ŞİİR
ve
İDEOLOJİ

ENİS BATUR



MİTOS

MİTOS YAYINLARI: 37

ŞİİR ve İDEOLOJİ

Enis Batur

Enis Batur 28 Haziran 1952'de doğdu. İlk yazısı 1970'de, ilk kitapları 1973'de yayımlandı. M.E.B. Yayın Dairesini (1979-80), Tan Yayınlarını (1981-82), Milliyet Kültür Servisini (1983-84), Milliyet Büyük Ansiklopedi'yi (1986), Gergedan ve Şehir dergilerini (1987-88) yönetti, 1988'den bu yana Yapı Kredi sanat danışmanı ve yayın yönetmeni olarak çalışıyor. Denemeleriyle TDK ödülünü (1980), şiirleriyle Cemal Süreya ödülünü (1993) kazandı.

Yayın Yönetmeni: Mustafa Küpüşoğlu

1. Baskı: Derinlik Yayınları, 1979
2. Baskı: Kasım 1993

Ofset Hazırlık: TEM Yapım
Dizgi: Zeliha Güler
Kapak: Villon'un "Asılmışlar Baladı"nın ilk basımı
Kapak ve İç Baskısı: Altan Matbaası

ISBN 975-7468-68-1

MİTOS YAYINLARI
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Oba Sok. 9/1 Cihangir / İstanbul
Tel: 249 87 37 - 38 Fax: 249 02 18

ENİS BATUR

ŞİİR ve İDEOLOJİ

MİTOS
YAYINLARI

Enis Batur'un Kitapları

Eros ve Hgades (1973) *
Bir Ortaçağ Yalnızlığı (1973) *
Nil (1975) *
Ara-Kitab (1976) *
İblise Göre İncil (1979) *
Kandil (1981) *
Tuğralar (1985 ; 3.b. 1993) Remzi
Sarnıç (1985) *
Yazılar ve Tuğralar (1987), toplu basım.*
Gri Dîvan (1990) *
Koma Provaları (1990) Altıkırkbeş.
Perişey (1992 ; 2.b. 1993) Remzi.
Scritti e Sigilli (1992), italyanca/türkçe, FP.
Ağlayan Kadınlar Lahdi (1993) Harf.
***
Ayna (1977) *
Şiir ve İdeoloji (1979 ; 2.b. 1993) Mitos.
Tahta Troya (1981) *
Alternatif : Aydın (1985) *
Viyana için Siyah Vals (1986) *
Babil Yazıları (1986) Afa.
Otuz Kuş Birden Olmak (1986) *
Estetik Ütopya (1987) *
İki/z (1988) *
Gergedanname (1988) *
Bu Kalem Bukalemun (1988) Hil.
Kediler Krallara Bakabilir (1990) Remzi.
Sıçrayan Fasulye, vb...Yedisi Birden(1991), toplu basım.*
Hatay'da Bir Rolls Royce (1991) Altıkırkbeş.
Gönderen : Enis Batur (1991) Remzi.
Söz'lük (1992) Düzlem.
Küçük Kıpırtı Tarihi (1992) Boyut.
Başkalaşımlar (genişletilmiş 2.b. 1992) YKY.
Kırkpâre (1993) Remzi.
Yazının Ucu (1993) YKY.
Gesualdo : Bir Tema için Çeşitlemeler (1993) YKY.
Perec Kullanım Kılavuzu (1993) Mitos.
***
Kara Mizah Antolojisi (1987) Hil.
Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi (1988) *
İstanbul için Şehrengiz (1991 ; 2.b. 1993) YKY.
Gütenberg Gökadasına Gezi (1993) YKY.

* işaretliler tükenmiştir.

İkinci Basım İçin Önsöz, 7

Simyacının Kargı Portresi, 15
İç Deney Öğretisi Olarak Simya, 25
Siyah Borsa, 35
Alınyazmak, 49
Şiir Devrimi, Devrim Şiiri, 59
Smokinli Berduş ya da Benzeşmezlik Üzerine, 71

İKİNCİ BASIM için ÖNSÖZ

"Şiir ve İdeoloji", iki ayrı düzlemde, iki farklı ama birbirini besleyen konjonktüre dayanan bir denemeydi; 1979 sonunda yayımlandı, bir on yılın son ayında — ne var ki, gerçekte, hiç değilse yazarının gözünde o on yılın bütününü yansıtıyordu.

Şüphesiz, "bağlanma" konusu, II. Dünya Savaşı'nı izleyen dönemin üzerinde en çok durulmuş sorunlarından birinden kaynaklanıyordu. Ama 1970'lerde, daha önceki yıllara oranla alabildiğine değişik bir görünüm getirmiş, "bağlanma" ve "özerklik" odaklarını simgeleyen kefelerde artık farklı ağırlıklar göze çarpar olmuştu. "Şiir ve İdeoloji"yi bugün okurken, dünün koşullarını anımsamak kaçınılmazlık taşıyor gibi geliyor bana.

Önce genel konjonktür geliyor, doğal olarak: Sosyalist ülkelerde yaşanmış ve yaşanmakta olanlar, özellikle 1970'lerde yoğunlaşan bilgi akışı nedeniyle, sosyalist düzen dışında yaşayan sosyalist aydınların kalemleriyle deşilir olmuştu. Çözümlemeye çalıştıkları yalnızca çözülmeye başlamış bir düzen ya da dizge değil, daha çok çekirdekteki kuramsal depo ve onun belirlediği uygulama çizgileriydi. 1970'lerde sosyalist dünyanın koyu bir bunalımda olduğunu düşünenler, dizgenin 1980'lerin sonunda çökeceğini bilmenin, öngörmenin uzağındaydılar. Tam tersine, sosyalizmin yaşadığı ve yaşattığı bunalım nedeniyle bunalmış Batılı sosyalistler bu sımsıkı düzenin çökebileceğini akıllarına getirmedikleri, dahası bu denli

köktenci bir sonuç istemedikleri için katı gövdenin nasıl ve neden gevşemesi gerektiğine bakma uğraşı içindeydiler. Sosyalist düzenin hepten çökmesini dileyenler, kapitalist düzeni savunanlardı. 1970'lerin Batı Avrupa ülkelerindeki kaba ve genel tablosu buydu, diyebilirim.

Aynı dönemde, Türkiye'deki durum enikonu farklıydı. Sosyalist örgütlenme, Batı'ya oranla hem hayli geç biçimde gerçekleşme yolunu bulmuştu, hem de çok sert bir karşıçıkışla yüzyüzeydi her an. En ılımlı sol aydınların bile yoğun baskı altında tutulduğu, ağır kişisel faturaların çıkarıldığı bir dönemde sosyalist düşüncenin ya da dizgenin eleştirilmesi pek söz konusu değildi: Sosyalist olmak, neredeyse kaçınılmaz biçimde haktan, haklılıktan yana oluşun simgesi haline dönüşmüş, onurlu duruşun bir göstergesi sayılır olmuştu. Öyle ki, Müslüman kesimde sosyalist bir çizgi ortaya çıkmış olması neyse ne, Faşist'lerin bazılarının da sosyalist tasarıyla ortaklık aradıkları, böylesi bir ortaklığın varolduğunu dile getirdikleri de gözlemlenmişti. 1980 sonrası sayıları birden artan 'liberal sağcı aydın'ların birkaç örneğine 1960'lardan beri rastlanıyordu ya, onların su katılmadık birer antikomünist olduğunu herkes biliyordu. 1970'lerin Türkiye'sinde, Batılı sosyalistlerin nicedir geliştirdiği eleştirel yaklaşımların hemen hemen hiçbir karşılığı yoktu; Avrupa komünizmi ile ilgilenen *Birikim* dergisi bile hedef tahtası haline getirilmişti.

Bu genel konjonktürün ayrıntılı bir haritası günü geldiğinde çıkarılacaktır, sanıyorum. Tabloya, daha dar bir kesitte, kültür bağlamından kimi katkılar taşımak gerekiyor. 1970'lerde, Türkiye'de edebiyat-sanat çerçevesinde kuramsal dayanaklar iyi-kötü belirlenmiş gibiydi: Marx-Engels'in yazıları çevrilip kitaplaştırılmıştı; bir uçta Jdanov'unkiler, ötekinde Troçki'ninkiler de. Geniş ölçüde "tatlı su" sosyalistlerinin bel bağladıkları bir temel kay-

nak Ernst Fischer'di; "orta şekerli"lerin Brecht'in kuramsal kitaplarına, Christopher Caldwell'e ve Lukacs'a dayandıkları göze çarpıyordu; daha sert, köktenci bir bakış da sözgelimi Boris Suchkov'dan hız alabiliyordu. Bilmem bir ölçü olabilir mi: 1975'de Ertuğrul Özkök de, Zeynep Oral da, Edip Cansever de, Selim İleri de sosyalistti. Şunu ekleyebilirim: İçtendiler. Başka türlüsü de güçtü.

Ben, 1973'de yurtdışına gittim. Ortam Türkiye'dekinden bir hayli değişikti. Bir kere, inanılması güç bir bilgi akışı vardı: Hem anı anına olup bitenler didikleniyordu, hem de yakın ve uzak geçmiş — belgeler eşliğinde. Tartışma ufku, üretme ufku çok genişti: Felsefeciler, insan bilimciler, kuramcılar, kültür adamları yeni kavramların, düşünme birim ve biçimlerinin, somut araştırmaların peşinde, çalışıyor, yansıtıyorlardı. Tartışma zemini de çok genişti: Sosyalistler, Marxçılığı makro ve mikro düzlemlerde eleştirdiklerinde kimse onları etik etiketlerle sıvamaya kalkışmıyordu. Psikanalizle, dilbilimle, antropolojiyle ilgilenilmesi kimsenin tuhafına gitmiyor; Marxçı bir eleştirmenin faşist Céline'i önemsemesi herhangi bir şaşkınlık yaratmıyor; muhafazakâr bir gazete Aragon'un –hâlâ FKP üyesi olmasına karşın– en yeni şiir kitabını "başyapıt" olarak tanımlamaktan ürkmüyordu.

1970'lerin genel konjonktürünün ana hatlarını şundan dökmem gerekiyordu: Bir yazar *soyut* bir varlık değildir, paranteze alınabilecek bir zihinsel işleyişe de indirgenemez: 1977'de döndüm Türkiye'ye ve 1978-79 yıllarında yazdım "Şiir ve İdeoloji"yi, ama o dönem de, o bağlam da, denemenin yazılma sürecinin belirleyicisiydi. Seçimlerim, *duruşum*, göze aldıklarım gene de yabana atılmamalı: "Şiir ve İdeoloji"yi, metni alımlamaya hazır olmayan, henüz hazır olmayan bir kültür ortamına *gönderdiğimi* biliyordum — faturalar defterdedir.

Aralayacak olursam: "Şiir ve İdeoloji" dolayısıyla hızla

'sağcı', en hafifinden 'reaksiyoner' damgası yedim, "küçük burjuva ideologu" türü tamlamalarda. Biraz telaşa kapılarak, çok da telaşa kapılmaksızın, dile gelmeyi seçtim: Marxçı olmadığımı, sosyalizmin koyu bir bunalım içinde olduğunu düşündüğümü, kendimi 'sosyalist olmayan radikal bir sol aydın' saydığımı yazdım: 1978-79. *Böyle* görülmek istiyor değildim, görülmeyeceğimi biliyordum zaten. *Böyle* olduğuma inanıyordum ve 'nasılsam *öyle* görünmekten korkmam' mesajını vermem gerektiği kanısındaydım. Alındı mı? Bu sorunun karşılığının bugün, 1993 yılında uzun boylu bir önemi yok artık, daha doğrusu 'kalmadı' sanılıyor. Bu görüşü paylaşmıyorum açıkcası: Şairin, yazarın, sanatçının içinde yaşadığı toplumla ve toplumsal düzenle, dünyayla ve tarihle ilgili konumu hâlâ canalıcı bir önem taşıyor benim gözümde. 1979'dan 1993'e gelirken, seçimlerimin ve duruşumun ekseni değişmedi: Kendimi hâlâ *solda* konumluyorum. Son beş yıl içinde yaşanan büyük çalkalanma, bir genel gidişat tablosunda büsbütün *anakronik* kılabilir Tarih'e bakışımı ve büsbütün *atopik* kılabilir Yeryüzü'ndeki haritada yerimi. Kazanan mı iyi yaşar, yoksa iyi yaşayan, kendince doğru yaşayan mı kazanır, bunu görmek için saat tutacağız.

*

"Şiir ve İdeoloji", 1979 sonunda, Derinlik Yayınları'ndan çıktı; 1980 yılı TDK ödülünü kazandığı için de kısa sürede tükendi. Kitabın yeniden basılmasını istemedim. Bunun nedeni, başta Memet Fuat olmak üzere bazı eleştirmenlerin üzerinde durdukları "kendi yazı serüvenim açısından (onu) pek önemli bulmadığım bir kitap" sayışım değildi. İki bölümden oluşuyordu "Şiir ve İdeoloji": İlk bölümde, toplama adını veren beş denemelik bir bütün, ikincide, "Zenci Güldeste" başlığı altında

"Çağdaş Batı Yazını Üzerine Denemeler" yer alıyordu. Derinlik'in sahibi Necati Tosuner, yalnızca ilk bölümün yayımlanması durumunda ortaya sayfa sayısı açısından cılız bir kitap çıkacağı düşüncesiyle, "Şiir ve İdeoloji"yi başka yazılarımla genişletmemi istemişti. Bu öneriye boyun eğişim ortaya, sonradan yapay ve dengesiz bulduğum bir gövde çıkarttı. "Şiir ve İdeoloji" küçük, ama özerk bir kitap olmalıydı: Yanılgımı çabuk kavradım, doğru çözümü uygulamak için neden bu kadar beklediğimi bilemiyorum. "Zenci Güldeste"deki denemeler, bir parçası oldukları bir başka bütünlüğün içinde, bu yıl yayımlanan "Yazının Ucu"nda gerçek yerlerini aldılar.

"Şiir ve İdeoloji"nin ilk denemeleri, kitaba girmeden önce, *Oluşum* dergisinde yayımlanmıştı. *Doğru* biçimleri orada kaldı: Kitapta, buna karşılık, hem sayfa sıraları karışmış, hem de dizgi yanlışlarına boğulmuşlardı. Bu yeni basımda hem ilk basımın yanlışlarını düzelttim, hem de metni bir ölçüde gözden geçirdim. İlk baskının son bölümünde, "Vesikalık Fotoğraflar" başlığıyla, Türkiye'de o dönemde hemen hiç tanınmayan yazarlara ilişkin kısa bilgiler yer almıştı. Hiç kimsenin tanımadığı yazarlardan söz ettiğim için 'gösterişçi', 'yabancı', 'kültür teröristi' sayılmam bir yana, onları tanıtma çabam da yadırganmıştı. Adorno, Artaud, Barthes, Benjamin, Bataille, Blanchot, Char, Derrida, Gombrowicz ve Roussel o tarihten bu yana çevrildiler, çevriliyorlar. Kısacası, "Vesikalık Fotoğraf"ların yerini albümlerin alması gerekiyor artık — o notları orada, öylece bırakıyorum.

"Şiir ve İdeoloji"nin bir de "ek"i var: "Smokinli Berduş." Bu metni bir İtalyan dergisinin isteği üzerine doğrudan yabancı dilde yazıp yayımladım, 1992'de. Bir yazarın kendi metnini çevirmesi neredeyse olanaksız görünüyor bana: Onu, Türkçe olarak yeniden yazdım, özgün metinden kopmamaya özen göstererek. Metin,

aslında, bir başka kitabın da parçası olacak, ileride.

"Şiir ve İdeoloji"yi yazalı neredeyse 15 yıl oldu. Bir yazarın yazı yaşamında uzun bir süredir. Öte yandan, içinde yaşadığımız tarihsel dönem açısından bakılacak olursa, herkes için uzun sürmüş bir 15 yıl söz konusu, gibi geliyor bana.

Kitap öyle değildi belki, ama metin, "Şiir ve İdeoloji", bana kendi yazı serüvenim açısından oldukça önemli bir durak olarak görünüyor bugün.

Ocak 1993, İstanbul

ŞİİR VE İDEOLOJİ

«Ey okur, herşeyin bir ölçü koyduğu yerde yanmaktan iyi sınır olur mu? Yanacak yerlerde kimler oturdu?»

Hulki Aktunç

SİMYACININ KARGI PORTRESİ

İlkçağda, Ortaçağda simyacının, içinde yaşadığı toplumda yeri yoktu. Berthelot'nun kayıtlarına bakılacak olursa, uç vermiş çıbanlar gözüyle bakılmış eski Yunan'da, bu *öteden gelme bilgi*'yi toplayan ateşoğullarına: Fosil adasına, kovuklara, manastıra çekilmişler, bugün iç ilkelerini yeterince bilemediğimiz bir tasavvufa dalmışlar.

Ortaçağdan toplayabildiğimiz izler nicelikçe daha kabarık belki; ama nitelikçe bulanıklığı, elegelmezliği savunuyor onlar da. Simya klâsikleri bile bu kaygıyı doğurup besliyorlar: Açın Paracelsus'u, Flamel'i, Ramon Lulla'yı; Agrippa'yı, Roger Bacon'ı karıştırın: Katışıksızca, elbirliğiyle kapatılmış bir Bilgi Mağarası işte.

Simyanın doğuşunu, pek çok bilim tarihçisi Eskil Dinlerin güçlerini iyice yitirdikleri dönemlere gönderir. Şüphesiz tek etken değildir bu; toplumsal dönüşümler, kimi düşünsel çıkışlar da belirleyici olmuştur simyanın doğuşunda. Sözgelimi, biribirleriyle çok yakın dönemlerde ortaya çıkan Herakleitos ve Lao-Tseu'nün bu öğretiyle dolaysız ilişkiler kurduklarını ileri sürmek herhalde çok abartılı olmaz. René Alleau'nun simya geleneklerini irdeleyen bir yapıtında,* İpek Yolu'nun giderek önem kazanmasıyla, ortaçağda, Doğu simyacılarıyla Batı simyacılarının süreğen bir düşünsel alışverişe girdikleri yazılıdır. Arap metinlerinden Latin dünyasında simyanın tuttuğu yeri, Latin metinlerinden Arap dünyasında bâtın öğretilerin barınma gücünü öğrenmemiz, Akdeniz uygarlıklarından Uzak Doğu'ya ve Afrika büyüsüne, giderek Şaman hekimliğine giden dolaylı-dolaysız akıntıları sezme yolunda önemli birer ölçüttür. Bu çerçevede ilişkiler o denli karmaşık bir yapı geliştirmiştir ki, yer yer

* «Aspect de la Tradition Alchimique», s. 64, Ed. Minuit.

ortaçağ bağnazlığını nasıl kırdığı anlaşılmayan davranışlar çıkmıştır ortaya: Albertus Magnum Arap düşüncesinin önemini vurgulamak için kürsüye Arap giysileriyle çıkmış, Roger Bacon'ın arkasından büyük bir kalabalık «Müslüman oldu» çığlıklarıyla öfke kusmuş, nereli olduğu hâlâ kesinlik kazanmamış olmakla birlikte Lulla'nın ölümü (müslüman değilken) müslümanlıktan ayrıldığı için çıkagelmiştir.

Çağımız simyacılarının* bekinmeyle vurguladıkları bir nokta simya/kimya ayrılığıdır. Fulcanelli'nin çömezi Eugène Canselliet sözgelimi, sık sık, «baştan beri» bu iki öğretinin biribirlerinden ayrı bir gelişim gösterdiklerini savunur. Bunun, özellikle ortaçağın bitimiyle bir ölçüde gerçeklik kazandığı doğrudur; ama daha önce, ne ilkçağda, ne de ortaçağda böylesine kesin bir ayrılıktan söz etme olanağı vardır. Sorun, öyle görünüyor ki, *benimsenme/dıştalanma* olgusundan kaynaklanmaktadır ve simyacı, bir tür gözüpeklikle, bilimdışı kalmayı üstlenip «açık oynamayı», kendisini «olduğu gibi» kabul ettirmeyi amaçlamaktadır.

Ortaçağdan günümüze giderek yoğunluk kazanan bir tavırla, simyacı pek çok sayıda küçük düşürücü nitelemeyle yaftalanmıştır: Şarlatan, büyücü, cinci hoca olarak görülegelmiştir hep. Bütün bütüne gerçekdışı bir yaklaşım da değildir bu: Özellikle ortaçağda güçlenen Dogma ve gizliden gizliye beslediği inanç bunalımı, bâtına karşı halk kesimlerinde yoğun bir ilgi doğurmuş, pek çok kişi bu zayıflıktan yararlanma yolunu tutmuştur. Vebanın ve diğer geniş tabanlı yıkımların bu karşılıklı ilişkiyi güçlendirdikleri ayrı bir gerçektir. Aynı bağlamda, bir bakıma sağal bir işlev taşımıştır büyücüler: *Öteden gelen bilgi*'yi barındırdıkları için, gündelik yaşama dönük

* Simya geleneğinin, bir hayli yozlaşmış bir biçimde hâlâ sürdüğünü söylemek gerek burada.

kimi dönüştürücü olmayı savlayan edimlerle (cin kovmadan, kız bağlamaya dek),* dinsel inançla boğulmuş ortaçağ insanına bir tür ruhçözüm yöntemi uygulamışlardır. Büyülerin, dinlerin ortodoks yanına aykırı düştüğü ortadadır: Hemen tümü alınyazısını değiştirmeye yöneliktir çünkü. Ama, burada da bir çözüm bulunmuştur: Yakarıların pek çoğu dinsel kavramlarla donatılmış, batıda Kilise çıkışlı, doğuda Tekke türevli kişiler büyücülüğü üstlenmiştir. Dinsel Yetke'nin açıktan açığa olmasa bile, özellikle batıda, bu girişimleri desteklediği bilinmektedir: Hem kendilerine bağlılık gösteren, hem de dinsel inanç baskısının fazla yükünü boşaltmayı yüklenen bu «hoca-hekim»ler neredeyse *resmi* bir kimlik almışlardır ortaçağda. Bu gelişmenin başlıca nedenlerinden birisi de Dinsel Kurum'ların bürokratik yapısındaki çözülmelerin hızlanışı, giderek ivme artışına karşı önlem arama kaygısının doğmasıdır şüphesiz.

Oysa simyacının gerçekten de bu soy bir uğraşı, böyle bir amacı yoktur. Bunun en açık göstergesi Dinsel Yetke'nin onu en kısa yoldan, en ivedi biçimde dıştalamasıdır. Sözgelimi Batıda, Kilise tarafından aforoz edilmemiş tek bir simyacı yoktur dense yeridir. Sağın (otantik) simyacıların göçler, sürgünler tutar elinden: Bacon İngiltere'de, Paracelsus İsviçre'de tutunamamıştır; Agrippa hiçbir yerde: Sayısız çocuğu ve eşleriyle oradan oraya sürüklenmiştir yaşamı boyunca. İşkenceye çekilen, zindana atılan, taşlanarak öldürülen, yakılan da simyacıdır; gizlenen, yiten, yitirilen de.

Kalp simyacının has simyacı ile bir tutulmasının başta gelen nedeni *dil*'leri midir? İkisi de karmaşık bir anlatım aygıtı kurmuşlardır: İçrek; sınırsız bir simgeciliğe, hiçbir sözlüğün barındırmadığı ölçüsüz birer im dağarına sırt veren bu iki dilin yandaşlar (adeptes) ve başdaşlar*

* Bu konuda İsmet Zeki Eyüboğlu'nun çalışmalarına bakılabilir.

(initiés) dışında ayırdına varabilen kimse yoktur o dönemde. Bugün de, bizler açısından uzun uzadıya değişen bir şey yoktur: Bütün anladığımız bu iki sözün anlaşılmazlığı, anlamdan neredeyse yoksun oluşudur.

Gerçekten de anlamı dışta bırakan diller midir bunlar? Kalp simyacının sözü, kendi gününde, anlaşılmasa bile işlevliydi toplum katında: Az önce de değindiğim gibi, ortaçağ insanını rahatlatıyor, sağaltıyordu büyücünün sözü: Bir umut, bir başvuru kaynağıydı. Çağımız insanı, bu sözün anlam yönünden *boş, boşaltılmış, boşluklardan kurulmuş* olduğunu kavrıyor kolaylıkla: Onun da ötesinde, büyücünün yaşamın içinde yer alan toplumsal bir varlık, bir kamu varlığı olduğunu görebiliyor.

İmdi, simyacının durumu bütün bütüne farklıdır. Sınıra, yeraltına sürülürken sözü de aynı yazgıya uğratılmıştır onun: Öyle anlaşılıyor ki, kendi gününde bir anlam verilmiş bu söze; hem de *tehlikeli* bir anlam bulunmuş bu içrek dilde: Söz yakılmış, söyleyene kıyılmış. Bu da doğal: Siyasal Yetke'yi Dinsel Yetke'nin belirlediği bir çağda simyacının söylev kipi hem ideolojik yapıya, hem de bunun belirlediği kurumsal karşılığa ters düşmüştür: Altın yapmaya kalkışmak, bir yandan iktisadi bağımsızlığa (giderek siyasal özerkliğe) özlem duymak, altın yaparak ölümsüzlüğe kavuşmayı tasarlamaksa, öte yandan, egemen kurumsal ideolojinin ana ilkelerini yoksayma yolunu tutmak değil midir?

Simyacı, *bu anlamda* bir büyücü değil o zaman: Başat dizgenin içinde yer almak varken dışına taşmayı, yasadışında, *yasak*'ta konaklamayı seçiyor çünkü. Gene de tam, kesin bir sınır koymak güç burada: Yerine ve zamanına göre kendisine tanıdığı işlev ve kimlik değişiyor. Aslına bakılırsa, büyücü ile cinci hoca arasında,

---

* Bu sözcüğü Mercimek Ahmet'ten derledik.

simyacı ile doğa hekimi arasında, hele ortaçağda, sınırları belli ayrımlar aramak çok yerinde bir tavır değil belki de. Simyacı, çoğu zaman birden fazla maske takıyor yüzüne: Hem hekim, hem büyücü olabiliyor sözgelimi. Bunun nedenini günün toplumsal oluşum biçimlerinde aramak en iyisi.

Kalp simyacı, has simyacı derken çelişkinin eşiğine geldik: Hem toplumsal kişiler, hem de toplumdışı kişiler var elimizde; bir de, yerine ve zamanına göre bu kişiler aynı kişiler olabilir, dedim biraz önce. Ünlü simyacıların (Nicolas Flamel'in, Paracelsus'un) yaşamlarını, daha genelde de ortaçağ yaşantısını biraz olsun incelersek bu kaygıya pek yer kalmayacaktır. Sözgelimi Paracelsus; hekimlik tarihinin belki de ilk «çağcıl» sayılabilecek kuramsal çalışmalarını yapmış,* uzunca bir süre İsviçre'de hekimlik mesleğini sürdürmüş bu saygın kişi «sakıncalı etkinlikleri» nedeniyle sürgüne çıkmış, Avrupa'nın pek çok yerine göç etmiştir. Günümüze dek ulaşan yapıtlarına bakacak olursak: «*Tıp Yapıtları*» ve «*Büyük Büyü Bilgisi*» Paracelsus'da ortakyaşar olan bu iki kimliği hemen yansıtacaktır: Bir yanda kan dolaşımı, açık yaralar ve sifilisin gelişimi üzerine araştırmalar, öte yanda «*Oniki Zodyak İminin Mühürleri ve Barındırdıkları Gizler Üzerine*» yazılmış içrek bir doğa yorumu denemesi. Kaldı ki, Lutcher'in şu yorumuna katılmamak elde değildir: «Paracelsus'un, altında Büyük Yapıt'ın (Opus Magnum'un) gizleri yatmayan hiçbir hekimlik çalışması yoktur».

Ayrım ortadadır: *Boş* dili kullanan cinci hoca ile *yüklü* dili kullanan simyacının «konu»ları da değişiktir: İlki, doğaötesinin ve doğaüstünün gizlerine karşı anlamsız önlemler önermekte, ikincisi yalnızca doğayı aşan güçlere

* Çoğu Latince ve Almanca yazılmış bu kitaplardan yararlanılarak yazılmış bir dizi kitap, çeviriymiş gibi XVII. yüzyılda yayımlanmıştır: Adnan Adıvar, «Osmanlı Türklerinde İlim», s. 108, Remzi Kitabevi.

değil, doğaya karşı da çoğu kez yaşamdan söküp çıkarılmış sağaltım yolları bulmaktadır. Bu, şüphe yok ki, Paracelsus'un ve benzeri doğabilimcilerin bütün bütüne «müsbet» bir ilim geliştirdiklerini söylemek değildir: Tümü de içrek öğretiyle bilimsel araştırmayı aynı düzlemde ele almıştır çünkü.

*

Çoğul bir gövde taşımıştır ortaçağ batı aydınını: Büyücü, düşünür, bilgindir o. Ve kalp sûreti has sûretini ne denli zedelerse zedelesin, eninde sonunda çağının dönüşümcü kafası olmuştur simyacı. Doğuda, İslam dünyasında da benzeş bir durum sözkonusudur: «Osmanlı Türklerinde İlim» adlı önemli kitabında Adnan Adıvar «*Alchimie* kelimesi, her nasılsa bizde simya kelimesiyle tercüme edilmişse de *simya*, gerek lügat, gerek ıstılah manasıyla *fantasmagorie* mukabili olduğu için, bugünkü kimyanın başlangıcı *alchimie*'yi 'elkimya' ile tercümeyi tercih ettik» der.* Bu kavram ayrılığına ayrıca dönüp değineceğim. Burada, önemli görülebilecek bir konu, Adıvar'ın hekimliğe değğin yapıtlarla simya kitapları arasında bir köprü kurmuş olmasıdır: «Tıbbi eserlere geçmeden önce, elkimya üzerine, bu devirde başlayan bazı faaliyetleri söylemek lazımdır. Derviş Mustafa Sekâkin-ı Konstantini adında bir zat tarafından yazılmış bir elkimya kitabı, Paris'te Milli Kütüphane'de bulunmaktadır ki, o zaman bilinen elkimya usul ve kurallarını, mesela altın ve gümüşün eritilmesi, kükürt yapmak, iksir-i feylosofiyi ve altın yapmak usullerini söyler. Eserin sonunda civa esası üzerinden altın yapmak için yeni bir usulü Mağripli bir elkimyacıdan 1000 akçeye öğrendiğini

* Adnan Adıvar, «Osmanlı Türklerinde İlim», s. 50, Remzi Kitabevi.

söyler ki, Osmanlı Türkiye'sinde elkimyayı yayan ve onu sanat edinerek büyüklerden para çekenler çoğu zaman böyle Kuzey Afrika'lılar olmuştur. İznikli Ali Bey adlı bir zatın da elkimya üzerine kitapları vardır. Bunlardan biri *Keşf-ül esrar fi heth-ül estar* adlı yazmadır. Arapça olan bu kitabı yazmak için, 23 yıl elkimyanın kurallarını, sembollerini öğrenmeye ve sırlarını keşfe çalışan yazar, Ali bin Aydemir-ül Cildekî, Cabir el-Hayyan ve daha başka kimya yazarlarından faydalandığını söyler. Yazarın bir başka eseri de *Dürer-ül envar fi emar-il-ahcar*'dır. Yazar bu eserin önsözünde yıllarca elkimyaya çalıştığı halde, deyimlerin ve terimlerin dış anlamlarına baktığı için, hiçbir şey anlayamadığını ve sonunda Cıldikî'nin eserini bulunca, sırların kendisine açıldığını ve bu eserini yazmaya başladığını söyler. Eserde hacer-i mükerremin (filozoftaşı) bileşimini, niteliğini ve sırlarını yazdıktan sonra, elkimya sembollerinin ve ilm-i mizanın (simyanın) sırlarını bildirir»*. Adnan Adıvar, başka «önemsiz» (?) simyacıların varlığından («Beyazıt II'nin merak ve tecessüsünü gidermek için, adları bilinmeyen iki zat tarafından elkimya üzerine iki manzume yazılmıştır ki, bunlar bugün Viyana kütüphanesinde bulunmaktadır»)** söz ettikten sonra şunları ekliyor: «Bu elkimya merakı, pek sıkı bir surette olmasa bile, memleketimizde uzun bir süre sürmüş, hatta 1301 hicri yılında Sayıştay üyelerinden Tevfik Bey adında bir zat bu işle uğraşarak, deneyler yapmıştır.»

Adıvar'ın sözlerine böylesine uzun yer vermiş olmamın birden fazla nedeni var. Arap dünyasında çok önemli bir yeri olduğu bilinen simyanın Anadolu'da kurduğu etkinliğin, düşünsel ve bilimsel gelişimdeki payı nedense küçümsenegelmiştir. Oysa ne matematik ve astronominin, ne de kimyanın, tıbbın kuramsal ve deneysel

* agy, s. 98-99.
** agy, s.57.

yörüngelerinde simya geleneğinden bütün bütüne soyutlanabilmesi olanaklıdır. Ne yazık ki, pek çok aydının gözünde bu soy öğretilerin «geçmişin aşılmış ilkel uğraşıları» olmaktan öte bir anlamı yoktur. Adıvar'ın simyayı elkimyadan ayırıp görme yolunda gösterdiği çaba da bu tür bir değerlendirmeden kaynaklanıyor gibidir. Ancak, «müsbet» ilimlerin «menfi» ilimlerle tarihsel bağları vardır ve bu bağlar kopartıldığında gelişim sürecinin izlenme olanağı bir hayli azalır. Daha da önemlisi, içrek öğretilerin halk katında bulduğu ilgi, bu ilginin halkların kültürel gelişimlerindeki yadsınamaz yeridir. Bireyin iç dünyasında, toplumsal bağlamında somut, nesnel karşılıkları olan bu içrek öğeler halkbilimin, budunbilimin, insanbilimin katkılarıyla açığa çıkarılır; anlambilimciler, dilbilimciler, dinbilimciler, yorumbilimciler ve ruhbilimciler tarafından irdelenir; toplumbilimciler ve tarihçiler tarafından değerlendirilir. Bu çerçevede, son yıllarda giderek artan bir hızla «gereç» derlendiği, yayınlar yapıldığı görülüyor. Sözkonusu içrek öğretilerden birisini, simyayı ve özelde şiire, genelde sanata yaptığı etkiyi gözden geçirmeyi deneyeceğim şimdi.

İÇ DENEY ÖĞRETİSİ OLARAK SİMYA

Simyacıların, öğretileriyle kimya arasında kurulan özdeşliğe Eski Yunan'dan başlayarak karşı çıktıklarını söylemiştim. Simyacı için olduğu gibi, simya üzerine çalışmayı üstlenen kişi için de birincil önem taşıyan bir noktadır bu: Simya tarihinin büyük ölçüde bulanık kıldığı *iç değerleri* bütünlüklerinde kavramanın tek yolu, *öğretinin bir simgecilik geleneği oluşturduğunu gördükten sonra* metinleri değerlendirmek ve yorumlamaktır çünkü.

Simya üzerine çalışmayı amaçlayan kişiyi yokuşa süren budur: Öğretinin ana eksenini oluşturan simgeci geleneği açımlamayı üstlenen yorumcular, bugüne dek hemen hep öğretinin içinden çıkmıştır. Böyle olunca da, ister istemez, ünlü simya ilkesi «*obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*» (karanlığı daha karanlıkla, bilinmeyeni hiç bilinmeyenle aramak) yöntem sayılmış, aydınlatılmaya yönelinmiş bölgelere karanlık sıkılmıştır. Yandaşların gözünde, simyanın gizle dolu olması, gizli kalması gerekirliğinden kaynaklanmaktadır: Seçilmemiş, yetişmemiş, *olmamış* kişilere ne verebilir ki aşkın bir öğreti?

Giderek, gizlenmiş bir dili gizlenen bir öte-dille yoğurmuştur simya yorumcuları; başka deyişle: Bir labirentten çıkmaya çabalayan kişi ötekinin içine sokulmuş ve bu didiniş sonrasız kılınmıştır. Bu kısır döngünün dışına taşmayı hedef alan pek az yorumcudan söz edilebilir. Bunların başında, birden fazla yapıtıyla konuyu kuşatan Carl Gustav Jung geliyor. Çağımız ruhbilim okullarının başta gelenlerinden birinin, «analitik» okulun kurucusu olan Jung, *bireyi bireyden ayırma süreci* (Individuationsprozesses) adını verdiği süreci düşcül (traum) simgeler açısından çözümlerken simya simgeciliği ile bilinçaltının koridorları arasındaki ortak dili ortaya çıkardı. «*Ruhbilim ve Simya*» başlıklı oylumlu kitabının ilk

bölümünü oluşturan «Simyanın Dinsel ve Ruhbilimsel Sorunsallığına Giriş»te bu ilişkiyi tarihsel perspektifi içinde eğretileyerek yola koyulur Jung: «Simya, yüzeyde egemen olan Hıristiyanlığa yeraltında eşlik eden bir akımdır. Hıristiyanlığa göre konumu, düşün bilince göre konumu gibidir» (s. 33). Sık sık, simyanın bilim tarihi kadar felsefe tarihinin de bir alt-konusu olması gerektiğini savunurken bu gizilgücün varlığına dayanır: «Bizim gözümüzde, simyanın türdeş iki akımdan oluştuğunu gösteren pek çok kanıt vardır. Simyacının yalnızca simgesel düzlemde kimyayı kullandığını varsaysak, neden imbiklerle laboratuvarda çalıştığı sorusunu yanıtlamamız gerekecektir: Tersine, eğer kimyasal deneylerin ardındaysa, neden söylencesel simgelere başvurmaktadır? Bu bilinmeyen, iyi niyetle simyaya yaklaşmış olanları hep tedirgin etmiştir» (s. 316).

Simyacının uğraşı *yapıt*'ı (opus)dır. Jung, bu düşünsel döngü ağının Herakleitos'a dek indiğini yazar: *Melanosis* (siyaha geçiş), *Leukosis* (beyaza geçiş), *Xanthosis* (sarıya geçiş) ve *Losis* (kırmızıya geçiş). Zamanla sarıya geçiş evresi ortadan kalkmış ve üçlü bir silsile yerleşmiştir. Simyada da, sözgelimi tasavvufta olduğu gibi, bir evrenin bütünlenişi, ayrışmadan birleşmeye geçişle oluşur. Şüphesiz kimyasal öğeler üzerinde gerçekleştirilir yapıtın herbir evresi. Ama, herbir geçişin simgesel yansımasıdır önemli olan. Simyacı sık sık *adi* altın (aurum vulgi) ile bir alışverişi olmadığını, felsefi altını ya da *görünmezlik taşı*'nı (lapis invisibilitatis) aradığını söylemiştir. (Jung, s. 316-319). Burada, erinçle daha da ileri gidilebilir: Simyacı, bir serüvenci olmadığı zamanlarda, altını gerçekten de aramamıştır. Kimyasal açıdan *Büyük Yapıt* (Opus Magnum) altının elde edildiği doruk-evredir gerçi. Ama, bu noktanın simgesel karşılığı daha canalıcıdır: İç deneyin zorlu evrelerinden geçip tepe noktaya ulaşan kişi *bütünsel insan*

olma niteliğine kavuşur: Çile bütünlenmiş, postnişin olunmuş, istem boşluğa devredilmiştir.

Simyada, evrelerin tek tek zorlu amaçlılıklar kapsadığı bilinir. *Nigredo* diye de adlandırılan siyaha geçiş evresi ilk halka olmasına karşın en zor bütünlenen, en zor aşılan bölgesidir iç deneyin. «*Ermiş Müslümanların Yaşamı*» başlıklı kitabında Emile Derminghem şöyle bir konuşma aktarır:

«— Ne zamandır delisin?
— *Bildiğimden beri.*»

Dünyanın, bilincin ve bilinçaltının denetim altına alındığı, algı düzleminde bir bütünlük içinde kavranıldığı bu evre en karmaşık, dikenli sürecidir kişi oluşun. Ayrışırken eti de parçalanır insanoğlunun; acıyla, dirençle yoğrulur. Birleşirken, iç evrenin atomları sıkışır; parçalanmak, yitip gitmek, aklın öteki yakasına düşmek işten bile değildir. Victor Hugo bu tedirgin anı imgelemiştir:

«Ey öke! Ey delilik! Sevgili
Komşularım benim!»

*

Simyacı yalnızca bir deney adamı olarak görülmemelidir. Pek çoğu öğretilerini kuramsal bir düzleme dökme yolunda küçümsenmez çabalar harcamıştır. Bachelard'ın gözünde *cinsel bir düş*, ateşe yönelen *kapalı* bir derişme üslubudur simya: Zaman zaman açıkça cinsel organların (haya, meme) biçimi verilen fırınlara ateşi, yaşamın hünsa yapısını kapatır simyacı.

Yüzyıllar boyunca, bu iki kimliği bir tür *hünsa öğreti* kılığına girerek yorulmadan taşımıştır simya. Yandaşlar hemen hep sözkonusu kimliklerin ayrılığını bekinerek savunmuşlardır; gene de birinin ötekisinden kesin

çizgileriyle ayrılması XVIII. yüzyılın ortalarını bulmuştur. Jung, bu gelişimi ve varılan kavşağı şöyle konumluyor aynı kitapta: «İçte dağılması daha XVII. yüzyılda, Jakob Boehme'nin döneminde çok sayıda simyacının imbiklerini ve deneylerini bir yana bırakıp bütünüyle felsefeye ilgi duymalarıyla başlamıştır. *Kimyacı* ve *filozof* o zaman ayrıldılar. Kimya bir doğa bilimine dönüşürken bu içrek felsefe görgül temellerinden kopmuş, yerinelerin içinde yitip gitmişti.» (s. 297).

Bu *içrek* felsefeyle amaçlanan neydi? Paracelsus, bir metinde «Simya, metalleri bir türden ötekine dönüştürmeyi amaçlayan bir bilimdir» diyor. René Alléau'nun gözünde, burada söylenilmek istenen, «gerçek insanın, maddeye geçen Logos'u izleyebilme olanağının bulunduğu»dur (s. 130). Kabataslak bir deyişle: Simya, insana küçükacun'un (mikrokosmos) ve büyükacun'un (makrokosmos) kavranılış yollarını gösteren bir öğretidir. İçte ve dışta, herşey simge aracılığıyla dile gelir ve çileden geçmeyi göze alan kişi bu dille içiçe yaşamayı da zamanla öğrenebilir. Gizleri, kilitlenme yerleri üzerinde kısaca duracağım bu dil felsefesinin. Öncelikle simyanın ana ilkelerinden, temel çıkış noktalarından söz etmek gerekecek.

Simyanın ana hedefi *bütünsel insan*'a varmaktır; uzun, dolambaçlı, ulaşılmazlıklarla dolu bir yoldur bu; ilerledikçe, yol kişiyi iç insanla dış insanın birleşme noktasına yaklaştırır. (Jung, s. 8). Simya kültüründe yolun sonuna gelmiş kişilerden sık sık söz açılır, bu noktaya nasıl geldiklerinin bilindiği de eklenilir, ama yolun akışı konusunda hiçbir simyacının önerisi bir ötekisininkiyle kucaklaşmaz, hiçbir simyacı son noktaya nasıl ulaşıldığını açığa vurmaz. Belli olan bir şey varsa o da, bütün simgesel ve yerinel giysilerinden soyulduğunda, ortaya dörtlü (kimi zaman da üçlü) bir evreler zincirinin çıktığıdır.

Bu evreli gelişim yasası yalnızca simyaya özgü

değildir: Budist kültürde, İslam'da da benzeri örneklere rastlanılıyor. Şaşırtıcı bir olgu değil bu: *İç deney*'i vurgulayan, bireyi *aşkın* bir varlık olarak yorumlayan öğretiler böyle bir noktada kesişecektir ister istemez. Tasavvufta, *çileden geçme*'nin kat kat açılan bir *silsile*'si vardır sözgelimi: «Büyük Yol»a çıkan kişi başta *mürit*'tir. Şeyh olmak, pir olmak için *arif*'lik, *fana*'lık, *baka*'lıktan geçecektir sırasıyla. Son noktada *katrat* ya da güç-bilgi birliği beklemektedir onu; *keramet* ve *mucize* düzeyidir bu. *Halka*'ların doruğundaysa *Kutub* vardır – hiçleşmenin, sıfıra dönüşmenin, saltığın yeri. Budist öğreti bu evreler zincirini *kendini bilme süreçleri*'ne oturtmuştur: Kişi, *avidya* noktasındadır başlangıçta: Bilgi körü, kendini ve ötesini, zâhiri ve bâtını tanımayan, ayırt edemeyen biridir yola koyulduğunda. Güçlü bir değişim onu *Prajna*'ya götürecektir: Kendini ve ötekini algılayabilen, sezgili, bilgili kişidir şimdi. Bu evrede bir değişken, belki de yeteneğin, kişisel donatımın belirlediği bir seçenek vardır: *Vijnana*: Sezgi gücü yerine yargı gücünü öne getiren bir değişken. Sonunda, saltığın bir adım gerisine, *sarvajnata*'ya ulaşılır: Kişinin iç dünya ile dış dünyayı yetkin bir uyumluluk içinde algıladığı düzeydir bu. Budizm de, İslam'da olduğu gibi sınırı aşar, devirir burada: İsteğin, istemin bütünüyle yok edildiği *Nirvana*'ya, hiçleşmenin ve sıfırın egemen olduğu *Sunyavada*'ya varılır sınırın ötesinde.*

Tasavvufta da bu evreli iç gelişimin örnekleri görülür. Sözgelimi *Üç Sefer* ve *Yakîn* bu zincirleme (aşkın) olgun-

* Bu konuda, yararlandığım kaynakların başlıcaları:
Henri Corbin, **Histoire de la Philosophie Islamique**, 1964, s. 184-189.
L. Mall, **Une Approche Possible du Sunyavada**, Tel Quel, no: 32, 1968.
Julia Kristeva, **Semiotike**, 1966, s. 49, 197, 273.
René Guénon, **Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le Taoisme**, 1973.
İlhan Göngören, **Zen Budizm, 1978.**

laşmanın somut karşılıklarını verirler. Birinci Sefer'de kalan insanlar «Kuran'da da dendiği gibi hayvandırlar ve belki de onlardan da aşağıdırlar.» İkinci Sefer'e erişen kişilerin «akılları tümel akıl olduğu gibi nefsleri de tümel nefstir» ve «eğer insan bu makamda kalır ve bu makamı aşamazsa gerçeği gerektiği şekilde algılayamaz ve dolayısıyla da kemâle ulaşamaz.» Üçüncü Sefer'e, bu makama ulaşan insan «diğer insanlar gibi yer, içer ve bütün insani ihtiyaçlarını görür; ancak, aslında gerçeğe ulaşmış ve başkalarını da uyandırmak yeteneğini kazanmış olduğundan» sade insanlar gibi davranır.* *Yakîn*'in evreleri aşkın iç deneyin izleklerini yineler:

a) İlm'el-Yakîn (Bilmek)
b) Ayn'el-Yakîn (Görmek)
c) Hak'k'al-Yakîn (Olmak).

Ledün ilminde veliliğin edimi iki köklüdür: *İnkıta'* (ayrılma) ve *İttisâl* (birleşme). Simyanın ana buyruğu *solve et coagula* (eri ve pıhtılaş) ile Ledün yasasının ortaklığı gözden kaçacak gibi değildir. Kaldı ki, simya ilkeleri ile yukarıda kısaca değindiğimiz Budist ve Müslüman ilkeleri aynı yapısal özelliklere dayanmaktadırlar:

Orada görgül tabanlı bir bilgi arar belki, ama aslolan iç yasalar, ateşe yansıyan kargış dilinde biçimlediği tinsel güçtür.

Simya geleneğinin simgeci yönü her araştırmacının karşısına kapalı, neredeyse kilitli bir görünümde çıkar. Öğretinin iç dinamiği bunu gerektirmektedir: Gövde labirentinki, dil özelinkidir. Şüphesiz toplumsal nedenleri de vardır bunun: Yetke'nin yeraltına sürdüğü bir öğretinin dili kaçınılmaz biçimde içrekleşecektir.

René Alleau, simyacının gizlenme yolunda, dilin bilinçaltı ve bilinçötesi bölgelerini konu edindiğini

* Prof. Cevat Sunar, **Tasavvuf Felsefesi**, 1970. zb 91-110. Bu konuda, ayrıca: İbn Haldun, **Mukaddime**, 1977 basımı. s. 246-251.

yazıyor (s. 64). «Kuş Dili» ya da *Sessel Kabala* olarak tanımlanan bu dille argo arasında yakın bağlılıklar olduğunu ileri sürüyor yazar. Favre'a göre «Yazılı dil harfsel yer değişimlerine dayanır: 1) bir ya da birkaç öğe silinir, 2) bir öğe eklenir, 3) bir öğe ötekiyle yer değiştirir, 4) bir öğeyle birkaç öğe oluşturulur».*Açıklıkla görüldüğü gibi, Kabala kökenli Hurufilikle somut ortaklıklar taşıyor bu kayış dili.

Simya simgeciliği, bu dilin yandaşlar tarafından bile çoğu kez anlaşılamadığı bir tabakada gelişmiştir. Paradoksal olarak: Yüzyıllar boyunca sürüp gidebilme gücünü de buradan almıştır.

---

* B. Favre, **Les Sociétés Secrètes en Chine**, 1933, s. 263.

SİYAH BORSA

İlk çağlarda, şairin içinde yaşadığı toplumda önemli bir yeri vardı. Fuad Köprülü «*Türk Edebiyatının Menşe'i*» başlıklı uzun incelemesinde,* Herbert Spencer'den yola çıkarak açıyor konuyu:

«Homère'den evvel gelen Yunan şairleri, ananeye bağlı kalarak, *Mûsikişinas-rahip-hekim-peygamber* sıfatlarını da haiz bulunuyorlardı; onların vücuda getirdikleri şiirler tamamiyle dini idi. Homère ve Hésiode, uzun bir devrenin sona erdiğini gösterirler. Onlardan önce *rahip-şair*, elindeki dört telli rübâbı ile ma'budu tebcil ederken, sonraları bu mûsikişinasların yerini *rapsode*'lar başları taçlarla süslü olduğu halde destanları rübabsız okuyan adamlar almıştı; şiir bir ilahi halinden çıkmış, muharebeler, sergüzeştler şiire mevzu olmaya başlamıştı. Daha yeni zamanlara doğru gelecek olursak, bu hali belki daha açık olarak görebiliriz; İskandinavya'da ilk şairler aynı zamanda tabib idiler; hastalıkların, kendilerine mahsus nağmelerin terannümiyle yok edilebileceği inancı tamamıyla yerleşmişti. Tabiblikten başka, şiirleriyle ölülerin hatırasını yaşatma vazifesini de gören şimal şairleri, yavaş yavaş bulundukları içtimai topluluğun mühim ve zaruri bir uzvu haline giriyorlardı...»

Ortadoğu'da, İslamöncesi Arap dünyasında da özdeş bir gelişim çizgisi buluyor Köprülü:

«...şair sihir ile âlâkalı bütün işleri bilir ve *cin* tarafından mülhem olur bir *gâibten haber veren* demekti; kâbilenin bir yerden başka bir yere göçeceği zaman ve mekânı, düşmanlarla muharebe edilip edilmemesini şair tayin eder, mücadelenin sonunda şaire verilen ganimet hissesi, en büyük kahramanlara verilen hisseden aşağı olmazdı; çünkü o da düşmanlara karşı çarpışan bir kahra-

---

* Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, 1966, s. 49-130.

man, şiir silahıyla onları korkutan bir sihirbazdı: Bildiği sihir sayesinde kır ve çöllerin en zararlı, en korkunç cinlerini onların üzerine saldırtırdı. İşte, bütün bu tafsilat gösteriyor ki, Arap'ların eski içtimai teşkilatında şairin ve şiirin büyük bir yeri vardır; onlara *bilici, tanıyıcı* manasına gelen şair kelimesinin izafesi bile, içtimai topluluktaki dini mevki'lerini göstermek itibariyle pek manalıdır...»

Circi Zeydân da «Araplar kendilerinden büyük bir şair yetişmesini, büyük bir kumandanın yetişmesine tercih ederlerdi» diyor. Batı'da Hıristiyanlığın, Doğu'da İslamın doğuşuna dek şair bir üçlü tamlama olarak toplumsal varlığını kurmuştur: Hem lirik/epik bir ozan, hem güçlü bir hekim, hem de saygın bir büyücüdür bu dönemde. George Thomson, sözkonusu kimliği «*Marksizm ve Şiir*» ile «*İnsanın Özü*»nde uzun uzadıya açmıştır: Dinsel öğretinin baskıcı gücü gelişene dek bu çoğul-gövdenin geçerli kaldığı, ancak, Şerif Mardin'in aktardığı terimle «*sert* ideoloji»ler egemen oldukça kimliğin *ayrıştığı* kesindir.

Köprülü, ayrışmanın, giderek toplumsal katta şairin işlevinin indirgenişinin Asya'daki görünümünü ustalıkla çizmiştir; özellikle dinsel öğretinin başat güç olmasıyla birlikte «âlimler, mutasavvıflar, şairler, bakıcılar, müneccimler, efsuncular, mûsikişinaslar birbirlerinden ayrılmış»lar, işlev bütünlüğü paramparça olmuştu:

«Hastaları hekimler, veya efsuncular tedavi ediyor, mûsiki aletlerini mûsikişinaslar çalıyor, şiir ve edebiyat ile uğraşmak medreselerde Arap ve Acem edebiyat ve bilgilerini edinmiş âlimlere ait bulunuyor, eski *baksı*'ların halkın muhayyelesinde efsanevi bir şekil alan kerâmetleri artık mutasavvıflara isnâd olunuyordu. Şiir nasıl dinin tesirinden kurtulmuş ve şair hükümdarın sarayında cismâni bir mahiyet almışsa, mûsikiden de ayrılmıştı...»

Ortaçağda da, şairin içinde yaşadığı toplumda önemli

bir yeri vardı. İlkçağdaki gibi toplum katında kurumsallaşmış bir yer değildi bu gerçi, ama bütün bütüne dıştalanmış bir kişi de sayılmazdı şair. Platon'un Devlet'inden, İslamın Kitab'ından, kovulmuştu kovulmasına; gene de, çok uzun sayılamayacak bir süre içinde Devlet'te ve Dogma'da boşluklar bulmakta gecikmedi: Bâki, Nedim ve Goethe oldu; Hâfız, Mevlâna ve Racine: Hoş tutuldu, yüceltildi.

Fotoğrafın arabı değişik bir gerçeklik taşıyordu oysa: Yetke, temelde hiçbir dönemde benimseyemedi bu aykırı sözü. Eskil çağlarda kamusal bir varlık, anonim bir sesti şiir; toplumun ağır değişimini aynı hızla yansıtıyordu. Ama, bireysel kalıba dönüşmeye başlamasıyla birlikte öncü çıktı şair: Toplumsal değişimden önce konuşma yönünü tutarak tedirgin etti kurumsal yetkeyi. Giderek kaçınılmaz, süreğen bir baskı oluştu üzerinde: Ya saraya, inanca çekilecek; ya da sürgüne gönderilecek, olmadı azledilecekti.

Villon, Nef'î, Dante bu yazgının blinen örnekleridir. Octavio Paz şöyle açıyor bu ayrılığı: «Toplumsal yaşama katılmasına, dönemin inançlarına derin bağlılıklar göstermesine karşın şair ayrı kalan bir yaratık, tam anlamıyla bir mezhep-dışıdır: İçinde yaşadığı cemaatin bireylerinin söylediklerini söylediğinde bile başka şey söylemektedir. Devletlerin ve kiliselerin şiire karşı duydukları güvensizlik yalnızca bu güçlerin sömürücülüğünden gelmez: Şiirsel sözün ırası bile yeterlidir bu duyguyu uyandırmaya.»*

*

Herşeyden önce, çağımıza gelene dek, üretim/tüketim

* Octavio Paz, **L'Arc et la Lyre**, 1965, s. 252.

ilişkilerinde, *meta*'laşma sürecinde belirlenmemiştir şiirin yeri. Başka deyişle: Şairin üretimi değil *varlığı* fatura kesilmesine neden olmuştur. Çağımızda bile, özellikle Avrupa'da böyle bir yönsemeden söz etmek kolay değildir. Kentsoylu yazını, kentsoylu sanatı olarak tanımlanan bütünü kuran kişilerin, üretimleriyle hangi değerleri, hangi değişim ve dolaşım birliklerini kurduklarını irdelemekle başlanabilir işe. Ters bir yolu tutmayı yeğleyeceğiz gene de:

Günümüzde, Batı'da, kapitalist sistem bütün kaynakları varlığını sürdürme ve yenileme yolunda değerlendirmektir. Yazın ve sanat ta, yüzyıl başından bu yana yoğun bir biçimde ele alınmış, gereken piyasa ağları örülmüştür: Dolaşım evresine getirildiği için, *çoğaltılma* evresine de girmiştir sanat ürünü: Mallaşmıştır kısacası. İlk bakışta, Walter Benjamin'in de değindiği gibi olumlu bir gelişimdir bu: «*Teknik Çoğaltım Çağında Sanat Yapıtı*»* başlıklı yetkin incelemesinde, bir bir kitleyle iletişime girme noktalarını vurgular Benjamin, faşizmin siyaseti güzel kılmaya çalıştığı bir dönemde komünistlerin güzeli siyasal kılmayı amaçladıklarını yazar. Oysa, aynı mantık bıçağının (iki ayrı keskinlikte) yüzleridir bu iki kılgı ve kapitalist üretim ilişkilerinin temelinde daha sinsi bir hendese yatmaktadır.

Çoğaltımın temel nedeni, yalnızca isteğin sonucunda yatmaz kapitalist sistemde: *Verimli* bir sermaye yükü doğurur mu bu çoğaltım, herşeyden önce ona bakılır. Sanatsal üretim, değişik evrelerden geçerek iktisadi üretime dönüştürülür: Yazın ve düşün kitaplaştırılır; musiki plağa dökülür; resim, yontu ve fotoğraf kalıba alınıp çoğaltılır. Örgütlü, karmaşık bir ilişkiler zinciri gerektirir bu, dahası: Yasaları vardır. Marx'ın denklemi izlenirse: Teknoloji se-

---

* Walter Benjamin, **Poésie et Révolution**, 1971, s. 171-210.

mirmiş, üretim ilişkileri değişmiştir.

Sanat yapıtı önce *seçilir* ve *istek yoklanır*: Bugün zayıf olması önemli değildir isteğin: Yarın güçlendirilebilir. Böylece *büyük ağ* çalışmaya, işlemeye koyulur: Bir yandan, zorunlu *spot*'lara (günümüz Türkiye'sinden bir örnek: Bir kolonya reklamı bir Sait Faik imgesiyle yapılmakta, anonim sermaye dolaylı yatırımla dolaysız yatırımı bitiştirmektedir) bel verilerek çağdaş insanı mıknatıs gibi çeken söylenceler işlenir: Kitle iletişim araçları tutulur, reklam şirketleri, basının paralı askerleri seferber edilir. Bir yandan da tüketecek kitlenin nabzı tutulur: Yeme geliyor mu, gelebilir mi, dikkatle ölçülür. Sanat ürünü bir türlü mala dönüşmüyor mu, bütün bütüne vazgeçilmez ondan: Bir alt tabakaya itilerek, uzun vadede oynanır o ata, yeterli isteğin oluşması beklenilir, ya da, değişik bir yöntem uygulanır: Kitlede istek uyandırmadığı için seçkin hedef alınarak, çevresi örülür, çoğaltımı iyice kısıtlanıp (gerekirse *tekörnek* kılınarak) ederi iyice yükseltilir.

Kapitalist pazarda hiçbir gizilgüç, hiçbir seçenek küçümsenmez: Her malın bir alıcısı vardır. Pazarın örgütlenişi ona göre düzenlenir, hepsi bu. Cep kitapları, milyonlarca basılıp dağıtılır. Ucuza mal kapatan okur da memnundur bundan, küçük kazanç oranının büyük paydasından gereken parsayı toplayan sermayeci de. Kısıtlı sayıda basılan kitaplar, elyazmaları için de pek değişik değildir durum: Evet alıcı çok para ödemiştir aldığı mala, ama «ender bulunan» bir mal elde etmiştir; satıcı ayda biriki mal verebilmektedir ama karşılığı yeterince ödenmektedir ona da. Giderek «küçük sektör»ler bile sevinçle oluşur: Mektup «spesiyalistleri», imzalı kitap koleksiyoncuları, vb. Doğal olarak, aynı gelişmeler resim, yontu, musiki, fotoğraf, hatta sinema için de geçerlidir: Pazar bölünerek örgütlenmiş, sanatçı bölünerek umarsız

kılınmıştır: Üretiminin niteliği ne olursa olsun pazara düşmekten kurtulamayacak, *mal çıkışı* olmaktan kaçınamayacaktır. Öyle ki, kapitalist pazarın kaynağı olan sistemin dibine düşünsel dinamit yerleştirmeye kalkan ürünler ve bildiğimiz dinamiti yerleştirmeyi amaçlayan öğretiler bile pazarda yerlerinin pek öyle sanıldığı kadar kapalı olmadığını göreceklerdir. Sözgelimi, Türkiye'de, son on yıl içinde, sosyalist öğreti ve sosyalist kültür verimli bir piyasa yaratmıştır: *Devrimcilik satmaya başlamıştır çünkü.* Yan atılımlar da gecikmemiştir nitekim: Devrimci müzisyenler furyası, afişçilik, giderek «bayram» (?) kartlarına el atan bir örgütlenmeye yol açılmıştır. Fanilaların, çakmakların, defter kaplarının sosyalistleşmesi bir bilinçlenmenin sonucu değildir herhalde: Bilinçlenen olsa olsa kapitalistleşme sürecinde neyi nereye dek kullanması gerektiğini öğrenen sermaye sınıfıdır çünkü.

Kapitalist sistem herşeyi *kendisi için* kılmayı biliyor demek ki. Şüphesiz doğru bu. Üstelik, safdillikle sanıldığı gibi, sözgelimi sosyalist kültürü pazarına sokarak kendi çöküşünü kendi hazırladığı da gerçek değil; böylesi bir örneğe rastlanılmış değil en azından. Kapitalist pazarı doğuran ve besleyen ideoloji deneyimli, dikkatli bir yapıya sahip: Herşeyin sınırını ölçüyle çiziyor. Yanılmaz bir hendeseden söz etmiyorum elbette: Vurgulamak istediğim, bu ideolojinin titizliği su götürmeyen *denetimci* yanı:

Kapitalist sistemde her yatırım belli oranda bir riziko barındırır. Ama, çoğu kez, ateşle oynamak istemez sermaye sahibi: İnceden inceye hesaplanmış bir uzaklıkta tutar onu. Ateşin sıçrama olasılığını da gözden uzakta tutmaz: Önlemlerini yedeğinde taşır. Türkiye'de sosyalist öğretinin yaygınlaşıp, alan kazanmasıyla birlikte, kırk yıllık kış uykusundan uyandırılan faşizm bunun en iyi örneğidir.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sanat piyasası oluşurken, sermaye hem bu çekici pazar olanağını değerlendirmek istemiş, hem de temeldeki «kimi tehlikeleri» göz önüne alarak gereken önlemleri devreye sokmuştur. Nedir bu «tehlike»ler?

Has sanat, has yazın egemen ideolojinin söylev kiplerine uymaz. Uymadığı gibi, çoğu zaman da açıktan açığa bir yıldırı izlencesi geliştirir. Kentsoylu aktöresinin kökünü hedef almayan has bir yazıneri, sanatçı yok gibidir: Sade, Van Gogh, Joyce, Artaud, Wilde, Baudelaire, cummings, Brecht, Pasolini, Bacon, Stockhausen... Bugün, Batı kentsoylusunun kültür odaklarıdır bu isimler; ama ne pahasına gelinmiştir bu yere: Sade, Wilde ve Genet yıllarca tutuklanmış; Artaud, Van Gogh ve niceleri «akıl» hastanelerine kapatılmış; Brecht, Gombrowicz sürgüne gönderilmiş; Joyce, Gide, cummings yasaklanmış; Pasolini ve Lorca öldürülmüş, Pavese ve Nerval intihar etmiştir. Daha uzun bir döküme girişmek pek öyle zor değildir bu bağlamda. Batı kentsoylusu, günümüzde kültür odakları olarak saymaktadır bu isimleri ve pek çok diğerini; dün sözkonusu baskı temposunu ne yoldan arttırabileceğini düşlüyordu. Toptancı bir görüşe göre, bu çöküş yaratısı, egemen sınıf tarafından kolaylıkla ve ivedilikle emilerek özümsenmiş, doğuşundan kısa bir süre sonra pazara sürülebilecek kadar ehlileştirilmiştir. Denilmiştir ki: Başta «devrimci» birer güç gibi görünen bu sanatçılar, «son çözümleme»de kendi sınıflarının değer bağrına dönmüşlerdir. Bu yaklaşımın kaba bir örneği, sözgelimi George Thomson'da, ince bir örneği de Troçki'de bulunabilir.

Oysa sorun bu denli yalınkat bir bakışla açığa vurulacak gibi değildir. Çağımız Batı yazınında, sanatında *devrimci* bir gizligüç oluşturduğunu savladığım kişilerin büyük bir yüzdesi *ayrık otları*'ndan oluşur. Ayrık otu

olmak demek, aykırı bir aktöre geliştirmek demektir. Kapitalist pazar aykırı bir sese alıcı bulma olanağının olmadığını bilir; hiç değilse hemen olmayacaktır bu: Hiçbir alıcı, kendi ölçülerine göre *çürük* bir malı edinmek istemez çünkü. Hele bu çürük mal bas bas pazarın çürük müşteriyle dolu olduğunu söylüyorsa, alıcıdan önce satıcı önlem alma yolunu tutacaktır. Gemi azıya alma olasılığı çelik dizginlerle «bertaraf» edilir. Aykırı üreticilerin pazar dışı bırakılması, dolaşıma sızmaması için elden gelen esirgenmez: Has sanatçı *zenci*'dir, *ibrani* bir sestir, *zındık*'tır, Dehri'dir.* Toptancı görüşün karşısında, Sartre'ın önerdiği gibi,** tek tek özneleri irdeleme gücünü gösterecek bir ölçütler ve yöntemler toplamı geliştirmek gerekmektedir. Ancak bu yoldan, kentsoylunun ideolojik kanallarını ve aktörel buluncunu zedeleyen aykırı ürünleri ortaya koyan kişilerin kendi sınıflarınca, kendi «küçük tarih»leri süresince dıştalanma nedenleri anlaşılabilecektir.

Bir soru doğuyor burada belki de: Sağken dıştalanan bu ayrık otları, nasıl oluyor da sonradan özümsenip aykırı düştükleri kültürel yapıya bir ucundan da olsa katılıyorlar? Bu sorunun yanıtını bir de şu yolda aramayı denemeliyiz:

Şüphe yok ki, kapitalist sistem, zamanla, «özümsemekte»dir bu aykırı besinleri; bir yandan kısıtlı bir çoğaltım alanında onları kuşatıp etkisiz kılarken, bir yandan da aktöre bekçisi karşıt ürünleri (klâsiklerin yasal kılınmış geleneksel sözlerinin yanında uyuşturucu bir resimli «çok-satar» kültürünü) desteklemektedir. Oysa, sözkonusu panzehirlerle sağlanan direnç ne olursa olsun, toplum körpe bölgelerinde aykırıyı kurcalamakta, giderek belli ölçüde de olsa aykırıyı özümsemek zorunda kalmak toplumsal yapıda köklü değişimlere neden olmak-

* Dr. İbrahim Agâh Çubukçu, **Gazzali ve Şüphecilik**, 1964, s. 48-52.
** Jean-Paul Sartre, **Critique de la Raison Dialectique**, 1960, s. 41-49.

tadır: Bu bir *devrim* değildir ilk bakışta: Ama ağır, denetimli bir ivme de taşısa, birincil önemde bir *evrim*'dir. Ve bu evrim, uzun vadede, çoğu kez bir kültür devriminin yapamadığını yapmakta, *kendiliğinden* olduğu için *insanı toplumda, toplumu insanda dönüştürmektedir.*

*

Şiirin durumu, bu uzun geçişte vurguladığımız aykırılığı iyice uca çekmektedir. Cemal Süreya, yıllar önce, dört dörtlük bir biçimde dile getirmişti bunu:

«Kapitalist toplumda şiirin öbür sanatlara göre daha bir köşeye atılmasının iki önemli nedeni olduğu kanısındayız. Bir kere, şiir, eğlence (distraction) niteliğini hiç taşımayan bir sanat. Bu bakımdan çok genel anlamda temizleyici, (belki) yetiştirici, (mutlaka) bileyici nitelikleri dışında bir nedenle bir aracının ona yaklaşması söz konusu olamaz. Resim, mobilya olarak da kullanılabiliyor; roman vakit öldürmek için okunabiliyor; şiir ise kendi akışı dışında, yararlanılabilecek bir nitelik taşımayan bir sanat. Asi bir sanat. Bu yüzden, para-mal-para düzenine pek giremiyor, kapitalist üretimin çarkında 'başka bir özel planda' görünerek devinemiyor. Kapitalist üretim de kendisine elverişli gelmeyen bu uğraş alanını kovuyor, gerilere itiyor. Yarattığı hayat biçimleri içinde bir yer vermek istemiyor ona. İkinci olarak, kapitalist toplumu besleyen sağcı düşünce, öteden beri dile karşıdır. Doğanın sessizliğine hayrandır. Hatta bir yerde sessizliğinden ötürü «Doğa sağdadır» diye konuştuğu olur. Dile uğramadan bireysel bir aşım içinde olmak ister. Bu yüzden, en çok dil olan, hatta bir yerde dilin kendisi demek olan şiiri daha fazla itibarsızlaştırmak yolundaki çalışmasını doğal karşılamak gerekir.»*

Şiir, kentsoylu aktörenin, bu aktörenin beslediği ve

beslendiği işlevciliğin, bu işlevin iskeletini oluşturduğu çıkar ilişkisinin doğrudan bağlantılı bir denklem oluşturduğu hazcılığın ve bunların somut dışavurum uzamı olan Pazar'ın dışına itilmiştir. Cummings'in sözleriyle «budala, hain, palyaço»dur artık şair — üretiminin ne toplumsal, ne de ekonomik pazarda yeri olmasına karşın, bekinerek üretmeyi sürdürmekte, giderek iyice devre-dışı kalma durumuna sürüklenmektedir.

Nasıl gelinmiştir bu noktaya? Octavio Paz, şairin hangi yoldan simyacının yerini tutma zorunda kaldığını açıklıkla söylemiştir:**

«*Kargışlı Şairler* romantizmin yarattığı bir ulam değil, sindiremediğini bünyesinden atan bir toplumun ürünüdürler. Şiir kentsoyluyu ne aydınlatır, ne de eğlendirir. Bu nedenle de sürgüne gönderir şairi; onu asalak ya da aylak kılar. Şairlerin tarih boyunca ilk kez çalışmalarının meyvesiyle yaşayamamaları burdan ileri gelir. Şair hiçbir işe yaramaz. Öyleyse hiçbir şey getiremez. Şair başka bir uğraş edinmeli —diplomat ya da üç kâğıtçı olmalı— ya da açlıktan ölmelidir. Bu durum çağcıl toplumla birlikte doğmuştur. Tasso ilk *deli* şairdi; Villon ilk *suçlu* şair. İspanya'nın Altın Çağı dilenci-şairlerle doludur. Gongora ömrü boyunca el uzatmış, oyunda hile yapmış ve son günlerini tefecilerin elinde geçirmişti; Lope muhalefete kaymak zorunda kalmıştı; Mira de Mescua yapmadığı bir iş için aylık almıştı; Alarcon kurtuluşu yüksek bürokrat olmakla bulmuştu... Marlowe tanrıtanımazlıkla ve belini tutamamakla suçlandırılarak karanlık bir entrika sonucunda öldürülmüştü; Jonson, yüce şair, her yıl belli bir para ve büyük fıçı şarap alıyordu: Ne biri, ne öteki yetiyordu ona... XIX. yüzyılda şairlerin toplumsal durumu iyice kötüleşti. Destek veren-

* Cemal Süreya, **Şiir ve Devrim**, Papirüs, 1969/38, s. 3.
** Octavio Paz, **L'Arc et la Lyre**, s. 312-313.

ler yitti ve Hugo bir yana, şairlerin geliri bir hayli düştü. Şiirin değer katı yoktu artık; resim gibi paraya çevrilebilir bir değer değildi. *Komünist Manifesto*, «kentsoylu sınıfı hekimi, avukatı, papazı ve bilimerini aylıklı kulları yapmıştır» der. Doğrudur bu, bir ayrıcalıkla: Kentsoylu, şaire kasasını bütünüyle kapamıştır. Ne hizmet eri, ne soytarı: Paryalar, serseriler, düşçülerdir şairler».

Çağcıl şair, içine düştüğü tuzağa çoklukla yenik düşmüştür. Tuzaktan sıyrılma yolunda, tuzağa düşmeme yolunda XIX. yüzyılla birlikte önüne çıkan iki seçeneğin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra keskinleşmesi, bir bakıma «can havliyle» *kendisine* ya da *ötekine* sarılmasına bağlı olmuştur. Bir anlatım devrimi yapmak, böylece güçlü bir iç deney bilgisine varmak: *İçrek, kapalı* bir dile gömmüştür onu. Öyle ki, aynı sert kavisle, şair, kendisini dıştalayan toplumu dıştalamış, yüzyıllardır belli bir ivmeyle karşıkefeyi güçlendiren toplumsal sözleşmeye sırtını dönmüştür. Öteki seçenek de, aynı dürtüyle, onu bir öc alma duygusuna taşımıştır: Kentsoylu sınıf, anamalcı pazar onu dıştaladığına göre, şair bu sınıfın egemenliğini, pazar anlayışını ters çevirmeyi, dahası yıkmayı ya da dönüştürmeyi savlayan öğretilerle anlaşmaya girecek, bununla da yetinmeyip *dil*'ini ve kimliğini bu yolda *sözcü* kılacaktır: Mayakovski ve Ezra Pound bu seçimin çağımızdaki en tipik örnekleridir.

ALINYAZMAK

Oruç'a

Toplumun sırt döndüğü, topluma sırt dönmeyi seçen şair, içinde yaşadığı dünyayla da uzlaşamayacaktır. Herşeye karşın sürüp gidecek, söz'ünün kesintiye uğramasına karşı duracaksa, bu, sözcükler aracılığıyla yaratacağı *eksiksiz* bir dünyaya duyduğu inançtan kaynaklanacaktır. Öyleyse, bir bütünlüğü, dilde yaşayacak ve gelgit kuracak bir saltığı, *dilde yetkin bir dünya tasarısını gerçekleştirecek saltığı* aramalıdır şiir. Dört bir yanından sınırsızlık örgüsüyle kuşatılan bu sınır-söz ne boşluk, ne de kaçak vermeden sürmelidir. Öyle ki, bütün kapladığı alan akılermez biçimde bu sınır(sızlığ)ın kendisi olana, bir baştan ötekine, orta yerini yoketmeye çalışarak sınırsızlaşana dek sıvanmalıdır herbir yanı. *Opus Magnum*; ilkçağ büyücüsünün, ortaçağ simyacısının, yeniçağ akılcısının kendinde (evrende) aradığı «Büyük Uyum»u şairde bulmasıdır. Bütün bir yaşam boyu, çıraklıktan ustalığa, ustalıktan bilgeliğe uzanan aşkın çizgide alınyazısına çalışır şair. Baş eğme, boyun eğme değildir alınyazmak; baş eğmek, boyun eğmek dünyayı olduğu gibi kabullenmek, giderek oluruna bırakmaksa, alınyazmak yazgıyı *yeniden* yazmayı, *kendi eliyle* yazmayı üstlenmektir çünkü. «Değiştirmek istiyorum dünyayı» — Rimbaud'nun, Marx'ın bir önermesini ayırtılayan bu sözü Şahyapıt'tan beklenen değil midir? Şair dünyayı dönüştüremez elbette; onun ereği değişimin peydahlanmasıdır: Rimbaud'nun «Şiir eyleme sıkıdüzen vermeyecek, önünden gidecektir onun» yaklaşımından yola çıkarak, Martin Heidegger'in kendisine yönelttiği bir soruya «sorgulayan yanıtlar» getiren René Char, «bu gözden bakılırsa, şiir kentsoyluya hizmet etmeyecektir artık» sonyorumuna varır. Bir *artık-emek*tir şimdi şiir; içeriye girmek istemediği için *dışarıda* kalacak, kendisine bütünüyle ve dizgeselliğiyle karşıçıkan Aktöre'nin karşısında bir *Karatöre* kuracaktır — Değişim'in ilk, ana

yasasıdır bu.

Şahyapıt, herşeyden önce Aktöre'ye, Yasa'ya kafa tutmak, bu değişimi kendi eliyle dile taşıyarak öne çıkmaksa, bir yandan da şiirin *tekhne*'sini biriciklik boyutunda yeniden ele almaktır: Yeni Söz, eski Dil'le söylenemez çünkü. Giderek karmaşık, çokbiçimli, *kapanık* bir söze karışır şiir dili. Karşıt görüşlülerin hiçbir dayanağa bel vermeden hızla «anlamsız» saymak istedikleri bu yaralı söz *ortak* dili konuşmayı yadsımakta, kendisiyle birlikte var olan dili öne sürmektedir. Adorno'nun altını çizdiği gibi, kentsoylu bilincin yarattığı denetimci *statu quo*'nun karşısına yalnızca bağımlı sanat karşı çıkmamıştır: *Kapalı* sanat ta, kapalılığı seçerken, temellendirilmiş bir başkaldırı dışavurmuştur.*

Verlaine'in birkaç yüzyıldır Avrupa'da çizilediğin «kargışlı şair» portresini bütünlerken öne aldığı örneklerden Mallarmé, başka bir bağlamda da** andığım yaşamöyküsel mektubunun bir yerinde, gözden kaçmayacak açıklıkta bir anıştırmaya başvurur: «Bir simyacı sabrıyla, her türlü doyuma ulaşma yolunu elimin tersiyle geri çevirerek, başka bir şeyi denedim ve düşledim hep — tıpkı, bir zamanlar, Büyük Yapıt'ın fırınını beslemek için merteklerin ve mobilyaların yakıldığı gibi. Neydi düşlediğim? Söylemesi zor: Bir kitap, basbayağı, birkaç ciltten oluşacak, önceden tasarlanmış ve bir mimari yapısı olan bir kitap; ama ne denli başdöndürücü olursa olsun, rastlantısal esinlerin toplanacağı bir kitap değil.»

Kendi üzerine kapanan şairin ereğini ve bu konumu seçişinin nedenlerini yukarıda verdiğim parçada bulmak olası: Dilde yetkin bir dünya tasarısını gerçekleştirecek saltığı aramak, dünyaya, içinde yaşanılan topluma *belli*

---

* Theodor W. Adorno, **Théorie Esthétique**, s. 327-328.

** Bkz. **Mallarme'nin Bozgunu.** ("Yazının Ucu", 1993).

bir nedenle sırt çevirmenin sonucudur: Daha önce de vurguladığım gibi, şair ne boyun eğecek, ne de vazgeçecektir: Schopenhaeur'cıl bir bakışla kendi tasarımı olan dünyayı *kuracaktır*. Dünya: Büyük (Şah) Yapıt. Bu denkleme bütün yaşamını yatırım kılar şair. Pek çok kişinin sandığı gibi bir *kaçış* sözkonusu değildir burada; tersine, uzlaşmayı yadsıyıp yeni *olası* bir dünya için başkaldırılmaktadır. Masaya, erteleyici niteliği, ödün payı yüksek bir Toplumsal Sözleşme için oturma çağrısını «elinin tersi»yle iterken belki ender ama, şüphe yok ki erden bir geleceğe zar atmaktadır bu aykırı kişi. Ortodoks marxçılık, bu seçimi ve bu seçimin belirlediği konumu toplumsal evrim çizgisinde savaşım-dışı bulurken, bir adım daha atarak, siyasal bağlanmayı yadsıyan şairi karşı-kefeye itme yolunu seçmiştir. Adorno, bu yanılgının altını çizmiştir: «Biçimin özgür kılınması evresinde, herşeyden önce toplumun özgür kılınması dile gelir; çünkü, her özgül birimin estetik tutarlılığı olan biçim sanat yapıtında toplumsal ilişkinin karşılığıdır; *statu quo* bu nedenle özgür kılınmış biçimi iter. Bu görüngü ruhçözüm tarafından gözlemlenmiştir. Gerçekçilik ilkesinin yadsınışı olan her sanat baba imgesine karşı koyar ve bu yolda devrimcidir. Bu, nesnel olarak siyasal olmayanın siyasal kılınmasıdır.»*

Aykırı konum aykırı dili de zorunlu kılacaktır. Kentsoylu yazısını ters çeviren şair, kurmaya yöneldiği Karatöre'yi bir karşı-yazı ile biçimler. Böylece okumayazma pazarının dışına çıkar, iletişimi bütün bütüne kırar: *Anlaşılmayan*'dır artık. Yeni Söz Eski Dünya ile söyleşemeyecektir: Ortadaki dil köprüsü bilinçli bir seçimle kaldırılmıştır. Giderek sınıra itilen şair *orada*'dır bundan böyle; Yeni Söz'ün önerdiği Yeni Dünya da.

---

* Theodor W. Adorno, agy, s. 337.

*

Daha önce değinmiştim: İlkçağda şiir sihir demekti. Dinsel Yetke'nin baskıcı kimliği devreye girene dek şair bu iki işlevi *birlikte* üstlenmeyi seçmişti. İşlevlerin ayrılması nedensiz değildi: Kilise, şairi sözcüsü kılmak istemişti: Cami de. Giderek ilahiler yazmak, Kitab'ın ve Sünnet'in anlam ve siyasasının içine sıkışmış bir söylev kurmak kaldı şairin elinde. Simyanın, özellikle Orta-Avrupa'da ve Güney-Doğu Anadolu'yla Mezopotamya'da, Mısır'da güçlü bir yeraltı etkinliği kurmasıyla birlikte, *üst-anlam*'ların ortaklığına sığınıp *alt-anlam*'ları işlemeye, bir tür içrek simgeciliğe yöneldi.

Gerçekten de, ortaçağdan başlayarak, sık sık, simyayla birebir ilişkiye gitmiştir şiir. Bu iki iç deney öğretisi birden fazla yerde keşişmekte, çoğu kez bir yazgı ortaklığı geliştirmektedirler. Nedir kaynaşmalarını belirleyen? Herşeyden önce *tasarı* birliği, *konum* birliği içindedir şair ile simyacı. Bu sonuncu, Jung'un sözünü izlersek, Doğu'da ve Batı'da dinsel öğretinin bilinçaltıdır. Şiirse, söz'ün ve yazı'nın seçilmiş doruğudur: Felsefeyi ve yorumbilimi besleyen memedir: Dünyayı imbikten geçiren, insanın akıliçi, akılüstü serüvenini iletişime geçiren biriciğin (her zaman aşkın olmayan) dilidir. Bir tür amaç birliği bütünler bu koşutluğu: Simyacı adi altını değil felsefe taşını, insanı tek, yenilmez ve süreğen kılacak açkıyı, ölümsüzlüğü aramaktadır, madenleri altına çevirmeyi kurarken. Şairin amacıyla çakışmaktadır böylece: O da, sözü altına çevirmeyi, bununla bengi insan kimliğine varmayı istemekte değil midir?

Bu somut ilişki dilsel yönde de buluşturur onları: Tanpınar, «*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*»nde, bozulmuş bir saatı onaran ustanın, saatı bir sonraki bozuluşunda

açacak ustaya mektup yazıp, onu saatın içine yerleştirdiğini yazar. Bir gelenek midir bu, yoksa bir imge mi, bizim için şu bağlamda pek bir önemi yok bunun: Şairin, mezhep dışına itilmesiyle birlikte seçtiği iletişim yordamına verilebilecek en iyi örneklerden birisini oluşturur çünkü saatçının yöntemi. Saatçı ya da sanatçı: Gelişen sanayi toplumunda, işlevleri ve «anlam»ları açısından olduğu gibi «teknik»leri açısından da sınıra itilmiştir el ustaları: Sorun, artık, mekanik yaşamı sekteye uğratmayacak birörnek «garantili» ürünler yaratmaktır.

Kentsoylunun, aradaki iletişim köprüsünü kaldıran bu aykırı sözü pazarı uğruna, *zamansal kaymalarla* özümseme çabasına girdiğini söylemiştim. Klâsik-hümanist kültürün dev ismi Dante; çağcıl yazının babası sayılan Baudelaire, Mallarmé; günümüz şiirinin önde gelen isimleri Yeats ya da Artaud: Çoğu, kentsoylu kültürce usul usul resmileştirilmiş, giderek ders kitaplarına geçmişlerdir. Pek çok okurun şaşıracağı kesin: Simya öğeleri bilinmeden bu şairlerin yapıtlarının *özde* kavranmaları pek zordur oysa. Şiirlerinin simgesel yapısı, izleklerini dokulayan kültür birimleri *doğrudan doğruya* ve yoğun bir tempoda simya ile bağlantılıdır bu şairlerin.*

Çağımız simyacılarından Eugène Canselliet, sözkonusu bağlantıyı açarken, günümüz Batı yazınının önde gelen isimlerinden yola çıkıyor ve gerçeküstücülerden önce Rimbaud'nun özellikle de ünlü «*Sesliler*»

* Bu konuya uzun uzun yer verip, okurun ana sorundan uzaklaşmasına yol açmak istemiyorum. Bu bağlamda, kimi kaynakları vermekle yetineceğim:

a) Paul Arnold, «Esotérisme de Baudelaire», Vrin, 1972.

b) Jacques Breyer, «Dante Alchimiste», La Colombe, 1957.

c) Paule Thévenin, «La Grille», Tel Quel, 1968.

d) Yeats için: Güven Turan'ın DTCF İngiliz Edebiyatı Bitirme Tezi, 1974.

şiiriyle bu kanalda yer aldığını, Raymond Roussel'in «*Güneş Tozu*»yla, Artaud'nun tiyatro yazılarıyla Rimbaud'yu izlediklerini ileri sürüyor.* Yalnız onlar mı? Gustav Meyrink'in romanları, Michel Butor'un «*Sanatçının Genç Bir Maymun Olarak Portresi*» adlı kitabı, Yourcenar'ın «*Siyaha Geçiş*» başlıklı nefis romanı, H. D.'nin son bir iki kitabı çağdaş birer ilişki örneğidir. «Yurtluğunda, dünyanın herbir yanının içinden görülebileceği bir ayna vardır. Bu aynaya her bakan, dünyayı oluşturan üç kıtayı, Aristo'nun ve İbni Sina'nın nasıl yaratıldığını oradan gördükleri evreni öğrenebilir»: Bu parça, Borges'in ünlü öyküsü «*Alef*»in (1945) bir parçası değil, Le Cosmopolite'in «*Yeni Kimyasal Işık*» (1649) adlı kitabından alınma iki tümcedir.** Şüphesiz, simyayla kurduğu ilişki ne olursa olsun, hiçbir şair tümel bir bağlanmaya (Malcolm de Chazal gibi uç-örnekleri saymazsak) ne bu çerçevede, ne de bir başkasında sürüklenebilir. Kaldı ki sorun bu değildir: Şair, tıpkı simyacı gibi, *özel* ve *öznel* bir simgeciliğin peşinden toplumdan açkısını esirgediği bir dil kilidine çevirmiştir ürettiğini.

Camus'nün belirttiği gibi «hayır» demekle başlayan, «evet» demekle sürdürülen bir *olumsuzlama*, bir «başkaldırı»dır bu. Şair uzlaşamayacak, ama vazgeçmeyecektir de. Bir zamanların öncüsü, sırasıyla aylıklı ve aylak kılındıktan sonra koşulunu kavramıştır: Ya dünyanın düzenini değiştirmek yolunda toplumsal düzenin alaşağı edilmesine, kısaca *Devrim*'e çalışacak; ya da, tam tersine, hiçbir toplumsal *düzen*'le uyuşamayacağını kabul ederek, Camus'nün deyimiyle tarihi «saltık güzelliğe» dönüştürmek için *kıyı*'ya çekilecek, orada, yaşamda gerçekleşmeyeni dilde yaratmaya yönelecektir.

* René Alleau, agy için önsöz.
** René Alleau, agy, s. 154.

*

Hikâyet'tir: Hurufi müritlerinden biri, berbat lehçesiyle ünlüydü; kısa zamanda tekke üyelerinin alay konusu oldu. İmdi, alıngan biriydi mürit. Sonunda, ağzını ancak bir kazayı, bir yılgıyı, kısacası ilençli bir olayı duyurmak için açar oldu — böylelikle lehçesinin gözden kaçmasını istedi. Ama konuşmayı da sevmiyor değildi: Giderek felaketler yaratma yolunu seçti. İşin kötüsü, temiz kalpli biriydi mürit: Uydurduğu felaketler gerçekleşmekte hiçbir zaman gecikmedi.

Yukarıdaki küçük öyküyü, şairin yerinel bir portresi olarak değerlendirmek bilmem yanlış mı olur? Sesi uzunca bir süredir gitgide çatlaklaşan bu aykırı varlığın sözü kentsoylu tarafından anlaşılmamakta, siyasal erkin gözünde her an sakıncalı olabilecek bir nitelik taşımakta, Aktöre'ye ters düşmektedir. İşin kötüsü, *konuşmak zorundadır* şair: Sözünün anlaşılmadığını, işe yaramadığını; anlaşıldığı ya da işe yarayabileceğinin sezildiği zaman da gücün işine gelmediğini bilmesine karşın sürdürecektir yılgı dolu söylevini. Daha da kötüsü, «uydurduğu» felaketler, «durup dururken» yaşadığı karabasanlar, alınyazdıkları bir bir *gerçekleşmektedir*.

Geceleri, herkes uyuduğunda...

ŞİİR DEVRİMİ, DEVRİM ŞİİRİ

«Yazmak, en başta kendine kafa tutmaktır. Her önemli yazar geçer bu yoldan. Belki hep oradadır, belki de belirli bir süre kalır. Çağının ya da daha sonraki çağın yazın anlayışı onu benimsediği daha doğrusu kendine kattığı anda biter yazarın kafa tutması. Ama, kenarda başkaları vardır.»

Oğuz Demiralp

Cemal Süreya, «*Şapkam Dolu Çiçekle*»ye alırken bir hayli değiştirdiği bir denemesinde,* şöyle yaklaşıyor şiire: «Yıkıcıdır şiir, Gayrimeşrûdur. Temizleyicidir. Sürekli bir ihtilaldir. Bugün şiirin bir ucu toplumsal planda insanın kavgasını, haklarını kolluyor. Bu onun çekirdeğinde ahlaki bir kaygı olduğundan değil, belki kurulu düzene aykırılık niteliği ağır bastığından oluyor. Çünkü insan haklarındaki ilkeler daha yürürlükte değil. Çünkü o ilkeler kurulu düzenle henüz çatışma halinde. Ama onların bir gün toplumlarda geniş olarak uygulandığını, kurulu düzen içinde kaynaşarak onun ayrılmaz bir parçası haline geldiğini düşünelim. O zaman şiir kollamayacak artık onları. Yeni değerler adına, yeni bir devrimci yönseme adına karşı çıkacak belki de onlara. Şiirsel gerilimin dairesi yeniden kurulacak».

Özellikle çağdaş şair, toplumsal katta payı hayli azaldığı için *bağlanma*'yı seçmiştir sık sık. Şiirin küçük bir kesimi *kilitli serüven*'ini sürdürmekte bekinirken, pek çok şair, şu ya da bu öğretinin adına konuşmayı, çekici güç olmayı üstlenmiştir. Mayakovski ve Pound, demiştim. Birarada anılmaları, okurların çoğunun yüreğini sıkacaktır. Elbette, sosyalizm ile faşizm bir tutulamaz; bir tutulabilecek bir şey varsa, o da bağlanmadır. Ezra Pound'ın Duce'ye bağlılığı nereden kaynaklanıyordu? Céline'in, Drieu La Rochelle'in Nazilere bağlılığı? Azılı yahudi düşmanı olan Céline bile, 1944'de olup-bitenleri duyduğunda çıldıracak hale gelmişti. Ezra Pound, Mussolini'nin Avrupa Birliği'ni kuracağına; sorunsuz, özgür, güzelliklerle dolu bir uygarlık yaratacağına yürekten inanıyordu, Amerika'yı kargışlayan radyo konuşmalarını yaparken. Faşizmin kara bulutu yerleşemeden dağıldı; yok ederken yok oldu. Bir tek İspanya'da uzatmalı bir

* Cemal Süreya, Papirüs, 1969/35.

zorbalık üslubu direndi; Dali bir yana, bu yönetimi destekleyen tek bir has sanatçı olmadı, Dali de yapıtından çok kişiliğiyle verdi desteğini, Faşizmin seçilemeyeceğini acı bir deney öğretti şaire.

Neden faşizme bağlanmıştı şair? Şüphesiz, toplumsal bir değişim özlemi, kurulu düzene karşı bir başkaldırı biçimi, köredici bir umuttu bu bağlanmayı doğuran. Pound'a göre Avrupa *eskimişti*. Duce güçlü, yepyeni, uygar bir kıta öneriyordu. Hadrianus'tu Duce; Napolyon'du.

Sorun faşizme bağlananlara özür aramak, suçlarını hafifletmek değil: Ne Gottfried Benn, ne de Pound bağışlanabilir: Göz önünden silinmeyecek biçimde yanılmışlardır: Faşizme bağlanmak, *fazladan*, tarihsel bir *suç*'tur çünkü.

Ancak, içinde bulunduğumuz bağlamda, sorun şairin faşizme bağlanmış olmasıyla bitmiyor: Herşeyden önce, *bağlanmayı seçerken* yanılmıştır şair: Bağlanabileceği tek rıhtım yapıtıdır.

Mayakovski de yanılmıştı. Yesenin, Mandelstam, Hlebnikov da. Tümü de şiirlerini ve kimliklerini, değişik yoğunluklarla Ekim Devrimi'ne adamışlardı. Sovyet Marksizminin, estetik görüşleri açısından tek önemli kişisi saydığım Troçki bile «mesafe»yle karşıladı onları. İlk yıllarda ılımlı bir hoşgörüyle karşılandı şiirsel girişimleri. Sonra? Sonra, Troçki'nin 1920'lerde ince bir alayla eleştirdiği Jakobson'un 1931'de kaleme aldığı «*Şairlerini Harcayan Kuşak*»ta tek tek gösterdiği gibi devredışı bırakıldılar: Yesenin ve Mayakovski intihar etti; Hlebnikov hasta yatağında aç ve sefil bir durumda öleyazdı; Mandelstam Sibirya'ya sürüldü, sonra da öldürüldü; Pasternak sigaya çekildi; Meyerhold tutuklandı ve dövülerek öldürüldü; Pilnyak 1938'de «kayboldu»; Kliney Sibirya'ya sürüldü ve «dönerken trende öldü»; Marina Tsvetaeva

1922'de Paris'e göçtü; 1940'da Moskova'ya döndü, 1952'de intihar etti; şiirleri 1960'a dek yasaklandı; Ahmatova 60 yıl boyunca baskı altında tutuldu, Jdanov tarafından «yarı rahibe, yarı fahişe» ilan edildi. Pek çoğu Ekim Devrimi'ne bağlanmış bu has şairlere Sovyet yönetiminin açtığı sayfalardan yalnızca birkaçıdır bu. Şair bağlanırken yanılmış ve *ödemiştir.*

Mayakovski'nin, Pound'ın yanılgıları birden fazla yerde, birden fazla nedenle çakışır; ama en belirgin nedeni Tarih göstermiştir: Şiir devrimiyle Devrim şiiri ya da Karşı-Devrim şiiri bir değildir. Devrim *süreklilik* de değildir ne yazık ki: Ne kadar sürerse sürsün bir andır — biter eninde sonunda, toplum ve tarih yorulur, dinlenmeye koyulur: Yıkılan düzenin yerine bir başkası kurulur. Düzen değişmiş, düzen olma niteliği aynı kalmıştır. Oysa şiir, Cemal Süreya'nın vurguladığı gibi sürekli bir devrimdir, giden düzenle uyuşmazlığa nasıl düşmüşse, usul usul gelenle de öyle düşecektir.

Şöyle sürdürüyor Cemal Süreya: «Her düzen, her yeni devrim işe sanatı, özellikle de şiiri lanetlemekle başlamıştır. Bütün tarih boyunca bu böyle olmuştur. Yeni düzen, zaferi kazandıktan, yerine oturmaya başladıktan sonra kendi mantığının kuralları uyarınca amansız bir şekilde aforoz edeceği, darağacına yollayacağı ilk adam olarak şairi seçiyor. Çünkü, artık kendisi de bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlaktır, ilkel ve katıksız doğaya karşı uygulanan toplumsal bir sıkıyönetimdir.»

Bu gözlemin doğruluğunu sınamak için Troçki'nin «*Edebiyat ve Devrimi*»ni* okumak yeterlidir. Kentsoylunun kültür kalıtının değerlendirilmesinden yana olan Troçki, bir bir, Devrim öncesi Rus yazınının mihenk taşlarını eleştirir; bir ölçüde gelecekçilik, yeri doğru saptanmak

* 1976, çeviren: Hüsen Portakal.

koşuluyla Blok önemsenir, o kadar. Gelecekçilik konusunda kararlı değildir Troçki: Bir yanda «Fütürizmin geçmişi abartılı yadsımasında proleter devrimciliği değil, bir bohem nihilizmi vardır» saptamasını yapar, doğru bir bakışla «Proletarya iktidarı ele geçirdiğinde, Fütürizm daha baskı altında tutulan bir grup olma dönemindeydi; ve sadece bu durum bile, Fütürizmi hayatın yeni efendilerinin yanına itti; zaten Fütürizmin Devrim'le ilişki kurması ve ona yakınlaşması, bu akımın felsefesiyle de, yani eski değerlere karşı saygısızlığıyla ve dinamizmiyle de kolaylaşıyordu; yine de, Fütürizm, toplumsal kaynağının, yani burjuva bohemciliğinin çizgilerini de kendisiyle birlikte bu yeni aşamaya taşıdı» (s. 118-119) derken, öte yanda «bu geçiş döneminin bütün çelişkilerini ister istemez yansıtan Devrim sanatı, henüz toplumsal temeli hazırlanmamış olan sosyalist sanatla karıştırmamalıdır. Buna karşılık, sosyalist sanatın bu geçiş döneminin sanatından çıkacağı da unutulmamalıdır» (s. 212-213) diye ekler.

Troçki'nin gelecekçiliği çözümleyişinde temel doğrular vardır: Kentsoyluya karşı çıkmakla hiçbir sorun ortadan kalkmaz, sınıfsız bir topluma geçiş yolunda daha köktenci bir tavır yüklenmedikçe şair, sözü iletilir olmayacaktır. Aynı görüşü, ünlü «*Edebiyat Nedir*»de*, daha alaycı bir dille Sartre da ileri sürmüştür: Gerçekten de, eninde sonunda, şairin kargışlı kimliğinin faturasını ödemektedir kentsoylu; çünkü, özellikle çağımızda, bir üslup sorunu olmuştur kargış: Sartre'ın ustalıkla betimlediği gibi *ona göre* giyinilmekte, davranılmakta, yaşanılmaktadır.

İmdi, bıçağın öteki yüzünde durum daha iç açıcı değildir: Yetke, yüzüne geçirdiği hoşgörü maskesi ne

---

* **Situations II**, 1948, s. 166-167.

denli asıl yüzüne uyarsa uysun, *başka* bir kipte konuşmaktadır: Troçki sözgelimi; «sanat biçim alanında gerçekleştirdikleriyle ölçülür ve ölçülmelidir, çünkü biçim yoksa sanat da yoktur.» (s. 166) derken has sanatçının söylev kipi üzerindedir, sanki *içeriden* konuşmaktadır; dogmatizme hiç düşmediği kimi yaklaşımlarda, örneğin «kimse şaire konu ve tema buyurmayacaktır» derken, *dışarda* olma konumu, yöneticiliği seyirtir hemen, «bu bir devlet emri değil, tarihsel bir istektir» (s. 158-9) diye ekler, proletaryanın *isteğini* imleyerek. Daha ileride, Parti için sorunun «sadece müdahalenin, nerede başlayacağı ve sınırlarının ne olacağıdır» (s. 205) sözleri bu konumu bütünlemeye gelecektir.

Nedir bu kipin odak özelliği? Bütün anlamsal/imlemsel kuşatımını elde tutarak, şu temel adlandırmaya gidebiliriz burada: *Erk*'in sözüdür Troçki'ninki. Gizli bir buyruk kişiliği vardır bu kipin; siyasal iktidarca kurgulandığı için de, ister Troçki'de olduğu gibi içten ve içeriden konuşsun, ister Jdanov'da olduğu gibi bönce ve dışarıdan konuşsun, *Yetkenin sözüdür*.

Oysa şair, siyasal söze değil Devrim'e bağlanmaktadır. *Sert* ideolojilerle sert çatışmalara girmesinin nedenini yanılgı olarak görmemiz bundan: Yumuşak ideolojiyi evrimci siyasetler barındırır; yalnızca sert ideolojiler Devrim'i ve Karşı-Devrim'i gerçekleştirebilir: Esnek, uzlaşmacı değil, saltıkçıdırlar. Bu anlamda, kendisi de saltığı hedef aldığı için, şairin Devrim'le, *sürekli* olmadığı zaman anlaşması olanaksızdır. Fransız Devrimi tek büyük yazar çıkarmış, onu da kabul etmemişti: Sade. Ekim Devrimi, on yıl sonra Mayakovski'den bir pasaportu esirgemişti. Hazreti Muhammed hem Şuara Sûresini yazıp şairi kovmuş, hem de Hasan bin Sabit'e «Müşriklere karşı yergiler yaz, bu yolda Cebrail de seninle beraberdir» demiştir.* Haydn'ı kollayan musikisever beysoylu, ondan,

senfonilerini yazarken viyolaya fazlasıyla yer vermesini «rica» etmiştir: Orkestrada viyola çalan beysoylu yoksa fazlasıyla sıkılacaktır. Troçki de, bir «geçiş» sınıfı olduğunu, bir kültürünün olmadığını ve olmaması gerektiğini söylediği proletaryanın «isteğini» iletmektedir. Bu kipin altına *kendiliğinden* döşenen buyurgan sözün ayırdına varmak hiç güç değildir: 25 Temmuz 1938'de, André Breton'la birlikte kaleme aldığı «*Bağımsız Bir Devrimci Sanat İçin*»** başlıklı yazısı şu savsözlerle biter:

«Devrim için — Sanatın Bağımsızlığı»

« Sanatın kesin bağımsızlığı için — Devrim.»

Muhalif söz, iktidara kavuşmak için kendisiyle amaç birliği yapacak gizilgüç aramakta, yirmi yıl sonra ödün vermektedir. Mayakovski ve Mandelstam ölmüştür oysa: Şair sürekliliği istemenin bedelini ödemiştir. Sıra, devrimin sürekliliğini savunanındır şimdi.

*

Şair kendisine sırt dönen kentsoylu topluma sırt dönecek, kendisini anlık aracı kılan Devrim'in anlık yaşamına bağlanmayacaktır. Ne demeye gelmektedir bu? Nekrassov'cul bir nihilizm mi ters çevrilmekte; «bir parça peyniri bütün Puşkin'e yeğleyen» bir toplum bir parça peynirle, o sık sözü edilen «fildişi kule»yle mi bir tutulmaktadır?

Yerleşik kimi ölçülerin sarsılması gerekmektedir, hepsi bu. Amansız bir hastalığa umar arayan bilgin-hekim nasıl yaşamını laboratuvarda geçiriyor diye suçlanamazsa, şair de odasına çekilmekle suçlanamaz. Sosyalist gerçekçilik yanlıları, bir şairin deyimiyle «kendi evde kalmışlıkları» yüzlerine vurulur korkusuyla bağlanmayan yazarı *suçlu*

* Cemal Süreya, agy, Papirüs, 1969/35.

** André Breton, **La Clé des Champs**, 1967, s. 42-49.

sandalyesine oturtmuşlardır. Aynı yaklaşım, aynı ahlaksal donatımla İtalyan gelecekçilerinin faşizm yanlısı manifestolarında da göze çarpmıştır. Toplumdışı, yaşamın dışında kalmış bir varlık olarak, hangi olanaklarla elde ettiği gerçekten de soru konusu olabilecek bir «fildişi kule»ye kapanmıştır bağlanmayan şair. Bastırılmaya, kamudan taştığı için zaten hazır olan bu soyu tükenmekteki varlık, suçlanma karşısında çoğu kez ürkmekte, ya katılmakta ya da susmaktadır. Özellikle, kızışma evresinde sürüncemede kalmış, oturmamış, iki düzen arasında bocalayan toplumlarda hayli geçerli bir yöntemdir bu: Şairin buluncu yoklanmakta, inananlar inanmayanları denetleyip eritmeye çalışmaktadırlar.

«Fırtınanın, boranın, kavganın» karşısına «şal, zil ve gül» çıkarılmıştır. Kimin ilerici, kimin gerici olduğu tartışılırken kimin şair olduğu, kimin olmadığı nedense unutulmaktadır. Birincisinin siyasal, ikincisinin yazınsal bir bağlamda tartışılabileceğini Oğuz Demiralp açıklıkla göstermiştir*. Marxçı estetik, bir türlü ters çeviremediği Hegel'ci estetiğin «Sanatın ölümü» ilkesini izleyerek mi düzlemleri çakıştırmak yoluna gitmiştir? Sorun ortadadır: İki parmaklı bir eldiven *kimin için* yapılmalıdır, diye ideolojik pazarlarda tartışılmakta, kapitalizm ve sosyalizm, değişmeyen ve değişim bekleyen iki ayrı tezgâhta eldivenin genellikle ve *herşeyden önce* beş parmaklı bir el için yapılması gerektiğini, *tanımının bu olduğunu* unutmaktadırlar.

Dünyagörüşü ile sanatsal etkinlik aynı düzlemde ele alınarak tartışılamaz. Sartre, «kişi belli şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, bu şeyleri belli bir yoldan söylemeyi seçtiği için yazar olur» demişti. Bu nedenle de şiirin erdemliliğiyle şairin erdemliliği bir tutulamaz; tersi nasıl

---

* Oğuz Demiralp, **Yazında İktidar**, Yazı, 1978/1.

geçerliyse: «Kötü edebiyat çoğu kez iyi duygularla yapılır». Kralcı ve katolik Eliot'ın dünyagörüşü geriden geliyordu; tutucu ve geçmişçiydi. Ama, şiirinin *devrimci* olmasını engellemedi bu — değişen dünyanın değişen sözü oldu *Çorak Ülke*. Céline faşistti; ama büyük bir romancıydı. En önemli romanı olan *Gecenin Dibine Yolculuk* büyük bir komünist şair olan Aragon ile Elsa Triolet tarafından çevrildi rusçaya; Mayakovski ve arkadaşlarının aracılığıyla yayımlandı. Şunun ayırdındaydı Aragon: Yazın yapıtı yüklendiği siyasal görüşün sağlamlığıyla değil onu oluşturan üslubun taşıdığı dilsel gerçeklik ile devrimci, yani *geçerli* olabilirdi. Yıllar sonra Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde sosyalist gerçekçilik yanlısı yazarların en ağdalı, en *kuramsal* kentsoylu yazısını kullandıklarını, bunun için de kentsoyluyu tedirgin edemediklerini gösterirken, Aragon'un, gerçeküstücülük serüveninden edindiği deneyimle öteki sosyalist gerçekçilerden farklı bir yazı geliştirdiğini kanıtlayacaktı.*

Adorno, burada da çok önemli bir yargı getirmiştir: «*Kendi içinde gerçek olmayan hiçbir sanat yapıtı toplum içinde gerçek olamaz*». Sorun, «kendi içinde» bir sanat yapıtının nasıl gerçek-leştiğini açıklıkla ortaya koyacak eleştirel ölçüleri bulmak, toplumsal bağlar zincirinde halkaların bitişik kılınma sürecini birden fazla odaktan kuşatmayı denemektir. Yarım yüzyıl önce Walter Benjamin'in ve Adorno'nun, günümüzde de Julia Kristeva'dan Octavio Paz'a ve George Steiner'e uzanan apayrı eleştirel anlayışların sürdürdüğü bir bireşimdir bu. Şairin, sanatçının bağlanmayı yadsıdığı anda, gerçekleştirmeyi üstlendiği yapıtıyla nasıl bağlandığı sözkonusu bireşimin açtığı oluklarda kavranılacaktır.

---

* Roland Barthes, **Le Degré Zéro de l'écriture**, 1953, s. 95-104.

*

Roland Barthes, elimden gelse tümünü aktaracağım bir denemesinde,* iki ayrı kimliğe böler yazarı: *Yazarlar* (écrivains) ve *Yazanlar* (écrivants). İki tür etkinliği vardır yazarın, Barthes'ın gözünde: Teknik (kurma, tür, yazı) ve zanaatsal (iş gücü, sabır, düzeltme, yetkinleştirme); söze *çalışan* bu kişi «dünyanın *niçin*'ini bir *nasıl yazmalı*'dan emer» ve «*nasıl yazmalı*'ya kapandığında, açtığı soruyla karşılaşır: Neden dünya? Şeylerin anlamı nedir?». Roland Barthes, bağlanmamış ya da *kötü* bağlanmış büyük yazarlara ve büyük bağlanmalara giden küçük (kötü) yazarlara değindikten sonra, önemli bir saptama getirir bu kavşakta: «Yazardan istenebilecek bir şey varsa, o da sorumlu olmasıdır; burada da dikkatli olmak gerekir: Yazarın ileri sürdüğü fikirlerden sorumlu olması anlamsızdır; yapıtının ideolojik göndermelerini az çok zekice özümsemesi bile ikincil bir sorundur; yazar için gerçek sorumluluk, yazını, tıpkı gerçeğin Vadedilmiş Toprağına fırlatılmış Musa'cıl bir bakış gibi (bu, sözgelimi Kafka'nın sorumluluğudur), *eksik* (ıskalanmış) bir *bağlanma* gibi taşıyabilmesidir.»

Yazanlara gelince: Onlar *geçiş* kişileridir; marxçı, varoluşçu, hıristiyan olduklarını anladığımız lehçeleri vardır ama bir *üslup*'ları yoktur: Ortak bir dil kullanırlar. Yazanlar için «sözün araç olduğu bir amaç (tanıklık etmek, açıklamak, eğitmek) vardır»; sözleri *olmayı* değil *yapmayı* temellendirir. Yazar tek, soyut bir kuruma bağlıdır: *Yazın*. Yazan ise somut bir kurumla varolur ve tanımlanır: Üniversite, Büro, Parti.

Çağımız yazarının fildişi kuleye kapanma olasılığı ken-

---

* Roland Barthes, **Essais Critiques**, 1964, s. 147-154.

diliğinden yok olmuştur: Kırsal kesim zayıflamış, özgül niteliklerini büyük ölçüde yitirmiştir; gazeteler, kitle iletişim araçları günün insanını kuşatmış, *bilgi* herbir yoldan donatıma çıkmıştır. Bu olgu, Barthes'in belirttiği gibi *piç* bir kimlik vermiştir bu tuhaf kişiye: Artık hem yazar, hem yazandır o. «Yazmak istedikleri» olduğu gibi, «ivedilik içinde yazması gerekenler» de vardır.

İmdi, olmayacak, olamayacak bir şey varsa, o da şairin kendisini yazan kılmasıdır. Şiir, yazın dışında, hatta yazın dahil, hiçbir kurumun gölgesinde yaşayamaz. Şair için tek çözüm yolu kimliğini bölmesi, parçalaması, bu parçalardan birini yazanlıkla görevlendirmesidir olsa olsa. Bir bağlanma kuramı geliştiren Sartre, «ne olursa olsun şairin bağlanmasını istiyorsak, şunu söyleyebiliriz» der*: «Şair yitime bağlanan kişidir». Şiirin ayrıcalığını yalın bir ölçüyle ortaya koymuştur Sartre: «Şairler dili *kullanmayı* yadsımışlardır».

Şair dili kullanmayı yadsırken, sözünün kullanılmasını da güçleştirir: Artık, her defasında yeniden öğrenilmesi gereken bir dildir şiir.

Ankara, 1978-79.

* Bu konuda, üzerinde yeterince durulmamış bir yaklaşımı Selahattin Hilav geliştirmiştir: «Son Sanat Tartışmaları ve Nâzım Hikmet»in «Yazdık Nâzım Diye», 1974.

SMOKİNLİ BERDUŞ
ya da
BENZEŞMEZLİK ÜZERİNE

I

1991 güzü, Paris — metroya binmeden önce bayiden bir Herald Tribune gazetesi alıp katlıyor, cebime koyuyorum. Vagonun kapıları kapanmadan önce bir berduş giriyor içeri: Genç sayılabilecek, ciddi suratlı, tıkız saçlı bir adam. O an aklıma "Malte"den birkaç cümle geliyor: "Aslında onlardan biri olduğumu ve birazcık numara yaptığımı bilirler. Karnavaldır üstelik. Oyunbozanlık etmeden gülümser ve göz kırparlar." Gözlerimi kapatıyorum ve tren hareket ediyor. Yüksek sesle ölçülü uyaklı bir şiir okumaya koyuluyor; Jean Genet'ninkileri çağrıştıran bir şiir. Tok, gene de heyecanlı bir ses. Edâlı olmaktan kaçınıyor. Bitirip şiiri susuyor. Elinde ağzı iyice genişletilmiş boş bir sigara paketi hızla katediyor vagonu ve bir sonraki istasyonda inip sıralardan birine ilişerek, aynı ciddi ifadeyle, pakete atılmış bozuk paraları sayıyor. Tren yola koyulunca, gözümün perdesine çakılmış görüntüsünü kovalamak için gazeteyi cebimden çıkarıp açıyorum, ilk sayfada bir fotoğraf: Octavio Paz, smokin giymiş, Nobel ödülü konuşmasını yapmazdan önce, hafif öne eğilmiş, jüri üyelerini selamlıyor.

İki yüz, iki görüntü içiçe geçiyor zihnimde. Onlardan biri miyim ben ve hangisiyim? İyi de, kim onlar, aynı türden insanlar mı? Şairin bütün halleri, deyip işin içinden çıkabilir miyim? Düşülkesinde yitip gittiğinden beri, şair için bir yokülkeden mi söz etmek en doğrusu olur?

Bu sorular ve peşi sıra nicesi, 1978'de üç dilde yayımlanan ortak bir kitaba yöneltiyor beni: Hölderlin'in ünlü sorusunu izleyen, kovalamaya çalışan bir kitap: "Wozu dichter in dürtfiger zeit?", "Çöküş Zamanında Neden Gereksin ki Şairler?"

Yanıt veren 147 kişi arasında, "Nocturno de San Ildefenso"dan dizelerle Octavio Paz da var:

"Şiir/Hakikat ile Tarih arasında asılı köprü/Ne birine doğru giden yoldur, ne ötekine/görmektir/harekette duruşu/duruşta geçişi./Yoldur tarih/gitmeyen hiçbir yöne/katederiz hepimiz onu/ hakikat katediştir./Ne gideriz ne de geliriz:/Ellerindeyiz zamanın./Hakikat:/ Kendimizi/baştan/köprüde asılı bilmektir./Boşluğun üzerindeki kardeşlik."

II

Dingin ifadeli, büyük bir dinlenmişliğin içinde büyük bir yorgunluğu gizleyen yüzümün beklediği aynaya bakıyorum: Tıkabasa çalışma, ayrımlaştırma çabası ve kesinlik arayışıyla dolu uzun bir ömrün sonunda, bilmem kaç ciltten oluşan Bütün Eserleri'min önünde duruyor kavruk, içbükeyleşmiş, yaşlı gövdem — smokin giymişim, saçım sakalım bakımlı.

Birden bulanıyor görüntü; önce bir yüz ötekine bindirme tekniğiyle karışıyor, sonra, yeni gelen yüz ötekini siliyor: Saçım sakalım darmadağın, üzerimde eprimiş giysiler, aynada bir berduş. Ya o, tam da bu noktada, ne söyleyebilir? "Wozu"nun kapağını açıp 276. sayfaya gidiyorum; Paz'ın dizelerinin yer aldığı sayfanın karşısında, Beckett'in elyazısıyla bir kartvizite yazdığı (aynı kartvizit çalışma odamda durduğu için hemen tanıyorum) iki satırlık bir yanıt:

"Sayın Bay,

Wozu mu? En ufak bir fikrim yok. Beni bağışlayın."

İlk baskısı 1979'da yapılan *Şiir ve İdeoloji*, 1980 yılı TDK ödülünü kazanmıştı. Gözden geçirilen bu yeni baskı, kitaba adını veren beş denemeyi ve *Smokinli Berduş* adlı, 1992'de bir İtalyan dergisinde yayımlanan bir 'ek' içeriyor. Yazarının istediği gibi, küçük ama özerk bir kitap oldu.

... "Şiir ve İdeoloji" bana kendi yazı serüvenim açısından oldukça önemli bir durak olarak görünüyor bugün ...

Enis Batur

ISBN 975-7468-68-1



75000
KELEPİR