25.YIL

EVRENSEL KÜLTÜR

AYLIK KÜLTÜR
SANAT EDEBİYAT
DERGİSİ

292
NİSAN 2016
11



dosya

Brecht'in insanları

Trump:
Şakadan kâbusa
DAĞHAN IRAK

Avrupa'da yeniden
aşırı sağ
YÜCEL ÖZDEMİR

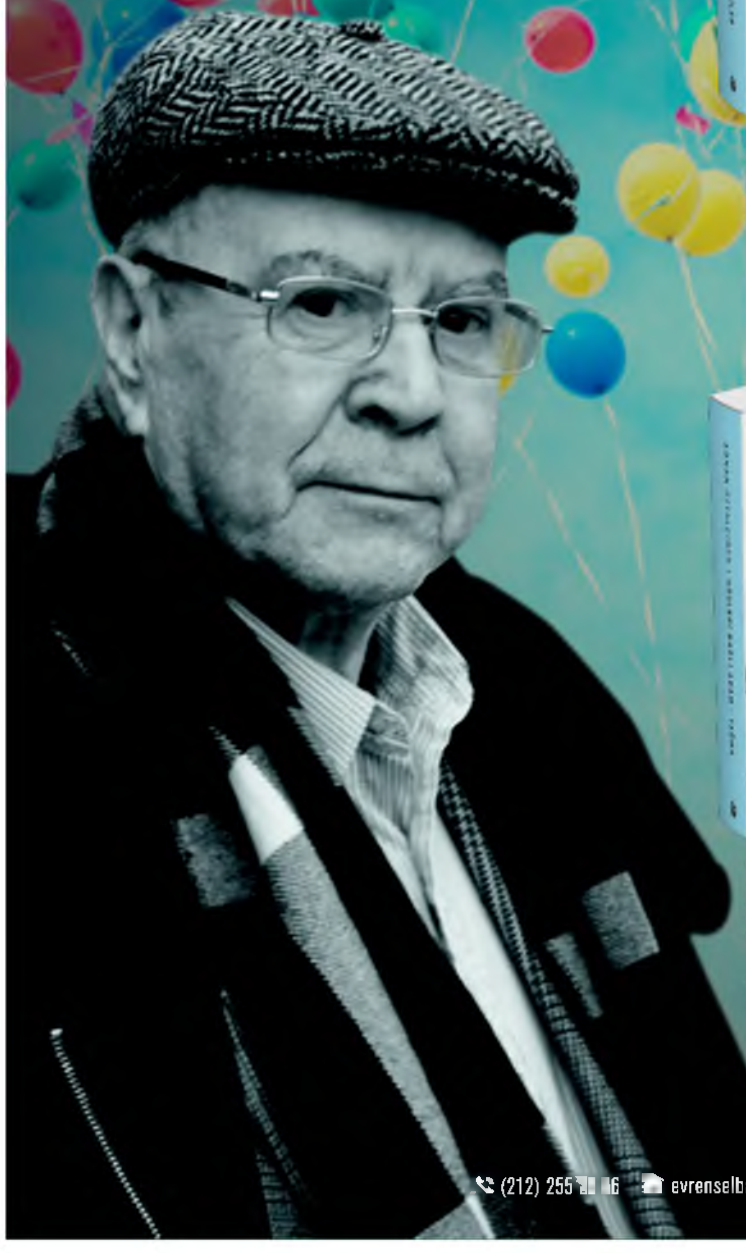
Behçet Necatigil
yüz yaşında!
ALİ GALİP YENER

Peyami Safa
HASAN AKSANAL

Enver Gökçe'nin
Masalları mı?
MEHMET ERGİN

Adnan Özyalçıner'den

toplu öyküler





Alaycı Öyküler
Aradakiler
2. basım/ 248 sf

Cambazlar Savaşı Yitirdi
Sağanak
2. basım/ 272 sf



Gözleri Bağlı Adam
Yağma
2. basım/ 216 sf

Panayır
Sur
2. basım/ 192 sf

EVRENSEL
BASIM YAYIN

(212) 255 [illegible] 6 evrenselbasim.com/evrenselekitap.com EvrenselBasim evrenselbasimyayin

içindekiler

3 **Trump: Şakadan kâbusa** Dağhan Irak

7 **Avrupa'da yeniden aşırı sağ ve toplumsal yarılma dönemi mi?** Yücel Özdemir

12 **Buz** Salih Bolat

13 **Etin iğfali ya da simülasyon çağında şiddetin yeniden üretilmesi** Nihat Nuyan

17 **Kapanmaz yara** Rahmi Emeç

18 **Gülsüm'ün kederli türküleri** Nilüfer Altunkaya

19 **Noktadan türeme / Dönüşümsüz söz dizimi** Önder Karataş

20 **Enver Gökçe'nin Masalları mı?** Mehmet Ergün

29 **Yaz kapısı** Asım Öztürk

30 **Ah Tamara** Şeyma Koç

33 **Gidişin ve kalışın kederi** Serdar Aydın

36 **Büyük Açık: Ahlaklı finansçı ahlaksız finansçıya karşı** Devrim Yılmaz

42 **Kural merkezli yaşamın bunalttığı bir figür olarak Tezer Özlü** Oğuz Selim Kobaza

48 **Peyami Safa** Hasan Aksakal

54 **Behçet Necatigil yüz yaşında!** Ali Galip Yener

59 **Çocuk kanı** Selim Şen

60 **Behçet Necatigil'in şiiri: Temel yalnızlık** Yaşar Güneş

63 **Uzağa rüzgâr** Mesut Aşkın

64 **Her şeyden münezzeh bir duygu var mı?** Okan Çil

65 **Kanlı bağış** Erda Har

66 **İnsan çelişkili ve benzerdir** Nurgül Özlü

70 **Arife Kalender şiirine Acı Yeşil ve Gece Islıkları'ndan bakarken** Fatma Aras

74 **Kütle** İnci Aydın

76 **Kuzgun** Edgar Allan Poe

79 **Dosya: Brecht'in İnsanları**

Aydın Çubukçu, Eren Aysan, Tamer Levent

Aylık Kültür, Sanat, Edebiyat Dergisi • Nisan 2016 • Sayı 292 • Doğa Basın Yayın Dağ. Tic. Ltd. Şti. adına Sahibi: Barış Tosun

Yazışları Müdürü: Nuray Sancar • Genel Yayın Yönetmeni: Aydın Çubukçu • Yayın Koordinatörü: Mustafa Kara • Editörler: C. Hakkı Zarıç, Çağdaş Günerbüyük • Tasarım ve Uygulama: İsyan Bahar Eroğlu • Yayın Türü: Yerel Süreli • Yönetim Yeri: Kamerhatun Mahallesi, Alhatun Sokak, No: 25 Tarlabaşı-Beyoğlu İstanbul • T: (0212) 255 25 46 F: (0212) 255 25 87 E: evrenselkulturdergi@yahoo.com • Yurtdışı Temsilciliği: Hüseyin Avgan didf@didf.de • Schwalbengasse 42 - 50667 Köln T: 0049 221 925 54 93 F: 0049 221 925 54 95 • Teknik Hazırlık: Doğa Basın Yayın (0212) 255 25 46 • Baskı: Ezgi Matbaası, Sanayi Caddesi Altay Sokak No: 14 Çobançeşme - Y.bosna/İST. Tel: 0212 452 23 26 • Abone Koşulları: 6 Aylık: 55 TL, Yıllık: 110 TL • Posta Çeki Hesabı: Doğa Basın Yayın Dağ. Tic. Ltd. Şti. 09673016 • Banka Hesabı: Doğa Basın Yayın Dağ. Tic. Ltd. Şti. İş Bankası Kuledibi Şubesi 1078 0185619

Dünya tarihinin saçmalıklarla dolu kimi zamanları vardır. Tuhaf olaylar, olağanın çizgilerini zorlayan insanlar, beklenmedik ilişkiler sanki kaderin mahzeninde beklemiş sonra bir anda insanın trajedisi halinde sahneye çıkmışlardır! Manyak Roma imparatorları, istilacı ve yağmacı Moğol orduları, Hitler ve Mussolini, seri tecavüzcü Mavi Sakal, Karın Deşen Jack, Engizisyon, cadı avcıları, Mai Lay katliamı ve daha nicesi... tarihin değişik çağlarına dağılmış, her biri zamanının faciası olarak kayıtlara geçmişlerdir.

Bugün, bunların kılık değiştirmiş hortlakları, sanki bizim lanetli zamanımız için sözleşip aynı anda bir araya geldiler! İnsanlığın belleğinde korkuyla ve tiksintiyle unutma kuyularına atılmış olan her belanın aynı anda yeniden hayat bulduğu bir cehenneme düştük sanki.

Bir "aşırılıklar çağı" yaşadığımızı düşünenler var. Oysa çağımızın adını değiştirmek için bir neden yok. Emperyalizm çağındayız ve yükselen ırkçılığı, açık faşizm girişimlerini, savaşı ve en "aşırı" insanlık acılarını bir araya getiren, geçmişte olduğu gibi bugün de o!

Kendi bedenlerini "kitle imha silahı" haline getirenleri yaratan da o, bir karikatürün ABD başkanı olup olamayacağını tartıştıran da o. Giger'in kapak resmimizde gösterdiği gibi, varlık koşulunu insanları namluya sürerek özetleyen de o!

Tetikle şarjör arasında bekleyerek geçecek bir hayatı reddettiğimizi göstermenin tek yolu, faşizme ve savaşa karşı direnmek ve mekanizmayı parçalayarak o dehşetengiz bekleme odasından çıkmak!

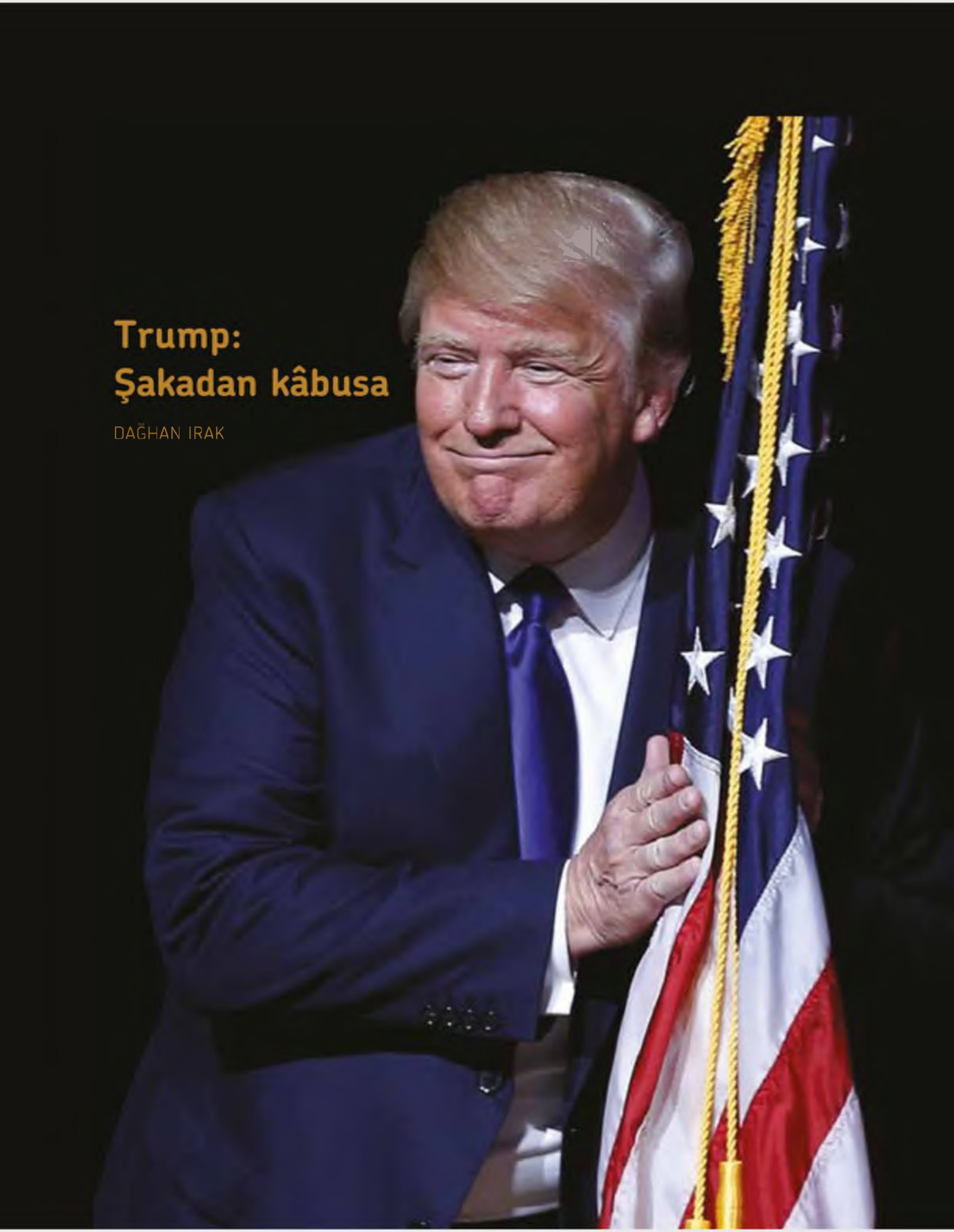
Kapak Görseli: *Doğum Makinesi* (*Birth Machine*), H.R. Giger

Arka Kapak görseli: *Üç Kuruşluk Opera*, Berliner Ensemble

EVRENSEL
KÜLTÜR

Trump: Şakadan kâbusa

DAĞHAN IRAK



Aşırılıklar Çağı, Ortadoğu'dan sonra Avrupa'yı da geçip sonunda Amerika Birleşik Devletleri'ne ulaştı. 2016 Kasım ayındaki başkanlık seçiminin şamatası Amerika'da neredeyse 2014 yılında başladı. Zira ABD'nin çift partili düzeninde başkanlık seçim süreci oldukça karmaşık ve epeyce de uzun sürüyor. Adaylar neredeyse bir yıla yakın süren bir kampanya ile önce kendi partilerince başkan adayı gösterilmeye çalışıyorlar. Bunun için eyaletlerde önseçimler yapılıyor ve bu önseçimlerde her aday ulusal parti kongresinde kendisine oy vermeyi taahhüt eden belli sayıda delegeye ulaşmaya çalışıyor. Bunun dışında adaylara destek verecek süper delegeler de var ki, bunlar da adayın belirlenmesinde pay sahibi. Diğer taraftan önseçimde belirlenen delegelerin illa o adaya oy vereceği de kesin değil. Amerikan demokrasisi, bir taraftan alabildiğine detaycı ama bir o kadar da çelişkili. Bu noktada dengeyi kuran genelde partilerin gelenekleri, yazılı olmayan bazı kurallar ve "establishment" (bir nevi "derin parti") oluyor. Çok karmaşık senaryolar ortaya koymakla beraber, pratikte ne Cumhuriyetçilerde, ne de Demokratlarda adaylık mücadelesi kriz noktasına varıyor. Bu seçimler hariç.

Ünlü müteahhit Donald Trump, 2014'ten itibaren bir başkan adayı olarak kendini ön plana çıkarmaya başladı. Aslında Trump, çok iyi bilinen sağ-muhafazakar görüşleri olmakla beraber Cumhuriyetçi Parti'nin içinden bir isim değil. Hatta kampanyası boyunca da kendini bir Cumhuriyetçi olarak tanımlamıyor. Daha çok 1970'lerde George



Wallace'la ön plana çıkarak Amerikan çift partili düzenini sarsan Bağımsız Parti'ninkine benzer, popülist, hatta aşırı sağcı görüşlere sahip. Ancak mesele şu ki, Trump'ın parti "establishment"ının temsil etmediğini söylediği görüşleri önseçimler boyunca tabandan fazlasıyla karşılık bulmuş vaziyette. Neler mi bunlar? Meksika'dan göçmen girişini önlemek için 1000 mil uzunluğunda devasa bir duvar inşa etmek, Müslümanların ülkeye girişini yasaklamak, "serseriler"in (bunu "Siyahların Canı Değerlidir" kampanyasına katılanlarla eş anlamlı olarak kullanıyor) önünü sert yöntemlerle almak...

Şimdiye kadar konuşmalarında defalarca ve açıkça taraftarlarını rakiplerine şiddet uygulamaya çağırdı; "Yumruklayın gitsin", "eskiden olsa sedyeyle gönderirdik", "bana denk gelse yumruğu basarım" Trump mitinglerinde duymanın son derece olağan olduğu sözler. Bunun sonucu olarak Trump mitinglerinde protesto için boy gösteren sosyal demokrat Bernie Sanders'ın taraftarları sıklıkla şiddetle karşılanmaya başlandı. Trump'ın sağ kolu ve kampanya danışmanı Corey Lewandowski'nin de gazetecilere sözlü ve fiziksel şiddet eylemlerinde bulunduğu sıklıkla iddia ediliyor.

Kendisini "politik doğruculuğun tam karşıtı" olarak konumlayan Donald Trump'ın adaylığı önce bir şaka olarak algılanmıştı. Şimdi ise yavaş yavaş bir kabusa dönüşüyor. Zira Cumhuriyetçi Parti'nin "establishment"ının Trump'ın önünü alma ihtimali giderek zayıflıyor. Trump'ı şu an durdurmanın tek yolu önseçimde 1237 delegeye ulaşmasını engellemek. Eğer bu sayıya ulaşamazsa başkan adayı ulusal kongre yoluyla belirlenecek ve önseçimde Trump'ın arkasında nal toplayan adaylardan birinin başkan adayı olarak seçilmesi mümkün olacak. Fakat bunun -ki aslında oldukça anti-demokratik bir yöntem- olma ihtimali şu an %50-50 gözüküyor. Eğer Trump bu şekilde engellenemezse, derin Cumhuriyetçilere iki yol gözüküyor; ya üçüncü bağımsız bir aday çıkaracaklar ya da Hillary Clinton'ı destekleyecekler. Tabii Trump'ın hakimiyetini kabullenmek istemiyorlarsa.

Peki, Cumhuriyetçiler Trump'ı kabullenmek neden istemesin? Sonuçta yıllar sonra tabanda bu kadar yoğun destek alan bir aday çıkarıyorlar. Üstelik Trump'ın pek çok görüşü aslında Cumhuriyetçi Parti'de son yıllarda sıkça dillendirilen görüşler. Son on yılda parti, giderek yabancı düşmanı, kadın haklarına -özellikle kürtaja- karşı, politik doğruculuğun aleyhine bir kimliğe bürünmüş durumda. Son dönemde parti içinde ortaya çıkan Tea Party (Çay Partisi) hareketi de bu radikalleşmeyi hızlandırdı. Tea Party'nin temsilcisi Sarah Palin, son seçimde başkan yardımcısı adayıydı.

Mesele şurada. Trump, Cumhuriyetçi Parti'yi temsil etmiyor, onu kendi kişi kültüyle yutmak istiyor. Trump son derece dengesiz bir kişilik; bir gün ırkçı Ku Klux Klan'in varlığını inkar edecek kadar aymaz, ertesi gün bu dediğini reddedecek kadar sorumsuz. Amerika toplumunda Trump'ın yaratacağı enkazı Cumhuriyetçilerin toparlaması çok mümkün değil. Kaldı ki, demokrat ve siyahi başkan Obama döneminde bile ırk temelli gerginlikler zirve yapmış durumda. Amerikan merkez siyasi geleneği, bu tip aşırılıkları sevmiyor; Cumhuriyetçiler çağdışı görüşlerini düzen siyasetinde eriterek ve mümkün olduğunca yerel düzeyde yasamaya yansıtarak hayata geçiriyorlar. Trump ise ülkenin güneyine koca bir duvar örmekten bahsediyor. Bugün Latino Amerikalılar Trump'a karşı oy vermek için vatandaşlık başvurularını arttırmış vaziyetteler. Trump başkan seçildiğinde bu insanlar haklı olarak isyan edecekler ve karşılarında her türlü şiddet eylemini onaylayan bir başkan bulacaklar. Bunun kimse için iyi olma ihtimali yok.

Öte yandan, diğer Cumhuriyetçi adaylar Ted Cruz ve John Kasich'e baktığımızda, onların da aslında Trump'ın laciverdi değilse de koyu mavisi olduğunu görüyoruz. Ted Cruz, Tea Party çıkışlı bir isim; babası devletin Hristiyanlara ait olması gerektiğini düşünen bir sağ akıma (dominionism) mensup. Eşcinsel evliliğine, kürtaja, mültecilerin Amerika'ya gelişine sonuna kadar karşı. Trump'un yokluğunda rahatlıkla aşırı sağ sayılabilecek bir isim. John Kasich ise "ılımlı" olarak adlandırılıyor; ancak valilik döneminde geçirdiği kürtaj karşıtı yasalar, onun da Trump ve Cruz'dan pek farklı olmadığının kanıtı. Bu seçimde "ılımlılık" meselesini aslında şöyle okuyabiliriz; "ılımlı" denilen Cruz ve Kasich yalnızca çift partili Amerikan sistemini ve onun "establishment"larını yerinden sarsmak istemedikleri için ılımlılar. Tabii görüşlerinin bütün sağcılığına rağmen, kendilerine oy vermeyenleri sedyelik etme çağrıları yapmayacak kadar olsun sağduyuya da sahipler. Bu anlamda Kasich ve Cruz tabii



ki bir Trump değil. Ancak seçilirlerse Amerika'nın Reagan'dan sonraki en sağcı başkanı olacakları da kesin. Zira Bush dönemindeki Cumhuriyetçi Parti bile şu ankine kıyasla ılımlı kalıyor.

Bir önemli soru da, Amerikan halkının neden Trump'a bu kadar destek verdiği. Bunun tek bir yanıtı yok. Ama öncelikle şunu söylemek lazım. Neredeyse her hafta canlı yayınlanan münazaraların olduğu, her hafta önseçim yapılan bu sistem, bu sefer son derece medyatize oldu ve bu Trump'ın işine yarıyor. Rakipleri kamera karşısında onun kadar rahat değil, sonuçta Trump kendi reality show'unu yapmış bir kişi ve izleyiciyle top gibi oynuyor. Tam bir şovmen. Önseçim sürecinin uzunluğu Trump'a yarıyor. Lafı çiğnemiyor, rakiplerini aşağılıyor, küçültüyor, Amerika'da söylenmesi uzun süredir ayıp olan ne varsa açık açık söylüyor. Bunun dışında, Amerika'da bu ara çok daha fazla tartışılan bir mesele var. O da ülke halkının bir kısmında var olan otoritaryenlik. Kalabalık bir kısım Amerikalı, dediğim dedik, dünyayı siyah ve beyaz olarak gören bir liderin peşinden gitme arzusu duyuyor. Trump onlara bu şansı veriyor. Dahası onların aşırı görüşlerini normalleştirerek ana akım politikanın, hem de belirleyici bir parçası hâline dönüştürüyor. Müslümanları kovmak, rakipleri dövmek, eşcinselleri ve kadınları aşağılamak, Meksikalılara "tecavüzcü" demek artık Amerikan siyasetinde kendine yer buluyor.

Trump, Cumhuriyetçi ve Demokrat kanonun yıllarca, herhalde Wallace deneyiminden beri, kapalı tuttuğu kutuyu açtı ve yılanı dışarı saldı. Buna bir ölçüde Cumhuriyetçilerin yıllardır o kapağı aralayıp durmaları da neden oldu. Trump seçimi kazansın ya da kazanmasın, o yılanı o kutuya tıkmak çok kolay olmayacak. Hikaye bu bakımdan oldukça tanıdık geliyor.

Bernie Sanders taraftarlarına "Auschwitz'e gidin" diye bağıran Trump taraftarları, "keşke patlamada İsrailliler ölseydi" diye twit atanlardan çok daha farklı olmasa gerek. Otoriteryen tutkularının birleştiği yer gibi... ◘



Avrupa'da yeniden aşırı sağ ve toplumsal yarılma dönemi mi?

YÜCEL ÖZDEMİR

Son bir kaç yıldır Avrupa'nın değişik ülkelerinde oylarına artırarak eyalet, ulusal meclisler ve Avrupa Parlamentosuna girmeyi başaran ırkçı, aşırı sağcı parti ve akımların yükselişi, kıta genelinde bir "sağ popülizm" havasız yaratmış durumda. Bu hava en son kıtanın en büyük ülkesi Almanya'ya kadar ulaşmış bulunuyor. Euro, İslam ve göçmen karşıtlığını propagandasının merkezine koyan Almanya için Alternatif (AfD) partisi, 13 Mart'ta Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz ve Sachsen-Anhalt eyaletlerinde yapılan seçimlerde yüzde 5 barajının çok üstünde oy aldı. Doğu Almanya'daki Sachsen-Anhalt eyaletinde ise aldığı yüzde 24,2 bugüne kadar girdiği seçimlerin tümündeki en yüksek oy oranını ifade ediyor. 1,9 milyon seçmenden 1,4 milyonunun sandık başına gittiği eyalette AfD, 270 bin oy aldı. Bu da yaklaşık her dört seçmenden birisinin bu ırkçı ve yabancı düşmanı partiye oy verdiği anlamına geliyor. Irkçı parti kimi seçim bölgelerinde ise yüzde 40'a varan oy aldı.



2013'deki genel seçimlerden bu yana aşırı sağcı partinin toplumdan aldığı desteği sürekli artırması ve önümüzdeki yıl eylül ayında yapılacak genel seçime kadar bunun devam etmesi Federal Parlamento'ya (Bundestag) da girmesi anlamına geliyor. Bu elbette Adolf Hitler'in temsil ettiği ırkçı-faşist ideolojinin 12 yıl boyunca iktidarda olduğu, milyonlarca insanın toplama kamplarında, işkencelerde, sokak ortasında katledildiği Almanya için bir tabunun kırılması anlamına geliyor. Hitler faşizminin yaptıklarından sonra bir kez daha faşizmin bu ülkede güç toplayacağı, adım adım Bundestag'a doğru ilerleyeceği birkaç önce dile getirilmiş olunsaydı, çok az sayıda insan bunan inanırdı.

Ancak, kısa sayılabilecek son üç-dört yıl içinde başta AfD ve Batı'nın İslamlaştırılmasına Karşı Avrupalı Yurtseverler (PEGIDA) hareketi olmak üzere, ırkçı parti ve akımlar cephesinde yaşananlar bunun bir hayal olmadığı, gerçekleşmek üzere olduğu görülecektir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sürekli sosyal, kültürel ve politik alanlarda faşizm dönemiyle yüzleşme adına yapılanlar önemli bir antifaşist bilincin gelişmesine yol açsa da, buna rağmen aşırı sağ bir hareketin Almanya toprakları üzerinde yeşermesi elbette tesadüf ya da dünyada yaşanan gelişmelerden bağımsız değildir.

Dahası, Avrupa'da yükselen sağ üzerinden sürdürülen tartışmalar, 2000'li yıllardan bu yana aşamalı ve dalgalı, ülkeden ülkeye farklılıklar göstermekle birlikte sürekli bir yükseliş içinde olan ırkçı ve



sağ popülist hareketlerin Almanya'daki yansımasının AfD olduğunu söyleyenler hiç de az değil. Başka bir değişle, pek çok Avrupa ülkesinde uzun bir süredir var olan aşırı sağ, yabancı düşmanı hareketlerin yükselişi en son kıtanın en büyük ülkesi Almanya'da kendisini hissettirecek şekilde geliştirmiştir.

Gerçekten de İsviçre, Avusturya, Hollanda, Polonya, Danimarka, Fransa gibi komşu ülkelerde ırkçı-faşist sağ partiler uzun bir süredir güç toplamış, yerel ve ulusal meclislere girmeyi başarmış, Avrupa Parlamentosu'nda temsil edilmektedirler.

Örneğin Avusturya'da FPÖ, Hollanda'da PVV, İsviçre'de SVP, Fransa'da Ulusal Cephe (FN) uzun bir süredir varlık gösteren, hükümet ortağı olan ya da cumhurbaşkanlığı seçimlerinde ikinci tura kalan partiler.

Macaristan ve Polonya'da ise ağırı sağcı, milliyetçi partiler salt çoğunlukla ülke yönetimini ellerinde bulunduruyorlar ve devleti tıpkı Türkiye'de AKP'nin yaptığı gibi bütün kurumlarıyla aşamalı ele geçirmenin hamlelerini yapıyorlar. Muhafazakar-milliyetçi değerler üzerinden sürdürülen seçim çalışmalarının ardından her iki ülkede de sağcıların tek başına hükümet kurmasıyla sonuçlandı.

Yine Yunanistan, Norveç ve İsviçre'de de aşırı sağcı partiler kurulan koalisyon hükümetlerine ortaklık yapıyorlar. Toplam 12 Avrupa ülkesinde aşırı sağcılar ulusal parlamentolarda yer alıyor.

Daha önce de ülkeden ülkeye değişmekle birlikte sağ-milliyetçi partiler zaman zaman yükseliş içinde olmuşlardı. Ancak denilebilir ki İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ilk kez kıta genelinde birbirine benzeyen ve birbiriyle bağlantı içinde olan bu kadar çok ırkçı parti güç kazanmış ve toplumun azımsanmayacak bir bölümünü arkasına almıştır.

Siyaset Bilimci Florian Hartleb gelinen aşamayı şu şekilde değerlendiriyor: "Avrupa'daki tecrübeler gösteriyor ki, böylesi partiler bir kez sistemin parçası olduğunda artık çok zor bulundukları yeri terk ediyorlar. Avusturya ve Hollanda'da daha önce bu tür partiler yükselmiş, kaybolmuş, sonra yeniden kurulmuşlardı. Ancak Almanya'ya hiç böyle olmamıştı. 1990'lı yılların başında Republikaner (Cumhuriyetçiler) kısmen başarı sağlamış eyalet ve Avrupa Parlamentosu'na girmişti. O zaman da korku hakimdi. Almanya da şimdi diğer Avrupa ülkelerinde uzun bir süre önce başlayan durumu yaşıyor."[1]

Birbirlerini güçlendirdiler

Avrupa çapında ırkçı-faşist hareketlerin güç toplaması, muhafazakar-milliyetçi değerlerin yeniden toplumun azımsanmayacak kesimler arasında destek görmesinin elbette pek çok nedeni bulunuyor.

Özellikle 2000'li yılların başından sonra Avusturya, Hollanda, İsviçre, Fransa gibi ülkelerde yükseliş içerisine giren sağ popülist hareketlerin güç toplamak için kullandığı, öne çıkardığı argümanların başında "İslam" ve "terör" geliyordu. Daha önce çoğunlukla "göçmenler", "yabancılar", "sığınmacılar" üzerinden yerli emekçiler arasında korkuları körükleyerek milliyetçiliği güçlendirmeye çalışan radikal sağ akımlar, 11 Eylül 2001'de İkiz Kuleler'e yapılan terör saldırısından sonra açık bir şekilde "İslam" ve "İslami terörü" başkonu haline getirdiler. Yerleşik sermaye partileri ve medya tarafından sıkça İslam ile terör arasından kurulan bağ üzerinden, dışarıda Afganistan ve Irak işgalleri gerçekleştirilirken içeride güvenlik yasaları çerçevesinde İslam ülkelerinden gelen Müslüman göçmenler potansiyel suçlu haline, temel hak ve özgürlüklerde önemli kısıtlamalara gidildi.

Bu durum dolayısıyla ırkçı kesimlerin ekmeğine adeta yağ sürdü. Sistem partileri ve medyası tarafından körüklenen önyargıların hasadını gelinen aşamada ırkçı hareketler toplamış durumda.

Bunlara ek olarak İslamcı terör örgütlerinin Avrupa'nın değişik ülkelerinde gerçekleştirdiği bombalı saldırılar ve bu saldırıların toplum içerisinde yarattığı korku ve endişe "Avrupa'nın İslam'dan arındırılmasını" savunan ırkçıların elini güçlendirmiş ve bu yüzden de pek çok ülkede camilere karşı etkinliklerin ve kampanyaların düzenlenmesine vesile olmuştur. Özetle işlenen terör saldırıları, Avrupa hakları arasında korku ve güvensizliği büyütürken, bu korkuyu kullanan sağcı akımlar zamanla güç toplamaya başladılar.

11 Eylül saldırılarından sonra dünyanın içinde girdiği sürece bağlı olarak yaşanan işgaller İslam ülkelerinde tepki olarak radikal İslami akımları güçlendirirken, Avrupa ülkelerinde ise radikal dinci akımların yaptığı eylem ve katliamlar radikal sağcılığı ya da ırkçılığı güçlendirdi. Birbirini karşılıklı besleyen bu akımların güç toplaması, en çok da bir arada yaşayan Hıristiyan ve Müslüman inancından emekçilerin birliğine zarar vermektedir. İnançlar temelinde yaratılan bölünmenin püskürtülmesi şimdi her zamankinden çok daha fazla çabayı gerektiriyor.

Kriz korkusu aşırı sağı büyüttü

Ama, Avrupa'daki aşırı sağın büyümesinde ekonomik sosyal sorunların yarattığı gelecek korkusu da büyük bir rol oynadı ve oynamaya da devam ediyor. 2008'den itibaren "krizle mücadele" adı altında devreye konulan "tasarruf paketleri" sadece emekçi sınıfların değil aynı zamanda orta sınıflar ve gençliğin de gelir ve refah düzeyini düşürdü, gelecek korkusunu artırdı. Bu kesimler arasında sosyal konumunu, işini korumaya yönelik başlayan arayışlar sırasında en dikkat çekici "popülist çözümler" sunanlar güç topladı. Tasarruf planlarını uygulayan parti ve akımlar ise çoğunlukla güç kaybetti. Denilebilir ki; 1929'dan bu yana en etkili ekonomik kriz olarak bilenen 2008 krizi, geniş kesimler arasında toplumsal huzursuzluğu ve arayışı önceki döneme göre önemli ölçüde hızlandırmıştır. Bu nedenle son birkaç yıldır ırkçı-faşist hareketler cephesinde yaşanan gelişmeler bu ekonomik-sosyal sorunlarla doğrudan bağlantılıdır.

Ekonomik sorunların yarattığı korku ve endişe ortamında ırkçı-faşist akımların demagojik tarzda, başta Suriye olmak üzere çeşitli ülkelerdeki savaş

1 http://www.dw.com/de/rechtspopulismus-deutschland-schlie%C3%9Ft-auf/a-19116103

ve çatışmalardan kaçarak Avrupa'ya gelen ya da gelmek isteyen sığınmacıları hedefe koyması ise propagandalarının yankı bulmasını kolaylaştırmış ve olağanüstü hızlandırmıştır.

Keza; ırkçı-faşist hareketler göçmenlerin içinde bulunduğu sosyal sorunları suistimal ederek, çoğunluk toplumun da önyargıları körükleyip, bu kesimlerin çalışan çoğunluğun verdiği vergilerle yaşadığını propaganda ediyor. Bu da özellikle sosyal sıkıntı ve işsizlik içinde yaşayan kesimler arasında göçmenlere karşı düşmanlığın zemin bulmasını sağlamaktadır.

Gelinen aşamada, "medeniyetler çatışması" tezi altan alta sürekli işlenerek, bir taraftan farklı inançlar ve uluslardan emekçiler arasında bölünme derinleştirilirken, çoğunluk toplumundaki emekçiler arasında gericilik, şovenizm, milliyetçilik ve muhafazakarlık güçlendirilmiştir.

Buna paralel olarak "terör" ve "korku" üzerinden var olan pek çok demokratik hak ve özgürlük kısıtlanmış, geniş kitleler "terör mü özgürlük mü? cenderesine çekilerek iç ve dış politikada burjuvazi önemli mesafe katetmiştir.

Siyasal ve sosyal gelişmeler genel olarak Avrupa ülkelerde siyasi partilerin koordinatlarında daha sağa kayışı hızlandırmıştır. Örneğin bazı ülkelerde, mevcut Hıristiyan muhafazakar partiler daha sağa kayarken, bazı ülkelerde ise mevcut muhafazakar partilerin sağında daha sağcı, ırkçı ve milliyetçi parti ve hareketler ortaya çıkmıştır. Eski sosyal demokrat partilerin çoğu neoliberal politikaların uygulayıcısı haline gelmiştir. Yunanistan, İspanya, Portekiz ve kısmen Almanya'da klasik sosyal demokrat partilerin solunda yeni partiler oluşmakla birlikte, bunlar gelişmelerin yönünü değiştirecek güçte ve perspektifte değil.

Bütün bunların Avrupa burjuvazisi açısından yarattığı en büyük sıkıntı ise Avrupa Birliği'nin geleceğiyle ilgili. Avrupa devletlerinin aşamalı olarak birleşmesinden ziyade eski ulus-devlet sınırlarına geri çekilmesini, Schengen Anlaşması'nın iptal edilip ulusal sınırda kontrollerinin hayata geçirilmesini ve Euro yerine eski ulusal para birimine dönülmesini savunan bu sağ-popülist hareketlerin gelişmesi, AB'nin entegrasyon süreci için atılan adımların yavaşlatılması ya da geriye dönülmesi anlamına geliyor. Zira bu hareketlerin çoğu aynı zamanda AB tarafından dikte edilen şartlara ve her şeyin Brüksel'de karar altına alınmasına tepki gösteriyor, bunun üzerinden göç topluyor. Alman sermayesi, bu gelişmenin AB'nin geleceği açısından tehlike arz ettiğinin farkında.

Die Welt gazetesi yazarı Martin Greive, bu konuları kullanmasından ötürü işi aşırı sağcıları "Yeni anti-kapitalistler"[2] ilan etmeye kadar vardırdı.

Burjuvazi biriken toplumsal-sosyal sorunların bastırılması, üstünün örtülmesi için farklı inanç ve uluslardan emekçiler arasındaki düşmanlıkları körükleyerek politikalarını hayata geçiriyor. Bu nedenle aşırı sağ akımlara karşı güçlü bir mücadele yürütmekten ziyade bunların sistemin kenarında tutulması hedefleniyor. Böylece, pek çok tabunun kırılmasına aşamalı olarak göz yumuluyor.

Tarih, egemen sınıfların aynı kaderi paylaşan emekçi sınıflar arasında din-milliyet ayrımı üzerinden egemenliğini sürdürmeye çalıştığının örnekleriyle doludur. Bu nedenle farklı inanç ve ulustan işçi ve emekçilerin birliğini savunmak, ortak mücadele cephesinde buluşmalarını sağlamak, ırkçılığa karşı geniş birlikler sağlamak bugün büyük bir önem kazanmış bulunuyor.

Artan sosyal sorunların, geniş kitlelerin politik eğilimlerini merkezden uçlara doğru kaydıracağı biliniyor. Her ekonomik kriz sonrasında oluşan siyasal çalkantılar ve hesaplaşmalar bunun örneği. Bugün de aslında dünya, önceki krizlerden sonra yaşanan merkezden uçlara doğru kayma durumu yaşanıyor. "Merkezde" duran parti ve akımların çözüme dair söyledikleri yeni bir şey yok, çünkü bunların sorunların asıl sorumlusu olarak geniş kitleler tarafından biliniyor. Terazi, uçlara kayan siyasal ağırlığın şimdi sağ tarafta ağırlık kazandığını gösteriyor. Ancak bu değiştirilmez değildir.

Bunun için ırkçılık, milliyetçilik, şovenizm ve otoriter yönetim anlayışlarına karşı, emekçi sınıfların en geniş cephede bir araya gelerek harekete geçmesi, bu temelde geniş demokratik-antifaşist cephelerin kurulması büyük bir önem taşıyor. Koşullar, bu cephelerin hızlı bir şekilde güç toplayabileceğini gösteriyor. Bu nedenle ekonomik gelişmelerin geniş kesimler üzerinde yarattığı etkiyi gözününde bulundurarak buna karşı etkili çözümler üretilmesi ve güç birliklerinin kurulması, büyütülmek istenen gericiliğin püskürtülmesi için önemli. ◘

2 http://www.welt.de/print/wams/wirtschaft/article152973908/Die-neuen-Antikapitalisten.html



buz

yapraklara basıyorsun küçük ayaklarınla
sonbaharın aleyhine bir kanıt gibi
konuşurken bir elin boşlukta uçuşuyor
saçlarından fırlıyor diğeri
akşam sazlıklarından havalanan yabanördekleri.

dinle, yaşamamız gerektiğini söylüyor
adanın arkasında parlayan
ve yanmak isteyen çam ormanı
sen daha uykudayken açılan perde
ve çözülen düğüm
yaşamamız gerektiğini söylüyor gece
gittikçe eriyen karanlık buz.

bunu mutlaka konuşmalıyız: yanımıza ölünün aynasını
alıp çıkmıştık yola
sessizliği kullanan çanı, düş ile yaz arasına
biçim veren uykuyu
kanın tarihini anlatan öyküyü
bulmaya çalıştığımız geçmişi ve anlamadığımız suyu
alıp çıkmıştık yola.

o zamanlar bu öfke yoktu, bu ölüm projeleri
bu yıldız ve gül katliamı yoktu, güneş vardı.
güneşin aydınlattığı ellerimiz
ve bu ellerimizle ördük kumaşını sonsuz giysinin
şimdi ölüler görüyoruz, iki dağ, kaskatı yatan
bir heykelin kopmuş bacakları gibi.

evet, yaprakların derinliğine bakıyorsun
henüz kentin alnındaki lekeden söz etmedim ki
henüz söz etmedim yakılan köylerden
köylerin tanıdık kokusundan, belirlenmiş yazdan
ve yazın bırakıp gittiği tuzdan .

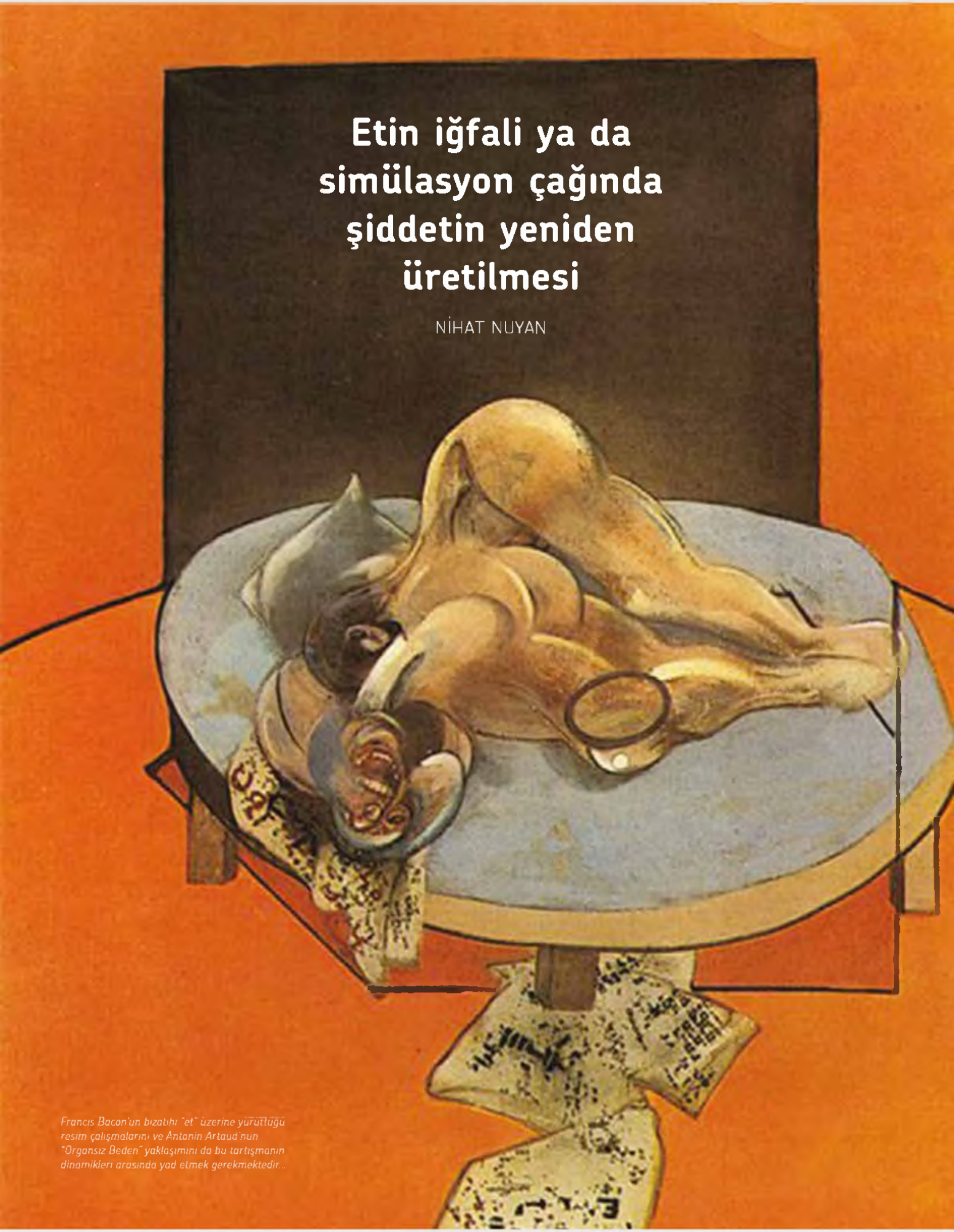
yaprakların derinliğine bakıyorsun dikkatli gözlerinle
yolun eğimini onaylayan iki nehir gibi
sisli, büyük ve kederli
yazsonu kumsalında ilerleyen yengeçler.

dinle, yaşamamız gerektiğini söylüyor
kışın karanlığına kapanmış ev
çıkıp gelen konuğun verdiği beklenmedik haber
yaşamamız gerektiğini söylüyor
bir cenazeyi defnetmiş insanların
mezarlık dönüşündeki sessizliği

Salih Bolat

Etin iğfali ya da simülasyon çağında şiddetin yeniden üretilmesi

NİHAT NUYAN



Francis Bacon'un bizatihi "et" üzerine yürüttüğü resim çalışmalarını ve Antonin Artaud nun "Organsız Beden" yaklaşımını da bu tartışmanın dinamikleri arasında yad etmek gerekmektedir...

Bugünün, bilinç düzeyi gittikçe sığlaşan toplumunda cinsel sapkınlık eşiği olarak tanımlanan edimlerin kaynağındaki şiddet güdüsünün, dinsel ve kültürel bastırılmışlıklar neticesinde somut olarak ulaştığı nokta bir felakettir. Tanrılardan ateş çalan, tarihin makul görülen her kertesinde karşı çıkışın imi olarak evrimleşen insanın; dijital çağın bireyi sindirerek televizyon ve şimdilerde bilgisayar ve telefon ve de özetle monitör önüne mahkûm ettiği, ve bu medya konseptlerine uygun unsurları ustalıkla şekillendiren iktidarların tuzakladığı *hipodermik şırınganın* mahkûmu olarak "özgürce ve isteyerek" (Huxley'in kehanetine uygun şekilde) boyun eğdiği ve böylece sosyal bir toplumsallığın mihengi olduğu kanısını da kanıksayarak kendisine bahşedilen ömürden feragat ettiği bir atmosferde, yaşamakta olduğu şey, kelimenin mat anlamıyla felaketten başka bir şey değildir.

Birer görsellik tüketicisi halinde, her türden dokunma yetisinin tuşlar aracılığıyla sanallık kazanmasını ritüelleştiren insanlıktan; aklı faik devletin tabiatı gereği müsait olan dinin yerine ve de yanına ağzından salyalar akıtarak sunduğu bu sanal evrenin (karşı gerçekliğin), her türlü doyumuna yanıt veren bu aygıtın denetimine girmekten ve hazzın kişileştirilmiş tekil bir tatminini çoğul bir gerçeklik biçiminde özümsemesinden başka bir şey ummak kabiliyetsizlik olur. Bu tıpkı Jean Baudrillard'ın öngörüsünü destekler halde hakikat özelindeki fikriyatla ilişkinin tümden kesilmesi ve farklı bir uzama (burada bizim için gerçekliğin yerini alan sanal uzamımız, karşı gerçekliğimiz söz konusudur) geçiş, asıl olana dair iletilerin tasfiyesiyle topyekûn bir simülasyon evrenine teslim olma anlamı taşımaktadır (2003: 17). Gerçek olanla ilişkisini yitirdiğinin bilincinde olmayan birey, sonsuzlukta yitip giden o *"eski"* gerçekliğin yerine yeniden yarattığı ve memnuniyet içerisinde kendisini onun bir parçası olarak kodladığı simülasyonun (*"yeni"* gerçekliğin) de farkında değildir. Afyonun dozunu artırdıkça huzur ve refah seviyesindeki doğru orantılı yükselişin ılık sularında gevşeyen iktidar ve organları, kalın ve ince bağırsakları, bu türden bir koşullanmanın mutlak savunucuları ve yasa düzenleyicileridir.

Konjonktüre uygun ve konvansiyonel olarak *"et"*, tek başına bir cazibe merkezi değildir. Etin pornografik bir unsur olarak tüketilmesi büyük ölçüde semavi dinlerin ve geleneklerin öncülerinin kendi fetişist arzularını dizginlemek maksadıyla toplumsal kıstaslar belirleme girişimlerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilmektedir. Bedenin bir uzvu olarak işlevsel olan penisin veya vajinanın nasıl ki keskin (belki de kör) bir bıçak yardımıyla bir miktar doku ile birlikte bulunduğu yerden kesilip alınması/koparılması ve bir masanın üzerinde öylece sergilenmesinin, bir arzu yaratması ve tahrik unsuru olarak değerlendirilmesi şöyle dursun anatomik bir gözlem adına dahi fazlasıyla tiksinç, mide bulandırıcı ya da korkunç bulunması kuvvetle muhtemel ise; işte bir vajinanın veya penisin de zihinde bir arzu objesi (dinlerce ve iktidarlarca zararlı bulunan şeydir bu) olarak canlanırken bir bedenden ayrı, demek oluyor ki bağlamından *"koparılmış"* olarak imgelenmesi söz konusu değildir. Eti pornografik kılan şey, et olması değil, etin bütünsellik adına ve bütünsellik içinde refleksler geliştirmesidir şu halde. Örtünmenin tabiat gereği olarak değil de kültürel normlar ve dini yaptırımlar nezdinde farklı toplumlarda ve çeşitli düzeylerde karşılık bulması, cinsel açlığın düşsel bastırılmışlığı tetiklemesinin "önüne geçme çabası" olarak değerlendirilmesi olasıdır.

Peki öyleyse şiddetin ne olduğu sorunsalına yönelmek gerekmektedir: Gerorges Bataille, *insanın özündeki hayvansallığı yok sayarak evrildiğini ve insanlığını da işte bu süreçte yitirdiğini* (akt. Artun: 2015) belirterek, bireyden arındırılıp hayvana atfedilen şiddet güdüsünün özü itibariyle gizlenmeye çalışılan ve kendi kendinden bir paradoks yaratan bir çıkmaz olduğuna işaret eder. Bataille, şiddet-erotizm-ölüm üçleminde ortaya attığı fikirleriyle başlı başına derinlemesine bir düşünüş biçiminin yordamını belirler. Cinsel hazdan kaynaklanan tahribata sıklıkla vurgu yapan düşünürün şiddet ile ölümü ve ölüm karşısında da böylelikle yaşamı var kılan evreni, düzeyi en yüksek hazzı hiç kaçınmadan düzeyi en yüksek acıyla, dolayısıyla otonom bir şiddetle var kılar. Her ne kadar Bataille, bir sonraki aşamada bu erotizm-ölüm ilişkisini sınır aşıcı seviyede ileri noktalara taşımaktaysa da verilen örnek nezdinde ve düzeyinde bu metnin çatışkısına yeniden yönelmekte fayda görülmektedir.

Şu durumda, etin pornografik bir sorunsal halinde değerlendirilip iğfal edilmesi, çağrışımlar dehlizinde boğdurularak herhangi bir bez parçasıyla kutsallaştırılarak örtülmesi; diğer bir ifadeyle aynı anda hem sunulu ve hem de yasaklı biçimdeki kadın bedeninin simgesel olarak müsaitlik göstergesi olması ve böylece cazibe ve ayartma gücünün bir bileşkesi (Bourdieu, 2014: 44-45) olarak varlık bulması; şiddetin ise Bataille'ci bir karşı çıkışa rağmen kendi

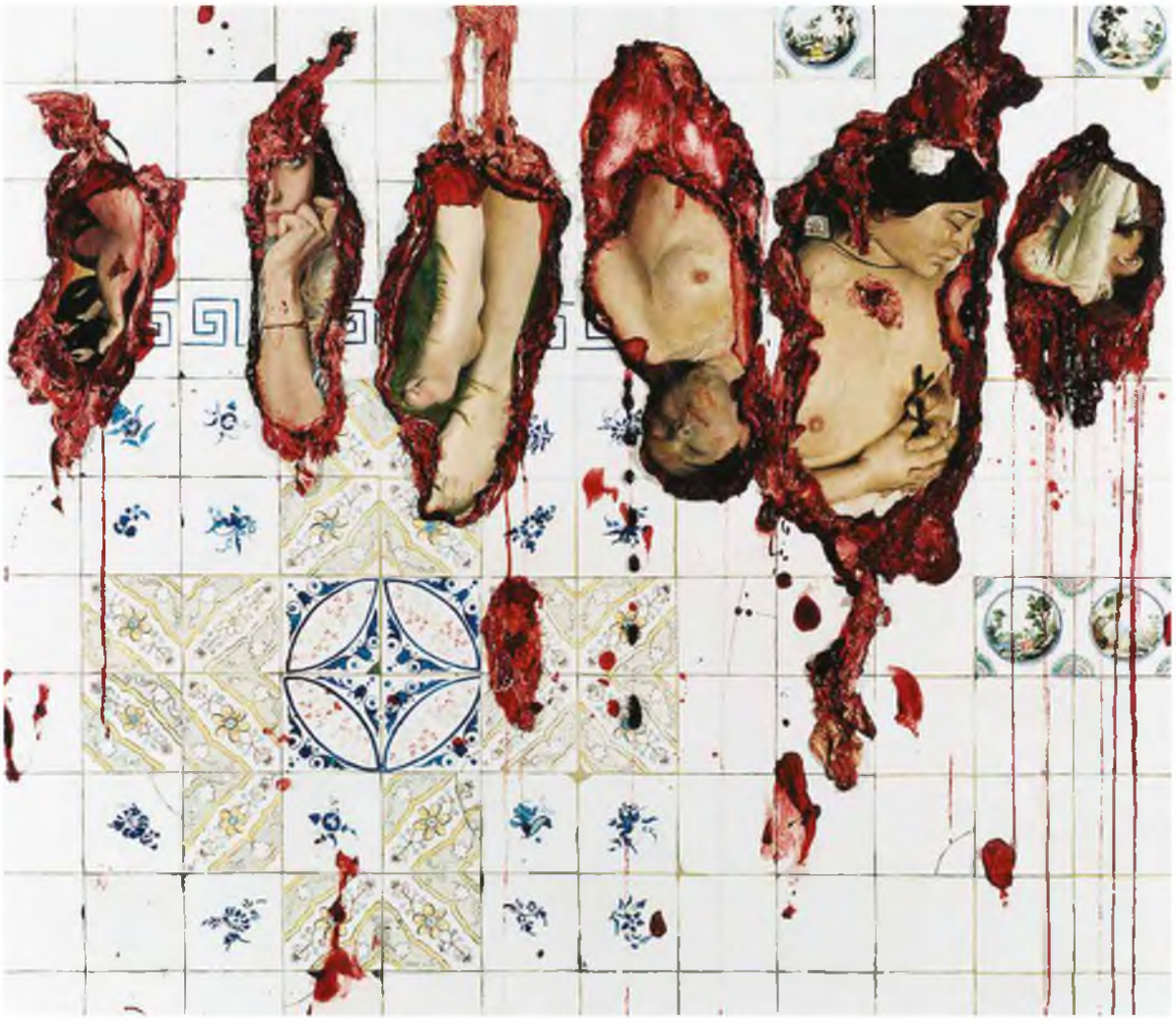
yeniden üretilen metaforunu arzudan ekseriyetle arındırılarak damıtılmış şekilde ve felsefi bir fikri hırpalanışın meşakkatli kaldırımlarında sürtmeden, dini referanslar üzerinden ve somut talepler (haritalar, tam da Baudrillard'ın biricik simülasyon örneği iken) doğrultusunda muhtelif silahlı islami örgütlerin pratiğinde gözlemlenebilmesi yanıltıcı olabilir mi?

Özetle cinsel hazza yönelik şiddetin dinsel hazza dönüşmesinin yanıtı bu sığ sularda yüzmektedir. Birey psikolojisi üzerine yukarıda değinilen temalar ekseninde yapılacak olağan bir inceleme; kişinin bu haz-şiddet ilişkisinin, dini motivasyonlar aracılığıyla da kendini benzer biçimde yeniden şekillendirdiğini açıklıkla serimleyecektir. Tek tanrılı ve mükâfat sistemine dayalı dinlerin ortak noktalarından olan cennet yargısının, erkek zihninde *"hurilerle yaşanacak doyumsuz seks ayinlerini"* çağrıştırdığı bu denli ortada ve ilkelden dinsel kaynaklı iken, silahlı bir dini örgütlenmenin şiddet-ölüm ilişkisi içinde ne türden bir ereksiyon içinde olduğunu kestirmek zor değildir. Benzer bir *"tahrik oluşu"* dinsel argümanlarla örtüşen ve aynı derecede ödül motivasyonundan beslenen bilgisayar oyunları üzerinden tartışmak da olasıdır.

Güncel durumda bir parçası olduğumuz evrenin bir simülasyonu olarak gerçekliğin yerini alarak dünyanın bir simülasyon olarak yaftalanmasına neden olan dini inanç, bu süreçte iktidarların meşruiyet kazandırdığı dinamiklerden çıkar sağlamayı ihmal etmek bir yana dursun, onları organizasyonunun başucuna oturtmaktadır. Şu halde iktidarların, genç kuşağı olası bir etkileşimden (örgütlü pratikten) ve yine muhtemel bir bunaltıdan (sosyo-politik sorgulamadan) alıkoymak maksadını inşa ederken dayandığı kaynakların başında bilgisayar oyunlarının geldiği ve işte din-mükâfat-tatmin denkleminin aynen işlevsellik kazandığını varsaymak muhtemeldir. Kendini sosyal medya mecralarında ifade etmesi dahi kısıtlanan ve sıklıkla savunma halinde bir fikir çatışkısının pasifize kurbanı haline dönüşen genç dimağlar, kendi simülasyon evrenlerinin aktörü olma başarısını gösterebildikleri bilgisayar oyunu alanlarında dinsel ve iktidarsal bir tür ayin içinde varlık bulmakta ve yaşantılarını bu sanal kimliklerinin güdümünde sürdürmektedirler.

Fransız düşünür, Varoluşçu kuramın savunucularından Jean-Paul Sartre'ın tiyatro oyuncusu özelinde yürüttüğü bir düşünüş pratiğinde zikrettiği üzere oyuncu ile rolü arasında kurulan ilişki, bir *"yerine geçme"* ilişkisidir. Sartre'a göre oyuncu rolü için aralıksız olarak kendinden bir şeyler verir, diğer bir deyişle giderek rolü haline gelir ve böylece kendinden uzaklaşır (Sartre: 1992). Oyuncunun, kendine yabancılaşarak bütünlüklü olarak rolüne büründüğü fikrinden hareketle bilgisayar oyunu ve o oyunla kendisi için seçtiği bir oyuncu profili oluşturarak etkileşim içine giren oyuncu arasındaki ilişki de kusursuz biçimde özdeştir. Bu şu anlama gelir: Bir model olarak karakterin, oyunu oynayan kişi tarafından yaratılışı ve nihayetinde varlığı; oyuncunun bu karakteri tanrı ve iktidar oluşsal bir motivasyonla üzerine giymesiyle beraber onun karakteristiği haline gelir. Bir bilgisayar oyununun, bireysel ve/ya da kolektif bir savaş-çatışma atmosferinde oyuncuyu mükâfat sistemiyle sarmalayıp onun derinliklerine nüfuz etmesi; tekniğin ve sosyal bilimlerin olanaklarıyla genç kitlenin sosyolojik bir okumasını ustalıklı bir biçimde yapabilen silahlı bir örgütün bu doneleri kullanarak bir cazibe merkezi yaratmasına olanak sunarken, bu türden *"nimetsel"* bir simülasyonu yegane propaganda alanı haline getirmesine de büyük ölçüde çanak tutmaktadır.

2000'li yıllarla birlikte dijital çağın boyunduruğu altında gelişim gösteren genç nesil, psikanalitik teorileri tümden yeniden sorgulatacak bir tanıklık sergilemektedir. Yukarıda lütfedilenlere ek olarak; Freudyen Oedipus kompleksinin artık baba, ve hatta bir sonraki aşamada Frankfurt Ekolü'nün atfettiği gibi iktidar üzerinden değil; simülasyonlar üzerinden yaratıldığı bu dönemde, aidiyet grupları ve ilişkileri de yeni bir okuma gerektirmektedir. Başta birey varoluşunu tetikleyen bir çok faktörün erozyona maruz kaldığı ve yerine sanal evren simülasyonunun ağırlık kazandığı farklı bir süreç söz konusudur. Oedipus karmaşasında bireyin baba figürüyle ve zamanla babanın rolünü yerle bir ederek onun yerini alan direkt iktidarla çatışmalı mücadelesi bir evreden sonra yanıltıcı dahi olsa zaferle sonuçlanabilmekteyken; simülasyon durumunda bireyin böylesi bir savaşımdan galibiyet adına kazanım beklemesi ihtimali dahi mevzu bahis olmamaktadır. Simülasyon dünyasında baba ve iktidarın yerini alan "şey" durmaksızın kendini yenilemeyi ve yinelemeyi beceren bir *"doygunluk"* arayışından başka bir şey değildir. Hal böyleyken kendi dünyasını sığdırdığı bilgisayar ekranında profil üstüne profil yaratan birey, gittikçe benliğini yeniden ve yeniden yaratmanın kurbanı haline gelerek benliksizlikleşir. Dijital oyun simülasyonu da tam bu noktada gerçekliği dönüştürerek onun yerini alır.



Adriana Varejao, Muses, 1997

Silahlı örgütlerin potansiyel katılımcı olarak gördüğü yaş aralığının bağımlılıklarından biri olan şiddet ve savaş oyunlarının beyne ve bilinçdışına enjekte ettiği imajlar, şu halde çağrışımlar üzerinden tekrar sunulduğunda ise karşı konulamaz bir cazibe merkezi inşa edilmiş olur. İslam Devleti adlı örgütün propaganda malzemesi olarak kullandığı "*tanıtım*" videolarında doğunun, divan edebiyatının, arabeskin veya islâmın referanslarının değil de batının, Hollywood film endüstrisinin, popüler video-montaj yönteminin ve müziğinin referanslarının özümsenip kullanılması; bütün bu batılı kodların savaş oyunlarından direkt olarak alıntılanan görüntü ya da yeniden yaratılan taklitlerle beslenip sunulması; bu videolarda insan bedenlerinin parçalara bölünerek estetik şekilde tanıtılması islâmi geleneğin silahlı örgütlenmelerinin yeni neslin bilgisayar ve savaş oyunlarıyla olan ilişkisini deşifre etmeye yönelik göz ardı edilmemesi gereken veriler olarak açığa çıkmaktadır. Kopan veya kopartılan uzuvların sinemasal sunumu zamanla bedenin ve bir «*parça*" olarak etin gündelik yaşantıda reyonlarda ve kasap vitrinlerinde görülen kırmızı ete yönelik tüketim arzusuna benzer bir iştah kabartmakta olduğu aşikârdır. Silahlı oluşumlar, libidinal kaynaklı cinsel şiddet amelini partner odaklı bedensel birleşim yoluyla değil, düşman odaklı ve bedeni et halinde parçalara ayırma misyonu edinen savaşta atılmak üzere kanalize etmeyi bildiklerini son düzlükte açıklıkla ortaya koymayı başarmaktadırlar.

Semavi dinlerin şiddet sarmalı içindeki kısır döngüsü özetle bu usulde bir odaklanmadan kaynaklanmaktadır. Eti bir bağlam yaratarak düşsel bir fantazma içinde kutsallaştırarak ona pornografik

bir paye biçmesi onu mahremleştirip örtmesine ve ulaşılmaz kılmasına neden olurken, bu ulaşılamazlık karşısında içine düştüğü başedilemez mağlubiyeti gidermenin çözümünü ilkin kadını (pornografikleşen eti) aşağılamasına (aşağılık kompleksinin bir getirisi olarak), ardından bu pratiği derinlerinde seksüel yoksunluktan kaynaklı bir şiddete ve işkenceye, iğfale evirmesine yol açmaktadır. İslâmi referanslı silahlı örgütlerin propaganda ve eylemlerinde açıkça görülen şiddet fetişizmi ve tecavüz veya kadının kelimenin acı imiyle metalaştırılıp (İslâm Devleti örgütünün yaptığı gibi) açıkça «*satması*" bu kendi yarattığı dehlizde aşağılık kompleksinden kurtulamayışın açık ve vahim göstergesi olarak belirmektedir.

Evvela sözü geçen ve bir taklit olarak bilgisayar oyununun Oedipus çatışkısının güncel versiyonuna tekabül eder şekilde yeni bir gerçekliğe dönüşmesi; somut olarak dünya üzerinde bir sosyallik kazanmanın imkânsızlaştığı dijital çağda kendini kendi yarattığı oyuncu profillerinin yerini alacak şekilde kurgulayan bireyin dinin de getirisiyle "ödüle" olan motivasyonu ve açlığı; dinlerce etin mahrem kılınmasıyla erkek ile kadın dünyası arasında cinsel birliktelik adına aşılması oldukça güç uçurumların yaratılması ve bu durumun libidinal kaynaklı şiddetini (Bataille'ci yaklaşımla) seksüel bağlamda dışa vuramayan eril bedenlerin, şiddeti kutsayarak kadına ve kendisi gibi olmayan diğer bütün unsurlara hayati bir tehdit olarak sunması; son olarak, başta da değinildiği üzere, cinsel doyuma kodlarında arzuyu pekiştiren şiddet dürtüsü aracılığıyla varamayan bireyin, şiddet dürtüsünü tatmine yönelik olarak *en yeni bir simülasyon* yaratmaya girişmesi ve böylece, yücelttiği bir savaşı, bir taklidi bir gerçeklik olarak var kılması; içine düşülen kaotik umutsuzluğun yalın göstergeleri olarak belirmekte ve belirginliğine artı değerler katmaktadır... ◘

KAYNAKÇA

Artun, Ali (2015): *Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat*. Erişim: 03.03.2016, (www.e-skop.com).

Bataille, Georges (2004): *Edebiyat ve Kötülük*. Ayşegül Sönmezay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean (2003): *Simülakrlar ve Simülasyon*. Oğuz Adanır (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2014): *Eril Tahakküm*. Bediz Yıldız (çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Sartre, Jean-Paul (1992). *Un Théatre de Situation*. Paris: Gallimard.

kapanmaz yara

başkasının yarasına bakan,
iyilik halinin çoğalttığı o gurbet.
ne çok insanın ev sahipliğinde,
mahşere dönüşmüş!

içlerinde gaz lambasının,
ışığı kadar yoksul bir keder,
ölüme gönderilip kefenle uslandırılmış hepsi;
kimsenin içine sığmayacak,
bir anne çığlığı önünde susmuşlar.

barış'ın ertelenmiş günleri bitmeyecek anlaşılan:
kimsenin acısı,
kimseden karşılık bulmuyor.

içine cemre doğmuş bir günün,
ısınan göğüne karışmış yanık kokusu,
mavi'ye siyah'ın sözünü veriyor,
yoksulluğun tanıklığında...

kapanmaz yara biliyorum da,
varlığımı,
başka canlıların varlığını severek onarıyorum.

Rahmi Emeç

öykü

Çeyiz

Gülsüm'ün kederli türküleri

NİLÜFER ALTUNKAYA

Bu öğleden sonrayı daha önce defalarca yaşamış gibiyiz. Bir yeri ağrıyınca "yılların yorgunluğu," der annem. Öyle bir yorgunluk içindeyim.

Pencereden sızan ışık öyle anlatılamaz kıpırdanışlara dönüşüyor ki içimde. Dışımda olan bitenlerden kopup başka zamanları yaşıyorum. Sessizliğe dokunmak, duyulmaz olanı görmek, birden bire sonsuza taşmak gibi. Sadece kirpiklerinin birbirine değmesiyle duyumsanan başka bir göz. Odanın dağınıklığında geziniyor.

Çek-yatın üzeri iğne iplik türünden ıvır zıvırla dolu. Kumaş parçaları saçılmış her yere. Dikilen, sökülen, dikilecek olana karışmış durumda.

Artık görülmez olmuş gibi aynı anı yaşıyoruz. Annem, teyzem ve Ayfer Abla'yla. Aynı ışık dolaşıyor hepimizi. Aynı ıssızlıkla dolup taşıyoruz.

Bu pencerenin önünde bir misafirim. Onların yaşamında da. Konuşarak anlatamadıklarım yüzünden sesim içimde uğulduyor.

Bir kız çocuğuyum hâlâ. Acemi meraklarla dolu. En sonunda sorularımı kesip bahçenin yok bir köşesine attığımı kim bilebilir? Düşlenmiş mavilere, kederli türkülere bir sitem.

Uyumak istiyorum. Günlerce uyanmadan. Uçurum kıyılarında sebepsiz yürüyüşler yapmak. İçimin karmaşasından arınmak istiyorum.

Yatağın sıcaklığına sığınan hep daha sızılı bir bedende yaşlanarak, eskiyerek geçecek bir ömür. Aynı bahçeye açılan kapılardan geçerek, telaşlı evlerin benzer yoksunluklarını soluyarak, umut ederek, vazgeçerek, kalabalık evlerde solması fark edilemeyen çiçekler gibi güneşe uzanmaya çalışarak.

Bahçeyi nasıl da yumuşacık doldururdu sesin. İçli türkülerle dokunurdun sazın tellerine. Güneşli bir yaz yağmuru gibi ferahlatırdı içimi varlığın. Yumuşacık bir zelzele.

Tülün ardına gizlenerek, soluksuz dinlediğim o türküleri bana çalıp söylediğini düşlerdim.

Sonra buruşturuldu o beyaz sayfa. Yırtılıp atıldı. Sazın, evinizin en acıklı duvarında asılı kaldı. Ve sesin damla damla saydamlaşarak yokluğa karıştı.

Bugün benim çeyizimi hazırlıyorlar. Burada değilim. Onların bir türlü dışına çıkamadığı odalardan geçtim ben. Aynı hayatları yaşayamayız. Bu sokağın bütün kapılarını kapattım. Kaderine razı kadınlarıyla, sümüklü yalınayak çocuklarıyla, yorgun adamlarıyla, işsiz delikanlılarıyla. Benim dışımda kaldılar.

Yatak örtüleri ütüleniyor. Danteller bohçalanıyor. Cicili bicili, el emeği, göz nuru, el değmemiş beyazlarla, cıvıl cıvıl çiçekli pembelerle uğurlanıyor bir genç kız, kızlığının sonrasına.

Ayfer Abla dikiş makinesinin ipliğini takarken teyzem havlu kenarlarını ütülüyor. Annemdeki her şeye yetişme telaşını sakinliğe dönüştürmüş kendince. Evlenmediği için bizim hayatımızın bir parçası

oldu hep. Şimdi çeyizimin en değerli iğne oyalarına kendi düşlerini ekliyor.

Ayfer Abla o beyaz yüzünde gençliğinin son demlerini saklar gibi. Onu düşündüğümde o iyimserliğiyle yaşama tutunuşuna şaşar kalırım. Hanımelleri gibi bütün duvarları aşar sesinin cıvıltısı:

"Hadi Gülsüm, bir çay demle de içelim. Sen gelin olacaksın ama hiçbir işe el attığın yok." diyor.

Dere Sokağı'nda kadınların yazgıları nasıl de birbirine benziyor. Mutsuz evliliklerden, onarılmaz yoksulluklardan geçmiş, birer anı olmuşlar çoktan. Kendi yaşamlarından biraz daha iyi bir yaşamım olur umuduyla uğraşıyorlar benim için. Nasıl da beceriyorlar sadece yaşamayı. Kıkır kıkır gülmeyi dertlerinin içinde, açık seçik bir fıkrayla utanmasız. Her kaybedişten sonra kırılmadan nasıl da devam edebiliyorlar.

Sorma artık. Sus.

Bu çeyiz yıllar demek.

Annemin içini oya oya akan yıllar. Bizim hepimizin. Geçmişi, anıları, yılların yorgunluğu.

Zar zor ödenen taksitlerle alınan yemek takımları, fincan takımları. Komşulara gösterilip yeniden kutulanan süs eşyaları. Gün gün örüldü dikildi. Masa örtüleri, havlu kenarları, yastık kılıfları, peçeteler, yatak örtüleri, mutfak perdeleri.

Çeyiz sergilenirken anımsanamayacak kadar uzun zamanlarda sevgiyle, sabırla, kızını yoksulluk içinde büyütmenin sıkıntılarını unutup, davul zurna düğün dernek telli duvaklı evlendirmenin hayaliyle. Hele de iyi bir kısmeti olursa, göğsü kabara kabara dolaşacak bir annenin yalnızlığıyla. İlmek ilmek.

Gitmeseydin, bu anlara eşlik edecekti sesin.

İşte mutfak. Türkü mutfağa dolacaktı. Bir havuzu doldurur gibi. Dolduracaktı içi oyuk nesnelerini mutfağın. Bardakları, fincanları. Yıllanmış araç gereçle dolu mutfağın, sayısız dokunuşlarla zedelenmiş dokusuna akacaktı.

Yemek kokularının katılaştığı yağlı duvarların bekleyişine benziyorum.

Çeyizimi alıp gideceğim.

O sandığa dokunulmamış beyazlıklar, kokular, oyuncak kalmış düşler, yaşanmamış bir aşk daha neler neler.., koyup da, sırtlayıp da yükümü.

Uzağa. Hep uzağa. ◘

noktadan türeme

*

Gözlerinin önünde
Can çekişen
Gölgendi.
Koçaklamalarda yiten
Ünlem
Köroğlu.

**

Hangi deli
Senden
Akıl dileniyor?

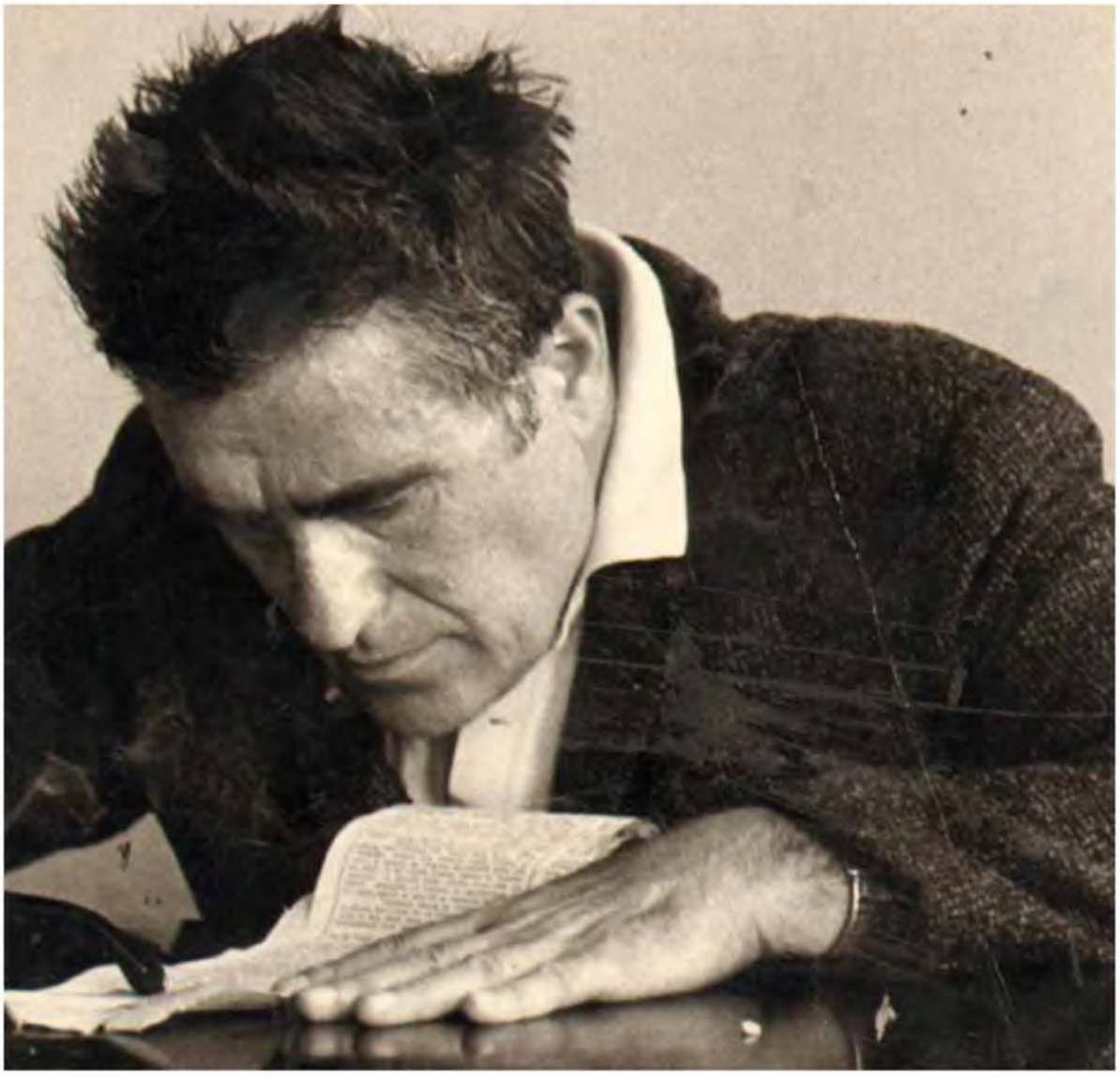
***

Yalan
Bir minareye benziyor...

dönüşümsüz söz dizimi

Bizsiz dövünsün
Ağıtlar
Bir akşam.
Çalgısız
Ezgilerde
Gövdesini arasın
Bir ölü
Bir diri
Fesleğen.
Topladığı.
Çalı çırpıdır
Yalnızlık.
Bir
Şaşkın kırlangıç
Her
İlkyazda
Yere değer
Gök sanır...

Önder Karataş



Enver Gökçe'nin Masalları mı?

MEHMET ERGÜN

"Enver Gökçe'nin Düzyazıları" başlıklı yazıyı[1] hazırlarken masallarına da değinmeyi gerekli görmüştüm. 1973'ten 12 Eylül 1980'e uzanan süredeki bir araya gelişlerimizde, zaman zaman, *"yazı(n) serüveni"*nden söz ettiği de olurdu Enver Gökçe'nin. Sefer- Halil Aytekin kardeşlerce çıkarılan *Yağmur ve Toprak*'ta Mehmet Avaz takma adıyla bir düzyazı ile bir şiirinin yayımlandığını bu konuşmalarımızdan birinde

1 Mehmet Ergün, "Enver Gökçe'nin Düzyazıları ve Yayımlanmamış Bir Düzyazısı", Berfin Bahar, S. 217. (Mart 2016). s. 5 – 12.

söylemişti. Bir ara, Aydın Tataroğlu takma adıyla yayımlattığı Dede Korkut Masalları'nın (İstanbul Kasım 1968, Keloğlan Yayınevi, 190 s.) dışında, *birkaç* masal yazdığını da belirtmişti. *"Enver Gökçe'nin Düzyazıları"* başlıklı bir yazının *en az eksikli* olabilmesi için hem Mehmet Avaz takma adıyla yayımlanan yazısına, hem de masallarına ulaşmak zorunluydu. Yazıya ulaşmak kolaydı; adresi belliydi çünkü. Ama masallara ulaşmak o denli kolay değildi; adresleri belli değildi çünkü. O nedenle tek tanığı anlatanı olan sözlere sakınımla yaklaşan ve yaklaşılması gerektiğini de savunan bir kişi olarak, Enver Gökçe'yle dostluğu çok daha gerilere gidenlerin bu konuda neler söylediklerine bakmayı doğru bulmuştum. Aklıma ilk gelen ad, DTCF'deki öğrencilik yıllarından başlayarak ölümüne dek Enver Gökçe'yle hep dost kalan, şu anda da –uzun ömürler dileyerek söyleyeyim– Enver Gökçe'nin *"yaşayan"* en eski arkadaşı olan Prof. Dr. İlhan Başgöz'ünki olmuştu. Onun bu konuda söyledikleri, çıkış noktası yapılabilirdi. Kişisel bilgilerimi de yedeğe alarak, onun kılavuzluğunda yola düşebilirdim.

Öyle de yaptım!

"Enver Gökçe ile bir nice yıl"

Prof. Dr. İlhan Başgöz, Enver Gökçe'nin ölümü üzerine kaleme aldığı "Enver Gökçe İle Bir Nice Yıl" başlıklı yazının bir yerinde şöyle diyor:

"(...) Yeri gelmişken söylemeliyim: Benim, Salim Şengil'in çocuk kitapları dizisinde yayımlanmış masal kitaplarım vardır. Bunlarda İlhan Dumanoğlu takma adını kullanmıştım. Onlardan biri Öksüz Oğlan'dır. Bu kitaptaki 'Usta Nazar' ve 'Şehzade İle Üç Turunçlar' başlıklı masalları Enver yazmıştır. Tümden onun kaleminden çıkmadır bu masallar. Bu dizinin bütün kitapları yanımda yok. Onun için tek tek tarayamadım. Belki öbür kitaplarda da Enver'in masalları vardır. (...) Birisi bu masalları okursa, Enver'in kaleminden çıkanlarla, benim yazdıklarımı kolayca ayırabilir."[2]

Bu sözlerden, geçim amacıyla bile olsa, Enver Gökçe'nin, bir ara, "masal" da yazdığını öğreniyoruz. İlhan Başgöz bunlardan ikisinin ve yer aldıkları kitabın adını da veriyor: "(Öksüz Oğlan'daki) 'Usta Nazar' ve 'Şehzade İle Üç Turunçlar' başlıklı masallar"... Ama Enver Gökçe'nin yazdığı ve özdeksel destek amacıyla kendi kitaplarına aldığı masalların sayısını iki ile de sınırlamıyor. "Bu dizinin bütün kitapları yanımda yok. Onun için tek tek tarayamadım. Belki öbür kitaplarda da Enver'in masalları vardır." diyor ve saptanmalarını Enver Gökçe ile ilgilenenlere bırakıyor. Bunun güç bir iş olmadığı konusunda güvence bile veriyor; bir anlamda yol ve yordam gösteriyor: "Birisi bu masalları okursa, Enver'in kaleminden çıkanlarla, benim yazdıklarımı kolayca ayırabilir." Bu sözleriyle de Enver Gökçe'nin masallarının, daha ilk okunuşta ayırt edilecek özellikler taşıdığını belirtmiş oluyor.

Önerinin gereğini yerine getirebilmek için atılması zorunlu üç adım var: İlki kitapları saptamak, ikincisi onlara ulaşmak, üçüncüsü ise İlhan Başgöz'ün adlarını verdiği iki masalla diğer masalları dil / biçem açısından karşılaştırıp Enver Gökçe'ninkileri belirlemek...

İlhan Dumanoğlu'nun masal kitapları

Nezihe Meriç–Salim Şengil ikilisince çıkarılan Dost dergisinin hemen her sayısının arka kapağında "DOST / SHD YAYINLARI"nın dizelgesine yer verilir. Derginin Nisan 1960 tarihli 31. sayısındaki dizelgenin "Büyükler ve Küçükler İçin Masallar" başlıklı bölümünde bir kitap yer alır: "1– Oğuz Tansel, Altı Kardeşler, 100 kuruş." Mayıs 1960 tarihli 32. sayıda kitapların üçe çıktığı görülüyor: "2– İlhan Dumanoğlu, Cimri İle Cömert, 100 Kuruş; 3– Tezel Amca, Talih Kuşu, 100 Kuruş." Demek ki İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla okura sunduğu kitapların ilki, Cimri İle Cömert, Nisan 1960 içinde yayımlanıyor.

Bir yıl sonra, Dost'un Haziran 1961 tarihli 3. sayısının arka kapağındaki dizelgede, ama bu kez "Çocuk Kitapları Masalları Dizisi" başlıklı bölümde, İlhan Dumanoğlu imzalı altı kitap yer alır: "2– Cimri İle Cömert, 5– Öksüz Oğlan, 6– Nalıncı Padişah, 7– Altın Top, 8– Gümüş Şehir, 9– Keloğlan." Ne var ki derginin Ekim 1961 tarihli 7. sayısının arka kapağındaki dizelgede "6– Altın Top, 7– Gümüş Şehir, 8– Keloğlan" adlı kitapların "Çıkacaklar" arasında anıldıklarını görüyoruz. Buna karşılık Dost Yayınları'nca Haziran 1962'de yayımlanan Oğuz Tansel'in şiir kitabı Gözünü Sevdiğim'in son üç sayfasını kaplayan "Dost Yayınları" dizelgesinin "Çocuk Kitapları Masallar Dizisi" başlıklı bölümünde İlhan Dumanoğlu'nun yayımlanmış dört kitabı gözüküyor: "2– Cimri İle Cömert, 100 Kuruş; 5– Öksüz Oğlan, 100 Kuruş; 6– Nalıncı Padişah, 100 Kuruş; 7– Altın Top, 100 Kuruş." Anlaşılan

2 İlhan Başgöz, "Enver Gökçe İle Bir Nice Yıl", yazko edebiyat, S: 18, (Nisan 1982), s. 77.



İlhan Başgöz

o ki en azından Haziran 1962'ye dek Dost'un Ekim 1961 tarihli 7. sayısının arka kapağındaki dizelgede "Çıkacaklar" arasında anılan İlhan Dumanoğlu imzalı iki kitap, "7- Gümüş Şehir" ile "8- Keloğlan", basılmıyor. Böylece adımların ilki atılmış oluyor.

Sıra ikinci adımda: Saptanan kitaplara ulaşmakta.

Başta sözünü ettiğim yazıyı hazırlarken işi bu noktaya dek getirmiştim. Ama o kitaplar elimde yoktu. Bu gibi durumlarda yapageldiğimi yaptım. Kitapça varsıl kitaplıkları olan ve ne zaman gereksinsem "*lojistik destek*"lerini esirgemeyen arkadaşlarımla iletişime geçtim. Ne yazık ki hiçbirinin kitaplığında İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı masal kitapları yoktu. İnternet üzerinden satış yapan sahafları yoklamaya niyetlendiğimde, daha önce iletişim kurduğum arkadaşlarımdan biri aradı ve yakın zamanlarda "*Enver Gökçe'nin Masalları*" üst başlıklı dört kitaplık bir dizinin yayımlandığını; istersem, satın alıp bana iletebileceğini bildirdi. "*Dört kitaplık masal dizisi*" ne Enver Gökçe'den dinlediklerimle, ne de Prof. Dr. İlhan Başgöz'ün yazısından öğrendiklerimle bağdaşıyordu. Ben iki masalın ardındayken karşıma dört kitaplık bir "*masal külliyatı*" çıkıyordu!

Kitaplar Kasım 2015'te Aziz Aydın Doğan'ca, sahibi olduğu Yaba Yayınları hesabına "*Enver Gökçe'nin Masalları*" üst başlığıyla bastırılıp okura sunulmuştu: "*1- Öksüzoğlan, 2- Altın Top, 3- Cimri İle Cömert, 4- Nalıncı Padişah.*"

Görüldüğü gibi kitapların adları, Nisan 1960–Haziran 1962 arasında Dost Yayınları'nca basılan İlhan Dumanoğlu imzalı kitaplarınkilerle bir. "*İlhan Dumanoğlu*", İlhan Başgöz'ün takma adı. Kitapların Enver Gökçe ile ilişkisi konusunda söylediklerini ise başta aktarmıştım. Ama Yaba Yayınları'nın sahibi Aziz Aydın Doğan bu kitapları Enver Gökçe adıyla yayımlamıştı. Bu durumda üçüncü adımı atmadan önce kitapların Yaba Yayınları basımı ile Dost Yayınevi'ninkini içerdikleri açısından karşılaştırmak zorunlu oluyor.

"*Derleyen, hazırlayan*" olarak diziye imzasını atan Aziz Aydın Doğan, İlhan Başgöz'ün önerisine uyarak, Enver Gökçe'ce kaleme alındıklarına tanıklık yaptığı iki masalla kalan yirmi üç masalı dil / biçem açısından karşılaştırmış ve İlhan Başgöz'ün kaleminden çıkanları saptayıp ayıkladıktan sonra kalanları "*Enver Gökçe'nin Masalları*" üst başlıklı dört kitaplık bir dizide toplamış olabilirdi çünkü. Bunu görmek için

de söz konusu kitapların Dost Yayınları'nca yapılan basımlarını bulmak gerekiyordu. Böylece bıraktığım yere geri dönüyordum. Üstelik de çözülmesi gereken yeni bir sorunla da karşı karşıya gelmiştim. O nedenle de *"Enver Gökçe'nin Düzyazıları"* başlıklı yazıyı, İlhan Başgöz'ün Enver Gökçe'nin masallarına ilişkin söylediklerini aktarmakla yetinerek noktaladım.

Kısa sürede, İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla Dost Yayınları'nca basılan kitaplarının üçüne ulaştım. Yayın sırasına göre şunlar: *Cimri İle Cömert* (Büyükler ve Küçükler İçin Masallar Sayı: 2, Ankara Nisan 1960, Dost Yayınları); *Öksüzoğlan* (Büyükler ve Küçükler İçin Masallar Sayı: 5, Ankara Temmuz 1960, Dost Yayınları); *Altın Top* (Büyükler ve Küçükler İçin Masallar Sayı: 7, Ankara Temmuz 1962, Dost Yayınları). Şimdilik erişemediğim tek kitap, *Nalıncı Padişah*, *"Büyükler ve Küçükler İçin Masallar Dizisi"*nin altıncısı olarak basılmış.

Yaptığım karşılaştırmada *"Derleyen, hazırlayan"* olarak diziye imza atan Aziz Aydın Doğan'ın üç kitabı olduğu gibi basımevine gönderdiğini gördüm. Diğer bir deyişle İlhan Başgöz'ün önerisi doğrultusunda Enver Gökçe'ce kaleme alındıklarına tanıklık yaptığı iki masalla kalan yirmi üç masalı dil / biçem açısından karşılaştırmış ve İlhan Başgöz'ün kaleminden çıkanları ayıkladıktan sonra kalanları *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlıklı dört kitaplık bir dizide toplamış değildi. Yaptığı tek değişiklik, kitapların üzerindeki İlhan Dumanoğlu imzasını silip yerine Enver Gökçe adını yazmak.[3] Bu tutumuyla kitapların, İlhan Başgöz'ün değil, özdeksel destek amacıyla yazdığı masalları kitaplarına kattığı Enver Gökçe'nin olduğunu söylemiş oluyor. Söylediklerim, erişemediğim *Nalıncı Padişah* için de geçerli. *Altın Top*'un son sayfasındaki tanıtıda içerdiği masalların adları veriliyor. Adlar, Yaba Yayınları'nca yapılan basımının içerdiği adlarla bir. Dolayısıyla *Nalıncı Padişah*'ın da olduğu gibi basımevine gönderildiğini kabul etmekte herhangi bir sakınca yok!

3 Haksızlık yapmamak için belirtmem gerekiyor: A. A. Doğan kitapları basımevine gönderirken birkaç değişiklik yapıyor. Dost Yayınları'nın yayın sırasını izlemiyor. İkinci kitabı birinci, birinci kitabı üçüncü, üçüncü kitabı dördüncü, dördüncü kitabı ikinci kitap olarak yayımlıyor. Ayrıca Altın Top'un Dost Yayınları basımında "Kapak ve İç Desenler: Güngör Kabakçıoğlu ve Bilge Altan" imzalarını taşıyor. A. A. Doğan aynı kitabın Yaba Yayınevi basımında çizimlerini kullanmasına karşın Bilge Altan'ın adını ayıklıyor. Bir diğer değişiklik de "Derleyen, düzenleyen" olarak "imzası"yla kitapları taçlandırması, kuşkusuz!

Üçüncü adımı atmadan önce bu sorunu çözmek gerekiyor.

"Enver Gökçe'nin Masalları" ve İlhan Başgöz

"Enver Gökçe'nin Masalları" üst başlıklı dört kitaplık diziye *"Derleyen, hazırlayan"* olarak imzasını koyan Aziz Aydın Doğan, her kitapta yer alan *"Enver Gökçe"* adlı bir sayfalık bir de sunuş kaleme alıyor. Şairin yaşam serüveni ve kendisinin şairle ilişkilerine değgin bilgiler verdiği yazıda Enver Gökçe'nin yayımlanmış masallarından ne zaman ve nasıl haberli olduğunu şöyle anlatıyor:

"Huzurevinde kaldığı yıllarda ziyaretine giderdim. (...) Bir gün sözarasında bu masallardan söz etti. Ama görüp heyecan duyacağım bir örneği dahi yoktu. Kendisinde de yoktu. Onları basan yayınevi ise çoktan kapanmıştı. Ama bulacaktık. Ne var ki ozanımızın ani ölümü durdurdu. Düşüncemden çıkmadı. Hatırası olacak bu masalları mutlaka bulmalıydım. İğneyle kuyu kazmak gibi bir şey. Yıllar geçti. Derken bir kısmını buldum."

Tek tanığı / tek bileni anlatanı olan bir öykü ile karşı karşıyayız burada. Öyküsüne göre huzurevi yoklamalarından birinde, Enver Gökçe, *"sözarasında"*, *"bu masallardan"* söz ediyor Aziz Aydın Doğan'a. *"Bu masallar"*la amaçlanan, Yaba Yayınları hesabına basılan kitaplar. Nedir ki Doğan'ın *"görüp heyecan duyacağı (...) bir örneği dahi yoktu"*r ortada. *"Örneği"* ile amaçlananansa, İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı kitaplar. Gel gör ki Enver Gökçe'nin de Doğan'ın da elinde bu kitaplardan tek bir örnek bile yoktur. Üstelik *"onları basan yayınevi* (de) *çoktan kapanmıştı"*r. Tek tanığı / tek bileni anlatanı olan öyküye göre Enver Gökçe, *"sözarasında"*, Yaba Yayınları'nca basılan kitaplardan böyle söz ediyor işte.

Aziz Aydın Doğan'ın uygun bulduğu nitelemeyle söylersek, *"İğneyle kuyu kazmak gibi"* çetin bir uğraşın sonunda *"bir kısmı"* *"bul"*unan masallar *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlıklı dört kitaplık diziyi oluşturuyor. Ancak bulanık anlatım yanıltmasın. Ardında koşulan Enver Gökçe'nin dergi ve gazetelerde imzalı, imzasız, takma adla yayımlattığı ürünleri değil, İlhan Başgöz'ün *"İlhan Dumanoğlu"* takma adıyla yayımlattığı ve özdeksel destek amacıyla Enver Gökçe'nin yazdığı bazı masallara da yer verdiği kitaplar! Diğer bir deyişle *"iğneyle kuyu kazmak gibi"*

çetin bir uğraşın sonunda bulunan, İlhan Başgöz'ün 54-56 yıl önce *"İlhan Dumanoğlu"* takma adıyla yayımlattığı dört kitabı oluyor! Bu da Doğan'a Enver Gökçe adına bastığı masallara *"derleyen"* olarak imza atma hakkını kazandırıyor!

Öte yandan dizinin *"derleyen, hazırlayan"*ı Aziz Aydın Doğan'ın ilk kitaptaki *"Usta Nazar"*la *"Şehzadeyle Üç Turunçlar"*ı, daha önce, Yaba Öykü dergisinde yayımladığını düştüğü notlardan anlıyoruz: *"Bu masal* ('Usta Nazar'), *şubat 1985 tarihli Yaba Öykü dergisinin 6. Sayısında yayınlanmıştır."* ve *"Bu masal* ('Şehzadeyle Üç Turunçlar'), *kasım 1984 tarihli Yaba Öykü dergisinin 5. Sayısında yayınlanmıştır."* Demek ki dizinin ilk kitabında yer alan ve İlhan Başgöz'ün Enver Gökçe'nin kaleminden çıktıklarına tanıklık yaptığı iki masalın bulunduğu kitaba 1984 yılında ulaşılmıştı. Bu kitaptan seçilip Yaba Öykü'ye aktarılan masallar da, ne hikmetse, İlhan Başgöz'ün Enver Gökçe'ce kaleme alındıklarına tanıklık yaptığı iki masal oluyor. Kendi deyimi ile Enver Gökçe'nin *"hatırası olacak bu masalları"*n yer aldıkları kitabı basmayı, eksik iş yapmış durumuna düşmemek için olacak, o zaman düşünmedi Doğan. Bunun için diğer kitapların da *"İğneyle kuyu kazmak gibi"* çetin bir uğraşla bile olsa, *"derlenmesi"* gerekiyordu. Bu da diziyi gerçekleştirmeyi otuz iki yıl geciktirmiş anlaşılan!

Artık *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlığı altında toplanan dört kitaplık dizinin Enver Gökçe ve İlhan Başgöz'le ilişkisine geçebiliriz. Şöyle yazıyor bu konuda Aziz Aydın Doğan:

"... Hocası Pertev Naili Boratav onu yetiştirdi. İlhan Başgöz ile de arkadaştılar, aynı fakültedeydiler. O dönemin şartları zordu, baskılar vardı. Bu yüzden Enver Gökçe çok eziyet çekti. Ne bir iş ne bir gelir kaynağı yoktu. Böylesi bir dönemde, Dost Yayınevinden İlhan Başgöz'e masal yazma teklifi gelmişti. Her ay bir masal kitabı yazmasını istemişlerdi. Masal başına para vereceklerdi. İlhan Başgöz arkadaşını düşünmüş, ad değişikliği yaparak bu görevi işsiz arkadaşı Enver Gökçe'ye vermişti. Enver'in bu alandaki ustalığını biliyordu çünkü. Yıl 1950'ler, yani yarım asır önce oluyor bunlar."

*"Denilen"*e geçmeden önce metindeki yanlışlara değinmek gerekiyor. Bunlar küçük ayrıntılar gibi görülebilir ilk ağızda. Ama yazının akışında gösterileceği gibi *"yapılan iş"*e *"meşruiyet"* kazandırmak açısından önemi büyük bu küçük ayrıntıların.

Aziz Aydın Doğan, Dost Yayınevi'nin İlhan Başgöz'den *"Her ay bir masal kitabı yazmasını iste"*diğini söylüyor. Ama bu doğru değil. Dost Yayınevi, *"Büyükler ve Küçükler İçin Masallar"* dizisinde yer alacak kitaplar için *"Ayda bir çıkar."* diyor. Nitekim ilk kitap Oğuz Tansel'in. İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı *Cimri İle Cömert*'i dizinin ikinci kitabı. Üçüncü kitap ise Tezel Amca'nın imzasını taşıyor. Ve bu böylece sürüp gidiyor. Bu demektir ki yayın evine her ay bir kitap teslim etmek gibi bir sorumluluğu yok İlhan Başgöz'ün. Olmayınca *"masal yazma"* konusunda *"ustalığını bildiği"* (Bilebilmesi için elinde yayımlanmış, hiç değilse de yazılmış masalların olması gerekir!) biriyle işbirliği yapmasına da gerek kalmıyor!

Öte yandan Aziz Aydın Doğan, *"Yıl 1950'ler, yani yarım asır önce oluyor bunlar."* diyor. Ama bu da doğru değil. Olay *"1950'ler"*de değil, *"1960'ın ilk ayları"*nda gerçekleşiyor. Nisan 1960'da basılan *Cimri İle Cömert* dışındaki üç kitap 27 Mayıs 1960 Askerî Darbesi'nden sonra yayımlanıyorlar.

Son olarak da *"İlhan Başgöz arkadaşını düşünmüş, ad değişikliği yaparak bu görevi işsiz arkadaşı Enver Gökçe'ye vermişti."* demesine karşın, o adı seslendirmekten kaçınıyor Aziz Aydın Doğan. O adla, İlhan Dumanoğlu'yla yani, İlhan Başgöz arasında açık bir çağırışım ilişkisi var çünkü.

*Sıra "denilen"*de.

Kuşkuya yer vermeyecek seçiklikte söylenen şu: *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlığı altında toplanan dört kitaplık dizide yer alan masallar Enver Gökçe'nin kaleminden çıkmıştır. İlhan Başgöz'ün tek yaptığı, seçtiği bir takma adla (İlhan Dumanoğlu– M. E.) yayımlanmalarını sağlamak ve telif bedelini Enver Gökçe'ye aktarmaktır.

Aziz Aydın Doğan neye yaslanarak bunu ileri sürüyor?

Tek tanığı / tek bileni anlatanı, kendisi yani, olan öyküsünde *"Bir gün sözarasında bu masallardan söz etti."* diyor gerçi Enver Gökçe için. Ama ne söylediğini belirtmiyor. Sürgün yerini Çorum Sungurlu'dan Ankara'ya aktartmayı başardığı 1958 yılında Sefer-Halil Aytekin kardeşlerin çıkardıkları *"Güvercin Kitap"* dizisi için hazırladığı iki kitapçıkta Mustafa Gökçe imzasını kullandığı halde ilki 27 Mayıs 1960 Askerî Darbesi'ne günler kala, diğer üçü darbe sonrasında Dost Yayınları'nca basılan masal kitaplarında İlhan

Dumanoğlu takma adını kullandığını mı anlatmıştı o *"sözarasında"*?

Sanmıyorum!

Sanmıyorum çünkü Aziz Aydın Doğan'ın üzerinden konuştuğu İlhan Başgöz'ün bu konuda söyledikleri ortada. O, kendi kitaplarına Enver Gökçe'nin yazdığı bazı masalları kattığını belirtiyor. Elinin altındaki Öksüzoğlan'da yer verdiği iki masalın adını belirtiyor. Ama hemen ardından o anda elinin altında bulunmayan öteki kitaplarında da Enver Gökçe'nin masalları olabileceğini ekliyor: *"Belki öbür kitaplarda da Enver'in masalları vardır. (...) Birisi bu masalları okursa, Enver'in kaleminden çıkanlarla, benim yazdıklarımı kolayca ayırabilir."* Görüldüğü gibi İlhan Başgöz ne *"vardır"* diyor, ne de *"yoktur"*. Ne mi diyor? *"Belki (...) vardır."* diyor! Öteki kitaplar elinin altında olmadığı için, bir bilim insanı olarak, doğallıkla, *"belki"*li konuşuyor. Can dostu Enver Gökçe'ye haksızlık yapmış durumuna düşmemek için sakıngan bir dil kullanıyor. Ama kesin olarak söylediği, öteki kitapların da kendi kaleminden çıktığı, ancak tıpkı Öksüzoğlan'da olduğu gibi, bu kitaplarda da Enver Gökçe'nin masallarının bulunabileceği... Nasıl belirlenecekleri konusunda yol da gösteriyor: *"Birisi bu masalları okursa, Enver'in kaleminden çıkanlarla, benim yazdıklarımı kolayca ayırabilir."*

Aziz Aydın Doğan, bir kez daha yineliyorum, İlhan Başgöz'ün gösterdiği yola girmiyor. Diğer bir deyişle İlhan Başgöz'ün Enver Gökçe'ce yazıldıklarını belirttiği iki masalla kalan yirmi üç masalı dil / biçem açısından karşılaştırıp hangilerinin Enver Gökçe'nin olduğunu belirlemeye kalkışmıyor. *"İğneyle kuyu kazmak gibi"* çetin uğraşların insanı olduğunu belirtmesine karşın bundan kaçınıyor. Onun yerine, köktenci bir tutumla sorunu çözüyor: Bırakın *"haklı"*yı, *"mantıklı"* bir gerekçe bile göstermeden, masalların tümünün Enver Gökçe'ce yazıldığını ileri sürüyor ve İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlanan kitaplarını *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlığı altında basıyor!

Peki İlhan Başgöz'ün Nisan 1982 tarihli yazko-edebiyat'ta yayımlanan *"Enver Gökçe İle Bir Nice Yıl"* başlıklı yazısında söyledikleri ne olacak? Enver Gökçe'nin masal da yazdığının ilk kez kayda geçirildiği o yazıda söylenenler doğru değil mi? Başka bir soruşla İlhan Başgöz, Aziz Aydın Doğan'ın Enver Gökçe imzasıyla yayımladığı kitaplardan *"Benim,*



Salim Şengil'in çocuk kitapları dizisinde yayımlanmış masal kitaplarım vardır. Bunlarda İlhan Dumanoğlu takma adını kullanmıştım." diye söz ederken, o kitapları kendinin kılmaya mı çalışıyordu?

Aziz Aydın Doğan'ın gerek sunuşta yazdıklarının ve gerekse de İlhan Başgöz'ün *"İlhan Dumanoğlu"* takma adıyla yayımlattığı kitapları Enver Gökçe adıyla basmasının mantıksal sonucu bu. İlhan Başgöz, *"yayımlanmış masal kitaplarım vardır"* diyor. Aziz Aydın Doğan, yaptığıyla, o kitapların İlhan Başgöz'ün değil, Enver Gökçe'nin olduğunu söylüyor. Dolaylı yoldan İlhan Başgöz'ün masallar konusunda doğru konuşmadığını *"ihsas"* ediyor!

Aslında Aziz Aydın Doğan'ın İlhan Başgöz'e karşı takındığı bu tutum yeni değil. Beş yıl önce, içinde İlhan Başgöz'e, üstelik Enver Gökçe üzerinden, kara çalan bir konuşmanın da yer aldığı bir kitap yayımlamıştı. Anlaşıldığı denlisiyle amaçları arasında Enver Gökçe'yi tanıyanların ona ilişkin anılarını saptamak da olan kitapta, en eski arkadaşı İlhan Başgöz'ün bulunmaması başlı başına bir büyük ayıpken, görüşlerine baş-

vurma gereksinimi bile duyulmadan o kara çalmaya yer verilmesi, onu da aşan bir tutumdu. Bu durum karşısında "*dürüst ve ilkeli yayıncılığın gereğini*" yerine getirmediğinin ve yaptığının bir tür "*yargısız infaz*" olduğunun altını çizen bir "*Tekzip*"i Aziz Aydın Doğan'ın "*sahibi, yayın yönetmeni*" olarak imza attığı Yaba Edebiyat dergisine göndermişti. Ama Doğan, kutsal "*mülkiyet hakları*"ndan aldığı güçle "*Tekzip*"i dergisinde yayımlamakta ağırkanlı davranmış, işi uzunca bir süre sürüncemede bırakmış, ancak Başgöz'ün ısrarlı dayatmasından ve kaleme alınan destek yazılarından sonra yayımlamak zorunda kalmıştı. Oysa Aziz Aydın Doğan'ın beklentisi İlhan Başgöz'ün susup o korkunç karayı sineye çekmesiydi. Ama evdeki hesap pazara uymadı! Bu kez de masallar konusunda söylediklerinin hiçbirinin doğru olmadığını onları Enver Gökçe adıyla yayımlayarak göstermeye ve İlhan Başgöz'ü "*yalancı*" çıkarmaya çalışıyor!

Bu "*çirkin durum*"un düzeltilmesi için ne yapılması gerekiyor peki?

Sütten ağzı yanmış bir kişi olarak herhangi bir öneride bulunacak değilim. Şundan: İlhan Başgöz'ün onuruna sürülmeye çalışılan karaya karşı çıkmak amacıyla kaleme aldığım "*Enver Gökçe'nin Büyük Destanı 'Yusuf İle Balaban'ı Kim Yok Etti?*" başlıklı yazıda, "*kitabın bu basımını piyasadan çekip bu vahim hatayı gidererek yeniden basma*"sını önermiştim A. A. Doğan'a. Bu arada yazarının da "*kitabındaki maddî hataları düzeltme olanağı bulacağını*" ekleyerek. Ama o, yanıtında, önerimi, siyasal erkin "*kitap toplatma*" uygulamalarıyla özdeşleştirerek sunmayı amacına uygun bulmuş; beni de Goebels, Goebels ne kelime ona bile taş çıkaran bir anlayışın insanı olarak göstermeye çalışmıştı. İzlenmesi gereken yol konusunda söylediklerimi ise "*haybeden cömertlik*" olarak nitelemiş ve beni elin kesesinden cömertlik yapmaya kalkışmakla suçlamıştı. Bu deneyimden sonra şu andaki durum için herhangi bir çözüm önerisinde bulunmamam doğal karşılanmalı. Ama hoşlanmadığını, hoşlanmadığı için de yanıtlamaktan kaçındığını yine deneyimlerimden bildiğim türden bir soru yönelteceğim ona.

"*Deneyimlerimden bildiğim*" diyorum. Bu da nedensiz değil. Yirmi sekiz yıl arayla söylediklerindeki çelişki ve tutarsızlıklarla *Eğin Türküleri*'nin yayınlanma sürecini neredeyse "*muamma*"ya çeviren Aziz Aydın Doğan'a, Enver Gökçe'yle aramızdaki dostluk / arkadaşlık ilişkisini bir yana bırakarak, salt okuru olarak, yanıtlanması son derece kolay bir soru yöneltmiştim: Okura sunulan Eğin Türküleri "*Pertev Naili Boratav'ın reddettiği versiyon mu, yoksa Timuroğlu'nun bitirmesine olanak tanınmayan versiyon mu?*" İki karşı yazısında da bu soruyu yanıtlamaktan uzak durmuştu. Yine dostluğu / arkadaşlığı bir yana bırakarak sıradan bir Enver Gökçe okuru olarak söylüyorum, elimdeki Eğin Türküleri'nin hangi "*versiyon*" olduğunu şu anda bile bilmiyorum. Bunu bilmek okur olarak en doğal hakkım oysa.

Bu kez yönelteceğim soru da aynı kumaştan. Yanıtlar, yanıtlamaz kendi bileceği iş:

1960-1962 yılları arasında İlhan Başgöz'ün "*İlhan Dumanoğlu*" takma adıyla yayımlattığı, ama Aziz Aydın Doğan'ın "*Yayın hakları saklıdır*" açıklamasının eşliğinde "*derleyen, hazırlayan*" olarak imzasını atarak ve "*Enver Gökçe'nin Masalları*" üst başlığıyla yayımlayıp piyasaya sürdüğü dört kitaplık dizide İlhan Başgöz'ün kaleminden çıkmış tek bir masal olsun yok mu? Başka bir soruşla İlhan Başgöz'ün Nisan 1982 tarihli yazko-edebiyat'ta yayımlanan "*Enver Gökçe İle Bir Nice Yıl*" başlıklı yazısında söyledikleri tümüyle gerçek dışı mı? İçinde gerçekle örtüşen tek doğru tümce olsun yok mu?

Terazinin bir kefesinde Enver Gökçe'nin en eski arkadaşı Prof. Dr. İlhan Başgöz'ün yazko-edebiyat'ın Nisan 1982 tarihli 18. sayısında yayımlanan "*Enver Gökçe İle Bir Nice Yıl*" başlıklı yazısında söyledikleri, diğer kefesinde tek tanığı / tek bileni anlatanı olan bir öyküyle okur karşısına çıkan A. A. Doğan'ın söyledikleri... "*Hangi kefe ağır basar?*" diye sormak Prof. Dr. İlhan Başgöz'e saygısızlık, dahası hakaret olur! Öyle olmasına karşın, yapılanın ne tür bir çirkinlik olduğunu somutlaştırmak için, bu soruyu gündeme taşımak gerekiyor.

"Yayın hakları saklıdır"

Belirtmiştim: Dizinin dört kitabının da ön kapaklarında ve künye sayfalarında "*Derleyen, yayına hazırlayan Aziz Aydın Doğan*" bilgisi veriliyor. "*Derleyen*"le vurgulanmak istenen, görülüyor, İlhan Başgöz'ün "*İlhan Dumanoğlu*" takma adıyla yayımlattığı kitapları bulmak; "*hazırlayan*"la vurgulanmak istenense, yine görülüyor, ilk basımlarındaki İlhan Dumanoğlu imzasını Enver Gökçe'yle değiştirerek kitapları basımevine göndermek oluyor!

Bütün bunlardan da yasal bir hak doğuyor. Bu hak dört kitabın ikinci sayfasında açıkça belirtiliyor: *"Yayın hakları saklıdır."*

Son derece doğal!

Doğal çünkü Aziz Aydın Doğan, *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlığı ile yayımladığı dört kitaptan otuz dört yıl önce *"masal kitaplarım"* diye söz eden İlhan Başgöz'ün, yayımlananlarını sağlamanın dışında, masallarla hiçbir ilişkisi olmadığını ileri sürüyor. İnandırıcı olmak amacıyla da yukarıda sözünü ettiğim ilk bakışta ayrıntı gibi duran küçük yanlışları yapıyor. Masal serüveni için, *"Yıl 1950'ler, yani yarım asır önce oluyor bunlar."* diyor. Ama serüven 1960'ın ilk aylarında gerçekleşiyor. İlhan Başgöz'ün Enver Gökçe'ce kaleme alınan iki masala da yer verdiği kitap, *Öksüzoğlan*, Temmuz 1960'ta, 27 Mayıs Askerî Darbesi'nden sonra yani, yayımlanıyor. '50'lerin zifiri karanlığı çoktan dağılmıştır.

Öte yandan Aziz Aydın Doğan, *"İlhan Başgöz arkadaşını düşünmüş, ad değişikliği yaparak bu görevi işsiz arkadaşı Enver Gökçe'ye vermişti."* demesine karşın, o adı vermekten kaçınıyor. O adla, İlhan Dumanoğlu'yla yani, İlhan Başgöz arasında açık bir çağırışım ilişkisi var çünkü. Eğer Enver Gökçe için bir takma ad kullanılması söz konusu olsaydı, böylesine açık çağrışım ilişkisi taşıyan bir ad yerine bambaşka bir ad, örnekse 1968'de *Dede Korkut Masalları*, 1969'da Beydaba'nın *Kelile ve Dimne*'sinde olduğu gibi izi sürüldüğünde insanı Enver Gökçe'ye ulaştıracak Aydın Tataroğlu ya da benzeri bir ad kullanılırdı. Kaldı ki tutukluluğunu bitirip gittiği sürgün yeri Çorum Sungurlu'dan kendisini Ankara'ya aktartmayı başaran Enver Gökçe, Sefer / Halil Aytekin'ce yayımlanan *Güvercin Kitap* dizisi için iki kitapçık hazırlar: Kemalettin Kamu ve Ömer Bedrettin Uşaklı. Kullanılan imza, Mustafa Gökçe; yıl ise, 1958! Enver Gökçe, aynı imzayı, 1961'de Aziz Nesin'inin Düşün Yayınevi'nce basılan Pablo Neruda'dan yaptığı *Şiirler* çevirisinde de kullanıyor. Dört kitabın yayımlanışlarından 54-56 yıl sonra yapılan bu ikinci basımla İlhan Başgöz'ün tüm bağını koparmak için kullanılan takma adı anmaktan kaçınıyor. Öyle ki artık bir *"yayın(cılık) geleneği"*ne dönüşen önceki basımlara ilişkin *"bibliyografik bilgileri"* bile vermekten uzak duruyor. Kitapları karıştıranların daha önce basılmışlar mıydı, basılmışlarsa hangi yayınevince basılmışlardı, üzerlerindeki imza şu andaki imza mıydı... anlamasına olanak yok. Gerekli *"bibliyografik bilgiler"* okurdan esirgeniyor çünkü! Bu konuda oldukça duyarlı oysa A. A. Doğan. Enver Gökçe'nin mirasçıları ile anlaşıp Eğin Türküleri'nin ikinci basımını yapan yayınevinin ilk basıma ilişkin *"bibliyografik bilgi"* vermemesi karşısında şunları yazmakta hiçbir sakınca görmemişti: *"... baskımızı aynen kopya etmişler, kapağı değişmiş o kadar. Birinci basımın Yaba'da çıktığı ibaresi bile yok, ne de bir teşekkür protokolü.* Böyle de bir terbiyesizlikle karşılaştım. *(...) bu kadar da saygısızlık görgüsüzlük olmaz diye sinirlendim."* (Siyahlar A. A. Doğan'ın, benim değil!- M.E.). *"Birinci basımın Yaba'da çıktığı ibaresi"*nin konmamasını böylesine *"saygılı görgülü"* bir anlatımla eleştiriyordu. Oysa o, *"Enver Gökçe'nin Masalları"* üst başlığıyla piyasaya sürdüğü dört kitabın bırakın ilk basımlarının hangi yayınevince, hangi yılda yapıldığını, hangi imzayla yayımlandıklarını bile belirtmekten kaçınıyor. Nedeni açık: *"Yayın hakları saklıdır."* diyebilmek için, yaşayanların kitaplarla ilişkisinin bulunmaması gerekiyor. Devre dışı kalmasını sağlamak için İlhan Başgöz'ü yalancı durumuna düşürmekten kaçınılmaması bundan!

Aziz Aydın Doğan'ın dört kitabın yazarı olarak sunduğu Enver Gökçe ise yaşamıyor. Dolayısıyla da ne üstüne yıkılan kitaplar hakkında konuşması ve ne de onlardan ötürü herhangi bir hak talebinde bulunması söz konusu olabilir. Üstelik tinsel / özdeksel haklarını kovalayacak, gerekirse hesap soracak kalıtçısı da yok; hiçbiri yaşamıyor çünkü. Onlardan da bir karşı çıkma ya da hak talebi gelmesi olanaksız.

Geriye kitapların ilk basımlarının kapaklarını tasarlayıp düzenleyen ve resimlemelerini yapan Güngör Kabakçıoğlu (ve Bilge Altan) kalıyor. Kitapların yayın haklarını tekeline almak için yazarını devre dışı bırakmak amacıyla onca şeyi yapan kişi, buna da bir çözüm düşünmüştür kuşkusuz!

Yaygın sözdür: Doğa gibi yaşam da boşluk kabul etmez. Bu sahipsizlik ortamında Enver Gökçe'nin haklarını çıkarcı art niyetlilere karşı koruyacak bir sahip gerekir. Tam da bu noktada *"Derleyen, hazırlayan"*, yani Aziz Aydın Doğan, gönüllü olarak devreye giriyor ve Enver Gökçe'nin emeğini koruma altına alıyor: *"Yayın hakları saklıdır."* Kitapların ikinci sayfasına bunu yazarken 54-56 yıl önce İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı kitapları olduğu gibi Yaba Yayınları hesabına basıp piyasaya sürdüğünü ise unutmuş gözüküyor.

Enver Gökçe'nin payı?

Peki yirmi beş masalın yer aldığı dört kitapta Enver Gökçe'nin kaç masalı var?

Yirmi beş masallık toplamda, İlhan Başgöz'ün yer aldıkları kitabı da belirterek (Öksüzoğlan) adlarını ("*Usta Nazar*" ve "*Şehzadeyle Üç Turunçlar*") verdiği iki masalın dışında başka bir masalı yok Enver Gökçe'nin.

İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı ilk masal kitabı, *Cimri İle Cömert*'tir. Dost Yayınları'nın "*Büyükler ve Küçükler İçin Masallar*" dizisinin ikincisi olarak Nisan 1960'ta, yani 27 Mayıs Askerî Darbesi'nden *önce* yayımlanıyor. Kitabın sonunda "*Bu Seriden Çıkanlar*" ve "*Bu Seriden Çıkacak Olanlar*" üst başlıkları altından çıkan ve çıkacak kitapların tanıtıları / duyuruları yer alıyor. "*Bu Seriden Çıkacaklar*" arasında duyurusu / tanıtısı yapılan kitaplardan biri de Öksüzoğlan. Şöyle sunuluyor: "*Anlatan: İlhan Dumanoğlu / ÖKSÜZ OĞLAN / Öksüzoğlan, Köseler, Dürdane Hanım, Ak Kuş / Adlı 4 güzel masaldan meydana gelecek bir kitaptır.*" Kitap, "*Büyükler ve Küçükler İçin Masallar*" dizisinin beşincisi olarak Temmuz 1960'ta, yani 27 Mayıs Askerî Darbesi'nden *sonra* yayımlanıyor. Ama tanıtıda / duyuruda belirtildiği gibi "*4 güzel masaldan meydana gel*"miyor. Kitapta 6 masal yer alıyor. Eklenen masallar, "*Nazar Usta*" ile "*Şehzadeyle Üç Turunçlar*". İlhan Başgöz'ün Enver Gökçe'ce kaleme alındığını belirttiği iki masal yani. Onlar da daha ilk paragrafta Enver Gökçe'nin kaleminden çıktıklarını bas bas bağırıyorlar. Şöyle başlıyorlar çünkü:

"Zaman akar, zaman geçer, zaman zindan içinde, çoğu bilmez bir ışıktır yanar zindan içinde." (Şehzadeyle Üç Turunçlar).[4]

"Zaman zaman içinde, zaman zindan içinde. Kalbur saman içinde.. Masalımız Usta Nazar, bir vuruşta kırkın ezer, işte gelir ayak çıplak, ak bir mintan içinde." (Usta Nazar).[5]

Enver Gökçe'nin yitik destanı *Yusuf İle Balaban* da böyle başlıyor:

Zaman akar, zaman geçer,
Zaman zindan içinde;
Biz mapusta gürül gürül yatardık
Yılan çıyan içinde.
Getirdiler ite kaka bir yiğit
Ayak çıplak
Ak bir mintan içinde.

Bu iki masalla kalan yirmi üç masal dil / biçem açısından karşılaştırıldığında aralarında hiçbir ilişkinin bulunmadığı açıkça görülüyor. Görülen bir başka şey de yirmi üç masalın aynı kalemden çıktıkları. Bu kalem, İlhan Başgöz'den başkasının kalemi değil!

Her şey böylesine açıkken Aziz Aydın Doğan, İlhan Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı dört kitabını Enver Gökçe imzasıyla sahibi olduğu Yaba Yayınları hesabına bastırıp piyasaya sürebiliyor! Bu tutumuyla da -olabilecek en hafif nitelemeyi kullanmaya çalışarak söylüyorum- iki "*vahim yanlış*"a imza atıyor.

İlki, Prof. Dr. İlhan Başgöz'ü masallar konusunda doğru söylemeyen, bu yoldan giderek arkadaşı Enver Gökçe'nin "*ussal emek*"ine el koymaya çalışan bir insan durumuna düşürmek. Sahibi olduğu Yaba Yayınları hesabına bastığı ve Prof. İlhan Başgöz'e yönelik kara çalmaya aracılık yapan kitabın yazarı, kısa süre önce Üvercinka'da yayımlanan bir yazısında Ahmet Kutsi Tecer'in Enver Gökçe'nin "*ussal emek*"ine el koyduğunu ve Gökçe'ye hazırlattırdığı yazı ve kitapları kendi imzasıyla bastırıp dağıttırdığını iddia etmişti. Aziz Aydın Doğan yazarına arka çıkmak ister gibi listeye bir ad daha ekliyor. Ama eklediği ad, Enver Gökçe'nin kitaplarına yazdığı şiir parçalarını ve dizeleri tek tek saptayıp onlara belleğinin derinliklerinden çıkarabildiği şiir parçalarını ekleyerek kamuoyunun ilgisi ve bilgisine sunan İlhan Başgöz.[6] Hepsinden önemlisi de Aziz Aydın Doğan'ın yaptığı tutarsız açıklamalarla yayımlanma sürecini "*muamma*"ya çevirdiği Eğin Türküleri'nin çekirdeğini oluşturan metni koruyanın da çalışmanın gün ışığına çıkması için emeğini esirgemeyen iki kişiden birinin (Öteki Pertev Naili Boratav!) de aynı kişi, yani İlhan Başgöz olması. Kitaba yazdığı "Önsöz"de bu gerçeği şöyle dile getiriyor Prof. Dr. Pertev Naili Boratav: "*İlhan Başgöz'le bu hayırlı işi gerçekleştirmeyi düşündüğümüzde Başgöz'ün elinde Gökçe'nin derleme metinleri ile incelemesinin bir parçası vardı.*"[7]

Diğeri, ikisi dışındakilerle hiçbir ilişkisi olmadığı halde, yirmi beş masalın yer aldığı ve arkadaşı İlhan

4 İlhan Dumanoğlu, *Öksüzoğlan*, Temmuz 1960 Ankara, Dost Yayınları, s. 5, 45.

5 agy, s. 31.

6 İlhan Başgöz, "Enver Gökçe İçin Mektup", yazko - edebiyat, S: 16, (Şubat 1982), s. 79 - 80.

7 Prof. Pertev Naili Boratav, "Önsöz": Enver Gökçe, *Eğin Türküleri* (içinde), 1982 Ankara, Yaba Yayınları, s. 8.

Başgöz'ün İlhan Dumanoğlu takma adıyla yayımlattığı dört kitabın üzerlerine adı yazılarak Enver Gökçe'nin bir *"tecim nesnesi"*ne dönüştürülmesi. Adı pazarlama aracı olarak kullanılıyor çünkü Enver Gökçe'nin. Kaleminden çıkmamış ürünler adı kullanılarak pazarlanıyor. Enver Gökçe sever okur açıkça yanıltılıyor yani. Salt entelektüel ahlak açısından değil, aynı zamanda ticari ahlak açısından da sorgulanması, dahası yargılanması gereken bir durumla karşı karşıyayız!

Bu tablo karşısında TYS'nin devreye girmesi gerekiyor. Enver Gökçe, TYS üyesi olarak öldü çünkü. Adının bu tür çirkin tecimsel oyunlara karıştırılmasına karşı durmak, ölmüş bir üyesinin anısına sahip çıkmak görevleri arasında olsa gerektir! Salt bu denli de değil: A. A. Doğan'ın yaptığı, aynı zamanda, Enver Gökçe'nin biyografisi ile oynamaktır da. Kaleminden çıkmamış metinleri tecimsel amaçlarla adına bağlayıp yayımlamanın böyle bir sonucu da var. Üstelik ortadaki yalnızca *"yazar hakları"*nın değil, aynı zamanda *"okur hakları"*nın da ayaklar altına alındığı bir durum! İkisi dışında yirmi üçü İlhan Başgöz'ün kaleminden çıkan masallar, okura, Enver Gökçe'nin masalları diye satılmaya çalışılıyor. Üstüne üstlük bütün bunlar, Enver Gökçe'nin "hatırası olacak masalları" gün ışığına çıkarmak adına yapılıyor!

"Yolkeçesi diye kullanılmış ipekli bir seccade"

Artık Aziz Nesin'in Enver Gökçe'ye ilişkin değerlendirmesini okuyabiliriz:

"Son yirmi yıldır Enver Gökçe olgusu, içimde inceden sızılı bir duygu olarak sürer. Devrimci kuşakdaşlarının bir simgesi gibi gelir bana. Çok acı çekmiş, çok ezilmiş, dayanılmaz acılara bağırıp çağırmadan, yalvarıp inlemeden sessizce ama onurla dayanmış, gencecik yaşındaki sınırsız tutkularını büyük özveriyle, toplumcu savaşımın utkusu umuduna bağlamış, göremeyeceği, yaşayamayacağı, tadamayacağı ama gerçekleşeceğine kesinlikle inandığı güzel günlerin sarsılmaz iyimserliğine yaşamını adamış devrimci kuşağın simgesi... O kuşağın pek çok değeri gibi, köksüz ve geleneksiz kentlililler (burjuvalar) elinde, yolkeçesi diye kullanılmış ipekli bir seccade... İşte benim için Enver Gökçe..." [8]

"*Usta*"nın izinden giderek söyleyeceğim:

Benim için de! ◘

8 Aziz Nesin, "Yolkeçesi diye kullanılan İpekli Seccade: Enver Gökçe", Sesimiz, S: 132. (Ağustos 1980), s. 7.

yaz kapısı

Konak Sahnesi-Tiyatro

Sen yaz kapısında bir imbat aydınlığı
Gecenin dokunduğu ufukta
Yıldız alacası bir gökyüzü.

Doğup gelen gün ışığından sonra
Unuttun kıyısına tutunmayı zamanın
Erken gelen,
Akşam safası,gül kokusu
Sarı çığlıklarıyla mavilikleri tutan
Katırtırnaklarısın
Yoksul yamaçlarında kenttin,

Dağılmış ay ışığı ağılısın
Maviden önceki renklerin eşiğinde duran,
Akşamları yorgun sesisin durakların,
Gün boyu yaşadıklarından arta kalan umutla
Boynuna dolayıp çıktığın
Kızıl bir atkısın
Sesindeki direnmenin haklı yanıyla,

Kaldırımlara açılmış
Bir halk sergisisin buruk mavi
Körfezin üstünde dolaşan kanatsız aydınlık,
Çınarlardan sonra
Yıldızları bir üzüm salkımı gibi tutan sokaklarsın,
Yağmur bulutlarıyla
Yaz kapılarında akşamsın
Gecelerden düşüp yollara sağılan ışık.

Asım Öztürk

öykü

Ah Tamara

ŞEYMA KOÇ

Tanyerinden yükselen günün ilk ışıklarıyla yollara düşmüştüm. İlk gelişimdi Van'a. Gevaş'a gitmek için bindiğim dolmuş, bir dağ şehrinin güzelliklerinin arasından geçiyordu. Ah, dağlar... Buranın denizi de dağlar, dalgalarıysa bulutlar. Turuncu turuncu hasret tüten dağlar... Dalgalanan bulutlar... Bu yollardan geçerek, Van Gölü'nün ortasındaki Akdamar Adası'na varmaktı niyetim.

Gevaş'a vardıktan sonra, beni adaya götürecek olan teknelerin kalktığı iskeleden adaya geçiş yaptım. İlkbahar çoktan yerleşmişti buraya. Badem çiçeklerinden sızan ferah bir koku yayılmıştı adanın her tarafına. Ağaçların taze soluğunu duyabiliyordum ve kumral bir etkinin nağmeli sesleri yankılanıyordu uçuşan kelebeklerden...

Adanın ayak bastığım her bir karış toprağında, tarihin kokusunu, dokunuşlarını, zamanın arkasından gelen seslerini duyabi-

liyordum. Kralı, rahipleri, burada yaşayan kadınları, çocukları ve daha birçoğunu tahayyül ederek soluyordum nefesimi. Sonra birden, Manuel'in insanın kalbine dehşet saçan çığlığını duydum. İçin için işleyen bir acı çığlık! Manuel... Tanrı'nın ateşli soluğu... İşte! Akdamar Kilisesi... Kralın, bir daha böyle eşsiz bir yapıt yapamasın diye kestirdiği Mimar Manuel'in ellerinin bedeli...

Andezit taşlarından yapılmış, felsefi argümanları yüksek, Tanrı'nın tenha ruhunu taşıyan, ürkütücü duvarlar... İncil'den ve Tevrat'tan alınan hikayelerle resmedilen kilisenin içi fresklerle, dışıysa kabartmalarla donatılmış. İnsanın içini titretecek kadar tesirli atmosferinde, içim titriyor!

Kiliseden çıktığımda gözüme ilişen bir kayalığın başına gidip oturuyorum. Tepemde güneş ve masmavi bir gökyüzü... İhtimal ki, sonsuzluğun gökyüzü hakkında verdiği hüküm, onu maviliğe hapsetmek olmuştu. Karşımda ise bu ihtimali kuvvetlendirircesine sonsuzluğun bir başka tondaki yansıması olan gölün mavi suları... Ve yeşil saçlarıyla uzanan tabiat...

Çantamdan kağıt kalem çıkarıp, yazmaya heves ediyorum. Hevesim renklere, turuncuya, turkuaza, yeşile, sarı ve mor kır çiçeklerine... Başlıyorum yazmaya. Birden kalemimin gölgesi düşüyor kağıda. Ben renkleri yazmaya çalıştıkça, kalemim; fırtınalı, zifiri tarafları yazıyor, hem de güneşe rağmen. Evet, güneş... Karanlığı ruhuma, gölgeyi kağıdıma düşüren bir güneş: Tamara.

Keşişin kızı, Tamara. Vakti zamanında buradaki kilisede yaşayan keşişin, gölün rengini ve durgunluğunu gözlerinde taşıyan mavi gözlü kızı.

Günün değişen saatlerinde, değişen ışığa göre renk değiştiren andezit taşlarının büyülü hüviyeti geçiyor gözlerimden. Andezit taşlarının renk oyunu bu. Bu, kutsal sırların ahengi... İnsanın merak duygusunu cezbedecek kadar etkileyici. Etkileniyorum, tıpkı Mihran gibi.

Mihran... Adanın çevresindeki köylerin birinde yaşayıp, çobanlık yaptığı Süphan Dağı' nın esintilerini gözlerinde taşıyan amber gözlü genci. Söylenenlere göre, her yıl gece ve gündüzün eşitlendiği 21 Mart gecesinde, bu dağdaki sönmüş volkandan bir kıvılcım yükselirmiş. Aşka yükselirmiş. Yüreklerde yanan ateşe karışır, daha da alevlendirirmiş içteki yangını. İşte bu dağın, Süphan Dağı'nın, cesareti yüreğine akan asi genci, Mihran.

Bir gün coşkulu bir dağ esintisi, gölün mavi sularına karışarak yasaklı adaya çıkar. Mihran ve Tamara'nın karşılaştığı o ilk anda her ikisinin de gönlü sevmeye hüküm verir. Tamara'nın yıllarca dudaklarında yer etmiş olan bir sükun, coşkunun diline teslim olur. Mihran'ın ise yıllar yılı içinde uyuyup kalan umutlar, heyecanlar, tutkular bir daha uyutulması mümkün olmayacak şekilde uyanmıştır. Aşktır bu!

Bir ışığın ardına düşmüştür artık Mihran. Karanlıkta yerini belli etmek için fener yaktığı zaman Tamara, ışığın olduğu yöne doğru yüzerek adaya çıkardı. Böylece buluşurlardı her gece. Mihran, Tamara'nın gözlerinin en huzur verici aşinası olmuştu ve sevdiği adamı her gördüğünde içinde duyduğu yumuşaklık, gülüşünde belirirdi.

Sadece gece olduğunda özel kokular yayan çiçekler, sevgi iklimin türkülerini söylerdi geceye şiirler vaat eden yıldızların altında. Böyle gecelerde dudaklar arasındaki uzak isyanlar sessizleşir, özlem nöbetleri son bulurdu.

Tamara için parmaklıkların ötesinde var olan bir hayat gibiydi Mihran'ın dudakları. Özgürlük gibiydi! Mihran içinse, Tamara, kalbinin derinliklerine kadar uzanan bir sıcaklık...

Mihran'ın avuçlarının içinde duran Tamara'nın sıcacık ellerini tahayyül ederek, gözlerimi kapatıyorum. O gecelerden bir gece... Mihran'ın dizlerine serilmiş Tamara'nın dalgalı saçları... Her ikisinin de birbirlerine ihtiraslarını tamamlarcasına bakan gözlerini görüyorum. Pek de aşina olmadığım bir his akıyor içime. Kaybolan bir zaman diliminde bulduğum bu aşkın verdiği hisle atıyor şimdi kalbim. Hakikatte var olanların belki de çok daha fazlası var oluyor o an hayallerimde; ama yine de hayallerim hakikat kadar acı değil.

Keşiş, gecelerden bir gece fark eder bu gizli buluşmaları. Fırtınalı ve zifiri karanlık olan başka bir gecede, eline feneri alarak dışarı çıkar keşiş. Işığa aldanan Mihran, Tamara'nın kendisini çağırdığını düşünür; halbuki Tamara böyle tehlike kokan bir gecede onu çağırmayı bile düşünmemiştir. Mihran sulara karışır karışmaz, keşiş, elindeki fenerle beraber adanın içinde sürekli yer değiştirmeye başlar. Ne tarafa yüzeceğini şaşıran Mihran, gölün bir o tarafına bir bu tarafına yüzerken, bir müddet sonra kollarının dermanı kalmaz ve boğulur. Son nefesinde bir feryat koparır. Kayalıklarda yankılanır bu feryadı ve Tamara duyar. "Tamara!" der. "Ah, Tamara!"

Kapadığım gözlerimi açıyorum ve karşımdaki sivri kayalıkların tepesinde Tamara'yı görüyorum. Kalp atışlarımın dışarıdan duyulduğunu sanıyorum o an; ama bu Tamara'nın uçuruma yaklaşan ayak seslerinin yankısı... Beynim müthiş surette uğulduyor. Şiddetli bir rüzgarı göğüslermişçesine güçlükle atıyor adımlarını. Oysa gökyüzü kollarını sonsuza kadar açmış. Çok geç doğmuş bir duygu içimde. Gökyüzünü bir bulut kaplıyor. Uzun kirpikleri, bulutların gölgesini düşürüyor yüzüne. Simsiyah bulutlar geçiyor mavi gözlerinden. Derin bir sıkıntı çöküyor içime. Uca yaklaşıyor. Her bir adımda daha da... Ve atlıyor! İçimi yakan kor bir ateş. Ateşin verdiği bir üşüme hissi... Üşüyorum. Sahici bir ürpermeyle üşüyorum hem de.

Bizim oralarda iki kişi sever de kavuşamazsa efsane olur, derler. "Ah, Tamara!" diye haykıran ve Akdamar Adası'nın mavi sularına gömülen bir aşk efsanesiydi bu da. Tamara'nın adını adaya veren bir acı feryat, bir coşkulu Mihran!

Yüreğime yapışan bir acı, uzaklardan gelip yüzüme oturan bir özlemle karışıyor. Bir sigara yakışır şimdi dudaklarıma deyip ateşliyorum sigaramı. Yüreğimi bir is kaplıyor. İçimde parlayan şeyler, pılısını pırtısını toplayarak terk ediyor beni. Bir garip oluyorum. Bir yalnızlık duyuyorum. Yerimden kalkacak kuvveti bulamıyorum kendimde. İçimde, biriken zamanın yorgunluğu... Ufukta çoktan alçalmış güneş... Etrafı saran gölgeler ve kızıllıklar... Ölümün sıcak gölünden esen derin kokulu rüzgar... Yalnızlığımın kutlu suları... Ah! Yalnızlığım... Bu düşünceden uzaklaşmak sevdasıyla düştüğüm yollardan, şimdi daha da bir yalnızlaşmış olarak dönecektim.

Oturduğum kayalığın üzerinden güç bela ayağa kalkmaya hazırlanırken, bir kıpırtı hissediyorum arkamda. Dönüp baktığımda, bir gözü mavi bir gözü amber bir Van kedisiyle karşılaşıyorum. Gülümsüyorum. Usulca yanıma yaklaşarak, dizlerimin üzerine çıkıp oturuyor. Yalnız değilim artık, diyorum, yalnız değilim! ◘

Gidişin ve kalışın kederi

SERDAR AYDIN



"Ölüm hiçbir şeye yanıt değildir"[1]

Ölümün geldiği an, mutlak bir katatoniyi içerir. Ölen ben, geride kalanların hepsi ve belki de varoluşun kendiliği, zamanın ötesinde aşkın bir uzama eklemlenir. Bu eklemlenme hali, devinimi içermez. Bir tür kendinde oluştur ve kalışı, durağanlığı, zamanın durduğu an'ı imler. Bu an'a eşlik eden başat duygu ise yitirişe bağlanan kederdir. Keder, geride kalanlara ait bir duygulanım halidir. Giden, gitmiştir. Kalanlar, gidenin ardında bıraktığı boşlukla baş başadır. O boşlukla yüzleşmek, algı içeriğine dönüştürmek, içeriği anlamlandırmak ve bir sonuca varmak gerekir. Bu, ölümle ve yitirdiklerimizin yokluğuyla zorunlu bir yüzleşmedir aslında. Son derece trajiktir ve belki de sönümlenmeyecek, sonu gelmeyecek bir süreçtir söz konusu olan.

Zamanın da işe yaramadığı söylenebilir. Zaman, her şeyin ilacı değildir. Yitirişin ilk an'ındaki duygu durum yoğunluğu, belki zaman içerisinde azalmaya, eksilmeye başlar. Ama hiçbir zaman sonuçlanmaz, ortadan kalkmaz ve bitmez. Gidenin gidişi, kalan-

1 Mahmut Temizyürek, *Yalangezen*, Kırmızı Kedi Yayınevi, 1.Basım, Mart 2011, s.11, İstanbul.



ların unutabileceği ve hiç olmamış gibi hayatlarına devam edebilecekleri bir olgu değildir. Çünkü İnsan, ölümlüdür ve ölümün soluğu her an, ayrımsızca her an, duyumsanır. Dolayısıyla gideni, gidenleri andığınızda ya da tam tersi bir durum olarak, ölümün soluğunu duyumsayıp gitmiş olanları anımsadığınızda, kendi ölümünüzün ve ölümlülüğünüzün farkına vardığınızda korkutucu bir gerilim içerisine girilecektir. Aslında ölü ya da canlı olma hali bu gerilim içerisinde silikleşecek, kedere bağlanan tedirginlik ve tekinsizlik, kalmış olmanın kefareti olarak, kalanların duygu durumuna dönüşecektir. Hiçbir şey eskisi gibi değildir; gidenin ardında bıraktığı ve ölümün yarattığı boşluk, geride kalanların hayatlarının, kalplerinin, akıllarının tam da ortasına çöreklenmiştir. Şimdi, o boşlukla yüzleşmek, yaşamayı öğrenmek gerekmektedir ve bu kaçınılamaz bir durumdur.

Sevgili Ahmet Oktay... Artık yok. Ölümün yurduna göçüp gitti usta. Ve biz, kalakaldık...

An itibariyle ölümün, şiddetin, dehşetin hüküm sürdüğü günlerdeyiz. Ülkemizin tamamında süreklilik gösteren bir ölüm hali var, neredeyse. Hayata dair hiçbir şey konuşulmaz oldu. Konuşan herkes ve her şey, sanki matah bir şeymiş gibi, ölümden bahsediyor ve ölüme eklemleniyor. Oysa biliyoruz ki ölüm; İnsan'ın ve hayatın, şiirin ve sanatın sonudur. Aslolan hayattır ve hayat hakkıdır. Hayatta kalmak ve hayatı sürdürmek, her şey için asgari gerekliliktir. Ama bu günlerde ölümden ve acıdan başka bir şey yok paylaşılacak. Hepimiz *Metin Altıok*'un "*bir şey yok paylaşacak acıdan başka*" ya da *Paul Celan*'ın trajik Ölüm Füg adlı şiirini anımsayıp, şafağın siyah sütünü içip, gökyüzüne ve bulutlara bile mezarlar kazmaktan, sonu gelmeyen ve korkarım ki gelmeyecek olan ölü bedenleri o mezarlara yerleştirmekten, gidişin ritüellerini yerine getirmekten yorgun düşüyor, perişan oluyor ve acı çekiyoruz. Sağlıklı ve olumlu hiçbir şey kalmadı neredeyse. Biyolojimiz, psikolojimiz, fizyolojimiz vs. berbat halde. Evet, hepimiz, ölüm denen hiçliğin karşısında öylesine kederli, mahzun ve acıya batmış bir haldeyiz ki, bir şairin, aramızdan sessizce geçip gitmesini, belki de fark bile edemiyoruz. Yani, onlarca, yüzlerce masum insanın katledilmesinin cinnet hali içerisindeyiz ve bir şairin ölümünü idrak edemiyoruz. Oysa Şair Ahmet Oktay, artık yok!

Yıllar önceydi. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde bir yandan mühendisliği, bir yandan da şiiri, aşkı, ayrılığı ve kederi öğreniyordum. İkinci sınıfta, henüz 19 yaşındaydım ve babamı yitirdiğimde yüzleştiğim ölüm acısı, o ana kadar ki en büyük travmamdı. Her şeye katlanmaya çalışıyordum. Şarabın ve tütünün, şiirin ve aşkın bizi bir araya getirdiği arkadaşlarımla, bütün yoksulluğumuza, yoksunluğumuza rağmen hayatı paylaşıyor ve belki de hep birlikte katlanmaya çalışıyorduk. Tam da böylesi bir katlanma gününde kar yağıyordu ve salaş birahanenin kirli camına rağmen, Cadde-i Kebir çok güzel görünüyordu. Biz de güzeldik ve o güzel muhabbeti sonlandırıp, yine yalnız başıma caddeye atmıştım kendimi. İstiklal Caddesi'nden Taksim istikametine hızlı hızlı yürürken, cebimdeki son parayla dolmuşa binip İTÜ Yurduna ulaşmak, alkolün etkisi iyice ben'i esir almadan, yurttaki odama ve üst ranzadaki yatağıma kavuşmak istiyordum. Ama olmadı. Cadde üzerindeki pasajlardan birinin girişinde tezgah açmış kitapçıyla, kulağıma gelen müziği takip ederek, yol üstünde karşılaştım. Müziği dinleyip ki *Hendel*'in *Gloria Eternal* adlı partisyonuydu, rastgele kitaplara bakarken, hayatıma bir daha çıkmamak üzere eklemlenecek o kitapla karşılaştım: *Yol Üstündeki Semender*... Şair Ahmet Oktay'ın 12 müntehir sanatçıyı odak alarak yazdığı, *edilen ve edilebilecek intiharlarla bir tür söyleşi* olan bu kitabı, cebimdeki bütün para ve sigara paketimin yarısını vererek edindim. Islanmasın diye montumun içine, kalbimin üstüne koyduğum kitabımla, parasız ve fakat bir dolmuş şoförüne muavinlik ederek, yurda ulaşmıştım. Yolda okumaya başladığım bu şiirler, ölümün karşısında durmam gerektiğini sezdiren, yazabiliyorsam içimdeki şiiri ve sözcükleri ifade etmemin kaçınılmaz bir varlık hali olacağını öğreten ve bu öğreti ile hayatı karşılamayı öngören bir manifestoydu sanki. Ve hâlâ,

bunca yıldan sonra bile, ne zaman başım sıkışsa, hayat ağır gelse ve ölüm hükümranlığını ilan etse dönüp bu şiirleri, kitabı okumaktayım. Bugünlerde yaptığım gibi... Ama artık o kitabın şairi yok; bir Ahmet Oktay geçip gitti bu dünyadan...

Yol Üstündeki Semender'in Ahmet Oktay'ın *opus magnum*'u olduğunu savladım, kendisinin poetikası üzerine yazdığım ve bilinçli bir anıştırmayla *Yol Üstündeki Yazıcı* adını verdiğim kitabımda. *Yol Üstündeki Semender*'le "*yol üstünde*" karşılaşmamdan yıllar sonra, ilk kez bir sempozyumda tanıştım Ahmet Oktay'la. Sunumum sırasında en ön sırada oturmaktaydı. Bildirileri dikkatle dinliyordu ve ben de göz teması kurarak sundum, *Yol Üstündeki Semender*'i odak aldığım metnimi. Sonra kapanış konuşmasını yapmak için kürsüye çıktı ve her şairin, yazarın bir "öteki" için yazdığını, bu ötekinin belki de tek bir kişi olabileceğini vurgulayan bir konuşma yaptı göz teması kurarak. O gece, kapanış yemeğinde, tamamen ahşaptan yapılmış bir meyhanede, mutlu bir rastlantıyla Ahmet Oktay'ın yanındaki sandalyedeydim ve bütün gece rakının el verdiği bir sohbet içerisinde yol aldık. Bir ara sandalyeden düştüm ve Ahmet Oktay'ın kolumdan tutup kaldırması, dert ne kadar çok olsa da alkolle yok edilemeyeceğini fısıldamasıyla kendime geldim. Sonra *Ruhi Su*'dan bir türkü söyledi Ahmet Oktay Hocam. Ya da ben bir türkü söylediğini sandım... Bu sempozyumdan bir süre sonra Ahmet Oktay Poetikasını irdelediğim, bütün şiirlerini odak alarak bütüncül bir yaklaşım oluşturmaya çalıştığım *Yol Üstündeki Yazıcı* adlı kitabımı tamamladım. İstanbul'da, evinin balkonunda, adaları ve denizi uzaktan da olsa görerek, takdim ettim dosyamı Ahmet Oktay Ustaya. O anki duygulanım hali, heyecan ve çevrilen her sayfanın ömrümüzden geçip giden günlere sanki bir ağıt oluşu unutulamaz bir yaşantı deneyimiydi benim için. Dosya bitmişti ama kitabın basımı için yaklaşık sekiz yıl(!) yayımcı bekledim. O dönemlerde Ahmet Oktay'ın kitaplarını basan "*büyük veya küçük*" yayınevleri başta olmak üzere, hiç kimse ama hiç kimse bu dosya ile ilgilenmedi. Sanki bu bağlamda yüzlerce kitap yazılıyordu da, bu kitap fazla gelmişti "*piyasa*"ya? Oysa müstakilen bir şair ve poetikası için yazılmış ender, ayrıksı kitaplardan biriydi, *Yol Üstündeki Yazıcı*. Hele de o yıllarda... Eleştirinin, eleştirel düşüncenin üretilmediğinden şikâyet edilen ülkemizde, yapıtlarını bastıkları bir şair için yazılmış eleştiri kitabını basmak istemeyen yayıncılarımız da vardı çok şükür!.. Yıllar geçti ve sonunda yürekli bir editör, *Ayfer Feriha Nujen*, ortaya çıkarak bastı bu kitabı. Yine aynı balkonda kitabımı taktim ederken ustaya, benzer bir duygulanım yaşadığımızı itiraf etmeliyim. O anlarda, hepimizin yüzündeki tebessüm hayata, yaratıcılığa, üretime dair bir kıvancın ifadesiydi belki de. Ustanın yarı yaşındaki "*genç*" bir adam, yüzlerce sayfa yazarak şiirine yakınlaşmayı denemişti ve şair, bu denemenin somut sonucu karşısında en güzel tebessümlerinden birisiyle karşılık veriyordu, şairlerin ve söz emekçilerinin ortak yazgısına. *Yol Üstündeki Semender*'in ilk baskısını, "*kaldırımda bulunmuş bir kitabın anısıyla*" diyerek imzalayan Sevgili Ahmet Oktay, yıllar sonra, o ilk anı'dan hareketle bütün şiirlerine temas etmeyi deneyen, hatta poetikasının koordinat dizgesini belirlediğini iddia eden *Yol Üstündeki Yazıcı*'yı ellerinin arasında tutuyor, sayfaları karıştırıyor ve inceliyordu. O an orada bulunan herkes, sadece ve sadece tebessüm ediyor, genç ve usta şair dostlarına armağan etmek için kitap imzalıyorlardı.

Niye anlattım tüm bunları? Tek bir yanıtım var: Ölüme ve ölümün yarattığı katatoniye, hiçliğe, yokluğa direnmek için... Çünkü bütün bu anlattıklarımın hayata dair olduğu, anılara dönüşerek unutuşa direnmemizi sağladığı çok açık. Çünkü "ölüm hiçbir şeye yanıt *değil!*.." Paylaştım, çünkü o tebessüm ile anımsasın istedim herkes Ahmet Oktay'ı. Çünkü ben, öyle anımsayacağım...

Sevgili Ahmet Oktay... Artık yok. Ölümün yurduna göçüp gitti usta. Ve biz, kalakaldık...

Anıların burgacında yaşadığımız acı ve keder çok büyük olsa da, ölümün mutlak hükümranlığına direnmek, hayattan söz edebilmek için var olmaya, şiir üretmeye, sözcükleri çoğaltarak insana dair anlamlar oluşturmaya devam etmek gerekiyor. Bütün gidenlerin aziz hatırası karşısında, kalanların belki de biricik kefaretidir bu. Belki *Yol Üstündeki Semender*'i veya *Yol Üstündeki Yazıcı*'yı yazdıran biricik güdü de budur. Zaten, Şair Ahmet Oktay'ın giderken kalanlara fısıldadığı kadim sır, bu değil midir?

"Ayrılık bilemem ne zaman gelir,
Sen bir okul defteri getir bana;
Çünkü sadece yazmak tesellidir
Çektiğimiz acıya bu dünyada."[2] ◘

2 Ahmet Oktay, "*Kırlaştı Saçlarım*" adlı şiirden.



Büyük Açık
Ahlaklı finansçı ahlaksız finansçıya karşı

DEVRİM YILMAZ*

Michael Lewis'in aynı adlı kitabından uyarlanan ve Adam McKay'in yönettiği *Büyük Açık* (The Big Short), 2008 krizi sonrası çekilen *Oyunun Sonu* (Margin Call), *İç İşler* (Inside Job) gibi filmlerle birlikte bir yandan karmaşık finans dünyasını genel izleyici için anlaşılabilir hale getirirken bir yandan da diğer örneklerin aksine bunu izleyiciyi mümkün olduğunca sıkmadan başarmaya çalışan bir yapım. Kazandığı başka ödüllerin yanı sıra, en iyi film dalında Oscar'a da aday gösterilen ve en iyi uyarlama senaryo Oscar'ını alan film, daha belgesel nitelikli olan *İç İşler*'in aksine bir hikaye kurgusu içerisinde Amerikan ban-

* Kingston Üniversitesi, Ekonomi Bölümü Öğretim Üyesi.



kacılık sektöründe kriz öncesi yaşanan sahtekârlık ve aymazlığı ve krize giden yolda bu sektörün payını yeri geldiğinde eğlenceli ve satirik şekilde yansıtmaya çabalıyor. Ancak gerek sorunu "birkaç vicdansız ve ahlaksız bankacı" çerçevesine indirgediği, gerekse bir bütün olarak finans sektörünün özellikle 1980'lerin başından itibaren dünya genelinde yaşanan onlarca krizle olan bağını ve kendisini düzenlemekle yükümlü devlet kurumlarıyla olan kirli ilişkisini neredeyse tamamen yok saydığı düşünüldüğünde film birçok açıdan sınıfta kalıyor.

Büyük Açık'a getirilebilecek ilk eleştirilerden biri eşik altı ipotekli ev kredilerinde yaşanan patlama ile Amerikan hükümetinin politikaları arasındaki ilişkiyi tamamen göz ardı etmesi. George Bush 2002'de yaptığı bir konuşmada ABD'de ev sahipliği konusunda büyük bir eşitsizliğin olduğunu belirtmiş ve özellikle Afrikalı ve Hispanic nüfus içinde ev sahipliği oranının çok düşük olmasından yola çıkarak "ev sahipliğinin demokratikleştirilmesi" konusunda adım atacaklarını iddia etmişti. İşin ilginç yanı ise bu politikanın Glass-Stegall Act olarak bilinen ve bankaların finansal krizin ana sebebi olan ipoteğe dayalı menkul kıymetler ve benzeri araçları piyasaya sürmesini ve bilançolarında bulundurmasını yasaklayan düzenlemenin 1999'da Bill Clinton döneminde kaldırılmasından hemen sonra ortaya çıkmış olması. Glass-Stegall Act Büyük Buhran'ın son yılı olarak kabul edilen 1933'te yürürlüğe girmiş ve 1980'lerin ortalarında çeşitli bahanelerle esnetilene kadar ABD bankacılık sisteminin spekülasyona dayalı balonlar yaratmasının önündeki en büyük engellerden biri olmuştu.

Filmde özünde masum, ama bir grup banka-

cı tarafından suistimal edilerek neredeyse dünya ekonomisini çökerten araçlar olarak tanımlanan ipoteğe dayalı menkul kıymetler aslında o kadar da masum araçlar değiller elbette. Bankaların verdikleri ev kredilerini paketledikten sonra küçük parçalara bölerek yatırımcılara satmasından ibaret olan bu sistem bir yandan bankalara kredi/mevduat oranlarındaki sıkı düzenlemelerden kaçma imkânı sağlarken diğer yandan her çeşit yolsuzluk ve sahtekârlığın da kapısını aralıyordu. Artık verdikleri kredilerin geri ödenip ödenemeyeceğini önemsemeyen bankalar sahte evraklarla hatta bazen evrak dahi olmadan özellikle Amerikan toplumunun yoksul azınlığına kredi dağıtırken bir yandan da kredi derecelendirme kuruluşlarının da yardımıyla bu kredileri dünyanın her yerine satıyorlardı. Üstelik alt sınıfa dağıtılan bu ev kredilerinin %70'lere varan kısmı değişken faizli ev kredisi olarak tanımlanan ve geri ödemelerinin genellikle 2 sene içinde %50'ye yaklaşan oranlarda arttığı kredilerden oluşuyordu. Tamamen sahtekarlık üzerine kurulu bu sistem özellikle alt sınıf azınlıkların bu ev kredileriyle geçici bir süreliğine ev sahibi yapılması üzerinden Bush döneminin popülist "ev sahipliğini demokratikleştirme" söylemiyle de bire bir örtüşmekteydi. Eğer kriz 2008 Eylül'ünde değil de birkaç ay geç patlamış olsaydı Kasım 2008'deki ABD başkanlık seçiminin sonuçları son derece farklı olabilirdi. Dünya ekonomisini sarsacak boyutlara varan bir sahtekarlığın yıllarca hiçbir devlet kurumu tarafından fark edilmemiş olmasından ziyade bu sahtekarlığın fark edilmesinin devlet aygıtı tarafından engellendiği veya fark edilse dahi buna göz yumulduğunu söylemek çok daha gerçekçi olacaktır. Film maalesef bu konuda suya sabuna dokunmuyor.

Burada unutulmaması gereken bir nokta da menkul kıymet haline getirilerek satılan kredilerin yalnızca ev kredilerinden oluşmadığı. Her ne kadar film ipoteğe dayalı menkul kıymetlerde yaşanan sahtekarlık üzerine olsa da, bankalar araç kredilerinden öğrenci kredilerine, kredi kartı borçlarından tüketici kredilerine varana kadar akla gelebilecek her tür krediyi menkul kıymete dönüştürerek "yatırımcılar" olarak adlandırılan gruplara sattı ve satmaya devam ediyor. Bu "yatırımcı"ların başını ise çit fonu (hedge fund) olarak adlandırılan ve bireysel yatırımcıların yüksek meblağlı mevduatlarını yüksek getiri amaçlı yöneten fonlar oluşturmakta. Bu fonlar spekülatif yatırımlarla dünyadaki finansal sermaye hareketlerinin başını çekerken paralarını yönettikleri yatırımcılara faiz oranlarının çok üstünde getiri sunuyorlar ve asla bilançolarını, hangi finansal araçlara yatırım yaptıklarını veya portföylerini açıklamakla yükümlü değiller. Dünyada artan gelir eşitsizliğiyle





serveti inanılmaz boyutlara ulaşan azınlığın yüksek getiri arayışının Amerikan bankacılık sisteminin yarattığı yeni finansal ürünlerle buluşma noktası ise kahramanımız Michael Burry'nin (Christian Bale) de yöneticiliğini yaptığı bu çit fonları. Aynı şekilde Mark Baum (Steve Carrell) da dünyadaki en büyük yatırım bankalarından biri olan Morgan Stanley'in bir kolunda fon yönetiyor. Belki de bu sebeple aslında yaptıkları işin şikayet ettikleri sistemin işleyişinde ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu kavramaktan çok uzaktalar ve bu normal karşılanabilir. Ancak filmin genelinin bu konuyu es geçmesi ve bütün suçu kötü niyetli bankacılara yüklemesi sorunun özünü ıskalamasına sebep oluyor. Neoliberal politikaların sonucu olarak sürekli gevşetilen regülasyonların sonucunda kârları inanılmaz boyutlara ulaşan finansal sektörün bütün kollarıyla birlikte tümden sorgulanması gerekirken film bu konuda hem çok zayıf kalıyor hem de "eğer birkaç bankayı kontrol altına alabilirsek finansal sistemdeki sorunları çözebiliriz" gibi tamamıyla yanlış bir kanı oluşmasına yol açıyor.

Tam olarak bu noktada irdelenmesi gereken konulardan biri de genel olarak bankacılık ve finansal sistemin işlevselliği ve kapitalizm içindeki yeri. Genel kanının aksine bankalar tasarrufları topladıktan sonra borç olarak dağıtan kuruluşlar değiller. Aksine bankalar, verdikleri her krediyle yeni para yaratıyorlar ve önlerinde onları faiz silahı ve çeşitli regülasyonlarla dizginlemeye çalışan bir merkez bankasından başka bir kısıtlama yok. Verilen her yeni kredi faiz ödemeleri aracılığıyla borçludan alacaklıya gelir aktarımına yol açıyor ve bankalar sıfır maliyetle yaratabildikleri para sayesinde devlete ve bireylere borç vererek kâr elde ediyorlar. Yani hem devlet para yaratma yetkisi verdiği kuruluşlardan borç alarak bu kuruluşlara doğrudan gelir aktarıyor, hem de toplumun geri kalan kesimleri. Devlet düzensiz aralıklarla bu bankaları ve finansal sistemi düzenleyerek işlerin çığrından çıkmasını engellemeye çalışırken finansal sermaye ise gerek politikaya doğrudan müdahil olarak gerekse sürekli yeni finansal araçlar üreterek bunu engellemek için elinden geleni yapıyor. Bu yüzden filmin belki de atladığı en önemli şeylerden biri regülatörlerin, merkez bankasının ve genel anlamıyla devletin Wall Street ile olan ilişkisi. Özellikle Amerikan merkez bankası yöneticilerinin finans sektörüyle olan ilişkileri *İç İşler*'de detaylı bir şekilde anlatıldığı gibi gerçekten mide bulandırıcı ve film bu konudan neredeyse hiç bahsetmiyor.

Yukarda da bahsettiğim çit fonları, birçok Anglo-Sakson ülkede neo-liberal politikaların ana ekseninde yer alan ve katılımın zorunlu olduğu özel emeklilik fonları, küçük yatırımcıların parasını yöneten yatırım ortaklıkları (mutual fund), Morgan

Stanley, J.P Morgan, Goldman Sachs gibi yatırım bankaları trilyonlarca dolar birikimi dünyanın bir köşesinden diğer köşesine sonuçlarını umursamadan sürüklüyor. Yani eğer sistematik krizler bankaların devletler tarafından kurtarılmasına yol açmasa dahi muazzam bir gelir transferi sürekli olarak devam ediyor ve finansal sermayenin dünya genelinde gitgide güçlenmesine ve inanılmaz bir servet birikimine/eşitsizliğine yol açıyor. Kahramanlarımız Micheal Burry ve Bark Baum da tam olarak bu gelir transferinden besleniyor, yaptıkları işin doğası gereği defalarca hisse senedi piyasalarının çökmesi, devletlerin borcunu ödeyememesi, kredilerin batması gibi olaylardan hem kendileri kâr ediyor hem de bir kısmı, çok üzüldükleri yoksul halktan ziyade bu kadar eleştirdikleri bankacılar olan müşterilerine daha fazla gelir sağlıyor. Bu sebeple sahtekarlıktan dem vuran ahlaki çıkışlar özünde yanlış olmasa da sorunun temelini kavramaktan çok uzak kalıyor. Bir Hollywood filminden bu kadarı beklenir mi bilinmez ama *İç İşler*'in gerçekleri insanın yüzüne çarpan eğitici yapısından sonra *Büyük Açık*'ın yaklaşımı oldukça sığ kalıyor.

Aynı eleştiri Anglo-Sakson ülkelerde krizden sonra sıkça rastlanan "vicdanlı eski finansçı" klişesinin filmdeki yansıması olan ve Brad Pitt tarafından canlandırılan Ben Rickert için de getirilebilir. Uzun yıllar finans sektöründe çalışıp hatırı sayılır servetler biriktirdikten sonra aniden sistemin bozukluğunun farkına vararak her şeyden elini eteğini çeken ve ahlak dersi vermeye kalkışanlardan özellikle Amerika ve İngiltere'de bolca mevcut[1]. Hatta bunların bir kısmı konuyla ilgili kitap yazarak gelirlerini daha da arttırdılar. Bu klişenin filmdeki karşılığı olan Ben Rickert heyecanlı genç yatırımcıları azarlarken Amerikan ekonomisinin çökmesi üzerine bahis oynadıkları için çok sevinmemelerini tembihliyor ve işsizlikte her %1'lik artışın kırk bin kişinin ölmesi demek olduğunu hatırlatıyor. Ancak bir kez daha gözden kaçırılan nokta kapitalizmin genel doğasına uygun olarak "her ne koşulda olursa olsun maksimum kâr" güdüsüyle hareket eden finans sektörü için kapitalizmin krizlerinden ve acılardan kâr elde etmenin doğal olduğu gerçeği. Finans sektöründe sürekli her şeyin iyiye gideceğine dair bahisler oynanmadığı biliniyor. Bu gerçek, ne kriz sektörün kendi ülkesinde olsa değişiyor, ne de batan tüm ülke değil sadece bir şirket ve işini kaybeden milyonlarca değil sadece birkaç işçi olsa. Eğer ahlaki kaygılar krizin hangi ülkede olduğu veya kaç kişinin işsiz kaldığıyla belirlenmiyorsa, film bir kez daha ahlak dersi vermeye kalkışırken çuvallıyor.

Son olarak değinilmesi gereken başka bir nokta film hakkında yabancı kaynaklar dahil olmak üzere birçok yorumun "Aslında filmi izlemeden önce ne bankacılıktan, ne finanstan ne de krizin sebeplerinden pek bir şey anlamıyordum, filmden sonra da pek anladığım söylenemez" şeklinde başlaması ve "ama her şeyin bankacıların suçu olduğunu anladım" diye devam etmesi. Bu, filmin eğer gerçekten özellikle finansal sistemin işleyişi hakkında pek bilgisi olmayan izleyicilerini bu konuda eğitmek gibi bir amacı varsa bunda pek başarılı olamadığını gösteriyor. Bir yandan da bu karmaşık finansal sistemin günümüz kapitalizmindeki yerinin geniş kitlelere anlatılmasının neden bu kadar önemli olduğuna da işaret ediyor.[2] Sorunun aslında birkaç kötü niyetli bankacıdan ibaret olmadığı, aksine bütün bir finansal sistemin işleyişinin ve işlevselliğinin sorgulanması gerektiği gerçeğinin sürekli olarak altını çizmek gerekiyor. Birkaç sahtekâr bankacının bütün dünyayı neredeyse dize getirdiği gibi gerçeklikten çok uzak bir analiz, sorunun çözümünün de yanlış teşhis edilmesine yol açıyor ve kısa süreliğine alevlenen öfke ve protestoların yanlış kanallardan yürütülmesine ve başarısız olmasına neden oluyor. Finansal sermaye, sanayi sermayesine karşı ilk denemesi başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da onun da tecrübesiyle birçok ülkede devlet aygıtını ele geçirmiş durumda ve kendi kurallarını kendisi koyuyor. Bununla doğru mücadele edebilmenin yolu ise finansal sistemin işleyişini tamamıyla anlamaktan ve buna uygun talepleri ve mücadele yöntemlerini geliştirmekten geçiyor. ◘

1 İlgilenenler Londralı bir finansçının hikayesini anlatan *Cityboy* isimli belgesele veya eski bir Goldman Sachs çalışanı tarafından yazılan *Money, Blood and Revolution* isimli kitaba örnek olarak bakabilirler.

2 Krizden sonra finansal kuruluslarin mali tablolarini incelemek icin gorevlendirilen Amerikan Merkez Bankası çalışanlarının bir kısmının raporlarında bazı finansal araçların karmaşıklığından dolayı bu kuruluşların varlık ve yükümlülüklerinin ne derece riskli olduğunu anlayamadıklarını ifade etmeleri bu konudaki en ilginç örneklerden biri.


Suikastçı: Dövüş ve Harmoni
DOSYA: 35. İstanbul Film Festivali
Toz Bezi • Ölümcül Oyun • Spotlight
Batman v Superman: Adaletin Şafağı
Beş Maddede Agnès Varda
+ HEDİYE AFİŞ: ÖLÜMCÜL OYUN ve YENİDEN BAŞLA
Altyazı
AYLIK SİNEMA DERGİSİ
NİSAN SAYISI BAYİLERDE
www.altyazi.net



Kural merkezli yaşamın bunalttığı bir figür olarak Tezer Özlü

OĞUZ SELİM KOBAZA

Tezer Özlü, Çağdaş Türk Edebiyatı içinde kendisine has üslûbuyla yazdığı eserlerde, kişiliğini bütün çıplaklığıyla ortaya koyan yazarlarımızdan biridir. Eserlerinde egemen düşünceye, yaşamı sınırlayan bütün normlara karşı bir duruş gözlemlenmekte; kendisini her türlü sınırlamanın dışında tutmayı yeğleyen bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşamın kıyısında gezer Tezer Özlü, insanı biçimlendirici tüm normlara karşı biridir. Bu yüzden her şeyden kaçmak ister. Kaçmak onun için en büyük mutluluktur. O, her zaman toplumun sınırlayıcı değer yargılarının karşısında yer almış, kendi insancıl değerlerini kurmuştur. Kural odaklı bir hayatın bunaltıcılığı Tezer Özlü'nün yapıtlarında kendisini göstermektedir.

Boşluklarda soluk almak

Michel Foucault'a göre her şeyi yapmasına izin verilmiş bir kültür dünyada yoktur. Ve uzun zamandır bilinmektedir ki insan özgürlükle değil, sınırla ve aşılamayanın çizgisiyle başlar.[1] Aşılamayanın çizgisini ise otorite belirler. En genel biçimiyle ifade etmek gerekirse otoritenin, iktidar koşullarını yorumlama, bir güç imgesi tanımlamak suretiyle denetim ve nüfuz koşullarına bir anlam çabası olduğu söylenebilir.[2] Tezer Özlü ise eserlerinde bungun bir yürekle, kuşatılmışlıklar ve oto-

1 Michel Foucault. *Büyük Kapatılma*. Ayrıntı Yayınları, 2005. s.94.

2 Richard Sennett. *Otorite*. Ayrıntı Yayınları, 2005. s.27.



ritenin belirlediği sınırların içinden çıkmanın yolunu arar. Onun eserlerinde bu çıkış arayışının haykırışları vardır. Yazarın *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanı doğrudan bu kural merkezli hayatın içinden ve romanın ilk cümleleriyle seslenir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde bu kural odaklı yaşamın bunaltısı kendisini *"Ev"*, *"Okul"* ve *"Klinik"* gibi kapalı mekânlarda temsil etmektedir. Romanda *"Ev"* adını verdiği ilk bölümü otoriteryen bir babanın kuralcı hayatı temsil eden düdük sesleri ile başlar:

"Bir zamanlar beden eğitimi öğretmenliği yapmış babam, düdüğünü saklamış. Sabahları çizgili, bol pijamasını çıkarmadan düdüğünü öttürüyor: — Nazlıydın niçin geldin askere? Haydi kalk! Haydi kalk! Borazan gibi bir sesle bağırıyor. Uyanıp, sabahın ilk ışıklarıyla birlikte kendimi Süm'ün koynunda buluyorum. Babamın bu evle, askerlik arasında ne gibi bir bağlantı kurabileceğini düşünüyorum. Babam ev yaşamında askeri bir düzen istiyor. Bu kesin. Zengin olsa belki de kapıda borazanlar çaldıracak... Babamın kuşağındaki Türk erkekleri ne büyük bir ordu ve askerlik sevgisi besliyorlar..."[3]

Burada karşımıza kural odaklı hayatın dört kavram ile temsil edildiği görülmektedir: "Öğretmen", *"Baba"*, *"Ordu"* ve *"Askerlik"*. Bu imgelerinin bir arada kullanılması tesadüf değildir. Öğretmen okulda, baba ise evde gücü temsil eden kişilerdir. Romanın ilerleyen sayfalarında baba imgesi kuralcı kişiliğini iyice hissettirmektedir. Nurdan Gürbilek, bu baba imgesi için *"Evde yalnızca aile düzeninin değil, daha yüce bir kamusal düzenin de temsilcisi olmak isteyen, bu yüzden sürekli öğütler yağdıran, programlar yapan, çocuklarının eline sürekli çeteleler tutuşturan bir babadan söz ediyoruz."*[4] tespitini yapar. Baba aynı zamanda bu kurallarla yetinmeyerek çalışma masasının karşısındaki duvarda ders çalışma kurallarını belirtecek, *"Bu vatana hayırlı evlatlar olmanız isteği ile..."*[5] biten öğütler verecek, evin bir bölümünü Atatürk Köşesi haline getirmekle kalmayıp ulusal bayram günlerinde çocuklarının İstiklal Marşı'nı okumasını isteyecek bir otorite imgesi haline gelecektir. *Gelişme için toplumun farklı organlardan ibaret bir organizma gibi çalışması gerektiğine inanan Kemalist ideoloji, öncelikle eğitimi homojenleştirmenin ve Kemalizmin prensiplerini içselleştirmiş genç nesiller yetiştirmenin önemine inanır.*[6] Babanın üstlendiği bu misyon ve bu misyonu kendi çocukları üzerinde devam ettirmesine yönelik isteği,

3 Tezer Özlü. Çocukluğun Soğuk Geceleri. YKY, 2011, s.6.

4 Nurdan Gürbilek. *Ev Ödevi*. Metis Yayınları, 2010, s.66.

5 Tezer Özlü, *Age*, s.12.

6 Demet Lüküslü. *Türkiye'de "Gençlik Mıtı" 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*. İletişim Yayınları, 2009, s.28



Tezer Özlü'de resmi ideolojinin travmatik bir biçimde algılanmasına neden olmuştur.

Kural merkezli bir hayatın en önemli kavramlarından biri de askerliktir. Tezer Özlü'nün kimliğinde, kendisini ailevi ilişkilerin militarist öğeler aracılığıyla ve patriarkal söylem düzeyinde yeniden-kurgulandığı bir yaşamın sorgulanmasına adayan bir kalemin, kutsanmış kurumsal alanların en muhkem unsurlarından birisini karşısında bulması hiç de şaşırtıcı değildir. Askerlik ve ordu tahakkümü temsil eder, aynı zamanda otoriter çevrim-dışı ilişkiler ağının evin erkeği (baba) tarafından çevrim-içi ilişkilere (eviçi alana) taşınmasını ifade eder. Bu, katı militarist ve askerî söylemin özel alanda yankı bulmasıdır.[7] Aynı otoriter sistem kendi varlığını güçlendirecek ve varlığını sisteme adamış bireylerden oluşan topluluklara ihtiyaç duyar. Bunu da askerlerle müteşekkil ordu ile bir nevi kendisini var eden sistemin koruyucusu ve kollayıcısı vazifesini yerine getirmeye hazırdır.

Michel Foucault'un *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde "*asker*" kavramı için şu tanımlamaların yapıldığı görülmektedir:

"*...Asker her şeyden önce uzaktan tanınan biridir; işaretler taşımaktadır: gücünün ve cesaretinin doğal işaretleri, aynı zamanda iftihar duygusunun belirtileri; bedeni gücünün ve yavuzluğunun armasıdır; ve silah mesleğini yavaş yavaş öğrenmesi gerektiği -esas olarak çarpışarak- doğruysa da, yürüyüş gibi manevralar, başı dik tutmak gibi tavırlar büyük bölümleri itibariyle bedensel bir onur retoriğinin içinde yer almaktadır...*"[8] "*XVIII.yüzyılın ikinci yarısı; asker kendini imal eden bir şey haline gelmiştir; şekli olmayan bir hamurdan, becerisi olmayan bir bedenden ihtiyaç duyulan bir makine yapılmıştır; duruşlar yavaş yavaş dikleştirilmiş; hesaplı kitaplı bir zorlama bedenin her bir parçasında dolaşarak ona egemen olmuş bütüne boyun eğdirmiş, onu sürekli olarak kullanıma hazır hale getirmiştir ve kendini alışkanlıkların otomatikleştirilmesi içinde sessizce sürdürmektedir.*"[9]

Bu tanımlamalar ışığında, bedenin otoriteye boyun eğmesi, otoritenin bedene istediği biçimi vermesi Tezer Özlü'nün kendi kurduğu insancıl değerler göz önünde bulundurulduğunda yazarın değerlerine aykırı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar da bu karşı duruşunu, "*Asalet ve rütbe ile ilgili kavramları hiçbir dilde öğrenmeyi başaramadım.*"[10] cümlesiyle ifade eder. Michel Foucault'un da belirttiği gibi "*Disiplinsel iktidar egemen olduğu mekân*

7 Hüseyin Köse, *kişisel görüşme*, Nisan 2011.

8 Michel Foucault. *Hapishanenin Doğuşu*. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İmge Yayınları. 2000. s.207.

9 Age, s.208.

10 Tezer Özlü. *Kalanlar*. YKY. 2011. s.61.

içinde esas olarak, nesneleri düzene sokarak gücünü dışarı vurmaktadır."[11] *"[...] [B]eden aynı zamanda siyasal bir alanın içine de doğrudan dalmış durumdadır: iktidar ilişkileri onun üzerinde doğrudan bir müdahale meydana getirmektedirler; onu kuşatmakta, damgalamakta, terbiye etmekte, ona azap çektirmekte, onu işe koşturmakta, törenlere zorlamakta, ondan işaretler talep etmektedir.*[12] Askerlik kurumunun bedenin terbiyesinde ve bedeni şekillendirmesindeki rolü Çocukluğun Soğuk Geceleri'ndeki baba imgesinin askerliğe ve orduya sevgi beslemesinin nedenini kendi kuşağının Kemalist ideolojiye sıkı sıkıya bağlı olmasına dayandırabiliriz. Demet Lüküslü, *"Bu kuşağa ait kişilerin anılarına, otobiyografilerine, kısaca bu kuşağın tanıklıklarına kulak verdiğimizde bu kuşağın özellikle belli bir eğitim alma şansına sahip olanlarının Cumhuriyet'in değerlerini ve Kemalizm'in ilkelerini içselleştirdiklerini görüyoruz."*[13] der.

Tezer Özlü'yü bunaltan ikinci mekân okul ortamıdır. Foucault, *"Okul, yetişkinlere kadar nüfuz etmek ve onların üzerinde düzenli bir denetim uygulamak için minik toplumsal gözlemevleri oluşturmaya yönelmektedir."*[14] der. Okul imgesi yazara, *"yaşlı, çirkin, iri, hasta, eğrilmiş tırnakları olan bir öğretmen"*[15] imajı ve bu öğretmenin gösterdiği şiddeti anımsatır. Okul onun için bir soğuk, sevimsiz ve korku dolu bir ortam olmanın yanı sıra bir denetim ortamıdır da. Daha sonra bu denetim karşısındaki tepkisini *Eski Bahçe Eski Sevgi*'de *"... [M]asadakilerden biri yüksek eğitimimi yapıp yapmadığımı soruyor, hiç eğitim yapmadığımı bağırıyorum, her eğitim karşısında korkudan ürperdiğimi söylüyorum, ..."*[16] sözleri ile göstermektedir. Öğrenim gördüğü St. Georg Avusturya Kız Lisesi onun için, okula ilk adımını atar atmaz rahibenin kıyafetlerini denetlemesi, solgun yüzler, sınıflardaki sönük ampuller, orada geçirdiği dokuz yıl boyunca rahibelere sorduğu sorulara cevap alamamaktır. Aynı zamanda eğitim onun için kendi hafızasından da silemediği, *"kanımıza işletilen vatan*



sevgisi..."[17] dediği ve bunu simgeleyen vatan şiirlerini ezberleyerek siyah giysiler içinde okula giden çocukların kıstırılmışlığı içerisinde kendisine yer bulur. Eğitimin dayattığı bu bunguluktan sıyrılmak; onun *"Bulutları dağıtmak güneşi avuçlamak, çocuklarla tepelerde koşmak, ağaçları, rüzgârı, güneşi, yağmuru, insanları onlarla birlikte yaşamak istiyorum."*[18] cümlesi ile ifade eder.

Çocuk olmak onun için sevinçli bir eylemden ziyade sıkıntıyı anımsatmaktadır. Bir tarafta eğitimci ebeveyn ve ikâme olunan Müslüman mahallesi; diğer tarafta ise bu inanç ve kültüre taban tabana zıt bir Katolik okuluna olan mensubiyet yazarda arafta kalmışlık duygusunu yaşatacaktır. Bu duyguyu *"can sıkıcı küçük burjuva, memur evimin yanına bir de karanlık, kara, ortaçağımsı, Hıristiyan, sörlerin yönettiği bir lise ekleniyor"*[19] diyerek betimler. Çocukluğunda hissettiği duygular Tezer Özlü'nün bir ömür boyunca peşini bırakmayarak onun sıkıntılı bir ruh haline sahip olmasına neden olacaktır.

Yazar okulda tüm öğrendiklerini unutmak ister; çünkü onun için eğitim, her an belirli bir öğretiye hazırlanmaktan ibarettir. Sadece okuldan değil oku-

11 Michel Foucault. *Age.* s.278.

12 Michel Foucault . *Age.* s.63.

13 Demet Lüküslü, *Türkiye'de "Gençlik Miti" 1980 Sonrası Türkiye Gençliği.* İletişim Yayınları, 2009. s.42.

14 Michel Foucault. *Hapishanenin Doğuşu.* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, 2000.s.311.

15 Tezer Özlü. *Kalanlar.* YKY. 2011. s.51.

16 Tezer Özlü. *Eski Bahçe Eski Sevgi,* YKY. 2011. s.111.

17 Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri.* İstanbul. YKY. 2011. s.30.

18 Tezer Özlü, *Age.* s.22.

19 Tezer Özlü, *Kalanlar.* YKY. 2011. s.46.



la çıkan sokaklardan bile geçmek istemez. Onun için okul ikinci bir dili ona veren bir hapishane niteliği taşır. Verdiği bu dil ona ikinci bir dünya ve bir yere ait olamama duygusunu beraberinde getirecektir.[20]

Kural odaklı yaşamın bunaltısı içindeki üçüncü mekân "*klinik*"tir. Klinik kavramıyla Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde tanışırız. Yazar bu romanda, kural merkezli bir hayattan sıyrılma çabasını *"Karşı çıkmak istediğim evler, koltuklar, halılar, müzikler,* öğretmenler var. Karşı çıkmak istediğim kurallar var. Bir haykırış!"[21] cümlesiyle dile getirir. Bu başkaldırışı, ölüm ve ölümün kapısını açan intihar düşüncesi ile gerçekleştirebileceğini düşünen yazar uyandığında kendisini klinikte bulur.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde *"Yirmi dört yaşımda girdiğim bu odada büyük coşkularım, duyarlılığım, düşüncelerimin sınır tanımaz özgürlüğü, korkusuzluğum beş yıl süre ile elimden alınacaktı."*[22] cümlesi ile bu sıkıntıyı yansıtan bir tavrı görürüz. Buna paralel olarak Foucault, *"Tıbbi tedavi bir baskı aracıdır."*[23] görüşünü savunmaktadır. Aynı zamanda Foucault'a göre *"psikiyatrik aygıt, iyileştirmek için değil, belli bir insan kategorisi üzerinde belirli bir iktidarı işletmek için kurulmuştur."*[24] Tecrit etmenin amacı tedavi sürecinin sonunda hasta bireyi normalleştirmek, topluma kazandırmak ve genel anlamda sisteme uygun hale getirmektir. Sonuçta sistemin istediği gibi bir normalleştirme olmuş mudur? Bu soruya *"evet"* diyebilmek mümkün değildir. Düşüncelerini, *"Dünyanın çeşitliliği ve yaşamın uzunluğu ne kadar şaşırtıcı. O zamanlar gençtim. Kafama elektrik verdiklerinde. Kafama. Elektriği beyin hücrelerime daha iyi gönderebilmek için tuz kullanıyorlardı. Dayan buna, diye düşündüm. Senin düşüncelerini değiştirip kendilerininkine nasıl olsa uyduramayacaklar. Seni görmek istedikleri gibi olmayacaksın hiçbir zaman. Tanımadığın sürece her acı dayanılabilir."*[25] cümlesiyle ifade ederek bu sürece tepkisini ortaya koymuştur. Tezer Özlü, kendi deyimiyle *"delirtildiği"* zaman, toplum onu kendi oluşturduğu kliniklerine kapatmış ve yine kendi

20 Tezer Özlü. *Kalanlar*. Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.47.

21 Tezer Özlü. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, YKY, 2011, s.12.

22 Tezer Özlü. *Age*, s.37.

23 Michel Foucault. *Büyük Kapatılma*. Ayrıntı Yayınları, 2005. s.130.

24 Michel Foucault, *İktidarın Gözü*. Ayrıntı Yayınları, 2003. s.49.

25 Tezer Özlü, *Kalanlar*. YKY. 2011. s.46.

istediği şekilde biçimlendirmeye, terbiye etmeye, sisteme uymaya ve iyileştirilmeye (!) çalışmıştır. Foucault, bu kapatılmayı *"Toplumumuzda tehlikeli makineler vardır: İnsanı elekten geçirirler, akıl hastalarını ayıklarlar, toplarlar ve kapatırlar: Onları normal hale getirecekleri kabul edilir. Soru: Üzerlerine düşeni yapmakta mıdırlar?"*[26] sözleri ile ifade eder. Klinik bir anlamda iktidar mekanizmalarının insan üzerindeki otoritesini sağlayan kurumlar olarak tanımlanabilir. *"...[H]apishane, içeri kapatma, zorla çalıştırma, kürek, ikamet yasağı, sürgün –ki bunlar modern cezalandırma sistemlerinde çok önemli bir yere sahip olmuşlardır- tamamen 'fizik' cezalardır: para cezasının tersine, doğrudan bedene yöneliktirler. Fakat beden-ceza ilişkisi, azap çektirmeye yönelik olanlardakiyle aynı değildir. Beden burada araç veya aracı durumundadır: onu kapatarak veya çalıştırarak bedene müdahale ediliyorsa, bunun nedeni bireyi bir hak, hem de mal varlığı kabul edilen özgürlükten mahrum bırakmaktadır. Beden bu cezalandırma yöntemiyle zorlama ve mahrum bırakma, zorunluluklar ve yasaklar sistemi içine alınmış olmaktadır."*[27]

Yazarın klinikte yaşadığı olumsuzluklar sadece tedaviye yönelik sıkıntı ve eziyetlerden ibaret değildir. Normalleştiren (!) mekanizma bünyesinde yer alan iktidar nesnelerinin uyguladığı cinsel istismar da gözden kaçmamaktadır. Bu, oldukça rahatsız edici ve Tezer Özlü'nün kurduğu insancıl değerlere aykırı bir tablo çizer. Aslında marazi olan, ahlâklı görünen bu mekanizmanın ta kendisidir ve buna da uygun bir ortam hazırlamakta ustaca davranmaktadır. Foucault bu durumu *"Kendi deliliğini denetim altına almak, onu bakışının ve ahlâkının zindanları içinde ele geçirmek, onu kendinin bir köşesine iterek elini kolunu bağlamak, sonunda insana kendi kendisiyle "psikoloji" denen o ilişkiyi kurma yetkisini veriyordu."*[28] diye betimler. Söz konusu *'psikoloji'*nin makro düzlemdeki uzantıları ise gözetim ve denetim temelli pratiklerin birey üzerindeki yıkıcı etkilerine odaklanır. Delilik adı altında vurgulanan şey de sıradanlaştırılmış toplumsal reflekslerin meşruiyeti adına, sıra dışı öznelliklerin uysallaştırılmasıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde, özellikle Foucault ve Bentham'ın çalışmalarında ikna edici biçimde gösterdikleri gibi, bir gözetim düzeninin temel ilkesi, kendi işlevsel düzenini muhatabına egemen kılmaktır.[29] Görünen odur ki, sıra dışı duyuş ve tepkilerin tazyiki altındaki bir Tezer Özlü, önce ailede başlayan, ardından toplumsal iğdiş etme seremonisinin tüm aşamalarında bu hizaya getirme operasyonunun asıl muhatabı olarak seçilmiştir.

Sokaktan iç mekâna

Genel itibariyle Tezer Özlü'nün eserlerinde iç mekânlar ve sokak arasında büyük bir ayrım vardır. Sokakta canlılık bulmasına rağmen iç mekânlar onun için bunaltıcılığın temsilcisidir. Canlılığı, güzel ve gerçek olanı sokaklarda bulduğunu belirtir. Eve dönmektense herhangi bir yerde olmayı ister. Hayata bir sosyolog gözü ile bakar. Başkaldırdığı, eleştirdiği toplumsal değerler vardır. Toplumun normlarıyla uyumsuz, yaşamın kıyısında bir kişiliğin izleri mevcuttur. Memur çocuğu olmanın ironisini yapar. Yerleşik değerler ve resmi ideolojinin dışında durur. Kendi insanî değerlerini kurar. Anlatımını estetize etme gibi bir kaygıya düşmemesi, eserlerinde içtenlikli bir anlatım tarzının oluşmasını sağlamıştır. Kendi yaşadıklarını sansürlemeden, kısıtlamadan ifade etmesi ise eserlerinin itiraf yazını içerisinde yer aldığı söylenebilir. ◘

KAYNAKÇA

Michel Foucault, (2005) *Büyük Kapatılma*, Ayrıntı Yayınları.

Michel Foucault, (2000) *Hapishanenin Doğuşu*, İmge Yayınları.

Michel Foucault, (2003), *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları,

Nurdan Gürbilek, (2010) *Ev Ödevi*, Metis Yayınları.

Hüseyin Köse, (2011), *"Synoptikon Evresindeki İletişim Ya Da Küresel Gözetim Toplumunda İktidar Görünmezliğ*inin Sonu", *Medya Mahhem* içinde, (ed.) Hüseyin Köse, ss.199-222,: Ayrıntı Yayınları.

Demet Lüküslü, (2009), *Türkiye'de "Gençlik Miti" 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*, İletişim Yayınları.

Tezer Özlü, (2011) *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, Yapı Kredi Yayınları.

Tezer Özlü, (2011) *Eski Bahçe Eski Sevgi*, Yapı Kredi Yayınları.

Tezer Özlü, (2011) *Kalanlar*, Yapı Kredi Yayınları.

Richard Sennett, (2005) *Otorite*, Ayrıntı Yayınları.

26 Michel Foucault. *Büyük Kapatılma*. Ayrıntı Yayınları, 2005. s.116.

27 Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*. çev.Mehmet Ali Kılıçbay. İmge Yayınları, 2000.s.43.

28 Michel Foucault. *Büyük Kapatılma*. Ayrıntı Yayınları, 2005. s.28.

29 Hüseyin Köse. *"Synoptikon Evresindeki İletişim Ya Da Küresel Gözetim Toplumunda İktidar Görünmezliğinin Sonu"*, s. 203. *Medya Mahhem* içinde, (ed.) Hüseyin Köse, ss.199-222. Ayrıntı Yayınları, 2011.



Edebi terennümün, manevi tereddüdün, siyasi tahakkümün sesi

Peyami Safa

HASAN AKSAKAL

"Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin hemen yanı başımızda, bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı..."[1]

Peyami Safa'nın hikâyesi diğer Türk muhafazakârlarıyla büyük benzerlikler gösterir: Trajedilerle dolu bir yaşam, yaşama dair tereddütler, siyasi med-cezirler... 1899'dan 1961'e uzanan yaşamı, II. Abdülhamid istibdadıyla başlar ve bir askeri cunta yönetimiyle son bulur. 62 yıllık ömre birçok kitap, makale ve hâlâ tamamıyla derlenememiş binlerce gazete fıkrası, eleştiri ve mektup sığdıran Peyami Safa, bir yandan da müstearı olan Server Bedii namıyla koca bir külliyat yaratmıştır. Bu velût kalem erbabı, –birçok çağdaşı gibi– başlangıçta iltifatlarla flört ettiği birçok çağdaşı ile Türkiye'ye özgü diyebileceğimiz tartışmalar yaşayıp düşman olur; düşman belledikleriyle yine ancak Türkiye'de görülebileceğini düşündüren dostluklar kurar. Melankoli, öfke, (Doğu gelenekleri ve Batı modernitesi veya madde ve mânâ arasında) sıkışmışlık hissi, serkeşlik, bohemlik ve ruhçuluk merakı derken, Peyami Safa'nın dopdolu yaşamı araştırmacıların ilgisine hazır vaziyette bugünlere miras kalmıştır.

I.

Safa'nın fikir dünyası dinamik ve değişken olmakla beraber Türk milliyetçiliğini en erken dönemlerinden beri muhafaza ettiğini söze başlarken dile getirmemiz mümkün görünüyor. Bunu 1930'ların ortalarında çıkardığı Kültür Haftası mecmuasında, Cumhuriyetin 15. yılında yayınladığı Türk İnkılâbına Bakışlar'da, Nazizme oldukça sempati duyduğu ve neredeyse Irkçılık-Turancılık davasında yargılanmasına yol açacak faaliyetlerde bulunduğu erken 40'larda ve Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1950'lerin ortalarındaki politik atmosferle uyumlu bir çizgide seyreden Türk Düşüncesi dergisinde gözlemek mümkün.[2]

Türkiye'deki siyaset bilimi çalışmaları için azımsanmayacak sebeplerle bir milat olarak ele alabileceğimiz *Türk İnkılâbına Bakışlar* kitabının 1938 edisyonu ile yirmi yıl sonraki gözden geçirilmiş hali arasındaki farklar Safa'nın dünya görüşü ile politik angajmanları dikkate alındığında çok şaşırtıcı değildir. Demokrasiye yazarlık serüveninin başından beri ama özellikle de Demokrat Parti'nin kuruluşu/yükselişi sırasında karşı çıkarken, Menderes'le yakınlık kurduğu yıllarda demokrasi felsefesi yapması ya da babasının katili olarak görüp nefret ettiği Sultan II. Abdülhamid'in istibdadını kötülerken, Menderes'i müstebitleştikçe daha çok takdir edip desteklemesi Peyami Safa'nın bir entelektüel olarak çelişkilerinden kimileridir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu (1929) kendisine ithaf ettiği Nâzım Hikmet'le birbirlerine övgü dolu sözler sarf ederlerken, *Resimli Ay* dergisi ve civarındaki solcu entelektüellerle samimi ilişkiler içinde olup neredeyse komünist ilan edilmekteyken[3] nedense birden bire sakinleştirilemez bir komünizm düşmanı[4] olması da ayrıca ilginç hikâyelerden biri olarak hatırlanmaya değer.

Peyami Safa, Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar* adlı eserinde vurguladığı geç dönem Osmanlı-Türk yazarları için merkezi bir önem taşıyan *"babasız kalmak"*[5] gerçeğini yaşayarak büyümüştür. Türlü hastalıklarla, sıkıntılarla geçen çocukluk ve gençlik yıllarının onda kimi travmatik izler bıraktığı aşikârdır. Yine de onu tanıyan, seven azımsanmayacak sayıda iktidar sahibi insan vardır hayatında: Dünya görüşleri çok farklı olsa da Dr. Abdullah Cevdet'in himayesi bunlardan en bilindik olanıdır, Recaizâde Mahmut Ekrem bir diğer baba yarısıdır. Ayrıca özellikle yirmili yaşlarından itibaren hayatını kolaylaştıracak kimi okul arkadaşları da olmuştur: Ekrem Hakkı Ayverdi, Hasan Âli Yücel, Yusuf Ziya Ortaç gibi.[6] İlk eserleri karşısında onu alkışlayan Yakup Kadri, Yahya Kemal, M. Şekip Tunç ve başka öncü edebi-entelektüel şahsiyetlerin etkisi de

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşadığım Gibi, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1996, s.39.

2 Benzer bir değerlendirmeyi Berna Moran da yapmaktadır. Bkz. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 25. Baskı, 2012, s.252.

3 Beşir Ayvazoğlu, Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı, İstanbul: Kapı Yayınları, 3. Baskı, 2008, s.174-221.

4 Peyami Safa'nın sola dönük eleştirilerinin çoğunun toplandığı kitabı: Objektif 3: Sosyalizm, Marksizm, Komünizm, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 6. Baskı, 2012.

5 Jale Parla, Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İstanbul: İletişim Yayınları, 9. Baskı, 2011.

6 Ayvazoğlu, a.g.e. s.32-38.

Safa'nın yazı hayatındaki hızlı yükselişinde büyük olmuştur.[7] Ayrıca Nâzım Hikmet ve Necip Fazıl gibi kendisinden birkaç yaş küçük olup, 1920'lerden itibaren tanınan şairlerle dostluğu -ve düşmanlığı- da onun yaşam öyküsünde önemli yerler tutmaktadır...

II.

Peyami Safa henüz yirmi yaş civarındayken parlak romanlar tefrika eder, bunlardan en kalıcı olanı Sözde Kızlar'dır. Ardı sıra başka eserleri gelecektir. Mahşer, Bir Akşamdı, Canan... İkinci kişiliği olan Server Bedii'nin aşk romanları da büyük ilgi görür. Derken Safa'nın en verimli olacağı 1930'ların başlarında adeta bir edebi patlama gerçekleşir: Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih-Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı ve Attila peş peşe yayımlanır. Server Bedii imzalı Cingöz Recai serisi, Arsen Lüpen polisiyesi ve terfika ettiği yeni aşk romanları çok büyük ilgi görür. Peyami Safa 30'larda hem erkek okurların hem de kadın okurların en favori yazarlarından biri olmanın ayrıcalığını yaşamaktadır.

Öte yandan Türk basın tarihinin muhtemelen en hararetli polemikçilerinden birinin, sivri diliyle pek çok kavga çıkarmış olan Peyami Safa olduğu konusunda şüphe yoktur. Yazarın Hamdullah Suphi, Ahmet Haşim, Necip Fazıl, Nâzım Hikmet, Aziz Nesin ve daha niceleriyle bazen çok çirkinleşen -bir yandan da insanı güldüren- birçok umumi seyre açık dövüşü olmuştur. Safa'nın edebi eleştirmenliği de agresiftir: Ona ilk yayınları sırasında el verdiği bilinen Yakup Kadri'yi ve yazılarını takdir edip Cumhuriyet gazetesinde düzenli yazmasını sağlayanlardan biri olan Falih Rıfkı'yı "Biz Sizden Değiliz" (Hareket, sayı: 7, 1929) gibi yazılarında karşısına alan Safa, aynı günlerde Türk edebiyatının o dönem en çok saygı gösterilen şairi, yaşlı Abdülhak Hamid'i kırılması gereken bir put olarak görmüştür. Ne var ki, kendisini Türkiye'de Batı'yı en iyi bilen, en önemli entelektüel gibi gösterme gayretiyle çevresine üst perdeden bakarak kaleme aldığı yazılarda Peyami Safa da ikinci, üçüncü sınıf Fransız yazar ve eleştirmenleri pekâlâ putlaştırmıştır. Bu noktada özellikle Kültür Haftası (1935-36) ve Türk Düşüncesi'nde (1953-60) çıkan yazıları yeterince ipucu içermektedir.[8]

III.

Tanpınar'ın bir bütün olarak o neslin muhafazakârlığını anlatan ifadesini Peyami Safa için söyleyecek olursak, hayatının bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin, bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşamıştır. Örneğin Cumhuriyet gazetesinde 1925'ten 1940'a dek yazan biri, üstelik Kemalist inkılâpların felsefesini yapmayı amaçlamış biri olarak Safa 1928'de gerçekleştirilen harf inkılâbına son derece karşıdır. Ancak yıllar sonra böylesi bir yaratıcı tekâmülün gerçekleştirilmesinin ne denli kıymetli bir çaba olduğunu takdir edecektir.[9] Aynı şekilde Türk müziğine karşı olduğu, hatta bununla yetinmeyip Batı müziği savunuculuğu yaptığı halde, günü gelince Türk müziğinin ne denli inceliklerle bezeli olduğundan bahsedecektir. Bunun ilk işaretlerini, henüz Türk müziği yayını yasaklanmadan yayımlanan romanı *Fatih-Harbiye*'de vermiştir. Dil konusunda da benzer bir gelgit ile karşılaşırız. 1938'de savunduğu sadeleşmeye 1941'de hücum eden, 1946'dan sonra girdiği Dil Kurumunda yeni dil uğruna eski dostu Şekip Tunç'la kavga eden Safa'yı *"1954'ten sonra Dil Kurumunu bırakarak yeniden ona karşı vaziyet almış"* görürüz.[10]

Alafranga züppe tiplere yer verdiği ve yekpare bir bütün olarak Batı'yı ahlâksız, ruhsuz, yıkılmaya yüz tutmuş bir makina medeniyeti olarak tasvir ettiği onlarca yazısına karşın[11] İtalya-İsviçre-Fransa-

7 Cahit Sıtkı Tarancı, Peyamı Safa: Hayatı ve Eserleri, İstanbul: Samih Lütfi Kitapevi, 1940, s.4.

8 Peyami Safa, Seçmeler, haz: Faruk Kadri Timurtaş, Ergun Göze, Devlet Kitapları Milli Eğitim Basımevi, 1970, s. 269-345.

9 Ne var ki, ömrünün son döneminde Safa yeniden başa döner ve Türk muhafazakârlığının klasik eleştirisini hiddetiyle formüle eder: "Yeryüzünde tek bir memleket gösterilemez ki, orada gençler kazara milli kütüphanelerine girerlerse, bir tek eser okuyamadan çıkıp gitsinler. Böyle bir katliam hiçbir memlekette ve hiçbir memleketin tarihinde yoktur." Peyami Safa, "Arap Harfleri", Türk Düşüncesi, Ağustos 1959'dan aktaran Ayvazoğlu, Peyami, s. 99. Ayrıca bkz. Peyami Safa, "Arap Harfleri ve Irtica", Tercüman, 16 Haziran 1959; Seçmeler (içinde), s. 166-167.

10 Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları, 2. Baskı, 1979, s.442.

11 Bu konudaki kimi yazılarının soru şeklindeki başlıklarını aktarmakla yetinelim: "Avrupa Medeniyeti Yıkılıyor Mu?" (Çınaraltı, 1 Ağustos 1942), "Avrupa Yaşayacak Mı?" (Tasvir-i Efkâr, 1943), "Batı Batacak Mı?" (Ulus, 20 Ocak 1951), "Avrupa Aç mı Kalacak?" (Tasvir-i Efkâr, 21 Ocak 1941), "Batı Medeniyeti Yaşayacak Mı?" (Tercüman, 2 Ekim

Almanya seyahatinden tam bir Batı hayranı olarak dönmesi, ondaki gelgitlerin çok da işlenmemiş bir yönüdür. Bu anlamda onun *Büyük Avrupa Anketi* isimli enteresan seyahatnamesi unutulmuş eserlerinden biri olarak addolunabilir.[12] Üstelik Peyami Safa'nın Batı karşısında mânâ, ruh, maneviyat, iman, tevekkül gibi kavramlar etrafında tanımladığı Doğu'ya dair neredeyse tek bir klasik ya da çağdaş referansı yoktur. Bu "*hayali Doğu*" içinde Safa'nın bir nevi Türk Oryantalizmi diyebileceğimiz çeşitli etno-kültürel hiyerarşik sınıflandırmalar yaptığı ve Doğu toplumlarından –özellikle de Güney ve Güneydoğu Asya halklarından- hiç hoşlanmadığı görülmektedir. "*Şarkın ilmi olmadığı gibi tenkidi de yoktur. O halde orada bir fikir hayatından, hatta zekâdan bahsedilemez (...) Şark dindardır, filozof değildir. Tarif etmeye mecbur kaldığı yerde idraki durur*"[13] türünden yüzeysel ve Ernest Renan'a rahmet okutacak sözlere Safa'nın hemen her eserinde rastlamak mümkündür.

Peyami Safa'nın düşünce dünyasında mistisizm oldukça önemli bir yer tutmuştur.[14] Ancak Safa'nın pek çok yazısı bir yandan da Avrupalılaşma zaruretinden söz eder ve bunun yolunun analitik (riyazi) düşünmekten geçtiğini söyler.[15] Aklı tümden



1959). Yazıların redaksiyondan geçmiş derlemesi için bkz. Peyami Safa, *Objektif 8: 20. Asır, Avrupa ve Biz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 5. Basım, 2012.

12 Peyami Safa. *Büyük Avrupa Anketi*. Istanbul: Kanaat Kitabevi, 1938.

13 Peyami Safa. *Türk İnkılâbına Bakışlar*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Atatürk Araştırma Merkezi tarafından 2. Baskısı, 1996. s. 81. Bu kitaptaki "Şark Nedir?" ve "İki Şark Arasındaki Fark" Oryantalizm ve banal ırkçılık perspektifinden bakılarak dikkatle okunmalıdır.

14 Bkz. Peyami Safa. *Mistisizm*. İstanbul: Bâbıâli Yayınevi, 1961. Peyami Safa. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 21. Baskı, 2006. Peyami Safa. *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 20. Baskı, 2000'deki Faiz Bey karakteri. Safa'nın mistisizm konusunda kısa değerlendirmeleri için ayrıca bkz. "İnsanın Yeni Mânâsı", Türk Düşüncesi, 1 Şubat 1954; "Mistik ve Matematik Düşünce", Türk Düşüncesi, Aralık 1957-Ocak 1958.

15 Peyami Safa. "Sezış, Tahlil ve Riyazîye", Kültür Haftası, 8 Nisan 1936. Peyami Safa. *Türk İnkılâbına Bakışlar*. "Riya-

reddetmeyen, ancak sezgi yoluyla onu aşan bir mistik felsefedir onun arayışı. Burada bile ruhsal bir bölünme dikkat çeker. Rasyonalite talep ederken mistisizmden vazgeçemez. Batılılaşırken Doğulu, modernleşirken geleneksel değerlere dönüp bakar ve ilerlemekte tereddütler gösterir Peyami Safa. Özellikle romanlarındaki kadın karakterlere yüklediği anlam (Türk inkılâbı), *Biz İnsanlar* romanındaki Vedia'nın Doğu-Batı meselesini ruh-beden meselesine dönüştüren ifadesinde formülünü bulur:

"Rüştü'ye [Batı'ya] baktığım zaman, Orhan'ı [Doğu'yu] dinlediğim zaman zevk alıyorum (...) Niçin bu erkekler [medeniyetlerin değerler bütünü] yarım yarımdırlar? Kimi tüccar ya da mirasyedidir, cebi dolu ve kafası boştur; kimi tersine..."[16]

Bu yüzden Batılı referansları arasında Paul Valery ve Henri Bergson'un yanı sıra Bertrand Russell'in olması dikkat çeker. Bunlar arasında da bir kavga var eder Safa. *Türk İnkılâbına Bakışlar* ile *Doğu-Batı Sentezi* (1963) kitapları arasındaki zıtlıklar, sadece Kemalizmin orijinalliğinin sözcülüğünden anti-Kemalist bir demokratlığa yöneliş değildir; aynı zamanda önceleri eleştirdiği Bergsonculuğu ve Doğu mistisizmini Doğu-Batı denkleminde başvurulacak zengin bir kaynak olarak değerlendirir. Yaratıcı bir şuur ile insan âtıl mistisizm türlerinin fatalizmini aşabilir, aşabilmelidir. Bu çerçevede *Türk İnkılâbına Bakışlar*'da ortaçağdan kurtulmak gereğinden, İskenderiye mektebinin akılcı İslam dinine bulaştırdığı bir düşünce hantallığından şikâyet eden Safa, tüm mistisizm merakına rağmen bu konuda Mevlâna, Gazzâli ve İbn Arabi gibi İslâm mistiklerini kıyasıya eleştirirken,[17] son döneminde bunlardan hayli uzak bir yerde durmaktadır. Zira Batı düşüncesi (maddeci düşünce) artık ömrünü tamamlamıştır ve yaratıcı güç, ruhani kaynaklarıyla tekâmül etmeye başlayan Asya'ya geçmek üzeredir. Türkiye'nin önünde duran mesele, geçmişinden gelen güçle birlikte, bu iki birikimin sentezini yapmaktır.[18]

Dahası Safa'nın topluma sunduğu muhafazakâr telkinin ardında, kendi yaşamında Müslüman-Türk muhafazakârlığının prensipleriyle çok da bağdaşmayan şeyler görmek mümkündür. Örneklendirmek gerekirse, *Bir Tereddüdün Romanı*'nda bazı izlerini gördüğümüz üzere, bohemliği, onun uyuşturucu-kokain âlemlerine katılmasını olağanlaştırmıştır.[19] 1930'larda -hatta bugün bile- muhafazakârlıkla bağdaştırılamayan bir etkinlik olan güzellik yarışmalarında etkili bir jüri üyesidir Peyami Safa. Kendisinin bu ayrıcalıklı unvandan epey beslendiği bir dedikodu olarak hâlâ söylenir. Safa aile müessesine neredeyse hiçbir zaman inanmadığını açıkça ve defalarca beyan etmiştir. Bu yüzden evlilik kararı da evlilik hikâyesi de enteresandır: Eşiyle Eyüp Sultan'a gidip o manevi ortamda nişanlanır, ancak düğününü bohemliğinin bahçesi olan Asmalımescit'in yanı başında, Tokatlıyan'da gerçekleştirir. Peyami Bey – Merve ve Safa tepelerine atıfla- oğluna Merve adını koymuş ve onu deneysel bir ebeveynlik uğruna kız çocuğu gibi giyindirip yetiştirmeye çaba harcamıştır. Yine Müslüman-Türk muhafazakâr çevrelerin çokça korktuğu cin ve ruh çağırma seanslarına fazlasıyla meraklı olduğu da herkesçe bilinmektedir. Safa'nın ölümü ise felçli eşinin bedduasını alarak gittiği sevgilisinin evinde, bir kalp krizi neticesinde gerçekleşmiştir.

IV.

Safa'nın Cahit Sıktı, Fazıl Hüsnü ve Sait Faik'in şöhret kazanmasında payı olduğu muhakkaktır. Ancak asıl miras –ki daha sonra Necip Fazıl bu payeyi kendinde görecektir- muarızlarına karşı basın marifetiyle bir toplumsal linç kültürü yaratmak olmuştur. Kendisini eleştiren yahut eleştirilerini baş üstüne diyerek almayan sanatçıları, ama özellikle de sosyalist-komünist oluşumları kendisine hedef seçmiştir. 1945-50 yılları arasında politik sahnedeki muhafazakârlaşmayı tetikleyen gelişmelerden biri olan *Tan* gazetesine ve Sertellere saldırı olayını basında yönlendirenlerden biri de Peyami Safa'dır. Demokrat Parti'ye, solcularla işbirliği yaptığı için duyduğu öfke onu eli kulağındaki *"muhafazakâr işbirliği"* ihtimallerinden uzaklaştırır. Üstüne üstlük o

zileşmek ve Siteleşmek" başlıklı bölüm, s.111-113.

16 Peyami Safa. *Biz İnsanlar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 10. Basım, 1995, s.381-383. Köşeli parantezlerle sınırlandırılan ifadeler bana ait. H.A.

17 Peyami Safa. *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 89-101, özellikle s. 93-96.

18 Peyami Safa. *Doğu-Batı Sentezi*, İstanbul: Yağmur Yayınları, 1963, s. 22-25.

19 Bu konuda ayrıca Fikret Adil'in *Asmalımescit 74: İntermezzo* (İletişim Yayınları, 3. Baskı, 2000) ve Necip Fazıl'ın *Babıâli* (Büyük Doğu Yayınları, 1976) eserleri etraflı bilgiler içermektedir.

zamana değin anti-komünist cepheyi oluşturmakta *Büyük Doğu* dergisinde omuz omuza çalıştığı Necip Fazıl'la çok sert bir kavgaya tutuşur. Kemalist Türk inkılâbını eleştiren, onun *Attila* adlı eserinin bir Fransız yazardan çalıntı olduğunu (*Büyük Doğu*'nun 55. ve 57. sayıları, 1946) alenen söyleyen Necip Fazıl, polemik ustası Peyami Safa'nın de cephanesinde biriktirdiklerinden nasibini alır.

Bütün bu ve benzer gelişmeler Safa'yı CHP çevrelerine yaklaştırır. Nitekim Safa 1949'un ortalarında partinin gazetesi olan *Ulus*'ta yazmaya başlamakla yetinmez, birkaç ay sonra da CHP'den Bursa milletvekili adayı olur ve Demokratların adayı Celal Bayar ile yarışır. Gelin görün ki, 1952-53 civarının Peyami'si artık tastamam Demokrat Parti hizasındadır ve Celal Bayar'ın iktidarıyla uyumludur. DP'nin adeta yayın organı görünümünde olan *Milliyet* gazetesinde güdümlü yazılar kaleme almaktadır. Bu durum 1959'un ilkbaharına kadar tam dört buçuk yıl devam edecek ve "*Vur Menderes! Elin dert görmesin*"[20] gibi ifadeler içeren yazılarıyla bir nevi "*sopalı demokrasi*" müdafiliği ve bir zamanlar felsefesini kaleme almaya çalıştığı Kemalist prensiplere lüzumundan fazla bağlı olan eski arkadaşlarına "*devrim yobazı*", "*devrimbaz*" gibi yakıştırmalar yapacaktır.[21] Muhtemelen ömrünün son demlerinde bu yer değiştirmelerden duyduğu hoşnutsuzluğun da etkisiyle, benzer bir yol ayrımını Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu*'suyla da son bir kez daha yaşayacaktır. 1959'da *Tercüman*'daki köşesinde, *Büyük Doğu*'nun siyasi söyleminin "*çirkin ifratlara vardırdığı*" belirtip, "*birçok iddialarını ve ifade tarzını hiçbir şekilde tasvip etmediği*[ni]", "*Necip Fâzıl'ın birçoklarına nefret veren taşkınlıkları*[nın kendisini] *kederlendirdiği*" yazar.[22] "*Onu* [N. Fazıl'ı] *tehlikeli ölçüsüzlüklerinden korumak için elinden gelen dostça ikazlar*"da pek çok defa bulunduğundan bahseden Safa, karşılıklı hakaretlerle büyüyecek yeni bir tartışmanın tarafı olarak gündemi son bir kez meşgul eder.

Sonrası sessizliktir. 27 Mayıs 1960'da gerçekleşen askeri müdahale Peyami Safa'nın da sahneyi terk etmesi demektir. Bundan sonra, romanlarının edebi değeri üzerinden bilinen bir Peyami Safa çıkar ortaya. Bugün itibariyle onar-yirmişer baskı yapan edebi eserleri Ötüken Neşriyat, Boğaziçi Yayınları ve Alkım Kitap tarafından tekrar tekrar yayımlanan, Türkiye'nin hâlâ en çok okunan edebiyatçılarından biri olarak Safa, muhafazakâr-milliyetçi-devletçi çevreler nezdinde hâlâ çok saygın bir entelektüeldir. Ancak romancı Peyami Safa özelinde konuştuğumuzda, onun sosyalistler için de liberaller için de -hele ki feministler için!- ilginç ve dikkatle okunacak büyük bir eser bırakmış olduğu kesindir. Romanlarındaki muhafazakâr ton ve ahlâkçı bakış açısı, özellikle sınıf atlama sorununu toy/hoppa genç kız karakterler üzerinden ele alışı, ham bir Avrupaileşme özentisiyle kuvvetli sembolik bağlar taşır. Edirnekapı'dan Vefa'ya uzanan bir medeniyet dairesi; bir anlayış, duyuş ve yaşayış biçimiyle Beyoğlu'ndan Şişli'ye uzanan bir başka anlayış, duyuş ve yaşayış biçimi arasındaki toplumsal bölünmüşlük muhtemelen en çok ve en iyi onun sosyolojik tahlillerinde gözlenebilir. Genç kızın hanımefendilik hayali kurarken olsa olsa metresliğe ram olması, kültürel savruluşların psikolojik sarsıntıları, bitmek bilmeyen vicdan azapları veya hastalıklar etrafında kurulu sosyal tasvirler de romancı Peyami Safa'nın kalıcılığını pekiştirmiştir. Bu konuda Berna Moran'ın "*Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı*" adlı yazısı fazlasıyla açıklayıcıdır.[23]

Bu yönünün çok ağır basması, onu, pek çok çağdaşı gibi yaşadığı gerilimlerden, dönüşümlerden, yer değiştirmelerden ya da (uyuşturucu kullanımı gibi, her devirde iktidar yandaşlığı gibi, ilgi çekici yazılar üretebilmek için muhataplarına saldırmayı bir yöntem olarak belirlemek gibi) kişisel zaaflarından arındırılmış bir karaktere dönüştürmektedir. Peyami Safa bugün tekrar tekrar değerlendirilmeye değer bir simadır. ◘

20 Peyami Safa. "Bir Mâhudun Mektubu". Milliyet. 29 Aralık 1957'den aktaran Ayvazoğlu. Peyami. s. 458. Yazının tamamına Milliyet gazetesinin arşiv sitesi olan http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=bir%20mahudun%20mektubu&isAdv=false adresinden ulaşılabilir.

21 Ölümünden sonra çıkan bir yazı için bkz. Peyami Safa, "Yobaz Tipleri". Yeni İstiklal. 30 Aralık 1964: Seçmeler (içinde). s.175-176. Ayrıca "İrtica Nedir?", Türk Düşüncesi. 1 Mayıs 1959: Seçmeler (içinde). s. 157-161. "Arap ve Latin Harfleri", Tercüman. 9 Temmuz 1959: Seçmeler (içinde). s. 197-198.

22 Peyami Safa, "Büyük Doğu'daki Yazılarıma Dair", Tercüman. 8 Ağustos 1959'dan aktaran Ayvazoğlu. a.g.e. s. 472-473.

23 Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış. s. 219-235.

Behçet Necatigil yüz yaşında!

ALİ GALİP YENER



Behçet Necatigil (16 Nisan 1916 - 13 Aralık 1979) yaşamının kırk beş yılı boyunca şiirle ilgilenen herkesin, şair, okur ve eleştirmenlerin kayıtsız kalamayacağı nitelikte bir şiir üretmiştir. İyi bir şair olduğunu kimse yadsımaz. Mektupları, denemeleri, şiir üzerine notları, radyo oyunları, nitelikli kitap çevirileri ve öğretmenliği ile okurları, genç şairleri, edebiyatseverleri beslemiştir. Hâlâ beslemektedir. Nice şairin yetişmesinde olumlu katkısı olmuştur. Şimdilerde doğumunun 100. yılında dergilerin özel sayıları, derleme kitaplar ve bağımsız makaleler ile anılmaktadır. Unutulmamıştır! Yapıtları hakkında yapılan en kapsamlı ve ciddiye alınır derleme ise *"Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil"*[1] adıyla 2010'da yayımlanmıştır. Şiiri hakkında daha pek çok inceleme kitabına ihtiyaç duyulduğunu söylemeden geçmeyelim.

Okuduğunuz yazıda Necatigil şiirine psikanalitik verileri de göz önüne alan tarihsel maddeci bir bakışla ve şairin nitelikli yapıtına körcesine güzelleme yapmadan yaklaşmak amaçlanmıştır. Orhan Koçak, Enis Batur şiiri üzerine, *"Narkissos'tan Oidipus'a"* başlığıyla yazdığı çözümlemeye, Behçet Necatigil'den yaptığı kapsamlı alıntı ile başlar. Necatigil'in ünlü *"şiir burçları"* tanımına değinirken, onun çizdiği olgunlaşma şemasının Batur'un şiiri için açıklayıcı bir çerçeve sunamadığını, şemanın fazla genel ve fazla doğru olduğunu, Necatigil'de üç anın, üç şiir burcunun yani gurbet, hasret ve hikmetin baştan beri iç içe geçtiğini iddia eder.[2]

Koçak, Narkissos'tan Oidipus'a geçiş bağlamında bir incelemeye tabi tuttuğu Batur şiirinin narsisizmin Türk şiirindeki en yoğun tezahürü olduğunu belirtir. Batur şiirindeki narsisistik özne, hem biricik olma arzusunu, arzuların en safını içerir, hem de *"seçilmiş aykırılar kabilesi"*ne dahil olma arzusunu yüklenir. Hem tanıksız kalacağı bir uca gitmenin peşindedir, hem de bu *"arı yalnızlığı"*nı teşhir etme gereksinimini duyar. Anımsayalım: Raşit Tükel'e göre, Freud'un metinlerinde ego ideali kavramı üzerinde durulduğunda narsisizm kişinin,

"(...) kendisini, kendi bedenini sevgi nesnesi olarak aldığı ve ancak bunun ardından kendinden başka bir insanı sevgi nesnesi olarak seçmeye doğru ilerlediği bir evreyi temsil etmektedir. Diğer bir ifadeyle, narsisizm, sınırsız ve nesneden bağımsız olan, egonun enerji yatırımı (cathexis) olarak görülmelidir."[3]

Koçak yukarıda değinilen tezini çok sayıda şiir örneğiyle destekler. Freud, Lacan ve Grunberger okumalarının ışığında özetle şöyle der: *"Lacan, narsisistik bağın çözülmesi ve babayla özdeşleşmenin gerçekleşmesi için gerekli olan ruhsal enerjinin dürtüsel olgunlaşmadan geldiğini belirtir. Dürtülerle birlikte nesne arzusu da belirecek, çocuk hareket etmek, nesnelere ulaşmak isteyecektir. Narkissos katılığın, tutulmanın, kalakalmanın ve mekânsallığın burcuysa, Oidipus da hareketin, yol almanın, değişmenin ve zamansallığın burcudur."*[4] Koçak'ın iddiası psikanalitik yorumun *"Necatigil'in olgunlaşma şemasındaki temel yönleniş kadar, faz uyuşmazlıklarını, kısmi geri dönüşleri, duraksama ve gelgitleri de anlamlandırabil[eceği yolundadır]. Şiir, enerjisini sadece ilerleme isteğinden değil, geçtiği yerlere bir kez daha geri dönme, onları da hep yanında taşıma isteğinden alıyordur çünkü."*[5]

Yukarıda kullanılan ve psikanalitik verilerden yararlanan kalıp öylesine bütüncül ve doyurucu gözükmektedir ki, pek çok has şairin şiirini açıklamada anahtar işlevi görebilir. Narkissos'taki katılık, tutulma, kalakalma ve mekânsallığa teslim olma hali, pekâlâ Necatigil'in *-Sevgilerde* adlı şiirinde dile getirdiği ifade ile *"çekingen, tutuk, saygılı"*- şiiri için de geçerlidir demek mümkün. Şairin odasında kurduğu, *Evler* kitabı başta olmak üzere pek çok yapıtında dile getirdiği ve büyük ölçüde ev hallerinin yorumlanmasına dayalı, A. H. Tanpınar'dan alıntıyla *"hayatın dar geometrisi"*ni başat ölçüt olarak benimsemiş yapıtı narkissos'taki, özseverlikteki katılığı barındırır.

Bilindiği gibi, modernist şiir yaşantının (deneyimin) şiiridir. Şimdi'nin zenginliğini içerir. Şiir bir deneyimi, yaşantıyı somutlaştırır. Octavio Paz'ın deyişiyle şiirde yaşantı, düşüncenin kendi üzerine eğilmesinin, özbilincin kavramıdır. Necatigil şiirinde yaşantı'nın yeri nedir, niye kahramana rastlanmaz ve narsisistik eğilimin izleri hakkında kabaca neler söylenebilir konusuna değinmeden önce genel olarak sanatta tipik olan ve tipikleştirme üzerinde dur-

1 Asfalt Ovalarda Yürüyen Abdal: Behçet Necatigil. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

2 Orhan Koçak, Defter, sayı: 22, 1994. Ayrıca bkz. Necatigil'in "Şiir Burçları" adlı yazısı, Düzyazılar-I içinde Cem Yay. 1983, s. 66-68

3 "Freud'un Metinlerinde Ego Ideali", S. Freud'un Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası içinde. Metis Yay. 1998. s. 12.

4 O. Koçak, agy, s. 104.

5 O. Koçak, agy, s. 106-107.

makta yarar var. Tarihsel maddeci estetik tipik olan'ı şöyle açıklar: *"Tipik olan, (...) gerçeklikle özel bağları açısından hakikat kapsamını, yaşamsal hakikati olduğu kadar, özel olanla genel olanın, bireysel olanla toplumsal olanın, rastlantısal olanla yasal olanın vb. birbiriyle ayrılmaz bağıntısının kendine özgü sanatsal ve estetik yanını gösterir."* [6]

Burada önemli olan nokta, tipik durumların karakterler açısından tarihsel anlamda çelişkiler içerebilmesi ve toplumsal-sınıfsal olan ile bağının var olmasıdır. Maddeci estetik yaklaşım, sınıf mücadelesinden bağımlı olarak, diyalektik bir bakışla, tipikleştirmenin sanatçı (şair) açısından salt dış hakikate ilişkin malzemenin genellendirilmesi olmadığını, aynı zamanda sanatçının kendi bireyselliğinin de tümel bir anlatımını karşıladığını saptar. Tipik olan Rönesans döneminde ortaya çıkmıştır. Modernist şiirde ise şairin bireyselliğinin tümel bir anlatımı artık bir hedef değildir.

Necatigil şiirine tarihsel maddeci yaklaşımla politik olan açısından bakmak çoğu kez ihmal edilmiş, özel sayılar ve anmalarda şair yüceltilirken yapıtının hangi bağlamda ortaya çıktığı, şairin politik tercihlerinin yapıtına nasıl yansıdığı meselesi ihmal edilmiştir. Şairin şiir ve kendi şiiri üzerine söyleşi ve yazılarının, -eleştirel basımları yapıldığı için- keşfetmekle bitmeyecek bir hazine gibi okurların/araştırmacıların önünde hâlâ durmakta olduğunu da not düşelim. Bilindiği gibi Ahmet Oktay, Mehmet H. Doğan ve Murat Belge gibi eleştirmenler vaktiyle Necatigil'in kendisinin de yadsımadığı bir gözlemi tekrar tekrar dile getirmişlerdi. Küçük burjuva insanını bütünüyle yansıtmamakla beraber, Necatigil küçük burjuva bir şairdir.[7]

Necatigil, poetikasını dile getirdiği *Bile/Yazdı*'da[8] şiirini savunurken kendini/dünya görüşünü de savunur. Hayat mücadelesini bireysel olarak yürütmüştür. Kendisini -eleştirmenlerin saptamaları ile uyum içinde- sınıfsal/toplumsal-tarihsel temeli olmayan bir mücadelede ev(ler)e sığınmayı seçmiş bir şair olarak algılar ve *Bile/Yazdı* 'da şöyle der: *"Kendimin dışında bir şiiri yazmadım hiç, yazamam da. Soyutlaştırma dediğiniz şey bende sözdiziminde değişiklik yapmaktan öteye geçememiştir. (...) Şiir bir iç dünya işi. İnsanın bir yerde artık kendi duvarları içine hapsolması beklenir."* Selim İleri, *Kırık İnceliklerin Şairi*[9] adlı incelemede Necatigil'in bütün şiir hayatında *"sessiz çığlık"*larla örülü şiirler yazdığını ve şairin sığınağının aile (evler) olduğunu anımsatırken farklı bir yerden, küçük burjuvaca bakar şaire: *"Sol çevrelerde, şiiri dolayısıyla, şiirinin içeriksel bildirisi dolayısıyla zaman zaman yerilmiş Necatigil, yaşadığı toplumdan, yerli hayattan canlı sahneler çizdiğinden olacak, muhafazakâr yazarların da benimsediği bir şair olabilmiştir."* Zaten Necatigil de şiiri güzele sırt dönmek olarak algılamadığını, gündelik olanın alışkanlığı köreltici yanının dışına çıkmak, onu serinkanlılıkla yukarıdan değerlendirmek gerektiğini, bu tür bir yaklaşımın gündelik olandan uzaklaşmak anlamına gelmediğini ileri sürmüştür. Şairin kendisini odasına kapatması, odasına sığınmış bir halde şiir üretmesi, onun sokaktan korktuğu, evini sınıf mücadelesinden, toplumsal-tarihsel olan'dan soyutlanmasına yarayan bir sığınak olarak gördüğü anlamına gelir. Bu bağlamda Karl Marx'ın bir mektupta dile getirdiği durumu, küçük burjuvalık halini temsil eder şair. Marx'a göre:

"[K]üçük burjuvazi, bir yandan sosyalist, bir yandan ekonomist olmak zorunda kalır; başka deyişle büyük burjuvazinin ihtişamı ile afallar, halkın çektiği acılar nedeniyle ona sempati besler. Aynı zamanda hem burjuvadır, hem halk adamıdır. Kalbinin derinliklerinde tarafsız olduğunu (...) düşünerek kendisiyle övünür. Böyle bir küçük burjuva çelişkiyi yüceltir; çünkü çelişki onun varlığının özüdür."[10]

Necatigil'in kendi insanını arar ve yaratırken, -kahramana gereksinme duymaksızın- hiçbir zaman mitolojiden kopmayan Batı şiirini övdüğü ve edebi geleneklerden yararlanmanın zorunluluğuna dikkati çektiği de anımsanmalıdır: *"Bugün Avrupa şiirinde, bütün Batı şairlerinde mitos imajlarına rastlarsınız. Bizde niye olmasın bu? Serapa istiareler dünyasıdır menakıbnameler, dervişlerin hayatları. (...) Bizde bakir ne kadar çok değerli menkıbeler var. Kerametleri, dervişleri düşünün. Kısası Enbiya ise ayrı bir deryadır."*[11] Modernist şiirde kahramanın olmayışına ve anti-kahramanın bunun yerini almasının zorunlu olduğu konusuna kendi şiir penceresinden bakan Necatigil, *"Her şair kendi ikliminin insanını*

6 Ansiklopedik Kültür Sözlüğü, Yayına Hazırlayan Azlz Çalışlar, Altın Kitaplar, 1983, s. 411.

7 Bu şiire politik açıdan yaklaşan bir deneme için bkz. M. Belge, Edebiyat Üstüne Yazılar, YKY, 1994.

8 Behçet Necatigil, Düzyazılar 2, Cem Yayınları, 1983.

9 Selim İleri, Kırık İnceliklerin Şairi, Kaf Yayınları, 1999.

10 Marx-Engels, Seçme Yazışmalar I, 1844-1869, Çev Y. Fincancı, Sol Yay, 1995, s. 42.

11 Behçet Necatigil, Düzyazılar 2, Cem Yayınları, s. 556, 1983.



arar" derken, şiirde büyük adamın dava ve kaygılarının yerini küçük adamın hayat macerasına terk etmesini doğal bulduğunu belirtir:

"Küçük adam. Neden küçük? Her gün onlarla beraber değil miyiz? Takvimden kopan günün kumaşı onların iplikleriyle dokunmuyor mu? Bütün etiketlerimize, yaldız üstünlüklerimize rağmen biz de onlardan biri değil miyiz? (...) Bugünkü şiir, bu faydasız meraktan vazgeçenlerin, hayatı gösterişsiz izlenimlerin sahnesi, kahramanlarınkinden başka kaderlerin de kaynaştığı bir yer bilenlerin şiiridir. Çünkü asıl kahraman kahramanım diye övünmeyen, böbürlenmeyen, hattâ kahramanlığını bilmeyen insandır."[12]

Ahmet Oktay, Necatigil şiirinin 1950'lerdeki çıkışını Attilâ İlhan şiiri ile karşılaştırarak ele alan bir incelemede[13] her iki şair de kentin ve kent bireyinin alımlanması meselesi üzerinde durur. İlhan'ın, *Evler* kitabıyla ilgili olarak Necatigil'deki "*sokak korkusu*"nu fazla yüzeyden yorumladığını ileri süren Oktay, İlhan'ın Necatigil şiirindeki kahramanlaşamamış, silik, tutuk bireyi eleştirirken, tutumunu savunduğu bireyin gerçeklikte Max Weber'in betimlediği, kapitalist sistemi onaylayan/olumlayan "*girişimci insan*" olduğunu vurgular. Oktay, Necatigil şiirinin *Evler* ve sonrasında orta sınıf aydınlarının baskıcı iktidarlarca hemen özümsenebilecek eleştirel tarafsızlığına yakınlık duyduğunu belirtir. Böylece kast edilenin "*bulunç (vicdan) sahibi, yaşadığı 'an' üzerinde düşünebilen, kaçamadığını yargılayabilen bir orta sınıf aydını [olduğunu], burada önemli olan[ın], varsıllıkla yoksulluk arasındaki ilişkinin bilimsel açıdan kavranılmamış olması değil, öznenin kendi sınıf söylemi içinde kalarak bir eleştirel boyut oluşturabilmesi*" olduğunu söyler. Evi bir kader olarak benimseyen şair, evlerin barındırdığı eleştirel öğeleri mükemmel tarzda işlemeyi; sadece psikolojiyi öngörürken devamlı olarak yoksullaşmayla sınırlı bir ekonomik boyutu vurgulayan, bu bağlamda kahramana değil, bireyin mutsuzluk ve yalnızlığının estetize edilmesine dayanan bir şiiri ortaya koymayı ve geliştirmeyi başarır.

Burada bir parantez açarak, Necatigil şiirindeki öznenin kendi sınıf söylemi, yani küçük burjuvalığı üzerinde biraz duralım. Ahmet Çiğdem, Abdullah Laroui'nin *Tarihselcilik ve Gelenek*[14] adlı incelemede Arap toplumları için yaptığı küçük burjuva tanımını Türkiye'ye uyarlar. Laroui, aracı konumda olan (ne proletarya, ne burjuva olan anlamında aracı) küçük burjuvaların (temelde zanaatçılar, aile iş gücüne bağlı

12 Behçet Necatigil. Age. s. 592-593.

13 Ahmet Oktay. Yazılanla Okunan, Yazko Yayınları. 1983.

14 Abdullah Laroui'nin Tarihselcilik ve Gelenek. Çeviren: Hasan Bacanlı. Vadi Yayınları. Nisan 1993.



köylüler, esnaf ve fakir -bir kısmı orta halli- aydınlar) dışarıdan bir kader olarak gördükleri kapitalist sistem tarafından ezilince, amaçlı şiddete karşı tepkide bulunduklarını belirtir. Bu tepki küçük burjuvaca, sinik, işçi sınıfının mücadelesi ile birleşmediği sürece etkisiz ve Necatigil şiirinin öznesinde olduğu gibi eve, odalara sığınan, evden duyurulan bir tepki olmakla kalmaya mahkûm görünmektedir. Ahmet Çiğdem'in tartışmaya açık, ancak burada daha fazla üzerinde durma imkânımızın olmadığı ilginç saptaması, Türkiye'de kültürün küçük burjuvazinin bir imtiyaz alanı olarak yaftalanmasının olgusal bir gerçeklik taşıdığı, devletin kültür politikalarını belirleyenlerin küçük burjuva kökenli parlamenterler, bürokratlar ve organik aydınlar olduğu yolundadır.[15]

Yazının sonunda Necatigil'in ben'inin yarattığı "*insan*"ın evlerle ilişkisi konusunda temel psikanalitik verilerin yardımını hesaba katan bir bakışa gereksinme duyulduğunu belirtelim. Necatigil'in yapıtlarındaki yas'a, melankolik zemine ve evin koruyucu bir örtü, bir zırh olarak algılanmasına ait örnekler bu açıdan incelenebilir. Otto Rank'ın *Doğum Travması*[16] adlı kitabındaki klasikleşmiş veriler, onun şiirindeki sürekli yas tepkimesi ve melankolik tutumu okumak bakımından yararlı olacaktır. Şairin bütün yapıtlarının eleştirel ilk basımında, "*Yayımlanmamış Şiirler*" cildinde yer alan, (Cem Yay. 1985) sağlığında kitaplarına girmemiş ve 19 yaşında yazdığı, bir dergide (*Varlık*'ta) yayımlanan ilk şiiri olan "*Gece ve Yas*" bütün yapıtlarında dipte bulunan melankolik tutumun ilk örneği olarak önem kazanır. Şiirin tamamı şöyle: "*Bir köşeye büzülüp/ Böyle susmazdım ama/ Kapılardan süzülüp/ Gece doldu odama. // Bir yağmur ince ince/ Çarpıyor şimdi cama/ Hasret kaldım sevince/ Korku yüzümde yama. // Dalarken gözümde yaş/ Ben böyle sonsuz gama/ Artıyor yavaş yavaş/ Damlardaki ağlama.*"

Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*[17] adlı kitapta modern hayatın kahramanları hakkında yazarken, modern kahramanı trajedi kahramanı olarak ele almanın imkânsızlığına değinir. Baudelaire'in şiirlerindeki kahramanlar sıradan insanlardır; hokkabaz, yosma, kumarbaz vb. tiplerdir. Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika*'da[18] "*kimsenin ilgilenmediği olayların tarihçisi*" olarak gördüğü Edip Cansever şiirinde yer alan sıradan insanların, gündelik dramların figürlerinin Baudelaire'in sözünü ettiği bağlamda anti-kahramanlar olduklarını yazar. Necatigil şiirindeki küçük adam, son çözümlemede, pekâlâ -Cansever şiirindeki anti-kahramanlarla bir benzerlik içinde- Baudelaire'in belirlediği genel çerçevede bir anti-kahraman olarak yorumlanabilir. Necatigil şiiri bu açıdan eleştirmenlerce kısmen incelenmiştir; anti-kahramanın, narsisistik eğilimler, eve sığınış, melankolik duruş ve içselleştirdiği yas tepkimesinin devamlılığı vb. açılardan psikanalitik ve tarihsel verilerin yardımıyla karşılaştırmalı olarak analizi bir ödev olarak önümüzdedir. Acaba Cumhuriyet döneminde Türkçe yazılan şiirde eve, mitolojiye, bireyselliğe, cinsel aşka vb sığınışın ardında ne gibi tarihsel-toplumsal dinamikler mevcuttur? Emeğin mücadelesinin şiire ne kadar yansıdığı ve küçük burjuva şairlerin ürünlerini nasıl etkilediği bağlamında Necatigil şiiri de şairin doğumunun yüzüncü yılında esaslı bir çözümlemeyi hak etmektedir. ◘

15 Ahmet Çiğdem, Taşra Epiği, Birikim Yay. 2001.

16 Otto Rank'in Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı, Çeviren: Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, 1. Basım Temmuz 2001.

17 Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, Çeviren: Ali Berktay, İletişim Yayınları, 1 Baskı, Aralık 2003.

18 Ahmet Oktay, İmkânsız Poetika, Alkım Yayınları, 2004.

çocuk kanı

1
and olsun sabah yelinin ipiltisine
bu bir çocuk kanıdır ağzı süt kokuyor
temiz bile yitirmiş paklığını
budur işte kesif kokularla gelen

ışığı uyutuyor ayartıcı hüner
ama yüceltici bir kavrayışın fitili

iyinin üstüne damıtılan gözyaşı

2
ey tezahürün delaleti
haydi söyle şimdi nerede
"üzülme anne ben iyiyim" sesi
insanı çökerten azılı iştah değil mi

afili dürtünün hırçın ihyası bu
ve bereketi uyuşturan kıt bir akıbet

acılar dokunuyor iyinin tetiğine

3
hem çocuklar ölürse iyi ne yapar
haşarı bir tahterevalli üstündeyken
öyle ya ellerde sokak gülüşleri
ve beslemek pimi çekilmiş bir ninniyi

sonra tahriş gibi kolluk kuvvetler
oysa çocukların tozpembe ilhamı

çığlık katilleri ve servet

4
kan akıtmanın vebalini gören boyun
ama çocuklar neşeliyken iyinin rengi
deli hoyratın tutuşturduğu ateş bu
gölgede nüks ediyor ışık hasreti

değil mi ki hayat ölüme varır
o zaman zalimleri tavaf etmek niye

insanın yükü iyiyle hafifliyor

5
şu hayat çok kupkuru
ama çocuklar duru su içmek gibi
savaş varken öyle türüyor ki alfa bulutlar
hiç kahretmiyor bebeklerin ölü yüzleri

dünya ki insafsız bir gelişin kalışı sanki
kurban istifliyor yalanın cüret sahnesi

ve temkinli iyi

6
su hastalanıyor acılardan
ve diyor ki minik damlaların kederi
"kan olursak koyu gölgeler saracak ışığı"
haydi çıkın kötülerin dövücü barınağından

söyleyin yağmur hiç küflenir mi
geceler tutukluysa bebeklerin gözlerinde

zayıfın kuvvetinden korkun

7
çoktan bunamış ölüm vaizi bu katiller
kan akıtmada bütünleşen parçalı an
ey aşk süvarilerinin yurdu mezopotamya
görmedin mi acılar nasıl da akıtıyor zehri

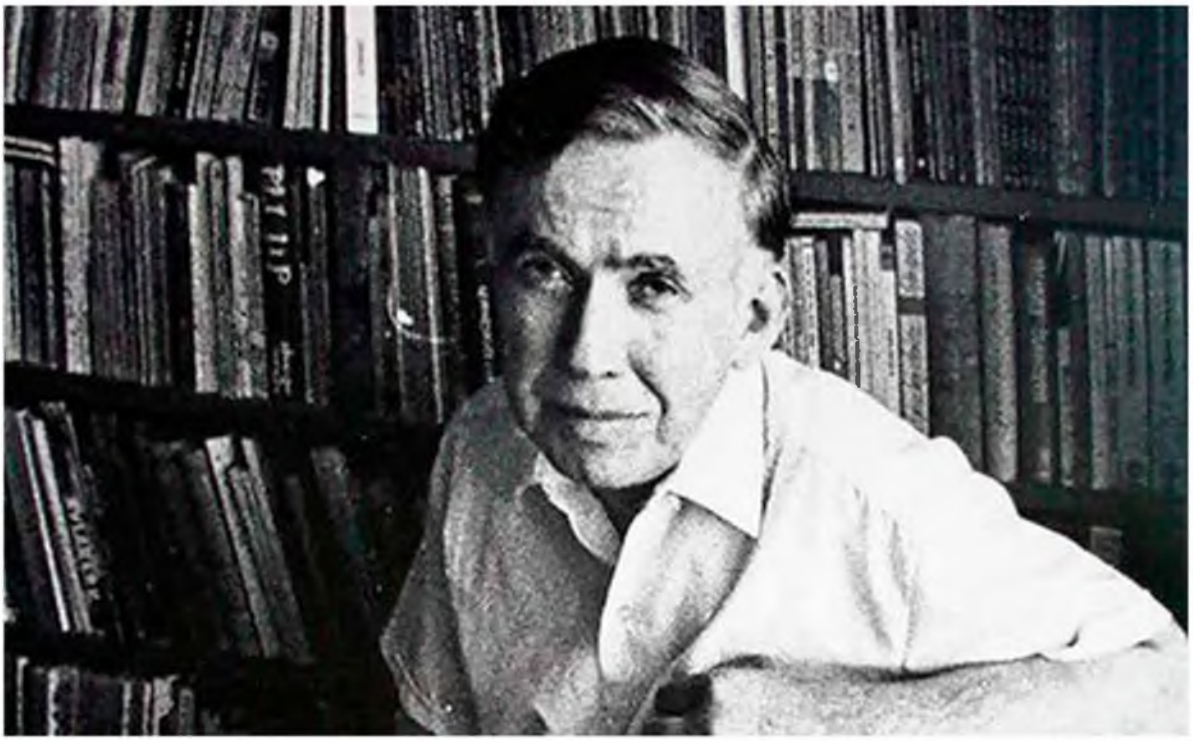
"sakın ağlama anne" diyor yetim çocuklar
arınıp kurtulmak gerek susmanın kirinden

ve iyi kokusu

Selim Şen

Behçet Necatigil'in şiiri: Temel yalnızlık

YAŞAR GÜNEŞ



Behçet Necatigil'in şiirleri bir bütünlük içinde okunduğunda, bu toplamda öne çıkan izleklerin bir karmaşaya yol açmayacak şekilde daraltılmış olduğunu söylemek gerekiyor. "*İzleksel daraltma*" açısıdan Necatigil'in şiiri, tek tek şiirler bağlamında çarpıcı olmayan ve şiire yeni yataklar açma girişimi içermeyen bir şiir gibidir. Veya böyle bir değerlendirmeye kapı aralamaya uygun bir atmosfer yaratırlar. Fakat izleksel daraltmanın ilk şiirlerden son şiirlere kadar uygulanan poetik bir teknik olduğu, şiirin bunda ısrar eden ve devamlılık gösteren bir biçimlemeye sahip olduğu keşfedildiğinde de Necatigil'in şiir girişiminin kendine özgü yönleriyle eşsiz olduğu ve şiire yeni imkânlar kazandırdığı görülecektir.

Şiiri kuran poetik öğelerde sürekliliğin sağlanmasının esas olduğunun bir örneği olarak düşünmek gerekiyor bu durumu. Nitekim 60'lı yılların ortalarına kadar Necatigil'in şiirinin başarısız ve ortalamanın altında, girişim gücü taşımayan bir şiir olarak şiir eleştirisine ve değerlendirmelerine kayıt edildiğini anımsatmak isterim. Üstelik 1950–70 arasında çağdaş Türk şiirinin canlılığı, büyük isimlerinin ve onların şiirlerinin yarattığı ambiyansın Necatigil'in şiirinin zayıf bir şiir gibi durmasına ve bu şiirin adeta bir "*kıyı*" şiiri, "*küçük*" bir şiir olarak algılanmasına yol açmıştır. Necatigil'in şiirinin "*kıyı*" şiir, "*küçük*" şiir olarak algılanıp adlandırılmasında, bu şiirin öne aldığı izleklerin ve motiflerin de bir etkisi var gibidir. Kendi ifadesi ile "*toplumun ve imkânlarımın bana bağışladığı dar dörtgende gözlerimi her açtığımda karşımda büyük şehrin orta-fakir sınıf ev, aile ve çevrelerini*" bulmuş olması, bunları şiire en yalın ve doğal biçimde, süslemelerden uzak bir yaşantı olarak taşınmış olması, bu izlenimi kökleştirmiştir.

Bu noktada bir ayrım yapmak gerekiyor. Şiirin sözceleme öznesinin orta-fakir sınıflardan bir öznenin duygu-düşünce yükleri ve yaşantıları içinde varolması ve oluşmasından dolayı o şiirin "*küçük*" veya "*kıyı*" şiir olarak tanımlanması ile mevcut yazılmakta olan şiirin büyük temalara dayalı yüksek sesli söylemi gözetilerek yapılan "*küçük*" ve buna göre "*kıyı*" şiiri sayılması birbirinden farklı olgulardır. Necatigil'in şiirleri için yapılan bu nitelemelerde her iki durumun da söz konusu edildiği görülmektedir.

Acaba gerçekten Necatigil'in şiiri "*küçük*" veya "*kıyı*" bir şiir midir? Bir şiirin "*büyük*" olmasını belirleyen kriterler onun sesinin yüksekliği mi, temalarının "*yüksek hakikatler*"i dile getirmesi mi, mevcut yazılmakta olan egemen şiir anlayışına ters akıntılarda olmamak mı, şiirin sözceleme öznesinin kahramanca bir mizaç ve karaktere sahip olması mı, yoksa toplumun yüksek katlarında yaşayan bir özneyi nirengi noktası alması mıdır? Bu kriterler poetik "*başarıyı*" veya "*başarısızlığı*" açıklayabilecek kriterler gibi görünmüyor. Çünkü bunlar poetik biçimlemeye ve yaratmaya ilişkin bir ölçüt oluşturmuyorlar. Dolayısıyla Necatigil'in şiirini bu alanın dışına çıkarıp alımlamak, bu şiire ilişkin olan özellikleri işaret edip göstermek gerekiyor.

Necatigil'in şiirlerinde en dikkat çekiçi özelliklerden biri, dünya durumunun, bu durum içinde şekillenen tekil bir olay veya yaşantının ve bunların dolayımıyla öznede oluşan duygu/düşünce yüklerinin "*ev*", "*aile*", "*günlük yaşamalar*" gibi çekirdek teşkil eden imgeler etrafında izleksel daraltmaya uğratılmasıdır. Şiirde işlenen motifle uyuşmayan her görüntü veya imge şiirden saf dışı edilmiştir. İfade kesindir, süslemeden uzaktır. Şiir yan motiflerle uzatılmamıştır. Şiirde motif ile sözceleme arasında belli bir dengenin arandığı, bu denge oluştuğu anda da şiirin bittiği görülmektedir. Nitekim Necatigil'in şiirlerinde şiirin son parçası veya son dizeler bu dengenin artık kurulduğu duygusunu vererek sonlanırlar. Bu şiir sonlarının ilginç bir özelliği var: Şiirde ulaşılan netice yeni bir şiirin tetikleyicisi olarak değerlendirilmemiştir. Bunlar o şiirin ufkuna bir alametifarika gibi çerçevelenip asılmış gibidirler. Ulaşılan bu neticeler yeni, belki de yepyeni bir şiir yatağı açabilecek imkânlar barındırmasına rağmen, bunların şiirsel imkânları yoklanmadan bırakılmıştır.

Örneğin, 1947 tarihli "*Evler*" şiirinde, şiir insanoğlunun yüz yıllardır çeşit çeşit evler yaptığı, devirden devire içinin ve dışının değiştiği, bunlarda acı/tatlı yaşantılar yaşandığı verildikten sonra, şiir kendi finalinde yeni bir şiir yatağının yolunu açabilecek imkânlar içeren bir görüntü imgesi oluşturarak sonlanır:

"Şu dünyada oturacak o kadar yer yapıldı:
Kulübeler, evler, hanlar, apartımanlar
Bölüşüldü oda oda, bölüşüldü kapı kapı
Ama size hiçbir hisse ayrılmadı
Duvar dipleri, yangın yerleri halkı,
Külhanlarda, sarnıçlarda yatanlar!"

"*Mülksüzlere*" doğru yapılması muhtemel bir duygu/düşünce yüküne ve sıçrayışına ulaşılır, fakat buradan geri çekilir. Durum tespit edilir ve bırakılır. Şiirsel refleksiyon, diyalektik sonuçlarına götürülmeden, adeta okurun sezgisine emanet edilir. Yeniden başa döner. Böylece şiirin sözceleme öznesi kendi duygu/düşünce katmanlarının çekirdeğini veya genel dünya durumu içinde kendisine ait kıldığı mevcut olan şeyleri korumaya yönelir her defasında. Başka bir ifade ile Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesi kendine ait kıldığı "*yaşantı*" ve "*şeyler*"i bir belirsizliğe bırakabilecek, deneyimin yıkıcı da olabilecek muhtemel etkilerine açık olan bir özne değildir.

Öznenin bu durumu, onun dramatik bir düzlemde bulunmasına yol açmaktadır. Fakat bu dramatik boyut trajik olanın eşiğinde durmaktadır. Çünkü trajik durumlar, trajik durum içindeki kişilerden olumlu bir değeri gerçekleştirmek için başka bir olumlu değerin hep yok edilmesini gerektiren yaşantılar olarak gerçekleşir. Trajik çatışmanın özü budur. Bu açıdan Necatigil'in gerek "*Burç*" şiirinde gerekse düzyazılarında dile getirdiği "*gurbet, hasret, hikmet burçları*" kavramsallaştırmasının, özellikle "*hikmet burcu*" kavramsallaştırmasının trajik durum eşiğinde bir bekleyiş ve durma olarak okunabileceğini düşünüyorum. Çünkü "*karanlığa çıkınca / bilen çıkmıyor*" durumuna varabilmek, öznenin kendisinden önce yolu aydınlattığını düşündüğü ve onların refakatinde yürüdüğü rehber/bilgi fenerlerinden artık mahrum olduğu bir aşamayı işaret ediyor. "*Şiir Burçları*" yazısında, şairin gurbet ve hasret burçlarından geçtikten sonrasında ulaştığı hikmet burcunda yazdığı şiirin, dünyayı istediğince bir biçime sokmanın zorluğunu görmenin mutsuzluğu içinde şikâyetlerinin ve isya-

nının yerini artık kabulün, benimsemenin, vazgeçişin şiirine bıraktığını dile getiriyor Necatigil. Dolayısıyla şair ve onun şiiri açısından "*karanlığa çıkmanın*" taşıdığı riskin, "*kabulün, benimsemenin, vazgeçişin*" aracılığıyla bertaraf edilmek istendiği şeklinde okunabilir bu aşama/dönem. Eğer öyle ise bu da öznenin "*trajik durum*" eşiğinde durduğu anlamına gelir.

Pekiyi Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesi neden geri çekilmekte ve kendine ait kıldığı mevcutları koruma yönünde bir tutumluluk içine girmektedir? Öyle ki bu tutumluluğun giderek *dil* yönünde de işleyen, sözcük ve dize eksiltmelerle de kendini dışa vuran poetik bir düzey kazandığı dikkate alındığında, bu soru çerçevesinde bir analiz yapmak gerekiyor.

İlk veri Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesinin yalnızlığıdır. Bu yalnızlık hem sosyal-varlıksal bir yalnızlıktır hem de varoluşsaldır. Daha doğrusu varoluşsal yalnızlık duygu/düşüncesiyle yüklü olarak sosyal-varlıksal ilişkilerini sürdüren bir öznedir. Bunu "*temel yalnızlık*" olarak adlandırmak istiyorum. Temel yalnızlık, Necatigil'in şiirini ilk şiirlerden son şiirlere kadar kat eden bir varoluş durumudur. Özellikle son dönem şiirlerinde giderek yoğunlaşan bu duygu/düşünce durumu, yaşlanmayla ortaya çıkan çevre kaybından veye yaşlılığa bağlı gelişen psikolojik bir değişimden dolayı değildir. Daha derinden gelen, daha başlangıçlarda oluşan bir yalnızlıktır bu.

"*Kısık*", "*Dalila*", "*Bir Albümden Resimler*", "*Otel*", "*Korku*", "*Uykusuz Gecede Dörtlükler*", "*Zaman Kayması*", "*Kan*", "*Kininlerle*", "*Cuma Günleri*", "*Bir İstanbullunun Not Defterinden*" gibi birçok şiirde, öznenin temel yalnızlığının çocukluğundan geldiğini kaydettiğini saptamak gerekiyor: "*Yoktu çocukluğumda bana ninni söyleyen*". Anne kaybının ya da çocuklukta "*ninni söyleyecek olanın kaybı*"nın yol açtığı ruhsal travmanın dindirilebilmesi, rahat uykulara varabilmek özlemi, bir umut olarak, örneğin "*Kırk*" şiirinde kırklı yaşlara bırakılmıştır: "*Kırkı dolsa düzelir uykuları / Kaderine razı / Uyuşuk, bitkin başlarsa kırk / Yüksek ateşlerde anlar bazı.*" Uykunun, kaybı ve şimdide olmayanı sağaltıcı bir işlev üstlenmesi, örneğin "*Yakarış*" şiirinde de görülmektedir: "*Allahım, çocukluğumda olurdu her ne desem: / Annem rüyalarıma gelirdi mezarından, / Ninem Çarşamba pazarından / Haftalık erzak alırdı.*"

Varoluşsal yalnızlığın derinden, başlangıçlardan geldiğini dile getiren "*Saklı Su*" şiiri, ismiyle de bu durumu işaret eden doruk şiirlerden biridir: "*Anla sıkıntımı geç git dost, / Nedendir sorma. / Gür bitkiler altında bir benim için akar / Alıngan, onurlu / İstemez görsünler saklı su.*" Bu noktada varoluşsal yalnızlığın, sosyal-varlıksal ilişkilerin de belli bir mesafeden yaşanmasına yol açtığı görülmektedir. Necatigil'in temel izleklerinden olan "*ev*", "*aile yaşantısı*", "*aile için çarşı/pazar alış-verişi*" gibi izleklerde de öznede olması beklenen belli bir sıcaklığa sahip yakınlaşma duygularını değil, "*saklı su*"yu açığa vurmayacak belli bir mesafelenmeyi buluruz. "*Aile ve ev*" yaşantıları temel yalnızlığı bastıracak, onu dindirecek güçte değildir, geçici olmakla malûl olan bir ferahlama ve saadet duygusu yaratırlar. Ferahlama ve saadet geçici de olsa, özne bu yanılsamayı yine de yaşamak istemektedir. Çünkü "*Evlerle savaşımız / Savaşların çetini*" olsa da "*sokak*" daha tekinsiz ve ucu açık bir dünyayı, özneyi dağıtabilecek yaşantıları imlemektedir. Çünkü mevcudun kaybedilmesi tahammül edilebilir değildir bu özne için.

Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesinin nezaketli bir özne olma halinin de bu durum ile ilişkili olduğunu düşünüyorum. Çünkü nezaketli olmak, özneye, "*saklı su*"yu göstermemek için geliştirilmiş varoluşsal bir maske işlevi sağlamaktadır. Nezaketli olmanın, özneyi muhtemel çatışmalardan uzak tuttuğu görülmektedir. Nikekim Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesinin temel yalnızlığının bir öfkeye, fevriliğe ve giderek bir başkaldırı durumuna dönüşmemesinde, onun çatışmalardan uzak kalma niyetinin etkili olduğunu söylemek gerekiyor. Başka bir ifade ile Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesinin yalnızlığı, enerjisi olan bir öznenin yalnızlığı değildir. Spinoza'nın terimiyle "*conatus*", yani öznenin varlıkta sebat etme enerjisi, bu öznenin gövdesini terk etmiş gibidir. Bu nedenle de öznenin karşı karşıya geldiği durumlar ve yaşantılar karşısında gösterdiği egemen tavrın, onları kabul etme, onlara rıza gösterme veya onunla bir çatışma içine girmeme tavrı olduğu görülmektedir.

Fikir vermek için, örneğin 1962 tarihli "*Nilüfer*" şiirinde, şiirin dörtlüklerinin son dizelerinde: "*Beni bana gösterecek aynamdı, almışlar.*", "*Beni bana gösterecek anlamdı, almışlar.*", "*Beni bana gösterecek lambamdı, almışlar.*" şeklinde dile getirilen bu tavır, öznenin kendinden alınanları geri almaya veya onları tazmin etmeye yönelik bir mücadele içinde

olmadığını işaret etmektedir. Öznenin kendinden alınanı tazmin etmeye yönelik mücadelesi, aslında bir adalet arayışı ve talebidir. Trajik olanın eşiğinde durma, aslında bu mücedelenin eşiğinde durma olarak da okunabilir. Necatigil'in şiirinin sözceleme öznesi açısından, trajik olanın eşiğinde duruyor olmak onun için makul olan bir nedenden kaynaklanıyor. Belki buna *"yarım yaşam"*lara, *"eksik güvence"*lere, *"sanı"*lara aldanmama, öznenin bunlara iğva olmaması da denilebilir. Bu nedenle de mevcutları kaybetmeme duygu/düşüncesi, bu öznede temkinli olmanın vazgeçilmez bir haslet haline gelmesine yol açmıştır. Örneğin *"Sanı"* şiiri temkinli olmanın veya *"rasyonel"* olmanın elden bırakılmasına karşı bir uyarı dile getirir: *"Biz hâlâ olmayan bir yolu / Gene epey yürüdük sanırız."* Oysa *"Çoktan silinmiş adımız kartotekten"*.

"Kartotekten adın silinmesi durumu", bir geçikmişliği değil ama bir geçmiş olma halini, artık çağ dışı olma halini vermektedir. Çağ dışı olmak, ilkel olmak anlamına gelmiyor elbet. Çağ dışı olmak, tarihsel olanda artık etkili olamama, bu güce sahip olamama anlamına geliyor. Örneğin, dile getirdiği ileti bağlamında üzerinde fazla durulmamış bir şiir olan, *"Çağın Tanığı Olmak"* şiirinde *"İçindeyim, diretiyorum çağa"* dizesinin dile getirdiği hakikat, ancak söz konusu *"çağ dışı olmak"* açısından yorum yapmaya imkân vermektedir. Nitekim *"Uygarlık Raporu"* şiirinde de mevcut uygarlığın bir *"yıkım uygarlığı"* olduğu, insanla birlikte yeryüzünün de yıkıma doğru hızla ilerlediği dile getirilmektedir. Çünkü bu özne açısından *"beni sana, seni bana bağlayan bir çok değer ölmüş ise"* yeryüzü de ölmeye yazgılıdır demektir.

Necatigil'in şiirini uhrevî olana, olmaz ise millî olana eğme yönünde akademi destekli yeniden-okuma girişimleri, bu şiirin sözceleme öznesinin, örneğin *"Ölü Çizgi"* şiirinde dile getirdiği *"Kitaplar seslenir, yüksekten, mağrur: / -Gel bize, kurtul, gel!"* çağrısına verilen *"Almanızla bırakmanız bir olur, / Böyle daha güzel."* yanıtını henüz sindirebilmiş değil. Fakat öznenin bu dünyaya dönük olma duygu/düşüncesin temel niteliğinin yine bu şiirde *"Bir çöküntü başlar yaşamanda"* şeklinde dile getirilen ve *"sokak"*ın da iğvasına kapılmayan, mevcut olanı korumak yönünde yaşantıları olabildiğince eksilten bir özne olduğunu da hesaba katmak gerekiyor. □

uzağa rüzgâr

anne olmak için uzağa gider
suya ve göğe bakmaktan bir gün
dönerim belki

elimde bir adres beni yüzümden
tanır belki
sırtımı dayarım yine az evvel vurulmuş
bir ağrının hançerine

dönerim yüzümde bir bıçak
bir infaz
seni bana değil
beni hep bana

hatırlatırım aynı anne yaşımla
babasız hem oğul hep
uzağa rüzgâr

Mesut Aşkın

öykü

Her şeyden münezzeh bir duygu var mı?

OKAN ÇİL

Sanırım bir kış günüydü. Altmış metrekarelik evin en büyük odasında, soğuktan içine girdiğimiz hırkaların altında, aha işte sıkıntının da tam ortasında büzüşmüş, oturuyorduk.

Beş kişiydik!

Annem, iki kardeşim, yengem, yenge oğlu ve ben.

Altıymışız!

Halının üstüne dağılmış abur cuburlar içinde en çok balık krakerleri severdik. Üç beşini birden tutup ağzımıza atardık. Sonra koladan koca bir yudum alırdık. Şöyle geniz yakacak cinsten. Annelerse çekyatta oturup bira içerdi ve karışık çerezleri de eksik olmazdı önlerindeki tabakta: Fındığı, bademi az; çiğdemleri bol.

Hemen yanı başımızdaki pilli radyodan arabesk şarkılar yükselirdi. Öyle yükselirdi ki halıya düşene kadar bayatlar, anlamsızlaşırdı. Biz de kafalarından tutup onları, arabacılık oynardık halı desenlerinde. Vuuu, diye ses çıkarırdık sonra. Annelerimiz birdenbire şiştlerdi. Gerisin geriye doğrulduklarında sigara dumanından görünmez olurlardı da ulu dağlar gibi sisler altında kalırdı bakışları.

Şarkılar susmak nedir bilmezdi. Biz bilirdik ama. Öyle bir sessizlik hâsıl olurdu ki havada uçuşan tozlar kulak yırtardı. Kolondaki örümceğin adımları da olmasa çekeceğimiz vardı. Hani yaşamak için değil, ölmemek için nefes alıyorduk. Becerebildiğimiz kadar da hayal kuruyorduk işte. Altıncı kişinin varoluşuna, pardon, uykusuna göre eksilip artıyor; yerleşkemizin hududunda üşengeç erler gibi bekliyorduk.

Hava kararırdı.

Kıştı.

Bir arada olmamızın kime ne faydası vardı? Kırklık ampulün yere serdiği gölgelerden hiç yoksa biri kaçmaya çalışıyordu altındaki şeylerden. Diğeri sınıf atlayıp sigara içmek istiyordu da... Ancak bu şekilde yaşanırmış gibi korkuyorduk hareket etmekten.

Demokratik merkeziyetçiydik.

Babalarımız vardı.

Hani öyle örgüt mörgüt davasından da değil, bildiğin adam öldürmekten hapiste olan babalarımızın altında, halının ve çekyatın üstünde, atmış metrekarelik bir evin bilmem kaç metrekaresinde, artık kabul ediyorum, altı kişi... Yaşıyorduk işte.

Kulaklarımız radyoda, faturaları taksitte bağlanmış telefonsa yanı başımızdaydı. "Şu an Buca Cezaevi'nde yatmakta olan" duvarların arasına sıkışmış, çekyatı elinden alınmış insanlardan ikisini anıyorduk o akşam.

İstenen şarkılar damardan kalbe, oradan da işte bizim halıya kadar geliyordu. Alnımızın çatısına yazılmış isimleri, bir de radyodan duymaktı tüm derdimiz. Sanki eriyip gidecekti mesafe, suskunluğumuz onlara kadar ulaşacak, sohbet edecektik böylece. Üstünde olduğumuz şeylerin altında kalmamak için daha mantıklısı gelmiyordu aklımıza.

Lakin her şeyden münezzeh bir duygu vardı. Eşyayı mahlûkata sirayet etmiş laneti andıran ve en az Tanrı kadar beceriksiz. Ol, deyince olamıyordu. Pas tutmuştu elleri. Kim bilir, sıkılmıştı belki.

Alt tarafı kıştı.

Karanlık ve soğuktu.

O altıncı kişi niye hâlâ uyukluyordu? Akşam yemeğini unutuverdiysek n'olmuştu? Hayır, onca saat çalışmamızla hiç alakası yoktu! Tüpü bitmiş bir televizyon, tüpü bitmiş bir televizyondu! Yaklaşıp bakınca kendimiz giriyorduk ekrana! Yo, sipariş edilmişti şarkı! Bu kulaklar duydu her şeyi! Orak, çekiç ve üzengi! Radyo, diyorum radyo! Yıldız? O tepede, en yukarıda, hatta o kadar uzak ki...

"Şu an Buca Cezaevi'nde yatmakta olan..."

Evet evet, sadece bir kadın böyle durağan konuşabilirdi!

"Kader mahkûmlarından..."

Bir şeylerin üstünde!

Ununu eleyip eleğini...

Çirkin!

İstediğimiz şarkı yine çalmamıştı. Tanımadığımız,

belki de hiç karşılaşmayacağımız insanlarla bir kümede rastgele toplanmış, kulaklarımız duyduğunca kesişim noktalarımıza acıyorduk.

Ülke
Akraba
Saat Kulesi
Soğuk
Yoksunluk
E-n büyük ortak çarpanımız buydu işte!
Bekledik...
Bir şarkı.
İki yudum.
Üç reklam.
Dört döndük.
Beş kişi.
Yok, altı!

Sıramız geldiğinde çekyat dünyasından hiştpiştler yağmaya başladı üstümüze. Balık krakerlerin çığlıkları durmak nedir, bilmiyordu. Ağzımızdan kan damlıyordu. Leş gibi kokuyorduk.

"Sıradaki şarkı İzmir'den armağan edilmiş..."

Radyocu kadın niye bu kadar şişmandı? Ağzından çıkan her harf, bir kartopu şeklinde yuvarlanıp büyüyordu. Başarısız bir vantrolok gibi dizine oturttuğu duygularımızı seslendirirken, fotokopiyle çoğaltılmış dilekçelerin boşluklarına isimler yazıp kenara atan, emeklisine az kalmış bir memur bezginliğine sahipti. Evet, tam olarak buna benziyordu.

Müziğin sesi alçalır.
"Yine Buca Cezaevi'nde yatmakta olan..."
Müziğin sesi yükselir.
"Kader mahkûmlarından..."
Müziğin sesi alçalır.
"B birimi..."
Müziğin içine edilir.
"Dördüncü koğuştaki..."
Kötü bir şiir gibiydi!

Ve şarkı başladığında 'yatmakta olanlar' ilahi emre uyarcasına dirilerek görüş kabinlerini doldurmaya başlamıştı. Bizse bayram günlerine has bir neşeyle onca şeyin üstünden kayıp düşmemek için oturduğunuz yere iyice yerleşmiştik. Herkes farklı yönde, aynı duyguyu arıyordu. Biri sigara tutan elini hafif ritimlerle sallarken, diğeri halı motiflerinde kayboluyordu. Reklamlar girene dek odayı kaplayan sessizliği annem bozdu sonra.

"Sözlerine bak sen" dedi.

Göremedim.

Sahi hangi şarkıydı çalan? ◘

kanlı bağış

"85 gün yaşayabilen Miray Bebek için"

bana kara akşamlar bağışla
nasılsa sabahından medet ummuyorum dünyanın
sen ki hızla eriyen çağlardan geçiyorsun ağır aksak
renkli camlarda kaderinden izler var senin
benim payıma "can"lardan yapılma manşetler
düşüyor
gövdemizde bayatlayan bir insanlık örtüsü
ölmeye bir mânin yoksa
akşam sizin eve geleceğiz vatanı kurtarmaya

bana soylu bakışlar bağışla
satır aralarından sızamıyorum dünyanın
aldanmam zorlaşıyor, göremiyorum
kelimeler parçalanıyor, kötü kokan harfler
kalıyor ağzımda

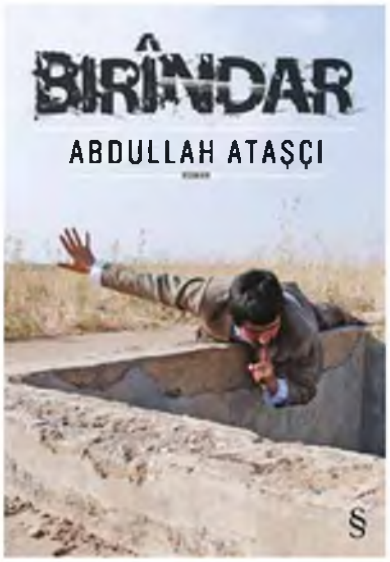
bana ali babanın çiftliğinden bir nakarat bağışla
bu kör karanlıkta belki unuturuz kerevizin
faydalarını,
armudun sapını, üzümün çöpünü...
takasa tutuşuruz vicdanımızın dili sürçerken
belki topal bir bulut olup yağarız
ezmeden ıslatmak için çiçekleri

sana ölümlerden ölüm beğeniyorum
kara bir akşama güvenip güneşi boğduruyorum

Erda Har

İnsan çelişkili ve benzerdir

NURGÜL ÖZLÜ



Abdullah Ataşçı'nın *Birîndar*'da bahsettikleri sıradan geçeklikler değildir. Gerillanın ve esir asker Celal'in romanıdır *Birîndar*. Romanın akışı, her bir karakteri o mekâna götüren süreci anlatan içsel konuşmalarda ve dağda geçen olayların gerisinde daha derinlerde geçer. Bir babadan oğula mektupla başlar roman. Mektupta baba oğluna, Nâzım Usta'dan: *"öyle ölüler vardır ki/ ben onların öldüklerini düşündükçe/ vakit olur/ yaşadığımdan utanırım"* dizelerini alıntılayarak başlar. Mektup ve bu dizeler romanın özü hatta özetidir.

Yazar anlatırken sebepler sorgusuna gerek duymadan sonuçlara dikkat çeker. Okuyucuyu *"Nasıl yaşıyoruz?"*, *"Nasıl yaşıyorlar?"* sorularının yörüngesinde tutar. Asker gerilla çatışması ve biraradalığı üzerine merak edilenlere doğrudan göndermeler yapar.

Abdullah Ataşçı, *Birîndar* romanında olmuş olanları, tahmin edilenleri ve bilinenleri anlatır. Olaylar örgüsünün gerçekliğini ispat etme kaygısı duymadan romanına özgün dilini katar. Yaşanmış olayların gerçekliği okuyucuyu romansal mekânın içine sokar. Kurmaca ve gerçeklik iç içe geçmiş durumdadır. Eserdeki gerçekliğin güçlü oluşu akıllara yoğun bir araştırmayı ve gözlemciliği getirir. Yazar, gözüyle ve yüreğiyle hem gerillanın hem de askerin dünyasına girer satır aralarında. Abdullah Ataşçı'nın, yazınsal söyleminde doğru ve yanlış diye bir ayrım yapmaz. Gerçek yaşamdan iki ayrı dünyayı özdeşim kurarak aktarır. Tahsin Yücel, *"yazın gerçeğin bir parçası değildir, ondan bağımsızdır."*[1] der, *"inanılmadan inanılan"* diye devam eder. *Birîndar*'daki olaylar ve karakterler inanamayarak okuyup etkilendiğimiz gerçekliklerdir.

1 *Tahsin Yücel, Yazın, Gene Yazın, Can Yayınları, 2011, s. 27*

Roman bölümler halindedir. Her bir bölümde romanın temel kişileri olan Ferhad ve Celal *"ben anlatıcı"*dır. Bölüm geçişlerinde *"kimin iç sesini okuyacağım?"* sorusunun merakıyla eylemler, çatışmalar okuyucuyu sürükler. Yazar, okuyucudaki hayrete düşme, üzülme, ürperme, sevinme, irkilmeyi romanının atmosferiyle yaratır. Abdullah Ataşçı betimleyici anlatımında görme ve işitme duyusunun verilerine yoğunlaşarak, okuyucuda olay anında oradaymış hissini yaratır. Olaylar örgüsünde hâkim olan etki, ses ve bakıştır. Celal'in sevgilisiyle ilgili bölümdeki konuşma cümleleri içsel konuşmadan zevk alan okuyucular için sıkıcı gelebilir.

Kapsayan anlatı içinde üç farklı öykü var romanda. Bu öyküler başlı başına bitmiş, yayınlanmaya hazır öykülerdir. Ferhat'in Alaattin'e bu öyküleri anlatması insanın sosyalleşme ve konuşma ihtiyacına göndermedir, defalarca dinlemekten yanadır, dinleyen. Anlattıklarıyla anlatabildiği kadarıyla ait olurlar birbirlerine.

Benzemezliğin benzerliği

Birîndar'da sosyalizmin temel tezi olan, zaman mekân ve maddi koşullar insanın duygularını, düşüncelerini belirler olgusu sezilir. Dağda gerillanın ve askerin zorlu koşullara adaptasyonuyla beraber benzemezliklerinin benzerlikleri öne çıkmaya başlar. Söz ve ses ihtiyacı nedeniyle, Birîndar gibi Celal'in de eline kâğıt kalem alıp yazmaya başlaması insanın toplumla bütünleşmekten yana bir varlık olduğunu gösterir. Yalıtılmış olarak davransalar bile benzeşmekten kaçamazlar.

Kaçınılmaz diyalektik döngü roman türünün tüm olanaklarıyla anlatılmış. Savaş-barış, korku-cesaret,

birleşim-ayrım, kültür-doğa, kahraman-katil gibi çelişkin eğilimler birbiriyle kaynaşır. Ölümün olduğu yerde yaşamın var edilmeye çalışıldığı bir ortamda karşıtlıklar belirir. Güçlünün karşısında sırası geldikçe edilgenliğini sorgulayan bireyler iktidarın beş duyuya hükmetmesiyle baş etmeye çalışırlar. Esir asker, yaşadığı ölüm korkusu nedeniyle bir an önce öldürülmeyi ister. Uzak geçmişinde yaptığı işkenceler ve pişmanlık duygusu zaten yakasına yapışmış durumdadır. İnsanın değerliliği ölüm kalım meselesi halindeyken tartışmalı bir hâl alır.

Gerilla ve esir asker birbirlerini yok etmeye çalıştıkları bir ortamda kaynaştıklarını ve benzeştiklerini fark ederler. Dost-düşman, yalnızlık-topluluk çelişkisi içinde sürer bu etkileşim. Karşı özneyle iletişim kurmamaya özen gösterirler. Ortak tek bağları vardır; düşman olmaları. Ne var ki birbirlerine yaklaşıp benzemekten kaçamazlar. Asıl egemen; uçurumlar, sarp kayalar ve gökyüzü aracılığıyla, doğadır. Celal üstündeki gerilla kıyafetlerini yadırgamaz. Yürürken omuzları birbirine değdiğinde rahatsız olmazlar. Celal'in *"Buradakilerin hepsinin yüzü derin, karanlık, ses vermez bir kuyuydu."* cümlesi anahtar cümledir. Ferhat *"Celal'in bize benzemesi iyiydi şüphesiz. Ya o bize değil de, biz ona benzemeye başladıysak..."* derken benzemezliğin benzerliğini kabullenir yavaş yavaş. Yaşarken benzemeye başlarlar öldüklerinde benzeşme tamamlanır. Birîndar'ın Ferhat ve Celal'in yerde yan yayana yatan ölü bedenleri için *"ölüm onları birbirine yaklaştırmış, hatta fena halde birbirine benzetmişti."* demesi çok anlamlıdır. Celal'in ölen gerilla listesine dâhil edilmesi ise kâğıt üzerindeki belgesel benzerliktir.

Tahsin Yücelin 'Anlatının Bağlamları'[2] başlıklı yazısından esinlenip, ölüm ve yaşamla ilgili çelişkin eğilimleri gösterecek olursak;

kültür	*savaş*	*korku*	*ayrışım*	*kahraman*
doğa	*barış*	*cesaret*	*birleşim*	*katil*

Gerillalar ve asker derinlemesine bölünmüş kişiliklerdir. Kusursuz barışı yakalamak adına sosyallikten uzak oluşlarının çelişkilerini yaşarlar. Yaşamsal kültürü bir yana bırakıp doğaya uyum sağlamak zorunda olan bir grubun, dış dünyayla tek bağlantıları helikopter sesidir. Her iki tarafda karşıt bireyi toplumsal ve duyguları olmayan bir nesneye dönüştürme gayretindedir. Doğayla savaşırken birbirlerine yaklaşmamaya özen gösterseler de bunu başaramazlar. Hayatta kalıp kalamayacağını bilmek isteyen esir için kaçınılmaz duygu korkudur. Güven duygusunun insan varlığındaki işlevselliğini gösteren eğilimler tablosunu oluşturabiliriz.

birey	*dost*	*yalnızlık*	*söz*	*dil*
topluluk	*düşman*	*güven*	*susku*	*eylem*

Güvende hissetmek isteyen birey, toplumsal varlık olmasının gereği konuşma ihtiyacı duyar. Celal'le konuşmaya Birîndar hariç kimse yanaşmaz. Dostluk kurmaya kalkıştığı Birîndar, nihayetinde düşmanıdır bazen unutsa bile. Yalnızlık duygusuna kapılan esir, sesin ve sözün önemini kavrar bu ortamda. Dil olmadığı için eylemlerinin sonuçlarını da kestiremez. Bir an önce ölmek ister bunca yaşama arzusuna rağmen olası ölüm biçimine tepeden bakışı ironiktir. Bir gerillanın elleri arasında ölecek olması gururuna dokunur.

Mağara, içeri ve dışarı yöneliminin mekânsal nesnesidir. Karanlık mağaraya karşıt aydınlık gökyüzü çok daha önemlidir. Anlık olaylarda önce sonra, gece gündüz, geçmiş-şimdi vurgusu görülür. Zaman dairesellikten çıkmıştır, eşsüreli ve ardsüreli zamanlar yaşanır romanda. Herkes anı yaşar ya da geçmişe gider. Gerçek hayattaki yaşamsal zamanla uyumludur, olayların geçtiği süre zarfı. Karakterler öngörü ve bekleme içindedirler. Kimse geleceği hayal etmez, sadece romanın sonunda Birîndar geleceğe çevirir yüzünü. Geleceği olmayan karakterler için diyalektik eğilimleri de sıralayalım;

ölüm	*yaşlı*	*yıkım*	*karanlık*	*zarar*	*uzak*
kalım	*genç*	*onarım*	*aydınlık*	*yarar*	*yakın*

Gökyüzünü seyretmeleri özgürlüğe özlemdir. Mağara karanlığından dışarıya bakan Celal için ağaçta gördüğü garip gagalı ve parlak tüylü tuhaf kuş özgürlüğün sembolüdür. O kuşu her zaman orada görmek ister. Hiçbiri özgür değildir tek esir Celal olsa da. Doğa ve mekân ne kadar zorlayıcı olursa olsun tek bir amaçları vardır; ölmemek. Açık bir belirlenmişlik terim vardır o da savaştır.

Bütünün parçası olmak kabul görmek önemlidir, dağda bile. Celal'in insanlardan giderek kopması bütünden ayrılan kaybolan yapboz parçası gibidir. Kendi varlığı dışında başka olan öznelerin de acılarının olabileceğini görür. Alaattin'in her an öldürmeye hazır bir makine oluşunun arkasında yaralı bir insan vardır. Gerektiğinde gözünü kırpmadan öldürebi-

2 *Tahsin Yücel, Kendine Doğru Yolculuk, Can Yayınları, 2012, s. 19*

lecek haldedir. Bir arada yaşamaları uzlaşmazlığın içindeki gizli bir uzlaşıya dönüşür.

Kaybolmalar

Av olan asker, avcı konumundaki gerilla her biri içsel ve dışsal hesaplaşmaya girerler. Uzak ve yakın bağlamalar sayesinde geçmişlerini, orada ne aradıklarını içsesleri sayesinde öğreniriz. Her birinin aramaya değer bir kaybı vardır. Herkesin yanıt bekleyen soruları, bulmak istedikleri düşmanları ya da sevdikleri söz konudur. Celal işkence yaparken, kendisini izleyen, yüzünü hatırlayamadığı Ömer'i arıyor. Ferhat ağabeyini işkence ile öldüren askeri arıyor. Genç kızlar sevgililerini arıyorlar. Cumartesi annelerinden evlatlarını, sevgililerini, kocalarını, kardeşlerini arayan kadınlar Birîndar'da kayıplarını aramaya devam ederler.

Her bir karakter içsel yolculuklarını özellikle annelerine yapıyorlar. Kadına dair tüm kan ve yakınlık bağlarını ifade eden sıfatlara rastlarız. Başkarakter olmasalar bile kadın öznelerin etkisi hissedilir. Geçmişten getirdikleri iz en fazla kadınlarla ilgilidir. Celal'in karısı, annesi, kız kardeşi, sevgilisi, babasının ikinci karısı, gittiği genel evdeki kadınlar, Ferhat'ın annesi, sevdiği kadınlar, Gevre ve Rehan, Şevin, köydeki işkence sahnesindeki seyirciler arasındaki kadınlar, gizemli yaşlı kadınlar...

"Bu dağlarda, kuytu yerlerde; taşlara, ağaçlara, gökyüzüne bakarak kim kendini aramıyordu ki? der Ferhat. Her şeyi önceki hayatlarında geçmişte bırakıp, zaman içinde kaybolup eksiği tamamlamaya gelmişlerdir. Abdullah Ataşçı öznelerin giderek nesnelleşen arayışlarına dikkat çeker. Celal'in rüyasında eline kamayı sapladığı askerin karanlıkta sessizce kaybolması metaforik bir etkidir. Kayboluşlar, çaresizliğin ve acının, insan varlığının, yaşamsal değerlerinin yansımasıdır

Celal'in psikolojik sorunları baş gösterince duymaya başladığı *"kuzular bebektir, kesilmez!"* cümlesi çok anlamlıdır. Bu ses yerin altından gelir ve kafasında dönüp durur. Daha az duyduğu *"Bebekler kuzudur, kesilmez!"* metaforu okuyucuyu derinden etkiler. Bu sözler öldürmekten, işkence yapmaktan pişmanlık duyan Celal'in gölgesidir. İşkence sahnesinde ne yazık ki kuşku duymaz okuyucu. Ülke tarihimizdeki toplu ölümler ve kayboluşlar tanıktır bu sahnelere. Sürekliliğin karşıtı ölümün ve işkencenin can alıcı belirtecidir bu metafor. Ayrıca romanın konusunun tarihselliğinin özüdür.

Celal'in babasının devletin askeri olarak yapamayacağı fedakârlık yoktur. Oğlu Celal'i feda etmiştir zaten, onun geleceğine kendisi karar vererek. Celal askerî okulda hızla değişir, olmadığı gibi birisidir artık. Tek avuntusu babasına layık hale gelmiş olmasıdır. Celal yıllar sonra babasını bulur. Babası ona *'cellât'* diye hitap eder. Oysa cellâdı kendisi yaratmıştır. Celal'le ilgili kararları kendi babası, tanrı baba ve komutanı alır. Hayatına onlar yön verir. Erk ne derse olur. Tanrının olmadığı yerde insan, şiddet tanrısıdır. Esir düştüğünde Celal, tanrıya *"ben buradayım sen neredesin?"* diye hesap sorarken tanrıyla çatışması başlar.

Bakış

Birîndar'ın konusu içindeki temel bağlamlardan birisi *'bakış'*tır. Anlatı; duruş, bakış, eylem, tavır, tutum ya da sözdür. İletişim amaçlı olsun veya olmasın bakış neredeyse elle tutulur bir şekilde nesneleşir. Bunun yanında pek çok anlam yüklenir yeri geldikçe. Bakışlara yüklenen sıfatlar sayılamayacak kadar çoktur. Duygu yüklenen bakışlar olguları ve olayları açıklayan niteliktedir. Esir edici bakışlar iktidarın gücünü hissettirir karşı özneye. Güçsüz bakışlar iktidara cesaret verir. Kaçırılan, öne eğilen bakışlar çaresizliğin yansımasıdır. Meraklı bakışlar kirlenen bakışlarla karşılaşmak istemeyen, kaçırılan bakışlara dönüşür. Kimi bakışlar katlanılamaz bir böcekmiş gibi algılanan özneyle ilgilidir. Bir hayvanın bakışı insan bakışıyla yer değiştirir. İnsanın vahşeti karşısında hayvanların bakışları öne çıkar. İletişimsel bakışın etkisi ölüm makinesi olan Alaattin'in şu sözlerinde belirgindir. *"Ne kadar az bakarsam gözlerine, ondan o kadar erken kurtulurdum. Kurtulabilirdim."* Bakışın niteliği bakılanı sıradan bir nesneye ya da değer yüklü bir özneye dönüştürür.

İşkenceyle öldürdüğü insanların edilgen bakışları, Celal'in öfkesini kabartır. Boğuşma esnasında fırlattığı bakış bedeninden ayırdığı bir uzuvdur o anda. Duyularını devretmiş olacağını varsayar böylelikle Celal. Bu gururuna dokunur güçsüzlüğünü iliklerine kadar hissedince. Ferhat, Celal'in yüzündeki bakışta gizlenen bir yüzü arar Celal de Ferhat'ın bakışlarında. Fehat'ın bakışıyla babasının bakışının benzediğini fark eder çünkü her ikisi de Celal'i güçsüz hissettiren

iktidar baskısıdır. Bakıştan bırakılan parça ise gücün etkisinin sürekliliğidir. Tüm askerler adına bırakılan bakıştır, zulmün bakışıdır. Şiddet konuşan bakışlar edilgen olsa da güçtür. Bütünlük, bakış parçalarına sığdırılır. Parçanın bütüne hükmedişinin, tersineliğin örneğidir. Köyde yaptığı işkence anında gücünü bakışlarına devreder. Köylüleri bakışlarıyla konuşmadan baskı altına alır, tehdit eder. Bakmak tanıklıktır, sıradan bir göz hareketi değildir. Tanımak, tanımlanmak üzere yöneltilir, sevgi mi nefret mi tanısını koyabilmek için gereklidir. Perde arkalarından bakan kadınlara kadar etkili olduğunu bilir bakan kişi. Yakınlardan çok uzaklara gökyüzüne doğru bakılır hep. Bakışlar, geçmişten geleceğe acılı ve umutla uzanır.

Bakış yüze ait bir seremonidir. Bu nedenle her yüz bakışla benzeridir ya da farklıdır. Suda gördüğü yüzünü babasının yüzüne bazen de yılana benzetir, yılanda babasını görür. '*Ben kimim?*' sorusu kendisine yabancılaştığını gösterir. Bakışlar derin heyecanları gizler ya da ortaya çıkarır. Donuk ve iletişime geçit vermeyen bakışlar insanı insandan soğutur. Her bakış özeldir ve sürekliliktir. Uzaklardan uzağa bakmak çaresizlik vurgusudur, sitemdir terk edilmişliğe. Korkan korkutulan yer değiştirdikçe bakışlar da yer değiştirir. Eksiklik, hiçlik, tamlık, oluşluk, kirlilik, temizlik bakışlarla onaylanır. Susan öznelerin bakışlarında iletişim araması insanın insana muhtaç oluşunun zorunluluğunu anlatır. Bakışların zamanla kesişmesi zorunluluktur.

Herkesin özel veya herkesin herkes olduğu kabul edilirse ortada bir suçlu var mıdır? Yasal ve barışçıl yaklaşımların yaşandığı günümüzde toplu ölümler öylesine doğal karşılanır ki bu sadece kıyım ve yıkımdır. Kesin ve temel olgu yaşamsal birliktir. Savaş başarıları yıkılmış hayatların parçalanmışlıklarına çare değildir. Dağda bireysel ölümün doğallığı kaçınılmaz olur. Mücadele varoluş mücadelesidir. Ölenler ve kalanlar asındaki çelişkili özdeşimde yaşayanlar yaşlı oğullar, ölenler genç babalardır. Tam tersi de söz konusudur; yaşayanlar yaşlı babalar ölenler genç oğullardır.

Kendi gerçeklikleri içinde toplumsal ilişkiler bütününden herkes bir yara alır. İçsel ve çoğunca dilsiz öznelerin kişisel tarihleri Birîndar'da ülke tarihimizin tanıklığını yapar. Seçilmiş koşullarda yaşamadıkları için var olan koşulların yaralarını sarmaları imkânsızdır. ◘



Arife Kalender şiirine Acı Yeşil ve Gece Islıkları'ndan bakarken

FATMA ARAS



Şiirin kokusu, dokusu ve duruşu vardır. Bu özellikleriyle kimi şiirler daha ilk dizede şairin adını söyler. Hangi dergide ve nerede okunursa okunsun farklı rengi ve üslubuyla şiirlerinin altına imzasını atmış bir şair Arife Kalender.

Yıllardır şiirin yanında şiir üzerine de düşünüp kalem oynattı. Şiir okurunun dergilerden, panellerden televizyon programlarından da tanıdığı bir şair. Şiirlerinin yanı sıra çevirileri, şiir üstüne incelemeleri ile de dikkatleri üzerinde toplamıştır. Bu çalışmalarının bir ürünü olan, Türk şiirinin yirmi altı usta şairi hakkındaki araştırma ve incelemelerini içeren "*Şiir Adaları*" ise şiir okyanusunda yelkenlisini rüzgâra açarak gezinmesinin bir ürünü. Üretkenliğinin yanı sıra yasaklı temalara el atması, cesaretiyle de günümüz şair kadınların başında gelmekte.

"*İnsan şiirin evidir*" görüşüyle, eserlerinde doğayı ve insanı önceleyen şair ortak kitaplarla birlikte yirmi beş eserin sahibi. "*Ortaokulda yazdığım bir şiirin, Malatya'da kovuşturma geçirmesi; bana şiirin sakıncalı yanını da öğretmişti,*" diyen Kalender başta kadın halleri olmak üzere, birçok yeni temaya el atarak kendi şiirini kurdu. Bu şiir yolculuğunda: "*Yedi İklim Dört Mevsim-Türkiye Destanı*" uzun soluklu ülke tarihini içererek bizi peşinden sürüklerke "*Delibal*" içeriği açısından '*kadın şiiri*'nde pencereler arala-

dı. Türkiye PEN Yazarlar Derneği,Türkiye Yazarlar Sendikası, Besam ve Nâzım Hikmet Vakfı gibi yazar örgütlerinde kurucu üye ya da yönetim kurulu üyesi olarak çalışmış olması, yazı ve yazara verdiği önemi gösterir. En son çıkan "Acı Yeşil" ve "Gece Islıkları" adlı şiir kitaplarının ikisi de aynı zamanda ve aynı yayınevinin imzasını taşıyor.

"Acı Yeşil" seksen, *"Gece Islıkları"* doksan sekiz sayfa. *"Acı Yeşil"* kitabı: *"Bir Kayanın Uçurumu"* ve *"Acı Yeşil"*; *"Gece Islıkları"* kitabı ise: *"Harf Bekçisi"*, *"Otogar Biletçisi"*, *"Susamak Zamanları"* olarak üç bölümden oluşuyor. Kitaplardaki şiir başlıkları özgün ve ilgi çekici! Bu başlıklardan bazıları şöyle: *"Eski Ses"*, *"Çocukluğum Dökülür"*, *"Kedisever Yalnızlık"*, *"Şehir Yürüdü"*, *"İki Yüzüm Bir Ölüm"*, *"Sesime Biri Vurdu"*, *"Ayna Kesiği"*, *"Çatısı Akan Ev"*, *"Harf Bekçisi"*, *"Şarkısız Sokaklar"*, *'Acı Dağ"*...

Arife Kalender aşkların, acıların, ezilmişliğin, yenilgilerin içinde kıvranan öznelerin iç dünyalarını yansıtırken, hayatın insana uyguladığı şiddeti, dilsel boyutta bir algıya ve duyarlılığa dönüştürüyor. "Acı Yeşil" kitabında, "Ben senim" kavrayışıyla ya da Arthur Rimbaud'un değimi ile söylersek "ben bir başkasıdır" ilkesiyle kendi ile öteki arasında gidip geliyor. Bu yüzden şiirlerde insanlık hallerinin ince ayrımlarla örülü tüm duygulanımlarını saptayıveriyor ve birinci tekil kişi ile kurulan dizelerde, lirik şiiri öncelerken okurun kendiyse de birebir bir ilişkiye giriyor. Şiirlerin ilk dizeleri peşinden gelecek dizelerin derinliğini haber veriyor: "Bugünlerde sık sık hayattan düşüyorum" (s. 8), "Yaşımı yerine koyacak/ tanrıyı arıyorum" (s.9),"Kocaman pencere olurdu gözlerim"(s.11), "Sesini karşıma koyup konuştum" (s.17), "Güle dürdüm çocukluğumu" (s. 19), "Halkalı şekere hasret çocukluğumun/ parmaklarına bulaşmayan şerbet"(s. 23) , "Sürtünür ayaklarıma gece" (s. 29), "Geldim işte burası son durak" (s. 43), "Kaç çimen üstünde adımlarım yeşildi"(s. 45), "Sen neysen ona kandım"(s. 51), "Yaza soyunduğum günlerde"(s. 53), "Bursa'da yolcuyum gece vaktı" (s. 55), "Ne yana yürüsün çocuk ayaklarım" (s. 62), "Acıyı ve kaybetmeyi öğrendim"(s. 65), "Yük vagonuyum/ bir peronda yıllarca" (s.71), "Annem ki/ aynasında beni gördüm"(s.73), "Kör sokaktan geçtim az önce" (s.74), "Ben kimin yüzünden böyle oldum Asya" (s.76)...

Kitaplardaki şiirlere konuşma dilinden yaralandığı bu dizelerle başlayan şair, yaşamın bütün duraklarını kapsayan geniş bir şiir deryasında "ben" kavramı üzerinden giderken şiirlerin bütününde "biz"e ve "biz"i belirleyen toplumsal nedenlere yöneliyor. Bireyselden toplumsala bir yönelişle "ben"i sıkıştıran, kıran, üzen, hiçleyen kısacası varoluşsal sorunlara yol açan toplumsal yapıya isyan bayrağı açıyor. Bu bağlamda, şairin ana izleklerinden biri kadınlar ve çocuklar. Kadın sorunu Arife Kalender'in diğer kitaplarının da en önemli temalarından birisi, yerelden evrensele tarihten günümüze kadının verdiği savaşım, aslında insanlık adına verilen bir savaşım. Cinsiyetçi, ataerkil düşüncenin ezdiği kadınların sesine, nabız tutarak, kendi deneyimleri yanında gözlemlerini de yansıtarak, kadının bireysel özgürlüğünü ve özgünlüğünü gerçekleştirmesi, psikolojik, sosyolojik, ekonomik durumunun sorgulanması ve bir kadın şair olarak da erkek hegemonyasının kadının üstüne örttüğü simsiyah perdenin yırtılması için militanca bir direniş gösteriyor Arife Kalender.

Acı Yeşil'in ilk bölümü "Bir Kayanın Uçurumu"nda on altı şiir yer alıyor. "Eski Ses" şiirinde: "... Yirmi beş yaşlarında Arife çıktı karşıma /.../ nisan ayı mıydı, atkestaneleri açmış mıydı/sen geldin gözlerime/bak yine kırmızıya kesti soluğum/aklım mahalle pazarı, dağıldım/dilimin ucunda adın/hâlâ söyleyemem dilim yanar"(s.16) az sözle çok yük taşır; değişen insanla birlikte, yok olan, zamanın tozlarına gömülen kentler de onun edindiği dertlerden biridir. Eski ile yeniyi karşılaştıran Kalender, geçmişten günümüze, günümüzden geçmişe değişen mekânlarda yolculuklar yapar. "Bir Kayanın Uçurumu"nda diyalektik olarak; her şeyin her şeyle bağlantısını kurar. Çivisi çıkmış, altüst olmuş günlerde, kayan yaşamı yerine koyacak Tanrı'yı arar. Aynı şiirde toplumsal aymazlığa düşenlere, "olaylar beni ilgilendirmiyor," diyenlere gönderme yaparak: "Sandın ki sana varmaz bendeki deprem/sıçradı yangın, alev dağıtıyor rüzgâr/ zulme bile istemeden geldin peşimden/ kimse yalnız değildir/ taş taşı uçuruma çekerken"(s. 9) dizeleriyle seslenir ve nerede zulüm, haksızlık, sömürü varsa oradaki herkesin bundan kaçamayacağını imler.

"Gece Islıkları" kitabındaki "Otogar Biletçisi" (s. 31-76) bölümü ilginç ve yeni şiirlerden oluşur. Bir otogardaki "büyük göz" rolünü biletçiye vererek, her yöne dağılan yolculardan kimlikler sunar. Terhis olmuş asker, doktordan dönen yaşlı karı koca, eşcinsel bir genç, fahişe, öğretmen, avukat, kasap, dokumacı,

hemşire gibi farklı mesleklerden, farklı görüntülerle yolculuk eden insanların ruh durumlarını irdeler. Her şiir, hava ve yol durumu raporuyla başladıktan sonra, biletçinin günlük yaşamından kesit sunar ve gelen yolcuların bilet isteyişiyle şiire girer. Şair bu konuda bir söyleşisinde: "'Otogar Biletçisi' gerek biçim, gerek ise tema açısından yeni bir şiir. Buradaki yirmi iki şiir, belki tek bir kitap olabilirdi. Ama biraz daha fazla tipin girmesi zorlamaya neden olacağı için vazgeçtim. Diğer bölümlerin de kitaba dahil olması zenginlik kazandırdı. 'Susamak Zamanları'nda felsefeye ve tarihsel söylenceye yöneldim. Üç bölümün de aynı kitapta yer alması, renklendirip derinleştirdi," açıklamasını yapar. (C. Kitap) Gerçekten de "Susamak Zamanları"nda: "Kuyuları aç/ oynar zulmün yılanları/ kimlerin adı çamurlarda boğuldu/hangi etin yarasında akbaba/kırılmış kervan resmidir/ gözlerinde bir damla su" (s. 86) dizeleri bizi Kerbela'ya kadar, Yusuf söylencesine kadar götürür.

Yine bir söyleşide "Ruhun rüzgârı aşktır, bazen borana döner, bazen denizden gelen yele," diyen şair: "Her şeyi kaldır at/ bir tek o kalsın bir tek/hayatı sevdiriyor aşk"(s. 94) dizeleriyle aşka tutkusunu anlatır. Aşkı andığı yerde erotizmi özgür dizelerle sunar.

"Teninin kokusunda/ gövdenin altında saklandım/ kahırlı bir gece bekçisiydim/alıştığın yoldu bedenim/



ah be Ahmet/ seni ne çok sevdim" dizeleriyle biten ve üzerinde çok konuşulan, Acı Yeşil'deki "Seni Seviyorum Ahmet" şiiri, kadın şiirinde irdelenmesi gereken, çok şeyi içeren bir çalışmadır. Bu konuda şair: " Yaptığım incelemelerde şair kadınların aşklarını, sevgililerini, eşlerini özgürce şiire çağıramadıklarını fark ettiğimde üzüldüm. Erkekler kadınların tüm bedensel kıvrımlarını verirken; kadın, sevdiğinin ne adını, ne de görüntüsüne ilişkin verileri sunuyordu. Şiirimde "Delibal" ile başlayan dönemden sonra, bu cinsin söyleyemediklerini söylemeye çalıştım. Arifelerin bedensel ve ruhsal durumlarını aşikâr etmek (şiir bilinciyle) istedim. Bu bağlamda "Seni Seviyorum Ahmet" diyen kadın, hem erkeğine şefkat gösteren, hem ona aşk duyan, eleştiren ve kendisindeki 'Ahmet'i gösteren bir şiirdir. Psikolojik, sosyolojik ve tarihsel açıdan incelenebilir özellikte olduğunu düşünüyorum. Bizde hâlâ şiirin bir soyutlama ve kurgu işi oluşu az bilindiği için; 'Ahmet'in kim olduğunu soran çok oldu. Bu şiir bir isyan şiiridir aslında, kadının duygu ve bedenine sahip çıkmasının bayrağıdır" açıklamasını yapar.

Yine, "Çıt"(s. 22) şiirinde: "ben oryantalim, ben kalça meme/ herkes herkese benziyor açlığın gözlüğüyle/birden azalıyorum birden oruç/ lezzetim o kadına benziyor/ önemli mi adım, adresim kim/ ben aslında eski bir fahişeyim" dizeleriyle öfkeyi, yılgınlığı ironiyle dile getirir. Yaşadıkları koşullar nedeniyle tarihsel olarak da, güncel olarak da tüm kadınların ikinci sınıf sayılarak ötekileştirildiğini, aşağılanma ve yok sayılmalarda aynılaştığını vurgulamak ister.

Yine, "Yol Ve Kadın"(s. 24) şiirinde: "Ne kadar yürüdük hanımefendi?/ önümüzde bir Kemal/ tanımadığımız A, bilmediğimiz Elif (...) Kaç metredir kölelikle özgürlüğün arası/ hanımefendi sorsana" der. Albert Schwit:"*Etik, yaşayan her şeye karşı hissettiğimiz sonsuz sorumluluktur,*" diyor. Kadın duyarlılığını önemseyen Arife Kalender, toplumun bireylere tuttuğu aynada Fatma, Ayşe, Enise, Meryem, Elif, Arife vs. gibi kadınlar, dönüşüm ve değişmenin yol açtığı açmazlarda kimi yerde şiirin öznesi, kimi yerde nesnesidir. Bugüne değin şiirlerin öznesi olan erkek; Kalender şiirinde sık sık nesne olarak karşımıza çıkar. "İlkin kendimi, sonra da şiirlerimin kadınlarını özgürleştirdim," diyen şair, toplumsal konularda cinsiyetten uzaklaşarak insanın hakkını ve özgürlüğünü önceler.

Acı Yeşil'deki "*Yol*" şiirinde yer yer radikal ve isyana varan söylemler dikkati çeker."*...ilkin kadın bile değil-*

dim, sandım/ bacak arasında kocaman bir ben/ah! o kıllı kara yerin karası ben değildim/ başka bir kadını adımla besliyordum/ görünen oydu erkeklere"(s.43). Hayattın gerçeğinden yola çıkan bu şiirde, kadının yalnızca cinsel obje olarak görünmesine başkaldırır. Cinselliğin gerisindeki '*insan kimliğini*' işaret eder. "*An Ve Anılar*" şiirinde: "*Suçu zamanlara atarız/kendimizi yüklemek ağır gelir/hatalar ömrümüzü taşıyamaz/(...) nasıl olsa annedir zaman*"(s.70) Geçmişten geleceğe yol alırken her insan "*anıları*" anı olarak beraberinde taşır. Şiirin kendisi de bir annedir. Kalender'in şiiri ilk okuyuşta insanı şiir evine, şiir ocağına çeker. Her sözcüğe annelik yaptığı yeniden, yeniden doğurduğu belli olur.

Her iki kitap incelendiğinde şairin geniş sözcük dağarcığının yanı sıra, çok farklı temalara cesaretle el attığı görülecektir. "*Bir Eşcinseli Sevdim*"(s. 26) başlığı bile duvarları yıkmak, perdeleri aralamak için harcanan çabanın örneğidir. Tel örgünün iki yüzündeki insanlar kadar, aşk yüzünden '*ah*' çekenler de aynı sayfalarda buluşur. İnsanın olduğu yerde Tanrı da vardır, erotizm de... Fotoğraf gösterdiği de olur, tek sözcükle çok şeyi imlediği de... Doğayı dizelerinden eksik etmeyen şair, halk şiirinden, Anadolu kültüründen de yararlanarak özgün söylemlere varır. Bu açıdan bakıldığında, derin kültür birikiminin şiirlere yansıdığı görülecektir." *Elli yıla yakın süredir şiirin içindeyim,*" diyen Kalender'in, bunca yolu boşuna kat etmediği, ilk dizeden son şiire belli oluyor. "*Bugünlerde sık sık hayattan düşüyorum*" (s. 7) dizesi bile, çok şeyi anlatmıyor mu? ◘

KAYNAKLAR:

Şiir Adaları, A. Kalender, Kaynak Yay. 2015.

Günler-Yazılar, A. Kalender, Nezih-Er Yay.2015.

Cumhuriyet Kitap,21 Temmuz 2011.

Yedi İklim Dört Mevsim-Türkiye Destanı, A. Kalender, Phoenix Yay. 2006.

Delibal ,A. Kalender, Phoenix Yay.2004.

Acı Yeşil, A. Kalender, Tekin Yay. 2014.

Gece Islıkları, A. Kalender, Tekin Yay.2014.

Cumhuriyet Kitap 18.2.2015.

Kadın Yazarlar Der. Konuşması.

Zaman Işık Kelimeler –Arife Kalender programı 20 aralık 2015 Hayat Tv.

Türk Dili Dergisi Mayıs Haziran Sayısı A.Kalender söyleşisi.

"*Dişil Dil*" konulu panel konuşması 2015 TÜYAP.

Enis Temizel

PİRİ REİS

ENDÜLÜS MACERASI

1929'da Topkapı Sarayı'nın depolarında bir dünya haritası bulunur. 16. yüzyılın başlarında Piri Reis tarafından yapılmış bu dünya haritası, gerçeğe uygunluğuyla bilim dünyasında büyük ses getirir. Piri Reis, büyük Osmanlı denizcisi ve haritacısıdır. Yanında yetiştiği amcası, ünlü denizci Kemal Reis ile Ege ve Akdeniz'de korsanlık yapmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun emrinde çalışmış, Osmanlı Donanması'nda resmi hizmete girmiş ve en son Mısır Kaptan-ı Deryası iken idam edilmiştir.

Tarihsel gerçeklerden yola çıkan bu grafik roman, yazarının hayal gücüyle fantastik boyutlar kazanmıştır. Piri Reis ve Kemal Reis, Katolik olmayan halkı işkenceden geçiren Başengizisyoncu Torguemada ile katledilmeleri emrini veren İspanya Kralı Ferdinand ve Kraliçe İsabel'in askerleriyle savaşlarında başarılı olabilecekler mi? Paralel evrende Işık İnsanlarını karanlığın elinden kurtarabilecekler mi?

Bilim ve Gelecek Kitaplığı



www.bilimvegelecek.com.tr / bilgi@bilimvegelecek.com.tr / 0216.349 71 72

öykü

Kütle

İNCİ AYDIN

Uyandığında saatin alarmı henüz çalmamış. sabahın lacivert buğusunu tekdüze bir sesle yarmamıştı. Yatakta doğruldun. Duman, is benzeri bir koku genzini yaktı. İstemsiz öksürdün. Çıplak tabanlarının, beyaz soğuk fayansta üşümesine aldırmadan mutfağa ilerledin. Henüz uyanamamıştı beynin. Ve bedenin bir baş dönmesiyle seni uyardı. Omzunu duvara çarparak durdun. Başını ellerinin arasında tutunca duracaktı sanki dönmesi. Ahşap bir topaç, metal iğnesinin ucunda vığıltıyla dönüyor, dönüyordu. Ara sıra topacın ucu fayans aralıklarındaki rengi griye dönmüş derz dolguya giriyor, çıkıyor, giriyor, yavaşlıyor ama durmuyor, durmuyordu. Çömeldin. Duman, is... Her neyse... Baş dönmesi fena. Beyinle mücadele eden beden. Sabahın lacivert ışığı... Sen zaten başka renk sabahlara uyanmadın.

Ocak kapalı, elektrik fişlerinde bir şey yok. Aralık kalan pencereyi soğuğun şiddetinden anladın. Salon açıklı koyulu sis içinde. Avizelerin billur pırıltıları ve kartonpiyerdeki sinek leşleri görünmüyor. Zaten değiştirmeyi düşünüyordun avizeleri ve kanlı sivrisinek ölülerinin kahverengi dokusu beyaz kabartmalı zemin üstünde pek de hoş değildi.

Demek sis vardı ve vapurla gidemeyecektin işe. Olsun, dedin ve çaydanlığın altını yakmak için ocağa yöneldin. Saçların uçuştu, sonra da geceliğinin etekleri. Arkanı döndün. Beyaz pamuksu parçalar griye dönüyor. Koyulaşıyor, açılıyor, uzuyor, toplanıyor, parçalanıyor, bütünleşiyordu. Sanki evin içine kümülüs bulutu girmiş de odalara bölünüyordu. Pencere kapalı. Değil mi yoksa! Nasıl bu kadar büyüyebiliyor? Salona gitmelisin. Pencere açık kalmış olmalı. Mutfak ve salon arası bulutsu bir beyazlık. Kimi zaman mavi ve gri yansımalarla yanıp sönen pamuk yığınları sürekli hareket ediyor. Ağzına doluyor, bedenini itip çekiyor, hatta seni sürükleyip yürütebiliyor. Salona yürümek için direniyorsun. Pamuksu yaratıksa seni mutfakta tutmaya çalışıyor tüm gücü ve yumuşak inadıyla.

Ellerin... Onları da göremiyorsun... Zaten ne işe yaradılar ki şimdiye dek... Bacaklarının dizden aşağısı hâlâ görünüyor. Bu yeter sana...Yumuşak karabasan, soluk almanı zorlaştırıyor.

Kıpırdayamıyorsun.

Genzin yanıyor.

Gözlerin yaşarıyor.

Oysa sen hep lacivert sabahlara uyanmaya alışıksın

Nesin sen? Kimsin?

Bulutsu kütle duruyor. Alçı gibi katılaşıyor. Seni duydu. Ama sorulara alışık değil. Yer sallanmaya başlıyor. Ya da sallanan alçı kütle yalnızca. Gümbürtü. Alçı kırılıyor köşesinden. Küçük üçgen bir kara boşuk. Islık sesiyle birlikte kütle yine burada. Beyazın hızla siyah tarafından yutulduğu tiftik parçaları, içinde bordo bitki köklerini andıran şimşekler çakarak mutfağa doluşuyor. Bu kütle diğerlerinden farklı ve diğerleriyle aynı. Birbirini doğuruyor ve yok ediyorlar. Kılcal damarlar cızırtı çıkartararak diğer damarlarla bağlantı kuruyor. Bu örgütlülük ürkütüyor seni. Denizanalarınınkine benzer bir salınımla evin atmosferinde yukarı aşağı, sağa sola ilerliyorlar. Soru'n aralarında bir hoşnutsuzluk yaratmış gibi. Kayıtsız şartsız, sorgusuz sualsiz biat bekleyen bir diktatör adeta.

Kıpırdayamıyorsun.

Genzin yanıyor.

Gözlerin yaşarıyor.

Oysa sen hep lacivert sabahlara uyanmaya alışıksın.

Kılcal damarımsı dokular, kalınlaşıp incelerek cızırtılar çıkarıyorlar. Mutfak tezgâhının hemen üstünde yer alan kütle kendi içinde patlayarak cızırdıyor, kızıl damarlar yanıp sönüyor. Bir patlama sesi. Yanmış kağıt mendile benzer bir parça hızla yanıp sönüyor. Ucunda kor taşıyan ve gri bir pamuk şekerini andıran küçük kütle, büyüğü tarafından yutuluyor. Kütlenin kendi iç hesaplaşmasını fırsat bilerek salonun kapısını yokluyorsun, hızla içeri girip kapıyı ardından kapatıyorsun.

Her yer, karnıbaharı andıran kütleyle dolu. Bulutların içinde yürüyor gibisin.

Bir çocuğun düşü, bir yetişkinin kâbusu olabilir mi?

Dolabın üstündeki kütle seni görüyor. Grileşip uzayarak ayaklarına dolandı bile. Cızırtılarla diğerlerini çağırıyor. Dışarıyı görebildin. Beyazlı siyahlı bulutumsu nesnelerle dolu. Yandaki elektrik direği bile görünmüyor.

Mutfaktaki kütle, kapının altındaki boşluktan süzülerek içeri giriyor. Kılcal damarların cızırtısını teninde duyumsuyorsun. Canın yanmıyor. Belki de yanıyor ama duyumsamıyorsun. Hatta gıdıklanıyorsun.

Önce genzin daha az yanıyor.

Sonra gözyaşların donuyor.

Sen hep gri sabahlara uyanmaya alışıksın.

Ahşap topaç, metal iğnesinin ucunda vığıltıyla dönüyor, dönüyor. Ara sıra topacın ucu fayans aralıklarındaki derz dolguya giriyor, çıkıyor, giriyor, yavaşlıyor ama durmuyor, durmuyor, durmuyor...

Cızırtılar artıyor.

Şşşştt!

Sorulardan hoşlanmıyorlar. ◘



kuzgun

Vaktiyle bir kasvetli gece, kafa yorarken zayıf ve bitkin halde,
İlginç ve tuhaf unutulmuş eski ilimlerden bir sürü cilt üstüne,
Kafam devrilirken, uykuya dalar gibi, bir tıklatma işittim birden,
Sanki biri hafifçe vurmuştu, oda kapıma vurulmuştu.
"Misafirdir" diye mırıldandım, "oda kapıma bu tıklatan –
Budur olsa olsa, dahası yok."

Evet, açık seçik hatırlıyorum tatsız Aralık ayıydı,
Ve ayrı ayrı ölen her köz yoğurmuştu yerde kendi hayaletini.
Hevesle istedim sabah olmasını: – bulmaya uğraşmam boşunaydı
Kitaplarımdan durdurmayı acısını – kaybolmuş Lenore'nin acısını –
Melekler vermiştir ender ve ışıklı kadına ismini Lenore –
İsimsiz kalır burada daha hep.

Ve ipekten üzgün belirsiz hışırtısı her bir mor perdenin
Titretti beni – doldurdu beni işitilmemiş düşsel dehşetlerle;
Öyle ki o an, kalp atışımı yatıştırmak için, durup tekrarladım
"Misafirdir bu oda kapımda girmekte üsteleyen –
"Geç saatte misafirdir oda kapımda girmekte üsteleyen: –
Budur ancak, dahası yok."

Güç geldi çabucak canıma: sonra hiç duraksamadan artık,
"Bayım," dedim, "ya da Hanımefendi, cidden merhametinize sığınırım;
Ama ben doğrusu uyukluyordum, ve yani siz gelip hafifçe vurdunuz,
Ve yani siz gelip biraz tıklattınız, oda kapımı öyle tıklattınız ki,
Sizi işittiğime emin olmakta zorlandım" – o an kapıyı genişçe açtım: –
Karanlık vardı, dahası yok.

O derin karanlığa gözümü dikip uzunca durdum orada merakla, korkuyla,
Kuşkuyla, kurduğum hayalleri hiçbir ölümlü cüret etmemiştir kurmaya;
Ama suskunluk hiç kesilmedi, ve o karanlık hiçbir renk vermedi,
Ve orada konuşulan tek söz fısıldanan bir bu sözdü, "Lenore!"
Bunu fısıldadım, ve yankısı mırıldadı sözü gene, "Lenore!"
Bu kadar, dahası yok.

Odaya geri dönmek üzereydim, içimde hep canım yanarak,
Hemen gene işittim öncekinden daha güçlü bir tıklatma sesini.
"Eminim," dedim, "pencere tahtalarında bir şey var eminim;
Göreyim o halde, neymiş oradaki, araştırayım bu gizemi –
Yatışsın kalbim bir süreliğine ve araştırsın bu gizemi; –
Rüzgardır, dahası yok!"

Kepengi çekip açtığım o anda, fırlayıp çırpınışlarla,
Oraya konuverdi geçmiş aziz günlerden müthiş bir kuzgun.
Hiç hürmet göstermedi; bir saniye bile durmadan yerinde;
Bir hakim ya da hakime edasıyla tünedi oda kapımın tepesinde –
Bir Pallas büstü üstüne tünedi oda kapımın hemen tepesinde –
Tünedi, ve oturdu, dahası yok.

Sonra bu kapkara kuş üzgün kuruntumu çelip güldürürken,
Taşıdığı çehrenin verdiği vakur ve amansız davranışıyla,
"Başın böyle kırpılmış da olsa, sen," dedim, "hiç korkak değilsin eminim.
Gecenin sahilinde dolaşıp gelen korkunç nemrut ve yaşlı kuzgun –
Söyle bana nedir senin soylu ismin bu Gecenin Plütoncu sahilinde!"
Söylendi kuzgun, "Asla bir daha."

Çok şaşırdım çirkin kuşcağızdan işittiğim bu yalın hitaptan,
Gerçi pek az anlam – pek az alaka vardı cevabında;
Zira şunda hemfikir olmadan edemeyiz ki yaşayan hiçbir insana
Bahşedilmemiştir kuş görmek oda kapısının tepesinde –
Kuş yahut hayvan yontma büstte oda kapısının tepesinde
Böyle bir isimde: "Asla bir daha."

Fakat kuzgunun tek başına otururken o büstün üstünde, söylendiği,
Bir tek o kelimeydi, o tek kelimede sanki kendi canını ortaya döker gibi.
Daha sonra hiçbir şey söylemedi – tek bir tüyünü bile çırpmadı –
Ben homurdanmaya başlayıncaya dek: "Başka dostlar da uçtu önceden –
Sabah terk eder beni, umutlarım aynı böyle uçtu önceden."
Sonra kuş söylendi, "Asla bir daha."

Ürktüm durguyu keserek bu kadar yerinde söylenen bu cevapla,
"Kuşkusuz," dedim, "söylediği bu şey onun envanterinden gelmiştir,
Bunu kaptığı mutsuz sahibi koşmuştur merhametsiz bir felaketin
Peşinden giderek süratlenerek şarkıları tek yükle yüklenene dek –
Umudunun ağıtları melankoli yüküyle yüklenene dek
İşte böyle. "Asla, asla bir daha."

Fakat kuzgun yine üzgün canımı hep çelip güldürürken,
Derhal yastıklı bir koltuğu sürdüm karşısına kuş ve büst ve kapının;
Sonra, kadifeye basılmasıyla, kendimi verdim bağ kurmaya
Kuruntu üstüne kuruntuyla düşünerek bu uğursuz geçmiş zaman kuşunun ne –
Bu suratsız, çirkin, korkunç, cılız ve uğursuz geçmiş zaman kuşunun ne
Kastettiğini böyle gaklarken, "Asla bir daha."

Oturup bunun tahminiyle meşgul oldum, ama hiç ses çıkarmadan
O an yakıcı gözlerini bağrımın ortasına doğru dikmiş bu kuşcağıza;
Bu ve dahasını oturup sezindim, başımı rahatça yaslamışken

Yastığın kadife dikişine sırıttı lambanın ışığı o kadına,
Fakat sırıttı kadife mor dikiş ve lambanın ışığı o kadına,
Bastırmayacak, of, asla bir daha!

Sonra, düşündüklerim, hava yoğunlaştı, buharlaştı görülmez tütsüleri
Sallıyordu Seraphlar püsküllü zeminde çınlarken ayak vuruşları.
"Zavallı," diye bağırdım, "Tanrının sana verdiği – bu meleklerle gönderdiği
Mühlet – mühlet ve ilaçtır alsın diye Lenore'yle hatıranı!
İç, of bu iyi ilacı iç, ve unut o kaybolmuş Lenore'yi!"
Söylendi kuzgun, "Asla bir daha."

"Peygamber!" dedim, "kötüsün! – ama peygambersin, kuş yahut şeytan! –
Ayartılıp gönderilmişsen de, rüzgar seni fırlatıp atmışsa da sahile,
Issız da olsan gözüpeksin, büyülenmiş bu çöl diyarında –
Dehşetin dadandığı bu evde – söyle bana cidden, rica ederim –
Var mı – var mı güzel koku Gilead'da – söyle bana – söyle, rica ederim!"
Söylendi kuzgun, "Asla bir daha."

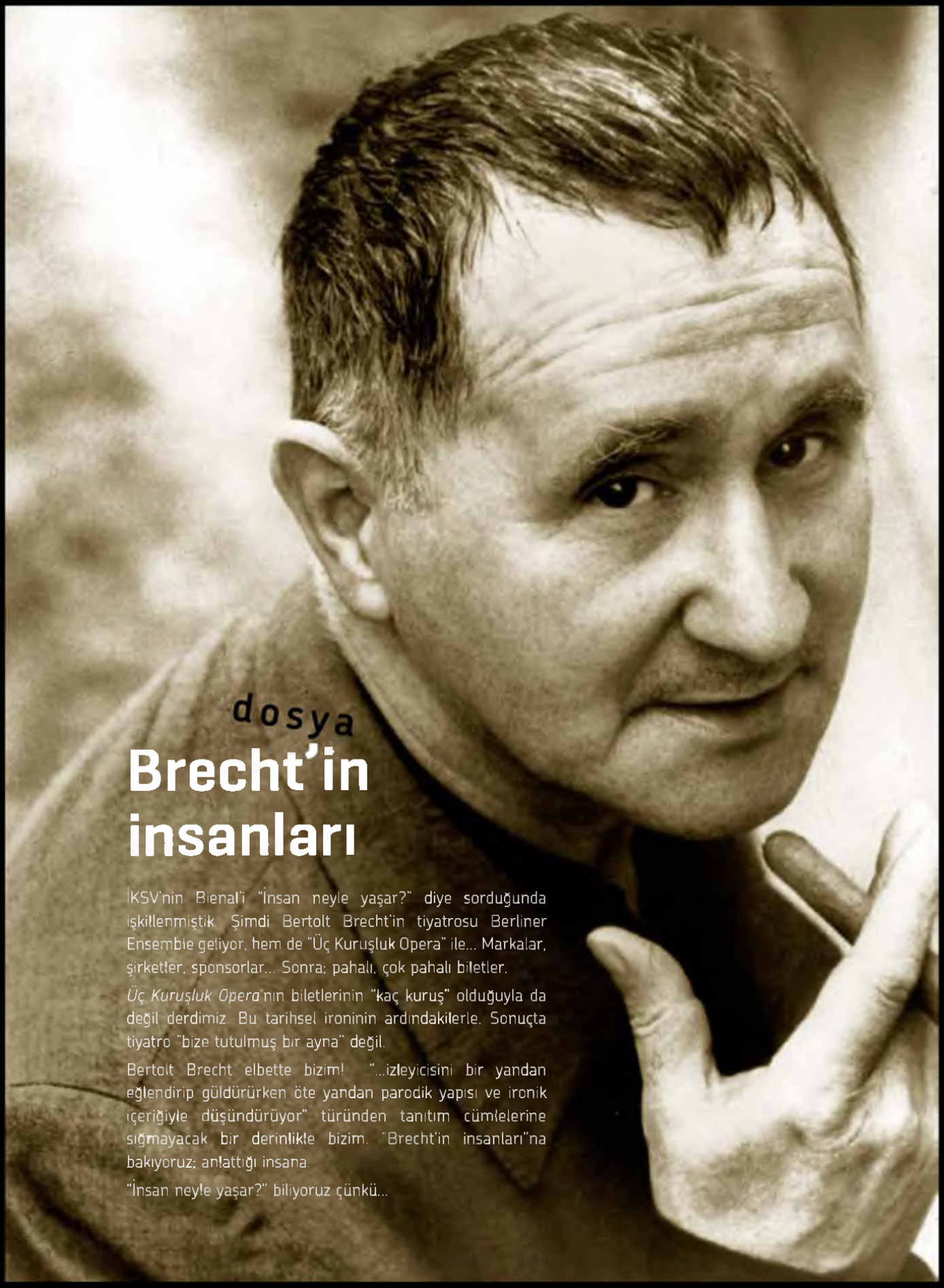
"Peygamber!" dedim, "kötüsün! – ama peygambersin, kuş yahut şeytan! –
Tepemize bükülmüş Cennet Gök adına – ikimizin de taptığı Tanrı adına –
Acıyla yüklenmiş bu cana söyle, uzaklardaki Aidenn'de,
Sarılır mı aziz bir kadın melekler vermiş ismini Lenore –
Sarılır mı ender ve ışıklı kadın, melekler vermiş ismini Lenore?"
Söylendi kuzgun, "Asla bir daha."

"Bu söz ayrılmamıza işaret olsun, kuş yahut iblis!" diye bağırdım küstahça –
"Git geri dön seni fırlatan rüzgara ve Gecenin Plütoncu sahiline!
Canınla söylendiğin o yalanın renginde kara tüylerinden hiç kalmasın!
Bırak kesme yalnızlığımı! – kapımın tepesindeki büstü terk et!
Al gaganı saplandığı kalbimden, ve vücudunu çekip al kapımdan!"
Söylendi kuzgun, "Asla bir daha."

Ve kuzgun, asla kalkışmayarak, hâlâ oturur, hâlâ oturur
Solgun Pallas büstü üstünde oda kapımın hemen tepesinde;
Ve gözleri hayal kurmaktaki bir iblise benzer tamamen,
Ve üzerindeki lambanın ışığı onun gölgesini yere düşürür;
Ve benim canım yerde yatıp süzülen o gölgenin dışına
Çıkmaz – asla bir daha!

Edgar Allan Poe

Türkçesi: Işık Barış Fidaner



dosya

Brecht'in insanları

İKSV'nin Bienal'i "İnsan neyle yaşar?" diye sorduğunda işkillenmiştik. Şimdi Bertolt Brecht'in tiyatrosu Berliner Ensemble geliyor, hem de "Üç Kuruşluk Opera" ile... Markalar, şirketler, sponsorlar... Sonra; pahalı, çok pahalı biletler.

Üç Kuruşluk Opera'nın biletlerinin "kaç kuruş" olduğuyla da değil derdimiz. Bu tarihsel ironinin ardındakilerle. Sonuçta tiyatro "bize tutulmuş bir ayna" değil.

Bertolt Brecht elbette bizim! "...izleyicisini bir yandan eğlendirip güldürürken öte yandan parodik yapısı ve ironik içeriğiyle düşündürüyor" türünden tanıtım cümlelerine sığmayacak bir derinlikle bizim. "Brecht'in insanları"na bakıyoruz; anlattığı insana.

"İnsan neyle yaşar?" biliyoruz çünkü...



Üç kuruşun hesabı

AYDIN ÇUBUKÇU

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) ev sahipliğinde, ENKA Vakfı sponsorluğunda Zorlu Performans Sanatları Merkezi Ana Tiyatro›da, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* adlı eseri izleyiciyle buluşacak! Marksist tiyatro literatürünün bu en sert kapitalizm eleştirisi üzerine kurulu oyunu Türkiye'ye üzerinde bu isimlerin bulunduğu bir etiket takılarak getiriliyor. Tekelci kapitalizmin "marka isimleri" komünist bir tiyatro yazarının kapitalizmi yerden yere vuran eserini sahnelemek için bir araya geliyorlar! Bilet fiyatları da bu çerçeveye uygun; 100 liradan 325 liraya kadar, beğendiğiniz yerden seyredin!

Kuşkusuz, Berlin Ensemble'nın sahnelediği haliyle Brecht'i izlemek bu kadar paraya değer diye de düşünebiliriz. Üç kuruşun hesabını yapacaksan evinde otur da diyebilirler.

Ne var ki, sorunumuz işin parasında değil, kapitalizm eleştirisini kapitalistlere avuç dolusu para vererek seyretmek zorunda kalmamız rahatsızlık yaratan ilk neden. İlk sıkıntı bu "görünüş" hali... Bir de özüne bakalım.

Brecht'in derdi neydi?

Estetik üzerine Marksistler arasındaki en ciddi ve verimli tartışmalardan birinin önde gelen sözcüsü olan Brecht, "gerçeğin yansıtılması" kavramının devrimci sanatsal eylemi kısıtlayan ve yanlış yönlendiren bir işlevi olduğunu düşünüyordu. Yerleşik ve yaygın anlayışı özetleyen yansıtma kavramı, öncelikle kitlelerin eğitimini önde gelen

amaç olarak görmeyi ifade ediyor ve sanat eserinin bir öğretmen konumunda bulunmasını öneriyordu. Bunun için gerçeğin apaçık sergilenmesi, çıkarılacak derslerin doğrudan verilmesi önemliydi. Brecht ise, izleyiciyle eser arasındaki ilişkinin diyalektik tarzda kurulmasının yollarını arıyordu. İzleyiciyi edilgen bir öğrenci olarak değil, konuyu tartışan ve gerçeğin ne olduğunu birlikte araştıran etkin unsur haline getirmeyi istiyordu. Bu da, anlatılmak istenen gerçeği yalnızca yansıtmakla olmazdı. İzlediği şeyin "gerçek" değil, bir oyun olduğunu fark etmeli, orada kendisine de bir rol düştüğünü bilerek katılmalıydı. Bunun için Brecht izleyiciyi "yabancılaştırma" darbeleri aracılığıyla sık sık sarsıyor, uyarıyor, burada bir oyun izlemekte olduğunu, gerçeği yalnızca bizzat kendi hayatı içinde bulabileceğini hatırlatıyordu. Çünkü ona göre halkı, *"bunca zamandır siyasetin nesnesi olan ama artık siyasetin öznesi durumuna gelmesi gereken üreticiler kitlesi"* olarak görmek ve etkin bir katılımcı halinde geliştirmek üzere sanat yapmak gerekirdi.

Brecht tiyatroyu böyle bir çalışmanın alanı olarak görüyordu. Basitçe, kapitalizmin kötülüklerini yansıtmakla yetinmemek, ama kapitalizm hakkında söylenmesi gerekenleri izleyiciyle birlikte araştırmak istiyordu. Sahnedekiler, izleyenlere sorular sorabilir, parasını verip oyuna girmiş olan biri de oyunculara "o öyle olmaz birader" diye karşı çıkabilir, ya da kendi aralarında bir tartışmaya girerek oyunun gidişini değiştirebilirlerdi.

Brecht, seyirciden, sahnede olup bitenleri izleyip kalmamasını, eleştirel bir gözle değerlendirmesini beklemekteydi. Oyuncu da, bununla uyumlu olarak, seyirciyi oyuna katılmaya çağıran bir tarz bulmalı, jest ve mimikleriyle oyun metninde olandan daha fazlasını ortaya çıkarmaya çalışmalıydı.

Örneğin *Üç Kuruşluk Opera*'da şarkıların kullanımı bu bakımdan özel bir öneme sahiptir. Şarkılar, net kesintiler yaratmakta, ışıklandırma da buna eşlik ederek hikâyeyi durdurmakta, bir anlamda oyuna bir süreliğine ara verilmektedir. Brecht'in beklentisi, izleyicinin "ne oluyor, nasıl olacak" sorularını sormasıdır. Bu, sahnedeki ve oyundaki diğer unsurlarla birlikte, izleyicinin eleştirel bilincini ve eylemde bulunma kapasitesini uyandırmaya hizmet edecektir.



Brecht'in insanları

Brecht, klasik oyun tarzının duygulara seslendiğini, oyun aracılığıyla izleyiciye bir "sonuç kararı" dayatıldığını, böylece aklın devre dışı bırakıldığını, kendi kararının veril-







Brecht'in insanları

mesinin önüne geçildiğini söylemekte, buna karşı bir tiyatro yapmaya çalışmaktaydı.

Bizim derdimiz ne?

Berliner Ensemble'ı Türkiye getiren organizasyonun tanıtım yazısında, *"Üç Kuruşluk Opera, izleyicisini bir yandan eğlendirip güldürürken öte yandan parodik yapısı ve ironik içeriğiyle düşündürüyor"* deniyor. Ayrıca, *"müzikleriyle de seyirciyi sürekli uyanık tutan, onu her an eğlendiren müzikal bir şölene dönüşüyor"*muş! *"Mükemmel oyuncuları, kusursuz müzik ve zengin kostüm kullanımı ile Üç Kuruşluk Opera, İstanbul seyircisinin unutulmazları arasına yerleşecek"*miş!

Oyunun üstelik Almanca oynanacağını da düşünürsek, Brecht'in devrimci amaçlarıyla, organizasyonun bize vaat ettikleri arasındaki uçurum daha da derinleşmektedir.

Brecht, izleyici eğlensin, gülsün, *"parodik yapısı ve ironik içeriğiyle düşün"*sün, ışık ve kostümle büyülensin diye yazmadı bu eseri. Uyanmasını, düşünmesini, tartışmasını, itiraz etmesini beklediği "üretici kitlesi" yerine, büyükçe bir parayı vermeyi göze alarak gelmiş "eğlence beklentisi yüksek" bir yığını ise herhalde aklından bile geçirmemişti.

Brecht'in tiyatro kuramında yabancılaşma kavramının belirleyici bir yeri vardır. O, izleyicinin içinde bulunduğu durumu idrak etmesinin bir aracı olarak bilinçli olarak kullanıyordu yabancılaştırmayı. Oyunla gerçek arasındaki çelişkiyi hissetmek bir uyarıcı rolü oynuyor ve bilinci itiraz etmek için kışkırtıyordu.

Kabul etmek gerekir ki, şimdi de bir yabancılaştırma saldırısıyla karşı karşıyayız. Ama Brecht'in amaçladığından tümüyle farklı, hatta ona karşıt bir etki yaratıyor bu. Brecht'in oyununa, onun bildirisine ve yapmak istediklerine yabancılaştırılıyor, tümüyle içi boşaltılmış, anlaşılmaz kılınmış gösteriye dönüştürülmüş bir oyunu izlemeye çağrılıyoruz.

Üç Kuruşluk Opera aslında bir parodiydi. Bu haliyle Brecht'in de bir parodisine dönüşmüş bulunuyor. Üç kuruşun hesabını yapmakta haksız mıyız?

Türkiye'de Brecht algısı ve Üç Kuruşluk Opera örneği...

EREN AYSAN[1]



Dünyanın her yerinde Bertolt Brecht'in oyunları kendi uygulama anlayışı içinde büyük etkiler, hatta sansasyonlar yaratmış, şiirleri hemen her dile çevrilmiş ve derlenmiştir. Yaşama bakışı; nihilist, Marksist ve eleştirel bakışı benimsediği dönemleri, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, onu dokunulmazlığı olan bir fenomene dönüştürmüştür.

Türkiye, nerdeyse kültürel bir ikon haline gelen Brecht'i geç de olsa, 1950'li yılların sonunda yapılan çevirilerle, daha çok diyalektik tiyatroyu aktaran yazılarıyla tanıdı. 0 yıllarda, Haldun Taner, Adalet Cimcoz ve Özdemir Nutku'nun *avangarde* çabalarıyla başlayan ve 1960'a doğru yığınları da etkisi içine alan büyük bir *Brecht modası* oluştu. Aslında bu, o yılların kültür politikasına göz attığımız zaman haksız bir ilgi değildi. Modernliğin sahnesine, İngiltere, Fransa hatta Almanya'ya oranla geç çıkmış bir ülkenin kendi kültür alanına duyduğu *"gizil utanç"*la birlikte, her şeyi bir an önce yakalama arzusu ve tedirginliği hâkimdi.

Çağdaş Türk Tiyatrosunun babası sayılan Muhsin Ertuğrul'un Marksizme olan çelişkili tavırlarına rağmen, T.C.'yi oluşturan Kemalist reformların sonucunda, devrimci nitelik taşıyan birçok oyun Tatbikat Sahnesi'nde, sonra da D.T.'da sergilendi. Asıl amaç, *"ulusal kimliğin"* oluşturulmasıydı.

Yeni oluşturulmaya çalışılan ulus kimliğinde, emperyalizme karşı açık biçimde takınılan devrimci bir tavır vardı. Ama sınıf çatışması gibi Marksist kavramlar, rejimin kurulmasından sonra lanetlenmişti. Çok partili yönetime geçildikten sonra, Türk yazarlarının kaleme aldığı daha çok siyasal nitelikteki oyunlar yasaklanmaya başlamıştı. 1950'de Cevat Fehmi Başkut'un *"Sana Rey Veriyorum"* ile 1953'de Devlet Tiyatrosu repertuvarından çıkartılan Haldun Taner'in *"Günün Adamı"* sansür uygulamasının örnekleridir (And 332).

Brecht Tiyatrosu ise her açıdan, sistemi eleştirenlerin yanında yer alıyor, Türkiye'deki statükoculuğu sorguluyordu. Bu

1 Devlet Tiyatrosu, Dramaturg.

duruma gösterilebilecek en çarpıcı örnek, yazar Adalet (Sümer) Ağaoğlu'nun çevirdiği, 5 Şubat 1955'de Devlet Tiyatrosu'nun bülteninde yayımlanan Brecht'in *"Tiyatroda Yabancılaşmanın Önemi"* isimli makalesidir. Çok değil yirmi yıl sonra devlet tarafından duyulan Brecht alerjisinin o yıllarda etkin olmayışının, hatta kendi yayın organlarından birinde, ona ilişkin bir makalenin yayımlanıyor olmasının iki büyük nedeni vardır:

Birincisi Türk kültürünün *"gözü kapalı"*, Batılı olma isteğidir. Erken Cumhuriyet Döneminin Adliye Vekili, Mahmut Esat Bozkurt'un sözleri bir devlet ideologunun koşulsuz batılılaşma isteğinin delilidir: *"Türk ihtilalinin kararı Batı medeniyetini kayıtsız, şartsız kendisine mal etmek, benimsemektir. Bu karar o kadar kesin bir azme dayanmaktadır ki, önüne çıkanlar, demirle, ateşle yok edilmeye mahkumdurlar."* (Kurdakul 45)



Brecht'in insanları

Sadece resmi ideoloji taraftarlarının değil, aynı zamanda Avrupa ile ilişki kurmaya çok hevesli Türk aydınının da isteğidir bu. Öyle ki, bu arzu zaman zaman en şiddetli biçimine ulaşır; Cemil Meriç'in de belirttiği ağrılı yazgı biçimlerinden en dokunaklısı *"coğrafi kader"*dir aslında:*" ve kucağımda çiçekler kapılarını çaldım. Kapılar açılmadı [. . .] Coğrafi kader, biyolojik kader, sosyal kader. Bunlardan bir tanesi bile benden çok daha kabadayısını felce uğratmaya kafi iken, üçü birden çullandılar üzerime."* (Meriç 129) Avrupa'nın herhangi bir kentinde doğmamış olmanın dayanılmaz üzüntüsü her zaman acıyla taşınacaktır. Paris'te ya da Londra'da dünyaya gelmiş olmanın şansının yerini bir anda Türkiye'de dünyaya gelmenin şansızlığı alır. Bu tablo içinde Brecht'in arka arkaya yaratılarının ve hakkında yazılanların çeşitli sanat – edebiyat dergilerinde yer almasından doğal ne vardır?

İkincisi ise 1950'li yıllarda resmi ideolojinin henüz Brecht'i kurulu düzene bir tehdit unsuru olarak görmemesidir. Bu nedenlerden ötürü arka arkaya gazete ve dergi sayfalarında Brecht'e ilişkin yazılar yer alır:

Tahir Alangu, *Yeditepe* (Eylül,1956) dergisinde *"Brecht Kimdir?"* isimli yazısını yayımlar ve bir sonraki sayısında da bunu Brecht Tiyatrosu hakkında yazdığı bir başka makale izler. Yine 1956 yılında Adalet Cimcoz, Brecht'in üç öyküsünü Türkçe'ye çevirir. Özdemir Nutku'nun üç gazete yazısı okurla buluşur.1957'de, Adalet Ağaoğlu ve Kamuran Şipal dergilerde Brecht hakkında yazdıkları yazılarla görünürler. İlk olarak Adalet Cimcoz, Brecht'ten bir oyun, *"Sezuan'ın İyi İnsanı"*nı çevirir. Aynı kitaptaki şiirlerin çevirisi Teoman Aktürel'e, önsöz de Haldun Taner'e aittir.

1960 darbesinin yumuşak etkisi hemen hissedilir, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1963-64 sezonunda Cimcoz'un çevirisiyle *"Sezuan'ın İyi İnsan"*ını sergiler. Oyun anti-komünist ve İslamcı organizasyonların saldırısına uğradığı için halkın ilgisini çeker. Milletlerarası İcra Komitesi'nin bu konuyla ilgili bildirisi ilginçtir:

"İstanbul Belediyesi, Tepebaşı Tiyatrosunda, Bertolt Brecht'in 1939 yılında yazdığı eser, başarı ile oynanırken birtakım geri kafalı insanların ilkel topluluklarda bile az görünen bir davranışla ve kişisel, toplumsal uygarlık duygusundan yoksun bir zavallılıkla oyuna karışmaları, bağırıp çağırmaları, oyunculara saldırmaları icra komitemiz tarafından yüz karası bir hareket olarak görülmüştür." (And 334)

Yine aynı yılın Aralık ayında yeni kurulan Arena Tiyatrosu'nun bülteninde Abdullah Kosanoğlu'nun *"Tiyatro Nedir?"* başlıklı yazısında Brecht'in adı sıkça yinelenmektedir. Bu grubun bir başka üyesi olan Asaf Çiğiltepe, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kuruluşuna yardım edecek ve A.S.T.'in bir *"halk tiyatrosu"* olduğunu ileri sürecektir!

Bu dönemde daha çok Brecht tiyatrosuna yönelik uygulamada iki ayrı yönelimden söz etmek mümkündür. Birincisi Brecht tiyatrosunu ve Brecht tiyatrosunun politik yapısını sürdürmeye gayret eden gruplar, diğeri ise Brecht'i son derece popülist bir üslupla ele alanlar. Buna örnek olarak Kenter Tiyatrosunun 1964 yılında oynadığı *Üç*

Kuruşluk Opera gösterilebilir... Oyunu çeviren ve sahneye koyan Tuncay Çavdar'dır. Müşfik Kenter, Ayla Algan, Yıldız Kenter ve Şükran Güngör oynamaktadır. Broşür dergisinde Brecht'le ilgili Behçet Necatigil ve Epik Tiyatroyla ilgili Aziz Nesin'in yazıları bulunmaktadır.

Aslına bakarsanız Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*'yı, John Gay'in 18. yy. Londra'sında geçirdiği *"Dilenciler Operası"*ndan Elizabeth Hauptmann'ın çevirisi ve önerisi ile yeniden ele almıştır. İlk oynanışında bu yüzden uyarlayanlar olarak Brecht ve Hauptmann ikilisinin adı yazılıdır. Bu noktada kısa bir parantez açmakta yarar var: Brecht oyun yazarlığı anlamında hep bir model benimseyerek, klasik ya da çağdaş olmaksızın eserlerin izini sürmüştür. Her ne kadar düşmanları bu durum için hırsızlık, korsanlık ya da utanmazlık deseler de onun için eser sahibinin Villon, Marlowe, Kipling, Gorki, Klabund olması çok da gerekmez. Yeniden epik tiyatro formuna dayanan kendi üretimi esastır.

Gerçekten de oyun sahnelenir sahnelenmez beklenmedik bir başarıya imza atar. Kurt Weill'in müzikleri de dillere dolanır. Alman müzik kuramcısı Stuckhensmith, *"müziğin çekiciliği iki iskemle arasında oturuyor gibi olmasındandır. Filarmoni konserlerine üye olanlar için baygın, hafif müzik sevenler içinse ağırdır. İnsan gerçi şarkıları birlikte söyleyebilir ama bazı noktalarda yanıldığını görecektir. Armoniler alışılmış doğrultudadırlar ama çerçevenin içinde hep eğri dururlar."*(Broşür, Üç Kuruşluk Opera – 1986) diyerek bu çığır açıcı müzik karşısında ceketinin düğmelerini ilikler.

Üç Kuruşluk Opera'da melodramatik bir öykü vardır. Dilenciler Kralı Peachum, işini dini motiflerle yürüterek kapitalist satın alma aracının ne olduğunu iyi bilen bir adamdır. Bu nedenle de Peachum'un ilk şarkısı *"Uyan aşağılık Hristiyan"* sözleriyle başlar. Hatta daha ileri gidersek, ona göre, İncil'deki öğütler de modası geçebilecek düşüncelerdir; önemli olan müşterinin yeni dünyada istediğini karşılamaktır. Tipik bir işveren olan Peachum'un kurmuş olduğu bir dilenme sistemi vardır. Bunun için asla insana acımaz. Acındırma, acındırmayı satan bir birey olan Peachum'a asla sökmez anlayacağınız. Bunun için de her nabza şerbet verecek türden bir ayet bulunabilir: *"İşçi ve işveren anlaşmasında işverenin istediği olur."* Şu çok açık ki, eğer acırsan iyi bir kapitalist olamazsın, maddi dünyada insan duygularına asla ve asla yer yoktur. Çünkü, *"kimse insanın gerçek düşkünlüğüne inanmaz!"* Peachum kızını iyi bir kısmetle evlendirmek ister. Onun dünyasında evin kızı da bir sermayedir. Bunun için bozuk düzende damat bozuk düzenin girişimcilerinden değil, ortaklarından olmalıdır. Hele hele parasız aşk birkaç günlük sevimli şarkılara benzer. Zaten *"önce ekmek gelir, ardından ahlak."*

Oysa Polly gönlünü kaptırdığı Mac'la bir ahırda babasından gizlice evlenir. Yeni damat ise küçük hırsızlık çetesi olan, çalışanlarının sırtından geçinen bir *"girişimci"*dir. Her yanı çalıntı mallarla dolu boş bir ahırda olan düğün aykırı değil, yaşadıkları sisteme uyan bir düğündür. Derken kapı açılır ve içeri Polis Şefi Kaplan Brown girer. Elbette böyle bir sistemde her zaman polis ile gansterlerin ilişkisi vardır. Üstelik çalmak da bir kültür işidir, aksi halde profesyonel hırsızlıktan acemiliğe kayılır. Mac ile Brown arasındaki dostluk, çıkar ilişkisine dayanmak zorundadır: *"Brown'a hatırı sayılır bir pay ayırmadan herhangi bir iş yaptığım çok enderdir"* der Mac. Polis teşkilatını elinde tutmak bir anlamda onun yaşam teminatıdır. Süreçte Mac'i daha yakın tanırız. Onun *"havyar"* yiyerek aristokrasiye özense de feodalizmin pençesinden kurtulamamış bir erkek olduğunu anlarız. Bir süre sonra da düğün, görgü kurallarını birbirlerine öğretme mücadelesi içinde geçen, birbirlerinin zavallılığını örtme çabasına dönüşen bir gösteri oluverir. Bayan Peachum kızının evlendiğini öğrenince sinirlenir: *"Çünkü genç bir kız evlenince her şey biter!"* Üstelik birinci sınıf usta bir hırsızla evlenmemişse... Peachum'ların kutlu aile düzeni çabaları artık rekabetten geçmektedir. Polly her ne kadar kocasını uyarsa da bir





Üç Kuruşluk Opera, Berliner Ensemble

girişimci olarak devletin kurumlarını denetim altına aldığı düşünen Mac ilgilenmez. O, çete mensuplarını kodese attırıp kendini var etme planı içindedir. Hem bir banka soymak varken, banka kurmak da önemsizdir. Artık yeni hayat banka kurmayı gerektirecek bir hayattır. İşlerini bir süreliğine evlilik anlaşması gereği genç karısına devreder Mac. Bu gansterlerin hiç ama hiç işine gelmez! Ne de olsa iktidarın kadın olması karşısında tutucudurlar. Ama bir kadın iktidarı ele geçirince erkeksi yöntemleri kullanmak zorundadır. Polly de bu düzenin nasıl işlediğini iyi bilen bir kadındır. Ancak Mac kendisini en güvende hissedebileceği yer olan orospuların arasında sığınınca iş değişir. Üstelik orospuların evinin özlenen bir burjuva evi olması karşıtlığı, bize onların daha temiz olduklarını gösterir. Ayrıca kadınların da erkeklerin de meta değeri vardır. Dilenciler kendi çirkinliklerini sattıkları gibi kadınlar da çekiciliklerini satarlar. Ama geçmişte ilişkisi olduğu Jenny Mac'a sadık davranmaz. Mac hapisaneyi boylayınca ise bir başka kadın daha çıkar ortaya: Hamile Lucy. Artık iki kadın için rekabet elzem olur. Polly iş senedini elinde tutarak kocasını idam sehpasına göndermeye sevine sevine "*razı olur*". Ancak oyunun sonunda yükselen sınıfın yıldızı Mac, kraliçe tarafından bağışlanır. Bir pegasusla haberci gelir. Böylece artık Mac gibi adamlar bankacı olarak hayata devam eder.

Bir parantez daha: Brecht'in, bütün kadın çalışma arkadaşları onunla en az bir defa yatmıştır. Şöyle bir sayarsak Elisabeth Hauptmann, Margarette Steffin, Ruth Berlau. Hani bunlar da aralarında en çok bilinenleri. Sürgün yıllarında Elisabeth başının çaresine bakacaktır. Ama Helene ile diğer iki kadının Brecht'in kolunun altına sığınmaktan başka şansı kalmamıştır. Ülke ülke Helene, Margarette ve Ruth, birbirlerinden duygusal olarak haberdar ama haberdar değilmiş gibi davranarak dolaşmaktadırlar.

Üstelik arkalarında daha ciddi bir kötülük vardır: Faşizm.

İlişkiye bakışta aslında kim haklıdır belli değil. Brecht'i olumlayan eleştirmenlerden mesela biyografi yazarı Klaus Völker şöyle kaleme alacaktır: *"Brecht'in birkaç yıl boyunca kesintisiz olarak birlikte yaşadığı bu üç kadınla ilişkisi, güzel bir sevecenlik ve karşılıklı tatminle doluydu. Bu kadınların her biri, Brecht için kendisini bulabildiği, sevgiyle kucaklarken bile dost kalabildiği, birer hayat arkadaşıydı."*[2]

Bunlar yazarla ilgili dedikodular. Bir de bu noktadan sonra değişen Brecht algısına değinmek gerekir. 1970'lere gelindiğinde Brecht tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizde de Marksist tiyatro uygulayıcıları için vazgeçilmez bir oyun yazarıdır artık.

Avrupa'da ise o yıllarda, Brecht'le ilgili kaba hatlarıyla iki başlı bir tartışma devam etmektedir. Birincisi akademik çevrelerde, materyalist dünya görüşüne sahip olmalarına rağmen, Brecht'i kendi dünya görüşünden budayanlar, anglo sakson Brechtiyenler[3].

İkinci grup ise ortodoks Marksistlerin çoğunlukta olduğu, Brecht'i estetik özelliklerini de ele alarak incelemeye gayret eden Brechtiyenler... Ancak bu kesim Brecht'i eleştirmeye yanaşmıyor, onu putlaştırıyordu. Bu iki gruba İngiliz ve Alman değerlendirmesi olarak da yaklaşılmıştır.

Aslında, yazarın Avrupa'daki kaderi Almanların politik bilinciyle birlikte dalgalanan barometre gibidir. 1950'li yıllardaki faşizm ve militarizm karşıtı oyunlar, Federal Almanya'nın ekonomik ve askeri iyileşme politikasına nasıl hizmet ettiyse; Demokratik Almanya'da da sosyalistlere karşı ideolojik bir cephane sağladı. Böylece Brecht'in estetik yönünü incelemek, sanatçıyı kabul etmeye eğilimli İngiliz entelektüellerine kaldı.

Alman gençliğinin onu sınıf çatışmasının şiirsel temsilcisi ve komünist oyun yazarı olarak alkışlayıp baş tacı ettiği yıllarsa, 1968 öğrenci hareketinin sivrildiği yıllardı.

Türkiye'de ise, 70'li ve 80'li yıllarda Marksist öğrenci ve işçi hareketi Brecht'i daha çok *"ortodoks"* bir tutumla inceleme içine girdi. Bu dönem boyunca Brecht'in yalnızca ideolojisinden hareket edildi. Fakat ülkemizde yaşanan siyasal ve sosyal dinamikler göz önüne alındığı zaman, bu durum son derece normaldi. Artık Brecht amatör tiyatro topluluklarından, sıradan tiyatro izleyicisine kadar herkesin ezbere bildiği bir isimdi. Hatta 1970'li yıllarda İstanbul'a gelen ve önceden uyarılmamış bir tiyatro meraklısı süregelen bir *"Brecht-Tiyatro Festivali"*ne geldiğini sanabilirdi. Ama artık devlet Brecht sahneleyenlere ılımlı yaklaşmıyor, onu düzeni tehdit eden bir unsur olarak görüyordu. Aynı tavır, 70'li yıllara yaklaştıkça devlet dışındaki sağ siyasetçilere de yayıldı. Hatta Devlet Tiyatroları'nda provalarına başlanan bir Brecht oyununun, neden repertuardan kaldırıldığını merak eden basın mensupları dönemin Eğitim Bakanı müsteşarı tarafından azarlandı!



Bu yapı ise yurt dışından Türkiye'ye bakan tiyatro kuramcıları tarafından iki zıt görüş çerçevesinde değerlendiriliyordu. İlki, İngiliz eleştirmen Samuel Johnson'un başını çektiği, politik tiyatronun yükselişe geçtiği dönemde siyasal ve sosyal olarak büyük çalkantılar yaşayan Almanya ile Rusya'nın Türkiye'yle karşılaştırılmasından doğan görüştü. Johnson, *"yirminci yüzyıl başlarında politik tiyatronun iki başkenti Berlin ve Moskova'da, özellikle 20'li ve 30'lu yıllarda geçen polemikleri ve tartışmaları çağdaş Türkiye Tiyatrosuna*

2 Carola Stern, Aşklar ve Çiftler, Helene Weigel – Bertolt Brecht, İletişim Yayınları, Çeviren: Atilla Dirim, 1. Baskı Haziran 2001.

3 Bu grup içinde yer alan Eric Bentley çok yakın arkadaşı olmasına rağmen Brecht'i şiirsel ve lirik özelliklerini göz önüne alarak inceliyor. *"Epik tiyatronun gerçekten lirik bir tiyatro olduğunu söyleme cüreti gösterdim... epik biçim dramaturginin hakkını korumuştur, ve dramanın şiirsel balatlardan türetilebileceğini göstermiştir. Şair olmayanlar epik oyunlar yazmaya kalkıştıklarında iki nedenden ötürü başarısız olacaklardır, ilki Brecht'in şarkı sözlerinin kalitesine ulaşamayacaklar. İkincisi bu şarkılardan dramanın geri kalan kısmını ele alamadıkları için, şiirsel bir anlatım sağlayamayacaklardır."* diyordu. Martin Esslin ise, Brecht'in tiyatro anlayışına mesafeli davranmayı tercih ediyordu.

uyarlamanın çok riskli" (Johnson 14) olduğunu belirtiyordu. Ama *"politik tiyatronun fonksiyonu, sahne estetiği üzerine sorular, seyirci ile kurulan ilişki Brecht tiyatrosunun yaşamsal sorunlarıdır"* düşüncesinin altını bir kez daha çiziyordu. Johnson,

*"Edebiyat tarihinin de ispat ettiği gibi 1930'ların Berlin'i ile 1960'ların İstanbul'u arasında bir benzerlik vardır. İki şehirde de, Marksist devrime hizmet eden ve Brecht'in terimiyle "*mutfak tiyatrosu*" olarak adlandırılan tiyatroyu yıkmak için bir savaşım yaşanmaktadır. Ayrıca sol – tiyatro adamları burjuva tiyatrosu geleneğiyle uzlaşmazlıklarını göstermişlerdir."* (15) diyerek Türk Tiyatrosu üzerine yeni bir önermeyle karşımıza çıkıyordu.

O dönemin üniversite öğrencileri ve sol görüşlü tiyatro sanatçıları el ele verip politik tiyatro adına çaba gösteriyor, ajit-prop oyunlar sahneye koyuyorlardı. Brecht tiyatrosuyla yalnızca siyasal anlamda ilişki kuran, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun kurucularından Işıl Özgentürk yaptığı bir değerlendirmede, *"Kimin için sanat?"* sorusunu sorar; *"Sanat, galerilere girebilenler, kırmızı koltuklara oturabilenler için mi? Başka yolu yok mu?"* (1516). Özgentürk'ün duruşu, o dönemin öğrencilerinin, altmışlı yılların sonundan itibaren, *"Anadolu'ya çıkma"* kampanyasıyla da örtüşüyordu. Bu kampanyada gerek topluma yönelik, gerekse A.B.D. emperyalizminin Türkiye'deki varlığına yönelik eleştiriler, ilişki kurulabilen halk kesimlerine aktarılıyordu. Heyecan duygusuyla ülkenin her yanına ulaşma isteği özdeşti. Politik olarak gençlik ve tiyatro adamları siyasal tiyatro adına çaba gösteriyorlardı; ancak, Samuel Johson'ın düşünemediği bir şey vardı: Tiyatro adamları burjuva tiyatrosu olarak nitelendirilen kurumlarda da Brecht oyunlarını sahneye koyuyorlardı. 1975 sezonunda, İstanbul Şehir Tiyatroları'nın üç Brecht oyununu sergilemesi bunun en çarpıcı göstergesidir. 1978 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen *'Arthur Oi'nin Önlenebilir Tırmanışı"* da ödenekli bir tiyatroda, Brecht oyununun oynandığının bir başka delilidir. Oyunun yönetmeni ise Almanya'dan geri dönmüş, Türkiye'de Brecht'i en iyi yorumlayanlardan biri olan Yücel Erten'dir. Ancak politik tiyatroyu yapanların ve amaçlayanların hiçbir zaman yekpareleşemeyip farklı kanatlar altından ilerlemesi, Türkiye'de burjuva tiyatrosuna tam anlamıyla karşı çıkışı sağlamadı. Elbette bu yönde çabalar vardı, gerçekleşememiş bir imkânın adı olarak saklı kaldı.



Brecht'in insanları

Yurt dışındaki Brecht yorumcularının Türkiye'ye ilişkin bir başka görüşü ise Türkiye'de yandaşlarının oluşturduğu tiyatro biçiminin sosyal uyuşmazlıklara ve hatalara vurgu yapan, sanatı toplumu değiştirmeye yönelik dinamo olarak gören anlayışın İslamla çelişkisini göstermeye yönelikti. *"Ortodoks İslami görüşe göre, toplum bir değişim geçiremez, sadece Allah'ın isteklerini Kur'an doğrultusunda yerine getirir. Oysa diyalektik tiyatronun en büyük amacı, toplumu değiştirmektir."* (Currie 5) deniliyordu. George Marshall'ın sözlerinin arkasında, hiçbir zaman Türk insanının Brecht'i kavrayamayacağı düşüncesi vardı!

Türkiye'de siyasal İslam, diğer ülkelerdeki gibi, bağlı olduğu sivil hareket ile devlet örgütlülüğünün birbirini kollaması ve beslemesiyle gelişti. Ama en azından bugüne kadar, resmi ideolojiyi yıkacak bir güce sahip olamadı. Zaman ilerledikçe siyasal iktidarın perspektifinin daralmasıyla oluşan gedik açıldı, Brecht oyunlarının sahnelendiği kurumlar yargılandı. Ne yazık ki Amerikalı bir tiyatro akademisyeninin savunduğu Türkiye'de İslami yapı ile Brecht ilişkisi, ülkenin geniş tablosuna göre bir hayli müphemdi, karanlıktı. Hiçbir zaman şeriatla yönetilmemiş bir ülkeye bu sav oturmuyordu. Üstelik kıtalararası bakan bir çift göz, Türk Tiyatro Geleneğindeki *açık biçim* özelliğini unutmuştu![4] Epik Tiyatronun yapısıyla, açık yapıtın biçimsel olarak birbirine denk olduğunu, ikisinin de göstermeci oyun olduğunu

4 "Açık Biçim" en kaba haliyle Aristocu olmayan tiyatro diye tanımlanır: Karagöz ve Ortaoyunu da bu yapının içinde yer alırlar.





göz ardı eden görüş, bu yönden de büyük bir hata içeriyordu.

İlginçtir ki George Marshall'ın çıkışı, Türkiye'de aydınlar arasında sürdürülen Brecht–Lukacs tartışmasından kaynaklanıyordu. Bu tartışma çok dar bir merkezde yürütülmüş olmasına rağmen, Türkiye'de Lukacs'ın savunduğu görüşlere, aslında Brecht'e duyulan ilgiden sonra ulaşıldı. Lukacs'ın özellikle *"Die Eigenart Des Aesheischen"*da (Estetiğin Özyapısı), ileri sürdüğü *"yansıtma kuramı"* birden bire bizim toplumun *"ilerici"* aydınlarının işine geldi! Yabancılaştırma ise her şeyden önce, seyircinin duygularını avlamaya yönelik tutuma karşı, dramatik yapının tümüyle eleştirel potansiyelini savunuyordu.

Oysa Lukacs, kendi estetik anlayışının, Marksizmin kapısını çoktan çaldığını iddia ederken, Brecht yansıtma kuramını (aynasal estetik) Marx'ı ve Engels'i anlamadan varılmış bir sonuç olarak görmekteydi. Brecht'e göre, Marx ve Engels, kültür ve onu oluşturan alt yapı ilişkilerini diyalektik, sürekli değişen, karşılıklı etkileşime sahip dinamik bir estetik olarak adlandırıyordu. Lukacs ise gerçekçiliği kendi koyduğu mekanizmanın dışında algılamanın şekilcilik olduğunu savunmaktaydı. Bu savunuya Brecht tarafından verilen yanıt ise daha keskindi: yansıtma kuramının dışına çıkmak, Brecht'e göre yeniliği yasaklamaktı. Böylece statükocu estetik anlayışının katı kuralları önümüze seriliyordu. Oysa iki düşünce adamı ve yaratıcının sanat adına varmak istedikleri yol da farklıydı: Lukacs yazını toplumsal içeriği yansıtan ayna, Brecht toplumun tümünü değiştirmeyi hedefleyen bir dinamo olarak görmekteydi. Türkiye'ye dışardan bakan Marshall'ın yorumu, ülkemizin sayılı Marksistlerinin Lukacs'ı tercih ettiği iddiasıydı. Kısmen haklı olabilirdi Marshall. Ama Türkiye'nin sayılı Marksistleri, İslam dininin diyalektiği içinde barındırmadığından

ötürü ve yalnız gerçekçiliği savunduğu için Lukacs'ı desteklemediler. Hatta 1930'lardan başlayarak Türk aydınının Lukacs'tan haberi yoktu, olamazdı da. Yalnızca *"gerçek"*i yakalama arzusuydu bu selamlanışın gerekçesi. Tanzimat Dönemi yazın adamlarından başlayarak özelikle romanda bir *"idealler çatışması"* yaşanmakta olduğunu kabaca göz önüne alabiliriz. İdeal ve gerçek yaşam çelişkisini Osmanlı aydını bütün hüznü ve içtenliği ile içinde yaşıyordu. Bu nedenle sarsıntılı *"romantik düş kırıklığı romanı"* kaleme alındı bol bol. Aslında ele alınan yapı, natüralizmin yolunu hiçe sayıyordu. Ama yine de yazılmak istenen gözlerimizin önündeki, yaşadıklarımız olmalıydı. O yüzden her şeyin ortaya dökülme fikri, yazıya olduğu gibi aktarılması hatta yansıtılması gerçekliği yaratana hayranlığı da beraberinde getirdi. Hatta Carl Ebert ve Andre Antoine'nin Devlet Tiyatrosu'nun kurulmasında katkılarının da olduğunu belirtirsek, gerçekçiliği uygulama gayretlerinin o zamana göre devrimci bir tutum olduğunu belirtmek yanlış olmaz. 1924'den başlayarak sahnelenen birçok oyun, Kemalist devrimin neden olduğu dönüşümlere gerçekçilikle yaklaşma girişimini sağladı.[5] Gerçekçilik akımı içinde yer alan her yorum elbette politikti, ama oyunların ele alınışı kazanılmış haklar, kurumsallaşmış bir devlet ve bu devlete asla zarar vermeyecek bir yaklaşımı hedefliyordu!



Brecht'in insanları

Konservatuarlarda ise yıllarca gerçekçi oyunculuk çalışmasının önderi Stanislavski'nin metotları üzerinde duruldu –bu yaklaşım bugün hâlâ devam etmektedir.– İşte Brecht'i yıllarca kavramakta zorluk çeken aydınımızın zihninden atamadığı çelişki budur: zamanında devrimci bir anlayışla yerleşen gerçekçiliğin yerine yeniyi, Brecht'i kabullenmekte zorlanmak.

80'ler ve 90'lar ise Avrupa'da Brecht, kargaşa nedeni, özel yaşamının yaratıcı çalışmalarının önüne geçtiği yıllar olarak anılacak. Onun, *"Burjuva ailesinin evinde hizmetçileriyle birlikte, konforlu bir çatı katında yaşarken ve babasının bürosunda katiplik işini sürdürürken, radikal bohem atmosfer içine gömüldüğünü"* (Wright 18) ya da *"Alman bir yayıncı, Avusturya pasaportu ve İsviçre banka cüzdanıyla tahta çıkarıldığını"* (18) söyleyenler, fütursuzca hayatına saldırdılar. Almanya'da birkaç yıl önce çıkan *Brecht'in Kadınları* isimli kitap, adıyla bile *"Brecht anti-histerisine"* dayanak sağlıyor. Artık Almanya, 70'lerden bu yana, temsilcilerinin arasında Peter Handke ve Günter Grass gibi bireycilerin, içe dönüşçülerin bulunduğu bir rüzgâra kapılmaya aday. Hatta 1978 yılında Frankfurt'ta yapılan bir seminerde Brecht, tiyatro yönetmenlerince yetersiz bile bulundu!

Oysa aynı tarihte Türkiye'de A.S.T.'de Brecht'in Gorki'nin romanından uyarladığı *Ana* isimli oyunu yasaklanıyordu! Bir başka yasaklanan oyun ise yine A.S.T.'de oynanan, *Hitler Faşizminin Korku ve Sefaleti*'ydi. Zamanın politik coşkunluğu içinde yalnızca siyasal gerekçelerle gözde olan Brecht oyunlarının sıkça oynanması Türkiye'de birkaç yıl daha sürecek, 1980 darbesiyle yaşanan politik değişim suskunluğu beraberinde getirecekti: *Üç Kuruşluk Opera* oyununda şarkının sözleri olan "yalan dünya / kötü insan / dünya cennet olsun kim istemez / bakalım koşullar elverir mi?" (Brecht ve Weill 32) artık Türkiye'nin yapısına uyuyor, koşullar Brecht'e izin vermiyordu.

Bu ilk girizgâhtan sonra uzun yıllar *Üç Kuruşluk Opera* oynanmaz memlekette. Şeytanın bacağını 1986 yılında Yücel Erten kırar ve İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda kendi çevirisiyle *Üç Kuruşluk Opera* sahneye konulur. 2001-2002 sezonunda ise Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Erhan Gökgücü rejisiyle oyun sahnelenir. Bu arada Ferhan Şensoy'un *Üç Kurşunluk Opera* uyarlaması da ilgi görür. Sessizlik bu yıl İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Zeliha Berksoy'un yorumu ile bozulur.

Marksist eğilimli politik bilinci arttırmayı hedeflemiş oyunlara, genç tiyatro izleyicisi bulma çabası, televizyon ve sinema karşısında ister istemez ticari bir çöküş yarattı.

5 Oyunlara örnek olarak, Musahipzade Celal, Selma: Reşat Nuri Güntekin, Bir Yağmur Gecesi.

Daha da ötesi, sistemin radikal bir değişim geçireceğine olan inanç azaldıkça Brecht de sahneden uzaklaştı. Dolayısıyla Brecht modasının üstüne koca bir duvar örüldü. Devletin resmi ideolojisi de boş durmadı. Brecht Tiyatrosu'nu tehlike olarak görmeye devam etti. Popüler sahneleme biçimiyle sahneye konulan oyunlara göz yumdu, politik bilinci yüksek oyunlara ise kota koydu: 1998'de Anadolu Üniversitesi Tiyatro bölümünce sahnelenen *Ana* gösterimden kaldırıldı, yönetmeni Metin Balay öğretim üyeliğinden istifa etmek zorunda kaldı!

Bu durumun sonucunda, Brecht oyunlarının yalnız politik temelli değil, estetik değerinin de hayli yüksek olduğu sonucu çıkarılabilir. Türkiye'de Brecht, sahneleniş açısından hep aynı tedirginliği yaşadı, kaba Marksist rejiler ve epik tiyatroyu yalan yanlış uygulama problemleri.

Bütün bunların yanında Brecht'in Türk tiyatrosuna getirdiği iki büyük kazanım da vardır. Birincisi, Brecht tiyatrosundan yola çıkan dönemin politik tiyatrosu ivme kazandı, İşçi, köylü tiyatrosu gelişti. Sokak tiyatrosu gündeme geldi.

İkincisi ise tiyatro tekniğinde değil de Türk oyun yazarlığındaki gelişmedir. Epik oyun, diyalektik oyun gibi çağdaş biçimler geleneksel tiyatromuzun açık biçim özelliğiyle uyuştuğundan yazarlarımız, buradan yola çıkarak *"kendi kaynaklarımız"*a dönme çabası gösterdiler. Oktay Arayıcı, Vasıf Öngören, Güner Sümer, Sermet Çağan gibi yazarlarımız politik bilinçle ulusal kaynaklara dönme yolunu tercih ettiler. Samuel Johnson'ın,*"gerçek bir Türk-epik tiyatro sitili doğdu"* (Johnson 21) sözü yersiz değildir. Bugün, halk ve köylü tiyatrosundan oluşan bir bakıma önsüz ve sonsuz geleneksel tiyatromuz ana kaynak değerindedir. Bunların yanında Tanzimat, Meşrutiyet ve hatta Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu'nun birer deney, arayış olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Aynı, Türkiye'de Brecht tanındıktan sonra politik tiyatronun yol alışı gibi.

Avrupa'da seksenlerin sonundan başlayan Brecht'in özel yaşamıyla ilgili tartışmalara bir de postmodernizmin kaotizmi eklendi. En kaba haliyle postmodernistler, Brecht'in sınırları çizilmeden nihilist, Marksist ve dünyayı eleştirel gözle değerlendirme çabası olarak adlandırılan dönemlerinin karşısındalar. Yazarın dünya görüşünün izini sürerek üretim içinde olduğunu hiçe sayıyorlar. Yeni tiyatro biçimleri, özelikle Bausch, Wilson ve Müller'in içinde bulunduğu grup modernist tiyatronun cansız olduğunu kanıtlamaya çalışan birçok deneysel çalışma yapıyor. Aslına bakarsanız Brecht Türkiye'de postmodern bir bakışla sahneye konulmadığından, postmodernlerin yazara bakışına ilişkin değerlendirme yapmak ayrı bir yazının konusunu oluşturuyor.

Bugün dünyada izlediğimiz, Postmodernist, postyapısalcı, deconstruction (yapısızlaştırma/yapıbozumculuk) adı altında ortaya konulan biçim denemeleri Brecht'e ilişkin yeni bir bakış geliştirmemizi sağlıyor. Onun dünya görüşünden de hareketle, sanatsal tasarımlarımızda, hayallerimizde, düşünme süreçlerimizde bu biçimler, Brecht'i enine boyuna düşünmemizi ve şöyle bir silkinmemizi sağlıyor, o kadar. Hakkında ortaya atılan varsayımlar, suçlamalar, onun yazın ve düşün adamlığının büyüklüğünü örtemiyor. Avrupa'da son birkaç yılda dalgalanan "Brecht Öldü mü?" sorusunun bile yeni kazanlar kaynamasına neden olacağından kuşkum yok.



Brecht'in insanları

KAYNAKÇA

And, Metin. *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Ankara: Gerçek Yayınevi, 1970

Brecht, Bertolt – Weill, Kurt. *Üç Kuruşluk Opera*. Çev. Yücel Erten. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1997.

Currie, Mark. *Metafiction*. New York: Longman, 1995.

Johnson, Samuel. *Brecht Theatre*. New York: Longman, ty.

Kurdakul, Şükran. *Çağdaş Türk Edebiyatı*. Cilt 3. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1982.

Meriç, Cemil. *Jurnal*. İstanbul: İletişim Yayınevi, 1992.

Özgentürk, Işıl. *"Devrim İçin Hareket Tiyatrosu"*. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi. Cilt 7, 1516.

Wright, Elizabeth. *Postmodern Brecht*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Dost Yayınevi,1998.

1986 Devlet Tiyatrosu Bülteni

IRKSAL FARKLILIKLAR MI EVRİMSEL ADAPTASYONLAR MI?



Galileo'nun teleskobuna ihtiyacımız var

TAMER LEVENT

Bertolt Brecht'in Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı oyunu *"Galilei'nin Yaşamı"* 2008-2010 sezonları arasında oynanmıştı. Oyunun yönetmenliğini Erhan Gökgücü yapmıştı. *Galileo* rolünü de ben oynamıştım ve 2009 yılında *"Ankara Sanat Kurumu En İyi Erkek Oyuncu Ödülü"*nü almıştım. Benden bu konuda bir yazı yazmam istenince hem sevindim hem şaşırdım. Çünkü 6-7 yıl önce oynanan bir tiyatro oyununun tekrar hatırlanması, üstelik çok istendiği halde bir türlü İstanbul turnesi yapamamış olması geldi aklıma!

AKM'nin kapalı olması ve oyunun yerleşebileceği büyüklükte başka bir sahne bulunamamış olması ayrı bir neden! Ancak oyunun hatırlanması, tiyatronun işlevinin hatırlanması adına beni özellikle çok mutlu etti. Çünkü bir tiyatro oyunun yaşamımıza nasıl katkılarda bulunabileceğinden söz etmek istiyorum bu yazı aracılığı ile. Oyunun geçtiği tarihsel dönemde yaşanan problemler, o problemlerle mücadele ederek insanlık zaferi kazanan ve çağ açan bir bilim insanının, Brecht tarafından yansıtılan gerçekliğinin anlaşılması sahnelendi! Ama bu arada oyundan dersler çıkarılması, o gün ve bu gün karşılaştırmaları yapılması, oyundan ilham alınarak yaratıcılıklarda bulunulması hatta, çözüm arayışlarına yönelik strateji ve taktikler geliştirilmesi söz konusudur! Bir oyun izlerken oyunla kurulması gereken empati budur çünkü.

Erhan Gökgücü, provalar öncesi oyun için titiz bir dramaturgi çalışması yapmıştı. Oyunun Brecht tarafından yeniden yazılan, düzeltilen kopyalarını bulup onlar ile elimizdeki çeviriyi harmanlamıştı. Brecht'in, Amerika düzeltmesi ve atom bombasından sonra değişen final tiradı, mevcut final tiradı ile iç içe geçince biraz uzamıştı. Ama bu uzun final tiradı, bir oyuncu için, hem de hakkını vererek oynamak konusunda, önemli bir sorumluluktu. Döner sahne üzerinde, çeşitli açılarda zaman aşımı içine girerek aşağı yukarı 20 dakika oynan bir tirattan söz ediyorum. Bu tirad Brecht'in kendi cümleleriyle oyunu günümüze getiriyor ve oyunda 16. yy üzerinden sergilenen her şeyin esasında günümüzdeki haline sesleniyordu. Bugünü anlamak için bizi tarihe götürüyor, Galileo üzerinden çözümler öneriyordu.

İnsanlığın henüz dünyanın döndüğünü bilmediği zaman diliminde, cahil bırakılarak kullanılmaya çalışıldığı zamanda Galileo'nun dünyanın döndüğünü, yıldızların hareket ettiğini kanıtlaması oyunudur, Brecht'in *Galileo Galile*'si. Kötüye karşı iyinin, yanlışa karşı doğrunun, çirkine karşı güzelin zafere ulaşmasının oyunudur.



Bilimi tanımayan, onu insanlığın ortak aklının gelişmesini sağlayacak bir değer olarak görmeyen kilise, kendi düzeninin bozulmasını istemiyordu. Bu nedenle, halkın aydınlanmasının kendi düzenini bozacağını düşünüyor, bu aydınlanmaya sebep olacak kişileri de ortadan kaldırıyordu.

Galileo, İtalya içinde dolaşıyor, kent beyliklerinden tezine destek istiyordu.

Ancak, kilise ile ters düşmek istemeyen beylikler ona destek olmuyorlardı.

Bu ortamda, bir tek, Floransa'nın çocuk yaştaki dukası onu davet etmişti. Ancak, o da çevresindekilerin ve kilisenin baskıları sonucunda Galileo'yu kısa sürede yanlız bıraktı.

Galileo'ya engizisyon mahkemesi yolu görünmüştü. Engizisyon mahkemesi sahnelerini oynarken, bir ortak çalışma için gittiğim Portekiz'in Evora kentinde zamanın engizisyon mahkemesi tarafından yaptırılan, duvarlarında tuğla yerine insan kuru kafası kullanılmış olan kilise gelirdi aklıma hep!



Bu kilise, engizyon mahkemesinin bir korku sembolü olarak yapılması nedeniyle, engizisyon mahkemesinin de ne demek olduğunu çok net bir şekilde açıklıyordu.

Dini siyasete alet eden iktidar anlayışı, insan beyninin faaliyetlerini durdurarak, onların sadece ve sadece kendi emir ve istekleri doğrultusunda hareket etmesini uygun görüyordu. Bu kuralı bozanlar ise en acımasız şekillerde cezalandırılıyordu. İşkence yapılıyor, parçalanıyor, topluca asılıyor ya da bu kişi kral bile olsa, çıplak halde, sırtına dev haç yüklenerek dağa tırmanmak zorunda bırakılıyordu.

Düşünmeyi ve düşünceyi yaymayı suç sayıyordu.

Böyle bir ortamda, Galileo ise kendi geliştirdiği teleskobu ile dünyanın döndüğünü, yıldızların hareket ettiğini kanıtlıyordu.

Ama kilise dünyanın yuvarlak olmadığını ve dönmediğini, yıldızların da hareket etmediğini savunuyor, Galileo'nun bu teorisi ile kiliseye karşı olduğu gerekçesi gösterip onu engizisyon mahkemesine sevk ediyordu!

Galileo, Engizisyon mahkemesindeki savunmasında, antik çağ filozoflarının tezlerinin artık geçerli olamıyacağını, çünkü onların çağında teleskobun olmadığını, teleskopları olsaydı onların da böyle düşünmeyeceklerini söylüyordu. Onları teleskoptan bakmaya ve yaptığı hesaplamaları incelemeye davet ettiği halde, engizisyon yargıçları bunu reddettiler.

Engizisyon mahkemesi karar vermekte geç kalmadı; Galileo ya tezinden vaz geçecek ya da ölümü tercih edecekti. Galileo'ya kararını vermesi için saat 17.00'a kadar süre tanındı. Saat 17.00'da kiliselerin çanları çalarsa tezinden vazgeçtiği anlaşılacak, çalmazsa idam edilmeyi tercih ettiği anlaşılacaktı!

Çocukluğundan beri onun yanında olan sadık yardımcıları bu anı beklerken Galileo'nun ölümü tercih etmesini istiyorlardı!

Oyunda saat 17.00'da çanlar çalmıyor. Yardımcılar, Galileo ölümü tercih etti diye seviniyorlar. Ancak saat 17.05'te çanlar çalmaya başlıyor. O zaman da yardımcılar Galileo'ya küfretmeye başlıyorlar. Brecht oyunda bu sahneyi bir insanlık dersi gibi işlemiş, bizim oyunumuzda da, sahnede de çok iyi oynanmıştı. Artık Galileo yaşayacaktı; ama araştırma ve çalışma yapması yasaklanmıştı!

Galileo, engizisyon mahkemesinden çıkıp da bu sadık yardımcılarının yanına gelince, yardımcılar onun yüzüne karşı da ona kızarlar, hakaret ederler. Örnek aldıkları bir insan olarak, onu lider benimsediklerini dile getirirler. Ne yazık ki artık bir liderleri kalmadığını söylerler....

"Andrea -Ne yazık bu topluma ki, artık bir lideri yok! / Galileo Galilei -Ne yazık bu topluma ki liderlere muhtaç!" diyerek, toplumların kendi kaderlerini tayin ederken liderlere ihtiyaç duymayacak kadar bilinçli ve farkındalık içerisinde kollektif hareket edebilmesi hayalini de dolaylı olarak ifade etmiş olur. (Ben sahnede, bu sözü her söyleyişimde çok etkilenirdim, bu seyirciye de geçerdi herhaldeki salondan ara alkış alırdık. Dönemin başbakanı, ana muhalefet partsisinin grup başkan vekili, ulusal gazetelerin Ankara temsilcileri zaman zaman seyirciler arasında olurdu.)



Brecht'in İnsanları

Galileo'nun ölmeyi değil de yaşamayı tercih etmesi, ancak gizli gizli çalışarak tezlerini yurtdışına kaçırıp kitabını bastırması, aydınlanmaya başlangıç noktasını teşkil eder.

Çocukluğundan beri Galileo'nun yanında olan ancak, yaşamayı tercih ettiği için ona kızan Andrea, kitabın basılmasında ona yardım ederken Galileo'dan özür diler: *"... Ben sizin gizli gizli bu çalışmaları yaptığınızı bilmiyordum..."* der.

Galileo din kavramının gerçeklerin üstünü örten bir silah olarak kullanılmaması, afyon etkisi uyandırmasına karşı tezleri ile hep etkili olmuştur.

Rönesans, sanatsal kalite ve bilimsel şeffaflık üzerine başlamış ve gelişmiş bir harekettir.





Brecht'in insanları

Bu hareket tüm Hristiyanlık tarafından kabul edilmiştir.

Aynı yüzyılda İslamiyet bu gelişmeden etkilenmemiş görünümündedir! Bunun sebebi İslam dininin yaygın olduğu coğrafyada teleskop gibi keşifler yapan filozofların yetişmemiş olması mıdır yoksa bu tür keşiflere karşı önceden önlem almış fetva çıkarmaya ve onları yasaklamaya kararlı olan Şeyhülislamlar ve diğer ileri gelenler midir? Matbaanın bu coğrafyada çok geç kabul görmesi, köy enstitülerinin kapatılmasının raslantı olmadığı da o zaman netlik kazanmıyor mu ?

Galileo rolünü oynamak, bana insanlığın yaratmaya çalıştığı aydınlanma kültürüne karşı, neden benim coğrafyamda bu gelişmelerin olmadığını düşündürdü. Bunu İslam dini mi emrediyordu yoksa Anadolu insanının ırksal özelliği mi? Din ve ırk üzerinden yapılan politikalar ile biz, geri kalmışlığın bizim kültürümüz olduğunu, değişmez kaderimiz olduğunu mu savunmak zorundayız? Aksine, Anadolu'dan çıkan pek çok insanın uluslarası alanda gelişme olanağı bulduklarında ne kadar başarılı olduğunu da biliyoruz.

İçinde bulunduğumuz kısır döngülü, algı yönetimli, değersizleştirilmiş insan psikolojimiz, yaratıcı düşünceler ile doğruların savunulması üzerinden çözüm önerileri oluşturmak ve onları savunmak ile onarılabilir. Ancak bu onarımı sağlayacak sosyal yapılanmalar, bir araya gelmeler yok! Çözüm üretmek için birliktelikler oluşamıyor. Liderlik konusunda Galileo'nun cümlesi yorumlanmıyor. Sanat kavramının yaşama kalitesi olduğu tartışılmıyor. Sivil toplumculuk kaderine terk ediliyor.

Tiyatronun insanlığın kişisel gelişmine olan katkısından söz edilmiyor. Böylece bir ihtiyaç olduğu anlaşılmıyor. Sanat eseri üretimi ile ilgili alanlarda sistematik olarak geliştirilecek yasal yapılanmalar yerine, alanları güdükleştirilecek yapılanmalar ile mücadele etmek zorunda bırakılıyoruz. Sanat kavramının tanımı, toplumsal yararı bilinmiyor, faydası tanımlanamıyor. Yaşamın sanatsallaşması kültürü oluşturulamıyor. İnsana yatırım yapılmıyor; eğitimi, yaşam kalitesi ve sosyal güvenlik sorunlarının çözümleri konusunda kendini yönetebilir hale gelmesi hedeflenmiyor. Problemlere yaratıcı ve çağdaş kültürel değer yaratacak çözümler aramak yerine, doğrudan insan katliamı yapmak sıradanlaştırılıyor. Bilimin ve bilginin değerleri, sanatın yaratıcı ve hümanist değerleri ile birleşerek diplomasi ve siyaset yaratmak için arayışta bulunmak söz konusu bile değil! İçinde bulunduğumuz ortamın insanlık dışı hali öyle içimize işlemiş ki, insana dair mutluluk projelerini düşünmek garip hatta komik geliyor! Ama bu yabancılaşma, içinden çıkılmaz bir sıradanlığa teslim olmaya da neden oluyor.

Giordano Bruno mu, Galileo Galilei mi denilse hâlâ Giordano Bruno'yu seçenlerin çoğunlukta olabileceği ihtimali beni ürkütüyor... Teleskobun icadının neleri değiştirebileceğini ve eski inanışların değişebileceğini dile getirdiği yerde, Brecht'in Galileo'ya, *"Aristotales'in teleskobu olsaydı o da dünyanın döndüğünü söylerdi!"* dedirtmesinin raslantı olduğunu düşünüyorum.

Bu gün teknoloji çok gelişti ama, bence Brecht'in teleskobuna hâlâ ihtiyaç var!

Sennur Sezer

Emek - Direniş Öykü ve Şiir Ödülleri



Gıda-İş Sendikası, tüm işçilere yaratıcı güçlerini, yazın ürününe dönüştürecekleri bir etkinliği müjdeliyor.
İşçileri, kendi mücadele ve direniş öykülerini yazmak konusunda yüreklendirmek ve gelecekte emek tarihimize kaynaklık edecek işçi kaleminden çıkmış ürünleri bir araya getirmek amacıyla "Emek-Direniş Öykü ve Şiirleri" yarışması düzenliyoruz.

Gıda-İş Sendikası olarak, ilkini bu yıl düzenleyeceğimiz yarışmayla, geçtiğimiz yıl sonsuzluğa uğurladığımız, şair-yazar Sennur Sezer'in anısını yaşatmayı da hedefledik. Bu nedenle, ödülün adını "Sennur Sezer Emek - Direniş Öykü ve Şiir Ödülleri" olarak belirledik.

"Sabah sokakları saran ekmek kokusunun mayalanışındaki uykusuzluk payı yazılmalı..." diyordu emeğin şairi Sennur Sezer. Tüm işçileri yazmaya, emeğin edebiyatına omuz vermeye çağırıyoruz.

Katılım Koşulları

- Sendika üyesi olan ve olmayan tüm sektörlerden işçiler, geçici işçiler, taşerona bağlı olarak sendikasız, güvencesiz çalışan işçiler yarışmanın katılımcısı; işçilerin çalışma yaşamı, hayatları, tanıklıkları, iç isyanları, bireysel ve toplumsal direnişleri, hak mücadeleleri bu yarışmanın konusudur.
- Öyküler ve şiirler daha önce yayınlanmamış olmalıdır.
- Yarışmaya en fazla üç öyküyle ya da en fazla üç şiirle aday olunabilir. Öykü uzunluğu en az 3 A4, en fazla 10 A4 sayfa olmalıdır.
- Öyküler ve şiirler 1,5 satır boşluğu bırakılacak şekilde bilgisayarda yazılmış olmalıdır. Başvurucunun kısa özgeçmişi ve iletişim bilgileri eser bitiminde yer almalıdır.
- Ödüller; öykü ve şiir dalında birincilere 1000 TL, ikincilere 750 TL, üçüncülere 500 TL olarak belirlenmiştir. Ödül almaya hak kazananlara ayrıca Evrensel Basım Yayın'dan Emek Öyküleri Kitapları Serisi teşvik ödülü olarak verilecektir.
- Başvurular, öykü dalında Adnan Özyalçıner, Ayşegül Tözeren, Hülya Soyşekerci, Zafer Doruk, Hasan Özkılıç'tan oluşan jüri tarafından değerlendirilecektir. Şiir dalında ise Tevfik Taş, Turgay Fişekçi, Gülsüm Cengiz, Arife Kalender ve Şükrü Erbaş'tan oluşan jüri tarafından değerlendirilecektir.
- Gıda-İş Sendikası ödül alan ve yayınlanmaya değer görülen öykü ve şiirleri kitap olarak yayınlayabilir.
- Seçici kurul üyeleri ve onların birinci derecedeki yakınları, Gıda-İş Sendikası Yönetim Kurulu üyeleri ve birinci derece yakınları yarışmaya katılamaz.
- Yarışma için son başvuru tarihi 15 Mayıs 2016'dır.
- Yarışmaya katılmak için eserleri info@gida-is.org son başvuru tarihine kadar göndermelidir.
- Yarışmanın sonuçları 5 Haziran 2016 tarihinde açıklanacak ve ödüller Sennur Sezer'in doğum yıldönümü olan 12 Haziran 2016 tarihinde Türkiye Gazeteciler Cemiyeti'nde yapılacak törenle sahiplerine verilecektir.
- Ayrıntılı bilgi için; 0535 921 59 05 no'lu telefondan Bilge Çoban'a veya info@gida-is.org adresine başvurabilirsiniz.

TÜRKİYE GIDA SANAYİİ İŞÇİLERİ SENDİKASI
FOOD INDUSTRY WORKERS' UNION TURKEY
Bağlar Çeşme Mahallesi Doğan Araslı Bulvarı Örnek İş Merkezi No: 133/57
34517 Esenyurt/ İstanbul ● Tel-Fax: 0212.689 77 07
E-Mail: info@gida-is.org ● www.gida-is.org



PEACHUM: Pek mutlu bitmiş operanın sonu,
gökten üç elma düşmüş...
KORO: ...tepelerine!
Zıkkımlanmışlar üç elmayı da kendileri.
Geride kalan yoksullar hep beklemiş:
Onlara da düşer mi üç elma diye...
Madem onlar muradına ermiş,
biz de çıkalım kereveline bari artık.
(öne doğru çıkarak)
Uğraşmayın küçük haksızlıklarla
onlar zaten kulaktır devede.
Büyük haksızlık saklanır kuyuda.
Asıl suçlu kim bilir nerede?

ÜÇ KURUŞLUK OPERA

ISSN 1302-1478
9 771302 147007