

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

barış acar

bitmeyen tanzimat

# BİTMEYEN TANZİMAT



barış acar

manos

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

## Barış Acar

Aydın, 1977 doğumlu. Orta öğrenimini *İzmir Atatürk Lisesi'*nde tamamladıktan sonra Fizik Mühendisliği öğrenimi gördü. Daha sonra *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi* bölümüne geçerek bu bölümü tamamladı. Sanat Tarihi kuramı üzerine yüksek lisans tezini *Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi* bölümü bünyesinde hazırladı. Yayıncılık alanında çeşitli dergilerin kurucu ve yürütücü kadrolarında yer aldı; *A. Danto*, *H. Foster*, *R. Sennett* gibi yazarların kitaplarının yayıma hazırlanması görevlerini üstlendi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'*nde sanat tarihi ve sanat kuramı üzerine dersler verdi. Çağdaş sanat alanında sergiler düzenledi. 1997 yılından itibaren sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları alanındaki birçok dergide yayımlandı. Ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra, *Pıhtı* (Komşu Yayınları, 2012) adlı bir deneysel öykü kitabı, *Toz/ Dust* (Ve Yayınevi, 2016) ve *Cam/ Glass* (Ve Yayınevi, 2018) adlı çift dilli haiku kitapları ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes'in Yatağı* (Monokl Yayınları, 2015), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (Sel Yayıncılık, 2016), *Ekphrasis Üçlemesi 1, 2, 3* (Corpus Yayınları, 2018) ve üçlemeden seçilmiş yazılardan oluşan *Selected Writings of Ekphrasis/ Passages Between the Visible and the Sayable* (Corpus Yayınları, 2018) adlı kitapları bulunmaktadır.

manos

**Manos Kitap - 18**

**Bitmeyen Tanzimat - Barış Acar**  
**Eleştiri**

**Editör: C. Hakkı Zariç**

**Kapak Resmi: İhsan Oturmak, 2017, Kıyam II,  
yağlıboya, 200 x 140 cm.**

**Birinci Basım Mayıs 2019, İstanbul**  
**ISBN 978-605-81666-7-7**

**Baskı**  
**Mutlu Basım Yayın - Bahri Mutlu**  
**Davutpaşa Cad. Güven İş Merkezi C Blok No. 256 Topkapı / İst.**  
**Sertifika No: 18569**

**EOS İletişim Yayıncılık Reklam Org. Tur. ve Tic. Ltd. Şti.**  
**Osmanağa Mah. Kırtasiyeci Sok. No: 6/4**  
**Kadıköy - İstanbul o 216 449 25 41**  
**manoskitap@gmail.com**  
**www.manoskitap.com**  
**Sertifika No: 34594**

BARIŞ ACAR

# bitmeyen tanzimat

*Ders vermeden öğretebilen,  
varlığından her daim güç aldığım  
değerli hocam Yusuf Eradam'a.*



## İçindekiler

|                                                              |           |
|--------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>giriş: türk edebiyatının bitmeyen tanzimatı</b>           | <b>10</b> |
| <b>I - modernizm - postmodernizm tartışmaları</b>            |           |
| postmodernizmi savunmak                                      | 59        |
| postmodernizmi yaldızlamak                                   | 65        |
| rus biçimcileri, yazınsallık ve akademik düşünüş             | 70        |
| "aymamış"tan "aydın"a                                        | 74        |
| kahramanlarımız "özgürlük budalası" mı?                      | 77        |
| herman melville: yapmamayı tercih edebilmek                  | 82        |
| orhan pamuk: kırmızının rengi                                | 85        |
| vedat türkali: güven'e güvenmek                              | 95        |
| oya baydar ve murat gülsoy: yazında ölümün meşrulaştırılması | 100       |
| jose saramago: körlük ve gözleri                             | 103       |
| virginia woolf: karanlığın çiçekleri                         | 108       |
| bunalım kültü-prozac toplumu ve biyo-politik süreçler        | 114       |
| <b>II - akımlar kavşağında öykü</b>                          |           |
| kör kör parmağım gözüne - 1 öykü ve ideoloji                 | 127       |
| kör kör parmağın gözüne - 2 akımlar kavşağında öykü          | 132       |
| kör kör parmağım gözüne - 3 öykü devrimcidir                 | 139       |
| genç öykü                                                    | 145       |
| bürokratlar matinesi                                         | 148       |
| sürelî yayıncılık ve amatörlik                               | 151       |
| dergibiler                                                   | 154       |
| gogol'un palto'sundan kafka'ya bakmak                        | 157       |
| öyküde özgöndergelilik                                       | 161       |

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| aslı erdoğan: gerçeği ıskalamak                                        | 167 |
| elif çınar: bahar dalı ve kendi olma                                   | 177 |
| murat yalçın: anlatıcı zamanıyla yazar zamanı arasında bir zarif karga | 184 |
| feryal tilmaç: tarihte esnemek mümkün, ya edebiyatta?                  | 191 |
| süreyya evren: evsel dönüşüm                                           | 197 |
| bir bilet: gidiş-dönüş                                                 | 200 |
| bir bilet... sadece gidiş!                                             | 202 |

### III - "dil iktidarın payitahtıdır"

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| van gogh kulağını neden kesti?              | 207 |
| yeryüzü ve dünya                            | 212 |
| kurdun yasası                               | 215 |
| "dil iktidarın payitahtıdır"                | 224 |
| kitle kültürünü sökmek                      | 226 |
| inanmak da bir anlama meselesidir           | 228 |
| biçimin tarihini yazmak                     | 232 |
| yaratıcı yazarlık endüstrisi                | 236 |
| "yaratıcı yazarlar" bizden ne istiyor?      | 240 |
| ilhan berk'in dersi: "kurşunkalemin tarihi" | 245 |

### IV - edebiyat plastiktir

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| retorikle terörün son raundu: edebiyat plastiktir! / barış acar | 265 |
| gerçeküstünde başkent vilayet ilişkileri / çağdaş acar          | 271 |
| paulhan ponge'a karşı / jan baetens                             | 276 |
| dada'nın ekmeğini masumca yemek / rafet arslan                  | 281 |
| leyla erbil ve "sozial plastik" / necmi sönmez                  | 288 |
| dil yontusu: edebiyat ve plastisite / yusuf eradam              | 294 |

### V - eklemlenmeler

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| deneysel şiir - öykü sarkacı / söyleşi: erhan altan | 311 |
| insancıl'a mektup                                   | 318 |
| yaşasın okurların birliği!                          | 321 |

# **GİRİŞ: TÜRK EDEBİYATININ BİTMEYEN TANZİMATI**



“— Womit kennzeichnet sich jede litterarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen

— das Ganze ist kein Ganzes mehr... Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.”

“—Her türlü edebi dekadansın karakteristik özelliği nedir? Yaşamın, artık bütün içinde barınmayışıdır. Sözcük bağımsızlaşır ve cümlelerin dışına sıçrar, cümle galebe çalar ve sayfanın anlamını karartır, sayfa bütünün aleyhine yaşam kazanır – bütün artık bütün değildir... Bütün artık yaşamıyordur: bir araya getirilmiş, hesaplanmış, yapaydır, bir artefaktır.”<sup>1</sup>

#### F. Nietzsche (Wagner Olayı)

Bir yanda, bir türlü içinden çıkamadığımız bir 90’lar algısı var. İki kutuplu dünya fikrinden beslendiği kadar, belki ondan da fazla, söz konusu polarizasyonun neoliberalizm lehine çözülmesinin şaşkınlığını üzerinden atamamış bir algı bu. Kavgaları, hırsları, hayalleri bu dolaşımda sürüyor. Neye sevindiğini bilmeden, karşısındaki güldüğü için gülen bir çocuğun ruh haline benzetilebilir. Öte yanda, 2010’lu yılların 90’lara kıyasla kökten değişmiş dünyası duruyor. Onda da çocukça bir telaş bulmak mümkün. Tekniğin dönüştürücülüğünde (en başta da internet ve sosyal medya öncülüğünde elbette) ansızın bütün dünyayı masasında bulan çocuğun önce neyle oynayacağını bilememekten gelen heyecanı daha çok. Bu çocuksuluğun entelektüel dünyamızdaki yansıması ise hayli ilginç. 90’lı yıllar için “topu ayağına geçiren kaleye çakıyor” durumu belirleyici bir ifadeydi. Keza kalede duracak kimse yoktu. O yüzden her şut kaçınılmaz biçimde gol oluyordu. Bugün içinse aynı durumun sürdüğünü söylemek zor. Hele de Gezi Direnişi’nden bu yana biliyoruz ki defans git gide sağlamlaşıyor. Kaleciler yedekli oynamaya alıştılar. Ufak kırıpırtılarda bile gücü yetenler defansa koşmaya alıştılar. Dolayısıyla eski söylemsel rahatlık kalmadı artık.

1 Nietzsche’ye ses veren harika çevirisi için Mustafa Tüzel’e çok teşekkür ederim.

Bir giriş yazısı kapsamında Türkiye'nin son çeyrek yüzyılının analizine girişmek akıl kârı değil elbette. Ne 90'ların karanlıkları ne 2000lerin pseudo-çıkışları böyle bir kapsama sığar. Yalnızca şu söylenebilir: İnsan hakları, hukuk ve demokrasi alanında birbiri ardına dizilen çöküşlerin olduğu bu yıllar, neresinden bakılsa kendi karikatürüyle de olsa resmi tarihin "resmiyeti"nin ayyuka çıktığı, geçmişe dönük soru işaretlerinin sokaklarda kol gezdiği yıllardı. Üzerinde savaş dumanlarının kol gezdiği kesif bir son havasında olsa da bugün de bütünüyle kapandığı söylenemez.

Yine de Türkiye'de düşünce dünyasının son on yılda pozitif anlamda bir dönüşüm yaşadığı iddiamın arkasında duracağım. Her dönüşüm elbette karşı yöne doğru bir hareketle birlikte ortaya çıkar ve Türkiye özelinde bahsetmek istediğim "entelektüel" dönüşümün de bir öteki yüzü var: Kent kültüründen edebiyata, sinemadan çağdaş sanatlara kadar iktidar oyunları içinde kendine varlık alanı belirlemiş, ucuz kahramanlık söylemleri, durmaksızın katharsis'ten beslenen dil, yüzyıllık bir ulusal üstkimliklendirme çabası, ötekine düşmanlık, dinsel bağnazlık vb. unsurlarla harmanlanan bu karşı yön, bütün ezber ve klişeleriyle git gide kendi karanlığını koyultmakla meşgul. Yine de benim burada üzerine söz almak istediğim Janus'un diğer yüzü olacak: Kabaca sıfırlı yılların ortalarından itibaren kendini belli eden yeni bir eğilim.

## Bitmeyen 90'lar ve Postmodernizm

Süreyya Evren'in, 2015 yılı sonunda verdiği bir röportajda, çok güzel bir saptaması vardır. Postmodernizm'e ne oldu diye soran gazeteciye, "*Postmodernizmin ismi kayboldu, kendisi kazandı.*" cevabını verir.<sup>2</sup> 80 darbesi sonrası hapse atılan MHP'lilere atfen söylenen "*Biz hapisteyiz ama fikirlerimiz iktidarda*" cümlesini çağrıştıran bu ifade kusursuz bir gerçekliği dile getirir: Postmodernizm artık iktidardadır, lakin "ideolojileri kazıyarak" sahaya süreceğini iddia ettiği vaatlerin hiçbirini yerine getirmemiştir; özellikle de özgürlüğü.

2 Cem Erciyes, "Postmodernizmin ismi kayboldu, kendisi kazandı", *Radikal Kitap*, 07.12.2015, (Erişim Tarihi: Mart 2018), <<http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/Postmodernizmin-ismi-kayboldu-kendisi-kazandi-430760>>

Aksine gayet koyu bir karanlığın göbeğine doğru kürek sallamakta olduğumuz savlanabilir. Postmodernizmin her şeyin yan yana olduğu “pürüzsüz yüzey”leşmiş dünya vaadi ile mevcut durum arasındaki korelasyonun çok sıkı olmadığı öne sürülebilirse de, hiçbir ilgisinin olmadığı savunulabileceğini sanmıyorum.

Elbette bunu temellendirebilmek için biraz daha geriden başlamak gerekiyor. 2000’li yılların sırtında her şeyden önce 90’lar vardı. Peki, 90’ların oluşturucularını nasıl belirlemeliyiz? Bir yanda 70’lerin kendine özgü bir dil arayışında olan siyasi atmosferi var, öte yanda ise her türlü arayışı bıçak gibi kesmiş 1980 darbesinin yıkıcı etkileri. Öte yandan edebiyat alanında sıklıkla kendisine referansta bulunulan bu iki özelliğin kesiştiği bir nokta var. Dikkatli bakıldığında bunun bütün edebiyat tarihimizin arka planında sessizce dolağan bir “hayalet” olduğunu söylemek de mümkün: Özgürlük arayışı. Kendini gelenekten koparan, yeni bir dilin ya da içeriğin taşıyıcısı olan, mevcut kanon tarafından dışlandığı için kendini öteki olarak kurma gayretindeki bir özgürleşme çabası. Bu noktada, her dönemin özgürlük anlayışının farklı biçimlerde kendini kurduğunu söyleyerek, belki de kavramsal tercih olarak daha çok “özgürleşme”ye yatırım yapmak gerekiyor. Keza yeni bir içerikle (ya da içeriğin yeniden yorumlanmasıyla) sınıfsal bir perspektif getirerek oluşturulmuş bir özgürlük anlayışı olduğu gibi; yeni bir dil aracılığıyla, biçimsel olanın öncülüğünde kendini ortaya koyan bir özgürlük de tanımlanabilir, tanımlanmıştır da. Hatta bu ikisinin farklı türden bireşimleri ya da yer değiştirmeleriyle tanımlanan özgürlükler de düşünülebilir. Dolayısıyla özgürleşme daha doğru bir tercih gibi görünüyor. Öyleyse 90’ların özgürleşmesini tanımlayan olgunun ne olduğu üzerine düşünmek bize 2000’li yıllara dair söz alma şansı tanıyacak.

Türkiye 90’ları darbe sonrası ortamın felaketlerinin ayyuka çıktığı yıllar olarak açılır. Çetin Emeç, Turan Dursun, Muammer Aksoy, Bahriye Üçok, Uğur Mumcu, Musa Anter, Metin Göktepe, Ahmet Taner Kışlalı cinayetleri gibi faili meçhul cinayetlerin on yılıdır 90lar. Tümü de siyasi nitelikli ve entelektüel dünyayı yıldırma yönelik kıyımlardır. Sivas Katliamı’nda, Gazi Mahallesi Olayları’nda, ölüm orucu eylemlerinde, köy boşaltılmalarında açıktan toplumun bir kesimini düşman olarak gören ve sol hareketi yok etmeye yönelik çabalar yer

yer devlet nezdinde, yer yer onun görmezden gelmesiyle örgütlenirler. HEP ile başlayan Kürt hareketinin görünürlük kazanması mücadelesi 1994 yılında seçilmiş milletvekillerinin mecliste tutuklanıp hapse atılmasıyla baskılanmaya çalışılır. 1996 Susurluk Skandalı daha sonra genel olarak “derin devlet” olarak kabul edilecek faşist nitelikli devlet yönetiminin apaçık gözler önüne serilmesini sağlar.

Neo-liberal politikalarla birlikte muhafazakârlık ile liberalizm arasında kurulan ittifak sonucunda bir yandan özelleştirmeler, özel televizyonların patlaması, medya-sermaye ilişkileri sonucunda ortaya çıkan banka krizleri, liberal gazeteciliğin gelişmesi, popüler kültürün yaygınlaşması gibi orta sınıfın büyümesi ile ilintilendirilebilecek gelişmeler yaşanırken, bir yandan da Zonguldak büyük madenci grevi sonrasında sosyalist örgütlerin parlamenter mücadeleye girmesi, insan hakları örgütlerinin kurulması, KESK’in kuruluşu, Cumartesi Anneleri ve Bergama Direnişi ile birlikte büyük bir direnme odağı da ortaya çıkar. Türkiye sanat ve edebiyat tarihinin 90’ları, ulusal ve uluslararası ölçekteki bu gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz biçimde yansıtan pek çok örnekle doludur. Yine de bu ilişkiler yeterince açığa çıkarılmış ya da analize tabi tutulmuş değildir.

90’ların aynı zamanda sanat dünyasında ve akademide Postmodernizm tartışmalarının altın yılları olduğunu da belirtmek gerekir. Lyotard, Deleuze, Baudrillard gibi Aydınlanma eleştirisinden yola çıkan filozofların kitapları Türkçe’ye çevrilmeye başlanır ve entelektüel ortamda bu filozoflardan yapılan alıntılar “büyük anlatıların eleştirisi” adı altında çerçevelenir.

Bu dönemin sanat dünyasındaki işaretçileri: 1) Politik, etnik ve cinsel kimliklerin sorgulanması aracılığıyla cumhuriyet ideolojisinin üretimi olan hegemonyanın eleştirisi, 2) sanat dünyasında akademi kaynaklı elitizizmden beslenen ve devlet-sanat ilişkisinin koordine ettiği aristokratik dilin belirlediği kast yapısına başkaldırı, 3) sanat tarihinin pozitivist dilinin kuruluşuna, yavan bir sosyallikle soslanmış biçimciliğin öncülük ettiği kategorizasyona karşı “üslubun belirlenemezliği” ilkesiyle “yeni”yi kurma çabası, 4) Modernizm kategorisinin toptan inkârı, 5) tarihçiliğe karşı gündeliğin öne çıkarıldığı, bir nevi toplumsal bilinçdışının anlatımcılık olarak geri dönüşü... şeklinde uzatılabilir.

İlk bakışta göze çarpmamasına karşın, 90'lı yıllar sanatını belirleyen olgulardan biri “sanat tarihinin yokluğu”dur. (Burada sanat tarihini yalnızca plastik/ görsel sanatlara özgü bir çalışma alanı olarak değerlendirmedigimi, resimden edebiyata, sahne sanatlarından müziğe dek uzanan kapsayıcı bir model kurma çabası olarak ele aldığımı özellikle belirtmeliyim.) Ulus-devletin kuruluşundan başlayarak, iki farklı fazda, önce 1950'lere ardından 80'lere kadar inşacı modelin bir parçası olarak ikame edilmiş sanat tarihi yazımı, sanat etkinlikleri üzerinde belirleyici bir güce sahiptir. İlerme, Batıcılık, Modernizm, illüstratiflik ve soyutlama, tipoloji ve terminoloji tartışmaları ekseninde gelişen sanat tarihi geleneği, genç sanatçıların yetişmesini ve üretimlerini doğrudan etkilemiştir. Avangard girişimler bile Modernizm tartışması çerçevesinde ele alınarak akademik dilin içinde eritilir. Dadacıların olduğu gibi kafelerde, müzikhollerde, sokaklarda gelişmez. 80'lerin sonundan itibaren ise bu tarz bir sanat/ edebiyat tarihi kurma çabası kendi tipolojisini, piyasa güdümünde (belki yarı-otonom diyebileceğimiz bir tarzda) gelişen yapılarla karşı dayatmaya, üslupsal açıklamaları üstüne giydirmeye çalışsa da bunda sistematik olarak başarısız olur.

Aslında, bütün bu resim içinde, Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak* kitabında 80'lerin kültürel durumunu özetlerken bir yönüyle 90'lara da ışık tuttuğunu düşünebiliriz. Keza 90'lar boyunca üzerine konuştuğumuz özgürlük, Thatcherizm'e paralel bir Özalizm aracılığıyla kurulan “piyasa özgürlükçülüğü”dür. Belirgin olarak, kendini taşra-kent karşıtlığı üzerinden dile getiren bir alt kültür-üst kültür ikiliğidir göze çarpan. Azınlıklar, kimlik ve cinsiyet tartışmaları gibi olgular kendini öncelikle bu alt-üst kültürler ikileminde ortaya koyar. Gürbilek, Kemalizmin modernleşme projesine karşı “*gündelik hayatın onu aşmaya çalışan ütöpik dile isyanı, gündelik hayatın kendisinin kültürelleşme talebi*” olarak ifade ediyordu ele aldığı dönemdeki talebi. Bir yandan baskı altında tutulan alt kültürleri, azınlıkları görünürlük alanına çıkartan ve sınıflar üstüymüş izlenimiyle hareket eden bu talep, bir yandan da asla tatmin olmayacak olan, tükenmez bir gösteri arzusunu, “piyasanın görünmez eli”ni taşıyıcı olarak almıştır. Yani, kültürel bastırmadan “...geri dönen, hiçbir zaman bastırılmış olanın kendisi değildir. Geri dönerken aslında ta-

şiddetli vaadi de tüketmiştir...”<sup>3</sup> Bu ifadelerin 90’lar için anlamının büyük olduğunu düşünüyorum. Keza onun tartışmalarının nesnesi, 1950’lerden başlayarak yükselen ve asıl dalgasını 70’lerde yakalayan estetik özerklik, toplumculuk, Modernizm, Avangardizm gibi kategoriler değildir. Modernizm-Postmodernizm şeklinde formülize edildiğinde bile tartışmanın Modernizmle ya da Postmodernizmle ilgisi çok zayıftır. Çok basit bir örnekle, kavramın kuramsallaşması için en çok çaba harcayan İhab Hassan’ın yapıtlarından hiçbirisi halen Türkçe’ye çevrilmemiştir.<sup>4</sup> Perry Anderson’ın *Postmodernitenin Kökenleri*’nde, edebiyattan mimarlığa uzanan geniş bir çerçevede, ustaca özetlediği Postmodernizm tartışmalarının bizim ülkemizde sürenden ne kadar farklı olduğuna bakarsak bunu rahatlıkla görebiliriz:

“Postmodern fikri, bu konjonktürde yerleşeli beri, bir biçimde sağın mülkiyetinde olmuştu. Oyun ile belirsizliği postmodernitenin âlâmet-i farikası olarak gören Hassan, bunların karşı tezi olan duyarlılığa -solun demir boyunduruğuna- beslediği nefreti gizlemiyordu. Modernizmin ölümünü sevinçle karşılayan Jencks, tüketicinin seçim özgürlüğüne kavuştuğu yeni bir dönemin açıldığını söylüyordu. Ressamların da bankacılar kadar özgür ve küresel boyutta iş gördükleri bir dünyada, planlamaya konan son noktaydı bu Jencks’e göre. Lyotard’a göre yeni durumun parametreleri, artık hiçbir anlam taşı-

- 3 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak – 80’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, sf. 102-109. “Bastınlanın geri dönüşü”nü daha iyi kavramak için, Gürbilek’in referans aldığı F. Jameson’la birlikte, önce geriye, S. Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu* gibi yapıtlarına; ardından da ileriye, H. Foster’ın yine aynı kökenden yeniden içeriklendirdiği “ertelenmiş eylem” (nachträglichkeit/ deferred action) gibi kavramlara daha yakından bakmak gerekir. Özellikle bkz.: Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü – Yüzyılın Sonunda Avangard*, (Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- 4 Dergilerde de İhab Hassan’dan çok bir şeye rastlamayız. İlk olarak, İbrahim Kiras yönetimindeki edebiyat ve şiir dergisi *Geniş Zamanlar*’ın Kasım 1990 sayısında, ardından plastik sanatlar dergisi *Sanat Çevresi*’nin Ekim 1993 tarihli 180. sayısında ve son olarak *Varlık* dergisinin Aralık 1992 tarihli sayısında Hassan’dan birer makaleye rastlarız. Buradaki “çeviriler” konusuna yazı içinde tekrar döneceğiz ama yeri gelmişken, Postmodernizm konusunda kendisine en çok referans yapılan düşünür J.F. Lyotard’ı anlamak için temel önemde olan *Libidinal Ekonomi* kitabı ancak 2010 yılında Türkçe’ye kazandırılmıştır. Bkz.: Jean-François Lyotard, *Libidinal Ekonomi*, (Çev. Emre Sünter), İstanbul: Hil Yayınları, 2010.

mayan özgürleşme ülküsünün nihai versiyonu olan son büyük anlatı sosyalizmin inanırlılığını yitirmiş olmasıyla çizilmişti. Postmoderne arka çıkmamakta kararlı olan Habermas, solcu tavrından ödün vermemekle birlikte, bir yeni muhafazakârlık figürü olarak değerlendirdiği postmodern fikrini sağa teslim etmişti. Sonuçta hepsi de, Lyotard'ın -eskiden içlerinde en radikal olanın- günümüzde olanaklı tek bakış açısı olarak gösterdiği liberal demokrasinin ilkelerine boyun eğmişlerdi. Kapitalizmden başka seçenek yoktu. Postmodern, bütün alternatif yanlısamalarının üzerine çöken bir hüküm gibiydi.”<sup>5</sup>

Postmodernizm üzerine bu ifadelerin, bu kitabın ilk bölümünde bir kısmını yansıtmaya çalıştığımız tartışmalardan ziyade, Gürbilek'in 80'lerine olan yakınlığı dikkat çekicidir. Dolayısıyla 90'ların Postmodernizm tartışmalarının aslında bizde başka bir arızanın semptomu olarak ortaya çıktığını gösterir.

Konu ister sanatsal özgürlük, isterse onun bir tezahürü olarak özgünlük olsun, süregiden tartışmaların niteliğine baktıkça fark ederiz ki, Türkiye sanat/ edebiyat tarihinde belirleyici olan, kanonun ancak kanona başkaldırı süreciyle birlikte masaya yatırılmasıdır. Bu anlamıyla Modernizm-Postmodernizm tartışmasında olduğu gibi piyasa dışında bu tartışmanın gerçek bir nesnesinin olduğunu öne sürmek hayli güçtür.<sup>6</sup> Disipliner anlamda bilimsel bir nitelik koyutlanabilmesi adına nesnesini belirleyemediğimiz (dolayısıyla öznelik pozisyonumuzu tartışmaya açamadığımız) her tartışma gündelik çekişmelerle sınırlı kalmaya, kısırdöngüye düşmeye, dolayısıyla piyasa güdümünde kalmaya mahkûmdur. Konuyu bu noktada daha çok de-

5 Perry Anderson, *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, sf. 68-69. 1971'de postmodern terimini ilk kez kullanan Hassan'ın 1987'ye gelindiğinde kavram hakkındaki yargısı şöyledir: “Artık Postmodernizmin kendisi de değişmiş, bence yanlış bir yöne girmiştir. İdeolojik saldırganlık ile gizemsizleştirici (demystify) hafiflik arasına sıkışan, kendi yarattığı kitsch'in tuzağına düşün Postmodernizm, eklektik bir alaycılığa, sahte hazlarımızı, basit inançsızlıklarımızı gizleyen bir şehvet kalıntısına dönüşmüştür.” Perry Anderson, *a.g.e.*, sf. 34.

6 Çok benzer bir tartışmayı plastik sanatlar alanında 1990'ların ortalarından itibaren “küratörlük” kavramı çevresinde de aynı şekilde buluruz. Detaylı tartışma için bkz.: Barış Acar, *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.

rinleştirmeyeceğim, ancak özellikle İkinci Yeni'nin değerlendirilmesi için önemli kitaplardan biri olan Yalçın Armağan'ın *İmkânsız Özerklik – Türk Şiirinde Modernizm* kitabına bu gözle bakmak bize bambaşka ipuçları sağlayabileceği kanaatindeyim. Bir örnek:

*“1911 sonrasında Milli Edebiyat ise, en başta bir ‘ulusal anlatı’ inşa etmek için edebiyata büyük bir görev yükleyecek ve estetik özerkliğe karşıtlığını, sıkça dile getirilen biçimiyle, bir ‘dava’ya dönüştürecektir. Milli edebiyat paradigmasını miras alan İnkılap edebiyatı da, yine edebiyatı işlevsellik noktasında tanımlayacak, İnkılap edebiyatının temel belirleyenin ‘gayeli şiir’ olduğu ifade edilecektir. ‘Gayeli şiirler’ talebi, özerk estetiğin yolunu daha baştan tıkayacak, edebiyat kurumu İkinci Yeni şiirine kadar hep özerklik karşıtlığıyla biçimlenecektir.”<sup>7</sup>*

*İmkânsız Özerklik*, az önce de belirttiğimiz gibi, modernleşme, özerklik, politik sanat vb. konularda Cumhuriyet tarihi boyunca yapılmış tartışmaların geniş çaplı bir değerlendirmesi olması bakımından önemli bir çalışmadır, ancak, kanımca yukarıdaki satırların yazılabilmesinin koşullarını tartışmadığı için az önce öne sürdüğüm bilimsellik vasfını sağlamak konusunda yeterli olamamaktadır. Oysa 90'ların eleştiri paradigması çerçevesinde bakıldığında bu satırların içinden çıktığı kültürel bağlam rahatlıkla kurulabilir.<sup>8</sup> Form ve eylem siyasetlerini özerklik anlayışı üzerinden değerlendirmeye çalışan ve bunlardan birine özgülediği özerklik anlayışını politik olanın karşısına koyan paradigma 90'lar tartışmalarının hepsinin kalkış noktasıdır. Burada, yalnızca, Aydınlanma eleştirisiyle paralel götürülmeye çalış-

7 Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik – Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, sf. 60. [Kaynak çalışma: Yalçın Armağan, “Türk Şiirinde Modernizm”, *Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü*, (doktora tezi), Ankara, 2007.]

8 Bu yönüyle, yazarın, “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” sözlerinin sahibi Cemel Süreya'nın kişiliğinde ve sanatsal anlayışında ortaya koyduğu bireyleşme tarzını ele alırken sarf ettiği “Türkiye modernleşmesinde birey, toplum lehine benliğinden vazgeçmeye çağırılır.” (sf. 132) gibi sözleri ne kadar haklı görülse de, “İkinci Yeni, bu sert dirence rağmen özerkliği denemiş ve hem dili hem şiirin yapısı hem de dünyayı algılama/kavrama biçimiyle Türkçe şiiri dönüştürmeyi başarabilmiştir. Bu denemeyi yapabilmesi için İkinci Yeni'nin şiiri önce siyasal alandan kurtarması gerekmiş ve Türkiye açısından tipik olan ‘görev adamı’ konumundan kurtulmaya yönelmiştir.” (sf. 138) sözleri kendi bağlamını döneme dayatma noktasına çekildiğinin göstergesi olarak okunabilir.

şılan, *apriori* kabul edilmiş bu şemanın 2000’li yıllardan itibaren çok sıkı eleştiriye tabii tutulduğunu söylemekle yetinelim.<sup>9</sup>

*Türk Edebiyatının Bitmeyen Tanzimatı*’nın özellikle ilk bölümü oluşturan yazılar Modernizm-Postmodernizm tartışmasının yukarıdaki bağlamda nasıl belirlendiğinin örnekleri olarak okunabilirler. Ancak Tanzimat’la birlikte yaşantılarımıza bir daha çıkmamacasına giren ve bu kitap kapsamında 90’lardan bu yana yakamızdan düşmemiş olduğunu öne sürdüğümüz Modernizm anlayışımızın eleştirisine girişebilmek için, öncelikle Modernizm tartışmalarının dünya edebiyatı içindeki yerine, kısaca da olsa, göz atmamız gerekiyor.

## Modernizm, Bilinç Akışı Tekniği ve Çokseslilik

Franco Moretti, modern edebiyat üzerine ufuk açıcı kitabı *Modern Epik*’te, *Faust* (J.W. Goethe), *Moby Dick* (H. Melville), *Ulysses* (J. Joyce), *Kantolar* (E. Pound), *Çorak Ülke* (T. S. Eliot), *Niteliksiz Adam* (R. Musil), *Yüzyıllık Yalnızlık* (G.G. Marquez) gibi 20. yüzyılı belirleyen başyapıtları değerlendirirken çok önemli bir kavramsal analizle yola çıkar: Birbirinden son derece farklı bütün bu yapıtlar için, eğer ki aynen Braudel ve Wallerstein’ın “dünya ekonomisi” tanımlamasında olduğu gibi bir “dünya edebiyatı” sisteminde söz edebilirsek, bağlayıcı ilkenin ancak “süreksizlik” olabileceğini söyler. Aslında Proust, Kafka, Mayakovski, Tzara gibi edebiyat ikliminin dört bir yanına dağılmış yazarlar Modernizm içinde nasıl bir araya gelebilir, sorusuna yanıt aramaktadır.<sup>10</sup> Süreksizlik kavram-

9 Modernizmin iki büyük kampı olarak niteleyebileceğimiz “form” ve “eylem siyasetleri” ikisi birlikte aynı özerk atmosfer içinde biçimlenirler. İlk anlayış biçimi kendi başına bir bütün, anlaşılacak için herhangi bir dışarıya ihtiyaç duymayan bir içsellik şeklinde kavrar ve bir nevi “üst kültür örüntüsü” olarak modern sanatın ana çekirdeğini oluşturur. Diğer kamp ise sanatın yaşamla eşitliğini savunan, insan edimini başa koyan, biçimin eylemde ortadan kaldırılmasını savunan avangard cephede kurulacaktır. Özerklik yanlış bir tanımlamayla ilk anlayışa özgüymüş gibi düşünülmesine karşın, aslında iki kampın da kendisinden hareket ettiği çıkış noktasıdır. Bu konuda özellikle bkz.: Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, 2012 ve Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Versus Kitap, 2008.

10 Franco Moretti, *Modern Epik - Goethe’den Garcia Marquez’e Dünya Sistemi*, (Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin), İstanbul: Agora Yayınları, 2005, sf.

sal tercihi ise herhangi bir “edebiyat tarihi” kurgusu içine sokulacak bir çomak olarak işlev görür Moretti için. Birbirine bu kadar aykırı unsurlar “tarihyazımı”nı da sorgulayacak biçimde ancak süreksizlik içinde birbirlerine yakınsayabilirler. Elbette bunu temellendirebilmek için tarih-felsefe ilişkisinin kilit ismi olarak hemen Hegel’e başvuracaktır ve tarih kurucu öge olarak insanın “edimi”ni öne sürer. Neticede, *Faust*’un da dile getirdiği gibi “*Im Anfang war die Tat*”/ “*Başlangıçta edim vardı.*” Lakin bu “kusurlu başyapıt”ın en büyük çelişkisi de budur: Faust, hikâyenin başından sonuna dek neredeyse hiçbir edimde bulunmaz. Sadece kafasının içinde dönüp duran soruların eşliğinde sağa sola savrulur. Moretti bu durum için şu yorumda bulunur: “*Bir kahraman arıyorduk, oysa bir seyirci bulduk.*”<sup>11</sup> Böylece Hegelci tarih anlayışının yaslandığı “epik”in taşıyıcısı olan “kahraman” mitosunun nasıl çözülmeye başladığını anlatır. Karşımızdaki kahraman eskisi gibi bir kahraman değildir. Modernizmin gelişimi içinde belirleyici bir öge olarak değerlendirilen “fragman estetiği” artık sadece “arzulamayı arzulayan” bu yeni kahramanla birlikte 20. yüzyılı bir brikolaj çağı haline getirecektir.

Brikolaj tekniği farklı unsurların bağlamlarından kopartılarak yeni bir bağlam içinde yan yana getirilmesini esas alır. Söz konusu teknik kent yaşantısının hızıyla birleştiğinde daha da anlamlıdır. Keza yaşamın sürdürülebilirliği ancak gözümüzün önünden akıp geçen imgelerin süreksizliklerinin arka arkaya dizilmesi, yan yana getirilmesi ile olanaklı hale gelmiştir. Modern birey kendini toplumsallık içinde ancak bu yolla var edebilir. İş yaşantısı, sosyal adaptasyon, duygusal çalkantılar vb.’den oluşan kendi varoluşunun bölük pörçük unsurlarını bir arada tutacak ilke süreksizliktir. Kır yaşantısının yüz yıllar içinde oluşmuş bütünsel harmonisi karşısında, birbirini tutmayan olguları yan yana getirme gayreti, zorlu iz sürmeler ve ardı arkası kesilmeyen sıçramalardan kurulu bir yaşantıdır kent yaşantısı.

Modern sanat yaptı bu yüzden birbirine aykırı görünen öğeleri aynı anda barındırır. Bir yanda, *Faust*’tan başarak *Yüzyıllık Yalnızlık*’a ulaşacak hatta süregiden ve Moretti’nin epiğin ta-

2-3.

11 Franco Moretti, *a.g.e.*, sf. 17.

şıyıcısı olduğunu düşündüğü “alegori” vardır. Alegorinin kilit özelliği bir olguyu bir gösterge aracılığıyla ifade etmesidir. Heinz Schläffer’in *Faust*’un ikinci bölümü üzerine kaleme aldığı *19. Yüzyılın Alegorisi* kitabına atıfla Moretti, buradaki alegoriyi Marx’ın “meta analizi” ile karşılaştırır. Meta nasıl kullanım değerini değişim değerine dönüştürerek soyutluyorsa, alegori de düz anlamı aleogirik anlamla işleyerek alımlayıcı karşısına çıkarır. “*Meta gibi alegori de şeyleri insanlaştırır (onları hareket ettirir ve konuşturur), insanları şeyleştirir.*”<sup>12</sup> Dolayısıyla alegori iki şeyi aynı anda başarır: Bir yandan şeylerin, eğer ki alegorik anlamla düz anlam arasındaki kod biliniyorsa, anlaşılmasına hizmet eder. Öte yandan da, eğer ki bu kod kayıpsa, onu mistifiye eder. Bu noktada Moretti’nin Modernizm üzerine asıl tezi görünür olur: Modern dönem az önce söz ettiğimiz “kod”un kaybolduğu dönemdir. Düz anlamla mecazi anlam arasındaki kod kayıptır ve okuyucu/ alımlayıcı onu istediği şekilde yeniden kurabilir. Bu, “çokseslilik” olarak görülmüştür. Söz konusu tez, Umberto Eco’nun “açık yapıt” kavramıyla da çok uyumludur ve neredeyse Postmodernizmin bütün argümantasyonlarının temelinde durur. Lakin Moretti konuyu burada bırakmaz. Epiğin devam etmekte olan hamlesi olarak “olay örgüsü”nü işaret eder. Alegori kendini her zaman olay örgüsü içinde ifade eder. Kayıp kodun özgür yorumlanması ihtimali “şeyler arası bir demokrasi” olarak görülebilir gerçi, ama bütün yorumlara baskın gelen olay örgüsünü nasıl değerlendireceğimizi sorar Moretti. Demek ki buradaki çokseslilik o kadar da çok sesli değildir. Daha çok bir “çok anlamlılık” gibi çalışır. Keza tümüyle yazarın kontrolünde olan olay örgüsü, kod düzenlecisi olarak, çoksesliliği belirli anlamlara indirgemek üzere iş başındadır. Burada retorik “düzmece bir öteki”nin sesi üzerinden kurgulanmıştır. Bu yüzden Moretti söz konusu çoksesliliği “tebdili kıyafet dolaşan bir tekseslilik” olarak yorumlar.<sup>13</sup>

Modernizmin edebiyattaki ikinci büyük damarını ise, çoksesliliğin tam anlamıyla kendini göstereceği yer olarak, bilinç akışı tekniği oluşturur. Yani, *Faust*’a karşı *Ulysses*.

12 Franco Moretti, *a.g.e.*, sf. 90.

13 Franco Moretti, *a.g.e.*, sf. 77-78.

*Ulysses*'in kahramanında simgeleşen modern birey tam anlamıyla bir metropol karakteridir. Onun bakışı her şeyi tek tek ayırt eder, ancak hiçbirinde yoğunlaşamaz.<sup>14</sup> Bir düşünceden bir diğerine ışık hızıyla geçen roman kahramanı için arkaplan diye bir şey yoktur. Her şey önplanda olup biter.<sup>15</sup> Moretti, olanakların sonsuz gibi görüldüğü bu anlatı türünün en yakın durduğu alan olarak reklamcılığı işaret eder. Reklamcılığın egemen olduğu tüketim evreninde arzu sürekli yeniyi ister. Bir istekten bir diğerine savrulur. Özgürlük artık belirli bir şey yapmak değil, ne olursa olsun bir şey yapmak halini almaya başlar. Bu yönüyle Moretti bilinç akışının reklamcılığın özü olarak görülebileceğini de öne sürer.<sup>16</sup> Keza bilinç akışının temelinde olan "serbest çağrışım", Freud'ın işaret ettiği gibi, aslında serbest değildir. Çağrışımların psikolojik belirlenimleri vardır ve bilinçaltı süreçler bilinç akışının akışını özgür olmaktan çıkartırlar.<sup>17</sup> Bu anlamıyla bilinç akışı tekniği, tekilliğini kaybetmiş modern bireyin bölünmüş benliğini bir arada tutabilecek bir yol olarak ortaya atılmıştır.<sup>18</sup> Moretti'den son olarak şu alıntıyı yaparak bu bölümü kapatalım:

*"Çoksesliliğin insanmerkezci güdülenmeden özgürleşmesi, kuşkusuz edebi tekniğin bir gelişimidir: ancak modern kapitalizmin genel yönelimini tekrarlayan bir formel gelişimdir bu. Joycecu çoksesliliğin dilleri, artık somut bireylere dayanmaksızın 'kendi başlarına konuşuyorlar' gibi görünüyorsa, bunun sebebi kurumsal diller haline geldikleri ve Kilise, Okul, Gazetecilik, Ulus, Reklamcılığın, vd. 'tamamen nesnel normları'na uydukları içindir."*<sup>19</sup>

14 Franco Moretti, a.g.e., sf. 158.

15 Franco Moretti, a.g.e., sf. 179-180.

16 Franco Moretti, a.g.e., sf. 166-168.

17 Franco Moretti, a.g.e., sf. 190.

18 Franco Moretti, a.g.e., sf. 204.

19 Franco Moretti, a.g.e., sf. 227. Burada çoksesliliğin nasıl kaybolduğunu gösteren şu satırlar da çok ilgi çekicidir: *"Bilinç akışının bir biçimi, liriğe bürünür; diğeri, olay örgüsüne itaat eder. Her iki durumda da yeni araç, çok önemli bir fonksiyon yüklenir: anlam kazanır. Ancak karşılığında, özgürlüğünden vazgeçecektir."* Franco Moretti, a.g.e., sf. 207. *"Bilinç akışı, tekrarlıyorum, anlamsızın tekniğidir: sıradan gündelikliğin, değerli olanın değil."* Franco Moretti, a.g.e., sf. 208. *"Başlangıçta, bilinç akışı sadece anlatısal duruma duygusal eşliktir: yani, bir sonuçtur, daha fazlası değil. Fakat, sonuç katılır ve yirminci yüzyılın en meşhur tekniği haline gelir."* Franco Moretti, a.g.e., sf. 218.

## Tanzimatın Modernizmi mi, Modernizmin Tanzimatı mı?

Bu noktada, Moretti’yi takiben, sormamız gereken soruyu çok geciktirmeden dile getirebiliriz: 21. yüzyılda biz, yukarıdaki tartışmaların, yani 20. yüzyılın neresindeyiz? Soruluşundan da anlaşıldığı gibi, elbette, niyetli bir soru bu. Tanzimat’tan beri peşinden gittiğimiz “Acaba modernleştik mi?” sorusu dışında edebiyatımız hangi ufuklarda seyrediyor?

Bu soruya çok genel bir bağlamda cevap arayacak ya da kestirme cevaplarla konuyu oldu bittiye getirecek değilim. *Türk Edebiyatının Bitmeyen Tanzimatı* alan üzerine sistematik bir çalışma değil. Olsa olsa bir tanıklık çabası. Eğildiği alan üzerine genel olarak ilgisini kaybetmese de yoğunluğu Türk öykücülüğü üzerine. Dolayısıyla, yazıların yoğunluğundan da anlaşılacağı gibi, kitabın yargılarının asıl müsebbibi öykü dünyamızdır. Bununla birlikte bu alandaki kısırdöngünün edebiyat algımızın geneline yayılmış olmadığını düşünmek için bir sebep de göremiyorum. (Romancılık üzerine ya da şiir tarihimizdeki tartışma düzeylerinin farklı olduğunu kabul ediyorum, ama buradaki kastım daha çok bunların ardındaki estetik teorisinin niteliğinden yola çıktığı için türler arasındalıktan kaynaklanan sapmanın kabul edilebilir olduğunu düşünüyorum. Eksiklerimi sözünü ettiğim diğer alanlarda son yıllarda kalem oynatan yazar ve eleştirmen arkadaşların kapatacağına güveniyorum.)

Moretti’den ilhamla bizdeki Modernizm tartışmalarının genel ekseinin epik dolayımından hiç çıkamamış olduğunu öne sürebileceğimizi düşünüyorum. Romanda, öyküde ya da şiirde Tanzimat’tan bu yana içinde olduğumuz tartışma aslında epiğin içindeki kimi eğilimler üzerinedir. Burada epiği, çoğu kez “baht dönümü”nden geçen, bir kahraman ( lirik kahramandan anti-kahramana dek geniş bir yelpaze) üzerine kurulmuş, ancak her seferinde “olay örgüsü”ne yaslanan anlatımcı bir gelenek olarak ele alıyorum.<sup>20</sup> Türk roman tarihin, yapılagelmiş tartış-

20 M. Bahtin’in modern olanın kendine özgülüğünü epik-roman karşıtlığı içinde görmüştü. Onun gözünde bir roman kuramı ancak tür epikten ayırt edildiği takdirde kurulabilirdi. Bizim konumuzda açısından burada önemli olan, Bahtin’in roman kahramanını tanımlarken Antik tragedyalardan beri süregelen “baht dönüşü” ilkesine bağlı kalmış olmasıdır. Özellikle bkz.: Mikhail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, (Çev. Sibel Irzık), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, sf. 170-176. Burada

maların niteliğine kısaca bir göz atmakla bile bunun sayısız örneğiyle doludur. Konuya, Jale Parla'nın 2011 yılında yayımladığı Türk romanlarındaki yazar karakterleri üzerine yaptığı araştırmasıyla başlayalım.<sup>21</sup> Yazar burada öncelikle F. Jameson'ın 1986 yılında *Social Text*'te yayımladığı "Third World Literature in the Era of Multinational Capital" makalesine atıfla üçüncü dünya ülkeleri edebiyatında ulusallığın nasıl görüldüğü üzerinde durur. Saptaması şöyledir:

*"Türk roman geleneği daha çok Jameson'ın sözünü ettiği ulusal alegori formülüne uyar; başkişi aydın ya da aydın-yazardır ve onun hikayesi ulusun hikayesidir; dertleri, ulusun dertleri, ulaştığı çözümler ulusun ulaşması öngörülen çözümlerdir. Yenilmiş bile olsalar, yenilgileri ayrıcalıkları sayılır. Dışlanmış olabilirler ama dile getirdikleri doğrular onları romantik yazının toplumca kadri bilinmemiş yasa koyucuları mertebesine taşır."*<sup>22</sup>

Parla'ya göre bütün bu karakterler dizginlenemez ve bu yüzden de sonucu kestirilemez bir başkalaşımı arzulamışlardır. Ne var ki kaynaklandıkları romantik gelenek onları kurucu-devlet tahayyülü ile sınırlandırmıştır.<sup>23</sup>

*"Ne Tanzimat'ın ne de Cumhuriyet'in siyasi ve kültürel gündeminde bu ufuk vardı ve olamazdı da. Hiçbir siyasi proje, sonunu gö-*

Bahtin'in üstünde durduğu çokseslilik olgusunu Moretti'nin yargılarıyla karşılaştırmak ayrıca ilginç olacaktır.

21 Burada Yıldız Ecevit'in 1996'da yayımladığı *Orhan Pamuk'u Okumak* kitabıyla Parla'nın çalışmalarını karşılaştırmak 90'lar algısı ile günümüzün aynı konulara yaklaşımı arasındaki farkı görmek açısından önemli olacağını düşünüyorum. Ecevit'in 2004'te ikinci baskısı yapılan kitabında yaptığı dönemlemelerden, kavramların kullanımına değin neredeyse her temellendirme büyük problem taşır. Bkz.: Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak – Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

22 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, sf. 13.

23 Tanzimat romanının epistemolojisi üzerine durduğu çalışmada Parla bu durumu şu sözlerle ifade eder: "İlk Türk romanları, son derece kendilerine özgü anlatı biçimleri sergilerler. Görünüşte, çelişkili bir anlatı, yer yer hem kurguyla, hem de kişileştirmeye tutarsız olabilir. Ama egemen anlatıbiçiminin apriorisi, idealist ve camiacı yargılardan yola çıktı ve öykünün diğer öğelerinin (kurgu, kişileştirme gibi) önem sırasında ikinci planda geldiği anlaşılırsa, bu kendine özgü roman yazma üslubunun mantığı da açıklanmış olur." Jale Parla, *Babalar ve Oğullar – Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014 (İlk baskısı: 1990), sf. 14.

*remediği topyekün bir değişimi amaçlayamaz; hepsi bir varış noktası belirlemek ve o yönelişi yönetmek zorundadır. Tanzimat'ta bu Meşrutiyet'ti, Cumhuriyet'in kuruluşunda korporatizm.*"<sup>24</sup>

Tam da bütün edebiyat tarihimiz boyunca yakamızı bırakmayan soru burada kendisini yeniden gösterir: Siyasi bağlanma ile özerklik arasında bu karakterler nerede duracaklardır? Ahmet Mithat'tan Tanpınar'a, Oğuz Atay'dan Latife Tekin ve Bilge Karasu'ya, Sevim Burak'tan Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş'a romanlarda karakterlerdeki bu çatışmanın izini sürer Parla. Ulaştığı sonuçların tümüne katılamasak da, Parla'nın yaklaşımı söz konusu ikiliği başka türlü ele alabileceğimizin ipuçlarını verir gibidir:

*"İncelediğim romanlarda bir tür dehümanizasyon da diyebileceğim başkalaşım arzusu, bir nesne ya da bitkiye dönüşüm, kişilerin birbirine dönüşümü, beden ve mekan özdeşliği, bedenin parçalanması, grotesk imge ve üslubun, fantastik anlatı biçimlerinin baskınlığıyla ortaya çıkar. Elbette değişim karşısında bir fikir sahibi olmaktan, hatta bir çıkış, bir yöntem, bir arayış önermekten tümüyle kaçınmak olanaksızdır."*<sup>25</sup>

24 Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, sf. 14. Doğu-Batı sorunu başta olmak üzere modernleşme tartışmalarını sarıp sarmalayan romantik etki üzerine yakın zamanda önemli bir inceleme yayımladı. Hasan Aksakal'ın *Türk Politik Kültüründe Romantizm* kitabında buradaki sıkışıklığı çok iyi ifade ettiğini düşünüyorum: "*Türk düşünce kültürüne yön veren isimlerin, aynı sorunlar etrafında çalışmaları, aynı modernleş(tir)meci sisteme tabi olmaları, aynı entelektüel kaynaklardan beslenmeleri, dolayısıyla aynı kavramsal karmaşaya maruz kalmaları, koca bir tarihsel birikimin tümünden reddi ya da kabulü şeklinde bir totalleştirmeye yol açmıştır.*" Hasan Aksakal, *Türk Politik Kültüründe Romantizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, sf. 74. Türkiye'de aydın kimliğinin kullanımı konusunda yeteri sayıda araştırma vardır. Ancak konu sosyo-politik düzlemde "korporatizm"le ilişkisi içinde yeteri kadar ele alınmamıştır. Oysa hem bireyin toplumsal olanı parçaladığı gerekçesiyle reddedildiği hem de toplumsal sınıflar fikrinin kapitalist ekonomik gelişim lehine saf dışı bırakıldığı korporatist gelenekle aydın kimliğimizin gelişimi ve bunun edebiyattaki tiplemelerle ilişkisi çok ilginç bir inceleme konusu olabilirdi. Ayrıca bkz. Ziya Gökalp'ten 80 sonrasına Kemalist doktrin içinde korporatizmin ele alınışı konusunda hâlâ en kaynaklı kitap olan Taha Parla, *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993. (İlk baskısı, İng. - *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp* adıyla-: 1985, Tür.: 1989.)

25 Jale Parla, *a.g.e.*, sf. 14. Burada konuyu daha fazla uzatmamak adına yalnızca

Dolayısıyla, genellikle yapılageldiği üzere, biçimcilik/ bireycilik - içeriğin belirleyiciliği/ toplumsalcılık gibi basit bir karşıtlık üzerinden düşünmek bu noktada bize bir şey kazandırmayacaktır. Aynen, görev adamı olarak addedilen karakterlerin biçimsel dönüşüm önerileriyle çıkagelmesi gibi, başkalaşım karakterlerinin içinde de erekselci öğeler saptanabilmektedir. Dolayısıyla, bir kez daha tekrar etmek gerekir ki, form siyaseti ve eylem siyaseti arasındaki basit karşıtlıklar yoluyla politik belirlenim kurulamaz.<sup>26</sup>

şuna dikkat çekmek istiyorum: Parla, Homi Bhabha'nın kültürel kimliklerin "melezleşme"si ve Caroline Walker Bynum'un akış içinde "başkalaşım" geçirmesi kavramlarını bir karşıtlık içinde ele alır. Yazara göre, melezlik bir öz durumundan (bir özün varlığının kabulünden ya da kökenden) hareket etmekteyken akışkanlık sadece "tümüyle akışkan ve değişken bir dönüşüm dünyasına aittir." Jale Parla, *a.g.e.*, sf. 16-17. Sanırım buradaki "akışkan dönüşüm dünyası"nın neyi imlediğini tanımlamadan bu cümleden bir şey anlamamız mümkün değil. Kastedilen (ve bütün Postmodernizm tartışmaları süresince de karşımıza çıkan) bu olgu, diyalektiğin sürekli reddine karşın Deleuze'ün bütün yapıtlarında da ancak bir başka şeye karşı koyutlanabilmiştir. Eleştirisi için bkz.: Slavoj Žižek, *Bedensiz Organlar*, (Çev. Umut Yener Kara), İstanbul: Monokl Yayınları, 2015, özellikle Hegel üzerine sf. 82-129 arası. Bu yüzden sadece eleştirdiği şeyin niteliği üzerinden onu anlayabiliyoruz. Bu noktada buna bir itirazım da yok. Lakin şunu fark etmek gerekir ki, Parla yazısındaki örnekleri temellendirdiği giriş niteliğindeki bu bölümde akışkanlığın argümanlarını açıklayabilmek için James Joyce ve Oscar Wilde'a, Baudelaire ve Flaubert'e, Laurence Sterne ve Ovidius'a başvurmuştur. Bu, bizim için, bir yandan melezlik argümanındaki karşıtlık fıkırından çok kolay kurtulamayacağımızı gösterdiği için önemli, öte yandan Türk romanlarındaki kişilerin karşısına akışkanlık örnekleri olarak konmaları bakımından daha da önemlidir. Dolayısıyla Parla'nın tezinin kendi içindeki ikiliği yine kendisinin ortaya çıkardığını öne sürebiliriz. Son olarak, tanımlamadaki "dehümanizma" terimsel tercihinin Türk edebiyat tarihine derinliğine sinmiş ve incelenmeyi bekleyen bir semptomu işaret ettiğini de söylemeliyiz.

- 26 Nazım Hikmet'in 5 Hececiler şiirinin ardından nasıl bir sıçrama yarattığı ve fütürizmle ilişkisi bize komünistliğiyle birlikte gelişen bir tarih anlatır. İlgili tartışma için bkz.: Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: B/F/S Yayınları, 1986, sf. 351-367. Ayrıca Nazım şiirinin fütürizm ile bağı için bkz.: Nergis Ertürk, *Türkiye'de Gramatoloji ve Edebi Modernlik*, (Çev. Merve Tabur), İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, sf. 252-259.

Öte yandan, Cemal Süreya'nın 555K şiirinin varlığı "Folklor Şiire Düşman" makalesiyle çelişmez. Dolayısıyla toplumculuk ile biçimcilik arasında ille bir karşıtlık kurgulamak ancak bir dönem anlayışı olarak değerlendirilmelidir. Şiir için bkz.: Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2013, sf. 288-289 (Şiirin ilk yayımlanışı: Papirüs, Ağustos 1960). Şiirle ilgili gündüzündeki notlar için bkz.: Cemal Süreya, 999. *Gün: Üstü Kalsın*, İstanbul: Broy

Öte yandan Parla'nın incelemelerinde bizim için bir başka önemli gösterge, olay örgüsüne/ anlatıya bağlılıktır. Gerek *Babalar ve Oğullar*'da gerek *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*'da karakterler olay örgüsü içindeki konumlarından yola çıkarak ele alınırlar. Gerçi bunu ilgi alanları bağlamında böyle yapmaya da mecbur kalmıştır. Ancak yine de Parla'nın "başkalaşım" formunun Moretti'nin sözünü ettiği "modern"e karşılık geldiğini düşündüğümünden bu noktanın belirtilmesini önemli buluyorum. Son kerte- de Leopold Bloom'un (*Ulysses*, 1922) analizi ile Turgut Özben'in (*Tutunamayanlar*, 1972), yahut Galip'in (*Kara Kitap*, 1990) analizi arasındaki belirleyici fark, Parla'da olay örgüsünün ana malzeme olarak alınmasından gelir. Bu tutum yanlış da değildir. Keza Oğuz Atay için de Orhan Pamuk için de karakter inşası asıl olarak epik geleneğe bağlıdır.<sup>27</sup> Oysa, Moretti'nin sözünü ettiği anlamda "modern" üslubun kendiyle bir diyalogu/ kendinin farkındalığı şeklinde karşımıza çıktığından, onun incelemesinde olay örgüsü ya da karakter inşası gibi öğeler büyük önem taşımazlar. Bunun söz konusu yazarlar için de böyle olduğunu iddia etmek sanırım fazla ileri gitmek olmayacaktır. Keza kimse Bloom karakterinin bir olay karşısında nasıl davranacağı üzerine uzun uzadıya düşünmez ya da Beckett'in

Yayınları, 1991, sf. 381-382. Son olarak; Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul: Can Yayınları, 1992, sf. 23-27 (Makalenin ilk yayımlanışı: A Dergisi, Ekim 1956).

- 27 Orhan Pamuk'un romanları tarihsel konumu yüzünden de üzerine çalıştığımız konuyu ele almak bakımından kritiktir. Kitapta *Benim Adım Kırmızı*'nın yayınlanmasıyla birlikte kaleme alınmış bir makale bulacaksınız. Ancak burada, aradan bunca zaman geçtikten sonra, Berna Moran'ın bir vurgusunu anımsatmayı önemli buluyorum: "...iki roman [*Tutunamayanlar* ve *Kara Kitap*] arasında, gerçekçilikten uzaklaşma çabaları bakımından, anlatı yöntemleri, anlatıcı çeşitliliği, değişik üsluplar kullanma, değişik söylemler deneme bakımından fazla fark yoktur. İki de modernist ve postmodernist romanın özelliklerini sergiler, ama Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi, Bizans ve Osmanlı renkleri taşıyan, masallar ve mesnevilerden sesler duyuran, yerli diyebileceğimiz bir atmosfer yaratmaya çalışmamıştır." Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 - Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, sf. 104. Belki olanca yalınlığıyla ifade edilmiş şu notu da buraya eklemek açıklayıcı olacak: "*Kara Kitap*... kurmaca hakkında bir kitaptır ve ortaya koyduğu roman anlayışına göre, kurmaca metnin gerçeklikle değil, diğer metinlerle olan ilişkisi önemlidir." Berna Moran, a.g.e., sf. 101.

karakterlerinin eylemlerinin analizinin yapıtın anlamıyla çok zayıf bir ilgisi vardır. Moretti'nin Faust için vurguladığı gibi bunları bir eylem olarak düşünmek bile çok zordur. Modern'de asolan edebi yapıtın edebiyat karakterini oluşturan ilmeklerin örgüsüdür. Karakterler ve olaylar, ancak edebiyat-yaşam sınırında gezinen metnin gitgelleri içinde birer öge olarak değer taşırlar.<sup>28</sup>

Olay örgüsünün belirleyiciliğini, 1950'dan 90'ların sonuna değin Türk edebiyatının en etkili eleştirmenlerinden biri olmuş Fethi Naci'nin yazıları içinde de fazlasıyla saptamak mümkündür. Naci'nin eleştirilerinin iki öznesinden biri "dil"/ "dil kullanımı"/ "dil bilinci" ise ikincisi "karakterlerin gerçekliği"dir. Belki de Naci'nin eleştirilerini bu bakış açısıyla yeniden gözden geçirmek gerekir. İlk yazılarından son dönemine değin hiç tükenmeyen konu, karakterlerin anlatısal/ edebî kuruluşunun gerçeklik olarak değerlendirilen (hakikat) ile karışlaştırılması ve ayırt edilmesi oluşturur.<sup>29</sup>

- 
- 28 J. Rancière de aynı olguyu *Suskun Söz*'de Victor Hugo'nun 1831 tarihli *Notre Dame'ın Kamburu*'ndan yola çıkarak ele alır. Rancière'e göre bu romanla birlikte yeni bir poetika gündeme gelmiştir. *Notre Dame'ın Kamburu*'nda insan ve taş birbirinden ayıt edilemez. Burada temsil ilişkileri tümüyle değişmiştir. Artık yapıtı tanımlayan şey temsil ettiği konu değildir. Sanki bütün karakterler Gotik katedralin taşları olarak kurgulanmışlardır. Bir olay örgüsü vardır, ancak olan bitenin gerçekten bir önemi yok gibidir. Jacques Rancière, *Suskun Söz*, (Çev. Ayşe Deniz Temiz), İstanbul: Monokl, 2016, sf. 27-30.
- 29 Fethi Naci'nin eleştiri günlüklerinde belki de en çok işlediği temadır edebiyat-hakikat ilişkisi. Doğrusunu söylemek gerekirse bu bir estetik problemidir ve sanat yapıtının "bilgi" ve "iletişim" ile ilgisi üzerine gelişir. Sanat yapıtının bir tür bilgi içerip içermediği, bu bilginin niteliği, hakikatle ilişkisi, hakikatin neliği gibi sorunlar elbette politik sorunlardır. Bu noktadan bakıldığında Modernizm-Post-modernizm tartışmalarına gölgesini düşürenin de bir türlü oturmayan bu "bilgi sorunu" olduğu öne sürülebilir diye düşünüyorum. Özellikle bkz.: Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1988, sf. 219-241. Ayrıca, Fethi Naci'nin yöntemi üzerine Bilkent Üniversitesi'nde 2010 yılında Erol Tanrıbuyurdu tarafından yapılmış teze göz atılabilir. Burada, Nurullah Ataç, Hüseyin Cöntürk gibi eleştirmenlerce Naci'nin ilk kitabından itibaren eleştirilerinin angaje bulunduğu, toplumbilimci gibi davranmasının eleştirildiği belirtilirken, Ahmet Oktay, Yıldız Ecevit gibi bir başka grup araştırmacıların Naci'nin eleştirisini öznel eleştiri kategorisine alması üzerinde durulur. Erol Tanrıbuyurdu, "Marksist Edebiyat Eleştirisi ve Fethi Naci'nin Eleştiri Anlayışı", *Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara, 2010, sf. 141-152.

Gelin bu olguya Türkiye edebiyat tarihinin belli başlı tartışmaları üzerinden daha yakından bakalım.

Ahmet Oktay'ın ısrarla üzerinde durduğu gibi, ilk bakışta dikkatlerden kaçsa da, 1940 kuşağının alımeti farıkası “Putları Yıkıyoruz” çıkışı, Türk edebiyatına bir yandan yasaklı olan sınıfsal pozisyonlardan konuşma olanağını getirdiğı gibi, bir yandan da biçim üzerine güçlü bir kopuşu da getirmiştir. Dolayısıyla, kendinden sonra gelen kuşak bunu tam olarak kavrayamasa da, 40 kuşağının politik tavrı sadece içerikle değil, hatta esas olarak biçimle ilgili bir hamleyle belirlenmiştir.<sup>30</sup> Lakin, 1950’lerde kültürel soğuk savaşın kutuplaştırıcı etkisiyle de birleştğinde edebiyatta politiklik sadece içerikle ilgili bir olgu olarak değer kazanır ve önceki dönemde Nazım Hikmet’te ifadesini bulmuş olan “devrimci sınıfın yeni sanatı” şeklinde özetleyebileceğimiz estetik hareket bir yönünü yitirmeye başlar. Böylece, döneminde “güdümlü edebiyat” ya da “sosyal realizm” gibi adlar altında tartışılmaya başlayan içeriğın belirleyici olduğı toplumcu sanat anlayışı ile sanatsal biçimin öncelikli problem olarak değerlendirildiğı anlayış bir karşıtlık içinde değerlendirilmeye başlanır. 50’lere gelindiğinde bunun yansımalarını Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal gibi yazarların köy yaşantısından yola çıkan eserleri ile Yusuf Atılgan, Edip Cansever, Feyyaz Kayacan’ın modernist sorun-sallar temelinde biçimlenmiş çalışmaları arasındaki ayrılık üzerinden okumak mümkündür. Bir yandan köy-kent ikiliğinden de beslenen bu ayrım temelini elbette DP iktidarı, Marshall Planı, tarımda mekanizasyon ve kırdan kente göç sonucu ortaya çıkan mülksüzleşme ve gecekondulaşma süreçlerinde bulacaktır.<sup>31</sup> Bu gerilimin somut bir ifadesi olarak, 1958 yılı Yunus Nadi Roman Ödülleri’nde birinciliğı *Yılanların Öcü*’yle Fakir Baykurt, ikinciliğı *Aylak Adam*’la Yusuf Atılgan alır.<sup>32</sup>

30 Ahmet Oktay, a.g.e., sf. 398-401.

31 Sinan Yıldırım, “Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-ekonomik ve Kültürel Coğrafyası”, *Türkiye’nin 50’li Yılları*, (Haz. Mete Kaan Kaynar), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, sf. 541-544.

32 Aslı Uçar, “Ellili Yıllarda Edebiyat Ortamı: Toplumculuğun Modernizmle Dansı”, *Türkiye’nin 50’li Yılları*, (Haz. Mete Kaan Kaynar), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, sf. 471-472.

“Sonuç olarak, 1950’li yılların özerk ve modernist bir estetik inşa etme yönündeki biçimci çıkışı, toplumsallık ve avangard arasındaki ortakyaşarlığın da sonu olmuş, biçimcilik ve toplumculuğun ayrışmasına yol açmıştır. 1950’lerdeki bu kırılmadan önce, en toplumcu yazarlarda bile bir biçim kaygısı bulunurken en muhafazakar ya da en biçimci yazarda bile toplumsal bir kaygı bulmak mümkündür. Ellili yıllara kadar toplumcu yazar ve şairlerin büyük bir kısmı estetik meselelere de toplumsal konular kadar önem verirlerken, 1950’lerden sonra toplumcu yazın, biçimci olmama kaygısıyla estetiği ikinci plana atmaya başlamış, bu da toplumcu yazının deneyci ve yenilikçi tarafını kaybederek estetik yönden zayıflamasına neden olmuştur. Ellilerin modernist çıkışı ise tam da devrimci biçimsel özellikleriyle toplumsal bir öz taşısa da ana akım sanat ve edebiyatın bu toplumsal duyarlılığı gün geçtikçe azalmıştır. 1950’li yıllarda yayımlanan toplumcu gerçekçi yapıtlar bir yana, Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Aylak Adam gibi modernist kategoride yer alan romanlar bile bol miktarda toplumsal eleştiri içerirken bugün birçok romanda toplumsal eleştirinin izini bile bulmak güçtür.”<sup>33</sup>

Bu konudaki en ilginç örneklerden biri Onat Kutlar’ın İshak kitabı olsa gerektir. *Sinematek*’in ve *Yeni Sinema* dergisinin kurucusu olan Kutlar’ın 1959 yılında, henüz 23 yaşındayken yayımladığı İshak kitabındaki öykülerin çoğu konularını köy ya da kasaba yaşantısından alırlar. Buna rağmen yazarın biçimsel denemeleri ve kendine özgü bir dil arayışında olması, toplumsallıktan uzak olmakla eleştirilmesine yol açmıştır.<sup>34</sup>

Genellikle 1950 Kuşağı Öykücülerini olarak anılan ve çoğu eleştirmen tarafından Modernist üslubun ülkedeki temsilcileri olarak gösterilen Ferit Edgü, Demir Özlü, Orhan Duru, Vüsat O. Bener, Leyla Erbil, Nezihe Meriç gibi yazarlar için iki önemli kaynağa işaret edilir: Bunlardan ilki daha çok J.P. Sartre’ın etkisiyle entelektüel dün-

33 Aslı Uçar, a.g.e., sf. 483.

34 Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye - Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, sf. 59-60. [Kaynak çalışma: Jale Özata Dirlikyapan, “Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 kuşağı”, *Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü*, (doktora tezi), Ankara, 2007.]

yaya sirayet etmiş olan Varoluşçuluk akımının etkisidir. İkincisi de yanlış bir şekilde Gerçeküstücülük olarak adlandırılmış Sait Faik etkisidir. Bunlardan ilki üzerinde durmayacağım. Keza daha önce çevirilerden söz ederken Varoluşçuluk'un ülkedeki eksik algılanışı üzerinde durmuştum. Alan üzerine çalışmalarıyla tanıdığımız Jale Ö. Dirlikyapan'ın Zeynep Direk'e atıfla, söz konusu felsefenin anılan yazarlar tarafından "bireye ve öznelliğe yaptığı vurgu" nedeniyle tercih edilmiş olabileceği ve felsefenin diğer örnekleri de çok bilinmeden, J. P. Sartre aracılığıyla ve onun da sadece edebiyat yapıtları üzerinden alımlandığını vurgulamakla yetinelim.<sup>35</sup> Sait Faik'in 1954 yılında yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabından esinle öyküde yerleşmeye başlayan fantastik anlatım ise, tümüyle yanlış bir şekilde, Gerçeküstücülük olarak anılmıştır ve ne yazık ki pek çok araştırmacı tarafından bu yanlış halen sürdürülmektedir. Ne var ki Faik'in ne üslubu ne de kullandığı biçimsel öğeler Gerçeküstücülük'le bir akrabalık taşırlar. Keza Gerçeküstücülük'ü belirleyen öğeler iki dünya savaşı arasındaki dönemde Avrupa'da oluşmuş, psikanaliz ekolünün sanatçılar üzerindeki derin etkisi çerçevesinde belirlenmiştir. Kabaca bilinçdışının rasyonel algıya müdahalesi, otomatizm, karşı-estetik ve burjuvaziye karşı çoğu yerde angaje pozisyonlara da bürünen sert bir politik tutumla kendini gösterir. Ki bunların hiçbirini ne Sait Faik'te ne de dönem öykücülerinde tutarlı olarak bulmak imkânsızdır.<sup>36</sup> Söz konusu öykücülerin yapıtlarında karşımıza çıkan, daha çok, anlatıcı kimliğinin çeşitlendiği, çizgisel bir anlatı yerine zamansal sıçrama-

35 Jale Özata Dirlikyapan, *a.g.e.*, sf. 56-57.

36 Türkçe literatürde Gerçeküstücülük'e dair derin boşluk ne yazık ki günümüzde de sürmektedir. Bu konudaki en kapsamlı çalışma olarak bkz.: Hal Foster, *Zoraki Güzellik*, (Çev. Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011. Bununla birlikte edebiyat alanındaki söz konusu yanlışlığın kaynağının sadece yeterli kaynak olmayışından ileri geldiğini düşünmüyorum. Kanımca sorunun başlıca sebebi edebiyatçıların sanat tarihi alanına uzaklıklarıdır. Estetik teorisini sadece edebiyat yapıtları çevresinde ele almış olan akademisyen ve eleştirmenlerin sanat tarihini sadece kötü tanımlanmış üslup çerçeveleri üzerinden değerlendirmeleri sağlıklı yargılar ortaya koymanın önündeki en büyük engeldir. (Aynı sorunun diğer yüzü de sanat tarihçilerin edebiyat alanına uzaklıklarıdır elbette ve giderek alanlar arasında uzmanlaşma yüzünde oluşmuş uçurumları kapatacak entelektüel çabanın yokluğu coğrafyamızda bütünsel bir teori ortaya koyulamamasının sebebi olarak da gösterilebilir.)

ların dikkat çektiği, anlatıdaki boşluklar aracılığıyla okurun metnin içine daha etkin bir yorumcu olarak katılmasını sağlayacak biçimsel tercihlerdir. Elbette bu tercihlerde Sartre, Camus, Kafka gibi yazarların etkisini sezmek mümkündür.<sup>37</sup> Doğrudan bir etkilenme olup olmamasının ötesinde bizim için önemli olan, öykülerdeki bu yenilik arayışlarının, örneğin Çehovvari bir “durum öyküsü”nün sınırlarının dışına çıksa da olaysal anlatının evreninden tam bir kopuş gerçekleştirilmemesidir.

Moretti’nin tanımına dönecek olursak, dönem öykücülerinde “insanmerkezcilikten özgürleşmiş bir çokseslilik” anlamında Modernizmin esamesi okunamaz. Aksine, az önce Direk’ten aktardığımız gibi, “bireyde ve öznde” temellendirilmeye çalışılan başka tür bir insanmerkezcilik, bir tür epiktir söz konusu olan ve bu durum, ardında sıralamaya çalıştığımız tarihsel sebeplerle de, Joycevari bir Modernizmden söz etmemizi imkânsızlaştırır. Bu yönüyle 1950 kuşağı öykücülerinin ayırıcı özelliği olarak tanımlanmış “arayış içinde olma”, “yeni biçimler deneme” vb. şekillerde ifade edilen “deneysellikleri”nin tam anlamıyla “kurucu özne” mitosuna oturduğunu söylememizin önünde bir engel kalmaz. Bu tutumun Tanzimat aydını tavrından kaç adım uzakta olduğunu söylemek ise sosyologlara kalan bir iş olsun. Dolayısıyla yazımızın ana fikri olarak etrafında döndüğümüz tartışma bağlamında Postmodern özgürleşmenin kilit ifadesi olan “çokluk” fikri, kaynak olarak gösterilen yazarların “deneyim”i içinde daha ilk adımdan itibaren çözülme-ye başlar. Lyotard’ın vurgulamış olduğu gibi, Proustvari öznenin ilk eylemi olan deneyim adının geçtiği her yerde “deneyimleyen özne ile deneyimlenen nesne arasındaki mesafe”yi getirir.<sup>38</sup> Böylelikle, Tanzimat’ın Modernizmi’nden çıktığımız yolda ancak Modernizm içinde farklı tanzimlere ulaşmış olduğumuzu fark ederiz. Bu durum, Moretti’nin epiğinin aslında bizim bütün edebiyat dünyamızın özeti olduğunun resmi olarak da düşünülebilir.

37 Bu yıllarda De Yayınevi, Franz Kafka, Albert Camus, James Joyce gibi yazarların Türkçe çevirilerini basar. Çimen Günay-Erkol, “Altmışlı Yıllarda Edebiyat: Kaliban’ın Öfkesi”, *Türkiye’nin 60’lı Yılları*, (Haz. Mete Kaan Kaynar), İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, sf. 918.

38 Martin Jay, *Deneyim Şarkıları – Evrensel Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler*, (Çev. Barış Engin Aksoy), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, sf. 442-443 ile 490 ve sonrası.

Bu noktada, basit ikilikler üzerinden kendini tanımlamayı seçen eleştiri geleneğimizin yankılarını bir kez daha vurgulamamız gerekiyor. Aynı olguyu Jale Ö. Dirlikyapan'ın çalışmasından da örneklen-  
direbiliyoruz:

*“Ne kadar eksik kavranmış olursa olsun, varoluşçuluğun ve gerçeküstücülüğün Türkiye’de bir etki alanına sahip olması, Türkçedeki edebiyatın dar, kendini yineleyen ve sınırları ‘toplumcu gerçekçi’ tabularla çizilmiş bir anlayıştan sıyrılmasına yardımcı olmuştur.”*<sup>39</sup>

Yukarıdaki satırlar, maalesef, yazarının toplumcu eleştirmenlerin hatası olarak gösterdiği şeyi 2010 yılında aksi yönden yinelemenin ötesine geçememektedir.

İzleyen yılların tartışmaları az sonra sıralayacağımız yapıtları, sözünü ettiğimiz, baştan yanlış koyutlanmış ikilik üzerinden değerlendirmiş olsa da, kanaatimizce bu yapıtların birlikte ürettikleri tablo birbirlerine rağmen üretilmiş oldukları düşüncesinin belirlediği tablodan daha kıymetlidir. Tarihlerini de belirterek kısa bir liste oluşturalım:

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (Ahmet Hamdi Tanpınar - 1954), *Yerçekimli Karanfil* (Edip Cansever, 1957), *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (Turgut Uyar - 1959), *Hallaç* (Leyla Erbil - 1960), *Hanımın Çiftliği* (Orhan Kemal - 1961), *Zübük* (Aziz Nesin - 1961), *Hababam Sınıfı* (Rıfat Ilgaz - tefrika: 1957 öncesi, yayın: 1962), *Troya’da Ölüm Vardı* (Bilge Karasu - 1962), *Fosforlu Cevriye* (Suat Derviş - tefrika: 1944-45, yayın: 1962) ve *Ankara Mahpusu* (Suat Derviş - 1968), *Evcilik Oyunu* (Adalet Ağaoğlu - 1964), *Yanık Saraylar* (Sevim Burak - 1965), *Bakışsız Bir Kedi Kara* (Ece Ayhan - 1965) ve *Ortodoksluklar* (Ece Ayhan - 1968), *Devlet Ana* (Kemal Tahir - 1967), *Tante Rosa* (Sevgi Soysal - 1968) *Tutunamayanlar* (Oğuz Atay - 1970), *Ölmeye Yatmak* (Adalet Ağaoğlu - 1973) ve *Bir Düğün Gecesi* (Adalet Ağaoğlu - 1979).

Bu tablo içinde, 1950’lerde Celal Bayar’ın “*Her mahallede bir milyoner*” istenen Türkiye’sinden 1960’ların ilk TV yayınına gerçekleştiren Türkiye’sine ve oradan da 70’lerin Vietnam Savaşı karşılığı üzerinden kendine yeni bir aktif politika imkânı arayan Türkiye’sine geçilmiş olur. Aynı zamanda, Atıf Yılmaz’ın Anadolu kasabasını çektiği, sinemanın ve reklamın gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası ha-

39 Jale Özata Dirlikyapan, *a.g.e.*, sf. 154.

line geldiği, İsmet Özel ve Atıf Behramoğlu'nun *Halkın Dostları*'nı çıkardıkları Türkiye'dir bu.<sup>40</sup> 1980 askeri darbesi bu kültürel atmosferin üzerine çökecektir.

Böylece, yazımızın çıkış noktasında ele aldığımız 90'ların entelektüel çerçevesini belirleyen evren ana hatlarıyla çizilmiş olur.

## 90'ların Öyküsü

Bu noktada, *Türk Edebiyatının Bitmeyen Tanzimatı*'nın önemli alt başlıklarından biri olan, 90'ların öykü atmosferine dönelim ve bir de buradan Modernizm-Postmodernizm dolayımındaki tartışmaların niteliğine bakalım.

Kitabımızın *Akımlar Kavşağında Öykü* altbaşlığını taşıyan ikinci bölümü, 90'lı yılların ikinci yarısında başlayan ve sıfırlı yılların hemen başına dek devam eden ve o yıllarda “öyküde patlama” ifadesi altında yaşanan tartışmalara odaklanıyor. Orada bu tartışmaları birinci elden ve çok daha yakından bulacaksınız. Lakin bugünden bakıldığında hemen fark edilebilecek bir şey var: O günlerde herkesin dikkatini çeken Çehov'un duvara asılı tüfeği ne yazık ki patlamadı. Modernizm-Postmodernizm tartışmalarıyla da çok ilgili olduğumu düşündüğüm dönemin öykü türündeki canlanması kendi içinde çok farklı eğilimler taşıyorlardı ve belki de 80 sonrası edebiyat dünyamız için bir tür silkeleniş olabilir ve 1960'larda kaybedilmiş olduğunu düşündüğümüz melezleşmeyi sağlayabilirdi. Böyle olmadı. Aksine, popüler alana oynayan (yer yer politik dili kullansa ya da biçimsel yeniliklere göz kırpsa da asıl eğilimini popülerlik üzerinden sağlayan) birkaç ismin dışında o günlerden buraya aktarılmış bir birikim kalmadı. Öyküdeki patlama da Postmodernizm tartışmalarının yazgısını paylaştı. Sıfırlı yılların sonunda artık iktidardaydı, ama iddiasından geriye bir şey kalmamış, öykünün dinamizminden uzaklaşarak çok satar romanlar yazmaya soyunmuştu.

40 Mehmet Ö. Alkan, “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti”, *Türkiye'nin 60'lı Yılları*, (Haz. Mete Kaan Kaynar), İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, sf. 933-986.

Öte yandan aynen Postmodernizm konusunda olduğu gibi “öyküde patlama” da sadece bir yorum ya da temenni değildi. Ardında hareketine bir an bile ara vermemiş bir arzunun yükselişi vardı. Bu arzunun niteliğine dair bu yazı sadece küçük ipuçları taşıyor olabilir, yapısı gereği onu temellendirecek verilerden ve sistem örgüsünden yoksundur. Yine de *Adam Öykü*, *Düşler Öyküler*, *Üçüncü Öyküler*, *Fayton Öykü*, *Bir Bilet: Gidiş-Dönüş*, *İmge Öyküler*, *Kül Öykü* gibi uzayıp giden öykü dergileri listesi bile başlı başına bu arzunun en güçlü kanıtı olarak öne sürülebilir.<sup>41</sup>

Söz konusu dergilerde çok sayıda yeni öykücü, bir kısmı bir daha kalemi eline almayacak bile olsa, pek çok ürün verdi. Öykünün ve özellikle kısa öykünün niteliğine dair pek çok soruşturma yapıldı, çevirilere yer verildi, özgün görüşler öne sürüldü. Ankara’da sonunda Dünya Öykü Günü’ne bağlanacak olan öykü etkinlikleri düzenlendi. Kültür-sanat dergileri öyküye ilişkin sayfalarında daha geniş yer ayırmaya başladılar ve özel dosyalar hazırladılar.<sup>42</sup> Özellikle ana akım olarak tarif edilebilecek, yayınevi destekli ya da eskinin süreği olan “kabuk dergiler”in dışında kendi dili için sahne yaratma gayretinde olan, *Hayalet Gemi*, *Şizofreni*, *Bir Bilet: Gidiş-Dönüş*, *Üçüncü Öyküler* gibi, yürütücülerinin çoğu edebiyat dışında başka disiplinlerden gelen, otonom yapılar, okurla bağı ön plana koyan başka türlü bir edebiyatın peşi sıra dolanmaktaydılar.

Bütün bunlarla birlikte, edebî anlamda söz konusu hareketliliği besleyecek, onu başka bir tartışma kulvarına taşıyacak bir arkaplanın

41 “Öyküde patlama” olgusu üzerine istatistiklere dayanan bir sosyolojik araştırma olarak bkz.: Leyla Burcu Dünder, “Edebiyat Sosyolojisi Açısından Türk Öykücülüğü: 1990-2005”, *Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü*, (doktora tezi), Ankara, 2007. Son yıllarda yayıncılık alanında olmasa bile üniversitelerde 90 sonrası öykü dünyamız üzerine yazılan tezlerin sayısında belirgin bir hareket gözlenebilir. Yine de bu dergilerin bir arada ve geniş bir analizle ele alındığı bir araştırma henüz yapılmayı beklemektedir.

42 Burada 1950’li yıllara kıyasla çok önemli bir eksiklik olarak dergiler arasında sürmekte olan diyalogun yokluğunu işaret etmemiz gerektiğini düşünüyorum. Nurullah Ataç’ın 1951 yılında Türk Dili’nde başlattığı “Dergiler Arasında” köşesi benzeri bir diyalog arayışı 90’lardan bugüne eksikliğini duyduğumuz bir şey. Detaylı analiz için bkz.: Aslı Uçar, “1950’ler Türkiye’sinde Edebiyat Dergiciliği: Poetikalar ve Politikalar”, *Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü*, (yüksek lisans tezi), Ankara, 2007 sf. 81-87.

yokluğu kendini sürecin başından sonuna dek belli ediyordu. Üstüne üstlük bu yoksunluk sürekli “genç”likleri vurgulanan yeni öykücülerden ileri gelmiyordu, onu çerçevelediği iddiasında olan önceki kuşaktan yazar eleştirmenlerin tavırlarından alıyordu suyunu. Gerek dergilerde gerek alan üzerine yayımlanan –çoğu seçki niteliğindeki– kitaplarda gerekse de öykü etkinliklerinde ortaya atılan sorular, (Fethi Naci tartışmasının bir süreği niteliğindeki) öykü ile hikâye arasındaki fark şeklinde ifade edilen “kurgunun başatlığı”, (aralarında çok azı radikalleşmeyi göze alsada) farklı anlatım tekniklerinde temellenen “biçimsellik”ler, (ne şiiri ne de öyküyü gerçek estetik düzleminde ele alan) “kusa öykünün şiirle yakınlığı” gibi akıl almaz yavanlık-taki konulardı. “Genç öykücüler” (daha öncesinin kanonlaşmama sorununu bir kenara bırakırsak) 80 darbesinin yıkıcı etkisiyle tarihsel donanımdan yoksundular. Ne 50 kuşağı tartışmaları gerçek anlamda biliniyordu ne de bunun öncesi ve sonrasıyla bağları. Aslında dönemin ana akım dergilerinin bir ayağı da bu karmaşaya açıklama getirmek çabasıdaydı. Başka türlü söylersek, her şey duvardaki tüfeğe işaret edecek şekilde hazırды. Keza o dönemlerde –kim oldukları ve bir arada ifade edebilecekleri topluluk büyük bir soru işareti olsa da– genç öykücülerin bir manifesto ile çıkış yapmaya çalıştıkları dedikoduları dolanıyordu ortalıkta. Ne var ki, yazımızın başında üstünde durduğumuz, tümüyle yanlış terimlerle işleyen 90’lar ruh hali öyküde de hegemonyasını hızla kurdu.

Bu sıkıntılı ruh halini, o yıllarda öykü dergilerinde akademik kimliğine vurguyla sık sık görmeye alıştırdığımız bir yazarın sözleri üzerinden örnekleyebiliriz sanıyorum:

“Öykünün aslında bir tür kurmaca düş olduğunu düşünmek olasıdır. İnsanın gündelik yaşamdaki düşünce biçimi de aslında öykücüdür. Kişinin yazınsal olma kaygısıyla akıl yürütmesi ve *düşündüklerini yazıya dökmesi, o kişinin kendi seçimine, becerisine ve doğuştan beraberinde getirdiği kimi özelliklere bağlıdır. Öyküler popüler kültürde kalıcı etkiler yaratan yazılı bir sanatsal iletişim ortamlarıdır. Öyküler, kalıplaşmış, sıradanlaşmış yaşam çerçevelerine sıkıştırılmış; bu çerçevelerde yaşamlarını sürdürmeğe alıştırılmış; bildiklerinden şaşmamağa koşullandırılmış; düşünce tarzlarını, yaşam biçimlerini değiştirmekten korkan; farklı bedensel deneyimle-*

rin bilincine varmaktan ürken; kendilerinden farklı gördükleri insanları dışlayan ve acımasızca eleştirmekten çekinmeyen; bu insanlara yaklaşırken bile dehşete kapılan okuyucularına, *kendilerinininkinden farklı düşünce tarzlarının, bilgi türlerinin, bakış açılarının, düşlerin, davranış biçimlerinin, insan ilişkilerinin ve duyguların var olduğunu hatırlatan; onlara alternatif belki de sıradışı yaşamlar sunan sanatsal ortamlardır. Öyküler kimi zaman okuyucularını güldürmeyi, düşündürmeyi, kimi zaman da düşlere ve serüvenlere sürüklemeyi amaçlamaktadırlar.*"<sup>43</sup> [Vurgular bana ait.]

Burada, yazınsal tür olarak öyküye ilişkin akıllara durgunluk veren klişeler dışında, özellikle "Öyküler, kalıplaşmış, sıradanlaşmış yaşam çerçevelerine sıkıştırılmış..." diye başlayan uzun cümleye dikkati çekmek istiyorum. Ötekilikten yakınırken ötekileştirici bu dili, korkarım ki, Hegelci *Aufhebung* kavramı ışığında bile kurtarmak olası değildir.

Aynı bakış açısını, kimi daha iyi kamufle etse de, dönemde öykü üzerine hazırlanan derlemelerde, eleştirilerde, dergi ve kitaplarda çok sayıda bulmak mümkündür.

Bunların dışında, Semih Gümüş'ün *Adam Öykü* (Eylül-Ekim 1998) dergisinde yayımlanan "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor" ve Aydın Çubukçu'nun *Evrensel Kültür* (Ocak 1999) dergisinde yer alan "Öykünün Sefaleti" yazıları etrafında gelişmiş tartışma, çok garip biçimlerde alımlanmalarına rağmen, dönemin niteliği yüksek tek tartışması olarak değerini korumaktadır. "...genç öykücülerin niçin birbirini çoğalttığı, dolayısıyla birbirine benzeyen yaşantıları yineleyerek birbirine benzer öyküler yazdıkları, üstünde durmaya değer konularımızdan biri." diyerek başlıyordu yazısına Gümüş. Temel saptaması ise "öykü karakterlerinin neredeyse hiç konuşmadığı" idi. Bunun nedenini de "*Kendisiyle baş başa kalmakla yetinen genç öykücü, başkalarının dünyalarında yaşamaya gönül indirmiyor.*" oluşunda buluyordu.<sup>44</sup> Çubukçu ise, ismi genç Marx'ın Proudhon'ın *Sefaletin Felsefesi* kitabına cevaben yazdığı *Felsefenin*

43 Aysu Erden, *Çağdaş Türk Öykü ve Romanında Yaratıcılık*, Ankara: Hayal Yayınları, 2009, sf. 12.

44 Semih Gümüş, "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor", *Adam Öykü*, 18, İstanbul: Adam Yayınları, Eylül-Ekim 1998, sf. 45-48.

*Sefaleti* çalışmasını işmar eden yazısında, dönemin öykülerinin içe, ben'e dönmüş görünen karakterlerinin aslında "yabancılaşmanın işareti" olarak okunması gerektiğini ve bu yüzden de kendi hedefledikleri ben'in çok uzağında bir yerde seyrettiklerini söylüyordu. Ancak konuyu burada bırakmayarak, dergi olarak benimsedikleri bir öykü anlayışları olduğunu ve bunu desteklemek için çaba harcamalarına rağmen yeterli olamadıklarını sözlerine ekliyordu. Aslına bakılırsa yazının yazılma amacı da tam olarak bu eksikliği göstermekti.<sup>45</sup> İki yazı neredeyse aynı öncüllerden yola çıkmasına karşın Çubukçu'nun yazısı bir anda meşum "güdümlü edebiyat" tartışmalarını beraberinde getirmiş, Gümüş ve Çubukçu bir karşıtlık içindeymiş gibi bir algı üzerinden yazılar yazılmış, oturumlar düzenlenmişti.

2010 yılında yazılmış bir tez, dönemin öykücülerindeki bu çelişkiyi çok başarılı bir biçimde gözler önüne serdiği için burada anmamız gerekiyor. Tarkan Murat Akkaya, Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde hazırlamış olduğu "1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimleri" başlıklı tezinde, 90'larda yaygınlaşan "küreselleşme" ve "çok kültürlülük" tartışmalarıyla birlikte yeniden gündeme gelen "özne" ve "bireysellik" kavramlarının Postmodernizm tarafından nasıl çelişik biçimde kullanıldığını özetler:

*"İçinde yaşadığı ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel ortamın dolaysız bir yansıması olan özne (birey) bu ortamdan koparılmış, dolayısıyla anlamsızlaştırılmıştır. Üstüne üstlük öznenin bu dinamiklerle olan ilişkisine dayanılarak gösterilmeye çalışılması bir bakıma ayıplanmıştır. Bunun sanat alanına yansıması, sanatçının, toplumsal misyonunu yadsıyıp özerk ve kişisel bir bakış açısını benimsemesi şeklinde olmaktadır. Böylece sanat, toplumsallık ve işlevsellikten soyutlanmaktadır. Çağın insanlara tek seçim olarak dayattığı bir varolma biçimine dönüşen 'tüketim', sanatın özerkliğini tanımamakta, yayınevlerinin kâr gözetken politikalarının ve alana hâkim olan 'trend'lerin kültür üretimini şekillendirmesine neden olmaktadır."*<sup>46</sup>

45 Aydın Çubukçu, "Öykünün Sefaleti", *Evrensel Kültür*, 85, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, Ocak 1999, sf. 12-14.

46 Tarkan Murat Akkaya, "1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimleri", *Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara, 2010, sf. 141.

Akkaya, Ayfer Tunç'un bir öyküsünün analizinden yola çıkarak bu çelişkiyi çok başarılı bir biçimde ifade eder: Öykücünün gerçekliğin niteliğine karar veremediği, hatta sabit bir gerçeklikten söz edilmesinin çok zor olduğu gibi iddialarının arasında, öykülerin aslında gayet de tanımlanmış bir gerçeklik anlayışları olduğunu vurgular. Öykü boyunca bu gerçeklik anlayışının, onun özne pozisyonunun ve hatta sanat yapıtının niteliğine kadar pek çok görüşün savunusundan hiç çekinilmediğinin altını çizer.<sup>47</sup> Akkaya'nın tam anlamıyla "idealist içerikte" olduğunu vurguladığı dönemin öykücülerinin söz konusu birey algısının, aynı zamanda politik olarak güdümlenmiş olduğunu da açığa çıkartır niteliktedir ve bu algı 90'lardaki yeni orta sınıfın yükselişiyle bağlantılandırılır:

*"Bu aslında 1990'lı yılların solunan kültürel atmosferinde bireyin bir bakıma edinmek zorunda olduğu bir bakış açısı olmuştur. Onun gerçekliği de bir bakıma kurgusaldır. Kendi kurduğu bu kurgusal gerçeklikte yaşaması ona iki açıdan avantaj getirir gibi görünmektedir. Birincisi kendisinin başka herkesten çok farklı olduğu, kaderinin yalnız kendi ellerinde olduğu ve 'yırtmasına'ya da 'değişime' çok az kaldığı sanısı edinir ki bu onu yaşamın zorluklarına ve acılarına karşı dayanıklı kılar. Öte yandan bu kurgusal gerçeklik bireyde çok önemli bir erke sahip olduğu sanısı da yaratır. Nitekim o yaşamını sanal da olsa biçimleyebilme gücüne sahiptir. Birey böylece kendisine kısa aralıklarla ve bölünmüş zaman dilimleri halinde ve sanal da olsa ufak mutluluk adacıkları oluşturur. Bu algı biçimi bireyi en azından psikolojik olarak rahatlatıyor, yaşamın sıkıntılarına, ayrılıklarına ve tek düzeliklerine karşı koyma gücünü artırıyor görünse de, aslında önemli bir sorunsalı da beraberinde getirir. Bir yandan yanılısamalı olarak önemli ölçüde sosyalleştiği düşünülen birey, yalnız kendisine ait olduğunu düşündüğü kurgusal gerçekliğinde giderek yalnızlaşır ve içine kapanır. Bir yandan sosyalleşmenin ve insanlar arası etkileşimin çok yoğun yaşandığı sanısı veren büyük, kalabalık, hareketli ve dinamik kentler vardır, öte yandan 'Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul'dür (Gülsoy, 2001). Yeni dönemin bireyinin esas meşguliyeti de budur."*<sup>48</sup>

47 Tarkan Murat Akkaya, a.g.e., sf. 148-150.

48 Tarkan Murat Akkaya, a.g.e., sf. 156-157.

Buradaki politika olgusunun analizine devam edeceğiz, ancak öncelikle Gümüş'ün ve Çubukçu'nun yazılarının yarattığı tartışma ortamından çok uzaklaşmadan, bu atmosferde Modernizm bağlamının nasıl kurulduğuna biraz daha yakından bakalım.

Bu noktada Roni Margulies'in Gümüş'ün yazısına atfen *Adam Öykü* dergisinin bir sonraki sayısında yazdığı "Bıçakların Açmadığı Postmodern Ağızlar" yazısı bir turnusol kâğıdı işlevi görebilir. Şöyle diyordu Margulies burada:

*"Ellerinde olsa, öykücüler de çerçeveyi daha da daraltacaklar belki, ama, gel gör ki, 'öykü salt ses ve biçimden ibarettir' şeklinde bir anlayışa sığınamıyorlar şairler gibi. Az da olsa, en dar çerçevede de olsa, öyküde bir şey söylemek gerek diye düşünüyorlar. Anlatımcılıktan tümüyle vazgeçmiş bir öykü düşünemiyorlar. Aslında, Allah hepimizi korusun, ben düşünebiliyorum! Gelişigüzel sözcüklerin sayfada bir resim oluşturacak şekilde dizilmelerinden oluşan öyküler yazan biri çıkarsa hiç şaşmam (belki de çıkmıştır; dedim ya, ben pek dikkatli izliyorum öykü dünyasını)."*<sup>49</sup>

Bu yazı, bir yandan, Gümüş'ün yazdığı yazı yüzünden "edebiyat komiserliği" yaptığının öne sürüleceğini düşündüğünü söylediği için, Çubukçu'nun yazısıyla Gümüş'ün yazısı arasındaki ortaklığa işaret ettiği için önemli. Yani dönemin Postmodern algısı içindeki politika ürpertisinin altını açıkça çiziyor. Öte yandan da Margulies'in ya da dönemin imgelemindeki Postmodernizm olgusunu açığa vurduğu için de benzersiz bir örnek teşkil ediyor. Margulies burada açıkça "görsel şiir", "somut şiir" vb. uygulamalara atıfla konuşuyor ve öykünün halen anlatımcılıktan kopmamasını dünyadan tam tamına kopmamak olarak yorumluyor. Yazımızın başında Moretti'nin tanımlarına bir kez daha dönecek olursak anımsayacağız ki, Margulies'in burada Postmodernizm'e özgü gördüğü nitelikler tam anlamıyla Modernizm'in nitelikleridir. Düz anlamla mecazi anlam arasındaki kod kaybolmuştur ve onu yeniden, "özgürce" kurmak okurun işidir. Modernizmin özü burada yatar. Kaldı ki birkaç yıl içinde zaman zaman "görsel öykü" diye de nitelenecek çalışmalar önce dergi sayfa-

49 Roni Margulies, "Bıçakların Açmadığı Postmodern Ağızlar", *Adam Öykü*, 19, İstanbul: Adam Yayınları, Kasım-Aralık 1998, sf. 132-133.

larında, sonra da kitaplar içinde görünmeye başlar. Bu örnekler ise hiç de dünyadan ya da politikadan kopuk bir biçimde değil, tam da ona müdahale eder halde karşımıza çıkarlar, ki bu da Gerçeküstücüler vb. için daha önce alını çizdiğimiz Modernist ruha tam anlamıyla uygundur.<sup>50</sup>

Bu yönüyle 90'ların politika algısı olduğu kadar, Modernizm-Postmodernizm ayrıştırmasının da çokça keyfi olduğunu söyleyebiliriz. Böylece 90'lı yıllar öykücülüğü için belirleyici olabilecek iki öğeyi şöyle seçebiliriz: 80 sonrası politik atmosferin gerilemesine paralel olarak ortaya çıkmış, kötü melodramlar kıvamında klişeler ve Postmodernizm içinde ifade edilmesinden hoşlanılan idealist bir muğlaklık arzusu.

## Konsensüs Rejimi ve Uyuşmazlık Siyaseti

Öte yandan, tartışmanın şimdiye dek göz önüne çıkmamış bambaşka bir yönü daha var: Bugünden bakıldığında algılamadaki bu ayrışmanın ve politika söz konusu olduğunda hortlayan “güdümlü sanat” korkusunun yeniden canlan(dırıl)masının, 2000li yıllar politik yönelimleriyle birlikte değerlendirildiğinde çok önemli bir işaretçi olduğunu düşünüyorum. Kanımca öykü tartışmaları içinde 90'lardan bu yana İslamcı yazarların pozisyonu hâlâ değerlendirilmesi gereken bir soru olarak durmaktadır. Belirleyici anlamda *Hece Öykü* dergisi çevresinde gelişmiş bu pozisyonlanma, bir yandan Türkiye'nin 2000 sonrası politik iktidarıyla toplumsal bağını göstermesi, bir yandan da yine aynı dönemdeki egemen yazınsal anlayışla olan bağları nede-niyle özel bir ilgiyi hak ediyor.

Dönemde öne çıkan, bugün de çalışmalarını sürdüren Necip Tosun'un ve Ömer Lekesiz'in yazıları, kitapları öykü disiplini için akademik anlamda sistematik çalışmalar değildir. Bunu olumsuz anlamda kullanmıyoruz. Belki de okura ulaşmanın önünde bir engel olarak gördükleri için sürekli metnin içine giren referans sistemlerini

50 Öykü alanında hâlâ derli toplu bir çalışma olmasa da görsel şiir üzerine şu kaynağa bakmak alanda neler yapıldığına ve yapılabileceğine dair zihin açıcı olacaktır: Serkan Işın (Haz.), *Yasakmeyve – Gürültülü Kâğıtlar (Görsel Şiir Seçkisi)*, İstanbul: Komşu Yayınları, 2007.

kullanmayı tercih etmiyorlar. Ancak bu tercih çalışmalarının niteliğini düşürmüyor. Olsa olsa atıfların, kaynakların sorgulanması şansını ortadan kaldırdığı için belirli bir zorluk taşıyorlar. Tosun'un 1999 yılında yazdığı *Hayat ve Öykü* de, 2011'de yayınladığı kimi eski yazılarının geliştirilmiş kimi ilk defa kaleme alınmış yazılarından oluşan *Modern Öykü Kuramı* da öyküye dair görüşlerini gayet tutarlı bir şekilde geliştiren, aynı zamanda da arka planında yazarın ideolojik tavırını koruyan kitaplar olması bakımından ilginçler. Ömer Lokesiz'in çalışmaları için de aynı düşünceleri öne sürebiliriz. İki yazar da 1950 kuşağı öykücülerini, Bilge Karasu'dan Vüsar O. Bener'e, oradan Hulki Aktunç'a dek, haklarını teslim ederek ve dönemin tartışmaları içinde ayırıcı yönleriyle ortaya koyabiliyorlar ya da 90'lı yıllara konu geldiğinde Murat Gülsoy, Ayfer Tunç vb. yazarların öykülerini, zaman zaman sol görüşü temsil ettiklerini belirterek ideolojik belirlenimlerini vurgulasalar da, herhangi bir dışlama mekanizmasını devreye sokmaksızın ele alıyorlar. Ancak yeri geldiğinde 90'larda yükselen ve 2000'li yıllarda iktidara gelecek olan ılımlı İslam sentezi kendini göstermekten geri durmuyor. Örneğin "Fıtratla Yüzleşme" diye bir yazı giriyor *Hayat ve Öykü* kitabına.

*"...modern insan, kendi iç zenginliğinin ve yeryüzündeki konumunun bilincinden uzak, mekanik bir varlık olarak, herhangi bir eşya gibi süfli bir hayatıyeti sürdürmektedir. Onu bu konumundan uzaklaştıracak ve bu konuda ona ip uçları verecek olan şey ise hiç kuşkusuz bir 'çarpılma' ve 'keşif' hali olacaktır... işte bu kontra etkiyi öykü, küçük bir dinlenme anında, bir yolculuk süresinde yapabilir... Kuşkusuz insanın kendisine yönelmesi, aynı zamanda fıtratla yüzleşmesi, hakikatle irtibat kurması demektir. Çünkü 'Kendini, nefsinin bilen Rabbini de bilecek' tir."*<sup>51</sup>

Aynı zamanda kendisi de bir öykücü olan Tosun, başka bir yerde öykü anlayışını şöyle açıklıyor: *"...benim için öykü, bir camiye dalıp giden nur yüzlü bir ihtiyarın mutmain kalbidir."*<sup>52</sup> Bu tutumda ne edebî ne de politik olarak yanlış olan herhangi bir şey var. Önünde

51 Necip Tosun, "Fıtratla Yüzleşme", *Hayat ve Öykü*, Ankara: Hece Yayınları, 1999, sf. 61-63.

52 Necip Tosun, "...", *Hece - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-47, Ankara: Hece Yayınları, Ekim-Kasım 2000, sf. 256.

sonunda yazar, kendi dünya görüşü doğrultusunda bir yandan eleştiri anlayışını sürdürüp bir yandan ideolojik konumunu okur önüne getiriyor. Benzer örneklerle Lekesiz’de de sık sık karşılaşıyoruz: Örneğin, öykünün ontolojisi üzerine söz aldığı satırlara şöyle başlıyor: “Biz hem Adem ile Havva’nın çocuklarıyız hem de yenilenmiş birer Adem ile Havva’yız.”<sup>53</sup>

Bu örnekleri onlardaki politika olgusunu eleştirmek için ortaya atmıyoruz. Aydın Çubukçu yazısında nasıl kendi dünya görüşü doğrultusunda bir öyküyü tarif ediyorsa Necip Tosun da bunu yapıyor. Ancak burada iki önemli nokta var. İlki, bunları yapış biçimleri arasındaki fark. İkincisi ise “güdümlü edebiyat” görünce kuyruğuna basılmış kedi gibi sıçrayanların söz konusu politik tutum karşısındaki sessiz mutabakatları, ki bu mutabakatın 2000’li yıllar iktidarının kültürel oluşturucularından olduğunu düşünüyorum.

Önce ilk noktanın ayrıştırılması üzerinde duralım. Aydın Çubukçu’nun edebiyatta partizanlıkla suçlanan politika yapma biçiminin, Necip Tosun’un sessiz bir mutabakata neden olan politika yapma biçimiyle farkı nedir? Eğer ki kötü niyetli olup altında bir “komünizm korkusu” saptamayacaksak bu sorunun üsluptan kaynaklandığını öne sürmek mantıklı görünüyor. Çubukçu ve Tosun’un politikasını ortaya koyma biçimi birbirinden tümüyle farklı. Çubukçu kavramları mistifiye etmeden ya da onları sanki “aslında öyle bir şey söylemiyormuş” gibi yaparak kullanmıyor. Kendi dünya görüşü doğrultusunda açıklığıyla ortaya koyuyor ve tartışmaya açıyor. Edebiyatla ilgili zorlu patikalarda iz sürmeye kalkıyor.<sup>54</sup> Tosun örneğinde ise örneğin Onat Kutlar

53 Ömer Lekesiz, *Kuramdan Yoruma – Öykü Yazıları*, İstanbul: Selis Yayınları, 2006, sf. 20.

54 Burada sökün edecek karşı çıkışları yerli yerine koymak için Marksizm ve sanat arasındaki ilişkinin, Benjamin’den Adorno’ya, Lukács’tan Sartre’a, Bloch’tan Rancière’e dek çok uzun bir külliyatı kapsadığını hatırlatmayı gerekli görüyorum. Yani hiçbir türünde partizanlık karşı çıkanların sandığı yavanlıkta değildir. Aksine genellikle söz konusu tartışmayı yavanlaştıranlar bu eleştiriye getirenlerin kendileridir. Yeni başlayanlar için kısa bir özet niteliğinde yine Jameson’ın başka bir kitabını işaret edelim: Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim – Yirminci Yüzyılda Diyalektik Yazın Kuramları*, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. Ayrıca ilgilisi için Hadjinicolaou’nun Marksizm’in sanatla ilişkisi üzerine müthiş giriş yazısı için bkz.: Nicos Hadjinicolaou, *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, (Çev. Halim Spatar), İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998, sf. 9-24.

öyküsü ile Mahmut Makal'ın ya da Talip Apaydın'ın öyküleri arasındaki fark hiçbir politik analize tabii tutulmuyor. Bu ikisi bir arada sorsuzca yan yana duracakları bir kap içine konmuş gibiler. Daha açık ifade edecek olursak, Tosun'un eleştirisi açısından politika, yan yana duran bu iki unsurun uyumsuzluklarından türeyen bir şey değil. Tam tersine onların içine atıldığı "ortak payda" (konsensüs rejimi) Tosun için politik hamlenin taşıyıcısı oluyor.<sup>55</sup> Bu yüzden Türk edebiyatı burada çelişkisiz, pürüzsüz bir yüzey izlenimi veriyor. Bu noktada söz konusu "pürüzsüz yüzey" in Postmodern arzuyla bağını kurmayı okura bırakıyorum. Belki bir gün birisi, edebiyat dünyamızdaki "yetmez ama evet" kuşağı üzerine de söz almak isteyebilir.

2000'li yıllardan bugüne devam eden AKP iktidarının politika yapma biçimini hâlâ çözememiş olup, etrafında döndüğümüz eleştirinin fazla "ileri gitmiş" olduğunu düşünenler için daha somut bir örneği buraya koyarak bu bahsi kapayalım. Sözünü ettiğimiz yazarların parçası oldukları Hece dergisinin Ekim-Kasım 2000 tarihinde yayımlanmış *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*'nın giriş yazısı bu eleştiri biçiminin politik yelpazedeki yerini sürekli akılda tutmamızı sağlayabilir.

Hüseyin Su imzası taşıyan bu yazıda şu değerlendirmelere yer veriliyor:

*"Son dönem öykücülüğümüzün sorunlarından söz edilirken sık sık vurgulanan; içe kapanıklık, tekdüzelik, bireysel ve yapay bunalmalar, ışıksız, ıslak ve izbe tüneller boyunca sürüp giden zamansız ve yolsuz ve yolcusuz yolculuklar, aşktan ve cinsellikten yoksun et ve haz tasvirleri, 'oturak', 'işret', 'âlem' âdâbından ve dilinden bile habersiz, alkol buğusunda kaybolmuş, yaşayıp yaşamadığı belli olmayan, iğreti, kansız ve kemiksiz öykü kişileri, tarihsiz ve zamansız, dünsüz, bugünsüz ve yarınsız öykü dünyaları... bütünüyle, temeldeki bu sorunlarla yüzleşip hesaplaşamayışımızdan kaynaklanmaktadır."*<sup>56</sup>

55 Politika tanımının nasıl belirlenebileceği konusundaki çok ihtilaflı alanda ben kaynak olarak J. Rancière'in *Uyuşmazlık* kitabında öne sürdüğü kavramlaştırmayı kullanıyorum. Konsensüs (uzlaşma) rejimine karşı dissensüs (uyuşmazlık siyaseti) konusunda bkz.: Jacques Rancière, *Uyuşmazlık – Politika ve Felsefe*, (Çev. Hakkı Hünler), İstanbul: Ara-lık Yayınları, 2005 ve ayrıca Jacques Rancière, *Siyasetin Kıyısında*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

56 Hüseyin Su, "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece - Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 46-

Temeldeki sorun ise aynı yazıda “batı etkisinde bir paradigma kayması” (sf. 6), “batılılaşıma belası” (sf. 10) adlarıyla doğrudan işaretilmiştir. Aynı yazı içinde Batılılaşıma hareketine karşı Orhan Pamuk’un yerelleşme çabası da ayrıca takdir edilir. (sf. 12)

Tek başına bu giriş yazısı bir politika biçimini (Rancière bu tanıma “polis rejimi” diyerek karşı çıkardı) örnekleme bakımından kanımızca ders niteliğindedir. Dileyen kaynaklara ulaşip kendi yorumunu özgürce geliştirebilir. Benim için kritik önemde olan, öykü ile ilgili tartışmaların politik ekseninin yok sayılarak, klişe ve muğlaklık arzusu tarafından determine edilen, “öykü ve şiir ayrımı”, “hikâye etmekle öykünün sınırı nedir?”, “iyi öykü yazmanın on altın kuralı”, “iyi okur iyi bir yazar olabilir mi?” (ki bunun ardından koca bir “yaratıcı yazarlık” endüstrisi yatmaktadır ve bu konu da kitabımızın önemli konuları arasındadır) şeklinde özetlenebilecek bir konsensüsü işaret etmesinde düğümlenmektedir.

Bu yüzden Türk edebiyatının bitmeyen Tanzimat’ının asıl problemi Modernizm değildir, küçük aralıklardaki tartışmalar ve kimi güçlü zihinlerin girişimleri dışında da hiçbir zaman olmamıştır. Bütün tarihsel süreç boyunca asıl problem, politika yapma ve ondan uzak tutulma biçimlerimiz etrafında dönmektedir.

## Düşünce Dünyası Asıl Şimdi Başlıyor

Şimdi gelelim yazımızın başında andığımız, 2000’lerin ortalarından itibaren kendini belli eden dönüşümün niteliğine.

Bu altüst oluş içinde, ilk bakışta dikkat çekmese de, sıfırlı yılların ortalarından itibaren yayın dünyası üzerinde başka bir havanın estiğine tanıklık ediyoruz. Keza 90’larda sayısı bir elin parmaklarını geçmeyen güdük çeviriler üzerinden dönen Postmodernizm dolaşımındaki tartışmalar, beraberinde büyük bir *name-dropper* ordusu dışında bir şey getirmedi. Aslına bakılırsa eleştirinin yönü yanlış değildi. Keza Postmodernizm meselesi Türkiye’de, otoriter bir kimlikle biçimlenmiş “kurum” mantığına ve devletin mutlaklığında temellenen zihinsel yaklaşımlara karşı başkaldırıdan alıyordu suyunu. Ne

var ki, uluslararası ölçekte neoliberal dalgadan gücünü alan bu eleştiri, sağla sol arasında garip zigzaglar çizen, kafası hayli karışık bir ruh durumunu da mükemmel olarak örnekliyordu.<sup>57</sup>

Akademilerden başlayan ve sanat camiasını bir anda baştan ayağı saran bu hava, kariyer yapmak için bütün konuşma ve yazıları name-dropping'e indirgeme, sonu gelmeyen bir alıntılamacılık, hakkında hiçbir bilgi sahibi olunmadığı halde dillerden düşmeyen "akıl", "modernite", "yücelik" eleştirileriyle başlıyordu. Oradan da, yine aynı muğlaklıktaki, "çoğulculuk" ("çokluk" terimi henüz doluşma girmemişti), "küreselleşme", "periferi" kavramlarına geçiyor ve bu kez de bu terimler mutlaklaştırılıyordu. Özellikle sanat alanında tartışma konusu edilen kavramları besleyen damarlar araştırıldığında, 90'lı yıllarda Lyotard'dan bir makale ve Deleuze'den kötü bir-iki çeviri dışında doğru düzgün bir şey bulmak olanaksızdı. Yabancı dilde yayın takibi ise üniversiteler dışında kolay değildi. Üniversite kürsülerinin bu konuda ne kadar üretken olduğu hâlâ tartışma konusudur. Kısacası, 90'larda Postyapısalcılık iktidara oynuyordu, ama Postyapısal teorinin yerine genellikle kaçak çalışan mütahitler ikame ediyordu. Postyapısal teorinin en önemli ismi olan Jacques Derrida'nın yapıtlarının 2000 sonrasında çevrilmeye başladığını ve başyapıtı olan *Gramatoloji*'nin ancak 2011 yılında çevrildiğini (Bilgesu Yayıncılık) söylemek bu konuda yeterli olacaktır sanıyorum.

Bu kanalı biraz daha açalım. 2000'lerin kısmen başlarından, tam anlamıyla ise ortalarından itibaren yayıncılık alanında neler oldu?

Postyapısalcı ekolden başlayalım. Foucault'nun dağınık bir biçimde yayımlanmış yapıtları, bir yandan aynı dağınıklıkta piyasada doluşmaya devam ederken, öteki yandan Collège de France Dersleri'nin (2012'den itibaren, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları) açıklamalı tam metinler olarak sistemli yayınına geçildi. 90'lardaki felaket çevirilerinin ardından nihayet Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin ortak başyapıtı *Kapitalizm ve Şizofreni* (2012 - henüz ikinci cilt yayımlanmadı,

57 Uluslararası arenada Chantal Mouffe'un liberalizm eleştirileri, kanımızca, günümüzdeki en önemli kaynaklar olarak duruyor. Bkz.: Chantal Mouffe, *Dünyayı Politik Düşünmek – Agonistik Siyaset*, (Çev. Murat Bozluolcay), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Bilim ve Sosyalizm Yayınları) ve Deleuze'ün *Duyumsamanın Mantiğı* (2009, Norgunk) ile *Anlamanın Mantiğı* (2015, Norgunk) çalışmaları, erken dönemlerinden son dönem röportajlarına kadar, hem de büyük bir ikincil okuma külliyatıyla birlikte Türkçe'ye çevrildi. Bu hamle hem Deleuze düşüncesinin birbirinden vasat yorumlarını ortadan kaldırdı hem de düşünürün üzerindeki anti-Marksist iklime son verdi. Aksine politik felsefe alanındaki çalışmalarına yoğunlaşarak, Badiou ve Zizek başta olmak üzere pek çok yazar tarafından Deleuze düşüncesi, Badiou'nun ifadesiyle, Marksist saflara geri çağırıldı ve politik arenada etkili bir şekilde kullanıma sokulmaya başlandı. Derrida'nın *Gramatoloji*'sinden zaten söz etmiştik, bunun yanında Lyotard'ın *Libidinal Ekonomi*'si (2010, Hil) sonunda çevrildi. Jacques Lacan konusunda süregiden inanılmaz bir boşluk varsa da (ki bu alandaki tartışmaların güdüklüğü Türkiye için hâlâ çok acıklıdır) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (2013, Metis) ve *Baba'nın Adları* (2014, Monokl) gibi kitapları Türkçe'ye kazandırıldı. Lacan ve psikanaliz hakkında özel dergi sayıları (2009, MonoKL) ve kolokyumlar yapıldı.

Edebiyatımızın entelektüel dünyamız içindeki konumu üzerine gittiğimizden, düşünce kitapları üzerinden devam edeceğim. Örneğin, Türkiye düşünce dünyasına, özellikle de edebiyat alanında oldukça güçlü damga vurmuş, birçok yazarı ve entelektüeli etkilemiş varoluşçuluk geleneğinin başyapıtı sayılabilecek J.P. Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'i (2009, İthaki) sonunda Türkçe'ye çevrildi. Yani ana akım oluşundan yaklaşık 60 yıl sonra. Yine aynı gelenekle ilişkili olarak, felsefi anlamda çok önemli bir kaynak olan Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ı (2008, Agora), Maurice Merleau-Ponty'nin *Algının Fenomenolojisi* (2017, İthaki) kitapları Türkçe'ye kazandırıldı.

Toplumbilimsel çözümlemelere geldiğimizde, belki de bu alanın felsefi nitelikli tartışmalarının başlangıcında yer alan K. Marx ve F. Engels'in *Alman İdeolojisi* (2013, Evrensel Basım Yayın) tam metin olarak nihayet yayımlandı. Immanuel Wallerstein'in *Modern Dünya Sistemi* (2010'dan itibaren 4 cilt olarak, Yarnın), L. Althusser'in öğrencileriyle birlikte (ki bunlar J. Ranciere, Balibar, Macherey gibi isimlerdir) Marx'ı felsefi gelenek içinde yeniden ele aldığı *Kapital*'i Okumak (2007, İthaki) ve *Marx İçin* (2015, İthaki) çalışmaları tam metinler olarak okura ulaştı, düşünürün Lacancı gelenek üzerine yazıları da dahil

olmak üzere bütün külliyatı Türkçe'ye çevrildi. Jacques Rancière'in *Filozof ve Yoksulları* (2009, Metis), *Uyuşmazlık* (2005, Ara-lık), *Estetiğin Huzursuzluğu* (2012, İletişim), *Cahil Hoca* (2014, Metis) yapıtları, Alain Badiou'nun henüz başyapıtı olan *Varlık ve Olay*'ı olmasa da pek çok önemli çalışması ardı ardına okurla buluştu. Karl Mannheim'ın *Kültür Sosyolojisi* (2017, Pinhan) ve Raymond Williams'ın *Kültür ve Toplum*'u (2017, İletişim) da yakın zamanda basıldı.

Listeyi daha fazla uzatmamak adına, ancak çok önemli bazı satır başlarını da gözden kaçırmış olmamak için şöyle hızlıca geçeyim: Çok temel kaynaklar olan, ancak bugüne dek tam metin olarak baskıları yapılamamış Montesquieu'nün *Kanunların Ruhu Üzerine* (2017, İş Bankası), Blaise Pascal'ın *Düşünceler*'i (2017, İş Bankası); daha yakın tarihe gelirse Henri Lefebvre'nin başyapıtı diyebileceğimiz *Mekânın Üretimi* (2014, Sel), Paul Veyne'in *Tarih Nasıl Yazılır*'ı (2014, Metis), Pierre Bourdieu'nün *Ayırım*'ı (2015, Heretik) ve *Akademik Aklın Eleştirisi* (2016, Metis) başta olmak üzere pek çok yapıtı, Theodor W. Adorno'nun *Negatif Diyalektik*'i (2016, Metis); sanat tarihi ve estetik teorisi alanında, Peter Bürger'in *Avangard Kuramı* (2003, İletişim), Erwin Panofsky'nin *İkonoloji Araştırmaları* (2012, Pinhan) ve *Perspektif*'i (2013, Metis); Hans Belting'in *Floransa ve Badat*'ı (2012, Koç Üniversitesi Yayınları); Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi* (2012, Say) çalışması, Alois Riegl'in *Modern Anıt Kültü* (2015, Daimon), Schelling'in *Sanat Felsefesi* (2017, Doğu Batı) alandaki kocaman boşluğa küçük katkılar olarak ortaya çıktılar.

Bu saydıklarımıza, daha önce belirttiğim gibi, edebiyat alanında James Joyce'dan Hermann Broch'a uzanan büyük bir başka listeyi eklemiyorum. Ancak listenin son on yılda yaşanan hızlı gelişmeyi gözler önüne serdiğini sanıyorum. Entelektüel anlamda bu kısa dönemün 90'lara kıyasla nasıl bir atmosferin içinden konuştuğumuzu göstereceğini düşünüyorum.

Çeviri alanında hiç de küçümsenemeyecek bu etkinliğin bir dönüşümün emaresi şeklinde okunmasına karşı argüman olarak "orijinal dilde okuyanlar"ın çıkartılacağını az çok tahmin edebiliyorum. Frankofonlar, kimi Almanca eğitim veren okullarda okuyanlar ve kolej İngilizcesi'ne sahip küçük bir azınlıktan söz ediyorum. Keza on-

lar bizim “entelijansiyamız”ın asıl oluşturunucularıdır. İzninizle ben öyle olmadığını, hatta tam da sözünü ettiğim dönüşümün bu entelijansiyaya karşı olduğunu öne süreceğim. Hem de mevcut iktidarın sahiplendiği “mağdur” söylemine düşmeden bu karşı duruşun yapılabileceğinin arkasında duracağım. Üniversiteler de dahil olmak üzere orijinal dilde okuyanların okuduklarından ne anladıkları konusuna ise hiç girmeyeceğim. Yürütülen, yayımlanan tez ve makaleler, telif kitaplar vb. benim yerime konuşacaklardır. Ancak 90’larda olmayıp 2010’larda olan şey, o entelijansiyaya dahil olmayan “okur kitlesi”nin (sayıları ne kadar az olursa olsun) birisi saçmalamaya başladığında defansa koşanlardan olduğunu biliyorum. Gezi Direnişi tek başına bunun kanıtı olarak tarihimizde yerini almıştır.

Öte yandan belki de asıl üzerinde durmamız gereken sadece yayıncılık alanındaki genişleme değil. Buna eşlik eden çok başka bir olgu daha var. Az önce andığımız okur kitlesi (anonim entelijansiya) orijinal kaynaklara ulaşma konusunda da kendi öncüllerinden çok daha iyi bir konumda. Keza internetin yaygın kullanımı her türlü bilgi tekeline karşı başka tür bir bilgi talebinin de beraberinde getiriyor.<sup>58</sup> 2013 yılında intihara sürüklenen özgür internet eylemcisi Aaron Schwartz örneğinde olduğu gibi, bilgiye ulaşmak konusunda çok daha avantajlı ve onu doluşıma sokmak konusunda sanılandan çok daha istekli bir kitle sözünü ettiğimiz. Dijitalleşmenin sanılandan çok daha hızlı yol almasıyla bugün pek çok eserin ilk basımlarına, hatta el yazmalarına kadar ulaşmak olası. Özgür kütüphaneler dünyanın en çok tıklanan ve en çok kovuşturmaya uğrayan oluşumları arasında yer alıyorlar. Bu da bize, söyleneni anında masaya yatırabilmemiz için bugüne dek görülmedik bir avantaj sağlıyor.

Keza 2014 yılında kaleme alınan ve bu kitabın son makalesi olarak yer verdiğimiz “Yaşasın Okurların Birliği”nde altını çizdiğim gibi, büyük yayınevleri dışında var olmak için çaba veren ve ticari bir kaygı olmaksızın, hiç beklenmedik yapıtları okur önüne çıkarmakta kararlı bağımsız yayınevlerinin varlığı bana bu genişlemenin sadece teorik bir beklenti olmadığını hemen gösteriyor.

58 Bu konuda bakılabilecek sayısız kaynak var. Ancak özellikle, günümüzde üniversiteler ve öğrenci sorunuyla ilgili Raunig’in çalışmasındaki tezlere bakılması gerektiğini düşünüyorum: Gerald Raunig, *Bilgi Fabrikaları - Yaratıcılık Endüstrileri* (Çev. Aslı Çetinkaya), İstanbul: Otonom, 2016.

## Türk Edebiyatının Bitmeyen Tanzimatı

Kitabın kurgusuna geldikte, öncelikle ilk soru: Bu kitabı oluşturan, edebiyat üzerine 1990'ların ortalarından itibaren kaleme alınmaya başlamış yazılar, neden bu kadar geç bir tarihte bir araya getirildiler? Bunun ilk sebebi, bir sanat tarihçisi olarak edebiyata ilgimi hiçbir zaman kaybetmemem de, kuramsal çalışmam nedeniyle git gide edebiyatın anayurdundan, öykülerden, romandan ve şiirden uzaklaşmış olmamdır. Bu durum, tam olarak hiç kesilmese de zaman içinde bu alanda daha az kalem oynatmama sebep oldu. İkinci olarak ise *Ekphrasis* adlı kapsamlı çalışmamı yayıma hazırlamam gösterilebilir. Keza, bu kitapta, Bizans sanatını anlayanın yolunun yalnızca mimari dönüşümleri ve tarihsel olayları bilmekten geçmediğini, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nı okumayan bir sanat tarihçisinin döneme bakışının eksik kalacağını da savundum. Türkiye'de çağdaş sanatın anlaşılmasına hasredilmiş üç ciltlik bu çalışmada, sanat dünyamıza dair daha geniş bir panorama oluşturabilmek adına, görsel/ plastik sanatlar yazılarıma kimi sinema ve edebiyat yazımlarım eşlik ettiler. Böylelikle ilk günden bu yana, 20 yılı aşkın zamandır kaleme aldığım edebiyat yazılarımı tek tek elden geçirdim. Tam anlamıyla söylemek gerekirse, alanına eleştirel yaklaşan bir sanat tarihçisi olarak, üsluplar tarihi içine sıkışmamış daha bütünsel bir tarihyazımı arayışımın sonucu olarak da görülebilir bu durum.

İkinci önemli soru ise, elbette, bir araya getirilmiş bu bütünün ne anlam taşıdığı ya da gerçekten bir şey ifade edip etmediği üzerine olacak. Elbette yazılmış yazılarda böyle bir bütünlük görmesem, 90'lardan bu yana kimi izleklerin bugün için hâlâ dikkate değer olduğunu düşünmesem böyle bir çalışmaya kalkışmazdım. Bu giriş yazısı bir anlamda yazıların etrafında dolaştığı bu izlekleri bir araya getirme ve onları yeniden gözden geçirme çabası olarak da görülebilir. Elinizdeki haliyle kitapta bir araya gelen yazılar, Türk edebiyatı üzerine yirmi yılı aşkın bir düşünme sürecini sergiliyorlar. Başlangıcından bugüne konular ve yaklaşımlar değişse de değişmeden kalan belli başlı izlekler saptamak mümkün, bu yüzden yazılar kitap olarak bir araya getirilirken tarihsel sıralama değil, konuların oluşturduğu bağlamlar öncelik olarak

gözetildi. Elbette o günden bugüne görüşlerimde önemli değişiklikler de meydana geldi. Bugünden bakınca kimi konularda yeteri kadar bilgi sahibi olmadan, ilk gençlik cesaretiyle ve kestirmeciliğiyle kaleme sarıldığımı görüyorum. Bugün kaleme alsam bambaşka şeyler söyleyeceğim konular var. Yine de 90'ların sonundan bugüne kavramların kullanımındaki farklılaşma, teorik bakıştaki gelişim, bir yazar ya da yöntem hakkındaki değerlendirmenin değişimi vb. olgular eleştiri bağlamında bir özne pozisyonundaki evrimi göstermesi bakımından önemli görünüyor bana. Özellikle eleştirinin kendini eleştiriye açık tutması bağlamında... *Türk Edebiyatının Bitmeyen Tanzimatı*'nda 2019 yılına dek ulaşan yazılar yer aldığından okur bu değişimi doğrudan kendisi de gözlemlene şansına sahip. Bir örnekle, Avangardizm konusunda bugün çok farklı düşünsem de, o günlerde konuyu ele alış biçimimde tutarlı olduğunu düşündüğüm, eleştirinin niteliği konusunda hâlâ arkasında olduğum düşüncelerim çoğunlukta. Bugün olsa başka türlü ifade ederdim, başka araçlarla tanımlar yapardım sadece. Gönül rahatlığıyla söyleyebilirim ki, kavram kullanımlarım ve yöntemlerim değişmiş olsa da politik anlamda hâlâ benzer bir noktada düşünce ürettiğimi sanıyorum. Her ne kadar çok geniş bir alana dağılmış sorunları bir araya getirmeyi deniyor olsam da, bu giriş yazısının sözünü ettiğim tutarlılığın göstergesi olarak değerlendirilebileceğini düşünüyorum.

*Türk Edebiyatının Bitmeyen Tanzimatı* beş bölüm olarak kurgulandı. İlk bölüm daha çok 90'ların Modernizm-Postmodernizm tartışmaları çerçevesinde kaleme alınmış yazılardan oluşuyor. Üniversite içinde ve dışında dönemdeki tartışmaların kısa bir özeti olarak düşünülebilirler. Aynı zamanda kimi yazarlar üzerinden söz konusu tartışmalara bir katkı sunmayı hedefledikleri söylenebilir. Alanda hareket eden hemen herkesin bambaşka bir Modernizm ve Postmodernizm tanımı olmasından yola çıkarak bu problemin halen sağlıklı bir sonuca ulaşmadığını düşünüyorum. Kaldı ki, Postmodernizm olarak anılan pek çok biçimsel özelliğin aslında bal gibi Modernizmin bohçasından çıkmış olduğu, modern olarak addedilen pek çok çalışmanın da kötü Klasisist özellikler gösterdiğini ya da Romantizmin bir versiyonu olduğunu sanat tarihi bilgimden yola çıkarak savunabilirim.

“Akımlar Kavşağında Öykü” başlıklı ikinci bölüm, adından da anlaşılabilirliği gibi, 90'lardan günümüze öykü dünyamız etrafında

gelişiyor. Kalkış noktası elbette 90'ların meşhur "öyküde patlama" tartışmaları. Giriş yazımızda bunun üzerinde etraflıca durduk. Ama gününde tek tek yaşananlar üzerine yazılmış yazılarda pozisyonlanmaları en açık haliyle göreceksiniz. Çoğu o dönemde *Evrensel* gazetesinde ve *Evrensel Kültür* dergisinde yayımlanmış bu yazılar aynı zamanda bir öykücü olarak *Bir Bilet: Gidiş-Dönüş* dergisinde sürdürdüğüm çalışmaların bir parçası olarak da düşünülmeli. Orada, uzaktan kesilmiş ahkâmlardan ziyade, alanın içinde aktif olarak hareket eden bir öznenin müdahale çabalarını göreceksiniz. Varsa, bunun bir kıymeti vardır diye düşünüyorum.

"Dil İktidarın Payitahtıdır" ve "Edebiyat Plastiktir" bölümleri görece yeni yazılmış yazılar ilk iki bölümle kıyaslandığında. *Sitüasyonist Enternasyonal*'in ve 1968 hareketinin önemli isimlerinden olan militan tarihçi Mustapha Khayati'nin bir yazısından ismini alan bu bölümde biçim olgusunu daha olgun bir şekilde ele alan ve edebiyatta hegemonya sorunu etrafında dönen bir dizi yazı bir araya geldi. Özellikle de 2013 yılında Mesut Varlık'la birlikte *Varlık, Kitaplık, Mesele, Taraf Kitap* gibi yayınlarda yürüttüğümüz "Yaratıcı Yazarlık Endüstrisi" üzerine odaklanan çalışmalarımız sırasında yazdığım iki yazı, 90'larla güçlü bağları da olduğunu düşündüğümden, bu bölümün doruğunu oluşturuyor.

"Edebiyat Plastiktir" ise *Varlık* dergisinin Ağustos 2012 sayısı için hazırladığım bir dosyadaki yazılardan müteşekkil. Bu dosyanın aradan geçen zamana karşı hâlâ önemli olduğunu düşünüyorum. Keza, *Ekphrasis*'in de merkezinde taşıdığı, görsel sanatlarla edebiyat arasındaki (görünür ile söylenir arasındaki) kopukluk meselesini Türkiye edebiyat tarihinde bu boyutta ele almaya yeltenen sayılı çalışma arasında. Bu dosyaya katkı sunan ve yazılarını kitapta kullanmamıza izin veren Jan Baetens, Necmi Sönmez, Yusuf Eradam, Çağdaş Acar ve Rafet Arslan'a özellikle teşekkür borcumuz var.

Son bölüm olan "Eklemlenmeler"de ise birbirinden çok bağımsız gibi gözükse de bir araya geldiklerinde edebiyat dünyamıza dair güzel bir resim çıkardığını düşündüğüm üç yazı yer alıyor. Erhan Altan'la gerçekleştirdiğimiz ve şiir ile öykü arasında deneysellik sorunu-na odaklandığımız bir söyleşi, 2008 yılında Cengiz Gündoğdu'nun

nezdinde İnsancıl dergisine yazılmış bir mektup ve 2014'te *Radikal Kitap*'ta yayımlanmış ve yeni bir entelektüel aşamanın da göstergesi olduğunu düşündüğüm “küçük” yayınevleri etrafında bir araya gelen okurlara seslenen “Yaşasın Okurların Birliği!” adlı kısa bir yazı.

## Sonuç Yerine

Bir eleştiri önce kendisine şerh düşerek işe başlamalıdır. Kökten-ci sistemlere evrilme yazgısından sakınmak ve kendi tekilliğini başka tekilliklerle bir arada düşünmenin yegâne olanağı budur. Eleştiri öncelikle soru sormak demektir. Ama öylesine bir soru değildir bu; çoktan sorulmuş ve cevapları bulunmuş sorulara karşı soru sormak demektir. Bu anlamıyla eleştiri, yapılara/ sistemlere karşı çalışır. Yapının/ sistemin gizlediği şeyi açığa çıkarmanın, onun ürettiği mistifikasyonu bozmanın peşindedir. Keza her sistem bir takım güç ilişkilerinden oluşur, kökenleri ve hedefleri vardır. Bu kavramları sanat ve edebiyat dünyasına taşıdığınızda eleştirinin neden istenmediğini, bulunduğu yerde neden boğazına çöreklenildiğini, onun yerine -mış gibilerinin neden ikame edildiğini hemen anlayabilirsiniz. Bugün felsefe tarihinden öğrendiğimiz anlamıyla eleştiri zayıfladıysa şayet, bu onun üzerindeki hegemonyanın her zamankinden büyük olduğunu gösterir sadece ve bunu kırmak için daha örgütlü olarak harekete geçmek gerekir. Bunun olanakları ise ancak “sözde eleştiri”nin eleştirisi-ne takılıp kalmak yerine kendi gerekçelerini üretebilen bir sanat/ edebiyat tarihini yazımı üzerine çalışmakla mümkün kılınabilir.

Günümüz Türkiye'si için bu, hem –içinde gezinmeye başladığımız yeni biçimler sebebiyle– bugüne dek hiç olmadığı kadar olanaklı hem de –entelektüel dünyamızı çevreleyen siyaset algısının içine düştüğü pespayelik dolayısıyla– ümit kırıcı şekilde olanaksız görünüyor. Bu zorlu cümleyle ne kastettiğimizi ve sözünü ettiğimiz olguların neler olduğunu bu giriş yazısında anlatmaya çalıştık. Ancak tam da bu noktada, başta kendisinden alıntı yaptığımız Nietzsche'nin Wagner karşısındaki pozisyonundan hareketle mevcut duruma karşı duruşun niteliklerini yeniden tarif edebiliriz.

1887 yılında *Wagner Olayı* kitabında Nietzsche “dekadans”ı böyle açıklıyordu: yaşamın bütün içinde barınmıyor oluşu, bütünün ya-

paylaşması, artefakt hale gelmesi. Fragmanı/ segmenti/ parçayı bütün aleyhine bayrak haline getirmiş günümüz entelektüel dünyasında bunun anlaşılması güç, kabul edilmesi olanaksız görünse de (bu anlamda fragmanın iktidarı bütünü iktidarıyla nasıl da benzeşiyor), ilk etapta fark edileceğinden daha çok katman var Nietzsche'nin yargısının berisinde.

Öncelikle, külliyatıyla az çok baş etmeye çalışmış herkes bilir ki, Nietzsche metinlerinde bağlamın kendisinden soyutlanmış “metafizik” kavramsallıklar ya da statement’lar (ifade/ beyan/ önerme) bulmak, eğer ki kişi kötü niyetli değilse çocukça uğraşlardır. Her kavram, ifade ya da yargı bağlamıyla birlikte bir anlamı hayata getirir. Bağlamının dışında aşkın bir anlam aramak metafizik yapmaktan başka bir şeyle sonuçlanmaz. “Görmek, ancak bir şeyi görmektir,” der Nietzsche.<sup>59</sup> Bu yüzden Nietzsche kendini, sistem filozoflarına karşı çekiçle felsefe yapan filozof olarak görmüştür. Dolayısıyla epigraftaki ifadede Nietzsche için bütün ve parçanın anlamını doğru kavramalı ve dekadansı tam olarak nerede konumlandığına dikkat etmeliyiz.

Bu satırların bağlamını oluşturan dünya “Gesamtkunstwerk”in (bütünsel sanat yapıtı) etrafında biçimlenmiştir. Wagner’in peşinde olduğunu bütünsel yapıt ise elbette operadan başkası değildir. İlk bakışta içinde yaşamın bütün vechelerinin görünür olduğu, sanatsal türlerin ayrım sınırlarının ortadan kalktığı bir türdür opera. Lakin Nietzsche terminolojisinde Wagner’in yaptığı bundan farklıdır. Gençlik yazılarında Dionysoscun doğayla bütünleşmeyi bulduğu müzisyenin ustalığının hakkını teslim etmekle birlikte, artık onun müzikle yaptığı başka bir şey olduğunu ileri sürmektedir. Wagner’in bütünsel yapıtında müzik artık müzik değildir, sadece bir araca dönüşmüş olarak bulunur: “fikir” olarak müzik (Die Musik als “Idee”).<sup>60</sup> Nietzsche, kitabında özellikle Wagner’in yükseli-

59 “Bundan böyle, sevgili filozofların, ‘saf akıl’, ‘mutlak tinsellik’, ‘kendi başına bilgi’ gibi çelişkili kavramlarının tuzağına karşı korunalım – Onlar hep tümüyle düşünülemez bir göz düşünmemizi beklerler bizden, belli bir yöne yönelmemiş, etkin ve yorumlayıcı kuvvetlere engel olan bir göz, görmenin bir şey görmek olduğunu fark etmemiş, saçma ve kavranamaz bir göz beklerler.” Friedrich Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne*, (Çev. Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları, 2004, sf. 123.

60 Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, Leipzig: Verlag von C.G. Naumann, 1892, sf. 35.

şiiyle imparatorluğun yükselişii arasındaki paralelliğe vurgu yapar. Sözü-nü ettiğii imparatorluk Bismarck tarafında Avrupa’da kurulmuş, Marx’ın 1848 yenilgisine bağlı olarak burjuvazinin gericileşmeye başladığını ifa-de ettiğii, Alman birliğidir.<sup>61</sup> Böylesi bir bağlam içinde Nietzsche’ye göre, Wagner açıkça yaşamdan vazgeçmekte, kendi kurgusu olan bir ide’yi gerçekliğin yerine ikame etmeye çalışmakta, açıkça “göz boyamakta-dır”. Wagner operası seyircinin algısına oynamak için müzikal olanla te-atral olan yer değiştirir, sonra teatral olanı da başka bir yere taşıyarak so-nunda sadece Wagner’in kendisinin kaldığı bir yığına dönüşür.<sup>62</sup> Yani, “edebi dekadans” burada çeşitlilikleri içinde yaşamın kendi bütünlüğü ile görünmemesi, aksine birinin perspektifinin herkesin perspektifiymiş gibi sunulmasıdır. Kısaca şöyle diyebiliriz belki, Nietzsche’nin isyanı, bulduğu biçimsel ustalıklarla birisinin ortaya çıkıp bütün yaşamı kendi lehine mistifiye etmesinedir. Wagner’in nesnesi olduğu öfke en süslü ha-liyle karşımızda arzı endam eden dekadansa/ bayağılığa karşıdır.

Konuyu daha fazla uzatmadan, yine Nietzsche düşüncesinden, üzerinde durduğumuz problemlere ve dekadansa ışık tutacak bir anımsatmayla kapatalım:

İnorganik dünyada yanlış anlama olmaz, yanlış anlama organik dünyada başlar, der Nietzsche. Çelişki ise “yanlış” ile “doğru” ara-sında değildir. Bu, fazla basit olurdu. Çelişki göstergelerin kısaltma-ları ile göstergelerin kendileri arasındadır.<sup>63</sup>

Son olarak sanırım şunu söylemeliyim: *Türk Edebiyatının Bitme-yen Tanzimatı* adının çağrıştırdığı karamsarlıkta bir kitap değil. Bir yandan, bir türlü bitmeyen Tanzimat algısını yüzyıldır peşimizde sü-rüklediğimizi düşünüyorum. Kuşakları içinde eritmiş bu algı, “*Tür-kiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor.*”<sup>64</sup> diyen Tanpınar’ın da isabetli biçimde vurguladığı gibi,

61 Friedrich Nietzsche, *a.g.e.*, sf. 38-39. Aynı vurguyu Nietzsche üzerine tümüyle olumsuz nitelikteki düşüncelere sahip olan Lukács’ta da bulmak mümkündür. Bkz. Lukács, G. *Akılın Yıkımı*, (Çev. Ayşen Tekşen Kapkın), İstanbul: Payel Ya-yınları, 2006, sf. 195-196. Ayrıca bkz.: sf. 324-325.

62 Friedrich Nietzsche, *Wagner Olayı - Nietzsche Wagner’e Karşı*, (Çev. M. Osman Toklu), Ankara: Say Yayınları, 2010, sf. 30-33.

63 Pierre Klossowski, *Nietzsche ve Kısırdöngü*, (Çev. Mukadder Yakupoğlu), İstan-bul: Kabalcı Yayınları, 1999, sf. 76.

64 Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, sf. 165.

zihinsel ortaklaşalıkların, birlikte düşünerek başka bir seviyeye sıçramanın önünde hâlâ bir duvar gibi yükseliyor. Öte yandan *Edebiyat Plastiktir* dosyası için kaleme aldığımız “Retorikle Terörün Son Rundu” yazısından şu alıntı bu duvarı aşmak için her türlü donanıma yıllardır sahip olduğumuzu gösterebilir:

*“Turgut Uyar’ın ‘terzileri’ şeylere yeni şeylikler biçerek, Edip Cansever’in Firdevs’i ise cümlelere cümleler ekerek dilin dışına çıkar. Dili terörize ederek dilin dışını, yani yaşamı bulmaya çalışırlar... Beuys’un ‘Ölü Bir Tavşana Sanatı Nasıl Açıklayabiliriz?’ performansı 1965’te, Edip Cansever’in kurbağalara bakmaktan gelen Yakup’u çağırması ise bir yıl sonra gerçekleşmiştir. Avangardın ilk kıvılcımları olan şairleri duyduğumuz halde tartışmayı bizim dışımızdaymış gibi sürdürmek, en azından, fazlasıyla su götürür niteliktedir. Sadece sanatsal dehaya yetecek kurumsal donanıma sahip olmadığımızdan yakınılabılır.”*<sup>65</sup>

İçinden geçtiğimiz karanlık ne kadar koyu olursa olsun sanat, gelmekte olan değişimi ilk olarak ve berrak biçimde gösteriyor. Taa ki her şeyi doğru bildiklerini sanan muktedirlerin varlığına karşın, her daim amatör olanlar sanatın neliği üzerine konuşmayı hiç kesmesin.

---

65 Bu kitapta bkz.: sf. 270.

# **Modernizm - Postmodernizm Tartışmaları**



# POSTMODERNİZMİ SAVUNMAK

Prof. Dr. Gürsel Aytaç Ocak 1995'te yayımlanan *Edebiyat Yazıları III* isimli derlemesinde postmodernizme ilişkin düşüncelerini açıklamıştı.

*"...postmodern teriminin bir özenti mi olduğu konusundaki tartışmalar süredursun, çağımızın geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde yeni, başka deyişle postmodern olanaklar getirdiğini, bunun da postmodern sanat için yeterli bir neden olduğunu ileri sürenler haklıdır."*

*"Postmodernin modernden ayırıcı özelliği, modernin eliter - seçkin tutumuna karşılık postmodernin demokratik bir halkçılığıdır."*

Bu tanımlamalardan ilki, her şeyden önce, postmodern sanatı gerekçelendirişle ilginçtir. Çağımız postmodern olanakları getirmiştir, bu da postmodern sanat yapmak için yeterlidir. Açıklama bu kadar. Söz konusu gerekçelendirme herhalde en basit anlamıyla bile anlamsız bir neden - sonuç ilişkisini işaret etmektedir. Yani "çağımız çok sosyalist, öyleyse sosyalist sanat yapılabilir" gibi komik bir söylem bu.

Gürsel Aytaç'ın postmodern sanatın oluşması için yeterli gördüğü ve "postmodern olanaklar" dediği şeyse geç-kapitalizme özgü kimi teoriler olmalı. Buradan çıkılarak da Aytaç'ın kendi tanımında postmodernizm sadece sanat alanında bir gelişme olarak değil, çağımızın getirdiği "toplum bir durum" olarak kabul edilmiş. *Cumhuriyet* Kitab ekinin 4 Mart tarihli sayısında da bu düşünceleri geliştirip açıklamaya, temellendirmeye çalışmış Aytaç. Yazısının girişinde postmodernizmin köklerini açıklarken, alıntılarla, postmodern edebiyatı reddedenlerin "*kendi kabuğuna kapanmış ihtiyarlar*" olduğunu söyleyivermiş. Gelişimi reddedenler kendi dar çevrelerine kapanır ve burada başka kimseyi görmeden ömür tüketirlermiş. Demiş ki Aytaç: "*Ölümler ölümlere hayrandır.*"

Sözü edilen yazıda, özellikle postmodernizme ilişkin, birkaç noktaya değinmeden önce Aytaç'ın çok iyi bildiğine inandığımız bazı noktalara, okuyucuya da bildirmek üzere, kısaca değinelim.

Türk edebiyatına *hikâye* ve *roman*, ancak Tanzimat döneminde girebilmiştir. Bu süreç başlangıç noktasını 1839 – *Gülhane Hatt-ı Hümayunu*’yla bulan Batılılaşma hareketinin bir parçasıdır. *Tanzimat Fermanı* olarak anılan bu metnin ortaya çıkışı 1838 yılında İngiltere’yle (ve daha sonra da diğer batı ülkeleriyle) yapılan Ticaret Antlaşması’nın bir ürünüdür. Aynı zamanda da Türkiye emperyalizminin dışa bağımlılığının ilk adımı olan ve batıya sorunsuz bir açık pazar sağlayan bu hareket, etkisini yüzyılın ikinci yarısında *kültür - sanat* dünyasında da gösterecektir.

Osmanlı’da edebiyat geleneği 19. Yüzyılın ortalarına kadar daha çok *şiire* yaslanır. Fakat buna karşın Osmanlı edebiyatından söz ederken halk arasında ağızdan ağıza dolaşan (çoğu meddahlarca taşınan) romansları da anmak gerekir. Çağdaş anlamda hikâye ve roman ise edebiyatımıza çeviriyle girmiştir. İlk çevrilen eserlerden ya da yazarlardan; *Telemak* - Fenelon, *Mağdurin Hikayesi* -Victor Hugo, *Hikaye-i Robenson* - Daniel Defoe, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Voltaire, Alexandre Dumas, Swift, Lamartine, Daudet, Zola bir çırpıda sayılabilir.

Bununla birlikte Ahmet Mithat’ın ilk romanı *Hasan Mellah*’dan başlayarak bugüne kadar tüm edebiyat geleneğimizi salt bir etkilenme olarak isimlendirmek bir edebiyat insanının yapabileceği en büyük yanıltır. İlk romancılarımızın Batı’dan oldukça çok etkilenmeleri (hatta yine *Hasan Mellah* da olduğu gibi başka romanların –burada *Monte Cristo*– kopyası eserler üretmeleri) bu alanda tarihi olmayan bir ülke için şaşılabilir bir durum değildir. Biçim olarak doruklara çıkan bu öykünme hiç mi özgünlük göstermez? İlk başta meddahlık geleneğinden özgün bir şekilde yararlanan A. Mithat bunu yalanlayacaktır. Tanzimat dönemi romancıların konularına bakarsak bunların içinde doğu-batı sorununun (örn. alafranga züppe tipinin yaratılışı) en başta incelenen konu olduğu hemen dikkat çeker. Böyleyken, 1990’lara kadar Türkiye edebiyatına hakim olan gerçekçilik –büyük bir payla–, yazar ve şairlerimizin Fransız yazarları tanıyıp, örnek almalarından kaynaklanmaktadır demek herhalde ciddi bir eleştiri olmasa gerektir.

Aytaç’ın, Türkiye edebiyat geleneği ne kadar falanca ülkeden etkilenmiş olursa olsun, onun yıllar boyu taşıdığı değerleri salt bir

“özentî ve kuyruğundan kurtulamama” gibi alması korkunç de-  
recede trajik bir durumdur. Hele yabancı bir ülkenin edebiyatını  
“alımlayışımız”ın yine başka bir ülkenin kıstaslarına göre olduğunu  
söylemek herhalde Türkiye’de 90’lardan önce taklitten başka bir şey  
yapılmadığını söylemekle birdir. Ancak bu yargının önüne Ahmed  
Hamdi Tanpınar’dan Sabahattin Ali’ye, oradan Yaşar Kemal’e yığın-  
la edebiyat insanı dikilecektir.

Hele 1990’dan sonrasını bu tür etkilenmelerden soyutlamak an-  
cak körlük olarak nitelendirilebilir. Aytaç’a hatırlatmak gerekiyor ki,  
kastettiği yapıtlar her bir örneği Avrupa edebiyatında bulunabilecek  
Orhan Pamuk’un romanlarıyla, Ahmet Altan’ın garibeleridir.

Bu hatırlatmadan sonra Aytaç’ın söz konusu yazısındaki düşünce-  
lerinden bazılarını şöyle bir özetleyelim: Edebiyat, 1950’li yıllardan  
beri “sözcüklerin etkileme gücünden” kaynaklanan “yol gösterici-  
lik” vasfından soyunmuştur. Postmodern sanat teknikten; medya, ba-  
sın ve TV’den sonuna kadar yararlanmaktadır. Edebiyat eleştirmeni  
iletişim teknolojisindeki bu gelişmelerden sonra önemini yitirmiştir.  
“Postmodernizm çok katmanlılıktır, çok seslilik, o, çoğulcu demok-  
rasidir.” Argo, küfür ve pornoya varan cinsellik ise postmoderniz-  
min yadırgatıcı özellikleridir.

Aytaç’ın büyük bir samimiyetle ortaya attığı iddialar bunlar!

“Edebiyat yol gösterici olamaz! Gerçeklerle uğraşmak bilimin  
işidir. Edebiyat resim gibi, müzik gibi bir sanattır! Ölçütü de doğru  
olan değil güzel olandır!”

Aytaç’ın andığı tüm bu büyük laflar ne yazık ki bahsettiği gibi  
50’lerden, 70’lerden sonra ortaya çıkmamıştır. Söz konusu edilen  
kavramların tartışma sürecini çok açık bir şekilde Kant’a kadar gö-  
türmek mümkündür. Bitmiş olduğu da kolay kolay iddia edilemez.  
Çünkü Aytaç’ın önemle üzerinde durduğu postmodern sanatçıla-  
ra karşı gerçekçiliği savunan yapıtlar da, gerçekçiliğin zorunluluğu-  
nu vurgulayan çalışmalar da hâlâ üretilmektedir. Tam aksi tarafta da  
burjuvazinin sözcüleri ve uzaktan akrabaları Aytaç’ın basit birer ger-  
çekmiş gibi gösterdiği bu tanımlamaları tarih karşısında hâlâ akla-  
maya uğraşmaktadırlar. Kaldı ki edebiyatın/ sanatın tarihsel rolünü  
hâlâ en basit şekliyle “yol gösterme” olarak tanımlamak iyi niyetli

bir yaklaşım değildir. Çünkü bir çok kez bu sorunun üzerinde durulmuş ve bir çok kez de çağına tanıklık etmenin, onu ilerletmeye, dönüştürmeye çalışmanın “yol göstericilik”le aynı şey olmadığı vurgulanmıştır.

Aytaç, postmodernizmin teknikten “*reklam*” anlamında yararlandığını örneklerle açıklamış. Bunun tehlikesine de bir yerde vurgu yapmış. Ancak “*iki yanı keskin bir kılıç*” deyiimiyle “*zor bir iş*” demeye getirmesinden anladığımız kadarıyla Aytaç bundan pek rahatsız olmuşa benzemiyor. Yani okura ulaşmak için “*reklam iyidir*” gibi bir düşünce çıkıyor buradan. En çok takip edilen büyük televizyon kanallarının, radyo istasyonlarının yönetimlerinin kimlerin elinde olduğunu ve onların iktidarlarının bu gücünden nasıl faydalandıklarını düşünürsek söz konusu iddia edebi değerlerin savunulması anlamında iyice bulanık bir atmosfer yaratıyor. (Bu tartışmanın bir ucu Orhan Pamuk’la ilgili olarak başlayan tartışmanın bir parçası olarak düşünülse de böylesi genellemeler –hele de hedef açıkça belirtilmeden yapıldığında– iyice tehlikeli bir hal alırlar.) Ayrıca postmodernizmden bahsederken onun teknikten sadece reklam amacıyla yararlandığını söyleyip bırakmak pek doğru olmayacaktır. Çünkü postmodernizm tekniği reklamın çok ötesinde –içeriğin belirleyici bileşeni olarak– kullanılmaktadır.

Bir önceki sorunsalla bağlantılı olarak Aytaç *eleştirmenin* önemini yitirdiğini söylemektedir. Buna hem tekniğin –burada asıl nokta teknik değil, kitle kültürünün (burada popülarizmin) etkisidir– hem de postmodern yapının kendisinin neden olduğu belirtiyor. Bu saptama pratik anlamda çok büyük doğrular içermektedir. Ancak biz çok daha önce yayınlanmış bir yazıdan alıntı yapalım:

*“Sanat kendi kendini temellendiriyorsa, kendi kendini geçerli kılan bir doğruluksa, toplumsal söylem iflah olmaz biçimde yabancılaşmışsa, ve her şeyden önce ortada hitap edecek bir okuyucu yoksa, eleştirmen olmak nasıl olanaklıdır?”*

Terry Eagleton’ın *Eleştirinin Görevi* isimli çalışmasında yer alan, 1800’lü yıllarda atılmış bu çığlığın anlamı büyüktür. İlginçtir ki postmodern teorilerin savunucusu olan herkes bu ya da buna benzer saptamaları yapmaktadırlar. Ancak nedense hiçbir zaman bunun böyle

olmasına neden olan şeye değinmezler. İlgiilerinin sönmez ateşi bura-ya gelindiğinde duruluverir. Oysa tasvir ettikleri bu durumun yaratısı bizzat kendi söylemlerinin içinde yatan şeydir. Postmodernler kendi yarattıkları uçuruma düşmekte, ancak düşmenin kendisini boşvere-rek sıçramaya çalışmaktadırlar. Onlar “*ziyaret ettikleri yalnızca öbür ihtiyar şairler olan, fısıldayarak gençliklerinden söz edip ‘sonra şunu yaptım, ama bu daha sonraydı, daha sonra’ diyenler*”den değildirler.

Demokrasi’ye gelince; postmodern yapıtlara ya da postmodern eğilimleri içinde taşıyan eserlere bakıldığında Aytaç’ın bahsettiği “*demokrasi*” kavramını açıkça görebiliriz. Karakterler arası taraf tutmamakla açıklanan postmodern yazarın demokrasisi dışa dönük olarak değerlendirilirse; bu, çok katmanlı “*anlamayan anlamasın*” demokrasisidir. “*Bizim hedef kitlemiz; ergenlik çağında ve bunalımlı küçük burjuva katarıdır*” demokrasisidir. Bu, “*ben senin yerine, hem de senin anlamayacağın dilde konuşurum zavallı insan*” demokrasi-sidir. İsteyen bu demokrasiyi alabilir.

Bu konuya ilişkin bir örnek de (yine Orhan Pamuk’un son ro-manına ilişkin) *Varlık dergisinin* Mart sayısında yer almaktadır. Söz konusu incelemenin başlarında Yıldız Ecevit –aynen Aytaç’ın yaptı-ğı gibi–, L. Fiedler’den alıntı yapmaktadır. Alıntıda, Fiedler’in mo-dern olana karşı postmoderni savunmak için, “*postmodern yapının okunması için görevli bir profesörler kuruluna ihtiyaç yoktur*” ve-cizesi yer alır. Örnek olarak da isabetli bir seçimle James Joyce’un “*zor*” metinleri verilir. Fakat Ecevit’in yazısında ilerledikçe bu id-diaya inanmak güçleşecektir. Çünkü, postmodern romanların ana özelliği olan “çok katmanlı okuma” için her katmanı ayrı ayrı çö-zümleyecek birkaç profesörler kuruluna ihtiyaç olduğu ortaya çı-kar. Eğer postmodernizm savunucularının demokrasi diye andıkları şey (Umberto Eco’nun romanlarında olduğu gibi) okurun en azın-dan polisiye ya da aşk romanı kurgusunu anlayabilmesiyle sınırlı ise ve bunun dışında da “*ortalama*” okur açısından romanın “*de-rin*” yapısından bir başka şey çıkarılamayacaksa hatırlatmak gere-ki ki modern ve modern öncesi edebiyat birbirinden güzel ve çeki-ci polisiye ya da aşk romanlarıyla doludur. Okur için ikisi arasında bir fark olamayacaksa bu kadar demokrasi ahkâmı kesmenin bir an-lamı da yoktur.

Belki de en gln iddia postmodernin itici olan yanının pornografik unsurlar taşıması saptamasıdır. zerine söylenebilecek en açık Şey “*gelecek tasarımı yokluğu*” olan bir teoriden ve onun sanatından nasıl etik bir tavır alması beklenebilir ki? Pornografi, onun milyonlarca küçük parçaya ayrılmış dünyayı unutturabileceği tek –ve tanrısal– meşruluk alanıdır.

Yazıda son olarak değinilen noktaya biz de değinelim! Edebiyat bilimci postmodern sanat eserine eğilmelidir ve eğildiğinde görecektir ki burada derin anlamlar yatmaktadır. Roland Barthes’ın “*karşı yapısalıcı bir eleştiri düşünüyorum*” diyerek, böyle bir eleştirinin yapıtın düzeninin değil düzensizliğinin peşinde olacağını söylemesi ve bunun içinde yapıtı bir ansiklopedi olarak kabul etmesinin yeterli olacağını belirtmesi Aytaç’ın bu düşüncesinin en azından çok zor gerçekleşebilir olduğunu açığa vurmaktadır. Ya da Şöyle diyelim, Grsel Aytaç’ın bir ansiklopedinin içinde ne gibi derin anlamlar bulacağı merak konusudur!

Başladığımız yere dönmek gerekirse; postmodernizmi şirin göstermeye çalışmanın, bunu da gerçekçiliği yermek için tarihi karalayarak yapmanın bir anlamı yoktur. Öte yandan, akılcılığa karşı akıldışının günlüğünü tutan bu kadar yazar varken, tutup akıl-dışı hâlâ pek sevilmiyor diye hayıflanmanın bir anlamı vardır. İster istemez, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsündeki* tipler meler geliyor insanın aklına.

Yazımızı bitirmeden Aytaç’ın *Edebiyat Yazıları*’ndaki bir saptamasını da doğrulamak gerekiyor. Bu saptama, postmodernizmi “*postmodern olanak*” olarak adlandırmasıdır. Postmodernizm bir olanaktır. Ancak bu olanak sınıflara bölünmüş toplumlarda bir taraftan bağımsız olarak düşünülemeyeceğinden, onu, burjuvazinin bir olanağı olarak değerlendirmek gerekir: Yıkılıp gitmemek için çırpınan bir düzenin postmodern olanağı.

(Evrensel Pazar, 9 Mayıs 1999)

# POSTMODERNİZMİ YALDIZLAMAK

16-17 Aralık 1999 tarihlerinde, Ankara’da, TÖMER tarafından *2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı* başlıklı bir sempozyum düzenlendi. Sempozyumun ilk gününde; *Dünden Bugüne Türk Öyküsü, Türk Öykücülüğünde Estetik ve Biçem Arayışları* ve *2000’li Yılların Öykü Dünyasına Doğru* başlıklı oturumlar gerçekleştirildi. Öykücülüğümüzün dünden bugüne portresinin çıkarıldığı oturumlarda özellikle genç öykücüler üzerinde duruldu. İkinci gün ise, Konur Ertop ve Gürsel Aytaç *Dünden Bugüne Türk Romanı* başlığı altında romancılığımızın başlangıç evreleri ve çeviri sorunlarını, Cengiz Ertem ve Önder Otçu *2000 Yılında Türk Romanı* başlığında *modernizm, post-modernizm* kavramlarını ve Erhan Bener, Gürsel Aytaç, Hasan Bülent Kahraman, Ergun Özsoy *Yazarlarımızın Roman Dünyaları ve Romanın Geleceği* başlığı altında düşüncelerini dile getirdiler.

Her iki günlük oturumlar, gerek öykü gerek roman dalında edebiyatımızın içinde bulunduğu durumun eksiksiz bir tablosunu sunması açısından oldukça verimliydi. Özellikle Cengiz Ertem ve Önder Otçu’nun Türk romanının bugünü, modernizm ve postmodernizm üzerine yaptıkları açıklamalar dinleyiciyi doyurucu nitelikteydiler ve bu bildirgeler Gürsel Aytaç’ın aynı konu üzerindeki düşünceleriyle uzlaşmaz zıtlıklar taşıyorlardı. Bunlar üzerinde duralım.

## “Batı” Kalesinin Fethi

Önder Otçu’nun bildirisinde ısrarla üzerinde durduğu sorun romanımıza enjekte edilen “*yaldız sorunu*”ydu. Otçu, Türk romanına nüfus eden “*batıya şirin görünme*”, yazdığı ürünü “*batıya beğendirme*”, giderek “*batılı okur modeli için üretme*” mantığını eleştiriyordu. İçinde bulunduğu kültürün verilerini kullan(a)mamakla örtüşen bu mantık doğaldır ki okurla buluşamıyor ve hatta bunu başarabilmiş nice romanın ve romancımızın okurla buluşmasının önünde engel oluşturuyordu. Böylece “*Batı kalesini fethetme sanısı, yazar ve yapıt*

*adlarını birer sembol ve arzu nesnesi*” haline getiriyordu. İşte, “yaldız sorunu” buydu. İçindeki resmin açıklarını örtmek için büyük ve yaldızlı çerçeveler kullanan günümüz popüler yazarlarının, “*işçilik eksikliğini, imalat hatalarını yaldızla kapayabileceğini sananların*” yarattığı bir sorundu bu. Otçu, bu sebeplerden dolayı Fakir Baykurt, Bilge Karasu, Abbas Sayar gibi usta yazarların okunmadığını söylerken, “*İki binli yıllara girerken romanın toplumsal işlevini kaybetmek üzere olduğunu*” söylüyordu. Söz ettiği yazar tipinin, “*toplumu ona kendini göstererek sarsan, onu varoluşunun ötesine taşıyan düşünce insanı*” olmaktan çıkararak bugünün romanını “*bir süs bitkisi*” gibi, “*sehpanın üzerinde güzel duran bir şey*” gibi, “*hediyelik eşya niyetine satılabilecek*” bir nesneye dönüştürdüğünü belirtiyordu.

Otçu’nun saptamaları çarpıcı olduğu kadar gerçek, gerçek olduğunca korkutucuydu. Bu yüzden, romanın işlevinin okuru eğlendirmek olduğunu dile getirenlere kızıyor ve soruyordu: “*Bu eğlenememe kaygısıyla nereye gidiliyor?*”

“*Batıya yaranma*” çabası içinde olan, gerek modern, gerekse postmodern yazarlara; “*Bunun adı fethetmek değil, kendinin kim olduğunu bilmemektir.*” diye sesleniyordu.

## Modernizm - Postmodernizm

Cengiz Ertem ise, tartışılan sorunun merkezinde olan iki kavramı sorguluyordu. Daha ne olduğu bile anlaşılmadan bıkkınlık vermiş bu iki kavramı yerli yerine oturtmak çabasında olan Ertem, iki türlü *modernizm* tanımlayarak *postmodernizmin* kökenlerini gösteriyordu.

“*Bunlardan bir tanesi akıl çağını, yani usu ön planda tutan bir hareket, ki Descartes ile başlıyor. Akıl - düzen - mantığın ön planda olduğu bir çerçeve. İkinci modernizm ise bu akıl modernizmine karşı çıkan bir akım, ki onun da kökenlerini romantizme kadar uzatmak mümkün.*”

Bu tanımlamalarının ardından da, *postmodernizmin* bir anlamda *modernizmin* uç noktalara götürülmüş hali olduğunu söylüyordu. Ancak belirli farklarla: Akılcılığı iki dünya savaşı çıkarmakla suçlayan bu akıldışı modernizmin karamsar olsa da yenik olmadığını,

buna karşı postmodernizmin bir “yenilgiyi kabulleniş”, “başka bir şey yapılamayacak durumda olma” hali olduğunu açıklıyordu. Bu yüzden en ciddi olayların, durumların bile postmodernizm için eğlencelik şeyler olduğuna vurgu yapıyordu.

## Postmodernizmi Yaldızlamak

İşte bu noktada Otçu’yla Ertem’in bildirileri birleşiveriyordu. Türk yazınının karşı karşıya olduğu “değer erozyonunu”, “kimlik-sizliği” anlamak için “batıya özenen” roman yazarını gösteriyor ve onun yine batıdan arakladığı “eğlendirme” tutumuna dikkat çekiyordu iki eleştirmen de. Aynı anda bir başka kimlik çıkıveriyor karşımıza. Edebiyat bilimcisi: Gürsel Aytaç.

Bakın ne diyor Aytaç: “*Postmodern dönem çeşitliliğe, çok sesliliğe olabildiğince imkân tanıyor.*”

Cümlelerin derin yapısında yatan veri bolluğu had safhada. Bir kere “*postmodern edebiyat*” demiyor Aytaç “*postmodern dönem*” diyor. Yani, postmodern teorisyenlerin “*Emperyalizmin değişmezliği ve yenilmezliği*” tezlerini örtük şekilde “*ever*”liyor. Sonra, “*metinlerarasındalık*” kavramını, postmodernizmin eskiye dönük olan, yeni bir şey üretilemeyeceğine dair tavrını çeşitlilik, çok seslilik diye niteliyor. Postmodernizmin boylu boyunca yere uzanmış, yenik tavrını çok seslilik olarak tanımlayarak, burjuvazinin arayıp arayıp da bulamadığı “*zararı en aza indirgenmiş demokrasi*” için de verimli bir arazi sunuyor böylece.

Postmodernizmin polisiye kurgu yöntemine ithafla şöyle diyor Aytaç: “*Polisiyeyi takip etmek bir çok okur için hoş bir şey.*” Bunu derken postmodernizmin en az polisiye kadar çok ve sık başvurduğu “*pornografi*”yi ağzına almıyor yalnız. Çünkü o zaman şöyle demiş olacak: “*Pornografiyi takip etmek bir çok okur için hoş bir şey.*” Böyle deyince de söylediğinin hem yazınsal anlamda, hem de etik yönden ne anlama geldiği ortaya çıkacak.

“*Bunun yanında biçimden, üslup oyunlarından hoşlananlar için de bir şeyler var.*” O da var, bu da var; nasıl yersen yani! Tam anlamıyla Otçu’nun dikkat çektiği “*eğlenememe kaygısı*”nı örneklediğinin farkında değil Aytaç.

İtirazlar yükseliyor salondan, iki gündür söylenen her şeyle tam bir zıtlık içinde konuşulduğunun farkında izleyici. Ancak Aytaç sorulan sorulara da tam bir kararlılıkla cevap veriyor.

- “*Modern dönemin üzerinde durduğu sınıf çelişkilerinin çözül-  
düğünü, uzlaştığını mı söylüyor postmodern roman?*”

- “Evet, böyle bir şey çıkarılabilir herhalde. Onu sosyolojiye ha-  
vale ediyorum!”

Evet, diyor Aytaç. Tamam Thomas Mann’ı çevirdim ama, sınıf çelişkilerini işleye işleye nereye varıldı ki zaten? Ya çözüldü bu çelişkiler ya da başka tür-lüsünün mümkün olmadığı anlaşıldı artık! Ama yine de ihtiyatı elden bırakmıyor, “herhalde” diyor cümlesinin sonunda. “Onu sosyolojiye havale ediyorum,” kaçışını uygun görüyor.

Ekliyor Aytaç, “Hayatın hayhuyunun uzun okumalara izin vermeyeceğinden dolayı romanın geleceği olmadığı tezine katılmıyorum. Roman, birimlere, alt birimlere, özel başlıklara ve numaralara bölünerek bu sorunun üstesinden gelinebilir.”

Nereden bakılsa, bir edebiyat bilimcisi için utanç vermesi gereken cümleler. Sanki rengarenk bir magazin dergisinin sorusuna yanıt verir gibi yanıtlanmış, bilim insanı, hele edebiyat bilimcisi tavrıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan pespaye bir cevap. Romanın geleceği nedir derken, kimse, romanlar çok uzun, o yüzden okunmaz mı olacaklar, diye bir soru sormuyor ki. Ama Aytaç çözümü burada görüyor: Alt başlıklara ayırırsak bu sorun çözülür.

## Edebiyat Bilimi Nedir?

Sanırım bu noktada durup, edebiyat bilimcisi kimliğiyle ilgili bir iki şey söylemek gerekiyor. Kimdir edebiyat bilimcisi ya da nedir edebiyat bilimi?

Pospelov, bu soruyu sıkça birbirine karıştırılan *dilbilim* ve *edebiyat bilimcisi* arasındaki farkı anlatarak cevaplıyor. *Dilbiliminin “dillerin yasalı gelişimlerdeki özellikleri saptamak amacıyla, insanların dil eylemlerinin görüngülerini incelediğini”* söylüyor. *Edebiyat bilimini de “nesnesinin farklı olduğu” gerekçesiyle dilbiliminden ayırıyor. Diyor ki; “edebiyat bilimi, dünya halklarının sanatsal ede-*

*biyatını inceler, amacı da, bunların biçim ve içeriklerinin gelişimindeki yasalılıkları ve özelliklerini açıklayabilmektir.”*

Bununla birlikte Pospelov’a göre edebiyat bilimcisi incelediği çağın ya da dönemin atmosferini *“derinden yakalamaksızın”* sanatsal edebiyatı araştırıp inceleyemez. Pospelov, ısrarla *“tarihsellikten bilinen edebiyat bilimi”* düşüncesinin altını çiziyor. Bunu söyledikten sonra da belirtiyor: *“Yazar her zaman belli bir toplumsal katmanın kişisidir;(...) bir siyasal ve düşünsel hareketin yanında yer alır.”*

Bu verilerin ışığında değerlendirecek olursak, Gürsel Aytaç bir edebiyat bilimcisidir. Kendi çağının ve sözleriyle hizmet ettiği sınıfın temsilcisi olan bir edebiyat bilimcisi. Bununla birlikte kötü bir edebiyat bilimcisidir. Çünkü çağıyla ilgili dolaysız yanıt vermesi gereken, sınıf çelişkileri üzerine bir sorudan, yanlış yargılar sunarak, apar topar kaçmıştır. Bir edebiyat bilimcisi, sıkıştığı yerde, çağına ait bir sorunu başka bir bilim dalına pas atarak geçiştiremez. Çağını, bir sosyoloğun, bir tarihçinin, bir bilim adamının gözüyle değerlendiremeyen kişi edebiyat bilimcisi olamaz. Olursa da, böyle olur!

Konuşmasında ve yazılarında sık sık, çoğu kişi gibi *postmodernizme* ön yargılı yaklaşmadığının altını çiziyor Aytaç, ardından edebiyat bilimcisinin tarafsız olması gerekliliğine vurgu yapıyor.

Tarafsızlık konusundaysa, bir edebiyat bilimcisine, Server Tanilli’nin savunmasında söylediği şu sözünü hatırlatmakta fayda olduğu görülüyor:

*“Bilimsel objektiflik, gerçeği (realiteyi), olduğu gibi, subjektif önyargıların etkisinde kalmadan tespit etmektir. Taraf tutma ise başka bir şeydir. Hemen söyleyeyim: Bilim taraf tutar; bilim adamı taraf tutar. Ama kimin tarafını? Gerçeğin, doğruların tarafını.”*

Gürsel Aytaç da, postmodernizmi yaldızlayarak, hem taraf hem saf tutuyor!

(Evrensel Kültür, Şubat 2000)

# RUS BİÇİMCİLERİ, YAZINSALLIK ve AKADEMİK DÜŞÜNÜŞ

*Evrensel Kültür*'ün Mayıs 2002 tarihli 125. sayısında yayımlanan, "Rus Biçimcileri ve Yazınsallık" başlıklı yazı, biçimci yöntemi, onun olanaklarını ve açmazlarını tartışmak için güzel bir giriş niteliğindeydi. Ancak, yazarının amaçlarının dışında bir şeyi daha gösteriyordu yazı: "*akademik düşünüşün niteliği*".

Metnin, bu anlamda, düşündürdükleri üzerine gitmeye çalıştım. Çünkü ancak eleştiri alırsa anlamına ulaşmış olur yazılmış olan.

Rus Biçimcileri üzerine eğilmek (hele de bugün) oldukça güzel ama zor bir iş. Güzel, çünkü yazınsallık hâlâ en pespaye ölçütlerle "*değer*"lendiriliyor.<sup>1</sup> Zor, çünkü geçen yüzyılın ikinci yarısında öyle güzel incelemelerle, kavgalarla tartışmışlar ki bunu... O tartışmalara yeni bir şey eklemekten geçivermek çok olası.

Murat Cankara'nın "Rus Biçimciler ve Yazınsallık" başlıklı yazısı "*edebîlik/ edebî olan/ yazınsallık nasıl belirlenir?*" sorusu üzerine giderek yola çıkmış. Ama bir bütün olarak yazınsallığı değil, yazınsal olanın belirlenmesinde "*gündelik dil - şiirsel dil*" karşılaştırmasının önemi / yeri üzerinde durmayı amaçlamış. Rus Biçimcileri çerçevesinden...

Konuyu sınırlandırmak teknik anlamda şart görünüyor. Ancak burada ilk korku kendini gösteriyor: "*Sınırları çizirken dışarıda bıraktıklarımızın etkisini hesaba katmazsak yanlış mı yapmış oluruz?*" Yani, yazınsallık üzerine genel/ kapsayıcı değerlendirmeler olmaksızın yazınsallığın özel bir alanına ilişkin değerlendirmeler bir eleştiri/ inceleme yazısı kapsamında anlamlı olabilirler mi? Yazının bu noktada bir eksiği var mı acaba?

1 Değer sözcüğünün altını çizmek özellikle gerekli. Çünkü kendinde "değer olma" ile belirli bir "değere sahip olma" birbirinden farklı şeylerdir. Ioanna Kuçuradi'nin deyişiyle "Bir şeyin değeri ona biçilen veya atfedilen değerle ilgili değildir." Bu nokta da, kanımca, edebiyatta çok sık karşılaşılan bir soruna işaret eder.

Cankara, ilk önce “*artzamanlı değerlendirme*”de ele alıyor konusunu. Buradaki problemi de “*döneme ait gündelik dili bilmemek*” olarak saptıyor (Rus Biçimcilerinin saptadığını söylüyor). Ancak, güzel bir soru sormakla beraber “*akademiklik*” de denebilecek daralmanın sinyallerini veriyor ve konuyu tartışmaya açmıyor. Burada, kültür bilimlerinde “*bilimsellik*” sorununu incelerken Weber’in dikkat çektiği “*anlamak ve izah etmek ayrımı*” üzerinde durulabilirdi. Weber, izah etmeyi “*teorisini ortaya koymak*” olarak belirler ve bunun pozitif bilimlerde olanaklı olmakla birlikte, sosyal bilimlerde aynı ölçüde olanaklı olmadığını; ancak anlamamanın, dolayısıyla yorumlamanın öne çıktığını söyler. “*Bir değeri anlamak için onun içinde yetiştiği tüm kültürel sistemi anlamamız gerekmez,*” der Weber. Burada bilimsellik yalnızca belli formellere sadık kalmaktır. Böyle bir yaklaşımla tartışmayı açmak, çok özel belirlemelerden kapsayıcı bir inceleme haline geçme girişimi olmaz mıydı?

Aynı şekilde, yazıda yer alan, “*Her şeyden önce bir referans noktasına, kendisiyle karşılaştırma yapılacak bir dizgeye ihtiyaç vardır,*” cümlesinden yola çıkılarak “*referans noktasına/ dizgeye/ paradigmaya*” duyulan ihtiyaç da tartışmaya açılabilirdi.

Gelelim yazının bel kemiğine. Cankara’nın, *Çocuk, Yetişkin, Yabancı ve Şair* üzerinden kurduğu örneğe... Seçilen, konuyu anlatmak için harika bir örnek. Çünkü farklı anlam katmanlarından bir sözcüğe/ cümleye bakmak, yazınsallık konusunda bir değerlendirmeye ulaşmamızı sağlayabilir. “*Dedemi nereye ektiniz*” cümlesindeki “*ekmek*” sözcüğünün yüklendiği anlamlara bakıyor yazar. Ancak bakışında, sanki, değerlendirme yapmaktan özenle kaçır gibi. Oysa, *Yetişkin*’in bakışındaki *statik* (kavramın durmuş oturmuş ve hatta bir kabuğa dönüşmüş –ölü gömülür yargısının– yapısı), *Çocuk*’un anlamı “*kuran*” kişi olarak kavramın kökenine inmeye –anlamaya– gidişi, *Yabancı*’nın apaçık, salakça “*hata*”sı ve *Şair*’in “*kavramı tartışmaya açan*” rolü üzerinde durulabilirdi.<sup>2</sup> İşte bunlar çeşitli örneklerle zenginleştirilebilir, çelişik ve bütünlüleyici yanları araştırılabilir, Rus Biçimcileri’nin bunu nasıl anlamlandırdığı sorgulanabilirdi.

2 Yazınsallığın, bir kavramı tartışmaya açmak ya da yeniden kurmaya çalışmakla bir ilgisi olabilir mi?

Latincenin *Ortaçağ*'ın şiir dili olarak tanımlanmasında da, yazıda, aynı boşluklar var. Antikitenin gizil bir yaşayışı olamaz mı Latincenin varlığı ya da Roma'nın sahiplenilişi?

Yazı bittikten sonra geriye kalan bir - iki soru daha var. Şöyle: 1- Yazınsallık şiirsel midir? 2- Şiirsel olan nasıl belirlenir? 3- Edebî olan nedir? (Ya da Rus Biçimcilerinin bu sorulara verdiği cevaplar nelerdir?)

Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi* isimli çalışmasında akademinin “kabuklaştırıcı” etkisi üzerinde durur. Eleştiriye 18. yüzyılda ortaya çıkışından, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar inceleyen yazar, özellikle *edebiyat - siyaset* ilişkisi üzerinde durur. 1860 sonrasında eleştirinin bir “*elitleşme*” sürecine girdiğini ve 20. yüzyıla girerken üniversiteye kapanıp kaldığını belirtir. Bu kapanma onun bilimsellikte buluşmasını sağladıysa da bedeli ağır olmuştur. Çünkü *eleştiri* artık yalnızca üniversitede yapıldığı gibi, alıcısını da yine üniversite içinde bulmaktadır. Halktan ve gündelik yaşamdan kopmuştur. Böylece de tartışma yaratan, ilerlemeci (toplumsal ilerlemeye katkı sunan) rolünü unutmuştur. Eagleton, bir yüzyıl içinde bu yapının, sosyalist eleştirinin de zorlamasıyla, “*kuram*” adı altında biçim kazandığını ve toplumsal görevlerinden kaynaklanan çok daha temel sorunları bir kenara bıraktığını vurgular. Yapısal eleştiri<sup>3</sup> bunun en tipik örneğidir.

“Rus Biçimcileri ve Yazınsallık” yazısına geri döndüğümüzde; temelde eleştirimiz artık belirmiştir. Akademik düşünüş hâlâ kabuk olma özelliğini koruyor. Üniversitelerde inceleme ve eleştiri, olgu saptamanı, hatta saptamanın da değil, saptanmış olguları sıralamanın ötesine gitmiyor. “*Ağaca bakmaktan ormanı görememek*” yanılışı bilimselliğin ölçütü sayılıyor. Evet, bugün Todorovların ortaya koydukları inceleme yöntemlerinden, Segherslerin, Lukácsların geçen yüzyılda yapmış oldukları eleştirilerden, tartışmalardan ne kadar

3 Yapısal eleştiri, biçimciliğin ulaştığı doruk noktalarından biridir. Özellikle de sonrasında yol açtığı yapı - yıkımcı eleştiri (postmodernizmin eleştiri yöntemi) düşünüldüğünde, “hiç de öyle görünmezken” nasıl siyasal olduğunu anlamamız için güzel bir örnektir. Eagleton bunu, “...nakavt edilemeyecek kadar güçsüz düşmüş bir görüntü çizen bir söylemden yadsınamaz bir biçimde daha yetkeci ne olabilir ki!” sözleriyle ifade eder.

gerilerde olduğumuz çok açık. Popüler kùltürün egemenliği altında “*değer yitimi*” edebiyatın göbeğine bağdaş kurmuş. O yüzden bilimsel olanın ortaya çıkarılması gerek. Bu anlamda da bu çabalar çok önemli, çok “*değer*”li. Ancak, kabuklaşmaya, kendi içine kapalı kalmaya ve *suya sabuna dokunmamaya* karşı direnç ortaya konmazsa, hata kendini tekrar edecek, *yitime* neden olan süreç yinelenenecektir.

Bu anlamda akademik bakıř/ dűřünüř, üzerinden sııranacak ve sıırkarken *cűretli* olunması gereken bir aıdır.

(*Evrensel Kùltür, Temmuz 2002*)

# “AYMAMIŞ”TAN “AYDIN”A

Ali Püsküllüoğlu’nun hazırladığı Türkçe Sözlük’te *aydın* sözcüğü “genellikle öğrenim görmüş, çok okumuş, kültürlü, bilgili, görgülü, ileri ve açık düşünceli, kendisi aydınlanmış olduğu için çevresini de aydınatabilecek nitelikte olan kimse” olarak tanımlanmış. Fransızca eşanlamlısı entelektüel olarak belirtilmiş. Yalnız Türkçe karşılığı entelektüeli pek tutmuyor. Daha çok “aydınlanma” kavramı etrafında şekillenmiş bir sözcük aydın. Dolayısıyla da toplumsal bir çerçeve içerisinde anlam kazanmış. “Toplumsal yaşamda usun ve bilimin egemen olmasını isteyen, buna çalışan kimse”, yani “aydınlanmacı” anlamında kullanılagelmiş.

Mehmet Fuat bir kitap yayımlıyor; o güne kadar yazdığı yazılarda ele aldığı kişilerden hareketle. Adını da “Aydınlar Sözlüğü” koyuyor. Tartışmaya yol açarsa Fuat’ın bu kitapta bir çok yazar, sanatçı, bilim ve siyaset insanının yanı sıra Vehbi Koç, Cem Boyner, Metin Oktay gibi adlara da yer vermesi.

İlk olarak Orhan Alkaya *Virgöl* dergisinin Mart 2001 sayısında tepki gösteriyor bu tutuma. “O kadar kolay mı aydın olmak, şu sıralanan isimlerin kaçına yakışır bu sıfat, kaçında eğreti durur.” diyor. Fuat’ın yıllar içinde biriken yazılarından özel adları çekerek oluşturduğu bu kitabın öncelikle “sözlük etiğine” uymadığına vurgu yapıyor Alkaya.

Arkasından 23 Mart tarihli *Radikal* gazetesi ve *Radikal* Kitap eki de yer veriyor konuya. “*Radikal* Kitap Tartışma Başlattı” üst başlığıyla gazetenin ilk sayfasından verilen haberde, tartışmanın Hülya Avşar’ın ateşlediği “aydın tartışmasından” daha yararlı olacağı dile getiriliyor. Bu haberden öğreniyoruz ki Fuat, kitabın ismini (ne başlık koyacağına karar veremediği için) öylesine seçmiş. Ayrıca çeşitli yazar ve sanatçıların kitabın adı hakkındaki düşüncelerine yer veriyor *Radikal*.

## Aydınların Tanımları

Gelinen noktada tartışılması gereken, Mehmet Fuat’ın yapıt üretme mantığı ya da kendi hamisinin adı geçtiğinden *Radikal* ga-

zetesinin duruma bir açıklama bulma çabası değil de “*aydın kimliği*” olmalı. Kendisine bu konuyla ilgili düşünceleri sorulan kişilerin aydın tanımlarından yararlanmak ise bize bir çok veri sağlayacak gibi. Örneğin Çetin Altan’ın “*aydınla entelektüelin aynı şey olmadığını bilmek lazım*” sözü tartışmanın temel çelişkisinin üzerine giden güzel yorumlardan biri. Oral Çalışlar ve Mehmet Metiner’in aydının öncülük yönüne yaptıkları atıflar, Filiz Ali’nin “*sosyal sorumluluğun*” altını çizmesi, Mehmet Güler’ün “*dünyaya karşı bilgisiyle tavır oluşturabilen kişi*” açıklaması, Özdemir İnce’nin “*bilgiyi kullanım tarzı ve politik tutum içeriği*” üzerinde durması da bu savı destekliyor.

Fuat’a destek verenlerin ise çok ilginç açıklamaları var. Örneğin Ünsal Oskay, Fuat’ın bir yazar olduğunu dolayısıyla “*bilimsel kriterlere göre bir çalışma yapmak*” zorunda olmadığını söylüyor. Orhan Duru “*kendisine göre aydın*” diye eşine rastlanamayacak bir tanım getiriyor önümüze ve “*Aydın işini iyi yapan herhangi bir kişidir.*” diyor. Ayla Kutlu’ysa Vehbi Koç’un “*temsil ettiği dünya görüşüyle*” hiç kuşkusuz aydın olduğunu söylerken, “*Mehmet Fuat gibi kesinlikle bir aydının*” bu tutumu takınırken bildiği bir şey vardır, buyuruyor.

Her haliyle, Ferit Edgü’nün “*ancak içinde yaşadığımız bu ortamda*” üretilebileceğini söylediği düşüncelere örneklik eden bu tanımlar ve açıklamaların püf noktası olarak “*aydının toplumsal işlevi*”ni dışlamaları ya da anlamamaları gösterilebilir mi?

Oskay, romancıya tarihçi gibi yaklaşılmasına çok kızmış olacak ki “*O bir yazar, ille bilimsel olması gerekmez.*” diyor. Oysa Fuat’ın roman yazmadığını, Orhan Alkaya’nın belirttiği gibi “*sözlük*” dediği bir şey ortaya sürdüğünü unutuyor. Bu durumda Fuat’ın bilimsel olması, bir aydın tanımı oluşturması ve onun da doğruluğunu ortaya koyabilmesi gerekiyor.

Duru’nun aydın tanımına göreyse “*Aydın bir cellattı kendileri; tek vuruşta işlerini bitirirlerdi.*” cümlesi usa uygun geliyor ya da “*Ünlü aydınlarımızdan Hitler’le Franco, aydın Maradona ve aydın Madonna’yla beraber kendi alanlarında bir tarih yazdılar.*” denses yeri oluyor! Değil mi ki, işlerini iyi yapan kimseler onlar da Ayla

Kutlu'nun "kesin aydın" tanımına denebilecek bir şey yok ama "temsil ettiği dünya görüşüyle" (burjuva/ kapitalist dünya görüşü) Vehbi Koç bir aydındır demesine susulacak gibi de değil.

Bu tanımlamalar ışığında sanırım şunlar sorulabilir: Sınıflar savaşımını bilmeyen bir kişi aydın olabilir mi? Bunu bilip de insanlık tarihi için ilerici niteliğini yitirmiş bir sınıfın yanında yer alan bir insana aydın denebilir mi?

Eğer denebilirse "aydın" olmaktansa "aymamış" olmak daha iyi değil midir?.

*(Öyküden Bir Bilet: Gidiş - Dönüş, Bülten, Kasım - Aralık 2001)*

# KAHRAMANLARIMIZ

## “ÖZGÜRLÜK BUDALASI” MI?

F. Engels, özgürlük kavramını “Özgürlük zorunlulukların tanınmasıdır.” sözleriyle tanımlar. Burjuva algı kapıları dolaylarında sıkça karşılaştığımız özgürlüğün fantezi boyutuna yöneltilmiş dolaysız bir saldırdır bu. Çünkü özgürlük başıboşluk değildir, aylaklık, sınırsızlık ya da bir başınalık da değildir. Özgürlük, her şeyden önce, gereklilik alanlarının tamamlanmasıyla ortaya çıkabilen bir şeydir. Yiyecekten barınmaya, çalışmaktan boş zamanı kullanmaya kadar yaşamak için gerekli olan öğelerin tanınmasıyla özgürlükten söz edilebilir. Böyle tanımlanan özgürlüğünse, başkalarının özgürlüğünü ürkütmeden ellerinden almak isteyenler için uygun olmayacağı açıktır. Bu yüzden özgürlük kavramına yeni yeni kılıklar üretmeye başlarlar, örneğin, geçtiğimiz yılın bol Oscarlı filmi *Amerikan Güzeli*’nin propaganda ettiği “rüzgârda amaçsızca salınan boş poşet” sahnesi bu yeniden üretimin en güzel örneğidir. Özgürlük, öyle boş boş sallanmaktır; nedensizliktir, amaçsızlıktır. Elbette, poşetin o şekilde sallanmasını sağlayan fiziksel kuvvetlerin, rüzgârın, rüzgârı doğuran meteorolojik olayların sorgulanmaması halinde bu böyledir. Herhangi bir cansız nesnenin bilinçsizliğine duyulan özlem, aynı zamanda bilinç durumuna duyulan öfkedir bu. Özgürlük bilinçsizliktir. Özgürlük kavramının yazınıımızdaki izleğini sürmek için tüm bu yanlış tanımlamaları ortaya çıkarmak gerekir.

### Dönemin ve Yazarın Özgürlüğü

Yazından, yazının özel bir alanı olarak romandan ve ondaki özgürlük anlayışından söz edeceksek her şeyden önce dönemin özgürlüğünü tartışmalıyız. Ürün verdiği zaman diliminin yazara ne kadar özgürlük tanıdığı yazın ve özgürlük konusunun belki de baş sorudur. Yazarın özgürlüğününse, doğrudan yaşadığı çağa içkin sınıfsal ilişkilere bağlı olduğu söylenebilir. Yapıtın özgürlüğü kavrayışı,

yazarın temsilcisi olduğu sınıfın özgürlüğü ne kadar elde ettiğiy-  
le ve daha da önemlisi onu nasıl tanımladığıyla örtüşecektir. *Ham-  
let*'teki özgürlük tanımını anlamanın yolu, Sheakspeare dönemi  
İngilteresi'ni tanımaktan geçer. Dolayısıyla Hamlet'in özgürlük an-  
layışı diye bir şeyden

söz edeceksek ilk önce yaratıcısının özgürlüğü nasıl tanımladığı-  
nı, nereye kadar kullanabildiğini ve dilinin nerelerde sürçmeye baş-  
ladığını bilmemiz gerekir. Çernişevski'nin *Nasıl Yapmalı?* yapıtı-  
na Çarlık Rusya'sının baskıcı yönetimini hesaba katmadan bakmak  
onda sıradan bir aşk hikayesinden öte bir şey görememek olacaktır.  
Bu anlamda Çernişevski anlamını yitireceği gibi *Nasıl Yapmalı*'nın  
unutulmaz kahramanları da boşlukta gezinen anlamsız birer gölge  
olacaklardır.

## Kahramanın Özgürlüğü

Yazarın özgürlüğünden hemen sonraysa kahramanın özgürlüğü  
sorunu gelecektir. Zaten yazarın bu nokta üzerindeki başarısızlığı  
doğrudan yazınsal olanın kurgusunu darmadağın edeceği için metni  
yazınsal olmaktan çıkaracak, dolayısıyla yazın ve özgürlük diye bir  
şeyden söz etmek bile anlamsızlaşacaktır.

Metinde kahramanın (elbette bir kahraman olarak anlatıcı da bu  
kapsam içindedir) durumu, özgürlük kavramıyla ilintili olarak düşü-  
nüldüğünde, yazarın durumundan daha trajiktir. Çünkü kahraman dö-  
nemin anlayışının “*esareti*” altında olduğu gibi bir de yazarın baskısı  
altındadır. Yazarının sözcüsü olmaktan öteye geçemeyen kahraman,  
kendi süreçleri içinde mantıklı, tutarlı bir karakter olmak yerine ya-  
zarına bağımlı olacaktır ki; böyle bir durumda özgür olduğunu sav-  
layan bir kahramanın ne yaman bir çelişki içinde olduğunu düşünün.

Buradan kurgu içerisinde, yani yazınsal olanın savı içerisinde öz-  
gürlük sorunsalına geçilebilir. Kahramanın, varsa özgürlük sorunu  
üzerine düşünceleri ya da eyleyişinin önemli bileşeni olarak özgürlü-  
ğe yaklaşımı da denebilir buna. Bu anlamda düşünüldüğünde her ro-  
manın, her kahramanın -savsözleştirsin ya da gizlide bıraksın- bir öz-  
gürlük kavramı vardır.

Şolohov'un sosyalist yapılanma sırasında ortaklaştırma çalışmalarını anlattığı yapıtı *Uyandırılmış Topraklar*'daki özgürlük kavramını ele alalım. O güne kadar edinilmiş bilginin kalıpları içerisinde bireysel/ toplumsal olanla yeni bir toplum düşüncesi içerisindeki bireysel/ toplumsal olan arasındaki çatışmayı anlatan *Uyandırılmış Topraklar*, özgürlüğü zorunlukların tanınması çerçevesinde tanımlar. Sartre ise, 4 cilt olarak yayıma hazırladığı, ancak 3. ciltte bitirdiği *Özgürlüğün Yolları*'nda bir tanımlamaya ulaşmadan sorularını sormakla yetinir. Belki de "özgürlüğün yolu, onu aramaktır" anlamına gelebilecek ve böylece varoluşçulukla da örtüşecek 4. cildin yayınlanmaması olayına karşın, kahramanlarına, parti ve bağlılık sorunu da dahil olmak üzere, bir çok önemli sora sordurtur Sartre.

Bu konuda üçüncü bir yönelimi görmek için G. Orwell'in 1984'ü anılabilir. Orwell, baskıcı bulduğu Sovyet yönetimini eleştirdiği yapıtını hiçbir umuda, dolayısıyla da özgür olma olasılığına yer vermeden bir sonla bitirir. Kapitalizmin çıkmazlarını gören, buna karşın sosyalist yapılanmanın olanaklarını zorlukları karşısında hesaba katamayan Orwell'in kahramanları "esarete" karşı mutlak bir yenilginin simgesi olurlar.

## Özgürlüğe Giden Yolda Atılan Adımlar

Öyleyse, sınıflara bölünmüş toplum yapısı içinde özgürlük kavramından söz ederken, onun ancak geleceği de kapsayacak biçimde genelleştirilmiş bir tasarımla olanaklı olabileceği savlanabilir. Yani, günümüzde özgürlükten söz etmek, özgürlüğe giden yola adım atarlardan söz etmek olabilir ancak.

Burada, Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanının aynı isimli kahramanı çok önemli bir örnek olarak karşımıza çıkacaktır. Yoksul Anadolu köylüsünün düzene başkaldırısını anlatan roman, ilk bakışta belirsiz gibi görünse de her cildin sonunda dikenlerden, karaçalılardan oluşan bir öbeğin geceyi aydınlatacak şekilde meydana yakılması imgesiyle özgürlük sorununa kendince bir ima getirir. Romanın her yeni cildinde daha bir ağırlaşan "bir ağa gittiğinde yerine yenisinin gelmesi" sorunsalı İnce Memed tarafından sezgisel bir çözümle okura sunulur. Memed, özgürleşmeyi tüm halkın özgürleş-

mesiyle eş tutarak bu konuda kendi görüşünü bildirir. Benzer bir örnek olarak Fakir Baykurt'un *Dürü'sü* gibi. *Tırpan*'ın başkışisi olan Dürü'nün, ağanın elinden kurtarılması bütün köyün özgürlük istenciyle örtüşmüş ve bu düzenin yasalılıkları altüst edilerek gerçekleştirilmiştir. *İnce Memed*'de ağırlık *Memed*'in omuzlarındadır. Köylü bir efsane haline getirdiği *İnce Memed*'in, merkezinde olduğu bir çember yardımıyla özgürlüğü tanımlar. *Tırpan*'da ise, tersine, *Uluguş*'un, *Havana*'nın, *Velikul*'un, *Koca Linlin*'in temsilcisi oldukları köy halkının merkezinde yer aldığı bir çember boyunca dönen *Dürü Kız* üzerinden bir özgürleşme süreci tanımlanır. İki romanda da özgürlük kavramı, bireyle toplumun bütünleşmesi süreciyle tanımlanmaya çalışılır. Böylece özgürlüğün önündeki engeller sudan bireysel sorunlar değil, somut sınıfsal gerçekler olarak ifade bulmuş olur.

## O Yola Adım Atamayanlar

Sartre'ın kahramanları gibi özgürlük üzerine düşünen, ama bir türlü onu bulamayanlardan söz edebiliriz son olarak. Bu kahramanların ortak özellikleri bireyi aşamamış olmalarıdır, işin çetrefilli yanıysa aynı zamanda bu kahramanların biz böyle söyler söylemez, ayaklanacak kadar toplum bilincine erişmiş olmalarıdır. Turgut Özben ve Selim Işık'ın (*Tutunamayanlar*, Oğuz Atay), C.'nin (*Aylak Adam*, Yusuf Atılgan) en az Mathieu (*Özgürlüğün Yolları*, J. P. Sartre) kadar özgürlük sorunu üzerine düşündüğü söylenebilir. Ancak ayırım açıktır. Turgut Özben, Selim Işık'ın ardından çıktığı yolda, soyadının hakkını verecek kadar, aslında kendini bulmaya çalışır. Bütün düşünsel çabasıyla Kafka'nın *İmparatorun Habercisi* gibi kendini çevreleyen surları aşıp ötekine/ topluma/ özgürlüğe ulaşamaz. Bu yüzden Özben, yalnızdır, tek başındadır ama özgür değildir. Benzer şekilde C. de bütün yolculukları kendi içerisinde biten bir kahraman olarak aylak bile değildir. İlk başta kendisinin kölesidir C. Bu zinciri kıramadığı için de özgürlüğün yoluna adım atamaz.

Yazın dünyamızda bugüne geldikçe bu kahramanların çoğaldığını saptamak olanaklıdır. Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'ının anlatıcısını ele alalım. Anlatıcı, Turgut Özben'in Selim'i aradığı gibi Alaattin'i arar. Ancak yapı söküle söküle öyle bir hale gelmiştir ki

anlatıcı, ne yaptığı işin sonucuyla ilgilenir ne de Özben gibi kendine eleştirel bakabilecek kadar uzun düşünce yürütebilir. Alaatin'i hiç bulamayacağını daha baştan bildiğine göre amaçsızdır. Bilinci, cümlelerin bölük pörçüklüğüne, sözcüklerin kaybedilmesine bakılırsa, dumura uğramıştır. Bilinçsizliğe çok yakındır. Şehrin sokaklarında gezinirken, daha önce bizi benzer bir atmosfere sokan, Necati Tosuner'in *Düğüm* öyküsünün kahramanı gibi dışarıya akamamakta, dolayısıyla bir süre sonra dışarıya da içerisi de bulanıklaşmaktadır. Özgürlük tanımlanamaz olmuştur.

Kahramanlarımızın dumura uğrama, başka bir deyişle “*budalalaşma*” vakti gelmiştir demek ki. Ya da burjuva yazın sanatının kahramanları için başka bir çıkar yol kalmamıştır denilebilir mi? Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent* romanının kahramanı Özgür gibi “*yaşamı ıskalama*”, gerçeği yitirme, anlamsızlaşma; dolayısıyla tanımlanamayan bir dünyada *tanımsız kalma* tehlikesiyle karşı karşıyadır kahramanlarımız. Buna karşı geliştirilecek her çabanın yolunun da tanımlamalardan, hem de bu postmodern abuklamalar çağında doğru tanımlamalardan geçtiği söylenebilir.

(*Evrensel Kültür, Nisan 2001*)

## Herman Melville: YAPMAMAYI TERCİH EDEBİLMEK

*Kâtip Bartleby* ile ilgili herhangi bir şey yazmaya başlamadan önce gülerек fark edersiniz ki, daha yazacağınız ilk sözcükte *Bartleby*'ye yenik düşmüşsünüzdür. Övgü ya da yergi, eleştiri ya da inceleme, yazacağınız ne olursa olsun “*yazmamayı tercih edememekten*” kaynaklanan bir mağlubiyettir bu. Yetkeye, –o yetke ne olursa olsun– boyun eğmiş ve kalemi elinize almışsınızdır bir kere.

Herman Melville'in 1853 yılında, en çok tanınan yapıtı *Moby Dick*'i yazdıktan iki yıl sonra yazdığı *Bartleby* karşısında durumu-nuz umutsuzdur. Gerçi yazılışından yaklaşık 150 yıl sonra adamakıllı bir çevirisine ancak kavuştuğumuzu düşünürsek bu umutsuzluk bizim için daha kronik bir çehreye de bürünebilir. Buna karşın, yaman bir çelişki olarak, Yusuf Eradam'ın çevirisiyle *Dost Kitabevi Yayınları Babil Kitaplığı* dizisinden çıkan kitap yine de bizi sevindirecek, mutlandıracak galiba. Çünkü bu seferki *Bartleby*, öykü anlatıcısının, öykünün kahramanı üzerinde kurmaya çalıştığı iktidarı dil ile de verebilen, bu anlamda aslına da sadık kalan, her sözcüğü özenle seçilmiş bir çeviri.

Öyleyse yola koyulabiliriz: Kimdir *Bartleby* ya da daha iyi sorabiliriz bu soruyu. Kimdir, kendisine kalsa anlatmamayı tercih edeceği bir öykünün kahramanı oluveren *Kâtip Bartleby*?

*Bartleby*, her şeyden önce bir *sivil itaatsizlik* anıtıdır. Sivil itaatsizliğin en uç noktalara vardırılmış halidir. Onun davranışında belirgin bir isyanın ya da başkaldırının izlerini aramak boşunadır. Çünkü o, asla *yapmam ya da yapmayacağım* diyerek karşımıza çıkmaz. O, *yazmamayı* “tercih etmekte”dir. Kesinlik kavramının onun terminolojisinde yeri olamayacağı kesin olmakla birlikte, okuyucu bilir ki, *Bartleby yapmayacağını* bildirdiği işi kesin olarak yapmayacaktır. Borges'in kitaba yazdığı önsözde söylediği gibi alçakgönüllü bir inatçılıktır onunkisi.

Hikâyede bir yönüyle patronunun (öykü anlatıcısının) vicdan muhasebesi yapmasına yol açan Bartleby, bir başka açıdan yaşamın tektipleşmesine (bugünün verileriyle kapitalizmin ürettiği bürokrasiye) karşı çıkmaktadır. Patronu yazıcılık görevini açıkça reddeden Bartleby'den kurtulmak ve onu kovarak bir serseri yaratmak düşüncesiyle, kol kanat gererek onu yaşatmak arasında bocalar. Okurun önünde açılan ufukta ise, Kafka benzeri biçimlenmiş bürokratik aygıtın kısıkaçları sergilenmektedir. Özellikle Bartleby'nin iş arkadaşları olan *Hindi ve Cımbız*'ı izlerken Kafka'nın *Şato*'sunu, *Dava*'sını hayal etmemek elde değildir. Günün belirli saatlerinde belirli edimlere sıkışıp kalmış bu adamlarla Bartleby arasındaki karşıtlık oldukça doğurgan bir çelişkidir. Bartleby'nin yaşamı durağan ve belirlenmiş gibi görünmesine karşın Hindi'yle Cımbız'ın eylemlerindeki aynılık, her allahın günü hep aynı öfke ve kibarlık nöbetlerini bıkmadan tekrar etmeleri çok belirgin çizilmiştir. Bartleby'nin durağan görünen yaşam öyküsünün içinde ise bilinmezliklerden tahmin edilemezliklere, oradan apaçık sürprizlere kadar uzanan capcanlı bir çizgi vardır.

Bartleby, kendini sınırsız kuşatmış paravanlar içinde en hareketli noktayı, yani reddedişi seçmiştir. Böylece “*yıkılıp gitmiş bir tapınağın ayakta kalmış son sütunu*” tanımlamasını hak etmiştir. Bu benzetme, şüphesiz ki, Melville'in yaşadığı toplumsal düzene ve onun insan anlayışına getirdiği en çarpıcı eleştiridir. Dayatılmış ve körelmiş bir yaşam içinde anlamsız varsayımlarla hareket eden patronuna karşılık açık tercihleriyle var olan Bartleby kuşkusuz daha gerçekçidir. “Yapmamayı tercih etmesi” sistemin mevcut dizgesini kırmaya ve diğer bütün dişlileri etkileyecek bir tepkime yaratmaya dönüktür.

Patronunun ya da bütün patronların onun hakkında varmak istedikleri “bilinçsiz adam” tanımlaması, Bartleby'nin kendisi tarafından, hapishane bahçesinde gezinirken cevaplandırılır. O, hem nerede olduğunun hem de kendinin ve diğerlerinin ne yaptığının bilincine sahiptir.

Bir önemli nokta daha vardır Bartleby'de. O da, patronunun odasını süsleyen ve öykünün girişinde ve sonuna yakın bir yerlerde iki kez karşımıza dikilen Çiçero büstüdür. Melville, Çiçero'yla Bartleby arasında sinsî bir ilişki kurmuştur.

Çiçero siyasetçidir, hukukçudur, şiirleri önemli bir kimsedir, mektupları Latin yazı dilinin gelişmesine katkılar sunmuştur. Yani açıkça pek çok şey yapmayı tercih eden bir kahramandır Çiçero. Bartleby bu anlamda da tam bir karşıt olarak çıkar önümüze. Çünkü Çiçero'nun yaptıklarını (ve fazlasını) o yapmamayı tercih etmiştir. Mahkemelerinde savunmalarıyla ünlü olan Çiçero'nun aksine Bartleby asla savunma yapmaz. Hatta kendini savunmak için bile ufacık bir çaba harcamaz. Kendini "akademialı" olarak niteleyen ve kesinliğe bağlanmaktansa olasılıkların yolunu izleyen (bu anlamda kuşkusuz patronun idolü olan) Çiçero'nun aksine Bartleby kesinliği tercih eder. Hem de özel bir tercihi olmadığını söyleyerek yapar bunu.

Ancak sonuçta Bartleby de Çiçero gibi ölür. Hatta, evet evet, ay-nen Çiçero gibi öldürülür. Çünkü Bartleby çürümüş sistemin ayakta kalmış son sütunudur ve yıkılmaya mahkum...

*(Evrensel Kültür, Haziran 2000)*

## Orhan Pamuk: KIRMIZININ RENGİ

*Benim Adım Kırmızı*, hakkında çok şey söylenmiş popüler bir roman oldu. Bu yüzden Orhan Pamuk'un yapıtını incelerken klasik yöntemi kullanmayalım da başka bir yerden yaklaşalım romana.

Madan Sarup *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* isimli yapıtında postmodernizmin babası sayılan Lyotard'dan söz ederken, onun “*modern öncesi* (geleneksel) *topluma nostalji duyar gibi görüldüğünü*” söyler. Lyotard'ın bu ilgisi nedensiz ya da anlaşılmaz değildir. Eğer dünya postmodernlerin iddia ettiği gibi çok küçük parçalara ayrılmışsa ve gelecek diye bir şey yoksa, bütünsel kavrayış için (bunu reddetseler de) yapabilecekleri tek şey, geçmişe dönmektir. Geleneksel toplum, belirsiz tanıklıklar üzerinden açıklamalar getirebilecekleri yegane meşruluk alanıdır. Ayrıca onda tam da postmodernlerin ihtiyacı olan şey kendiliğinden mevcuttur: “Anlatı, söylen, sihir gibi açıklama bekleyen” mistik bir huşu duygusuyla etkili olabilecek bir evren.

Madan Sarup'un Lyotard'a ilişkin yaptığı saptama postmodernizm ve onun günümüz edebiyatındaki uygulayıcıları için oldukça açıklayıcıdır. Postmodernizmi bizce en önemli özelliğiyle ifade edecek olursak o, *gelecek projesi* yoksunluğudur. Emperyalizmin yarattığı, gelecekten ümidi kesmiş bir topluluğun sözcüsüdür postmodernizm. Postyapısalcı ya da postmodern eleştirmen, araştırmacı, sosyologların ürün listelerine bakıldığında, bu çalışmaların hemen hemen tamamında geçmişin ağır bir yer tuttuğu görülür.

Ancak geçmişe dönmek konusunda da önlerinin açık olduğu da kolaylıkla iddia edilemez. Geçmişe yaklaşımlarında iki önemli problemleri vardır. Öncelikle tarihsel inceleme yöntemi modern dönemin bir ürünüdür ve postmodernizmin de daha baştan reddettiği şeyler arasındadır. Postmodernizm tarihi de bir tür anlatı olarak göreceği için orada da bir meşruluk sorunu bulur ve bu yüzden ondan uzaklaşmak zorunluluğundadır. Ayrıca tarih, hadi meşruluk söyleninin üstesinden gelemim,

postmodernler tarafından nasıl ele alınacaktır? Tarihe yaklaşırken nasıl bir tutum takınacak postmodernler? Bilimsel araştırma yöntemini mi kullanacaklar? İmkânsız! Çünkü karşı koydukları söylemlerden biri de budur. Bilim meşruluk krizi içindedir! Öyleyse gerçeklere (hangi gerçeklere) ulaşmak için, ne gibi bir yöntem izleyecekler ya da tarihin neresinden tutacaklar ki kendi “söylem”leriyle çelişmesinler?

Bu iki “durum” onların tarihe yaklaşımlarının önüne ardarda konmuş iki büyük Çin Şeddi gibi dikilecektir. Ancak geri çekilmeleri de mümkün değildir. Bu varlık koşullarına aykırı olurdu. (Bütün büyük söylemlerin sona erdiğini iddia ettikleri bir çağda bir başka büyük söylem yaratmaya çalışmaları başka nasıl açıklanabilir). Öyleyse bir “üçüncü yol” mutlaka bulunmalıdır. İleri doğru gidiş (toplumsal ilerleme/ gelecek tasarımları) kesin olarak reddedildiğine göre geçmişe dönmekten başka bir çare de yoktur.

Çok geçmeden üçüncü yol bulunur. Yine geçmiş incelenecektir. Ancak ele alman geçmiş “artık sizin bildiğiniz geçmiş” olmaktan çıkarılarak yapılacaktır bu. Yani tarihsel birikimden ancak fantezi, bilimkurgu, gerçek dışı olarak yararlanılacaktır. Örneğin, tarihin bilinmeyen/ kör kalmış noktalarından biri ele alınacak ve burada hayali kurgular yaratılacaktır ya da bir takım kişiler ele alınacak, fakat bunlar gerçek durumlarından tamamıyla uzak bir şekilde; karşılaşmadıkları kişilerle karşılaştırılacak, yaşamadıkları şeyleri yaşayacaklardır. En uzak ihtimalle tarihsel gerçeklik size öyle karıştırılarak, üst üste yığılmış bilgi yığınları olarak gelecektir ki ondan bir şey çıkarmanız, hele gerçeği çıkarmanız asla mümkün olmayacaktır.

Roman alanında bunun örneklerini pek çoklarıyla göstermek mümkün. *Alamut Kalesi*, *Hasan Sabbah*, *Haşhaşiler* üzerine yazılmış ve tüm dünyada bir anda ilgi odağı oluvermiş bir dizi roman buna örnek olarak verilebilir. *Nietzsche Ağladığında*, *Foulcault Sarkacı* gibi romanlarsa yelpazenin diğer ucunda görünen isimler. Son zamanlarda giderek artan bu yapıtları deşifre etmek için yapıtın içine girip şunu aramak yeterli; bulanık bir geçmişte nostaljik bir oyalanma ve bu oyalanmaya geleceğin feda edilmesi!

Postmodern tarih anlayışını, özetle, gelecek tasarımı yokluğundan doğmuş ve tarihin kör noktaları üzerine mistisizm bulanarak

oluşturulmuş bir anlayış olarak değerlendirmek mümkün. Ancak şuna vurgu yapmakta yarar var ki, bu işi yapanları çok küçümsemek ve kullandıkları yöntemleri çok basite indirgemek büyük yanlış. Umberto Eco'nun romanlarına baktığımızda bu daha iyi anlaşılacaktır. Tarihsel gerçeklik çarpıtılmadan, yalana dolana bulaştırılmadan, ancak yine de postmodern anlayışa uygun olarak ele alınabilir. Bu da en genel şekliyle tarihi ya da bilgiyi üst üste yığma biçimiyle karşımıza çıkar. Buna karşın bu tip yapıtların konumunu ortaya çıkarmak sanıldığı kadar zor da değildir. Çünkü başat olan iki öge, gelecek tasarımı yolduğu ve mistisizm her zaman oradadır.

Popülarizm (özellikle de gündemde olabilmek/ kalabilmek kaygısı) bu tip yapıtların temel bileşenlerinden olduğundan ele alacağımız yapıt güzel bir örnek olacak: Orhan Pamuk'un, ilk baskısını 50 bin gibi *"rekor"* bir sayıyla yapan ve şu anda korsan baskılan dışında 120 bin sattığı tahmin edilen, Farsça dahil –doğu ve batıda– tam yirmi dile çevrilen *Benim Adım Kırmızı* isimli *"tarihi"* romanı.

Bir yazarın, özellikle de bu kadar çok satan ve üzerine bu kadar şey söylenen bir yazarın romanları incelenirken daha ciddi bir çalışma için öncelikle Orhan Pamuk'un yaşam ve roman anlayışına bu konulara ilişkin yapılmış bir röportajdan alıntılar yaparak (ama üzerine bir şeyler söylemeyi de okura bırakarak) değinelim.

*"Kitabınızda okuyucuyu elinden tutacaksınız, 'gel benimle bak sana neler göstereceğim' diyeceksiniz, okuyucu size elini verecek, sonra birdenbire bir demir parçasıyla size güvenen okuyucunun elini dağılayacaksınız. O zaman ona bir şey öğretebilirsiniz..."*

*"Yüce bir amaç için yazmak, insanın kendini dine adanmış gibi yazıya adanmak."*

*".. zaman zaman benden belli bir konuda tavır almamı istiyorlar, ben de üzümden dolayı etkin olacağımı bildiğim için ve tabii kızdığım için, bunları severek yapıyorum... öfkeler yeniden kabarmaya başlıyor içimde ve yazar kimliğime politik kimliğim yeniden eklenir oluyor ama ikisi birbirinden tamamen farklı."*

*"... kendi başlarını alıp giden cümlelerle birlikte... ve bunların arkasında derin bir anlam olduğu zehabıyla yaşamak beni mutlu ediyor, böyle bir anlam arayarak hikayeler kurmak beni mesut ediyor,*

*işte bunun için yazıyorum...” (Yüzyıl Sonu Tanıklıkları, Liz Behmoaras, Sel Yayıncılık, 1998)*

Bu kısa ve açıklayıcı alıntılardan sonra Pamuk’un romanlarına daha sağlıklı girebilmemiz, onu daha rahat anlayabilmemiz mümkün.

## **Cevdet Bey ve Oğulları’ndan Benim Adım Kırmızı’ya Tarih**

Orhan Pamuk’un romanlarında sürekli işlenen iki olgudan biri doğu-batı sorunuysa diğeri de bu çerçevede ele alınan tarihselliktir diyebiliriz. *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan, *Benim Adım Kırmızı*’ya kadar (sanırım *Yeni Hayat*’ı biraz daha farklı ele almak gerekiyor) her romanında tarihsel olgu romanın yapısını oluşturan en önemli bileşendir. Konularının doğrudan tarihi ele alması bakımından *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı*’yı bir tutabiliriz. *Sessiz Ev* ve *Kara Kitap*’ta da tarih yoğun bir şekilde yer alıyor. Ancak bu romanlarda tarih, üzerinde hareket edilen zemin değil, hareketli bir zemin üzerine yerleştirilmiş, zaman zaman ortaya çıkan, kahramanların yaşadıkları geçmişe dönüşlerle ya da bugünden düne doğru bir akış içerisinde ele alınmış. Bu anlamda *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* tarihsel romana daha yakındır demek pekala mümkün. (*Cevdet Bey ve Oğulları* bu üç roman içerisinde tarihsel romana en yakın olanı.)

Nitekim *Benim Adım Kırmızı*’ya ilişkin *Virgül* aylık kitap ve eleştiri dergisinin 15. sayısında yer alan *Gülün Adı Kırmızı* başlıklı yazıda “*Orhan Pamuk da yavaş yavaş bir tarihçi haline geliyor*” gibi bir yargı yer buluyor. Acaba –yapıtın tarihi bir roman olarak ne kadar ciddi olduğunu bir yana bırakarak– sormak mı gerekiyor: Ne yani romancılar –ya da tarihi roman yazarları– iyiye doğru gittikçe tarihçi mi oluyorlar? Eğer Orhan Pamuk’un romanlarına tarihi roman diyeceksek Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ına, Stendhal’in *Parma Manastırı*’na ne diyeceğiz? Galina Serebryakova’nın *Ateşi Çalmak* romanı, John Reed’in *Dünyayı Sarsan On Gün*’ü bilimkurgu mu ilan edilecek? Bir romanın “*tarihi*” diye nitelendirilebilmesi için kuşkusuz kişilerinin gerçek olması falan gerekli değildir. Ancak sırf malzeme olarak tarihten yararlanıldı diye bir romana “*tarihi roman*” diyecek olursak az önce isimlerini saydığımız romanlara ne demek gerekecektir? Aşırı tarihçi, ya da “*çok tarihi*” romanlar mı? Bu önemli bir sorudur.

*Benim Adım Kırmızı*'ya dönelim. Roman, III. Murad tarafından, geleneksel kalıpların (minyatürlerin) dışına çıkılarak frenk usullerince işlenmiş sayfalarından oluşan ve Osmanlı'nın gücünü ortaya koyacak bir kitap hazırlanması çerçevesinde geliyor. Romanın konusunu böyle özetlemekle beraber temasının açıkça doğu-batı sorunu olduğunu iddia etmek mümkün. Ancak konunun işlenişi ve olayların gelişmesi açısından bakıldığında romanı daha başlangıçta üç farklı kurgu olarak ayırmak da olası: Polisiye kurgu, sanat-sanat yapıtı ilişkisine dayanan kurgu ve pornografi.

## Sanat-Sanat Yapıtı Kurgusu İçinde Doğu-Batı

Önem sırasına göre—her ne kadar yazar bunun tersini yapmak istediğini öne sürerse sürsün—romanda ilk olarak öne çıkan—ve okuyucu kitlesinin büyük çoğunluğu tarafından da böyle kavranan—“polisiye kurgu”dur. Bu kurgu, yazar tarafından, sürükleyicilikle (heyecansal bağlanımla) okuyucuyu kitabın içine çekme gibi bir amaçla yapılmış da olsa, yazarın—yazımızın baş tarafında alıntılar yaptığımız röportaj hatırlanırsa—bu amaca ulaşmadığı açıktır. Yazarın *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*'ta da kullandığı bu yöntem daha önce de dikkat çekildiği üzere Umberto Eco'nun romanlarındaki yöntemle aynıdır. Bu yönüyle de yüzyıl öncesine dayanan bir yöntemi; olay örgüsünün akıcılığı ve okura sordurulan (onu eğlendirmeye yönelik) “*şimdi ne olacak*” sorusunun yardımına başvurmaktadır (*Geleneksele* bir sapak daha).

*Benim Adım Kırmızı* bir ölümle başlar. Zarif'in ölümüyle (ki bu ölüm doğrudan ölünün ağzından aktarılmaktadır) başlayan süreç katilin ortaya çıkarılmasına kadar gelişecektir. Bu süreç dahilinde yaşanan “*Katil Kim?*” merakı romanın sonuna kadar devam eder.

Yazar için asıl uğraştırıcı olan ikinci kurgu, tarihle ilişkilendirilmesine sebep olan şeydir. Kökeni Batı'da İÖ. II. yüzyıla kadar dayanan ve Osmanlı'da da özellikle İran etkisiyle gelişen nakkaşlıkla ve minyatürlerle ilgilidir bu kurgu. Ancak Orhan Pamuk'un elinde sadece mintayürün tarihine ilişkin kuru bilgi vermekle sınırlı kalmamış, doğu-batı sorunsalının bir parçası olarak işlenmiştir. Romanın en dikkat çekici yanıysa zaten burada geçen tartışmalardır.

Birkaç örnekle:

Nakkaşlar perspektife karşıdırlar. Bu yüzden minyatürler hep iki boyutludur. Çünkü naksettikleri dünyayı yukarıdan Allah'ın gördüğü yerden, gökten görmeye çalışmaktadırlar. Burada ilk başta Kuran'da resmin yasaklanmasına ama buna karşın minyatürde insan sureti yapılmasına ilişkin tartışma öne çıkar, ikinci tartışmaysa Osmanlı padişahlarının Venedikli ressamalara yaptırdıkları kendi portrelerine olan düşkünlüğü ve nakkaşların bir yandan buna müthiş tepki duyarken gizliden gizliye de onlara özenmeleri konu edilmektedir. Bu tarihsel bir dönüşüme denk düşen bir süreçtir.

Nakkaşlar kişisel üsluba karşıdırlar. Yaptıkları nakışlarda mükemmellik aranır, kendi ustalarının ve büyük ustaların yaptıkları minyatürlerle aynı olması istenir. Örneğin, güzel kızlar mutlaka çekik gözlü olmalıdır. Çünkü Allah'ın bakışı tek olduğundan onun gözünden görülen de tek olacaktır. Öyleyse, güzele ulaşmak için, tek bir üsluptan söz edilebilir. Bu da sanat yapıtı-sanatçı ilişkisine dikkat çeken bir tartışmadır. Güzel ele alınmış olmasına karşın yazarın olayı –belki de romanın gidişine göre– sadece doğu-batı çerçevesinde ele almış olması tartışmayı kısırlaştırır. Nakış tarihindeki aynı sahnelerin biktırırçasına tekrar edilmesi bu sanatın din olgusuyla nasıl kısırlaştığını göstermekle beraber söz konusu tartışma (sanatçı-sanat yapıtı tartışması) açısından saptamamızı güçlendirmektedir.

Bu bölümde yoğun bir araştırmanın izleri görülüyor. Yazar, kitap yayınlanmadan çok önceleri, pek çok yerde yayınlanan konuşmalarında bunun ipuçlarını zaten vermişti. Romanda nakkaşlık, minyatürler, 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu gelenekleri ve yaşayış tarzlarına ilişkin çok önemli ve güzel bir bilgi yığınağı bulmak mümkün. Özellikle kahvehanelerde Meddah'ın önüne aldığı bir minyatürün ağzından konuşmalar yapması tarihin bir sahnesini önümüze getirmesi bakımından oldukça ilginç ve dikkat çekici.

Romanın izlediği üçüncü kurguysa son zamanlarda popülerizmin ülkemize arsızca enjekte ettiği bir olgudur: cinselliğe değil –yine sürükleyicilik için– açıkça pornografiye dayanan anlatım. Gerçi bu kurgunun da iki farklı yüzünden söz edilebilir. Osmanlı'da yaygın olan ama resmi tarihçilerin görmezden gelmek istedikleri “oğlancılık”la

ilgili bölümler ve Şeküre'nin aşk maceraları. İlk kısım tarihin bir sahnesine gerçekçi bir bakış olarak düşünülüp onaylanabilirse de Şeküre'nin başından geçenler okuyucuya sık sık Ahmet Altan'ın kitaplarında rastladığımız pornografik sahneleri hatırlatmaktadır (özellikle 26. ve 59. bölüm). Cinselliğin böylesine bir düzeyde kullanımı da her halde okuyucuyu kısa yoldan tav etmekten başka bir anlam taşımaya gerek.

*Benim Adım Kırmızı* 'da toplam 12 ayı karakter 59 bölüm boyunca farklı sıralarla konuşturulmuş. Yazar aynı tekniğe daha önce *Sessiz Ev* romanında da yer vermiş, buradaki bilinç akışı tekniği yine aynı şekilde kullanılmıştı.

Söz konusu yöneme biraz değinmek gerekirse: Cannetti, *Sözcüklerin Bilinci* isimli çalışmasında ilk kitabı *Körleşme* 'nin yazım tekniğinden söz ederken “...dünyanın artık bundan önceki romanlarda olduğu gibi, başka deyişle tek bir yazarın bakış açısından anlatılamayacağını düşündüm; parçalanmış bir dünya vardı artık, ve ancak onu bu parçalanmışlığıyla sergileme yürekliliği gösterildiği takdirde, bu dünyaya ilişkin doğru bir tasarımın verilmesi söz konusu olabildi,” der.

Özü itibariyle bu sözler bize çok tanıdık geliyor. Foulcaut'nun, Lyotard'ın, Baudrillard'ın sosyolojik açıklamalarıyla neredeyse bire bir örtüşen bir açıklama bu. Yeni bir tekniğin gerçeklerini göz önüne sererken hareket noktası olarak da içinde bulunduğumuz zamanı almakta. Bu yepyeni bir gerçek değil. Bizim Marksizm'le beraber öğrendiğimiz, sınıflara ayrılmış dünya tezine yakın bir gerçek. Ancak postmodernlerin elinde işlendiği şekliyle değil.

Her kafadan ayrı bir sesin çıkması en basit anlamıyla klasik yöneme bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Kaldı ki –genç– Cannetti'nin (*Körleşme* 'yi yazdığı sıralarda Cannetti 26 yaşındaydı ve daha sonra vereceği yapıtlar ve savunacağı görüşler henüz olgunlaşmamıştı.) elinde bu, faşizmin yükselen değer olarak prim yaptığı bir zamanda dünyayı açıklamanın tek yoluna dönüşmüştür. Ayrıca *Körleşme* 'de bu (1930-31) karakterler incelendiğinde bunların salt birer kişi değil faşizmin, lümpen proletaryanın ve burjuvazinin simgeleşmiş hallerini içeren tipler olduğu ortaya çıkacaktır.

Ancak söz konusu yöntemin kullanılışı artık yalnızca klasikten kaçış ya da dünyanın başka türlü anlatılamayacağı tezlerine dayanmaktadır. Yöntem artık bilinçli olarak popüler söylemin bir parçası olarak, küçük burjuva duyarlılığının “*parçalanmış*” dünyasını etkilemek için ve bu parçalanmışlığı perçinlemek pahasına kullanılmaktadır. Kaldı ki, bu yöntem, Amerikan tarzı pembe dizi tekniğini –bir anlamda da video tekniğini– fazlasıyla andırmasıyla “*nadide*” bir sanat anlayışı olmayı hak etmiştir. Bunun zararları açık olmakla beraber, bu ve bu tip sorunların üstesinden gelinmesi için roman sanatının gelişme yollarını açmanın tartışmaları daha sık yapılmalıdır.

## Mistisizm ve Metinlerarası Düşler

*Benim Adım Kırmızı*’da polisiye ve pornografik ögenin dışında belki de en çok kullanılmış malzeme mistisizmdir.

Bunun ilk örneği olarak Lazarus’un diriltilmesi mantığıyla yapılan işlemi alabiliriz. Daha ilk satırlardan itibaren (bu 37. bölüm ile 58. bölümün sonunda da tekrarlanmış) henüz ölmüş bir karakter anlatıcı rolüne soyunuyor. Bu bir yandan kitabın Kuran’la kurduğu bağlantılara gönderme olarak düşünülürken, bir yandan da romana Borgesvari metafizik boyut katmaya yarıyor. Yazarın din ile tanrı ile ilgili görüşü ne olursa olsun ölümlerin konuşması açıkça biçim uğruna harcanan içeriğin en önemli göstergesi. Bir yanıla da bir önceki bölümde ele aldığımız sorunun bir parçası.

Gerçekliğin değil de mistisizmin öne çıkarıldığına bir başka örnek de saray ile ilgili olarak verilen “*huşu*” dolu anlatım (36., 42. ve 49. bölümler). Kara’nın saraya girişi ve buradaki izlenimleri –yazarın o dönemi iyi incelediğinin kanıtları olarak– öyle abartılarak verilmiş ki, insanın Osmanlı İmparatorluğuna da, III. Murad’a da hayran olası geliyor. Tanımlamalar sanki döneme eleştirel bakan bir yazarın elinden değil de okuyucusunu o çağı kullanarak etkilemeye çalışan usta bir demagogun elinden çıkmış gibi. Hemen, bu suçlamanın gerçeklikle alakası olmadığı, o dönem yaşayanların hissettiklerinin romanda yer bulduğu söylenecektir. Oysa yanlış bu. Gerçeklikle ilgili olarak Lukacs’ın “*..bugünün birçok yazar ve okuru doğalcı okulun sözde nesnelliği ile ruhbilimci ya da so-*

yut-biçimci okulun aldatıcı-özneelliği arasında bir ileri bir geri salınan yazınsal modalara alışkındır” diyerek dikkat çektiği nokta bu olsa gerektir. Yazar eğer bu huşu duygusunu toplumsal temelleri içinde ele almak isteseydi; III. Murad dönemi savaşlarının halkı ne duruma getirdiğini ve saray içinde dönen dalaverelerin diz boyu artmasını da anlatması gerekirdi. Oysa sadece yeniçerilerin nasıl azıttığına –o da daha çok konuşma aralarında, üstünkörü– değinilip geçilmiştir.

Buraya kadar geldikten sonra postmodern romanın Avrupalı ve en büyük temsilcilerinden olarak görülen Umberto Eco’dan konuya ilişkin bilgi alalım.

*“İdeal modern sonrası roman, realizm ve irrealizm,biçimcilik ve özcülük, katıksız edebiyat ve güdümlü edebiyat, elite (seçkinler) romanıyla kitle romanı arasındaki uçurumu aşmak zorundadır.”* (Dikkat, bunlardan birinin üstesinden gelmek değil, ikisini de kızdırmadan usulcacık birleştirmek.)

Bunun için kullanılan yöntem *“polisiye metafizik”*’tir. *“Modern sonrasının moderne yanıtı (...) geçmişe yönelmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar”* (İşte Lyotard’ın dem vurduğu mazi). Yukarıya italikler içinde alıntıladığımız açıklamalar *Varlık* aylık edebiyat ve sanat dergisinin Mart sayısında yayınlanan Yıldız Ecevit’in *Benim Adım Kırmızı* incelemesinde yer almıştır. İncelemede romana ilişkin çok önemli ve doğru tespitler bulmak mümkün. Ancak bu tespitlerin hiçbiri de postmodernizmin yerini sorgulamakta kullanılmamış. Ecevit’in büyük bir doğrulukla işaret ettiği Orhan Pamuk’un Umberto Eco’dan *“etkilenmeleri”* bir yana, şu cümle bizim için postmodernizmin yerini sorgulamak için tartışmayı açmaya yeterlidir.

*“Çağcıl yazar... Kendisine yabancılaşan yeni gerçekliği yansıtmak yerine, metinlerin dünyasına sığınır; ‘ikinci elden’ bir dünya yaratır.”*

Söz konusu anlayış bizi ilgilendiren asıl yönü, *“çağcıl yazar”*a karşı *“modası geçmiş”* olan gerçekçiliğin hedeflerine ne kadar ulaştığıdır. Postmodernlerin çağcıl yazarları *“kendine yabancılaşan yeni gerçekliği”* yansıtmaktan kaçabilirler. Keza bizim sorunumuz yansıtmaktan kaçmaları ya da kaçmamaları da değildir. Postmodernlerin anlamak istemediği gibi, sorun, bu gerçekliği değiştirmekte –bunu

istemekte– yatmaktadır. Sanat yapıtı da bu kavganın bir parçasıdır; tek başına, aylak, gezgin ve virane değildir.

Kendine yabancılaşan gerçekten dem vurmaksa en çok postmodernizme ve onun aklayıcılarına yakışmamaktadır. “*Bir metni salt zevk için tüketmek*”ten söz açarken, hele de ülkemizde bunun lüks olarak görülmesinden hayıflanırken vahşi kapitalizmin sonuçlarını ağza almak saçma bir anlayış olacaktır.

*Benim Adım Kırmızı*’ya bir bütün olarak bakacak olursak yapıt günümüz popüler edebiyat anlayışının biçimine ve içeriğine bire bir uymaktadır. Çok satıyor olması da okuyucularını “büyük” bir küçük burjuva çevresi içinde buluyor olması da elbet bunun bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Orhan Pamuk’un yapıtları içinde bu romanı *Kara Kitap*’la beraber başlayan, *Cevdet Bey ve Oğulları*’ndan *Sessiz Ev*’e kadar gelen anlayıştan kopması sürecinin bir devamı olarak görmek mümkün. Yazar, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*’ta kullandığı post-modern yöntemi geliştirmek ve yakaladığı popüler ilgiyi *Benim Adım Kırmızı*’da da arttırarak sürdürmek için çaba harcamış.

Buna karşın yapıtın sanat-sanat yapıtı çerçevesinde ele aldığı tartışmanın da yine günümüz popüler edebiyatının seviyesi üzerinde bir yer tuttuğu söylenebilir. Pamuk’un romanlarında bir türlü sonuca ulaşmayan doğu-batı sorunu açısından da yer yer güzel örnekleme-ler bulmak mümkün.

(*Evrensel Kültür, Nisan 1999*)

## Vedat Türkali: GÜVEN'E GÜVENMEK

Kendine malzeme olarak geçmişte kalmış bir olayı ya da durumu, kısacası tarihi seçen roman türüne “tarihi roman” üzerine yukarıda söylediğimiz sözler sarfolunur olunmaz şöyle soruların ortaya dökülmesi kaçınılmazdır: “Nedir malzeme?”, “Tarihi roman türünde, tarih, roman denen platform üzerine yerleştirilmiş çeşitli malzeme midir, yoksa tarih platformunun kendi mi olmalıdır?” ya da “Tarihi olaya nasıl yaklaşmalıdır ki hem tarihi doku, hem de roman yapısı korunabilsin?”

Şüphesiz ki bu soruların her birine vereceğimiz yanıtlar bizi farklı farklı tarihi roman türlerine götürecektir. Postmodernizmin felsefesine uygun olarak tarihi dolgu malzemesi olarak kullanırsanız Umberto Eco’nun *Gülün Adı* romanı benzeri bir yapıt elde etmiş olursunuz. İkinci olasılık olarak, tarihi kendi fantezi dünyanızla besler, hayalgücünüzün başıboşluğuna kapılır giderseniz, yalana ve yanlışla bol bol yer verirsiniz Ramses’lere ya da Ahmet Altan’ın *Kılıç Yarası Gibi*’lerine yakın şirin bilimkurgu romanlarınız olur. Yok, bu iki seçeneğe de yanaşmayıp, tarihi, belgelere dayanarak, çarpıtmadan ve onu geliştirecek şekilde, hem de roman sanatının kökenlerine ihanet etmeden yazmaya gayret ederseniz yeni bir *Paris Düşerken* yazabilirsiniz.

Hangisinin daha doğru, daha güzel olduğunu bir kenara bırakarak tarihi roman kavramının yaşayan bir örneğine, *Güven*’e bakalım.

Türkali’nin romanı, tarihi kendinden menkul roman bolluğundan geçilmeyen bir dönemde, tam da ihtiyaç duyulan zamanda geldi önümüze. İki ciltte toplanan ve toplam beş kitaptan oluşan bu dev roman, tarihi romanın ne olduğunu, nasıl yazıldığını hatırlatan güzel bir örnekti. *Güven*, Osmanlı saraylarında ya da Alamut kapılarında gezinen tarihi belleğimize, “hiç de yeri değilken”, 2. Dünya Savaşını, faşizmi, faşizmin yaratıcısı emperyalizmi, emperyalizmin yerli işbirlikçilerini, insanlığın umudu olarak ayağa kalkan sosyalizmi ve komünizmi sokuverdi.

Her şeyden önce TKP (Türkiye Komünist Partisi)'nin romanı *Güven* ya da, daha doğrusu, 2. Dünya Savaşı öncesi ve sırasında yeraltına çekili bulunan, bir ucuyla Kemalist politikaların arkasından sürüklenen, bir ucuyla işçi sınıfının ana gövdesiyle buluşmaya çalışan, kısacası sancılı bir dönemden geçen, toparlanmaya ve yapılanmaya çalışan *Komünist Parti*'nin romanı. Roman süresi olarak birkaç yıllık bir süreç içinde geçen *Güven*, Rahmi Usta'nın belleğiyle, Sahir Hoca'nın kuşkucu, araştırmacı kişiliğiyle Kurtuluş Savaşı yıllarına kadar gerilere götürülmüş. Sovyetler Birliğinin kuruluşu süreciyle ilişkili olarak yerleştirilmeye çalışılan işçi sınıfı bilinci, Kemalist politikanın kurdurduğu sahte TKP'den, Mustafa Suphilerin haince öldürülmelerine, Şeyh Sait Ayaklanması'ndan devlet katında esip duran faşist hülyalara kadar Türkiye tarihinin pembe masallarla hasır altı edilmeye çalışılan yılları seriliyor gözlerimizin önüne.

TKP'yle buluşup ulusal ve uluslararası sosyalist harekete katkıda bulunmaya çalışan birkaç gencin çevresinde dönmeye başlıyor roman. Özellikle Turgut öne çıkıyor bu süreçte. Etiyle kemiğiyle romanda doğmuş ve yaşamış bir roman kişisi, bir başkisi Turgut. Buna karşın çevresi gerçek kişilerle öylesine örülü ki, gizli gizli şiirleri okunan Nazım Hikmet, TKP yöneticilerinden Mihri Belli, dönemin devlet erkanından, bir yanda Saracoğlu, Menemencioğlu gibi faşizm yanlıları, bir yanda Hasan Ali Yücel'ler, Nazi yanlısı yayınıyla Cumhuriyet gazetesi, Nadir Nadi ve Yunus Nadi vb.; eleştiriler, suçlamalar, özeleştirilerle örülü bir sürecin yaşayan kişileri. Bununla birlikte gerçeklik dünyasının romana böyle dolaysız sızıverişi yapıtın sanatsal yanını bir adım geri götürmemiş. Çünkü yazar hissettiriyor ki, bu aynı zamanda Turgut'un romanı. Onun öznel süreçlerinin tüm bir yaşamla atbaşı giden görüntülerinin romanı: Necla'yla, Süheyla'yla olan ilişkisi, Halil'le dostluğu, çelişkileri ve açmazları...

Ancak, ne tam anlamıyla TKP'nin ne de herhangi bir kurmaca kişinin romanı *Güven*. Bütün bunları kapsayacak şekilde düşünülmüş bir dönemin, o döneme damgasını vuran güven ve güvensizlik duygularının romanı. İsmi de bu yüzden seçilmiş.

*Güven*, tiplerin/ karakterlerin üzerine kurulmuş bir roman ve Turgut belki romanın başkışısı, ama tek merkezi değil. Galip, Necla,

Mükerrem Hanım, Sahir Hoca, Rahmi Usta, hepsi de romanın farklı yerlerinde farklı konumlarda ortaya çıkan ve böylece dönemin ruhunu yansıtan kişiler. Hatta, ilişkiler zincirinde Turgut'un tam zıttı bir yerde duran Galip, belki de romanın belkemiği. Güvenle güvensizliğin iç içe geçtiği bir süreçte Turgut, bütün karmaşa ve tedirginliğe rağmen "güven" in merkeziyse, Galip de, bütün kendine güvenine ve sağduyusuna rağmen "güvensizliğin" merkezi. İçine girdiği ilişkiler içinde dışa bağlı kapitalizmin yerli işbirlikçiliğini bir felsefe üzerine oturtmaya çalışıyor Galip. Doğal olarak, güç hayranlığı, açık Nazizm övgüsü ve MAH (dönemin MİT örgütü) bağlantısıyla parasal olarak gittikçe şişen, buna karşın ideolojik olarak delik deşik olan bir balon. Türkali, Galip'e yaklaşımda belki de tüm romancı ustalığını kullanıyor. Yargılamadan, ama aynı zamanda affetmeden yaklaşıyor Galip'e. Onu kendi felsefesi içinde, altında derin bir körlük yatan çürümüş ideolojik yapısı içinde karşımıza getiriyor, eleştiriyor.

Necla, romanın en çok irdelenen kadın kahramanı olarak dönemin cinsel kimliğini açıklamak için kullanılmış. Toplumun kadına biçtiği rolün ötesinde, dönemin devrimci düşüncesinin cinsiyetçi yanlışları Necla örneği üzerinde ayrıntısıyla işlenmiş. Bununla beraber Necla karakteri sadece cinselliği değil sınıf tavrını anlamamız için de güzel bir örnek. Soruşturmaya alınıp, işkence tehdidi altında dayken gösterdiği tepkiler tam anlamıyla sınıf tavrı ve sınıf bilincinin ayırt edici aynaı.

Necla'nın annesi, dönemin önemli CHP'li bürokratlarından Eşref Bey'in karısı Mükerrem Hanım üzerinde de burjuva düzenini açığa vurmaya devam ediyor Türkali. Mükerrem Hanım ve tanışlarının ilişkileri dışarıdan bakıldığında çok düzenli, çok sağlam gibi görünen bir yapıda. Oysa gerçekte hepsi de içten pazarlıklı, yapay ve ikiyüzlülük üzerine kurulu bir yaşamın pespaye örneklerini sergiliyorlar. Mükerrem Hanım, aynı zamanda, dönemin yönetsel aygıtının nasıl işlediğini de gösteren bir örnek.

Bunların karşısında küçük burjuva entelektüeli simgeleyen Sahir Hoca ve işçi sınıfı bilincine sahip bir proleter, Rahmi Usta karakterleri yerleştirilmiş. Romanın çok farklı bir merkezini oluşturan ikili TKP tarihine ilişkin bilgileri almanızı sağlayan tartışmaları da yapıyorlar. Rah-

mi Usta, parti kararlarını özeleştiri unsuru olarak iç konuşmalarla tartışırken, Sahir Hoca'yla olan ilişkisinde de örgütçü kişiliğiyle, kuşkucu, dürüst fakat kafası karışık aydın parti çalışmasına çekmeye çalışıyor. Sahir Hoca'ysa dönemin mücadelesini uluslararası ölçekte de incelemeye çalışan, bir yanıyla Stalin-Troçki arasındaki tartışmayı tekrar eden, bir yanıyla Kürt sorunu üzerine kafa patlatan bir aydın. Bu karakterin özel yaşamını kuşatan kuşkular ise okuyucu için ayırt edici veriler sunuyor.

Birçok yönüyle uzun süredir ülkemizde yayınlanmış en önemli roman olma sıfatını hakeden *Güven* aynı zamanda önemli soru işaretleri de taşıyor. Gerek ele aldığı dönemin ve konusunun zorluğu, gerekse hâlâ sürmekte olan tartışmalara katkı sunması açısından *Güven*'in eksiksiz olması düşünülemezdi. Ancak bu eksikliklerin yanında roman için olumsuzlar hanesine eklenecek şeyler de var.

Roman, sosyalizmin emperyalizme ve faşizme karşı dünyanın tek umudu olduğunu anlatırken yazarın cinselliği abartarak kullanması olumsuz bir yön. Bu eleştiri, elbette, cinselliğin bastırılması ya da yasaklanması gibi idealist, etik bir çerçeveden değerlendirilmemeli. Öncelikle, Türkali'nin neredeyse her roman kahramanının başına çorap gibi ördüğü aşk üçgenleri (Turgut'ta bu beşgeni altıgeni aşan bir aşk çokgeni yaratıyor) okuyucuya üzerinde döndüğü konuya ilişkin hiçbir veri sağlamıyor. Türkali'nin, ilk anda, o dönem cinsellik konusundaki içe kapalı tutuma eleştiri gönderdiği düşünülebilecekken, gerçekten anlamsız ısrar ve yinelemeler giderek yapıtın çekirdeğine zarar veriyor. Türkali'nin bilerek veya bilmeden verdiği Freudcu eksen, romanın ideolojik dokusunu etkiliyor. Öyle ki, Turgut'un ya da Halil'in niçin sosyalizme gönül bağladıkları, hatta sık sık yinelendiği gibi, neden "*sağlam adam*" oldukları açıklanmadığı halde bütün cinsel yaşamlarını (bir zamanlar ki homoseksüel eğilimlerinden, zoofiliye kadar) ayrıntısıyla öğreniyoruz. Bu da doğal olarak romanın zemininde yer alan ideolojik tutumu tepetaklak ediyor. Hatta zaman zaman kişilerin davranışlarına ideolojik/ düşünsel yapılarının değil cinsel isteklerinin yön verdiğini düşünmeye başlıyorsunuz.

Sonuçta, roman boyunca, edimlerimizin en belirleyici unsuru cinsellikmiş gibi altının kalın kalemle çizilmiş olması Türkali'nin tartıştırmak istediğini düşündüğümüz gerçeklikleri zedeliyor.

Kahramanlarının farklı yönleriyle farklı düşünsel bağlar kurarak romanın sonuna geldiğimizde önümüzde olumlu, olumsuz yönleriyle dev bir yapıt durduğunu görüyoruz. TKP'nin tarihine, ideolojik ve taktik yanlışlarına, Türkiye tarihine, depolitize edilmiş günümüz edebiyatı ve özellikle romanına, sosyalizmin sindirilmeye çalışılan devrimci değerlerine, faşizmin ve emperyalizmin göbek bağına ve pisliklerine, sınıflar mücadelesinin belirleyiciliğine atılmış bir olta *Güven*. Burjuva yaşamının ve sanat anlayışının ortasına atılmış kocaman bir soru işareti olarak da nitelenebilir. Doğru değerlendirilirse patlaması kaçınılmaz bir dinamit ya da...

Bu yüzden *Güven*'e güvenmek gerek. Türkali'nin açmayı hedeflediği tartışmaları açmak ve sosyalizmin aydınlık yüzünü burjuva değerleriyle alt üst edilmiş günümüze yansıtmak gerek.

Boş sözlerle, yalancı tarih yazmaya hevesli romancılara meydan bırakmamak da...

(*İnsancıl, Haziran 2000*)

# Oya Baydar ve Murat Gülsoy: YAZINDA ÖLÜMÜN MEŞRULAŞTIRILMASI

En sonda söyleneceği en başa koyalım yine! İki ödül: 2001 Orhan Kemal Roman Ödülü, Oya Baydar'ın *Sıcak Külleri Kaldı*'sına; Sait Saik Hikaye Armağanı 2001 ise Murat Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın*'ına verildi. Tek düşünce: *Yazın ölüme kıskırtılıyor.*

İki ödüle de kitaba da kısaca bakalım: Orhan Kemal ve Sait Faik. Türk yazınının iki önemli adı. İlki, yazında “küçük adam” kavramı üzerine gitmiş. Sıradan insanı, kahramanlıkları kendi çapında olan, kusursuz olmadığı gibi belli bir “meziyeti” de olmayan, aramızdaki insanları konu edinmiş kendine. Konusunu böyle seçerken teması da hep toplumsal olana yakın olmuş. Bu çatıyı o küçük adamların ayakta tuttuğunu ima etmiş hep. Şimdi atılıp tutulur; toplumcu değildir Orhan Kemal, gözlemcidir o, eleştirel gerçekçidir, diye ya, bakmayın siz! Toplum sorunları üzerine kafa yorması, aydınlanma düşüncesiyle kendisine toplumsal sorunları konu edinmesi zırt pırt röntgencilığe kayan bir gözlemcinin işi değildir. Toplum düşüncesi ve bireyin bu çerçevede ele alınması Orhan Kemal'in ana sorunsallarıdır. Bu anlamda da umudu kıskırtan bir yönü vardır onun yapıtlarının.

Oya Baydar'ın *Sıcak Külleri Kaldı* romanına Orhan Kemal ödülünün verilmesi neyin göstergesidir öyleyse? Oya Baydar'ın bu romanında “küçük adam”ı konu edindiğinin mi? Elbette bu şart değil ama cevaplayalım soruyu: Hayır! *Sıcak Küller Kaldı*, küçük adamı değil, tersine seçkin kişilikleri konu ediyor kendine. Belki de ele aldığı dönemlerin havasını yansıtmak üzere halkı değil de kendine halkı malzeme eden burjuva, küçük burjuva ve yine halktan kopuk öncülüğe soyunmuş proleterleri ele alıyor Baydar. (Burası hemen bir dipnota gereksinim duyuyor. Romanın en güdük, üzerine en az düşünülmüş kişileri değil mi bu proleterler?)

İkinci soru: Orhan Kemal'in yapıtlarına egemen olan nesnel gerçekçi bir yaklaşım mı egemen romana? Cevap: Hayır! Daha çok

romanın başkişisi Ülkü'nün değerlendirmeleri, sorgulamaları üzerinden öznel mi öznel bir yaklaşım bakış açısı edinilmiş. Hemen hemen arka arkaya yayımlanmış iki roman arasında kıyaslama yaparak düşünmeye *umut* sorunuyla devam edelim. *Sıcak Külleri Kaldı*, bir yenilmişlik, bir yaşamın (hatta yaşamların) kaybolup gitmesi, okuyucunun okuma süreci sonunda katharsise bulanarak katılıp kaldığı, tıkanıdığı, her şeyin (ve özellikle yeni bir dünya için savaşımın) anlamsızlığı üzerine derin düşüncelere daldığı bir ruh durumunu dışında bir şey, bir umut ışığı veriyor mu? Cevap, yine hayır! Türkali'nin *Güven* romanını ele alalım. Zaman dizimini biraz daha geriye kaydırmak suretiyle neredeyse birbirini izleyen dönemleri ele alıyorlar Türkali'yle Baydar. İkinci Paylaşım Savaşı'nın, faşizmin kol gezdiği bir dönemi anlatırken bile (ki kahramanları işkencelerden, ölümlerden geçmiş, büyük yenilgilere uğramışlardır) umudu diri tutan, onu öne çıkaran *Güven*'in yanında *Sıcak Külleri Kaldı*'nın bireysel yıkımını dünyanın yıkımı sanan havasını düşünüyorum. Yakıştıramıyorum, Orhan Kemal'in adını Oya Baydar'ın kitabının üstüne.

İkincisi, Sait Faik. Türk yazınında bireysel olanın izleğini sürmüş, ama bunu yaparken insani olanı başat öğe olarak belirlediği için asla bireycinin yavanlığına düşmemiş bir usta. Bu insan merkezli düşüncenin yapıtlarının tümüne yayıldığı, Sait Faik adının da bununla özdeşleştiği rahatlıkla söylenebilir.

Murat Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın*'ına gelem. Oyun olgusu üzerine giden metinler bunlar. Metinlerarası göndermeler (Edip Cansever'in bir şiirine, Oğuz Atay'a...), son dönemin modası (postmodernizmin baştacısı) kendini kurgulayan öykü yaklaşımı, sık sık bilgiçliğe kayan ayrıntı bolluğu, yazarın (belki de tam tersini amaçlamışken) her şey üzerinde egemen olduğu hissinin vermesi, okuyucu için yapıtın ucunun açıkta bırakılması vs. Gülsoy'un temel unsurları. Gözlerim hızla ve heyecanla, umutla ve dehşet içinde *insani olanı* arıyor *Bu Kitabı Çalın*'da. Değil mi ki, Sait Faik adı ona değer görüldü. Yok! Bireyin bireyliğini kazanması, kendini gerçekleştirmesi çabası; yok! Varsa yoksa oyun, oyun içinde oyun.

Ödül üzerine kafa patlatıyorum. Bir ödül, hem de birinin (kişiliğinin olduğu kadar yapıtlarının da) adına verildiğine göre nasıl bir ilişki kurulur da böyle ilgisiz bir şekilde dağıtılabilir?

Bu iki ödül üzerine düşünüyorum. Ödül denen şey, popüler olana *paye* olsun diye mi verilir? Yoksa timsah gözyaşlarıdır dökülen de bir ölümü muştulamak, umudun (giderek yazının) ölümünü meşrulaştırmak mıdır, bu gördüklerimiz?

*(Öyküden Bir Bilet: Gidiş-Dönüş, Bülten Temmuz-Ağustos 2001)*

## Jose Saramago: KÖRLÜK ve GÖZLERİ

Roman, kurduğu çağrışımlar yoluyla gerçekliği yeniden üretebilen ve okuyucusuna tasarımlardan oluşmuş yeni bir dünyayı sunan güçlü bir türdür. Ancak, romanın kurduğunu söylediğimiz dünya tasarımı ne kadar güçlü olursa olsun, yazılanlar yaşamla –dolaylı ya da dolaysız olarak– örtüşmedikçe etkileyici olamazlar. Romancının, bilerek ya da bilmeyerek, çağım yansıtması denen şey işte bu gerçeklik-kurmaca bağıntılarıdır. Eğer romancı bu bağıntılarda başarılı olursa, kurmaca içinde yöntem olarak gerçeküstünü kullansa da gerçekliği yaratmada, somut bir dünya tasarımı elde etmede başarılı olur.

*Körlük* bu güçlü romanlara güzel bir örnek olarak verilebilir. Çünkü, yarattığı dünya olanaksızdan yola çıkarak çağının aynası olabilmıştır. Saramago, romanında, kapitalizmin uygarlık adına biçimlendirdiği dünyanın ıkellikle, barbarlıkla ne kadar yakın olduğunu görmemizi sağlar. *Körlük*, isminin de hemen çağrıştıracığı gibi, insanoglunun tarihi boyunca kurduğu, geliştirdiği yaşama biçimini, insan ilişkilerini sorgulamakta; dolayısıyla günümüz dünyasının en büyük karabasanı olan yabancılaşmayı işlemektedir.

Daha önce gözleriyle ilgili hemen hiç rahatsızlığı olmamış bir adamın “*Kör oldum!*” çığılığıyla başlar roman. Bu “ilk körlük” trafiğin ortasında meydana gelmiştir. Burada trafik, sistemin çalışanları üretim araçlarına götürmek için oluşturduğu bir atardamar olarak düşünüldüğünde, ilk körlüğün burada meydana gelmesi tesadüf olmanın ötesinde bir anlam kazanır.

Roman bundan sonra Albert Camus’nün *Veba*’sını çağrıştıracak şekilde; yetkililerin (hükümetin ve devletin) hiçbir şey yapamaması ve kontrolü kaybetmeleriyle sürer. Şehirde hızla artan körlük vakalarına karşın hükümet – *hastalığın* bulaşıcı olduğu düşünüldüğünden– hastalığa yakalananları cüzzamlılar gibi karantinaya alır. Karantina binası olarak da boş bir akıl hastanesi kullanılır!

Romanın büyük bir çoğunluğu bu karantina bölgesinde yaşananlar çerçevesinde geçer. Devletin (başta Sağlık ve Savunma Bakanlıkları olmak üzere) içine düştüğü aciz durum, körlerin karantina bölgesine hayvanlar gibi atılmasına ve giderek vahşice öldürülmelerine kadar sürer. Ancak yönetmelikler, asker mantığıyla verilen buyruklar, yok sayma ya da temizleme girişimleri teker teker boşa çıkar. Önce otoriteler, sonra da tüm düzen körlüğe mahkûm olur. Kör gözleriyle birbirlerine yol gösteren ve birinin yuvarlanmasıyla kaçınılmaz olarak hepsi yuvarlanacak olan Bruegel'in ünlü *Körler* tablosuna atıfta bulunan yazar, körlüğü anlatırken okuyucuyu o güne kadar yaşantısında kullandığı tüm araç gereçlere, düzenlemelere yabancılaştırır. Daha önce ulaşımı sağlayan arabalar, otobüsler, körlerin dünyasında sadece ayak bağı olurlar. Işık artık bir işe yaramaz. Gündüzün ve gecenin bile belirli bir önemi kalmaz.

Yazar, körlerin gözlerinin önünde sadece beyaz bir süt denizinin bulunduğunu, her şeyi bembeyaz gördüklerini söyleyerek körlüklerini sıradan (karanlık) bir körlükten ayırır. Her şeyin sonsuz bir ışık altında kalması; körler acaba gördükleri halde göremedikleri bir dünyanın içinde mi, sorusunu canlı tutar. Böylece sorun "*Hepimiz kör olsaydık dünya nasıl bir yer olurdu?*" sorusunun ötesinde, insanların dünyaya, birbirlerine ve kendilerine ne kadar yabancılaştırdıklarıyla bağlantılı "*Yarattıklarımızı ve yaşadıklarımızı görüyor muyuz?*" sorusuna dönüşür.

Yabancılaşma daha önce benzer bir yöntemle Elias Canetti'nin *Körleşme* romanında da işlenmiştir. Her iki romanda da karşımıza çıkan; kendi sesinden başkasını duymayan, dünyaya baktığında kendi güzel görüntüsünden başka bir şey göremeyen; bu yüzden de yokoluşa sürüklenen insanlıktır. Kapitalizmin yarattığı para ve başarı hırsıyla "*gözü dönmüş*" bir insanlığın içinde de "*körlük*" kaçınılmaz olur. *Körleşme*'nin baş kişilerinden Dr. Kien'in dediği gibi; "*Körlük birbirlerini görmeleri halinde beraberlikleri düşünülemez nesnelerin ve yaratıkların bir arada yaşamasına olanak tanır.*"

Saramago'nun dünyası da bunu farklı sözcüklerle ortaya koymaktadır: "*Her şey gerçek kimliğine körler dünyasında kavuşur.*" (sf. 117)

Kör bir dünyada insanların yaşantısı sadece yemek yemek ve yediklerini sindirdikten sonra onları dışkılamaktan ibarettir. İnsanlık hay-

vandan ayrıldığı o kör noktaya geri dönmüştür (ya da, acaba, hiç oradan uzaklaşabilmiş midir?). Çünkü karantina bölgesindeyken körler arasında (içinde bulundukları onca kötü duruma karşın) birbirlerinin yemeklerini çalma, bütün yiyecekler üzerinde hak iddia etme, yiyecek karşılığında diğer körlerin değerli eşyalarını ya da kadınlarını isteme gibi içinde yaşadığımız sisteme ait özellikler boy göstermiştir.

O güne dek yaratılmış her şeyin anlamsızlaştığı bir anda daha da anlamsız olabilecek tek şey geçmişin değerleri için kaygılanmaktır. Körlüğün sadece gözlerde değil daha derinde olduğunun bir göstergesi olarak Saramago bunu da çok güzel kullanır.

*“Bu meydana, örgütlenmiş büyük sistemlerin temel ilkelerinden, özel mülkiyetten, serbest değişimden, pazardan, borsadan, vergilendirmeden, faizlerden, mülk edinmeden, kamulaştırmadan, üretimden, dağıtımdan, tüketimden, beslenmekten ve beslenmemekten, zenginlikten ve yoksulluktan, iletişimden, yasal önlemlerden ve suç işleme oranlarından, piyangolardan, tutukevlerinden, ceza yasalarından, yurttaşlık yasasından, trafik yasasından, sözlüklerden, telefon rehberlerinden, fuhuş yuvalarından, silah fabrikalarından, silahlı kuvvetlerden, mezarlıklardan, polisten, karaborsadan, uyuşturucudan göz yumulan yasadışı ticaratten, ilaç araştırmalarından, kumardan, tedavi ve cenaze masraflarından, adaletten, borçlanmadan, siyasal partilerden, seçimlerden, parlamentolardan, hükümetlerden, içbükey düşünceden, dışbükey, düzlem, dikey, yatık, yoğun, yayınlık, kaçıcı düşüncelerden, ses tellerinin alınmasından, söylemin ölümünden söz ediliyordu.” (sf. 277)*

Gerçek hayatta ciddi ciddi konuşulanlar burada karikatür gibi görünür. Sözü edilenler insan yaşamını dolduran bir sürü ıvır zıvırdır çünkü. Bunun böyle olduğuyse körler dünyasında –romanın kahramanları için olduğu, kadar okur için de– apaçık ortadadır.

Roman asıl olarak yedi kahraman çevresinde döner: *Birinci kör, Birinci körün karısı, Doktor, Doktorun karısı, Tek gözü kör ihtiyar, Koyu renk gözlüklü genç kız ve Şehla gözlü çocuk*. Bu kişiler, roman boyunca isimleriyle değil bu tanımlamalarla anılırlar. Çünkü kör bir dünyada isimlerin önemi yoktur. Romanın sonlarına doğru *Birinci kör*’ün evine yerleşmiş olan *Yazar*’ın (belki de ünlü bir yazardır) kişiliğinde bu simgeleştirme doruğuna ulaşır. Yazdıklarını hiç yazma-

miş olduğu düşünölebilecek bir yazar vardır karşımızda ve hala kör gözleriyle körlerin durumunu anlatmak için yaşadıklarını, duyduklarını kağıda dökmeye devam etmektedir.

Kahramanlarımızın karantinaya alınmazdan önce tanıdıkları dünya başlıbaşına değişmiştir. İnsanlar büyük süpermarketleri yağmalamakta (kör gözleriyle kendilerini telef etmeden bunu ne kadar yapabilirlerse), kafieler halinde yaşayıp yemek aramaya çıkmakta, artık evlerinde yaşayamamakta, su tesisatlarını çalıştıracak kimse de kalmadığından dayanılmaz bir pislik içinde sokaklara dışkılamaktadırlar. Bankalar yağmalanmış ama sonra bunun yararsızlığı görüldüğünden vazgeçilmiştir. Parayla ilgili hiçbir şey kalmamıştır. Değerli olan tek şey yemek ve temiz sudur. Sokak ortalarında her an rastlanan kör kavgaları etrafta bulunabilen azıcık ve kokuşmuş yemekler içindir.

*“Bir körler toplumu yaşamını sürdürebilmek için nasıl bir düzen kurabilir örgütlenerek; örgütlenmek bir bakıma görmeye başlamak demektir.” (sf. 261)*

Köpeklerin vahşileştiğı, tavukların bile et yer olduğı, sokaklarda parçalanmış insan cesetlerinin bulunduğı bir dünyada söylenmiştir bu sözler. Doktorun karısı bunları söylerken insanoğlunun yaşamını sürdürebilmesi için yapabileceğı tek şeyi ortaya koyar. Bu sözlerin yaşanmış bir düzenin bir anda yıkılmasından sonra söylenmesi ise bir yandan yeniden örgütlenecek yaşam için de aynı tehlikenin var olmasına işaretken, bir yandan da bunun çıkar tek yol olduğunu gösterir.

Doktorun karısı aynı zamanda romanın baş kişisidir. Kocasının kör olduğı (beyaz karanlığın içine gömüldüğü ) günden beri onun yanındadır. Kendisi kör olmadığı halde kör gibi davranarak onunla birlikte karantinaya alınmıştır. Her gün kör olmayı beklemesine karşılık romanın gözleri gören tek kişisi olarak varlığını sürdürür. Okuyucu gözleri görmeyen bir dünya üzerinde olanları Doktorun karısı'nın gözleriyle görür. Onun gözleri insanlığın gözleri olduğu gibi okuyucunun gözleridir de!

Bu gözler umutsuzdur. Binlerce, milyonlarca “körlük”e karşı bir çift göz ne yapabilir ki? Buna karşın Doktorun karısı üzerine düşeni yapmaktan bir an bile kaçınmaz. Her şeyi tüm çıplaklığıyla görmenin dehşeti onun aracılığıyla okuyucunun gözlerine aktarılırken, o yer yer bundan suçluluk bile duyar.

Romanda her yanı saran “körlük”ün kavram olarak farklı iki anlamından söz edilebilir. Birincisi, var olan durum o derece kötüleştirmiştir ki “kör olmak” varılabilecek son noktadır. Kafka’nın *Değişimi*’nde olduğu gibi kör olma durumu sadece fiziki bir değişimdir. Aslında bir anda meydana gelmiş falan da değildir. Körlük, zaten bunca zamandır sürüp gelmektedir. Gözlerin doğrudan görme yeteneğini kaybetmesi ise köklü bir dönüşüm değil sadece küçük bir değişim olarak düşünülebilir.

İkinci olarak ise, yaşananları sorgulamanın kaçınılmayacak bir aracıdır “körlük”. Bir olanak olarak yaşamdaki tüm çelişkileri açık sergiler. Roman kişileri bu sayede yaşamlarını sorgulama şansını ellerine geçirirler. (Tabii ki, bir gün gözleri görmeye başlarsa tüm servetlerine ve dolayısıyla tüm eski sisteme yeniden ihtiyaç duyacak insanlar değil.) Böyle bir sorgulama da az önce işaret edildiği gibi yeni bir toplum yaratma özleminin ön adımıdır.

Körlüğün içinde her şeyi gören bir ikinci göz daha vardır: Yazarın gözü. Yazar, anlatıcı olarak sık sık araya girerek yorumlar yapar. Onun gözleri kör olan dünyayı ve kör dünyayı gören kadın görür. Bir bakıma kadının görmesini sağlayan yazarın gözüdür. Kendisini gören bir gözün varlığı kadının görmesinin koşulu olarak hep orada durmaktadır. *Görülüyorum*. Görmemin sebebi görülmemdir! Saramago bu sayede, romanda, metafizik (din)/ diyalektik (gerçeklik) tartışmasına getirir sözü. Tanrı anlatıcı olarak onun gözü mutlak bir göz müdür? Anlatıcı olarak “mutlak göz” tanrıyla özdeşleşir mi? Yoksa Doktorun karısı’nın vücudunda simgeleşmiş “insanlık” mıdır bu göz? Bütün bu sorular ne açık olarak sorulur ne de açıkça cevaplanırlar. Cevap, Doktorun karısı’nın verdiği mücadelede gizlidir.

*İşte, Saramago’nun kalemi tam da çağımızın bulaşıcı hastalığını konu almaktadır. Bu konuyu işlerken de usta bir romancı olarak bize “kurmaca bir dünya” yaratır; gerçeğin yerine ve onu çözümleyecek şekilde...*

Metinler arasında kaybolmanın övüldüğü bir çağda (1995 yılında yazdığı) *Körlük* romanı gerçeğin romanı olarak günümüzün destanıdır.

(Evrensel Kültür, Ağustos 1999)

# Virginia Woolf: KARANLIĞIN ÇİÇEKLERİ

H. Lefebvre, “Bizi olası olandan gittikçe daha ince, buzlu ve sert bir duvar ayırmaktadır,”<sup>1</sup> derken, modernitenin vaat ettiği “insan için” olan, “güzel” dünyayı, yaşadığımız zamandan ayıranın yapısını sorgulamaktadır. Bu yapı kendinde korkunç bir özellik taşır: Gittikçe daha incelmeye ve şeffaflaşmasına karşılık, sertleşmekte ve aşılması güç bir duruma gelmektedir de... Bu güçlü bir soyutlamadır. Çünkü, yaklaşmak-uzaklaşmak gibi iki zıt kutbu, dualiteyi bünyesinde aynı anda taşır. Lefebvre, bu ifadeyle modernizmin üzerinde yükseldiği temel kavramlara dokunmaktadır. “*Modernite Üzerine Tezler*” makalesi, modernitenin iki yüzünden söz eder. Bunların ilki, teknik gelişmelerin gittikçe ağırlaştırdığı *yabancılaştırma*dır. İkincisi ise kökenini aydınlanmada bulan ve söz konusu yabancılaştırmanın giderilmesini de içeren *gelişme fikri ve eleştiridir*.

“*Burjuva yaşamının eleştirisi, yabancılaştırmanın eleştirisi, sanatın, ahlakın ve genellikle ideolojilerin eriyip gitmesi...*”<sup>2</sup>

\* \* \*

*Mrs. Dalloway*<sup>3</sup> üzerine yazmaya başlarken moderniteden hareket etmek güvenli bir yol tutturma. Çünkü, *Mrs. Dalloway*’i o yapan şey, modernitenin kendini bir kişide gerçekleştirmesi (o yaşam içinde sonuçlandırması) olarak düşünülebilir. Virginia Woolf, bunu, *Mrs. Dalloway*’in henüz ilk sayfalarında şöyle dile getirir:

“Çok genç, aynı zamanda anlatılmaz şekilde yaşlı buluyordu kendini. Hem her şeyi bir bıçak gibi delip geçiyor, hem de dışarıda kalıp bakıyordu.” (s.14.)

- 1 LEFEBVRE, Henri. “Modernite Üzerine Tezler”, *Modernizmin Serüveni*, (Der. Enis Batur), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, sf. 139.
- 2 LEFEBVRE, Henri. *a.g.e.*, sf. 135.
- 3 WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, (Çev. Tomris Uyar), İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

“Görünmüyormuş gibi bir acayip duyguya kapıldı; görünmüyordu; bilinmiyordu;artık yeniden evlenmek, çocuk yapmak falan olmadığına göre, herkesle birlikte Bond Sokağı’ndan yukarı bu ağır, şaşırtıcı, ciddi ilerleyiş var yalnız, bu Mrs. Dalloway olmak; Clarissa bile olamamak.” (s.16)

Bu satırlar değişiminin orta yerindeki insanın ruh halini aktarmaktadır okuyucuya. Ancak bu değişim, ani bir sıçramayla nitelikte kopmaya yol açan bir başkalaşım olmaktan çok, sürece yayılmış ve niteliği hissettirmeden dönüştürmüş bir devinimdir. Romanın ileriki sayfalarında öğreneceğimiz üzere, zaten Clarissa olmak diye bir şey de yoktur. Bu noktada sık sık kendisine gönderme yapılan feminizm konusunda Mina Urgan, Woolf’un bir çağ sorunu olarak feminizme eğildiğini, yaşantısından, yazdıklarından örneklerle ortaya koymaktadır.<sup>4</sup> Dolayısıyla, *Dalloway* olmak ya da *Clarissa* olmak sorununu, modern çağın düğüm noktasında yaşayan insanın sorunu olarak algılamak gerekir.

Pozitivizmin ağır bir yenilgi havası içinde olduğu, geçmişin idealist anlayışlarının da bilim ve felsefe tarafından geri dönülmez şekilde çürütüldüğü, iki dünya savaşı arasında, değerler hakkındaki değerlendirmelerin allak bullak olduğu, toplumsal ve bireysel kimlik kavramlarının şiddetle sorgulandığı yıllar vardır bu cümlelerin ardında. Bıçak gibi delinip geçilen ama yine de dışında olunan bir dünya...

Karanlık bir dünyadır Mrs. Dalloway’in dünyası.

İçinde yüksek tabakadan birinin bulunduğu bir araç sokağın köşesinde bozulup kaldığında, bir an için tüm sokak durur. Havada dolanan bir isyan kokusudur. Ama bu isyan geçmişin isyanlarına da benzememektedir. İnsanlar yitirdikleri şeyin ne olduğunu da, kendileri adına erki sahiplenenden ne isteyeceklerini de bilmemektedirler. Toplumsal dönüşümün bu kopma noktasında hayranlıkla başkaldırı, tedirginlikle vurdumduymazlık iç içe gibidir. Woolf, burada bu anda durup sokaktaki herkesin profilini çıkarmak ister. Özellikle de savaştan geldikten sonra tüm dünyası değişmiş olan Septimus Warren Smith’in... Bu anı, bir reklam uçağının taşıdığı şekerleme böler. Ne kadar bir kalıp içinde tutulmaya çalışılırlarsa çalışılsın görüntü-

4 URGAN, Mina. *Virginia Woolf*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, sf. 58.

ler ve anlamlar akarlar. Bu absürd anlamsızlık duygusu şöyle dile gelir Mrs. Dalloway'de:

*"Uzaklara, daha uzaklara fırladı uçak, parlak bir kıvılcımdı artık; bir düş; bir yoğunlaşma; bir simge (diye düşündü Mr. Bentley Greenwich 'de, çimlerini keyifle biçerken), insan ruhunun bir simgesi, insan kararlılığının, diye düşündü Mr. Bentley katran ağacının çevresinde dönerek, bedeninin, evinin dışına düşünce yoluyla çıkmak için, Einstein, kurgu, matematik, Mendel yasası –uçak geçti gitti." (s. 33.)*

Mrs. Dalloway'in alter egosu olarak değerlendirilen Smith, neredeyse romanın en önemli kişisidir.<sup>5</sup> 1. Dünya Savaşı'nda en yakın arkadaşını kaybeden ve bu durum karşısında hiçbir şey hissetmediğini düşündüğü için akıl sağlığını kaybeden Smith ile Dalloway birbirlerine gizemli bir biçimde bağlıdırlar. Woolf, onlar aracılığıyla tanık olduğu çağı bize gösterecektir:

*"Evin girişi, mezar gibi serindi... karanlığın çiçekleridir bunlar, diye düşündü." (s. 34)*

Woolf, herhangi bir çıkış yolu görmez, bir kurtuluşu varsaymaz. Dalloway için geçmişe dönmek olanaksızdır. Uzaklardan çıkıp gelen dostu Peter Walsh'un taze, hiç değişmemiş gibi görünen havası bile bunu değiştiremez. "O an"ı kaybetmişlerdir. Geriye hiçbir işe yaramayan, komik silahları kalmıştır: Dalloway'in iğnesi, Walsh'un çakısı. (sf. 45) Woolf, savaştan öncesinde kalmış ve Hindistan'dan yeni gelmiş Walsh'un yanıltıcılığını/ zamansal yanıltıcılığını, parktan geçerken Smith ve karısıyla karşılaşmasında doruk noktasına vardırır. O, sevgililerin kavgasını düşünürken Smith ölülerle konuşmaktadır.

*"...bir şey yapmalı, bir şey olmalı insan." (sf. 79)*

Clarissa'nın bir çeşit yazgı birlikteliği kurmak istediği ve ona bakarak yalnızca genç kızlara özgü sevgilerden söz açtığı (sf. 39) Sally Seaton zengin bir adamla evlenmiştir. Orta sınıfın en iğrenç özelliklerini kendinde barındıran (sf. 76) Hugh politikayla uğraşan bir kişidir. Walsh ise aylağın tekidir ve bu bile bir iş gibidir Dalloway'in gözüyle bakıldığında. Onu yargılar görünmesine karşın gizli bir hayranlık sezilir ithamlarında.

5 URGAN, Mina. a.g.e., sf. 94-96.

Dalloway “bir şey olmalı insan” düşüncesini savunur görünür. Dimdik durup, “hiçbir gevşeme belirtisi göstermeden - sopa gibi...” (sf. 79) Çünkü bu gereklidir. Huxley ile destekler bu düşüncesini:

“Değil mi ki lanetlenmiş bir soyuz ve batan bir gemiye zincirlenmişiz... hiç değilse kendi payımıza düşeni yapalım, öbür tutsakların acılarını hafifletelim.” (sf. 80)

Ancak bunlar Dalloway için kendi kendine söylenmiş yalanlar, avuntulardan başka bir şey değildir. Düşüncesinin içinde ilerlerken hemen birkaç adım sonra karşılaştığımız dilenci kadın söyler bize bunu. Çağlar boyunca orada oturmuş aşkını söyleyen bu kadın –ki yaşı ve cinsiyeti yoktur– bir “buz külü”ne dönmüş kafasını toprağa dayamış, “evrenin son sayfasının kapanmasını” beklemektedir. (sf. 83)

Bin yılların içinden, ta buzul çağlarından bugüne kalan gerçek ancak “kül” ile ifade edilebilir. Woolf’un çalışmasının merkezine oturan çiçek motifi “karanlığın çiçekleri”nde kristalize olurken “buz külü”yle de tarihsel anlamına oturmaktadır. İnsan umut demektir; karanlığın çiçeğinde olduğu gibi, çiçek renktir ama karanlık varolan tüm renkleri, dolayısıyla çiçeğin varlığını yutar; aynen dünya savaşlarının insanlığı yuttuğu gibi.

Dalloway’in amacı bu tanıklıktır. Mina Urgan’ın çalışmasından öğrendiğimiz, 1922 tarihli güncesinde kitabının amacını da böyle belirtmiştir: “Deliliği ve intiharı inceleyecekti; akli başında olanların dünyayı nasıl gördüklerini ve akıl hastalığı olanların nasıl gördüklerini anlatacaktı... Toplumsal düzeni eleştirmek, bu düzenin en yoğun biçimiyle nasıl işlediğini göstermek istiyorum, diyordu.”<sup>1</sup> Elbette buradaki deliliği Woolf’un kendi geçirdiği delilik nöbetleriyle ilişkilendirebileceğimiz gibi, yaşadığı topluma dönerek sosyal bir problem, bir varoluş problemi olarak da anlayabiliriz. Çünkü, Dalloway’in sorusu tüm insan varlığına yöneliktir:

“Böyle bir dünyaya nasıl çocuk getirilir? Acıyı ne hakla besleyebiliriz? Uzun süreli sevgilerden yoksun küçük duyguların ardına takılıp şuraya buraya sürüklenen bu zevk düşkününü hayvanların soyunu ne hakla sürdürebiliriz?” (sf. 91)

Woolf, “kişilerinin benliğinde mağaralar açarak, bu mağaraları tünellerle birbirine bağlayarak o kişilerin geçmişleriyle bugünleri

arasında bağlantı kurarken,”<sup>6</sup> kişilerden bağımsız olarak dün ile bugün arasında da ilişki kurmuş olur.

Canavara dönüşmüş insanlık, Smith’in doktoru olan ve onu kurtarmak pahasına insanca olan sorularını yok etmeye çalışan Dr. Holmes’un kişiliğinde somutlaşır. O, hastayı “iyi edecek” “insan yaratılışı”dır. (sf. 94) İnsanın kendi kendine koyduğu yasalılıklar, katı ve mantıksız düzen Holmes’un kişiliğinde insanın vahşi doğası, hayvanlığı olarak adlandırılır. Evren, “Kendini öldür, kendini öldür!” diye bağırırken, insan doğası yemeklerin güzelliği içinde acizce yaşamaktadır. Modernizmin temelinde yatan ikilik, güdü ve bilinç burada karşı karşıyadır. Moderniteyle başlayan dünyaya egemenlik, bilincin egemenliği, içinde yaşanması olanaksız, kötü bir dünya yaratmıştır. Bunun yanında bilinçaltının ve bilinç dışının olanakları da denenmiş ve hiçbir işe yaramamıştır. Ama serüven henüz bitmemiştir. Holmes’u pozitivistin nesneleşmiş örneği olarak görürsek, daha kötüsü de vardır ve Sir William (Smith’in sonraki doktoru) insan doğasından da acımasızdır. Sir William’a göre Smith “ölçme yetisini” yitirmiştir (sf. 98) ve Sir William, Smith’e “dinlenmeyi öğretecektir” (sf. 99). “Kutsal ölçme yetisi” (sf. 101) insan yaşamının temel taşıdır ve Smith yola getirilecektir. Woolf, karısını nasıl kişisiz bir yaratığa, kendinin bir aksesuarına dönüştürdüğünü anlatırken Sir William’ı, “o titiz tanrıça, kanı tuğlaya yeğ tutar ve ustaca kemirir insan istencini” (sf. 102) diye tanımlar. İnsanın yabancılaşmasının, nesneye dönüşmesinin son noktasıdır bu: İstencin yok olması. Pozitivizm, Woolf’a göre istencin yok olmasının ilk basamağıysa, bunu önceleyen Sir William’da simgeleşen ve 20. yüzyılın başında hayaleti ortalarda gezinen aristokrasidir.

Dini, inancı, yerleşmiş kuralları simgeleyen ve Mrs. Dalloway’in kızını da bu kurallara göre yetiştirmeye çalışan Miss Kilman’la arasındaki çatışma da tam bu noktada anlamsızlaşır. Dalloway “yalnızca hayatı sevmektedir.” (sf. 122) fakat düzenlediği parti sunmak adına sunmanın (sf. 123) yapıldığı, artık istencin olmadığı bir yeri gösterir. Bu, Woolf’un kendi kendine olan öfkesi olarak da okunabilir.

İstencine sahip çıkmayı başaran, tekrar buna karar veren Smith’s’e karısıyla konuşup yeni bir dünyaya doğru adım atacakken insan yara-

tılışı, yani Dr. Holmes bir kez daha sahne alır. Smith'in yeni bir dünya yaratacak gücü vardır, ama insan yaratılışıyla başa çıkacak gücü yoktur. Holmes kapıya dayandığında *"Al işte!"* diyerek kendini pencereden aşağı *"fırlatır."* (sf. 148)

Zaman dolmak üzeredir. Dalloway, bütün gün boyunca Clarissa'yla Mrs. Dalloway arasında dolanıp durmuştur. Ulaştığı noktaysa, Camus'nün *"tüm dünyayı yakmak varken kendini öldürmek niye?"* sorusuna benzer.

*"Neden böyle doruklar arıyor, alevlere karşı koyuyordu sanki? Yansa olmaz mıydı? Kül olmayacak mıydı zaten! Yine de...meşaleyi tutuşturup yeryüzüne doğru fırlatmak... eriyip gitmekten daha iyiydi."* (sf. 166)

Mrs. Dalloway'in *"bulunduğu yeri doldurma"*, *"varolma"*, *"her şeyi yaşadığı anda biriktirme yeteneği"* (sf. 172) buna engeldir. *"O, partisine aittir."* (sf. 173)

Smith ölmüştür. *"Toprak yüzüne doğru yükselmiş"*tir. (s.182) Sadece bu ifade bile Dalloway'in ve dolayısıyla modern insanın yabancılaşmasını anlatmaya yetecek güçtedir. Toprak, hakikat olarak kendinden kopmuş insana doğru ilerler ve ölüm yükselme olur.

Smith'in intiharı Dalloway'e, *"Ölüm bir iletişim kurma çabasıydı... Bir kucaklaşma vardı ölümde."* (sf. 183) diye düşündürür. Onunsa varolma yeteneği iletişim kurma imkanını elinden almıştır. *"Soluk külden bir gök durmaktadır karşısında"* (sf. 184)

Kitabın sonunda hiçbir söz kalmamıştır söylenecek. Bizi olası olandan ayıran ince, buzlu ve sert duvar dışında:

*"Clarissa oradaydı."*

(Evrensel Kültür, Ağustos 2003)

# BUNALIM KÜLTÜ-PROZAC TOPLUMU ve BİYO-POLİTİK SÜREÇLER

*“Polonius: ... Neler okuyorsunuz efendimiz?*

*Hamlet: Kelimeler, kelimeler, kelimeler!”<sup>1</sup>*

*“Stresli misiniz? Sabahleyin yataktan kalkmakta zorlanıyor musunuz? Bitmeyen bir halsizliğiniz mi var?”<sup>1</sup>*

*“Bu yüzyılın başlarında 80’li yıllara oranla depresyon tedavisi görenlerin sayısının % 37 artmış. Felç, kalp enfarktüsü ve kemik erimesi buna bağlı olarak çoğalmış... Aşırı alkol tüketimi, şiddete eğilimlilik... işgücü kayıpları, verimlilikteki düşüş...”<sup>2</sup>*

*“Beyindeki metabolizmanın bozukluğu, serotonin seviyesinin yükseltirme gereksinimi, dopamin, noradrenalin vs. Ve hoş geldin prozac; şişelenmiş günüşiği. Yeni bir yaşam tarzı.”<sup>2</sup>*

*“Bunalım”* olgusuna yaklaşmanın, onu anlamaya çalışmanın, çözümler önermenin birden çok yolu var. Ancak biz, çözümlememizi, daha çok bunalımın kullanım biçimleri üzerine odaklaşarak yapacağız. Toplumbilimin ve ruhbilimin yaklaşımlarıyla bunalım nedir? İlk bakacağımız yer orası olacak. Ancak bir de tersine çevirip, sıralamada bir değişiklik yaparak, *“ruhbilimin ve toplumbilimin yaklaşımları nedir”*i soracağız. Elbette bunların ötesini de. Sonuçta üzerinde duracağımız ise, tüm bu rasyonel iddiaların dışında sanatın gözünden görünenler olacak.

## Prozac Toplumu

Ahmet İnam, insanların üzerinde Demokles’in kılıcı gibi dolaştırılan bu ruh durumunu *“çökkünlük”* olarak tanımlıyor.

*“Çöküveriyorlar. Çantalarında, ceplerinde çökkünlükilaçları; yaşama, insanlara kızgın, küskün; bıkmış, usanmış yaşıyorlar.”* *“Çökkünlük,*

1 BÜYÜKŞAHİN, Taylan. “Depresyondayım, Unutuldum, Aldatıldım...”, *Cumhuriyet Bilim ve Teknik Dergisi*, 847, 16 Mayıs 2004.

*neredeyse, Türkiye’de aydın olmanın onsuz edilemez bir özelliği olmuştur.” İnsanlar, “yılgın, umarsız, aldırmaz, değerlerden yoksun.”*<sup>2</sup>

Modernitenin ilk sosyoloğu olarak nitelenen Georg Simmel’e bakarsak, *çökkünlük*, metropol yaşantısının doğal ve zorunlu bir sonucu. Kuramında daha çok para ekonomisi ve tüketim süreçleri üzerinde duran Simmel, metropolleşme ve bunalım konusuna birkaç farklı yönden yaklaşıyor.

İlk olarak, *“şeylerin elde edilme tarzının mekanikliği”* yüzünden bireyin sürekli yeni uyarılmalar peşinde koştuğunu, bunun sonucununsa *“nesnel dünyanın ve insanların değersizleşmesi”* olduğunu söylüyor.<sup>3</sup> İkinci olarak, farklı kullanım değeri olan şeylerin *“çeşitliliği”*nin salt değişim değeri olan bir nesneyle, yani *“para”*yla eşdeğer kılındığını ve böylece kişinin her şeyden *bıkkınlık* duyduğunu belirtiyor: *“Para... bütün nitelikleri ve tikellikleri şu soruya indirger: ‘fiyatı ne?’”*

Söz konusu *“değer yitimi”* ve *“tektipleşme”*, Antik Çağ’dan bu yana insanın peşinden koştuğu bir olgunun tersine çevrilmesini gösteriyor: bireysellik. Moda kavramı bunun başat örneği. *“Farklı olmak için aynı olmayı seçen bir grup insan.”* Postmodernizmin *“yeni Ortaçağ”* söylemiyle ortaya çıkması boşuna değil. Simmel’e göre, metropol, bireysellik kaybını istemekten öte, buna şiddetle gereksinim duymaktadır. Metropolün eski tip değerlerle gidebileceği menzile tükenmiştir. Zihinsellikle duyusalılık arasında uçurum açan metropol yaşamı, kişiyi zihinsel davranmaya itmektedir: *“Zihinsel açıdan gelişmiş bir kimse, gerçek bireyselliğin her türlüşüne karşı kayıtsızdır.”*<sup>4</sup>

Rasyonel aklın örgütlenme mantığı analitiktir. Analitik olandaysa çizgiler ya birbirini şiddetle keserler ya da sonsuza kadar paralel uzanırlar (İlk kent yapılarının ızgara planlı oluşunu mu anımsamalı?). Her iki yolda da, özgünlüğe, şaşırtıcı, sıradışı, denenmemiş olana yer yoktur. Oysa sürünün dışında konumlanma olan *bireysellik* ancak bu

2 İNAM, Ahmet. “Çökkün Gençler”, *Cumhuriyet Bilim ve Teknik Dergisi*, 858, 30 Ağustos 2003, sf. 2.

3 SIMMEL, Georg. *Modern Kültürde Çatışma*, (Çev. T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen), İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.26-27.

4 SIMMEL, Georg. *a.g.e.*, sf. 87-92.

yollarla kurulabilir. Camus'nün “İnsandan yanayım, çünkü düştüğünü gördüm.” sözleri acaba bu absürditeyi anlatıyor olabilir mi?

Metropol yaşantısı süren insanın bireylik özelliklerini yitirmesinin en çarpıcı örneği bağlam yoksunluğu ve giderek her türlü erekliliği reddeden kör entelektüalizmdir. Burada birey-toplum ilişkisi üzerine her tartışma, herhangi bir kavramsal temel yaratma girişimi şiddetle reddedilir. Uyuşturucu kültürü, metropol aklının bu kör çukurunda ortaya çıkar. Düşünürlerin drug-drugstore ilişkisi öne sürmesi boşuna değildir.<sup>5</sup> Rahim gibi etrafımızı saran yaşama katılmamayla başlayan bunalım durumu, ilk fırsatta kendini bir varoluş sorununa dönüştürür. Ancak Roquentinvari<sup>6</sup> bir hiçlik bulgulasıyla kendini kuşatan süreçleri yeniden kurgulamaya da girişmez. Mutluluktan başlayıp, umutsuzluğa, oradan da çözümsüzlüğe akan bir mecra içinde seyrederek. Pek çok edebiyat yapıtıyla karşımıza dikilen “bunalım edebiyatı” ifadesi de, hakim pes etme durumuna ek olarak bir de bunun yüceltilmesini imlemez mi?

Sylvia Plath üzerine yazısında Yusuf Eradam, sözünü ettiğimiz durumlara “yalnızlık fetişizmi” tanımını öneriyor. “Birbaşlılık”la yalnızlığın bile isteye birbirine karıştırıldığını, biri kastedilerek diğerinin yüceltildiğini ve böylece intihara meyilli/ zararsız (bu anlamda kurumsallaşmış) bireyler yaratıldığını söylüyor.<sup>8</sup> *Prozac Toplumu* ifadesi bu yüzden günümüz toplumunu açıklayan bir ifadedir. Kafası dumanlı, sakinleştirilmiş (uyuşturulmuş), mutluluk hormonları takviye edilmiş (şişirilmiş) bireylerden oluşmuş bir toplumdur bu. Körlük, evrensel bir geçerlilik kazanarak tüm topluma yayılmıştır.

5 Rasyonel aklın formüle ettiği eczayla, uyuşturucu sandığımızdan daha yakın akrabalar. Drugstorelar hakkında tüketim toplumu bağlamında bir yorum için bkz. BAUDRILLARD, Jean. *Tüketim Toplumu*, (Çev. H. Deliceçaylı, F. Keskin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997, sf. 18-20.

6 Roquentin, Bulantı romanının başkışısı. SARTRE, J.P. *Bulantı*, (Erdoğan Alkan), İstanbul, Oda Yayınları, 1992.

7 Ahmet Oktay'ın “sanatsal imgenin metropolleşmesi” diye nitelediği bu sürecin birebir göstergeleri ve bunların kökenleri için bkz. OKTAY Ahmet. *Metropol ve İmgelem*, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2002, sf. 59-109.

8 ERADAM, Yusuf. “Susma Cesareti”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 545, İstanbul, Ağustos 2004, sf. 76-81.

Freud, 1930’larda, bu süreci, “*kitlelerin yeniden sürü haline gelmeyi istediklerini*” söyleyerek işaret ediyordu. Türkçe iş lügatına yerleşmeye başlayan CEO’dan aşağı örgütlenişe bir göz atılırsa hem toplumumuza empoze edilen *batılılığın* ne durumda olduğu, hem de, hiçbir şekilde mecaza dayanmayan, gönüllü kölelik sisteminin nasıl işlediği görülebilecektir. Steigler söz konusu gelişmeleri, “*insanın ölümü*” olarak tanımlamaktadır. Ona göre, toplumsal yapılarda serbestlik ve esnekliğin yaşandığı iddia edilen çağımız, “*bireyciliğin egemenliği olmaktan öte, genel bir bireysellik kaybı ve davranışların çoğunluğa uygun karakterinin egemenliği şeklinde ortaya çıkmaktadır.*” Pazarlama teknikleriyle bir bütün olarak aynı şeyi arzu eder hale getirilmiş olan toplumdaki bireyler, sürü yaşamı sürmektedirler.<sup>9</sup>

## Bunalım Kültü

Ortaya çıkmış bulunan (çökkünlük) ve bir yandan da kendisine tapınılan (yalnızlık fetişizmi) bunalım kültürü için pek çok ritüel mevcut. Her türden uyuşturucu (prozac), kariyer tutkusu (CEO), yoga (dudak boyası süren Buda), fetiş nesneleri (marka) bu ritüellerin başlıca nesneleri olmaya aday. Bu noktada “*bunalım*”ı nasıl tanımladığınız önem kazanıyor. Çünkü tanıma göre hareket stratejiniz belirecek. Gideceğimiz yolda ya önümüz açılacak ya da tali yollardan eski otobana bir kez daha çıkılacak. Nermi Uygur’un *Bunalımdan Yaşama Kültürü* isimli kitabında önerdiği tanım bu anlamda yaygın bir başlangıç noktasını oluşturuyor:

“*Bunalım, önceki düzenin, kurulu düzenin birden gitmesi, alışılmış işlerliğin yok olması, öncekinin düpedüz bitmesi demektir.*”<sup>10</sup>

Uygur, bu çerçevede değişimin “*büsbütünlüğü, alışkanlıkların tepetaklak olması*” üzerinde duruyor. Söz konusu tanım, bunalımı “*değişim*” olgusuyla açıklayarak kısa bir şaşkınlık anı yaşıyor. Oysa bu, bunalım tanımının yalnızca bir yüzünü açığa çıkartıyor. İşin kötüsü, terimin tıpta, ekonomide ve ruhbilim alanlarındaki an-

9 STIEGLER, Bernard. “İnsanın Ölümü”, *Le Monde Diplomatique Vatan*, İstanbul, Bağımsız Gazeteciler Yayımcılık, 23-29 Mayıs 2004, sf. 1.

10 UYGUR, Nermi. *Bunalımdan Yaşama Kültürü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, sf. 210.

lamalarını da tek bir çatı altında aynılaştırıyor. Oysa arz-talep dengesinin bozulmasını imleyen (“*ekonomik kriz*” tanımındaki) bunalımla (günümüzde daha çok “*kriz*” kullanılıyor bunun için), bireyin içine düştüğü çıkmazı imleyen bunalım (içinde daha çok kaosu barındıran “*buhran*” sözcüğü burada bir alternatif olabilir) aynı şey değil. Bir-biriyle tümenden ilgisiz olmasalar da, kavramın işlevsel değeri bizce önemli olduğundan, herhangi bir sadeleştirmeden kaçınılması şart. Eğer yukarıdaki tanımı bireyin içine düştüğü “*aykırılık*” anlamında alacak olursak, Uygur’un çalışmasının ileri sayfalarında kendisinden kaçılmaması gerektiğini söylediği “*değişim*”, *kaçınılmaz olarak talep edilir bir şey olmaktan çıkıyor. Kaldı ki, bu tanım kurumsal düzeyde ele alınacak olursa, “statüko”nun mutlak egemenliğinin onanmasına kadar da gidilebiliyor.*

Bunalımın “*yaşamı ören taşlar*” olarak tanımlanmasını<sup>11</sup> ve yaşamın bunalım-kültür-bunalım döngüsü içerisinde ele alınmasını savlayan öneriyse<sup>12</sup>, ruhbilimden yola çıkan bir uslamlamayla toplumbilim yapıldığının göstergesi. Toplumsal gelişme fikriyle birlikte anılan ekonomik bir döngü burada bireysel düzeyde algılanmakta ve sonuçta çelişki psikiyatrik bir müdahale ya da (yogacılıkta olduğu gibi) ruha yönelik aydınlatıcı brifinglerle giderilebilir bir hale gelmekte. “*Doğanın suyuna giderek yaşamak*”<sup>13</sup> ya da nasıl olacağı hakkında hiçbir fikir yürütmeden “*doğaya yabancılaşmamak*” önerileri bu durumun kanıtı olarak gösterilebilir.<sup>14</sup> Bizim için bu olgu önemli; keza herhangi bir kavramın toplumsal temelden yoksun ele alınamayacağının göstergesi. Aksi takdirde “*iyi yönetilen toplum*”u bunalıma alternatif olarak görmeye başlarız.<sup>15</sup>

Bu yolla, devletin, statükoyu temsil eden tutumuyla, varolan bunalımı aşmasının nasıl beklendiği tartışılmaz. Örneğin hayatın anlamını sorgulayan bir devletin bulunup bulunamayacağı/ var olup

11 UYGUR, Nermi. *a.g.e.*, sf. 202-203.

12 UYGUR, Nermi. *a.g.e.*, sf. 226-227.

13 UYGUR, Nermi. *a.g.e.*, sf. 239.

14 UYGUR, Nermi. *a.g.e.*, sf. 240.

15 UYGUR, Nermi. *a.g.e.*, sf. 248.

olamayacağı uslamaması göz ardı edilecektir.<sup>16</sup> Böylece “*değişimi evetlemek*”<sup>17</sup> ifadesinde ön plana çıkan kavram, evetlemek (bir başka deyişle kabullenmek), yani “*normlaştırma*” olacaktır.

## Biyo-Politik Süreçler

Bu normlaştırma sürecininse eninde sonunda psikiyatrik bir müdahaleyi gerekli kılacağı açıktır. Foulcault’nun, hapishanenin ve kliniğin doğuşu üzerine incelemeleri bunun örnekleriyle doludur. Psikiyatrik müdahaleyle başlayan kapatılma süreçlerinin gittikçe toplumun geneline yayılması büyük bir gözaltı toplumunun doğmasına yol açmıştır. Bu büyük kapatılmışlık ancak böyle bir ilkesel zemin üzerinden olanaklı olabilmektedir.

Bunalım, biyo-politikanın vazgeçilmez kült yerlerinden birisidir. Onun içinde ve onunla “*yaşamın sürekli psikiyatrik denetim altında tutulması*” olanaklıdır. Olabildiğince kişisel olduğu düşünülen, ama aslında tamamen kolektif yaşamın bir parçası olan “*arzuların yönlendirilmesi*”yle disiplin toplumundan biyo-politik topluma geçilmiştir. Simmel’in “*moda felsefesi*”, arzuların bu yönlendirilişini bütün açıklığıyla ele alır. Ancak sınıflı toplumlar da ortaya çıkan bir olgu olan moda, hem bir topluluğa ait olma hem de bireysel olma güdüsünü aynı anda yerine getirmektedir. Böylece bireysel farklılaşma çabaları kesin bir toplumsal itaat sonrasında mümkün olmaktadır.<sup>18</sup>

Bu koşullar altında otoriter bir yönetime de, baskı aygıtlarının sürekliliğine de gerek kalmamıştır. Devletin küçültülmesi gerekliliği, bürokratik aygıtın hantallaşması süreçleri de bu ideolojik genişlemeyle ilişkilidir. Çünkü artık devletin yapmak için yola çıktığı şeyleri, onun adına ve daha da iyi bir biçimde başka bir şey yapmaktadır. İnanılmaz başarıysa, bunun bireyin kendi seçimi olarak gösterilebil-

16 Bu konu değiştiğinde, devletin varlık koşulunun statüko olduğu, temelde her türlü değişimi reddettiği ve Uygur’un iddia ettiğinin aksine değişimi evetlemesinin olanaklı olmadığı, din-devlet ilişkisinin de bu bağlamda kaçınılmaz olduğu görülecektir.

17 UYGUR, Nermi. *a.g.e.*, sf. 273.

18 SIMMEL, Georg. *a.g.e.*, sf. 114.

mesidir. Televizyonun ideolojisi, bu anlamda en büyük güçlerden biri olarak, “*yeniden üretimi kolay olan imgeler*” sunarak toplumu yönlendirmektedir.<sup>19</sup>

Althusser’in, klasik altyapı üstyapı ilişkilerini dumura uğratacak şekilde geliştiğine vurgu yaptığı “ideoloji” burada kendini gösterir. Devletin ya da devletin içine yerleştiği iktisadi çevrenin kontrolünde olan ideolojik aygıt, din, öğretim, aile, hukuk, siyasa, haberleşme, kültür gibi görünürde parçalanmış olan pek çok organı tek bir eldeymişçesine yönetir.<sup>20</sup> Bu anlamda biyo-politik toplum, iddia edildiğinin aksine, ideolojilerin sonunun geldiğinin değil, ne oranda güçlendiklerinin bir kanıtı olarak gösterilebilir. E. Shils’in belirttiği, bir düşünce sisteminin ideoloji olması için gerekli özelliklere bakılırsa<sup>21</sup> medyanın tüm bunları bir bütünlük içinde ve olanca yoğunluğuyla nasıl elinde tuttuğu görülebilecektir. Marx’ın işaret ettiği anlamıyla “*gölgeleri gerçek gibi değerlendirme*”, “*buğulu gözlükler arkasından dünyayı algılama*” olarak ideoloji, iş bölümü sürecinde ortaya çıkmıştır ve dünyayı ancak tek bir yönden görmeye yol açmıştır. Konumuz bağlamında, yani bunalımın tanımı ve işlevi anlamında, ideolojinin yerine bakacak olursak, karşımıza “*yanlış bilinç*” anlamındaki ideoloji çıkar, ki bu da mevcut düzenin değişmesini istememeye sürecinde değerlendirilir. Yani sosyal değişimin itici güçleri bir yana bırakılarak bu kavram düşünülemez.<sup>22</sup> Bu, burada sözü edilen yanlış bilinç anlamındaki ideolojinin egemen ideolojiyle aynı anlama geldiğini gösterir. Althusser’in ideolojik aygıtını da bu anlamda düşünmek gerekmektedir.

İdeolojik aygıtın baskısı altında, “*görüntü (simulacre) toplumu haline giren birey*”, “*siyasi temsiliyet bunalımı, ekonomik bunalım, işsizlik, hizmetçi topluluğuna doğru gidişat*”la, “*kendi içine kapalı, kendi üzerine katlanmış*” kılınmıştır. Birey, artık, “*yaşayabilme bu-*

19 AKAY, Ali. *Konumlar*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1991, sf. 94-108.

20 ALTHUSSER, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev. Y.Alp, M. Özışık), İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, sf. 32-38.

21 MARDİN, Şerif. *İdeoloji*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, sf. 14.

22 MARDİN, Şerif. *a.g.e.*, sf. 31-39. İdeolojinin kuram ve tarih incelemelerinde farklı ele alınması gerekliliği vurgusu için bkz. HADJINICOLAOU, Nicos. *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, (çev. Halim Spatar), İstanbul, Kaynak Yayınları, 1998, sf. 15-18.

nalımı” içerisinde dir.<sup>23</sup> Kapitalizmin kendi meşruiyeti adına gereksinim duyduğu bunalımlı bireyler bu yolla yaratılmışlardır. Söz konusu bunalımlar, önerilen sağaltım yöntemleriyle birlikte, sistemin kendini, yegâne karşı koyucusu olan bilinçli insan etkinliğinden nasıl koruduğunun, statükonun bireyle çatışması sürecinden nasıl yara bere almadan çıktığının anlatımlarıdır.<sup>24</sup>

## Kant'ın Yanışı

Lars Von Trier, *Idiots'tan Dancer in the Dark'a*, filmlerinde batılı modern bireyin yukarıda anlatmaya çabaladığımız, biyo-politik körleşmesini işlemiştir.

*Idiots'ta* bir grup entelektüel, zeka özürlü taklidi yaparak topluma kafa tutar. *Dancer in the Dark'ta*, melodram havasında, körleşmeye karşı çıkılır. Ne var ki burada sözü edilen, gözünün önünde olup biteni cehaleti yüzünden görememe şeklinde bir körleşme değildir. Bahsi geçen, Elias Canetti'nin *Körleşme* romanında Kien tiplemesiyle karşımıza çıkan ve Kant'ın yanışıyla simgelenen, bilginin içinde ve bilgiyle gerçekleşen bir tip körleşmedir, kamaşmadır. *Dancer in the Dark'ın* baş kişisi olan Selma'nın, oğlunun gözlerini kurtarmak için gösterdiği çaba, oğlunu annesiz bırakma pahasına inatla sürer. Leader'in ifade ettiği gibi; Selma için “*en değerli nesne, oğlunda konumlanmış, kendi varlığı dışındaki bakışıdır.*”<sup>25</sup> Burada körlük, bir tarafı kaybetme anlamındadır.

Aslında, Antik Yunan'dan bu yana trajedinin peşinden koştuğu bir hybris<sup>26</sup> durumundan başka bir şey değildir karşılaştığımız.

23 AKAY, Ali. *a.g.e.*, sf. 119.

24 Ali Akay'ın Deleuze ve Guattari'ye atfederek aktardığı; “*Marksizmin iddia ettiği tersine, kapitalizm bunalımları sayesinde kendini yeniler,*” fikrine ise katılmadığımı belirtmeliyim. Burada, kapitalizmin kendini yinelemek için bunalımlardan nasıl faydalandığı başarılı bir şekilde gösterilmekle birlikte, Marx'ın sözünü ettiği antagonistik çelişkiyle uzlaştırılabilir çelişkiler birbirine karıştırılmıştır.

25 LEADER, Darian. *Monalisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri*, (Çev. Handan Akdemir), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, sf. 137.

26 Bkz. KUÇURADI, İoanna. *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara, Ayraç Yayınları, 1997.

Brutus'un trajedisinde görebileceğimiz ve iki yüksek değer arasında (Dostuna ihanet mi, topluma ihanet mi?) tercih yapma zorunluluğundan doğan “suçsuz suç” anlamına gelen *hybris*, değerler arasında bir hiyerarşiyi öngörür. “Başka türlü davranamama”, kahramanı iki değer arasında bir seçim yapmaya götürecektir. Bu da sonuçta bir değerın feda edilmesini, bir tarafın elenmesini, görmezden gelinmesini, ona körleşilmesini gerektirir.

Hollywood'un değerleri ve değer sanılanları (Bütün senaryolar da, sevgi, onur, dayanışma gibi değerlere, başarı ve hırs eşlik eder) kullanarak ve katharsise bulayarak sürekli anlattığı öykü budur. Georg Lukács bunu “*acele kahramanlık*” olarak ifade etmiştir.<sup>27</sup> *Acele kahraman*, Antigone'yi *hybris*e sürükleyen, onun onca içini kemiren çelişkiyi (Toplumun yasası mı, ahlâk yasası mı?) görebilecek kavramlardan yoksundur. Açıkçası buna vakti de yoktur. Batılı modern birey, ister *Idiots*'ta olduğu gibi daha örgütlü ve bilinçli şekilde olsun, isterse *Dancer in the Dark*'ın Selma'sı gibi naif bir yerden olsun, Hollywood'un kurguladığı insan tipine uygun olarak, her yanı bilgiyle dolu olmasına karşın körleşmiş bireydir. Ne pozitivizmin denenmiş bilgisi, ne de kendini kollarına bırakabileceği Kantgil sevgi onu kurtarabilir. Bu yüzden “*Körleşme*” romanı, yayımlanışına dek, *Kant'ın Yanışı* başlığını taşımıştır. Binlerce hastayı barındıran bir akıl hastanesinin hemen karşısında kiralanmış bir öğrenci odasında yazılmış olan bu roman, parçalanmış bir dünya üzerine kurgulanmıştır.<sup>28</sup> *Körleşme*, parçalanmış insanlığın yanılığlarından söz ederken, yazılma süreci Canetti'nin toplumla ve bu parçalanmayla ilgili görme yetisine dair ipuçları verir.

Kant burada bir parodidir. Filozof, değişmez bir temel bulmak amacıyla *varlık*'ı tinsel ve doğal varlık alanı olarak ikiye ayırmıştır. “*Ancak aynı zamanda genel bir yasa olmasını isteyebileceğin bir maksime göre eylemde bulun!*”<sup>29</sup> Canetti'nin kitaplarının içinde yan-

27 LUKÁCS, Georg. *Estetik 3*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Payel Yayınları, 1988, sf. 27-28.

28 CANETTI, Elias. *Sözcüklerin Bilinci*, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Payel Yayınları, 1984, sf. 167-179.

29 KUÇURADI, İoanna. *Etik*, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1988, sf. 63.

maya gönderdiği Kant, insan doğasına olumsuzlama anlamında vurgu yapan yazarın, istemenin yönlendirilmesi sürecine kötücül (bedhah) bakışının ürünüdür.

Buna karşın Canetti, günümüze dek uzanan insanın parçalanması sürecini çok iyi gözlemlemiştir. *Körleşme*'de “dünyasız bir kafa”dan “kafasız bir dünya”ya geçiş aşaması, yani Kant’ın yanışına gidecek nihai yolu açan süreç, “taşlaşma”dır.<sup>30</sup> (Bunalım kültü işte bu taşlaşmayı şart koşar). Her yanı kitaplarla çevrili olan dünyasında körleşmiş olan ve bu yüzden “dünyayı ıskalayan” Kien, dünyaya ilk dokunuşundaki yanlış seçiminin sonuçlarından kurtulmak için taşlaşmayı dener. Belki hiçbir şey yapmadan, öylece durursa içinde olduğu durumun vahametinden kurtulabilecektir. Böylece saatlerce, günlerce, hiç kıpırdamadan, adeta bedeninden vazgeçerek, kaskatı durur. Sonuçta “taşlaşma”, hiçbir şeyi düzeltmediği gibi dünyasız kafanın da son edimi olacaktır. Taşlaşan birey sonunda kendinden de kovulur ve kafasız bir dünyanın içinde kaybolur.

Modernitenin başlangıcından çıkıp gelen *Hamlet*’in bir türlü tozlanmayan sesi, statükoyla eli kolu bağlanmış bir adamın sesidir. Sylvia Plath’in intiharla düğümlenen sesi, atfettiği değerlerin arasından bir türlü sıyrılıp çıkamayan Selma’nın sesi, Kien’in sesi, hepsi de “kelimeler”i okurlar. Bitip tükenmek bilmeyen bir okuma sürecidir bu.

Bunalım kültü, kişiyi ereğini bir türlü bulamadığı bir çembere hapseder. Kişinin görmesi gereken ilk nokta, kendi olabilmesinin koşulunun ötekinin varlığıyla düğümlendiğidir. Taşlaşan birey ötekini göremediği için yalnızdır, dokunamadığı için taşlaşmıştır.

(Koridor, Ocak-Şubat-Mart 2007)

---

30 CANETTI, Elias. *Körleşme*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Payel Yayınları, 1993, sf. 196-203.



# Akımlar Kauşağında Öykü



# KÖR KÖR PARMAĞIM GÖZÜNE - 1

## ÖYKÜ ve İDEOLOJİ

*Öykü ve İdeoloji* denince elle tutulacak kadar somut bir ürperti gezinir havada. Bunun iki sebebinden söz edilebilir: Öncelikle, burjuva sanat anlayışı temelinde şekillenmiş, toplumdan, insandan ve giderek reel gerçeklikten kopuk edebiyatın bir uzantısı olabilir sözünü ettiğim ürperti. İkinci olaraksa, yanlış anlaşılmaların, yanlış ortaya koyuşların ve yanlış temellendirmelerin sonucunda oluşmuş varlığı yadsınamayacak belirgin bir önyargıdan kaynaklanıyor olsa gerek. Her iki koşulda da kulağa dokunduğu anda, bu iki sözcüğü yan yana görmekten doğan yaygın bir kaygıdan açıkça söz etmek olası. Ancak bu kaygıyı dile getirenlerin, bu iki sözcüğün birlikteliğinden olumsuz bir elektrik aldığını söyleyenlerin hemen hepsi de “*egemen ideoloji*” kavramından rahatlıkla söz edebilmekte; dolayısıyla, politika-dan etiğe, oradan estetiğe atlayarak sosyal yapıyla ekonomik koşullar arasındaki köprüyü kuran “*ideoloji*” sözcüğüne, olumsuz anlamda da olsa, başvurmaktadırlar. Daha yakından baktığımızda ise aynı kişilerin, egemen ideolojiye muhalif, ona alternatif arayan, onu yıkmaya ya da, en azından, yıpratmaya çalışan kimlikler olarak öne çıktığını saptayabiliriz. Öyleyse, açık yüreklilikle kabul etmek gerekir ki; bir görüşler sistemi olarak ideoloji, biz, ne kadar ondan kaçsak da, doğuşu itibarıyla “gerçekleri mistifiye eden”, “bilimsiz” yapısından korksak da, salıverdiğimiz odanın arka kapısından dolanıp karşımıza dikilivermektedir.

Bu noktadan hareketle son yıllarda, öyküde “*popülerleştirme*”, “*anlamsızlaştırma*”, “*tartışılmaz bir noktaya koyma*”, “*yaşamdan, yaşamın gerçek ve dolayısıyla sınıfsal çelişkilerinden arındırma*” şeklinde ifade edilebilecek olan egemen eğilimi ideolojik bir yönseme olarak saptamak yanlış olmayacaktır. “Kör Kör Parmağım Gözüne” üst başlıklı bu çalışmanın amacı da bir yandan öyküdeki bu ideolojik iktidara karşı oluşturulması gereken hareket tarzı için küçük notlar tutmakken, bir yandan da kendimizi eleştirel bir noktada tuta-

rak, kurmaya çalıştığımız yapıya küçük saldırılarla deyimin işaret ettiği hatalarımızdan kurtulmak, bu yöndeki eksiklerimizi kavramaktır. Bunu yaparken de güncellikten kaçınmak imkansız olacağına göre, sunduğu verilerle bu yazının oluşmasına vesile olan 4. *Ankara Öykü Günleri*'ni (12-18 Mayıs 2000) ele almak başlangıç için herhalde iyi bir seçim olacaktır.

## Öyküde Patlama

4. Ankara Öykü Günleri'nden söz edecekken de sözü biraz geriden almak, öykü günlerinin 3.'süne gitmek neredeyse zorunlu. Çünkü 3. Ankara Öykü Günleri, öyküde patlamanın yaşandığının söylendiği, "*genç öykü*" üzerine çokça kafa patlatılan oturumlara sahne olmuştu. Semih Gümüş'ün "Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor" ve Aydın Çubukçu'nun "Öykünün Sefaleti" yazılarıyla ateşlenen tartışma, genç öykünün belirginleşmiş bir hareketlilik içinde olduğunu gözlemliyor ve fakat bu hareketlenmenin, yazımızın başında dikkat çektiğimiz ideolojik sapmalarla ilişkilenererek yol aldığını sapıyordu. Bu eleştirmeler, saptamalar silsilesi boyunca da çok sayıda genç okur-yazar oturumları takip etmiş, hatta yer yer katılım sunmak yönünde çabalara da girişmişti.

Buna karşın, bugüne geldiğimizde gördüğümüz tablonun hiç de iç açıcı olmadığını söylemek olası. Mantıken patlama üzerine bunca söz söylenen ve nispeten kalabalık geçen 3. Öykü Günleri'nden sonra 4.'sünün daha kalabalık, daha ateşli ve coşkulu geçmesi gerekirdi. Öyle değil mi ki bu tartışmalar kıyasıya yapılmış ve hatta aradan da bir yıllık koca bir zaman dilimi geçmişti. Öyle olmadı. Öykü adına yapılan bu önemli etkinlik, düzenleme komitesi çerçevesinde, daha çok yazarların ve edebiyat çevrelerinin katılımıyla gerçekleşen bir aile toplantısı görüntüsüne büründü. Bu yüzden de bırakalım geçen senenin üzerine çıkmayı, katılımcıların aynılığı yüzünden belirgin bir tekrar havası içindeydi. Sanki geçen sene söylenenler hiç söylenmemiş gibi aynı şeylerin tekrar edilmesiyle de son buldu.

Öyleyse, gelineen noktada "*patlama*" saptamasının yeniden tartışılması gerekiyor. Genç öykü, en ateşli bulunduğu döneminde bile bunca sinik ve geriye patlayanın öykü mü, yoksa tıkanan bir damar mı oldu-

ğu sorusu daha bir önem kazanmış görünüyor. Patlamayı, 80 öncesinden başlayan ve 80 darbesinin coşturucu etkisiyle ivme kazanan inkârcı/bireyci edebiyat damarının kan kaybindan çırpındığı bir dönemin ürünü olarak düşünmek akla daha yakın. Elbette burada inkârcı kanal, yaşlı/ genç olmayan/ önceki kuşak edebiyatçılar olarak düşünülürse, bireyci olanın genç öyküyü kapsayan kuşak olduğu usamlanabilir.

Ancak biz, genç öyküye ilişkin yapılan bu tartışmayı aklımızın bir kenarına koyup başka bir açıdan yaklaşalım konuya; böylece, belki de, tartışmanın zeminini ortaya çıkaracak asıl verilere ulaşabiliriz.

## Öykü Saatleri

Dört yıldır sürekli yapılan bu toplantılar, bazıları tarafından öyle görülse de, sadece panellerden oluşmamakta. Okuyucu açısından, panellerin öncesinde, gündüz saatlerinde yapılan “*öykü okumaları*” bütün panellerden ayrı ve özel bir yer tutmaktadır. Çünkü bu saatler içinde az sonra kürsüye çıkıp düşüncelerini bildirge halinde sunacak olan yazarlar öyküleriyle düşüncelerinin ipuçlarını verirler. Söyledikleriyle yaptıkları arasındaki uyumu/ uyumsuzluğu burada gözlemlemek mümkündür. Öykü üzerine kesilen ahkamların, büyük büyük sözlerin, suçlamaların, aklanmaların er meydanıdır burası. Öykücüler, öyküleriyle tartışma yaratan olguları asıl olarak burada ortaya koyarlar ve varsa tezlerini öyküleriyle destekler ya da çürütürler. Okurla yazarın karşı karşıya kaldıkları, aralarına koydukları yapıt üzerine kıyasıya tartışmalarla geçmesi gereken bu ortam, haftalık bir ev gezmesi tadında, karşılıklı komplimanlar ve popüler söylemin biçimlediği vasatın altında sorularla tüketilmemelidir.

Oysa, bu toplantıları ilk kez izleyen biri için kuşkusuz en dikkat çekici yön “Bence...”yle başlayan cümlelerdir. Öykücüler ya da eleştirmenler sözlerine başlamadan önce cümlelerinin başına mutlaka bir “bence” yerleştirirler. Sorulan sorular “Bence öykünüzde...” diyerek başlar ve öykücülerden gelen yanıtta “Çünkü bence...” şeklinde biçimlenir. Buradaki “bence” bir çok şeyin göstergesidir ve en önemlisi genç öykücülerin “ben(cil)ce” davranmalarının da alt yapısını oluşturan şeydir.

İlk anda, basit bir değerlendirmeyeyle, eleştirmen için her türlü yargılamadan, öykücü içinse her türlü yargılanmadan kurtulmanın bir aracı olarak görülebilir “*bence*” sözcüğü. Öyledir de. Bu, modernizmin kapitalizme eklemlenmiş olan ucunda filizlenmiş, sonrasında da postmodern “*adam sendecilik*”le birleşmiş bir tavidir. Öykücü için kaçıştır, içine kapanıştır, içine kimseyi almayıştır. Yani yoksullaşmadır. Hele biraz daha derine indik mi sorunun bundan ibaret olmadığı ve genç öykü tartışmasının zeminde duran sorunla “*bencecilğin*” birleşiverdiğini görürüz. Çünkü sadece sönük bir tavrın, “*Ben de böyle bir adamım işte*”nin sonucu değildir “*bence*”. Aynı zamanda öykücünün dünya görüşünü sistemleştirmekten korkmasının ürünüdür. Yani ideolojisizliktir. Yani egemen ideolojinin baskılarına “eyvallah” çekmektir. Nasıl mı? Şöyle: “*Dünya dönüyor*” demekle, “*Bence dünya dönüyor.*” demek arasındaki salt biçimsel olmakla kalmayan sorundur bu. İlk sözünüzde dünyanın dönmesinin evrensel bir yasa olduğunu, bunu bulguladığınızı ve doğruladığınızı söylüyorsunuzdur. İkincisinde ise, kendi hissiyatınızdan yola çıkarak, belki de zevzek bir mucidin düşperest sayıklamalarını ortaya döküyorsunuzdur. İkisi arasındaki ayırım bu derece yalın ve kesindir. Eğer evrensel doğruların olmadığını, tarihin belirli yasallıklara göre işlemediğini, dolayısıyla edebiyatın ne tarihle ne de doğrulukla ilgilenmediğini öne sürüyor, her şeyin herkese göre değişeceği şeklindeki idealist savı destekliyor, evrensel anlamsızlığın ve başıboşluğun felsefesini yapmaya çalışıyorsanız buna kimsenin diyecek bir şeyi olamaz. Kendi “*ben(cil)ce*” abuklamalarınızı, egemen ideolojinin pek de memnun kalacağı bir biçimde, hem de gayetle iyi bir fiyattan satabilirsiniz. Yok eğer evrensel doğrular olduğunu, zeki bir fırlamanın lafıyla tarihin sonunun falan gelmediğini, yani doğru ve yanlışı, gerçeği ve sanalı, iktidarı ve iktidar eylenenin hâlâ görebiliyorsanız doğru bildiğiniz yolda sıkı kürek çekmeniz, her ediminizi aynı doğrultuda ustaca birleştirmeyi becermeniz gerekir.

Tercih edebileceğiniz iki yol vardır önünüzde. Bunlardan biri, kelayı koltuğa alıp doğruluğuna inandığınız yolda engizisyonun kanlı hışmına savaş açmaktır. Diğeri ise, sırtınızda hissedeceğiniz tatlı pış-pışlamalarla iktidarın kanlı aygıtının eli çiçekli şövalyesi olmak... Bu iki tavrı çarpuk çarpuk birleştirilerek bir ara yol bulmaya çalışmak

ise kavramları karıştırarak hem egemen ideolojiye karşı asla muhalefet etmemekle hem de onun ekmeğine yağ sürmekle eş anlamlıdır.

Öyleyse öykücünün şu sorulara dürüstlikle cevap vermesi gerekir: “*Doğru yok mudur?*” (Ki bu soruyu sorar sormaz, “*Doğru nedir?*” şeklindeki binyıllık sorunun ne kadar gerisinde durduğumuzu farkediveririz.) “*Gerçek nerededir?*” (Tabii ki ‘gerçek’le edebiyatçı/öykücü arasındaki bağlantı ne olmalıdır?) ve bir öykücü için hepsinden önemlisi “*Edebiyat doğrusuz, yanlışsız, insana ilişkin ama insansız bir şey midir?*” ya da “*Günümüz edebiyatı - öyküsü doğruyu savunmaktan bu kadar mı korkar olmuştur?*”

Bugün bu sorulara yanıt verilmeden edebiyatta yol almak neredeyse imkânsız gibidir. Hele genç öyküyü, öykücüyü değerlendirirken bu soruları önümüze koymadan, bunlar hiç sorulmamış ya da cevaplanması gereksizmiş gibi davranarak bir sonuca varmaya çalışmak anlamsız bir çabadır.

Bunun içinde, ilk önce, “*Öykü insana dairdir!*” tavrıyla “*Bence...*” ile başlayan kaypak tavır birbirinden ayırmak gerekmektedir. Açıkça ideolojik olan “*insana dair*” söyleminden, açıkça korkak olan “*Bu söyleyeceğim kimseyi bağlamaz ya, ben de böyle düşünüyorum işte*”ye ışık hızıyla geçildiği bir dönemde genç öykücülüğü yargılamak kolay değildir. Aksine genç öykünün, zamanı geldiğinde, kendine miras bırakılan bu ideolojik basiretsizliği, bu çürük tohumu acımasızca yargılayacağı söylenebilir.

(*Evrensel Kültür, Ağustos 2000*)

## KÖR KÖR PARMAĞIN GÖZÜNE - 2

### AKIMLAR KAVŞAĞINDA ÖYKÜ

Günümüz öyküsü için kendini belirgin kılmış bir akımdan söz etmek kolay değil. Hatta bırakalım bir akımın etkili bir biçimde öne çıkmasını, şu şu öykücülerin bağlandıkları ya da öncüsü oldukları akımlar vardır ve şunlardır demek bile kolay değil. Bununla birlikte bu olgu, akımların hepten kaybolduğunun ya da yeni akımların gün be gün gelişen tohumlarının bulunmadığının mı işareti? Değil elbette. Belirli akımları izleyen ya da, en azından, öykülerinde bu akımların belirgin özelliklerini ağırlıklı olarak kullanan öykücülerden rahatlıkla söz edilebilir. Öyleyse genel olarak bunları saptayabiliriz. Şöyle ki: *kısa kısıacılık, varoluşçuluk, bireycilik ve toplumculuk*. Genel kategorilendirmelere sadık kalırsak öne çıkan eğilimleri bu başlıklar altında örnekleriyle ortaya koymak olası. Öyleyse, günümüz eğilimlerinden ve genç öykünün bunun içinde tuttuğu yerden söz edebilmek için teker teker bu olguları açalım.

#### Kısa Kısıacılık

Daha, öykü ve kısa öykü üzerinde anlaşılmaya varılmış belirgin tanımlamaların yapılamadığı bir dönemde kısa kısıacılıktan söz etmek oldukça zor bir iş gibi görünüyor. Ancak yine de zorunlu bir iş. Çünkü, günümüz öyküsünün, özellikle de genç öykü kapsamı içinde değerlendirilen öykünün en belirgin eğilimi kısa kısıacılık.

Yarım, bir ya da bir buçuk sayfadan oluşan küçücük öyküler bunlar. En önemli özellikleriyse yoğunlukları. Küçücük bir alana en çok şeyi sığdırma istekleri...Yoğunlukla bağlantılı olarak da okurun imgelemine harekete geçirerek çağrışım yoluyla hedeflerine ulaşmaları. Bunu yaparken de çok çeşitli argümandan yararlanıyorlar. Kimi şiirseliği kullanıyor kısa kısa öyküsünde, kimi yadırgatıcı, sarsıcı imgelemlerden yararlanıyor, kimi deneysel bir yol tutturuyor kendine, biçim, biçem, kurgu oyunları, metinlerarası göndermelerle sağlıyor çar-

pıcılığı, kimi belirsiz ve yazara özel bir atmosfer yaratıyor, kural dışını, şaşırtıcıyı seçiyor. Ancak genel bir ifadeyle çoğunun “an” üzerine yoğunlaştığını, tek bir anı tek bir düşünce doğrultusunda derinlemesine açmaya çalıştıkları söylenebilir.

Bu tanımlama öğelerini sıraladıktan sonra *kısa kısacılık* üzerine yargılara değinebiliriz. Merkezileşmiş iki yargıdan söz edilebilir. İlki, türün, kısa öykünün bir uzantısı olarak, anlatının gereksiz yüklerinden kurtarılması biçiminde yalınlaştırıcı, teker teker sözcüklerin yan ve derin anlamlarına girerek düşünceyi genişletici, bu yüzden akılcı yönüne dikkat çeken ve kısalığı geniş halk yığınlarına ulaşmada araç olarak gören yaklaşım. İkincisi ise, ilk seçeneğin son şıkkının tepetaklak olmuş hali; yani, kısa kısacılığın, günümüz kapitalist toplumunda hıza yenik düşmenin, bu yüzden kolaycılığa, çabuk tüketilirliğe, klipçiliğe kaçan bir yaklaşım olduğu yönünde.

Öncelikle iki yargının da kendi içinde tutarlı olduğuna dikkat çekmek gerek. Ancak bu, iki yaklaşımında doğru olduğunun değil, eksiklerinin olduğunun bir göstergesi. Konu ele alınırken yapılan hata, kısa kısacılığın ağırlıklı olarak biçimsel yönüyle uğraşılmasından kaynaklı. Bu da, “öz” kavramına yöneltlen yüzyıllık saldırıdan feyz alan bir hata olarak düşünülebilir. Edebiyatın yalnızca anlatan değil, aynı zamanda söz söyleyen bir tür olduğunu görmemekten kaynaklan bir hata. Oysa “öz”e baktığımızda kısa kısacılığı değerlendirecek kriterleri çok daha kolay ele geçirdiğimizi görürüz. Öyle değil mi ki, Kafka’nın “İmparatorun Haberi”, “Köprü” öykülerini klip estetiğiyle eleştirmek ya da Sevim Burak’ın, Faruk Duman’ının kısa kısa öykülerini “geniş halk yığınlarına ulaşmak”la açıklamak kimsenin aklından bile geçmez.

Öyleyse, kısa kısacılığı değerlendirirken elimizdeki yegane tartışma, öz-biçim diyalektiği çerçevesinde ele alacağımız öykünün özüdür. Bu şekilde değerlendirildiğinde “deneysellik” ya da “metinlerarasındalık”, gerçeğe ulaşmak yolunda alışılmışın kırılması çabası olabileceği gibi, bir anda edebiyatın köküne kibrit suyu dökmekte olan bir iblise de dönüşebilir.

Bu genel tanımlamaların ardından şunu da belirtmekte yarar var: Günümüz öyküsü içinde kısa kısacılığın en sık kullanılan şekli olan

bireyciliğe açılacak şekilde “ben”e dönük tavrı, kapalılığı, gözlemcilikten öteye geçme korkusu, postmodernizmin “oyun” söylemine boyun eğer görüntüsü ve elbette bu sebeplerden ötürü tüketim nesnesine dönüşme olasılığı ciddi tehlikeler olarak, bir çok eleştirmenin de haklı bir kaygıyla işaret ettiği gibi, söz konusu türün önünde durmaktadır.

## Varoluşçuluk

Kısa kısaltılık biçim ve biçim anlamında öne çıkan bir eğilim. Varoluşçuluk ise kısa olsun uzun olsun bir çok öykünün merkezinde duran içerik eğilimi olarak belirginleşmiş durumda. Biçim ve biçimden içeriğe geçerken fark ediyoruz ki, ne ilginç rastlantıdır, varoluşçuluk da tanımı üzerinde anlaşılmaya varılamamış akımlardan birisi. Bu yüzden, yine, ancak akımın ana özelliklerinden yola çıkarak hareket etmek durumundayız. J. P. Sartre’ın *Varoluşçuluk* isimli çalışmasına Asım Bezirci’nin hazırladığı önsözden alıntılarla hatırlayalım: Varoluşçuluk, “köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe, güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir.” (J. Ritter) “Bireyciliğe aşırı yer vermek, kişiöğlunun varoluş sorununa büyük ilgi göstermek ve herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikle sistemleri yetersiz görmek...” (W. Kaufmann) ise başlıca özellikleridir.

Kaufmann’ın saydığı üç özelliği de günümüz öyküsünde bire bir gözlemlemek mümkün. Benlik araştırmaları da denebilecek varoluş sorunu, üzerine bir çok çalışmanın yapıldığı 1940’lardan bugüne kadar kesintisiz süregelmiş demek ki. Belki de, ülkemiz özelinde, epeyce yol kat ettiği 60’lar, 70’lerden sonra, 80 darbesiyle beraber gün be gün yeniden hortlatılmış. Hortlamak diyorum, çünkü geçmişin üzerine yeni veriler sunarak geliştiğini, kendini aştığını söylemek pek olası değil. Kendi içinde en tutarlı metinler olarak günümüz genç öyküsünün sivri uçları, Aslı Erdoğan öykülerine bakarak rahatlıkla söyleyebiliriz bunu. 80 ve 90’larla beraber kapitalizmin, baskının ve şiddetin kanıksandığı toplumsal koşullar içinde yalnızlaşmış, yabancılaşmış bireyin çılgınlıkları ne Sartreci bir başkaldırıyla,

ne de Demir Özlü benzeri bir senteze gitme çabasıyla birleşmeden kendi içinde başlayan ve biten bir sürece dönüşüyor. Bunun temelinde de *“herhangi bir düşünce okulundan olmamak”*, *“sistemleri yetersiz görmek”* kaygılarının yattığı, yani ideolojisizlik olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu yönüyle de etkin varoluşçulukla bireyciliği/bunalım edebiyatını birbirinden ayırmak gerekiyor. Çünkü varoluşçuluk, Sartre’da, Camus’de ve Kafka’da rastladığımız özellikleriyle bir başkaldırı hareketidir. Benliğin kazanılmasına ve benlik üzerine kurulan tahakkümlerin ortadan kaldırılmasına yönelik bir çabanın ürünüdür. Böyle bir çabayı ise *“ben”*in içinde kaybolmak şeklindeki çok eski bireycilikle karıştırmamak önemlidir. Günümüz öyküsünün içindeki varoluşçu çizgi de işte tam bu sınırdadır. Bir ayağı varoluşçu felsefede yer tutan ve fakat sık sık tökezleyerek *“bunalım edebiyatı”*nın tuzaklarına düşen bir sınırdadır...

## Bireycilik ve Toplumculuk

İlk bakışta, bireyciliği ve toplumculuğu yeniden tanımlamaya, ana hatlarını baştan ortaya koymaya gerek yok gibi görünüyor. Ancak, *“bahtiyar kapitalizmin”* kavramlar üzerinde yarattığı bulanıklık onların algılanışını etkilediğinden, bu algılanışlar üzerine ciddi çalışmalar yapmak da gerekiyor. Çünkü söz konusu iki akım da, belki de adlarının ilk anıldığı zamandan çok öncesinden beri tartışılmaya ve edebiyat yapıtının aynası olmaya devam ediyorlar. Tek farkla ki, artık kimse, *“Ben bireyciyim kardeşim, yaptığım da benim dışımda kimseyi bağlamaz,”* demiyor, diyemiyor. Diyememesi belki de çok uzun süren kavga dönemleri boyunca toplumculuğun ne demek olduğunun kafalarına birazcık olsun sokulmasından kaynaklı. Demiyor, çünkü bunun sorumluluğundan bile korkuyor. Soruya evet ya da hayır şeklinde doğrudan cevap vermemek için kırıyıyor bu yüzden. Yaşayan öykücülerin bir listesini elimize alıp teker teker ziyaret etsek ve bu soruyu sorsak, aşağı yukarı şöyle bir sonuç elde edebiliriz: Hiç kimse bireyci değil, ama çoğunluğu toplumcu da değil. Öyleyse bu işte bir iş var. Kapsam olarak düşünüldüğünde, toplumculukla bireycilik arasında bir üçüncü türden söz edilebilir mi? Yoksa bu akımların kapsamaları, varoluşçu terminolojiyi ele alırken söylediğimiz gibi,

çok mu yetersiz geliyor öykücüye? Yetersiz geldiği savlanıyorsa nedir onlara göre bireycilik ve toplumculuk? Öykücü bunu biliyor mu? Hele de genç öykücü? Bu sorulara cevap vermek gerekiyor. Herkes insandan yana, herkes güzellikten, sevgiden, barıştan, kardeşlikten yana, ama kimse bunun nasıl olacağını bilmiyor. Doğal olarak bir bilinmezlik cehenneminde eriyip yitiyor her şey ve genç öykü de suyunu bu topraktan alıyor.

Öykücünün, bireyci olduğunu, öyküsünün bireysel olduğunu iddia etmesi için bazı şartların yerli yerine oturması gerekiyor. Örneğin, hiç Lunaçarski okumamış olması gerekiyor. Plahenov'un, Lucaks'ın, Seghers'in adlarını bile duymamış olması gerekiyor. Gorki'yle tanışmamış olması, Pospelov'u, Kagan'ı bir kuş türü olarak tanıması gerekiyor. Sadece bu kadar mı? Nazım Hikmet de kimdir demesi gerekiyor örneğin. Rıfat Ilgaz, Aziz Nesin nedir? Orhan Kemal, Haldun Taner yaşamış mıdır bu dünyada? Asım Bezirci, Ahmet Oktay, Berna Moran bir satır yazmışlar mıdır? Liste uzatılabilir... Bu koşullar dahilinde öykücünün *"Ben bireyciyim efendim, toplumculuk da neymiş?"* demesi akla uygun ve yerindedir. Zaten genç öykünün içine düştüğü felaket de budur. Ancak bu *"Bu iş sadece genç öykücünün bilgisizliğidir."* denerek geçirtililecek kadar basit bir konu da değildir. Bu, her şeyden önce toplumculuğu hâlâ içlerine sindirememiş olanların başlarının altından çıkmış bir durumdur. Sadece baskı döneminin bir sonucu değil, uygun ortamı bulmuş ve gelişmiş kanserli bir dokudur yani.

Öyleyse şunu en baştan söylemek gerekiyor: Öykü toplumcudur! Aynen romanın, şiirin, resmin ve bütün bir sanatın toplumcu olduğu gibi... Kör gözleriyle kör bir sanatın peşinde olanlar, yüzyıldır anlatılan toplum kavramının neyi ifade ettiğini hâlâ anlamamışlardır. *"Ben toplumcuyum, ama bireyi de önemserim,"* diyenler saçma ve anlamsız bir cümlelerin peşinde ömür tüketmektedirler. Çünkü toplum denen olgu, sosyalist teorisinin yüz yıldır anlattığı şekliyle, bireylerin gerçekten birey olabildikleri yegane sistemdir. Birey, ancak toplum içerisinde anlam kazanır. Bireyin bireyliği, sahte ve kuşatılmış bir özgürlük fantazyasından değil, köklü ve bilinçli (kendi varlığı ve bilinci üzerine düşünebilen) bir toplum yapısından gelir. Öyleyse, bireyi olamamış bir topluma nasıl toplum denemiyorsa, toplum

kelimesinden bunca korkan insanlara da birey demek aynı oranda imkânsızdır. Toplum kavramına bu ikircikli yaklaşımlar ise ya bilinçli olarak yapılmaktadır ya da hâlâ kapitalist terminolojinin etkisinden kurtulamamış olmayı ifade eder.

“Öykü insana dairdir,” söylemi de asıl anlamıyla toplum-birey diyalektiğini ifade etmez mi? “İnsana dair” olan insanla eşya, insanla kavram, insanla insan arasındaki bağlantıyı imlemez mi? Halikarnas Balıkcısı’ndan Sait Faik’e, Sabahattin Ali’den Yaşar Kemal’e Türkiye öykü geleneği yıllar boyu bunun örneklerini vermemiş, bunu anlatmamış mıdır? Bütün bunların yanı sıra toplumculuktan söz ederken altının kalın kalemle çizilmesi gereken yerler de var. Sorularla devam edelim: Bugün yazılan toplumcu öyküler toplum-birey diyalektiğini doğru biçimde kurmayı başarmakta mıdır? Toplumun sürekli hareketli, değişken yapısına, egemen sistemin her gün geliştirdiği afyonlama yöntemlerine karşı toplumcu akım kendi damarını ne şekilde besliyor, nasıl yenileniyor; elli-yüz yıl öncesinin verileriyle hareket etmek yanılsından kurtulabiliyor mu? Değişimi, “yeni”yi, “ileri”yi nasıl kavramlaştırıp, nasıl yansıtıyor? Yoksa hâlâ, kör kör parmağım gözüne kolaycılığandan; öyküde makaleye, düşünce yazısına kaçmaktan, gereksiz yere sloganlardan kurtulamıyor mu?

Bireyci öykücünün açmazlarına düşmemek için toplumculuğun bu sorularla yüzleşmesi gerekiyor.

## Ve dahası...

Günümüz öyküsü denilince akla gelen, gözlemlenebilen eğilimler sadece yukarıda saydığımız akımlarla sınırlı değil elbette.

Öncelikle, Mayakovski’nin “*Bir demirci için bir anıt dikmek pek büyük bir şey sayılmaz; bu anıtın, çarın diktiği basımcı anıtından da farklı olması gerekir,*” şeklinde özetlediği yenilikçilik anlayışı, yeni öykülerin, özellikle de genç öykünün en sık karşılaşılan yönü. Hatta, yaptıkları şeyin “çarın yaptığından” farklı olması dürtüsü genç öykücülerin ortaklaşa yaşadığı belki de tek duygudur denilebilir. Bu, belli bir akıma tabi kalmamalarını da açıklayıcıdır. Genç öykü, yenilikçi olma isteği ve çabasıdır.

Ayrıca, gerçeküstücü yaklaşımın izi sürülebilir günümüz öyküsünde. Gerçeküstücü yöntemleri öykülerinde yer yer kullananların yanında, Hakan Şenocak gibi sadece bu akım içerisinde ürün verenlerden de söz edilebilir. Nesnel gerçekliği yeni bir tarzda yaratmak çabası olarak en karakteristik özelliğiyle kısaca tanımlayabileceğimiz bu akım yenilikçilik anlayışıyla da birleşmektedir. Gerçeküstücü yaklaşım, kökenlerini bulduğu iki dünya savaşı arası zaman diliminden bu yana, burjuvazinin bulandırmaya çalıştığı gerçekliği çarpıcı imgelerle “*ayakları üzerine dikmede*” çok başarılı olduğu halde Türkiye öykücülüğünde fazlaca kullanılmamış, bu akımın “soyutlama” gücünden gereğince yararlanılmamıştır. Buna karşın günümüz öyküsünde gündeme gelmesi dikkat çekici bir olgudur.

Bunun dışında, yeni biçim arayışları anlamında öne çıkan deneyellikten, kökenlerini sistemin dayatmalarında bulan saçmacılık ve anlamsızlıktan, değişik görüntüler altında defalarca önümüze çıkabilecek mistisizmden söz edilebilir.

Akımlar kavşağında durup yönünü seçmeye çalışan günümüz öyküsü, kendine dayatılan yapay/ albenili, dolayısıyla olabildiğince yoz ve kısır bir yaşamı kabullenmekle nesnel gerçekliğin (tarihsel ilerlemenin ve dolayısıyla sınıfsal çelişmenin) üzerini örten tozun silkelmesi arasında bir seçim yapmak zorundadır.

Bunu yaparken unutmaması gereken en önemli olguysa; akımlı olunmayacağıdır! Öykücü, teknik bir olgunluk olarak değişik akımlar içinde ürün vermeyi tercih edebilir. Tüm çalışmalarını sevdiği, yaygınlaşmasını istediği akım doğrultusunda da verebilir. Ama bu, öykücünün ilk önce yazması gerektiği gerçeğini etkilemez. Öykücü öyküsünü, gördüğü, düşündüğü, hissettiği biçimde yazar. Sonra kendisine bu yazdığının şu “akım” olduğunu söyler. Bu gerçekliğin unutulduğu yerde, savunulan “öz” de, yaratılan “biçim” de kopyala-yapıştır bir eklektisizmin ötesine geçmez/ geçemez.

(Evrensel Kültür, Kasım 2000)

# KÖR KÖR PARMAĞIM GÖZÜNE - 3

## ÖYKÜ DEVRİMCİDİR

*“Elini eteğini toplumdan çekip fildişi kulesinde kozasını ören sanatçı tipi... modası geçmiş bir yaratıktır. (...) Sadece söz cambazlıkları, üslup ustalıkları, biraz da psikoloji ile hiçbir iş görülemez...” (1960)*

Haldun Taner

J. Culler’in Adam Öykü dergisinin 20. sayısında yayımlanan “Anlatı” başlıklı makalesinde yaptığı bir saptama ilginçtir. Culler, günümüz öyküsü okunup bitirildikten sonra okuyucunun “*Eee, n’olmuş ki?*” demekten kendini alamadığını söylemektedir söz konusu yazısında. Öykü boyunca bir karakter/ tip ya da karakterler/ tipler yaratılmış, bir olay aktarılmış ya da bir durum ortaya serilmiş olabilir; ancak öykünün sonuna gelindiğinde, öykücünün böylesi bir çabaya niçin giriştiğini gösterecek hiçbir ipucuna ulaşılamamıştır. Birtakım kişiler, olaylar, imgeler karmakarışık bir biçimde, adeta estetize edilme bombardımanına tutularak, aynı metnin içine sıkıştırılmış ve adına da öykü denilmiştir. Yani yazarın (bu “hiçbir şey söylememek gerekliliği” bile olsa) söylediği bir şey yoktur. Yazar, iletisini kaybetmiştir. Söyleyecek bir şeyi olmadığı için de sayıklayıp durmaktadır. Elbette, bu hiç karşılaşılmayacak, acayip bir durum değildir. Ne var ki, şaşırtıcı olan bu durumun yazarın içine düştüğü bir “çöküntü” olarak tanımlanmayıp, savunmasının/ olumlanmasının yapılmaya çalışılmasıdır. Yani, “*Anlatacak ne kalmıştır ki? Tek yapılabilecek; hiçbir anlamı olmadan birbirinin üzerine yığılan göstergeleri okuyucuya aktarmak, bunu da estetik bir şekilde yapmaktır,*” denmektedir.

Oysa, “*Ne olmuş yani?*” sorusu önemlidir. Öykü (sadece öykü değil, edebiyat-sanat-bilim de) değiştirme gücünden yoksunsa hiçbir şey ifade etmez. Okur, öyküyü okuduktan önce ve sonra aynı kişiye okumanın ne anlamı kalır ki? (Eğer bunu böyle söylersek, anlam-

sızlığın genel ve kapsayıcı olduğu, öykücünün de bunun aktarıcısı olduğu yolundaki yaklaşımı tepetaklak etmiş oluruz. Çünkü, savımız, anlamsızlığın genel değil, özel olarak onu üreten kişilerce var kılınmış olduğu yolundadır.) Öykü, “toplumu, ona kendini gösterek sarsan” bir yapıda olmalıdır. Öyleyse, öykü devrimcidir! Çünkü “sarsmak”, “değiştirmek”, “dönüştürmek” için eskimiş olanı fırlatıp atmalı, yerine yeniyi koymalıdır. Buna dayanarak, bize düşen öncelikli görevin “eski”yi ve “yeni”yi doğru tanımlamak olduğunu düşünebiliriz. Eski ve yeni olanın da her ideolojinin sözlüğünde farklı tanımlara sahip olduğunu, söz konusu kavramları salt “geçmiş” ve “bugün” olarak ele alamayacağımızı düşünürsek burada yapacağımız seçimin ideolojik olduğu su götürmez olacaktır.

Nedir eski? Maupassant’ın giriş-gelişme-sonuç tekniği mi? Olay örgüsü mü? Uzun öykü mü? Yoksa, bilinç akışı tekniği, durum öykücülüğü mü? Toplumculuk mu? Bireycilik mi? Metafizik mi, diyalektik mi? Diyaloğsuz/ konusuz öykücülük mü? Liste uzatılabilir. Bu liste üzerine düşünmek, yorumlar yapabilmek ve sonuca ulaşmak için genel bir tanımlamaya sahip olmak gerekliliği ise açıktır.

Eski, devrini tamamlamış, tüm gelişmeci yönlerini kaybetmiş, artık (elbette “insan” için) verebilecek şeyi kalmayan, olarak tanımlanabilir. Bu durumda “yeni”, sadece bugüne değil geleceğe dönük ve insanlık tarihi için gelişmeci olan olacaktır. Kapsayıcı olmasını da düşünüyorsak, doğal olarak eski ve yeni kavramlarının, “devrimciliğin” toplumbilimsel görüntüsüne bakmalıyız. Öyleyse devrimcilik, eski toplumsal ilişki biçimlerinin terk edilmesi, yerine yenilerinin konması şekline bürünecektir. Bunun için de içinde yaşadığımız ve “eskimiş” kapitalist sistemin tasfiye edilmesi, yerine yüzyılımız için ilerici olan sınıfın, işçi sınıfının ideolojisinin, sosyalizmin geçirilmesi, bunun hedef olarak alınması gerekecektir. Devrimcilik budur. Yukarıdaki sorulara cevap verilecekse bu ana çizgi doğrultusunda söz konusu tekniklerin, yaklaşımların bize neler sunduğuna bakılmalıdır. Ancak o zaman sağlıklı bir sonuca ulaşılabilir. Yani Maupassant ile Çehov arasındaki tercih, ancak bu şekilde öznel olmaktan çıkarılacak, “özün belirleyiciliği” ışığında, yapılan edimin amacıyla sonucu arasındaki bağlantı göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

## Devrimci Öykü

Sınıflı toplum yapısı içinde devrimcilik, ilerici olan sınıfın ideolojisini “*geliştirmeyi*” ve “*yaymayı*” gerektiriyorsa devrimci öykü de belli başlı özelliklerle donanmış olmalıdır.

Böyle bir öykünün bileşenlerinin en önemlisi, kuşkusuz, “toplum yapısı içindeki çelişmelerin, bu çelişmelerin gelişme eğilimlerinin” doğru bir şekilde ortaya çıkarılması olmalıdır. Diyalektik düşünceye göre yaşamın temelinde “çelişme” yatıyorsa, edebiyatın temelinde de benzer bir çelişme yatmaktadır. Doğruyla yanlış, güzelle çirkin, ileriyle geri, eskiyle yeni olarak birçok alt başlığa ayrılabilen bu çelişmeler genellikle “siyah ve beyaz” şeklinde kendilerini göstermezler. Aksine, uzaktan bakıldığında griye yakın bir tonda görünürler. Ancak unutmamak gerekir ki, tüm bu ara tonlar siyah ve beyazın çatışması sonucunda ortaya çıkarlar. Önemli olan, öykünün, bu çatışmayı, bu çatışmanın taraflarını “*nesnel olarak*” ortaya çıkarmasıdır. Öykü, toplumsal hayatı yansıtabilmeli, onun felsefi arka planına bir kapı aralayabilmelidir.

Öykü, tarihsel gerçekliği doğru olarak yansıtmalıdır. Bu, öykücünün tarihçi gibi davranmasını gerektirmez. Ancak öyküsünün atmosferini yaratırken o güne kadar edinilegelmiş bilgiler ışığında tarihsel gelişmelerle ters düşmeden, gerçekliği bozmadan yazabilmelidir. Başka bir deyişle “*oyun oynamak*” bahanesiyle amaçsız değişiklikler yapmamalıdır. Öyküdeki tarihsellik, günümüz romanında Orhan Pamuk’un temsil ettiği biçimde, “*nedensellik bağlarından arındırma ya da bunları önemsememe*” şeklindeki tutumdan kaçınılarak kullanılmalıdır. Günümüzde buna dikkat etmek, neredeyse “*postmodernizm tuzağına*” düşmemenin baş koşulu olmuştur.

Öykü, dilbilimsel doğruluğun peşinde olmalıdır. Emperyalist kültürün kuşatması altında kendi kültürüne sahip çıkmalı; bunun ilk koşulu olarak da, dilinin gelişmesinin zaman dizimsel takipçisi olmalıdır. Onu zenginleştirmesini bilmelidir. Çünkü “*dil*”deki kirlenme “*düşünme*”nin kirlenmesinin, bozulmasının, hatta ortadan kalkmasının ilk adımıdır. Dili savunmak işte bu yüzden devrimciliktir. Türkiye öykü geleneği ise bu konuda atılmış ciddi adımlarla doludur. Bir örnekle; Tahsin Yücel’in 1955 yılında yayınladığı *Haney Yaşa-*

*malı* isimli ilk kitabından 1999'da yayınlanan *Komşular'a* kadar 45 yıla varan süreç içinde tüm öykü kitaplarında bulabiliriz bu eğilimi.

Öykü, halkçı olmalıdır. Amacı, 20. yüzyılın “*avangard*” akımlarının kuyruğuna takılıp, artık iyice eskimiş hataları yinelemek değil, geniş halk yığınlarıyla buluşabilmek olmalıdır. Ece Ayhan örneği okura küfreden, onu suçlamanın, halkı küçük ve aşağı görmenin “modası” geçmiştir, öykücü, doğru bildiğini, yine doğru bildiği biçimde, fakat kime, ne için seslendiğini de unutmadan dile getirmelidir. Aziz Nesin bu konuda ortaya konabilecek en iyi örnektir. Mizah öyküleriyle köylü kurnazlığını, politik çıkarıcılığı, kaptıkaçtıcılığı, anne-babanın, öğretim kurumlarının verdiği yanlış eğitimi yererken yapıtlarını eleştirdiği insanlar da dahil olmak üzere bütün bir topluma okutmasını bilmiştir.

Öykü, toplumcu olmalıdır. Haldun Taner'in 1960 yılında söylediği sözler bugün çok daha anlamlıdır. Çünkü bugün, milyonlarca insanın televizyon bataklığına saplanıp “*sürüleşmesi*”, edilgenleşmesi, okuryazar olup da asla okumaz-asla yazmaz bir durumda olması, günlük gazetelerini bile en çok ve en büyük fotoğraflı olanlar arasından seçmesi zamanında bu sözlerin anlamını kavrayamayan, bu sözlerle kulak asmayanların yaratışıdır.

Öykü, yenilikçi olmalıdır. Her şeyden önce de yenilikçilikle halkçılığın, toplumculuğun uyuşmazlık içinde olduğunu söyleyen gerici söyleme karşı olmalıdır. Kemikleşmeye karşı, her şeyin bir akış içinde olduğu şeklindeki diyalektik teze dört elle sarılmalıdır. Burjuva “*edebiyat otoriteleri*”nce sınırları çizilen “*ehlileşmiş*” ve “*estetize edilmiş*” sahte sanata karşı olmalıdır.

## Devrimcilik ve Genç Öykü

Roman türünün burjuva devrimleri sırasında gösterdiği devrimci tutum ve yarar, bugün, edebiyatla şöyle ya da böyle ilgilenen hemen herkesin bildiği bir şeydir. Diderot'nun, Voltarie'in bu konudaki çalışmaları devrimin itici gücü olarak kabul görür. Hatta Voltaire'in söz konusu dönemde geliştirdiği “*felsefi öykü*” kavramının edebiyata getirdiği açılım ortadadır. Kapitalizmin gelişme aşamasındaki bu en

önemli döneminde edebiyatın oynadığı rol, neyin devrimci olabileceği ve bunun nasıl yapılabileceği hakkında bize çok önemli veriler sağlamıştır. Bugünse öykücünün sorması gereken soru; kapitalizmin artık tamamen gericileştiği günümüzde, ulaşım ve iletişim teknolojisinin yarattığı hız ortamında romanın burjuva devrimleri sırasında gösterdiği tavrı bugün neden öykünün üstlenemeyeceği olmalıdır. Gerek basım-yayım olanaklarının genişliği, gerekse özlü ifade etme yeteneğiyle “*çarpıcı*” olması öykünün devrimci kalkışmada önemli bir unsur olabileceğinin göstergesi değil midir? Gazete, dergi, bülten, broşür, fanzin, hatta bildiri gibi süreli yayın organlarından geniş ölçüde yararlanabilecek olan öykü, bu sayede, güncellikle güçlü bağlar kurabilecek, doğru ideolojik tavrın gösterilmesiyle de politik anlamda etkili olacaktır. Bu, bir yandan devrimci mücadeleye dolaysız katkı sunmakken, bir yandan da sanatla politikanın, yani sanatla günlük yaşamın birbirinin içine geçmesini sağlayacak bir atılım olacaktır. Çarpıcılık konusundaysa Necati Tosuner’in 3. Ankara Öykü Günleri’ndeki “*Öyküdeki gerçeklik, çarparsa, elektrik akımından güçlüdür,*” sözü hatırlanmalıdır, öyküdeki “*gerçeklik*”in çarpmasının koşulu, ancak, onun yaşamdaki (nesnel) gerçeklikle bağlarının çok güçlü olmasıdır. Yani öyküdeki gerçeklik yaşamdaki gerçekliği “*açıklayabiliyor*”, “*sarsabiliyor*” ve sonunda “*değiştirebiliyor*”sa işte o zaman elektrik akımından güçlü demektir. “*Öykü devrimcidir!*” derken kastettiğimiz budur.

Oysa günümüz öyküsüne baktığımızda bunun tersi bir görüntüyle karşılaştığımız söylenebilir. Özellikle genç öykücü “*hiçbir şeyi değiştiremeyeceği*” savına öylesine inandırılmış ki yaşadığı bunalıma çözüm bulmak yerine ona mazeret arıyor. Popüler olandan ölesiye nefret etmesine ve içinde bulunduğu sistemin onun sayesinde ayakta kaldığını bilmesine rağmen yine popüler olanı taklit ediyor. Böylece bir yandan yenilikçi olma çabasında eskiyi/ geleneği/ kültürünü sevmekken, bir yandan da verilerini popüler olanın içinden seçiyor. Öyküde içerikle ilgilenmiyor, bir bildirisi olabileceğinin düşüncesinden bile kaçmak istiyor. Polisiye öyküler, bilimkurgular, oyun oyun içinde metinlerde dönenip duruyor. Elbette başarısızlığını da halka fatura ediyor. Yazdığı öykülerde aslında ne ilahi sırlar gizli olduğunu, hiçbirinin ve dolayısıyla kendisinin anlaşılmadığını, böylesi bir toplum içinde zaten anlaşılmaması gerektiği öne sürüyor.

Peki, bütün bu görünümün altında hangi gerçek yatıyor? Devrimci çizgiyle genç öykü arasındaki bu boşluk, bu uçurum suyunu hangi kaynaktan alıyor? Bulması pek zor değil! İçinde ölümü büyüten bu uçurum kaynağını, en başta, yaşamı “tekdüze, sıkıcı ve anlamsız” olarak kavrayanların “hikâyeci olunmaz, doğulur” şeklindeki metafizik algılayışlarından ve “ilk cümleyi beğenmezsem o öyküyü okumam” şeklindeki şımarık yaklaşımdan almaktadır.

Ancak, “Dönemsel olarak birçok benzerlik gösteren ve belki ileride bir kuşak olarak anılabilecek olan ‘genç öykü’ hepten olumsuz örnekler mi taşıyor?” sorusunun cevabı, genç öykünün patlamaya hazır güçleri de beraberinde getirdiği yönünde olacaktır. Sema Kaygusuz’dan Murat Gülsoy’a, Hürriyet Yaşar’dan Elif Çınar’a görünümlerinin altında yatan gerçekliği didikleyen genç öykünün gerçekten genç olan solukları bu dönemin tartışmalarına en kesin cevabı vereceklerdir.

Burada, son olarak, “genç öykü” tanımlamasından ne anladığımı da açıklamak gerekiyor. Genç öykü, ihtiyar kuşaklarca anlaşılacak istendiği şekilde, öykü yazmaya yeni başlamış, yeniyetme, deneyimsiz, öykücü olacak “genç” anlamına gelmemektedir. Öyle olsaydı, genç öykücü diye anılanların yaşlarının 40’a kadar dayanması –hatta genelde 40 sularında dolaşması– komik olurdu. Bu yüzden genç öykü, her ne kadar kendi içinde tutarlı örnekler göstermekten yoksun görünse de, ortak bir paydanın adı olabilmektedir. O ortak paydanın da, artık kalıplaşmış/ ihtiyarlamış, yazın sanatını kapitalist sistemin çıkarlarına uygun hale getirmiş, en azından bunu engelleyememiş ve kıyılarına vurduğu sığ suların kirliliğinde içinde bulunduğu kabın şeklini alarak fosilleşmiş öykücüye duyulan tepki olduğu rahatlıkla söylenebilir. Genç öykü, neredeyse bütün örneklerinde, ona benzememenin kavgasını vermektedir. Kimi olumlu anlamda, kimi de eskisinden bin beter kötü denebilecek bir yaklaşımla... Bu yüzden genç öykü, aynı zamanda “yeni öykü” demektir. Zaman içerisinde kendi kurallarını, kendini yaratan etmenlerle beraber kavramlaştırarak ortaya dökecektir...

(Evrensel Kültür, Aralık 2000)

# GENÇ ÖYKÜ

“[Estetik]... Korkarım hangi tür kahve daha lezzetlidir sorusunu da yanıtlamak zorunda.”<sup>1</sup>

En az “ideoloji”, “gerçek”, “doğru”, “ileri” kavramları kadar sınıfta yol açan bir sözcük “genç”. Ne demek, genç öykücü, genç şair, genç müzisyen? Kuşkusuz en az iki cevabı var bu sorunun. İlki, “yeni yetme”. Öykü yazmaya yeni başlamış... Kendi başına, öyle sazını tın-gırdatan; herhangi bir iddiası olmayan (olamayacak olan); toy, acemi, yeterli bilgi birikiminden yoksun vs. “Öykünün erbabları”nın ağzındaki bakla genelde bu. İkincisi ise, yeni, dinç, soluklu. Yeni olduğu için elbette iddialı, eskiye benzememek çabasında olan. Durmuş, oturmuş değil. Kıpır kıpır. Kanlı canlı. Her an her zııırlık kendisinden beklenen; kontrol edilemeyen. Tabii ki soluklu. Can çekişerek yürüyen tıknefeslere karşı koşar adım... Bu ikincisi yalnızca bir duyumsama şeklinde var. Daha söze dökülmemiş. Şimdi, genç yazının önünde bir ayırım var. Ya büsbütün karşı çıkacak bu tanıma (nitekim bunun işaretlerine de vermiyor değil) ya da sözünü ettiğimiz ikincil anlamı öne çıkararak oyunu tersine çevirecek. Aynen *Garipler*’in yaptığı gibi. Kendisine *garip*, *toy*, *acemi* diye bakanlara ve bu unsurları, yarım ağızla da olsa, öne sürerek aşağı görmeye kalkanlara, evet, ben garibim, toyum ve gencim diyecek; bunalmış değilim hiç olmazsa... Bu tutum sahiplenilirse yeni bir akım, bir devinim, bir kıvılcımdan söz edilebilir. Erbabların tanımlarına eyvallah çekmekse, zaten yıllardır yapılandan ve “o kalıba” sığışmak için çabalamaktan farklı bir şey değil.

Ancak somut durum içerisindeki veriler uygun mu acaba bunu yapmaya? Sorun iki boyutlu. Öncelikle dönemin buna uygun olup olmadığı saptanmalı. Sonra, genç öykücünün böyle bir atılım için hazır olup olmadığı önemli. Gerekli duyarlılık, tutarlılık, birikim ve güce sahiplik...

1 L. Wittgenstein, *Estetik, Ruhbilim, Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler*, Derleyen: C. Barret, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997, sf. 29

Çeşitli tanımlamalarla öykünün bugünkü konumlanışını ve yol almak için gereksindiği tutumları açalım.

5. Ankara Öykü Günleri'nde 2000 yılı üzerine değerlendirmelerini sunan Ayfer Tunç ve amatör yayıncılık üzerine konuşan Erkal Tülek'in sözlerini ele alalım önce. Tunç, yayıncı kimliğini öne çıkararak bir saptama yapıyordu öykü günlerinde: Tanımlayamadığımız, bütün türlere göndermeler yapan, hepsini harmanlayan metinlerle karşı karşıyayız! Tülek ise, Leyla Erbil'in konuşmasında değindiği "*80 sonrasında yazında köşe başlarının oluşması*" olgusuna yazının özelleştirilmesi kavramıyla yaklaşıyordu. Tunç'un saptamasından belirgin iki özellik çıkarılabilir. Her şeyin üst üste yığıldığı, yan yana dizildiği, karıştırıldığı, daha çok biçimsel (ki düşünce olarak "*adam sende*"cilikle birleşirse buna rahatlıkla postmodern diyebiliriz) bir yaklaşım ile yeniye duyulan özlem olarak ifade edilebilecek bir arayış. Bu iki özellikte de genç olanın, yani eskiye benzemeyenin başat olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu nokta Tülek'in tanımlaması yeniye yaklaşımda bir ayrım noktasını işaret ediyor. Çünkü, popüler kültür içerisinde verimliliğin kâr mantığıyla düşünüldüğüne ve yazarın adının metaya dönüştüğüne dikkat çekiyor Tülek. Bu popülerleşmeye, metaya dönüşmeye; dolayısıyla kapitalist sistemin çarkına ayak uydurmaya nasıl direniyor yeni? Genç öykücü bu bağlamda yeniye nereye koyuyor?

Bu ayrımla bugünün yazınına egemen olan iki zıt uçtan söz edilebilir: yenilenme ve eskinin yerine geçme. Sadık Aslankara'nın saptamalarıyla belirginleştirebiliriz bu farklı eğilimleri. İki kavram ortaya atıyor Aslankara: "*eskimiş eski*" ve *buna bağlı olarak "yenilenebilir eski"*, "*eskimiş yeni*" ve "*yepyeni yeni*" kavramları. Yaşadığımız dönemi kapsayıcı bir şekilde ifade etmesinin yanında ilerisi için de gelişme olanaklarını zorlamaya elverişli kavramlar bunlar. Böylece, *eski* ve *yeni*, yalnızca dönemlere (tarihlere, yıllara, sayılara) değil de kavramların gerçek kökenlerine, yani miadını doldurmuş olana ve ilerici olana bağlanıyor. Konum çerçevesinde, eğilimler ne kadar farklıymış gibi görünürse görünsünler temelde çatışma durumunda olan bir ikiliğe karşılık geliyorlar, demek ki.

Nietzsche'nin felsefesini *çekiçe* yaptığını, Leyla Erbil'in yazın dünyamıza katkısının da ancak bununla anlatılabileceğini söyleyen

Ahmet Oktay. Oktay'ın bugün postmodernizmin kendisine atfederek yeni diye nitelediği olguların (metinlerarasındalık, dili zorlama, fotoğraf, fotokopi, telgraf parçaları gibi çeşitli görsel malzemeden yararlanma) Leyla Erbil öyküsüyle birlikte yıllar önce ortaya konduğunu belirtmesi de üzerinde durulması gereken bir vurguydu. Panelde Leyla Erbil, 80 sonrasını değerlendirirken Özalıcılığın yansımasının yazında köşebaşları oluşmasıyla kendini gösterdiği üzerinde durdu.

Genç öykünün içinde tutarlılıktan çok *savruklu*k, birikimden çok *o ana dairlik*, duyarlılıktan çok *duygusal*lık, boşvermişlik ve saman alevi *tepkisellik* söz konusu. Bu yüzden gerekli güç de ortalarda görünmüyor. Ancak, tüm bu etkenlere karşın kıvılcımı ateşleyecek en önemli unsur olan devinim fazlasıyla gözler önünde. Bu devinimin içinde yazmaya yeni başlayanlar olduğu gibi, yazmaya hep yeni başlayanlar da var. Yani genç öykü yaşla başla belirli değil. Genç bir şeylerin peşinde; yeninin, ilerinin, şu an varolan gibi olmayanın izini sürenler başı çekiyor. Bunun adını böyle koyabilenler olduğu gibi, koyamayanlar da var tabii. Acemi olabilenler. Yer yer acemiliği bunaklığa (belki de “*alıklığa*” doğru sözcük) yeğleyenler. Kendini bir bütünün içinde biri olarak görenler olduğu gibi biricik ve tek sananlar da tabii. Bu yüzden çelişkili, kavgalı ve yaratıcı.

(Evrensel Kültür, Temmuz 2001)

# BÜROKRATLAR MATİNESİ

*“Kültür Merkezi, drugstore’da alışveriş merkezinin bütünleyici bir parçasına dönüşür. Bundan, drugstore’da kültürün ‘satışa sunulduğunu’ anlamamalıyız: Bu fazla basit olurdu. Kültür, drugstore’da kültürelleştirilir. Eşanlı olarak, metaların kendisi de (giysi, yiyecek, lokanta vb.) orada kültürelleştirilir, çünkü oyunsal ve ayrıcalıklı maddelere, lüks aksesuara, tüketim mallarının oluşturduğu genel takımın öğelerinden birine dönüştürülür...*

*Bu resitalin tüm ‘sanatı’ tam olarak, göstergenin nesnelerdeki muğlaklığı üzerinde oynamak ile nesnelerin faydalılık ve meta statüsünü bir ‘ambiyans’ oyununa çevirmektir. Zarif bir yiyecek dükkanı ile resim galerisi, Play-Boy ile bir Paleontoloji kitabı arasında artık hiçbir farkın kalmadığı genelleştirilmiş yeni-kültür.”<sup>1</sup>*

J. Baudrillard

Dünya Öykü Günü olur mu, olmaz mı? Niye olmasın ki? Biz, provokatör müyüz ki karşı çikalım bu harikulade buluşa? Olsun. Dünya Öykü Günü de, Dünya Deneme Günü de, Dünya Fıkra... Dünya Makale... Dünya Kabuğu Çıtlatılmamış Ayçekirdeklerinin Kabuğunu Çıtlatma Günü de... Bunların hepsi olabilir. Yapılabilir. Yapılmıştır. Yapılacaktır. Sorun bu değil!

*Bir Bilet Gidiş Dönüş* dergisinin her hafta düzenli olarak yaptığı toplantılarda üzerine çokça konuşuyoruz: “Öykü günleri nasıl yaşam kazanabilir?” Sanatsal edim nasıl olur da “yaşamsal” hale getirilebilir. “Ay, çok güzel olmuş”ların ötesine geçip de nasıl yaşamın dokusuna dahil edilebilir? Kendi yolculuğumuzun serüveninden (derginin yayın kurulu çalışmalarında ettiğimiz kıyasıya kavgalardan) ve öykü günleri pratiğine ilişkin gözlemlerimizden az çok yaklaşabiliyoruz bu sorunun cevabına.

1 J. Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, sf. 19.

Diyoruz ki, bu iş her şeyden önce bir amaç-araç diyalektiği sorudur. Neyi, niye yaptığını adamakıllı bilen biri kalkabilir ancak böylesi yaman bir sorunun altından. Denklem çeşitli biçimlerde kurulabilir. Dersiniz ki, biz öykücülerin bir araya gelip sanatsal bir tür olarak öykünün üzerine konuşmalarını istiyoruz. Mantıklıdır. Böyle bir sempozyum düzenlenebilir. Eğer kolaya kaçılmaz da sıkı bir muhasebe yapılırsa iyi şeyler de çıkabilir böyle bir çabanın içinden. Başka bir amaç olarak, öykü kitaplarının satışını arttıracak, öykücü-okur bağını kuracak bir sohbet, bir matine ortamı düşünülebilir. Mantıklıdır. Yayınevleriyle işbirliği içinde gerçekleştirilecek böyle bir çalışmanın da olumlu yanları vardır. Öte yandan, sanatsal ifadeyi yaşamın “*ondan etkilenen ve onu etkileyen*” bir parçası olarak “*gerçekleştirmek*” de (eleştiriyi, incelemeyi, tartışmayı) denebilir. Bu da mantıklıdır. Seçtiğiniz bu ve başka benzer yollar kendi araçlarıyla bir gerçeklik oluştururlar ve sonuçta bir şey yapmış ya da “yapmamış” olursunuz.

Ankara Öykü Günleri’ni bu çerçeve içinde eleştirdik. Yapısına girip dokunmaya, etkilemeye çabaladık. Dilediğimiz, katılımcıların bile uykularını getirecek kadar kötü “*olay örgülerinin*” öykü diye ses bulmamasıydı. Dilediğimiz, eleştirilerin “*Ne hoş olmuş*”ların ötesine geçmesiydi. Dileğimiz, öykülerin “*hakının verilerek okunması*” ve “*değiştirici*” olmasıydı. Atölye çalışmalarının yapılmasıydı, yazardan çok okurun katılımının sağlanmasıydı. “*Sen ne yazmışsın kardeşim; yanılsın*”ın ortaya çıkmasıydı, “*Bu, böyle olsaydı daha iyi olmaz mıydı*”nın, “*Şimdi de şunu yapalım*”ın konuşulmasıydı. Amfilerde, semt parklarında öykünün dil bulmasıydı. “*Bunu ilk önce biz yapmıştık*”la, “*Bunu siz söylemeden biz düşünmüştük*”le, “*Bir daha bu etkinliklere gelmeyeceksiniz*”le, “*Bir çarparım*”la karşılaşmak değildi elbet. Biz, öykünün canına ot tıkmak isteyen mendeburlar, canavarlar, bir şeyden anlamaz zibidiler, “*Zaten ne yapmak istedikleri belli*”ler...

Ah, Leyla Erbil 5. Ankara Öykü Günleri’nde ne güzel söyledi, kendine yağ yakmaya çalışan yazara: “*Sakın siz geldiğinizi düşünüdüğünüz yerin küstahlığıyla konuşuyor oluyasınız!*” (Selim İleri, *Pastırma Yazı*’nda öyküleştirdiği “Mustafa Suphi” hikâyesinin kurgusunun aslında daha önce kendisine Erbil tarafından anlatıldığını söyleyerek özür dilemek istemişti.)

Öykü günleri pek çok şeyin yapılabileceği güzel günlerdir. Onun için çaba göstermek gerekir. İçeriğinin genişletilmesi, konunun can damarından yakalamasının sağlanması için elden gelen yapılmalıdır. Ancak, bu haliyle sorunlu olan yapının kendi dinamikleriyle ilgilenmeyi bir kenara bırakıp onu pazara çıkarır gibi gezdirmenin, “*faaliyet raporu sunmak*” ve “*kişisel dosyaların bir kısmına iliştiirmek*” adına yeni biçimlerini icat etmenin kimseye bir faydası olamaz.

Dünya Öykü Günü diye bir şey olur mu? Müge İplikçi, “*Hangi dünya?*” dedi. Sema Kaygusuz, “*kopya metinler*”i vurguladı. Ahmet Yıldız, “*patlamayla ortaya çıkan cüruf*”tan söz etti. Ama onca acı çekmelerine rağmen kimse çıkıp da Kemal Ateş’in, çok bilen parmağıyla dinleyen herkesin gözünü çıkardığı metnine “*Afedersiniz ama bu ne biçim öykü, öykü mü; öyleyse biz anlamadık.*” demedi. Orada olan herkesin bu suçta payı var. Bunun hesabının verilmesi gerek. Sorun bu!

Ancak, söylemeden edemeyeceğim, yine de siz siz olun, ulu orta yerde öyle “*olur muydu, olmaz mıydı*” gibi ülkemiz öykücülüğünün duru sularını bulandıracak sorular sormayın. Maazallah, “*öykü*”yle “*sefalet*” sözcüklerinin yan yana gelmesinden ürküntü duyduğunu söyleyen biri, “*bir tane çarpar*”; yerle yeksan olursunuz. Garip değil. Olur. Olabilir. Kültürel kimliği sarsıntı geçiren, algılama ve tartışma yeteneği dumura uğratılmış her ülkede olabilir. Olur da, bu kişi bir de öykücü olduğunu savlıyorsa; o mekândan sıyrılıp çıkmak, o şehri terk etmek, o ülkeden kaçmak, o gezegenden uçup gitmek gerekir.

O uzay bize dar gelir!

Yazıktır. Ayıptır.

(Evrensel Kültür, Nisan 2002)

# SÜRELİ YAYINCILIK ve AMATÖRLÜK

Amatörlük profesyonelliğin karıştıdır. Profesyonelliği, iş bölümü, uzmanlaşma, para kazanma gibi kavramlarla düşünürsek amatörlük “*acemi*”liğe yakın görünecektir. Oysa amatör bir çalışmada da bu kavramlar pekala ortaya çıkabilir. Belki düzene oturmazabilir, ama bizimki gibi bir ülkede hangi profesyonelin çalışmalarının düzene oturduğu iddia edilebilir ki? Böylece düşünürsek amatör ile profesyonel arasındaki ayrımı kaybederiz. Ancak, biraz kurcaladığımızda, bu sözcüklerin çağrışımları, kullanımları üzerine biraz düşündüğümüzde iki kavram berraklaşarak birbirinden ayrılacaktır.

Profesyonellik, topçunun bir ayağında top sektirirken kendine uzatılan mikrofona cevaplar yetiştirmesine benzer. O, profesyoneldir. Mankenlerle ilişkisinden, meyhane yaşamından sıkılıp da ayağındaki topa dikkat çekecek olursanız, “*Ha, o mu? Sekiyor işte!*” diye bir tepki alırsınız. Bu yüzden profesyonelin durumu üç büyüklükte oynayan topçuya benzer. Amatörse, ip üzerinde yürüyen cambazın tedirginliğine sahiptir. İşi bilmediğinden mi dersiniz. O iş kendinde sevdaya dönüştüğü için mi ya da sadece doğrusu öyledir diye öğrendiği için midir, bilinmez. Pür dikkattir. Yeni neler yapabilirim diye düşünür ip üstünde takla atarken bile. Geyik muhabbetlerineyse hiç kulak asmaz. Varsınlar mikrofonlarını eşek arılarına soktursunlar, diye düşünür; iyi de yapar böyle düşünmekle.

Yayın yaşamını sürdüren çoğu “*büyük*” dergimizin durumu da, ne yazık ki, böyledir. İçler acısı bir profesyonellik. Onlar, matbaanın şehrin öbür ucunda olduğunu unutmuş gibidirler, iki top kağıdı sırtında taşıyarak basıma götürmenin ne demek olduğunu da, rica minnet ayarlanmış bir toplantı salonunda çoğu ilk defa görünen yirmi kişinin önünde derginin sorunlarını tartışmanın ne anlama geldiğini de anımsamazlar. Onlar, basımını yaptıkları şeyin tarihe ne kazandırdığı üzerine bir kere düşünmüşler ve sonra işini yapmış olmanın gönül rahatlığıyla dingin bir öğleden sonrası uykusuna dalmışlardır. Artık, bir zamanlar iyi şiirler yazmış olan şairlerin, ismini hala anımsatan öy-

kücülerin birbirinden kötü çalışmalarını barındıran bir uğrak yerine dönüşmüşleridir. Oysa, kalem de “bunar” ve bunamış bir kalemden çıkanlar, şüphesiz ki, acemi bir kalemden çıkanlardan çok daha yıpratıcıdır. İşte, amatör yayıncılığın temel ilkesi budur: Acemi olabilir, bu onun bilinçli tercihidir, ama asla bunamış değildir.

Kofti düşüncelerin ürünü olan dergilerin iki sayı çıkıp kapanmalarının nedeni de aynı yerde bulanabilir. Süreli yayıncılığın zamana bir kafa tutma, tarihe bir direnme olduğu düşünülürse yapılan zaten pek zor bir iştir. Ancak, ondan beklenen “*rutine oturma*” ve “*tamamlanma*” olursa sonuç her zaman için hüsrana vericidir. Profesyonellik, özlemiyle bile, bir hüsrana üretme kaynağıdır. Oysa bir derginin yayıma başlaması ne kadar güçse, eğer boş bir düşüncenin ürünü değilse, yayımına son vermesi de o kadar güçtür. Ekonomik sorunlar ciddidir. Ama yeterince ciddi değildir. Dağıtım daraltılır, sayfa sayısı düşürülür, baskı azaltılır, kağıt kalitesinden vazgeçilir, daha az görsel malzemeye yer verilir. Gerekirse kapak iç sayfa derekesinde değerlendirilir. Yol çoktur ve “Bu dergi zarar ediyor, kapatalım!” düşüncesi yüzde yüz profesyonel bir düşüncedir. Bu gibi durumlarda, şirket yapısı içinde zarar etmek kârdan kaybetmek olarak düşünüldüğüne göreyseniz “*kapanma*” haniyse kaçınılmazdır.

Şimdi bir sömürge ülkesi düşünelim. Kendi para birimi başka ülkenin parasını mı milyonda biri olsun. Elbette kriz, bunalım, insan haklarına saygısızlık, yolsuzluk, kültürel gerilik, asimilasyon, cahillik baş aktörleri olacaktır bu ülkenin. Bu ülkede bir de *İnsancıl* diye bir dergi düşünelim. Diyelim ki on bir yıldır çıkmakta olsun bu dergi. Sanat, estetik, felsefe, ilerlemecilik asıl meseleleri olsun. Şiir yayımlasın, öykü, inceleme, eleştiri... Hani bunlar da yetmesin, atölye etkinlikleri düzenlesin. Bir çok başlıkta, o alanda çalışan kimselerden seminer programları oluştursun. Bu dergiyi profesyonel olarak mı adlandırırız, yoksa amatör mü? Cevabın *amatör* lehinde olması büyük olasılıktır. Çünkü koyduğu ilkeler ve çalışma biçimiyle topçudan çok ip cambazına yakındır. Peki böyle olunca sonuç ne olur? Elbette ki sistemin tüm kurumlarınca dışa itilme! Profesyonel bir derginin benzer bir durumda vereceği tepkiden söz ettik. “*Pılını pırtını tez elden topla!*” Ancak bizim varsayımsal ülkemizde yer tutan varsayımsal dergimiz ne yapacaktır dersiniz? Kafka’nın *Köprü*’sü örne-

ği dereler gibi çağıldamaya hevesini hiç yitirmeksizin, ama şartlar gereği köklerini sımsıkı geçirip toprağa, direnecektir! İşte amatörlüğüne bir kanıt daha.

Arkasında en büyük basım tekelleri bulunan bir derginin yayın yönetmeni kriz gerekçesiyle tekmeyi yiyip sokak ortalarında hüznü dolanırken *İnsancı*’ın ilkeleri ve davranış biçimi sanıyoruz ki önemlidir. Sanatsevicilerle bilinçli/ toplumsal insan etkinliğini savunan aydınların arasındaki ayırım da budur kanımızca.

*(Öyküden Bir Bilet: Gidiş - Dönüş, Bülten, Mayıs - Haziran 2001)*

# DERGİBİLER

Dergiler yan yana oluşlardır. Çeşitli dergilerin yan yana oluşundan değil, dergi içinde yan yanalıktan söz ediyorum. Bir dergi için önemli olan kimin ne yazdığı ya da hangi sayfanın hangi elzem yazıyı taşıdığı değildir. Dergide önemlisi, resimler ve fotoğraflar, şiirler ve öyküler, eleştiriler ve incelemeler arasındaki boşluklardır. İyi bir dergi boşlukları derlenmiş olan dergidir. “*Dermek*”ten gelir dergi. Derdi güzel çiçekler taşımak değil, çiçekleri güzel taşımaktır. İki çiçek (yazı) arasındaki renk uyumu ya da karşıtlık bir dergiyi güzel yapabilir. Yan yana oluşlar beraber bir anlam yarattırsa; anlamlar arasında açılan boşluklardan alımlayıcı başka bir dünya görebilirse, işte, dergi o zaman işlevini yerine getirmiş demektir.

## Duvar-Dergiler

Kimi dergiler vardır, duvar gibidirler. Karşıdan yekpareymiş gibi görünürler. Gerçekten de eklemeleri yoktur. Yazarları, yayımladıkları, “*yayın çizgisi*” öylesine belirlenmiştir ki, okurda tanrının bahsettiği “*on emir*” duygusunu yaşatırlar. Böyleleri, çoğunca da, bir zamanlar iyi işler yapmış şairlerin, öykücülerin kötü ürünleri için bir çeşit pazardırlar. İç-dış gerilimini asla çözemedikleri için, aslında böyle bir derterleri de olmadığı için, devlet dairesi kadar kurumsaldırlar. Eklemelerinin olmaması dediğim bu dışa kapalılıktır. Ne ki, o yekpareliğe biraz yaklaşıp baktığınızda, nasıl çürüklerle, alelacele yamanmış çatlaklarla, için için kemirilip bırakılmış böcek yuvalarıyla dolu olduğunu görürsünüz. Sevimsizdirler. Sevgisizdirler.

## Kapak-Dergiler

Kimileri sadece kapak belirlerler. Dosyaları, başyazıları, söyleşileri öyledir ki, bir-iki sayı aralıklarla kendine benzeyen tüm dergileri peşlerinden sürüklerler. Bu dergiler için popçular gibi edebiyatçılar

türemiştir. Sırayla dergi kapaklarında gezinen... Derinlikli konularda dededen kalma lafları allaya pullaya söyleyen bu yazarlarla dergiler tencereye kapak gibidirler. Tencerenin mi kapağı doğurduğu, kapağın mı tencereye vesile olduğu sorununu da peşleri sıra edebiyat dünyamıza armağan etmişler. Gülünçtürler.

## Çerez-Dergiler

Tabloid gazetecilik olduğu gibi tabloid anlayışla hareket eden çerez-dergicilik de vardır. Çalışıyor da olsa (Virginia Woolf'un söylediği gibi) “*ev meleği*”ni öldürememiş kadınlar ve dahi erkekler için üretilen bu dergileri flash haberleri tanıtırlar. Sanki yazılar ve yazarlar aralara serpiştirilmiş gibidirler. Önemli olan dedikodu malzemesi olarak nelerin üretildiği/ kullanıma sokulduğudur. Elleri kadehli sanatçılar, loş ışık altında gülümseyen yazarlar ve elbette boy boy reklam sayfalarıyla kendilerini belli ederler. Çamurdurlar.

## Kabuk-Dergiler

Bir dostumun dostuydu. Kendine bir ülke kurmuştu. Tek kişilik bir ülke. Haritada bir ada yapmıştı önce. Sonra ona bir isim. Kurumlar ve yaşantı içerikleri. Para birimi. Tiyatro gösterileri. Savaşlar. İnternet üzerinden zaman zaman haberleri gelirdi. Yeni bir para tasarlar onu gönderirdi ya da ülkesinin dağlarına bakarak yaptığı bir resmi. Böyle dergilerin de olduğunu kim yadsıyabilir ki.

## Grup-Dergiler

Grup dergileri alımlayıcı için değildirler. Onlar derginin kendisi için dergi üretmek gibi yola çıkış amaçlarıyla tamamen aksi bir yöne savrulmuşlardır. Tüterler.

## Heves-Dergiler

Kimileri gel geç bir hevesin ürünüdürler. Genellikle birkaç sayı ömürleri olur böylelerinin. “*Bu iş böyle mi yapılır, biz yapsak ne-*

ler yaparız”dan yola çıkmışlar ve daha üçüncü sayıya varmadan her kahraman kendi krallığını ilan etmek istediğinden dağılmışlardır. Traji-komiktirler.

## Yok-Dergiler

Hep proje aşamasında olan, varlığa geçebilmek için asla yeterli güce ulaşamamış, belki de bir ölümün başlangıcı olan doğumu bile isteye geciktirmiş, dolayısıyla hep ütopya olarak kalmış, yayıma geçememiş yok-dergileri de bu bütün içinde bir yere yerleştirmek gerekir. Acıtlarlar.

\* \* \*

Kitabın aksine derginin çatısı kurulmuş - bitmiş değildir. Sürekli oluş halinde, zamanla eşgüdümlü ilerleyen, onun gibi kendini yaratırken tükenme eğiliminde olan bir varlığa sahiptir. Böylece bir dergi asla tamam olamaz. Tamamlanmışlığı mutlak tükenmişlik olacağından, hep yapacak başka şeyleri de olan bir edimdir dergi. Edim olarak varlığı zamanla gündelik olan üzerinden atışmasında yatar. Ressamın edimi nasıl anın içinde sonsuzu yakalıyorsa derginin edimi de böyle bir amaç güder. Dergi geçen zamanın içinde sonsuzu kavramaya çalışır. (Bunu göremeyenler için her zaman kendine burun kıvrılandır. Kurumlaşmış insan için uygun olmayışı bu yüzdendir. Burjuva bireyi ondan yalnızca sehpanın üzerinde bardak altlığı olmasını ister.)

Bir dergi, diğer tüm gerçek insan etkinlikleri gibi, zamanda delik açar ve yalnızca görmek isteyenler o deliğe eğilirler.

(Koridor, Kasım-Aralık 2006)

## GOGOL'UN PALTO'SUNDAN KAFKA'YA BAKMAK

Dostoyevski, “*Tüm Rus gerçekçileri Gogol’ün ‘Palto’sunun altından çıkmıştır,*” diyerek Gogol’ü gerçekçiliğin başladığı yere oturur. Oysa tam anlamıyla doğru değildir bu. Gogol’dan önce Jukovski ve öğrencisi Puşkin tarafından gerçekçiliğin ilk adımları çoktan atılmıştır. 1809’da Ukrayna’da orta halli toprak sahibi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Gogol’ün öne çıkmasını sağlayan, kendisine kadar ulaşmış tüm tarihsel birikimi sindirerek çağına “*humor*”la bakmasıdır. İroni dolu bir bakıştır bu. Onun halk diline ve kültürüne yakınlaşmasını (özellikle de Ukrayna halk kültüründe geniş yer tutan fantastik öğelerden ustaca yararlanmasını) sağlamıştır. Şcedrin’in Gogol’u ele alırken, onu gerçekçilik anlamında öne çıkarması da bu yüzdendir. Gogol, kendisini acemi bir şairden gezgine, tutunamayan bir memurdan güçlü bir öykücüye ve nihayet tutucu bir din adamına dönüştüren 43 yıllık yaşam öyküsünde, günün politik koşullarını ve yaşamın örgütlenişini gerçekçi bir bakış açısıyla ve mizahın en acımasız yüzüyle eleştirmiştir. Yaşamının sonunda üzerinde baskı kuran rahiplerin etkisiyle, yine Belinski’nin deyiimiyle “*Kamçı, cehalet ve en koyu baskının savunucusu*” olmuştur. 1852 yılında, en önemli eseri *Ölü Canlar*’ın devamı olarak yazdığı ikinci cildi kendi elleriyle yaktıktan on gün sonra da yarı deli halde ölmüştür.

Gogol’ün edebiyat dünyasındaki özgün yeri ve yapıtlarında (özellikle öykülerinde) kullandığı simgesel ve humor dolu dili ancak kendisinden 80 yıl sonra üretecek olan Kafka’da aynı yoğunlukta bir eşini bulacaktır. Aralarındaki bunca zaman farkına karşın, garip görünse de, Gogol ve Kafka aynı başlık altında ele alınabilir. Bunu sağlayan şey ise içlerinde yaşadıkları ve onların çevrelerini bir koza gibi ören sisteme karşı taşıdıkları mesafe duygusudur. Gogol’de bu tepki, feodalizm ve feodalizmin bağrında filizlenen yeni kast, “*bürokratik aygıt*”dır. Kafka’daysa Gogol’de henüz yeşeren filizler kesin hükümdarlığını sağlayacak ve sanayileşmiş bir dünyanın ortasında

insan da bir makineye dönüşerek (elbette başlangıçta bürokratik aygıtın etkisiyle) iyice kendi kabuğuna gömülecektir. İki yazarda da ortak olan, çıkar ilişkileriyle kirlenmiş, yabancılaşmış ve artık bir karabasana dönmüş bir tek dünyadır. Her iki yazar da bu dünyayı en keskin mizah duygularıyla selamlayacaklar, her iki yazar da bu dünya karşısında bir çıkış yolu bulamayıp kendi dünyalarında sarmallanarak kaybolacaktır.

Gogol'ün "25 martta Petersburg'da pek tuhaf bir olay oldu," diyerek başlayan *Burun* öyküsü yergiyi ve soyutu somuta dönüştürmedeki gücünü gösteren en güzel örnektir. Bu öyküde fantastik olan gerçekte, gerçek olan fantastikle iç içe geçmiştir. Ancak Gogol, öyküsündeki simgeleştirmeleri içinde yaşadığı sistemin yarattığını bileerek ve bunu ortaya çıkarmak için ustaca kullanmıştır. Kahvaltıda soğanla sıcak ekmeği aynı anda yiyemeyecek kadar yoksul olan İvan Yakovleviç'in "Aaa! Bir burun," diyerek ekmeğinin içinden çıkışını müjdeleyeceği Kovalev'in burnu ile olayın geçtiği 25 martın *Müjde Yortusu*'na (Cebrail'in Meryem'e İsa'nın gelişini müjdeleyişi) denk gelmesi arasında dolaysız bir bağ vardır. Burnun Hristiyanlığın kutsal simgesi sayılan ekmeğin içinden çıkmış olması da tesadüf değildir. Yoksul Yakovleviç'in katığının içinden çıkan beyazımtırak burun sisteme gönderilmiş eleştirilerle doludur. Kovalev'in burnu kendi yüzünden bu amaçla ayrılmıştır. Onun etrafında şekillenen dünya; burnu bulmak için gazeteye ilan vermek istemesi, takma bir burun taktirmek için doktorla görüşmesi, yüksek rütbeli bir subayın karısı olan Bayan Podtoçina'ya yazdığı mektup, burnun Danıştay üyesi kılığında sokakta görülmesi hep bu dünyayı şekillendirip hicvetmek için kullanılmıştır. Ortaya çıkan, gülmekle acınmak arasında, hilkat garibesi bir dünyadır.

1907 ile 1924 yılları arasında araklıksız yazmış olan Kafka'nın dünyayı şekillendirişi de Gogol'ün biçimine çok yakındır. Lukács'ın Kafka'yı, kurduğu dünya ne kadar simgesel ve soyut olursa olsun, gerçekçiler arasında saymasının nedeni de budur.<sup>1</sup>

Max Brod'dan öğrendiğimiz kadarıyla yaşamının son yıllarında (1923-24 yılları arasında) yazıldığı tahmin edilen *Yuva* öykü-

1 LUKÁCS, G. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, İstanbul, Payel Yayınları, Nisan 1986, s.88.

sü bu konuda en tipik örneklerden biridir. Öykü, yaşlı bir köstebeğin yaşamının son yıllarında (tam da “*rahata erişecekken*”) henüz bitirdiği yuvası karşısında duyduğu tedirginliklerini anlatır. Yuva-ya düşman saldırılarını engelleyebilmek için, şaşırtmacalarla dolu girişler, labirentler, köstebeğin bile sayısını unuttuğu kadar çok dehlizler yapmıştır. Fakat bunların hiçbirisi köstebeğe yeteri kadar güven vermez. Düşmanın nereden ve nasıl geleceği hiçbir zaman belli değildir. Bu yüzden girip yuvasına yerleşemez. Yaşlı bedeniyle günlerce girişi gözetlemek için soğukta, dışarıda yatar. Her türlü tehlike hesap edilmelidir! Bu ilk bakışta paranoyaklık olarak addedilse bile köstebeğin bu davranışının paranoyaklıkla uzak yakın ilgisi yoktur. Çünkü kendisine karşı labirentler kurulan sistemin içinde düşman her yerdedir. Öykünün sonuna doğru, gürültüsüyle gelişini haber veren yabancı hayvanın gittikçe güçlenen sesinin nereden geldiğinin belli olmaması da bu yüzdendir. İçinde bulunduğu halde asla kendisi olunamayacak olan sistem dahilinde sonunda av olmak kaçınılmazdır.

Öyküsü insanla köstebek arasında, yuvayla sistem arasında binlerce ufak bağlantı/ kılcal damarlar kurarak sürer. Böylece Kafka’nın öyküsü dünyanın tezahürünün okurun kafasında yeniden kurulması olarak gelişip büyür. Burjuva dünyasının inşa ettiği yeni insan modeli karşısında Kafka’nın kahramanları, bir yere saklanmak, kendini korumak ve beslenmek gibi en temel gereksinimleri için bile acizdir. Gogol’de kötülüklerinin nedeni belirsiz olan bürokratik aygıt, Kafka’nın yapıtlarında adeta çıırılçıplak bırakılır. İnşa edilmekte olan dünya sistemin elle tutulacak yanı kalmamıştır.

Gogol’ün en önemli öyküsü sayılan *Palto*’nun kahramanı Akakiy Akakiyeviç, bu noktada güzel bir örnek olarak karşımıza çıkar. Konuşurken gereksiz ekler, ilgeçler kullanan, çekingen, kendi dünyasında yaşayan “*küçük bir memur*” olan Akakiy, öykünün sonunda kaybolan paltosunun yerine kim olduğuna bakmadan önüne gelenin paltosunu çalan ve onları korkutan bir hayalete dönüşecektir. Paltoyu diktirmesinden onu çaldırmasına, bu hırsızlığı kimsenin ciddiye almamasına kadar, her aşamada Gogol, “*küçük insan*”a bürokratik aygıt arasındaki uçuşunu sergiler. Bu uçuşunun niçin ortaya çıktığıyla ilgilenmeyen yazarı meşgul eden asıl şey, adaletin yerini bulmasını

nasıl sağlayacağıdır. İşte bu yüzden ölmüş olan Akakiy Akakiyeviç, Kalikin Köprüsü'nde bir hayalet olarak tekrar karşımıza çıkar.

Kafka, *Bir Köpeğin Araştırmaları*'nda "köpek toplumunun son-  
suza kadar sessiz kalmasına" karşıdır. Bu yüzden sorular sorarak  
etrafta dolaşan aykırı bir köpek olmayı seçmiştir. Ancak Gogol'ün  
yaptığı gibi bir sona ulaşmamıştır. Bu bağlamda, Güther Anders tara-  
fından ileri sürülmüş aşağıdaki saptamalar Kafka'nın konumunu an-  
lamamıza olanak tanır:

*"Kafka, bir Yahudi olarak tümüyle Hristiyan dünyasının insa-  
nı değildi. Yahudiliğini umursamayan bir Yahudi olarak tümüyle Ya-  
hudilerden sayılamazdı. Almaca konuşan biri olarak tam anlamıyla  
bir Çek insanı değildi. Almanca konuşan bir Yahudi olması nedeniy-  
le, tam anlamıyla Bohemyalı bir Alman olduğu söylenemezdi. Bo-  
hemyalı olması, tam anlamıyla Avusturyalı olmasını önlüyordu. Sos-  
yal sigorta memuru olarak tam burjuva değildi. Bir burjuva ailesinin  
oğlu olarak tümüyle emekçiler sınıfına girmiyordu; ama bir büro in-  
sanı da değildi çünkü bir yazar olduğunu duyumsuyordu. Gelgelelim  
bir yazar da değildi, çünkü gücünü ailesi uğruna harcıyordu. Oysa  
'aile çevremde bir yabancidan bile yabancı yaşıyorum' diyordu."*<sup>2</sup>

(Uzun Hikâye, Eylül 2010)

---

2 Ernst Fischer (alıntı: Güther Anders), *Franz Kafka*, Ankara, B/F/S Yayınları, 1985, s.22

# ÖYKÜDE ÖZGÖNDERGELİLİK

Sanat kuramıyla ilgili en sıkıntılı sorulardan biri yapıtın incelenmesine ve eleştirisine yönelik olandır: “*Yapıt hangi ölçütlere göre değerlendirilmelidir?*” İdeyle örtüşme olarak yapıt, çağının tanığı olarak yapıt, yaratıcısının yansıması olarak yapıt, kendisi olarak yapıt, bir ilişkiler ağı olarak yapıt... bunlar yalnızca tarihsel süreçte soruya verilmiş çok sayıdaki cevaptan birkaçının kalıp olarak sunulmuş halidir. Bu sorunun tehlikesi yalnızca yöneldiği nesneyi sanat yapıtı niteliğine yükseltip yükseltmemesiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda, ve belki daha da tehlikeli olarak, incelemeyi yapanın, sanat tarihine, giderek sanatın neliğine ilişkin bir dizgeyi üretiyor olması da sorunun cevabıyla birlikte gelecektir.

Eleştirmenin nesnesine çağının alımlama mekanizmalarından tümüyle sıyrılarak bakması olanaklı değildir. Ele aldığı nesne tarihsel bir nesneyse geçmişe yönelik duyarlılığı ve bilgisi doğrultusunda ancak ve ancak “*yapıtı dönemi içinde değerlendirmek*” nesnelliğini kullanabilir/ kullandığını söyleyebilir. Ne ki, bu da, sorunun özüne yönelik hiçbir şey kazandırmaz aslında. Çünkü bir yapıtın “*burada ve şu anda*” neliği üzerine bir açıklık getirmemektedir. Bir soruyu başka bir soruyla değiştirerek kaçınılmaz olanı geciktirebilir yalnızca. Gelecekte bu eleştirinin kaderi ise büyük bir muammadır. Günümüzde baş tacı etmemize karşın döneminde değer görmemiş olan o kadar çok yapıt vardır ki.

Bu sorgulamayı yaparken ki amacımız bütün söylenenlerin ötesinde kapsayıcı ve eşsiz bir bakış açısını bulgulamak olmadığına göre, yapılacak yegâne şey, bir kuramsal yaklaşım uyarınca, elden geldiğince refleksif davranarak, kendi ediminin yöntemini ve sonuçlarını sorgulayabilen bir eleştiri yöntemini benimsemek olacaktır.

## Yapısalcı Eleştirinin Getirdiği ve Özgöndergelilik

20. yüzyılın neredeyse tamamı bu sorunun çözümlenmesi üzerine çabalarla örülüdür. Bilimsel disiplinlerin yeniden yapılandırıldığı

bu süreçte, özellikle de sosyal bilimler alanında, yer yer fazlaca pozitivizme kayılsa bile, nesnel bir tutarlılık sağlanmaya çalışılmıştır.

Yazınbilim alanında bu çalışmaların en önemlilerinden biri kuşkusuz Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'dir. Bu çalışmayla birlikte Göstergebilimin de ipuçlarını vermiş olan bilim adamını, 1920'li yıllarda, *Rus Biçimcileri* olarak anılan Viktor Şiklovski, Roman Jakopson, Yuri Tinyanov gibi araştırmacılar izler. 1960'lara gelindiğinde ise, Roland Barthes ve Tzvetan Todorov, elde ettikleri sonuçları *Yapısalcı Kuram* içinde bir araya getirirler. Yapıtı, dış dünyadan, yazarından, okuyucudan bağımsız düşünerek hareket etmeyi öneren bu yaklaşım, sanat eleştirisindeki dağınıklığın, çift anlamlılıklarla örülü belirsizliğe yol açan imaların önüne geçmeyi amaçlar. Gerçekten de yapıtın, onu ayakta tutan bir iç yapısı olması ve eleştirmenin kendi ayakları üzerinde duran bu yapıyı ortaya çıkarması gerektiği düşüncesi sanat eleştirisine yeni bir yön verir. Akıma karşı ortaya çıkan Postyapısalcı eleştiri de "yapı fikrini sökmeyi" önerirken aslında çıkış fikri olarak "yapı"yı belirli bir oranda korur.

Özgöndergelilik yaklaşımının özü, yapıtın kendi bütünlüğü içerisinde/ yapısı içinde değerlendirilmesinden geçer. Sanat yapıtı dış dünyanın nesnelere karşılık gelmekten ziyade, kendi nesnesini kendisi yaratır. Daha açık bir biçimde söylemek gerekirse; dış dünyanın gerçeklikleriyle bire bir örtüşse bile yapıt bu öğeleri kendi yapısı içerisinde doğru bir biçimde birleştirememişse inandırıcılığını kaybeder. Bu yüzden yarattığı dünyayı öncelikle kendi dünyası olarak yaratır. Roman Ingarden, Wolfgang Kaysyer gibi araştırmacıların sanat yapıtında bilgi teorisi içerisinde açıklığa kavuşturdukları bu durum, Kagan'ın şu satırları tam anlamıyla açıklığa kavuşturulmuştur:

*"Gerek sanatta, gerekse bilimde... her iki durumda da bilginin nesnesi aynıdır... doğadır, insandır, toplumsal yaşamdır; kısacası gerçekliktir. Ama aradaki temel fark, sanatsal bilginin nesnesinin yapısı ile bilimsel bilginin nesnesinin yapısı arasındadır. Bu ikincisi yalındır, tek bir düzlem içindedir, kendi nesnelliği içinde tek bir anlamı vardır; birincisi ise çift kattır, tüm değerler için olduğu gibi, iki düzlem arasında uzanır; burada nesnel-olan'la öznel-olan, doğal-olan'la toplumsal-olan, maddi-olan'la manevi-olan bir aradadır."*

Dolayısıyla yapıt dışarıdan argümanlarla desteklenerek ya da daha önceden doğru olduğu varsayılan saltuk gerçekliklere göre/ ayırık-göndergeli olarak değil, kendi tutarlılığı içinde tamamlanmış bir varlık tabakasında/ özgöndergeli bir biçimde ele alınmalıdır.

Ne ki, bu noktada Yuri Tinyanov'un "*Yazınsal Evrim Üzerine*" makalesiyle salt biçimciliğe karşı dikkat çektiği bir nokta önemlidir. Tinyanov'a göre, bir yapıtı incelemek için (Tinyanov burada "*yazınsal yapıtı*" kastediyor ama elbette bunu daha geniş bir çerçevede de düşünmek olanaklı, çünkü sorun aslında bir sanat tarihi sorunu) onun bir dizge oluşturduğunu kabul etmek gerekmektedir. Ancak bu dizge tümüyle "*diğer dizgeler*"den soyutlanmış şekilde ele alınamaz. Yazınsal ve yazın-dışı kimi dizgelerle bağlantı kurar yapıt. Burada asıl incelenmesi gereken, bu bağlantılı dizgelerin neler olduğunu saptamak ve söz konusu ilişkinin nasıl kurulmuş olduğunu gözler önünde serebilmektir.

## Bir İnceleme

Gelenektendir, öykü üzerine konuşulacaksa, hadi yazarın yaşamına dokunulmadı diyelim, mutlaka farklı öykü kitaplarına ya da en azından birden çok öyküsüne başvurulur. Böylece öykü dünyasına ilişkin izleklerin, öykücülük anlayışının ipuçlarının, dilinin ve anlatımının, temalarının, biçiminin vs. ortaya konması için bir argümanlar demeti aranje edilir. Sanki tek bir öyküde bu yapılamazmış gibi, her bir öykü bir dünya değilmiş gibi, sanki öykü tek başına bir tür değil de, ancak başka öykülerle yan yana getirildiğinde tamamlanacak bir alt türmüş gibi...

Öyleyse bağlantılılıkları kaybetmeden özgöndergeli olarak bir öyküye bakmanın örneğini verebilir miyiz?

Barış Çağrı Genç'in *Radde* kitabında yer alan "*Koklanınca Solan Bir Çiçek*" öyküsü bize iki açıdan yukarıda açıkladığımız gibi bir inceleme olanağı sunuyor. Her şeyden önce, genç bir öykücü olması dolayısıyla, "*diğer yapıtlar*" dizgesinden kolaylıkla kurtuluyoruz onun öyküsüne eğilirken. "*Koklanınca Solan Bir Çiçek*"e kendi bütünlüğü içinde bir nesne olarak bir adım daha yaklaşıyoruz. Ar-

dından, yine gençliği ve güncelliğiyle bağlantılı olarak, içinde bulunduğumuz dönemin dizgelerine bakıyor olmasından dolayı onun bağlantılılıklarını bulmada avantaj sağlıyoruz.

## Koklanınca Solan Bir Çiçek

Öykü, anlatıcının bir ara iş gezisine çıktığını söylemesi dışında, tümüyle bir mahallede geçiyor. Daha doğrusu bir mahalledeki birkaç kişi arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Edebiyata ilgisini bildiğimiz orta yaşlı anlatıcı, “*adaşı*” köfteci Mehmet Usta, Türkçe öğretmeni emeklisi Behçet Bey, onun eşi Nezahat Hanım ve çocuklar. Bunun dışında yazarın bir mahalle atmosferi çizdiğini söylemek zor. Herhangi bir kentteki herhangi bir mahalle burası. Sokakları, evleri, kahramanlarımız dışında yaşayanları belirsiz. Bu tutum öykü için kritik bir önem taşıyor aslında. Öncelikle bizim belirli bir yöne odaklanmamızı sağlıyor. Sanki bir tiyatro sahnesi gibi, belirli bir açıdan, önceden belirlenmiş bir takım kişilerin yaşantılarına bakıyoruz. Buradan yola çıkarak yazarın atmosfer yaratılmasından çok portrelere önem verdiğini söyleyebiliriz. Daha ilk satırlardan itibaren bu konuda bize pek çok şey anlatıyor yazar: Kendisinin “*çocukların gıcık olduğu ikinci kişi*” olduğunu söyleyerek, öyküye anlatıcı kadar önemli bir kişinin daha gireceğini haber veriyor. Bu kişi, bodrum katında (belki geçmişte diye okunabilir burası) oturan, buna karşın teneke kutular içinde çiçekler yetiştiren (bu çiçeklerle mahallede top oynayan çocuklar arasında da paralellik kurulabilir) Behçet Bey.

Ana hikâye, anlatıcımızla Behçet Bey arasında, emekli Türkçe öğretmenin çocukların ışıklığına kaçan toplarını iade etmek için onlardan kitap özeti istemesiyle başlayıp, anlatıcıyla aralarında bir edebiyat tartışmasına kadar uzanıyor. Bunun yanında ise köfteci Mehmet Usta ağırlıklı yer tutuyor öyküde. Daha ilk paragraftan onun işiyle ilgili bir konuda dürüst davranışını, dolayısıyla yaşama karşı tutumunu görüyoruz. Öykünün kırılma noktası olan Behçet Bey’in hastalandığını ondan öğreniyoruz ve sonunda öykü biterken de o selamlıyor bizi, misafirini yolcu eden bir ev sahibi gibi. Öyküyü, “*top oynayan çocuklar ve onlara verilen okuma cezası*”, “*ışıklıkta yetiştirilen çiçekler*” ve “*usta ve genç yazarlar tartışması ekseninde ede-*

*biyat*” şeklinde üç bölüm olarak düşünecek olursak, köfteci Mehmet Usta her üç bölümün içinden de geçiyor ve sonunda “*kuruyan çiçeklerin topraklarını*” kendi imkânlarıyla inşa ettiği “*açık hava restoranı*”na taşıyarak onlara yeni bir yaşam olanağı sunuyor.

Öykünün bu izleklerini bulabilmemize karşın, yazarın kahramanlarına gerçek anlamda yaşarlık kazandırdığını söylemek zor. Çünkü anlatıcının bize aktardığı olaylar dışında ne geçmişlerini görebiliyoruz kahramanlarımızın ne de başka bir durumda onları kurgulayabiliyoruz. Dolayısıyla yazarın anlattığı konu için varlıklarını sürdüren, anlatılması hedeflenen bir olay ya da konu için nesne durumunda olan birer tip olarak beliriyorlar. Top oynayan Yiğit’le İsmail, sadece bir yerde anılan komşuları Hilmi Abi, Nezahat Hanım birer isim olmanın ötesine geçemiyorlar öyküde. Başka bir örnek vermek gerekirse; anlatıcı kendini “*uçarı*” olarak nitelendiriyor bir yerde. Ancak onun çocuklarla top oynamak dışında bir uçarılığını görmüyoruz. Bir öykü kişisi olarak anlatıcı, arada sıra gazete okuyan, kitapları da çiçekler gibi “*mis gibi*” kokusuyla tanımlayan, “*dedesinden kalma Türk Dili dergileri*” olan, usta yazarların değerini bilen ama gençleri de takip eden biri. Öyküde anlatıcının duygulanımlarını takip etmek dışında bir bilgiye ulaşamıyoruz.

Ancak bir yan karakter var öyküde, ilişkileri ve karakterleri anlamımızı sağlayan: Robinson Crusoe. Çocuklara verilen özet çıkarma ödevinin ilk kahramanı olarak karşımıza çıkıyor. Öykünün ilk bölümünde sık sık adının anılması, bundan sonra da hiçbir kitabın kahramanının adının belirtilmemesi, Robinson’un öyküde bir yan dizge olarak ele alındığının ipucunu veriyor. Keza Defoe’nun karakterinin adada karşılaştığı bir yerli aracılığıyla kendiyile yüzleşmesi, bizim anlatıcımızın Behçet Bey’le tanışıp dönüşmesi sürecinin bir benzeri. Burada ilişki, anlatıcının hissettiğini varsayabileceğimiz yalnızlık duygusu içinde Behçet Bey’e sarılmasıyla kuruluyor. Anlatıcı, bu emekli Türkçe öğretmeniyle girdiği edebiyat tartışmalarıyla canlanırken, onun ölümüyle eski uçarılığını, baştaki yaşama sevincini yitiriyor. Robinson’la Cuma arasındaki karşılıklı birbirini var etme ilişkisi bir boyutuyla bizim öykümüzde kuruluyor. Ancak bu yan dizge bir yandan öykünün kurgusunu destekler ve iki ana karaktere yeni çağrışımlar kazandırırken, bir yandan da onu zedeleyebilecek öğele-

ri beraberinde getiriyor. Çünkü Defoe'nun öyküsü, bizim öykümüzdeki anlatıcı ve onun dostu Behçet Bey'in aksine, Robinson ve Cuma arasındaki gerilim üzerine kurulu. Bu gerilim, öykünün anlattığı sevgiye dayalı ilişkiyle çelişecek şekilde, kendini ispat etmekle, egemenlik kurmakla, sömürgeleştirmekle kurulan bir bireysellikle örülü.

Öykü bittiğinde geriye, belki de yazarın da hedeflediğini söyleyebileceğimiz, tek bir etki kalıyor: *ıssızlık duygusu*. Yaşamdaki şeylerin değerini ancak toplumunun markasıyla bilebilen çocuklar, küçük ışıklığını bahçeye çeviren Behçet Bey'in bıraktığı boşluk ve Mehmet Usta'nın elinden bir şey gelmeden kendi köşesine çekilen görüntüsü...

Robinson'un yalnızlığı...

(*Sanat Cephesi, Aralık - Ocak 2009*)

## KAYNAKLAR:

GENÇ, Barış Çağrı. "Koklanınca Solan Çiçek", *Radde*, İstanbul, Sanat Cephesi Yayınları, Haziran 2007: 23-30.

KAYGI, Abdullah. *Edebiyat ve Varlık*, Ankara, Kebikeç Yayınları, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Yazın Kuramı - Rus Biçimcilerinin Metinleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

# Aslı Erdoğan: GERÇEĞİ ISKALAMAK

*“Ben de bütün anlatıcılar gibi gerçeği ıskalıyordum.”*

*Aslı Erdoğan*

Öykünün kapsamı, farklı uygulamaları ve öyküyle ilgilenen genç kuşak edebiyatçıların yönelimlerinin tartışma konusu edildiği 90’ların sonunda yazılmaya başlayan bu yazı, o dönem birlikte çalıştığım süreli yayın tarafından yayıma uygun bulunmadı. Bir yandan çok sayıda genç edebiyatçı tür olarak öyküyü tercih ediyor ve tarihsel belirlemelerinden habersiz olsalar da, gerekçesini herkesin kendine göre açıklamaya çalıştığı itkilerle durmaksızın ürün veriyorlardı. Öykü dergilerinin sayısı artmış, dergilerde öyküye verilen önem çoğalmış, buna bağlı olarak çok sayıda yeni öykücünün kitabı yayımlanmaya başlamıştı. *Adam Öykü*, *Üçüncü Öyküler*, *Bir Bilet: Gidiş-Dönüş*, *Düşler Öyküler*, *Fayton Öykü*, döneminde öyküdeki bu patlamanın mecrası oldu. Öte yandan, Ankara’da yapılmaya başlayan *Öykü Günleri* de bu tartışmaları bünyesinde barındırmıştı. Semih Gümüş’ün *Adam Öykü*’de yayımladığı “Genç Öykücülerin Ağzını Bıçak Açmıyor” ve Aydın Çubukçu’nun *Evrensel Kültür*’deki “Öykünün Sefaleti” yazıları, dönemin tartışmalarının ana hatlarını veriyordu. “İçe kapanık”, “ben anlatıcılı”, “kurmacaya dayalı”, “insansız”, “apolitik”, “karamsar”, “kapalı” öykülerdi bunlar. Murat Gülsoy, Faruk Duman, Sema Kaygusuz, Nalan Barbarosoğlu, Müge İplikçi, Hakan Şenocak, Akın Sevinç gibi adını burada anarak çok uzun bir liste oluşturabileceğimiz pek çok öykücü, bu ortamda kendilerini ve öykü anlayışlarını ortaya koydular. Onların yanında bugün ismi öyküyle yan yana gelmesi de çok sayıda genç yazar öyküye soluk verdi.

Aynı yıllarda, yurtdışında çeşitli ülkelerde sürdürdüğü yaşantısını bırakarak Türkiye’ye dönen ve deneyimlerinden hareketle yazdığı öyküleri kitaplaştıran Aslı Erdoğan, bu kuşak içinde yukarıdaki

“eleştiri”lere neredeyse bire bir muhatap olan üslubuyla dikkat çeken bir biçimde öne çıkıyordu. Yazı, bir yandan Aslı Erdoğan edebiyatını *Mucizevi Mandarin* adlı öykü kitabı üzerinden değerlendirmeye çalışırken, bir yandan da genel anlamıyla kuşağa sirayet etmiş ve “usta” öykücülerin eleştirilerine konu olan “bunalım edebiyatı” temasını tartışmayı hedefliyordu. Şimdi yeniden ele almaya çalışırken heyecanlarını ve eksikliklerini daha iyi görebildiğim bu yazı, incelemek üzere olduğu yazarla fazla özdeşleşmekle eleştirilmişti. Geçen yıllar içinde Aslı Erdoğan edebiyatında değişen şeyler oldu, değişmeden kendini sürdüren şeyler de. Ancak, gözlemleyebildiğim kadarıyla değişmeyen en önemli şey, onun *sahihliği*, içinde olduğu ruh durumunu anlatmak-taki kararlılığı ve başarısı oldu. Öykü Günleri’ne eş dost tavsiyesiyle gelip aralarda makyajını tazeleyen “edebiyatsever” yazar değil de, Aslı Erdoğan’ın kolyesi boynunu sıkarak gibi bir duyguyla, yaşayarak seslendirdiği satırları bugüne kaldı diye düşünüyorum. Öykülerin üzerinden bir kez daha geçerek bu yazıyı değerlendirmek, belki on yıl önceki tartışmaları yeni ve taze bir bakışla ele almayı da sağlayabilir.

## “Bunalım Edebiyatı”

“*Bunalım edebiyatı*” genel ifadesiyle anlatılanın ne olduğu, o kadar açık değildir. Buna karşın, şöyle bir düşününce, bu adlandırmayla kastedilenin neliğine ilişkin belirgin birkaç özellik kolayca sıralanabilir: Anlatımına “*mutсуzлuk*”, “*umutsuzluk*” ve “*çözүmsүzlük*”ün hakim olduğu bir edebiyat. Burada “*mutсуzлuk*”, Georges Bataille’ın *İmkânsız*’da sevinçle bağdaştırdığı mutсуzлukla türdeş değildir. Tam anlamıyla mutluluğun mümkün olmadığını söyleyen Bataille, daha belirgin ve güçlü olan mutсуzлuk duygusunu yaşatıcı gücü yüzünden kutlar. Oysa mutсуzлuk uç noktalara dek sürdürölmüş yabancılaşmayla birleştğinde karşımıza “*umutsuzluk*” çıkar. Gelecek de şimdi gibi elden kaçıp gitmiştir. Bataille’ın gerçeküstücü “*mutсуzлuk*”unu bunalım edebiyatıyla birleştiren ince çizgi ise “*çözүmsүzlük*”tür. İnsana ait bir durum olarak varoluşçu yazında temsilini bulduğumuz “*bunalımı işleyen edebiyat*” ile “*bunalım edebiyatı*” adlandırmasının içerimi arasındaki fark da burada belirir. “*Çözүmsүzlük*” ya da bir çözüm aramaktan vazgeçme durumu.

İki yaklaşım arasındaki farkı daha iyi tariflemek için J.P. Sartre iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Sartre, yapıtlarıyla ve öncüsü olduğu varoluşçuluk akımıyla insan varoluşunu sorgular. Bu yüzden sık sık benlik araştırmaları yapar; “*bunalıtı*”yı işler. Ancak aynı adlı romanında kahramanın düşüncelerine hakim olan hep bir çözüm arayışıdır. Bu yüzden kahraman kitap boyunca sorular sorar, cevaplar arar. Umutsuzluğa düşse de pes etmez, pes etmeyi de salık vermez. Bu pes etme / etmeme ikilemi, bunalımı anlatan edebiyatla “bunalım edebiyatı” tanımlamasıyla kastedilen yaklaşım arasındaki ayırın çizgisini oluşturur. “*Bunalım edebiyatı*”na hakim olan pes etme durumudur. Yazarlar ve kahramanları mutsuzdur, umutsuzdur, ama hepsinden de önemlisi çözümsüzdür. Çoğu öyle bir noktaya ulaşmışlardır ki çözümsüzlüğü yüceltmeyi görev edinmişlerdir. Çözüm arayışları anlamsız bir çabadır onlar için. Onlar, zamanında çözümü aramışlar ve bulamamışlardır. Bulunacak herhangi bir çözümün olmadığı sonucuna varmışlardır. Kimi zaman doğrudan, çoğu zaman ise alt metin olarak okuyucularına “kabullenmeyi” salık verirler. Yapılacak en iyi şey sözcüklerin iç dökücülüğüne sığınmak ya da konuşmak için konuşmaktır.

Edebiyat geleneğimize 80 öncesinde on yıllık sürelerle tanımlanan farklı farklı eğilimlerden söz edilebilir. Ancak özellikle öykü alanında bunlar arasında öne çıkanlardan biri edebiyat dünyamıza 40 kuşağı yazarları ile beraber girmiş toplumsal hareketlenme olarak belirlenebilirse, bir diğeri de 50 kuşağı ile başlayan sanat, simge ve dil problemlerini ön planda tutan yaklaşımdır. 80 sonrası dönemde, toplumsal hareketlenmeyi destekleyen tüm unsurlar lanetlenmeye başlamış, belirgin bir kesim ise aldığı yaralardan şikâyetçi sürekli sızlanıp duran bir edebiyata yönelmişlerdir. Bu dönemin öykü kahramanları içine dönük, sürekli bir “*kendini arama*”, “*kim olduğunu öğrenme*” çabasıyla hareket eden ve sonunda “*intihara eğilimli*” bunalımlı kişilere dönüşmüşlerdir.

## Mucizevi Mandarin

Mucizevi Mandarin, ikisi uzun (alt başlıklara ayrılan) olmak üzere toplam altı öyküden oluşuyor: “Yitik Gözün Boşluğunda”, “Mekup, Size”, “Giderken”, “Aynanın Dibine Yolculuk (İmgeler)”, “Unu-

tulmuş Topraklar” ve “Geçmiş Ülkesinden Bir Konuk”. *Mucizevi Mandarin* adı, “Yitik Gözün Boşluğunda” isimli ilk uzun öykünün alt başlığı. Öyküler arasındaki bağlar kitabın akışını hızlandıracak -hatta bir roman bütünü oluşturabilecek- şekilde seçilmiş.

Aslı Erdoğan öykülerinde en çok dikkat çeken öge mekân sorudur; belki de bir tür mekânsızlık diyebiliriz buna. Genç öykücülere dair tartışmalarda da sık sık değinilen bu konunun özünü öykülerin ya da romanların “yabancı” ülkelerde geçmesi oluşturuyor. Bunalım edebiyatı temasında öne çıkan bir motifi gerçeklerden “kaçış” olarak düşündüğümüzde, bu yadırganası bir durum olmaz. Ancak, Aslı Erdoğan özelinde bu yaklaşım konuya yüzeysel bir bakış olarak nitelenebilir. Çünkü yazarın birçok konuşmasında, röportajında belirttiği gibi “yurtdışında geçirdiği süreçlerin oluşturduğu” bir durumdur bu. Yazarın yazınsal çabası üzerinde de yaşamının “kritik bir dönem”inin (kendisi böyle betimlemektedir) etken olması kaçınılmaz görünmektedir. Böylece mekân olarak seçilen yabancı ülkeler bir kaçış olarak değil de, daha çok yaşanmışlığın bir parçası olarak değerlendirmeli.

Öte yandan, az sonra değineceğimiz gibi, mekân sorununda belirleyici olan şey; anlatılanın neresi olduğu değil, anlatılanın içinde nelerin öne çıkarıldığı ve ne şekilde ele alındığı olmalı. Aslı Erdoğan’ın mekânları en genel ifadesiyle arka sokaklardır diyebiliriz. Cenevre’de ya da İstanbul’da arka sokakları dolaşmayı, oraları anlatmayı seviyor yazar. Hiçbir ayrıntıyı atlamıyor. Hatta diyebiliriz ki mekân bazında anlattığı şeyler özellikle ayrıntılar. İsviçre’nin gizlenmeye çalışılan yüzünü görmek istiyor. Sarhoşların, yoksulların, dışlanmışların mekânlarında geziniyor bu yüzden. “Yitik Gözün Boşluğunda” adlı ilk öyküdeki Cenevre’nin (özellikle kent merkezinin, yani Eski Kent’in) anlatımıyla;

*“Göl kıyısına iner, Rhône Irmağı’ndaki küçük köprülerden birinden karşıya geçer ve sabahın ilk saatlerini kentin fuhuş ve uyuşturucu merkezi Paki’de karşılarım. Rousseau adacığını, eşcinsel çiftlerle dolu İngiliz Parkını, Cenevre’yi Cenevre yapan, lüks barlarla, otellerle, lokantalarla dolu caddeleri bütünüyle atlarım. Karanlıkları, gölgeleri, eskiyi, yasadışını seçerim ben. Düşü gerçeğe, geçmiş bu güne, acıyı umuda yeğ tuttuğum için her halde.”* (s.13)

Son öykü olan “Geçmiş Ülkesinden Bir Konuk”ta okuyucuya İstanbul’u semt semt dolaştırırken yazarın kullandığı anlatım, seçtiği mekânlar sıkı sıkıya örtüşmekte:

*“Benim içimde taşıdığım İstanbul’da, Pera, Haliç, Ayasofya kadar Ümraniye de var. Beyoğlu’ndaki sinemalar ve sahaflar, Balıkpazarı, Boğaz, Ortaköy’deki, Salacak’taki yaz akşamları, nasıl hep benimleyse, bu aralık gecesi Ümraniye girişinde, polisin götürdüğü iki yoksul adam da hep benimle kalacak.”* (s.107)

Yazarın tutumu tam anlamıyla betimleyici. Kendi varlığını “izleyici” olarak konumlandırıran bir anlatıcıyla karşı karşıyayız. Bu izleme edimi, Erdoğan’ın öykülerindeki kişileri yaşam öyküsü olmayan yaratıklara, bir anlamda mekânın bir parçasına çeviriyor. Tek bir kişinin, anlatıcının yaşantısının birer tezahürü onlar. Arka sokaklarda yaşayanlar bu öykülerde mekânın bir parçası olarak var oluyor. Hayatları bilinmiyor ya da yazar bununla o kadar da ilgilenmiyor. Bir “izleyici” olarak, canlı dünyayı “mekâna” çevirerek donuklaştırıyor. Geriye bir tek öykü kalıyor: Kahramanın (kendi bunalımını yaşayan kadın kahramanın) öyküsü. Canlı olan bir tek o. Öyküler boyunca da bir tek O’nun “trajedisi” anlatılan.

## “Kadın Olmak” Sorunu

*Mucizevi Mandarin’de*, mekânı bir kenara bıraktığımızda, genele yayılmış şekilde duran “yabancılaşma”nın işlendiği en önemli izlek şüphesiz “kadın sorunu”. Yazarın çarpıcılıkta mekân olgusunun ötesine geçtiği en önemli sorundur bu. Aslı Erdoğan bu sorunu öykülerinin arasına sıkıştırırken, ataerkil geleneklere göre düzenlenmiş ve “erkeğin egemenliği” düşüncesi üzerine oturtulmuş kapitalist toplumu teşhir eder. Ortadoğu insanına kader olarak biçilen rolden doğmuş Ortadoğu kadınının Avrupa kadını karşısında “ayrıcılık ezilişini” şöyle dile getirir.

*“Avrupa’nın orta yerinde bile Ortadoğulu kadınları bir bakışta ayırt edebilirim. Hepimizin gözlerinde derin bir korku ve hüznün var. Özgüvenimizi hiçbir zaman kazanamamışız, gururumuz Rasputin gibi yaralarla dolu. Batılı kadınların bedenlerini taşıyışından eser yok bizde.”* (s.15)

Ancak hemen arkasından;

*“Daha yıllar yılı gündemi hep erkeklerin belirlediği masalarda, toplantılarda, yemeklerde oturacak ve sağa sola güller dağıtır gibi gülümsemeler saçacak; bedeni için her türlü çılgınlığa girişmeye hazır gibi görünenlerin göz açıp kapayıncaya dek aynı bedeni nasıl küçümsediklerini, nasıl didik didik ettiklerini görecek...”* (s.22)

diyerek, Avrupa kadınının yaşam tarzını da benzer bir “eziliş” olarak ortaya koyar. Kısacası “kadın olmak”, hele de Ortadoğu’da kadın olmak, aşağılanmaya, ezilmeye, “meta” ile eş tutulmaya mahkûm olmak demektir.

Aslı Erdoğan daha derine inmeye çalışır:

*“Erkeklerin benimle ilgili uydurdıkları masallardan genellikle hoşnudumdur, gerçeklikle bağlantılarını araştırmak gibi çetin ve düş kırıklıkları içeren bir işe kalkışmam bile. Nasıl olsa onlar beni değil, kendi yarattıkları bir imgeyi sevecekler, yargılayacaklar, aşağılayacaklar, terk edecekler, ona hem aşık olup hem de savaş açacaklar.”* (s.26)

Yazar, burada tavrını açıkça göstermektedir. Bir yandan erkeğin “egemen” olarak kendine bir düş yarattığının ve bu düşle yaşadığının üzerinde durur, bir yandan da kadın kahramanın buna karşı gösterdiği “tepkisizlik”le durumun olumlanmasına neden olur.

Yani tam anlamıyla bir sorun saptandı ve bunalımın aşılması için şimdi çözüme girişebiliriz, diyecekken, yazar bu çabadan vazgeçer. Böylece sorun psikolojik boyutuyla bir kez daha tartışmaya açılır. Sevişme sırasında ve sonrasında geçen bir diyalog ve düşünceler ise konunun çarpıcılaşmasına yardımcı olur.

*“- Kabul et. Hayatın güzel olabileceğini kabul et. Şu anda hayat güzel değil mi?*

*- Evet. Evet. Evet.(...)*

*Geçmiş gelecek ve korkular silinmiş. Dünya benim bedenimden oluşuyor, sonsuzluk yalnızca bir an. Şu anda ben varım, varım, varım. Sergio da.*

*Nefesimi tutuyor, sonra salıyorum.*

*- Olağanüstü, diye fısıldıyorum.*

- Nasıl bir duygu bu? Tekrarla!

- Olağanüstü!” (s.43)

“Başımı göğsüne yaslayıp hıçkırıklara boğulmamı, gözyaşları içinde trajik anılar anlatmamı, yara izlerimi onun şefkatli ellerine sunmamı nasıl da bekliyor! İşkenceden geçmiş bir kadını kusursuzca sevebileceğine, aşkının tılsımlı gücünün en derin yaraları iyileştireceğine öylesine inanmış. Nasıl da kendine güveniyor! Beni bir acı anıtına, günah çıkartmak için önünde diz çökeceği bir tapınma nesnesine dönüştürmek istiyor.” (s.45)

Erkek, egemenliğinin büyüüne kendini öyle kaptırmıştır ki, her şeyin kendi çevresinde döndüğünü görmek ister. Hayat veren de can alan da O’dur! Kadın bu oyunun içinde dizgeyi bozacak bir harekette bulunma gücünden mahrumdur. Kabullenir ve bu boyun eğişle kendini var eder:

“Evet. Evet. Evet.” “Varım, varım, varım.”

Ancak oyun sevişme sonrasında bozulur. Gerçekler güçlü gelir ve kadın görmek istemediği hegemonyayla yüzleşir. Eş zamanlı olarak “varlığını” da kaybeder. Uzun uzadıya ele aldığımız bu bölüm, yazarın yaklaşımındaki temel eksikliği görmemize de yardımcı olur. Kahraman “kadın” olmasının yarattığı “nesneye dönüşme” tuzağından söz etmekte, ancak ne buna karşı bir arayışa girişmekte ne de çözüm için her hangi bir girişimde bulunmaktadır. Tamamıyla “edilgen” bir durumda kalmıştır ve böyle kalmaya da devam edecektir. Bu yönüyle “kadın sorunu”, Erdoğan’ın elinde asıl olgu olarak değil de adeta satır aralarında, bir düşünceden diğerine geçişte kullanılır. Çözümü aranan bir sorun değildir. Doğal olarak, geriye yaşamın acımasızlığı ve çekilmezliğinden başka bir şey anlatmayan bir metin kalır.

## Varoluş Sorunu

“Şu anda ben varım, varım, varım.” (s.43)

“Yitik Gözün Boşluğunda” öyküsünde, anlatı biteviye bunalımlı tonda sürüp giderken bir yandan da “varlık” sorunu kapıya gelip dayanır. Öykünün kahramanı, bir gözünü yitirmekte olan bir kadın.

*“Adımlarımı dinliyorum, kalp atışlarım ritmik ve güven verici. Var-ım, var-ım, var-ım.” (s.31)*

Mektup Size öyküsünde: *“Cezalı bir çocuk gibi”* sabahı bekleyen *“bir piyano sonatı dinleyerek ağlayan”*, yaşamında artık *“en dar hapishaneye”*, hatta *“bir tabuta”* varmış olan *“yazılmış ya da yazılmamış her sözün güç isteminden başka bir şey olmayacağını”* bilincine erişen bir kişinin mektubunu okuyoruz. Kıssadan hissesi de sonunda bulunuyor: *“Unutun bunları; üslubumu, öğütlerimi, hayallerimi, size yazdıklarımı ve yazacaklarımı, hepsini unutun lütfen.” (s.73)*

Giderken öyküsündeyse benzer bir gece, yine benzer bir yağmur öykünün kahramanına *“biraz daha mutsuz olmasını”* fısıldıyor. Kahramanımız da *“yaşamın ağını gözyaşlarıyla örmeyi”* seçiyor zaten. *“Bu an’ın geçmiş oluşundan”* iç sızısı duyuyor ve *“var olabilmek”* için *“izler istiyor”*; *“kanayan, kabuk bağlayan yaralar, belki de gerçek ölümler.”* *“Bir düşten uyanır gibi hayattan uyanmayı”* bekliyor. Sözünü ettiği durumda öyle umutsuz bir noktadaki, bunun *“ölüm bile”* olmadığını söylüyor. *“Ölüm çok gürültülü”* diyor. *“Giderken, tek avuntum, kımıltısızlığı taşların.”* Yaşamın kavranılışının bu kadar durağanlaştırılması, ölüm gibi bile olmayan, daha *“kımıltısız”*, daha *“cansız”* bir şey haline getirilmesi bir varlık sorununu değil bir varlık kipini ele veriyor; *“bunalım edebiyatı”* ifadesini gerektirecek bir kipi.

“İmgeler” öyküsünün kahramanı *“bir kuyunun dibinde unutulmuş”* bir ölü. Öykünün anlattığı; yok olmak, yitirmek, *“düşünmekten vazgeçmek”*, *“boş yere beklemek”*, *“ölmek”*, *“olmak”*, *“uzaklardaki bir aynaya doğru parçalanarak yürümek”*, *“ölümü yaşamından önce öğrenmek”*, *“hiçliğe feda olmak”* gibi şeyler. Hemen canlanabilecek *“Niye?”* sorusunun cevabı da hâlihazırda var: *“Yaşamın sesinin zayıflığı.”* Bu cevap tatmin etmezse, daha açık söylenmiş de var: *“İnsan karanlık, dipsiz bir kuyudur. Acısının derinliklerinde boğulur.”*

Dört kısa öykünün sonuncusuna geçelim: *“Unutulmuş Topraklar”*. Bütün öykülere yayılmış, özellikle de son öyküye damgasını vurmuş bir *“Kızıldere’li hikayesi”* bu. Kısa kısa beş alt başlığı var.

Bir: *“Varlık”*. Bir toprak parçasını kişileştirerek, belki ona *“düşünce”* eklenerek kuruluyor öykü. Daha ilk cümleler: *“Ben hep olduğum yerde dururum. Benim varoluşum durağanlıktır.”*

İki: “Gökyüzü”. “Unutulmuş bir ülkeye gitme özlemi” üzerine kurulu. Son cümle: “Hiçbir şey hatırlamayacağım.”

Üç: “Ağaçlar”. Öykünün bütününe göre en canlı yeri. Ancak mutsuzluk ve umutsuzluğu çağrıştıran şeyler yok değil: “Zamanı ilgisiz seyrederiz.”

Dört: “Yokluk”. Bir Kızılderili efsanesi. Oldukça melankolik ve idealist bir sonuç: “Artık ölümler de geri dönmek istemiyor.”

Sonuncusu: “Unutulmuş Topraklar”. Yine Kızılderili mitolojilerinden çıkmış bir öykü. “Yok olmanın onurunu öğreneceğiz” lafından başlayıp, artık “ruhlarının bile bu toprakları bırakıp gitmesine” kadar ilerliyor.

“Dünyayı adım adım katettim, gözüme ilişen her deliğe, çukura, kovuğa ellerimi uzatıp karış karış aradım. Avuçlarımda bulduğum hep boşluktu, kader çizgilerimin arasında bulduğum boşluk. Yaşamı bütünüyle ıskaladım.” (s.93)

Kitabın bütünlüğüne yayılan atmosferde bir varlık sorunu olduğunu söyleyebiliriz. Yabancılaşma yaşayan karakterler (ya da bir karakter) söz konusu. Yani 80 sonrası edebiyat dünyamızın her yanını saran, ne ya da kim olduğunu aramaya çıkmış umutsuz, dışa dönük olmayan, sürekli aynı soru etrafında ve adeta onu “çözemeyeceğini bilmenin rehavetiyle” dönüp duran kahramanlar, öyküler bunlar.

“Düşü gerçeğe, geçmişe bugüne, acıyı umuda yeğ tuttuğum için herhalde.” (s.13)

“Dünya acımasız bir kararlılıkla beni izliyor” (s.17)

“Kendi mezarına gömülmüş bilincim sadece karanlığı ve gölgeleri seçebiliyordu.” (s.86)

“Yaşamı yaşamaya değer kılacak bir inanç, bir düşünce, bir insan olmalıydı bir yerlerde.” (s.93)

“Hiç kıpırdamıyor, bir mumya gibi dimdik, kaskatı, hareketsiz dikiliyordum. Tek duyduğum bitmez tükenmez bir inatla devam eden soluğum.” (s.100)

“Yaşam korkunçluklarla, iğrençliklerle, doluydu eğer, yaşamaya değmiyorsa, ölümü daha kolay kabullenebiliriz, değil mi?” (s.108)

1950’lerin edebi yaklaşımıyla kıyaslayacak olursak, başta verdiğimiz Bataille örneğinde olduğu gibi, ne gerçekliğin neliğine ilişkin

bir araştırma ne onun tümüyle alaşağı edilip yeni bir gerçekliği yaratma girişimi var bu öykülerde. Onat Kutlar'ın kahramanlarının çıkış arayışlarıyla, Leyla Erbil'in toplumsal cinsiyet araştırmalarıyla, Ferit Edgü'nün dille sarmalanmış karakterleriyle bir akrabalık yok Aslı Erdoğan öykülerinde. Bu yönüyle bir dekadans çağı karakteri taşıyorlar. Bu yüzden “mutsuzluk”, bu yüzden “umutsuzluk”, bu yüzden “çözumsuzlük” saçıyor onun cümleleri. Benlik hesaplaşması anlamında Sartre'ın *Bunalı* romanındaki gibi eline bıçak saplayan bir karaktere kadar ulaşıyoruz bu öykülerde.

Aslı Erdoğan, yaşadıklarını anlatmakta çok başarılı. Gözlem gücü ve ayrıntıları seçmedeki ustalığı onu, 90'lı yılları tanımlayan, kurmacaya dayalı, oyuncaklı öyküler yazan içinde bulunduğu kuşaktan ayırıyor. Anlatmak istediği duyguyu kendi bedeninde bir teşrihe girişerek kanından, iliklerinden çıkartıyor. Öte yandan, yazdıkları insana ait bir durum olarak “*bunalımı işleyen edebiyat*”ın değil de, tam da “*bunalım edebiyatı*”nın örnekleri olmaktan sıyrılamıyor. Kahramanları karanlık içinde el yordamıyla dolaşıyor ve trajedilerini yinelemekten başka bir şey yaptıkları da yok! Küçük burjuva hayıflanmaları içinde ömür tüketen, bencil, yalnız, uzak karakterler bunlar. Gerçek dünyayla bağlarını yitirmişler. Gerçekliğin yalnızca bir *tasarım* değil, aynı zamanda bir *olanak* olduğunu hesaba katmıyorlar. Bu yüzden şehrin arka sokaklarını oluşturan onca soluk alıp vermekte olan insan dekorun ötesine geçemiyor. Yazar, o yaşantının içinde değil, giremiyor, girmek istemiyor da. Onun yerine bir gözlemci olarak “*yabancı*” kalmayı tercih ediyor. Böyle olunca da *trajedi* trajedi olarak kurulmadan dramatik yapının içinde eriyor, “*katharsis*”in arındırıcılığıyla “*ucuz kahramanlık*”a dönüşüyor; “*tek*”leşiyor ve yüceleşiyor.

Bir alegori yaparak “*Ben de bütün anlatıcılar gibi gerçeği ısıkiyordum.*” diyor, Erdoğan. Yanılıyor! Aynı alegoriyi kullanarak diyebiliriz ki; anlatıcının ilmi ilmi ördükleridir gerçek, istense de ısıkalanamaz! Erdoğan, anlatılarıyla, gerçeğin hem temsilcisi hem de yaratıcısı olarak üretmeye devam ediyor.

*Alıntılar: ERDOĞAN, Aslı. Mucizevi Mandarin, İstanbul, Adam Yayınları, 1998.*

(Uzun Hikâye, Ağustos 2010)

# Elif ınar: BAHAR DALI ve KENDİ OLMA

*Kimbilir, duyuyorum yazgısını belki de  
Kuru bir dal parçasını içinden yiye yiye  
Dal olan bir böceğın  
O garip yazgısını*

Edip Cansever, *Kirli Ağustos*

Gazete sayfalarından, televizyon ekranından, sokaklardan üzerimize yüklenen şiddet, kör inanç, bayağılık iliklerimize dek soğutuyor bizi yaşamdan. Her gün türlü çıldırmaların eşiğini yokluyoruz. Ne ki ölümle bu koyun koyuna yaşamamız onu yüceltmek için değil. Yaşamayı *haklı* çıkarmak, onu yaptıklarımızla, bize yapılanlarla kirletmemek adına... Sırf bundan, kış olanca gücüyle üzerimize yürürken bir bahar dalı düşlüyoruz. Dallarını çiçeklenmiş. Kokusu boynumuza dolanmış. Pembe - beyaz.

Epeyce zor geçen kışın, kar ve boranın ortasından Elif ınar bize beklediğimiz bahar dalını uzatıyor.

Türkölü bir ses geliyor Elif'in öykülerinden. Sessizlikten derdiği çiçekli dallar renkleriyle, kokularıyla bir türkölü tutturuyorlar. Kendi olmanın güzelliğini, yaşamının sessiz gülümsemesini anlatıyorlar.

"Kendi" olmak en büyük sorunlarımızdan biri. Çevresinde dönüp durduğumuz sıfır noktası, "*tabula rasa*" asla ele geçmiyor. Nasıl Zelig<sup>1</sup> yaşadığı dünyadan korunmak için karşısındakine dönüşüyorsa, günümüz insanını da aynı gereksinimden biricik olmak için çırpınıyor. Kendini ayırıyor. "Kendi" olmayı bir "öteki" kavramını icat ede-

1 Woody Allen'ın 1983 yapımı aynı adlı filminde Zelig karakteri, yanında her kim varsa onun gibi davranmaya başlayan, konuşan ve giderek fiziksel özelliklerine kadar karşısındakine benzeyen, bu yüzden de bukalemun-adam olarak anılan bir kişidir.

rek yapıyor ya da yaratılmış bu iktidar mesellerinin dışına çıkarak düşünemiyor bir türlü.

Lenin'in idealizmi tanımlarken kullandığı “*taşlaşma*” kavramını böyle de anlayabiliriz.<sup>2</sup> Bir kavramın nesnesinden kopması sürecinde mutlak öznelliğin baş tacı edilmesidir *taşlaşma*. Kendi, başkasına göre tanımlandığında *kavram* olarak özünden koparılıyor. Mutlak, değişmez bir sistemin parçası haline geliyor. Buysa, insanın mutlak durağanlık içinde hapsolmasını, insan olmaktan çıkarak salt nesneleşmesini beraberinde getiriyor.

20. yüzyılın varoluşçu yazın adamlarının da bu idealist kurmacayla boğuştuklarını söylemek mümkün. Dönüp dolaşıp, türlü kılıklar içerisinde karşımıza dikiliyor çünkü bu *donmuş* ideoloji. Sartre ve Camus başta olmak üzere varoluşçular, donandıkları metafizik silahlarla idealist kurmacayı ters yüz ediyorlar. Metafiziğin izini sürüyorlar. Ancak varlığın durağan kavranılışı anlamında değil, çok katmanlılığı içinde insanın kavranması ve farklı boyutlarıyla düşünülmesi anlamında... Varlığa atılmış olarak buldukları insanı özgürlüğe mahkum ediyorlar.<sup>3</sup> Çünkü onlar için önemli olan nokta varlığımızın dünya üzerinde nasıl gerçekleştiğinden çok neler yapmaya muktedir olduğu. İnsan için ayırt edici nokta “*kendi*” kavramını kendinin yaratacak olmasıdır, diyorlar. “*Varoluş özden önce gelir*” düsturunun özeti bu.<sup>4</sup>

Moda olduğu üzere dillerden düşmeyen bütün *ötekilik* kavramlaştırmalarını boşa çıkaran bir girişim olarak okuyabiliriz bunu. “*Ben ve öteki*”, “*kendi ve başkası*”, “*bitmeyen bir diğeri*” yerine “*kendi*” kavramını yeni bir tarzda kurmanın olanaklı olduğunu fısıldıyor bize Sartre. Dünyayı bu tarzda iktidar ilişkileriyle okumanın mekanik bir kurmaca olduğunu söylüyor. “*Yeni bir dünya*” düşüyle ilişkilendirildiği tasarısını da eylemlerine taşıyor ve bütün yaşamına sindiriyor.

Yazın dünyamızda nesne ve olaylara idealizmin kavramlaştırdığı şek-

2 LENIN, V.I. *Felsefe Defterleri*, (Çev. Attila Tokatlı), İstanbul, Sosyal Yayınları, 1976, sf. 307.

3 KUÇURADİ, İoanna. *Uludağ Konuşmaları - Özgürlük Ahlak Kültür Kavramları*, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 1988, sf. 4-5.

4 SARTRE, J.P. *Varoluşçuluk*, (Çev. Asım Bezirci), İstanbul, Say Yayınları, 1985, sf. 64.

liyle yaklaşmak gibi yerleşmiş bir alışkanlık olduğundan söz edilebilir. Kendilerini ister sağda ister solda tanımlasınlar, 80 sonrası yazarlar, durmaksızın konuşan bir burjuva “ben”inin sözcüsüdürler. “Kendi”, burada, daha çok “kendinden başkasını görememe” şeklinde kuruludur. Konuşmaya başladıklarında ustaca makyajlıyor olsalar da, eleştiriye giriştiklerinde, hele de yarattıkları karakterlerde apaçık görülür bu. Hiçbiri “tip” adamı değildir. Karakter peşindedirler onlar. Buna karşın hepsinin yarattığı karakterlerin de bunca birbirine benzemesi inanılması güç bir rastlantıdır. Peyami Safa’nın paltosundan çıkmışçasına bir örnek olan bu “karakterler”, bunalımlıdır, yaşamı sevmeyenler, herkese tepeden bakan süslü cümlelerin sahipleridirler. Aynen yazarları gibi “bence” diyerek başlayan karşı konulmaz saptamaları vardır. Cazibeli varoluşları yalnızca “kendi”leri içindir ve ancak kendileri fark etmişlerse değer verirler herhangi bir varlığa. Kendileri dışında bir varoluşu hiçbir zaman mümkün görmemişler, dahası mümkün de kılmamışlardır. Bu anlamda edimin değil, kılığın adamıdır. En düşkününden en varlıklı tanrısal bir yerde durmakta ve sürekli buyurmaktadırlar. Edip Cansever’in kuru bir dal parçasını kemirirken *dal* olan *böceğinin* trajedisini görmekten çok uzaktırlar.

Camus’nün yapıtlarına bakın, Beckett’ın, Sartre’ın; onların yarattığına açmazı bir arada görmek, onca kapalı kapıyı arka arkaya duyumsamak belki de başka hiçbir yerde olanaklı değildir. Buna rağmen kapalı bir kapının arkasını görme yeteneğine sahiptir bu yazarlar. Yazma edimleri bunun göstergesidir her şeyden önce. Çünkü “insana yabancılaşmaya” hakları olmadığının, her ne pahasına olursa olsun o yabancılaşmanın karşısında durmak gerektiğinin farkındadırlar. İnsan olmanın başka olanağı yoktur.

Geçmiş öykü günlerinin birinde, Selim İleri’nin çalıntı bir öyküsü hakkında “samimi” itirafına Leyla Erbil’in verdiği cevap şöyledir: “Siz geldiğiniz yerin size verdiğini düşündüğünüz cüretle bu kadar rahat konuşuyorsunuz!” Bu sözler yazın dünyamızın içinde devindiği bulanık atmosferi çok güzel anlatır. En az Erbil’in o unutulmaz *Eski Sevgili*’sindeki ya da *Tuhaf Bir Kadın*’ındaki gibi... Zaten, yazın dünyamızdaki iktidar ilişkilerini, *taşlaşmış* kavramları kim Erbil’den daha iyi anlatmıştır ki? Bu anlamda *kendi* olmanın öteki üzerinden tanımlanmamış, “isteme”yle biçimlenmiş etik bir yönünü göstermiştir hep bize.

Oysa 80 sonrası yazınıımızda “kendi”, birey olmanın dışında “tek” olmakla, dolayısıyla da yapayalnız olmakla ilişkidir. Yazarlar, aynen karakterleri gibi, önce kendilerini ispat adına yapayalnız kalmışlar, sonra da yaratıcısı oldukları kısırdöngü içinde yabancılaşmış ilişkiler yaratmışlardır.

Yusuf Eradam, “konuşulanlara kulak asmışlığı belli olur” diyor Elif’in öyküleri için. Gerçekten de bu dönem öykücülüğümüze damgasını vurmuş, görmenin iktidar üreten bilgiçliği yoktur onda. “Ben gördüm. İşte bu!” diye bağırınmak yerine, sessiz, yumuşak bir dinleme sürecidir onun öyküleri. Yarattığı kimliğin yanı başında oturur Elif. Kurmacayla gerçeğin arasındaki sınırı, tüm avangardların düşlerini güzelleyerek, gerçek lehinde ihmal eder. Az sonra o yanı başındalık size de sokulacak ve eğer farkında olabilirsiniz sizinle vazgeçilmez bir yarenliğe koyulacaktır.

Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman*’da, Ayna filmi hakkında şöyle der: “Bu film ne anlatıyor? İnsanları. Ama... somut insanı değil. Bu, daha çok senin hakkında, baban ve büyükbaban hakkında, senden sonra yaşayacak ama yine de ‘sen’ olan insanı anlatan bir film. Bu film, bu dünyada yaşayan insanların filmidir; bu insan, bu dünyanın bir parçasıdır, ama öte yandan bu dünya da onun, bu insanın bir parçasıdır.”<sup>5</sup>

Elif Çınar, soyut - somut ilişkisini Tarkovski’nin sözünü ettiği anlamda çözmüştür. Onun öykülerinden söz ederken, “yarattığı aykırı karakterler,” diye başlayan bir cümle kuramazsınız. “Ne kadar da özgün bir kimlik.” “İşte ben!” Elif’in karakterleri bu burjuva hümanizminin sınırlılıklarını aşar. Böylece kendinden köşe bucak kaçılan “tip”e geri dönüş yaptığını söylemek de mümkündür. Kagan’ın sözünü ettiği anlamda “dünyanın insanileştirilmesi” yolundadır kahramanları. Bu insanileştirme kapitalist modernizmin tahakküm altına almasıyla uzaktan yakından ilişkili değildir. Dünyanın tenine dokunma şeklindedir daha çok. “Nesnel olanla - öznel olanın, doğal olanla - toplumsal olanın, maddi olanla - manevi olanın”<sup>6</sup> bir aradalığını bu karşılıklı etkileşim yüzünden ister.

5 TARKOVKY, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev. Füsün Ant), İstanbul, Afa Yayınları, 1986, sf. 10.

6 KAGAN, Moisej. *Estetik ve Sanat Dersleri*, (Çev. Aziz Çalışlar), Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1993, sf. 251-259.

Merleau Ponty'nin dediği gibi; bizim dünyaya karşı nasıl bir tutumumuz varsa, dünyanın da bize karşı bir tutumu vardır.<sup>7</sup> Algı kapıları tek yönlü açılmaz ve o kapıların önünde durmuş, belki de kilitli olmayan bir kapıyı açmaya çalışan öykücü, probleminin çözümünü bu kendilik içinde bulur. Pek çok yazar yöntemsizdir ya da yöntemsizliği salık vererek kurtulmaya çalışır bu karmaşadan. Oysa Elif, “*tikel - olan yoluyla genel - olanın kavranması*”nı yaratıcı bir çelişki olarak etkin biçimde kullanma yolunu seçmiştir. Alnının akıyla da altından kalkmıştır zorlu ödevinin.

Sanat-toplum, soyut-somut, karakter-tip yapay ayrımlarını, aynen sağ-sol ayrımını bir kenara ittiği gibi reddeder. Derdi insanı anlamaktır. Senden sonra yaşayacak ama yine de “*sen*” olan insanı anlamak... Kendi ve öteki değil, *sen* ve yine *sen*, olarak ortaya koyar denklemi. Bu anlamda geç kapitalizmin çürümüş çağ ruhunun içine nüfus etmesine izin vermez. Onu özünden kavrar ve bir kenara iter. Büyümek peşinde olan huzursuz çocuğun izindedir o. Yaratığı karakterleri bu yolda örgütler.

Yazında zaman dışılık, evrensellik, genel geçerlik anlamlarında kullanılmıştır. Klasikler bu türden yapıtlardır. İnsana ilişkin bir tür bilginin peşinde olduklarından her çağ ve her yerde geçerliliklerini korumuşlardır.

Öykü, şiir ve müzik, zaman dışılıkla zamanın bir parçası olarak ilişkiye geçer. John Berger daha çok alımlayıcının etkinliğine, alımlama sürecine vurgu yaparak, bu türler “*zamanın bir parçasıdır ve onun içinde devinirler,*” diyor.<sup>8</sup> Gerçekten de zamanın içinde kalmayı tercih edenlerin türüdür öykü. Kısıtlılığı, yoğunluğu ve eyleme dönüklüğüyle zamanın nabzını tutmaktadır. Aydınlanma çağının yazınsal türü romansa bugünün politik yazınsal türü olmaya aday oluşu bundandır. Güncel olanın içinden kalıcı olanı söküp çıkarmayı bu devingenliğiyle sağlar öykü.

Sanat kendinde amaç olarak bir yandan *kendini* ararken bir yandan da o kendilik sanatçıyla, yaşadığı toplumla ve yan yana yer aldığı diğer

7 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Algılanan Dünya – Sohbetler*, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

8 BERGER, John. *Şiirin Saati*, (Çev. Gönül Çapan), İstanbul, Adam Yayınları, 1988, sf. 44.

şeylerle kesintisiz bir diyalog halindedir. Günümüzde sanat tanımlarında ilişkisel estetiğin öne çıkarılıyor olması bu yüzdendir. Eğer ki öykü kendinde amaç olmanın dışında, karşılaştığı diğer şeylere de en az kendine davrandığı kadar amaç olarak davranmıyorsa, söyleyecek sözü olan bir tür değilse, geriye sadece *gösteriş* kalacaktır. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda anlattığı *yabancılaşma* tam da bunu işaret eder.

Bugün kültür endüstrisinin baş aktörleri olarak kimi yazarlar ve onların minyatür kopyaları, kendilerini Adorno'yla destekleyecek kadar pervasızlaşmışlar, akılları karışmış ve içi dışına çıkmış bir haldeyseler bu, gösterinin sürdürülme aracı haline geldiklerinin işaretidir. Dil oyunları, kurgu cambazlıkları ve ucuz kahramanlığa meyletmiş budalaca *katharsisi* dışarıda bırakırsanız bugünün öyküsünden ne kalır geriye?

Plastik sanatlarda güncel sanat uygulamalarına baktığınızda ilk dikkatinizi çekecek olan, kimin kimin adına konuştuğuna yapılan vurgudur. Bir yandan öznelik sorununa dokunan bu yaklaşım, bir yandan da temsil süreçlerini, dolayısıyla iktidar ilişkilerini sorgular. Oysa günümüz öykücülerini bunu pek ciddiye alır görünmüyorlar. Öykü kültüründen devraldıkları miras sıklıkla bunu onlara anımsatsa da onlar içinden konuştukları çerçeveleri görmeyi bir türlü beceremiyorlar.

Richard Leppert, *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*'nde "*Tabloları nasıl algılayacağımızı belirleyen önemli faktörlerden biri de tabloları kuşatan muhtelif 'çerçeveler'dir.*" diyor. "*Herkesin bildiği gibi, neredeyse bütün tablolar duvara asılmadan önce çerçevelenir. İster basit ister afili olsun bir çerçeve, içindeki imgenin sınırlarını çizmeye yarar.*"<sup>9</sup>

Öyküyü nerede yayımladığının önemi yok mudur? Aldığı onca yapıcı eleştiriye karşın *Adam Öykü* nasıl olmuş da kapanmıştır? "*Elde bu var, ne yapalım*"ın karasularında dolanmak mıdır marifet? Yoksa çamura düşmüş altın parçası olmak mıdır tek derdimiz? Patladı patlayacak denilen öykünün damarlarına *kolesterol* şırınga edenler, öykücülüğümüzün o aykırı sesi, Necati Tosuner'in "*Dürüst yayınevi arıyorum!*"<sup>10</sup> çığlığını neden ve nasıl oluyor da duymuyorlar?

9 LEPPERT, Richard. *Sanatta Anlamanın Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, sf. 25.

10 ANONİM. Cimri Olmayan Yayıncı Aranıyor, *Radikal Gazetesi*, 17 Eylül 2004, sf. 20.

Leppert inatla devam ediyor: “Bir o kadar önemlisi de, [çerçeve,] genellikle imgenin görelî anlamına ilişkin birilerinin (bir müze müdürünün, bir sanat tüccarının, bir koleksiyoncunun) görüşünü yansıtan sessiz ama bariz bir iddiayı işaret eder...”

Elif Çınar işte bu yüzden önemlidir. Yaşar Nabi Nayır öykü ödülünü kazandıktan sonra altı yıl boyunca bir kitap yayınlamayı ısrarla reddetmesinin nedeni budur. Tuttuklarını altına çevirmeyi sanat edinmiş simyacıların çağında bu önemli bir edimdir. Söylediğinin, söylemek istediğinin, duyduğunun ve içinde olduğu deryayı hissetmenin, “kendi olma”nın derdindedir öykücü. Algı kapılarını açmış dünyayı kollamakta; kendinin dünyaya dokunuşunu duyduğu gibi dünyanın kendine dokunuşunu da duymaktadır. Duyduğu hoşuna gitmese de sürdürür bu çabasını. Amacı bataklığın içinde kendini kurtaracak kuru bir bölge bulmak değildir çünkü.

Nietzsche’nin ilerleme konusunda söylediği gibi; yukarı doğru çıkılacaksa bu bir notadan sıvrılma şeklinde değil, yüzey olarak yükselmeyle olacaktır.

Metafizik çok katmanlılık, düşünömsellik, farklı okumalar, varlığa ilişkin araştırmalar vardır Elif’in satırlarında. Ancak bunun için ne “araf”lar aramaya, ne de “şapka içinde şapka” yapılar kurarak sihirbazlık etmeye kalkışır. Güncellikle bağını kurmayı sevdiğimiz ama yine de yaşam sorunlarımızdan ısrarla ayırdığımız günümüz yazınında her nasılsa sınıfsal tutumu apaçıktır. Bu açıklıkla bütünlüğüne bir dünya görmeye çalışır. Sonsuz parçalanmalar şeklinde kalması yaygın bir biçimde yeğlenen dünyayı / insanı, tekrar dünya / insan olarak istediğini söyler. İstemesini öyle yönlendirmiştir ki bir dirhem *yapmacık* bulamazsınız orada. Baudrillard’ın da ısrarla altını çizdiği -ama nedense “*alıntılâyanlarınca*” bir türlü anlaşılamadığı - şekliyle “*simulark*”a bariz bir karşı duruştur bu. Böylece idealizmin gerçeklikten kopardığı ve her parçasını taşlaştırdığı dünya yeniden varlığa gelir, ete kemiğe bürünür.

Bir el, kuru bir dal parçasını kemirerek büyümek zorunda kalan böceğe bir bahar dalı uzatır. Yaşamak için bir bahane üretir.

Teşekkürler Elif Çınar.

(Evensel Kültür, Temmuz 2006)

# Murat Yalçın: ANLATICI ZAMANIYLA YAZAR ZAMANI ARASINDA BİR ZARİF KARGA

*“Ben ki yalnız yazıda yaşadım dehşeti ve hayreti.  
(Mim koyun bu sözüme lütfen!)”<sup>1</sup>*

*Karga Zarif’e başladığımda Murat Yalçın öyküleri ve 90ların ikinci yarısında yeni sinyaller vermeye başlayan öykünün ruhu üzerine bir şeyler yazma istekliliği vardı yalnızca içimde. Henüz aklımda bir tema ya da başlık yoktu. “Kanunun Solist Olduğu Gece” ve “Mirem”i okurken pek çok satırın altını çizdim. Kimini karakterin ağzına tam tamına oturduğu için kimini de zorlama bulduğumdan, yazarın karaktere müdahalesi gibi gördüğümünden... İsmiyle beni terdiren eden “Mea Culpa”ya dek sürdü bu. Sonra, söz konusu öykünün FM’lerini görür görmez yukarıda gördüğünüz başlığı ad olarak koydum yazıya; böylece de temayı belirlemiş oldum: “Anlatıcı Zamaniyla Yazar Zamanı Arasında Bir Zarif Karga”.*

İzleyen öykü “Jorjet ile Jarse”nin şu satırları ise isabetli bir karar verdiğimin tescili oldu benim için: *“Yaşamamanın zamanıyla yazmanın zamanı birbirlerine nasıl da saygılılar...”<sup>2</sup>*

Oysa *Murat Yalçın* öykülerinde *anlatma zamanıyla yazma zamanı* sürekli birbiri üstüne binmeler, bir diğerini itmeler, sıkıştınp geri çekilmelerle dolu. Hakiki bir yazar etkinliğinde olduğu gibi... Çünkü yazar, yazdığı konunun değil sadece yazmanın ana yurdunun yazarıdır. “Yazarın” diyor, D. için yazdığı son mektubunda *André Gorz*, “*asıl amacı yazdığı şey değildir. Asıl amacı yazmaktır.*”<sup>3</sup> İşte tam bu noktada *anlatıcıyla yazar* birbirine sürtünmeye başlar. Anlatıcı (kimisi zaman öykünün ana

1 YALÇIN, Murat. *Karga Zarif*. İstanbul: Can Yayınları, 2012, sf. 121.

2 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 40.

3 GORZ, André. *Brief an D. Geschichte einer Liebe*, (Übersetzerin: Eva Moldenhauer), München: btb Verlag, 4. Auflage, 2009, sf. 36.

karakteri de diyebiliriz ona) içindekini dökmenin derdindedir. Bu yüzden sözcükleri seçmez, onları ezip geçerek, onlarla ölümüne bir mücadeleye girerek, ufalayıp paramparça ederek onların ötesine geçmeye, orada bir yerlerde olduğunu sandığı “varlık”ını bulup çıkarmaya, hiç değilse hissetmeye / hissettirmeye çalışır. Oysa yazar için öyle değildir. Yazar anlatıcının çıktığı yolu tersinden yürür. Onun aradığı herhangi bir “varlık” değil, o “varlık”ın bilgisi, onun varlığa gelme sürecidir. Denebilir ki, anlatıcıyla yazarın aynı yoldur üzerinden yürüdükleri ama yönleri farklıdır.

Bu farklılık kendini en çok “öykünün zamanı”nda duyurur. Anlatıcı için öykünün zamanı anlattığı gerçekliğin zamanıdır. O anlattığı şeyle özdeşleştiğinden onun zamanı bölünmez ya da şayet ayrıksa bütünleştirilemez. Kendisi olarak kendini ele vermeyen bir kapalılıkla örtünmüştür. Ancak yazar için öykünün zamanı sözcüklerin seçimiyle, kurgunun biçimlendirilmesiyle, araya giren envai türden fikirlerin bulutuyla gölgelenir. Denebilir ki, yazar için öykünün zamanı anlatıcının gerçek zamanıyla muharebe meydanıdır. Bu talihsiz karşılaşmadan genellikle ya biri ya diğeri galip çıkar. İkisinin aynı anda kazandığı durumlar ise edebiyat tarihinin büyük anları olarak, ancak uzak bir gelecekte, travmatik bir biçimde kavranabilir.

[sic] Birkaç adım geri çekilelim. *Murat Yalçın*’ın *Karga Zariî*’ne sorulacak en iyi soru, onun teması, konuları, kitap bütünlüğü vb.’den çok / “*Ne anlatıyor; niye anlatıyor*”dan çok, “*Nasıl anlatıyor?*” sorusudur. “Bana Hikâye Anlatma ya da Çıkmamış Cana Son El Ateş” öyküsünün bıçkın, entelektüel, ukala, içli, sonra tekrar bıçkın, küstah, iki yüzlü anlatıcısının ses tonu da bu soruya verilecek en kanlı canlı cevaptır.

Murat Yalçın anlatıcısının kimliğini zorlar. Dillerin bu üst üste binişinin farkında olmadığını söylemek abesle iştigal olacağına göre, şunu öne sürmek daha akıllıca olacaktır: *Karga Zariî*’in öyküleri anlatıcısını arayan hikâyelerle doludur. Anlatılması kaçınılmaz olan, işte tam şu anda orada duran bir hikâye vardır. Dilin evreniyle gözün evreni arasına sıkışmış haşmetli uçuruma hapsolmuş bir hikâye... Bir de tüm bu çerçeveyi olası bütün duyularıyla algılayan bir tanrı/ yazar vardır. Anlatıcı olmayan ama her nasılsa orada bulunan o meşum yazar. Nicelerinin yaptığı gibi, onun kendisini tümüyle ortadan kaldırdığı olanaksız bir durumu aramak yerine Yalçın, neredeyse şizofrence

bir tutkuyla, edebiyat tarihindeki kimliklerin hepsine birden bürüne-  
rek, neredeyse sanat tarihinin engin sularına da yelken açarak (hani  
*Yusuf Atılğan*’ın yere kalın kalın basan kahramanları gibi) yapmak-  
ta olduğunun bir “*yazma edimi*” olduğunun altını kalın kalın çizer.  
Kendi hikâyelerinin içinde ayak seslerini duyurmaktan korkmadan  
gezinir. Hikâye vardır ve anlatılmaktadır. Dili öznesiz düşünmenin  
de bir klişe olabileceğini kestiren yazar, yüzyıllardan beri hikâyeler  
ve anlatıcıları tarafından kuşatılmış yaşantılarımızı “*yazarcıl*”laştırır.

Barthes tarafından yüzyılın ortalarında saptanmıştır: Dilsel mitlerin  
içinde, ne onları anlatanın dil ne de anlatılanın mit olduğunun farkın-  
da olduğumuz bir yaşantıdır bu. Bu yüzden yazar illüzyona meyletmek  
yerine “*hata*” yapmayı seçer, “*uyumsuz*”u arar, kendisiyle çelişir. Der-  
di okuruyla değil, bizzat kendisiyledir. Bu yüzden dilini göstere göstere  
anlatıcının ağzına sokar. Bu yüzden öyküsüne durduk yere edebi gön-  
dermeler, yapıt isimleri, dipnotlar, parantezler, [sic] ler girer.

Bunu en iyi gösteren örnek “*Mea Culpa*”nın FM’idir denebilir sa-  
nıyorum. İçinde bir yerlerde Çehov’un hayaletlerinin de gezindiği bu  
öykü tümüyle diyalog üzerine kuruludur. Karakterler karşılıklı konu-  
şurken soru işaretleri, ünlemler, üç noktalar uçuşur satırlarda. Hatta  
anlatıcı konuşmanın zamanını uzatmak, anlatının bütünlüğünü sağla-  
mak adına iki de bir “*efendim*” manasında “*efem*” der de, yazar bunu  
bize kısaca FM diye duyurur. Radyo kanalı gibi cızırtı yapan bir sestir  
/ “*yazı*”dır bundan böyle konuşmakta olan karakter. Cızırtısının sebebi  
ise (karakter bunu hiç bilmeyecek de olsa) yazarıdır. Yazarı öyle istedi-  
ği için karakter FM’lemektedir. Karakola düşmesine sebep olan tava-  
nın sapı yazarın buyruğu doğrultusunda eline tam oturmuştur; o da üs-  
tüne düşen vazifeyi yerine getirerek öyküyü kurmaktadır.

Herkes oyunun farkındadır, herkes oyunun içindedir bundan böyle.

“Habname-i Karga Zarif”ten bir örnek yazarla anlatıcının müda-  
halesi derken neyi kastettiğimi tam tanıma anlatabilir:

“*Duvara yaşlı upuzun ağaç merdivene tırmandım, kaynak çubu-  
ğuyla Sokak’ın k’sını “ğı” yaptım.*”<sup>4</sup>

Öykülerin kahramanları ile (özellikle birinci tekil şahsın sesiyle)  
mesleği editörlük olan yazar kitap boyunca bir yaklaşıp bir uzaklaşır-

lar. Yazar yazma edimini sorgulamakta bunu da anlatıcısının oyunsu tavırlarına aman vermeden sürdürmektedir.

*“Saçmaydı her an bir öykü kurmak, sarsaklıktı düpedüz.”*<sup>5</sup> (Kibrit Suyu’ndan)

“Bana Hikâye Anlatma ya da Çıkmamış Cana Son El Ateş” öyküsünün başlarında yazar eski bir oyuna yüz sürerek söz konusu gerilimi çeşitlendirmeyi dener. Söz konusu zamansal gerilimi yazarla okur arasına taşımaya kalkışır:

*“Benim yazmadığım, senin okumadığın uzunlukta bir, bir -Ne diyelim? - bir ‘risale-i bombardiman’... Hazrol cenge!”*<sup>6</sup>

Belki de, kimbilir, belki de gerçekten, çatışmasının okuruyla arasında geçtiğini düşünmektedir.

*“Yazarın niyeti, okurun niyeti, yazarın yazarken kurduğu okur (ördek okur!), okurun okurken kurduğu yazar (ördek yazar!), metnin yazardan bağımsız aradığı okur, okurun metinden bağımsız var kıldığı yazar, okurun yazarı, yazarın okuru, metnin okuru, okurun metni, yazarın metni, metnin metni, okurun okuru, yazarın yazarı, delinin zoru!”*<sup>7</sup>

Sadece mektubun okuruyla değil, okurla da bir inatlaşma gizliymiş gibidir bu satırlarda. Oysa dikkatli bakıldığında yazar kılığındaki anlatıcıyla yazar arasında geçtiğine tanıklık ederiz asıl çatışmanın. Metnin ritminin gösterdiği akış bizi yazarla anlatıcı arasındaki bu zamansal gerilime taşır. Keza öykü öyle hızlı söylenir, öyle hızlı söylenir ki, *“eldeki boş kupa kendi sıcaklığıyla tütmeyi sürdürür.”*<sup>8</sup>

Anlatıcının hızı -okurun değil-, yazarın müdahalesiyle belirlenmiştir. Okur ise olsa olsa yazarın edebiyat tarihine karşı büründüğü bir başka kisvesidir.

“Anne ile Öteki” öyküsünde annenin birinci tekil şahıs sesiyle oğulun tanrı anlatıcısı arasında da bu gerilimi net olarak gözlemleyebiliriz. Dolayısıyla anlatıcı kipi probleminin ötesindedir. Murat Yalçın’ın izini sürdüğü.

5 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 98.

6 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 45.

7 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 70.

8 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 50.

*“Şu perdesi aralık pencerenin önündeydi yatağın.*

*Eve doğru uzamış sağ kolu öylece gerili kalmıştı. Öbür eliyle yüzündeki saçları kulağının arkasına yerleştirdi; gözü nişanda, yayı gerili okçu duruşuyla, kalakaldı bir süre.”<sup>9</sup>*

İlk cümle anlatıcı - yazarın “sesi”, ikinci cümle oğul - yazarın “yazı”sıdır. Anlatma zamanı ve yazma zamanı... Ancak düğüm ikiliklerle işleyecek kadar basit kalmaz / kalamaz.

*“Çok beklerdim babanı. Adamlar geçerken kafamı çekerdim o saatten sonra pencereden. Ortada kalmış kaplumbağa ürkekliği dolardı içime.”<sup>10</sup>*

Anneyle oğul değildir karşılıklı satırlarda konuşanlar. Anne kılığındaki yazarla oğul kılığındaki yazardır. Keza yukarıdaki örnekte ilk cümlelerin anlatıcısına saldırmaktadır yazar. Onun diline Orhan Kemal, Tomris Uyar, Abdülhak Şinasi okumuş kendi bilincinden çıkarıp bir “kaplumbağa ürkekliği” takar. Hayır, oğul’un genişlemiş, gelecekte geçmişe doğru yayılan tahakküm kurucu bilinci değildir bu. Yazarın anne ve oğulu anlatmak için anlatıcı problemine saldıran tutkulu bilincidir.

*“Bu pantollu hayvanlar (AA), (aa) diye diye başlarıldı haber okumaya, mürekkep bulaşığı gazetelerden.”<sup>11</sup> (Anne ile Öteki’nden)*

*“Yüzünü avuçlayıp kendini paranteze aldı yine, tırnaklarını şakaklarına geçirdi bu kez: (“0”).”<sup>12</sup> (Kibrit Suyu’ndan)*

*“O sese binip uzaklaşmak istiyorsun. (Çocuk sayılırsın daha, normal!) Kendi başına çıkarıp atamayacağın deli gömleği sarıp sarmalıyor bedenini. Canavar ağzını açmış bekliyor, birazdan midesine indirecek seni. (Anneni çağır korktuysan!)”<sup>13</sup> (Kezzap’tan)*

Öyle olsa farklı farklı amaçlarla, ama sakınmasızca kullanılan parantez içlerini görme şansını edinemezdik. [sic] Yazarın kaleme değil, tam da tuşlara dokunurken ki bilincidir üzerine konuştuğumuz. Hatta öykünün italik satırlarıyla düz satırlarının birbirinden ayrı yazıldığını, sonrasında üslupsal bir kaygıyla bu şekilde bir araya getiril-

9 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 81.

10 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 82.

11 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 82.

12 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 98.

13 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 108.

diğini, birkaç kez yer değiştirip geçişleri uygunca bağlamlandırılarak en sonunda (tam da içe sinmeyerek mi hani) bu şekilde konuşlandırıldığını da öne sürebiliriz böylece.

Her şey artık bir üslup sorunudur.

Bu yüzden “Anne ile Öteki”nden şu cümleyi,

“Tanrı olmayı da nereden öğrenmişsem, öğrenmişim işte!”<sup>14</sup>

böyle de okuyabiliriz:

“Yazar olmayı da nereden öğrenmişsem, öğrenmişim işte!”

Edebiyatın hâlâ edebi olduğunu düşünenlerin, onu betimlemeyle mecaz-ı mürsel arasında bir yerde melodramla yaşattığını sananların, umulmadık vakalardan umulmadık yaratıcılıklar çıkartanların, marifetşinaslık gösterip kurgu içinde kurgu yapanların evreninde Murat Yalçın’ın üsluptan bezmiş üslupçuluğunu anlamak mümkün olabilir mi diye sormalıyız kendimize. *Karga Zarif* üzerine yapılmış vıcık vıcık saptamaları, yarım akıl söyleşileri, klişeciliğin dibini bucağını kazıyan tanıtım haberlerini, yazara ölme hissini tekrar tekrar yaşatan “zorunluluk”un çerçevesinden bakarak gözden geçirin. 90’lar öykücüsünün ne demek olduğunu bilmeyen, asla da bilmeyecek olan (onu sindirmek için elinden geleni ardına koymamış) edebiyat aleminin donuk bakışları arasında klavyenin tuşlarını boş yere çatırdatmamalı mı? Buraya sakınmaksızın birkaç [sic] daha ekleyebilirim.

“Yazdıklarımı bana okuyanların da bir şey anlamadıklarını duyuyorum, seslerinden.”<sup>15</sup> (Habname-i Karga Zarif’ten)

Anlatıcı konumundaki bu sinsi kayma için yardımım yine yazarın dilinden geliyor:

“ ‘Sus bakayım, seni bağınaz, seni karanlığın körü... Körün karanlığı seni, köreste!’

Böyle bağırdım. Son sözlerimi ben de anlamadım. (Ondan başka kimsenin bilmediği, UNESCO’da kayıtlı bir dille bağırmışım. Nereden bilip bağırmışım, sormaya utandım.)”<sup>16</sup> (Habname-i Karga Zarif’ten)

14 YALÇIN, Murat. a.g.e., sf. 91.

15 YALÇIN, Murat. a.g.e., sf. 117.

16 YALÇIN, Murat. a.g.e., sf. 115.

“Habname-i Karga Zarif”, kuşkusuz, yazarın zamanının en açık biçimde görüldüğü öykü. Karşısında ya da arkasında karabasanalar gibi yükselen “*edebiyat dünyasının anlatıcılarının*” zamanına karşı kendi düşünüyü anlatmaya çalışan yazarın has “*etkinliği*” diyebiliriz bu öykü için. Anlatıcıların anlatıcıları edebiyat tarihinin ağababalarıdır her zaman. Çünkü *zeitgeist*’ı yaratan erk sahibi ama mütevazı özneler olarak anlatım kipine karar verenler onlardır. Dolayısıyla öykülere seslerini veren gizli suflörlerdir. Habname’nin “*mış gibi*”liği edebiyat tarihinin bu anlatıcı - suflörlerini de ışığın altına davet ediyor. 90lar edebiyatını olduğu kadar akademisini de işgal eden “*gönderme yapmak*” teriminin saçmalığını acımasızca ayyuka çıkarıyor burada Murat Yalçın. Sıkıysa bu öyküye “*metinlerarası*” deyin; sıkıysa bu öykünün neye gönderme yaptığını saptayın; sıkıysa bu öyküyü de incelikli analizlerle sökmeye kalkın. Denmiştir, saptanmıştır ve kalkışılmıştır. Oysa düşlerin atmosferinde her biri birer *Alice* olmuş anlatıcı - yazarlara ve onlara üslup biçen eleştirmen - yazarlara dairdir bu hikâye. *İçkin* olduğu savlanan anlatıcı ile *aşkın* olduğuna neredeyse kefil olacağımız yazar arasında “*zaman*”ı nasıl düşüneceğimiz hakkında bir muharebedir. Sanki yazar şunu da söylemektedir: Hikâyenin saflığı kadar edebiliği de tümüyle yapıntı; bırakın da yalnızca kendimiz olan hikâyelerimizi anlatabilelim!

*Karga Zarif*’in öykülerinde edebi bir araç olarak başlayan zaman ve anlatıcı sorunu, yaşanmakta olan ve yaşanırken kaybedilmesine kesin gözüyle baktığımız bu çatışmanın meydanına dönüşür. Denebilir ki, Türkiye edebiyatında yazarın zamanı gelmiştir; “*hiçbir*” anlatıcı artık onu tutamaz.

[sic] “*Tanımadığım bir Hiç, sanki dekadan bir Hiç, hiçi hiçine “hiçiyor” beni.*”<sup>17</sup>

(Sarnıç Öykü, Ocak 2013)

17 YALÇIN, Murat. *a.g.e.*, sf. 127.

# Feryal Tilmaç: TARİHTE ESNEMEK MÜMKÜN, YA EDEBİYATTA?

*“Tarih, mekanını homojen ve boş zamanın değil, ‘şimdinin zamanı’yla dolu olanın oluşturduğu bir insanın nesnesidir. Nitekim Ropespierre için, Eski Roma tarihin sürekliliğinden fırlamış, ‘şimdinin zamanı’yla yüklü bir geçmişti. Fransız devrimi kendini yeniden başlayan bir Roma olarak görüyordu. Eski Roma’yı tıpkı modanın bir eski zaman giysisini alıntılacağı gibi alıntılıyordu. Moda güncelin izinin kokusunu geçmişin ormanını katederken almıştı.”<sup>1</sup>*

W. Benjamin

“Gündelik olan”, yaşamın tarihsel değil gündelik olarak kavranma istenci Modernizmin başat hareket noktalarından biridir. Bergson, daha sonra *Sezgicilik*’e kaynaklık edecek olan zamanın bütünlüğü / algıda parçalanamazlığı üzerine tezlerini 1889’da yayımlamaya başlar. Bu alandaki ünlü *Madde ve Bellek* kitabını ise 1896’da yayımlar. Böylece şimdiki zamanın tarihsel bir olgu olabileceği düşüncesi ve buna bağlı olarak gündelikliğin çerçevesinin genişlemesi başlar. Zaman algımızı olduğu kadar bütün tarih yazımını da etkileyecek olan “gündeliklik” kavramının dolaşıma girmesi bir on dokuzuncu yüzyıl sonu hadisesidir. Yine de kendinden sonraki yüzyılı belirleyecek olan tartışmalar buradan kaynaklanır. 1960lar sanatını ve 90larda postmodernizmle yeniden patlayan tarihin sonu efsanesini gündeliklik ile tarihsel olan arasındaki çatışmada temellendiririz. Benjamin’in 1940 yılında yayımlamış olduğu tezler günümüz tarih algısını biçimlendirmesi açısından kritik önemdedirler.

1 LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Yangın Alarmı - “Tarih Kavramı Üzerine” Tezlerin Bir Okuması*, (Çev. Uraz Aydın), İstanbul: Versus Yayınları, 2007, sf. 109.

“Tarih”i şimdiki zamanla doldurulmuş bir inşa süreci olarak gören Benjamin’in gözünden gündelik olanı nasıl anlamalıyız?

Gündelik kullanımda kavramın iki farklı yüzünden söz edebiliriz. İlk zorunluluklar tarafından biçimlendirilmeyi imler. İlk bakışta insanın gündelik rutini, alışkanlıkları, yaşamını devam ettirmek için yapmak zorunda olduğu şeyler sarar gündelik olanın etrafını. Sanatı ancak “yüce”yle ilişkilendirerek anlayanlar ve *trajediyi* dramatik olanın içinde tüketmeye meyledenler gündelikten bu yüzden ölesiye korkar. O, kesinkes yanına yanaşılması yasaklanmış olandır.

Rasyonalizmin dümdüz bir çizgi boyunca yol alan “ilerleme”si kaynağını yolları teolojiyle ister istemez kesişecek olan bu huzursuz ereksellik mitosundan alır. Oysa gündelik olanın bir başka anlamı -Baudelaire’in ısrarla üzerinde durduğu anlam- onun zorunluluk - ereksellik bağlamındaki ilk kullanımına değil, vitalizmle birleşecek olan “dünyayı evetleme”ye işaret eder. Şimdiki zaman yaşamı önerir. Toptan bir şuur yitimi söz konusu edilmeden belğin yarattığı tarih duygusunun kendisinden vazgeçmek mümkün olmadığına göre tarihi gündelik olanla birleşecek yeni bir yolda kavramak gerekecektir. Benjamin’in tezleri bu sarkacın salınımı boyunca gidip gelerek bizim için yeni bir düşünsel çerçeve oluşturmayı amaçlamıştır.

Benjamin’den yaptığımız yukarıdaki alıntı (tarih üzerine tezlerinin on dördüncüsü) ilk bakışta edebiyatla ilgisiz görünür. Sözünü ettiğimiz bu tartışma tarih ve felsefeyle öyle iç içe geçmiştir ki, onun kökeninde edebi bir algının yatmakta olduğunu -yine Baudelaire-gözden kaçırırız çoğu zaman. Benjamin’in tezini *tarihin esnemesi* (onun şimdiki zamanlara yayılması) olarak tarif edecek olursak, edebiyatta bu *esnemenin* neye ve nasıl karşılık geldiğini bulmak kritik bir soru halini alacaktır.

Edebiyat gündelik olanı, modayı, gelip geçiciyi nasıl kendi uzamına çeker? Gündelik olandan müteşekkil bir edebiyat mümkün müdür?

Bu sorulara dokunan gerçekçilik tartışmalarına ve bu minvalde yapılabilecek uzun uzadıya izahatlara çok girmeden T. Eagleton’ın *Edebiyat Olayı*’ndaki şu paragrafına bakalım:

“Eserin kendisi dışsal olan bir tarihin yansıması olarak değil, stratejik bir işçilik olarak görülmeli; ona açık olabilmek için bir şekilde onun kapsamının içinde bulunması gereken ve dolayısıyla cahilce bir iç - dış denklemini boşa çıkaran bir gerçekliği işe koşma yolu olarak.”<sup>2</sup>

Kuramsal olarak bunun nasıl olacağına dair çok bir açıklama getirmese de edebiyata dair Eagleton’ın görme biçimi “kendilik”i (dolayısıyla “yücelik”i) ve tarihsel oluşu (bu arada “gündelik”i de) eş zamanlı olarak kapsamayı önerir. Sanki, zaten doğal durumunda edebiyata içkin olan bir şeyi kuram yoluyla dışarıdan zorla içeriye itelemeye çalışmayın der Eagleton’ın sesi. Bu yönüyle de edebi sezginin kuramsal anlamdaki temsilciliğini üstlenmiş olur.

Feryal Tilmaç’ın *Esneyen Adam*’ı zor bir işe soyunuyor. Sadece kendine hareket alanı olarak “yaşanmakta olan”ı, “gündelik”i seçtiği için değil, aynı zamanda bunu yaparken edebiyat kanonunun klasik çerçevesinden kopmamayı tercih ettiği için.

Kitapla aynı adı taşıyan öykü bunun için güzel bir örnek olabilir. Öykü, bir kasabanın meydanına dikilen bir heykelin (esneyen adam heykeli) kasaba halkı ve bu arada anlatıcı üzerinde yarattığı etkileri konu ediniyor. Heykelin meydana dikilmesiyle yerinden sökülmesi arasında geçen süreç yazar tarafından önce anlatıcının ve kasabalarının, ardından da politik olarak iktidarın davranışını incelemek için bir nesne olarak kullanılıyor ve sonunda yeniden özneye dönerek (onun kimlik olarak bölünmüşlüğünde / sıradanın hükümranlığından çıkmasında / delirmesinde) düğümleniyor.

Öykü, anlatıcıyı geçmişe bakarak olayı anlatan hikâyeciye dönüştüren çok tanıdık bir açılışla başlıyor: “...o ilk günü hatırlıyorum da! Kim derdi ki şimdi böyle...”<sup>3</sup>

Heykelin gelişini heyecanla bekleyen kalabalığı konu alan ilk bölümde sıklıkla karşımıza çıkan uzun tamlamalarla kurulmuş cümleler de öykünün klasik anlatım kipini destekliyor.

“...bahar yağmuru, becerikli bir ev sahibinin tez canlılığıyla iskele meydanının tozunu aldı.”

2 EAGLETON, Terry. *Edebiyat Olayı*, (Çev. Başak Yüce), İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, sf. 174.

3 TİLMAÇ, Feryal. *Esneyen Adam*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, sf. 9.

“...hayal kırıklığı bir suskunluk battaniyesi gibi örtülüyordu üzerimize.”<sup>4</sup>

Ancak daha bu ilk adımlarda bile öyküde klasik anlatıcıyla örtüşmeyecek farklı bir dokunun gelişmeye başlayacağını ipuçlarını bulabiliriz:

“Çağrılan ambulans siren sesleriyle uzaklaşırken kalabalığın heycanı yatıştır gibi oldu; sonuçta her şeyin hayırlısı.”<sup>5</sup>

Cümlelerin başıyla sonu arasındaki anlatım kipi sıçraması öykünün şimdiki zamana geçmeye meylinin göstergesi olarak okunabilir. Zamanı geçmişte kalmış gibi anlatan “*olgun anlatıcı*”dan (klasik anlatıcı için kullanıyorum bu tabiri) ansızın “*her şeyin hayırlısı*” diyerek şimdiki zamanın dirimselliğine sıçrayan “*canlı anlatıcı*”ya geçiyor burada.

Öykünün sonraki bölümlerinde, yıllar öncesinin Leyla Erbil’ini geri çağırın kolajvari yaklaşım suyunu ilk buradan alıyor. Heykeli getiren taşıma şirketine dair bilgilerin bir ilan gibi metnin içine yapılandırılması ya da bakanı karşılamak için meydana asılmış “*Kasabamıza Hoşgeldiniz*” yazılı afiş gibi... Bir yanıyla tarihsel ama bir yanıyla da şimdiden kopmak istemeyen bir anlatıcı ile karşı karşıyayız. Bu yaklaşım bir başka tamlama içinde tam ifadesini de buluyor:

“*Olanı biteni de, olacağı biteceği de bir kenara bırakıp sadece anı genişleten o insanlar...*”<sup>6</sup>

Metnin şimdiki zamanını güçlendirmeye yarayan bu kolaj kullanımını Leyla Erbil’in “Çekmece” öyküsünü anımsatıyor doğal olarak.

“Çekmece” öyküsü, uluslararası taşımacılık yapan bir gemide ikinci çarkçı olarak çalışan Dursun Kaymak’ın ağzından karısına yazılmış üç mektup ile kimi kartpostal ve notlardan oluşmuştur. Okuyucu, Dursun’un ölümünün ardından onun tarafından farklı tarihlerde yazılmış ve bir çekmeceye atılmış mektuplar ve gazete kupürü, belediye tebliği vb. gibi belgelerden yola çıkarak Dursun Kaymak’ın

4 TİLMAÇ, Feryal. *a.g.e.*, sf. 9.

5 TİLMAÇ, Feryal. *a.g.e.*, sf. 10.

6 TİLMAÇ, Feryal. *a.g.e.*, sf. 11.

7 ERBİL, Leyla. “Çekmece”, *Gecede*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, sf. 39-47.

yaşantısına davet edilir. Bu açıdan bakıldığında elimizde doğru düzgün bir anlatı kurmaya yetecek malzeme yok gibidir; ancak okuyucu yine de hikâyeyi kurar.

Tilmaç'ın üslubu elbette Erbil'inkinden çok farklı. Ancak “şimdi”ye tutunmak için ondan yararlandığı da açık.

Bu yazı bağlamında hedefim öyküyü kendi dinamikleri içinde incelemekten çok gündelik olanın edebiyata sızması bağlamında ele almak olduğundan öykünün detayları üzerinde çok durmayacağım.

Erbil'in pek çok öyküsünde kullandığı “gündelik”i çağırma metodları bizim öykü dünyamız tarafından çok ciddiye alınmamıştır. Zaman zaman şöyle bir takdir edilse de o izleği takip eden ya da o izlekte ısrar eden eleştirmen ya da yazarlara rastlamayız. Feryal Tilmaç'ın *Esneyen Adam*'ı tam bu kavşakta durduğu için dikkatimi çekiyor benim. Nasıl ki Vapur'da şapkasına kadar tarif edilen savcı ve “şort giyerek yazları Picassolaşan” bir Türk ressamı<sup>8</sup> varsa Tilmaç'ın öyküsünde de böyle bir çakışma var.

Beni bu öyküde ilgilendiren neredeyse öykünün yazılması süreciyle eş zamanlı kabul edilebilecek olan tarihsel çakışma: Başbakan Recep Tayyip Erdoğan tarafından Mehmet Aksoy'un “İnsanlık Anıtı”nın Kars'ta dikildiği yerden kaldırılması / yıkılması. Öyküde, anıtı övmek için kasabaya gelen bakanın herkese (aslında sadece erkeklere) uyku veren bu heykel karşısında kendinden geçmesi sonucunda “Yıkın o ucubeyi!” sözleriyle perçinleniyor bu çakışma. Sonrasında elbette heykel yıkılıyor. Öyküyü sadece bu çakışmanın perspektifinden okumak zorunda değiliz. Keza yazar bir öyküye fazla gelecek sayıda yan öykü ve detay geliştiriyor anlatsında. Hatta bu yönüyle bir öyküden çok “novella” tarzına yakın bir metin “Esneyen Adam”. Yine de bu çakışma “gündelik”le edebiyat arasındaki ilişkiyi tartışabilmek adına önemli.

Tilmaç bilinçli ya da bilinçsiz (ben bilinçsiz olduğuna inanmıyorum doğal olarak) öyküsüne bu detayı koyarak bizi gündelik yaşantının, hatta doğrudan reel politikanın içine çekiyor. Öykünün buna hakkı var elbet. Böylece öyküde iki farklı katmanı okumaya açıyor. İlki gerçekten bir sahil kasabasında yaşanmış bir anı aktarımı, ikinci-

8 ERBİL, Leyla. “Vapur”, *Gecede*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, sf. 21.

si ise ülke gündemine dönük alegorilerle dolu bir taşlama. *Soykırım Anıtı*'nın karşısına yerleştirilmiş olan "İnsanlık Anıtı"nın barışa davet eden tutumuyla "Esneyen Adam"ın kasabanın erkek dünyasında yarattığı iktidarsızlıktan başlayarak "*dünya dursa yan gelip yatamayacak olan ev kadınları*"nın<sup>9</sup> ilkten başkaldırıp sonradan kraldan çok kralcı kesilmelerine dek pek çok olgu arasında analogiler kurulabilir.

Bu sayede, örneğin, öykünün başlarında pek bir anlamı var gibi görünmeyen heykelin gözlerinin Balıkesir'deki bir madenden getirilmiş olması detayı Aksoy'un heykeli üzerine tartışmaların yaşandığı süreçte bu kentteki iki işçinin yaşamını yitirdiği bir göçük haberine bağlanabiliyor. Alegori bir kere işe koyuldu mu onu durdurabilene aşk olsun.

Ne var ki Tilmaç'ın bu noktada okura yardımcı olduğunu söylemek de zor. Sözünü doğrudan söylemek yerine iki anlatım kipinin arasında bir yerde konumlandırıyor kendisini ve öyküsünü. Erbil'in bir *an*'a ve bir anda işaret eden, sataşan, vuran "*canlı anlatıcı*" dili, Tilmaç'ta "*olgun anlatıcı*"nın teskin edici ses tonunun arkasında kalıyor. Okur ne yöne gideceğini kestiremiyor.

Yine de, Eagleton'ın Barthes'tan yaptığı şu alıntı Tilmaç'ın çelişkisini bir parça olsun aydınlatıyor olabilir.

*"Dünyada hiçbir edebiyat eseri sorduğu soruya cevap vermemiştir ve tam da bu askıya alma her zaman onu edebiyat yapan şeydir, yani sorunun şiddetiyle cevabın sessizliği arasına yerleştirilen bu çok kırılgan dildir."*<sup>10</sup>

Edebiyatın gündelikte hemhal olduğu esneme anı kuşkusuz kırılgan olduğu kadar tedirgin edici bir andır. Ancak her şeyden önce dilsel bir kesinlik ister. Yeni ve bilinmeyen bir dilin karmaşasını da taşısa ses tonundaki özgüven bizi canlılığın olanağına ikna edebilir. Baudelaire'in gelip geçici olanda gördüğü yaşamsallık bu sayede edebiyatın "*yüce*"sine bir arka kapı açabilir; Benjamin'in *esneyen tarihi* anayurdunda yeniden soluk alabilir.

Kimbilir belki de o canlılık "*sözlerinden bir şey anlaşılmayan*" Deli Ayşe'nin sesine gizlenmiştir ve söz almak için anlatıcının bu öteki kimliğine sığıncasını beklemektedir.

(Sarnıç Öykü, Haziran 2013)

9 TILMAÇ, Feryal. *a.g.e.*, sf. 16.

10 EAGLETON, Terry. *a.g.e.*, sf. 177.

# Süreyya Evren: EVSEL DÖNÜŞÜM

Henüz sıfırlı yıllar tükenmemişti. AFSAD üyesi bir grupla birlikte Ankara'nın sıfır noktasına turmanıyorduk. Başkent'in merkezi, coğrafi ölçümler için nirengi olarak alınan yer Hıdırlıktepe'deydi. Söz konusu merkez, yani ülkenin odağı, kentin turistik mekânlarından biri olan Kale'nin hemen karşısında, kalenin eteklerinde yer tutmuş Bentderesi Genelevi'ni tepeden gören, adı daha çok çete, uyuşturucu vb. ile anılan, ilerlerken sakinlerinin bile bir süre sonra daha ileri gitmeyin diye uyardıkları yerd. Amacımız kentsel dönüşümle hallaç pamuğu gibi atılan insanların yoktan var ettikleri ve şimdi yeniden yok olmak üzere olan yaşantılarına dair kalıtlar toplamaktı. Birkaç seneye yayılan bu çalışmanın sonuçları yakında kapsamlı bir sergi ve katalogla somutlaşacak. O somutlaşmayı beklerken karşıma çıkan bir öykü beni kentsel dönüşümün başka bir yüzüne çekti. Fotoğrafçılar olsa olsa evlerin dışına, sokaklara, insan yüzlerinden okumayı umdukları bir hikâyeye çeviriyorlardı objektiflerini. Oysa bir de "evsel dönüşüm", evin içinde olup biten, insanların yaşantısına kadar uzanan dönüşüm vardı. Bütün ülkede sürmekte olan yeniden inşa çalışması...

Süreyya Evren'in henüz yayımlanmamış öykü kitabının<sup>1</sup> çıkış öysüyle o evin içine girme imkânı buldum; çatısı üzerine çıkıp oturmayı marifet bildim.

Neredeyse ilk anlarından itibaren merakla takip ettiğim Süreyya Evren'in öykü dünyası biraz şizofreniktir. Ama aklını delilikle bozmuş ergen felsefesinden beslenen genç kız şizofrenisinden değildir. Nereden neyin çıkacağını kesitiremezsiniz çoğu zaman. Keza öyküleri Rönesans'ın alegorik resimleri gibi hep başka bir yere doğru açılması tasarlanmış kapılardır. Öykü bir yöne doğru başlayıp sonra ortadan bir sapak verip bambaşka bir yere götürebilir sizi. Anlatımı

1 Söz konusu kitap 2015 yılında *Bir Kaplumbağanın Bir Sincabın Boynunu Isırması* adıyla Varlık Yayınları arasından yayımlanmıştır.

klasiktir. Basbayağı, bildiğiniz anlatımcı gelenekten gelir. Yine de bilirsiniz, öyle ya da böyle her sapak sizi bir yüzleşmeye çıkaracaktır. Bu anlamıyla Süreyya öyküleri akıllı öykülerdir. Gündelik yaşam içinde görülmüş ama sıklıkla görmezden gelinmek istenmiş her şeyi az önce harikulade bir an'a tanıklık etmiş bir çocuğun heyecanıyla sözcüğü sözcüğüne anlatmak ister. "Dur, şimdi mesela şöyle olsa..." diye söze heyecanla başlayıp farazi bir durum üzerinden olup biteni çözümlemeye uğraşır. Öykülerinin hem bu kadar bitmek tükenmez (ne yaparsa yapsın bir ayağı öyküdedir çünkü) hem de sürekli politik-oluşun bir tezahürü olmasını böyle görüyorum ben.

Evsel Dönüşüm'ün kahramanı Standart Önizleme amacıyla geldiklerini söyleyip eve dalan belediye görevlerinin ayaklarının altına terlik serecek kadar kibar, sıradan bir aile babasıdır. Oysa mantuk ölçütlerine uymayan belediye görevlileri (aslında kimsenin bilmediği devlet mevzuatlarıyla bire bir uyum içindedirler) ansızın evi tarumar etmeye başlarlar. Bu anlamda "evsel dönüşüm"ün ilk kuralına ulaşmış oluruz. Kendi içlerinde tutarlı olmalarına karşın birbirinden tümüyle habersiz iki mantık tipi. Süreyya'nın öykülerinde kişinin kontrol edemediği ve sürekli akıldışı kalacak olan bu "mantık kurgusu" her zaman ilk olarak devlette temsiliyetini bulur. İşte, devlet sonunda kapına gelmiştir. Orada, karşında dikilmektedir. Bugüne kadar gözünle göremediğin, elinle tutamadığın, var olup olmadığına bile emin olamadığın nesne şimdi iki insan-similasyonu gibi başka bir gezegenden gelmiş talimatları sana bildirmektedir. Şimdi ne yapacaksın?

Buradan bakacak olursanız bir Stanislaw Lem öyküsü okur gibi hissedebilirsiniz kendinizi.

Kafaesk bir biçimde başlamış olan öyküde sıradan adamın mantık dizgesi ise Kafka kahramanlarından kesin bir biçimde ayrılır. O, sürecin mantıksız olduğunu ortaya koyabileceğine inanmaktadır. Bu yüzden ona karşı direnmeye çabalar. Hemen komşulardan destek aramaya koyulur. Lakin komşuların bir kısmı çoktan bu üçüncü türe teslim olmuş ve kendi mantıklarını terk ederek yeni klanın üyesi olmuşlardır. Yalnızca içlerinden biri tepki verir. Bay B.'dir bu. Lakin Bay B. ile yapılan direniş de ancak kömürlüğe inerek avazları çıktığı kadar bağırıktan/ slogan atmaktan öteye gitmez. Süreyya alegoriyi

burada bıraksaydı Bay B. kılığında epeyce yavan bir Marksizm eleştirisi gibi görünecekti. Ancak o eleştiriyi başka bir yere taşır. Güvenliği sağlamak için kapıda nöbet beklerken uyuyakalan Bay B.’yi sabahleyin görevliler aile dışı unsur olarak tanımlayıp çöpe atar, sonra da yakarlar. Kahramanımızın buna verdiği tepki ise “Bütün mahalle-yi insan eti kokuttunuz?” olur.

“Hayata Dönüş” operasyonlarının, Sivas katliamlarının yaşandığı bir ülkede “insan eti”nin kokusunu bilmeyen var mıdır? Süreyyaya cevap verir: Vardır!

Öykünün bundan sonrası eğlence dozu artarak sürer. Ancak anlatılanlar aslında sürgün, işkence ve katliamlardır. Yine de haz aldığımızı, yazmaya ve okumaya ve yaşamaya devam ettiğimizi söyler gibidir yazar.

Hıdırlıktepe yokuşunda durup bir an grubumuza bakmayı denemiştim. Bir tarafta yarısı kotun altında kalan kerpiç evin camından bizi gözleyen çocuk vardı. Öte yanda kafası güzel, uçuşunun kıyısına kurulmuş bir damın üzerine fırlayıp taklacı güvercinini yakalamaya çalışan delikanlı. Olan bitenin ülkenin “sıfır noktası”nda farkına varmaksızın Standart Gözlem için bulunduğumuzdan başka açıklaması olamazdı.

Süreyyaya kendi katliamlarına bilet alıp popcorn’la gidenler için bir kez daha harika bir eğlence sunmaya hazırlanıyor. Ben damına tırmandım, kitap ne zaman bina olacak merakla bekliyorum.

*(Uzun Hikâye, Aralık 2013)*

## BİR BİLET: GİDİŞ-DÖNÜŞ

*“Pek çok odaya bölünmüş bir bina düşünün. Bina büyük ya da küçük olabilir. Her odanın her duvarı, sayıları belki de binlere ulaşan, farklı boyutlardaki resimlerle kaplı olsun. Onlar doğanın renklerini temsil eder - gün ışığında ya da gölgedeki, suyun içinde duran, su içenya da çimende yatan kapanlar, hemen yanında İsa’ya inanmayan bir ressamın yaptığı, ‘çarmıha gerilme sahnesini gösteren bir resim, çiçekler, oturan, ayakta duran ya da yürüyen, çoğunlukla çıplak insan figürleri, boyları olduğundan daha kısa gözüken pek çok arkası dönük çıplak kadın, elmalar ye gümüş tabaklar, encümen üyesi bilmem kimin portresi, günbatımı, kırmızılı kadın, parlak güneş ışığıyla lekelenmiş, gölgede duran buzağılar, Prens Y’nin portresi, yeşilli kadın. Tüm bunlar -ressam adı, resmin adı dahil- bir kitap halinde özenle basılmış olsun, insanlar ellerindeki kitapların sayfalarını çevirerek ve isimleri okuyarak duvardan duvara giderler. Sonra geldiklerinden ne daha zengin ne de daim yoksul bir şekilde oradan ayrılır ve bir anda, sanatla alâkası olmayan işlerine gömülüverirler. Neden gelmişlerdir? Her resimde, hapsolmuş bir yaşam vardır. Korkular, şüpheler, umutlar, ve neşelerle dolu bir yaşam.*

*Bu yaşam neye hizmet etmektedir?”*

V. Kandinski

Odalar bazen sizinledir ve siz istemeseniz de geçersiniz o odaların içlerinden. Ne kadar dışında olduğunuzu düşünseniz de teki çoka bağlayan, zamanı saatte tutan somut gerçeklik tutar sizi. Aya gitmek için aldığınız biletin ömrü daha ayaklarınız yerden kesilmeden tükenir. Acı olan, biletin gerçekten bu olanağı içinde barındırıyor olduğuna olan inancınızdır ve her şey olup bittikten, yere çakılma anı çoktan gerçekleştikten sonra bile hâlâ korumanız, sakınmanızdır onu. Çünkü bu olanağı ona siz canınızdan çıkarıp vermişsinizdir. İşte, ölüm

fikri ancak bu can görülebilirse anlamlı ve doğal olur. Aksi, cinayettir. Denebilir ki; korkular, şüpheler, umutlar ve neşelerle dolu yaşamın gerçekte ne olduğu belki de hiç görülememiştir.

Yayıncılık alanında, hiçbir derginin ikinci dereceden sorunlar nedeniyle yok olup gideceğini sanmıyorum. Eğer ki, maddi yetersizlikler, zorunluluklar ve sınırlılıklar, bin bir çeşidinden güçlük yüzünden kapandığını söylüyorsa bir dergi; bu yalıdır. Bir varlık sebebi (olmazsa olmaz dedirtecek anlamda bir varlık sebebi) varsa ve o bunu yitirmediyse, bu yalıdır. Güçlükler karşısında yapılacak şey dönüp kendine bakmaktır; aşılamıyorlarsa, sorun dışarıda değil, içeride aranmalıdır ve bu durumda kendini yıkıp yeniden kurmak şarttır.

Dergimiz yayını durdurma karar aldı. Sebepleri yukarıdaki açıklamalarla birlikte düşünülebilir.

Etik değerleri yanına almadan hareket eden sanatçı için “...insanlara ihanet eder ve insanların kendi kendilerine ihanet etmelerine yardımcı olur.” diyor Kandinsky. Evet, o, insanlara ihanet eder ve insanların kendi kendilerine ihanet etmelerini sağladığı gibi, başka insanlara da ihanet etmelerine yol açar, diye genişletmek mi gerekiyor bu ifadeyi?

Biraz da buydu sanki bizi hareket halinde tutan itki. Varlık koşulumuz, dünyadan kopuk böylesi bir sanat anlayışına karşılıklı. Kontrol (CTRL) tuşunun hep el altında olduğu ve istendiği zaman, pervasızca, her şeyin geriye çevrilebileceği sanısı, özellikle de günümüzde, güçlü bir sanıdır. Bu, sanatın dekadans, bireyci yüzünü has sanat eserinden ayırma anlamak için de kullanılabilir.

Bir kez daha Kandinsky'den yardım isteyeceğim. *Sanat için sanatı* tanımlarken, o, odaları dolanan insan kalabalığının resimleri “hoş ya da harikulede” bulduklarını söylediklerini belirtir. Oysa “konuşabilecek olanlar hiçbir şey söylememiş, duyabilecek olanlar hiçbir şey duymamışlardır.”

*Bir Bilet Gidiş Dönüş*'ün edebiyat tarihindeki yeri neydi? Gerçekten böyle bir yer var mıydı? Naif bir çaba için cevaplaması zor bir soru bu. Sadece, edebiyat bir çabaysa, öyle görülebilirse, bu da bir çabaydı; o kadar.

Konuşulamayan üzerine susmak gerekir.

(Öyküden Bir Bilet: Gidiş-Dönüş, Ocak-Şubat 2003)

# BİR BİLET... SADECE GİDİŞ!

“Yayın yaşamı” diye bir şey olur mu? Yaşayan yayın, yaşama karışan sanat olanaklı mıdır? Yoksa yayınlama bir durukluğun, bitmişliğin, ya da en azından artık doğduğu için belirli bir var olmayı gerçekleştirmiş olanın temsili olarak yaşamın karşısında değil midir?

*Yayın ve yaşam* sözcükleri yan yana anılmasından hoşnutluk duyulan sözcüklerdir. Bu sözler birlikte ifade edilerek istenilen bir durumu gerçekleştirmiş olduğu sanısı yaratırlar. Oysa bu yapılan, dile getirilmesi aslında pek de gerekmeyen -içsel olarak tüm yaratım süreçlerinin taşıdığı- bir dinamiğin açıklanmasından başka bir şey değildir. Sadece yaratarak yaşanabilir; insanın tinsel bir varlık oluşunun özünde yatar bu gerçek.

Öyleyse bir palavradır “*yaşayan sanat*”. Meksikalı duvar ressam-ları yalan söylemiştir bize. Öyle de değil elbette. Bir özlem, bir ideal; öyle olduğunu hissetmenin bir yoludur bu ve sık sık kendisine baş-vurulur.

*Bir Bilet Gidiş Dönüş*’ün bu yolda yaptığı neydi? Bunun üzerine susmayı yeğlediğimizi söylemiştik son sayının giriş yazısında. Ancak verimli bir yöntemle, yapmadığının ne olduğuna dair birkaç şey söyleyerek belki de anlatılabilir dergimizin yayın serüveni. -Bu yazı kapsamında istenen de bu öyle değil mi?-

*Bir Bilet Gidiş Dönüş* hiçbir zaman “öykücü” ismi yayımlama-dı. Kül Öykü’nün ilk sayısını görür görmez de sundu hemen bunun-la ilgili eleştirisini. Kapağında kişi ismi olmadı hiç. Öykülerin üstün-de narkisos misali öykücü isimleri yinelenmedi. Murathan Mungan değildi yayınladığı öykünün ismi, “*Zamanımızın Bir Külkedisi*”ydi.

Bir zamanlar iyi öyküler yazmış öykücülerin safra kesesi değildi ama, öykü yazmaya yeni başlamışların, her yazdığı öyküde yeniden dünyaya gelenlerin çöplüğüydü. -Güya “*değil*”lerden koşuşacakuk. Susmak ne zormuş meğer.-

Teknik cambazlıkların, dil ustalıklarının, yerleşmiş değer yargılarının alanı hiç değildi. –Bu cümleyi açmak, açmak, açmak gerekir, ama henüz değil.– Asıl mesele de burada yatıyor zaten.

Gönderilen öykülerin yayınına bir - iki kişinin karar verdiği, tek yararı can sıkıntısı ve ayak bağı yaratmak olan, kişisel şımarıklıkların, bencilliklerin alanına dönüşmüş, öykü yazarıyla okurunu apayrı şeylermiş gibi düşünen, okura geri dönmeyi gereksiz bir çabaymış gibi gören, onu besleyip ondan beslenme ilkesini unutan bir yapı hiç değildi. O asıl meseleyi gerçekleştirme yolu da bu değil mi sanki?

Mart 1997’de yayımlanan ilk sayı ve mayıs - haziran 2000 tarihli yeni bir başlangıç sayısı duruyor önümde. Aynı zamanda ciddi bir dönüşüme denk geldiğini düşündüğüm bu ikinci başlangıçta yer alan bültende Sevgi Soysal’dan şunu aktarmışız: *“Yirmi beş yaşlarındaydım o zamanlar, yazmaya başladım. Bugüne kadar da sık sık vazgeçmeli diye düşündüm.”*

Bunu önemli bir ilke olarak önünde tutmayan kişi ya da kurumların kendi kendinin amacı olan bir iktidar odağından başka bir şey olmayacağını hâlâ düşünüyoruz.

Gidiş muhakkak, dönüş metafordur.

*(Kül Öykü, Mayıs - Haziran 2003)*



**“Dil İktidarın Payitahtıdır”**



# VAN GOGH KULAĞINI NEDEN KESTİ?

“Yanamayan odun, tüter.”<sup>1</sup>

Alain Badiou, “Felsefe İçin Manifesto”da, postmodern adamsendeciliğin gün geçende bir şeylerin sonunu ilan etmesine ve topyekün bir yenilgi havası estirmesine cephe alır. Felsefi klişecilik ya da felsefemsi olan dediği postmodern tavrı, zorunlu olarak gördüğü “politik felsefe” arasında ayrım yapar.<sup>2</sup> Gerçekten de felsefemsi olanı felsefeden ayırt etmek o kadar güç değil. Daha önce “Son Moda Saçmalar – Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları” kitaplarında Alan Sokal ve Jean Bricmont da bu ikisi arasındaki eğlenceli ayrımı göstermişlerdi.<sup>3</sup>

Söz konusu tavrın bilimsel ya da entelektüel çevrelerde değil, günlük hayatta vücut buluyorsa daha da eğlenceli.

## Gündelik Hayat Adamı

Yazılı dilde türlü kılığa girebilen ve gerçekten çok esnek olan felsefemsi duruşlar, gündelik hayatta çok daha mesnetsiz bir yol tutuyorlar. Haleflerinden ya da yalan yanlış öğrendikleri teorik bir kimden alıntılardıkları dünya fazlasıyla sığ. Bu yüzden ana hatlarını çizmek zor değil.

1 ARUOBA, Oruç. *Yakın*, İstanbul, Metis Yayınları, 2001, sf. 19.

2 Felsefenin bir başlangıcı olduğundan söz ediyor Badiou. Zamanda süresiz bir etkinlik olduğunu ileri sürdüğü felsefenin hakikat üretmediğini ya da bir hakikati dile getirmediğini, yalnızca onu bağlamsallaştırdığını, “hakikatlerin düşünülebilir birbirleriyle karşılaşılmasını konu edindiğini” söylüyor. Bunun zorunlu koşulunuysa “türeyimsel koşullar” dediği, (herhangi birinin eksikliği durumunda felsefenin kuruluşunun çökeceğini belirttiği) bilim, sanat, politika ve aşk olarak saptıyor. BADIOU, Alain. *Felsefe İçin Manifesto*, (Çev. Nilgün Tütal, Hakkı Hünler), İzmir, Ara-lık Yayınları, 2000, sf. 21-28.

3 SOKAL, Alan ve Jean BRICMONT. *Son Moda Saçmalar – Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları*, (Çev. Memet Baydur, Ongun Onaran), İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Gündelik hayat adamı<sup>4</sup>, öznel etkinliğini tüm dünyadaki etkinliklerin bir özeti olarak görür. Bu yüzden tüketicidir. Alıntılar yığını şeklindeki dünyası asla bir bütünlük içinde örgütlenmemiştir. Ardışık da olsa cümleleri, anlamsal düzlemde birbirini tamamlamaz. Hatta, çoğunda, çelişiktir. Sözcüklerle anlamları arasında açtığı uçurum, Derrida'nın kastettiğinin çok ötesinde Saussure'ü bunalıma sürükleyebilir. Söz hakkındaki bilgileri ilkökul fişlerinin ötesinde değildir. Yeniyetme çocuğun gözünün önünde dolanan anlamsız şekillere bakakalması gibi bir şaşkınlık içindedir. Daha kötüsü, çocuğun saf bakışını da kaybetmiştir ve anladığı iddiasıyla, binbir güçlkle bir araya getirilmiş, özenle seçilmiş ifadeleri darmadağın eder.

Sürekli “kendi”nin neler görüp geçirdiğinden dem vurur. Keşfedilmemiş bir mesih olarak kalabalığın ötesindedir. Ne var ki; bu anlamsız kalabalık ona hakkını vermeyi becerememiştir. Ütopik, çocuksu fikirlerin kişiyi bir yere götürmediğini bizzat deneyerek görmüştür. Varolabilecek tüm olanakları o bilir ve onlar tükenmiştir.<sup>5</sup> Sanal bir gerçeklik duyumu içinde “yeni”yi ya da “olanaklı”yı göremez. Ona göre tüm gerçeklik tükettikleridir. “İyi” için, “doğru” için en çok o çabalamıştır. Tüm çabalayanları ve çabalamaları görmüştür. Yapılacak daha ne kalmıştır ki! Bu yüzden kendisi üzerinden tanımlanmış dünyasında yapayalnızlığa mahkumdur. Bu yüzden dünyaya katılımı aslında ilk adımdan itibaren tükeniş içindedir.

Hayaletlerle çepeçevredir. Kendine benzeyen ve tek bir an olsun “kendilik”in ne olduğunu sorgulamamış bu tür, dededen kalma bir yaşam tarzı sürer. Konuştukları başkalarının konuştuqlarıdır. Bitevi-

4 Lefebvre'nin kitabından yola çıkarak, küçük burjuvalar ya da sınıf atmala düşleri içinde küçük burjuva ruhuyla yaşayanlar anlamında kullanıyorum burada terimi. Bkz. LEFEBVRE, Henri. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (Çev. Işın Gürbüz), İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

5 Etiğin hep öteki için kurgulanan -kurgulandığı savlanan- bu yüzü tam anlamıyla ikiye bölünmüştür. Kişi-kşi, kişi-toplum ve kişi-kendi ilişkisi diyalektik bir süreç olarak hep kendilik bilincinden hareket etmelidir. Tam anlamıyla ötekileştirilmiş bir karşıt mutlak dışlaştırmayı getireceğinden tehlikelidir. Ütopyanın kendini karşı-ütopya üzerinden temellendirmesi, Badiou'da, çok isabetli bir biçimde, Amerikan'ın öneleyici-savaş doktrininin temeli olarak işaret edilmiştir. Özellikle bkz. BADIOU, Alain. *Etik – Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları, 2004, sf. 31-41 ve 64-71.

ye bir konuşma etkinliği içinde sözcük ishali olmasına karşın söylediklerinin hesabını verme alışkanlığı olmaması bundandır. En büyük trajedisi ise, içinde bulunduğu hayaletlerin aslında hiçbirini gerçekten benimsememesidir. Hayaletleri gerçek sandığından ve nefret ettiği halde bir türlü onlardan ayrılamadığından (çünkü geri döndüğünde bulacağı bir “kendi”nden yoksundur) gerçek diye kabul ettiği dünya tümüyle sanaldır. Hayalî ve ütöpik olmakla itham ettiği dünya ise aksine, inatçı bir gerçeklik içinde yanı başında beklemektedir.

## Duyulan Felsefe

“Duyulan felsefe” derken kastettiğim anlam tam da burada görünür olabilir. Ama önce “felsefe duyusu”:

Felsefe duyusu, kendini ve kendi için tüm ötekileri bilme dürtüsüdür. Kendiliği dünyaya, dünya üzerindeki tüm öznelere, hatta giderek nesnelere için kılabilme yetisidir. Burada “dürtü”yle “isteme” arasında (istemenin nesnelleşmesi olarak “beden” kavramı aracılığıyla) Schopenhauer üzerinden güçlü bağlar kurulabilir. Kendini kurmada istemeyi başat unsur olarak gören Schopenhauer bunu, “insan insanın kurdudur” şeklindeki Hobbescu görüşle özdeşleştirse de, Bulldog karıncası örneği bize daha güzel bir ipucu verir. İsteme öyle güçlüdür ki, bu karıncanın bedeni ikiye ayrıldığında baş ve kuyruk birbirleriyle savaşa tutuşmaktadırlar: Kendini kendiyile kurma alegorisi...<sup>6</sup>

Dünyayı ve dünyayla birlikte kendimizi alımlamamız duyulardan geçer. Duyularsa, Gestalt’tan beri, yalnızca duyu organlarıyla değil, mekân ve zaman algısı gibi, bütünselliği içinde bedelimizde gerçekleşir. Bu anlamda Antik Yunan’ın ünlü “Kendini Bil” düsturu bir insan özgülüğü olarak, zorunlu olarak içerilen bir duyu, bir felsefe duyusu niteliğine bürünür. Ancak onun bulunmasıyla gerçekleştirilebilen bir etkinlik olarak insanı tanımlamak: Homo-faber’de (aletyapan-insan) olduğu gibi, “Homo-philosophus” (felsefeyapan-insan).

6 Bkz. SCHOPENHAUER, Arthur. *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, (Çev. Levent Özşar), İstanbul, Biblos Yayınları, 2005. Özellikle ikinci kitap isteme üzerine kuruludur. Karınca örneği için bkz. sf. 91.

İşte “duyulan felsefe” burada devreye girer. Felsefenin kurucu ögesi olarak bugüne dek sözün, yani dilin-iletişimin-konuşmanın üzerinde durulmuştur. Varoluşçu ve Fenomenolojik gelenek ise özellikle başka bir duyu organını, gözü kendine merkez olarak seçmiş gibidir. Sözün kendini bilmesi ya da bakışın kendi üzerine odaklanması, iki farklı gelenekten çıkarak, bir yandan “iç ve dış”ın evrensel çatışmasının tarihini yazarlar; bir yandan da, figür-fon ilişkisinde olduğu gibi, biri olmadan ötekinden söz edemeyeceğimiz bir karşılıklı-oluş yaratarak “kendi”ni kurarlar. Duyulan felsefe, felsefe duyusu olarak tanımladığım “kendisi için kendi olma” etkinliğine şimdiye dek üzerinde pek durulmamış bir başka duyu organını katar: Kulak.<sup>7</sup>

Felsefe asıl olarak bir duyma etkinliğidir. Sözü işitmeyi gerektirir. Hegel’in köle-efendi diyalektiğinden ödünç alarak – ötekinde kendini tanımayı... Canetti’nin *Körleşmesi*’nde olduğu gibi dünyayı duymayı bırakmış özne, taşlaşmıştır.<sup>8</sup> Bu yüzden gerçek anlamda özneliğini de yitirmiştir. İnsanî vasıflarını kaybetmiş, nesneleşmiş olan gündelik hayat adamı öncelikle kulağını kaybetmiş bir adamdır. Dünyayı belli bir türde, yalnızca tükettikleri üzerinden tanımlayan, bu yüzden de Aristoteles’in olanaklı olan kategorisini asla tanımamış olan bu canlı hiçbir zaman kendi olamamıştır.

Duyma gerçekleşmezse görme, dokunma ve sonuç olarak dile getirme etkinliklerinin hiçbirisi bir anlam taşımaz. Dile gelen duyulmadığı takdirde, konuşan boşuna konuşmaktadır. Sözcükler fişlerde havaya asılmış anlamsız şekillere dönüşürler. Kendini kurmayı becerebilmek ötekini duymaktan geçer. İnsan oluşun yegane şartı olan bir insan tarafından tanınma şansını yitirdiği için gündelik hayat ada-

7 Bu yazı bir kuram kurma peşinde değildir. Bu yüzden burada ele alınan ya da önerilen kavramlar epistemolojik olarak temellendirilmemiş, yalnızca taşıdıkları mecazlar üzerinden okuyucu için bir anlam evreni kurmaları hedeflenmiştir.

8 Kien karakterini Canetti üç bölümde anlatır: *Kafasız Dünya*, *Dünyasız Kafa* ve *Kafadaki Dünya*. Bölünmüş, uçurumlarla birbirinden ve dolayısıyla “kendi”nden ayrılmış dünyanın trajedisini anlatır yazar. Özellikle son bölümle Schopenhauer’un “tasarım olarak dünya” anlayışını da çözümsüzlüğe mahkum eden roman kahramanının isminin ilk yazılışında Kant olduğunu unutmamak gerekir ve romanın ismi de “Kant’ın Yanışı”dır. Bkz. CANETTI, Elias. *Sözcüklerin Bilinci*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Payel Yayınları, 1984, sf. 167-179.

mı hayaletler evrenine hapsolmuştur.<sup>9</sup> Kendini arayanın etkinliği bu yüzden övülesi bir etkinliktir.

Ne kadar felsefî kisvelere bürünürlerse bürünsünler olanakların tükenişini ballandıra ballandıra anlatanlar postmodern vaizlerdir. Ötekini duymayı beceremediği anda kulağını kesip atan Van Gogh'un eylemi bu yüzden önemlidir.

Tütmeyi insan onuruna yedirememiştir.

*(İnsancıl, Ağustos 2006)*

---

9 İnsanın kendini kurması sürecinde “özbilinç”in neliği; köle-efendi diyalektiğinin Kojeve’in antropolojik bakışı üzerinden yorumu için bkz. BUMİN, Tülin. “Görüngübilimi Bir Özgürlük Felsefesi Olarak Okumak”, *Hegel*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001: 11-81.

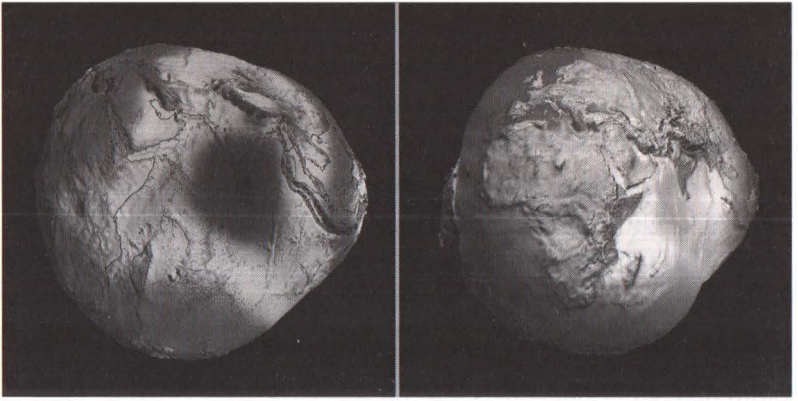
# YERYÜZÜ ve DÜNYA

Platon'dan bize kalıt olan en kötü şey, filozofun belası, dünyanın ideal kavranışıdır. Bin yıllar boyu süren bu umacı kabusu adına neler yapılmamıştır ki. İdeal bir düzen, kusursuz bir toplum, eksiksiz bir yaşama biçimi için katliamlar yapılmış, insanlar diri diri kızartılmış, parçalara ayrılan kadın ve erkek bedenleriyle alay edilmiş; iyi, doğru ve erdem adına insan kendi türü için yüz karası hallere sokulmuştur.

İyinin ve kötünün ötesini düşünemeyen insan şöyle der: *“Nasıl olur da dünya üzerinde bu kadar çok kötülük olur?”* Bu duygu gayet samimidir. Ne var ki söz konusu katliamları yaratan tam da içinden konuşulan bu iyi ve kötü dünyası/ ahlâksal yapı olduğundan, böyle dile gelen duygulanım ifadesi özünde çelişiktir. Her şeyi iyi - kötü düalizmi ve değerler hiyerarşisi içinde düşünen *“kuramsal insan”*, sürekli olarak, hiç kavuşamadığı düzenlenmiş bir evren hayali içinde yaşar. Kurduğu bu düş, onu kuruş biçimi tarafından sürekli olarak alaşağı edilse de o bu tutkusundan vazgeçmez. Böylece peşi sıra sürüklediği yarayı büyütür. Hangi kavram, hangi yüce değer, hangi olgu için olursa olsun bir soykütük araştırmasına girenler belirsizliğin içinde kaybolup gitmeye mahkûmdurlar. Ele geçirecekleri yegâne şey bir türlü özdeş olmayan boşluğun inatçı sessizliğidir.

Heidegger yeryüzü ve dünya arasında bir ayırım yapar. Bizim kurgularımızla oluşmuş tasarımsal bütüne *“dünya”* der. Irklar, diller, uluslar, bölgelerle belirlenmiş, uzlaşımsal sınırlar ve hesap edilmiş olasılıklarla bizim yaratımız olan bu bütün, bir şekilde bize egemen olmuştur. Yeryüzü ise dışımızdadır. Nesneler dünyası olarak özneye kendini sunmayan yeryüzü, yaşlı ve ketumdur. Bilge de sayılmaz pek; öylesine kendinde ve kendisi içindir.

Dünya bizdedir, yeryüzü ise üzerinde dünyalar kurduğumuz bir *“şey”*dir. Ayaklarımızın altındadır; ötemizdedir. Ne kadar içine girmeye çalışırsak bizi o kadar dışına iter. Her şeyi kavramak isteyen aklımız ona görüntüler biçer; uygun ve mükemmel tasarımlar. Erekse bir takım nedenler, bir baş, hatta bir son.



Geoit, dünyanın gerçek şekli modelleri.

Herkesin bir dünyası olduğu doğrudur ya, bu dünyaların birbirinden o kadar ayrı olup olmadığı konusunda da karar vermek zordur. Çünkü herkes bir ötekine kendi dünyasını dikte eder. Aileler çocuklarına, okullar öğrencilerine, devletler yurttaşlarına.. Bu böyle uzar gider. Tahayyül edilen dünyalarla yaratılan dünyalar ne kadar çakışır bilinmez. Sonunda, kebab dünyası, pabuç dünyası, giyecek dünyası uzlaşımı içinde garip bir melankoli halinde yaşar gideriz.

Kendi olmayı bilmeyen, kaosun içinden biçimlenmiş olan varlığının basitliğine ve sıradanlığına katlanamayan insan, kendine ait bir dünya için katliamlar yaratır. Kabullenememenin acziyle hınç doludur, dekadandır. Olduğundan ne daha fazla ne daha az olan kişi, yüksek ideallerle alçakça hissedişler arasında “*mania*” durumundan “*depresia*”ya atlar durur. İyi ile kötü arasında salınır, kendi elleriyle boynuna doladığı bir ilmeğin ucunda yaşar.

Bu duygunun boşluğunu / boşunallığını en güzel gösteren örneklerden biri “*jeodezi*”dir.

Kusursuz imgelem şudur: Simetrik, kutuplardan hafifçe basık bir elips, yusuvarlak mavi bir atlas. Bunlar bizim kurgularımız olarak dünyayı biçimler, yeryüzünü değil. Kendimize uygun bulduğumuz, görkemli, kusursuz olan dünyadır; anlamı olan bir küre. Bu küre yeryüzünün üstünde ve ötesindedir; onu alımlamamıza parazit yapar hep.

Yeryüzünün modellenmesi, gerçek şeklinin tespit edilmesi ve zamana bağlı değişimlerini incelemeyi konu edinen *jeodezi*, bize görme-

ye alıştığımızdan bambaşka bir yeryüzü sunar. Yamru yumru bir taş gösteren bu şekil, bize öğretilen dünya tasarımlarından hayli uzaktır ve bu haliyle kötülüğün kaynağını arayan yakarışa bir cevap gibidir.

Haritacılık ve topoğrafyanın verileriyle hareket eden jeodezi, yeryüzünün iç yapısının homojen olmamasının neden olduğu ve bölgelere göre değişen yerçekimi kuvvetinin yarattığı farklılıkları çeşitli modellemelerle ortaya koyar. Tarihsel alışkanlıklarımızla ölçü olarak kullandığımız deniz seviyesini temel almadığı için düzgün bir geometri göstermeyen bu biçime “jeoit” denir. Jeoit modellemelerinin hiçbirisi düzgün, mükemmel, şiirsel bir oluşumu göstermediği gibi, tasarım olarak düşünülebilecek hiçbir uyum da ortaya koymaz. Karşımızda duran irice bir taştan başka bir şey değildir. Soğuk, katı, biçimsiz bir taş parçası. Bir yanı epeyce şişkin, büyük çöküntüler ve yer yer yükselen dağlarla buruşuk bir kağıda, sivilceli bir yüze benzeyen bu şekil, dünya tasarımlarımız üzerine yeniden düşünmemizi salık verir.

Nietzsche’nin “*Dünyanın istikrarlı bir duruma ulaşmak için çaba göstermediği, kanıtlanmış olan tek şeydir.*” sözünü bir kez daha kanıtlarcasına jeoit bize yeryüzünü bağırır. Bütün dünya tasarımlarından daha ürkütücü olan bu şekle bakarken, yaşadığımız hayata ne kadar yabancı olduğumuzu fark ederiz. Hepsisi de bizim üretimimiz olan ve bir süre sonra kölesi durumuna dönüştüğümüz perspektiflerimiz alt üst olur.

Yüzyıllarca çeşitli idealleştirme ölçütleriyle kafamıza kazınan kusursuz dünya hep büyük yıkımlara neden olmuştur. Kusursuz insan idealinin uzantısı olarak bu fikir, yeryüzünü de kendi felaketine ortak eder. Teknolojik donanımlarıyla, kâr hırsıyla, üretimi olan dilin iktidara doymazlığıyla insan yeryüzünü ekolojik bir felaketin eşiğine getirir. İçinde devindiği bu çarpık perspektif yalnızca *acı* üretir.

İnsan sözcüğünün kökeninde yatan “ölçen biçen canlı”, her şeyi *yanlış* bir hesap üzerine kurmuştur. Yeryüzü, evrende, boşlukta, karanlıkta savrulan yamru yumru bir taştır yalnızca. O taşın üzerinde yaşayan canlı, bir gün, tasarımlarının kölesi olmaktan vazgeçip de kendini olduğu gibi yaşama cesareti gösterirse, bir olanaklar varlığı olarak yeryüzünü yeniden deneyimleyebilir.

(İnsancıl, Mayıs 2008)

# KURDUN YASASI

“*Vor dem Gesetz*” (Yasa Önünde) öyküsünde Kafka, günün birinde kendisini yasanın kapısında bulan bir taşralının zaten açık duran kapıdan bir türlü girememesini konu alır. Kapıya ulaştığında, -ki bunu nasıl, ne zaman, hangi zorluklarla boğuşarak başardığını, hatta hangi sebeple yaptığını bile bilmeyiz- isteyen herkesin yasaya elbette ulaşabileceğini düşünmektedir. Oysa daha öykünün girişinde kapının önünde bir “*Türhüter*” (kapıcı, nöbetçi) buluruz. Hem de kapı açık olmasına karşın. Bu kapıcıdan “*şimdilik*” içeri kabul edilmeyeceğini öğrenen taşralı, kapıcının buyur ettiği sandalyeye oturur ve beklemeye başlar. İçeri girmek için ne söylerse söylesin onu ikna edemez. Cevap hep aynıdır: “*Henüz*” içeriye giremez.

Derken yıllar geçer, taşralı yaşlanır, burnunun dibini bile göremeyecek duruma düşer. Yine de içeri girme konusundaki ısrarından vazgeçmemiştir. Kalan gücünü toplayarak kapıcıya son bir soru yöneltir. *Herkesin ulaşmaya çabalamasına karşın bunca yıldır kapıya neden kendisinden başka gelen olmamıştır?*

Kapıcının yanıtı ve öykünün son cümlesi şu olur:

“*Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.*”<sup>1</sup> (Zaten kimse buradan içeri giremezdi, çünkü bu giriş yalnız ve yalnız senin içindi. Şimdi gidiyorum ve onu kapatıyorum.)

## Egemen ve Taşralı Arasında Yasa

Öykü, ilk kez 1915 yılında haftalık bir Yahudi dergisi olan *Selbstwehr*’de yayımlanmış, daha sonra da *Bir Köy Doktoru* derlemesinin içinde yer almış.<sup>2</sup> Ancak asıl ününe Kafka’nın ölümü ardından, 1925 yılında yayımlanan romanı *Dava*’nın içinde kendisine yer bulmuş olmasıyla eriştiği söylenebilir. Romanda me-

1 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-erz-161/5>

sel öyküdekenden fazlalıklarla çıkıyor karşımıza. Teması aynı kalmakla birlikte öyküyü romanda daha geniş bir sahnenin parçası, bir alt öykü olarak okuyoruz. Joseph K., kendi davasının izini sürerken katedralde bir rahiple karşılaşır ve rahip kendisine bu meseli anlatır. Ardından da mesel üzerine aralarında bir tartışma başlar. K'nın ilk düşüncesi kapıcının taşralıyı kapı önünde oyaladığı, dolayısıyla onu bir nevi kandırdığı yönündedir. Rahip, K'nın bu düşüncesine karşı çıkar. Kapıcının *dürüst* olduğunu söyler. Taşralı sadece kendisine söyleneni aktarmıştır. Hatta bunu yaparken *şefkatli* olduğu bile söylenebilir. Taşralıyı diğer kapıcılar konusunda uyarır, onun yanında kalıp sorular sormasına izin verir, verdiği hediyeleri kabul ederek acaba yapmadığım bir şey kaldı mı diye hayıflanmasının önüne geçer. Rahip, sonunda, kapıcının taşralıdan aşağı bir konumda bulunduğunu, taşralının en azından yasayı görebildiğini, oysa kapıcının ona sırtının dönük olduğunu ve bu yüzden kapıcının neredeyse taşralı tarafından kandırılmış bile olabileceğini sözlerine ekler.

Kafka'nın kendi yorumu, siyaset felsefesi alanında mesel üzerine epey uzun olan usamlama zincirinin en önemli halkasıdır. Bu yorumlarıyla dikkatlerin kapıcının üzerinden çekilmesini sağlamaya çalışır. Gereksiz yere kapıcının kimliği, pozisyonu ya da eylemi üzerine vakit kaybedilmesini istemez. Kimliğinden neredeyse hiç sözü edilmese de taşralının öykünün merkezinde olduğu düşünülebilir. Ne de olsa ikiliğin edim tarafından (o edim edimsizliği bile işaret etse) taşralı vardır. Ancak taşralı üzerine konuşmamız neredeyse imkânsızdır. Onu tanımayız. Ne istediğini, niye orada olduğunu bilmeyiz. Öyleyse taşralı da bir *aracı* olmalıdır.

Öykü bize ister istemez şu soruyu sordurur: Sadece bir kapıyla temsil edilen, ne üzerine olduğu, biçimi, bir bina mı, yoksa bir kişi mi olduğu, temsili aracılığıyla mı dile geldiği, bu anlamda örneğin bir mahkemeye mi benzediği, yoksa daha çok parlamento gibi bir şey mi olduğu tümüyle belirsiz olan “yasa” nedir? Kendisinden sadece “yasa” olarak sözü edilen ve uğruna (mutlaka birileri tarafından olmalı) bir *giriş* inşa edilmiş olan bir “şey”dir taşralının karşısında duran. Hatta kapıcının sözlerine bakılırsa (ki kendisi de onun ne olduğunu görmemiş, sadece arka arkaya dizilmiş diğer ürkütücü ka-

pıcıları tanımıştır) orada olup olmadığını bile kestiremeyeceğimiz bu şey için koca bir dünya kurulmuştur.

Böyle okunduğunda öykünün alegorisi kendini ele vermeye başlar.

Bir taşralının karşısında *yasa* nedir? Köyünden çıkıp gelmiş ve önünde art arda korumalar dizilmiş bir kapı nasıl olur da *taşralı* için olabilir? Taşralının evi, toprağı ve hayvanlarından müteşekkil somut dünyası ile ne olduğunu ve nasıl ulaşılacağını kestiremeyeceğimiz “*soyut yasa*” arasındaki uçurum nasıl aşılır?

Kafka’nın bizi kıyısına getirmeye çalıştığı dünya kendisine başrol verilmiş böylesi bir boşluğun, “*bekleme*”nin etrafında biçimlenmiştir.

### **Yasanın Yasasını Kim Yazar?**

Schmitt’ten Benjamin’e, Heidegger’dan Agamben’e dek siyaset felsefesi alanında üzerine kalabalıkça bir külliyat bulunan bu kısacık öykü hakkında en kritik yorumlardan birini 1982 yılında aynı adlı makalesinde Derrida yapar:

*“Eğer kapı zaten açıksa nasıl bu kapıyı ‘açma’ umudu taşıyabiliriz ki? Açık olana girmeyi nasıl umabiliriz? Açık alanda şeyler zaten yerindedir ve biz buraya girmeyiz... Sadece açabileceğimiz yerlere girebiliriz. Zaten açık olan şeyler insanı kımıldayamaz hale getirir. Taşralı adam giremiyor; çünkü zaten açık olan bir şeye girmek onto-lojik anlamda imkânsızdır.”<sup>2</sup>*

Kafka’nın öyküsünün bu ilham dolu ve ilham verici yorumu “*yasa*”nın niteliği konusunda ufuk açıcıdır. Eğer ki *yasa* bizim tarafımızdan ve bizim için yapılmışsa “*kapı*”nın anlamı nedir? Neden bir kapıya ihtiyaç duyulmuştur? Hem de açık bırakılacağı halde. Madem açıktır o zaman neden önüne muhafızlar dikilmiştir? Siyaset felsefesinin sınırlarının ve egemenliğin ilkesinin bu kapı tarafından çizildiğine kuşku yoktur. Ancak sorun da tam burada başlar. Gerçekte açık olan bir kapı söz konusu olduğunda *sınır* neresidir? Sınırı bula-bilmenin müphemliği nasıl olur da sınırın kendisi olur?

2 Schmitt, K. *Siyasal Kavramı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, sf. 67-69. Ayrıca bkz.: Agamben, G. *Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, (çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrintı Yayınları, 2001, sf. 71.

Yasanın olanağı onun bir kaosa karşı biçimlenmiş olmasından gelir. Evren kaotik biçimde birbirine karışmış nesneler ve ilişkiler ağı olarak görülür. Burada sözü edilen kaosun ise nesneler dünyasını değil, insanlar dünyasını kaplayan anlaşmazlıklar, çatışmalar ve eylemler olduğu düşünülürse karşımıza daha ilk adımda bir *ikilik* çıkar. Kaosa düzen vermek için yasaı yapan kimdir ve yasa kime karşı, kimin için yapılmaktadır?

Carl Schmitt'in teorisinde siyasetin olanağı buradaki egemenlik anlayışının çözümlenmesinden geçer. Schmitt'e göre devlette öncel olan siyasetin kaynağı, üzerine "*karar*" verilmesi gereken "*istisna*"nın yaratılmasıdır.<sup>3</sup> Kapı, istisna durumunu üretmek için açık alanda bir müphemlik yaratır. Derrida bunu, anlatının kendisinin yasaı ortaya çıkaran koşul olduğunu söyleyerek onar.<sup>4</sup>

Derrida'nın makalesi ve dolayısıyla Kafka öyküsü üzerine çalışan Zeynep Direk, müphemliğin kaynağı olarak yasanın *ikili* karakterini işaret eder: Doğa yasası ve pozitif yasa. Antik Yunan'da da kullanılan "*doğa yasası*" ancak ilahi bir adaletle temellendirilebilirken modern dünyanın üretimi olan "*pozitif yasa*" insanı merkeze koyarak, onun her seferinde bir şekilde kendini dahil ettiği toplum sözleşmesini tarihsel ve kültürel bir birikim olarak norm kabul eder. Bir yasanın adil olup olmadığının tartışılmasının olanağını da bu gerilimde buluruz. Ne ki, adalet kavramında somutlaşan "*yasanın yasası*" ancak Kantçı bir kategori olarak, bir tür "*ding an sich*"inin (kendinde şey) olarak izah edilebilir. Yani aslında temellendirilebilir değildir.<sup>5</sup>

3 İlk bakışta birbirleriyle zıt kavramlar olarak görülseler de, Schmitt için, istisna ve norm birbiri üzerinden düzeni üreten iki kaynaktır. Devlet otoritesinin dayandığı "*karar anı*" kuralı üretebilmek için istisnayı gereksinir. Türk, D. Öteki, *Düşman ve Olay - Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset*, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, sf. 132. Agamben de *Kutsal İnsan*'da Schmitt'ten şu satırları aktarır: "*egemen, hukuk düzeninin dışında bulunmasına rağmen bu düzene aittir; çünkü bu durumda anayasanın in toto [tamamen] askıya alınıp alınmayacağına karar vermek bu kişiye düşer.*" Agamben, G. a.g.e., sf. 25.

4 Direk, Z. "Yasanın Kaynağı Üstüne." *Defter*, 40, İstanbul: Yaz 2000, sf. 60.

5 "Kategorik buyruk bize ne yapılması gerektiğini söylemez; o yalnızca içi boş bir formdur." Direk, Z. a.g.e., sf. 61. Ayrıca bkz.: Direk, Z. a.g.e., sf. 55-58. "*Kantçı etiğin sınırı ve aynı zamanda gücü, tam da, arkasında boş bir ilke olarak yürürlükte olan hukuk biçimini bırakmasında yatıyor. Etik alanındaki bu anlamı olmadan yürürlükte olmanın, bilgi alanında takabül ettiği şey aşkın nesnedir. Sonuçta aşkın nesne, reel bir nesne değil, sadece düşünmenin mutlak olarak belirsiz*

Böylece müphemliğin asıl yaratıcısının ise “*bekleme*” edimi olduğunu sonucuna varabiliriz.

S. Beckett’in de ustaca gösterdiği gibi bekleme yalnızca bir araf durumu değil, içinden çıkılacak ve içine girilmek istenen yerin niteliğini belirleyen, saptayıcı bir konuma sahiptir.

## Kent Devletinden Kovulan Kurt

Agamben, 1995 yılında yazdığı *Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* kitabında Schmitt’in *istisna* kavramını yine Kafka’nın öyküsü izleğinde takip eder. Onun dizgesinde taşralının konumunu bir çeşit “*çıplak hayat*” (bios) olarak buluruz. Taşralının yasa önünde bekleyişi *çıplak hayat* olarak yaşam ve ölüm arasında beklemeye benzer ve düşünürün bize büyük bir şiddetle gösterdiği gibi bu bekleyiş aslında toplama kamplarının kapısındaki bekleyişimizdir. 20. yüzyıl siyasetinde toplama kampları, yurttaşın niteliğine, onun yasa önündeki konumuna ve giderek yaşayıp yaşamaması gerektiğine karar verici mekanizmadır. İlk olarak Foucault’nun işaret ettiği “*biopolitika*” çıplak yaşam üzerindeki bu “*karar verme*” yetkesiyle başlar ve kitlesel kısımlara dek ulaşır.<sup>6</sup>

İstisnanın boy göstereceği müphemlik alanı git gide yasa önündeki taşralının kimliğinde somutlaşmaya başlar. Taşralı “*çıplak hayatı*” ve “*kutsal insan*”ı aynı anda temsil eder. O, hem *murdar* (keza taşradan gelmiştir işte / yasadan aşağıdadır) hem *tabudur* (yasa onun için yapılmıştır/ bu durumda yasadan üstündür). Kutsallık müphem alanını kurar. O hem *dinsel* bir üretim hem de *din - dışıdır* / profandır. Antik Yunan’dan imparatorluklara, oradan ulus devlete dek kutsallık nosyonunun izini süren Agamben onun karakterindeki öldürülebilme ama kurban edilememeye vurgu yapar. Kent devletinin dışına sürülmüş, toplumdan dışlanmış kişi (Kafka öyküsündeki taşralının yasa ya gitme kararını bu dışlanma olarak da düşünebiliriz) bundan böyle insan ile hayvan arasındaki bir varoluşa sahiptir. Halihazırda tanrıya ait olduğu düşünüldüğünden tekrar ona adanamaz, kurban edile-

*bir düşünceyle ilişki içinde olduğu gerçeğini ifade eden ‘çıplak ilişki idesi’dir.”*  
Agamben, G. a.g.e., sf. 74.

6 Agamben, G. a.g.e., sf. 20-21.

mez; ama başka bir kent devletinin ya da dışlandığı kentin sınırlarına girdiğinde öldürülebilir, ancak bu şekilde toplumsal sistem onu kabul eder.<sup>7</sup>

*“Egemenlik alanı, cinayet işlemeksizin ve kurban etmeksizin adam öldürmenin meşru olduğu alandır ve kutsal hayat -yani öldürülebilinen; ama kurban edilemeyen hayat- da bu alanda zaptedilen hayattır.”<sup>8</sup>*

“İlk olarak ortaya çıkan siyasal unsur, yalın doğal hayat değil; ölüme maruz bırakılan hayat (çıplak hayat ya da kutsal hayat)tır.”<sup>9</sup>

Agamben’e göre Hobbes’un ünlü *“İnsan insanın kurdudur”* sözü egemen istisnayı üreten müphemlik alanını işaret etmektedir: *“insanın kurtlaştırılması ve kurtların insanlaştırılması”*.<sup>10</sup> Kent devletinden kovulmuş kişi artık yarı insan yarı kurt (keza ancak eşkıya olarak yaşayabilir bu andan sonra) bir canlıya dönüşmüştür. Böylece Hobbes’ta öldürümü onaylayan doğal durum yasadan ya da kent devletinden önce değil, ancak onun aracılığıyla kurulmaya başlamıştır.

Kurda biçilen yasa suyunu, Derrida’nın söz ettiği gibi, istisna durumunun yarattığı boşunalıktan / karar mekanizmasını doğuracak müphemlikten alır.

## Türkiye’de Yasa Önünde

Bu ontolojik *boşunalık*, nitelikleri su götürür olsa da demokrasi kavramının tartışılması anlamında geleneği olan Avrupa ülkeleri için kuşkusuz anlamlı görünmektedir. Keza yasanın, yasa koyucusunun, uygulayıcısının, denetleyicisinin, eleştirmeninin ve devrimcisinin bol olduğu coğrafyalardır buralar.

Peki, Türkiye’de biz *“yasa önünde”* nerede duruyoruz?

Yasanın meşruiyetinin hiçbir zaman tam anlamıyla sağlanamadığı, anayasal düzenleme anlayışının *dinsel* otoriteyle *babasal* otorite arasında salınıp durduğu ve bir türlü kamuya içselleşmediği bir

7 Agamben, G. a.g.e., sf. 105-110.

8 Agamben, G. a.g.e., sf. 113.

9 Agamben, G. a.g.e., sf. 119.

10 Agamben, G. a.g.e., sf. 143.

toplumda yasa önündeki bekleyişimiz nasıl tasvir edilebilir? Bir yasanın yerine bir başkasının “*kanun hükmünde kararnameler*” aracılığıyla basitçe ikâme edildiği bir toplumdaki yasa bizi Kafka’nın öyküsündeki gibi bir ömür boyu nizamiyede tutabilir mi? Belki de tam da Agamben’in “*istisna*”yı tanımlarken vurguladığı kurdun pozisyonunu yeniden düşünmemiz gerek.

Bizde kapı -zorlayarak tekrar açılmak üzere- çoktan kapatılmış, ardına zincirler çekilmiş, dayaklar dayanmıştır ya da belki hiç açılmamıştır. Bir olasılık, aralayıp şöyle bir kapıdan içeri baktığımızı sonra da içeride gördüğümüzün çok da ilgimizi çekmediğini, ama yine de yapacak çok bir şeyimiz olmadığından önünde oturup kapıcıyla koyu bir sohbeta daldığımızı öne sürmek de mümkün.

Agamben’in yorumuna göre çağımız, aynen Kafka’nın öyküsündeki gibi, insanlığın topyekun “*dilin önünde dikildiği*” bir çağdır.

“Çağımız, tıpkı Kafka’nın hikâyesindeki gibi taşralı adamın Hukukun kapısı önünde dikilmesi gibi, dilin önünde dikilip duruyor. Burada düşünmeyi tehdit eden şey, düşünmenin, kapıcıyla sonu gelmeyen pazarlıklara mahkûm olma olasılığı ya da daha kötüsü, en sonunda, gerçekten girişi engellemeyen ve sadece kapının açık olmasını gerektiren Hiçbir Şeye sığınan kapıcı rolünü üstlenmesi olasılığıdır.”<sup>11</sup>

Düşünme denen şey kapıcıyla sonu gelmez bir diyalog haline gelmiştir. Kapı önünde dikilen ve ne suçu olduğunu bir türlü kestiremeyen taşralı aynı zamanda açık kapıyı koruyan “*kapıcı*” rolünü de üstlenmiştir. Kapıcının taşralıyı durdurmak için güç kullanmadığını, onu sadece “*söylemi*” ile durdurduğunu vurgulayan Zeynep Direk de bu yoruma katılır; köylüyü o yasanın öznesi haline getiren kendi “*bekleme kararı*”dır.<sup>12</sup>

Kimbilir, belki de hiç tereddüt etmeden doğrudan yürüse kapıcıyı geçip gidecek ve kendisini koruduğunu mu yoksa tehdit mi ettiğini kestiremediği o mitik yasaya ulaşacaktır. Oysa bir anlık tereddüdü onu sonsuza dek beklemeye mahkûm eder. Kafka’nın öyküsünün bunu işmar ederek siyaset felsefesinin çıkmazına *liberter* bir ışık mı tutmayı hedeflediği üzerinde durulmaya değer bir tartışma olarak düşünülebilir.

11 Agamben, G. *a.g.e.*, sf. 77.

12 Direk, Z. *a.g.e.*, sf. 59.

Her halükârda boğucu bir bekleme halinin hüküm sürdüğü kesin-  
dir. Kafka'nın defterlerine yazdığı şekliyle;

*“Mesih, ancak artık gerekmediği anda gelecektir, ancak dö-  
nüşünün ardından gelecektir, son gün değil son günün sonunda  
gelecektir.”*<sup>13</sup>

Gelgelelim istisnalar ülkesinde *“bekleme”*nin de tehlikeli bir  
olgu olduğunu öne sürebiliriz – Bu ister bir kere istisna yaratarak  
onu geçerli kılmış bir ülke ister istisnanın kelimenin düz anlamıyla  
uygulamada olduğu bizimki gibi bir ülke olsun.

Günümüzün taşralısı kim?

Kendi nöbetini kendine ne şekilde yazıyor?

Önünde durduğu kapıdan yasayı nasıl görüyor?

*Radboud Üniversitesi’nde jeopolitika alanında çalışan Henk van  
Houtum, günümüzün taşralısının “mülteciler” olduğunu söyleyerek  
Kafka’nın soyut yasa önünde bekleyişini Avrupa genelindeki (bugün  
Türkiye’ye de sıçramış bulunan) reel politik zemine taşıyor.*<sup>14</sup> Hava-  
alanlarında elinde bavulu bekleyen yolcu, parmak izleri, göz ve ten  
rengi, detektörden geçen bedeni ile tüm bedeniyle bir pasaporta dö-  
nüştür. Yeni jenerasyon dijital Türhüterler, yolcunun / turistin /  
*“göçmen”*in bedeni üzerinde onun kim olduğunu, hangi kategoriye  
dahil edileceğini ve içeri girmeye izninin olup olmadığına karar ve-  
rirler. Özneyi bu derece kırılğanlaştıran yasa artık merkezsizdir ve  
gücünü yaptığı şeyden, yani *“bekletme”*den alır.<sup>15</sup>

Foucaultcu anlamda yasanın yasallığını tartışma işini kurdun üye-  
rinde yürütülen ve adalet gibi soyut kavramlarla işleyen bir egemen-  
lik mücadelesi değil, tarihsel bir olgu olarak somut durumda analiz  
ederek dokunulabilir kılmak mümkün. Biyopolitikanın aşkınsallık-  
tan kurtarıcı yönü belki de *“kurdun yasası”*nı konuşmak için olanak-  
lar bile sunabilir. Keza *“göçmen”*in beklemesinin *“zaten açık olan  
bir kapı”* önünde sürdüğünü, dolayısıyla Derridacı anlamda *“onto-  
lojik bir boşluk”*la karşı karşıya olduğunu söylemek güç. Ontolojinin

13 Agamben, G. a.g.e., sf. 80.

14 Houtum, H. “Waiting Before the Law: Kafka on the Border”, *Social & Legal  
Studies*, cilt. 19, 3, Eylül 2010, sf. 285-297.

15 Houtum, H. a.g.e., sf. 288-289.

ürettiği bu konum tam da Benjamin'in sözünü ettiği biçimde bir askıya alma durumuyla karşı karşıya. Beklemenin kapıları önünde ömür tüketmek istemeyenler, dünyanın çeşitli yerlerinde çeşitli sebeplerle egemenin otoritesine başkaldıran öteki kovulmuşlarla birlikte, “*yaşanın yasası*”na karşı şimdiden büyük bir direniş oluşturuyorlar.

(*Kentsel Adalet*, 06 Nisan-03 Mayıs 2015, Cer Modern sergi kataloğu;  
*Duygu Çağı*, Mart-Nisan 2016)

## “DİL İKTİDARIN PAYİTAHTIDIR”

*“Ne zaman kitlelerin özerk eyleminin yerine ayrı bir iktidar geçse ve bürokrasi toplumsal hayatın bütün alanlarını denetim altına alsaydı, dile saldırır, dildeki şiiri, iktidar dünyasından malumat veren kaba bir düzyazıya dönüştürür.”*

Tunuslu çağdaş tarihçi ve Sitüasyonist Enternasyonal’in (SE) erken dönemlerinin keskin dillerinden biri Mustapha Khayati’nin *Esir Alınmış Sözcükler* makalesi bu kilit ifade etrafında kendini konumlandırıyor ve şu sözlerle yargısını keskinleştiriyor: *“Dil iktidarın payitahtıdır; bu yüzden de polis şiddetinin üssüdür.”*

Dildeki şiir, dil değildir. Dilin gündelik varoluşunu kesen, onu aşan, dilin bir zamanlar olmak istediği ama olamadığı şeydir o. Düzyazı ya da değil, Khayati’nin buradaki kastı, dilde olanaklı olanı, *güzel*’i yaratmaya muktedir olanı yok eden *“resmi dil”*dir. Dilin resmileştirilmesidir. 1966 yılında dile getirilmiş bu ifade Türkiye için hiç bugünkünden daha güncel olmuş mudur, kestiremiyorum. Gezi Direnişi’nin *“özerk eylemi”* hızın ve devrimin içinde kendini ararken, işte, bir yandan da, iktidar kendini yeniden dilde vücuda getiriyor. Önce strateji uzmanları konuşmaya başladı. Ardından gazete teorisyenleri. Şimdi iktidar ve ondan etrafa yayılan *“resmi dil”* bir karabasan gibi çöküyor üzerimize. Her yanımızın uzmanlaşmış sözcüklere kestiği bugünlerde iktidara direnmenin dil dışı yollarını arıyor insanlar. Bu yüzden duvar yazıları yalnızca sözcüklerden kurulu değiller. Aynı zamanda dilin payitahttan kaçma biçimi onlar. Merdiven boyama eylemlerini iktidarın gri diline karşı renklerin diliyle bir savunma hattı olarak görebiliriz bu yüzden. Renklerle yapılmış sözcükler...

Olanın bitenin sözcüklerin büyüleyici etkisi dışında görmenin olanaksız olduğunu, herkesin farklı bir *Gezi Direnişi*’nin olduğunu, herkesin kendi direnişini ötekine kaptırmama telaşına düştüğünü izlerken dilin payitahtını nasıl da kurduğunu daha şiddetli olarak anlıyorum. Eğer ki her anımızı ona direnme yolları bulmaya adanmazsak *Truva atı* gibi çalışıyor dil. İçeriye girip anlamı kendi lehine çeviriyor. Yayılıyor, yayıldıkça yavanlaşıyor, çirkinleşiyor. *Gezi*’nin dili

belki de bu yüzden özerk bir dil. Tam da muhalif olacakken, kendi yayılımına bile şüpheyle bakan.

*“Hıristiyanların Tanrısı’nın ruhlar ya da ruhla benlik arasındaki gerekli dolayım olması gibi, iktidar söylemi de bütün iletişimin merkezine yerleşerek benlikler arasındaki gerekli dolayım haline gelir. Böylece muhalefete ulaşabilir, onu kendi alanına çeker, nüfuz ederek onu içeriden denetler.”*

Bu yüzden SE, Ansiklopedistlerin sözlüğüne karşı kendi sözlüğünü yazmayı taahhüt etmişti. Elbette olanaksız bir sözlüktü bu. Aşırımı ve çalıp değiştirmeyi (détournement) öneriyordu. Khayati uzaklardan Max Bense’yi işaret ederek doğru yönü gösteren bir ok gibi duruyordu: *“Dili kurtarmanın ne anlamı var, söylenecek bir şey kalmadıktan sonra.”* *“Yanlı ş yorum”* da tam bu yüzden meşruydu. İktidarın sözlüğündeki tanıma uymadığı için... Hatta o tanıma bozduğu, inanılması güç hale getirebildiği için... Bilinçli olarak çarpıtma ya da bilinçdışı-nu devreye sokarak çarpıtma anlamı daha önce düşünülmemiş ufuklara sürüklemenin paydası olabilirdi. Dada’nın girişimi de böyle bir şey değil miydi? Dilin imkânlarının tükendiği yerde uzmanlık olarak sanatın sonunu getirmesi. Kanonun sonu diye de okuyabiliriz bunu. Keza sanatın sonundan sonra da sanat vardı, ama başka türlü. Türkiye edebiyatında kanonun dışı ne yana düşer düşünmek gerekiyor.

Bugün hangi kitapçıya girsek Gezi kitaplarından bir dağ yükseliyor. Direnişin üstünde biber gazının zehirli bulutu dolanırken sokaklarda düşen insanlar sözcükten tepelerle örtülüyor. Khayatinin şiirde bulduğu şiirsel dil -eğer ki *“dil”* diyebilirsek hâlâ ona- bir tümülüs kurmaya değil, çukur kazmaya yarıyor. Anlamı, sesin normalleştirilerek hapsediği, söz diziminden kurtararak baş aşağı onun merkezine doğru gidiyor. Orada *Direniş*’in çocuklarını bulmayı ümit ediyor.

Şiirin dili yerine *“şiirin bedeni”* desek bundan böyle daha doğru söylemiş olur muyuz?

Kaynaklar: Esir Alınmış Sözcükler: <http://www.metiskitap.com/catalog/periodicalissue/readarticle/4589>

Captive Words (İngilizce metin): <http://www.bopsecrets.org/SI/10.captivewords.htm>  
SE’ye ilişkin kapsamlı bir araştırma alanı: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html>

(Artcivic, Ocak 2014)

# KİTLE KÜLTÜRÜNÜ SÖKMEK

Amerika'nın kötü çocuğu Hubert Selby Jr., Türkiye'de pek tanınmıyor. Şimdiye dek yayıncıların girmek istemediği bir alanı tanınıyor onun yazdıkları. Hoş, 1960'larda öykülerini yayımlayan editörün tutuklandığını düşünürsek anlaşılabilir bir eğilim de sayılmaz bu.

Ayrıntı Yayınları, "Yeraltı Edebiyatı" dizisinde, Kerouac'tan sonra Selby'nin romanlarını yayımlamaya başladı. Yayın dünyamız adına bu cesur girişimde *Brooklyn'e Son Çıkış'ı Bir Düş İçin Ağıt* izledi. Bu kitapları, yazarın gerçek anlamda sansasyon yaratan *Hücre* ve *İblis* kitaplarının izleyeceğini de şimdiden müjdeleyebilirim.

Selby'nin birbirinden tehlikeli birkaç yönü var. Öncelikle pop kültürün ve "Amerikan rüyası"nın egemen olduğu bir çağda alt tabakaların öyküsünü anlatıyor. Ne tüketim toplumunun şaşaası ne reklamların yarattığı illüzyon çekiyor onu. Beat kuşağına yakın görünse de, bohem yaşantıyla ilgilenmiyor Selby. O, içinden geldiği toplum katmanını, işçi sınıfı yaşantısını anlatmayı yeğliyor. İşte, burada daha tehlikeli olanla yüz yüze geliyoruz. İçinde yaşadığı sınıfı, politik tutumundan sokaktaki yaşantısına dek tüm gerçekliğiyle ele alıyor Selby; onu yüceleştirmiyor ya da yargılamıyor. Birleşme ve dayanışma duygularının yanında, pop kültürün ezici baskısı altında lümpenleşmiş, cinsel olarak takıntılı, şiddetle dolu bir sınıfın portresini korkusuzca çiziyor.

*Brooklyn'e Son Çıkış*'ın Harry'si, bir yandan sendika temsilcisi olarak grev organize ediyor bir yandan da çetelere bölünmüş mahallesinde adam pataklayıp travesti barlarda zaman geçiriyor. *Bir Düş İçin Ağıt*'ın hüznünlü kahramanları sürekli uyuşturucunun baskıladığı bir yaşantı içinde ümitsizce heyecan verici bir şeyler olmasını bekliyorlar. Para, şöhret ve refahla geleceği düşünülen heyecan ise hep arka kapıdan, acıyla, öfkeyle, şiddetle üzerlerine geliyor. Bu yüzden Hubert Selby, *Yeraltı Edebiyatı* içinde ayrıksı bir yerde. Herkesin anlayabileceği bir dile sahip olmadığı gibi anlatanların da kolay kolay kabul edeceği bir içeriği anlatmıyor.

Siyasal yozlaşmanın bu kadar yoğunlaştığı, bir yandan sınırların ortadan kalkarken bir yandan ortak dilin kaybedilmeye yüz tuttuğu Türkiye'nin bugünkü sosyo-kültürel ortamında Selby'nin kalemi bir kat daha önem kazanıyor. Kitle kültürünü her yönden söken, kendine ve dünyaya karşı samimi bir yazarla tanışıyoruz.

Selby'nin kullandığı dil hiç de temiz bir dil değil. Edebiyatın ve anlatının sınırlarını sonuna dek zorluyor. Bilinçli olarak bozuk bırakılmış, kahramanın ruh durumu boyunca birbirine bağlanarak uzayıp giden cümleler, bağirtılardan oluşan büyük harflerle yazılmış paragraflar... Selby, sokağın yaşantısını sokağın diliyle karşımıza getiriyor. Anlatısını kesecek hiçbir yapaylığa izin vermiyor. Popüler edebiyatta sıklıkla karşılaştığımız edebileştirilmiş *sefalet* yerine, edebilik tuzağına düşmeden edebiyata yeni içerikler eklenebileceğini gösteriyor.

Tüketim toplumuna sirayet etmiş *“kolay lokma”* anlayışının çok uzağında, yenilir yutulur yanı neredeyse hiç olmayan bir yazar Hubert Selby. Onun yazdıklarının *“kötücül”* yönü belki Georges Bataille ile kıyaslanabilir. Bataille'a referans olarak gösterilen aristokrasi eleştirmeni Sade yerine, burjuva dünyadan konuşan Selby'ye daha yakından bakmak gerekiyor. *“Şimdiye dek yazılmış en rahatsız edici roman”* olarak tanımlanan *Hücre*'nin ve *İblis*'in git gide kötüleşen, kendini ancak dekadansın, cinayetin ve cinnetin içinde tanıyan kahramanlarını, kuramsal olarak Bataille'ın geliştirdiği karanlık anlatıyla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır.

Uli Edel'in 1989'da sinemaya uyarladığı *Brooklyn'e Son Çıkış*'ı yeni kuşaklar çok iyi anımsamıyor belki; ama Darren Aronofsky'nin bol ödüllü *Bir Düş İçin Ağıt*'ının akıllardan çıkmama sebebi, Selby'nin anlatısının bugünün dünyasını fazlasıyla tanımlıyor olmasında yatıyor. Okudukça, içine girdiğimiz yeni toplumsal düzeni daha iyi anlamamızı sağlayacak bir yazar Hubert Selby.

(Birgün, 19 Şubat 2011)

# İNANMAK DA BİR ANLAMA MESELESİDİR

Gezilmiş bir sergiyi, izlenmiş bir filmi, okunmuş bir kitabı ele almanın en az iki yolundan söz edilebilir.

İlki klişe yoludur. Bahsi geçen yapıt adı sanı duyulmuş bir sanatçıya aitse nasıl bir başyapıt, hangi yönleriyle eski yapıtlarından ayrılmış ve hangi yönleriyle yeni yolları işaret etmiş olduğu üzerine, çoğu hiçbir mesnedi olmayan, basmakalıp bir dolu sözle ona yaklaşılabılır.

İkinci yol ise kaynaklar gösterip referanslar vererek yapıtı incelemek, eski bir tabirle “*teşrih masasına yatırmak*” olacaktır, ki orada hangi mana için hangi neşterlerin kullanılacağı çoktan planlanmıştır.

Yapıt üzerine konuşmamanın ilmini yapmak için icat edilmiş gibi görünen bu iki yolu tercih etmeyen her türlü girişim ise baştan savma, üslup sorununa sahip ya da artikülasyon bakımından problemli olarak görülecektir.

İşte, üçüncü yoldan gitmek için bir sebep daha.

Şakir Özudoğru tarafından yazıldığı iddia olunan kitap, *Arzu Kuaförü*.<sup>1</sup> Kitap, arzuya yakışır pembe. Her arzu bu renk midir, çok önemli değil. Yine de “*pembe*”yi not etmeli. Üç satır oluştu *Kuaför*’ü okurken bende, ama bundan sonra bahsedeceğim. Önce *Spleen*’le *Gard* arasındaki gergin ipe dönmeli.

Şakir’i *Spleen*’le tanıdım. Özgün desenli kapağıyla saldırgan bir yanı vardı *Spleen* fanzinin. Şiire mesafeli bir adama doğum günü kutlaması için gittiği bir evde şiir de okuttu. Sonra *Gard* geldi. Ergen / lgbtt / queer / fetiş / bdsm erotizmini araştıran şiirler diyordu öncesinde Şakir. *Gard*’da değil, ama *Arzu*’da yaklaşılabildiğini sanıyorum buna. Geleceğim.

Şakir genç bir şair değil. Yeni hiç değil. Türkiye şiir geleneği denince külliye tutarsız fragmanlar dışında neyi nereye kadar anlayabildiğimi kestiremiyorum henüz, ama inanmak da bir anlama meselesi sonunda. O yüzden, sıkılmadan başka bir şair diyebiliyorum

1 Özudoğru, Şakir. *Arzu Kuaförü*, İstanbul: Yasakmeyve Yayınları, 2014.

Şakir için. *Arzu Kuaförü* de başka bir kitap. Başkalığının başkalaşabilmesi için zaman gerekmiş, bu belli. Şakir zamanı iyi kullanan bir şair. Lakin başkalığın bambaşkalaşabilmesi için üzerinden yük atması da gerekli.

İlk kambur, aynı zamanda bulduğum ilk satır: Edip Cansever. Özellikle eski tarihli olduğunu sandığım şiirlerde Şakir, Cansever'in sularında yıkanıyor. Sadece yıkanmıyor, üstesinden de geliyor bu sularda boğulmanın. Örneğin *Masalar Üzerine Yeni Hakikat'e Giriş*'te;

“- biri edip'in masasına, masasında, masasından,  
masasını... neyse, neyse, bu o kadar da iyi değil,  
bunu unutalım” (sf. 26)  
diyebiliyor.

Öte yandan kitapta ilerledikçe (tarihte ilerledikçe diye de okuyabiliriz bunu) Cansever'in dilinin Şakir'in şiiri için bir tümör olduğunu fark ediyorum. Alttan alta şairin sesini sufle veren bu tümör dokuyla uyum sağlamıyor. Daha doğrusu, doku şiddetle bu sufleyi reddediyor. Keza Şakir'in *arzusunu* taşıyacak bir cinselliği yok Edip Cansever'in. Bu yüzden sıkışıyor dil, nefes alamıyormuş gibi kıvrıyor yer yer, belki de içinden kendini doğurmaya yeltendiği rahmi parçalamaya yelteniyor. İlk tuttuğum notlarda şöyle söylemişim: “Şakir Özüdoğru, Edip Cansever değildir. Yine de Edip Cansever'de bir miktar Şakir Özüdoğru bulunabilir.” Bakıyorum bu sözler derdimi anlatmaya hâlâ yetiyor. *Barlar, benzin istasyonları ve tuvaletler* gibi ara başlıklar ya da Ruhi Bey'in paltosundan fırlayan *Ortam adamı Niyazi*, Cansever'den kaçabildikleri ölçüde Şakir'dir. Çünkü cinsellik Şakir'de motif değildir.

Erken bir not olarak şunu düşmeme de izin verilsin: Özüdoğru, Edip'ten silkelendiğinde şiiri cinselliğine erişir.

“Durun durun anlatıyorum, işte ben adımlı almaya gitmekten geliyorum.” (sf. 35) diyor Niyazi ya da hep bir parça Niyazi olmaya çalışan diğerleri.

Bu “gitmekten gelmek” meselesi önemli. Bir seferde iki işin birden üstesinden geliyor şair. Hem dilin kendi mantığı içinde ileri geri salınışını örnekleyerek onu boşa çıkarıyor (dil anlam karmaşası ya-

şıyor), hem de olabildiğine cinsel kimliğe yükleniyor (şiiirin içinde boşalana dek gidip - geliyor). Yani şöyle diyor dize: Anlatmak istiyorum, ama bu dille değil. Önce bir ad seçmeliyim kendime, ama verilmiş kimliklerle değil. Cinselliğimi cinse boşalmadıkça olmayacak bu. Önce dilin hedefini sabitlemeli. “*Durun*” diyor bu yüzden peşin peşin. Dinleyiciyi / okuru, cinsel partneri sabitliyor. Sonra da asla gitmekten gelmeye yetişemeyeceği ad seçme işine giriyor.

Şakir’in şiirdeki başarısının cinselliği soyut bir tartışma düzeyinde bırakmaması olduğunu sanıyorum. Somut aşkın gövdesi dolanıyor ortada, ama ne bir öznelik boyutunda ne de soyutun anonimliğinde. Gövdesel, her cinse uyacak bir cinsellik hakim dizelerde.

*“sessizce ve derinden başlar inilti, fark etmez önce  
başının duyurduğu gibi yaşadığını sanan bir olma kesiti,  
büyür büyür büyür çürük artar morluklar  
birden bir tokatla görünürer yozlaşma  
ben bir kütüğüm tenimde dokunma nöbetleri  
ben bir tarla faresiyim kemirdiklerimle kediden  
ben bir üflenti de olurum içer beni bu alme  
sesssss bütün bu sesss yırtıp geçecek hücre çeperlerimi  
nasıl da sus pus bir partide tangur tungur oraya buraya savrulur-  
ken bedenler”* (sf. 56)

Böylece üçüncü satha geleceğim: Şakir’in yazma niyeti hikâyeci, ama yazdıkları hikâyeye de pek benzememekte. Hikâye etmenin kendini isteyen dil, anlattığı hikâyenin sonunu ancak anlatırken sezebilir. Anlatının kendisi böylece şiir olabilir. Kendini sesinin ahengine kaptırmış bir şair, belki de en iyi o anlatabilir. Şakir anlatmayı seviyor.

*50 kg. Çiğ İnsan Eti* şiiri, dizeyi geçip düzyazıya girdiğinde Şakir’in dilinin nasıl da açılıverdiğinin ve toplumsallaşmış cinselliği arzusunun *cins*’ine doğru nasıl geri itelediğinin açık kanıtı gibi görünüyor bana.

*“evet! bunu daha önce de söyledim: ben, soluksuz boşluklardan örülmüş bir uzunluğum. İçime koyduğum insan isimleri, içime oyulan nesne biçimleri, içime kovulan sahipsiz ruh sürücüler, içi-*

*ne akan zamansız döllerin yeğnik sahipleri, içimde köklenen zamirsiz birer iyelik eki. bütün bunlar kimi kez sizi sessizce keserken incelediğim bir fetüsün dil izleri...*

*evet! tam da düşündüğünüz gibi: her sabah ovalanmak için dilendiğimiz hepi topu elli kilo çiğ insan eti. çekingenlikle süslenmiş dünyanın bütün ağıdalı dudaklarını taşıyan, serseri tekliflerimizi ezberlettiğimiz kadınlıklar, onlar, benim ellerimden kendilerine tenler dikmek için korkusuzca bir oyuğun başında ip atlıyorlar..." (sf. 45)*

Babaya ithaf edilmiş *Kayıp Giderken* şiiri dizeyle yazılsa da düzyazı tonu daha önde bir şiir örneğin. Sanki şair dizeden geçse arzusunu geminden boşalacak. Baba da geride kalacak. Şair şiirin anlaşılma kipini şiire / babaya karşı kullanacak.

Anlaşılmaya karşı direndiğinden arzu bir inanma meselesi olabilir. Tam da bu yüzden *Arzu Kuaförü* mahallenin tıraş losyonu kokan salaş berber dükkânıdır.

*(Yasakmeyve, Temmuz-Ağustos 2014)*

# BİÇİMİN TARİHİNİ YAZMAK

Gestalt psikolojisi üzerine uzmanlığını yapmış Alman sanat kuramcısı Rudof Arnheim, kavram oluşturma başlangıcının “*şeklin algılanması*”nda yattığını öne sürer. Algılar aracılığıyla dış dünyaya dair zihinde üretilen kalıp “*biçim*”in olduğu gibi soyut düşünmenin de başlangıcıdır. Bu yüzden biçimin tarihi insanlık tarihiyle özdeş-tir. Belirli durumlar için kesin olarak belirlenmiş biçimlerin olamayacağını da öne sürüyor olsanız biçim fikrinin içinden geçmek zorundasınızdır.

Peki, biçimin tarihi gerçekten yazılabilir mi? Hele ki böylesi bir tarihsel sürecin izi şiirde takip edilebilir mi? Eğer ki yapılabilirse Türkiye’de şimdiye dek böyle bir çabaya girişilmiş midir ya da yola çıkış için gerekli ipuçları neler olabilir?

Erhan Altan’ın *Ölçü Kaçarken* kitabı bu soruları yük olarak sırtında taşıyor. Şiir sanatı özelinde bu konuya yaklaşmak benim için zor. Bununla birlikte, bir sanat tarihçisi olarak, “*biçim*”le ilgili her türlü sorun ilgimi çekiyor. “*Biçim*”in tarihi olarak yazılmış sanat tarihi ekolüyle başa çıkmaya çalışırken karşıma çıkan Erhan Altan’ın kitabı bu yüzden bir kez daha değerli oldu benim için. Orada kafamda dönüp duran bir takım izlekleri takip edebildim. Açtığı parantezlerde, sorduğu sorularda, soruyu soruş biçiminde sayısız yeni olanak gördüm.

Arnheim’a göre, dış dünyada gördüğümüz biçimler algımızda ürettiklerimize nadiren tam olarak uymaktadır. Yuvarlak, kare ya da küre biçiminde tanımladığımız dünya üzerindeki formların çoğu aslında algı mekanizmamız tarafından üretilmiş idealleştirmelerle ortaya çıkar.<sup>2</sup> Genellemelere dayanmaları yönüyle etrafımızda dönen dünyadaki her türlü örüntüyle ilgili olan biçim algısı geçmiş deneyimlerimizle belirlenmektedir. Biçimi üreten görsel algımız benzerlikleri görüp farklılıkları ayırt ederek soyutlamalar yapar ve böylece

2 ARNHEIM, R. *Görsel Düşünme*, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayınları, 2007, sf. 43-44.

şemalar oluşturur.<sup>3</sup> Biçimlerin bu şekilde genel kategoriler altında birleşerek anlamlı bir şema oluşturması bizi bütün sanat tarihinin bir şekilde algı tarihiyle çakıştığı düşüncesine getirir. Crary de, Gözlemcinin Teknikleri çalışmasında bu noktaya dikkat çeker. Tarihsel süreçte sanat algısında ve somut olarak sanat yapıtlarında oluşan biçimsel değişimleri, görmenin kendisinin uğradığı biçimsel değişimle ilişkilendirir.<sup>4</sup> Buradaki “görme” vurgusunu sosyal dünyadan etkilenen bedenin diğer algılarıyla birleştirdiğimizde daha genelleştirilmiş bir poetik kurguya ulaşabiliriz.

Erhan Altan da böyle yapıyor; “*modernite*”nin farklı görünümle-ri altında bir araya gelmiş sayısız olguyu sezgisel bir uzanışla bir araya getiriyor, derliyor. Analogiler üretirken bunların mutlak olmadıklarının altını özellikle çiziyor:

“*Bu analogiler biçimlerin ve biçim tarihinin salt kurgusal olmadığını, ilk bakışta birbirinden bağımsız gibi görünen farklı alanların tarihsel gelişmelerinin biçimler üzerinden ilişkilendiğini göstermek amacını taşıyor.*”<sup>5</sup>

Kitabına bedenle nefes arasındaki ilişkiyi arayarak başlayan Erhan Altan algının önceliğinden yola çıkarak *aruzdan* itibaren önce *hece ölçüsünü*, ardından *serbest nazımı*, sonrada özgür konuşma ritmi ve parçalanmış mısra olarak ele alabileceğimiz 50 sonrası dönemi ifadelendiren ayrımlarla kitap boyunca ritm duygusu takip ediliyor. Ritmin, bedenin hareketiyle ilişkisi, toplumsal yaşantıyla bağı şiirde biçimin değişim evreleriyle paralel olarak ele alınıyor.

“*Gittikçe artan hız tarafından programlanan toplumsal zamanın hareket tarzlarını etkilemesi gibi, düşünceler tarafından yönlenen konuşma da mısranın hareketini etkilemiş olsa gerek.*”<sup>6</sup>

Beraber yürüyen çiftlerin hareketiyle şiirde ritmin yarattığı olanaklar, Osmanlı yaşantısının fesli döneminden şapkaklı dönemine geçişe denk gelen hece ölçüsünün kabulü ve aşılması... Bütün bu ol-

3 ARNHEIM, R. a.g.e., sf. 87.

4 CRARY, J. Gözlemcinin Teknikleri – On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine, (Çev. Elif Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları, 2004, sf. 17.

5 ALTAN, E. Ölçü Kaçarken – Şapka, Şarkı, Şehir, Şiir, İstanbul: 160. Kilometre Yayınları, 2011, sf. 10.

6 ALTAN, a.g.e., sf. 28.

guları birbiriyle ilişkilendirerek biçim tarihi için yollar arayan Altan, sosyal yaşantıyla örnekler üzerinden böylesine güçlü bağlar kurarken özellikle Hans-Jost Frey'in "*Ritm Üzerine Dört Çeşitleme*" kitabından şu satırları referans olarak gösteriyor:

*"Bir iktidar aracı olarak ölçü, hareketin tekrarlı tekdüzeliğini tahmin edilebilir, ölçülebilir, kontrol edilebilir kılar."*<sup>7</sup>

Şiirle yaşayan biri olarak Erhan Altan'ın "*Bu kitabı yazmayı nasıl bana bıraktılar?*" sorusu bu noktada çok can alıcı görünüyor. Bunu kendine ödev olarak gördüğü ve bıçağın keskin ucunda dolaşmayı seçtiği için kişinin uğraştığı alanla arasında çok güçlü bağlar olmalı.

Öte yandan Türkiye şiir geleneğinde böylesi bir incelemeye şimdiye dek girişilmemiş olmasına çok şaşırıyorum. Türkiye'de hangi sanat geleneği böylesi özel alanlar üzerine yoğunlaşarak çalıştı ki bugüne dek. Hangi kürsü poetik olarak çerçevesini çizdiği bir konuda akademik zorunlulukların sınırlarını aşan, tartışmaya dayalı ve gündelik yaşamda karşılık bulan bir araştırma yürüttü? Plastik sanatların sınırlarını aşarak bütün sanat alanlarına yayılan "*biçim kuramı*" üzerine bugüne kadar mesafe kat edecek ne yaptık?

*"İşsel olan, dışsal olanda parıldar ve kendisini dışsal aracılığıyla bilinir kılar."*<sup>8</sup>

Bu konuda Hegel'in sözü bizim için yeterli olmuş gibidir. Keza Estetik notlarında filozof "*biçim*"e değindiği yerlerde çok katı bir tutum sergiler. Hegel'e göre sanat yapıtında biçim, bize dolaylı olarak sunulan şeydir. Yapıt olarak adlandırılan şey için "*biçim*" sadece bir başlangıç anıdır. Çünkü sanat yapıtı biçimsel olarak karşımızda duran nesnenin "*kendisi*" ya da "*dışsal olarak olduğu şey*" değildir. Biçim aracılığıyla varlığa gelen "*tin*"dir nesneyi sanat yapıtı kılan; "*biçimi donatan anlam*"dır. Bu noktada Winckelmann'a dönerek, sanat tarihinin "*biçim*" üzerine yaptığı araştırmaya odaklanması da bir ilinedir.<sup>9</sup> Bu yüzden bizim poetik dünyamızda biçim yolculuğu çok kısa süre kalınan bir durak olabilir sadece. Yakından

7 ALTAN, a.g.e., sf. 35.

8 HEGEL, G.W. *Estetik – Güzel Sanat Üzerine Dersler*, (Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler), İstanbul: Payel Yayınları, 1994, sf. 20.

9 HEGEL, G. W. a.g.e., sf. 63.

bakıldığında Türkiye sanat tarihi geleneğinde bile bunun böyle olduğu görülebilir.

Altan'ın giriştiği çaba konusundaki bir diğer başarısı incelemesini yaparken usta bir dil işçiliğiyle ne söylemek istediye tam olarak onu söyleyerek müphemliklere yer bırakmamasından geliyor. “*Biçim*”in üzerine giden bu kitap biçimin dilsel oyununu kuralına göre oynuyor, ki sonunda onu çözerek ortadan kaldırabilme şansı elde edebilsin. “*Şiirimizde Yürüyüşler*”, “*Şapka Çıkar Türk Şiiri*”, “*Şehir Hatları*” ve “*Şarkiden Garbiye, Rast’tan Rastlantıya*” ara başlıklarını taşıyan kitap Altan’ın daha önce *Heves* dergisinde yayımladığı yazıları temel alsada, Türk şiirinin divan edebiyatından bu yana geçirdiği evreleri biçim yönünden ele almaya çalışan bu denemeler büyük bir yapıtın ayak sesleri olarak da görülmeli bana kalırsa.

Şiir tarihimizde *biçime* yaklaşırken *algıya* dair önerdiği katmanlı yaklaşımla Altan’ın çalışması çok daha derindeki soruları uyandırıyor. Merleau-Ponty’nin Sartre’ın *Varlık ve Hiçlik*’ine işaret ederek aktardığı gibi, “*Limonun sarılığı limonun niteliklerinin hepsine bulaşır, limonun her niteliği öbürlerine bulaşır. Limonun ekşiliği sarı, sarılığı ekşidir; bir pastanın rengini yeriz...*”<sup>10</sup>

Eğer gerçekten “*kavram oluşturmamak*” istiyorsak yediğimiz pasta-  
nın rengine geri dönmeliyiz.

(*Kitaplık*, Mayıs 2012)

---

10 MERLEAU-PONTY, M. *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, sf. 30.

# YARATICI YAZARLIK ENDÜSTRİSİ

Söz konusu olan Avrupa ya da Amerika olduğunda ne anlama geldiği çok açıkken, Türkiye’de farklı iki anlamı var gibi görünüyor “*yaratıcı yazarlık*”ın. İlki, bütün dünyada olduğu gibi, yayıncılık sektörünün atardamarı olarak *kültür endüstrisini* besleyen yapıyı işaret ediyor. Tanınmış korku serisi yazarlarının fabrika gibi çalışan ofislerinden başlayıp ünlülerin biyografisini yazan hayalet yazarlara dek uzanan geniş bir yelpazede “*çok satar*” yazarlığın çocuk işçileri gibi görünen bir kalemşör ordusu yatıyor bu ilk anlamın gerisinde. Bizde bu anlam sezilebilse de henüz reel olarak gün yüzüne çıkmış değil. Ne sektörün gücü henüz böyle bir orduyu beslemeye yetiyor ne de tüketici kitlesi olarak “*okuyucu*” gerekli kıvamda. Ne var ki bu olguya bakarak “*O vakit bu anlam üzerine düşünmenin zamanı değil, yeri geldiğinde bakarız,*” demenin müşkülpesentlik olduğunu söylemeye gerek bile yok. Keza bizdeki sektörel yapının geçirdiği dönüşüme bakarak “*kitap marketi*”ni besleyen böyle bir yapının adımlarının son yirmi yıllık dilimde atıldığını söylemek çok zor değil. (D&R’ın 1996’daki kuruluşunu ve sektörü sürüklediği kitabevi girişlerine dağ gibi yığılmış popüler kitapları, boy boy posterlerle “*ürün lansmanları*”nı, baskı sayısının nitelik göstergesi olarak öne çıkarılışını vb. anımsamakta fayda var.)

“*Yaratıcı yazarlık*”ın -bizde daha geçerli kabul edilen- ikinci anlamı ise Avrupa ve Amerika’da çoktan yok olup gitmiş, dile getirildiğinde herkesi bıyık altından güldüren bir niteliğe sahip. Resmi ideolojinin eğitim sisteminde on yıllardır göz ardı ettiği, üniversite kürsülerinde kendisine yer bulamayan *modern edebiyatı* okura tanıtmak ve sevdirmek. Edebiyatın çarpık ders kitaplarının gösterdiğinin aksine bir zorunluluk değil, özgürlük alanı olduğunu, günümüz edebiyatının geçmiştekiyle radikal farklılıklar taşıdığını, dünyaya bakmada bambaşka yollar olabileceğini göstermek. Kafka’yı, Borges’i, Beckett’ı, Kundera’yı, Carver’ı, Oates’i ve Melih Cevdet’i,

Cansever'i, Burak'ı, Edgü'yü, Mungan'ı kitlelerle bir araya getirmek... yani bildiğimiz örgün eğitimin yapması gereken öğretim faaliyetini onun yerine üstlenmek.

\* \* \*

*Varlık* dergisi Şubat 2013 sayısı için hazırladığımız dosyanın çıkış noktası Mesut Varlık'ın önce bir soruşturma kapsamında *yaratıcı yazarlık* üzerine saptamaları, hemen ardından da *Taraf Kitap*'taki köşesinde konu üzerine yazdığı bir dizi yazı oldu. Kendisiyle iletişime geçip tartışıkça alan üzerine yapılan tarihsel çalışmaların azlığı bizi iyice rahatsız etmeye başladı. Üstüne üstlük, art arda yayımlanan kitaplar ve birbiri peşisıra açılan yaratıcı yazarlık kursları nedeniyle *yaratıcı yazarlık* kavramı güncel bir şekilde dergilerde, gazetelerde tartışılıyorken altında yatan buzdağının büyük kısmı göz ardı edilerek Amerika'yı yeniden keşfetme arzusu şaşırtıcıydı.

*Leuven Üniversitesi*'nde Batı Edebiyatı çalışmalarını sürdüren Çağdaş Acar'ın önerisi olan makalelerle birlikte de konu üzerine kapsamlı bir dosya hazırlamak fikri ortaya çıktı. Ancak konunun boyutları tek bir dosya olmasına izin vermiyordu. Bu yüzden yaratıcı yazarlık endüstrisinin "*yaratıcılık*"a ve Türkiye'deki mace-rasına odaklanan kısmını dosyalaştırmayı *Mesele* dergisi üstlenirken, endüstrinin merkezi olan Amerika'da özellikle geçen sene yaşanan tartışmalardan yola çıkan tarihsel arkaplan okuma girişimini *Varlık* dergisi yayın programına aldı. Sonuçta "*Yaratıcı Yazarlık Endüstrisi*" üzerine bu ikiz dosya ortaya çıktı.

*Yaratıcı yazarlık* uygulamalarının ortalama 150 yıllık tarihini bir dosya içinde ele almak kolay olmayabilirdi. Ancak Stanford Üniversitesi'nden Amerikalı edebiyat eleştirmeni Mark McGurl'ün 2011'de yayımlanan çalışması *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* kitabı etrafında yapılan tartışmalar imdadımıza yetişti. Böylece yayın sektörünün yaşadığı değişimden olgunun sosyo-politik arkaplanına, avangardın perspektifinden edebî olanın geleceğine uzanan bir dosya oluşturduk. Kuşkusuz yapmak istediklerimiz de eksiklerimiz de yapabildiklerimizden çok fazla oldu. Belki bu dosyalar birer satır başı olabilir.

Fredric Jameson'ın *Küçük Kirli Sır*, Elif Batuman'ın *Gerçek Bir Diploma Alın* ve Stephen Saphiro'nun *Yaratıcı Yazarlık ve Kitlesel Eğitim* yazıları McGurl'ün kitabı etrafında dönüyorlar. Kitap henüz Türkçe'de olmasa da özellikle üzerine yapılan tartışmalar, endüstri-nin Amerika'da nasıl işlediğini gözler önüne serdiği için bu önemli ama uzunca makaleleri derleyerek sunma yolunu tercih ettik.

Türkiye'deki değişimin ana hatlarını anlamamızı sağlayacağını da düşündüğümüz Ted Solotaroff'un metni, *University of Chicago Graduate Library School*'un 1983 yılında düzenlediği 42. yıllık konferansında yaptığı konuşmadan. Alışveriş merkezleri için yayıncılık yapmakla yaratıcı yazarlık arasındaki bağlara dikkat çeken bu yazı tarihsel olarak eski dursa da, "mall" patlaması yaşayan ülkemiz için yayıncılığın geleceği açısından ipuçları taşır nitelikte.

UBU Web'in kurucusu Kenneth Goldsmith'in *Yaratımsız Yazarlık* makalesi ise yazarın hınzır üslubunca edebiyat dünyasının çağdaş sanatların girdiği yörüngenin gerisinde kalmışlığına ve bunun yaratıcı yazarlık mantığıyla ilişkisine değiniyor. *Pennsylvania Üniversitesi*'nde verdiği derslerde temellük etme, kolaj, pastiş gibi yöntemleri "yaratıcı yazarlık"ın çözümleyici yaklaşımlarına karşı şiddetle ama samimi biçimde kullanıyor. Goldsmith bize endüstri-nin darboğaza girmiş kavram ve yöntemlerini ithal etmeye çalışmak yerine yeni yollar bulunabileceğini, iletişim teknolojisinde yaşanan devrimsel dönüşümlerin bugün buna her zamankinden daha fazla olanak verdiğini gösteriyor.

\* \* \*

Güzel sanatların akademi içinde uzun bir geçmişi var. Kendine orada yer bulması kolay olmadığı gibi üzerine yapılan tartışmalar da henüz nihayete ermiş değil. Müfredatlar yoluyla sanatçı yetiştirilip yetiştirilemeyeceği, burada verilen eğitimin teknik boyutu aşip aşamayacağı güncel olarak tartışılıyor. Güzel Sanatlar Fakültelerinden içeri adımını atmış akli başında hiçbir eğitimci de malzemenin zoruyla baş etmek dışında bu eğitimin bir sanatçı yetiştireceğini düşünmüyor.

Öyleyse malzemesi dil olan *edebiyat* için böyle bir şeyin neden mümkün olamayacağı sorusu düşüyor insanın aklına. Yazma teknik-

leri üzerine analizler yapmak peşinde olduğunu ısrarla vurgulayan *yaratıcı yazarlık* kurslarının önerisinin de özünde bunun çok uzağında olmadığı açık.

Endüstrinin bakış açısından bakmadığımız sürece arkaplanda yatan -uygulayıcılarının da farkında olmadığını düşündüğümüz- gerçek niyeti görmek kolay olmayacaktır. Eğer çözümleme yapmak; romana, şiire, öyküye dair bir şeyler öğrenmek ve yazarlar tanımak istiyorsak ithal edilmiş bölümler oluşturmak yerine öncelikle “Yüz yıllardır faaliyet gösteren edebiyat fakülteleri zaten bunun için kurulmamış mıydı?” sorusunu cevaplamalıyız. Yaratıcı yazarlığın önerisi olan her şey akademi mantığı içinde, başarılımış ama başarılammış ama mutlaka düşünülmüş biçimde durmaktadır.

*Yaratıcı yazarlık* Türkiye’de bir endüstri önermektedir.

Ülkemizde bu endüstrinin şiddetine dayanıklı ve has edebiyatı yaşatacak organizmalar gerçekten var mıdır, oluşmuş mudur?

Öncelikle bunun üzerine düşünmeliyiz.

(Varlık, Şubat 2013)

## “YARATICI YAZARLAR” BİZDEN NE İSTİYOR?

“Küçük, güzel bir kitap. Hitchcock izleri taşıyan, heyecanlı bir şey. Sondaki cinayet, örneğin. Alıcısı olabilirdi. Fakat besbelli, yazar ağır sansürlü bir düzende yazmakta. Yoksa bütün o belli belirsiz göndermeler, insanlara ve yerlere ad vermeme hilesi niye? Ve kahr-  
raman mahkemede niçin sorgulanıyor? Eğer bu noktaları aydınlatır, olayın yeri ve zamanını daha somut hale getirirsek (olaylar olmalı, olaylar, olaylar, olaylar), o zaman eylem daha kolay izlenebilir ve gerilim sağlanmış olur.”<sup>11</sup>

Kitabınızı Üzülerek İade Ediyoruz başlığı altında, bugünden yirmi yıl önce, bir yayıncının kaleminden yukarıdaki cevabı yazıyor Umberto Eco, Kafka’ya; Dava romanını bugün bir yayınevine gönderecek olsa alacağı olası tepkiyi gözler önüne sermek için. Sanırım şimdiki durumda bu “kötü” dosya editörün karşısına gelme şerefine asla nail olamazdı.

Tümüyle yayıncılık sektörüne ait bir sorunmuş gibi duran bu konunun, “yaratıcı yazarlık endüstrisi” ile bağının ne olduğu ilk bakışta kolaylıkla görülemeyebilir. Oysa yasaklar koyan, öneriler getiren, belirli bir sonucu hedefleyerek yazara öğütler veren “dil”, iki alan arasındaki paralellikleri sanıldığından iyi göstermekte. Adorno’nun kültür endüstrisi çözümlemesinin düğüm noktası, kültürün taşıyıcısı olan dilin tahakküm kurucu bu yapısının nasıl olup da baskın motif haline geldiğinde gizli. Yaratıcı yazarlık “endüstrisi” tespiti yayıncılık sektörünün yapısındaki değişimle (elbette toplumsal - kültürel değişimle birlikte) yazarın çağında hazır bulunduğu, ona bırakılan / teslim edilen “dil”in geçirdiği dönüşümle ilgili. Kısaca “dil”in yaşayan, zapt edilemeyen, “yaratıcı” değil aksine “pazarlanabilir” olmasının, “ürün”e dönüşme süreçlerinin tümüyle planlanmasıdır bu

11 ECO, Umberto. *Yanlış Okumalar*, (Çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Can Yayınları, 1997, sf. 49.

endüstriyi ortaya çıkartan. Türkiye’de yayıncılık sektöründe son yirmi yıldır içinden geçtiğimiz süreç tam anlamıyla buna işaret ediyor.

## Yaratıcı Yazarlık Uygulamalarının İşlevi

Türkiye’de “*yaratıcı yazarlık*” denince insanların gözlerinde canlanan fazlasıyla masum bir eğitim faaliyetinden başka bir şey değil. Oysa uygulamaların Amerika ve Avrupa’da 150 yıllık tarihi bize bambaşka bir hikâyeye anlatıyor. Bu hikâyeyi göz ardı ederek soruna eğitim müfredatlarımızdaki eksiklerin özel sektör eliyle kapatılması penceresinden bakacak bile olsak, çarpık bir şeyden söz ettiğimiz ortaya çıkacaktır. Oysa yurtdışından ithal bu kavramsal tercihin önerisi son derece açık: Yeni bir yazar kuşağı yetiştirmek. Onunla birlikte yeni bir okur kuşağını beslemek. Başlı başına bir endüstri inşası için kolları sıvayan bu girişimin üstlendiği işlevlere daha yakından bakmaya çalışalım.

Yaratıcı yazarlık kursları / kitapları / programları sektördeki en büyük gediği doldurarak çift yönlü bir tupa işlevi görür. Yazara karşı sektörün yön verme biçimidir: *Onu yazma, bunu yaz; öyle yazma, böyle yaz*, diyen. Ne kadar “*Beni ciddiye almayın!*” uyarısı yapsa da öğretmen pozisyonu yüzünden otorite olduğunun fazlasıyla bilincinde olan ve yön veren öznedir o. *Yaratıcı yazarlık* endüstrisi kendi yazarını üretmek aklıyla hareket eder. Yazarın bir çağ açmasını istemez, çağına kendi yazarını dayatır. Yazar tarafında durum böyleyken okura karşı konumu endüstriyi asıl büyük gücüne ulaştıran etmen olur. Üretimi için ön ayak olduğu “*dil*”i yalnızca yazara değil, okura da dayatır. Onu okuma, bunu oku; öyle okuma, böyle oku, diyen dildir. Kendine hedef kitleler seçer: Çocuk kitapları, gençlik dizileri, tarihi romanlar, aşk şiirleri, siyasi hikâyeler... Böylece olmayan bir yazarla olmayan bir kitleyi bir toplum üzerinde inşa eder.

Sonunda sanat yapıtının üreticisi de alımlayıcısı da iktidarcıl bu *yeni dil* üzerinde birleşmek zorunda kalır. Sonuçta ortaya çıkan “*yapıt*” değil, “*ürün*”dür. Endüstri olmanın anahtarı olan makineleşme ve seri üretim mantığı kendini ancak ve sadece “*ürün*”de, onun nicel çokluğunda somutlayacaktır. Bu yüzden yayınevleri yüzlerce yeni yazardan binlerce yeni kitap basarlar. Gazetelerin kitap ekleri tanıtıtları kitap sayısı ile övünmeye başlar. Baskı sayıları kapaklarda bü-

yük harflerle anılır olur. Kitapların kalınlıkları ya da bir seri olup olmadıkları önem kazanır.

Yayıncılık bağlamında, özellikle 1990'larla birlikte yepyeni bir döneme girdiğimiz yadsınamaz bir gerçek. Uluslararası fuarlarda çok-satar yazar peşinde dolanan yayınevleri, keşfedilmemiş yetenekleri avlamak mottosuyla yola koyulup çok tanınmış yazarların şanına şan katan edebiyat ajanları, çevirmenlerine bir türlü ödeme yapılmamasına karşın birbiri ardına piyasaya sürülen ve koca koca afişlerle tanıtılan tür edebiyatı serileri vb. kitap pazarını yöneten en önemli aktörlerden biri olarak tek başına D&R'ın -kuruluşundan bu yana geçen 16 yıllık süreçteki- domine edici karakteri bile bu dönüşümü gözler önüne serebilir.

## Yaratıcı Yazarlığın Yeniden Doğuşu

Bu süreçte yaratıcı yazarlık kursları, kişisel gelişim seminerleri ve drama atölyeleri ile birlikte neredeyse eş zamanlı olarak kültürel uf-kumuza giriyor. İlk tohumların akademik çevrelerin İstanbul, Ankara, İzmir gibi merkezlerde düzenlediği çeşitli oturumlar ve edebiyat etkinlikleri olduğunu saptamak mümkün. Akademinin bilimsel çalışmalarına ara vererek gönülsüzce üstlendiği bu çıkış, bağımsız yazarlarla birlikte organize edilmiş kamusal etkinliklere benziyor daha çok. Etrafında edebiyata meraklı bir kitleyi topluyor ve ona, akademik geleneğin dışına da çıkarak, bir parça biçim vermeye çalışıyor.

Ancak asıl çizgiyi hemen ardından gelen öykü günleri, edebiyat buluşmaları gibi organizasyonlar belirliyor. Belirli kişi ya da kurumların düzenlediği bu organizasyonların süreç içinde yaratıcı yazarlık endüstrisine giden yolun basamak taşları olduğunu söyleyebiliriz. Böylece kentlerde birikmiş ve eğitim sisteminin çivisi çıkmışlığı yüzünden çağın edebiyatını takip edemeyen büyük bir genç kitle sarar yazarın etrafını. Bu alandaki kültürel boşluğu dolduracak sivil örgütlenmeler ne siyasi ne de edebi anlamda mevcut olduğundan pıhtı atan damarda toplanmaya başlayan kanın, yeniden ana akım tarafından kapılmaktan başka şansı yoktur. Yaratıcı yazarlık kurslarının içeriklerinin muhalif görünürken üstlendikleri işlevin tam anlamıyla uysallaştırıcı olması bu çarpık gelişimden suyunu alır. Bir kültür endüstrisi ithali olarak bu, onun Türkiye'de yeniden doğuşunun temelidir.

İlk olarak *yaratıcı yazarlık* kendisini tümüyle entelektüel bir çerçevede, eskimiş “*klasik*” kalıpların eleştirilmesi ve yeni bir okur-yazarın yaratılmasına hasretmiş görünmekte ve edebi anlamda *Modernist* bir tutum içindedir. Farklı pek çok tekniği aynı anda kullanarak bir metni çözümleme, yapıta duygusal değil, analitik yaklaşmayı öğretme amacındadır. Eğitim faciası boyunca öğrencilerin beynine kazınmış “*Okuduğumuzdan ne anladık?*” cenderesinin dışına çıkıp “*Ben okuduğumun içinde bir yerlerde olabilir miyim?*”, “*O ben olabilir miyim?*”, “*Ben de bunu yapabilir miyim?*” sorusunu sordurur. Önerdiği bakış açısı o güne dek oluşturulan baskın kişiliğin reddi, yeni bir kişiliğin kendi öz kaynaklarından kurulması için teşvikine fazlasıyla benzemektedir. Dolayısıyla kişisel gelişim programlarıyla özsel bir bağ taşımaktadır.

Yaratıcı yazarlık uygulamaları katılımcısını bir adım öne çıkmaya, özne olmaya davet eder. Düşünmekten eylemeye davettir bu. Bu yüzden bütün atölye etkinliklerinde olduğu gibi, yarım bırakılmış öyküler tamamlanır, karakterler yer değiştirilir, anlatıcı sorunsallarıyla boğuşulur, mekan ve zamanla ilgili sınırlamalar oluşturulup, katılımcıdan çözüm yolları önermesi beklenir. Katılımcı kendini ifade etmeye zorlanır.

Buraya kadar drama çalışmasının tarifini de yapmış olabiliriz. Bunda bir beis de görmek imkânsız. Ta ki buna yazar yaratma yaftası eklenmesin. Keza burada zihinsel bir kayma yaşarız. Drama çalışmasının esprisi katılımcının kendini bir “*mış gibi yapma*” durumu içinde konumlandırarak hareket etmesinin getirdiği güçtür. Dayandığı temel, bir çeşit yabancılaşma durumudur. Yabancılaşma iptal edilerek gerçek yaşama dönüştürülse, drama çalışmaları korkunç psikoterapi seanslarına benzer. Yaratıcı yazarlık kurslarının yeltendiği tam olarak budur.

## Yaratıcı Yazarların İdeolojisiz İdeolojisi

Eco’nun verdiği örnek, baskıcı bir öteki rejime karşı alternatif olarak geldiklerini söyleyenlerin zulmünden bizi kurtaracak olan gözlem gücünü bize sunar.

Yaratıcı yazarlık dersleri verenlerin hemen hepsinin üzerinde uzlaştığı konunun, verili normların eleştirisinden geçtiğini söyledik. Yapısal ya da yapısökümsel analiz yöntemlerini takip eden bu yazarlar,

kitaplarında, derslerinde ya da çeşitli atölyelerde mutlaka kendilerini etkileyen yazarlardan, üslupsal seçimlerden, dilsel yapılardan, dünyaya yaklaşımlardan söz ediyorlar. Yeri geldiğinde “*insan*”dan yana, karamsar olmayan, yüzü topluma dönük bir edebiyat özlemi çektiklerini dile getiriyorlar. Bu saçma bir genellemeden (keza görünüşte kişiden kişiye değişmektedir bu derslerin yapısı) öte bir anlam taşıyor.

Bir *kültür endüstrisi* ürünü olarak yaratıcı yazarlık uygulamaları zorunlu olarak bir dili sahiplenmek zorunda. O dil de içinden geçtiğimiz dönemde neo-liberal putkırıcılığın *ikiyüzlü* dilidir. Özgürlükten en çok söz ettiği yerde bilirsiniz ki *özgürlük* diye bir şey yoktur. Demokrasiyi anıyorsa sizin sesinizi asla ciddiye almayacağından emin olabilirsiniz. *Değer* diyerek size satmaya çalıştığı şey çiğnene çiğnene sakız olmuş iyi - kötü ahlâkçılığından başka bir şey değildir. *İdeoloji karşıtlığı* kendi ideolojik yaklaşımını gizlemek için kullanıldığına *iktidar* en tehlikeli kisvesine bürünmüş demektir.

Horkheimer, *Akıl Tutulması*’nda sembolik *mantık*’ın gelişimine, bütün *Aydınlanma düşüncesini* de merkeze alacak şekilde, müthiş bir ithamda bulunur. *Neden bir olay ya da kavram üzerine uzun uzadıya düşünmek yerine onu bir simgeye dönüştürerek üzerinden atlama ya gereksinim duyayım ki*, der.<sup>12</sup> Bu noktada yaratıcı yazarlık uygulamaları yaptığı şeylerle değil önerdiği dünya görüşüyle, uzun uzadıya düşünülmesi, deneyimlenmesi gereken bir şeyin üstünden atlamanın ipuçlarını vermek için kurulmuştur.

Özneleri her ne kadar farkında değilmiş gibi görünse de bize belirli bir düşünme biçimini, bir üslubu, bir yaklaşımı empoze etmektedir. Kafka karşılına çıkıp *Dava* romanını önlerine koysa, yaratıcı yazarlar acaba ona ne cevap verirlerdi, diye düşünmekten kendimi alıkoyamıyorum.

Bu roman müsveddesinin hangi yönlerini eleştirirler, ona ne gibi tavsiyeler verirlerdi?

Ne zaman bir kavramın (yazarlık) işleminde yer alan olgu (yaratıcılık) onun dışına çıkarılarak bir yenilikmiş gibi bize sunulsa, bunun üzerine iki kere düşünmeliyiz sanıyorum.

(Mesele, Şubat 2013)

12 HORKHEIMER, Max. *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları, 2002, sf. 111.

# İLHAN BERK'İN DERSİ: "KURŞUNKALEMİN TARİHİ"

İlhan Berk için yazılacak bir yazının ilk zorluğu anlamı yakaladığımız yerin şiirde olmayacak oluşudur. Resmi yapılabildi belki İlhan Berk şiirinin (bunun nedenleri üzerinde duracağım bu yazıda) ancak biz yalnızca hakkında yazacağız onun. Bu da bu yazının dilemması olarak kalacak. Anlam üretimini "yeryüzü"nden bir "dünya" kurma eylemi olarak alırsak, yeryüzünü şiirde kuşatmakla şiiri düzyazıda yakalamak aynı şey değildir.<sup>1</sup> İlhan Berk, atlaslarda gezinirken, kendi kişisel sözlüğünü yazarken, tek tek dostlarını, bitkileri, harfleri, sayıları listelerken, aynı zamanda şiirin "kurşun kalemin tarihi"yle ilgili olduğunu yazabilmiştir.

*"İşte kesin keskin şiire giden bir konu: Kurşunkalemin tarihi. Bir konudur bu, bir hiç. Şiire dönüşmesi, şiir olarak varolması, ozanın 'olmak ya da olmamak' sorununa bağlıdır. Bunu şöyle de söyleyebiliriz: Bir kişiliği olup olmadığına. Kişiliği de ozanın dili kullanışında tanırız."*<sup>2</sup>

Bir sözcükten tarih kurabilme gücüdür Berk şiirinin bize gösterdiği, ama aynı zamanda bunun kalemin tarihiyle ilişkisini görme yeteneğidir de. Biz tarihçiler ise elimizdeki acemi anahtarlarla derme çatma hikâyeler kurarak tek bir sözcüğün anlamına ulaşmada bile güçlük çekeriz. Bundan dolayı yakaladığımız anlamın (biz ne kadar imgeyle anlamı örtüştürdüğümüzden emin olursak olalım) Berk'in

- 1 Gülten Akın ne güzel anlatmıştı bu farkı Şiiri Düzde Kuşatmak'la. Kullandığım ifade elbette oradan esinleniyor. Bkz.: Gülten Akın, *Şiiri Düzde Kuşatmak*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- 2 İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, sf. 802. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982) – Yazı boyunca yapacağım bütün alıntılar, YKY'nin şairin bütün yapıtlarını bir araya getirdiği özel basımdan aldığım için, kaynak yazıtın orijinalini işaret edebilmek ve dileyenler için tarihsel dizgeyi oluşturabilmek adına, parantez içinde yapılan alıntının şairin hangi kitabından olduğunu ve ilk yayım yılını ayrıca belirteceğim. Tün alıntılar Berk'in şiirlerindendir. Yazı ya da röportajları çalışma kapsamına alınmamıştır.

şiiirinin anlamıyla örtüşmeyeceğini, ancak o yolda güdüük bir çaba olarak kalacağını kabul etmek zorundayız.

Bu yazı kapsamında İlhan Berk'in desenleri ile şiirleri arasındaki ilişkinin niteliğini ele almaya çalışacağım. Bir kez daha, Antik Yunan'dan beri sanat tarihçisinin peşini bırakmayan yaman sorunun, ekphrasis<sup>3</sup> probleminin, sestem görüntüye ve görsel imgeden yeniden söze durmak bilmez uzanışların izini sürmeye yelteneneceğim. Ancak bunu başarmak sanıldığı kadar kolay değil. Keza, genellikle yapılageldiği üzere, analogilerle<sup>4</sup> ilerlemek, bir dizeyle bir imgenin örtüşmesini aramak, bir figürü bir sözcüğün yanına koymak ve birinin diğerini temsil etmesini beklemek bir tür fal açma eylemine benziyor. Bunun yerine, burada, sanat yapıtında bu ilişkiselliğin olanağını kuranın ne olduğu üzerinde duracağım. Çünkü bu olanak İlhan Berk'in her harfine işleştirtir. Berk'in kendisinin olduğu kadar Berk şiiri de bu olanağın farkındadır ve onu kullanmak ister. Sanat felsefesinden, estetik teorisinden, tarihyazımından, politikadan aynı seri adımlarla geçer. Bir coğrafya üzerindeymiş gibi kültür dünyasını dolanarak yakaladığı olanakları ilişkilendirmek derdindedir.

## Tarihyazan Şiir ve Dizisellik

Bir yönüyle Berk şiirinin, her şeyden önce, bir şiirin öncesinin ve sonrasının şiiri olduğunu söyleyebiliriz. Keza şiir, yorumuyla birlik-

- 3 Ekphrasis: Türkçe'ye "resimbetim" olarak çevrilen sözcük, görsel sanat yapıtlarının retorik aracılığıyla tasvirini ifade ediyor. Antik Yunan'da kimi hatiplerin sanat yapıtlarını göremeyecek olanlar için gözlerinde canlanacak şekilde anlatılması anlamında kullanılıyor. Terimin kullanımı plastik sanatlardan edebiyata, müzikten sinemaya değin uzanıyor. Bu yüzden sanat tarihi için günümüzde yeniden tartışılmayı bekleyen büyük bir alan olarak önümüzde duruyor.
- 4 Deleuze, *Duyumsamanın Mantığı*'nda analogiyi tanımlarken "resmin, renkleri ve çizgileri dil düzeyine" getirdiğinden söz eder. Bu yüzden belki de resmin "tüm zamanların en analogik dilini" üretmiş olabileceğini belirtir. Ancak analoginin "aynılık ve benzerlik" aracılığıyla tanımlanmış bir olgudan çok "modülasyonlar"la işleyen bir olgu olduğunun altını çizer. Deleuze'e göre, örneğin Soyut Resim, analogileri tümüyle reddetmek yerine, onları birer kod gibi kullanarak dijital bir program geliştirmiştir. Bu nokta analogi kavramını yeniden düşünmek ve onunla başka bir şekilde ilerleyebilmek için oldukça verimli görünmektedir. Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Duyumsamanın Mantığı*, İstanbul: Norgunk Yayınları, 2009, sf. 106-109.

te şiirdir Berk için. Şiir ve yorumu birbirinden ayırlamaz biçimde iç içe geçmiştir. Kendi tanımını kuşatmak, yazılış sürecini, onu oluşturan unsurları bir araya getirmek, dipnotlarla zenginleşmek, çalışma biçimlerini serimlemek, hataları saklamak yerine görünür kılmak, geri dönüp düzeltmek, yıllar sonrası için tutulmuş notlar halinde derlenmek gibi özellikleri vardır. Kısacası kendi kuruluşunu gözleyen, adeta özbilinç (Selbstbewußtsein) sahibi bir şiirdir İlhan Berk'inki; bitmiş, tamamlanmıştan çok sürekli yazılmakta olduğunu okura hissettiren, öznesini kaybetmiş<sup>5</sup> bir şiir.

*“Bakin, bütün gözlerinizle bakın çamura: Seveceksiniz! Her şey bir kişiliktir. Ben ki bir şey olanlar değil, bir şey olmayanlarla da yaşadım.”*<sup>6</sup>

Elbette bunu söylerken şunu da eklemek gerekir: Berk'in tarihle ilişkisi kronolojik olandan çok farklıdır. Daha çok bir zaman sorunundan söz etmek gerekir onun şiirlerinde. Doğrusu, bir sürenin içinde nasıl ilerlediğinin tarifleri bulunur. Şairin yaşantıladığı süre doğayı bir kültür varlığı haline getirir. Kendi zamanını deneyimlemekle ilişkilidir. Bu yüzden Berk şiirinde doğa ile kültür ikilikmiş gibi durmaz. Sürede bu iki kavram birbiri içinde erimiş ve sözcük formunda yeneden biçimlendirilmiştir. Belki de bu “biçimlendirme”yi Berk şiirinin alameti farikası olarak da almak gerekir.

*“Bütün gün kırlarda dolaştım durdum/ Artık bir ot kokusu havalarda.”*<sup>7</sup>

5 Burada “özne”yi elbette çok belirgin bir anlamda kullanıyorum. Bütün metin öznelik ve tekilliğin ayrımı üzerinde kurulu olacağından kısaca ne kastettiğimi belirtmekte fayda var. Şiirlerinde kişiselliğe, bireyliğe, tekil-oluş'a bunca önem vermiş bir başka şair göstermek sanıyorum çok kolay olmayacaktır. Yine de dikkatli okur Berk şiirlerini okurken, burada sözü edilenin yer değiştiren bir kişilik, toplum-birey ikiliğine sığmayacak bir bireyleşme ve tekilliğin oldukça özgün bir formuyla karşı karşıya olduğunu hissetmiştir. Bu yüzden Berk şiirinden söz ederken belirli bir varoluşa çağrılı öznelik gibi bir kategori yerine bir tür özneleşme diyebileceğimiz başka türden bir tekilliği göz önünde canlandırmak gerekir. Öte yandan bu tür bir tekillik de bizi özne probleminden kurtarmaz, yine de özbilinçten geçmek gerekir. Berk şiirinin kendini konumlandığı yer de tam olarak burasıdır.

6 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1237. (Şeyler Kitabı'ndan, 2002)

7 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 401. (Taşbaskısı'ndan, 1975)

“yavaş yavaş tarttım suyu, anladım nedir ağırlık/ kokular/ coğrafya”<sup>8</sup>

“Bir çocuk mu geçiyordur?/ ‘Bir çocuk geçiyor!’ diyecektir.”<sup>9</sup>

İlhan Berk şiirinin sürekli kendi farkındalığı üzerinden çalışan bir şiir olduğunu söyledik. Berk’e göre şiir, tarihtir; şiir, felsefedir; şiir, coğrafyadır; şiir, resimdir. Şair, “şiir, şiirdir”e ancak böyle ulaşacağını bilir. Defterler dolusu sözcükten sadece tek bir şiir okunur kalıt olarak.

“Her zaman defterler tuttum; yalnız yazarken değil, okurken de... Okurken (ki bunlar çoğun felsefe, tarih, toplumbilim, coğrafya, vb. yazın dışı kitaplardır) bir sözcük, bir tümce beni altüst etmeye yetmiştir. Kimi zaman böyle okurken bir sözcükten, bir tümceden (o tümceyi pek az değiştirerek) girdiğim olmuştur şiire. Şiirler her zaman defterlerde başlamadı, ama oralarda bitmiştir çoğunlukla.”<sup>10</sup>

1958 yılında yayınlanmış *Galile Denizi* ya da 1960 yılında yayınlanmış *Çiviyazısı* söz konusu tarihyazımlarının en güçlü örnekleri olarak durur. *Mısırkalyoniğne* (1962) ile birlikte bu üç kitap genellikle toplumcu şiir – biçimci şiir karşıtlığı içinde değerlendirilmiş, ya alabildiğine yerilmiş ya da tam olarak ufku hesap edilmeksizin üstünkörü onların önemlerinden söz edilmiştir. Olumsuz eleştiriler üzerinde burada durmayacağız. Dileyenler, İkinci Yeni hareketi ve tarihi üzerine yapılmış artık azımsanmayacak sayıda olan tez, kitap ve değerlendirmelere ulaşabilirler. Oysa bu kitapların değerlerinin teslim edildiği az sayıdaki analiz ya da değiniler, Berk’in mısra düzenini bozan mizanpaj oyunlarını, dile karşı yapılmış görsel saldırılarını, harfleri, sayıları ya da boşlukları yeniden düşünmeye çağırان müdahalelerini sadece biçim ve dil oyunları düzeyinde değerlendirmişlerdir. Bu müdahalenin gerekçesi olarak düşünebileceğimiz ontolojik zemin hiç tartışmaya açılmamıştır. Şairin, ses ile yazı arasında şiirinin kurmaya aday olduğu dünyanın niteliği, bu dünyada şairin bir

8 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 603. (Kül’den, 1978)

9 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1437. (Ev’den, 1997)

10 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 841. (Çocuk ve Delta, 1984 – epigraf olarak kullanılmış mektuptan)

özne olarak kimliği, bilahare öznenin kendi konumunu sorunsallaştırarak yeni bir tür bilgi olanağının araştırılması şeklinde okunabilecek girişimleri üzerinde durulmamıştır. Oysa, Kandinski resimle nasıl tarih yazıyorsa Berk'in de aynı şekilde şiirle bir tarihyazımı peşinde olduğu söylenebilir. Berk şiirleri Akadlar'dan Çin Seddi'ne, Troya'dan İskenderiye'ye uzanır. Alabildiğine kişisel ve tümüyle toplum-oluş üzerine eğilmiş tarihyazımlarıdır bunlar. Nesnelerden yola çıkar ama bir zihin kurmanın peşindedir. Bu yönüyle toplumla birey arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlamaya yeltenir Berk şiiri.

*“Şiir tarihle (bu donmuş zaman demek olan tarihle) hesaplaşarak onu aşar değiştirir.”<sup>11</sup>*

*“Bazı şiirlerde bir ulusun bütün bir düşün tarihini bulabiliriz. Şiirde gelenek dediğimiz böyle bir şeydir.”<sup>12</sup>*

*“Ozan dili kendinin yapar. Marx'ın ‘Kişinin kendisi kişiselliğidir’ dediği gibi.”<sup>13</sup>*

*“Ozanlar ceplerinde insanlar, kentler, nehirler, sokaklar taşırlar. Onlarla dolaşırlar.”*

*“Şiir, ayın karanlık yüzüne vurmak, üçgenler, daireler, koniler çizmek; tarihsiz nesnelerin iyeliğini yapmak,\*... için vardır.../ \* Nietzsche'nin kulaklarını çınlatmak için.”<sup>14</sup>*

*“Nesneler sözcüklere dönüşmeyegörsün durdurulamaz. Yerküreyi sararlar; sonra da binlerce tümceye dönüşürler. Yeryüzünün bir ucunda binlerce nesne her sabah bunun için uyandır. Tümcelerle öğrendim ben dünyayı. Evrenin sınır taşları. Dildir tek Tanrı, o cenin! (Ayak basılmadık yerlerini benden esirgeme, çok görme bunu bana, sevgili dil.)”<sup>15</sup>*

Nesneler neredeyse kişilikleri olan şeyler olarak karşımıza çıkarlar Berk şiirinde. Bu onun toplum anlayışına da tam olarak uygundur. Nasıl bireylerin kendileri olabilmeleri için kişiselleşmeleri gerekiyorsa, nesneler de aynı şekilde bireyselleşerek kültür dünya-

11 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 811. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982)

12 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 815. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982)

13 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 816. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982)

14 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 955. (Şairin Kanı'ndan, 1988)

15 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1045. (Dün Dağlarda Dolaşım Evde Yoktum'dan, 1993)

sı anlamına da gelecek bir bütünün içinde anlam kazanırlar. Berk şiirinin oluşturduğu denklemde toplum, kendisinden yola çıkılacak ve muhafaza edilecek bir öncül değil, şeylerin biraradalığının sonucunda ulaşılabilecek bir kurguya dönüşmüştür. Tarih metaforunun bütün geçmişi şimdide ve şairin kişiliğinde toplaması da bu kurgunun mantığına uygundur.

Bu noktada örneğin çiviyazısı çok iyi seçilmiş bir metafor olarak karşımızda durur. O, bir tarihtir ama aynı zamanda şiirdir de. Bir resimdir ama dildir de. Bir hikâye anlatmak için oradadır ama çözmesini bilmeyen için hiçbir anlamı ulaşturmaz. Yine de orada bir şey olduğunu bilirsiniz. Çözememiş ve çözemeyecek olsanız da oradan birinin size konuştuğunu duyarsınız. İletişim değildir oradaki amaç. İlişkiselliktir. İlişkisiz olduğunda bile sizinle birlikte yürümeye aday. Bu yüzden çiviyazısı tümüyle biçimdir ve tümüyle politiktir.

Bu noktada, İlhan Berk şiirinin ilk önemli özelliği olarak adlandıracağım dizisellik kavramını not almak gerekiyor. Berk'in "yaşamazsınız yaşantısı"nda, yani yazma eyleminde, başat konular tarih ve coğrafya olarak gösterilebilirse, bunun şiir olmasını sağlayan olgu için diziselliği öne sürebiliriz.

*"Şiiri düzyazıdan ayıran anlamın kullanılış biçimidir."*<sup>16</sup>

Peki, nedir dizisellikte kastımız ya da ne tür bir dizisellikten söz ediyoruz? Çok Yaşasın Sayılar (1998) kitabı bu sorunun geç bir tarihte de olsa tam olarak verilmiş cevabıdır. Bir şair neden sayılar üzerine şiir yazar? Daha önceki kitaplarında, şiirlerinde defalarca tek tek ele alınmış bir olgudur sayılar. Sıfır, bir ve üç ve sekiz zaten yazılmıştır. Buna karşın toplu olarak bir daha üzerinden geçer sayıların. Keza sayılar tek tek ve bir arada sayılardır. Her birine bir karakter atfederken de hiçbir içerikte tam olarak barınamayacaklarını söylerken de sayıların tekilliği ve çokluğunun farkındadır.

Felsefe Antik Yunan'da başlamıştır, çünkü matematik ilk kez orada gelişip serpilmiştir. Althusser'in geliştirdiği "kopuş" (epistemological break) kavramına dair ünlü örneklerinden biridir bu ve sonrasında Badiou gibi öğrencileri tarafından izlenmiştir. Matematik iki yönlü bir işlev görür bu önermede: İlk olarak yerleşik söylemin (reto-

16 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 801. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982)

rik) anlatısını keser, onu sorgulamaya tabii tutar; ikinci olaraksa söylemsel tekilliğin ortaya çıkmasına izin verir. Bunun anlamı, kendi tanımının kendisi tarafından kurulacak olmasıdır. Söz konusu kurgu, mistifikasyonun hiçbir türüne izin vermediği gibi, “temsil”i / iktidarcılaşmayı da dışlar. Bu önermede felsefenin yerine şiiri de koyabilirsiniz, İlhan Berk’in yaptığı tam olarak budur.

Dizi, kendi olanı ve ötekinin onun içindeki varlığını (kipliğini yani) aynı anda görür. Deleuze bunu *Anlamın Mantığı*’nda “olayların iletişimi”ni sağlamak olarak tanımlar. Dizi, olayların zorunlu nedenselliklerini değil, tekrarlarını, yankılanmalarını, ifade edici yarı-nedenselliklerini kurmaya yarar.<sup>17</sup> Şair, elbette bunun peşine düşecektir.

Sayılar için yazdığı kitabı, virgül için yazılmış şiiri<sup>18</sup>, bir patates-ten (onun hakkını yeterince teslim etmediği için yıllar sonraki bas-kıda) özür dilediği şiiri<sup>19</sup>, ayrıkotunda sarımsağa uzanan kişisel söz-lüğü<sup>20</sup>, şair portreleri çizdiği şiirleri, yeryüzünde gördüğü her şeyi listeleyen şairin yaşama/ yazma eylemidir. Bunlar arasında Leibniz baroğunda olduğu gibi birbirini sürekli iten ve çeken ilişkiler görür İlhan Berk. Figürü, oluşması için önplana iten, karanlıkta birbirine yaklaşmış eşyalar yığını resmediyor gibidir. Şair bu eşyaların aralarındaki kıvrımlara girip orada, onların bir parçası olmaya çalışır. Böylece ritim duygusunu mısra düzeninden değil tekrara dayalı yığılmanın sürekliliğinden alır. Anlamı şiir olarak kuran bu diziselliğin ritmidir.

Berk’in bütün şiirlerinde kendini gösteren tekrar ve yeniden düzenleyiş, aslına bakılırsa tesadüfı seçimler değildir. Bilinçdışı olabirler ancak yine de tesadüfı değildirler. Keza tekrar, zamanın manipülasyonu; yeniden düzenleyiş ise mekânın modifikasyonudur.

17 Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, (Çev. Hakan Yücefer), İstanbul: Norgünk Yayınları, 2015, sf. 190-192. Deleuze, kitabının bu bölümünde Leibniz üzerinden olayın yükleme göre önceliğini özellikle vurgular. Kavramı düşünürken de hep dizilerin yakınsama-ıraksama pratiğinden yola çıkar. Bu, şairin şiirin farklı bir anlam peşinde olduğunu söylerken neyi kastettiğinin mükemmel bir açıklamasıdır.

18 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 632. (Kül’den, 1978)

19 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 637-638. (Kül’den, 1978)

20 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 625. (Kül’den, 1978)

Dolayısıyla kendimizi politik felsefe için kritik önemde olan, zaman ve mekânın yeniden üretimi tartışmasının içinde buluyoruz. Burada ne kastettiğimizi doğru düzgün anlatabilmek için öncelikle estetik teorisinin içinden geçmek gerekiyor. Sanatların birbiriyle nasıl ilişkilendikleri meselesinden. Bu noktada günümüzde sanat çevrelerinde ve özellikle sanatçılar tarafından sıklıkla çok yanlış anlaşılan “müphemlik” kavramı üzerinde duracağım. Keza müphem/ belirsiz kullanımı hiç de tesadüfi değildir, çok belirli anlamları vardır estetik teorisinde. Kavramın günümüzdeki yaygın kullanımı, ardına sığınan her türlü eleştiriden muaf kılacak, yeri geldiğinde istediğine çelme takmasını ve kendi hegemonyasını kurmasına sağlayacak bir pozisyonu tarif ediyor.

Oysa, az önce belirttiğimiz gibi, Berk her türlü retoriğin ve iktidarcılaştırmanın karşısındadır. İlhan Berk’in şiiri bu türden bir hegemonyaya da pabuç bırakmaz. Bir şair-filozof olarak Berk’in önermesi (eğer ki böyle bir şey söylemeye hakkımız varsa) şiirin hakikatinin<sup>21</sup> içkinlikten çok aşkınsallıktan kaynaklandığı yönündedir.<sup>22</sup>

Az önce dizisellik bağlamında üzerinde durduğumuz, Berk şiirinin zeminini oluşturan zaman ve mekân kullanımları sorunu doğrudan Kantçı estetik teorisinin ana kavramlarıdır. Kısaca teorinin kavramlarına geri dönelim.

21 Şiirin ya da sanatın hakikati kavramsallaştırması için Alain Badiou’ye bakmamız gerekiyor. Özellikle Stéphane Mallarmé üzerine çalışmış olan Badiou’nün, İlhan Berk şiirinin anlaşılması için çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bir örnek olarak, Başka Bir Estetik (Inaesthetics) kitabının ilk bölümünden: “...bir şiir düşünmesinin var olduğu, ya da şiirin bir düşünme olduğu varsayılabilir bile, bu düşünme duyumsanabilir olandan ayrılmaz, düşünme olarak ayırt edilmesi ya da ayrılması mümkün olmayan bir düşünmedir. Şöyle diyelim: Şiir, düşünülemez bir düşünmedir. Matematik ise kendini dolaysız biçimde düşünme olarak ifade eden, tam da yalnızca düşünülebilir olduğu ölçüde var olan bir düşünmedir.” “...biz modernlerin nasıl olup da şiir ile matheme arasındaki dilsel mesafeye katlandığımıza baktığımızda, yolumuzun bir Grekinkinden çok farklı olduğu görülüyor. / Her şeyden önce, biz yalnız şiirin Sayı’ya neler borçlu olduğunu değil, şiirin kavranabilir olana ne kadar yakın olduğunun da tamamen farkındayız.” Alain Badiou, Başka Bir Estetik, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları, 2010, sf. 30-31.

22 Bunu, “Yuvarlak doğası gereği dışsal değil, içseldir.” İlhan Berk, a.g.e., sf. 1204. (Şeyler Kitabı’ndan, 2002) diyen bir şaire karşı öne sürüyorum.

Estetik teorisinin temel sorularından biri sanatların nasıl olup da bir arada değerlendirilebileceği üzerinedir. Her birinin yapıp etme tarzı birbirinden tümüyle farklı olan tek tek sanatları nasıl olur da bir arada düşünebiliriz? Heykelle müziğin, resimle sinemanın, performansla mimarlığın, edebiyatın, tiyatronun ortak ölçütleri olabilir mi? Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'nde yer alan "‘Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır."<sup>23</sup> sözü de aslında bu zorluğun bir dışavurumudur. Yine de, bu sözüne karşın, Gombrich sanat tarihi yazmaya devam etmiştir.

Estetik teorisi iki karşıt uç arasında salınır: Özgürlük ve zorunluluk. Bu salınım iki kavramı bir arada düşünmenin zorluğundan ileri gelir. Oysa teori birinden ziyade diğerine yakın değildir. Keza, Baumgarten'ın öncü fikrinin rasyonel düşünce içinde güzelin yasallığının imkânı olduğunu düşünsek bile, Kant'la birlikte bu düşüncenin eleştirisi hemen kendini göstermiştir. Kant'ın bugün bile gözardı edilemez olan büyüklüğü varolan krizi en açık şekilde ortaya koymasından ileri gelir. Kendini zorunlu olarak mantığın bir ikizi olarak konumlandırarak "yasalar" sorusu estetik teorisinin sadece bir yüzüdür. Diğer yüzde ise "yargıgücümüz" (Urteilskraft) bulunur, ki o da – estetik bağlamında– "beğeni yargısı"nı (Geschmacksurteil) nasıl temellendireceğimiz sorusunda düğümlenir.

*"Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird."*<sup>24</sup>

*"Güzel, bir zorunlu hazzın objesi olarak, kavramsız bilinen şeydir."*

*Yargıgücünün Eleştirisi*'nde sorunu böyle çözer Kant. Yokluğuyla da olsa tanımlanmış olan "kavram" (Begriff), zorunluluğu sağlayan olgudur. Genelgeçer bir yargıya ancak onunla ulaşabiliriz. Haz/beğeni (Wohlgefallen) ise hoşlanmadan (Angenehm) farklı olarak "ereksiz" (ohne Zweck) olarak tanımlanır. Türkçe'de "hoşlanmak" ve "beğenmek" sözcükleri arasında belirli bir fark yokken Almanca ifadede iki terim arasındaki farkı, odanın ısısından ya da yemek-

23 E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, sf. 16.

24 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart: Reclam, 1981, S. 160.

ten hoşnut olmakla (Angenehm) bir resmi beğenmek (Wohlgefallen) arasındaki fark olarak düşünebiliriz. Sanat yapıtı için ünlü “ereksiz ereklilik” (Zweckmäßigkeit ohne Zweck) belirlenimi böylece yapılmış olur. Sanatsal beğeni çıkar sağlamadan hoşla gidenle ilişkilidir.

Sanat yapıtında benim kişisel olarak gördüğüm, ancak herhangisi bir çıkar ummadığım şey, aynı zamanda başkalarının da görebileceği ve aynı hazzı paylaşabileceği bir şey, bir tür “ortak duyum” (sensus communis) olmalıdır. Ancak “düşünümsel yargıgücü” (reflektierende Urteilskraft) aracılığıyla ulaşabileceğim bu fikir doğal olarak kendini sadece sezgi (Anschauung) aracılığıyla gösterebilir. Böylece tüm bu zorunluluklar alanında bize özgürlüğü açacak olan ve Kant’tan başlayarak çağdaş sanata değin sürekli kendisine referans yapılacak olan “bilme yetisinin özgür oyunu” (ein Spiel der Einbildungskraft) alanına çıkarız. Düşünümsel yargıgücü, daha önceden bilinen, belirlenmiş, objektif bir doğrudan değil, sübjektif noktadan oluşturulduğu için estetik alanında elimizde sadece “örnek”ler (Beispiel) vardır. Biz yalnızca sezgi aracılığıyla bu örneklerin ortak bir duyum içinde bir araya getirilebileceğini tasavvur ederiz.

Böylece, Gombrich’in kendisine çokça referans verilen yukarıda ifadesi de, onun Yeni-Kantçı gelenekle nasıl ilişkili olduğunu gösterir. Gombrich’in bağlı olduğu ekol Zietgeist ile temellenmiş Hegelci bir çizgi olmaktan ziyade, Kant estetiğinden yola çıkan bir ekoldür. Diğer yandan Kantçı geleneğe bu bağlılık Gombrich’in sözünün salt “tekilleşmeler” bağlamında ele alınmasını da engeller. Bundan sonra ancak örnekler ve onların bir dizi içinde bir araya gelmesi söz konusudur. Örnek olma zaten kümeler kuramının da başlangıcıdır.

*“Bir şiir kazıcısı için şiir ödevi: -Elmayı yazınız!”<sup>25</sup>*

İlhan Berk’in sayılara olan ilgisini, nesne dizileri üretmesini, hatta o nesnelerin kendisini fotoğraflarıyla şiirlerine taşımasını böylesi bir “örnek” oluşturma ve kümeleme edimi olarak görebiliriz. *Atlas* (1976) kitabından İstanbul, III’te sokaktan geçen insanların seslerini toplaması bunun en güzel örneklerinden biridir.

Sanatçı, filozofun dolambaçlı birtakım yollardan geçerek tersine ilerlemek zorunda olduğu bu yolu, eylemi süresince kendiliğince

25 İlhan Berk, a.g.e., sf. 836. (Şiirin Gizli Tarihi’nden, 1982)

den geçer. “Ortak duyum” sanatçıda bir sonuç olarak kendini göstermez. Aksine başlangıç nosyonu olarak kendine “yeryüzü”nü almış olan sanatçı henüz kendi “dünya”sını kurmadan diğer sanatlarla ve sanatçılarla ortaklaşmıştır. Anlamı, şeylerle önermeler arasındaki sınır bölgede gerçekleşen bir hareket olarak tanımlayabilirsek şayet, sanatçı yeryüzünde, şeylerin yanı başında sürmektedir yaşantısını. Malzemeyle ilişkisidir bunu sağlayan. Bu ilişkiyi de iki yönlü bir doğa olarak düşünmek gerekir. Yöntem bakımından asla metafiziksel olamayacak bir ilişkidir bu. Malzemeye yönelmesinin kipliği buna engeldir. Ancak sonuçları itibariyle sanatçı anlam üretecektir. (Belki de gerçek anlamda tek anlam üreticisinin o olduğu savlanabilir. – Keza diğerleri sadece anlam ekonomisiyle, onun araştırılması, geliştirilmesi, bir diğeriyle değiş-tokuşuyla ilgilidirler. Sadece sanatçı anlam üretici olarak malzemenin başını bekler.)

*“Saat ondan üçe kadar şiir yazdım./ diye bir tümce vuruyor boy aynasına. Çalışkan bir şairdir zaten, erken yatar, erken kalkar ve hiç bilgi kullanmamıştır.”<sup>26</sup>*

*“Yeryüzünü, yeryüzündeki nice şeyi kocatmak, yaşlandırmak için yazmak; geride genç hiçbir şey bırakmamak ... Yazmak budur.”<sup>27</sup>*

*“Bir şiirin tarihi dilin tarihidir./ Şair için şiirin koyduğu dünya dışında dünya yoktur. Şairin dünya diye bildiği odur.”<sup>28</sup>*

Özgür oyun sanatçı için bilme yetisinin bir parçası olmaktan çok yeryüzüyle geçtiği iletişimin zorunlu bir bileşeni olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla filozofun sonuçlara bakarak “örnek” olarak işaret ettiği sanat nesnesi onun için dünyanın kendisidir. Sezgi aracılığıyla ortak duyum içinde toplanmış bir dünyadır burada sözünü ettiğimiz. Oyun müphemün sahasında sürer. Ancak bu, müphemün düşünülmemiş olduğunu göstermez. Aksine sezgi ve onun üzerinde dolaştığı zemin olan müphem bu yönüyle asla belirlenmişlikten kurtulmuş değildir. Daha çok bilinçdışı gibi çalışır, bilinci kurarak ve ondan çok daha geniş bir uzama yayıldığıнын farkında olarak.

26 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 438. (Atlas’tan, 1976)

27 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 796. (Şiirin Gizli Tarihi’nden, 1982)

28 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 984. (Şairin Karu’ndan, 1988)

Böylece us'la sürekli çatışma halinde olsa da *Us Çarşafı* şiirini<sup>29</sup> yazmasını da anlayabiliriz. İlginin sürekli uyanık olduğu felsefe, tarih, coğrafya gibi alanların etrafına gerilmiş bir çarşaftır Berk'in şiiri. Us'tan kaçanları ve henüz us'a ulaşmamış olanları toplamanın derdindedir. Pek çok farklı şiirinde de aynı vurguyu yakalamak mümkündür:

*“Us şiirin katilidir. Ama ozanlar yine de onu elaltında bulundurlar, buyruğunda çalıştırırılar. Bir çeşit kapıkulluğu, ölü yıka-yıcılığı./ Şiirin usa verdiği görev böyle bir şeydir daha çok.”*<sup>30</sup>

*“Resim gibi şiir de bir yapı sanatıdır. Her resim gibi, her şiir de bir omurga, bir çatı, omuriliği, sinirsel organlar koyar. Öz-suyu bu kanallardan, onların yardımıyla akıtır. Her şiirde bu yapı kolaylıkla görülür. Belki de bu resimdeki gibi açık seçik olmayabilir, ama bu o şiirin böyle bir iskeleti, yapısı yoktur anlamına gelmez.”*<sup>31</sup>

### GÖKYÜZÜ GÖKYÜZÜNÜN KAVRANMASIDIR<sup>32</sup>

*“Her şeyi konuşur oda./ Her şeyin de bir anlamı vardır./ (Hiç-bir şey anlamdan kurtulamaz.)”*<sup>33</sup>

Günümüzde müphemın hemen yanı başında duran tuzaklar-da biri de sanatçının “deneyim”inin öne çıkarılmasıdır. Bir yandan “deney”le ilişkili gibi görünmesine karşın burada kullanılan deneyim kavramının giderek tekilliğin kurucu ölçütü olarak görülmeye başlaması gibi bir problemimiz var. O kadar fazla dile getirilmeye başlar ki, kişinin dünyayı meydana getirmesinde büyümlü bir yöntem olup çıkar kişisel deneyim. Sanki deneyim kavramı alışkanlıklar, inançlar ve sonuç şeklinde karşımıza çıkan olayların yorumundan bağımsız-mış gibi ele alınır. Elbette sanatçı deneyim aracılığıyla yeryüzüne biçim verir, ancak David Hume'un *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma*'sında gösterdiği gibi, deneyim, sonuçlardan yola çıkarak nedenleri inşa etme girişimidir. Sonuçların benzerliği ya da bitişikliği üzerine kurulmuş bir yargı ise bütünüyle varsayımsaldır ve zorunlu

29 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 294. (Mısıkalyoniğne'den, 1962)

30 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 829. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982)

31 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 961. (Şairin Kanı'ndan, 1988)

32 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1109. (Avluya Düşen Gölge'den, 1996)

33 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1434. (Ev'den, 1997)

olarak alışkanlıklarımızdan türer.<sup>34</sup> Sanatçı ise aksine alışkanlık formundaki her şeyin karşısında çalışır.

*“Yangın çıkartmaktır şiirin işi. Daha çok odur.”<sup>35</sup>*

*“Bir şiiri bitirdiğimde benim değilmiş gibi bakarım. Benim olduğunu çok sonra anlarım./ (Güneş battığı yeri bilmek ister.)”<sup>36</sup>*

*“Biz sözcükleri kullanırken, onlar da bizi kullanırlar. Kendi sınırlarını da aşabilirler, orda ilerleyebilirler de./ Kant, şeylerden söz ederken: ‘Şeyler bana görünüyor’ diyecektir./ (Sufi kuytu köşeler, çatlaklıklar, sapkın!)”<sup>37</sup>*

*“Sözcükler de anlamsızlık üretir. Ürettikleri anlamsızlığı da yerine göre kullanırlar.”<sup>38</sup>*

Türkiye edebiyat tarihinin en büyük meselelerinden biri olan bütün bu anlam ve şiir tartışmalarında, “İlhan Berk’in Dersi” olarak anmamız gereken şey, müphem ve deneyimin yerli yerine oturtulması olmalıdır. Keza sanatın kavramları şairin karış karış gezdiği dilin sınırları üzerinde görünür olmaktadır.

## Ekphrasis Problemi

*“Bir zamanlar sözcüklerin bizim dışımızda da yaşamları vardı, ama anlamları yoktu...  
im ad değildi daha”<sup>39</sup>*

Dilin sınırının bir adım ötesinde anlam bulunmaz. Dile komşu ülke, imge ülkesidir. “Söylenir”e karşı, “görünür”. İşte, ekphrasis problemi.

34 “... nedenlerden sonuçlara varan her argümanın kaba bir safsatacılık olmasının kaçınılmazlığını unutuyor gibisiniz; zira neden hakkında daha öncesinde sonuçtan çıkarsadığınız değil, sonucun içinde bütün olarak keşfettikleriniz dışında bir şey bilmeniz mümkün değil.” David Hume, *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma*, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, sf. 140. Bu konuda nedensellik teorisinin deneyimle ilişkisi ve nasıl olup da özne üretiminin bir parçası olduğunu anlamak için ayrıca bkz.: Gilles Deleuze, *Ampirizim ve Öznellik*, (Çev. Ece Erbay), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2008, özellikle sf. 130-135.

35 İlhan Berk, a.g.e., sf. 821. (Şiirin Gizli Tarihi’nden, 1982)

36 İlhan Berk, a.g.e., sf. 1152. (Şeyler Kitabı’ndan, 2002)

37 İlhan Berk, a.g.e., sf. 1153. (Şeyler Kitabı’ndan, 2002)

38 İlhan Berk, a.g.e., sf. 1231. (Şeyler Kitabı’ndan, 2002)

39 İlhan Berk, a.g.e., sf. 1038. (Dün Dağlarda Dolaşım Evde Yoktum’dan, 1993)

Anlamın ortaya çıkması ya da tartışılabilmesi için öncelikle şeylerin adlandırılması gerekir. Anlam ancak bundan sonra tartışma alanına sızacaktır. Dolayısıyla Berk'in sıklıkla kendini açıklamak zorunda kaldığı "anlam" problemi şiiri için asla bir problem olmamıştır. Berk şiirinin problemi "im"ın "ad" olması problemidir. Yani "işaret"ın (sign) "gösteren"e (signifier) dönüşmesi problemi... Gösteren (signifier) ile "gösterilen"ın (signified) ilişkileneşinden önce işaretin kimliğindeki dönüşüm vardır ve temsil sorununun asıl problemi burada yatar. Anlam buna bağılı tali bir olay olarak ortaya çıkar. Bu yüzden yıllar boyu Berk şiiri üzerine sürdürölmüş, şiirde anlam, anlamsız şiir vb. tartışmalar ancak asıl sorunu bulandıran, dikkat dağıtıcı bir işlev görmüşlerdir.

*Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum* (1993) kitabının girişine motto da olan *Wittgensteinci* perspektif Berk'in bütün şiirlerinde üzerine düşündüğü problemi bize verir: Dilin sınırının ötesinde şeyleri nasıl görürüz?

Ressama verilen "Elmayı çiz" ödevinin "Elmayı yaz"a dönüşmesi bundandır.

Daha ilk dönem çalışmalarından *Mısırkalyoniğne* (1962) kitabına epigraf olarak Yeni-Taocu düşünürlerden Wang Bi'nin imge ve sözcük arasındaki ilişkiyi araştıran bir pasajını koyar. Pasajın son cümleleri şunlardır:

*"...sözcükler imgelerden doğar, ama bir insan kendisini sözcüklerin akınına bırakırsa bunlar doğru sözcükler olmaz. Böylece anlam ancak imgeler unutulunca yakalanabilir, yine ancak sözcükler unutulunca imgeler yakalanabilir. Anlamın anlaşılması, imgelerin kıyılması koşuluna bağılı, imgelerin anlaşılması da sözcüklerin kıyılması koşuluna."*<sup>40</sup>

Bu noktadan sonra İlhan Berk'in şiir yazarken neden resme döndüğünü ya da resim yaparken şiire başvurduğunu sormak pek bir şey ifade etmez. İki sanat dalı sadece aynı sorunun iki farklı yönden kat edilmesidir. Virgül şiirinde sayfanın ortasında kocaman bir virgülün durması okuru görünür ile söylenir arasında hareket etmeye davettir. Virgülün metindeki işlevini biliriz, ama virgülü bilmeyiz. Çoğu kez onu gördüğümüzün bile farkında değilizdir. Sesin ya da sessiz-

40 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 291. (*Mısırkalyoniğne*'den, 1962)

liğin görselleşmesidir o. Peki tek başına anlamı nedir? Aynı şeyleri sözcükler, harfler, çizgiler için de söyleyemez miyiz? Bu yüzden İlhan Berk'in şiirleri her zaman görsel öğeler barındırırlar. Desenlerden nesne fotoğraflarına dek uzanır o skala. Son dönemlerinde kitaplarının elyazmalarıyla birlikte yayımlanması isteğini, kendisi basitçe, şairin düşünme çabasını okura göstermek olarak açıklasa da<sup>41</sup>, aslında bu el yazmalarına baktığınızda bütün şiirlerin birer tual yüzeyi gibi organize edildiğine tanık olursunuz. Bir çizgi bütün bir sayfanın kenarını takip ederek yukarıdan aşağı kadar iner ve yazara cümleye yeni bir cümle eklemesini söyler. Bir diğeri eskisinin üstünü çizerek diğer kenar boyunca uzanır ve o cümleyi aşağı taşır. Ortalarda karalamalar vardır. Değiştirilmiş sözcükler, altı çizilmiş, kalınlaştırılmış sözcükler, ne yazdığının tam belli olmadığı karalamalar, kavisli ya da iki ucundan bükülmüş dizeler vb. Sanki sayfa bir yüz gibi içinde binlerce im barındıran bir yüzeye dönüşmüştür.<sup>42</sup> Sözcükler o yüzün birer parçasıysa, çizgiler, lekeler ve boşluklar da yüzü ve yüzdeki ifadeyi en az sözcükler kadar kurarlar. Yüz, nasıl birtakım organların kendisini ifade ettiği yüzey<sup>43</sup> olarak örgütlenmişse, Berk'in sayfası da yaşantının kendisini bir kişinin tekilliğinde görünüre çıkardığı alan olarak organize edilmiştir. Ingmar Bergman'ın kamerasını Liv Ullmann'ın yüzüne yaklaştırması gibi, İlhan Berk'in şiiri de sayfaya bir yüze yaklaşır gibi yaklaşır. Şiir bir yüze dönüşmüştür.

*“Sayfa hep sensindir. Seni görür.”<sup>44</sup>*

- 41 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 989. (Dün Dağlarda Dolaşım Evde Yoktum'dan, 1993)
- 42 Dün Dağlarda Dolaşım Evde Yoktum'un üçüncü bölümüne epigraflık olan Turgut Uyar dizesi de bunu söylemektedir. Bkz.: İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1061.
- 43 Ele aldığımız konuyla ilgili Deleuze'un şu harika ifadelerini akılda tutmak gerekir: “Bilgi kuramlarının bütün hatası özneyle nesnenin eşzamanlılığını varsaymaktır, oysa bunların biri diğerinin yok olması sayesinde kurulur. Birdenbire bir kıvılcım meydana gelir. Özne nesnenin renginin ve ağırlığının bir kısmını da alarak ondan ayrılır. Dünyada bir şey çatlamıştır ve bir yığın şey benliğe dönüşerek yıkılmıştır. Her nesne kendisine karşılık gelen bir özne lehine saf dışı kalır. Işık göz olur ve ışık olarak varlığını sürdüremez: o artık retinanın uyarılmasından ibarettir. Koku burun olur ve dünyanın kendisinin kokusuz olduğu ortaya çıkar. Rüzgarın sakız ağaçları arasındaki müziğinden de söz edemeyiz artık: bu yalnızca kulak zarının titreşmesidir... Özne, saf dışı kalmış bir nesnedir. Gözüm ışığın, rengin kadavrasdır.” Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, (Çev. Hakan Yücefer), İstanbul: Norgunk Yayınları, 2015, sf. 341-342.
- 44 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1258. (Şeyler Kitabı'ndan, 2002)

Sayfadan sana bakan yüzün derinlerinde tarih vardır. Onun içinde coğrafya vardır. Olay vardır.

*“Şiir eninde sonunda görmedir. Şiirde dil bu işe yarar./ Görmede her sözcüğü tartma, deneme, tanıma, doğrulama vardır./ Bu yüzden şiir görülmedikçe anlamını tamamlamaz./ Ozan söylerken de görür. Göstermektir, göstererek var ettirmek çünkü işi.”<sup>45</sup>*

Orijinal dili olmayan bir çeviri etkinliği gibi çalışır İlhan Berk şiiri. Sürekli görselin dilinden söze, sözden görselliğe geçiş yapılır. Görsel olana ilksel bir rol verilmiş gibi görünse de aslında çevirinin kendisidir Berk’in üzerine titrediği.

*“Şiirde vurucu olan ilk anda imgenin görsel olanıdır, ama asıl vurucu imge, duyuran, sezdiren imgedir.”<sup>46</sup>*

Sadece şiirlerindeki ifadelerinde değil, resim anlayışında da bunu görebiliriz. Çizgi ve lekenin garip bir birlikteliğidir Berk’in resimleri/ desenleri. Ne tam anlamıyla lekenin iktidarına izin verir ne de çizginin her şeyi kuşatmasına. Daha çok yazmanın hızı içinde sözcükler dağılmış ve çizgilere bölünmüş, ardından mürekkep kaleminden akarak sayfayı kaplamaya doğru meyletmiş, derken bir noktada yeniden bir harfin kıvrık ucundaki çizgiye çarparak durmuştur. Boya çizginin içine tam olarak oturmaz. Daha çok boyanın etrafı konturlarla sonradan çepeçevre belirlenmiş gibidir. Matisse’in konturu yeniden resme getirmesi gibi bir etkidir buradaki. Sınır çizmekten çok, boyayla çizginin çatışmasının tarihi muharebesini tual yüzeyinde yeniden kurmak derindedir. Bir yanda lekenin dağılıcılığı, bir yanda çizginin yakalayıcılığı yüzeyi atbaşı koşarlar. Biri diğerine galip gelmez, keza hepsi de sonunda sözcüklere bağlanırlar. Keza onlar da aslında bir nesnenin dünyaya gelmesi için örgütlenmiş “im”lerdir.

Resimlerinin büyük çoğunluğu şiir sayfalarına yapılmıştır. Belki kitaplara girmemiştir bu resimler ama akla düşen soru, resmin mi şiirin boşluğuna yapıldığı, yoksa şiirin mi boşlukta bir imgenin büyümesi için sayfanın başında kaldığıdır. Şair o boşlukta hangi imgeyi sezmiştir. Şiir akarken bir anda durur ve sayfanın pozisyonuna göre

45 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 837. (Şiirin Gizli Tarihi’nden, 1982)

46 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 956. (Şairin Kanı’ndan, 1988)

desen oraya oturuverir. İm'in Berk şiirindeki işlevini anımsarsak bu sorunun cevabını da bulabiliriz. Kendi başına yaşantıları olan sözcükler bir gün gelir ad olurlar. Bu onların nesneye bağlanma biçimidir, diziler biçiminde tarihselleşmesidir, belirsizin zorunluluğudur. Dolayısıyla sözcükler resmi ya da resim sözcükleri öncelemez, ikisi aynı anda birbirinin tercümesi olarak oluşmuşlardır.

Yazımızın başındaki argümanımız İlhan Berk'in şiirinin resminin de yapılabileceği yönündeydi. İşte bu, nesnenin önde oluşu, onun bireyselleşmek için bir adım öne çıkışı, öznenin kendini nesnede tanıma çabası resimle şiiri birbirinin süreği olabilen şeyler yapar. Resimsel imge ile şiirsel söz, duyumsamanın araçları olarak sanatçının sezgisini o ya da bu formda taşıyan yaklaşımlar olur.

İlhan Berk'in yaptığı, yaşantısı boyunca tanıklık ettiği nesnelerde bu tercümenin kaydını tutmak olmuştur.

Başka bir deyişle, İlhan Berk kendi özneliğini dünyadaki tekilliklere bölüştürmüştür.

*“Bir tragedyadır şiir, hep tek bir kişiye gelip dayanır.”<sup>47</sup>*

*“Aslında bizim nesnelerle olan ilgimiz onlarca bilinmek, anlaşılmak istemekten başka bir şey değildir.”<sup>48</sup>*

*“Yazmak sözcüğün sözcüğe olan yolculuğudur.”<sup>49</sup>*

*“Tümcenin dışında dünya yoktur.”<sup>50</sup>*

*(Şiir Her Yerdedir: İlhan Berk 100 Yaşında, sergi kataloğu, Kasım 2018; Varlık, Aralık 2018)*

---

47 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 819. (Şiirin Gizli Tarihi'nden, 1982)

48 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1196. (Şeyler Kitabı'ndan, 2002)

49 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1261. (Şeyler Kitabı'ndan, 2002)

50 İlhan Berk, *a.g.e.*, sf. 1278. (Şeyler Kitabı'ndan, 2002)



**Edebiyat Plastiktir**



# Retorikle Terörün Son Raundu: EDEBİYAT PLASTİKTİR! Barış Acar

*“Terziler geldiler. Kırılmış büyük şeylere benzeyen şeylerle...”*

Turgut Uyar

*“‘Hepsini bitirdin mi’ye kadar vaktim var  
Varsa var, ben koca götlü bir kadının alt tarafı, cam bölmeleri  
siliyorum  
Binlerce cam bölmeyi siliyorum, ‘neden hiç bitmiyor’a kadar”*

Edip Cansever

1909 yılında, aralarında André Gide, Jacques Copeau ve *Jean Schlumberger*’in de bulunduğu bir grup entelektüel tarafından kurulmuş olan edebiyat dergisi *Nouvelle Revue Française* (NRF), 20. yüzyılı boyly boyunca geçen bir nevi Fransız Rönesansı olarak anılmaktadır. Yazarları arasında kimler yoktur ki; Guillaume Apollinaire, Robert Desnos, Marcel Proust, Antoine de Saint-Exupery, Jacques Rivière, Romain Rolland, Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Jean Clair, Jean-Marie Le Clézio, Kenzaburō Ōe, Louis Aragon, Andre Lhote, Antonin Artaud... Liste uzar gider.

Kuşkusuz bu şöhrette, kurulduktan kısa bir süre sonra derginin editörü olan, Fransız yayın dünyasının önemli ismi *Gallimard* yayınlarının kurucusu Gaston Gallimard’ın da büyük etkisi vardır. Ancak dergiye gücünü veren asıl şey, editör ve yazar kadrosunun sürekli bir diyalog ortamı içinde bütün sanat dünyasını etkileyecek tartışmalara açık olmasıdır. İki dünya savaşı arası dönemin sanatsal kavgalarının mecrası olan 291, 391, *La Révolution Surréaliste* ve *Minotaure* gibi dergilerle birlikte NRF de tartışmalarda önemli bir rol oynamıştır. İkinci Dünya

Savaşı'ndan önce ve sonra, iki uzun dönem boyunca derginin yöneticiliğini yapmış olan Jean Paulhan derginin sanat dünyasındaki yerini göstermek için bir sınır çizgisi gibidir. Avangardın en görkemli yıllarında edebiyatla çağdaş sanat arasında hareket etmiş ve dengede durması gereken bir sopa gibi sanat kuramı üzerine çalışımiştir.

Paulhan'ın tezi ilk bakışta yalnızca edebiyat dünyasını ilgilendirir gibi görünse de, aslında çok daha kapsamlı bir sanat kuramı barındırır. Düşünmenin “*bilinebilir*” biricik nesnesi olarak dil, sanat yapıtının olduğu şeyi de olması gerektiği şeyi de tanımlamanın tek açık kapısıdır. Wittgeinstein'in dil sorununu ilk kez analitik bir yöntemle çözümlemeyi denediği *Tractatus Logico - Philosophicus* kitabının ilk yayım tarihinin 1921 olduğunu düşündüğümüzde, sanat kuramı konusunda “*dil*”in neden bu kadar merkezi bir yer tuttuğunu kavramak mümkündür.

Öte yandan, her biri bir başka yönü gösteren oklar olarak *Dadacılar* da neredeyse felsefî dil sorunlarının içinden fırlamış gibidirler. Neyi tartışılırsa tartışınlar başlangıç noktası *dildir* ve çoğu kez ulaşılan sonucun kendisi de... Dadacı ufkun bir akım halinde yeniden kurgulanma denemesi olarak *Gerçeküstücülük* için de *dil* aynı derece önemli olmuştur. Ancak bu kez –*Aristotelesçi* olanak kategorilerini izleyerek söylersek– bilincin tartışmalı nesnesi olarak “*düşünülebilir*” *dil* değil, bilinçaltının ele avuca sığmaz dışavurumu olarak “*düşünülemez*” *dilin* peşinden gidilecektir. Paulhan'ın sopası bu noktada resme girer. Ünlü “*retorikçi-terörist*” ayrımını yaparak sanat kuramını iki eşit parçaya böler Paulhan. Ona göre bütün sanat kuramı, dili verili olarak kabul edip klişeleri sürdürenler ile mevcut dili yok etmeye ve onun yeniden inşası aracılığıyla yeni bir dünya kurgulamaya kalkışanlar arasındaki ezeli tartışmada vuku bulmaktadır.

Belçika'dan Jan Baetens'in ve Çağdaş Acar'ın *Gerçeküstücülük* tartışmalarında merkez-çevre ilişkilerine dikkat çekerek Paris ile Brüksel avangardını kıyasladıkları yazılarında bulacağınız gibi, Paulhan bu tartışmada her ne kadar retorikçilerin tarafındaymış gibi görünse de, *adlandırma* ediminin kendisi bize onun iki tarafa da eşit mesafede kalmaya çalıştığını işaret eder. Tavırlarında, sanki, aşkın bir özne gibi durarak iki tarafı da yargılamaktadır. Paulhan'ın sahip-

lendiği konum Modernizm “*panopticon*”unda her şeyi gören gözdür. Nougé’un karşısında olduğu de şey tam anlamıyla bu duruşta kendisini göstermektedir. Sitüasyonizmin erken belirtilerinden biri olarak Nougé, her türden iktidara karşı sanatın terörizmini bu yüzden benimser. Edebiyatın retorikte tükenişine karşı, Sitüasyonizmin sokak eylemleri ilk kez burada ortaya çıkmıştır.

## Kavramsal Olanak: “Sosyal-Plastik”

Neredeyse 1945’lere gelinmeden bu konudaki temel kaynaklar üretilmiş ve hatta tüketilmiştir. Dadacıların şiiri sokağın taşlarının altına gizlenmiş, Gerçeküstücülerin manifestoları arşiv dosyalarında tozlanmaya başlamıştır bile. Sadece Nazizm ya da faşizm değil, dünyaya bakma biçiminden ekonomik barometrelerde yarattığı değişime dek bir bütün olarak İkinci Dünya Savaşı avangard olanağın üzerine kalın bir perde örter. Bu perde ancak 1960’lara gelindiğinde aralanabilmektedir. Peter Bürger’in neo-avangard diye andığı bu kuşak aralarında Bürger’in de bulunduğu kimi kuramcılar tarafından *avangardın ütopyasından vazgeçmesinin* manifestosu olarak görülür, kimi kuramcılar tarafından ise gerçek anlamda avangard bu anda başlamaktadır. İlk yaklaşımı Andy Warhol ve *Pop-Art*’ın yarattığı reklam ve şöhret sarsıntısıyla özdeşleştirirsek; ikinci yaklaşım *Happeningler*, *Fluxus*, *Sitüasyonizm* gibi adım adım politik arenayla içli dışlı olan sanat çevrelerine odaklanmış gibidir. Sürrealizmin günümüzdeki izini süren sanatçılardan Rafet Arslan yazısında bu farklılıklar üzerine gidiyor. Eğer ki böyle bir şeyden söz edilebilirse, *Dadaya* ruhunu veren özü ve 60larda bu özün bireysel sanatçı mitosu içinde eritilişini arıyor.

Buradan yola çıkarak savaş öncesi ve sonrası tartışmalardaki değişimi iki ana başlık altında toplamak mümkün görünmektedir. Bunlardan ilki politika konusundaki *eksen değişikliği*dir. Yüzyıl başı avangard sanatçılar politikayı dünya üzerinde yer tutmanın bir parçası olarak görmektedir. İtalyan faşizmiyle *Fütüristler* arasındaki garip bağlar, *Rus avagardlarının* sosyalist devrim içinde ve sonrasındaki yerleri, Gerçeküstücü cephede Freud ile Marx arasında uzanan kutuplaşmalar vb. sanatçıların reel politika konusundaki istekliliklerini / çabalarını gösterir.

Oysa avangardın yüzyılın ikinci yarısındaki görünümü *politika yapma biçimi* konusunda öncesinden kesin bir kopuşu simgeler. Artık politika siyasetin kavram ve araçlarıyla değil, *sanatın araçlarıyla* yapılmaktadır. Eline silah alıp cepheye savaşmaya giden bir sanatçı yoktur artık (hatta savaşmaya geçecek bir cephenin var olup olmadığı bile tartışma götürür hale gelmiştir); bunun yerine, bir adamın kendini bir çakalla birlikte hücreye kapatması, bir başkasının binaları ortadan ikiye bölmesi ya da birilerinin ambulansları kaçırıp yolun ortasında terk etmesi biçiminde politik müdahaleler vardır. Önceden kavramlar biçime seslenir ve onu oluştururken, artık biçim kavramı çağırmaktadır. En sahici hallerinden birine Joseph Beuys'un eylemlerinde rastlayacağımız bu değişim sonucunda sanatçı, artık bir devrimci değil, kavramları yeniden bulmaya, inşa etmeye, korumaya çabalayan bir tür iyileştiricidir / şifacıdır. Bu değişim, Walter Benjamin'in altını çizdiği gibi "*politikanın estetize edilmesi*" yerine "*sanatın politikleşmesi*" olarak da görülebilir, reel politika yerine bir tür "*simulakr*"ının geçirilmesi olarak da...

*Varlık* dergisi Ağustos 2012 sayısı için hazırladığımız bu dosya kapsamında, disiplinlerarası tutumuyla öne çıkan küratör Necmi Sönmez'in, Leyla Erbil'in *edebi tutumuyla* ilişkisini kurarak ele aldığı "*sosyal - plastik*"in anlattığı şey, biçimin ya da izleğin sanatçı özne üzerinden nasıl bir kavramsal role soyunabileceğidir. Performans sanatını anlatmak için genellikle sanatçının "*Her insan bir sanatçıdır*" özdeyişi alıntılanır; oysa çarpıcı olan, "*ölümün eşliğinde sürünüp duran, bunamış toplumsal düzenin baskıcı etkilerini ortadan kaldırmaya muktedir*" yegâne yol diye Beuys'un, "*sanat yapıtı olarak sosyal organizma*"yı göstermesidir. Thierry de Duve'un *Modernizm* serüveninde Kant'ın *ahlâk yasasını* aramasının özü de burada gizlidir. Duchamp'dan Beuys'a uzanan süreçte yapıt artık bir sosyal organizma ise hangi kesin buyruk'a (kategorik imperatif) bağlanmalıdır? Modernizmin "*her istediğini yapabilirsin*" buyruğu bizi ya yaratmanın imkânsızlığına ya da yasanın evrenselliğini sorgulamaya götürecektir.

Politika algısındaki değişimi savaş sonrasının ikinci büyük değişimine bağlayabileceğimizi sanıyorum. Bu değişimi "*dilin unutulması*" diye de özetleyebiliriz. *Paulhan*'ın kuramı üzerinden örneklemeye çalıştığımız dil problemleri yüzyılın ikinci yarısında ses

tonunun grlğnden epey bir Şey yitirmiştir. “*Dil*”in belirleyiciliğ ve iç dinamikleri tartıŐmalarn çok uzak geçmişe ait bir yanılsama olarak görünürlük alanından yitirmiştir. Wittgeinstein’ın 1953 yılında yayımlanan *Felsefi SoruŐtırmalar*’ı ile rettiğ yeni çizgi bu portreyi tamamlar. Bundan böyle yalnızca “*verili dil*” vardır ve onun kullanımı. Dsel anlamda “*mutlak*” olan klişe, tartışılabilir değildir. Tam da bu yüzden aslında “*muğlak*”tır. Bu durum politik olanın alımlanıŐını da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Artık kimse gerçekten politika yapıyor değildir. Hatta politikacılar bile...

Bu durumda sanatçının politika yapması neden gereksindir? Aynı yıllarda geçmişin coşkulu dil tartıŐmalarnn yerine ikame edenin *Yapısalcılık* olması da ilginçtir. 60lı yılların *Yapısalcılık*’ı avangard ruhun güçlü bir temsilcisi olan *Rus Biimciliğ*’nin izlediğ Romantik / dönüŐtürücü rotadan çok uzakta seyretmeyi tercih etmiştir. Paulhan haklı çıkmış ve “*klişe*” edebi anlamda mutlak galibiyetini ilam etmiştir. “*Gönderme yapmak*” ifadesinin sonsuz uzamında sanat kuramı, giderek post-yapısalcılık tarafından temsiliyeti sürdürülecek klişeler arası ilişkileri seyretmenin keyfine dönüşecektir. *Baudelaire*’in gördüğünü sylediğ simgeler ormanına hiç de benzemeyen bugünkü dünyamız için, Şair ve yazar Yusuf Eradam’ın “*plastisite*”nin dünyaya dille müdahale eden ruhunu arayan yazısı, tam bu noktada edebiyatın damarlarına gizlenmiş değeri yeniden bulguluyor.

## Plastik Sanatlar ve Edebiyatın Avangardı

Yazının icadından beri edebiyat *plastik* bir sanattır! Sözel kültüre karşı yazılı kültür, dünyayı yeniden üretmek konusunda kavramsal olanı biçimsel olanla takas eder. Yazı, “*düşünme*”ye dair bütün “*aura*”yı biçimsel bir kalıba hapseder. Nietzsche’nin bütün yazılarında Şiddetle karşı çıktığı Antik Yunan’ın dŐnmselliğ ya da kuramsal aklı “*yazının plastikliğ*” tarafından örülmüŐtür. Öte yandan “*biçime dökülme*” anlamıyla plastiklik “*varlık*”la “*oluş*” arasındaki gerilimin özüdür. Bu yüzden onunla mücadele halinde ve birlikte bir yaşam yolu bulmamız gerekir. Öyleyse, karşılaştığımız örneklerden yola çıkarak söyleyebiliriz ki, ağdaŐ sanatın içinde yaşayan *avangard ruh* da buralarda bir yerde olmalıdır.

Retorikle terörizm arasında sürüp giden, bizim coğrafyamızda uzun süredir kimsenin takip etmediği maç, bugün hâlâ bu kadar önemli mi? Edebiyat ve sanat dünyamızda NRF'nin Fransız entelektüel yaşamında oynadığı rolü oynayan bir kurum ya da yapılanma olmasından mı kaynaklı bu ketumluk; yoksa farklı tarihsel süreçlere değinilerek topu taca mı atmak gerekecek her seferinde?

Bir yönüyle *edebiyat ile çağdaş sanat* arasındaki ilişkiyi araştıran bu dosya, diğer yönüyle avangardın sürekliliğini ve -başlangıç düzeyinde de olsa- ülkemizdeki izlerini aramayı hedeflemektedir.

Turgut Uyar'ın "*terzileri*" şeylere yeni şeylikler biçerek, Edip Cansever'in *Firdevs*'i ise cümlelere cümleler ekerek dilin dışına çıkar. Dili terörize ederek dilin dışını, yani yaşamı bulmaya çalışırlar. Orada edebiyat *plastik*, plastik sanatlar ise hiç olmadığı kadar *edebidir*. Beuys'un "*Ölü Bir Tavşana Sanatı Nasıl Açıklayabiliriz?*" performansı 1965'te, Edip Cansever'in kurbağalara bakmaktan gelen *Yakup*'u çağırması ise bir yıl sonra gerçekleşmiştir. Avangardın ilk kıvılcımları olan şairleri duyduğumuz halde tartışmayı bizim dışımızdaymış gibi sürdürmek, en azından, fazlasıyla su götürür niteliktedir. Sadece sanatsal dehaya yetecek kurumsal donanıma sahip olmadığımızdan yakınılabılır.

Dosya dahilinde yer verebildiklerimizden çok daha büyük bir yer veremediğimiz konular silsilesi olduğu ortada. Satır başlarının da ilk harfleri olarak okunabilecek bu değiniler umarız tartışmaya niyetli zihinleri ateşleyebilir. Sağlıklı araştırmalar için daha çok zaman, daha geniş oylum ve olanaklara ihtiyacımız var. Edebiyatta ve plastik sanatlarda avangardın dünya savaşları sonrasında gizlendiği toprak altından hangi kaynaklara sızdığı ve önümüzdeki dönemde ne gibi olanaklara gebe olduğunu bu araştırma gösterecek.

Retorikle terörün karşılaşmasında ilk raundu retoriğin aldığı aşikâr görünüyor; ancak izlediğimizin son raund olduğunu söylemek de mümkün değil.

# GERÇEKÜSTÜNDE BAŞKENT VİLAYET İLİŞKİLERİ<sup>1</sup> Çağdaş Acar

Breton'un gerçeküstücü manifestoyu yayımladığı 1924 senesinde, başkent Paris'ten bağımsız bir vilayet konumundaki Brüksel'de başka bir *Gerçeküstücülük* yayılıyordu el altundan, sinsi sinsi. Paul Nougé, Camille Goemans ve Marcel Lecomte'un 1924-1925 senelelerinde yirmi iki sayı yayımladığı "*Correspondance*", tek sayfa olarak renkli kağıda basılıp önceden belirlenmiş bir okuyucu kitlesine talepleri hâricinde gönderiliyordu. Başkentini reddeden vilayet, her ne kadar ona benzese de, kitaplaşmış edebiyata, haklarına dokunulmaz yazara, edebiyatı bir kimlik olarak taşımaya karşı idi. *Correspondance*, raflarda durmuyordu, bir rafta durabilecek fiziki ağırlığa sahip değildi; yalnızca aklının estiği evlere giriyor, intihali baş tacı ediyordu.

*Correspondance*'ın mavi kağıda basılı birinci sayısında (Mavi 1) Nougé, bir yandan soruları olmayan bir modernizm anketine verdiği cevapları yayımlayıp bir yandan Belçika'nın ana akım gerçeküstücülüğe daha yakın olan 7 Arts dergisine saldırırken, turuncu kağıda basılı dördüncü sayıda (Turuncu 4) ise *La Nouvelle Revue Française*'nin (NRF) uzun soluklu (1925-40 ile 1946-68) editörü Jean Paulhan'ın tümcelerini kesip yapııştırıyor, yeniden bir araya getiriyordu. Goemans ise *Correspondance*'ın son sayısında Gide'in *Kalpazanlar*'ındaki (o dönemde arkası yarın biçiminde NRF'de yayımlanıyordu) *Edouard'ın Günlüğü*'nü yeniden kaleme alıp, tarihini Gide'in attığı tarihten önceye çekmişti.

Breton merkezindeki Paris gerçeküstücüleri mevcut *kanona* her ne kadar karşı çıksa da temelde kanon fikrine karşı değildi. Kendi

1 Bu metin, Leuven merkezli araştırma projesi M.D.R.N. üyelerinden Jan Baetens'in seminerlerinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Yazının ilk kısmı için temel kaynak, Baetens'in Michael Kasper ile kaleme aldığı, French Forum dergisinin 37. sayısında yayımlanacak olan "Correspondance: Mail Art and Literary Appropriation in the 1920's" adlı makaledir.

yayın organları (*La Révolution Surréaliste*) vardı, Gallimard yayınlarından kitapları çıkıyordu arka arkaya. Nougé ile arkadaşları ise kurumsallaşmış bir edebiyat fikrine karşı çıkıyor, üretim için gerekli ham maddeyi baş düşman / baş kahraman Paris çevresinden elde ediyordu. Düzenli olarak yaptıkları tek şey, *Correspondance*'ı on günde bir yayımlamaktı ki bir günü on saate, bir saati ise yüz dakikaya bölme geleneği Fransız devrimi sonrasında uygulamaya konmuştu.

Nougé'ye göre Breton merkezli Gerçeküstücülük, edebiyat aracılığı ile yeni yaşam biçimleri üretme iddiası ile yola çıkmışken bizzat eylemin yerini almıştı. Bretoncu anlayış, alıcıda sonsuz çağrışımlar üretecek bir *sanat* öngörürken Nougé, eleştirel okuma ve metin dönüştürme yoluyla diyalog ve *eylemi* teşvik ediyordu. *Correspondance*'ın her sayısının sonuna not düşülen posta adresi okuyucuya cevap verme imkânı sunuyor, denetim altındaki dağıtım ağı ise anlamı zaten muğlak olan mesajın yalnızca hedef kitleye ulaşmasını sağlıyordu. Bu durumu ise *elitist* yahut *dadacı* olarak iki farklı biçimde okumak elbette mümkündü.

## Terör - Retorik Tartışması Ekseninde Paulhan

Nougé ve *Correspondance* çevresinin bir diğer hedefi olan Paulhan, 20. yüzyılın başlarında, Madagaskar'a giderek atasözlerine dayalı, bir nevi atışma türü olan "Hainy - Teny" üzerine çalışmıştı. Bu deneyim, Paulhan'ın yazın hayatında daha sonraları giderek önem kazandı. Dilde ve dolayısıyla edebiyatta *kalıplaşma* ve *klişeleşme* sorunlarını merkezine alan *Teröristler - Retorikçiler* tartışmasını gündeme taşıyan yazar, atışma geleneğindeki gibi klişelerin doğaçlama temelinde yeni bağlamlarda kullanımından yola çıkarak farklı bir çözüm yolu önerdi. Bu konum her ne kadar kendi içinde git - gelleri barındırırsa da dilden tamamıyla kurtulmayı hedefleyen *Teröristler* ile dilin yerleşik değerleri olarak klişeleri kullanmakta sakınca görmeyen *Retorikçiler* arasındaki çekişmede Paulhan, Teröristlerin "*görsel bir yanılısama*" peşinde koşarak dilden kaçtıkça dile yakalandıklarını savunmuş, klişelerin ise *Retorikçilerden* farklı olarak *klişe olarak kabul edildikten sonra* yeni bağlamlarda kullanılmasının tek çıkar yol olacağını vurgulamıştı.

“Edebiyatta Terör” alt başlığını taşıyan kitabında Paulhan, 18. yüzyılın klasik akım yazarlarının sözcüklerin gücüne nasıl taptıklarından, dilde ve edebiyatta istikrarı sağlayan klişelere duydukları güvenden bahseder. Bu yazarlar, Paulhan’a göre birer *retorikçi*dir. Dilin kategorilendirilmesinden haz duyarlar, yerleşik deyişler bu yazarlara huzur verir. *Teröristler* ise dili sürekli olarak yeniden üretmek isterler. Onlara göre edebiyatın devamı için tek çıkar yol budur (Blanchot, bu nedenle Paulhan’ın kitabı üzerine yazdığı makalesine “Edebiyat Nasıl Mümkün Olabilir?” -Comment la littérature est-elle possible?- adını vermiştir). Paulhan’ın terörist eleştirmen olarak sık sık alıntılacağı Rémy de Gourmont’un da dediği gibi kişiler “*hazır cümleler ile düşünürler*”, “*sözcükler yeni bir dizilime giremez*”, ifadeler “*beynin içinde hapsolur, bilinç yahut mantık tarafından süzülmeksizin içinde bulundukları kutulardan dilin ucuna gelir, kaleme alınırlar*”. Charles Maurras bu nedenle Victor Hugo’yu şöyle suçlar: “*Sözcükler kendi başına çıkageliyor, onları yazan Hugo değil artık*”.

Yine Paulhan’ın bilinçli olarak yanlış isim vererek alıntılacağı üzere, “*edebiyatta dekadans, bir yazarın, aynı Balzac gibi, belirli ifadelerin büyüüne kapılıp sözcükler tarafından baştan çıkarılarak tek yapması gerekenin yazmak olduğunu sanması ile başlar*”.

Kalıplaşmış ifadelere, dilin kategorilendirilmesine sırtını dayayan *Retorikçi* gelenek ile arasındaki mesafeyi açıkça koruyan Paulhan, *Teröristlerin* girişimlerini uzun uzadıya anlattıktan sonra bu yöntemin çıkmazlarını sayıp kitabı neredeyse başladığı noktada bırakır: “*Aslına bakarsanız, hiçbir şey söylemedim farz edelim*”. Kitap, tüm sürecin gözler önüne serildiği bir sanatçı atölyesine dönüşmüştür. Paulhan, dili sonsuza kadar yenilemeye teşebbüs etmez, retorikçiler gibi dilin temel taşlarına tutuna tutuna yürümekten de kaçınır.

Madagaskar deneyimi yazara, yenilik için dili değiştirmenin zorunlu olmadığını göstermiştir. Anadolu’daki aşıklar ve atışma geleceğinde olduğu gibi kalıplaşmış ifadeler yeniliğin önündeki aşılmaz engeller değildir. Tekil bir durumda karşısındakine cevaben ortaya konan edebiyat kendi bağlamı içinde özgündür. Burada kilit nokta, Paulhan’ın hemen kitabın başlangıcında kaynağını yine bilinçli ola-

rak çarpıttığı bir diğer alıntıda görülebilir: “Bu kibar yerli kadının bana öğrettiği sözcükleri tekrar etmek üzereydim ki bağırarak bana engel oldu: ‘Dur! Her biri yalnızca bir kere kullanılabilir...’ ”

## Neşir Şairi Ponge

Paulhan ile yakın ilişki içinde olan Ponge ise “her nesne için bir retorik” şiarı ile neşir (proême) adı altında nesir ile şiiri yeni bir ad altında toplamıştı. Ponge, Baudelaire’in nesir şiirinden (poème en prose) farklı olarak nesir ile şiir arasındaki çekişmenin altını çizmek yerine ikisini uyum içinde bir araya getirmeyi amaçlıyordu. 1948 tarihli *Proêmes* kitabında şair, şiiri ile eleştirisini harmanlayarak tamamlanmış metin ile taslak metni bir araya getiriyor, kitabı bir atölyeye çeviriyordu. Benzer bir yaklaşımı 1967 basımlı *Le Savon* (Sabun) kitabında da uygular neşir şairi Ponge. 1940-1944 Nazi işgali sırasında, 1942 yılında yazmaya başladığı metin, 1946’da büyük oranda tamamlansa da kitaba son hâlini vermesi 1965’i bulacaktır.

Düşünsel bir arınma için sabunu önerir, bu büyüğü taşı göklere çıkarır Ponge. Önyazıda okuyuculara birer “*Alman kulağı*” takınmalarını salık verir, açılış cümleleri patlama sesleriyle kesintiye uğrar (BOM!). Kitabı henüz yazmadığını duyurur ilk sayfada Ponge, şu anda yazmakta olduğunu, okuyucudan tek bir adım bile önde olmadığını söyler. Kitabı yazmaya Fransa’nın orta bölgesindeki Roanne’de başladığını, “*dönemin koşullarından ötürü*” ailecek Lyon tarafındaki Coligny’ye geçtiklerini haber verir. Kitabın açılış metni ve içeriği, farklı sözdizimlerini farklı uzunlukta kullanarak birkaç kez yineleir. Kendini yinelediği için özür dilemeyi reddeder, okuyucuyu uyarır, “*yinelemeler niye yasak olsun ki edebiyatta*” der.

## Breton ile Paulhan’a karşı Nougé

Öte yandan Paris’in Alman işgali altında olduğu dönemde derginin (NRF) başında kalan, işbirlikçi yazarlara dergide yer veren Paulhan’ın Nougé ve Brüksel çevresi tarafından neden bir saldırı nesnesi olduğunu anlamak zor değildir.

*Correspondance*'ın *La Révolution Surréaliste* ile NRF karşısındaki konumu sonuç olarak nedir? Breton, gerçeküstücü manifesto-sunda Freud'a (dolayısıyla bilinçaltına, rüyaya, beklenmedik olana), Paulhan ise *Les Fleurs de Tarbes*'ta Bergson'a (dolayısıyla dilin düşünüşü güdümlendiği inancına, dil ile düşüncenin taban taban zıt bir doğaya sahip olduğu görüşüne) atıfta bulunuyordu. Nougé'nin çıkış noktası gerçeküstünün başkentindeki "meşhurlar" idi.

*Correspondance*'ın ilk sayısında ne bir manifesto ne bir bildiri ne de bir tanıtım yazısı vardı. Birinci sayının muhteviyatı, muğlak referanslar ile soruları olmayan bir anketten ibaretti. Kimi zaman tek tek, kimi zaman topluca imzaladıkları sayılar, "Sitüasyonist" akımın sonraları "détournement" olarak adlandırdığı metin bozma yönteminin öncülü olarak da gösterilebilir. Nitekim, Baetens ile Kasper'in de izini sürdüğü üzere Guy Debord ve Gil Wolman'ı etkilemiş olan Dotremont ve Mariën, büyük oranda Nougé'den etkilenmiş olan ikinci nesil Belçikalı sürrealistlerdendir.

Buradan hareketle, gerçeküstücülüğü Gallimard yayınevi ekserinde matbuata çevirmiş olan Paris çevresine tepki olarak görülebilir *Correspondance*. Nüshalarını posta yoluyla belirli sayıdaki alıcı kitlesine göndermeleri ise haklı olarak *elitist* çağrışımları beraberinde getirir. Yine de Nougé'nin (anakronik bir tespitle) *Sitüasyonist* olarak adlandırılabilir eylemleri Paris gerçeküstücülüğünden ciddi bir biçimde ayrılır. Clarisse Juranville çalışması bunun mükemmel bir örneğidir. Juranville, Nougé'den birkaç kuşak önce, ev kadınlarına yönelik hazırlamış olduğu dilbilgisi kitapları ile kadının toplumdaki klasik konumunu pekiştirmiş bir yazardır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise Nougé Juranville'in bu meşhur eserini bir sahaftan edinir; metnin ataerkil tonunu tümüyle değiştirir, alaya alır, sonrasında ise kendi metnini Juranville'in bir tıpkıbasımı gibi düzenleyerek aynı sahafa bırakır. Bu anlamda, Nougé'nin tekil bir eylemden yola çıkarak klişe avcılığına soyunması, Dada'yı tek seferlik ve doğaçlama olarak köklerine döndürmenin peşinde olduğunu ima eder.

Türkiye yazın dünyasında çok bilinmeyen bu çatışma ve Gerçeküstücülüğün başkentiyle vilayetleri arasındaki gerilim hattında Brüksel, avangardın içindeki farklı eğilimleri izlemek için bize güçlü bir çıkış noktası sağlayabilir.

# PAULHAN PONGE'A KARŞI

Jan Baetens

(Derleyen ve Çeviren: Gül Şahin)

Her ikisi de aslen Güney Fransa'lı (Nîmes) olan ve protestan, özgür düşünceli ailelere mensup Jean Paulhan ile Francis Ponge, biyografik ve ideolojik açıdan aynı güçlü kökleri paylaşmış olmalarının yanı sıra aralarında tüm hayatları boyunca devam eden - yalnızca “arkadaşlık” olarak adlandırılmayacak kadar karmaşık - güçlü bir kişisel bağ vardır. İki dünya savaşı arası dönemin önde gelen edebiyat dergilerinden *NRF (Nouvelle Revue Française)*'nin baş editörü Paulhan, Ponge'un ilk kitabını *Douze Petits Écrits*'yi (Yirmi Kısa Yazı - 1926) yayımlamaya karar verdiğinde, Ponge'un edebi ve entelektüel danışmanlığı görevini de üstlenmiştir. Bu karar, aralarındaki 50 yıllık hukukun da başlangıcıdır.

Bununla birlikte, biyografik unsurlardan ziyade, okur, Paulhan ve Ponge'u birbirinden ayıran noktalar üzerinde durmaya daha meyillidir. İlki eleştirmen olarak kabul edilir (kimi okur onun aynı zamanda edebiyat yaptığını bilmez bile). İkincisi ise bilhassa şair olarak görülür; hatta tek bir başyapıtın, *Le Parti pris des Choses*'in (Şeylerden Yana - 1942) şairi. Oysa ki Ponge'un yazıları konu ve içerik bakımından açıkça şiirsellik - karşıtıdır. Bunun yanı sıra Paulhan, *NRF*'de biraraya getirilen (ve çoğunlukla bağdaştırılamayan) kendine özgü sol görüşü ile neoklasik zevkleri, iyi yazılmış, sade ve nüktedan Fransız düzyazısını harmanlayan çok çeşitli ve yer yer muhalif eğilimlerin çoğunu temsil eder.

Buna karşılık, Belçikalı yazar Henri Michaux ile birlikte şiir sanatına dair (ve belki de edebiyat ve genel olarak dile dair) kafamızdaki kavramları kökten değiştiren Ponge, bugün yüzyılın en büyük Fransız şairlerinden biri olarak görülmektedir. Paulhan ise çağdaş okur tarafından adeta göz ardı edilmektedir. *Ouvres Complètes* (Bütün Yapıtlar) adlı yarım kalan eseri çoktan tükenmiştir ve kitaplarının

pek çoğunu bulmak neredeyse imkânsızdır. Öte yandan Ponge, geniş çapta kabul görmüş, hatta edebi kurumlar ve eğitim kurumlarınca el üstünde tutulmuştur. Bütün eserleri, Fransa’da ilköğretim okullarından doktora programlarına kadar her seviyede müfredata girmiştir. Son olarak Paulhan, her şeye kâdir ve gizli Tanrı edasıyla kitap, yazar ve kariyer yapım-söküm görevini üstlenerek Fransız edebiyat dünyasının (görünmez) merkezi konumunda iken Ponge, o merkezin küçük ama göze çarpan bir kısmını işgal eder, eserleri yirminci yüzyılın akla gelebilecek tüm edebi ve felsefi akımlarında karşılık bulmuştur.

Paulhan’ın yazıları çok farklı konu ve kavramları kapsar ancak esas olarak hepsinin paylaştığı tek bir mesele vardır: “*Dil*” - Kimi zaman “*dil ve sanat*” ama çoğunlukla “*ya dil ya sanat*”; ancak her durumda da değinilen meseleler benzerdir. Madagaskar atasözleri üzerine olan ilk yayınından (*Hain-Teny*, 1913), 1941’de yayımlanan ancak yirmi yıllık bir zaman diliminde hazırlanıp tekrar tekrar yazılmış olan *Les Fleurs de Tarbes*’a ve ölümü sonrası yayınlanan *Les Incertitudes du Language* (1970) gibi harikulade deneme kitaplarına dek Paulhan, dilin gizemi, kullanımı, anlamı ama her şeyin ötesinde dilin güzelliği üzerine düşünmeyi hiç bırakmamıştır.

Dil üzerine çalışma, sonuçları ne kadar belirsiz ve yanıltıcı olursa olsun, her zaman bir tür farkına varış ile sonlanır. *Güzellik ve Gerçek*, Paulhan’ın bu meseleler üzerine görüşlerinin son basamaklarıdır. Dilin ve yaşamın gizemine olan bu hususi duyarlılığı, eserlerinde pek çok okuyucunun keşfettiği Doğu mistisizmine dair dokunuşları açıklar.

Peki dil nedir? Paulhan, dilbilimsel çerçeveden çıkmayan yorumlardan ziyade önemli sonuçları olan üç ana unsuru öne çıkarır:

İlk olarak dil, bünyesindeki hiçbir unsurun tek başına bir anlam taşımadığı ve anlamın kullanım ve bağlama bağlı olup sürekli değişim gösterdiği bir sistemdir. Bu, esasında Paulhan’ın *Hain-Teny* olarak bilinip Madagaskar’da atışmalarda kullanılan, az çok klişeleşmiş atasözlerini içeren sözlü şiirlerden oluşan eserinden (Paulhan bu sömürgece birkaç yıl geçirmiş ve Fransız sömürgeciliğine düşman kesilmiştir) çıkarılacak ana derstir. İki tarafın konuşmacıları karşılıklı şiirler ve atasözleri okurlar; taraflardan biri, içinde bol atasözü olan, biçimi ve su-

numu karşı tarafın cevabına mahal vermeyecek ve rakibi sessizliğe gömecek kadar yerinde bir şiir buluncaya dek. Şüphesiz, bir “*Hain-Teny*”nin biçim ve sunumunun yerinde olup olmadığı söylenişiyle değil bağlamıyla ilişkilidir. Atışma, bir dizi basmakalıp soru ve cevapların tekrarı değildir; aksine, sürprizlerle dolu bir performanstır.

İkincisi, “*Hain-Teny*” örneğinde de görüldüğü üzere her dil, “*basmakalıp*” ve “*özgün*” ifadelerin tuhaf bir birleşimidir. Bununla birlikte, iki kategori arasındaki ayrımı tek kalemde tespit etmek mümkün değildir; “*durağan*” ifade, her konuşmacı ve dinleyicinin kafasında farklı şekillenir; basmakalıp ifadelerin kullanımı ve yeneden kullanımı dilin özelliklerine dair algımızı değiştirebilir.

Üçüncü olarak, Paulhan için *dil*, sembolik bir beşeri faaliyetten çok daha fazlasıdır. Dil, belli bir düşünüş biçimini açığa vurur; bu yüzden insan aklının bir bireşimi olarak algılanır - yapısalcılığın büyük ölçekte faydalanacağı bir görüştür bu. Bununla birlikte, insan yaşamı ve evren arasında her zaman bağlantı kuran Paulhan, inatçı bir yapısalcıdan çok, gizemli bir dil antropoloğuna benzer.

Bu gözlemlerin edebi ve insani sonuçları, en azından Paulhan için kolay anlaşılır durumdadır; *Hain-Teny* pragmatizmine dair bilgisini *edebi terörizm* üzerine sürüp giden şiddetli tartışmaları sonlandırmak için kullanır (*Fleurs de Tarbes* adlı eserinin alt başlığı “*Edebiyatta Terör*”dür). Teröristlere göre (mutsuz retorikçiler der onlara), dilbilimsel buluşlar ile dilin tamamı, kaçınılmaz olarak bir dizi basmakalıba dönüşür; bu da konuşmacının deneyimlerini doğal ve içten bir şekilde “*ifade etmesini*” engeller. Bu nedenle, kişinin konuşmasını özgürleştirebilmek için “*doğal*”, bir başka deyişle edebi olmayan ifade peşindeki terörist, basmakalıplık olan her şeyin, esasında her türlü retoriğin ve söz sanatının yazıdan atılmasını önerir. Paulhan, insan dilinin küçük bir modeli olarak gördüğü “*Hain Teny*” deneyiminden yola çıkarak teröristler ve muhalifleri retorikçiler arasındaki çatışmanın ne derece yanlış olduğunu göstermeyi başarır; çünkü bu çatışma, bağlam ile tekil bir söyleyişin rolünü hesaba katmaz.

Paulhan’ın dile dair bakışında bugünle örtüşmeyen öğeler olsa da eserleri hâlâ revaçtadır. İçinde bulunduğumuz siyasi doğruculuk çağında, kelime “*sadece kelime*”dir diyenler ile *kelime*, kelime dışın-

da her şeydir diyenler arasındaki büyük gerilimin önüne geçme çabaları, en azından Fransa’da hâlâ sıklıkla anılmaktadır. Aynı zamanda, Paulhan’ın kendi yazıları (herhangi bir sabit metnin, kitabın veya türün sınırlarını aşan, bitmek tükenmek bilmez yeniden yazımlar), *yazarlık* ve *metinsellik* üzerine yeni algılayış biçimlerinin gelişmesinde örnek niteliği taşımaktadır. Bu bakımdan, Ponge ile arasında bağlantı kurmak hiç de zor değildir.

Ponge’un şiir kariyerinde dört önemli evre göze çarpar, fakat birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmaz bu dört evre; her biri, bir öncekinde var olanın daha belirgin versiyonudur esasında. İkinci kitabı, şiirsel düzyazı şeklinde kısa parçalardan oluşan ufak bir derleme olan *Le Parti pris des Choses*, Ponge’un nesnel şiir tekniğinin daha geleneksel tarafını gözler önüne serer. “*Her nesneye ayrı bir retorik*” iddiasıyla yola çıkarak “*poésie en prose*” (düzyazı şiir) olarak adlandırılan tipik Fransız edebi türüne yeni bir boyut kazandırır. Türü, şiirsel temelden kurtarır ve yerine “*nesnel*”, tanımlayıcı bir biçim getirir; böylelikle dünyanın ve kelimenin maddeselliğinin hakkını verdiği inandır. Örneğin “*sandık*”ı betimlerken, bir taraftan nesnenin göndergesel yanına dikkat çeker (örneğin Paris’te nerelerde böyle şeyler bulabileceğiniz gibi), bir taraftan da o nesnenin kendine özgü yanlarından, sözsel maddeselliğinden de bahseder (örneğin sözlükte o kelimenin etrafındaki diğer kelimeleri detaylı olarak anlatır).

Buradan da anlaşılacağı üzere, kitapta betimlenen nesnelerin pek çoğunun seçimine bu şiirsellik karşıtı ve maddeci tutum yansımıştır. Ponge’un istediği dünyayı (ve tabii ki kelimeleri) en sıradan hâliyle, olduğu gibi dile getirmek ve şiirsel, öznel saçmalıklarla onu gizlemektir.

*Proêmes* (1948) adlı eseriyle yazı hayatında yeni bir evreye geçmiştir. *Proêmes*, metin ile eleştirmeni, şiir yazma ile yazılan şiiri yorumlama arasındaki sınırları belirsizleştiren bir deney niteliğindedir. Bu kitap ile birlikte Ponge, çeşitli metin türlerinin birleşimine doğru, kararlı bir açılım yapar; bilhassa bir metnin sözde “*tamamlanmış*” ve “*taslak*” hallerini birleştirme işine girer.

*Le Parti pris des Choses* ve *Proêmes*, Ponge’un ününü küçük bir edebi çevrede de olsa yaymaya yetmiş, ancak daha büyük çap-

ta tanınması ve itibar kazanması 1960'larda gerçekleşmiştir. *Pour un Malherbe* (1965) isimli kitabında, metinler, taslaklar, yorumlar, eleştiriler ve alıntuların birleşimi üç boyutlu bir kitap - obje'ye dönüştürülmüştür. Bu kitap aynı zamanda görkemli bir matbaa başyapıtıdır. Sanat eleştirisi alanında en sevdiği konulardan olan Barok ile, Picasso ve Fautrier'in de etkisiyle tuvalde renklerin karıştırılmasından esinlenen Ponge'un yazıları giderek kelimelerin karıştırılmasıyla oluşan eserlere dönmüştür. *Pour un Malherbe*, aynı zamanda bir otobiyografi ve şiirsel / siyasi bir manifestodur. Ponge, bir Rönesans şairi olan ve Fransız şiirini ve sonrasında da dilin kendisini azimle dönüştüren Malherbe'in itibarını canlandırmaya çalışır. Şiir söz konusu olduğunda Ponge kendini, Fransa'da Ronsardçı geleneği sonlandıran ve yerine daha akılcı ve nesnel bir yazı biçimi getiren bu karakterle özdeşleştirir. Ponge, dil söz konusu olduğunda ise şiiri sivil ve siyasi eylem olarak algılayan ve şiiri hem dilin, hem ülkenin kurumsal bünyesine iyice yerleşmiş olarak gören kuramı yeni bir biçimde ortaya koyar.

Yazı hayatının son evresine geldiğinde Ponge, yalnızca metnin maceralarını matbu olarak yayımlamakla kalmaz, aynı zamanda bütün bir "atölye"yi gözler önüne serer. *La Fabrique du Pr é* (1971) ve *Comment une Figue de Paroles et Pourquoi* (1977) adlı kitaplarında bunlara yer vermiştir. Bu tür bir yazı ve yayım politikası, Ponge'un şiire dair daimi beklentisine karşılık verir. Nedir bu beklenti? Bir eylemin dile getirilmesi, devinim içinde bir metin oluşturulması ve bu devinimin hayatın ta kendisine dönüşmesi. Yazma, uygulama, yaşama ve düşünme; tüm bu eylemler bir bütünü oluşturur.

*Kaynak: The Edinburgh Encyclopedia of Modern Theory and Criticism 1945-2000 (ed. J. Wolfreys), Edinburgh UP, 2002, sf. 100-105.*

# DADA'NIN EKMEĞİNİ MASUMCA YEMEK

Rafet Arslan

1

Sanat alanının “*muhalif*” aktörlerinin sık sık sanat tarihinin belli bölümlerine gönderme yapan jestlerinden hep şüphe duyarım. Özellikle sanat tarihi denen alanın kendisinden şüphe duyarım, çünkü saf, yekpare ve bilimsel bir sanat tarihi olamaz. Sanatı tarihe not düşmek, sanatın icra edildiği dünyanın gerçekliğinden, ekonomik / politik mücadelelerinden bağımsız değildir.

Ve hatta W. Benjamin’in vurgusuyla tam da bu savaşımın belirleyiciliğindedir.

2

Burjuva estetiği yüzyıllar boyu sanatın sanat için yapıldığı, estetik bir mükemmellik düşünün peşinde koşmuştur. Sanat yapının tekilliği ve nimesis gücü üzerinden bir estetik aura yaratılmıştır. Bunun sonucu *Aydınlanma Çağına* paralel olarak natüralist imge üzerinden, yetkin ve klasik bir estetik form hakim olmuştur. Yeteneğin ve sanatçının form üzerindeki ustalığının belirleyici olduğu bir mükemmellik arayışı üzerinden yaratılan bir estetik ideal.

19. yüzyılın ortalarından itibaren kentsoylu kültür ve uygarlığa karşı büyüyen öfke kendisini sadece politik hareketler ile değil, karşı kültürel hareketler ile de ifade etmeye başlar.

3

Sosyalist ütopyacı Saint Simon’un sanatsal, Bakunin’in ise politik bir rol verdiği avangard’ın tarihsel rotasına oturması, kültür çölünün ortasında bir vaha olarak kendi kaynağını yaratması sürecinin belirleyici faktörü, kuşkusuz estetik *modernizm* olgusudur. Uygula-

yıcısı ve ilk teorisyeni Baudelaire'in dilinde “modernlik; geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır”.

Klasik kentsoylu estetik, Baudelaire'in formülü ettiği modernliğe, özgürleşen imgeye sığmayan bir çeşit deli gömleğine dönüşmüştü. Aristokrasinin yerine geçen yükselişteki yeni burjuva sınıf, sanatı saraylar ve şatolardan çıkarıp burjuva hayatın içerisinde bir yere ikame ediyordu ve her türlü formsal yeniliğe açıktı.

Bu noktada tarihsel avangard; farklı biçimlerle, dolaylı ve dolaysız olarak, bir birinden çok ırak iki kaynaktan beslenerek ilerledi:

1- Baudelaire'in de sanatı konusunda bir inceleme yazdığı Gustave Courbert, 1871 *Paris Komünü*'nde sanat birliği başkanı seçildi. Komün'ün 71 gün süren deneyiminde sanat ve hayat ilk kez avangard'ın büyüttüğü ütopya paralel şekilde aynı şeye dönüştü; yani hayatın kendisi sanat olmaya soyundu. Ve bu düşsel 68 Baharına dek yaklaşık 100 yıl boyunca büyüyerek sürdü.

2- Avangard'ın düşünüyü taşıyanlar birer sanatçıydılar ve sanat üretmeye devam etmeleri için; hayatta kalmaları gerekiyordu. Bu noktada devreye Marx'ın “devrim yapamadan duramaz” diye tanımladığı burjuvazi girdi. 20. yüzyılın başı ile birlikte yükselen yeni, entelektüel burjuvazi modernist sanata para yatırdı, koleksiyon yaptı, özel müzeler, müzayedeler ile destekledi.

İlk kaynak, *avangard*'ı kolektif bir hareket, bir yeni dünya düşüşçiliği olarak varlığını, sanat üretimini ve mücadelesini beslerken; ikinci kaynak onu tekilleştirdi, kolektiften uzak marjinal ve zamanla yıldızlaşan bir sanatçı kimliği yarattı.

#### 4

Baudelaire, kuşkusuz bu tarihsel süreçte bir *leitmotif*. Çünkü modern şiirin ve edebiyatın prensi olması yanında, o modernliğin ilk teorisyeni ve eleştirmeni, farklı sanat disiplinlerini ilk kez aynı şey olarak yan yana getiren bir kahindi.

Baudelaire örneğini takiben tüm tarihsel avangard akımların manifestolarını yazan ilk kıvılcımları çakan şairler olmuştur. Ve onların açtığı kapıların ardından plastik sanatlar geçmiştir. *Dada*'nın umacı-

sı olarak Tzara, *Fütürizm* için Marinetti, *Empresyonizm* için Trakl, *Sürrealizm* için Breton, *Lettristler* için İsou, *Sitüasyonistler* için De-bord...

Paris Komünü barikatlarında çarpışmış Rimbaud, şaire “voyant” misyonu biçti; şair “ateş hırsızı olmalı”ydı. Ve de “kesinlikle modern”.

Şair 20. yüzyıl boyunca forma dönük sanat yapan avangard’ın voyant’ı, manifestocusu, yoldaşı oldu. Bunun yanında da bazen menajer, bazen spekülâtörü, bazen de eser satıcısı.

1960’ların sonların da sanatın küresel bir “Pazar” olarak yeniden örgütlenmesi, 68’in yenilgisi, avangard’ın geri çekilmesi ve modernizmin kumdan kalesinin yıkılışıyla tüm bu doğal ittifak yenildi. Akıldışının sözcüsü şiir ve şair küresel olarak gözden düştü; sanatçı ise bir star olarak sanat alanına geri döndü.

## 5

*Dada*’nın burjuva beğeni için bir umacı, bir heyelan, bir kara ninni olması gerekirken kültür endüstrisinin prensliğine yükseltilmesi büyük bir fiyaskodur. Sanat elitlerinin *avangard* geleneği içinden sadece *Dada*’yı çıkarıp, geleneğin kalanını mezarlığa havale etmesini neden bu kadar masumca kabul ettik?

Artık yazılmış sanat tarihi diyor ki; 60’lı yıllarla *Sürrealizm* ve onun temsil ettiği *avangard* geleneğe karşı *Dada*’ya dönüş ve ucu açık bir neo-Dada eğilimi öne çıkmıştır.

Peki, gerçekte bir *Dada*’ya dönüş yaşanmış mıdır? Ya da tek, yekpare bir *Dada* mı vardır, geri dönecek? O zaman hangi *Dada*’ya, kimin *Dada*’sına geri dönmüştür?

Dada her biri neredeyse lokalde de bölünmüş, şehir bazlı farklı otonom yapılar olarak ortaya çıkar. Zürih’te şiir ve plastik sanatlarda bir yıkıcı estetik olarak yeşeren *Dada*’ya karşı Almanya da 3 ayrı *Dadacı* oluşum baş göstermekteydi: Hausmann başını çektiği Berlin de örgütlenen “*Dadaist Devrimci Kurul*”, Köln de Max Ernst’in oluşturduğu *Dadaist oluşum* ve Kurt Schwitter’in Hannover’deki öbeği.

Cabaret Voltaire ve 3 Alman seleksiyon dışında New York'ta Duchamp ve Man Ray'in *Dadacı* hareketi ve Fransa da Breton, Aragon, Eluard gibi şairlerin ağırlıklı olduğu Dadacı grup bulunuyordu. Picabia ise erken tarihlerde hem New York hem de Paris seleksiyonları içinde kendi varlığını göstermişti.

*Letristler, CoBrA, Panik Hareketi, Co-Ritus, Fluxus* ve ilk kavramsal sanatçılar bir sanat akımına dönüşerek kendi varlık zeminini boşaltan *Sürrealizme* karşı *Dada*'nın ruhuna geri dönüşü savunmuşlardır. *Situasyonistler* 1961 yılına kadar sanat icra etmişler, bu tarihten sonra sanat ile eylemi birleştiren yaklaşımı dışlayıp; sadece devrimci bir hareket olmaya soyunmuştur. Bu manada sadece *Dada*'nın Berlin'deki devrimci örgütlenmesi ile aralarında analoji kurulabilir. Ama asıl düğüm noktaları 1871 barikatlarıdır.

Peki; nedir geri gelmesi istenen hayalet: Provakatif, saldırgan, nihilist, anti - burjuva, anti - sanat hayalet Dadadadada da!

Kuşkusuz özlenen ruh Vache'nin, Hausmann'ın, Cravan'ın, Huelsenbeck'in, Rigaut'un, Duchamp'ın yarattığı ruhtur. Fakat 60'ların sonlarında diriltile ve bugün belirleyici hale getirilen *Dada*, kolektif ve eylemci bir hareket olarak değil tekil sanatçı mitosuna doğmuştur. Ve bu anlamda burjuva bir kökten gelip, burjuvalara olduğu kadar sola da nefret besleyen Picabia'nın, her koşulda kendine oynayan, bireyci tavrından çıkış almıştır denilebilir.

Bu dirilişi aynı süreçlerde sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasıyla birlikte düşünmekte de fayda vardır. Özellikle Amerika da *neo-Dada* bir sanat akımı olarak ortaya çıkmış, bir avantgard olarak örgütlenmemiştir. Yeni gelişen *Pop Sanatı* ile de paslaşarak ilerleyen *neo-Dada* sanatçıları kısa sürede sanat piyasası içerisinde bir yer elde etmişlerdir. Andy Warhol'un *Fabrika*'sında sanatçı bir şairden öte bir şovmen, bir moda ikonu, bir rock star'dır.

68 sonrası; *Post-Modern* ve "post" takılı diğer ideolojiler adına konuşan birçok yorumcu, post-modern tavrın kökleriyle birleştirdikleri *Dada* dışındaki avantgard geleneği, diğer büyük söylemlerle birlikte "ölüm" raporunu açıklamışlar ve imkânsızlığını ilan etmişlerdir. Ama "post" yorumcu hata yapmaktadır; çünkü avantgard modernizmi en uç noktasına kadar sürükleyerek götüren ve o uçurumdan öncelik-

le modernin tüm değerlerini ve uygarlığını atan eylemcidir. Avangard zamanda hiç bir zaman modern olmayıp aynı zamanda hep “üst” modern olduğu için post-modernizm iksirinden zehirlenmez. Tam aksine mutasyon geçirip *street art*’tan internet sanatına her yeni uzaya sızar.

Hazin olan ise şair ve şiirin konumudur; çünkü onlar 68 barikatlarında yitip gitmiştir. *Situasyonistler*, Sürrealizmi şiiri devrimin hizmetine koşmakla eleştirmişlerdir. Kralın Adamları başlıklı bildiri de şöyle derler: “*Sorun, şiiri devrimin hizmetine vermek değil, devrimi şiirin hizmetine sokmaktır. Devrim, ancak böylelikle kendi tasarısına ihanet etmemiş olabilecektir. Tam da devrimin artık ortadan kalkmış olduğu bir anda kendilerini onun hizmetine sunan gerçeküstücülerin hatasını tekrarlamayacağız.*”

Oysa 68’de devrim tam da şiirin hizmetine girdiği anda, şiir ve “voyant” şair kaldırım taşlarının altına girdiğinde, üstü de örtülmüştür. Şair ait olduğu sokağa dönmüştür, ama artık sokakta yalnızdır.

## 6

Şair ve ressam Picabia, Breton’a karşı aldığı tavırla Paris Dada hareketinin çökmesine ve istem dışı olarak onun Sürrealizme dönüşmesine neden olmuştur. Peki, Dada’nın içinden doğan Sürrealizmin bu gün bu kadar *Dada* ile karşıt iki cephe olarak konumlandırılması haklı bir yorum mudur? Gelineen noktada Sürrealizmin “*sabah yıldı*” gibi merkezinde konumlandığı avangard geleneğin modern ile birlikte öldüğünü söyleyen yorumcular doğruyu mu söylüyorlar?

Olayı, Paris merkezli bir komplo teorisi durumundan çekip genelleştirirsek “*büyük oyun*” ortaya çıkar. Zürih’te Dada’nın başlatıcılarından Arp Sürrealistlere katılmıştır. Köln Dada hareketinin sözcüsü Ernst Sürrealizme katılmıştır. New York şehrinde Dada’yı temsil eden Duchamp ve Man Ray Sürrealizme katılmıştır. Picabia dışındaki Paris Dada, Sürrealizmi kurmuş ve ilerleyen yıllarda eski yoldaş Tzara da tekrardan Gerçeküstü hareket ile ilişkili olmuştur. Dada ruhunun hayatı de hiç bir zaman Sürrealist hareketten uzaklaşmamıştır.

Bugün Sürrealist geleneğin karşısına karşıt bir figür olarak Duchamp’ın konulması ise ironiktir. Duchamp sanat üretiminden

uzaklaştığı uzun yıllar boyunca, Sürrealist sergileri kurmaya ve Sürrealistlerin dergilerinin editörlüğünü üstlenmeye devam etmiştir.

Peki; Sürrealizm post-moderne temelden bir karşıt kutup mudur? Tam aksine güncel Sürrealist hareketler post-modern ile kendilerini hep bir *ensest* ilişki içerisinde konumlandırmaktadır. Gerek post-modernin, gerek kavramsal eğilimli sanat arayışlarının ve hatta bu gün “güncel sanat” olarak adlandırdığımız tuhaf şeyin bile temel araçlarında Sürrealist geleneğin gölgesi vardır. Bu gün her yanı kaplayan hazır-yapıtların, kurgusal fotoğrafların, montajların, somut şiirlerin mucidi Gerçeküstücü galaksidir.

Gerçeküstücü geleneği Bataille’den Artaudçu *gnostizme* ve oradan *Büyük Oyun* hareketine dek genişlettiğimiz de bu gün post-modern denilen şeyin esinlendiği kaynaklar ortaya çıkar. Onunla birlikte ve tıpkı modernizm gibi tamamen ona karşı..

Modern nasıl post-modern içinde bir sari hastalık olarak saklı kalmışsa, Sürrealist ruhta da post-modernin içinde “*alien*” gibi gizlice yuvalanmış ve onun karnında delikler açmak için zaman kollayan bir lanettir.

## 7

Bu güne müdahale eden ve geleceği *an*’dan başlayarak değiştirmeye soyunan avangard hareketin ve onun tutarlı duruşunun “*ölümünün*” ilanı ile tuhaf bir jest ekonomisi radikal öznelikten kalan bu boşluğunu doldurmaya soyunmuştur. Kuşkusuz bu jest ekonomisi tekil bir harekettir; çünkü 68 yenilgisi sonrası avangard geleneğin ilk yok edilen direniş cebi kolektif tavidir.

Avangard bir harekete ya da farklı bir kolektif harekete inanmayan, kendi tavrını zaman zaman gösterip belli bir kamuoyu ilgisini üzerinde toplamak, popüler olmak isteyen ve sanat piyasası içersinde yüksek bir konuma göz dikmiş sanatçı için anti-sanat gerektiğinde kuşanılacak bir jest, bir “*cool*” tavır biçimidir. Bazı sanatçılar bu jest ekonomisini “*marka*”laşana dek başvurulmuş bir yöntem olarak bakarlar ve amaçladıkları şöhrete ulaşıncaya çok daha sakın denizlerde ve de sık sıkta akvaryum içerisinde yüzerler. Bazı sanatçılar ise bu

jest ekonomisi üzerinden bir kariyer planı yaparlar; markalarını sanatı, estetik formları aşağılayan bir jest üzerinden kurgularlar.

## 8

Kendini post-yapısalcı konuma koyan bazı yorumcuların avangard'ın ölümünü, Sürrealizmin yenilgisini, avangard ısrarın geri kalmış / eskimiş / modası geçmişliği söylemlerini sürekli pişirip pişirip önümüze koyması samimi midir?

Bu tavrın hala toplumcu gerçekçi reflekslerle aynı yerde durması tarihin yarattığı büyük bir kara mizahı olsa gerek.

## 9

Bugün Sürrealizmi sanatını para karşılığı satmakla suçlayacak kimse kalmadı, çünkü herkes bu ekonominin içinde olmaya oynuyor.

Bugün Sürrealizmi devrimi terk etmekle eleştirecek bir konum yok, çünkü devrim çoktan bir *reklam* sloganına dönüştürüldü.

Bugün Sürrealizmi merkeze oturtmakla eleştirecek hiç kimse yok; çünkü artık *periferi* diye bir konum kalmadı.

Peki, bu gün Sürrealizmin düş deposunu kültür endüstrisi, gerçek karşısı konumunu psikanaliz sektörü, şok öğesini reklamcılık, yıkıcılık misyonu neo-liberalizm üstlenmişse çağıl bir Sürrealizmin varlığından bahsetmek mümkün müdür?

Sürrealizm diyorum çünkü çağcıl sürrealist hareketler kendinden önceki geleneği (Alman romantiklerden Dada'ya) olduğu kadar kendinden sonraki her öncü tavrı da (*CoBrA, Situasyonistler, İngiliz Pop ekolü, Fluxus, İnnerspace ve cyberpunk bilimkurgu, graffiti vb*) kendi galaksileri içine aldıkları için güncellenebilmiş tek avangard yapıdır.

Peki, bunca sebebe rağmen dünyanın her köşesinde örgütlenmiş, güncel ve uluslararası Sürrealist hareketin varlığı nasıl açıklanacak; Sürrealistlerin kendilerini hep evinde hissettikleri tekinsizlikle mi?

Çatışa çatışa geri çekildikleri Alamut Kalesi olarak şiir, nefes aldıkları sokak ve ölümsüz bir ruh ile olmasın sakın!

(Fındıkzade / Kurtuluş), Haziran 2012

# LEYLÂ ERBİL ve “SOZIAL PLASTİK” Necmi Sönmez

Çağdaş Türk yazınında benzeri olmayan kurgu tekniklerini devreye sokarak, öncesi sonrası olmayan bir noktada “özgün imge” üreten Leylâ Erbil’in, *Hallaç’tan Üç Başlı Ejderha’ya* dek yayımladığı bütün kitapları, kendine özgü olarak geliştirdiği “izlek arkeolojisi”yle örülmüş bir bütünlüğe sahiptir. Bu bütünlük, bir yanda İstanbul kentinin tarihindeki önemli olaylara, mekânlara gönderme yapması açısından, diğer yanda da itilmiş, horlanmış, dahası sürekli olarak yok sayılmış kitlelere ses vermesi, onları tarihin tortularından kurtarıp günümüze taşıması açısından önemlidir. Erbil, çağdaş Türk yazınında bu bütünlüğü kuran ve koruyarak üst boyutlara çıkaran bir yazın işçisi olarak ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ne var ki, yazın anlayışının köklü farklılığı yüzünden yeterince tartışmaya açılmamış, dilde yakalamaya çalıştığı tempolar ve yapıtlarının soyutlamaya dayalı biçimselliği nedeniyle daha yeni yeni kavranabilen bir yazardır. Bu yazıda “izlek arkeolojisi” yönteminden yola çıkarak Erbil’in kurgu teknikleri üzerinde durmayı hedefliyorum.

Erbil’in yapıtlarındaki izlek arkeolojisi, farklı dönemlerde yazılan metinlerde belli konular üzerinde ısrarla durulmasından kaynaklanır. Yazar bunları tekrarlamayıp dönüştürdüğü, neredeyse her kitabında yeni biçimlere soktuğu için, hem Türkçeye yeni bir dil zenginliği kazandırmış, hem de imgenin görkemli gücünü gösteren bir yazı stili geliştirmiştir. Erbil, gelenek - görenek çerçevesinde ailenin, evliliklerin, eğitim kurumlarının, dostluk ilişkilerinin kuskacında kalan, ister kadın ister erkek olsun “birey”e, geliştirdiği izlek arkeolojisi sayesinde farklı pencerelerden bakmıştır. Toplumun, tarihin, ailenin baskısı altındaki bireyi tanımlarken, ona kimlik(ler) kazandırırken, kullandığı kurgu teknikleriyle özgün bir “arkeoloji” oluşturmuştur. Arkeoloji, eski kültürlerin araştırıldığı bir bilim dalı olarak gü-

cünü, büyüsunü kazılarda ortaya çıkan bulgulardan çok, bunların yan yana gelmesiyle oluşan “*kültürel bağlam*”ı tanımlamasında gösterir. Erbil’in izlek arkeolojisinin okuyucuyu nasıl bir kültürel bağlamla yüzleştirdiğini yorumlamak için, onun yazılarında ısrarla vurguladığı izleklere yönelmek ve bunları arkeoloji bilimindeki yöntemlere benzer bir yaklaşımla, nasıl usanmadan, sıkılmadan yinelediğine bakmak gerekir.

Leylâ Erbil’in yapıtları okunduğunda hemen hemen hepsinde şu tür ana izleklere rastlanmaktadır:

- tabu, gelenek, önyargılara başkaldırı; yasak bölgelere giriş
- ironi; gülebilmenin yüceliği
- cinsellik; aşkın bedensel gücü
- hatırlama; yaşanmışlıkların üzerindeki perdeleri kaldırma
- bilinçdışını dile getirme; korkuları, baskıları şekilleştirme
- kolektif bellek; tarihsel kişileri, gerçekleri yorumlama
- İstanbul kentinin metaforlaştırılması; coğrafyanın üzerine gitme
- seyirci olmak, geride durmak; olaylara, kişilere mesafeli bakmak
- kendi kendine konuşmak, dile gelmek; monologlar
- karşıtlıklar; figürlerde, kurgularda zıt öğelerin kullanılması

Kurgu tekniğini değiştirse de, bu ve buna benzer izlekleri her kitabında ele aldığı için Leylâ Erbil’in bir tür “*izlek arkeolojisi*” geliştirdiği söylenebilir. İlgisini çeken olayları hep bu tür izleklerin yardımıyla yorumlayarak kurgularına kattığı için, farklı alanlara yönelmesine rağmen, hiçbir kitabında bunlardan ayrılmamıştır. Yazarın belli laytmotifler üzerinde ısrarla durması, anlatılarına birbiri içine geçmiş farklı boyutlar kazandırmıştır. Bu yetkinliği dile getirmesi açısından, aralarında neredeyse kırk yıllık bir zaman dilimi olan iki metnine kulak vermek uygun olur.

*Vapur* adlı öyküdeki vapur, iskelesinden, her gece bağlandığı bir yerden neden kaçtığını şöyle anlatır:

*“Emekçi bir soydan geliyorum, tek lokma haram yemedik, alnım ak, kirli işleri biliyorum, tarih boyunca süregelen haksızlıklara tanı-*

ğım ve sabrım kalmadı, onlara hizmet etmeden yaşama onurunu taşıyorum [...] ama tüm bunlarla bir tek kendimi kurtardım [...] şimdi de yalnızım işte, yapayalnızım, arkadaşlarımsa bugün de kahır içindeler, yaşamları değişmedi, kurtaramadım onları, şimdi de horlanmış halkı taşıyorlar onlara.” (20-21)

Yazarın *Üç Başlı Ejderha*’sında ise şu diyalogu okuruz:

– Peki ama dostum, siz hür iradeye inanmıyor musunuz?

– Ben hür iradeye inanmam efendim, ben toplumun iradesinin tayin ediciliğine inanırım.

– Ama bilirsiniz ki bu toplumun tek değişmez tayin edici iradesi Kuran’dır... değişimde binlerce yıl zorlanmanın nedeni?

– Gerekirse o da kullanılmalı!

– Din üzerinden siyaset yapmak mı? Bunun adı komünistlikten başka bir şey olur elbette. Biz halkı aldatmadan, aydınlatarak başarmak istiyoruz. “Ne Yapmalı”yı konuşmalıyız yeniden? (45)

Bu alıntıların da duyumsattığı gibi, yazar, metinlerin yazılışı sırasında geçen zamana rağmen, “yaşanmışlıkların, tarihin soyutlanması” ile “anlam kaydırmalarının görselleştirilmesi” yöntemlerini kullanarak, anlatısına sadece farklı boyutlar katmakla kalmaz, okuyucuyu âdeta labirentlere sürükler. *Vapur* ve *Üç Başlı Ejderha* üzerinde yoğunlaşarak bu anlatı labirentlerinde kaybolmayı göze alarak ilerlemeye çalışmak, bizi satır aralarında, cümlelerin arka planındaki kültürel bağlama yakınlaştırabilir.

*Vapur* öyküsünde ve *Üç Başlı Ejderha* novellasında farklı anlatıcılar, kahramanlar kurgulamasına rağmen, her iki metinde de, Erbil’in, birbirinden farklı dönemlerde, İstanbul’un belleğinde şu ya da bu şekilde iz bırakmış birçok kişinin ve kentin farklı semtlerinin, meydanlarının, mahallelerinin adını kullanması son derece ilginçtir. Böylelikle yazar, kurgusunda gerçeküstücü öğeleri, bilinç dışından kaynaklanan imgeleri derleyerek klasik kurgu biçimlerini parçaladığını, tarihte yüzyıllara yayılan süreci aşarak “zaman” kavramını soyutladığını duyumsatır. Bu parçalanış dikkatle incelenirse, yazarın anlam kaydırmalarına yönelerek, mitsel, betimlemesi zor bir coğrafyada gezindiği görülür. Böylece her iki metinde de kurmaca ile

gerçek arasındaki diyalog genişletilerek İstanbul kentinin belleğinde şekillenen yolculuklara çıkmış olur. Bu yolculukların belli bir zamansal dizisi, seyri yoktur; bazen hem Bizanslıların hem de Osmanlıların paylaştıkları batıl inançlardan, bazen de resmî tarihin atladığı notlardan yola çıkan Erbil, çoğu kez de tarih sahnesine çıkan ünlü figürleri elbiselerini ters giydirerek konuşturur. Bu tutum sadece kurguda anlam kaymaları yaratmakla kalmaz, anlatının tamamına birtakım seslerin, mırıltıların, homurtuların yayılmasını sağlar. *Vapur*'da sürekli kendileriyle konuşan kahramanların tekrarlamalarını, sokak çocuklarının tekerlemeleri, ninnileri, *Üç Başlı Ejderha*'da ise asıl anlatıcının sayıklamaları, iniltileri, bu seslere örnek gösterilebilir.

Her iki metnin de metaforlarla zenginleşen kurgusu, aslında emeğin sömürüsüne dayalı, despot, ataerkil *Bizans* ve *Osmanlı* üst sınıflarının yaşadığı umarsız hayatlara eleştiri oklarını fırlatmaktan geri kalmaz. Örneğin, *Vapur*'da Samiha Ayverdi'den yapılan alıntılar (18-19), bu eleştirileri karamizahlaştırır. Erbil iki metninde de çeşitli sosyal sınıflara ait tipler çizerken özgün bir çoksesliliğe ulaşmaktadır. *Vapur*'un ve *Üç Başlı Ejderha*'nın imgelere bağlı kurgusunda anlatıcı kişilerin, olayların, zamanın sürekli olarak değişmesine rağmen, ele alınan figürler, farklı zaman dilimleri, tıpkı palimpsest yaprakları gibi, bir öncekine ait izleri, kokuları, yankıları, okuyucuya taşır. Erbil, yaşanmış ama tarihe geçmemiş olaylardan, bazen dedikodulardan, söylentilerden yola çıkarak, tarihsel kişiliklere (Fatih Sultan Mehmet, Büyük Konstantin, Mimar Sinan, vb.) âdeta Verdi operalarında karşılaşılan sesler verir. Sırf bu iki metni bile Erbil'i bir "*İstanbul yazarı*" olarak nitelendirmemize olanak tanıyan zenginlikler sunar. Bu yüzden, yazılışları arasında uzun bir zaman aralığı olan *Vapur* ile *Üç Başlı Ejderha*'yı iki kardeş metin sayabiliriz. (başlı başına ele alınması gereken son romanı kalan'ı dışta tutuyorum).

## Joseph Beuys ve Leylâ Erbil

Palimpsest bir kent olan İstanbul'un belleğini sorgulayan ve bu bellette kalan izleri son derece yetkin bir şekilde kurgulamakla kalmayıp bunları günümüzün sosyal, politik, ekonomik olgularıyla harmanlayan Erbil, kendi "*izlek arkeolojisi*"nin uç boyutlarına ulaştığı bu iki anlatı-

sında, sadık okuyuculara, zengin imge dünyasının kapılarını aralar. Bu zengin imge evrenin en ilginç özelliklerinden biri de, yazarın adeta bir görsel sanatçı gibi “yerleştirme” (installation) tekniğini kullanarak, Joseph Beuys’un geliştirmiş olduğu “sozial plastik” kavramıyla birlikte ele alınabilecek bir yaklaşımdır.

21. yüzyıl Sanatı’nın en önemli temsilcilerinden biri olarak değerlendirilen Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986) geliştirmiş olduğu “sozial plastik” kavramı, kısaca sanatın maddeselliğe (resim, heykel, kağıt çalışması vb.) dönüşmeden, toplumdaki sosyal değişimlerin itici gücü olan fikrîsel eylem önderliğine soyunmasını betimler. Beuys, 1960 Öğrenci Hareketleri’nin ardından, politik olarak etkinlik yapmaya başladığında, o zamana dek eski ismiyle Batı Almanya’daki görsel sanatlar alanındaki tabu temalardan birine giriş yapıyordu. II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa kıtasında etkisini gösteren Soyut Sanat, bir anlamda, figür kullanımının ve anlatımcılığın tamamen rededilmesine dayalı bir gelenek oluşturmuştu. Bu gelenek, Alman ulusunun siyasi tarihindeki kötü tecrübelerden kaynaklanan korkuyla birleştiğinde, Amerika’nın demokratikleştirmeye çalıştığı Batı Almanya toplumunda görsel sanatçıların politik kavramlara ve olgulara gönderme yapması hoş karşılanmayan bir duruş biçimiydi. Beuys bu noktada ezber bozan bir yaklaşım içine girerek, sanatın, sosyal, toplumsal sorumlulukları olduğunu hatırlatan bir yaklaşım içindeydi. Bir heykeltraş olmasına rağmen klasik anlamda formların yapılandırılmasıyla ilgilenmeyi bir tarafa iterek, politik çalışmayı tercih ettiğinde, sanatın yaratıcı yönünün sadece müze ve galerilerin duvarları arasında kalmadan, hayatın içine giren bir karakteri olması gerektiğini savunuyordu. Bu eğilimini, 1972 yılındaki *documenta sergisindeki* çalışmalarıyla ortaya çıkardığında, sanat ortamının hiyerarşik yapısına, sanat piyasasının herşeyi para ve satış ile ölçen satış mekanizmalarına karşı bir atağa kalmış oluyordu. Beuys’un özyaşam öyküsü incelendiğinde, “sozial plastik” kavramının çok derin açılımları olduğu görülür. Bir yaratıcı yazar olarak, dünyanın Doğu’sunda, Müslüman ve ataerkil bir kültür coğrafyasında yazınını her türlü baskı ortamına karşı kurgulayan Leylâ Erbil ile Joseph Beuys arasında “sosyal sorumluluğun dönüştürülmesinden” kaynaklanan bir ortaklık vardır. Erbil’in yazınını takip edenler, yazarın edebiyat çevrelerindeki güç dengelerini alt üst eden, bunu da ironiyle kurgulayarak “garip” bir mizah anlayışını kurgu-

larının ana eksenine yerleştirdiklerini bilirler. Önemli olan Erbil'in yazını bir tür görsel malzeme olarak formlandırırken, sanatın sosyal sorumluluğunu her satırında duyuran etik yaklaşımıdır. Beuys'un "sozial plastik" kavramı ile Erbil'in yazını arasındaki duygu ve düşünce birlikteliğı, iki farklı alanda, iki farklı kültürel gelenekte çalışmış olan yaratıcıların "etik olarak" doğrunun peşinde ilerlerken giriştikleri mücadeleyi de tanımlar. Beuys, 1972'de "Deutsche Studentenpartei" (Alman Öğrenci Partisi) ve "Free International University" (Özgür Uluslararası Üniversite) gibi oluşumları kurarken, Erbil 1968'de *Gecede*'yi, 1971'de *Tuhaf Bir Kadın*'ı yayınlamıştır.

Beuys'un görsel sanatlar alanındaki *beklenilmeyeni* gündeme getirip tartışmaya açması ile Erbil'in *beklenilmeyeni* yazınsal yorumlaması arasındaki paralellik, Kapitalizm'in yakıcı gücünü çok erken denebilecek bir dönemde keşfederek yapıtlarını bunun eleştirisi üzerine kuran iki yaratıcı sanatçının en önemli ortaklık alanıdır. Tuhaf ki her yaratıcı da yerleşik ve akademik çevreler tarafından "hayır"lanarak, uzun bir süre yok sayılmışlardır.

Beuys'un 21. yüzyıl sanatındaki yeri, vatani olan Almanya'da bile ancak vefatından yirmi yıl sonra verilmiştir. Erbil'in yazını ise bırakalım hakkının teslim edilmesini, egemen çevrelerin yok sayıcılığına karşın "varoluş mücadelesini" vermeye devam etmektedir. Erbil'in *Kalan* isimli son çalışmasıyla vardığı anlatım, soyutlama ve kavramsallaştırılma zirvesi, Türk Yazını içinde "öncesi ve sonrası" olmayan bir konum olmasına rağmen, bu sarsıcı kitap henüz tartışmaya bile açılmamıştır. Oysa *Kalan* hiç kuşkusuz öznesinde günümüz Türkiye'sinin olduğu bir başyapıttır.

Beuys'un sanatın sosyal sorumluluğunu yorumlaması ile Erbil'in bunu yazınsallaştırması arasındaki ortaklıkların derinleştirilmesi, kelimenin tam anlamıyla "disiplinlerarası" bir araştırmayı gerektirir.

Kaynaklar: Erbil, Leylâ. "Üç Başlı Ejderha". *Üç Başlı Ejderha*. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2005. 11-73.

"Vapur". *Gecede*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 7-25.

Beuys, Joseph. *Jeder Mensch ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*. FIU Berlin, 1982.

# DİL YONTUSU: EDEBİYAT VE PLASTİSİTE Yusuf Eradam

*Biliyorum; öykü ya da roman anlatılarında, sinema filmlerinde-ki üst ses anlatıcının da öykü, roman ya da filmdeki karakterlerden biri olmayışını da sevmeyişimin nedeni, o tanrısal anlatıcının erkini zorlama plastik buluşumdur. Birinci tekil anlatıcı konuşmuyorsa, içimdeki kuruntulu, kuşkucu dinleyici, izleyici, okuyucu yazardan, sanatçıdan daha hızlı bir kurgulamaya gidiyor ve yapıt gözümden düşüyor, o yapıta ilgimi yitiriyorum ya da hatır için “akademisyen” kimliğimle ilgiyi “eleştirel” sürdürmeye çabalıyorum.*

Tersine, anlatıcı üçüncü tekil şahıs ise, tanrısal anlatıcı gibi anlatıyor ama bir şekilde insan olduğunu ele veriyorsa, söz gelimi karakterlerden birinin tarafını tutuyorsa, bundan rahatsız olmuyorum. *Erkini mesafeli anlatı (ben her şeyi bilirim edası) ile kanıtlama girişimidir bana laminant parke gibi plastik gelen. Plastiğin olumsuz çağrışımından kastım da budur.*

Özellikle 1960'larda yapılan sanat tartışmalarında çokça geçen bir tanımlama “plastisite”: Bir sanat eserinin üç boyut kazanmış, gerçek dünyayla ilişkilendirilmiş, dokunsal (tactile) değeri. Bu ilişkilendirme için gereklidir imge, simge, gönderim vb. *dil sanatlarının “cimsizliği”*. (Pospelov, 88-92).

Bu yüzden üzerine kafa yorduğum bu sanat kavramının örneklerini gördükçe edebiyat yapıtlarını “plastik” ve “plastisite sahibi” yapıtlar diye ikiye ayırmaktan kendimi alamadım. *İlki “kitsch” ya da ona yakın değer kaybına işaret eden ve görsel süse ve gösterişe yakın ve samimiyetten uzak, yazarı ya da şairinin adının yapıttan önde taşıyan, görseelliği, “popülerliği” ağır basan, şimdiki zamanda çekirdek gibi tüketilip unutulacak ya da gösteriş için saklanacak yapıtlar ya da nesneleşen kitaplar. İkincisi ise (plastisiteye sahip yapıtlar) zaman aşımına uğramaktan uzak, dil sanatlarını ustalıklı ve tek etki ile*

*kullanan ve uzam yaratan, yarattığı bu uzamı da süreğen kılan ve haliyle “değerli ve önemli” yapıtlardır.*

Değerli ya da önemli bir tablonun, onun değerini anlamayan gösteriş budalası bir koleksiyoncunun evinde *kitsch*leşebileceği gibi, değerli, önemli ve tabii ki *plastisite*ye sahip bir edebiyat yapıtı da gösteriş budalası bir “*okumaz*” kişinin rafında doğa içindeki plastik (pet şişe), hatta yeşiller içinde ağaca takılmış naylon torba gibi sırtabilir.

Plastik sanatlar tanımlarına girince ben de üç boyutluluk, dokunulabilirlik, şekil verilebilirlik ve tasarım sözcüklerine takıldım, bu doğrultuda da KİTAP olmuş yazınsal ürünlerin hepsi için (olumlu anlamda) plastik değerler yükleyebiliriz, diye bugün notlar aldım. Fakat bir şiir, ya da öykü, roman vb. yazınsal “*ürün*” özellikle retorik vb. sanatsal tasarım ürünleri olduğu için, anlatıcı, betimleme vb. kimi zaman zorlama ve görsellik katma adına hayal gücüne müdahale diyebileceğim çabaları da olumsuz anlamlarda plastik değerler olarak da nitelemek üzereyim.

## 1

Edebiyat yapıtlarında “*plastisite*” deyince yapıtta aranması gereken ilk özellik olarak akla öncelikle “*plastik sanat*” ürünlerinin *üç boyutluluğu gelebilir*. Görsel sanatlar genellemesi içinde de değerlendirilince şiir ya da müzik yapıtları gibi “yazılı” metinlerin bu tanım dışında kalması gerektiğini savunmakta da gecikmeyebiliriz. Birinci olarak *kitaplaşmış edebiyat ürününün ya da kitabın plastik değeri* üzerinde duralım.

Edebiyatın gerçek anlamda üç boyutlu sanat ürünleri gibi plastik değerler taşıması için öncelikle kitap haline gelmesi gerektiğini ve üç boyutu ile kitaplığınızda yerini alırken kağıt kalitesi ile, kapağı ile, dokunma duygunuza hitap edişindeki (dokunsal) söz gelimi “*somun gibilik*” ile plastik sanat ürünü gibi gelebilir.

Bugün, o eski *Varlık* yayınları gibi içeriğine göre almıyoruz kitabı artık, kitabı okumak azmı ile yapışık sayfaları kesmek zahmeti de kalktı. Yazarın, romanın, öykünün, şiirin içeriğinin değerine göre satın almıyoruz

kitapları. Çikletlerin yanındaki raflarda “*değeri*” kendinden menkul, tüketim metası olarak çabucak yerini başka metaya bırakmak üzere gel gel yapan albenili kof ya da hormonlu kitaplar dönemindeyiz ve onları biraz da kapağına göre, paketine, yazarının “*rating*”ine göre, hatta okumak için değil, o kitaba sahip olmak için alıyoruz. Biri filancaının son romanından söz ettiğinde, “*o kitap bende var,*” diyebiliyoruz. Görselliğe müdahaleler sayesinde dostlar bizi alışverişte görüyor ama yazınsallığı tartışılabilir de olsa üzerinde roman, öykü, şiir yazdığı için yazın ürün kabul edilen kitap (kimisi zaman içeriği de değerli olsa bile) birdenbire “*kitsch*”leşiyor. Tıpkı heykelden anlamayan bir milyarderin bir Picasso tablosunu banyosuna koyması gibi. Ortalık yerde yazınsal ürün de “*süsleşiyorsa*” kitsch’leşir ve olumsuz yüklenmelerle plastik (doğaya zararlı, geri dönüşümü olanaksız) bir ürün halini alır. Ticari tüketici etnografisi dahilinde yazın ürünleri “*plastik*” sözcüğünün olumsuz anlamlarını giyiniyor.

Paul Auster bu üç boyutluluğu ilk romanı *New York Üçlemesi*’nde gerçekleştirmiştir. *Kilitli Oda*’da okuduğumuz kitap imha edilmiştir, oysa elimizde tutmakta olduğumuz kitap da odur. Zamanlar, boyutlar arası ironi, okuma edimimize de sıfırlayarak, postmodern bir düzenbazlıkla “*düş - içinde - düş*” yaşamışlığımıza çekilmiştir ve okumak edimi, okuduğumuzu imha ettiğimiz yanılması, oysa kitabı elimizde tutuyor olmamızın şaşkınlığı ile o kitaba postmodern varoluşsal bir *dokunsallık ve üç boyutluluk kazandırmış olur*. New York kentini üç boyutlu bir enstalasyon gibi düşünmek zor olmasa gerek fakat devasa bir enstalasyonun (Manhattan) sokakları arasında birini izlerken kendini yitirmek fikri, ararken aranan olmak ve bu türük ya da eksen etrafında beden içinde bedenlere (kent içindeki karakterlere) en önemli boyutu kazandıran dilin kökenine, dillerin türeyiş mitosuna yolculuk yapma (Babil Kulesi efsanesi) gereksinimi romana âlâsından bir plastisite kazandırır ve elimizdeki kitap / roman nesneyken fetişe dönüşür.

*Cam Kent*, *Hayaletler* ve *Kilitli Oda* isimli üç uzun öykü (novella) aynı öykünün üç farklı açıdan anlatılışıdır da. Postmodern tarz dışında da bir öykünün, bir romanın farklı açılardan anlatılışı da o öyküye üç ya da daha fazla boyut kazandırırken yazılı metin bir yontu gibi dokunsallık kazanabilir. Toni Morrison’ın *Süleymanın Şarkısı*’nın sonunda bulunan atalardan kalma metinler antika ya da

kutsal metin değeri kazanarak fetişleşir. İzi sürülen şey ya da peşinde gidilen iz, sonucunda varılan fikir ya da yapılan keşif, bizim kimliğimize, bedenimize, varoluşumuza bir boyut / değer daha katıyorsa, o *yapıt fetişleşerek plastisite kazanır*.

Oruç Aruoba'nın bir kitabı kendi çizimleri ile birlikte, el yapımı gibi yayımlanmıştır, bir kopyası demeye dilim varmıyor ama bir tanesi de bendedir. *Tümceler* kitabı ise üzerinde yazarın dolma kalem düzeltileri ile kendisi tarafından "*Yusuf anlar*" diye bana armağan edilmiştir ve bir yontu değerinde korunmaktadır. Kitaplığımda üreteni tarafından imzalanmış her kitap için (fetişten gurur duyduğumu ele veren) aynı tümceyi kuramıyorum ne yazık ki. Kimi fetişler bize değer katar, kimileri ise değersizliği ile evimizi "*kitsch*" kılar.

Kitabın fetiş olarak plastik değerini Arjantin'in ve İspanyolca'nın dev yazarı Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (24 August 1899 -14 June 1986)'dan iyi kimse bilmez. Kitaplardan oluşan baba öğretimli geçmişinde, kitaplarla çevrili şimdiki zaman dünyasında yazdığı kitaplarında fiktif labirentler, hayali yaratıklardan cisim bulmuş canlılar yaratmış Borges'in şu özdeyişleri de kitabın fetişe yakın üç boyutluluğuna ilişkin fikir verecektir:

(a) "*Cennetin hep bir çeşit kitaplık olduğunu hayal etmişimdir.*"

(b) "*Bırakın başkaları kaç sayfa yazdıkları ile böbürlensinler; ben okuduklarımla kostaklanırım.*" (c) "*Etrafımda kitaplar olmazsa uyuyamam.*"

Bütün yazınsal ürünler "*kitap*" olarak yayımlanmışsa, o kitaplar görsel antropoloji alanında (mobilya gibi) bir nesne / ürün olarak da değerlendirilebilir: Üç boyutludur, ebadı ya da şekli hakkında bir tasarım yapılmıştır da ondan. Hatta günümüzde oyuncaklara benzer çecikilikte kitaplar "*yapıldığını*" da anımsarsak, içeriği öznel bir değerlendirme ile "*beş para etmese bile*" kimi çocuk kitaplarını da görsel antropoloji değerleri içinde değerlendirebiliriz çünkü plastik sanatlardaki anlamı ile de ürün (en azından alıcının beğenisine sunum açısından) önem kazanıyor. Satışı artsın diye ciddi bir pazarlama, hatta propaganda çalışması yapılabilir. Romanın kadın yazarı erkek ya da gılman kılığına girip romanın kapağına poz verebilir ve reklâmcılık, popüler kültür gibi alanların bilgi ve birikimi ile medyanın etkileşim-

li örüntüleri de işin içine girince, o yapıtın yazınsal değeri ikinci planda kalır ve olumsuzluk taşıyan ilk anlamı ile “*plastik*” bir ürün ortaya çıkabilir. Olumsuzluk diyorum çünkü “*devir değişiyor, pazarlamacılık işte*” diyerek okumaya karar veriyorsunuz fakat aynı kitabın birinci sayfasındaki dil hataları yüzünden edebiyat ürününün gerçek “*boyutlarından*” ödün verildiğini görüp çoksatan bir vasat ürün diye onu bir kenara bırakıyorsunuz, bir daha da o kitaba eliniz uzanmıyor. Elif Şafak’ın İskender’inin birinci sayfasındaki “*Ta ki şimdiye kadar*” benzeri dil ya da anakronistik kültürel hataları ile özensizce yazdığı “*popüler*” romanları ya da Murathan Mungan’ın Şairin Romanı’nın başından itibaren iç bayan “arabesk” ya da aşırı zorlama duygusalılık yüklü ifadeleri, hatta dil yanlışları. Süs. *Plastik ama plastisite değil*.

## 2

*Edebiyat yapıtının imgeler dünyası, dil sanatları yapıtın plastisitesini sağlayan “uzamı” yaratan temel araçlardır.* Yaratan kişinin öznel ve tekil bakış açısı ve dünyasında oluşturduğu tek ya da çeşitli perspektiflerden bakılabiliş okunabilirliği bulunan ve tıpkı bir yontuda ya da nesnede bulunduğu inandığım kendiliğini (subjectivite) oluşturmaya yönelik bir *tümleşik sistemden* söz ediyorum. Tümleşikliğini bir sonraki bölümde Poe’ya bağlayarak inceleyeceğim. Bu bölümde yaratan kişinin edebiyat yapıtının dili ile flört edişinden doğan plastisite’ye değineceğim.

Bahçeşehir Üniversitesi’ndeki “düşünen” öğrencilerimden Gökhan Turhan, 2012 Haziran Amerikan romanı final sınavında dil ve biçim açısından yazarların özgürlüğü konusunda yazdığı “denemesinde” özetle şöyle diyor: “Yazarlar dille sevişmedikçe özgürce yazamazlar. Yazarın dili ile ilişkisi sado-mazo bir ilişkidir. Bu ilişki sayesinde vardır ya da ‘oluşu’ bu biçimle sağlanır.”

Ben “flört” derdim, demişimdir, öğrencim daha ileri gitmiş nitелеmekte. Retorik, belagat, dili iyi bilmekten ve yerinde doğru ve güzel kullanmaktan geçen bir “sevişme” eylemidir, peki. Okura düşen ise, plastisitesi olduğuna inandığı kitabı bir okuyuşta tükettiğine inanmayıp, Herakleitos’u kıskandırırcasına, aynı yapıta defalarca girip içinde yunabilmektir, o yapıt sayesinde değişip dönüşebilmektir.

*Bunu sağlayan, yapıtın dil sanatları ve biçemi sayesinde oluştu-  
duğu uzamdır, görsel alandaki üç boyutluluğun edebiyata yansması  
da ancak bu “uzam” sözcüğü ile gerçekleşebilir ve yapıtın plastisi-  
te’sini bu açıdan tartışabilirim.*

Virginia Woolf şöyle diyor, elimizdeki tek ses kaydında: “Söz-  
cükler en vahşi, en başına buyruk...” Bunun için suçluyor sözcükle-  
ri, insan gibi oldukları için. Salt bu yüzden işte sözcükler ve de haliy-  
le sözcüklerden oluşan yazın türleri plastiklik kazanır.

Örneğin, Michigan’ın Saginaw kentinin gururu şair Theodore  
Roethke’nin derslerimizde kimi öğrencilerin derin bir iç geçirmesini,  
hatta gözyaşı dökmesini tetikleyen *Babamın Valsi* başlıklı şiirindeki ses  
ya da şiir kişisi o şiir kişisi işçi babasının eve sarhoş geldiğinde onun ku-  
cakladığı gibi vals yapışını anlatır. Şiirdeki sesin çocukluğundan babaya  
dair hatırında kalanlar şunlardır: Sakar babanın parmak eklem yerlerinin  
kaba sabalığı, işçi babanın dokunulan parmak çotukları (dokunsal imge-  
ler), annesinin sinirden yine asılmış suratı, (görsel imge) beceriksizce ya-  
pılan bu dansın mutfaktaki tencere ve tavaları yerinden oynatıp gürültüsü  
(işitsel imge), çocuğun hissettiği korku ile babanın kemerinin tokasının  
çocuğun kulağını çizmesi (dokunsal imge). Şiirin böylelikle oluşan ya-  
lın imgeler dünyası soyut ve iki boyutlu bu şiirsel anlatı içinde üçüncü  
boyutu hayal etmemizi sağlar. Bu da şiirin uzamını genişletir, değeri ço-  
cukken anlaşılmayan bir babanın aslında sizi sevdiğini ancak yıllar sonra  
anladığınız uzamda o “dokunsallığın” geri gelişi ile şiir “plastisite” ka-  
zanmış demektir. Algılara hitap eden ve bu sayede uzamın genişletilip o  
edebi yapıtı belli bir kişiye özgülükten, belli bir zaman kısıtlılıktan kurta-  
ran da işte bu plastisite aracılığı ile okur ile çağrışımlarla kurulan empa-  
ti ya da özdeşleşme bağlarıdır. Şairin baba gömleğine kendisini hala ası-  
lıp kalmışlığı ile biten bu şiirin plastisitesi de bizi şiirin bizi taşıdığı kendi  
uzamımızda bir yerde asılı kalmamıza yol açar. *Bu plastisite (işsel - etki-  
leme) sayesinde işte Roethke’nin şiiri cisim bulmuştur.*

### 3

*Edebiyat yapıtının plastisitesi, üç boyutluluğundan kaynaklı do-  
kunsallığı ya da dokunsallığından kaynaklı üç boyutluluğu, onun “tek  
etkisi” sayesinde merak edilerek algılanmak, varlığının onanmasını*

*bekleyen parçalarının, o bütünü oluşturan parçaların uyumlu birliği sayesinde elde edilir:* Burada kast ettiğim dokunulabilirliği, tutulabilirliği bulunan kitap değil, bir edebiyat ürününün etkisindeki “totalite”: Bir öykünün, bir romanın, bir piyesin ya da bir şiirin plastik değer kazanıp kazanamayacağı. Bunun için de akla gelen o edebiyat türünün temel araç gereçlerinin, başta “*dilin*” ve dil ile yaratılan söz oyunlarının bilgi ile gelen güce aşık bir kalemin bu kalemi okuyucusunu ele geçirmek için yazması (*samimiyetsizlik*) ile aynı dili ve dil örüntülerini sadece semantik, sentaktik, düşünsel ve estetik bir tek etki yaratmak için (*samimiyetle*) kullanıp kullanmadığında yatar. Bunu anlamak için de çok okuyup eleştirel zevk geliştirmek gerekir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ticari kültür ortamında, 1950li yılların “*insanîyeti*” ezen bu kültüründen uzak durabilmeyi başaran Sylvia Plath’ı, Anne Sexton’ı ve yeni yitirdiğimiz Adrienne Rich’i örnek gösterebilirim.

“*Tek etki*” ya da “*etkide totalite*” derken Edgar Allan Poe’dan ve Amerikan edebiyat tarihinde yazmakla uğraşan herkesin başına bela bir denemesinden söz ediyorum: *Philosophy of Composition*. Poe, “*Kuzgun*” adlı şiirini neden öyle yazdığının savunmasını yaparken bir sanat yapıtının birçok yönlerinin bir araya gelerek ve birbirlerini uyum içinde tamamlayarak “tek” bir ürün / öykü / şiir oluşturmaları gerektiği tezini, tek etki ya da etkide teklik kuramını açıklar. Bir yapıtta “*tek etkiyi*” oluşturacak temel özellikleri “*kısalık, yoğunluk, tutarlılık, güzellik ve liriklik*” başlıkları altında toparlayan Poe yapıtın “*özgünlüğünü*” ön koşul olarak değerlendirir önce ve bir yapıtın parçalarının “*tutarlı ve uyumlu birliğinin*” en önemli özelliği olduğunu vurgular.

Pospelov ise aynı konuda edebiyat yapıtlarında “*fikir içeriğinin tüm yanları - konu bütünü, sorunsal yan ve düşünsel değerlendirme-, bir organik birlik oluştururlar. Dolayısıyla, tekil bir eserin içerik çözümlemesini yapma süreci içinde bunları birbirinden ayırmak olanaklı ve gerekliyse de, genelde bu yanlar birbirinden asla ayrılamaz*” (s.124) derken de Poe’nun tezini yinelemektedir. Her ikisi de yapıtın ne eksik ne de fazla parçalardan oluşma “*kusursuz olduğu iddia edilebilen*” bütünselliği hakkında yorum yapmaktadırlar.

Poe’nun kuramının plastik değerler içindeki yerini edebiyattan en iyi örnekleyen yapıt Sherwood Anderson’ın *Ormandaki Ölüm* adlı

öyküsüdür. Sözcük seçimi, söz dizimi, simgeler veya alegorik anlatı gibi yazınsal yollar da “yapıtı” “tasarım” “kurmaca” kavramları içinde değerlendirilebilir. Anderson, *Ormanda Ölüm* adlı öyküsünü bu seçimlerinde azami titizlik göstererek, 12 yılda tamamlamış. Nihayet “tastamam” ya da “büsbütün” oldu diyebilmiş. Okuduğum ve okuttuğum “kusursuza en yakın” öyküdür ve yazar da bunu öykünün sonuna doğru “özbilincindeki anlatıcısı” aracılığı ile şöyle belirler: “Böylesine tastamam bir şeyin kendi güzelliği vardır” (“A thing so complete has its own beauty”). Estetik ile tastamamlık arasındaki yakın ilişkiye de özdeyiş olabilecek bu tümce aynı zamanda kusursuzluk ile beden ilişkisine de değinir. Öykünün ve içindeki ana karakterin bedeni ile yazarın varoluşsal dokunsallığı.

Bu yapıtında Anderson, yazarlık kariyerine ilham olduğunu da iddia ettiği bir kadının öyküsünü anlatır. Öykünün bir yerinde adının Mrs. Grimes olduğunu öğrendiğimiz kadın kırsal bölgede sadece kocasını, oğlunu ve çiftlik hayvanlarını besleyen yüzü belirsiz, muhtemelen yaşlı bir kadındır. Öykünün sonunda, kış mevsimidir ve yine erkeklere ve hayvanlara yiyecek almaktan dönen kadın ormanda bir mola verir ve dinlenmeye oturduğu yerde ölüverir. Daha önce beslediği köpekler kadının sırtındaki torbalardaki yiyeceklere saldırınca elbiseleri yırtılır ve ortaya genç güzel bir kadın çıkar. Başkasının tanık olduğu bu olayı, öykü anlatıcısı (yazar) kardeşinden duyduklarını doğrultusunda ama o iyi (özenle ve sahici belki de) anlatamayacağı için anlatma sorumluluğunu üstlendiğini de itiraf eder okuyucuya (yazarın okuyucuda inanılabilirliğini, güvenilirliğini kesinleştirmek için kullanılan özbilincindeki anlatıcıdır bu). *Kasabadaki bir olayı “güzel” anlatma sorumluluğu ile başlayıp tastamamlaşan öykü, öyküde anlatılan kadın gibi güzeldir. Güzeli aramak ve yaratmak “plastisite” ister. Özen ve sahicilik bu yüzdendir.*

## Sonuç Saptamalar

Bu üç temel izlek üzerinden giderek, yazınsal yapıtların “plastisite”sinin sağlamasını *kalıcılıklarında* aramak gerektiğine inanıyorum. Fakat otuz beş yıllık hocalığım sonunda vardığım noktada öğretim müfredatına ya da yazın seçkilerine girmeye “hak” kazanmış

yapıtların “kalıcılık” nedenlerinin de her zaman “tekâmül” anlamı da yüklenen plastisite olmadığını gördüğümüdür ki, özellikle de yabancılaşmayı neredeyse dayatan modernist kanonun da vahşi kapitalizmin ekmeğine yağ sürdüğüne inanma noktasına geldiğim için “kalıcılık ve tekâmül görevi” üzerine de düşünmeye başladım çünkü kanon da konverjans kavramı içinde merkezi, iktidarı “doğru” olarak gösteriyor. *Plastisiteye sahip yapıt, o halde, gül olacak, ama dikenleri de bulunacak. Dikensiz gül, kitsch’tir; hatta dikendir güle plastisitesini veren.*

Yazınsal bir yapıtın kalıcılığına nasıl karar verilir? Belli bir dünya görüşü doğrultusunda sakıncasız, gerekli bulunduğu müfredata girebilir; belli bir edebi akımı temsil ettiğine inanılır vb. başka sebeplerden o yapıta değer biçilir. Tekâmül gösterdiğine ve bu sayede kalıcılık kazandığına inanmak da tümüyle öznel nedenlere dayanabilir ve örneğin okuyucunun on beş yaşında anlamadığı, sıkıcı bulunduğu bir yapıtı elli yaşında anlayıp başyapıt addetmesi sonucunda yapıt tekâmül etmiştir denebilirse de, alıcının tekâmülünden bahsetmek daha yerinde olacaktır. Yine de bundan bile kuşkuluyum. Alıcı elli yaşında o yapıtı anladığını sanıyor olabilir ve salt bu yüzden “klasikleri her on yılda bir okuyacaksınız” diyenlerle grup oluşturabilir. Yapıt, ilk günkü halinde durmaktadır oysa, o yapıta uyum göstererek değişip dönüşen veya tekâmül eden kişi alıcıdır, okuyucudur. Belki de gönderilen ile alıcının beyinde ilişkilendirme gerçekleşmiş ve okur kendisini yapıta yakın hissetmiştir. İmgenin düşünüyor olması da bunu açıklar.

*Bilindik kuralları ihlâl ederek yeni bir biçim arayışı*, sözcük dizimi değiştirmek, Ezra Pound’un *Kantolar*’ında ya da T.S. Eliot’un Çorak Ülke’sindeki gibi bol göndermeli yapıtlar üretmek gibi, ama ille de akışkan bir tartuma sahip şiirin fikre dayalı bir şekilde tartımını kasıtlı bozan şairler, o bozuş içinde bir tutarlılık yakalayanlar da (Emily Dickinson, ee.cummings, Adrienne Rich, Edip Cansever, Oktay Rifat gibi) ya da “İch ich” diye sesini duyurmaya çalışan bir Plath şiir kişisi (“Daddy”) yahut “One Art” şiirinin finalindeki gibi kendisine “Yaz bu şiiri o zaman” diyerek şiir sesine yabancılaşma efektine başvurulması gibi örneklerde şiire daha da belirgin “dramatik” boyut kazandırarak dokunulurluk katarlar ki şiir üç boyutluluğunu işte böylece kazanmış olur. Haliyle, plastiktir. Mari-

anne Moore’a göre “*hayali bahçeler içinde sahici tosağalar*” bulma merakınız başlamışsa, şiire ilgi duymaya başlamışsınız demektir. Bir el arabasına çok şey bağlayan William Carlos Williams’ın imgeci şiiri de plastiktir, “*orda bir dolap var, dolapta bir şişe var*” diye Özdemir Asaf’ın düşünce yoğunluklu, kimi zaman aforizma niteliğindeki şiiri de. Okuyanın hiç aklına gelmeyecek sözcükleri bağdaştırıp evlendirme ve bizi imgeden düşünceye, düşünceden duyguya gezdiren Plath’ın şiiri de plastiktir, Henry isimli yarattığı hayali karakter ile şiirinde konuşan ve intiharpverliğini onunla paylaşan John Berryman’ın şiiri de, düşünce kirliliğini, rıyayı dilde imgede tasarruf ya da otosansüre gitmeden yazabilen Küçük İskender’inki de, Whitman’ın envanter tutmuş gibi gözleme dayalı empati doruklarında yazılmış şiirleri de plastiktir, Beat kuşağının ağır topu Allen Ginsberg’in çağına karşı bilinç geliştirmiş uluyan şiiri de plastiktir. O şiirlerde bulduğumuz sözcüklerin uzanında yol aldığımız hayal ve duygu düşünce aleminde bulduğumuz sahici tosağadır, bizim şiirdeki fikir ile kendi düşüncemizi, duygumuzu ilintilememizi sağlayan ve haliyle şiirin *plastisite*’sinin kanıtı.

Bilgi, yazınsal uğraş içinde yapıtın ta kendisidir, bilgi vermek üzere sanat yapıtı kullanıldığı zaman plastisite bozulur. *Bilginin ezi ci gücü şiirde de, roman ya da öyküde de okuyanı ezer ve sıkar çünkü plastik sanat ürünlerindeki yukarıda sözünü ettiğim sebeplerden ötürü kazanılmış “subjektivite/kendilik” özelliğine yaratanın gölgesini düşürür ve haliyle yapıtın yaratanından bağımsız varolma için arzusuna ters düşer.*

Plastik sanat değeri kazanması için yazınsal özgürlük (*freedom*) de şarttır. Ben özgürlük sözcüğünü telaffuz ederken *ipini koparmışlığı* (*liberation*) da kast ederim. Küçük İskender şiiri ya da Lâle Müldür şiiri sahiciliğine, yazılanın “*seyirciye / okuyucuya oynanmışlığı*” olmayışına “*inandığım*” için olumlu anlamları ile plastik değerlere sahip gelir bana.

Şiirde özellikle “*tactile*” (dokunsal / dokunma hissi ile ilgili) imgeler (T. Roethke’nin *Babamın Valsi*’ndeki gibi) resmi, hareketi gözümüz önüne getirdiği gibi acı, hasret ve vefa duyguları ile birlikte plastiklik kazanıyor. Tıpkı Mehmet Aksoy’un yontuları gibi. Bu noktadan da plastiklik ve tekâmül bağlantıları içinden kalıcılığa yeniden

bağlanırsam, yazınsal yapıtların da tarih boyunca yasaklanıp “ucube” gösterilenlerinin şimdi yeni, yepyeni anlamlar kazanarak plastik ya da değil değer kazandıklarını da unutmayalım. *Kimi dini metinlerden çeviri romanlara kadar yasaklanarak, yasaklayana “ucube diktatör” yakıştırmaları yapılmasına yol açan, fakat yapıtın ölüm-süzleşmesini sağlayan edimler de o yazınsal yapıtın hem kendisinin, hem de okuyanın tekâmülüne olanak sağlayacak değerli (ki tehlikeli) fikirler içermesindendir.*

Bu noktadan da, *yazın sanatının plastikliğine en büyük kanıtın ‘kusurlu’ olmak zorunluluğudur* demeliyim. Bayıla bayıla satın aldığınız yontunun her yanını, bir özelliğini seversiniz, başyapıt diye değerlendirirsiniz. Fakat bir çatlağını, bir kırığını, bir renk ya da biçim uyumsuzluğunu da bütünselliği içinde değerlendirirsiniz ya (bir popüler şarkıcının prosodi hatasını hoşgörüsüzce eleştirirken zaafınız kabul ettiğiniz bir şarkıcınınkini ya da kendi yapıtınızdaki benzer hataları göremezsiniz, görmezden gelirsiniz ya), alıcının o hoşgörüsüne mazhar olmak da yapıtı ilk anlamında “plastik” kılar. Çin hanedanları böylesi çanak çömlek takımlarının tamamını kusurlu diye imha ederlermiş. Plastisiteye sahip dediklerim ise, tıpkı İran halı ustalarının tanrı ile aşık atmadıklarını göstermek, kusursuz yapıt üretmek onların hadleri olmadığı bilincini de yaymak için halıya kasıtlı olarak bir ilmeği yanlış ya da ters atmaları gibidir.

Biz bu kusuru görsek bile, yapıtın plastisitesi varsa, *Yaradanın* bilinmezliğine sarılıp yaratıcı edimler içinde sanatçının kasıtlı kusurunu görmezden gelmek şöyle dursun baş tacı ederiz ve yapıt halı olsun, film olsun, onun için kusursuzdur anlamına gelecek bir benzetme yaparız: “*şiir gibi*” deriz. O yapıtın plastisitesi vardır, demek isteriz.

İşte bu noktada, kadının Lacan terminolojisinde fallik fallik “*zevkselleştirilip yoksallaştırılmasına*” (jouissance) karşı, Sylvia Plath hem kendisini kocası Ted Hughes’un “*arzusunun manivelası*” olarak nitelediği *Guardian* gibi şiirler yazmıştır, hem de dünyasındaki, çevresindeki “*yaratıkları / nesneleri / öteki ama kendisi bedenleri*” çizmiştir. 2007 yılında yayımlanan çizimleri de şiirlerinin konularına ışık tutar ve *Mecazlar (Metaphors)* şiirini “*Bir çuval yeşil elma yemişim de, inişi olmayan bir trene binmişim*” diye bitirmiştir

Plath'ın hamileliği sırasında 9 rakamı saplantısı etrafında dönen sözcükleri aracılığı ile bedenini imgeleştirip eril hayalgücüne zehir zemberek geri savurmuştur. Çizimlerini toplayan kitabın adı da bu yüzden sözel iki boyutluluğu uzamsal üç boyutluluğa taşıması açısından muhteşem bir cinastur: *Eye Rhymes (Gözden Uyak)*. Plath'dan gelen bu yeni izler, onun dehasının uzamını bir kez daha genişleterek bize yepyeni bir boyutta sunarken, daha önce okuduk da çözdedik bitti, Plath şiirindeki *tosbağ*ları da tükettik derken, şiirleri yeniden okuma gereksinimi duyuyoruz ki bu da Plath şiirinin plastisite'sinin başka bir kanıtıdır. Haliyle, plastisite'si bulunan yapıtın zaman aşımına uğrayabilirlik lüksü yoktur, zaman içinde kendi kendisine bile "*avant garde*" olabilecek dinamiklere sahip olabilmelidir. Giacometti heykeli, Dali resmi gibi Nazım Hikmet şiiri de Exupery'nin *Küçük Prens*'i de plastik sanatlar değerlerine sahiptir. (Adını unuttuğum bir yazarın evinin her odasında *Küçük Prens*'in bir kopyasının bulunduğunu bundan olsa gerek). Dönüşür, izleyenini dönüştürür. Belleği sabitlemeye, haliyle iktidarını kalıcılı kılmaya işe yarayan, değişkenlik kazanmayan edebiyat ürünü plastiktir, fakat plastisitesi yoktur. Okuyucunun sıradanlaşan zevkinin egosuna teşne edebiyat üreten yazar ya da şairler "*jouissance*" kurbanıdırlar ve kendilerine katledene âşık olmak zorundadırlar. Popüler kültür ürünlerinin kalitesiz "*plastikliğinin*" özündeki paradoksu da böylelikle Stockholm sendromuna bağlayabiliriz.

Dil, onu kullananın *deli cesaretini* de talep edebilir kullanılırken, *Yıkık Kuşak (Beat)* yazar ve şairlerinde görüldüğü gibi, Hemingway'in yalınlığında, her öğeyi sıklıkla ve kasıtlı kullandığı "ve" bağlacı ile ilintileyerek, ama ille de *az* aslında çoktur kuralına ihanet etmeden ve Çavdar Tarlasındaki Çocuk romanında David Jerome Salinger'in anlatıcısı Holden Caulfield'in samimiyetini yakalayarak anlatmayı deneyince plastik bir sanat yapıtı gibi durur beynimizin ve kalbimizin camekânında (o plastisite ile empati kurabildiğimiz ölçüde). Sahicilikle ve kendine ihanet etmeden yazabilmekle ve inançla sözüyle sevişebilme cesaretini göstermekle gelen özgürlüğü taşıyabilmek, sanatçısından (yaratanından) da muaf bir iradeye dönüşmek yoluna da girmektir. Zamanla, bu irade kendisini gönderen ve alıcıdan da muaf bir halde belli eder ve kendisini görünür kılar. *Üstü kalsın* (Cemal Sü-

reya) benzeri günlük hayattan mülhem bir dize ile ya da uzun ve mensur şiir örneklerinde, kutsal metinlerde hem sözü içinde hem de kitaplaştığında kapağından ele geldiğinde onu “nesneymiş” gibi tutana “biraz özen göster” uyarısı da olsun diye “süslenmiş” kitaplarda da görülür plastisite. Emily Dickinson’ın *Beni Özenle Aç (Open Me Carefully)* deyişi bundandır. Dickinson’ın okurdan yalın ricasından da anlaşılacağı üzere, yazınsal ürünün “bedeni” de onu yaratanınki denli “kırılğan”, “nazenin” (ince yapılı, cilveli, kırılğan) ve “nazendedir” (nazlı). Çin porseleni gibi, İran halısı gibi, tanrısallığa özenen bir bedenin ölümden mülhem, ölüme karşı, ölümsüzlüğe özlemle yarattığı kendi yansıması, sureti olduğuna inandığı “sözel bedenin” üç boyutluluk kazanmış(casına) varlığıdır edebiyatın plastisitesi. Tüm sanat ürünleri gibi ölüme ve unutuluşa karşı çetin, incelikli bir uğraştır. Yeni ve ilk kez söylenmişliği (söylenmiş gibiliği) de, onun araştırma, soruşturma, düşünme için yeni, yepyeni bir yol önermesi ile sağlanabilir. Tahsin Yücel ustamın Roland Barthes’tan alıntılanarak altını çizdiği gibi, “ ‘Sonunda kendi tekerlek izlerini açar, kendi yasalarını yaratır’, yani, bir kez daha, kalıbın egemenliği başlar.” (s.42) Hicazdır, hardan düşmüştür, vahiyden sayılır. Bilmiyorum.

Kaynaklar: Arnheim, Rudolf. (1997) *Görsel Düşünme*. Çev. Rahmi Öğdül. İstanbul: Metis, 2007.

Aruoba, Oruç. *Ne ki hiç: Haiku*. İstanbul: Varlık, 1997.

Badiou, Alain. <http://www.newleftreview.org/II/49/alain-badiou-the-communist-hypothesis>

Badiou, Alain. “Fifteen Theses on Contemporary Art,” *Lacanian Ink*, no. 23, 2004. pp. 100-19., p. 2. (The Praxis of Alain Badiou’da alıntılanmış.)

Badiou, Alain. “The Ethic of Truths: Construction and Potency,” trans. Selma Sowley. *Pli:Warwick Journal of Philosophy*, no. 12, 2001, pp. 245-55, p. 250. (The Praxis of Alain Badiou’da alıntılanmış.)

Badiou, Alain. “The subject of Art,” *Symptom*, no 6, Bahar 2005. The Praxis of Alain Badiou. Ed. Paul Ashton, A. J. Bartlett, Justin Clemens.

Burnett, Ron. (2004) *İmgeler Nasıl Düşünür*. Çev. Güçşal Pular. İstanbul: Metis, 2007.

Eradam, Yusuf. “Idyll 18: On Writing and On Writing Poetry” [www.heavenisturkey.com](http://www.heavenisturkey.com).

<http://www.heavenisturkey.com/index.php/79-josephin-yeri/77-josephin-yeri>

Eradam, Yusuf. “Karikatür Gibi,” *Kum*. Sayı 65-66, 2012: 4-13.

Eradam, Yusuf. “Yazmak Üzerine,” *Aşk Bir Şiddet Eylemidir: Latifeli Yazılar*. İstanbul: E Yayınları, 1999.

Levin, Dana. "Ars Poetica," <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/16866>

Plath, Sylvia. *Eye Rhymes. Eye Rhymes: Sylvia Plath's Art of the Visual*. (ed) Kathleen Connors, Sally Bayley. Oxford UP, 2007.

Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." <http://www.vahidnab.com/philocompo.pdf>

Pospelov, Gennadiy N. *Edebiyat Bilimi*. Çeviren: Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.

Punter, David. *Metaphor*. London: Routhledge, 2007.

Randall, William L. *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*. Çev. Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı, 1999.

Woolf, Virginia. <http://www.sabitfikir.com/soylesi/virginia-woolf-dudaklarda-yasayan-sozcukler>

Yıldızoğlu, Ergin. <http://www.sabitfikir.com/elestiri/ozgurlugun-biyolojisi>

Yücel, Tahsin. *Alıntılar*. İstanbul: YKY, 1997.

*Haziran 2012, Cihangir*



## **Eklemlenmeler**



# DENEYSEL ŞİİR - ÖYKÜ SARKACI

Söyleşi: Erhan Altan

*Erhan Altan: Biraz anlatır mısın, deneysel şiirle tanışman nasıl oldu?*

*Barış Acar:* Aslında hâlâ tam olarak tanışabildiğimi söyleyemem. Benim için şiir ve öykünün yolları Küçük İskender'in *Gözlerim Sıgıyor Yüzüme*'den *Dedem Beni Korkuttu Hikâyeleri*'ne geçerken kesişti. 90'ların başıydı. O yılların şiir dünyası da öykü dünyası kadar *kuraktı*. Dolayısıyla git gide daha az şiir okumaya başladım. Şiir eleştirisi ise yok denecek kadar azdı zaten. *Dize* dergisi falan vardı. İşte o yıllarda şiirle tüm bağımı yitirdim. Bir daha da geri dönmedim. Taa 2011 yılına kadar. Neredeyse yirmi yıl. 90'ların ortasından itibaren deneysel metinlerle uğraşmaya başladım. İlk örnekleri üniversite fanzinlerinde kalmış, oynanması olanaksız tiyatro metinleri ve yarı eleştiri yarı kurgu niteliğindeki öyküleme girişimleridir. 1997 yılından bu çabalar *Bir Bilet: Gidiş - Dönüş* öykü dergisi içinde önce mahlas isimlerle yayınlanmış aynı çizgideki metinlere, daha sonra kendi adımla yayınladığım öykülere dönüştü. Derginin yayını durdurma kararı aldığı 2003 yılına kadar da devam etti. Kimi görsel öğelerden oluşuyordu, kimi kolajlarla kurulmuştu, ama her zaman gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırda geziniyordu. Ancak bunu dil oyunlarına yaslanarak değil, avangardın macerasındaki gibi gerçekliğe müdahale ederek, ya da gerçekliği bir şekilde metinle ilişkiye sokarak yapıyordum.

2005 - 2006 gibi atağa kalktığı yıllarda görsel şiire dair kimi örnekler gözüme ilişti. Ancak bunlar benim uğraştığım alana yakın görünmedi. Ben öyküdeki anlatım unsurunun ve anlatımcılığın bozumunun peşindeydim daha çok. Görsel şiirin çoğu örneğinde görselliği kullanma biçimi ise birer tasarım unsuru gibi duruyordu. Bu yönüyle plastik sanatlara yakındı belki; dilsel olanı, dahası onun gerçeklikle bağını sorgulamıyordu. Bu ilgisizliğin 2003 - 2008 arasında çok az sayıda öykü yazmamla da ilgisi var tabii. Daha çok sanat kuramıyla uğraşıyordum o yıllarda. Hatta Kitap-lık'ta yayımladığım

öyküler (ilki, 2004'teydi sanırım) üzerine konuşurken Murat Yalçın sormuştu görsel şiiri takip edip etmediğimi. Ben de yukarıda söylediklerime benzer bir şeyler söylemiştim.

Avusturya'ya geldikten sonra, biliyorsun, senin sayende yeniden ilgi duymaya başladım şiire. Keza şiirin başka bir mecrada süren macerasının benim öyküde geliştirmeye çalıştığım tutuma çok benzediğini gösterdin bana. Ahmet Güntan'ı, Murat Üstübal'ı, Ömer Şişman'ı okuyunca çarpıldım açıkçası. Benim 90ların sonunda başladığım ama öykü dünyasında hiçbir karşılık bulamadığım çabayı, henüz pek çoğunu okuyamadığım epey kalabalık sayıdaki bir şairler topluluğu, sıfırlı yılların ortalarından itibaren şiirde inanılmaz güçlü bir çizgi olarak geliştirmişlerdi. Kadı ki, *Bir Bilet: Gidiş - Dönüş* olmasa kimse öykü diye yayımlamazdı benim yazdığım metinleri. Ancak işte şiirde bu diyalogu / kavgayı, artık ne dersen, hareketliliği yakalamayı başarmışlardı. Birbirlerini duyan ve yeni bir deneyim alanı için çarpışan şairler, dergiler, kitaplar çıkmıştı ortaya. Sen deneyssel diyorsun, ben avangard demeyi tercih ediyorum. Avangard bir deneyim üreten bu ortamın içinde yazsaydım öykülerimi nasıl bir gelişim çizgisi izlerdi çok merak ediyorum doğrusu. Şu sıralar denediğim de tam olarak bu aslına bakarsan. Dolayısıyla şiiri ıskalamak en büyük kaybım olmuş gibi geliyor bana. Öykünün yaşayabileceği alan 2000li yıllarda şiirin kılcal damarlarıymış, öykü dergilerinin çoksatar bir türe geçmeden önce at koşturulan kariyer sayfaları değil.

*E.A.: Deneyssel öyküyle deneyssel şiir bilmeden aynı tarihi gitmişler gibi görünüyor. Bu da edebiyattaki bu gelişimin 2000'lerdeki toplumsal gelişime karşılık düştüğünü gösteriyor bence. Sen ne dersin?*

*B.A.:* Gerçekten bir deneyssel / avangard öykü tanımlanabilir mi Türkiye için; haydi böyle bir tanıımı üretmeyi başardık diyelim, onun içinde belirgin ortak özellikler saptanıp bir dönemin toplumsallığıyla gerçekten ilişkilendirilebilir mi, emin değilim açıkçası. Ne tikeldeki yapıtlar böyle bir ortaklık üretmeye aday ne de dönem dediğimiz şeyin eskisi kadar türdeş olduğunu düşünüyorum günümüzde. Kaldı ki, deneyssel öykü dediğimizde kaç tane öyküyü, öykücüyü bir kümeye sokabileceğimize de emin değilim.

Örneğin öykünün ana akımı diyebileceğimiz bir grup adam ve onların yayını olan dergilerin etrafında kümelenmiş küçük topluluklar için kısa kısa öykü / “*micro fiction*” epey deneysel kaçıyor. 90ların ortasından beri yiyip bitiremedikleri bir konu bu. Bir de bunun etrafına düğümledikleri “*Kısa kısalık metni şiire yaklaştırır mı?*” gibi akıllara ziyan yavanlıkta tartışma başlıkları var ki oralara girmeyi hiç istemem. Ne tarihsel avangardı ne de 1960ların yeni avangardını tanıyan, görsel kültür ile yazılı kültürü karşılaştırmak konusunda tümüyle cahil, avangard deneyimin kökeninde yatan yaşama gitme çabasına ise hiçbir vakit aşına olamamış bir anlayış ürüyor ondan. Aslına bakılırsa adı konmamış bir tür “*toplum mühendisliği*”yle iş-tigal eden, tavşanın suyunun suyu yavanlığındaki solculuktan beslenen, dolayısıyla sürekli sızlanan iki yüzlü piyasacılar olmaktan öteye gidemeyen patetik bir eğilim bu.

Bu konunun bir yönüyken, yine bir dönem *Hayalet Gemi*’nin başını çektiği ikinci bir eğilimi bundan ayırt etmek gerekiyor. Yukarıda sözünü ettiğimiz ilk grubun yavan doğalcılık / gerçekçilik (ikisi sık sık birbirine karışıyordu orada haliyle) anlayışının anti tezi olarak yola çıkan bu grup, kurgu içinde kurgu, üst kurmaca, oyunsuluk gibi kavramları kullanarak, bugünkü yaratıcı yazarlık kurslarına, dolayısıyla neoliberal kervanı oluşturacak olan, meselesiz, istemesiz ve akıl almaz boyutta sıkıcı, ilkinin yedeği görünümündeki alternatif ana akıma ulaştılar.

Avangardın kökeninde yatan, toplumla kökensel bir hesaplaşmaya girişme, akıldışını akla karşı silah olarak kullanma gibi olgular bu iki grupta da hiç var olmadı. Sanatsal olanın her türevi gibi edebî olanı da reddet, sokağı/ yaşamı yazıya yeğleyen, seçkincilik karşıtı ama kendiliğindenliğe de kurban gitmeyen bir noktaya ulaşamadıkları, dahası böyle bir çabaya hiç yanaşmadıkları için bu girişimleri deneysel ya da avangard olarak kabul etmiyorum ben. Olsa olsa deneyselden rol çalma gayretleri olabilir bunlar. Bir dönem bütün gücüyle öyküye atılmış, ancak bugün artık bırakın öykü yazmayı edebiyatın kıyı sularına dahi yanaşmayan, arkalarında bıraktıkları yığına bakarsanız resmin tamamı açıkça görülecektir. İşte avangard oralarda bir yerde kaldı. 90’lardaki öykü patlaması tartışmalarının öznelere neler yaptığına bakın bugün ne demek istediğimi daha iyi anlarsınız.

Öte yandan 2000'lerin toplumsal eğilimleriyle öykü ve şiirdeki avangard girişimler arasında kurmaya çalıştığının analojiyi anlıyorum.

2000'ler, 80 sonrası baskı ve inkâr sürecinin, 90'lardaki devlet terörünün üzerine tıkanmış su giderinin açılması gibi geldi bana kalırsa. Siyaseten olduğu gibi edebiyatta da gideri tıkayan cüruf temizlenince büyük bir ferahlık yaşandı. Eski isimlerin hiçbirinin esamesi okunmaz oldu. Ama elbette, yine aynen siyasette olduğu gibi edebiyatta da ana arterin tıkanmasıyla şehrin en küçük kılcal damarına kadar ilerlemiş olan pislik bir anda temizlenmez. Bugün lavabolardan yükselen ağır çürük kokusu bundadır. Deneysellik ya da avangard, 2000lerin ortasından itibaren şiirde yaşanan, son yıllarda öyküye de sirayet etmiş olan bu ferahlık duygusudur bana kalırsa. Lakin henüz hiçbir şey başarmış değiliz. Keza gelenek her zaman çok güçlüdür ve tam kaybordu dediğiniz anda sizi sarıp ele geçirerek yeniden hüküm sürmeye başlar. Onun hükmünü kabul edecek miyiz, yoksa bu kez henüz başında olduğumuz bu deneyi / araştırmayı sürdürecektir miyiz, asıl soru burada sanırım.

*E.A.: Avangard ve deneysemi yan yana kullanıyorsun, ayrımlarını nasıl görüyorsun?*

*B.A.:* İki cevabı var bu sorunun. İlki, Türkiye'nin durumuna özgü bir cevap. İkincisi genel anlamıyla avangardın ne olduğuyla ilgili.

İlkinden başlayayım. Soruya soruyla cevap vereyim. Türkiye'de deneysem olmayan bir edebî alan var mı? Şunu demek istiyorum: Türkiye'de en gelenekselci iş yapan edebiyat çevresine git, orada yayın yapan, öykü yazan, şiirle uğraşan kişileri bul. Kendilerine deneyci diyeceklerdir. Çünkü bizde deney, yenilik demek gibi bir şey. Herkes deneyci, herkes yeni. Sözüün özü deneysellik Türkiye'de klişeye en çok batmış alan. Gerçekten deneyin ne olduğuna gelirsek iş ayyuka çıkıyor. Örneğin, deneysem öykü yazan “*yeni kuşak ustalarımız*”dan birine soruyorsunuz; yapıtınızı nasıl tanımlıyorsunuz diye. Cevap hazır: Kendi köklerine yabancılaşmamış ama yeni şeyler deneyen... laf uzayıp gidiyor. Ben bundan bir şey anlamıyorum. Yeniyi denemek diye sözünü ettikleri şeyler, bozuk dilbilgisi ya da kötü kurgular için gerekçe oluyor genelde. Mesela bilinç akışını gerçekten deneyen kaç kişi vardır merak ediyorum 50 kuşağı öykücülerinden sonraki süreçte. Orada bile şaibelidir bu durum. Kaldı ki

bilinç akışı tekniğinin yüz yıllık geçmişi var. İnsana sorarlar neyi deniyorsun hâlâ diye. Oysa deneysellik öncelikle iyi bir yüzey araştırması, ardından doğru düzgün sorular ve koskoca bir yürek gerektirir. 50 yıl önce denenmiş şeyi yeniden yaparak deneyselci olamazsınız. Beckett'ı, Mrozek'i, Kharms'ı atlayıp ben yeniye deneye deneye buldum dersiniz, adama gülerler en hafifinden. Bu yüzden "*deneysel öykü*" falan gibi lafları kullanırken çok dikkatliyim.

İkinci olarak da *avangard* tanımı gereği yaptığım işe daha uygun geliyor bana. Deniyorsam da avangardı deniyorum, bir başka şekilde söyleyecek olursam. Kökeni erken Romantiklere kadar uzanan, sanatın hemen her alanına yayılmış, hatta sanatların dikey ayrımlarını yatayda yara yara ilerleyen bir ruh avangard. Kimilerinin yaptığı gibi bir akım ya da dönem olarak tanımlamıyorum ben onu. Hatta bir yazımda da belirtmiştim; Gombrich'in "*Sanat yoktur, yalnızca sanatçılar vardır*" lafını işmar ederek, "*Sanat yoktur, sadece avangard vardır*" demiştim. Avangard sanatsallığın oluş biçimidir. Sonra bu oluşlar tarihsel akıl tarafından rafa dizilir ve sanatlara bölünürler. Ama asıl iş avangardda olup biter bence.

Benim öykümle avagardın bağına gelince, türsel ayrımları hiç önemsemiyorum ben. 1997 - 2003 yılları arasında *Bir Bilet: Gidiş - Dönüş* öykü dergisini çıkartırken yazdığım pek çok öyküde bunu arayıları vardır. Örneğin, 2001'de yayımladığım "*İnsan-sız*" öyküsü metroda karşılıklı oturan iki gencin düşüncelerinin çarpışıp parçalanması üzerine kuruludur. Öykü ilerledikçe çerçeve içine alınmış karakterlere ait konuşmalar sayfa içinde eğrilip bükülmeye başlar. Sonunda ise sayfaya dağılıp birbirlerinin içine girerler. O dönem *Metro Öyküleri* adıyla yazdığım bir dizinin parçasıydı bu öykü. Sonradan *Pıhtı*'ya yalnızca bu öyküyü seçtim. Ya da *Abes* öyküsü. O dönemde popüler olan bir öykücüye *Cumhuriyet Kitap* ekinde yöneltilmiş birbirinden kötü soruların alt alta dizilmiş halidir. "*Kötü bir öykü oldu biliyorum, ama en azından gerçek değil kurmaca.*" demiştim altına. Bir başka örnek olarak, 2002 yılında yayımladığım *Bedel* öyküsü yalnızca *Anadolu Medeniyetleri Müzesi*'nde karşılaştığım neolitik döneme ait Çatalhöyük'te bulunmuş bir bıçağın görselini içerir. Benim müdahalem sadece buna *Bedel* ismini vermek ve öykünün sonuna da okur için bir not koymak olmuştur: "*Al.*"

Bu örneklere baktığında avangardın bütün emarelerini okuyabilirsin. Hazır / buluntu nesne kullanımı, estetik yerine yaşamı önerme, dilsel olanı görüntüyle kesme, *açık yapıt* anlayışıyla öyküyü okura kurdurma, montaj vb. Bazı arkadaşlar yaptığım çalışmaları bildiklerinden bunları sergilesene, bunlar bildiğin *çağdaş sanat* işi diyorlar. Benim için ise bu ayrım bir şey ifade etmiyor. Avangard her yerde *avangard*dir. Ama sen çıkıp deneysel dersen de itirazım olmaz; çünkü senin deneyselle neyi kast ettiğini bilirim.

*E.A.: Uzun yıllar tek başına deneysel öykü yazmış biri olarak, deneysel şiiri, yani akrabalarının varlığını keşfetmen sana güç veya avuntu verdi mi?*

*B.A.:* Edebî anlamda son yıllarda hiç olmadığım kadar mutluyum desem abartı olmaz sanırım. Keza 90'ların sonunda ve 2000'lerin başında bu tarz bir öyküyü kurmaya çalışırken geçmişin estetik modernizmden beslenen ilk örnekleri (Leyla Erbilleri, Sevim Burakları, Ferit Edgüleri kast ediyorum burada) dışında akraba olabilecek hiç kimseyi bulamamışım. Hele ki aynı dönemde ürün veren öykücüler arasında. Hemen herkes dramayla klişe arasında bir edebiyatı baş tacı etmiş gidiyordu. Süslü cümleler, egzotik hikâyeler kurarak iyi öykücü olacaklarını sanıyorlardı. Oldular da, ama öykücü değil romancı oldu sonradan hepsi. Yani kariyer basamağını sağ salim geçtiler.

Şimdi şiir alanında yapılanları görünce aklım gidiyor. Öykünün yapamadığını yapmışlar; sözü dize getirmeyi başarmışlar. Söz şairleri yönetmiyor, şairler sözle dövüşe dövüşe ondan ok uçları, bıçaklar, mızraklar yapıyorlar. Hepsi de öldürücü aletler oldu ama hayatta kalma metaforu olarak al işte.

Haliyle bu çaba öyküye de sirayet etmiş. Kimi öykücüler de görselliğe yaslanan işler üreterek bu alana dahil olmaya başlamış. Ancak benim gördüğüm kadarıyla görsel olanı biraz yanlış kavrama durumu da var. Metnin içine görsel bir şey koyarak ya da harflerden merdiven yaparak bu disiplinaşırı oluş ya da avangard öz yakalanmaz. Elbette bu iyi kullanıldığında hedefe ulaşılabilir. Ancak asıl sorun dilin iktidarını kıracak ve derdi en doğru şekilde anlatacak yapıyı bulmakta. Edebiyatın sözel olduğu aşamaları daha iyi etüt etmekle, mü-

ziğın, resmin, sinemanın sınırlarını daha iyi çözümlemekle, kısacası sanat tarihiyle ciddi anlamda hesaplaşarak bunu ancak başarabileceğimizi düşünüyorum.

Son sözüm “*avuntu*” vurgun üzerine olsun. Edebiyatın insana avuntu verdiği nerede görülmüş? Olsa olsa biz edebiyat tarihinin birer avuntusu olabiliriz, o da azıcık şansımız varsa.

(*Ücra 55, Ocak-Şubat 2014*)

# İNSANCIL'A MEKTUP

Sevgideğer Cengiz Gündoğdu,

Yaklaşık bir yıldır, Colli/ Montinari eleştirel basımının Oruç Aruoba ve Mustafa Tüzel'in editörlüğünde hazırlanan çevirilerinden, Nietzsche kitaplarını yeniden okuyorum. Bir yandan da Nietzsche üzerine literatürü tarıyorum. Klossowski, Nehamas, Pearson, Berkowitz'in çalışmaları ve Deleuze'ün "*Nietzsche ve Felsefe*" kitabından edindiğim kimi çeviriler, Nietzsche düşüncesine ilişkin pek çok yeni ışık yaktı bende. Bunları, üniversite ve bilim, tragedyaya sorunu ve diyalektiğe ilişkin çeşitli yazılarda değerlendirdim. Bununla birlikte sizin üstüne basa basa söylediğiniz Lukacs'ın "*Akılın Yıkımı*"nı, hakkını yeterince verebilmek için, uzun süredir bekletiyordum. Geçen günlerde bu kitabı da okudum.

Sonuçlarını kısaca sizinle paylaşmak isterim.

Öncelikle, Lukacs'ın hiç sekmeden her seferinde on ikiden vurran bir yöntemi var: Tarihsel inceleme. Ele aldığı düşünürleri tarihsel bağlamları içine yerleştirerek değerlendirmek, kaçınılmaz biçimde onu üstün kılıyor. Sosyo - kültürel, siyasi şema içerisinde düşünürlerin düşünme biçimlerini etkileyen etmenleri bulup çıkartması, yazdıklarında tarihsel belirlenimin izini sürmesi onu tartışmasında mutlak olarak öne geçiriyor.

Ancak, özellikle Kant üzerine, *Anti-Dühring* ve *Ampiryokritisizm* üzerinden tuttuğu notların fazlasıyla eksik, yetersiz ve üstünkörü olduğunu düşünüyorum. Hegel'in Kant'la hesaplaşmasına hakim değilim. Ancak Kant'ın "*Prolegomena*"sından hareketle Lukacs'ın yaptığı eleştirilerin yüzeysel olduğunu ve "*kendinde şey*"in gerçek problemleriyle yüzleşmediğini düşünüyorum. Belirgin olarak da, Kant'ın *Prolegomena*'da deneyselliği nesnel ve sentetik yargılara ulaşmada apriori olarak değerlendirmesi sorunu tümüyle görmezden gelinmiş. Bunu "*bilimler aracılığıyla şeyleri gittikçe daha fazla biliriz*" şeklindeki tezle çürütmeye çalışması ise, 19. yy. için mazur gö-

rülebilir bir yanlıştın ısrarla sürdürölmesi bence. Sorunun özünde yatan “bir şeyin bizim duyusal yetilerimiz dışında neliğinin nasıl olup da bilinebileceğı”ne dokunmuyor bile.

Schopenhauer konusunda da benzer bir şey yapıyor. Tarihsel analizi çok isabetli yapmasına karşın, düşünürün felsefesini özgöndergeli olarak çözümlmekten ısrarla uzak duruyor. Schopenhauer’ın iç çelişkilerini göstermiyor, istenç kavramını ve istemenin nesnelleşmesi gibi usdışıcılığın kökeninde yatan en önemli belirlemeleri yok sayıyor. Onlarla mücadele etmek yerine, “Schopenhauer bu kavramları dönemindeki aydın tipinin örneğı olarak üretmiştir.” deyip, görmezden geliyor.

Açıkçası bu tutum, *Estetik*’lerin ve *Avrupa Gerçekçiliğı*’nin yazarı olarak saygı duyduğum Lukács’a karşı daha dikkatli davranmaya çağırıdı beni.

Öte yandan Nietzsche konusunda tümüyle haklı olduğı o kadar çok yer var ki. Dediğimize hak vermemek elde değıl: *Lukacs karşı-sında Nietzsche’yi kurtarmak çok zor*. Nietzsche’yi incelerken de tarihsel belirlenimi öne koyuyor koymasına ama bu kez, sistematik felsefeyi ve temellendirmeyi reddettiğı için, Nietzsche’nin eleştirisinde tümüyle işe yarıyor bu tutum. Onun mitte bağlantısını, felsefesinin arkaplanında yatan *sosyalizm* korkusunu, kentsoylu düşünüşün çıkmazını çok güzel açığa çıkartıyor. Kelimenin tam anlamıyla ipliğini pazara çıkartıyor Nietzsche’nin.

Öte yandan bu açığa çıkarmayı hüüzünle izlemedim desem yalan olur. Nietzsche’nin nihilizmi / onun nihilizmde gördüğü *dekadans* günümüz insanını o kadar temelden kavırıyor ki, ne desem az. Sanırım Lukács’ın kanıtlamasıyla Nietzsche’yi bir filozoftan çok bir sanatçı gibi değıerlendirmemiz gerekecek bundan sonra. Çöküşü görmüş ve düşmüş bir büyük ressam: Tersine Balzac.

“*Akılın Yıkımı*” karmaşık duygu ve düşünceler bıraktı bende.

Tarihsel yöntemin tek başına ele alınmasının sakıncalarını gördüm onda. Yer yer buna “aşkınsallık” diyor Lukács Ancak bu öylesine tepeden ve yüzyıllar ötesini bilmeden gelen bir bakış ki, adeta tanrısal. Bu tür bir aşkınsallık yerine içkin bir eleştiriyi, bir felsefeyi onu oluşturan ilmiikleri tek tek sökerek yok etmeyi yeğ-

lerim. Böylece, belki, ilmik atmada olduğu kadar sökmeye de us-  
talaşır insan.

Henüz Nietzsche külliyatıyla olan hesaplaşmamı bitirmedim.  
Okumam gereken kimi metinler var. Özellikle de *Ahlâkın Soykütüğü*  
ve *İyinin ve Kötünün Ötesinde* kitaplarının yeni çevirilerini bekliyo-  
rum. Belki ondan sonra daha kapsamlı ve nitelikli bir Nietzsche eleş-  
tirisi (en başta da Nietzsche’de diyalektik konusunda) hazırlayabili-  
rim diye düşünüyorum.

Aklımda olanları sıcaklığıyla paylaşmak istedim sizinle.

Teşekkür ederim.

(İnsancıl, Ağustos 2008)

# YAŞASIN OKURLARIN BİRLİĞİ!

Alman pedagoji sistemi köklü bir geleneğe dayanır. Düşünme yönteminde dedüktif bir kesinlik, inceleme alanında çoğulcu yaklaşım, uygulamada ise hedefe analitik yönelim taşır. Weimar Cumhuriyeti sonrası eğitim reformunun temel amacı sanayileşme ve kentleşmenin önünü açacak olan kadroları yetiştirecek tek tip okul hareketi olmuştur. “*Malus*”u (negatif pozisyonlanmayı) ortadan kaldıracak bu eğitim sistemi neredeyse açık bir biçimde sınıf hareketlerini temel alır ve burjuva toplumunun gereksinimi olan kurum ve kavramları üretmek adına ondan çıkarsamalar yapar. Özü itibariyle kendisi için gereksiz öğeleri ustaca eler, işe yarar gördüklerini ise sonuna dek destekler.

Bu eğitimin sınıf siyaseti açısından önemli saptamalarından biri alt sınıfların hareket (ya da reaksiyon biçiminin) günü kurtarmaya dönük, üst sınıfların eyleminin (etkisinin, egemenlikten gelen gücünün) ise geleceği programlamaya yönelik olduğu varsayımdır. Varsayım somut durum analizi olarak yanlış sayılmaz. Gerçekten de işçi sınıfı için günü idame ettirmek her zaman bir problem olmuştur. En temel ihtiyaçları için dişini turnağına takarak çalışan alt sınıflar açısından gelecek epeyce gerçek dışı, deyim yerindeyse hayalidir. Üst sınıflar ise halihazırda kurtarmış oldukları günü ve onun refahını sürdürebilmek adına geleceği düşünmek zorundadırlar. Lakin varsayımın hatalı olan yönü pedagogun yaptığı analiz değil, onu değerlendirmeye biçimdedir. Yukarıdaki şemayı takip edecek olursak geleceğini “*gelecek*” olarak (deneyimin saf halinde, hayali, imkânlara açık olarak) yaşayan aslında işçi sınıfıdır. Burjuvazi için ise gelecek yalnızca bugünün korunmasında, onun sonsuzca tekrarında kilitlenmiş ve gelmekte olma özelliğinden feragat etmiştir (onun için deneyim “*analiz*”dir, “*deney*”dir; girdileri ve çıktıları hesaplanmıştır; hayal olma niteliğini yitirmiştir).

Böyle okuduğumuzda burjuva pedagojisinin ufkunun kendi geleceksizliğini yeniden üretmekle sınırlı olduğunu görürüz ve bu görüştür ki bizim eğitim sistemine olan mesafemizi belirler.

Ancak konunun bir de öteki boyutu var: Eğitim araçlarının ve daha genel anlamıyla entelektüel alanın organizasyonu. Bu alanın unsurları (ki bunun içinde sistemi yeniden üreten araçlar olduğu gibi onun alternatifini arayanlar da mevcuttur) kendi programlarını nasıl belirlemelidir? Genel anlamıyla Türkiye’de geleceksizliğin yeniden üretimine karşı verilen mücadelenin tarihini bu programların basiretsizliği üzerinden değerlendirebiliriz.

Bir örneklem alanı olarak yayıncılık bu tıkanıklığın alameti farikası olarak görülebilir.

Yayıncılık alanında soruyu şöyle de ortaya koyabileceğimizi düşünüyorum: Türkiye’de uzun erimli yayım programı olan, eğitilmiş kadrolarla çalışan, yeni kadroların eğitimini organize eden, entelektüel alanı canlı tutmak için aracı işlevi gören, *gelecek* tasavvuru olan kaç yayınevi vardır? Bu programın bir yayınevinin işlevinden fazlası olduğunu düşünenlere yazının başında işaret ettiğim sınıfların gelecek modellerinin tartışılmasından ne anladıklarını sormak isterim.

Bedavaya getirilmiş editörler, işinin ehli olmayan çevirmenler, ödemelerini bir türlü alamayan yayınevi çalışanları, satış kaygısının ilke düzeyine yükseldiği telif mücadeleleri, eş - dost sevindirmenin biçimlendirdiği yayın programlarının dışında Türkiye’de adı uzun yılların birikimiyle anılan yayınevlerinin ufku nedir?

TÜYAP vesilesiyle alevlenen tartışmalardan birinde Cem Akış’ın sosyal medya üzerinden dile getirdiği “*Kitap fuarına gitmeyin*” çağrısını bu durumun bir tezahürü olarak anlıyorum ben. Günü kurtarma telaşından ve geleceksizlikten müteşekkil fuar telaşının, yakından bakıldığında ne yayıncıya ne de okura bir katkısının olduğunu söylüyordu Akış özetle. Söz konusu çağrının öz itibarıyla Negrivari “*borçlarınızı ödemeyin*” duyurusuna yaklaşan yönleri olduğu bile söylenebilir.

Üst sınıfların sistemini burada tartışacak değiliz. Burjuvazimizin kendini yeniden üretmek için oluşturduğu kurumların Weimar Cumhuriyeti’ne olan mesafesini ölçmek varsın başkalarının ödevi olsun. Bizim ödevimiz, “*büyük yayınevleri*” denen ve geleceği üretmek konusunda akıl almaz bir tutulma yaşayan ve bu durgunluk içinde “*günü kurtarmayı*” kâr belleyen yapıların eleştirisine hız

vermektir. Söylenen sözün ihtişamına falan bakmadan her şeyden önce onun üretildiği düzeneğin ne olduğunu görmeyi becermemiz gerekiyor. Bu, tahmin ettiğimiz kadar da zor ya da uzak değil. Keza Türkiye’de son beş yıl içinde “büyük”lük iddiasına bıyık altından gülerek “güzel”i üretmenin derdine düşmüş onlarca yeni “küçük” yayınevinin ortaya çıktığını görebilirsiniz. *Kült Neşriyat, Sub Press, Otonom Yayıncılık, Norgunk Yayıncılık, Monokl, 160. Kilometre, Raskol’un Baltası, Duygu Çağı Kitapları, Nod Yayınları, Ve Yayınevi* ve burada adını bir anda aklıma getiremeyerek haksızlık ettiğim daha pek çoğu bir patlamanın işaretçileri olabilirler. E-yayıncılıktan da güç alan ve blog sonrası yazı dünyasının öncüsü olabilecek bu girişimlere daha dikkatli bakmak gerekiyor.

Fuarlarda bir araya gelen yayıncıların birliği bizim için bir şey ifade etmiyor.

Yaşasın otonom yayıncılık ve okurların birliği!

(*Radikal* Kitap 17.11. 2014)

Bir yanda, bir türlü içinden çıkamadığımız bir 90'lar algısı var. İki kutuplu dünya fikrinden beslendiği kadar, belki ondan da fazla, söz konusu polarizasyonun neoliberalizm lehine çözülmesinin şaşkınlığını üzerinden atamamış bir algı bu. Kavgaları, hırsları, hayalleri bu dolayımnda sürüyor. Neye sevindiğini bilmeden, karşısındaki güldüğü için gülen bir çocuğun ruh haline benzetilebilir. Öte yanda, 2010'lu yılların 90'lara kıyasla kökten değişmiş dünyası duruyor. Onda da çocukça bir telaş bulmak mümkün. Tekniğin dönüştürücülüğünde (en başta da internet ve sosyal medya öncülüğünde elbette) ansızın bütün dünyayı masasında bulan çocuğun önce neyle oynayacağını bilememekten gelen heyecanı daha çok. Bu çocuksuluğun entelektüel dünyamızdaki yansıması ise hayli ilginç. 90'lı yıllar için "topu ayağına geçiren kaleye çakıyor" durumu belirleyici bir ifadedir. Keza kalede duracak kimse yoktu. O yüzden her şut kaçınılmaz biçimde gol oluyordu. Bugün içinse aynı durumun sürdüğünü söylemek zor. Hele de Gezi Direnişi'nden bu yana biliyoruz ki defans gitgide sağlamlaşıyor. Kaleciler yedekli oynamaya alıştılar. Ufak kıpırtılarda bile gücü yetenler defansa koşmaya alıştılar. Dolayısıyla eski söylemsel rahatlık kalmadı artık.

\* \* \*

Türkiye sanat ve edebiyat tarihinde belirleyici olan kanonun ancak kanona başkaldırı süreciyle birlikte masaya yatırılmasıdır. Bu anlamıyla modernizm-postmodernizm tartışmasında olduğu gibi piyasa dışında bu tartışmanın gerçek bir nesnesinin olduğunu öne sürmek hayli güçtür. Disipliner anlamda bilimsel bir nitelik koyutlanabilmesi adına nesnesini belirleyemediğimiz (dolayısıyla öznellik pozisyonumuzu tartışmaya açamadığımız) her tartışma gündelik çekişmelerle sınırlı kalmaya, kısırdöngüye düşmeye, dolayısıyla piyasa güdümünde kalmaya mahkumdur.

ISBN-978-605-81666-7-7



9 786058 166677



30 Lira