmış, ödünç anlatım, folklor.

Sev(iş)meyi bilmiyor insanlar. Dokunuşun değeri bilinmiyor. Batı Avrupa'da, cinsel özgürlük adına serbestçe satılan porno kasetlerinde işin artık tecavüz ve işkence sahnelerine kadar vardığı haber veriliyor. Bağımlılık yapan maddeler gibi, bu alanda da dozlar gitgide etkisizleştiğinden, bağımlılar gitgide daha fazlasını istiyormuş. Bu kasetler için tecavüze uğrayıp işkence gören kadınların büyük bölümü buna para için katlanıyor. Sosyalizm sonrası Doğu Avrupa ülkelerinin yoksul düşmüş, saf dışı edilmiş kadınları bunlar. Sosyalizm öncesi Vietnam'ın Saygon genelevlerindeki kadınlar gibiler. Kundera'yı okumuşlar mıdır acaba? *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adlı romanındaki, günümüze değin yazılmış en anlamlı sevişme anlatımlarından biri olan o bölümü algılamışlar mıdır? Bu soruyu yalnızca o kadınlar için sormuyorum, onların çıplak etine dikenli tellerin sarıldığı sahneleri seyreden Batılı müşterileri için de soruyorum. Giderek, Kundera gibi yazarları yasaklayan parti yöneticileri için soruyorum.

Afrika'da bir ormanda kolonyal şapkalı sömürgeci beyaz adamın peşinden, başlarının üstünde beyaz adamın eşyalarıyla sıra sıra yürüyen yerliler, zaman zaman uzun uzun durup bir yerlere kulak verircesine beklerlermiş. Beyaz adam, neden bu kadar çok duruyorsunuz diye sormuş sonunda. Yanıt, "ruhlarımız arkada kalıyor, yetişsinler diye bekliyoruz" olmuş. Peki, ya kolonyal şapkalı adamın ru-

hu? O, gerilerde, kim bilir nerelerde kalmış. Beklemekle gelecek, gelip eski sahibini bulacak gibi değil.

Has sanatın söylediği, söylemeye çalıştığı da bu. Tarih, kolonyal şapkalı adamın ruhu gerilerde kaldığından bu yana, yükünü aldı. Günümüzde yaşayan insan, boşluklarla dolu. O artık ruhunu ne mitolojiye emanet edebilir, ne tektanrılı dinlere, ne batıni inançlara, ne de yalnızca bilime. Emanet etmiş göründüğü oranda iş folklora dönüşüyor. Ruhunu bulma güçlüğü var kişinin, her şeyden önce. Ursula LeGuin'in roman kişileri örneğin, gidip arıyorlar. Hem de ne aradıklarını tam olarak bilmeden (bkz. özellikle *Yerdeniz Büyücüsü*, *Atuan Mezarları*, *Tehanu* ve *Karanlığın Sol Eli* romanları). Çünkü günümüzün insanlarından farksızlar: Ruhlarının neye benzediğini, ne olduğunu bile unutmuşlar. Has sanat, LeGuin örneğindeki gibi, kolektifinde atlanmış olan nedir, onu saptama, ona erişme, onu yaratma çabasında. Ne kendine egzotik ruhlar sipariş ediyor, ne de folklorla oyalanmak niyetinde.

> Öğrenmeye başladığı şey aslında özgürlüğün yüküydü. Özgürlük ağır bir yüktür, ruhun yüklenmesi gereken büyük ve garip bir sorumluluk. Kolay değildir. Verilen bir armağan değil, yapılan bir seçimdir; bu seçim de zor bir seçim olabilir. Yol, yukarıya, ışığa doğru çıkar; ama yüklü yolcu oraya hiçbir zaman varamayabilir. (Ursula K. LeGuin, *Atuan Mezarları*, çev. Çiğdem Erkal İpek, Metis Yay., 1995, s. 16)

DİZİN

12 Eylül 238, 343, 345
Abacı, Tahir 31, 335-342
Abdullah Cevdet 204
Ackermann, Louise 269, 270
Ackermann, Paul 269
Ahıska, Meltem 52
Ahmad, Aijaz 390, 393, 394
Ahmet Haşim 36, 63, 224, 225
Ahmet Rasim 103
Akarsu, Hasan 343, 344
Akatlı, Füsun 36, 115, 122 dn.
Akın, Gülten 36
Aksan, Doğan 72
Aktaş, Hasan 155
Alberti, Olympia 277
Ali, Sabahattin 88
Alkaya, Orhan 37, 202-215
Alogan, Yavuz 63 dn.
alt kültür 290
Altan, Ahmet 50, 51
Althusser, Louis 25
Altıner, Dehen 309
Altıok, Metin 159, 160
Altun, Selçuk 50, 51
anahtar 54, 59, 122, 127, 239, 247, 250, 254, 293, 294
Anar, Ihsan Oktay 308
Anday, Melih Cevdet 178, 224, 225
Angliviel, Doëtte 272
Anıl, Mehmet 50
Apollinaire, Guillaume 158
arabesk 20, 287, 289, 280, 314, 318, 337
araçsallaştırma 22, 23, 54, 59, 150, 238, 356
argo 51, 315, 328, 369
Arnaud, Céline 274
Arslan, Hülya 94
Arslanbenzer, Hakan 37, 149
Asaf, Özdemir 131
Âşık Nesimi 48
Âşık Veysel 81, 158
Atatürk 387, 389
Ateş, Nihat 51
Aydemir, Kadir 52
Ayhan, Ece 20, 37, 44, 45, 49, 59, 97-100, 102-110, 158, 179, 224, 252, 291, 308, 315, 323
ayrımcılık 51, 52, 399
Ayvazoğlu, Beşir 131, 401 dn.

Bachmann, Ingeborg 200
Bakhtin, Mikhail 25
Bancquart, Marie Claire 274 dn., 275
Barkan, Ömer Lütfi 103
Barney, Natalie 272
Başkut, Cevat Fehmi 362
Batur, Enis 37, 63, 64 dn., 107, 108, 148, 149, 151, 153, 307, 308, 331
Baudelaire, Charles 170, 171 dn., 267
Baydar, Oya 24, 343, 344-348
Baydur, Memet 148
Bedirhan, Celadet Ali 374, 376, 377
Bedir-Han, Mehmet Salih 374
Behramoğlu, Ataol 37, 150, 154, 155, 158
Bek, Kemal 36
Belge, Murat 36, 37
Berfe, Süreyya 212
Berk, İlhan 103, 259
Berköz, Egemen 212

Beyatlı, Yahya Kemal 36, 73, 80, 158, 332 dn.
Bezirci, Asım 35, 37
bilinç akışı 318, 327
Bin Ladin, Usame 356
Binatlı, Vedat 109
bireycilik 152
Birsel, Salâh 15, 36, 314
Blanchot, Maurice 275
Boccaccio, Giovanni 260
Boratav, Pertev Naili 82
Borges, Jorge Luis 224
Bourges, Clémence de 263
Brancovan, Anna de 270
Brecht, Bertolt 44, 67 dn., 149, 172, 309
burjuva sınıfı 317, 323
Burnat-Provins, Marguerite 272
Bush, George W. 404

Campanella, Tommaso 67
Camus, Albert 316
Cansever, Edip 37, 58, 122 dn., 227, 241, 254
Castel, Etienne 259
Cegerxwîn 52
Celâl, Metin 37, 45, 46, 210, 212, 307, 335
Cemal Süreya 37, 45, 129, 137 dn., 138 dn., 140 dn., 145 dn., 154, 158, 227, 316, 405
Ceylan, Nuri Bilge 378
Choquet, Victorine 269
Cinsiyetçilik 47, 48, 51, 52, 68, 92, 322, 325, 367, 399
Colette 263
Conrad, Joseph 361
Cöntürk, Hüseyin 36, 37, 119
çadır tiyatrosu 83
çağın bilinci 14, 105, 121, 205, 263, 321, 335-337, 391, 392
Çapan, Cevat 259
Çelebi, Asaf Halet 131
çelme tekniği 381
Çeri, Bahriye 331 dn.
çokdillilik 375
çokkültürlülük 375, 379
çokmekânlı 178
çokzamanlı 178
Çolak, Veysel 36

Dağlarca, Fazıl Hüsnü 15, 44
Dara, Ramis 36
Demiralp, Oğuz 36, 105, 150, 152, 155, 156
dengbej 381-383
ders kitapları 20
Desbordes-Valmore, Marceline 267, 269
Descartes 378
Deshoulieres, Antoinette 266
destan 15, 67 dn., 76, 197 dn., 202
devlet 10, 12, 19, 20, 25, 59, 87-89, 93, 104
devlet solu 15
devrik cümle 12, 72
Deymer, Şefik Hüsnü 83
d'Houville, Gérard 272
Dıranas, Ahmet Muhip 36, 119
Dickinson, Emily 269
Diyalektik 34, 178
Doğan, Mehmet H. 36, 69
dolaysız bilgilenme 38, 373
Donne, John 187
Dostoyevski 401
Dölek, Sulhi 366-370

dönem romanı 335, 343
dünya edebiyatı 367, 372, 380, 383, 401
"dünyalı" 79, 317, 370, 399
düzyazısal şiir 49, 227

edebiyat eleştirisi 23, 24, 30, 389, 390
edebiyat yapmak 34, 37, 287, 349
edebiyatta ulusal çerçevecilik 398
Eagleton, Terry 25
Eco, Umberto 66
Ehmedê Xanî 378
Eisenstein 304
eklektizm 377
Eliot, T. S. 73, 130, 131, 187 dn., 401 dn.
Eloğlu, Metin 121 dn.
emperyalizm 74, 80, 337, 389-395, 397
Emrah 137 dn.
Engels, Friedrich 90
epik 67, 70, 72, 75, 76, 82-84, 91, 109, 115, 139, 146, 149, 200, 203, 205, 221, 314, 316, 326, 336, 352, 355
Erbil, Leylâ 45, 47, 365
Erdost, Muzaffer 36
Erem, Evren 145 dn., 192 dn., 287
Erener, Sertab 89
Ergülen, Haydar 33, 37
Erkal, Genco 89
Eroğlu, Ebubekir 37, 131
Ersöz, Cezmi 51, 285-290
ertelemeci ideoloji 79
Ertop, Konur 36, 44
Eryılmaz, Tuğrul 50
etik 17, 57, 103, 107, 108, 112, 119, 121, 138, 206, 220 dn., 222, 257, 291, 294-296, 352-354
Evren, Süreyyya 37
evrensellik 93, 316, 317, 400
Eyuboğlu, Sabahattin 36

fantastik 293, 303
Faulkner, William 248
Fauln, Catherine 274
Fethi, Ahmet 391
Fethi Naci 36, 342
fikir kalıpları 355-357
Firdevsi 378
Fişekçi, Turgay 36
Flaubert, Gustave 363, 379
Foucault, Michel 392
France, Marie de 259
Freud, Sigmund 98

gazel 159, 168
gelenek 34, 36, 52, 102, 131, 178, 266, 323, 401 dn.
"gelenekten yararlanmak" 106
Genç, Nihat 51
Gevers, Marie 273
Golding, William 304
Gökhan, Halil 280, 307
Göktürk, Akşit 73 dn., 188 dn.
görsel şiir 168, 169, 174
grotesk 216, 217, 316, 355, 356, 360, 367
Gulag Takımadaları 88
Günersel, Tarık 168-175, 178-180
Gürsel, Nedim 67 dn., 69 dn., 77, 82, 84, 105, 331, 332 dn., 333
Gürson, Eser 36, 37, 150, 154, 155
güzelleme 19, 104, 141, 177, 208, 314, 377, 379

halk şiiri 72, 138
halkın ruhu 378

hayat imgesi 211, 212, 213
Hayrullahoğlu, Mustafa 88
Hayyam, Ömer 378
Hepçilingirler, Feyza 45, 46
Hersch, Jeanne 273
Hızlan, Doğan 36, 44
hiçleme 229, 233
Hilav, Selahattin 36, 67, 68, 84
Homeros 379
Hugo, Victor 267
humor 46, 137, 139, 145, 210, 221, 229, 230, 235, 236, 241, 253, 336, 341, 364

içtenlik 71, 79, 106, 112, 118, 119, 332 dn., 344
İkinci Yeni 37, 45, 89, 97, 118, 148, 149, 238, 252,
İleri, Selim 363-365
İlhan, Attilâ 15, 37, 131, 318, 319, 354
İlk Çember 88
imge-dil 187
İnal, Gülseli 181, 183-189, 192, 193
İnalcık, Halil 52
İnce, Özdemir 37
İpek, Çiğdem Erkal 406
İplikçi, Müge 45
İpşiroğlu, Zehra 89
Iz, Fahir 27, 387, 389

Jakobson, Roman 200
Joyce, James 276, 367

"kaçış şiiri" 118
Kafka, Franz 172, 367
Kahraman, Âlim 52
Kahyaoğlu, Orhan 37, 226, 227, 229, 230-236
kalıplar 39, 72, 90, 137, 138, 251, 317, 329, 357
Kanserliler Koğuşu 88
Kansu, Ceyhun Atuf 15
Kant, Immanuel 148
kapalılık/açıklık 65
Kaplanoğlu, Semih 148
kapsayıcılık 76, 79, 131, 132, 372, 376, 377, 380, 381
Karabat, Ayşe 305
Karaca, Emin 83 dn.
Karacaoğlan 137 dn., 138 dn.
Karakoç, Sezai 21, 45, 125-134
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 119 dn., 208, 365
Karasu, Bilge 26
Karcılılar, Ahmet 53
karşıütopya 179, 298, 300, 302, 304, 305
Kartal, Ümran 45
Kavafis, Konstantinos 158
Kayıran, Yücel 32 dn., 37, 211, 212, 216, 220 dn., 222
Kazancakis, Nikos 332 dn., 365
Kısakürek, Necip Fazıl 21, 154, 401
kimlik 10, 113, 133, 143, 205, 241, 326, 380, 390, 393-395, 399, 401 dn.
kişileştirme 293, 294, 328, 369
klişe 34, 35, 119, 144, 326
Koçak, Orhan 36, 37, 122-124
Koçali, Filiz 54
Korat, Gürsel 51
koşuk 83, 84, 85, 258, 260, 265
Kozanoğlu, Abdullah Ziya 45
Köprülü, Fuat 36
Kropotkin, Pyotr Alekseyeviç 207
Ksenofon 379

Kundera, Milan 405
kurgusallık 286, 308, 316
Kurt, Ayhan 350
Kurtuluş, Akif 37, 68, 351
Kuyaş, Nilüfer 149-151, 153
Küçük, Yalçın 31, 51
küçük İskender 33, 37, 307
Külebi, Cahit 15
kültür emperyalizmi 390
Kürt sorunu 77, 397
Kürtçe 52, 373, 374, 396

La Fayette 378
Labé, Louise 263-266, 269, 271
Lamartine, Alphonse de 267, 273
Lav, Ercüment Behzat 65
LeGuin, Ursula K. 406
Lermontov, Mihail 316
Lyotard, J. F. 392
lirik şiir 174, 267
lirizm 70, 205, 225, 229
lonca 33
Lorris, Guillaume de 258
Lukâcs, György 388
Lunn, Eugane 63

Madak, Didem 52, 319
Magny, Olivier de 264
Mağden, Perihan 30, 45-47, 313-319, 321-323, 325, 327- 329
Mahno 84
Mallarmé, Stephane 107, 225
Manifesto 256
Margulies, Roni 37
Maritain, Raïssa 274
marjinal 108, 338
Martin, Marietta 274
Marx, Karl 63 dn., 68, 393
Marquez, Gabriel Garcia 342
maske 287, 288
Mavyan, Vahram 52
Mehmet Rifat 36
mekân 8, 104, 121-123, 168, 169, 172, 177, 178, 193, 231, 232, 248, 317, 353
melez diller 170
melodram 35, 37
Memduh Selim Bey 374, 377-380, 383
Memet Fuat 36, 90, 349, 350-352, 354
metafizik 98, 184-187
Meung, Jean de 258
Mevlânâ 80
Mısır, Mustafa Bayram 291
Miller, Marcus 235
milli edebiyat 377
mizah 204 dn., 237, 242, 253, 287, 289, 294, 315, 357
modern şiir 237, 241, 245
modern toplum 237
modernismo 64
modernizm 64, 151, 154, 223
molekül sözcükler 329
Molière 19
Monnier, Adrienne 274
Montaigne 378
Mozart, Wolfgang Amadeus 106, 329
Mungan, Murathan 45, 46, 51, 53, 56, 298, 301, 307, 340
Murat, Amélie 273
Mustafa Suphi 88
Musurus Paşa 270
Musurus, Ralouka 270

Navarre, Marguerite de 259, 260, 261, 263

Nâzım Hikmet 15, 35, 36, 59, 63-85, 87-92, 94-96, 122 dn., 149, 158, 178, 209, 211, 286, 308, 332 dn., 336, 350, 354, 364
Necatigil, Behçet 15, 158
Neruda, Pablo 395
Nesin, Aziz 59, 365, 370
nesnel karşılık 73, 98, 106
Nezir, Seyyit 119 dn.
Nietzsche 158
nihilizm 295, 296
Noailles, Anna de 270-272
Noël, Marie 273

Oktay, Ahmet 23-31, 37, 51, 69 dn., 112, 122 dn.
Oktay Rifat 105, 106
Okur, Yiğit 50
Olcay, Zuhal 286, 287
olgusal anlatım 336
Oral, Zeynep 93
Orhan Kemal 340, 347, 367, 368, 370
Orhan Veli 36, 158, 209, 293
ortalamacılık 346
Ortaylı, İlber 48, 49
oyun 20, 78, 87, 88, 91-96, 104, 140, 169, 177, 212, 263, 296, 344, 356, 360, 362, 387, 388

öğretici 65, 128, 349, 351, 380
öğreticilik 75-77, 79, 127, 350, 364, 370, 377, 380, 382
ölüm oruçları 314, 320
Ömerustaoğlu, Fatma 130
Öneş, Mustafa 36, 103
önsellik 34
Özalizm 49
Özcan, Halil İbrahim 307
özcülük 393, 394
Özel, İsmet 15-17, 21, 37, 148-155, 158, 172, 200 dn., 209-211, 301, 332 dn., 404
Özgüden, Doğan 89
Öztoprak, Hasan 53, 55-57, 307

Pamuk, Orhan 24, 27, 28, 333, 355, 358, 359, 360, 362, 365, 387, 389, 401
Pamukçu, Celal 307
parodi 316, 317, 318
pembe roman 45, 50, 346, 347, 363
persona 152, 205, 243, 388
Pessoa, Fernando A. N. 47
Picasso, Pablo 66, 169
Pir Sultan Abdal 138 dn.
Pisan, Christine de 258, 259, 263
Pisani, Thomas 259
Pluçek, Valentin 94
Poe, Edgar Allan 401
poetika 19, 36, 55, 56, 149, 293, 351, 376, 378, 384
Polat, Ömer 321
Polin, Louisa 273
Politika Partisi 10
pop-şair 12
popüler edebiyat 290
popüler roman 44
Proudhon, P.-J. 269
Proust, Marcel 401
publicum 44

Rifat, Sema 66 dn.
Rimbaud, Arthur 154, 384
ritim 12, 20, 33, 128, 129, 196 dn., 202, 205, 225, 228, 230, 231
romansal deneme 308

Rouault G.-H. 223
Rousseau 378

"saçmalaştırma" 83
Said, Edward W. 156, 387, 389-395, 403
Salager, Annie 275, 276 dn.
"sanayi estetiği" 81
Sappho 266
Sarıoğlu, Sezai 37, 91, 92, 96
Sartre, Jean Paul 170, 171 dn., 257
Sauvage, Cécile 273
Savaşır, İskender 109
Say, Fazıl 89
sessiz okumalık 203
Shakespeare, W. 209, 241, 378, 379
sıkı edebiyat 290
Sicaud, Sabine 273
siyasal yararcılık 8
slogan 7, 8
somut şiir 174
sone 159, 166, 168, 264, 265
sonsallık 34, 38, 39
Soutine, Chaim 223
soyutlama 9, 108, 118, 121 dn., 178, 237, 244-246, 248-250, 253, 255, 316, 367, 396, 398
Söğüt, Mine 308
sözel dil 65, 168, 170, 178, 257
Sözer, Önay 105
sözlü edebiyat 85, 90, 381, 383
Staël, Madame de 266, 267
Stalin, J. 31, 350
Stendhal 317, 342, 357
Stétié, Salah 279, 280, 281
Superville, Silvia Baron 276
Sverçevskaya, Antonina 94

Şafak, Elif 30, 308
şairanelik 70-73, 75, 84, 85, 308
"şiir dili" 71, 72, 73
şiir halinde saptama 153, 154
Şiir Partisi 11
şiir toplumbilimi 18, 19, 20
şiir zanaatı 319
şiirleştirme 69, 154
şiirroman 307, 308
şiirselleştirme 107
şiirsellik 7, 8, 12, 225, 226, 307, 308
Şoray, Türkân 316

Taftalı, Oktay 37
Tahir, Kemal 45, 68, 70, 72, 75, 77, 79 dn., 82 dn., 84 dn.
Tamer, Ülkü 45, 130, 131, 135, 136 dn., 137 dn., 144, 145 dn., 294
Tanpınar, Ahmet Hamdi 36, 63, 64, 76, 158, 217, 222, 332 dn.
Tanyol, Tuğrul 212
Tarancı, Cahit Sıtkı 15, 332 dn.
tarih 21, 36, 45, 49, 68, 69, 76, 98, 100, 102-107, 110, 132, 177, 178, 182, 184, 187, 205, 211, 212, 234, 291, 321, 344, 359, 373-375, 378, 380-384, 389, 390, 393, 406
Tarkovski 178
tarsı 289
tatlandırıcı 250, 253, 318
temel sorunsal 98, 99, 102, 103, 152, 231, 313, 315, 316, 318, 319, 321, 360, 381
Temelkuran, Ece 291-296
Temizyürek, Mahmut 37
Tilermenî, Yaqob 52
Tokay, Murat 296
Tolstoy 72, 401

toplumcu gerçekçilik 35, 335
toptancılık 28, 30, 392
"total roman" 376
tragedya 98 dn., 243, 253, 323, 381
"trük" 359
Turan, Güven 37, 63, 64 dn., 135 dn., 136 dn.
Tülbentçi, Feridun Fazıl 45
Türkali, Vedat 340
Türker, Yıldırım 308
Türkeş, A. Ömer 362

Ungaretti, Giuseppe 225, 226
uzam 180, 187, 188, 218, 220-223
Uyar, Tomris 119 dn.
Uyar, Turgut 37, 45, 58, 63, 112-122, 124, 241, 243, 248
Uyurkulak, Murat 307
uyutuculuk 35
uzlaşımsal dil 309
Uzun, Mehmed 52, 372-384

Ülkü, Verda 203
Ünsal, Kubilay 102, 105
üst kültür 290
Üstündağ, Metin 26, 204 dn.

Verlaine, Paul 224, 267
Vian, Boris 158
Vigny, Alfred de 267
Vivien, Renée 272
Vlaminck 223
Voltaire 379

Wallerstein, Immanuel 25, 26
Weil, Simone 274

yabancı şiir 401
yabancılaştırma etkisi 172
yadırgatıcı 123, 237
Yalçın, Mehmet 75 dn.
Yaşar Kemal 138, 347
Yaşın, Mehmet 37, 52, 397-399, 402
Yaşın, Neşe 52, 307
yavanlıklar 120
Yavuz, Hilmi 37
Yeats, W. B. 390
Yelda 399
yenilenme 383
Yeşil 356
Yıldız, Bekir 354
Yıldızoğlu, Ergin 401 dn.
Yumer, Hür 404
Yunus Emre 47, 59, 138 dn., 158, 332 dn.
Yurtsever, Haluk 350
Yücel, Can 219
Yücel, Hakkı 402 dn.

zamandizinsel anlatım 336
zanaat 41, 59, 101, 366
Zarifoğlu, Cahit 21
Zekâ, Necmi 237, 238-241, 243-246, 248-250, 252, 254, 256, 257, 319
zihinsellik 90, 171, 240, 256, 273, 340
Ziyalan, Nihat 307
Zorlutuna, Halide Nusret 15