

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>

Gürsel Korat
*Dil, Edebiyat
ve İletişim*



İLETİŞİM GÜRSSEL KÖRAT Dil, Edebiyat ve İletişim

GÜRSEL KORAT • Dil, Edebiyat ve İletişim

GÜRSEL KORAT SAĞLAMÖZ 1960'ta Kayseri'de doğdu. Çocukluğu ve ilkençliği bu şehirde geçti. 12 Eylül 1980 Darbesi'yle kesintiye uğrasa da, 1985'te Ankara Üniversitesi'ndeki öğrenimini tamamladı. Çok sayıda dergi ve gazetede yazılar yayımladı, radyo oyunları, senaryolar yazdı. *Yol Ayrımları* adlı oyunu Devlet Tiyatroları repertuarına alındı. Film yapımcılığı, felsefe öğretmenliği ve serbest gazetecilik gibi işlerde çalışan, bazı üniversitelerde dersler veren yazar, halen Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde öğretim görevlisidir.

Gürsel Korat'ın kitapları şunlardır: *Zaman Yeli* (roman, 1994), *Çizgili Sarı Defter* (öykü, 1996), *Sokakların Ölümü* (inceleme, 1997), *Ay Şarkısı* (roman, 1998), *Güvercine Ağıt* (roman, 1999), *Taş Kapıdan Taçkapıya: Kapadokya* (inceleme, 2003), *Kristal Bahçe* (deneme/eleştiri, 2003), *Gölgenin Canı* (öykü, 2004), *Kalenderiye* (roman, 2008) ve *Dil, Edebiyat ve İletişim* (inceleme, 2008).

Ayrıca bkz: www.gurselkorat.blogspot.com

İletişim Yayınları 1336 • Çağdaş Türkçe Edebiyat 182

ISBN-13: 978-975-05-0616-1

© 2008 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2008, İstanbul

EDITÖR Tanıl Bora

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Cem Tüzün

BASKI ve CİLT Sena Ofset

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

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

GÜRSEL KORAT

Dil, Edebiyat ve İletişim



i l e t i ş i m

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

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	7
BİRİNCİ BÖLÜM	
TARİHSEL SÜREÇTE BASIN DİLİ	9
Destandan Düzyazıya	9
Modern Türkçeye Uzanan Evrimde Şiirin Rolü	14
Gazetenin Dilin Dönüşümündeki Yeri	29
İKİNCİ BÖLÜM	
YAZI TÜRLERİ VE BASIN	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
BASIN DİLİ VE SÖYLEMİN YAPISI	61
Basın Dilinde “Üst Söylem”	93
Haber, Manşet ve Spot Yönetiminin Sorunlu Hali	101
Yeni Dezenformasyon: Haber Yoluyla Hakikati Gizleme	104
Bağımsız Gazetecilik ve <i>Taraf</i> Gazetesi	108
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
EDEBİYAT VE İLETİŞİM	125
İletişim Araçları ve Edebiyat	131
Bir İletişim Olanğı Olarak Sanat	144
İletişim Olanğı Üzerine Felsefi Tezler	148
Biçem Denemeleri	150

BEŞİNCİ BÖLÜM

İMGE İLETİŞİM	157
İdeoloji	165
İdeoloji ve Sanat İlişkisi	167
İdeoloji ve İmge İletişimi	169

ALTINCI BÖLÜM

EDEBİYAT, SİYASET VE “ÖTEKİ”	173
Edebiyat ve Siyaset: Eşitsiz İlişkiler	173
Edebi Kanon	185
Ulusal Öteki	187
“Öteki” Bağlamında Kürt Edebiyatı	197
Edebiyat ve Hoşgörü	201

YEDİNCİ BÖLÜM

EDEBİ İLETİ VE DÖRT KAYNAĞI	207
Hayal	207
Yaşam	208
Gerçeklik	212
Yazarın Yolu	216

SUNUŞ

Bu kitap, öncelikle Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki derslerim açısından düşünüldü. Röportaj tekniklerini, basın dilini veya gazetelerdeki yazı türlerini anlattığım derslerde gördüm ki, öğrenciler edebiyat, yazı ve kültür tarihi konularında pek donanımlı değiller. Üstelik temel malzemesi yazı olan gazetecilik mesleğinde çalışabilmek için gereken edebiyat sevgisi, öğrencilerimizde çok seyrek görülen bir hal. Öğrencilerin yazı ile kurdukları ilişki, tarihsel geçmişten ve edebi gelenekten tümüyle kopuk, *internet Türkçesi* diyebileceğimiz bir düzeyi aşamıyor. Bunların farkına varan ve kendini geliştirme sorumluluğu duyan öğrencilerin ise, bir yanıt bulmada neye, nereye yönelecekleri ve neyi ölçüt alacakları da belirsiz görünüyor.

Bu koşullarda derslerime konu olan teknik içeriği ders kitabı haline getirmek istemedim. Olayları bütün halinde göremeyenlerin tek tek sorunlara ancak teknisyenlik düzeyinde çözümler bulacağını düşündüğüm için ampirik bulguları sınıf etkinliklerine bırakıp genel ve kapsayıcı sözümü bu kitapta söylemek istedim.

Toplumun bütününe yayılan *edebiyatsızlığın* basındaki etkileriyle yüzleşmek gerekiyor. Geleceğin iletişimcilerinin dikka-

tini edebiyat tarihiyle basın tarihi arasındaki koşutluğa y6neltmek de kaçınılmaz g6r6n6yor. Dolayısıyla bu kitapta bilimsel referanslara dayanan akademik dille deneme dili arasında neden gezindiğim sanırım, anlaşılacaktır.

G6RSEL KORAT
Ankara, Ağustos 2008

TARİHSEL SÜREÇTE BASIN DİLİ

Destandan Düzyazıya

Orhon Yazıtları 732 yılında dikildi. Kültigin ve Bilge Kağan'ın sözleri demek ki bin üç yüz yaşındadır. Bu yazıtlar dikildiğinde Araplar Yunan filozoflarını Arapçaya çeviriyor ve felsefeyle uğraşıyorlardı. Aristo öleli tam bin yıl olmuştu. Thales bin dört yüz yaşındaydı. Hitit uygarlığı bin beş yüz yıl önce sona ermiş, Ayasofya yüz elli yıl önce yapılmıştı.

Göktürkler, bu yazıtlar aracılığıyla, şimdi Moğolistan sınırları içinde bulunan bu bölgede konuşulan Türkçeyi çağlar sonra okumamızı sağlamışlardır.

Göktürklerin dili, bugün tanıyamayacağımız kadar bizden uzak olsa da, sözcüklerin yapısı, günümüzdeki sözcükleri esinler:

*Ilgerü kün togsıkka
Birigerü kün ortasınaru
Korıgaru kün batkısına
Yırıgaru kün ortasınaru
Anda içreki bodun
kop mana görür¹*

1 Doğuda gün doğusuna
Güneyde gün ortasına kadar

Türkiye’den “Türklerin anayurdu” sayılan Orta Asya’ya bakınca uzaklığın yalnızca fiziksel olmadığı görülebilir. Orta Asya’daki dilin yapısı da sözcükleri de tanıdık değildir; çünkü Türkiye Türkçesinin ve Orta Asya’daki dillerin sözcük dağarcığına başka kültürlerin söz ritmi girmiştir. Güney Sibirya’da söylenen *Maaday Kara Destanı*, mantığını tanıyacağımız fiilleri ses ve işaret olarak tanımayabileceğimizi bize apaçık gösterir:

*Altan eki ay carkındu
Altın tana bu topçılı
As cakadı kiybey kaytdı
Ceren eki kün carkındu
Kümüş tana bu topçılı
Kün cakadı kiybey kaytdı
Altın küler bu börükti
Ala küyüp kiyip cürdi.²*

Canlı bir organizma olan dil, pek çok nedenle sürekli bir değişim içindedir. Bu değişim aynı kökten gelen dilleri konuşanların bile anlaşılamamasına yol açacak kadar büyük olabilir.

Türkçe, Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan göç coğrafyası üzerinde büyük değişimlere uğradı. En önemli ve kalıcı olanı, İslâmiyet’in kabul edilmesi sonucu ortaya çıkan Arap-Fars kültür dairesinin yarattığı değişimdir. Karahanlıların ve Gaznelilerin tüm direnişine karşın Türkçe, Arapça ve Farsçanın etkisi altında kalmaya başladı. Kaşgarlı Mahmut’un yazdığı ve Araplara Türkçeyi öğretmeyi amaçladığı *Divan-ı Lügat it*

Batıda gün batısına
Kuzeyde gece ortasına kadar
Bütün boylar hep bana bağlıdır.

- 2 Altmış iki ay gibi ıslıklı
Altın inci düğmeli
As kürkünü giydi.
Yetmiş iki güneş gibi parlak
Gümüş inci düğmeli
Güneşlik kürkünü giydi
Altın süslemeli bronz başlığını
giyip çıktı ortaya.

*Türk*³ bu amacı gerçekleştirmek bir yana, adından anlaşılacağı gibi Arapçanın Türkçedeki etkisinin bir belgesi gibidir. Yine de bu yapıt, İslâmiyet öncesi Türk edebiyatının sözlü ürünlerini yazıya geçirmesi ve Türkçenin sözcük dağarcığını ortaya koyması bakımından çok önemlidir.

15. yüzyılda yaşayan Ali Şir Nevayi, *Muhakemet-ül Lugateyn* (Dillerin Karşılaştırılması) adlı yapıtında Türkçe ile Farsçayı karşılaştırarak, Türkçenin Farsçadan üstün olduğunu kanıtlamaya çalışmıştı.

Bu dönemde, yani 11. yüzyıldan başlayarak 16. yüzyıla kadar, özellikle Türkçe şiirde Fars dili etkindir. Çünkü o zaman-ki Türkçe, koşuk dışında şiir ölçülerine uymuyor, Arap alfabesinin hem ses hem de göz uyağı gerektiren yapısı, Türkçenin aruza sığmasını zorlaştırıyordu. Ancak yine de, dönem şairleri kolay bir şiir türü olan mesneviler yazarak Türkçeyi bir şiir dili yapma çabası gütmüş ve bugünkü Türkçenin temellerini atmışlardır.

Dede Korkut Oğuznameleri yüzyıllar boyu sözlü destan olarak kalmış ve en erken 13. yüzyıl sonlarında yazıya geçirilmiştir. Memluk yazarı İbn Davadari, *Oğuznama* olarak andığı bir yazmadan ve Tepegöz öyküsünden söz eder. Ancak Dede Korkut Oğuznamelerinin 15. ve 16. yüzyıllarda yazıya geçirildiği ve Anadolu'ya özgü ses değişimlerini içerdiği görülmektedir:

Yücelerden yücesin
Kimse bilmez necesin Aziz Tangrı.
Sen anadan togmadun
Sen atadan olmadun
Kimse rızkun yemedün
Kimseye güç etmedün
Kamu yerde ahadsın
Sen Allahu Samedsin
Ademe sen tac urdun
Şeytana lanet kıldun

(..)

Birliğüne sığındım, çalabum Kadir Tangrı

Meded senden!

Kara donlu kafire at deperem

İşimi sen onar!”

Dede Korkut dili Doğu Anadolu’ya özgüdür. Türkçe işte bu dil yapısından dönüşüm geçirdi, yüzyıllar içinde değişti.⁴

Türkçe aruz veznine yerleştikçe Arap ve Fars dilinin etkisi çoğaldı. Üç dilin sözcüklerinin bileşiminden yeni bir dil ortaya çıktı ki, buna Osmanlıca diyoruz.

Osmanlıca şiir zaman içinde çok ağır terkiplerle kurulduğu için dil düzenini anlamada düzyazı örneklerine başvurmak mümkünse de divan nesri (düzyazısı) çetrefilli bir alandır.

Divan nesri, işlenen konu, yazarın amacı vb. açısından üçe ayrılır: Sade nesir, orta nesir, süslü nesir.

Sade nesirle, Kur’an tefsiri, hadis çevirileri, tarih kitapları, ahlâk ve tasavvuf yapıtları yazılmıştır. Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’si, Aziz Efendi’nin *Muhayyemat*’ı gibi.

Asıl amacın bir şeyi doğrudan anlatmak olduğu orta nesir örneklerinde zaman zaman secilere (düz yazı uyağına) rastlanır. Coğrafya, tıp, biyografi kitapları, gezi yazıları ve resmi yazılar bu türde düzyazılardır. *Selanikî Tarihi*, Gelibolulu Ali’nin *Küh-ül Ahbar*’ı ve Katip Çelebi’nin pek çok yapıtı orta nesir örneğidir.

Ağır ve ağıdalı bir dille yazılan süslü nesirlerde amaç hüner göstermektir. Nergisî ve Veysî’nin kitapları süslü nesrin önemli örnekleridir.

4 Dede Korkut öyküsünde gördüğümüz konu, 18. yüzyıl halk şairi *Edip Harabi* tarafından da çok yeni bir dille işlenir:

*Ya Rab senin mekânın yok
Yatağın yok yorganın yok
Hem dinin hem imanın yok
Her bir şeyden münezzehsin
Kapın büyük açan yoktur
Seni kapıp kaçan yoktur
Anan yoktur baban yoktur
Ya Rab “Allahüssamed”sin.*

Piri Reis 16. yüzyılda *Kitab-ı Bahriye*'yi yazdığı zaman, o zamanlarda bilinen dünyanın haritasını çıkarmıştı. Orta nesirle yazılan *Kitab-ı Bahriye*'de kullanılan dil, Avrupa dillerinden haberli bir zihin yapısını gösterir:

“İşbu İstanköy Adası, hem dağlı hem ovalı yirdür. Kefere tafesi mezkûr adaya Lonku dirler. Uzun demek olur. Vakıa, uzun adadır.”

Venedik'i ise şöyle anlatır:

“Sayir küffar mezkûr Venedik beylerine balıkçıdır diyü ta'ningerler. Zira ânun beyleri asıl hasebden ve nesebden padişah olmamışlardır. Ticaretle gelmişlerdür. Şimdi halde on iki bandur. Ol sebebden ulularına Dozi dirler. Dozi on iki beyin başkanı anlamına olur. Mezkûr dozi fevt olıcak, zar atub talî'ne kangısı rast zar atarsa, ânı cümleden üzerine bey dikerler. İşbu vech üzerine beylik da'vasın iderler.”

Türkçe işte bu yoldan gelmiştir. Hititlerden beri çok kültürlü bir toplum olarak yaşanan Anadolu'da pek çok dilin birbirine etkisi oldu; Türkçe ise bu etkilerin hepsini birleştirerek günümüze ulaştı. Orhon Yazıtları'ndan başlayarak geçtiği uzun yola baktığımızda Türkçenin Anadolu'da kazandığı ses yapısının kendine özgü olduğunu ve diğer Türk dillerinden çok farklı olduğunu görüyoruz.

Günümüzde Kırım dili şöyledir:

Anaydan eşütgensün gordüm. Curtumnu süydüm.

*Toprak goklap öpgensün. Yazık bogan dep candım da küydüm.*⁵

Buradaki sözcüklerin hepsini tanıdığımız halde ne anlama geldiğini kolayca kavrayamayız. Bu da ses ve anlam öbeğinin Kırım'da farklılaştığını anlamaya yeter.

5 Annemden işittim, gördüm. Yurdumu sevdim. Toprağı koklayıp öptükten sonra, yazık olmuş diyerek yandım kavruldum.

Azeri Türkçesi en yakın ve anlaşılır Türkçe olduğu halde hem söyleyişin hem de sözcüklerin anlamının yol açtığı farklılık ilk bakışta bile şaşırtıcıdır. “Tayyare düştü” cümlesi Türkiyeli için haber felâket haberidir, oysa bu bir Azeri için uçağın yere indiğini bildirir.

Sonuç olarak, edebiyatın yaşayan dille vücut bulduğunu ve edebiyatın dilin kimliğini oluşturduğunu görüyoruz. “Günümüz Türkçesi” özellikle roman ve öykü düşünüldüğünde, 1900 ile 1930 yılları arasında bir hazırlık evresi geçirmiş ve özellikle 1930 sonrasında kendi sesini bulmuşa benzemektedir. Alfabe ve dil devrimi dolayısıyla çok köklü bir yazılı dil geçmişimiz olmadığı için Türkçeyi modern edebiyatın en genç edebi dillerinden biri saymak pek de yanlış olmaz.

Modern Türkçeye Uzanan Evrimde Şiirin Rolü

Helenistik çağda dilbilgisi uzmanlarının ve belli başlı retorikçilerin, belli bir üslubu (biçemi) temsil eden hatip ve şairleri “listeye aldıkları” ve onları *enkrihentes* (seçkiye alınmış kişiler) olarak belirledikleri görülüyor. (Jusdanis: 86)

Türkiye şiir tarihine bakınca şiir dilini “enkratik özellikler” taşıdığını söylemek zor değildir. Coward ve Ellis’in aktardıklarına göre, enkratik dil bir iktidarın koruması altında üretilen ve yayılan dildir; tanımı gereği tekrar dilidir. Aynı yapıyı, aynı anlamı ve çoğunlukla da aynı kelimeleri tekrarlayan dildir. (Coward & Ellis: 100)

Türkiye şiirinin enkrasyonunu, dayandığı söz kalıpları ile İslâm kozmogonisinin⁶ anlam kalıplarında aramak olanaklıdır. Yine, İslâm toplumlarında sarayda sanatçı barındırma tutumunun bulunduğu düşünülürse bir iktidarın koruması altında yayılan dil ve dilin kalıplarını anlamak kolaylaşır. “Saray beslemesi” sanatçılar Karahanlı Devleti’nde, Selçuklu İmparatorluğu ve beyliklerinde, nihayet Osmanlı İmparatorluğu’nda da vardır.

6 Kozmogoni sözcüğü Türkçeye evrenin oluşum öyküsü anlamında, “evrendoğum” olarak çevrilebilir.

İranlılar ve Türkler İslâm'ın Abbasilerden sonraki radikal yorumcuları oldular ve İran'dan doğan tasavvuf, Anadolu'da Hristiyan çeşnileriyle zenginleşti; Türkler ne doğulu ne de batılı olan bu dinsel tutumu daha da derinleştirdiler.

Şüphesiz, Anadolu Türkçe şiirinin temelinde İran etkisi vardır. Dora d'Istria, Avrupalılar için Grek-Romen ilkçağ ne ise Osmanlılar için de İran'ın o olduğunu belirterek Türkmen saz şairlerinin bile Acem şiirinin etkisinden kurtulamadığı bir durumda, Bursa ve İstanbul'un bunu başarmasının imkânsızlığı vurguluyor. (d'Istria: 12) 11. yüzyıldaki sultanların, vezirlerin adlarına bakınca Selçukluları İranlı sanmak mümkündür. Saraydaki işbölümü Farsça adlarla yapılmıştır, yöneticilerin çoğu zaten Farsîdir; Keyhüsrev, Keykubat, Pervâne gibi sultan ve vezir adları Farsçadır ve İslâmi düşünceyle Hazar kıyılarında tanışmış olan Türkler için bilim dilinin Arapça, kültür dilinin Farsça olması, İran'daki geleneği eklemlenmenin bir göstergesidir.

Anadolu Hristiyan kültürüne karışan yeni ideolojinin, yani İslâm'ın Hristiyanlık etkisi dışında kalması mucize olurdu. Bu nedenle olmalı, Hurufîlik gibi üç dini uzlaştırmaya çalışan öğretiler en köktenci taraftarlarını Anadolu'da buldu ve Hristiyan keşiş yaşamını, İslâm dervişinin yaşamına örnek alan misyonerler türedi.

“Anadolu Çağı” bir kez daha başlamadan önce, İslâm, Yeni-Platoncu revizyonlardan geçmiş durumdaydı ve İslâm kozmogonisi Aristo'nun tümellerinde, Plotinos'un “bir”inde dayanaklar bulmuştu. Sufî yorumcuların ve bazı tarikatlerin “duyu organlarını yadsımayan ampirik tutumu” ile Gazalî'nin imana yaslanan skolastiği şiirde farklı izler bırakmış olmalıdır. Gerek dinsel ve gerek din dışı şiirde tasavvufun etkisiyle beş duyunun izlenimleri öne çıkarken; imanı merkez seçenlerin şiirinde ‘anlam’ öndedir. Burada kastedilen ‘anlam’ gerçeklik dışı bir anlamdır; mecâzdır.

Osmanlı klasik şiiri duyumcu olsa da bir türlü “anlam”ın soyutluğuna dayalı İran şiirinin etkisinden sıyrılamayan, sentetik yeni bir şiir tarzıdır. İran etkisinin güçlü oluşu, Farsçanın şiire getirdiği dilsel olanaklara bağlanmalıdır. Bu nedenle ‘he-

nüz bulunmamış anlamı bulma' (bikr-i mânâ) eyleminin İran ve Osmanlı şiirlerinin ortak paydası olması şaşırtıcı değildir.

Örneğin beş duyuya dönük olan klasik Osmanlı şiiri, Osmanlıların politik ve ekonomik açıdan rakibi olan İranlıların şiiri karşısında aruzu “terk etmek” yerine “aruzun hükümdârı” olmak için uğraşıyordu. Bu uğraşta Osmanlı şairleri *anlam* üzerinde yoğunlaşan Şii Acem şiirine duyusal imgelemi öne çıkartarak karşı durdular. Dahası, Anadolu'da İran'daki dinsel eğilimin etkisinde kalan tasavvuf tarikatlerinin yaygınlığı göz önüne alındığında, bu tarikatlerin yalnızca politik baskı altında kaldığını değil estetik bir baskı altında olduğunu da söyleyebiliriz. Osmanlı saray şairleri hiç 'abdal' olmamışlardır; (Abdal, tanrı kelâmını, bu kelâmın anlamını bildiren kişi demektir) en azından Safevî tehlikesi geçinceye kadar abdal olanlara düşmanca davranmışlardır. Safevî tehlikesini atlattıktan sonradır ki “anlam”a dönük şiire yönelen Osmanlıların Nef'i ile bu yeni sürece girebildikleri görülüyor. Sünni Osmanlıların Batını tasavvuf tarikatlerine karşı politik şiddeti bazen Nesimî örneğinde olduğu gibi bir şiiri bile gerekçe yapabiliyordu. Nesimî'yi ölüme götüren dizeler şunlardı:

*Sırr-ı ezel oldu aşikâra
Ârif nice eylesün müdâra
Küllî yer ü gök Hâk oldı mutlâk
Söyler def ü çeng ney ene'l Hâk*

Bu şiir ideolojik içeriğiyle Osmanlı'nın nefretini kazanmıştır. Osmanlı'nın duyumcu şiiri karşısında anlam şiirinin coşkun bir saldırısına benzeyen bu dizeler, 'Tanrı benim' diyen nesnelerden söz ederken Osmanlı'yı karşısına almaktadır. Çünkü Anadolu birliği için farklı mezhepleri ve Batını tasavvıfları geleneksel olarak ezen Sünni Osmanlı hanedanının ideolojisi bu değildir.

Mehmed Çavuşoğlu divan şiirinin kozmogonik temelini şöyle açıklamaktadır:

“İmam-ı âzâm Ebû Hanife’ye göre Tanrı’nın sıfatlarından biri de kelâmdır. Tanrı *ol* emriyle yani söz ile yaratmıştır. Dolayısıyla varlık ağacının meyvesi sözdür.(...) Tanrı elçileri sözle gönderilmişlerdir. Tanrının onlara bildirdikleri ise vahy denilen söz zarfı içine konulmuştur. (...) Şairler ise kalpleri tanrının hazineleri olan kişilerdir. Onun için tanrının gönderdiği ilham rüzgârıyla kalplerinin denizleri dalgalanır ve mânâ incileri kenara gelir.” (Çavuşoğlu: 7)

Görülebileceği gibi Arap, Acem ve Osmanlı şiirinin ortak bileşeni divan şiiri denilen genel bir biçimdir. Oysa “üslup, imge ve söz düzeni, imgelerin taşıdığı özel anlamlar toplamı” olarak biçim üç kültürde de değişiktir. Bunun temeli, ideolojinin dil, estetik, etik veya felsefi düzeylerdeki temsilinde aranmalıdır. Estetik ideoloji doğrudan doğruya bu temsillerden doğar ve biçim farklılıkları oluşur. İran şiirinin Arap kaynaklı aruza yaptığı en ciddi müdahale, şiirin Hint etkisine açılması ve kaside’nin enkratik dile oturması olmuştur. Bunun anlamı, imge düzeninde genel bir soyutlaşma ve egemen sınıf kültürünün belirgin bir ideolojik temaya dönüştürülmesidir. Osmanlı öncesinden başlayarak Türkçe konuşan topluluklar da yeni bir söz düzenine ulaşmak istemişler, ancak Türkçenin aruza uymayan yapısı nedeniyle Acem ve Arap dillerinin estetik uzançlarıyla sınırlanmışlardır.

Divan şiiri öncesinde Türklerin daha çok sözlü bir edebiyat geleneği vardır ve bu edebiyatın yaşama dönük, somut bir dil ve kavrayış tarzı olarak divan şiirinin soyutlayıcı dil yapısı karşısında bocaladığı açıktır. Anadolu’ya gelmeden önce (Kutadgu Bilig, Atabet-ül Hakâyık) ve Anadolu’da (Battalnâme, Dânişmendnâme) aruz vezniyle yazılmış olan şiirlerin, Türkçeyi, Arapça ve Farsçaya göre biçimlenmiş olan aruz kalıplarına sığdırmaya çalıştıkları görülür. Genellikle aruzun en kolay kalıplarının kullanıldığı mesnevinin bu yapıtlarca benimsenmesi, dil sorunlarının açık göstergesidir. Mesnevi’nin uyak düzeninin aa bb cc şeklinde olması da, benimsenmesindeki başka bir kolaylık nedenidir.

13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar geçen süre pek açıktır ki, Türkçenin aruza sığma ve Anadolu'lu olma sürecidir.

Çağatayca yazılmış olan ve Anadolu'da değişik lehçelerde de pek çok örneği bulunan Hoca Ahmed Yesevi'nin şu dizeleri önemli bir göstergedir:

*Işkıñ kıldı şeyda mini cümle âlem bildi mini
Kaygum singsin tüni küni minge sin ok kirek sin*

Yesevi'nin dizeleri, Türkçenin aruza uygun olmayışından ötürü, Arapça ve Farsça sözcük kullanıldığı ölçüde aruza yerleşebilmiştir. Bu dizelerin dili Çağatayca iken ölçü aruzdur. Aruzun eski söyleyişe (heceye) en yakın örneği olan musammat yeğlenmiştir; bu beyti dörtlük olarak okumak da olanaklıdır. H. Erdoğan Cengiz, tasavvuf tarikatlerinin mesnevi, rubai ve heceyi çok andıran musammatı çok yeğlediklerini yazarken bu gerçeği görmemizi kolaylaştırıyor. (Cengiz: 118)

Şimdi Yunus Emre'nin benzer bir beytini buraya alacağım. Biçem, şairin ortak bir beğeniye dayanarak sunduğu, ortak bilinç için ürettiği ve bütünüyle kendisine ait olmayan, kolektif algının tikel bir biçimidir.

Yunus Emre şöyle diyor:

*Aşkın aldı benden beni bana seni gerek seni
Ben yanarım tüni küni bana seni gerek seni*

Dileyen Yesevi ile karşılaştırsın, ama asıl dikkati biçemde toplamak gereği var: Anadolu'da sayısız Yunus Emre'nin türemesi ve pek çok âşığın [şairin] Yunus Emre gibi yazması [söylemesi], biçemin önemini gösterir ve neyin altını çizeceğimizi açığa çıkartır.

Yunus Emre'nin diline dikkat etmek gerekir. Anadolu Türkçesinde rastlanmayan ya da unutulmaya yüz tutmuş, *assı* (fayda) *banlamak* (seslenmek) *yağı* (düşman) sözcükleri kadar, Arapça ve Farsça sözcüklerin Türkçeleştirilmiş söyleyişlerini kullanması dikkat çekicidir: Bismillah-*bısmıl*, taze-teze, âşikâre-eşkere gibi.

Günümüzde Sünni ideoloji tarafından ehlileştirilen Yunus Emre'nin Batını bir derviş olduğu tartışmasızdır. Mevlevîliğin, Sünni ideolojiye siyasal olarak eklemlendiği halde İslâm'la uyuşmayan müzik ve dans gibi öğeleri yücelttiği ve bir bakıma melâmet yolundan geldiğini anımsadığı göz önüne alınırsa Yunus Emre'nin aykırılığı iyice netleşir.

Yunus'un dizeleri Cavlak ideolojisini⁷ açığa vurur:

*Miskin âdem oğulları yele kucak açmış gibi
Kimi biter gibi yiter yere tohum saçmış gibi*

Ya da:

*Ben Ay'ımı yerde gördüm ne isterim gökyüzünde
Benim yüzüm yerde gerek bana rahmet yerden yağar*

Görüleceği gibi 13. yüzyıl şiirleri açıkça ampirik niteliktedir, yaşamla doludur; en azından 'anlam'ı duyumcu yoldan bulmaya yöneliktir.

Osmanlı klasik şiirinin temeli buradadır; klasik şiir beş duyuya seslenir, yaşamı stilize ederek konu edinir. Sözün gerisindeki derin anlam yerine sözün kendisi yeğlenmiştir. Amaç şiiri nesne yapmaktır. Sünni Osmanlı'nın Batını ideolojiden gelen bir şiir tarzını yeğlemesinde İran ve Arap dünyasıyla yaşanan politik gerginliğin izleri vardır. Osmanlı klasik şiiri doğuya ait olmayan, basit ama yeni bir tutumla bütünleşmiştir. Nesîmî'nin yazdığı ve ölümüne neden olan şiir, ideolojik içeriği dışında tümüyle Osmanlı'dır. Sünni Osmanlı hiç çakışmadığı İslâm Batınilğine bağitlanabilecek bir ideolojinin estetiğini benimsemiştir. Bu tutumun doğudakilerle yolları ayıran bir yenilik arayışı olduğu açıktır; Farsçanın şiir dili olmasının artık

7 Cavlaki-Kalenderi zümrelerine bağlı dervişler saç, kaş, bıyık ve sakaldan oluşan dört unsuru tıraş ederek Budist rahipleri gibi dolaşırdı. Bir Cavlaki zümresi olan Baraklılar da bıyıkları kesmez, diğer bütün kılları kazırdı. Ahmet Yaşar Ocak, *Âşıkpaşazâde Tarihi, Tercemei Şakâyık* gibi kaynakları işaret ederek Yunus'un ve Şeyhi Tapduk'un bir Baraklı olduğunu kesin bir dille ortaya koyuyor. Bkz. A. Yaşar Ocak, s. 73-74.

hiçbir önemi kalmadığı gibi, şiirde ‘anlam’a dayalı yapıdan (skolastikten) çekinmenin de gereği kalmamıştır. Böylece Osmanlı klasik şiiri doğu kaynaklı ‘anlam’ kalıpları ile tasavvuf ampirizminin sentezi olarak doğmuştur.

Azeri olmadığı halde Azeri diliyle yazan Eretna Beyliği’nin son hükümdarı Kadı Burhaneddin’in ideolojik tutumu da Osmanlı ile benzer çizgiler taşımaktadır. Eretna Beyliği’nin 14. yüzyıl sonlarındaki durumuna bakarsak, beyliğin Memlûk, İlhanlı ve diğer Anadolu Selçuklu beylikleri arasında sıkıştığı görülür. (Öztuna: 182) Bu sıkışma bir var oluş yok oluş savaşıdır ve Kadı Burhaneddin gibi bir şair hükümdarın dil açısından İlhanlı-Acem ittifakının Farsçasıyla, Memlûkların Kıpçak lehçesiyle ve Arapçayla ilişkiyi kesmesi anlaşılır bir tutumdur. Burhaneddin Anadolu’daki diğer rakiplerinin Türkçesiyle de ilişkiyi yadsımıştı ve coğrafi açıdan pek de ilişkili olmadığı halde Azeri dilini kullanıyordu.

Öte yandan Türkçe şiirin (doğudan kopmayı sağlayan politik nedenler bir yana) Hazar kıyılarındaki dilsel kaynağından farklılaşmaya başladığı da bellidir. Örneğin 15. yüzyıl başlarından iki şiir seçersek, bu fark açıkça görülür:

*Sekkâki yığlap köz yaşun yaz yağmuru tig yağdurur
Tigürgil âni ey sabâ yüz-i gül-i handânıma (Sekkâki)*

*Yârin gelir hemîşe cefâsı Nesîmî’ye
Sen sanma kim Nesîmî’ye yârin atâsı yok (Nesîmî)*

Çağatayca ile Anadolu Türkçesinin ulaştıkları farklılık, bugünün dilinin geçtiği süreci göstermesi açısından da ilginçtir. Bu süreç biçim yönünden ise 16. yüzyılın sonuna, Bâkî’ye gelene kadar şu iki dönemi içerir:

A) Klasik Öncesi. (12. ve 14. yüzyıllar) Sünni iktidar karşıtı, Batını, tasavvuf ehli, ‘abdal’, gizemci fakat ampirist. Dilde heterojen: Çağatayca, Farsça, Azerîce. Bunlar Anadolu’da halk edebiyatı geleneği içinde âşıklarda ve ayrıca tekke şairlerinde görülür.

B) Klasik. (15. ve 16. yüzyıllar) Sünni. Ampirist ama aynı zamanda sembolist. Dilde homojen: Osmanlıca.

Selçuklu ve Osmanlı hanedanları dönemindeki şiirin gitgide derinleşen, görkemli bir tarihi olduğu görülüyor. Osmanlılar 16. yüzyıla gelindiğinde herhalde söz ve yazı sanatları açısından rakipsizdiler. İngiliz Kralı I. Charles için Ressam Rubens ne anlam taşıyorsa, Kanunî için de Bâkî o anlama geliyordu. Bugün Rubens'i beğenip Bâkî'yi aşağılamak için, ya da tersi Bâkî'yi 'Batı taklitçileri karşısında' yüceltmek için hiçbir haklı gerekçe bulunamaz. Hayran olmayabiliriz ama anlamak zorundayız.

Osmanlı tarihi söz konusu olduğunda şiiri anlama çabamız büyük zorluklar taşıyor. Çünkü bu şiirin yazıldığı aruz kalıpları artık geçersiz, Arap alfabesi yok. Çünkü kalıplarla yazan Osmanlı hanedanının söz kuyumcuları, hem Arap alfabesi ile yazıyorlar, hem de yalnız ses uyağını değil yazıdan kaynaklanan göz uyağını da kullanıyorlar. Bu kalıplar içinden o güne kadar söylenmemiş bir söz (bıkr-i mazmun) bulup çıkartmak gerçekten de tanrısal bir iş gibi algılanabilir. Şairler böylece keşfeden, iç dünyalarındaki tanrısallığı arayan insanlar oluyorlardı; ancak keşfedilen bu şeyler bazen birbirinden çok farklı şiir anlayışları yaratıyordu. Bunun nedeni ideolojik mekanizmalarda aranmalıdır. Sözcüklerle bireyin bilinci arasındaki ilişki, bireyle gerçeklik algısı arasında kurulmuş bir ilişkiye de işaret eder. Bireyler birbirine benzeseler bile geçmişleri, ilgileri, iç kurguları farklıdır. Dolayısıyla aruz kalıpları ile savaşmak yerine sözlerin içindeki ideolojik temaların savaşını yapan Osmanlı dönemi şairlerinin tutumu anlaşılmasa da değildir. Bâkî ile Fuzulî, Nedim ile Şeyh Gâlip farklılıkları bu durumu açıklar.

Fuzulî lirik söyleyişle seçiliyor, tasavvuf yorumlarına bağlı olarak aşkı öne çıkartıyor ve Azeri lehçesiyle yazıyor. Sünni imparatorluğun klasik şiirinin rindâne (gönülden, kalender) söyleyişi ve eğretilmeleri ile karşılaştırıldığında Bâkî-Fuzulî karşıtlığı açıkça görülmez. Ancak Bâkî'nin dilinde Safevî-Osmanlı siyasal kamplaşmasından doğan Şii düşmanlığının izlerini bulmak olanaklıdır. Fuzulî Osmanlı şiirinin enkratik dilini kullanmamış olmakla Sünni iktidara karşıt düşüyordu. Oysa Bâkî zaten sufi

değildi, profan şiir yazıyordu ve gazellerinin konusunu aşk, doğa ve rindlik konularından seçiyordu. (Dilçin: 173) O halde bu iki şairi ayıran şeyin doğrudan doğruya kullandıkları dil ve dilin yüklendiği ideolojik anlamlar olduğu açıktır.⁸

Yaşadığı dönemde *Sultan-üş şuârâ* olarak anılan Bâkî, kaimca Osmanlı'nın İran karşısındaki politik zaferinin şiirdeki simgesidir. Osmanlı klasik şiirinin aruza yeni bir dille giydirilmesi Bâkî'de tamamlanmış ve Osmanlıca 'aruza söz geçirebilen' bir dil haline gelmiştir. Bâkî'nin İstanbul Türkçesi olarak kabul ettiğimiz şivenin en güçlü şairi olduğu, şiir dilinin İstanbul Türkçesine onunla kavuştuğu da genel kabul gören bir görüştür.

Bâkî:

*Bu devr içinde benim padişah-ı mülk-i sühân
Bana sunuldu kasîde bana virildi gazel*

dizelerini yazarken, İran'da doğan İslâmi enkratik şiirin sultanı olduğunu, bu zaferi kazandığını vurgulamaktadır. İran şiiri-ne karşı açılan savaşın ilginç bir örneğini Bâkî'nin çağdaşı olan Nev'î'nin bir beytinde görüyoruz:

*Nev'iyâ nazm içre icâd eyledün bir tarz-ı hâs
Rûmı kurtardın Acem eş'ârına taklidden*

İran şiirini geride bırakmak, şiirde yeni olanaklar bulmak yalnızca şairâne bir dürtü sanılmamalıdır. Böyle diklenmelerin 16. yüzyılda yaşanan Safevî-Osmanlı kavgasının bir yansıması olduğu görülecektir. 16. yüzyıl özellikle profan şiirin dorukta olduğu bir dönemdir ve bunda sufi İran iktidarına karşı bir tepkinin varlığı açıktır. Ayrıca Anadolu'daki tasavvuf tarikatlerinin gücü de hesaba katılırsa Osmanlı saray şiirinin egemen sınıfın estetiği olmasındaki etkenler belirginleşir.

8 Fuzuli'nin *Beng ü Bade* adlı mesnevisi, Beng ile II. Bayezit'i, Bâde ile Şah İsmail'i simgeler. Şah İsmail Bağdat'ı ele geçirdiğinde Fuzuli'nin bu mesneviyi ona sunması tesadüf sayılmamalıdır.

Pir Sultan, koşma ve hece tarzında belirginleşen bir şiirde kendini var etmiştir. Bu, tam da ideolojik karşıtlığın estetik karşıtlık olarak belirlediği noktadır. Pir Sultan, Osmanlı sarayının imge dñzeni kadar, söz kalıplarını da reddetmiştir. Bu açıdan çubuğu bñkmede izlediği yolun şah İsmail'e göre kökten ci olduğu görñlñyor. Safevî hükñmdarı şah İsmail bilindiği gibi bir divan şairiydi.

Sadeddin Nñzhet Ergun, *Hatâyî* mahlâsıyla yazan şah İsmail'in aruz ölçñsñyle yazdığı şiirlerde “dış bakımdan bazı ibtidâ ilikler” olduğu görüşñndedir. Ergun, onun Fuzulî'den önceki Azeri edebiyatının en olgun örneklerini verdiğini de söylemektedir. (Ergun: 32) *Hatâyî*'nin özellikle tasavvuf ve Hurûfîlik yolunu tutturarak Osmanlı dilinden ve algısından ayrıldığı rahatça söylenebilir.

şah İsmail'in koşmaları Pir Sultan'ın “sesini” akla getirecek cinstendir:

*Nuh ile ben bir gemiye binmişem
Yusuf'u tufanda sele vermişem
Sanma bu cihana henüz gelmişem
Bunca geldim bunca gittim ezelden*

*Hatâyî ümidim kesmezem Hak'tan
Bizi var eyledi o demde yoktan
Balçığımız yuğurmuştur topraktan
Türabiyem yerde bittim ezelden*

Divan şiiriyle koşma arasındaki dil farkını iyice görmemizi sağlayan olanaklar şah İsmail'de yeterince vardır. İsmail, bir gazelini şöyle bitiriyor:

*Fâtih-i miftâh-ı ebvâb-ı tılsmat-i Hudâ
Nazır-i mir'at-ı Allah olan ehlullahâ bak
Ey Hatâyî âlem-i zâhir vücûd-i mutlâkı
Görmek istersen cemâl-i nûr-i zâtullahâ bak*

Nef'î, Safevi tehlikesini atlatan Osmanlıların İran şiiri aracılığıyla sebk-i hindî denilen bir tarzla buluşmasını sağlıyor. Bu tarz Osmanlı klasik şiirinin beş duyudan “anlam”a doğru çekilmesinin öncüsüdür. (Çavuşoğlu: 19) Nef'î klasik biçime darbeler indirmekte ustadır; Şeyh Gâlib ise sebk-i hindî ile derin bir düşünce haline ulaşmış, olağanüstü benzetme ve soyutlamalarla Osmanlı şiirindeki son eksik halkayı tamamlar, İran şiirinde olup da Osmanlı şiirinde olmayanı yerleştirir. Bu arada Farsçadan korkusu kalmayan şiirin ağır ve ağıdalı bir söz sanatı olmaya başladığı görülür.

Nedim’le yakın bir dönemde yaşayan Genç Gâlib’in Nedim’den de ayrı bir biçim seçmesi, Sünni iktidara eklemlenen Mevlevî tarikatının ‘anlam’dan vazgeçmeyen ideolojisinden kaynaklanıyor olmalıdır. Oysa Nedim klasik şiirin beş duyuya dönük yapısıyla sebk-i hindînin soyutlayıcı anlam dilinin sentezini kurmuştu. Nedim ‘yerlileşmenin’ doruğudur. Nedim yeni Türkçenin başlangıç şairidir. Sebk-i hindîde bulunan Farsça-Arapça tamlamaları dışlamış, günlük yaşamla dolu bir dili öne çıkartmış, şarkı formunu estetik ideolojisinin temeli haline getirmiştir. Nedim, divanında münacat ve naat gibi dini şiirlere hiç yer vermemiştir. Atasözleri ve deyimlere, gazel ve şarkılarında sıkça rastlanan Nedim, divan şiirinde “Türki-i basit” denen ekolün kurucusudur. *Yerlileşmek* olarak değerlendirilen bu eğilim, Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın dilinde daha sonraları görülecek olan “günlük yaşamın söz dağarcığı”nın öncüsüdür.

Çapkın ve neşeli Nedim, divan şiirine getirdiği ‘yeni edânın’ bilincindedir:

*Nazmım görüp dir imiş o müşkülpesend-i nâz
Tarz-ı Nedim-i tâze edâmız budur bizim*

Sebk-i hindînin tasavvuf ve ıstırap özelliklerini yadsıyan Nedim, o tarzın yalnızca anlamını ve inceliğini geliştirmiştir. Oysa Şeyh Gâlib, Nedim’in reddettiğini kullanıyordu; insanı derinden etkileyen acılı bir duygusallık ve zengin mistik imge-

lem. Gâlib-Nedim farklılığı, Gâlib'in bir şiirinde Nedim'e nazîre yazdığı için kendini ayıplamasıyla açıkça ortaya konulur:

*Sâlik-i tavr-ı Nedîm oldun bu düşmezdi sana
Hemzebân olmaz mısın Gâlib sühân-gûlarla sen*

Gâlib, III. Selim'e yazdığı bir kasîdede Buharâlı Şevket'e öykünerek 'Şevketâne' biçimi bulanın kendisi olduğunu söyleyip övünür. Gâlib'e Anadolu'nun Şevket'i diyorlar. (Dilçin: 190-191)

*Muhal add eylemişlerken gazelde şâirân-ı Rûm
Ben icâd eyledim ol şevketâne tarz-ı eş'ârı*

Özetle:

a) Klasik şiir Bâkî ile birlikte benzetme yoluyla beş duyuya seslenen estetiğin sentezi oldu.

b) Bâkî 'nin biçimini Nef'i bozdu, sebk-i hindîye geçişte öncü oldu. Beş duyu yerine anlam öne çıkınca dil ağırlaştı. Çavuşoğlu'nun tanımıyla "aralarında akıl ve âdet yönünden ilgi bulunmayan iki varlığı birbirine benzeterek anlam oluşturan Hint üslubu" Şeyh Gâlib elinde klasik üslupla senteze ulaştı; tasavvuf, ıstırap ve çile derinleşti.

c) Nedîm, klasik şiirin kendine güvenen tok edâsıyla soyutlamaya dönük yeniliği uzlaştırdı ve klasiğin yerlileşme, halk edebiyatıyla buluşma yolunu açtı. Şarkı formu ile türkû ilk kez bu kadar birbirine yakınlaştılar. Nedim hece ölçüsüyle şiir yazan ilk divan şairi oldu.

Bayburtlu Zihni, Emrah, Seyrani ve Âşık Ömer gibi halk ozanları öteden beri saray şairlerine öykünüp divan şiiri de yazarlardı. Âşık Ömer gibi bir halk ozanının şu dizeleri yazması şaşırtıcıdır:

*O tıfl-ı nevresîdem serbülend olsun da seyreyle
Leb-i lâl-ü nalânı kand olsun da seyreyle*

18. yüzyıla gelindiğinde halk şairlerinin divan şairlerine öykünmesi ve divan şiirinde yerlileşmenin başlaması ile “karşılıklı bir çekim” oluştu. 18. ve 19. yüzyılda kimi âşıklar İstanbul’a geldi; medrese ve divan kültüründen etkilendikleri için “kalem suarısı” denilen bir topluluk ortaya çıktı, Bu şairler çoğunlukla saz çalmayı bilmeyen ve aruzla halk şiiri yazmaya çalışan kişilerdir. *Divanî, Selis, Satranç, Kalenderî, Vezn-i Aher* adları verilen aruzlu halk şiirleri de 18. yüzyıldan sonra yaratılmıştır.

Divan ve halk şiirlerinin buluşması Osmanlı İmparatorluğu’nun içindeki bütün kültür mozayığının ‘bir’leşmesiyle başladı. Bu yol Nedîm’le açıldı. Tanpınar’a göre bu durum bir zevk bozuluşunun da başlangıcıydı. Nedim’den sonra şiirde nesire yaklaşan özellikler artıyor ve ‘bayağılıktan öteye geçmeyen bir realizm ve yerlilik zevki, daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir sensualite teşhiri... yarenlik edâsı’ görölüyordu. (Tanpınar, 1982: 77)

Günlük hayat ısrarla şiire sokuldukça ‘beş duyu’ veya ‘anlam’ kalıpları yerine şehirli ‘realist ifade’ şiirin ideolojik teması haline geliyor; bunun en tipik örneği 19. yüzyıl şairi olan Enderûnlu Vâsıf’tır:

*Kani ey mâh geçen şeb Yeniköy’den beride
Bir kayıkta iki büt varidi bizden geride
O vesileyle söz açtım sana geldi yeri de
Yazmış idim o sözü kalmış öbür anteride
Va’diniz buse mi vuslat mı unuttum neyidi*

Tanpınar’a göre Vâsıf’ta en yüksek noktaya çıkmış olan bu zevk çözölüşüne karşı bir tepki başlamış ve 17. yüzyıl modalarına dönmüş olan şiirde klasikçi çizgi yeniden doğmuştur. Ancak, yaşamın gelmiş olduğu düzeyle uyuşmayan bu tutum kalıcı olamamıştır. Tanpınar’ın altını çizdiği bir şey var: Bu dönemde eski edebiyatta görölmeyen “bireysel sorunların bir tür felsefi azaba yol açacak kadar plan değıştirmesi” durumu doğuyor. Hece vezniyle yazılmakla birlikte halk edebiyatına mal edilemeyecek; yeni şiirin başlangıcı sayılabileceği gibi Türk

romantizminin de başlangıcı sayılabilecek bir şiirle yeni dönem başlıyor. (Tanpınar, 1982: 98-99)

Bu şiir Âkif Paşa'nın ölen torunu için yazdığı mersiye'dir. Yeni dilin ne olduğunu göstermesi bakımından tamamını buraya alıyorum:

*Tıfl-ı nâzeninim unutmam seni
Aylar günler değil geçse de yıllar
Telh-kâm eyledi firâkın beni
Çıkar mı hatırdan o tatlı diller*

*Kıyılmaz iken öpmeğe tenin
Şimdi ne hâldedir nâzik bedenin
Andıkça gülşende gonce-dehenin
Yansın âhım ile kül olsun güller*

*Tagayyürler gelüp cism-i semine
Sırma saçlar yayıldı mı zemine
Döküldü mü siyah ebrû cebîne
Dağıldı mı kokladığım sümbüller*

*Feleğin kînesi yerin buldu mu
Gül yanağın reng-i rûyu soldu mu
Acaba çürüyüp toprak oldu mu
Öpüp kokladığım o pamuk eller!*

Şimdi şarkı, mersiye, koşma ve türkü formları arasındaki incelen duvarları görebiliyoruz. Tanpınar, şarkı formunun yerlilik ve Osmanlılık anlamına geldiğini, bunun kökeninin de Mevlevî ocakları ile Zaharya Efendi'de düğümlendiğini anlatıyor. (Tanpınar, 1982: 61) Bence bu durum İran şiiriyle yürütülen post kavgasının da sonudur. Çünkü Şinasi ile başlayan yeni süreçte, eski şiirle olan bütün köprüler atılmaya, eski şiirin hayâl sisteminin dışına çıkılmaya, soyuttan somuta geçilerek yalın dille şiir yazılmaya başlanıyor ve aruzun serbest kâlıplarla kullanımı başlıyor. Şinasi, bîkr-i mazmunu şiir dışına

sürmüş ve şiir dilini yalınlaştırmaya çalışmıştır. Bu da düşüncenin kendisiyle yetinen bir şiir dilinin kapısını aralamıştır. Şinasi'nin divanında peygamberi öven n'at bölümü bulunmadığına göre yenilerin eski olanlarla hangi noktadan ayrıldığı görülür. (Tanpınar, 1982: 193-196) Yazdığı şiirlerden çok, yaptığı yeniliklerle Türkçe edebiyatta yeni bir kavrayış biçimi ve biçim oluşturan Şinasi, dini-bütün, yenilikçi ve anayasacı ideolojiyi şiir diline indirgerken sözün dolayimli olma sıkıntılarından kurtulmalıydı. Bu da şiirde düşlemin önemini gölgeleyen sıkıntılar yaratıyordu. Onun:

*Bir ıtıknâmedir insana senin kanunun
Bildirir haddini sultâna senin kanunun*

dizeleriyle Reşit Paşa'ya seslenişindeki düşünce ne kadar ilerici olsa da, bu şiir dayandığı somut deyimler nedeniyle eski şiirle kıyaslanamayacak bir imge çözülüşü içindedir. Öte yandan da eski şiirden yeni bir imge düzeniyle kopuşun temelini atmakta ve durum Şinasi'nin neden önemli olduğunun yanıtını vermektedir.

Tanpınar, Nâmık Kemal'in eski şiire hücum ederken güzelliğe ait teşbihlerle alay etmesinin anlamının bir hükümdarda bulunan niteliklerle alay etmek anlamına geldiğini belirterek yeni şiirin ideolojik dayanağını bulmamızı kolaylaştırıyor. (Tanpınar, 1982: 7) Çünkü eski şiirde aşk ve güzellik denen şey, bireysel yaşamı dışlayan bir kulluk olduğundan, Şinasi'nin izinden yürüyen Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmid romantizminin bu kişisiz dünyaya 'ben' diyen kişileri yerleştirmekle eski şiiri hangi noktadan kırdıkları görülür. Nâmık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi" geleneksel biçimin alaşağı edilmesine tipik ve çok önemli bir örnektir. Kasidenin tüm biçim özelliklerini taşıyan ama soyut bir kavramı "Hürriyet"i öven bu şiir, Türkçe şiirde yol ayrımlarından biridir. Dikkat edilirse bu durum sanatsal eylem açısından çok sert bir kavistir. Hiç de dindar olmadıkları halde bu dönem şairlerinde görülen dinsel temalar politik bir eylemden ibarettir.

Tanzimat-Hugo romantizmi ve tasavvufun bileşkesinde duran; din ile din dışılığın, serbest uyak ile uyağın bir arada bulunduğu renkli bir şairi Abdülhak Hâmid'i burada önemle vurgulamak gerekir. Hâmid serbest uyak ile Tevfik Fikret-A. Haşim ve N. Hikmet çizgisinin; uyak ile de Yahya Kemal çizgisinin öncülüdür.

Böylece Şinasi, N. Kemal gibi açtıkları çığır bakımından önemli iki kaynağa dikkatimiz toplanmaktadır. Şinasi ve N. Kemal estetik yetersizlikleri nedeniyle Servet-i Fünûn şairleri (Cenap Şehâbettin ve Tevfik Fikret) tarafından yadsınıyorlardı. Bu yadsıma Şinasi ve N. Kemal'in eski şiirde reddettikleri özelliklere dönüş anlamına gelmedi. Bu ikilinin edebiyat fukaralığına karşı Cenap ve Tevfik Beyler bir zenginliği temsil ediyorlardı. Böylece Servet-i Fünûn'la birlikte kişileşme-imgelem zenginliği sentezine varabilmenin yolları açıldı.

Bu çalışmayı bir edebiyat tarihi incelemesine dönüştürmemek için burada durdurmak zorundayım. Tam da edebi akımların bir bir patladığı tarihsel dönemece geldiğimde bunu yapmakla tekrarın sıkıcılığından uzaklaşmayı amaçlıyorum. Şiir ve ideoloji pratiklerinin kesişimi hakkında bilinmeyen tarihimize doğru yürümekle yakın tarihimizin anlamını da düşleyebiliriz. Bu yazı burada bir yineleme ile bitsin: İdeoloji sanatsal eylemle buluştuğu noktada özgül bir biçim alır; estetik ideoloji. Kendinden öncekini değiştirmeye de, sonrasını oluşturmaya da bu algılama ve üretim tarzının kesin bir etkisi vardır. İdeolojiyle estetiğin buluşmasından şiirde sözün ve anlamın düzeni değişir.

Leskofçalı Gâlib bu nedenle şiirinden “ciğer” ve “kebâb” gibi sözcükleri atmış olmalıdır.

Gazetenin Dilin Dönüşümündeki Yeri

Türkiye’de basından bağımsız var olan ve gelişen tek edebiyat dalı şiirdir. Roman, öykü, deneme ve gezi yazısı bir tür olarak basınla birlikte gelişmiş ve boy atmıştır.

Gerçi şiir de, yeni biçim denemelerine basın kanalıyla açıldı. Tanzimat edebiyatının anlaşılır, halkçı niteliklere bürün-

mesinde şiirin biçimsel değişimi önemli bir etken oldu. Bu değişimler doğal olarak gazetede boy gösterdi.

Şinasi'nin arzusu Türkçe şiir yazmak ve “bildirisini” halka yaymaktı. Söz kalıplarını ve nükteyi kaldıran Şinasi, sözcüğü çıplak bıraktı. Böylece fikrin kendisiyle yetinen bir şiirin kapısını açtı.

Şinasi, *Tercüman-ı Ahvâl* ve *Tasvir-i Efkâr* gazetelerinin Mukaddime'lerinde gazetenin halkın tercümanı olduğunu vurgular. Bunu sağlayacak en önemli ögenin de dil olduğunu belirtir. Şinasi ilk olarak, etraflı bir biçimde “gazete dili” üzerinde durur:

“Tarife hâcet olmadığı üzere kelâm, ifade-i meram etmeğe mahsus bir mevhîbe-i kudret olduğu misillû, en güzel icâd-ı akl-i insanî olan hitâbet dahi tasvir-i kelâm eylemek fenninden ibarettir; bu itibâr-ı hakikate mebni, giderek, umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur.”

Tercüman-ı Ahvâl 22 Ekim 1860

“Umum halkın kolaylıkla anlayabileceği” bir dil, Şinasi'nin Tanzimat edebiyatı için öngördüğü bir dil anlayışıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, romancılarla gazetelerin büyük buluşması gerçekleşti. Evangelinos Misailidis gazete çıkarmasının yanı sıra Karamanlıca roman yazdı. Şemsettin Sami ilk roman sayılan *Taaşşuk-u Talat ve Fitnat*'ı yayımladı. Sanattan çok, eğitime bilgilendirme amaçlı edebiyat bu dönemde ağırlığını hissettiriyordu; romanlarıyla Ahmet Mithat Efendi, oyunları ile da Namık Kemal bu didaktik tarzın ustaları oldular.

Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* 1860'ta *Tercüman-ı Ahval*'de tefrika edilmeye başladığına göre, tefrika geleneğinin neredeyse ülkemizdeki gazetecilikle yaşıt olduğunu söyleyebiliriz. Dahası edebiyatçılıkla gazeteciliğin yine neredeyse başlangıçtan beri iç içe olduğunu söylemek de yanlış görünmüyor.

Ahmet Mithat Efendi, 1870 yıllarının okuyucu düzeyini esas alır. Tanpınar’a göre, bu zaten A. Mithat’ın kendi düzeyidir ve bir zamanlar attar çıraklığı yaptığı Mısır Çarşısı esnafıyla yarenlik edermiş gibi yazar. Üslubu, meddah hikâyelerini andırır.

“Felâtun Bey’in babası Mustafa Merakî Efendi, oğlunun haber vermiş olduğu hastalığı on beş gün çektikten sonra eceli gelecek öldü. Mevlâ rahmet eylesin. Oğlu Felâtun Bey ne kadar olsa erkek olduğundan, başının çaresini görebilirse de, kızı Mihriban Hanım kısa ayaklı olduğu için, işte o zavallıya acınır.

Adam sen de! Aylık yirmi bin kuruş geliri olan bir familyanın öksüzleri öksüz mü sayılır? Böyle demeyiniz efendim. Ne kadar olsa acınıyor.” (Ahmet Mithat Efendi: 109)

Bu yıllarda, gazete dilinde, sadelik yanlısı olanlarla, süslü anlatımdan yana olanlar çekişme halindedir. A. Mithat sadelikten yana olanlar arasındadır. Oysa dönemin yüksek edebiyat yanlıları böyle bir yaklaşımı benimsemezler. Halit Ziya, Mehmed Rauf, Cenap Şehâbettin ve Tevfik Fikret’in kurucusu olduğu Edebiyat-ı Cedide [Servet-i Fünûn] akımı dilde sadelik bir yana, bir tür eskiye dönüşü temsil eder. Üstelik Servet-i Fünûncular eskisinden çok daha ağır ve süslü bir dil kullanmışlardır.

Servet-i Fünûn’u destekleyen H. Cahit Yalçın, *Malumat Der-gisi*’nin yazarlarından Mahmut Celal’i şöyle eleştiriyordu:

“Hatta bir aralık gazetelerde leke çıkarmak için, maden kaşıkları parlatmak için.. yazılan reçetelere benzetilerek ‘Mehmet Celal Usulünce Edebiyat Reçetesi’ diye bir latife bile tertip olunmuştu:

*Bol miktarda esatir perisi,
bir hayli çiçek ve kelebek
ben on tane şafak bulutu
bir iki tane mehtap ve tului afitâb
birçok sarı saç, mavi göz*

alınıp seher vakti hepsi bir yerde ve aşk ve muhabbet ile bol bol karıştırıldıktan sonra Büyükada'nın çamları altına serpilir ve gerekirse biraz akarsu, bir miktar çimen ve bülbül ilave edilirse, insanı okuma derdinden kurtaracak derecede tesirli bir tertip meydana geliyordu.” (Özön: 586)

Edebiyat yalnız dilde olana göre biçimlenmez, onları bir araya getirir, yeniden yoğurur ve üretir. Bu açıdan bakıldığında yazılı yapıtlar, bir dilin yeniden biçimlenmesinde çok önemlidir.

Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* adlı yapıtından bir örnek, sanırım hem yaşayan dili yansıtan hem de o anı okuyanların zihnine kazıyan güzelliktedir. Çünkü bu diyalog, yazılışından sonra, belki de sayısız kez yinelenmiştir:

“Nihal, gözlerini kapayarak, omuzlarını kaldırdı:

– Bilir miyim, dedi; hatta sizi seviyor muyum? Zannediyorum ki sevmiyorum; her halde, nasıl söylemeli? Evlenmek için sevmiyorum. İşte bakınız, bir şey itiraf edeyim, bu izdivaç latifesi beni ilk önce pek iyi eğlendiriyordu, fakat şimdi iş değişti; tamamıyla! Artık bundan sıkılıyorum!” (Uşaklıgil: 414)

Şüphesiz, edebiyat basın araçlarının tümünden karmaşık bir dile yaslanır ve yüksek bir zevke seslenir. Günümüzde edebiyat diliyle sunulan bir gazete haberi veya televizyon programı düşünülemez. İlk dönemin bu zorunlu birlikteliğinden sonra, edebiyatın ve basının yolları birbirinden ayrıldı.

Geçen yüzyıldaki yazarlar edebi dil ve basın dili ayrımı yapmadılar. Bunda, öykü ve romanın henüz gelişmemiş bir yazı türü olmasının da payı vardı. Artık edebiyat ile basın dili arasında, deyim yerindeyse, pedagojik bir ilişki oluşmuştur. Basın, kendi dilini geliştirmenin yollarını edebi olanaklardan süzüp çıkarmak zorundadır. Edebiyat için basından gelecek bir bilgi ve deneyim yoktur; ancak konularını isterse basın dünyasından seçilebilir.

Osmanlı döneminde, şiirin halk söyleyişine yaklaşılarak ge-

nel bir zevk çözölüşü içine girmesiyle ve Batı'ya hızla yakınlaşma isteğıyle birlikte, Tanzimat sonrasında roman ve öykü yükselişe geçti. Öte yandan, yazarlar için anlaşılır olma kaygısı da vardı ve bu, okuryazarlık oranı düşük olduğu için biraz da kaçınılmazdı. Anlaşılır olma gereğı, inceliğı azaltıyor, edebi yapıtların yüksek bir zevke yönelişine engel oluyordu.

Batı'da romanın ilk örneklerinde olduğu gibi Tanzimat romanı da bağımsız hikâyelerin birbirine eklemlendiğı bir tür kolajdı, çoğı zaman öğretilecek bilgi ile yaşatılacak duygunun birbirine karıştığı, türü belirsiz uzun metinler halini alıyordu. Misailidis'in yazdığı *Temaşa-i Dünya* böyle bir yapıttır; Ahmet Mithat Efendi'nin pek çok yapıtı böyledir.

Gazetecilik ve edebiyatçılığın iç içe geçtiğı bir tür olan muharrirlik bu dönemde büyük bir önem taşıyordu. Gazetenin bilgi taşıyıcılığı ile edebiyatçının duygu çözümleyiciliğı bir kişide toplanınca, ortaya muharrir çıktı, bizim edebiyatımızda çok uzun süre edebiyatçı ile gazeteci aynı kişi oldu. "Muharrir" ile "edib"in farklılığı da bu noktada önemlidir. Muharrir, yazardır; edip ise fazladan edebiyatçıdır.

Muharrirlere pek çok örnek verilebilir, ilk örnek kaçınılmaz olarak Ahmet Mithat'tır. Ahmet Rasim de ondan daha geride sayılmayacak bir başka isimdir.

Bu yazarların gazetecilikten gelen anlatım özellikleri edebiyata karıştığı için, haber vermekle anlatmanın, duyguya yönelmekle olaya uzaktan bakmanın birbirine karıştığı garip bir tür ortaya çıkmıştır:

"Fakat öyle kalpler vardır ki onlardaki üzüntü girdabının derinliğı bilinemez. Orası bir çıkmazdır. Oraya düşen sonsuz bir etkiyle yuvarlanır. (...)

Yine merdiven çıkıyor. Zavallı çocuk... Bu sefer pek kararsız." (Ahmed Rasim: 20)

Bu öyküde sokaklarda yaşamak zorunda kalan Eleni ve Yani'nin başına gelen kötölükler anlatılır ve kötü yola düşmüş dediklerimizin başına neler geldiğıne dair bir öngörü oluştu-

rur: Yoksulluk. Sevgiyi parçalayan da, cinayetlere yol açan da hep budur.

Türk roman ve öyküsünün ilk örneklerinde dikkat, insanın iç dünyasından çok toplumsal çevresine yöneliktir. Roman ve öykü, anlaşılabilirlik gereği olarak somutlaştırmaya yönelmiştir. Buna ilk tepki şiirden geldi. Servet-i Fünun çevresindeki genç şairlerin ve yazarların dili yücelten, edebi söyleyişe daha yakın duran tutumu, özellikle Halit Ziya Uşaklıgil'in gerçekçi dili anlatım olanaklarını değiştirdi.

Ahmet Mithat, Namık Kemal, Şemseddin Sami gibi yazarların başını çektiği bu “yerlilik” hali pek uzun sürdü denemez. “Hazırlık evresi” diyebileceğimiz dönem, otuz yıl kadar kısa bir sürede geçildi, edebiyatımızın en gözde iki başyapıtı 1900 yılında basıldı. Bunların ikisi de yasak aşkı anlatan romanlardı: *Aşk-ı Memnû* ve *Eylül*.

Bu iki roman, sanki sözleşmiş gibi biri aşkın duygu halini öbürü ise beden halini konu edinmişti.

Önce bedenin hallerinden duygulara giden *Aşk-ı Memnu*'ya bakalım:

“Kalplerimizde bazı illetler vardır ki, vücudun tamamıyla dokusuna girdikten sonra keşfolunamayan gizli hastalıklara mahsus bir nüfuz hıyanetiyle kendisini göstermeden, tahripelerini haber vermeden içeriden bir yangın dumansızlığıyla yanar, yanar; bu bir ateştir ki mahiyetini bilmeyiz, vücudundan haber almayız, o yavaş yavaş, vazifesinden emin, devam eder; nihayet bir gün birdenbire, bir hiç, bir dakikalık bir anlama bize gösterir ki, kalbimizde bir yangın var. Nedir? Nereden doğmuştur? Bu yangın nasıl bir serseri rüzgârın kanatlarıyla düşerek orasını tutuşturmuştur? Bilmeyiz.” (Uşaklıgil 2002: 199)

Şimdi de duygularla boğuşan *Eylül*'ün dili:

“Ateşli bir rüyadan uyanmış gibiydi, fakat o kadar mest olmuştu ki artık bu hayatını hiç sevmiyordu ve saadetinin bir rüya gibi tekrar ihyası imkânsız olmasına yanarak matemle: ‘Bari me-

sud oldum a, hiç olmazsa cidden sevdik ve bir hayatta istenilecek kadar sevildik a..' diyordu. Fakat bu kanaatin de bir noksanıyla zebundu, aşkı kavuracak kadar şedid bir ateş olsaydı ve hayatını onun için feda etseydi daha mesud olacağını zannedi-yordu.” (Rauf: 237)

Modern Türkiye’de, 20. yüzyıldaki düzyazı dili evriminde üç ana öbekten söz etmek pek de yanlış olmaz.

Birincisi: Kurtuluş Savaşı yıllarında oluşan söylemdir; en belirgin örnekleri romanlarda gözlenen bu dil, Y. Kadri’nin ve H. Edip’in “millîci” romanlarında örneklenir. Bu romanlar nesnel bir bakış taşımazlar ve okuru ulusal arketipler doğrultusunda eğitmek için birtakım dil kodları kullanırlar.⁹ Bu dil çoğu zaman “erk”e dayanır ve “erkek” diline yakındır; militer bir dildir.

Y. Kadri’nin ütöpik bir Türkiye’yi anlattığı Ankara adlı romanından bir alıntı bu dili bütün açıklığıyla gösterecektir:

“Türk İşçileri, Türk mühendisleri, Avrupa’daki arkadaşları gibi bedbaht da değildiler. Eski Roma’nın esir sürüleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimiş, içkiden, açlıktan bütün insani faziletlerini kaybetmiş Avrupa proletaryasının sefalet ve felaketinden Türkiye’de eser görülmüyordu. Türkiye’de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vekarını, mesuliyetini taşıyorlardı. Başlarında patron diye bir belâ yoktu. Kimsenin esiri değildiler. Yalnız memleketin hizmetçisi olduklarını ve alınlarından akan terin vatan topraklarına bereket geti-

9 Düşünce dünyasında etkisi yüksek olan kişilerin edebiyattaki gücünü edebiyattan ölçmek çok zordur. Örneğin Halide Edip’in kanonik önem taşıyan romanları, gücünü edebiyattan almaz. Yakup Kadri ve Halide Edip, belâgat ve zekâ bakımından eşine ender rastlanır parlaklıkta duran iki kişiliktir; fakat edebi değer taşıyan az yapıt yazabilmişlerdir. Kanımca yeni edebi Türkçenin staj sahasını kuran yazarların tümünde böyle bir sıkıntı vardır: Şinasi’den Namık Kemal’e, Ziya Gökalp’ten Halide Edip’e kadar pek çok yazarın toplumsal ödev duyguları ve estetik algıları birbirine karışmış görünüyor. Bu nedenle, onların hem neden önemli sayıldığını anlıyor hem de bu kişilerin yapıtlarındaki edebi zayıflıktan sıkıntı duyuyoruz.

rici bir rahmet gibi yağdığını biliyorlardı. Onun için, her biri, insana, harb safhalarındaki neferler gibi birer kahraman heybetinde görünüyorlardı.” (Karaosmanoğlu, 1996a: 187)

İkincisi, kökleri tüm romanlarında olmasa da, Reşat Nuri’de olan ve Sabahattin Ali ile yükselen gerçekçi dildir. Bu dil yalnızca Sabahattin Ali’nin yapıtlarında değil, somut, duyulara yaslanan bir öykü-röportaj yazarı olan Sait Faik’te de vardır. Bu dilin ayırıcı özelliklerinden biri, acı ve ıstırap gibi duyguların anlatımında “kadınca” bir duygululuk taşımasıdır.

S. Ali’nin 1936 yılında yayımlanan *Kağnı* adlı öyküsü sözü edilen dili açıkça gösterir:

“İhtiyar kadın, iki sıska ve küçük, birer eşek kadar küçük öküzün çektiği kağnının arkasında çıplak ayakları taşlara takılarak; elinde değnek, ağlamaktan kısılmış sesiyle öküzlere bağırmaya çalışarak yürüyordu. Yaz gecelerinin parlak ay ışığı altında çakalların sesini bastıran bir gıcırta ile ağır ağır ilerleyen bu kağnı, hiç de bir ölü taşıra benzemiyordu. Öküzler sırtlarına vuran aydınlık altında canlı ve gürbüz; yamalı yorgan ve köhne kağnı fevkalade kıymetli bir madenden yapılmış gibi güzel ve yeni görünüyorlardı.” (Ali: 12)

Üçüncüsü ikinci yeni şiirinin beslediği damardan çıkan yazı dilidir. Denebilir ki, 1950 sonrasında dilin temel söz düzeni kurulmuştur. Sait Faik’in *Alemdağı’nda Var Bir Yılan*’la ikinci Yeni’yi önelediği bu dil, yabancılaştırıcı bir etki taşır. Leyla Erbil’in 1957’de yazdığı *Hallaç* adlı kitaptaki dil, söylenmek isteneni tanımlamaya gerek bırakmayacak yalınlıktadır:

“Tel kafeslerin ardında gördüğü bu baş çok acıklı tıraşlıydı ve çok dokunmuştu içine, diklemesine duran bi topatan kavunu andıran ve uzunlamasına ve çok dilimlerle solmuş bulunan bu baş, ağabeyinindi. Ağabeyi henüz köpeklere ısırtılmamıştı ve rahattı çok. Kafeslerin ardından kıza çok gülüp durmuştu. (...) Adam çok gülüyordu, “iyiyim, iyiyim” diyordu bir de.

Güldükçe dilimler birbirine yaklaşıyor ve aralarındaki oluklardan sular, önce ter olarak nokta nokta beliriyor sonra irileşerek tasasuyu halinde akmaya başlıyordu yerlere,” (Erbil: 57)

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Basın Dilindeki Değişim¹⁰

Ülkemizde yayımlanan ilk gazete *Takvim-i Vekayi*’dir. 1831’de faaliyete başladı ve genel olarak memuriyet değişiklikleri, padişahın gezileri gibi haberlerle yetinen bir tür resmi gazete idi.

Yangınlara yönelik önlemlere artık gerek kalmadığını şu şekilde, uzun bir cümleyle bildiren bu gazetenin, halk tarafından anlaşılmak diye bir derdi yoktur:

İktizai kaza ile cüz’i ve küllî hariklerin müteakiben zuhuruna binaen gerek söndürmek ve gerek esbabı hariktan tahaffuz ve intibah manasına Asitane ve bilâdi Selâse ve Boğaziçi’nde herkes mahallelerini geceleri ikadi kanadil ve nöbet beklemek üzere tenbih buyurulup, ol veçhile yirmi gün kadar mahallât ve memurlar marifetiyle mirî ambarları beklenilip asarı dahi bilcümle müşahede olunup şimdi hamdan sümme hamda hacet kalmadığından hıfzı ezeliye istinaden herkesin arâmlarına ruhsat buyurulmuştur.

Takvim-i Vekayi, Teşrinisani (Kasım) 1831

Ceridei Havadis ise 1840’ta yayımlanmıştır. Bu gazetenin yapısı da dili de *Takvim-i Vekayi*’den farksızdır.

1860 yılı basın dili için önemli bir tarihtir. Çünkü bu tarihte Şinasi ve Agâh Efendi *Tercüman-ı Ahval*’i çıkartırlar. Gazetenin özelliği halkın anlayacağı dilde yazmak gerekliliğini savunmasıdır. Ayrıca devlet haberleri vermek için çıkarılmayan ilk özel gazete olması da başka bir özelliğidir.

Bir yangını haber veren, o döneme ait şu üç ayrı örnek, yaklaşım farklarını açıkça göstermektedir:

10 Bu bölümde yer alan bazı eski gazete yazısı alıntıları değerli hocamız Emin Özdemir’in *Dil ve Söylem* başlıklı yayımlanmamış bir makalesinden –ve onun izniyle– alınmıştır.

Mahı halin sekizinci cumartesi günü saat yedi kararlarında Alacahamam civarında Çelebioğlu Mahallesi'nde Bedesten tellallarından Veli Ağa'nın hanesinden kazaen ateş zuhur etmekle derakap asakiri hazreti şahane ve memurini saire yetiştirip ikdam ve gayret olunarak, etrafına sirayet etmeksizin yalnız hane-i mezkûr muhterik olduğu halde bastırılmıştır.

Tercüman-ı Ahval

Mahı halin sekizinci cumartesi günü saat yedi kararlarında Alacahamam civarında Çelebioğlu Mahallesi'nde Bedesten tellallarından Veli Ağa'nın hanesinden kazaen ateş zuhuruyla etrafına sirayet etmeksizin yalnız hane-i mezkûr muhterik olduğu halde bastırılmıştır.

Ruzname-i Ceride-i Havadis

Bugün İstanbul'da Marpuççular Çarşısı'nda bir hane içinden ateş alarak muhterik olmuştur.

Tasvir-i Efkâr

1868'de Terakki gazetesinin birinci sayısında şöyle bir çağrı vardır:

“Ey muharrir beyler, efendiler. Siz de avamın anlayacağı lisan üzre mahsulât-ı fikriyyenizi sahayife dökmeğe çabalayınız. O ibarât-ı münşiyâne ve terakkîb-i kâtibaneyi kalem odalarında icra ediniz.”

Basiret gazetesinin 1869'da, 33. sayısında Süleyman Hayri adında bir yazar şunları söylüyor:

“Gazetecilerin vazifesi herkese usul-ü kitabet öğretmek olmayıp, bazı malumatı havi havadis vermektir. Ve verdiği havadisi her gazete okuyabilenlere öğretmektir. Yani çat pat ibareyi sökenler bile okuyup anlasınlar. ‘Aman, bir şey anlamadıktan sonra neden okuyayım’ demesinler.”

Kısaca, 19. yüzyıl basın dünyasında bir anlaşılabilirlik sorunu vardır ve bu tartışılmaktadır. Sorunun ölkemize özgü yanı, kökleşmiş bir düzyazı geleneğimizin olmayışıdır. Bu olaylar tartışılırken, bugün çok şematik bulduğumuz romanlar bile yayımlanmış değildi. Düzyazı dünyası bu kadar köksüz olunca, saray kâtiplerinin, kalem efendilerinin süslü dili düzyazıda kendini göstermiştir. Divan nesrindeki süslü anlatım olanağı da bunda etkili olmuştur. Batı'yı tanıyan Osmanlı aydınları ise bunun böyle olmayacağını bildikleri için eskiyle kavga etmişlerdir.

Yazıyla halkı eğitmek, halkın dilini kullanmaktan başka bir yolla mümkün olmaz. Bu nedenle ilk Türkçe romanların basit olayları basit dille anlatan şematik öyküler demeti olması sanat adına tuhaf olsa da, dönemin ruhu açısından düşünüldüğünde yapılan iş tuhaf değildir. Ne Ahmet Mithat, ne Nâbizade Nazım yaptıklarının yüksek sanat olduğunu düşünmüşse benziyorlar. Çok uzun sürecek bir “yazıyla, edebiyatla halk pedagojisi” sürecini başlatıyorlar.

Bütün bunları bir de Abdülhamit dönemindeki sansürle yan yana getirerek düşünmeliyiz. Yeni yeni gelişen bir yazı dili, padişahın baskıları sonucunda çok ürkek, sinik, tuhaf bir karakter kazanmıştır. Bu, toplum bilincinde bir *travma* demektir: Zaman içinde despotik yönetimler karşısında kendi dilinin ayarını yapan, oto sansürlü bir yazar bilinci ortaya çıkar. Bu ülkede, özgür düşüncenin ve birey olma bilincinin neden geç kaldığını, ama bireyciliğin neden kök saldıgını anlamak için, dil yasaklarına bakmak önemli ipuçları verecektir.

Bu toplum Abdülhamit döneminde ve 12 Eylül askeri darbesi sonrasında sözcük yasakları yaşamıştır.

Abdülhamit döneminde, *Girit*, *Makedonya*, *Kanun-i Esasi*, *Hukuk-i Millet*, *ıslahat*, *hürriyet*, *müsavat*, *vatan*, *cumhuriyet*, *bomba*, *dinamit*, *yıldız* gibi pek çok deyim ve sözcük yasak edilmişti.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* adlı anı kitabında şunları yazar:

“Padişahın isteğine uymaz düşüncesiyle günden güne değinilmeyecek konuların ve kalemin ucuna geldikçe atılacak söz-

cüklerin, hele ne türde olursa olsun, saraya, yönetime, olup bitenlere işaret edebilecek sözlerin sayısı hızla arta arta öyle bir toplama çıkmıştı ki, basın alanı içinde dolaşılamayacak kadar küçülmüştü.” (Uşaklıgil 1987: 433-435)

12 Eylül’de de TRT’ye, basına ve üniversitelere yasak sözcük listeleri gitmiş, dilde eskiye tutkun bir muhafazakârlık baskısı doğmuştu. Kural yerine *kaide*, örnek yerine *misal*, devrim yerine *inkılâp* kullanıldı. Yasaklanan sözcükler arasında **özgür-lük**, **örgüt** ve **bilim** sözcüklerinin bulunması çok düşündürücüdür.¹¹

Oysa yüzyılın başında eski sözcüklerden kurtulup yeni sözcükler kullanma savaşı veriliyor, *bekliyorum* anlamına gelen, “intizar ediyorum” “muntazırım” sözcükleri bırakılmaya çalışılıyordu.

Cumhuriyet’ten Sonra Basın Dilinde Değişim

Eski dilde ısrar Cumhuriyet’ten sonra azalmışa benziyor. Hüseyin Rahmi eski dili özleyenleri şöyle yeriyor:

“Dilimiz, başka lisanlardan yapışarak, bugüne kadar özünü emen tufeyli yamaları, tabirleri, silkine silkine üzerinden atıp koşuyor. Bugün bana tahlis-i gariban, şahid-i nazande-i hürriyet, gül çehre-i hakikat, gonca-i letafet, sefil ü ru-gerdan gibi küflü terkipler, Karagöz tekerlemesi gibi geliyor.”

İkdam, Şubat 1340 [1924]

Osmanlıca yazı dili, çoğunlukla “gelişine” okunan bir dildir. Kitap sözcüğünü yazabilmek için, K, T, B harfleri yazılır ve aradaki ünlüler sözcüğün gelişine göre seslendirilir. Yani Kü-

11 12 Eylül’ün yasakladığı sözcüklerin sonradan ilginç bir biçimde “siyaseten” paylaşıldığını düşünüyorum: *Örgüt* yerine *Ülkü Ocakları*’nın ve derin devletin “teşkilat”ı geldi; liberallerin *özgürlüğü* değil, “hürriyet”i vardı, dinci-muhafazakâr kesim ise *bilimle* değil “ilim”le uğraştı. 12 Eylül’ün ülkemize yaptığını bundan daha veciz bir şekilde ne anlatabilir?

tüp, Kitap, Kâtip gibi sözcükler aynı biçimde yazılır, bunları ayırmak bazen çok güç olur. Araplar bu sorunu gidermek için harekeleri kullanırlar; Osmanlıcada ise hareke neredeyse hiç kullanılmamıştır.

Basın dili iletişim dilinin hızlılığı oranında güçlenir. Latin alfabesine geçmek, bu hızı sağlayan temel faktörlerden birisidir. En azından 1928'den sonra Türkiye'de yalnızca afiş ve reklam çalışmalarındaki gelişim bile göz kamaştırıcıdır.

1932'de Türk Dil Kurumu kuruldu. Bu tarihten sonra, yurdun pek çok yerinde terimler tarandı, halk ağzında bulunan ama yazı diline girmemiş sözcükler bulundu, derleme sözlüğü hazırlandı, dilbilimciler bunlar üstünde çalıştı, yeni sözcükler üretildi. Yazarlardan, Osmanlıca sözcüklerin yerine Türkçe karşılıklar bulunması istendi.

Örneklerini verdiğim şu sözcükler, halk ağzından derleme yoluyla kazandırılmıştır:

abartmak, arı, arıtmak, başkan, değin, denli, evren, kez, kınamak, konuk, nitelik, oran, tanık, yargı.

Şu sözcükler ise üretilmiştir:

alıntı, anıt, ayrıntı, basın, basınç, bilimsel, çekimser, demeç, deney, dergi, dilekçe, eleştiri, göçmen, süreç, yayın, yeterlik.

Dilimiz bu çabalardan sonra öylesine hızla değişti ve yeni anlatım olanaklarına kavuştu ki, birbirini izleyen iki kuşağın yazı dili tanınmaz denebilecek ölçüde farklılaştı. Başka ülkelerde yüzyılları alan değişim hızı, ülkemizde iki kuşağın ömrüne sığdı. Ancak bu da, geçmişle bağın kopması, geçmiş kavrayamama gibi sorunlar doğurdu.

Basın dilindeki değişimin derecesini anlamak için, otuz yıl arayla basılmış iki gazete haberine göz atmak gerekir:

“Nihayet, uzun hazırlıklardan sonra, şehrimizde de intihap günü hülûl etti. Bugün sabahtan itibaren ilan edilecek yerlerdeki sandıkların başlarına gidecek müntehipler, reylerini istimele başlayacaklardır. Dört sene müddetle intihap edilecek belediye azası için kanunda muayyen şeraiti haiz olanlar rey hakkına maliktirler. 18 yaşına gelmeyenler, hukuk-u mede-

niyyeden sakıt olanlar, asker, jandarma, polis, zabıt ve askeri memurlar, intihabata iştirak edemeyeceklerdir.”

Cumhuriyet 5 Ekim 1930

“Temsilciler Meclisi, Anayasa’da bazı değişiklikler kabul etti. Temsilciler Meclisi, dünkü oturumlarında Milli Birlik Komitesi’nde bazı değişikliklere uğrayan Anayasa’nın 45. maddesini görüşmeye başladı. Saat 19.30’a kadar yaptığı üç oturumda 25 maddeyi sonuçlandırarak 17’sini kabul, 8’ini reddetti...”

Ulus 21 Mayıs 1961

YAZI TÜRLERİ VE BASIN

İletişimde geçerli olan yazı türlerinin elli yıl önceki çeşitliliğini yitirdiğine kuşku yoktur. Bir gazetede eskiden haber ve röportajdan başka, deneme, eleştiri, günlük, makale, köşe yazısı, dizi yazısı, anı, yaşam öyküsü, özyaşam öyküsü, gezi yazısı ve edebi mektup yer alabilirdi. Günümüzde bu tür çeşitliliği azaldı, yazı türleri zaman içinde giderek tektipleşti. Otuz yıl önceki herhangi bir kaynağa baktığımızda yazıların makale, öykü, eleştiri, gezi yazısı, deneme, günlük, mektup olarak ayrıldığını görüyoruz. Bunun nedeni kitap basımının yaygın olmadığı dönemlerde, gazetenin edebiyata dair ihtiyacı ucuz yoldan karşılama çabası olsa gerektir. Ancak gazeteler *ille de edebiyat* diye tutturmuş değillerdi. Üstelik sayfa ölçüleri içinde bir şey yazma gereği yüzünden edebiyatçıların istedikleri gibi yazma özgürlüğü de yoktu. 1940'tan sonra yaşanmaya başlayan kâğıt sıkıntısı nedeniyle de, hikâyecilerin giderek daha da kısa yazmaya zorlandıkları anlaşıyor. Sait Faik'in *Hikâyecinin Kaderi* başlıklı öyküsü bunu anlatır:

Bir tarafta ilânlar, bir tarafta senin üç sütun hikâyen. İtina ile son sayfaya koymuşlar. Okuyamadım. Neredeyse Köprüdey-

dik. Yoksa okumaz mıydım hiç İlhan Tarus! O “Saçlara nasıl bakmalı?” makalesini gözden geçirdikten ve okumamak için ceht sarfettikten sonra, hiç senin güzelim hikâyenı kaçırır mıydım. Cebimde hışır hışır gazete hışırdasın, hiç sevmem. Bıaktım öylece ters katlanmış gazeteyi. Belki birisi görür de okur, diye muşambanın üstüne. Vapurdan çıktım.

Elbet başmakalenin yerine koyacak değillerdi ama, saçlara nasıl bakmalı makalesinin yerine şöyle bir Fethi Karakaş'ın deseniyle okunabilecek bir şekilde koysalardı, olmaz mıydı hikâyenı?

Ama, âdet değilmiş. Hikâyenin yeri gazetede ya son sayfa, ya ondan bir evvelki imiş. Gazete sekreteri, hikâyeyi ikinci sayfaya korsa, gülerlermiş ona. “Bu da ne biçim sekreter?” derlermiş.

Gazeteler, hikâyeye lâzım gelen önemi hiçbir zaman vermeyeceklerdir. Her zaman, hikâyeci kıskanç, kendini dev aynasında görür, iki satır okumaya tenezzül etmez bir sekreterin eline düşecektir. Seni okutmamak için gazetenin has muharrirleriyle birleşip elinden geleni yapacaklardır.

Sait Faik, *Varlık*, sayı 380, 1 Mart 1952

Gazeteler eskiden kimliğini muharrirler, muhabirler ve editörler dışında ediplerle bulurdu. Eski dönem gazetelerinde edebi türlerin keskin hatlarla ayrıldığı anlaşılıyor. Bunu gazetelerde çalışan edebiyatçıların sağladığına ise kuşku yoktur. Halide Edip'in veya Melih Cevdet'in gazete yazılarının yalnızca edebi birikim açısından değil, gazete dilinin biçimlenmesi açısından da büyük katkıları olduğu açık değil midir?

Unutulmamalıdır ki, Melih Cevdet'in gezi yazıları ve tefrikaları onun romancılığının aynası sayılmaz. Edebiyatçılar gazete yazarlığına katkıda bulunmakla birlikte, gazetecilik yaparak edebiyatçılıklarını güçlendiremezler. Ahmet Altan'ın şairane dergi ve gazete yazılarının tadını alanlar, aynı tadı romanlarında göremeyeceklerdir; yine çok iyi bir romancı olduğunu düşündüğüm Melih Cevdet'in Kapadokya ile ilgili tefrikasını anımsıyorum, parlak değildi.

Buradan şu sonuca varıyorum: Bir edebiyatçının gazete yazılarından yola çıkarak edebiyatçılığı değerdendirilemez. Aynı şekilde, bir gazetecinin parlak yazıcılığına bakıp iyi bir romancı olacağı söylenemez.

Edebiyatçıların iletişimdeki yazı türlerinin gelişmesine katkısı var mıdır? Ben açıkçası fıkra yazarlığını felsefi bir deneme türüne kadar yükselten Melih Cevdet'in *Gani Girgin* yazılarını, yaşanmış ve tekrarı olmayan bir hal olarak düşünmekteyim. Burhan Felek'in belli öykü karakterleriyle günlük yaşamı anlattığı fıkra türü de bir katkıydı.

İletişim diline en önemli katkı Sait Faik'ten gelmiştir. Onun *röportaj-öykü tarzı* gazeteciliğine dahildir, edebiyatına değil. Sait Faik'e gazetecilikten bakıldığında edebiyatçılığı nasıl fark ediliyorsa, edebiyattan bakıldığında da gazeteci gibi görünmesinin nedeni bu olsa gerektir. Bunda belki de zaman içinde tür ayırmadan, yazarın tüm öykülerinin sırayla basılması, edebi olanla gazeteye ait olanın birbirine karışması etkili olmuştur. O nedenle yinelemeliyim ki bir yazarın gazetede yazdıklarından yola çıkarak edebiyatçılığı hakkında hüküm vermek doğru değildir.

Gazetelerde denemeye artık rastlanmıyor. Çünkü deneme, bir konu hakkında kişisel düşünceyi evrensel bilgi birikimiyle yoğurarak anlatma becerisidir. Bir düşünceyi kesin sonuçlara bağlayamayan, yargılarını örnekleme yoluyla kanıtlamaya çalışmayan bir yazı türüdür. Bilgilendirme ve öğretim amacından çok arayış amaçlı olması onu araştırmalardan ve felsefi yazılardan; kesin sonuç aramaması da, makale ve eleştiriden ayırır. Deneme geniş bir bilgi ve yaşam deneyimi ile yazılır. Olaylar ve konular arasında bağ kurma biçimi yaratıcı ve özgündür. Dil işçiliği ile geliştirilmiş düşünceler demeti; deneme budur.

Çiçek, böcek, tırnak hakkında bile deneme yazılabilecekken, denemelerin yalnızca derin bilgi gerektiren konularda, yazın ve bilim üzerinde yoğunlaşması sonucu deneme konuları daraldı ve gazete yazıları ile denemenin yolları ayrıldı.

Röportaj, yapısı gereği habere dahildir; yazı dizisinin haberdan bağımsız bir niteliği kaldığı da söylenemez. Baharda alerji,

şubatta aşk, kış öncesinde soğuk algınlıkları üzerine başlatılan yazı dizileri ile siyasi yıldönümlerine ait anı dizileri, haber ve yorum ikilisinin sınırlarından öteye geçmez.¹

Tefrika'nın da artık gazetecilikte yeri yoktur. Çünkü gazete-de tefrika edilecek türden romanlar artık çok ucuza ve büyük reklamlarla okuyucuya ulaştırılmaktadır. Gazete ise artık (hafta sonları hariç) eski evcil niteliğini yitirmiş ve ev halkına seslenen edebi türlerden elini ayağını çekmiştir.

Oysa 1970'lerin sonuna kadar edebi tefrika yalnız gazetele-rin değil radyoların bile çok önemsedığı bir türdü. Radyolarda “arkası yarın” formunda ve bir okuma programı biçiminde “sesli roman tefrikaları” yapıldığını orta yaşa gelmiş pek çok insan anımsayacaktır.

Akşam gazetesinin 11 Mart 1953 tarihli sayısında, sürman-şette ve göze çok çarpan bir tefrika ilanı var:

“Meşhur Fransız edip ve romancısı Aleksandr Düma Fis’in ro-manı ve piyesi LA DAM O KAMELYA’nın kahramanı hayali değil 19. asrın ortalarında yaşamış güzel bir genç kızdır. Haki-ki ismi Margarit Gotiye değil, Mari Duplesis’tir. Âşığı Arman Duval de hayali biri değildir, fakat Aleksandr Düma Fis’in ta kendisidir. Mari Duplesis’in burada nakledeceğimiz maceralı aşk hayatı ise hayalâ Marie Gotiye’ninki kadar dramatiktir.

Şimdiye kadar dünyanın her tarafında kitapları kapışılan, filmleri hayranlıkla, piyesleri de ibretle seyredilen LA DAM O KAMELYA isimli bir harikulâde eseri Türkiye’de ilk defa ol-mak üzere gazetemizde resimli roman şeklinde neşretmeye başladık. Bugün üçüncü sayfada okuyunuz.”

Günümüzden elli yıl önce manşete çıkabilen roman tefrika-sı neden gazetelerden, edebiyat uyarlamaları da televizyondan uzaklaşmış durumdadır?

1 Röportaj teknikleri konusunda olsun, röportaja hazırlanmak ve konuya mesa-feli durmak bakımından olsun Türkiye’de gazete röportajcılığında en çarpıcı isim Neşe Düzel’dir. Onun çalışmaları derslere konu olacak ve karine olarak kullanılacak çapta ve zenginliktedir.

Bu soru, açıkçası edebiyatın kendi başına var olması, başka sanatsal alanlarla karıştırılmaması açısından değer taşımaktadır. Ne var ki, edebiyat popüler roman ve öykü taklitleri karşısında tökezlemeye başladığı için de bu soru anlamsızdır.

Burada haksızlık etmemek için 1953 tarihli örneğimize bir daha dikkat edecek olursak, o yıllarda da edebi ürünün ancak resimli roman olarak tefrika edilirse, gerçek hayatlardan ibret alınacak şeyler olarak gösterilirse değerli bulunduğu; yani edebiyatın popüler açıdan kavranış tarzının değişmediği sonucuna da varırız.

Yine de geçmiş yılların gazete eklerine genel bir bakış bile edebiyata verilen önemi gösterecektir. O yıllarda çeşitli edebi türlerde yazılar basılmakta ve okunmaktaydı. Örneğin *Cumhuriyet*'in Mayıs 1970 tarihli aylık edebiyat ekinin üçüncü sayfasında Oktay Akbal'ın *Menton Güncesi* başlığıyla, *PEN 36. Kongresi*'nden izlenimleri yayımlanmakta, yanında Neruda'dan bir çeviri şiir yer almaktadır. Aynı sayfada Beauvoir'ın *Hayatı Değiştirmek* başlıklı bir denemesi, onun altında da *Ataç*'ın *Evinde* başlıklı bir haber-izlenim yazısı bulunmaktadır.

Bir sayfada yer alan bu ürün ve tür çeşitliliğini bugün hiçbir gazetenin kültür-sanat ekinde görmemiz mümkün değildir. Günümüzde edebi ürünlerin tanıtımına dayalı yazılardan başka, çok seyrek de olsa ansiklopedik bilgi yorumları diyebileceğimiz yazılara rastlamaktayız. Oysa gazetelerin otuz yıl önce edebi olanı öne çıkarttığı çok açıktır.

Bütün bunları düşündükten sonra günümüzde gazetelerde temel olarak iki yazı türünün kaldığı söylenmelidir: Bunlar yorumlar ve haberler genel başlığı altında toplanabilir.

Yorum tarzındaki edebi türlerin ve yazı türlerinin pek çoğu artık gazeteler için birer tarih olmuştur: Deneme, edebi eleştiri, günlük, makale, anı, yaşam öyküsü, özyaşam öyküsü ve edebi mektup. Bazıları devam etmektedir: Köşe yazısı, gezi yazısı, yaşam öyküsü ve güncel diziler. *Haber tarzındakiler* ise, doğal olarak haberler ve röportajlardan ibarettir. Bazıları ise bazen iki türün karışımıdır: Gezi yazıları, Haber-Öyküler, Spor Eleştirisi, Siyaset yorumculuğu.

Köşe Yazısı nesnel ve öznel durumların karışımı bir yazı türüdür. Nesnelliği olayla ilgili bilgi vermesinden, öznelliği ise yazarın kendini anlatmasından gelir. Köşe yazarı bir makale yazarının nesnelliğinde değildir artık. Zaten gazetelerde makale yoktur; bunu bir yakınma olarak değil, saptama olarak yazıyorum: Yalnızca bilimsel dergilerin yazılarına makale denmesi gerektiği ve günlük gazetelerde olsa olsa makale tadında bazı köşe yazılarına rastlandığı görüşündeyim. İnsanın haftada dört gün, kişiselleşme [ve hatta benleşme] tuzağına düşmeden bir kanaat önderi olarak yazı yazması zordur. Bunun için gerçekten filozofi düzeyinde bir kavrayış gerekir ki bu da basınımızda çok rastlanacak bir şey değildir.

Murat Belge kanımca böyle bir dil kurdu. Onun bir yazısından aldığım bölüm ne demek istediğimi açıklayacaktır. Bu yazıda “Türklüğü aşağılamakla” ilgili tartışmalarda, Hrant Dink’in yargılanmasına ve ceza almasına neden olan gerekçenin, “Türk Aydını omurgasızdır” sözlerini söyleyen Bakan Cemil Çiçek için de geçerli olduğu söylenerek şöyle bir açılım geliştirilmiştir:

‘Türk aydını’ gibi bir söz, hem bir genelleme, hem de bir ayırım: ‘aydın’ sıfatıyla anılabilir ‘Türk’leri, öyle olmayanlardan ayırıyor; ama aynı zamanda ‘Ahmet’, ‘Mehmet’ demiyor, içine binlerce insanı alacak geniş bir kategori yaratıyor. Adalet Bakanı olan zat, bu kategori içinde yer alacak binlerce insan için ‘ikiyüzlü’ ve ‘omurgasız’ gibi herhalde ‘yüceltici’ olduğu söylemeyecek sıfatlar kullanıyor. Kullanabiliyor.

Hukuk, mayın döşenmiş araziye benzer. Araziyi iyi tanıyan biri, mayın olmayan yerlere basarak oradan geçmeyi de becerir. Adalet Bakanı olduğuna göre, nereye basacağını da biliyor olmalı. Nitekim, hem bu sıfatlarla birilerini ‘aşağılayıp’ hem de herhangi bir cezai madde patlatmadan geçip gidiyor, Adalet Bakanı Cemil Çiçek.

Oysa, yukarıda alıntıladığım cümleden sadece bir kelimeyi cimbızla çekip gerekli düzeltmeyi yaparak telaffuz edelim, bakın ne oluyor: “Bu süreçte Türklerin ne kadar ikiyüzlü ve ço-

ğunun omurgasız olduğunu gördüm.”

Biri bu cümleyi (nerede, nasıl olduğu da hiç önemli değil) söylemiş olsaydı, Kemal Kerinçsiz ve bindirilmiş kıtaları soluğu hemen –muhtemelen Şişli– bir savcılıkta alıp ‘Türklüğü aşağılama’ ihbarıyla dava açılmasını talep ederlerdi. Ve dava büyük bir ihtimalle açılırdı. Bir ‘301’imiz’ daha olurdu. Cemil Çiçek de bu davanın niçin ‘açılabilir’ bir dava olduğunu savunurdu.

Murat Belge, “301’in Çelişkileri”, *Radikal*, 10 Mart 2007

Gezi Yazıları, yaşantı kaynaklı haber-yorumlardır. Günümüzde görsel teknolojinin ve turizmin olanakları çoğaldığı için gezi yazısı bir edebi tür olmaktan uzaklaşarak daha çok izlenim yazısı haline gelmiştir. Yazı fotoğraf olmadan işlevi olmayan, kekre, edebiyattan uzak, şairane ve genç insanın sesini tınlayan bir düzeye çekilmiştir. Çoğul bir dille yazılır: “Yolda Ayşe teyzeye rastladık” gibi.

Ayrıca gezi yazıları nerelerde konaklanacağı, nerelerde ne yeneceği üzerine bir rehberlik yazısı gibi düşünülür. Bunun görsel karşılığı Mehmet Yaşın’ın sadece yeme içme üzerine kurduğu “Lezzet Durakları” adlı televizyon programıdır ki, bunu geziciliğin ve hedonizmin ulaşacağı en yüksek zirve saymakta tereddüt etmiyorum. Dikkat edilirse, popüler gezi yazılarının veya programlarının iki oluşturuca kaynağı vardır: Görme açlığı ve yeme zevki.

Özellikle gezi yazılarında ne kadar alçakgönüllü davranılırsa davranılsın orta sınıfın alım gücünü ve yaşam kalitesini aşan bir masraf listesi saklı olduğu için, bu yazıların “bir gün gerekli olur” düşüncesiyle okunup bir kenara kaldırıldığı ve o “bir gün”ün asla gelmediği görülecektir. Öyleyse bu yazılar neden bu kadar izleyici toplar? Aslında çok azı gençlikte gezgin olan ve yazlıkçılıktan daha büyük bir “lüks”ü hedefleyen insanlarımızın bu gezip dolaşma söylenine tutkusu nedendir? Bunu, *hayali doyum* kavramıyla açıklamak mümkün. İnsanlar gerçekleştirmekte zorlandıkları şeyleri düşleyerek “oldurur” ve bunu bir gün yapacakmış gibi anlatmayı severler. Bu, gerçeğe hayalin yer değiştirmesidir. Bu nedenle, günü-

müzde bir gezi yazısının okunabilirliği, okuyanların gezip görme özlemini karşılamasına ve onları eğlendirerek yaşadıkları ortamın tekdüzeliğinden kurtarmasına bağlıdır. Fotoğraflar hayali doyum nesnesidir, “orada olmak” arzusu yaratır ama orada olunamasa bile “orada olma ihtimali” içerdiği için çekici olur. Bu nedenle gezi yazılarında edebi tatlar aranmaz; aranan şey “orada olmak” duygusu uyandırmaktır.

Oysa edebi türde yazılmış bir gezi yazısının gerçekten heyecan verici tanıklıklar içermesi, düşünselliği ve edebiyattan başka bir yerde karşılaşılamayacak olan insan davranışlarını saptama özelliği, yeni tip yazıcılıkta kaybolup gitmiştir. Elias Canetti’nin *Marakeş’ten Sesler* adlı yapıtında yazdığı *önüne bırakılan her parayı ağzına alıp emen dilenci* gözlemini unutmak mümkün müdür? Sayısız güzel örnek var ama buraya Nerval’den bir parça almak istiyorum:

“Limana inerken, benzersiz bir kabrioleyle Sultan’ın geçtiğini gördüm. Geniş üstlüğü bir zar gibi kare şeklinde olan ve önünde altın tel saçaklı kadife bir cibinlik eteği sarkan bu iki tekerlekli arabanın okuna iki at koşulmuştu. Üzerinde Tanzimat’tan beri Türklerde gördüğümüz sade ve yakaya kadar düğmeli sade bir redingot vardı ve kimliğini belirten biricik işaret, kırmızı fesi üzerinde pırlantalarla işlenmiş imparatorluk alametiydi. Solgun ve geçkin yüzünde, bir hüznün izleri vardı. Kendisini selamlamak için hiç düşünmeden şapkamı çıkardım; aslında bu, bir yabancı kibarlığıydı, törelerin cahiliydim. Bundan ötürü Sultan bana dikkatle baktı. Sultan’a selam verilmezdi aslında.

Yola devam ederken Sultan Abdülmecid’in hiç beklemediğim görünüşündeki ve kendisini sıradan bir hükümdar gibi selamlamamdan ötürü sitem ediyormuşçasına bakışındaki içe işleyen yumuşaklığın üzerimde yarattığı izlenimden söz ediyordum arkadaşşıma. Bu solgun ve ince yüz; uzun kirpikler arasından, iç yakınlığıyla yumuşamış şaşkınlık dolu anlık bir bakış yöneltten bu badem gözler, bu rahat davranış, bu narin

beden; evet bütün bunlar onun hakkında iyi şeyler düşünmeye yöneltmişti beni.”

Gerard de Nerval *Ramazan Geceleri*, Çev. S. Hilav

Türkiye’de röportajın en eski ve en güçlü örneklerinden biri, 1917 ve 1918’de zamanın önemli gazetelerinden biri olan *Vakit*’te yayımlanan “*Diyorlar ki*” dizisidir. Ruşen Eşref Ünaydın tarafından gerçekleştirilen bu dizi, edebi gözlem ile düşünce işçiliğini bir araya getirmiş ender örnekler arasında yer alır.

Tahmin edileceği gibi edebiyatçılıkla gazeteciliğin yakın olduğu çağlarda, günümüzde pek rastlanmayan edebi yoğunlukta röportajlar yapılıyordu. Edebiyatçı [edip] ile yazar [muharrir] arasında ayırım vardı fakat yazarlar, edebiyatçılara pek özenirlerdi.

Bu röportaj dizisinde teknik ve biçem olarak yerleşik bir yazı geleneğinin mirasçısı olduğu belli olan, yüksek bir belâgate ve gözlem gücüne dayanan satırlara rastlanır.

Ruşen Eşref portre röportajda bugün hiç de ilgilenilmeyen *yaşanan anı paylaşma* eğilimi içindedir. Bu nedenle kişilerini zaman zaman bir roman kahramanı gibi ayrıntılı anlattığı görülür; bugün için cesurca sayılabilecek bir tarzdır bu. Abdülhak Hamit’i anlatırken, “onda, başına buyruk yaşayışın mahremiyeti içinde, dağınık bir şairden fazla siyah bonjurlu,² plastron³ boyunbağı, inci iğneli, rugan ayakkabılı, zengin bir salon adamı hali vardı. Ağırbaşlı bir diplomat diyebilirdiniz; fakat coşkun bir şair? Hayır...” diyebilmesi bunu gösterir. Halit Ziya’yı önemli çalışmalarını tamamlamış ve kır evine çekilmiş bir konta benzetmesi, hele Mehmet Emin Yurdakul’u renkli bir betimlemeyle sunması çok “edibane” bir eğilimdir ki, günümüzde bunun kullanılması artık neredeyse olanaksızdır:

“Ve açık alınlı saçsız başı, dolgun yanaklarında hafif, çenesinde sivri kumral sakalları, ince kumral kaşlarının altındaki ye-

2 Eskiden resmî günlerde giyilen bir ceket türü.

3 Fiyonga benzer bir kravat çeşidi.

şile çalan gözleri, ağarmaya başlamış kalın bıyıklarının örttüğü dudaklarında purosusu, geniş omuzlu şişmanca vücudu ile Mehmet Emin Bey bu odada, şark eşyasına meraklı bir Polonya zenginine benziyordu.” (Ünaydın: 143)

Bu betimlemeyi okuyunca “Türk Şairi” Mehmet Emin Bey’in göbeğini hoplatarak güldüğünü tahmin edebiliriz. Oysa günümüzde böyle bir cümle çok sayıda tekziple yan yana gelebilir ve hatta yazı işlerinde makaslanır. Bunun nedeni, günümüzde *Türk Şairi olarak Polonyalı bir zengine benzetilmeyi* korkunç bir hakaret sayan ağır bir milliyetçilik havasının olmasıdır. Öte yandan *röportaj* kişinin ne dediğini değil de ne *halde olduğunu* böyle öznel cümleler içinde vermenin artık gereksiz kaçtığı bir çağ yaşıyoruz. Artık edebiyat ile iletişimin yolları epeyce ayrılmış ve fotoğraf böyle ayrıntılı betimlemeleri gereksiz kılmıştır. Edip ile muharrir artık yan yana değildir. Yani yazar, artık röportaj yaparken roman cümlesi kurmaz ve olayları kişinin tüm davranışlarının gözlemlendiği bir dile yaslanmaz. Çünkü artık böyle bir röportaj tutumu, bireyin kişilik haklarına saldırıdır.

Ruşen Eşref’in röportajları, bugünkü yaklaşım açısından eskidir ama daha içten olduğuna şüphe yok; Ruşen Eşref tüm çevresi İstanbul olan ve herkesin birbirini şu ya da bu şekilde tanıdığı bir dünyada tarihe şerh düşen anekdotlar oluşturdu ve gerçekten de çok önemli bir edebiyat tarihi belgesi bıraktı. Bu öyle bir edebiyat tarihi belgesiydi ki, hem ele alınan kişiler tarihseldi hem de yazı biçemi yüksekti.

Bunu örnekleyebilmek için Ruşen Eşref’in Sami Paşazade Sezai ile yaptığı röportajı buraya almak gerekiyor:⁴

“Birkaç gündür kendisini rahatsız etmekte olan bronşiti dindirmek için, sarı teneke kutudan okaliptüslü bir hap daha aldıktan sonra ‘Sergüzeşt’ yazarı tekrar masa başına oturdu:

4 Aslında gerçek bir edebi belge olan bu kitapta özellikle Halit Ziya Uşaklıgil’le yapılan söyleşinin büyük bir önemi vardır. Çok uzun olduğu ve amacımızın dışında kaldığı için onu buraya alamıyorum.

- Hiç Avrupa’da bulundunuz mu? diye sordu.
- Hayır beyefendi.

Ve, bunun üzerine, biraz İspanya’dan bahsetti. Tekrar ayağa kalktı. Kapiya doğru yürüdü. Ellerinden biri zarif yeğinin cebini karıştırıyordu.

– Vallahi nasıl yapalım efendim, benden ne sormak istiyorsunuz?

Öteki eli, şakaklarından tepesine kafes kafes uzanan kül rengi saçlarına birkaç defa sürüldü.

– Meselâ, lütfen biraz eski edebiyattan bahis buyurun efendim.

Tekrar masa başına oturdu. Bulunduğumuz oda hem yemek odası, hem salondur. Hafif döşeli, geniş bir yer...

Bir sigara uzattı. Kibrit aramak için dışarı çıktı. Beyaz önlüklü, düşük bıyıklı geçkince bir uşak, kalın ellerinin sarı parmaklarını aydınlatan bir kibrit çaktı.

Sezai Beyefendi, çenesini avuçlarına almış olarak dedi ki:

– Ben kendimi tanımaya başladığım vakit Kemal Bey, [Nami Kemal] eski edebiyata karşı samimi bir surette harb ilan etmişti. Zannederim Avrupa’yı görmüş, gerçekleri görüp tanımış ve bizim edebiyatımızı son derece berbat bulmuştu. Kemal Bey’in bu yenilik harbi; dedelerimizi kötülemekten, dedelerimizi batırmaktan ziyade, içinde bunaldığımız o hareketsizliği yıkmak, Avrupa’daki ilerleme ve gelişmenin bizde de meydana gelmesini şiddetle arzu etmekten ileri geliyordu. Evet o harbin sebebi: ilerleyip gelişmenin edebiyatta, edebiyattan da fikirlere ve vicdanlara geçerek buralarda yer etmesini şiddetle arzu etmesinden ileri geliyordu. Yoksa eskilerin en güzel şiirlerini yine üstadın ağzından işitmiştim; onları takdirle okurdu.

(...)

Birden ayağa kalktı; avuçlarını masaya dayayıp öne eğilerek:

– Bununla beraber sakın bu söylediğim şeylerde bir hakaret aramayın. Onlar, o bizim eski mısralar hoş, oğuşturucu, nasıl demeli ona, pek gönül çekici bir hususiyeti olan şeylerdir, dedi.

Kapıya doğru bir iki defa gidip geldikten sonra, pürüzsüz sesi yine işitildi:

– Efendim; düşünün bir kere, Avrupa’da romantikler son derece rağbette. Hugo’lar, Lamartine’ler De Vigny’ler aşkı terennüm ediyor, ihtirasları terennüm ediyor, vatani terennüm ediyor. Bizde ise hâlâ bir şey yok. Kemal Bey gibi hareketli, dinamik bir adam tabii bu mahrumiyete katlanamazdı. Onun için var kuvvetiyle çalıştı ve tabii öyle çok büyük eksiklikleri ortadan kaldırmaya çalışan bir yenilikçi, saf ve lirik olamazdı.

(...)

Yeni edebiyatımızın başlangıcındaki iyimser ruhlu, konak terbiyesi, sonradan alınma Avrupa terbiyesinden daha kuvvetli; bütün o garplılaştırmış görüş ve inançlarına rağmen şark ruhlu kibar insanların, eski ailelere mensup ediblerimizin en belirli ve seçkin örneğini Sezai Beyefendi’de gördüm.

– Tanzimat Edebiyatı’nın ilk devri hakkında ne düşünüyorsunuz efendim?

Başucunda asılı büyük kafeste, dinlenmeden öten bir saka ile kanaryaya bakıyordu,

– Ben kuşları pek severim efendim. Renklerine falan bayılırım. Bende yüzlerce vardı; fakat İspanya’da kaldı.

Sonra sorduğum suali hatırlayarak:

– Tanzimat devrini ben anlamıyorum. Bu Tanzimat, bizim bildiğimiz, siyasi bir harekettir.

– Doğru efendim; fakat o zamana tesadüf eden edebiyata şimdi bu ismi veriyorlar.

– Ee pek âlâ, şu halde sorduğunuz Şinasi olacak öyle mi?”

Röportajın yapmanın bilinen en eski yollarından biri de mektuplaşmaktır. Günümüzde bunu internet üzerinden yazarak yapan röportaj yazarları vardır. Aslında bu yolu *röportaja başlangıç* saymak gerekir; küçümsemek yanlıştır.

Sevimli Ay dergisinin Haziran 1926 tarihli 4 numaralı sayısından başlayarak Kanun-ı Sani 1927 tarihli 9 numaralı sayısına kadar devam eden ve “Muharrirlerimiz ve Ediplerimiz Nasıl Yazı Yazıyorlar?” genel başlığını taşıyan röportaj serisinin mek-

tupla yapıldığı anlaşıyor. Sabiha Sertel yazarlara dört soru yönelmiş ve yanıt istemiştir. Ahmed Rasim şöyle yanıt vermiş:

“Muhterem Muharrire,

Lutfnâmelerinizi biraz geç aldım. Bittabi ankete geç yetiştim. İştahlı, hevesli olarak çalıştığım zamanlar beş- altı saatlik deliksiz denilen uykulardan sonradır. Uyandığım zaman gece olmalıdır. Güneş doğmuş ise derhal atalet hasıl olur. Bazen öğleden sonra da çalışır, yazarım. Fakat herhalde sabaha bir iki saat kala çalıştığımın yazdığımın zevkini, lezzetini öğleyi takip eden iştigâlâtımda bulamam.

Mürekkebim bol, kağıdım düz, çok olmalıdır. Kalemî işlek bulursam düşüncelerimi daha ziyade tanzim ederim. Okumakta da yazmakta da dikkat birinci rehberimdir. Okurken, yazarken müsekkin bir madde kullanmayı asla itiyat edinmemişimdir. Bu haldeki ağzıma bir iki yudum madde-i müsekkin aldıktan sonra tezkire bile yazmam. Fakat okurken de yazarken de tütün içerim. Bilhassa çay zihnimi irade eder, çalıştırır. Kahve onun derecesinde müessir-i müşevvik değildir.

Gürültüyü sevmem. Bir zamanlar aldırmazdım ama ihtiyarlık bastıkça sinirleniyorum hele sokak satıcılarından, araba, otomobil gürültülerinden, şimendöfer, vapur dumanlarından pencereden pencereye bağıra bağıra konuşan komşulardan ziyadesiyle bi-zar oluyorum. Çocukluğu sevdiğim için onların haşarılıklarını koşup bağırmalarını severim.

Bazı geceler, kendimce müstesna addettiğim yazılar için sevine sevine uyanır, derhal masa başına geçerim. Saatlerce uğraşırım, yorulmam, bıkmam. Adeta ağzım sulanır, neşelenirim, keyiflenirim, bu hal bazen gündüz de vaki olur. Sokakta isem acele ile ikametgâhıma dönerim, derhal soyunur, masaya atılırım.

Yazdıklarımı bir daha okumak bazen nasib olur, bazen olmaz. Buna sebep gazetecilik hayatıdır.

Yazları serin, kışları mutedil sıcak bir oda iştigalatıma hoş gelir. Nice istediğim gibi yazılmış bir makalenin, kitap faslının verdiği hazzı tarif edecek hiçbir tabir hiçbir ifade yoktur.

Zaruret ve kederimi bile bunların karşısında unuttuğum pek çoktur.

Temiz hokka temiz kağıd. İşte benim yazıcılığımı ihya eden maddi müesserler. Yazdıklarında önce müşahadeye sonra tahassüse alışığım.

Tettebbu zamanlarında sekiz-on saat dalıp yorulmadığım hemen ekserdir. Başım karıncalanır, yahud parmaklarıma kramp gelir, ben çekilemem. Yorgunluk ziyadeleşip de anlaya-mamazlık tari oldu mu bir darple serilip yatarım.

Bir mevzuyu bidayeten iyice anlamadıkça etrafını araştırıp girizgahlarını tayin etmedikçe kaleme almak taraftarı değilim.

İşte muhterem muharrire ben böyle okur yazarım. Ne göz gezdirmekten ne de ceff-el kalem yazmaktan zevk alamam. Ma-haza bildiğim mevzuatı oturup derhal yazmaya başlamak nice işten madud olamaz. Baki selam vesselam.”

Benzer bir soruşturmayı yakın zamanda Asuman Kafaoğlu Büke, *Yazarların 24 Saati* başlığıyla Cumhuriyet Kitap'ta yapmıştı. Günümüzde gazetelerin kitap eklerinde yer alan röportajların neredeyse tamamı internet ortamında yazışarak yapılmaktadır.

Eleştiri, bir konu hakkında, alanında söz sahibi olabilecek derecede donanımlı kişilerin yazdığı görüş yazılarıdır. Edebiyat, sinema, tiyatro ve spor alanında eleştiri yazıları dikkat çeker. Edebiyat ve tiyatronun izler çevresinin giderek azalması sonucu bu alanda dişe dokunur bir eleştiri odağı kalmamıştır. Eleştiri daha çok akademik çevrelerin üzerine eğildiği, kuram ağırlıklı bir edebiyat sosyolojisi haline gelmektedir.

Genel olarak medya araçlarında edebiyat eleştirisinden söz etmek olanağı kalmadı. Bütün edebi ürünler artık bir “tanıtım”ın parçası. Sanat yapıtı “belli bir süre rafta kalacak bir ürün” sayıldığından eleştiriden çok reklam ölçütleri devreye giriyor ve maalesef okur da “duyulurluk oranı” yüksek “ürünlere” yöneliyor.

Şüphesiz edebi yapıtların kişilerin özel ilişkilerinden kay-

naklanan sansasyonel bir yanı olmamalıdır. Edebiyatçı, medya ve okur edebiyattan çok sansasyonu önemsedikçe edebi eleştiri yapmanın gereği kalmaz. Bunda dergilerin kitap eklerinde “çok satanlar” bölümünün şiir, roman ve öykü-deneme türleri için ayrıştırılmayışının da etkisi çok olmuştur. Doğrusu Çılgın Türkler kitabının altında yer alan bir Tolstoy romanı acımasızlığı daha da belirginleştiriyor: Çok satanlar büyük çoğunlukla piyasa işi romanlar veya harcıalem politik kitaplardır. Bunların bulunduğu on kitaplık bir listeyi zaten edebi bir yapının delmesi çoğu zaman mümkün bile olmuyor.

Eleştiri bunu bile dert edinmeyen bir boş bakışla edebiyatın mezarlık bekçiliği görevini sürdürüyor. Çünkü günümüzün “eleştiri” zamanı, Sartre’ın eleştirmenleri başka bir iş bulamadıkları için mezarlık bekçiliği yapan ve yalnızca ölümlere tahammül edebilen kişiler saymasını doğrular bir biçimde ilerliyor.

Öte yandan, sinema eleştirisinin giderek bilgi dolu bir geleceğe yürüdüğünü düşünüyorum. Açıkçası bugün edebiyat eleştirisi yapanların pek ilgilenmediği veya algılayamadığı disiplinler arası açılımlardan sinema alanında çalışanların haberdar olduğu söylenebilir.

Ne var ki, spor eleştirisinin popüler gazetelerde aldığı kıvam Türkçe bilmezlik düzeyindedir. Üstelik söz konusu olan spor yazısıysa düzgün Türkçenin önemi yokmuş gibi davranmak olağan bir haldir. Spor eleştirisinde en dikkat çeken durum “tarafdar eleştirmen” olmaktır. Bu, *eleştiri* kavramı göz önüne alındığında bir gelişmemişlik örneğidir. Tarafdar olarak eleştirilmez, olsa olsa yargı ortaya konulur. Buna da eleştiri denmez.

Öte yandan bu alan tümüyle boş ve değersiz değildir. Özellikle Tanıl Bora ve Ahmet Çiğdem’in tanınmamış dil kodlarıyla ve yüksek bir bakışla ortaya koydukları spor eleştirisinin değerini önemle belirtmek gerekiyor.

Bütün bunlardan başka, görsel medyadaki gelişmelerin ortaya çıkardığı yazı türlerine de göz atmak zorundayız. Görsel iletişimin devreye girmesiyle birlikte özellikle *senaryo*, *sinopsis*, *tretman* gibi sinema terimleri nedeniyle iletişimin yazılı unsurlarının tümüne birden *metin* adı verildiğini söylemek

yanlış sayılmaz. Bu, edebiyatın –sinema dışındaki– medyadaki ağırlığının kesinkes yitirilişinin habercisidir. Kanımca kötü bir gelişme sayılmaz; ancak *edebiyatın tümüyle gözden düştüğü bir gelecek böyle mi başlamıştır* diyerek bu hal üzerinde ayrıntılı olarak düşünmek gerekir.

Televizyon haberciliğinde yazıların türlerine verilen adlar değişiktir: “Seslendirme metni” **asıl haber metni** olarak anılır. Gazetecilikteki spotlar televizyonculukta **giriş**’tir. **Kuşak** ise konu başlıklarının ve haberin önemli kısımlarının yazıyla ve özet halinde verilmesine denir. **KJ**, haberi hazırlayanların veya röportaj yapılan kişilerin kim olduğunu gösteren yazılardır.⁵

Özellikle televizyon haberciliğinde **altyazı** ciddi bir iştir; VIZRTA uygulamaları denen bu işlem için haberin ekranın yukarı bölümünde toplam 20, alt bölümünde ise 70 karakterle açıklanması uygulamasıdır. Bu uygulamanın haberin en vurucu yerlerini seçip altyazıya çekme işlemidir ve geniş bir sözcük dağarcığı gerektirir; yani iyi edebiyat okurları bu iş için biçilmiş kaftandır.

Masal çağının hayalciliği ile internet çağının sanallığı arasında, edebiyatın bütün türlerini sınaya sınaya başa döndüğümüzü düşünebiliriz: Başta hayal vardı, şimdi ise elimizde sanallık var. Tüm yazı biçimlerini denedik, başta olana geri döndük: başlangıçta da haber ve yorum vardı, şimdi de. Durumu sadece tarihin tekerrürü olarak görmek ise derin bakmamak anlamına gelir, çünkü olay çok katmanlı ve karmaşık bir hal almıştır. Biz yine de bu durumu eski bir tekerlemeye sanki tekerlirmiş gibi hafifseyelim ve bölümü noktalayalım.

Asdın, Usdun, babam Kör Musdun, bir de ben ava getdik.

Az getdik uz getdik; dere tepe düz getdik; alt’ay bir güz getdik...

Arkama dönüp değnediydim [dinleyince] bir golan uzununu yer getmişşik.

Inne dikdim, pizi dikdim, üstüne çıkdım dinnediydim...

5 “Karakter jeneratörü”nün kısaltılmışıdır.

Adana'nın yazısında [düzlüğünde] bir üvez yeyeliyo. Asdın sıdkı furamadı, Usdun sıdkı furamadı, babam Kör Musdun sıkdıydı ızıcık cızdırdı. Ben babayığit beriden teltiğe [tetiğe] tokandıydım tuvalliya godum..Vardık yanına; Asdın çaldı boğazlıyamadı, Usdun çaldı boğazlayamadı, babam Kör Musdun azıcık cızdırdı; ben babayığit hemen bıçağı çalıverdiydım boğazladım. Bunu yüzdüm, bozdum. .. Altmış okga dış yağı çıkdı, yetmiş okga iç yağı çıkdı...

Az getdim uz getdim; dere depe düz getdim; alt'ay bir güz getdim...

Arkama dönüp değnediydim bir golan uzununu yer getmişsim.

İnne dikdim, pizi dikdim, üstüne çıkdım dinnediydim...

Pertev Naili Boratav, Tekerleme

BASIN DİLİ VE SÖYLEMİN YAPISI

Michel Foucault, söylemin yapısını irdelerken, onun *hakiki olmayan ama hakikat gibi görünen yapısı* üzerinde durmuştur (Akay: 45). İktidarın delilik, hapishane, cinsellik gibi kavramlar üzerindeki bilgi iddiası, Foucault'ya göre bireyleri denetlemek ve disipline etmek için kurulan söylemlerdir (Philp: 71). Foucault bu nedenle kuram ve paradigmaya karşı çıkar. Bir söylemi, herhangi bir durum karşısında belirecek olasılıklar sisteminin bir parçası olarak gördüğünden, *anlamın yorumsama ile varolduğu* yolundaki Nietzscheci açıklamaya yakın durur.

Foucault'nun *söylem* kavramıyla kastettiği şey, *evrensel, yapısal anlamda dil değil*, tarihsel olarak üretilmiş ve kurumsal olarak eklemlenmiş önerme dizileridir. Foucault, söylemin kuruluşunu irdelerken dilsel biçimlerden çok kurumsal bağıntıları öne çıkarır (Mutman-Yeğenoğlu: 51). Foucault'ya göre söylem, ifadelerin oluşumu için ön koşulları sağlayan kurallardır. Söylemin yazarlarıyla dinleyicilerinin yeri, işlevi ve özelliği bu söylem kurallarından gelir. Foucault bundan hareketle deliliği tanımlayan psikanalizin, hapishane ve yargı temelinde söz üreten yasaların söz düzenini irdeleyerek bunla-

rın geçerliliğini sorgular.¹

Foucault belirli bir tarihsel dönemde belirli bir konu hakkında konuşma (ve bilgi üretme) imkânı tanıyan açıklamaları “söylem” olarak adlandırmıştır. Foucault’ya göre söylem, bir şey hakkında ne söylenebileceğini belirleyen ve sınırlayan bilgidir. Bu çerçevede, hukuk, tıp, suç, cinsellik, teknoloji vb. söylemlerinden söz edilebilir. Bu, bilgi biçimlerini belirlemektir ve dönemden döneme ve toplumdan topluma değişen, *öznel toplumsal alan tanımları* yaratmaktır.

Doğruluk veya kesinlik iddiasıyla ortaya çıkan kurumsal yapıları ve bunların söylemlerini tartışmak elinizdeki bu kitabın amacına uymaz. Söylemin gündelik hayatın dil kodları içinde yarattığı psişik, kültürel ve ahlâki söz düzenini irdelemek, bunun ideolojiyle bağını sorgulamak ve basın diline etkilerini tartışmak, buradaki kapsam için yeterlidir. Öte yandan Foucault’nun yaklaşımı bu çalışma kapsamında bize *üst söylem* başlığı altında bir yöntemsel bakış sağlayacağı için önem taşımaktadır.

Tahsin Yücel, söylemin “söz”, “sözce”, “söylev” ve “biçem” anlamında kullanıldığını ve hatta Roland Barthes’ın “yazı” diye adlandırdığı şeyin karşılığı olarak algılandığını belirtiyor. Bu kitapta yapısalcı analizlere girişmek benim işim değil, çünkü *gösterge*, *gösterilen* gibi adlandırmalarla hiçbir şeyin gösterilmediği şu akademik evrenden sıkıldığım için adlara değil eyleme bakmayı istiyorum. Söylemi belirli etkinlik ve ilgi

1 Foucault’ya göre, delilik hakkındaki söylem, tıp, hukuk, gibi söylemler aracılığıyla tanımlanmıştır. Delilik hakkındaki söylemde şu öğeler yer alır:

- Delilikle ilgili açıklamalar,
- Şu ya da bu şekilde delilik söylemini kişileştiren özneler (*paranoid şizofren, hasta, terapist, doktor*),
- Delilik hakkındaki bilginin kabul görme ve gerçek gibi sunulma süreçleri
- Delilerle ilgili tıbbi tedavi açıklamaları

....

Foucault’ya göre akıl hastalığı, farklı tarihsel dönemlerde ve farklı kültürde aynı kalan, nesnel bir olgu değildir. Yalnızca **belirli bir söylemin içinde** anlamlı ve anlaşılır duruma gelmiştir. Foucault’nun kuramının temelinde, söylemlerin belirli özneler ve bilgiler ürettiği ve insanların da geniş bir söylemler düzende farklı derecelerde özne konumunu üstlendiği düşüncesi yatmaktadır. (Konuyla ilgili olarak bkz. Foucault, *Deliliğin Tarihi*)

alanlarına özgü bir düşünce biçimi olarak ele alacak ve sonra da bunun basın diline yansımaları üzerinde duracağım.

Spor Söylemi

Tahsin Yücel, spor söyleminin şiirsel bir yanı olduğunu da vurgular ve bunları çeşitli alıntılarla örneklendirir:

“Defansını kalabalık tut, az adamla hücum et, golü bulursan üç puanı yut” gibi bir ifade bu şiirselliğin örneğidir. “İlk dakikada penaltı golü ile el sıkışan takım” veya “gole imza koyan ayak” böylesi şiirsel ifadeler olmaktadır. Bu söyleyişte bütünü parça, parçanın bütün yerine kullanıldığı düz değişmeler de sıkça görülür: “ayak” ya da “krampon” futbolcuyu niteler. “File bekçisi”, “meşin yuvarlak” Türkçenin en sık kullanılan dolaylama örnekleridir.

Şiirselliğin destansı bir nitelik kazanabilmesi için bir Türk takımının yabancı takımlarla oynaması şarttır. Türk takımı başka bir ülkede maçı kazanırsa “destan yazar” ama İstanbul’da maç kazanan bir İspanyol takımı için böyle bir niteleme düşünülemez.

Futbol yazarları futbolun takım oyunu olduğunu sürekli vurgularlar ama bireysel yetenekleri pohpohlamadan da duramazlar. Oyuncunun varlığının takımın varlığında erimesi, onun ayrılmaz ve seçilmez bir ögesi olması beklenir ama oyuncu bireysel özne olarak varlığını hep belli eder. Bunu kimse yadırgamaz.

Futbolun akıl oyunu olduğunu yazan bir kişi, çok geçmeden bu oyunu “yürekten” oynamanın önemine vurgu yapabilir. Genellikle de uluslararası maçtan önce içeride maç kazanan takım “moral depolamış” olur. Bunun akılla ilgisi tartışılmaz bile. Üstelik “top yuvarlaktır” ve “şans faktörü” de akıldan çıkarılmamalıdır.

“Top koşturmak” futbol söyleminin önemli kavramlarından biridir. Bir futbolcuya “sahada yürüdü” hatta “çiçek topladı” dendi mi, bu en ağır eleştiri biçimi olur.

Teknik direktörler için sihirbaz veya hokkabaz gibi kavram-

lar kullanmak yeğlenir. “Tecrübeli hoca” gibi sıfatlarla teknik direktörün gücü pekiştirilir, ama işi kötüye giden teknik direktörün “düşünceli” olduğu yazılır.

Futbolcuların adları da spor söyleminin bir parçasıdır. Bazıları “Küçük”, bazıları “Büyük”tür. Yabancıların yalnızca adları söylenir.

Yabancı futbol takımlarının adlarını kısaltarak kullanmak, genellikle spor manşetlerinin işidir: “Barça Parçalandı” veya “Juve sana güle güle” gibi.

Yabancı takımlarla yapılan maçlarda, hakemin bütün yaptıklarına itiraz eden spikerler geçmiş yıllarda daha çoktu, bunun oranı düşmekle birlikte, hakemi eleştirmek de özellikle naklen yayın söyleminde önemli bir yer tutar. Seyirci “on ikinci adam”dır, “muhteşem”dir.

Komik eleştiriler de yok değildir: “Hakemin gözüne gözlük, eline sözlük” gibi.

“Futbolda mutsuzluğun, yani yenilginin tarihi yoktur; ancak mutluluğun yenginin tarihi vardır. Bildiğimiz Galatasaray hep yenen bir Galatasaray’dır, Galatasaraylıysak, yenilen Galatasaray’ı bilmeyiz.” (Yücel: 53-56)

Radikal’de Erkan Goloğlu, futbol kavramlarını hiç umulmadık siyasal kavramların içine yerleştirerek bir bakıma bu söylemin içini boşaltır; doğrusu bu tür spor yazıları seyrek olsa da söylemin sarsıntıya uğramasında hiç de azımsanmayacak etkiye sahiptir:

Bu sezon Ulusalcılar takım çıkarabilecek mi, bu saatten sonra transfer yapabilirler mi, yapsalar, yeni topçular takıma uyum sağlayabilirler mi? Sezon başı tüm kamuoyu, adeta nefesini tutmuş, bu soruların cevabını bekliyor.

Bir kere, yıllardır defansın göbeğinde tandem oynamış, birbirinin kademesine gözü kapalı giren Tolon ve Eruygur gibi iki önemli oyuncusunun yerine koyacak adam bulamayacak gibi gözüküyor. Takımdaki bu dağınıklığın kalan topçuları yakından etkilediği, bonservisi elinde olan birçok topçunun takım arayışına girdiği, bir kısmının da jübileyi beklemeden

futbolu bırakacağı, ciddi söylentiler arasında. (Erkan Goloğlu, *Radikal*, 12 Temmuz 2008)

Çünkü özellikle futbol yazarlığının bu tür “içeriden” alay edilmeye muhtaç bir söylemi olduğu muhakkaktır. Ayrıca futbol ile siyasal dinamikler arasındaki ilişkinin soğukkanlı çözümlemelere ihtiyaç duyduğu da bir gerçektir. Murat Belge’nin yazdıkları hem söylemi hem de içeriği analiz etmede işimize yarayacaktır:

Bir maç kazanıldı. Bunun sonucunda Türkiye’nin milli takımı büyük bir ihtimalle Avrupa Kupası’na katılabilecek. Futbol sevenler (ki sayılarının ne kadar çok olduğu ortada) için sevinilecek bir durum.

Ama nasıl, hangi üslupla sevinmek?

Maçı seyretmek için ta Norveç’e gidenlerin nasıl sevindiğini TV’de öylece gördüm. Normal maç seyircisi nasıl sevinirse onlar da öyle yapıyordu. Burada, Taksim’de, benzer yerlerde toplanıp olayın tadını çıkaranların da pek farklı davranacağını tahmin etmiyorum. Ancak, insanların içlerinden gelen davranışlar, kendiliğinden tepkiler, epey uzun bir süredir medyanın süzgecinden geçerek biçimleniyor. Özellikle 12 Eylül’den beri medyamız da generallerin arkasında bir koro gibi saf tutarak bize hangi konuda ne duymamız, ne düşünmemiz gerektiğini söylemeye başladı. Bu rolü pek sevmiş, kendine pek yakıştırmış olmalı ki, bunca yıldır hâlâ bunu yapıyor. TV’de haber verenler acele acele ve bağıra bağıra konuşuyorlar, reklamların bazıları onları taklit ediyor. Yorumcular bağırıyor, derken bütün toplum bağırmayı bir meziyet olarak bağrına basıyor.

Norveç’i 2-1 yenmiş olmak, memleketin ‘üslup belirleyicisi’ medya tarafından bir ‘askeri zafer’e dönüştürüldü. Futbolcular, başarıyla kazanılmış bir ‘savaş’tan dönen gaziler. Bunun en zarif örneğini *Milliyet*’in spor sayfası verdi: ‘Kramponlu Mehmetçikler!’ *Sabah* ise ‘İnandık, savaştık, zoru başardık’ diyordu. Ve içeride, bu durumların şaşmaz klişesi, ‘... eze eze

yendi'. Ayrıca, 'devleri cüce yaptı'klarını da öğreniyoruz. Hürriyet elbette bunların gerisinde kalacak bir gazete değildir. 'Hepsi kahraman' diyordu. Ama bu buluş, doğrusu, çok özgün olamamıştı, çünkü öteki gazetelerin spor sayfalarında da 'kahraman'dan geçilmiyordu.

Bunları yan yana getirince 'Kahraman Mehmetçiklerin savaşmışları' sonucunu çıkarsıyoruz. Bir maçın açıklaması bu. Yani bir olayı ancak 'militarize' ederek algılayabilir ve ona karşı bir duygu oluşturabiliriz. Bunu kim yapıyor? Ortada 'Böyle yazılacak' diye komut veren bir general görünmüyor; halktan da 'ille böyle yazın' şeklinde bir talep gelmiyor. Ama medya kendisi bunu hemen bu kılığa sokuyor. 'O niye böyle yapıyor?' diye sorarsanız, orası uzun hikâye.

Hürriyet, 'Maça ağlayarak çıktılar, zafere inanmışlardı... Tek yürektiler...' cümleleriyle 'Tarihe şan veren Türk'ün 'büyük zaferleri'nin anlatım dilini yankılıyordu.

Bir de, Fatih Terim var tabii. Yaklaşan Bosna maçının hazırlığına başlamıştı: "Seyirci değil, taraftar istiyorum" diyor, biraz da betimliyordu, 'taraftar' denen kişiden beklenen davranışları.

Belli ki bu kişi koltuğunda oturup maç seyreden bir kişi değil. Maçı, Fatih Terim'in saha kenarında yaptığı hareketleri andıran birtakım jestlerle seyredecek (bu, yanındakilerden birkaçının yaralanması sonucunu da doğurabilir tabii). Takımına körü körüne bağlı olacak, gırtlığını yırtarak bağırarak ve sadece destekleyecek.

Aslında biz bu adamı sadece maçta değil, hayatımızın her alanında, özellikle de siyasette arıyor, özlemle istiyoruz. Stadyum, siyasetin antrenman alanı. Bunca gayretten sonra, emeklerimizin çok sonuçsuz kaldığını da söyleyemeyiz. Var ondan elimizde, bol miktarda var.

(Murat Belge, "Oslo Meydan Muharebesi",
Radikal, 20 Kasım 2007)

Haber ve Manşet Söylemi

Oya Tokgöz şöyle yazıyor: “Haber, kurgusal metindir. Bu nedenle haberlerin tüm kurgusal metinlerde olduğu gibi bir söylemi vardır. Haberler, özetledikleri, hikâye ettikleri olaylara, gerçeklere anlam kazandırır. Bir yandan, haberin söyleminin içinde yer alan anlatımla olaylar/gerçekler kurulur, canlandırılır, insanlara aktarılır. Diğer yandan ise, haberlerin söylemi içinde egemen söylemler doğallaşır, egemen ideoloji yeniden kurulur. Her gün bize ulaşan haberlerin üst söylemi burjuva ideolojinin söylemidir.” (Tokgöz: 185)

Şüphesiz, yazarın sözünü ettiği ekonomik sistemin söylem olarak yeniden üretilmesi bağlamında doğrudur, ancak söylemlerin yalnızca burjuva söylemi olduğundan ben pek emin değilim. Haber ve manşet söylemi burjuva söylemiyle sınırlanabilir. Bir söylem, karmaşık bir söylemler bütünü olarak biçimlenebilir: Örneğin devletçi söylem içinde duran “erkek söylemi”, “mitolojik söylem” ve “milliyetçi söylem” görmezden gelinmemelidir.

Ülkemizdeki patrimonial devlet geleneğinin, kadim devletçi dil söylemi ve hatta siyasal ulusal söyleme sinmiş olan askeri üslup çok açıktır:

“Yunanistan’a nota verdik” ifadesinde, hem askeri, hem diplomatik hem de ulusal bir ton vardır. General rütbesinden itibaren herkes paşadır, paşa kavramının onursal ve yüceltici etkisine karşın, hiç kimse bu sözcüğün Farsçadan geçtiğini ve “küçük padişah” anlamına geldiğini ve demokratik bir yönetimde neden bu kadar yüceltildiğini açıklayamaz.

Öte yandan gazete patronlarına, sermaye gruplarının başkanlarına yönelik “söylem toleransı” gözden kaçacak gibi de değildir. Şüphesiz kapitalist sistemin sürekli kendini yenilemesi için gerekli söylemin yeniden üretilmesi bağlamında burjuva ideolojisi söylemi bütün medyaya yön vermektedir; ancak sistem bunun açık açık gözlenmesine olanak vermeyecek bir ideolojik gölge altında yaşar.

Bu ideolojik gölgenin en önemli belirtilerinden biri, haberin

magazin diline doğru yaklaştırılmasıdır. Bazı gazeteler ve televizyonlar haberi magazin ağırlıklı bir yapı ile sunmayı görev edindiler. Hatta artık magazin canlı yaşandığı için, *Gelinim Olur musun* gibi programlarda *magazinin canlı yayını* bile gerçekleştirildi.

Haber söylemine sinen magazin bir başka göstergesi senli benliliktir. “Olmadı Yorgo” bir tür düş kırıklığının ifadesi olarak Yunan Dışişleri Bakanı’na hitaben yazılmıştır. Hem dostça hem de uzak bir ifade ile eleştiri dile getirilmiştir.

“Türk Dostu” olduğu belirtilen yabancılar hakkında antipatik de olsa övgüler yazılabilir, ama “Türk Düşmanı” ise sempatik bir kişinin haberde sevimli bulunma şansı yoktur. Diplomasi haberlerinde “Siyasal gözlemciler, olayın uzun ömürlü olmayacağını söylüyorlar” ifadesi, çoğunlukla haberi yazan kişinin yargısıdır. Olsa olsa bir haber kaynağınca söylendiği halde çoğul dile getirilmiştir. Bu yorum bir kişi tarafından yapıldığı halde, çoğul halde haber diline yansımıştır.

“Vay, Ahmet Bey!” Daha çok makam yetkisini sömüren, zimmet suçu işleyen veya güveni kötüye kullanan bürokrat haberlerinin dilidir.

“Suriye çizmeyi aşıyor” bir haber dilinden çok ideolojik efenlenmeyi akla getirir, özellikle Bulgaristan ve Yunanistan “komşu”dur, Kıbrıs “Yavruvatan” olma özelliğini yavaş yavaş yitiriyor.

Diplomasi magazini kadını geri planda gören anlayışa da uygundur: Birleşik Devletler “first lady”si Laura Bush Türk büyükelçisinin zarif eşinin giydiği giysinin motiflerine hayran kalır, Suriye Kraliçesi Rania ise yoksul çocuklar yararına düzenlenen defileye katılır.

Siyasal partilerle ilgili haberlerde parti başkanları ad ve soyadları ile belirtilir, yalnızca isim yazmak aşağılamadır ki, bu anlamda Recep Tayyip Erdoğan küçümsenmiştir: Uzun süre *Tayyip* olarak anılmakla, bu konuda tek örnektir.

Üçüncü sayfa haberlerinde de daha çok duygular ön plana çıkartılır:

“Sevdiler diye yaşatmadılar”

“Yazıklar olsun”

“Durdurun Şu Töre Cinayetini”

“Bir Kavuşma Öyküsü”

Televizyon haberciliğinde ana haber bülteni adeta, kanallara göre zekâ ve toplumsal düzey kastlarına bölünmüştür. Örneğin bir haberi üç kez spotla tekrar edip, beş kez aynı metni sunmak, gazetecilik teorisinin bilinen kuramlarını ters yüz eder. Yani haberin tüm içeriğini daha spotta bildirmek anlamına gelen “Ters Piramit Kuralı” burada düpedüz sürdürülmüş ve tabana yayılarak normal piramite benzemiştir. Haberin dili öznelleşmiş, spotlar taraftar diliyle, kocaman harflerle yazılır olmuştur:

“Türklüğe hakaret ediyor”

“Haine dikkat” gibi.

Konuşan kişinin ne söylediğini altyazı olarak vermek de son modalardan biridir. Bunun sağır ve dilsizler için yapıldığı söylenir, ancak söz konusu haber o kadar sıradandır ki, insan bu haberi vermek için harcanan emeğe acır.

Gündelik Söylem

Popüler dilin, magazin programlarıyla desteklenen ve kültürel kalıpyargılara dayanan boyutu gündelik söylemdir.

Bu söylemde atasözleri çok belirgindir. Her durum ve her olay için mümkünse bir atasözü uydurulur ki, geleneğin gücü belli olsun. Daha çok halkımızın bilgeliğini göstermek isteyen kişilerin gittiği yoldur:

Ancak bu söylem çelişiktir, çünkü örneğin, “alma mazlun ahını, çıkar aheste aheste” deyişi ile “Allah’ın sopası yok ki vursun” deyişi art arda kullanılabilir ve anlam bakımından birbirini yadsıyan veya bağdaşmayan iki yargı yan yana getirilebilir.

Kalıpyargı, olaylar, insanlar ve uluslar hakkındaki yanlış ortak yargılardır. Bu da gündelik söylemin bir parçasıdır:

-Senin yaptığını Çorumlu yapmaz

-Yozgat’tan adam çıkmaz, gibi ifadeler bu kalıpyargıların bir parçasıdır. Yunan milletinin korkak, Ermenilerin hain, Arapla-

rın kalles olduğu gibi yargılar da gündelik söylemden gelir. Yabancı düşmanlığı ve yabancı hayranlığı bu söylemin bir başka çelişkisidir. Başka halkların Türkleri nasıl gördüğünü merak etmek, başkentimiz veya tarihimiz hakkında söylediklerini işitmekten duyulan mutluluk, aynı halkların değerlerine duyulan nefretle atbaşı gidebilir. Kendini yerme ve övmenin iç içeliğı gündelik söylemin temel öğelerinden biridir.

Gündelik söylemde her şeyi bilen ve egemen olan bir özne dili hakimdir. “Ah Türkiyem ah” veya “Türkiye’nin bir ayıbıdır bu” gibi eleştirel ve bilgiç ifadeler, bazen kendini yerden yere vuran eleştiri ifadelerine dönüşür: “Türkün ya kaçarken ya da ...çarken aklı başına gelir” ifadesi böyledir. Türk’ün Türk’ten başka dostu olmadığını söyleyen birisi, hemen Türklerin cehennem kazanındaki halini anlatan fıkraya geçebilir. O fıkra, bilmeyenler için şöyle özetlenmeli: Türklerin kaydığı kazanın başında hiç nöbetçi yokmuş, çünkü kazandan kurtulmak isteyen bir Türk’ü mutlaka öbür Türk içeri çekermiş.

Gündelik söylemin hiçbir mantık düzeni olmayabilir, ama yalnızca tarihselliğı vardır: Yani, halkın deneyimlerinden süzüle süzüle, doğru veya yanlış, birtakım fikirler halk arasında dolaşır. Bunlar çoğu kez tartışılmadan yinelenen boş, sıradan yargılardır. “Asacaksın beş kişiyi, bak bir daha yapıyorlar mı” ifadesinde olduğu gibi.

Gündelik söylem ağırlıklı olarak erkek söylemdir. Küfürlerle beslenen, cinsel aşağılamalara dayanan bir özü vardır. Taciz dolu bir dildir; bir insanın yaşamı nasıl algıladığını ve ideolojik konumunu anlattığı fıkraların niteliğinden anlamak mümkündür.

Bunun skandal düzeyindeki örneğı, İstanbul Mimarsinan Belediye Başkanı’nın Atatürk hakkında anlattığı cinsel aşağılamalarla dolu iğrenç fıkradır. Bu olayın duyulmasından sonra aynı adamın “kastımı aştım, özür dilerim” demesi de bu söyleme dahildir. Kasıt nedir ki aşılmıştır? Böyle bir fıkrayı başlangıçtan iğrenç bulmayan, bunu anlatmayı isteyecek kadar hoşlanan ve bu dille meramını anlatan kişinin kastı başka ne olabilir?

Magazin Söylemi

Magazin sözcüğü Arapça *Mahazin*, yani mahzenin çoğulu. İçinde eşya depolanan yer anlamına geliyor. (Hazine ile aynı kökten) Fransızcaya Endülüs'ten geçmiş ve zamanla “dükkan” anlamı kazanmış. Bizde de “mağaza” sözcüğü bu kökten geldiğine göre, günümüzde magazin ve satış kavramlarının yan yana gelmesi boşuna değil. Dergi anlamını kazanması da aynı mantık düzeniyle açıklanmalı; çeşitli malların istiflendiği dükkan yerine, çeşitli bilgilerin istiflendiği bir yayın olarak ilk kez 1731'de İngiltere'de kullanılmış: *Gentelemen's Magazine*. (Belge, 2004: 373)

Magazin neden doğmuştur ve neden izleyici bu türe yoğun ilgi göstermektedir?

Murat Belge'ye göre toplumsal yaşamın karmaşıklığı, geniş kitleleri katılımsız izleyici durumuna getirmiştir. “Sokaktaki adam” için gündelik yaşam tekdüzedir. Yaşamın tekdüzeliğinden kurtulmaya çalışan kitleler, ancak yarı-efsane yapay bir dünyaya geçebilir. Bu da “magazin” olarak adlandırılan şeydir.

Magazinle günlük yaşamdan kaçışı sağlar gibi görünse de, insanı doğrudan günlük yaşamın içine gönderir.

Magazinin işleyişinin iki yönü vardır:

a) Erişilmez görüneni gündelik bayağılığın içinde sunarak sıradanlaştırmak, ulaşılır kılmak ve evcilleştirmek: Lady Diana bizimle aynı mağazadan alışveriş eder.

b) Olağanı fantastikleştirmek: Bir cinayet gerçekdışı motiflerle süslenir.

Magazin dilinde “özgürleşmek” soyunmaktır, sözü edilen eğer genç bir oyuncuysa “güzel yıldız”dır, yaşlı oyunculara genellikle “eskimeyen yüz” denir. Oyuncular “ciddi teklif olursa” çalışacaklardır, eski sevgililer veya yeni sevgililer “sadece arkadaş” olduklarını söylerler, ilişkileri “seviyeli bir birlikte”tir, oyuncular sette *oradan oraya koşarlar*; sanatçıların “başını kaşıyacak vakitleri yoktur” genellikle, film çekimlerine başladığında “Motor dendi” yazılır, diziler start alır, şarkıcılar *yapımcı* ve *stüdyo* sözcükleri çevresinde daha özel bir söylem

kurarlar, dizi oyuncularını bir yerde toplanır “kurtlarını dökerler”, dizi *dalya* demiştir, yönetmenin parmağı şakağındadır: Film buramda, demektir. Giysiler puanlanır; şıklık ve rü-küşlük derecelmeleri yapılır. Teleobjektiflerle ünlülerin çıplak fotoğrafları çekilir ve *kamuya mal olan yüzlerin özel yaşamı olamaz* denilir. Üzgün bakışlı bir tanıdık yüz: “Mutluluğu hiç bulamadım” der, iç dünyalara varıncaya kadar uzanan bir teş-hir dünyasıdır bu; televizyon kameraları önünde evlenme ve aşk oyunları bir reality show kapsamında sergilenir. Sinema oyuncularını “kameraların karşısına geçer”, şarkıcılar “sahnede boy gösterir”, mankenler “podyumlarda fırtına gibi eser”. DJ ve VJ denilen yeni tür şarkı sunucuları anlaşılmaz bir Türk-çeyle sevgili falana sevgili filana yönelik sözler ederler. Bir tür kendi kendini magazinleştirme çağıdır bu; Ayşe Arman doğan çocuğunu, dadısını, çocuğunun haftalık serüvenlerini yazar ve bu da iyi bir şey sayılır.

Magazin söylemi medyayı öylesine kaplamıştır ki, onu eleştirmek için yazılan her yazı ya da edilen söz onun varlığına hizmet eder.

Kısa cümlelerle kurulan cümleler, gerçekte hiç kimseyi ilgilendirmeyen konular ve “ben” dilinin bütün zevk düşkünlükleriyle ortaya serildiği eril bir dil. Magazin söylemine ait yazılar okundukça, bu söylemin, kadınlara mal edilen dedikodu temelinde erkekler tarafından kurulduğu en azından basın dili söz konusu olduğunda tartışmasız görünüyor.

Güneri Cıvaoglu, Bab-ı Ali’nin en nevi şahsına münhasır isimlerindendir...

Centilmen, karizmatik, beyefendi, entelektüel kimliğiyle her zaman farklı bir yerde durmuştur.

Hakkında bin tane efsane vardır; masada istakoz yarıştırmak kaybedeni yediğinden tutun da, Roma’dan özel uçakla dondurma getirtmesine, yazı işleri toplantısına bornozla katılmasına kadar...

Geçen yıl Hürriyet’e verdiği röportajda (14 Mayıs 2006) bu Bab-ı Ali efsanelerine açıklık getirmişti.

Sophie Marceau'yla yatak odasında röportaj yaptı ya şimdi o efsanelere bir yenisi eklenirse hiç şaşırmam.

Güzel Fransız oyuncu, kaldığı otelin odasında yatağın üzerinde Güneri abiyle konuşuyor.

Üzerinde bacaklarını açıkta bırakan kısa bir elbise var.

Marceau, son derece rahat hareketlerle bacak bacak üzerine attıkça frikik veriyor.

Güzel kadınlara ilgisini hiçbir zaman esirgemeyen Güneri abi için meslek hayatının en zor röportajlarından biri olsa gerek...

Arada gözleri bacaklara kayıyor, kaçamak bir bakış atıyor.

Bu kare ancak Güneri Cıvaoglu'na bu kadar yakıştırdı.

Söz konusu röportajı “Şeffaf Oda” için yaptı Güneri Cıvaoglu.

Ekranın en kült programlarından biri artık “Şeffaf Oda”. Neredeyse her hafta çok iyi bir isim var, her hafta izlenir bir sohbet çıkıyor ortaya.

O “Şeffaf Oda”, Güneri Cıvaoglu'na, “Sophie Marceau'yla yatak odasında röportaj yapan gazeteci” sıfatını da verdi...

Bu röportaj üzerine Cıvaoglu-Marceau ilişkisi bir kaç yıl sonra kulaktan kulağa efsane olarak anlatılırsa hiç şaşırmam...

Cengiz Semercioğlu, “Sophie'nin Bacakları”,
Hürriyet, 1 Kasım 2007

Ekonomi Söylemi

Belli bir meslek grubundan olanların, oluşturdukları dile en iyi örnek ekonomi söylemidir. Çünkü bu söylemi anlamak doktorların dilini anlamak gibi zor bir iş değildir; öte yandan ideolojik içeriğe de yaslanabildiği için ekonomi dili, analiz edilmesi gereken bir özellik taşır.

Ekonomi alanında uğraş verenlerin bir “giysi dili”ne de sahip olduklarını düşünüyorum. Hatta öncelikli olarak ekonomi işiyle ilgilenenler üst düzey, “elegant” bir giysi formu edinir ve mutlaka parayla uğraşanlara özgü görüntüyle buluşurlar.

Bunların dili de çok özlüdür; herkesten farklı olarak “vizyon sahibi yönetici” olduklarını söylediler mi, bir ansiklopedi-

den daha fazla söz söylemiş sayılırlar. Vizyon sözcüğünü duyanlar da yerlerine çakılıp kalır; sanki çağrışımı bu kadar güçlü başka bir sözcük daha işitmemişlerdir.

Ekonomiyle ilgili haber ve yorum dünyasında, gazetecinin veya bilim adamının bir işadamı gibi görünmekten kaçamadığı ve buna uygun bir beden dili edindiği bile söylenebilir.

Yabancı sözcüklerin ve yabancı sözcüklere bağlı deyimlerin en çok kullanıldığı alan bankacılık ve finans sektörüdür. Dolayısıyla dili bozguna uğratanların başında da bu ekonomi söylemini abartanlar gelir. *Trade yapmak, pozisyon açmak, konvertible para kullanmak, alternatif piyasa getirilerine dikkat etmek* onların işidir. Bankacılar *bank manager* tarafından yönetilirler, *swift mesajı* çekerler, *stand by* sonrasında ekonomik beklentileri artar, *parite* düşer veya yükselirse *durumu forward* ederler, *leasing* yaparlar, *çıkış trendinin* sürüp sürmediğine bakarlar. *Teknik desteğin* nerede olduğunu bilmek zorundadırlar, *fiyatları aşağı çeken* etken nedir bilmeli, *kısa vadeli senaryolar* hakkında bir görüş edinmelidirler. Çünkü piyasa 25.000'i test edebilir; *sert hareketler* beklenmemektedir. Endeks bu seviyede *tutunmaya çalışmaktadır* ve *yatırımcıların paniğe kapılmasına* gerek olmayabilir.

Batı dillerinden gelen “döyen” sözcüğünü, ekonomi söylemine oturtanlar da ekonomistlerdir: “İş dünyasının duayeni falanca” ifadesi, ne yazık ki onların bela ettiği bir söylem ögesidir. Bir de CEO'su vardır bunların; Genel Müdür'le CEO arasındaki temel fark, Genel Müdür'ün *patronun temsilcisi* olmasıyken, CEO'nun haliyle tavrıyla ve kararlarıyla bir tür “patron” gibi yaşamasıdır.

Gazete ekonomi yazarı “ekonomi dilinin kılığına girmiş” genel bir kişiliktir. Onun dilinin kendine özgü ayrıcalığı yoktur.

Kısa vadedeyse Euro'nun yükselmeye devam etmesi için artık gerçek anlamda volatilité ve momentum gerekiyor. Şu ana kadar olup bitenlere bakacak olursak momentum yaratacak herhangi bir verinin yakın zamanda açıklanmayacağını biliyoruz. O halde piyasada dalgalanma ne tarafa olacak onu bilebilme-

miz için teknik seviyelerin kırılıp kırılmadığını görmemiz gerekiyor. Çünkü raporda da belirttiğim gibi aşağı hareketlenme için 1.4450'nin altı, yukarı hareketin teyit edilmesi içinse 1.4770'nin üzerinin kırılıp gecelik kapanış yapması gerekiyor.

Bugünkü hareket çünkü yükselişin ardından bir düşüşle devam edebilir ancak piyasadaki hareketlenme eğer belirgin bir haber gelmedikçe zayıf kalacak. Hafif aşağı hareket bekleyebiliriz.

Altın satışları artan kâr realizasyonlarının baskısı ve faizlerin yakın zamanda ABD'de düşürülmeyeceği beklentisiyle düşmeye devam ederek dün 780 Dolar seviyesine kadar geriledi.

Okan Aybar, "Paulson Ne Demek İstedi",
Hürriyet, 20 Kasım 2007

Mitolojik Söylem - Nesnel Söylem

Mitos, evrenin doğuşu, tanrılar veya tanrıçalar hakkında kuşaktan kuşağa yayılan, alegorik (benzetimli) bir anlatıma dayanan halk öyküsüdür. Efsane (söylence) ile aynı anlama gelir; destan sözcüğüyle de yakın anlam içindedir. Destan, koşuklarla anlatılan ve yaratılış ile tanrılar kadar insan soyunun yiğitliklerini de konu alan bir yazın türüdür. Hatta destan zaman zaman kişisel ve toplumsal acının anlatıldığı, ağlatı türünde koşuk bile olabilir.

Mitolojik dil, şüphesiz ki kahramanlarının üstün nitelikleri olduğunu peşinen kabullenen bir dildir. İnsanın korku, öfke, yiğitlik, kahramanlık, sevgi, erdem, yücelik gibi, duygu ve kişilik hallerini, bir insanın macerası ve çelişkileri içinde değil de, ideal ölçüler içinde dile getirir. Yazgıcı bir söylemdir, ağırlıkla yazgının ve dinin sınırlarını çizdiği bir dünya önünde bir boyun eğiştir; tek tek insanların karşı koyamadığı trajik hallerin saygılı bir korkuyla kabul edilışıdır.

Abartı, gerçekdışılık ve olağanüstü karakter, mitlerin ve destanların temel özelliğidir. Modern zamanlarda yaratılmış metinlerde, bazı efsanelerin din dışı nitelikler taşıyabildiği de görülür; bunlar siyasal mitoslar (Che Efsanesi) veya ulusal kah-

ramanlık hikâyeleri (mermi taşıyan kadın) biçiminde karşımıza çıkar.

Sonuçta, mitolojik ve destansı dilin nesnel bir yapısı olmadığı açıktır. Biz kipi ağırlıklıdır. Nesnel söylemin özellikle deneysel aklın giderek öne çıktığı Aydınlanma Felsefesi ve sonrasında ortaya çıktığı düşünülürse, nesnel düşünme ve algılama tarihimizin çok genç olduğu söylenebilir. Bilimin laboratuvarlarda zaferler kazandığı çağın başlangıcında kullanılan nötr dil ile basında geçerli olan haber dilinin bir akrabalığı vardır. Çünkü her ikisinde de duygulardan çok olay, öznenen çok nesne, özdeşleşmeden çok empati öne çıkarılmıştır. Bu anlamda gazeteciliğin felsefesiyle en çok örtüşen dil, Kant'ın **kategoriler** mantığında aranmalıdır. Yani, insanın zihninde zaman ve mekâna bağlı olarak ortaya çıkan nicelik, nitelik, ilişki, kiplik (tekillik, çoğulluk vb) gibi kavramlara bağlı olarak olayların ayrıştırılması ve analiz edilmesi, nesnel söylemin temelini oluşturur. Bu anlamda nesnel söylemin, hem felsefenin nötrlüğüne, hem de edebiyatın içgörülerine ihtiyacı vardır. Şüphesiz, *edebiyat* derken, özellikle klasisizmi, gerçekçilik çağını, natüralistleri ve romantikleri kastediyorum, propagandaya dayanan “medeniyet tasvirleri”ni değil.²

Duyuların, duyguların ve mantığın yan yana getirildiği metinler çok başarılı romanlar da olabilir, kuru ve ahlâkçı söylevler de. Bütün bunların yapısal olarak birbirinden ayrılmasını sağlayan şey, yazarın duygularına olan mesafesidir. Yazar eğer duygularının propagandasını yapmak, okuyucuyu duygularından yakalamak niyetindeyse, bir tür retorik diktatörü gibi davranır ve başka duyguların pasifliğini baştan kabul eden bir dil kurar. Hatta bu aynı zamanda efsane dilinin, mitolojinin bir tür devamı niteliğindedir. Bu tür bir edebiyat, edebiyattan çok alt kültür dilini yeniden üreten bir belge olmaktan öteye geçmez.

Tersinden de söylersek, alt kültür nesnel dilden çok, mitoloji ve efsaneyle ilgilidir. Çanakkale ören yerini gezdiren kimi Müslüman din misyoncularının, burada sarıklı pirlerin savaşa

2 Bu konu için verilecek örneklerde, Peyami Safa, Kemal Tahir ve İslâmcı retorikğin “hidayete erme” yazarları başı çeker.

katıldığını, İslâm sancağının kâfirlere korku saldığını, bazı pirlerin vücuduna çarpan mermilerin leblebi gibi yere döküldüğünü anlattıkları ve bununla bilgiden çok ideoloji ve efsane ürettikleri bir sır değildir.

İnsanın birey olabilmesiyle efsane diline bağlanması arasında ters orantı vardır. Yani kişiliğini ve eylemlerini topluluğa, cemaate bağlamış insanların mitoloji diliyle ve efsaneyle yalnızca inanç bağlamında ilişkileri olabilir; mitolojiyle, sanatsal eylem veya bilgi biçimi olarak asla ilişki kurmazlar.

Hedonist Söylem

Gurme Yazıları

Bu tür yazılar, çok gezmiş, çok bilgili bir insan tarafından yazılmış havasındadır. Tarihten, felsefeden anlar, klasik müzik dinlemekten hoşlanır, hatta zaman zaman bunlar üstüne küçük yorumcuklar da yazıverir.

Birinci tekil şahıs ağzından yazsa da, çok katı görünse de, gurme yazısı okurla içli dışlı bir üslupla yazılır: “Size yalvarıyorum, ne olursunuz, bugün mutlaka yapmayı tasarladığınız her şeyi bir yana bırakın ve Lübnan Restoranı’na koşun!” Ya da: “Ben Rizotto’ya balsamik sirke koyuyorum. Hemen itiraz etmeyin, beni bir kez olsun dinleyin ve siz de deneyin!”

Gurme yazarları için evinin balkonunda ızgara yapanlar gerçek ilkellerdir; onların lügatinde ne *balkonda* ızgara ne de *lokanta* sözcüğü vardır. Onlar yalnızca restoranlardan söz ederler. Ama restoran kadar törensel bir yemek üzerine kurulu olmayan, ama bir kafeden de daha özenli servis sunan “resto”larda, yemeğe sportif takılma olanağı buldukları için mutlu olurlar. Çünkü jean’ler, hush puppy’ler ya da renkli pololarla yemek yiyebilmektedirler.

Gurme, aynı lokantaya iki kez gitmez. Bu durumda gurme yaşamının sürgit bir serüven olduğu kanıtlanmış olur. Menü-yü incelerken cinsel hazza benzer bir haz yaşadığını söyleyen gurme, o hazzı yaşamaktan çok, lokanta ritüelini yüceltir.

Çünkü gurme bir menünün sıralamasına bakarak kaliteyi hemen anlayıverir. Servisteki sapmalar da gurmenin tepesini attırmaya yeter: “Çin lokantasında Çin mantısının bir sepet içinde getirilmesi şartken, garsonun bu güzelim mantıyı normal bir tabak içinde getirmesi bağışlanacak şey midir?” Lokantaya çocukla gelenlere katlanamaz gurme, balığın yağ çekmesi kadar üzücü bir şey düşünemez ve buna Üçüncü Dünya Savaşı’nın çıkması dışında ne sebeple olursa olsun izin verilmemesi gerektiğini söyler.

*Doyulmaz güzellikte
tat ilahesi
Zeus’a sunulacak türden
tatlı büfesinin külkedisi sütlaç*

gibi ifadeler, yemeği dışıl bir görünüme indirgemekte ve bir bakıma cinsel çağrışımlara açık, cinsellikle koşut bir zihin sistemini göstermektedir.

Kadın Dergisi Yazıları

Çağdaş kadın olma iddiasıyla ortaya çıkan dergilerin ortak dili “ne istediğini bilen” ve “bunu elde edebilen” kadınlara seslenecek şekilde kurulmuştur.

“İstemek” ve “elde etmek”, cinsel amaçlı ve ağırlıklı vurgular içeren ama vurguyu pek çok başka şeyin içine gizleyen bu dergilerde, söylemin neye göre kurulduğunu gösterir gibidir.

- Hiçbir zaman edimlerinden pişmanlık duymamak,
- Bir erkeğin nasıl cayır cayır yakılacağını öğrenmek, temel sloganlar gibi görünüyor.

Dil senli benli değildir. Kadın dergileri okuruna siz diye seslenir ve “burnunuzun üstüne çiller kondurun, şu renkte ruj kullanın” gibi oldukça mesafeli bir dil kullanır.³

3 Bu dergiciliğin bir de “genç kız dergisi” formu var. Orada dil senli benlidir; sözde bir samimiyet ve masumiyet ile “modern kadın” algısına uygun genç kızlar yetiştirmek asıl amaçtır.

Bu, okurun dildeki ciddiyeti inandırıcı bulması için zorunludur. Çünkü dergi tek gecelik ilişkileri önerecek, pişmanlık duymamayı öğütleyecek, aşktan kaçınmak (ya da her şeyi aşka göre yaşamak) gerektiğini söyleyecektir. Üstelik üç tip uzman sürekli onların yanındadır: Jinekolog, psikolog ve dermatolog.

Bu dergilerdeki kadın yaşı bellidir: On sekiz yaşın altında, kırkın üstünde kadın yoktur, varsa da onlar artık başka bir türdür. Kadın dergilerinin dünyasında sorun yoktur, varsa da hep yaşayageldiğimiz siyasal, ekonomik veya toplumsal sorunlar değildir bunlar. Kadın dergileri gündemlerine aldıkları sorunu dünya yıkılsa değiştirmezler; bunlar, aşk, ilişki, güzellik, cinsellik ve modadır. Bu dergiler başta toplumsal olaylar olmak üzere hiçbir gerçek sorunla ilgilenmez. Türkiye’de yaşanan büyük depremden sonraki ay yaşanan kadın dergilerine şöyle bir bakmak bile, onların toplumdan ve gerçeklikten ne kadar kopuk olduğunu açıkça gösterir.

Kadın dergilerindeki tüm yazılar *cinsel olmayan flört nasıl olmalıdır, adam entelektüelse nasıl uzak durulmalıdır, aldatılan koca için neden hiçbir pişmanlık duygusu yaşanmamalıdır* gibi konular üzerinde yoğunlaşır ve tüm kadınlara bir psikolog edinmelerini söyler. Psikologsuz kadınlar düpedüz ayıplanır. *Trendy olaylar* mutlaka izlenecektir; Richard Gere Budist olduğuna göre, Budist mekânlar nerededir, onlar gösterilecektir. Fal ve burçlar kadınların karakter tahlili için en önemli söylem biçimlerinden biridir. *Ayrıca sadık bir eş misiniz, kocanız sizi aldatıyor mu* testleri olmazsa olmaz. Bu dergiler, kadınlara sanki sürekli olarak kocalarını Brad Pitt gibi yarı-Tanrı erkeklerle aldatan süper kızlarmış gibi davranır. Kadınlara erkeği bir zevk aracı gibi görmeleri öğütlenir. Bu, erkeğin kadını araçsallaştırmasına tepki olsa bile, Tahsin Yücel, durumu Spartaküs’ün yaptığına benzetiyor: Köleler ayaklandıktan ve efendilere boyun eğdirdikten sonra, efendi köle, köle de efendi gibi yaşamaya zorlanır. Aslında sistem aynı kalmaktadır; değişen yalnızca biçimdir.

Kadın dergileri özgürleşme çağrıları bir yanda dursun şöyle bir sonuç yaratırlar: Giyimden davranışa, beslenmeden seviş-

meye, makyajdan çalışmaya, pek çok alanda dergilerin belirlediği kurallarla kuşatılmış özgür kadınlar.

Tüm dergiler farklı adlarla çıksa da aynı şeyleri yineler ve aynı sonuçlara gelirler. Yılın belirli zamanlarında aynı temaları işleyen bu dergiler, örneğin yaz öncesinde zayıflama üzerine dosya hazırlamışlarsa gelecek yıl aynı zamanda aynısını ele alır ve bu yinelenmeyi önemsemezler. Zaten okurun da sorgulamadığı bu dergiler, tuhaf bir biçimde bedenlerini özgür bırakmak isteyen ama seçecekleri konuyu bile özgürce çoğaltmayan aklın temsilcisi olur.

Şiir Söylemi

Şiirde bazı sözcüklerin dönemin söylem alışkanlıkları gereği sıklıkla yinelandığını düşünüyorum. Bu sözcükler bir tür kod sistemi oluşturur ve altdile benzer. Şüphesiz “zamana yazan” şairlere bu bir tuzak olarak görünür ve şiiri dönemin fanusunun belirlediği ilişkiler ve kodlar çerçevesinde değil, kendi imgeleriyle kurarlar. Aksi takdirde şiir en azından yalnızca belli toplumsal kesimler tarafından alımlanan zayıf bir estetiğe yönelir ve hatta altdile kayar. Müzik eşliğinde arabesk bir söylemle konuşan şairlerin oluşturduğu görüntü böyledir.

Bir şairin bütün sözcükleri içinde en sık yinelenenlere baktığımızda, o şiir dilinin nasıl kurulduğu hakkında bir fikrimiz olacaktır. Bunu gösterebilmek için üç şairin sıklıkla kullandığı sözcükleri sayıp listeledim.

Refik Durbaş'ın en sık yinelediği sözcükler:

Acı, adres, dağlar, gece, gurbet, gül, hasret, hüzn, inanç, inzal, karanlık, keder, kurşun, kuşlar, künye, menzil, ölüm, rüzgâr, sevda, sevinç, şehir, tarih, umut, vuslat, yalnızlık, zaman, zulüm ...

“Ey” ünlemi ile yazılan şiirler Türkçedeki liriğin, ritmik akışın önemli bir odağıdır. “Ki” ilgi zamiriyle “ve” bağlacıyla yazılan şiirler kadar etkili olan bu tür şiiri denememiş şair nere-

deyse yoktur. Şiir dilinin ritmi en çok bu sözcüklerde aranır.

Ki ve ey yolundan giden liriğin en sevdiği tema aşktır. Aşk, yerine göre kavganın mecâzi anlatımı, yerine göre kavga aşkın doğrusal anlatımıdır. Bir mantık kargaşası gibi görünen bu cümle hiç de karışık değildir; Mecnun'dan beri "uğruna dert ve mihnet çekilen" soyut aşkla, tensel aşkın kıyaslanması yapılır ve bu kıyaslama bir sembol olarak şiirimizin yedi yüz yıllık köşe taşıdır. Bu, kavga meçhul bir aşktır, bir inanç, bir mücadele ve bir umuttur. Artık bilinmeyendir ve gitmiştir.

Refik Durbaş ile Ahmet Telli'nin şiirleri "ayrı" görünmesine karşın, onları aynılaştıran şeyin, söylemin yapı taşı olan sözcükler olduğu anlaşılmaz değildir; çünkü imgeyi kuran söylemin müziği, çok benzer sözcüklerle yapılandırılmıştır:

Ahmet Telli'nin en sık yinelediği sözcükler:

Acemi, adres, aşk, ateş, cehennem, cellat, cesaret, çığlık, çılgın, çocuk, dağ, destan, dövüş, gül, günah, hüzn, ihanet, intihar, isyan, kan, keder, kent, kimlik, kuş, kül, künye, küfür, ölüm, pusu, rehin, rüzgar, sahtekâr, serüven, sevinç, söz, tarih, uçurum, yağmur, yalnızlık, yangın, yenilgi, yolculuk ...

İsmet Özel'in bu iki şairden farkı, şiir sözlüğünü ağırlıklı olarak din referansından seçmesidir. Dili kentli olmayan, ama kentte yaşayan müritliğin söz düzeniyle vaaz veren, mevlit okuyan, gazel terennüm eden şiir, bu sözlükten çıkar. Sözleri "uhrevi âlemden" nakledilen bu şiir, kentin taşra tarafından hızla yutulması sırasında oluşan büyük dönüşümün vaizliğini yapar.

Sözcükleri tarayarak yaptığım sorgulama, şüphesiz, üç şairin şiirinin iyi olup olmadığı konusuna açıklık getirmez, fakat bu şiirlerin bizi neden irkilttiğini veya bizden neden kabul gördüğünü betimlemede çok önemli bir ipucu taşır: Sözcükler şiirin yapıtaşısıdır ve söylem bununla kurulduğu için, hiç de masum değildir. Durum böyle olunca bir şairin yeterli olup olmadığı teknik bir sorgulamanın işidir, oysa onun *kabul edilebilir* veya *kabul edilemez* oluşunun anahtarı söylemin irdelenmesinden geçer.

İsmet Özel'in söyleminin özü olan ve sözlüğünde sıklıkla yer alan sözcükleri yazıp bu konuyu bitiriyorum:

Ayet, çarmıh, dualar, havari, kefare, lâ havle ve lâ kuvvete, minare, mümin, müşrik, nehy-i ani'l-münker, putlar, şadırvan, Tevrat, tufan, tütsü, vâreden, Yahudi, yasin, Yuhanna...

Şiirsel Söylem

“Şiiri andıran” veya “şiir gibi” olan düzyazılara genellikle “şiirsel” diyoruz. Hatta akıcı ve etkili konuşanların şiir gibi konuştuğunu düşünüyoruz.

Medya araçlarında şiiri andıran cümlelerle sunum yapmak, bu “şiir saati” gibi bir program değilse zordur. Bunu haber-belgelik dilinde kullanan kişi Tayfun Talipoğlu'dur. Talipoğlu'nun söylemi, duyguyu davet eden, şiir referansına yaslanan ama düzyazı kodlarıyla davrandığını devrik cümle kullanarak “saklayan” bir üsluba dayanır. Bu durum, belgelenen kadar belgeleyene de dikkat çekmeyi ister ve haber kadar haberci özneyi de önemli hale getirir. Aslında bu *medyada ben özne olma tutkusu* olarak altını çizdiğim durumdur ki, Talipoğlu'nun tüm haber-röportaj metinleri buna uyar:

Bahanelerdir insanı/geride bırakan./Oysa zaman ve mekan/tanımaz sevda./“Sevda” dediysek/öyle pasif, öyle/çaresiz/uzaktan bakılan değil./Emek verileni.../Yani çoğalanı,/yani üretmenin keyfi./Doğada varolanı/keşfetmek,/ona yeni anlamlar yüklemek/değil midir sanat?/Alkış beklemeden,/kendin için yaptığını sandığın şeye/aslında bir çok insanın/özlemi olduğunu fark etmek/sonrasında /başkalarını değil,/içindeki sesi dinlersin./Ama/senin bildiğindir o./Sonra bakarsın ki,/sesine ses eklenmiş/aynı tını/meğer çok yürekte varmış./İşte o ateşlemenin adıdır “beğeni”./Bir işaret,/bir başlangıç olur ürettiğin./Aynı yolda,/aynı resimde, fotoğrafta/aynı/sahnedeyki ya da filmde/birleştirir./Bir güç olur./Ve o gücün gücü oranındadır/o ülkede/her neyse adı geçen sanatın./Sayısal değildir/beğenin ölçütü./Bir anlık benzeşme,/bir dakikalık sevişme,/gözün göze

değmesi gibi./Kulakta/çınlayan ses bazen,/bazen bir fırça darbesi./Bazı bir çivi, bir çekiç/ve eller bazen./Dedik ya/“zaman, /mekan tanımaz”/Farkı, farklılığını bulup/onu hayata geçirmek ayrıcalığıdır/insanı sanatçı yapan./Bazı dağ başı,/bazı bir atölye,/evin bahçesi bazen./Belki de cebi./Meyhane belki/yazmak için./Her nerede olursa olsun/üretilen insana insan olduğunu/hatırlattığı için güzel./O güzellikler var bugün öykülerimizde./Ortak özellikleri /tahtaya şekil vermek./Ya da varolanın /hakkını vermek. (Talipoğlu: www.bamтели.tv)

Felsefi Söylem

Antik Yunan tiyatro maskları sanat söylemini tanımlamada başvurulacak harika bir görsel özetdir: Duygularımız ya mutluluk üzerine kuruludur ya da mutsuzluk ve korku üzerine. Tragedya ve komedya bize bunu vaat eder ve sanatı biz bu iki keskin uç arasında algılarız.

Ancak, insanın duyguları en genel haliyle bu ikiliye değil, üçlüye bağlanmalıdır: Mutluluk, mutsuzluk ve nötr haller.

Felsefe söylemi, tüm insanlar için geçerli sonuçlar üretmediğinden, nesnel değil de nötr bir dil olarak adlandırılmalıdır. Felsefe ne güler, ne ağlar; düşünen insanın nötr yüzü neyse, öyle bir dil kurar. Bu yüz nesnel olmayabilir, ama tümüyle öznel olduğu da söylenemez.

İnsanların en öznel olacağı bir konu üzerinde, örneğin aşkta, felsefenin seçtiği dil, duygulara olan mesafesiyle şaşırtıcıdır.

Bir tür hastalık ve bayağılık düzeyine inen şiirlerle aşkın ifade edildiği örnekleri buraya alacak değilim. Edebiyatımızın düşünce bakımından öne çıkmış önemli bir şairine başvurarak, aşkın duyguları ne kadar yardıma çağırdığını göstermek niyetindeyim. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaz şiirinde şunları söylüyor:

*Ne güzel geçti bütün yaz
Geceler küçük bahçede.
Sen zambaklar kadar beyaz*

*Ve ürkek bir düşüncede,
Sanki mehtaplı gecede,
Hülyan, eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize;
Hapsolmuş gibiydim bense,
Bir çözülmez bilmecede.
Ne güzel geçti bütün yaz,
Geceler küçük bahçede...*

Şiirini tarih, mimari ve doğa alayımı içinde yoğuran Yahya Kemal, aşka gelince adeta soğukkanlılığını yitirir. Vuslat şiirinin son bölümü şöyledir:

*Bir uykuyu cânânla beraber uyuyanlar
Varlıkta bütün zevki o cennette duyanlar
Dünyayı unutmuş bulunurken o sularda
- Zâlim saat ihmal edilen vakti çalar da-
Bir an uyanırlarsa leziz uykularından,
Baştanbaşa her yer kesilir kapkara zindan.
Bir faciadır böyle bir âlemde uyanmak,
Günden güne hicranla bunalmış gibi yanmak.
Ey talih! Ölümden de beterdir bu karanlık;
Ey aşk! O gönüller sana mal oldular artık;
Ey vuslat! O âşıkları efsununa ram et!
Ey tatlı ve ulvi gece! Yıllarca devam et!*

Oysa sevginin nasıl doğduğuna ilişkin olarak, Platon'un *Lysis Diyalogları* içinde yazdıkları çok düşündürücüdür: Sokrates, hep bizde olmayanı aradığımızı öne sürerek, sevginin de sevgi arayan kişide olmadığını iddia eder. Hatta bir ara Aristophanes'i de diyalogların içine alarak ona şu efsaneyi anlattırır:

“İnsan aslında neydi, ne oldu, önce bunu bilmemiz gerek. Çünkü insan, her zaman bugünkü gibi değil, bir başka tür-lüydü. İnsan soyu ilkin üç çeşitti. Şimdiki gibi erkek dişi diye

ikiye ayrılmıyordu, her ikisini içine alan bir üçüncü çeşit daha vardı. Bu çeşidin kendi kayboldu, adı kaldı: Androgynos denilen bu çeşidin, adı gibi biçimi de hem erkek hem dişiydi; bugün sözü edilmesi bile ayıp sayılır. İşte bu insanlar yuvarlak sırtları ve böğürleri ile tostoparlak bir şeydiler. Her birinin dört eli, bir o kadar da bacağı vardı. Yusuvarlak bir boyun üzerinde, birbirine tıpatıp eşit, ama ters yöne bakan iki yüzlü bir tek kafa, dört kulak; edep yerleri ve her şeyleri de ona göre hep ikişer. Yürürken istedikleri yöne doğru, bizim gibi, düpedüz adım da atabilir, koşmak istedikleri zaman da tepetakla, havaya fırlayan bacakları ile bir tekerlek olur, sekiz kola, bacağı birden dayandıkları için, döne döne uçar giderlerdi.

Bu insanlar göğre tırmanmaya, Tanrılara karşı koymaya yeltenince Zeus ve öbür tanrılar görüşmüş, konuşmuş, ne yapacaklarını bilememişler. İnsanları yok etmek, devler gibi soylarını yıldırımla yakıp kül etmek istiyorlarmış. Zeus uzun uzun düşündükten sonra 'galiba bir çare buldum' demiş. 'İnsanlar hem insan kalsın, hem de kuvvetten düşüp hadlerini bilsinler. İkiye böleceğim onları, böylece hem zayıf düşecekler, hem de sayıları artıp bizim için daha faydalı olacaklar. Üstelik iki bacak üstünde, doğru dürüst yürüyecekler. Yine de hadlerini bilmez, uslu durmazlarsa, yeniden ikiye bölerim, bu sefer tek bacak üzerinde atlaya atlaya giderler.'

Böyle der Zeus ve der demez tutar ikiye böler, tıpkı bir meyveyi kışa saklamak için ikiye böler gibi, yahut da bir yumurtayı, ince bir kılla ortasından keser gibi.

Zeus kestiği adamların yüzünü, Apollon'a ters çevirtmiş ki, kesilen yerlerini görsünler ve akılları başlarına gelsin. Yaralarını iyi etmesini de buyurmuş. Apollon da yüzlerini tersine çevirmiş, derilerini, şimdi karın dediğimiz yerde, bir kesenin ağzını kapar gibi birleştirmiş, orta yeri sıkı sıkı büzmüş ve bir tek delik bırakmış. İşte biz buna göbek diyoruz.

İnsanın yapısı böyle ikileşince, her yarı öbür yarısını özleyip üstüne atlıyor, kollarını birbirine sarıp, yeniden bir bütün haline gelmek arzusu ile kucaklaşıyor, birbirinden hiç ayrılmak istemiyormuş.

Her birimiz, bir insanın symbolon'u⁴ tamamlayıcı parçasıyız. Onun için de hep tamamlayıcı parçayı arar dururuz.” (Platon 2000: 37-39)

En neşeli felsefi metin, ancak bu kadar neşelidir. Belki o da sevgi üzerine konuşulduğu için! Oysa aşk üzerine çağlar boyunca yazılmış en güzel felsefi metinlerden biri olan *Aşkın Metafiziği Üzerine* adlı yapıtında Schopenhauer duygu ve humordan uzak bir dille olağanüstü saptamalar yapar. O kitapta çok fazla saptama vardır ya, felsefi söylemin niteliğini göstermesi bakımından buraya birkaç satırlık örnek alabiliriz:

“Entelektüel üstünlüklerin kadınları doğrudan doğruya etkilemediği görülür. Kadınlar, anlayış kıtlığını kötü bir şey gibi göremezler. Hatta, üstün bir zekâyı, bir dehâyı bile, anormal bir şey gibi görerek, bu çeşit erkeklerden hoşlanmamaları kabildir. Çirkin, budala ve kaba bir adamın, çoğu zaman kadınlar yanında, kültürlü, zeki ve kibar bir erkekten daha fazla başarı kazanması, işte bundandır.

(...)

Erkekler ise içgüdüsel aşklarında, kadın karakterinin özelliklerinin etkisinde kalmazlar. Bu bakımdan birçok Sokrates, bir Ksantiphe bulmuştur.

(...)

En erkeksi kimse, en kadınsı kadını arayacaktır. Bu gerekli bağı, iki birey arasında hangi ölçüde var olduğu yine onlar tarafından hissedilir. Demek ki, âşıklar, ruhlarının birbirine ne kadar uygun olduğunu ballandıra ballandıra anlatırken, aslında onların sözünü ettiği anlaşma ve bağlaşıklık, ortaya çıkarılacak yeni varlık ve bu varlığın kusursuzluğu bakımından var olan bir anlaşma ve bağlaşıklıktır ve evlenmelerinden sonra yerinde yeller esen o ruh anlaşmalarından ya da bağlaşıklıklardan çok daha önemlidir.” (Schopenhauer: 28-31)

4 İlk anlamı ‘ikiye bölünen çanak parçası’dır. İki insan birbirine konuk oldu mu, çanak parçalarından birini dostluğun belirtisi olarak saklar, ölünce de çocuklarına bıraktı. *Sembol* sözcüğünün anlamı da oradan gelmektedir.

Aforizma Söylemi

Özlü, çarpıcı, aykırı söze aforizma denir. Herkesin unutulmayacak sözler etmek gayretine düşmesi doğaldır ama unutulmayacak söz etmek zordur.

Aforizma hem öznel hem de bilimsel bir hakikat gibi sarıdır. Aforizma, bir bakıma başkalarının deneyiminden geçen insan hallerinin özetidir; yalnızca ifade edildiği bağlamda bir yaşam öngörüsü oluşturabilir. Kesin dille yazılır, ama bilim kesinliğine sahipmiş gibi ele alınamaz, genellenemez.

Klasik edebiyatın ve filozofların en sevdiği yazım biçimidir dersek, abartı olmaz.

Platon, Sokrates'in savunmasının son bölümlerinde şöyle yazar:

“Yalnızca şuna inanın, yargıçlarım, asıl sorun, ölümden sakınmak değil, haksızlıktan sakınmaktır; çünkü kötülük, ölümden daha hızlı koşar. Ben yaşlı ve ağır olduğumdan, bana yavaş koşan ölüm yetişti. Oysa beni suçlayanlar güçlü ve çevik olduklarından, onlara da çabuk koşan kötülük yetişti.” (Platon 1998: 88)

Sokrates'in suçlayıcılara “kötüsünüz” demeden kötü olduklarını söyleme mahareti göz alıcıdır. Aynı zamanda ölüm ve yaşlılık üzerine ettiği sözler parlak birer aforizmadır.

İrkiltici aforizmalar da yok değildir. Bu aforizmalardaki yargıya katılmasak da, söyleyiş biçiminden etkileniriz. Nietzsche'den birkaç örnek ne demek istediğimi açıklar:

“Kendini bilgiye adayan için yalnızca düşmanını sevmek yetmez; dostuna da kin duyabilmelidir.”

“En kaba söz, en kaba mektup bile susmaktan daha yüreklice, daha bir dürüstçedir. Susanlar her zaman içten gelen incelikten, nezaketten yoksundurlar; bir itirazdır susku, yutmak zorunlu olarak kötü kılar kişiyi. Mideyi bile bozar. Susanların hepsi de sindirim bozukluğu çekerler”

“Ya genel olarak Alman mutfağı, onun kabahatleri saymakla biter mi hiç! Yemeklerden önce çorba, fazla pişmiş etler, yağlı unlu sebzeler; mideyi bastırmak için o ağır hamur işleri! Buna bir de Almanların yemek üstüne hayvanca içme alışkanlıklarını katarsanız, Alman düşüncesinin nereden çıktığını anlarsınız: Bozuk barsaklardan... Alman düşüncesi kötü bir sindirimdir, hiçbir şeyin üstesinden gelemez.”

“Kadın erkekten ölçülmez derecede daha kötüdür; daha akıllıdır da. Bir çeşit yozlaşmadır kadında iyilik. O ‘ince duygular’ var ya, hepsinin mayasında bir tür fizyolojik bozukluk vardır. Benim sevgi tanımımı duyup anladınız mı? Gerçek bir filozofa yaraşır biricik tanım budur. Sevginin tuttuğu yol, savaş, özü ise cinslerin öldüresiye kinidir birbirlerine. ‘Bir kadın nasıl iyileştirilir ve kurtarılır’ sorusuna verdiğim yanıtı biliyor musunuz? İnsan ondan bir çocuk edinmelidir.” (Nietzsche: 33-66)

Burada söylemin niteliğindeki keskinliğe dikkat çekmek gerekiyor. Keskinlik, anlamı çarpıcı kılıyor; doğruluğundan çok etkileyiciliği öne çıkıyor.

Yaşam deneyimi olarak aforizmanın bize ulaştığı kanal daha çok edebiyattır. Buna ilişkin en güzel örnekler klasik edebiyattan gelir:

“Seven bir kadın zevki çeşitlendirmekten çok, şüpheler yaratmakta ustadır.” (Balzac, Goriot Baba)

“İnsan yüreği sevgi tepelerine tırmanırken arada bir dinlenmek fırsatı bulursa da, kin duygularının dik yokuşunda pek mola vermez.” (Balzac, Goriot Baba)

“Cimriler ilerideki bir başka hayata hiç inanmazlar, her şeyleri şimdiki zamandır” (Balzac, Eugenie Grandet)

“Üzgün durmak kendini aşağı göstermek demektir. Oysa içiniz sıkılıyormuş gibi davranırsanız, hoşunuza gitmek için boşuna uğraşmış olan kişi küçük düşer.” (Stendhal, Kırmızı ve Siyah)

“Bu dünyada şişmanlar, işlerini becermek konusunda zayıflardan çok daha ustadırlar” (Gogol, Ölü Canlar)

“Önüne kötülük etme fırsatı çıkmamış kişiye, iyiliğinden ötürü teşekkür edilebilir mi hiç?” (Cervantes, Don Quijote)

Aforizma söyleminin makale yazarlarının edebi tatlar içeren yazılarında, ekonomi ile ilgili yorumlarda ve siyasal yorumlarda sık sık görülmesi de bundandır. Çünkü bu alanlarda bazen nesnel kanıtlar değil tarihsel özlü sözler daha büyük işler görür.

Seri İlan Söylemi

Seri ilanların dilinde genel olarak kadın erkek ayrımı ilk başta göze çarpar. Sekreterlik, çocuk ve hasta bakımı gibi işlerde kadın işçiler aranır. Satış elemanlarında da daha çok kadınlar yeğlenir. Araba satış ilanlarında bir dikkat çekici özellikle araba sahibi kadınsa bunun “Bayandan temiz” şeklinde belirtilmesidir.

“Bayana bakacak yatılı bayan”

“Konutlarımızın satış bölümünde çalışacak bayan elemanlar..”

“Erkek işlerinde” ise cinsiyet ayrıca belirtilmez:

“Oto elektrikçisi aranıyor”

“Damperli kamyon şoförü aranıyor”

Daha fazla ilgi toplamak için ücrete vurgu yapılır:

“Dolgun ücretle kalfalar...”

“...kalfa, yardımcı, çırak. Ücret dolgundur”

Bazı ilanlarda yalnızca adres verilerek yüz yüze görüşme istenir:

“Prezentabl bayan. Atatürk Bulvarı..”

“Ne olursan ol gel” diyen ilanlar ilginçtir:

“..Acele parttime-fulltime tecrübe gerektirmez.”

“Part time yüksek gelir+kariyer. Tel:...”

Sitemkâr ilanlar da vardır:

“Şirketimize sorumluluk sahibi, ZAMAN planlaması yapabilen satış müdürü...”

Bazı ilanlardaki isteklerin amaçları anlaşılmaz:

“25-35 yaşlarında, evlenmemiş, Anadolu’dan, yatılı kalacak, ev işlerine yardımcı olacak bayan aranıyor.”

Araç alım satımında genellikle ürünün markası, kaç yıllık, bayandan mı, sahibinden mi, kaç kilometrede sorularına yanıt veren ilanlar yeğlenir. Emlak bölümünde ise “ACELE” yazısı ve semt önemli unsurlardır. Bununla birlikte ev kaç odalı, fiyatı ne, yapılı mı, kaç metrekare, sahibinden mi sorularının yanıtı verilmeye çalışılır.

Seri ilan dili son derece bozuktur. Bunun nedeni ilana az para vermek için yapılan kısaltmalar olsa gerektir.

İnternet Türkçesi Söylemi

Gazetelerin ve bazı televizyon kanallarının izleyici yorumlarına ayırdığı bir bölümü incelemek, bu söylem hakkında temel bir bilgi verebilir. Bu buradaki söylemin kamuoyunun genel eğilimini yansıttığı ve dildeki ortak paydayı oluşturduğu rahatça söylenebilir.

İster kendiliğinden oluşmuş bir toplam olarak, ister işlenip dolduruşa getirilmiş bir belirsiz yığın olarak bu insan toplamının seçtiği dil, hiçbir yoruma yer bırakmayacak kadar bir *dil yozlaşması* örneğidir:

oluyomu 21/08/2006 (Hürriyet)

toplumsal şiddet değil bu nede olsa bizi uzun bir süre ab ye almicaklar.. bu idam cezası bence geri gelmeli.. yoksa kötü yoldayız böyle durumlarda idamlar başlarsa bu öldürme olayları %90 azalmasa ben ülkeyi terkederim.öldüren kişi biliyoki bir 5 yıl yatıp çıkacak..idama bende karşıyım ama başka şans yok ömür boyu hapis versen aflardan yararlandırtmasan devletimize yük.. en güzeli hem ortadan kaldırcan hem geridekileri korkutucan.başka çare kalmadı bana göre

yonja 17.07.2006 03:59:34 (Seda Sayan.net 'İtirafoku')

valla hiç dişime göre bir itiraf yok buralarda nedir bu herkes seviyom, seviyom diye bağıryo.. sevgi nedir ki? ne kadar seversin ki? bu dünyada ne kadar kaldın değil nasıl yaşadığın önemlidir..bence bırakın bu boş laf kalabalığını da gerçeklere dönün biraz..

Heves.Net Chat Sitesi

selamun aleykum ve rahmetüllahi ve berekatühü
selam olsun tüm heveslilere bir deliye yol adres sordum oda bana burayı gösterdi kimmi “uzaklar” diye bir deli kankam yolunu kaybettim yanlış adrese yolladı dediydim ilk baslarda ama yok baktım doğru adresmiş kendisine teşekkür ederim beni buraya yönlendirdiği için eee hadi bakım kolay gelsin sizlere elimden cekecekleriniz var

kanka “Dj_CHaTLaX” olarak gelmek istedim ama biliyon zalimin biri öldürdü onu “DrAgOn” a talim artık⁵

Ekşi Sözlük'ten:

Bir kadını kırarak reddetme biçimleri

babam var abim var kardeşim var, aynı soydan gelir birbirimize benzeriz, beni bırak onları dene... [adiceymiş hakkat] (cyrano, 23.06.2000 20: 25)

5 Bu yazının altında bir de bozkurt resmi vardır.

-merhaba..\$eyyy ben seninle konu\$mak istiyodum.

+ evet, nooldu?

- yaa ben senden çok ho\$lanıyorum. seni geceleri rüyalarım-
da görüyorum.

+ beni ancak rüyada görebilirsin.

- ühühüh (spy, 21.10.2004 14:40 ~ 23.12.2005 20:38)

“Ya sev ya terk et” sözünün sıradan bir ifade haline geldiği, ırkçılığın başını alıp yürüdüğü ve sayısız saldırgan metnin do-laşıma girdiği bu iletişim modelinin toplumun düşünce yapı-sındaki travmayı açıkça gösterdiğine şüphe yoktur. Toplum demokratik değilse dil hiç demokratik olmaz. Toplumda açık fikirlilik yoksa zaten dil bunun aynasıdır. Söylediği söz kadar kendisinin de önemli olduğunu sanan (ya da ancak bu kadar söyleyebilen) *internet yazarının* ifadesini bir düşünelim: *Idama karşıyım ama başka çare yok. Bunu yapalım, eğer bu sorun çö-zülmezse ben bu ülkeyi terk ederim.*

Bu mantık kakafonisinin sonunda çok çarpıcı bir şey var, *terk ederim* diyor, o kadar özgüven yüksekliği içinde duruyor ki, kendisinin bu ülkedeki yokluğunu bizim için en büyük tehdit cümlesi olarak ortaya koyabiliyor.

İnternet yazışma dilinin Türkçe modelinde gazete köşe ya-zarlarından öğrenilmiş bir “ben” merkezlik var. Bu empati yoksunluğu, kendisi nasıl düşünüyorsa başkalarının da öyle düşünmesi gerektiği üzerine kurulmuş, otoriter, anti-demok-ratik bir kişilik yapısının söz düzenidir. Empati kuramadığı için özdeşleşmekle yetinir: *Benim* dediği tüm fikirler, aslında kendisine ait olmayan bir yüksek mercinin ideolojik kalıpla-rından ibarettir.

Bir de bu internet kurtlarının örnekte de görüleceği gibi li-bido gösterileri yapmaktan çok hoşlandığı, ancak bununla kendini var edebildikleri için bütün gülmece mantığını belden aşağıya doğru indirdikleri söylenmelidir.

Bunların işaret ettiği şey, ben-merkezlik, bireysel haz düş-künlüğü ve tek seslilik; dile getirilişi ise tek tek bireylerin ruhuna kesilip yapıştırılmış, (internet Türkçesiyle: copy-paste

edilmiş) kitlesel faşizmin serbest çağrışımlara dayalı diliyle mümkün olmaktadır.

Basın Dilinde “Üst Söylem”

“Üst söylem” kavramını *kavrayıcı, kapsayıcı söylem* olarak kullanıyorum. Yani bu kavramı *basındaki ve hatta tüm iletişim araçlarındaki söylemlerin ana eksenini, genel duruş tarzı* olarak yorumlamakta yarar vardır.

Umberto Eco *Basın Hakkında* başlıklı denemesinde, son yirmi otuz yıldır, haberlerin aynı sayfa üzerinde birbiriyle ilintili hale getirilerek verildiğini, yani, tema haline getirildiğini ve bunun bir tür *exemplum* olduğunu belirtir. Exemplum, hukuksal bir terimdir ve *bir kuralın çıkarıldığı tek bir olaydır*; bunu gazetecilik diline çevirerek söylersek, “tema-haber” olarak adlandırabiliriz. Haberin böyle düzenlenmesi, spor, dış haberler veya yurt haberleri olarak bölümlenmesinden farklıdır; “tema-haber” düzeninde birbirine benzeyen haberler bir araya getirilerek, yani tematik yakınlığı olan haberlerle bir toplam oluşturularak sayfa yerleştirilmektedir.

Eco’nun seçtiği tema-haber örneği şudur:

“Repubblica’nın 17. sayfası. Dört yazının başlıkları:

Brescia, Doğurduğu kızını öldürten anne.

Roma, Çocuklarına bakmak istemeyen anneler de hastanede doğum yapabilir.

Roma, Babası hapse giren dört yaşındaki çocuk pencere korkuluğunda oynuyor.

Treviso, Boşanan bir anneannelik görevini boşluyor.”

Tema habere itiraz etmeyen Eco, aslında bu yoldan, *nesnel haber vererek de görüş bildirmenin mümkün olduğunu* görebiliriz diyor. (Eco 1998: 52-58)

Eco, buradaki asıl sorunu *gazetenin dergi haline gelmesi* olarak görüyor.

Bunun ilk adımları nasıl atıldı?

Önce gazete ile televizyonun rekabetine bakalım. “1960’lara kadar” diyor Eco, “Gazete, *mektup geliyor* sözüyle biten bir telgraftı. Ama 1962’de telgraf haberini televizyon verince, gazete, *Telgraf geliyor, daha doğrusu geldi* sözüyle biten bir mektuba dönüştü. Televizyon kanalları devlet yanlısı tutumdan giderek sıyrıldı ve cinsel amaçlı programlar bile çok cesaretli yayınlar yaptılar. Haber atlatma yarışı gazeteler arasında yaşanmaktan çıkıp, televizyon kanalları arasında yaşanmaya başlandı. Bu durumun doğal sonucu, gazetenin magazine, siyaset dedikodularına, gösteri dünyasına yönelmesi ve dergileşmesi sonucunu doğurdu. Bu durumda haftalık dergiler zora girmeye ve aylık yayınlanmaya başladılar.” (Eco, 1998: 56-57)

Türkiye’de de buna benzer sürecin yaşandığına kuşku yoktur. Bazı gazetelerin, dedikodu ve magazin dergilerini pazar günleri ek olarak vermesi bile durumun benzerliğini göstermeye yeter. Bu durumun doğal sonucu olarak gazetenin dili, şehir haberleri, spor, kültür, magazin, tarih, siyaset gibi eksenlerde bölünmekte, birbiriyle hiç ilgisi olmayan kültür yapılarının iç içe geçtiği dev bir mekanizma olarak çalışan gazete aygıtı, bizzat çalışanları tarafından bile içeriden algılanamaz hale gelmektedir. Bu durum Marx’ın *yabancılaşma* kavramının basın dünyasındaki görünümüdür.

Aslında şimdilerde Eco’nun söylediğinden farklı ve yeni bir gelişme göze çarpmaktadır: *Gazeteler dergileşirken televizyonlar gazeteleşmekte, internet televizyonlaşmaktadır. Hatta televizyon haberlerinde yeni bir unsur da haberin oyunlaştırılması, müzik ve ses döşenerek sinemalaştırılmasıdır. Bu durum, iletişim sistemindeki araçların ayırıcı biçimsel özellikleri kadar, ayırıcı dilsel özelliklerinin de yok olması ya da dönüşmesi demektir.*

Exemplum kavramına yine dönelim. Bu sözcük, içerdiği çağrışımlar nedeniyle yalnızca “tema-haber” kavramıyla sınırlanamaz. *Exemplum*, bir haberin aynı zamanda söz, söylem ve ideoloji yönünden bir “örneğe” bağlanmasını, onun söz modeline bağlı olarak üretilmesini de çağırıştırır. Bu, aslında bütün söylemleri yöneten bir sözler otoritesinin (iktidarın söyleminin) sınırını çizdiği bir söz sistemini, üst söylemi akla getirecektir.

Üst söylem, akıldışı, tutarsız, iktidarın çıkarına göre biçimlenmiş ve hatta ahlâkdışı olabilir. Foucault'nun *kurumsal söylemin kesinlik iddiasıyla akli baskı altına aldığı görüşünü* destekler bir biçimde, üst söylem basın dilini zaman zaman kuşdiline çevirir. Çok şey söylenen, hiçbir şey söylenmeyen laf kalabalığı buradan gelir.

Bir yeni gelişme de şudur: Üst söylemin belirlediği *akıl ve kavrayış sınırı*, basının temel söz ve akıl sınırıdır. Şüphesiz bütün basın bu söz düzeninin basit bir otomatı olmamakla birlikte “kırmızı çizgiler” bilinir ve özellikle kitleleri yönlendiren basın organları üst söylemin bir aparatı gibi davranır. İktidar, üst söylem yoluyla kitleleri kendine benzetmek ve yine söylem aracılığıyla amacı doğrultusunda sürüklemek amacındadır.

Günümüzde televizyon, gazete ve internet bir bilgi dağıtıcısı değil, genel ortalamanın taşıdığı ideolojik perspektifi onaylayanların kürsüsü ve onların bilgi toplayıcısıdır. Bu durumun demokrasi kültürünü yansıttığını söylemek mümkün değildir, çünkü bu, doğru olduğu tartışmadan kabul edilen önermelerin, herhangi bir biçimde yanlış olduğu kabul edilen önermeler üzerinde egemenlik kurması demektir. Açıkçası insanların yanlış da olsa bir fikre sahip olabileceği ve bu fikri söyleme özgürlüğü taşıdıkları, yeni medyatik eğilimler sayesinde demokrasinin bir gereği olmaktan çıkarılmıştır.

Bütün bu gelişmelerin doğal sonucu olarak da gazete yazarı ile ilkokul mezunu okurun ahlâki düzeyi ve sorumluluğu arasında fark kalmamaktadır. 1998'de Abdullah Öcalan'ı Türkiye'ye teslim etmeyen İtalyan Başbakanı d'Alema'ya, “dallama” lakabını uygun gören Fatih Altaylı'nın bu tutumu saptamamı doğrular niteliktedir. Böyle bir sözün bizim kültürümüzde uluorta söylenmesi bile ayıpken, ulusal medyada, bir başka ülkenin başbakanına hakaret eden bir yazar tarafından söylenmesi ve bunun alkışlanması çok manidardır. 1950'lerde Mısır Kralı Faruk'a, bununla kıyaslanamaz bir dille ve edeple sataşan Aziz Nesin'i hapse atan bir ülkede yaşadığımız için, durum garipsenmeyecek gibi değildir.

Çünkü üst söylem dilediğine cesaret vermekte, dilediğini susturmaktadır.

Üst söylem nedir? Nasıl ortaya çıkmıştır? Bunun toplumsal dayanakları olabilir mi?

İspanyol yazar Juan Goytisolo, uzun süren Franco diktatörlüğünden sonra, basın dilinde bir sıkıntı oluştuğunu söyleyerek durumu şöyle açıklıyor:

“Her şey değiştiği halde Franco değişmiyordu. Kurduğu rejim, kendi oluşturduğu sansürün yanı sıra, daha beter bir şey yaratmış, İspanyolları o dolambaçlı satır arası okuma ve yazma sanatına mahkûm etmişti.” (Goytisolo: 50)

Goytisolo, yazarların Franco’nun ölümünden sonra bile sansürsüz yazamadıklarını; bunun da yasaklardan değil, yıllar süren superego kuşatmasından kaynaklandığını söylemektedir. Freud’un deyimiyle “ruh düzeneği” içindeki sansürcülük ortadan kalkmamıştır.

“Francoculuğun ruhumuzdaki izleri –bugün Franco bize ne kadar uzak görünürse görünsün– kolay kolay silinmeyecektir. Kalemimi sansürün varlığına uyarlama sanatı, İspanyol yazarlarında ikinci bir doğaya dönüşmüş durumda(...) Böylelikle satır aralarını okumaya ve sakıncasız, masum görünümlü bir metindeki gizli niyetleri yakalamaya talimli bir okur kitlesi yaratıldı.” (Goytisolo: 57)

Bunları ülkemize uyarlarsak, iki çıkarım yapmak mümkündür:

1. Türkiye’de üst söylem nesnel haber verme gereği duymaktan çok, haberin yandaşı olmaya davet eden bir eylemlilik içindedir.

2. Türkiye’de üst söylemin hazırlayıcı etmeninin, özellikle kavramlara savaş açarak işe başlayan, pek çok kavramı yasaklayan Abdülhamit olduğu akla gelmelidir. Bunun, İttihat ve Terakki’nin komitacı geleneğinden süzülerek 12 Mart rejimiyle olgunlaştığına ve 12 Eylül askeri yönetimiyle perçinlendiğine şüphe yoktur.

Üst söylemin gerçek alamet-i farikası, resmi görüş olarak ortaya konmuş pek çok yargıyı, olduğu gibi halka benimsetmek için, *bu görüş zaten halk tarafından paylaşılmış gibi davranmaktır*. Bunun çok açık bir örneği Batı ülkelerinde Türklerle ilgili bir olumsuz yargının ortaya çıkması halinde bunu peşinen mahkûm eden bir habercilik anlayışıdır. Çetin Altan'ın “Türk'ün Türk'e propagandası” dediği bu olgu, başka ülkede bir kamuoyunun kulağının bile duymayacağı şeyleri Türkiye'de büyük bir olaymış gibi propagandaya dönüştürme eylemidir.

Bu tutum büyük toplumsal tartışmalarda gösterilen yandaşlık ve gayretkeşlikte de kendini açığa vurur. Örneğin 1915 Ermeni olaylarıyla veya Kürt ayrılıkçı hareketiyle ilgili olarak devletin belli bir pozisyonu vardır. Hatta toplum, şu veya bu siyasi ölçüte göre bu olaylar karşısında belli bir biçimde konumlanmıştır. Burada gazetelerin haber yönetimine düşen görev acaba şu veya bu siyasi konumlanışı mahkûm edip öbürünü desteklemek midir?

Haberciliği siyasal bir kampta bulunmak, siyaseten tavır almak ve bu siyasetin propagandasını yapmak olarak anlayan bir gelenekten geldiğimiz için, objektif gazeteciliğe ait bu sorular bizim medyayı ilgilendirmez. Gazetecilik etiği konusunda, “bazı haller” söz konusu olduğunda sıradan vatandaşla medya kuruluşu arasında fark bulmak imkânsızdır. Türkiye toplumunun ortalamasına seslenen *Hürriyet*, *Vatan* ve *Sabah* gibi gazetelerin kullandığı üst söylem sakınmadan kamuoyu manipülasyonuna yönelir ve “işlediği” yığınlardan da beslenir. Örneğin Emin Çölaşan *Hepimiz Hrant Dink*'iz diyerek yürüyen kalabalığı “Uğur Mumcu'nun cenazesinde *Hepimiz Türk*'üz diye yüründü mü?” sorusuyla yargılayabilir ve mazlumdan yana olma tutumunu bile hazmedemeyen ırkçı söyleme, mantık hatasıyla dolu bir katkıda bulunur.⁶ Emin Çölaşan'ın yaptığı kıyas, birbirleriyle

6 Emin Çölaşan, *Hürriyet*'te 24 Ocak 2007 tarihinde şunları söylüyor: “Öldürülen hiçbir Atatürkçü yurtseverin cenazesinde ve öncesinde hiç kimse *Hepimiz Türk*'üz diye slogan atmadı!”

Çölaşan neden böyle yazıyor bilinmez, çünkü ölümleriyle yüreğimizi dağlayan Uğur Mumcu, Bahriye Üçok, Muammer Aksoy gibi yazarların *Türk oldukları için öldürülmedikleri* açık değil mi? Peki salt insani nedenlerle, *Ermeni ol-*

bağdaşmayan öncüllerden sonuç çıkartmaktır ki mantık bilimi bunu en basitinden “mügalata” olarak adlandırır.

Üst söylem, ülkemizdeki bazı siyasal cinayetlerde –Hrant Dink, Katolik rahibi Santoro vb.– veya kitle olaylarında –İtalyan mallarını protesto vb.– etkili olmuştur. Üst söylem, hukuksuzluğun meşruiyetini bir bakıma medya eliyle sağlar: Mahkeme basanlar, gemi kaçırانlar ideolojik konumuna bakılarak sevimli veya sevimsiz gösterilirler. Gemi kaçırان Çeçen haydutlarını “mücahitler” diyerek kutsayan basın, aynı türden adamları *Hizbullah* adıyla çok tehlikeli bir kıvama geldiğinde *halk düşmanı* olarak hemen teşhir edebilir.

Üst söylem bir işaret sistemidir, kavramlarla kodlanmıştır: Bunlar devletin resmi siyaset çizgisiyle ilgilidir ve *geçerli gazetecilik tutumunun* sınırını belirler. Üst söylem zaman zaman –özellikle kritik toplumsal bunalımlarda– basın dilinde yaratılan ağır bir algı hapishanesinden başka bir şey değildir.

Bu durumda olaylara başka gözle bakanları hedef göstermek, tartışma sorusu ortaya atanları yargılamak gibi ağır sonuçlar ortaya çıkar, toplumun demokratik değerleri zedelenir. Kürtler ve Ermenilerle ilgili düşüncelerini ortaya koymadan önce Orhan Pamuk’la röportaj almak için yarışan medyanın, Orhan Pamuk Nobel aldıktan sonra yüzüne bile bakmamasında üst söylemin etkisi büyüktür. Hatta Ayşe Arman’ın Orhan Pamuk’un evinin terasında *İstanbul* kitabıyla ilgili bir röportaj için çektiirdiği gülümseyen fotoğrafının altına yazdığı korkunç altyazı unutulacak gibi değildir: “Böyle sırtarak ayaklarını uzatmasını ve oturmasını ben istemiştim” diyordu Ayşe Arman; ama nasıl oturacağını belirlediği kişinin oturuşunu be-

duğu için öldürülen Hrant Dink’i düşünen Türklerin yüreği dağlanamaz mı? Türkler, *bu Türklükse ben Türk değilim* diyerek öfkelenemez mi? 17 Ağustos 1999 depreminde “Bugün Hepimiz Türk’üz” başlığıyla çıkan *Ta Nea* gazetesini okuyan ve Yunan’dan Mehmet olmaz, *hepimiz Yanni’yiz* diyen bir Yunanlı olduğunu işitseydik kendimizi nasıl hisseder ve o kişinin insanlık lüğatinin hangi sayfasına yazılmasını isterdik? Yüce gönüllülük, nefret ettiğimiz kişinin ölümü karşısında bile yüce olabilmektir. Hrant Dink’in katilini yüce bir Türk sayanlar vardır mutlaka, ama bu durum tüm katillerin insanlık basamağının en alt sırasında durduğu gerçeğini değiştirir mi? Yüce gönüllülük katile tokat vurmaktır, ölüye değil.

ğenmeyip onu “pişmiş kelle” olarak anıyordu. Yaptığını kendisi de korkunç bulmuş olmalı ki, “Bu gazetecilerden korkulur” demeyi de unutmamıştı. Arman’ın bu yazısını düşündükçe, gazeteciliğin nasıl bir iş olduğu sorusuna, hiçbir gazetecilik hocasının, akademik ölçütler kullanarak yanıt veremeyeceğini anlıyorum:

“Fotoğrafta, Pamuk’u Cihangir’deki yazıhanesinde görüyoruz. Daha doğrusu, yazıhanesinin balkonunda. Kahverengi kadife bir kanepenin üzerinde, son derece rahat bir şekilde oturuyor. Ve bize gülümsüyor. İşin aslı pişmiş kelle gibi sırtıyor. Fonda da bütün haşmetiyle tarihi yarımada ve İstanbul görülüyor...

Şimdi tabii, ortada soykırım kitabı olduğunu iddia edilen bir kitap var, Taner Akçam var, anlayacağınız kritik meseleler var ve aynı anda kanepede kaykılmış bir şekilde oturan, alay eder gibi insanın suratına gülen bir Orhan Pamuk var...

Fotoğraf olamamış.

Ya da cuk oturmuş.

Nasıl değerlendireceğiniz size kalmış.

Ben sadece şöyle dedim:

“Gazetecilerden korkulur!”

Ama ekledim:

“Benden de korkulur!”

Çünkü kanepeyi balkona çıkaralım diye ısrar eden, yükselmesi için ayaklarının altına kitaplar dizen, Pamuk’a olabildiğince rahat oturması gerektiğini, hatta mümkünse yatmasını söyleyen, “Ciddi edebiyatçı pozu vermeyin. Gülün. Daha da çok gülün...” diyen, hep bendim.

O fotoğraflar, Pamuk’un İstanbul kitabı vesilesiyle yaptığımız röportajın fotoğraflarıydı.

Dün o habere bakarken, işte tam da bunları düşündüm:

İnsan fotoğraf çektirirken, o fotoğrafların günün birinde hangi vesileyle, nasıl karşısına çıkabileceğini, aleyhine kullanılıp kullanılmayacağını bilemiyor, kestiremiyor.”

Ayşe Arman, *Hürriyet*, 30 Ekim 2006

Buradan üst söylemle ilgili olarak çıkartılacak en önemli sonuç, *exemplum*'un yalnızca söz kalıplarıyla değil, görsel kalıplarla da desteklendiğidir. Günümüz iletişimde anlam kategorilerinden çok, söz kalıplarına ve görsel şablonlara bağlı zihin blokları kullanılmaktadır. Bunun propaganda tekniklerinden borç alınmış ve “reklamcılık” kavramıyla yumuşatılmış bir beyin yıkama hareketi olduğuna şüphe yoktur.

Kamu yararına dönük bazı mesleklerde, bu mesleklerin kötüye kullanımını sona erdirmek için kabul edilebilecek tek üst söylem olabilir: Meslek yemini. Acil olarak meslek yeminine ihtiyaç duyulan alanlardan biri de gazeteciliktir. Bu yemin, sorumluluk üstlenmeyi ahlâk ilkesi haline getirecek bir üst söylem olarak kabul edilmeli; “devlete kayıtsız şartsız itaati” değil, insanlığa ve kamuya karşı sorumluluğu öne çıkartmalıdır. Çünkü herhangi bir yerdeki fabrikanın tüm insanlığı etkilediği, falanca katliamın vicdanımıza gölge düşürdüğü bir dünyada kamu yararı gözeten mesleklerin yerel veya milli çıkarlar için çaba göstermesi, dünyanın başka hiçbir bölgesini önemsememek demektir ve işlenen yerel suçlara zaman zaman arka çıkmak anlamına gelir.

Katille birlikte fotoğraf çektiren polis ve jandarma, etnik veya dinsel ayrımcılık yapan öğretmen, şehirleri yaşanmaz hale getiren projeleri imzalayan mühendis veya mimar, yargı bağımsızlığına gölge düşürecek eylemlere girişen hukukçu ve kamuoyunu zalimler lehinde “işleyen” gazeteci yalnız yerel vicdanı değil insanlığın vicdanını da yaralar.⁷

Basın dilindeki söylemsel paslanmayı ve zehri etkisiz hale getirecek bir *kamu düzeni söylemine* ihtiyacımız olduğu görülmektedir. Bu da bir üst söylemdir ama çıkar gruplarının veya güç odaklarının değil, kamunun, gerçekliğin ve vicdanın sesi olarak herkes tarafından kabul göreceği açıktır.

Sonuç olarak, üst söylemin temel karakteristik özellikleri şöyle sıralanabilir:

7 Ertuğrul Özkök'ün Hrant Dink'in katiliyle fotoğraf çektiren güvenlik görevlilerinin katili yumuşatarak sorguya çekme teknikleri kullandığını yazmasındaki gülünçlük, tek deyimle bir çarpıtmadır ve Ertuğrul Özkök'ü iletişim derslerinde nasıl gazeteci olunmayacağını örneği haline de dönüştürmektedir.

- * Belirli bir siyasi, iktisadi veya politik söylev biçimine dayanır.
- * Somut söylem biçimlerine yön veren bir tür *exemplum* niteliğindedir.
- * Kavramların, düşünme kalıplarının ve ideolojik tortuların oluşturduğu bir yapısı vardır.
- * Kamuoyu yaratmanın temel reflekslerini ve kodlarını içinde barındırır.
- * Bir tür toplumsal şifredir. Açıkça söylenmesi değil, ima edilmesi ve sürekli anımsatılması beklenir.
- * Toplumsal bilinçaltına seslenir ve bir tür toplu davranış örüntüsü yaratır.
- * Erkek egemen bir söylemdir.
- * Geleneksel olduğu için kolayca değiştirilemez.

Haber, Manşet ve Spot Yönetiminin Sorunlu Hali

Emile Zola'nın edebiyattaki tutumunu en çok gazete genel yönetimine yakıştırırım. Zola, bütün olaylar karşısında soğukkanlıdır, her şeyi neden sonuç ilişkisi içinde algılar ve öyle yazar. Zola'nın kahramanları Zola'nın gösterdiği tekil gerçekliği kendi cinsiyetlerine, yaşlarına, sınıfsal konumlarına, psikolojik eğilimlerine göre farklı algılar ve gerçekliğe farklı tepki verirler. Ortaya çıkan bu tepki çeşitliliği, bir olayın pek çok farklı yorumu olabileceğini akla getirir ama Zola bir filozof serinkanlılığıyla davranıp kendi bakış açısını bu yorumlardan hiçbir biriyle karıştırmaz.

Bilimin laboratuvar koşullarındaki davranışını edebi bir davranış olarak benimsemekle, Zola, çok zor gerçekleştirilebilecek bir davranış yolu seçmişti. Ben de gazeteci nesnelliği için bilimi değil de, Zola'yı referans gösterirken bilimden umudu kesmiş değilim. İşaret etmek istediğim şey, Zola'nın, nesnel bakışı, tamamen öznel bir üretim yolu olan edebiyatta görünür kılmak istemesidir. Bu nedenle ben de *hem edebiyata, hem nesnelliğe ihtiyaç duyan* gazeteciliğin, öznel yanını da unutmadığım için, bilimi değil, Zola'yı örnek olarak seçmekteyim. Bu-

nu, gazete yönetiminin ikili yapısı olduğunu düşünerek yaptığım açık: Haberci nesnelliğiyle yorum öznelliğinin bir araya geldiği medyada, bu “gerçekçi ve öznel yapının” diyalektik bir bütünlük oluşturduğunu söylüyorum.

Bakhtin’in roman için öne sürdüklerini bile bu tezime dayanak yapmam mümkün: Bakhtin, romanın, söz tiplerinin çeşitliliğini, konuların ve fikirlerin dünyasını bir orkestra gibi bir araya getirdiğini düşünmekte ve bu polifoninin roman için geçerli bir durum olduğunu söylemektedir (Bakhtin: 38). Şüphesiz, medya araçlarının yönetimi de bir orkestra şefinin notalardan bağımsız hareket edemeyişini akla getirmek zorundadır: Ancak onu ele alış tarzında, (haberi manipüle etmede değil, haber tarzında) farklılık ortaya koyabilir. Bunun dışında yorumcular (yazarlar) üstünde baskı kurmak orkestradaki her müzik aletinin kendinde içerili olmayan başka bir ses çıkarmasını istemek kadar abes olur, polifoniye ortadan kaldırır.

“Tarafsız gazete yönetimi olmaz” düşüncesinden hareketle haber ve manşetlerin de taraflı hale getirildiğini ve tarafsız haber edinme hakkının “informel” yoldan nasıl bozulduğunu bilmiyor değilim. *Informel* diyorum çünkü bunu açıkkyürekliklikle, *formel standartlar* içinde savunmanın güçlüğü ortadadır.

Kanımca habercilik tarafsız olursa haberciliktir; **haber edinme hakkı taraflı olmaktan çıkarılmalı** ve bir gazete yöneticisinin taraflı haberle ilişkisi bilinçli olarak nötrleşmelidir.

Bir roman yazarının gündelik yaşamında politik militan bile olsa, bir anlatıcı olarak romanında siyasal bir duruş sergilemesine niçin karşıysam ve *bir yazarın tüm kahramanlarına eşit mesafede durması gerektiğini* neden düşünüyorsam, bir gazete yöneticisinin de roman yazarı gibi davranması gerektiğine o yüzden inanıyorum. Kesin olarak **haber ve manşet yönetiminin** Zola gibi davranmayı gerektirdiğini, bunun medya etiği açısından zorunlu olduğunu söylüyorum. Gazetede yazarlar ise tıpkı roman kahramanları gibi *tek nesnel gerçekliğe değişik öznel yorumlar* yapabilmelidirler.

Bugün roman anlayışımız değişti, ben de Zola’nın natüralist yaklaşımını günümüz romancılığı için geçerli bulmuyorum.

Ama bu, Zola'yı hayranlıkla okumama ve onun edebiyatıyla gazetecilik arasında bir bağlantı kurmama engel değil.

Nasıl ki Zola, romancılığı dışında siyasal bir vicdana, felsefi bir duruşa ve ideolojik bir yaklaşıma sahip ise ve bununla estetik duruşunu birbirine karıştırmıyorsa, bir gazete yöneticisi, editörü, habercisi ve röportaj yazarı da aynı durumdadır. Ben insanların siyasal vicdanından vazgeçmesinden değil, özellikle *bilgiden yoksun bırakma [disinformation]* denen şeyin oldukça güçlü bir iletişim tekniği haline geldiği bu çağda, ahlâki bir sorumluluk üstlenerek gerçeğin peşine takılması gerektiğinden söz ediyorum.

Bu durum özellikle röportajlarda çok kolay ortaya çıkıyor.

Röportaj, yapısı gereği haberciliğin bir parçasıdır; yorumculuğun değil. Röportaj bir kişiyi yargılamak ve mahkûm etmek için yapılmadığı gibi, “çanak sorular” sorarak onu aklamak anlamına da gelmez. Bu anlamda bir röportaj yazarı, olayları nesnel olarak kavramamızda yardımcı olan, açık fikirli, filozof serinkanlılığı taşıyan biri olmalıdır.

Üst söylemin borazanı gazete yöneticilerinin bile bu söylediklerime ilke düzeyinde itiraz etmeyeceğini biliyorum ama uygulamada işlerin başka olduğunu görüp, hâlâ şaşıyorum. Türkiye'nin en iyi söz kürsülerinden biri olduğuna inandığım Radikal'in haber ve manşet yönetiminin bile bu açıdan kusurlu olduğunu düşünüyorum.

Neden böyle düşündüğümü göstermek için bazı manşetleri göstermeliyim:

Türk-Ermeni diyalogu bu kafayla mı kurulacak?

Türkiye, 'Soykırım iddialarını tarihçiler birlikte araştırın' diyor. Halaçoğlu'nun Dink'in cenazesine bakışı ise diyalogun ne kadar zor kurulacağını gösteriyor. (26.02.2007)

Radikal bu manşet yerine TTK Başkanı Halaçoğlu'nun akla ziyan sözlerinden birini manşete çekmekle yetinseydi ne yitirirdi? Radikal okurları Halaçoğlu'nun kafasının yapısını anlamaz mıydı?

Bosna için vicdan sızlatan bir karar

Divan, Bosna'da sadece Srebrenitsa'da 'soykırım' yapıldığına, ancak orada Sırbistan'ın doğrudan sorumluluğu olmadığına karar verdi. Bosnalı üzgün (27.02.2007)

Burada da Lahey'in *Soykırım var ama Sırbistan sorumlu değil* dediğini manşete çıkarmak ve ayrıntıda Bosnalıların bundan vicdani olarak rahatsızlık duyduklarını yazmak gerekmez miydi?

Şu manşet neyi doğru bulduğumu gösteriyor:

Dink cinayeti TÜSIAD Kongresi'ne damgasını vurdu:

301 utancı bitsin

TÜSIAD'dan hükümete açık çağrı: Demokrasiye sahip çıkmak isteniyorsa, ilk iş 301'in yarattığı utançtan kurtulmak olmalı.

Teslimiyet, karamsarlığa itiyor (26.1.2007)

Yeni Dezenformasyon: Haber Yoluyla Hakikati Gizleme

Propaganda tekniklerinin ve manipülasyonun, özellikle bir savaş tekniği olarak cephelerde veya diktatörlükle yönetilen ülkelerde, gerçeği gizleme ve haberi anlamsızlaştırma bakımlarından "işe yarayabileceğini" bilmek zor değildir. Asıl şaşırtıcı olan, propaganda tekniklerinin ve manipülasyonun, demokratik kurumların işlediği görülen ülkelerde gazetecilik yolu haline gelmesidir. Çünkü bunun böyle olabilmesi için, bütün demokratik kurumlaşmalara rağmen o ülkede "iktidarın asıl sahiplerinin" başkaları olması gerekir.

Bu, iktidarın toplumsal kurumlar arasında paylaşılmadığı, askerlerin ve zengin sınıfın hukuksuz işbirliğinin sürengenlik kazandığı toplumların halidir. Buna, Soğuk Savaş yıllarındaki uygulamalar düşünüldüğünde ne yeni ne de eski bir durum gözüyle bakabiliriz. "Ahlâksız bir bilgi işleme ve değiştirme eylemi"yle yönetilen basın yayın organları, yasaklanmış falanca söz ve falanca bilgiyi kullanmayarak (ya da tamamen değiştirerek), kendilerince bir dil ve söylem kurar ve toplumu bilgiden yoksun bırakırlar.

Bu durum genelde haberlerin denetimini, gözden geçirilip birbirine benzetilmesini hedefleyen sansür politikalarında ve geleneksel baskı modellerinde sıklıkla görülür. Öte yandan, demokratik değerlerin baskın çıktığı günümüzde böyle bir şeyin yapılmadığını söylemek de kolay değildir.

Ancak zaman içinde asıl yeni bir “haber etkisizleştirme” yolu keşfedilmişse benziyor: Bu da hakikati gizleme ve manipüle etmede “haber bolluğuna” başvurmaktır. Bir konuyla ilgili olarak ortaya o kadar çok haber salınır ki, kamuoyu bu kadar yoğun haber karşısında hem gerçeği ayıklamakta güçlük çeker, hem de (belirsiz olduğu için) doğrunun yanında yer almakta zorlanır. Bunun tipik örneği, Ergenekon örgütüyle ilgili dava açıldıktan sonra yaşanan ve “haber kirliliği” olarak adlandırılan gelişmelerdir. Gazeteler, Ergenekon’la ilgili olarak o kadar bilgi yaydılar ki, sonuçta bu kadar şeyi okuyanlar her haberde çelişkiler buldu. *Ergenekon Örgütü* gibi vahim bir yapı, birkaç emekli askerin “ne olacak bu memleketin hali” sorusundan ilham almış bir demokratik çaba “sevimsizliği” kazandı. Bu adamların ülkeyi kana boyadığı böylece unutuldu, geriye bu davanın bir siyasi rövanş olup olmadığı tartışmaları kaldı.

Neil Postman, “tipografi çağında” okullar ve matbaanın etkisiyle ortak dil ve işaretlerin belli bir hızda ve geliştiğini ve bunun yazıya güvenen bir aydınlanma beklentisi yarattığını, ancak Morse’un telgraf haberleşmesini başlatan buluşuyla birlikte “tipografik insan”ın yazma ve konuşma modelinin değişime uğradığını anlatır. Postman 1850’den itibaren gazetelerin kalite ve yararlılıktan çok haberi hangi uzaklıktan ve ne kadar verdikleri üzerinde durduğu konusundan hareketle şunları yazar:

“Telgraf, ilgililiği ilgisizliğe çevirmişti. Enformasyon akışındaki bolluğun, hitap edilen insanlar açısından, yani bu insanların içinde yaşadıkları toplumsal ya da entelektüel ortam açısından ya çok az önemi vardı, ya da hiç yoktu. (...) Telgraf ülkeyi ‘bir mahalle’ haline getirmiş olabilirdi, ancak bu, özgül türde bir mahalle, birbirleri hakkında sadece en yüzeysel bilgileri bilen yabancıların oluşturduğu bir mahalleydi.” (Postman: 80)

Demek ki aslında telgraf çağının başlangıcıyla birlikte, istenmeyen (veya beklenmeyen) bir haber yığılması durumu ortaya çıkmıştır. Durum haliyle “yeni” ve “bilinmeyen” bir şey değildir. Ancak yeni olan şey, telgraf çağından internet çağına kadar yaşanan bütün süreçte, bilgi bombardımanının seçme ve ayırt etme eylemini yok eden bir nitelikte olduğudur. Postman’ın deyişiyle bu “eğlence kültürü”, sistematik akıl eylemini yok etmekte ve bir “bilgi kirlenmesi çağı” yaratmaktadır.

Ve asıl yeni olan bir gelişme de, eğlence araçlarının ve “simülasyon” ortamlarının bolluğu içinde gerçekte sanal oyunun birbirine girmesi, çıplak gerçeğin oyun kadar etki yaratamamasıdır. Ergenekon örgütüne ait sayısız belge, açığa çıkmış kirliliği, saptanmış pek ağır suç ortalığa saçıldığı halde “bundan bir şey çıkmaz” diyebilen ve bu “yönetim kirliliği”ni propaganda kirliliğiyle örtbas eden “gazetecilik numaraları”nın etkili olabilmesi herhalde bundandır. Bu kadar “bilgi bombardımanının” en büyük etkilerinden biri de toplumdaki şaşırma ve karşı koyma duygusunu yok etmesi, hatta bu yoldan hem suçlu hem de güçlü olanın borusunu rahatça öttürbilmesidir.

Bunun çok sayıda sorumlusu bulunabilir. Ancak bir sorumlusunun da gazete yönetimleri olduğu anlaşılıyor: İsmet Berkan, 8.8.2008’de Radikal’deki köşesinde, Ergenekon’la ilgili olarak gelen her haberi yayımlamayacağını belirtirken, aslında bu sorumsuz kirlenmeye işaret etmekteydi.

Haber ve manipülasyon arasındaki ilişkiyi sorgulayan en ciddi gazetecilerden biri saydığım Alper Görmüş, *Tarafa*taki *Medya İronik* köşesinde bu konuyu eski yazılarından birini örnek alarak irdeledi:

“İletişim kuramcısı Neil Postman, *Televizyon: Öldüren Eğlence* adlı kitabında, ‘gelecek tasarımları’ karamsar olan iki düşünür-romancıyı (Orwell ve Huxley) karşılaştırır ve günümüz dünyasının Orwell’i değil, Huxley’i haklı çıkardığını söyler.(...) Neydi iki romancı arasındaki fark? Orwell, gelecekte

toplumların yasaklar ve enformasyonsuz bırakma marifetiyle denetim altında tutulacağına inanıyordu. Huxley ise bizi pasifliğe sürükleyecek kadar enformasyon yağmurundan tutacak olanlardan korkuyordu.(..) Postman şöyle özetler durumu: Orwell hakikatin gizlenmesinden, Huxley hakikatin umursamazlık denizinde boğulmasından korkuyordu. (...) Artık kesinlikle biliyoruz ki tümüyle doğru, önemli ve sorunsuz enformasyondan oluşmuş bir ‘yağmur’ dahi okurda ‘uyanıklık yaratma’dan daha çok ‘konudan uzaklaştırma’ya yol açıyor. [Bunda] gazete yazı işlerinin büyük payı var. Gazetemizin manşetlerinde şöyle bir tur atmak bile, haber seçimlerinde ne kadar büyük bir sorunla karşı karşıya olduğumuzu göstermeye yeter: ‘Ciddi ve iyi temellendirilmiş’ olandan çok ‘sansasyonel olana’ yönelme eğilimi okurların ‘konudan kopma’sında çok önemli bir ilave rol oynuyor.” (Alper Görmüş, *Taraf*, 8 Ağustos 2008)⁸

Gazetelerde yavaş yavaş göze çarpmaya başladı: Ergenekon dosyasındaki MİT raporunun falanca sayfasından sonrası uydurma imiş. Bombaların seri numaraları tutmuyormuş, aslında tutuyormuş da patlatılmış ve kanıtlar yok edilmiş...

Sadece gazete okuyarak yorulan ve karmakarışık hale gelen zihnimizin, olayın çözümsüzlüğüne inandırılması böyle ger-

8 Postman bu kitabında, yazılı kültürün ortadan kalkarak görsel kültüre dönüşen Amerikan yaşam tarzını eleştirirken, bunun bilinen herhangi bir ideolojik duruma uymadığını, ciddi söylemlerin kıkır kıkır gülmeler arasında kaynayıp gittiğini, bir kültürün kahkahadan boğulmak üzere olduğunu söyleyerek de, teknolojinin daima dost olmadığını belirten Huxley’ci çizgiye dikkatimizi çeker.

Huxley hiçbir ütöpik gönderme yapmadığı *Ses Sese Karşı* adlı romanında, insanın üretim çılgınlığıyla yarattığı doğa tahribatını “öylesine söylüyormuş gibi” ama insanı derinden sarsarak dikkat çeker ve yaşadığımız bütün bu gelişmelerin ‘gelişme’ olup olmadığı yolundaki çevreci eleştirinin atası sayılacak fikirleri belirlemiş olur.

Bütün bunlar (yani bilgi kirlenmeleri, ozon tabakası kirlenmeleri, yönetim kirlenmeleri, bilimin savaşa alet edilmesiyle ortaya çıkan bilimsel kirlenmeler, ağaçların ve denizlerin turizme kurban edilmesinden doğan kirlenmeler, insan hareketliliğinin artmasından doğan yollar ve benzinlik kirlenmeleri) saklanıp, salt konforun kamuya ulaştırılması, medya kirlenmeleri de doğurmuyor mu, bu bir dezenformasyon değil mi, insan sormadan edemiyor.”

çekleşiyor olmalı. İçinden çıkılmaz bir düğüm gibi gösterilen büyük davalar, karanlık ilişkiler masallaşıyor, gözümüzün önündeki kanıtlar bile “bul karayı al parayı” der gibi bir yere saklanıyor ve kamuoyu tepkisi adım adım yok ediliyor.

Psikolojide “sistematik duyarsızlaştırma” denen bir teknik vardır: Sürekli olarak kibritle oynayan çocuğu pes ettirmeyi amaçlayan bu davranışçı terapi tekniği, literatüre göre söylersek, *uyarıcı bolluğunun, özneyi duyarsızlaştıracadı varsayımından hareket eder.*

Bağımsız Gazetecilik ve Taraf Gazetesi

Bağımsız gazetecilik veya muhalif gazetecilik gibi kavramların, özellikle medya patronluğunun çok köklü bir zemin bulduğu bu çağda hayal olduğu söylense, itiraz etmek çok anlamlı olmayabilirdi. Fakat Taraf gazetesi, farklı söz söyleme olanaklarının bütünüyle yok olmadığına dair bir hayali görünür kıldığı için, dikkate değer bir “odak” sayılmalıdır.

Taraf'ın Görünümü

Taraf gazetesi hakkında öne sürülecek fikirler, Murat Belge'nin Radikal'den ayrılış yazısında ortaya koyduğu argümanlar çerçevesinde tartışılabilir. Murat Belge, Radikal'deki yazarların bireysel duruşlarındaki çeşitliliğin gazeteyi ortak bir amaç etrafında bütünleşmiş bir temsiliyetten yoksun kıldığını öne sürmekteydi. Yani durumu bir temsil krizi olarak gördüğü anlaşılmaktaydı ve bu kriz, zıt konumdaki yazarların aynı çatı altında toplanmasından çıkmaktaydı:

Uzunca bir süreden beri Türkiye basınının belli başlı gazeteleri, sütunlarında çok farklı görüşler savunan yazarlara yer vermeyi bir kural haline getirdiler. Bense, bir yayın organının, bir görüşü tutarlı bir biçimde savunması ve temsil etmesinin daha doğru bir ilke olduğuna inanan bir kuşaktan geliyorum. ‘Normal’ bir hayat yaşamayı başarabilen bir toplumda, bu gö-

rüş çeşitliliği ciddi bir sorun yaratmayabilir. Ama bizimki gibi ‘kızıışmış’ bir ortamda, benim modelimin daha geçerli olduğunu düşünüyorum. (23 Mayıs 2008, Radikal)

Hasan Celal Güzel ve Namık Kemal Zeybek’le Murat Belge’nin aynı gazetede temsil edilmesinin, Radikal’i dış politika, 301. madde, azınlıklar, türban, laiklik gibi konularda çelişik önermeler içeren bir serbest kürsüye benzettii söylenebilir. Listeye Perihan Mağden, Nuray Mert, Yıldırım Türker, Murat Yetkin, Tarhan Erdem ve Mehmet Ali Kışlalı da eklenirse Radikal’in kendine özgü çeşitliliği, –yani bir *model olarak* konumu, eleştirilir veya eleştirilmez– özgün bir “kırk ambar” ölçeğindedir. Murat Belge, bu yapı içinde ortak değerler etrafında bütünleşmiş kamuoyu yaratmanın imkânsız olduğu sonucuna varmışa benziyor.

Taraf, böyle bir temsil krizi yaşar mı? Cihan Aktaş, Leyla İpekçi ve Elif Çakır’la, Yasemin Çongar, Neşe Düzel, Ahmet Altan ve Ümit Kıvanç acaba hangi konularda uzlaşır, bunu tam bilemiyorum. Fakat anlayabildiğim şu ki, *Tarafa* uzlaşma konusu olan bir nokta var ve bu da gazetenin siyasal özgürlükler konusunda bir *taraf* olmasıdır.

Tarafsız olduğuna çok sık vurgu yapan *Zaman* gazetesinde –Türbana karşı koyan Alev Alatlı örneğini anımsayacak olursak– *Radikal*’e benzer bir iki küçük “ada” olsa bile, ortak ilke, *gazetecilikten önce gelen* ideolojidir ve bu anlamda *Zaman*, *Cumhuriyet* gazetesinin İslâmi versiyonudur. *Cumhuriyet* gazetesinde İlhan Selçuk revizyonundan geçmiş Kemalist kavramsal düzeni hissetmemek ne kadar mümkünse, *Zaman*’da da Fethullah Gülen’in tarikat süzgecinden geçmeden İslâm’ı algılamak o kadar mümkündür.

Taraf’ı farklı kılan şey, verili devlet düzeninin yapısıyla uğraşma, onu dönüştürme temelinde bir araya gelmiş, bu noktada taraf olmuş insanların kürsüsü olarak herhangi bir parti, kuruluş veya sendika sözcüsü olmamaktır. Bu haliyle *Taraf*, geleneksel parti-gazete-sendika ilişkisi temelinde yürüyen sol gazetelerden de farklıdır: Yani *Birgün* veya *Evrensel*, *Tarafa*

emsal oluşturmaz. *Taraf*, çok daha geniş yelpazeli bir aydın topluluğunun kürsüsü olmayı seçmiş, ancak verili politik düzen değişirse varlık nedeni olan zemini de yitirmeyi peşinen kabul etmiş bir gazete görünümünü taşıyor.

İki Kavram

Buradan, iki şeyi tartışmak ve medya etiği konusuna gelmek istiyorum.

Birincisi, Kant'a ait *ödev ahlâkı* kavramının gazeteciliğe indirgenebilirliği. Yani insan öyle davranmalıdır ki, davranışını yöneten ilke, genel ahlâk yasası haline gelecekmiş gibi düşünülmelidir. Her davranış evrensel yasa olabilecek bir ilkeye dayanmalı, farklı koşullar altında değişmemelidir. Yani Machiavelli gibi pragmatik davranmak, duruma uygun davranışları seçmek ahlâksızlıktır.

İkincisi ise daha önce de değindiğim, Emile Zola'nın romancı tavrını, gazeteciliğe indirgeme konusudur. Zola'nın bütün kahramanlarına karşı eşit mesafede durması, olayları bütün yalınlığıyla, neden-sonuç ilişkileri içinde, bir bilim adamı titizliğiyle sergilemesi gazeteciliğe emsal teşkil edebilir. Zola'nın *gerçek nedir, hakikat nasıldır* sorularına aradığı yanıt gazeteciye de ilgilendirir: Zola'nın gerçeklik tutkusu nasıl öznelliğine takılmamış ve romancı tutumunu bozmamışsa, gazetecinin gerçeklik tutkusu da öznelliğine takılmamalı ve habercilik tavrını etkilememelidir.

Bu iki ilke ışığında düşünüldüğünde, Türkiye'de nesnel gazeteciliğin neredeyse imkânsız olduğu söylenebilir. Gazetecilik hocalarının bile "tarafsız gazetecilik olmaz" diyerek derse başlayabildiği "bilim ortamı"ndan yetişenler için, hem gazetecilik etiği, hem de yayında ilkesel duruş, süslü laflarda ibaret kalır. Bunun anayasal düzeni ayak bağı sayan yürütmenin, yargı kararlarını hiçe sayan şirketlerin, yürütmeden bağımsız bir güç olarak davranabilen askeri hiyerarşinin, kuralları hiçe sayan sürücülerin, kentleri yağmalayan sermaye güçlerinin serbestçe icraat yapabildiği bir ülkede garip kaçmayacağını düşünebiliriz. "Ne doğru ki, o da doğru olsun" diyebiliriz. Fakat bu gö-

nüllü karamsarlığın hiçbir biçimde izahı yapılamaz.

Bir şeyleri düzeltmek için herkesin bu kadar istekli olduğu ama işlerin her gün karman çorman hale geldiği bu basiretsizlik düzeninde, basının görevi acaba bir “taraf” olarak çeşitli kurumlarla ve insanlarla savaşmak mıdır? Sonuçta pek çok *taraf* zaten vardır ve bunlardan biri olmanın fazladan herhangi bir önemi yoktur.

Basının görevi *hakikat nedir* sorusunun peşine düşerek, kimin zarar göreceğine bakmadan, olanı olduğu gibi göstermek olmalıdır. Basın ve patronaj ilişkisinde hakikati aramayı engelleyen gayri ahlâki bir hal söz konusu olduğu için, tüm dünyada hem basında tekelleşme, hem de bir şirkete, partiye veya ideolojiye angaje olma halleri şüpheyile karşılanır. Nitekim bu şüpheyi doğrulayacak sayısız olay bizim gazetelerimizde artık kanıksanmış haldedir. Hakikat peşinde koşan gazetecilerin hiçbir haberdan korkmayacakları kesindir. Hiçbir yandaşlık, yapılan işin mesleki onurundan yüksek değildir. Hüseyin Üzmez olayını anımsayalım. Bu İslâm bayraktarı adamın on dört yaşındaki bir çocuğa tecavüz edebilmesi karşısında paniğe kapılan İslâmcı medyanın, bu suçu mazur göstermesi hangi hakikat aşkının eseridir? Öte yandan, “Hayata Dönüş Operasyonu” adı verilen o cezaevi katliamında, bir yığın tutukluyu öldüren jandarmanın kahraman gibi gösterilmesi hangi insani sorumluluğun işaretidir? Gerek Üzmez’e, gerek jandarmaya sahip çıkanların hal ve gidişi arasındaki bu benzerlik nedendir?

Haberde hakikat peşinde olmanın, özellikle haber-manşet düzeninin yapısıyla ilgili yeni –aslında epeyce eski ama unutulmuş– bir tavır gerektirdiğine şüphe yoktur. Ancak öte yandan *gazete yazarlarının*, isterse *en öznel düzeyde taraf olma tutumundan ayrılmadan* eleştiride bulunma hakkını reddetmemek gerektiğini de buna ekliyorum. Haber ve manşet dili, bir olguyu dile getirmenin soğukkanlılığını gerektirir, yorum ise olgunun yarattığı öznel etkinin dilini. Bu işte Bakhtin’den emanet “polifonik medya” kavramını öne sürmemizi kolaylaştırır.

Gazeteler, yığınları ideolojik olarak koşullamak için “biz” duygusu yaratmaktan kaçınmak, devletin bir ideolojik aygıtı

gibi davranmamak zorundadır. Bu nedenle bir gazetede **haber düzeninin** biz duygusu taşıması saçma ve manipülatiftir.

Bir örnekle durumu göstermeye çalışacağım.

Danıştay'a saldırı yapıldığı gün, Ankara'da pek çok üniversite hocasının cüppelerini giyerek kitle halinde Anıtkabir'e gittiğini anımsıyoruz. O gün iz'an sahibi kişiler *neden Danıştay'a yürümüyoruz, orası saldırıya uğradı, yasama-yürütme-yargı üçlüsünün birini savunmak için, bu üçlüden biri olmayan Anıtkabir'de ne işimiz var? "Ata'ya şikayet" gibi bir kodlamanın yararı ne?* demiş olmalıdır.

Bu ülkede böyle ara rejim davranış kalıpları diyebileceğimiz halleri pek anlamlı bulan organik aydınlar vardır ve bu davranış kalıpları da maalesef devlet gelenekleriyle ilgilidir.

Nitekim ODTÜ rektörü Ural Akbulut'un da bu kalıplara uyarak mezuniyet töreninden sonra Anıtkabir'e yürüyüş düzenlediği, irtica uyarısı yaptığı ve irtica yanlısı rektör adaylarının seçilmemesi için uyarıda bulunduğu 29.6.2008 tarihli *Taraf* manşetinden anlaşılıyor.

Manşet, "İspiyoncu Rektör" başlığı taşıdığı için, akla ispiyon sözcüğünün taşıdığı anlam geliyor: Acaba rektör hangi dava arkadaşına ihanet etti? Yoksa muhbir mi?

Hayır böyle değil, "altı tane irticacı rektör adayı var, bunlar seçilmesin" demiş. O halde yaptığı iş espiyonaj değil, deyim yerindeyse faullü bir markaj.

Gazete okurunun –manipüle edilmezse– bir aptal olduğunu düşünmek niye? Manşet bize yorum söyleyeceğine, gazete yönetmeni otursun, bu haberle ilgili bir yorum yazsın. Nitekim yazmış zaten. Fakat neden, haberle ilgili resmin altına "Atam sen kalk da ODTÜ yatsın" yazılmış? Böyle mi söylemiş rektör? Üstelik haber girişinde neden şu cümleleri okumak durumunda olduğumuzun mantıklı bir açıklaması yok:

"Ural Akbulut, NTV'ye açıklamasında, Doğu ve Güneydoğu'daki altı üniversitede irticacı rektör adayları olduğunu öne sürüp Cumhurbaşkanı Abdullah Gül ve YÖK Başkanı Yusuf Ziya Özcan'dan bu isimlerin görevlendirilmemesini istedi.

Bu talebiyle, Soğuk Savaş yıllarının MC Carthyci Amerikan ispiyoncularını hatırlatan ODTÜ rektörü, üniversite rektörlerinin Türk Silahlı Kuvvetleriyle aynı çizgiye çekilmesini öngören Genelkurmay Lahikası'yla da uyumlu davrandı.”
(29.6.2008, *Taraf*)

Bu bir haber mi, yorum mu? Haberse yorumun ne işi var, yorum ise neden sekiz sütuna manşet bir haber başlığının altında yer alıyor?

Halbuki 11. sayfada Ahmet Altan aynı konuyu işleyerek, “*Düzeyimiz Bu mu?*” başlıklı bir yorum yazmış ve Ahmet Altan'ın kendine özgü üstün akıl yürütmeleriyle, zaten bu konu ikna edici bir biçimde tartışılmış.

İlle de bu konu manşetten verilecekse, başlık acaba *İspiyoncu Rektör* mü olmalıydı sorusunu akla getiren bu haberde, okura iletilen şeyin haber olmadığı açık değil mi? Haberci, haber konusu yaptığı şeyin tarafı olabilir mi? Haber yaptığı kişinin ruhsal dünyasını hiçe sayan, kendi yorumuna göre *ispiyonculuk* olsa da, başka bir yoruma göre *şikayet* gibi görünen bir davranışı bu kadar keyfi olarak yorumlar mı?

2005'te 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde polis tarafından dövülen Kürt kadınlarının yurtdışında manşet olduğu zamanları anımsıyorum. Dünya Kadınlar Günü'nde tüm dünyada kitle gösterisinde dayak yiyen tek kadın topluluğu Türkiye'deydi. O zamanlar bizim medyada Batı basınının Türklere karşı önyargılı olduğunu, Kürt kadınlarının Apo posterini taşıdığı için dayak yediğini söyleyen kişiler vardı. Bu özrü kabahatinden büyük adamlar, orada gazeteci sıfatıyla bulunan ama kadınlara saldıran kişileri de övmüşlerdi.

Bu hal, bize yeterince ışık tutmaz mı? Haberci haberle ilgili tarafların bilgilendirilmesinde elden geldiğince nesnel olmak zorunda değil mi? Yorum denen şey de, bu nesnel bilgiler ışığında yürütülen ve doğru bir mantık düzeni taşıması için sık sık gerçeklere başvurulmuş bir yazı olmak durumunda olmayacak mıdır?

İspiyoncu Rektör Başlığının Cumhuriyet Öğretmenine Türban

*Dayağı başlığını atan Hürriyet'in*kinden farkı ne? *Hürriyet*'te fark şu: Haber neredeyse yorumsuz verilmiş, ama yorum, haberin yanında bir çerçeve içine yerleştirilmiş:

Peki kime kalktı şimdi bu el? Nasıl vurdun o öğretmene? Ne oldu, "İslâmiyet insan sevgisidir" diyen o Müslüman'a? Ne oldu?, "Yaratılanı yaratandan ötürü severiz" sözü...

Yazık... Anadolu'da bir öğretmen, "Cumhuriyet" dedi, "Yasa" dedi...

Ve yobazların saldırısına uğradı... Ne diyeceğiz şimdi biz buna? Düpedüz kardeşim.,

Düpedüz Menemen provasıdır bu... Fırsatı buldu mu yobaz, Menemen'i özlüyor işte...

Menemen'i biriktiriyor... O öğretmen orada dövüldü ya... Kimse uyumasın... Kimse rahat değildir artık... Dövülen cumhuriyettir çünkü... Yazık oluyor çok yazık...

Bu milleti böyle din yüzünden bölenlere yazıklar olsun...

(10 Haziran 2008, "Menemen Provası", *Hürriyet*)

Şimdi Murat Belge'nin "bir basın organının bir görüşü tutarlı bir biçimde savunması ve temsil etmesi gerektiği" tezini tartışabiliriz. Görülüyor ki zaten tüm basın organları bir görüşü temsil ediyor ve savunuyor. "Bir görüş"ten kasıt, Murat Belge örneğinde düşünecek olursak en azından solcu, sosyalist ve seküler hayat tarzına saygı duyan bir dünya görüşü ise *Taraf* bu anlamda homojen görünmüyor. "Neden oraya gitti" anlamında söylemiyorum, aklımıza gelen şu soruları çoğaltmak için yazıyorum: Ne olacak, bir gazete bir görüş savunmayacak mı? Solcu veya sağcı gazete olunamaz mı?

Olunabilir ve olunmalıdır. Nitekim ben de bugüne kadar düşünce yazılarımı solcu olmayan hiçbir yerde yayımlamadım. Bu tür seçimlere itirazım yok, tam tersine tutarlılık sayıyorum. Fakat gazetecilik söz konusu olduğunda yukarıda öne sürdüğüm iki ilkeye göre davranmak zorunda olduğumu hissediyorum: Birincisi, ödev ahlâkı gereği hakikatin peşinden gitmek, ikincisi haber yönetiminde Zola'nın nesnelliğini rehber edinmek.

Çünkü Murat Belge'nin ve elbette benim de içinden geldiğim gelenek, Moskova Mahkemeleri'nin halka anlatılamadığı, Buharin'in ihanetle suçlanıp ona kimsenin sahip çıkmadığı bir gelenektir. Ülkemizde mahkemelerde yaşananlar, cezaevleri, şu bu... Aynı hakikat açlığı içindedir.

Bence bir basın organı siyasal bir homojenlik temeline göre kurulmuş olsa bile, savunacağı ve temsil edeceği **yayıncılık görüşü** kamu yararı ve bilgilenme hakkından başka bir şey değildir.

Dolaşık Dil Halleri: Perihan Mağden

“Dolaşık dil” dediğim şeyi *diliyle adam dövmek* diye adlandırmakta sakınca yok. Bu dilin zirvesi de, üstadı da, “en harbi konuşanı” da Perihan Mağden olsa gerektir. Bir yandan da bu dilde saklı duran kötücüllüğün, bir yazar profili olarak oldukça iğneleyici, itici ve rahatsız edici olduğuna şüphe yoktur.

Mağden, gülünç halleri işaret etmek için yazım kurallarını bozar, vurgulama amacıyla bazı harfleri büyük yazar ve bazen de aynı harfi gereksiz yere birkaç kez yineler. Onun dilinde ses tekrarlarının, bilinmedik (ve hatta üstü açılmadık) benzetmelerin ve halk arasındaki deyimle “şarlama”nın “envayi çeşit halleri” mevcuttur. Sözcükle oynayabilir, [E, *bu işler Black işi değil, Yreck işi bir yerde*] sözcük uydurabilir [*topaçlama, yaratıklandırma*], ses benzetmeleri kullanabilir [öğğ], konuştuğu gibi yazabilir [*ne olucak yarabbim*] ama sonuçta kendisinden başka hiçbir şeyle karşılaştırma kabul etmeyecek bir yazı dili bütünü oluşturur:

“İşte söylenenleri/yazılanları kışından (bir denizcilik terimi) anlama müptelalarının son zırvalamaları!” dememize kalmadı- ‘Bu Cesur Çıkışı ANCAK Evren Yapabilirdi’ vari bir manşetle Emekli Cuntacımıza göğsünü siper etmiş bulunan Büyük Gazetemizin İklimatör Genel Ağbisi, topa girdi. Böylece Özkök beyler, hem en az kendisi kadar ultra hiper liberal,

progressif bir fikircanlama/teorisaçma insanı, en az kendisi kadar Gözünü Budaktan Sakınmayan Özgürlükler Savaşçısı Evren Paşası'na sahip çıkıyorlar (Evren'in 302'den yargılanmasına da çanak tutuyor böylece; Allah korusun) hem de Böyle Olur Bu Fevkâlade Cesur Cuntacıların/Onların Ebedi Şakşakcısı Genel Ağbilerin Yalnızlığı misali- Döktürüyor yine, kendi tabiriyle 'Amiral Gemisinin' Amirali Ertuğrul Özkök, PVC fabrikası boyutlarındaki köşesinde.

Perihan Mağden, *Radikal*, 4 Mart 2007

Bu yazı dilinde retorik belirgin biçimde ön plandadır. Yani bu, insan algısına önce retorikten sonra anlamdan ulaşan bir yazı dilidir. Bu retoriğin kendi okurunu yaratmak, bunu istemeyenleri ya da kabul etmeyenleri elemek amacı da vardır. Söyleyiş tarzı ağır, kaba saba konuşan, kalıplaşmış hakaret deyimlerinden başkasını kullanamayan erkeksi dile meydan okumak için yazılmış gibidir. Eleştirilen kişi, birkaç sözcük içinde *karakter özellikleriyle* "hacamat edildikten" sonra, sakınımsız saldırı paragrafları art arda dizilir:

Diyelim Büyyük Hürriyet'teyken Genel Yayın Yönetmeni'ne yalakalığın kitabını (broşürünü mü demeliyim?) her gün her gün yeniden yazmış bulunan Serdar Turgut (kisaca: Surgut) hasbelkader Türk polisinin en fazla okuduğu gazetenin başına geçince, önce Modern Muhafazakâr Türk Milliyetçiliği miydi, neydi? Öyle bir safsata yaratıklandırmaya çalıştı, olmadı! 'E, size hayatta olunamayacağınız adamlara sataşma imkânı verelim.' (Böyle bi ses duydu herhalde Gaip'ten.)

Evvelsi gün/yıl Marduk gezegeni hakkında bilgi topaçlamaya doyamayan Bu Adam, Hrant Dink öldürülünce "Ama kardeşim bu memleket kahraman kaynar. Konuşmayı bilmezsen onlarla adam gibi, başına da bunlar gelir tabii ki" mealinden şeyler yazdı. Yazabildi!

Yetmedi: Alaattin Çakıcı'ya Can Dünder'ı ispiyonlayıp 'Şuna bi çaksana ağbim'e lafı getirebildi! TAM DA O GÜN Çakıcı'nın tehdit mektubunu fakslatmasının akabinde, Dünder'ın

evine DE bıraktırması filan bi tesadüf olamaz herhalde! Yani Küçük Ajan Provokatör (bi iç çamaşırı markası) başarıyla ‘görevini’ (ne halt ise artık) ifa etmekte.

Perihan Mağden, *Radikal*, 20 Şubat 2007

Bu yazı dili, kavga etmek yerine birbirini *diliyle döven* kadınları akla getirir. Bu yazı dili erkek egemen söylemin ağırlığından yıllardır bunalmış toplumun dilini yadsır; toplumu kendi söz ağırlığı altında bunaltan, akli susturan, bilimi kapı dışarı eden, yalnızca güçsüzlere dış geçiren kişilerin yönetimine saldırıdır. Bu saldırı, kesinlikle çok yeni ve şaşırtıcıdır. Perihan Mağden’in bunu dilin bilinen düzenini, alışkanlıklarını ve kurallarını yıkararak gerçekleştirdiğine şüphe yoktur. Keskin bir alaycılık içeren bu yeni söz düzeninin mizahi karakteri aynı zamanda bir kadın dili isyanını da içerdiği için çok dikkate değer bir olaydır. Çünkü hem cinsiyetçi vurgusu yoktur, hem de çok dolaşık bir dildir. Kesinlikle kent kültürü argosuyla beslenmeyi gerektiren, taşralılığı anında aşağılık duygusuna sürükleyen bir tür dilbazlıktır. Muhatabının tavrını önemsemez. *Neyi önemseyeceğim ki* der gibi bir havası vardır. Kapıyı çarpıp gitmekte olanların havasıyla konuşur.

Zaplıyorum: E karşıma natürel olarak Popstar Alaturka çıkıyorlar. Transgender Bülent Ersoy haz’a hanımefendinin Türk Kadınsılığının Transatlantiği olarak karasularımıza oturduğu program hani.

Perihan Mağden, *Radikal*, 6 Şubat 2007⁹

Edasında okurla eşitlenmişlik sezilir; böbürlenme yoktur, hatta sinirli bir okurun imzasız mektubundan farklı olmayan

9 Mağden’in buradaki tavrı gerçekten incelenmeye değer. Yazarın kendisinin de farkına vardığını zaman zaman bildirdiği annelik yazıları dışında cinsiyet vurgusu yoktur. Mağden kendi cinsel konumunu özel bir vurguyla göstermez. Kadınlığıyla ortalığı velveleye verenlere ise ağır derecede sataşır. Mağden’in tüm cinsiyetlere eşit uzaklıkta olduğunu söylemek gerekir. (*Kadın sorunlarına daha yakın ama cinsiyetçi değil de diyebiliriz.*)

bir yanı olduğu bile söylenmelidir.¹⁰ Bu yazı formunun “siyaseten doğruculuk” hali ile özneliliği arasındaki çelişki, okuyucunun hak verdiği eleştirilere bile kızıp bundan uzak durmasına yol açabilir. Belki de bu yazı dilindeki öznenin çok önde olmasındandır bu.

Perihan Mağden’de temsilini bulan hırçın kadın dilinin temel özelliği erkek gölgesinde kalmamış, falancanın karısı, fi-lancanın ortağı olmamış, kendi başına, yiğit ve biraz da deli-bozuk bir karakteri simgelemesidir. Bu karakter, siyasal hattın en önüne çıkıp, cesurca meydan okur:

‘YA SEV YA TERK ET’ten söz ediyorum. Anladınız. Kim bunu haykıranlar? Ellerin de sevgi kantarı mı var? Ya da eczacıların/kuyumcuların kullandığı hassas tartılardan? Gramını bile tespit edebiliyorlar? Diyelim beş miligramın altında seven herkesin defolup gitmesini istiyorlar. Bekliyorlar. BU topraklardan. Peki hakikaten kimmm onlar? Memleketin gerçek sahipleri mi? Çok seven kalpleri mi? Üstün sevgileri mi onlara sevgi baremini geçemeyenleri kovma hakkını tanıyor? Maddi: mülk sahipleri mi yani onlar; manevi: kalp sahipleri mi? Tam olarak NE onlar? ‘Sen kimsin ve kimi, kimin memleketinden kovuyorsun?’ demek istiyorum kısaca. NE HAKLA?

Ben oysa vatanımla ilişki mi en çok annemle olan ilişkiye benzetirim. (Adı üstünde: ana vatan.) Nasıl annemi bazen çok, bazen az seversem, sevdiysem; annem nasıl bazen utandırdıysa beni, ona benzememeye and içtiysem, yemin ettiysem ya da annem akıyla, yüreğiyle, cömertliği ve vicdanıyla kimi zaman nasıl ezdiyse beni; ondan ne denli az olduğum için yetersizlik

10 Bu dilin başka yazarları da etkisi altına alacağı ve bu etkinin de kadın yazarlarda belireceğini düşünürken *Vatan*’da Tuğçe Baran dikkatimi çekti: “Yetmiyor. Yetmiyor tabii. Yeni zenginlerimiz için orada burada mantarlattırdıkları gökdelen rezidaaansların manzaraları yeterli gelmedi.. Gültepe ve Levent Oto Sanayi manzarası, haliyle, kesmedi.. İstedikleri kadar Kanyonmanyon, Metro-siti Hetrositi ayaklarına yatsınlar görüp göreceğin bir gecekondu deryası! Bir sıvasız apartman okyanusu.. Sonsuz anten uzay boşluğu..” (Tuğçe Baran, *Vatan*, 3 Mart 2007)

duygularıyla kıvrandıysam- Aynen öyle bir aşk/nefret ilişkisidir vatanımla yaşadığım. Alabildiğine şahsi bir ilişkidir. Kimsenin müdahalesini istemem. Ve alabildiğine girift bir ilişkidir: girintili çıkıntılıdır, inişli çıkışlıdır. Ama aynen annemle olan ilişkimde olduğu gibi, hayatımın en mühim ilişkisidir. Hayatımın üstüne kurulu olduğu derttir. Bu, benim için öyledir. Nasıl dışardan birisi annemi sevmiyorsa, saymıyorsa o insana dış bile-yebilirsem, muhtemelen bileyeceksem; anneme yapılabilecek herhangi bir saygısızlık beni derinden yaralayıp çileden çıkarabilecek ise, annem konusunda çok koruyucu ve korunmaya muhtaç isem, annemi sevip sevmeme hakkımın da yalnız ve yalnızca bana ait olduğunun bilinmesini isterim.

Severim ya da sevmem- sana ne?

Perihan Mağden, *Radikal*, 17 Şubat 2007

Bu dolaşık dilin, *kızdığı zaman sözleri birbirine dolaşan ve küfretmekten başka bir şey yapamayan erkek hallere tersten müdahale ettiği ve bir değişim çağrısı yaptığı da söylenmelidir*. Bir dilde bu türden sivri çıkışların olması, tüm kusurlarına rağmen yadsınabilecek bir şey değildir. Çünkü yaşamımızda söz o kadar müdahale edilmeye muhtaçtır ki, Perihan Mağden'in müdahalesi, *hali yalnızca karikatürize etmek ve kötülüğü gülünçleştirmekle sınırlı kalsa bile, çok etkilidir*.

Perihan Mağden'in dolaşık dili, kendini psikolojik varlık olarak da ortaya koyan bir yazara ait olduğundan, yalnızca eleştirilen şeyle yazar arasında değil, yazarla okur arasında da gerginlik yaratacak cinstendir. Çünkü yazar eleştirdiği şeyle *özel duruşu* arasındaki mesafenin ne olduğunu açıkça gösterir. Bu durum yazarın taraf olduğu şeylerin küçümsenmesine de, eleştirdiği hallerin dövüş zevkiyle izlenmesine de uygun bir ikili hal içerir.

İşte bu hal, Mağden'in dilinin, basın dili açısından bir olanak olmadığını, *bu zamanda ve bu zeminde* doğup, başka zaman ve zeminde varlık bulamayacağını da akla getirir. Mağden, sözün ve paranın efendilerine saygıda kusur etmeyen *yazı esnaflığı dilini* küçük düşürür. Onun eleştiriye ve hicve ekle-

diğı şey, büyük ölçekli toplumsal olayları kişisel dünyasındaki etkileriyle göstermektir. Kavga ederek, küçük düşürerek, aşağılayarak kurduğu bu hiciv dilini, genel siyasete ve tabulara yöneltmekle çok etkili olmuşa benziyor; bu dil, yazarlar arasında süren bir polemiğin yahut gündelik yaşam eleştirisinin dili olarak sınırlı kalsaydı, sanırım bu kadar etkili olmayacak, hatta kaba ve çirkin bulunarak yerden yere vurulabilecekti. Bu nedenle Mağden'in dilini dönemin siyasal olaylarına yönelik eleştirinin yarattığı kaçınılmaz bir karşıt söz düzeni saymakta tereddüt etmiyorum.

Ben Özne: Ertuğrul Özkök

Özkök, “Pazar Yazıları” adını verdiği köşesinde, hafta içinde değindiğı siyaset, gündem, polemik konuları dışında kalan, hayat ve sanat konuları üzerinde yoğunlaşır. Yazıları daha çok tek yüklemler, ortalama bir eğitim ve kültür birikimine sahip okuyucuların anlayabileceğı düzeydedir. Yazılarını “ben” dili üzerine kurar:

“İlahi Komedyayı ilk okuyuşumdan bu yana 35 yıl geçmiş. Yani ömrün yarısı kadar bir zaman. O zamanlar fark etmemişim, yeni baskısını okurken dikkatimi çekti. Bunu benim gibi, ‘Koç Burcu’ndan olanlarla paylaşmak istedim.”

“Cehennem Koç Burcudur”, *Hürriyet*, 2 Ekim 2005

Bu yazılarda okuyucuya hem sizin gibi biriyim demenin, hem de onlardan farklı olduğunu göstermenin olanakları bir araya getirilir. Bu sonuçta, psikolojik bir şeydir; yazmanın kişisel takıntılarla, tutkularla ve anlaşılmazlıklarla içli dışlı olduğu sıklıkla görülür. Yazıda kendi varlığını daha az duyuran yazarlar, bu duygu teşhirinden ve *benlik vitrinine* çıkmaktan uzak durur. Oysa bir yazarın yazı yazdığı anda kendi benliğini teşhir etmekten ve bunu çok önemsedini göstermekten geri duramayışı, bir sınıf kibri gibi allanıp pullansa da, ciddi bir yazma psikolojisi kusurudur.

Özkök kendini birey olarak ortaya koymakla kendi varoluşunu idealize etmek arasındaki farkı önemsemez.

İpod’umda Mahler’in “Ölmüş çocuklar şarkısı” çalıyordu.
Dame Janet Baker söylüyordu.
Cuma günü öğle vaktiydi.
Kar yağıyordu.
Bir şişe muhteşem Sciassia açmıştım.
İçimdeki ben, narsisizmin dayanılmaz davetine icabet edip kendini çırılçıplak aynada seyrediyordu.
Ve halinden çok memnundu.
Aynada görünemeyen hayalim beni baştan çıkarıyordu.
“Thomas Mann’ın Şezlongu”, *Hürriyet*, 28 Ocak 2007

Yazıya yön veren temel sözcüklere bakalım:

“İpod’umda..” diyen bir yazar olarak bu i-pod denen nesnenin ne olduğunu bilmeyen insan miktarının önemi yoktur, o vasata seslenen bir dil değildir. Dame Janet Baker kimdir, Sciassia nasıl bir içecektir, bunlar açıklanmadığı için, iletişim yalnızca “benzerleri” çağırmak ve benzemeyenleri de özendirmek üzerine kurulmuştur. Ama bu kadarından anlamayanlara da “ben” vurgusuyla seçkinci bir duruş gösterilir.

Bu yazısında, Davos’taki *Belvedere* Otelі’nin Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ* romanında anlatılan “otele” benzediğini söyleyen Özkök, orada Tony Blair’le, Rupert Murdoch’la, Prens Andrew’la ve kraliçe Rania ile aynı mekânı paylaşp, konuştuğunu hikâye eder. Sonra nedense “Thomas Mann’ın baktığı yer” saydığı otelinden dışarı bakar, Mann’ın soyluların çöküşünü anlattığını anımsar, “kavgalarımız”ı küçümser, “birbirimizi kırıp geçirdiğimiz konular”ı aşağılayıcı bulur. *Bütün bunlarda Mann’a dönük bir eleştiri mi saklıdır* sorusu boşunadır, okudukça anlarız ki Özkök hiçbir mantıksal gerekçe göstermeye gerek duymadan yalnızca böyle söylemek istemiştir. Zaten okurun anlaması da gerekmez, çünkü okur henüz Tony Blair’le konuştuğunu söyleyen yazarın sözlerini anlamakla meşgulken, yazar çoktan Thomas Mann’ın şezlonguna gitmiştir. Bu durum, *Büyülü*

Dağ'ın konusu bu muydu, olay *Uluslararası Berghof Sanatoryumu*'nda geçmiyor muydu, şezlong Hans Castorp'un değil miydi, bütün bunlarla bir otelde, “Özök'ün odasının genişliğindeki bir salonda” yaşananların ilişkisi var mıydı sorularını önemsiz kılar, çünkü anlatılan aslında Özök'ün hikâyesidir ve *bütün bunlar neden yazılmıştır* sorusunun değeri yoktur.

Eskiler “yediğin içtiğin senin olsun, bize gördüklerini anlat” derlerdi. Özök bu görgü kuralını kökünden değiştirmiştir: O hem yediğini içtiğini anlatır, hem de kendisinin –gittiği yer neresiyse orada– nasıl görüldüğünü betimler:

Davos'ta kar yağıyordu.

Yine yukarılara **Thomas Mann**'ın şezlonguna gittim.

Onun ölümü beklediği şezlongdan aşağılara baktım.

Kavgalarımız, birbirimizi kırıp geçirdiğimiz konular bana o kadar banal, o kadar bayağı ve aşağılayıcı geldi ki...

Tekrar aynamın önüne geçtim, ruhumu çırılçıplak soydum ve narsist arzularımı sonuna kadar tatmin ettim.

Aynada görünmeyen hayalimin ne kadar güzel olduğunu hissedip yoluma devam ettim.¹¹

Ertuğrul Özök yazdıklarıyla **bireyliğini** idealize eder; kendi yaşam biçimini göstermekle yetinmez, bununla övünür gibi de yazar. Bu durum bir zevk teşhirciliği gibi sıırıtsa da, rahatsız olmaz:

“Dante, ‘cehennem’e 7 Nisan’ı 8’e bağlayan gece yarısı giriyor. Demek ki insanlık tarihinin en etkileyici ‘cehennem yolculuğu’ benim doğum günümde başlamış.”

“Cehennem Koç Burcudur”, *Hürriyet*, 2 Ekim 2005

“Cuma akşamı Viyana Opera Binası'nın kapısından girerken kendi kendime şunu soruyordum: Acaba bu Viyana'ya kaçınıcı

11 Yazıda “narsist arzuları tatmin etmek”le ve “aynada görülen hayalin güzelliği”yle ilgili ayrıntılara girilmediğinden konuyla ilgili spekülasyon yapmaktan kaçınmak zorundayım.

gelişim? Hiç hatırlamıyorum. (...) Cumartesi sabahı Kartner Strasse'nin hemen yanı başındaki Starbucks kafede o muhteşem espressoyu içerken kendi kendime konuşuyordum.”

“Güzel Bir Sopranonun Peşinden”, *Hürriyet*, 9 Ekim 2005

Özkök, tek eşliliğin ve aile olmanın mutluluğunu teşhir eden aile fotoğraflarının gazetede yayımlanmasına izin verir ama bütün bunların yanı sıra gizli ve suçlu bir bilinçaltının tezahürü gibi duran erotik itiraflarda da bulunur. Bunlar bir anlık zihin aldanişımıymış gibi gerçekleştirilir. Bunda *Hürriyet*'in okur profili ortalaması düşünüldüğünde “vasata uygun strateji” izlediği bile söylenebilir. Çünkü çok kabul görmüş bir varsayım, Özkök, hem “halktan biri gibi” görünmeye hem de erkek değerleri benimsediğini belli etmeye çalışmaktadır. Bu durum avam diliyle bir çapkınlığı [canım istedi] değil, seçkinlerin diliyle duyumsalıktan gelen erotizmi [canım istedi] seçmektir. Bir başka deyişle “kaba arzuları *sublime* etmekte ve seçkinleştirmektedir.”

“GEÇEN cuma akşamüstü odama geldiğimde, masamın üzerinde bir CD buldum.

Gözlüğüm olmadığı için biraz uzaktan bakıp ne olduğunu anlamaya çalıştım.

Gözlüksüz okuyabileceğim iri harflerle yazılmış “Cem Boyner” adını sökebildim.

Cem ilginç bir insandır.

Daha önce böyle bir CD daha çıkarmıştı.

Ama CD'nin adına bakınca az daha küçük dilimi yutuyordum.

Kapakta iri harflerle “Yataktaki Kadın” yazıyordu.

Kendi kendime “Vaaay” dedim:

“Cem aşmış...”

Hemen Kelebek ilavemizi yapan Emre İskeçeli ile Selim Akçin'i bulup, bunu “Kelebek'in manşetine alın” demek için telefona sarıldım.

Düşünebiliyor musunuz, Türkiye'nin önde gelen işadamlarından biri “Yataktaki Kadın” temalı bir CD yapıyor.

Telefon ahizesini kaldırdım, ama numarayı çevirmeden önce gözlüğümü takıp bir kere daha bakayım dedim.

Takınca iş anlaşıldı.

CD'nin adı "Yataktaki Kadın" değil, "Uzaktaki Yakın"mış.

Yakını görmekte giderek zorlanan gözlerim bana böyle bir oyun yapmış.

Yine de kendi kendime sormadan edemedim.

Gözlerimin oyunu mu?

Yoksa bilinçaltımın mı?"

Özkök, siyasal olayları da kendi merkezinden hareketle yorumlar. Hrant Dink'in katledildiği gün: "Ben şimdiye kadar kimseye, Ali Kemal'e bile hain dememiştim, şimdi buna vatan haini diyorum" yorumunu yaptıktan iki gün sonra Dink'in katiliyle empati kurmaktan söz eder ve Dink'in katiliyle fotoğraf çektiren devlet görevlilerini kutsar. Anlaşılan o ki Özkök, toplumsal yaşamda birbiriyle bağdaşmayan değerleri kendi benlik silsilesi içinde bağdaştırmış tekil bir varlıktır ve yaptığı şeyi yadırgayanlara şaşırarak bakmaktadır. Örneğin ona göre *Türk ırkı diye bir şey olmadığına göre Türk Milliyetçiliğinden söz etmek saçmadır*, yani bu hesaptan Özkök, Türk milliyetçisi olan hiç kimseyi ırkçı saymaz. Aslında Türk milliyetçilerinin de, solcularının da kökten itiraz edeceği bu yargı, Özkök için derin hakikattir.

Ertuğrul Özkök'ün buradaki yaklaşımı da *benliğinin belirleyiciliğine* olan inancı gösterecek kıvamdadır. Özkök'te siyaseten *kitleleri küçümseyen kulüp adamlarının* havası vardır; "Türkiye üstü"dür; iktisaden Darwinci bir ekonomi savunusu içinde olduğu düşünülebilir, kültürel olarak seçkincidir, psikolojik açıdansa *yığınların sevgisini talep eden yüksek kişilik* görünümündedir. Bilimde dindarlık, dinde tanrısızlık, milliyetçilikte enter-nasyonalizm aramak gibi eksantrik fikirler ortaya koymak ne kadar akla uygunsa, Ertuğrul Özkök'ün yaklaşımlarındaki "ben"den konuşan "doğruculuk" da o kadar akla uygundur.

EDEBİYAT VE İLETİŞİM

Tüm mesleklerin yürütülebilmesi için bazı araç ve gereçlerin olması gereklidir: Diş hekiminin dişçi koltuğuna, mühendisin cetvele, sürücünün de arabaya ihtiyacı vardır. Bir iletişimcinin sinemacı, öğretmen, gazeteci olarak kullandığı pek çok araç olabilir ancak bunları doğru ve etkili kullanabilmek için öncelikle dili doğru ve etkili kullanması gerekir. Denebilir ki iletişimcinin temel aracı dilidir.

Dilin doğduğu çağlardan beri sanatın ve iletişimin bağlantısı vardı. Sanatların en eskileri resim, tiyatro ve öyküleme, temelde insanoğlunun av ve büyücülük eksenindeki iletişim arzusunun bir ürünü olarak doğmuştu. Avcı erkek, avdan sonra arkadaşlarına, nasıl bir geyik avladıklarını anlatıyor; bu anlatım, birtakım ses, söz, mimik ve davranış örüntüleri içeriyordu. Amaç geyik avını anlatmak olduğu halde, bu aynı zamanda *sanat ve iletişim tarihinin başlangıcını* oluşturmaktaydı.

Edebiyat, iletinin en güzel iletirme yoludur. İletme estetiğidir.

Bu iletim yolu, Antik Yunan'da mitoloji ve tiyatro ilişkisini kurarak güçlenmiş, Roma'da şiir ve belâgatle derinlik kazanmıştır. Tek tanrılı dinler şiirin ve belâgatin toplumda bir karşılık bulması sonucu yaygınlaşmışlardır; nitekim hangi dinsel

metne bakılırsa bakılsın onlara yalnızca dinsel içeriği yönünden değil, edebi açıdan da değer verildiği görülecektir.

Genel olarak sanat yapıtının dinsel, sınıfsal ve kültürel bir odağın düşüncesini “bildiri içeriği” halinde sunması Kant’a gelinceye kadar çok da eleştirilmiş bir şey değildi. Sanatın özgül bir toplumsal etkinlik olduğu fikrine Kant’tan sonra yaşanan gelişmeler sonucunda ulaştığımız bir gerçektir.

Her ne kadar ulusal edebiyat kanonu, dinsel edebiyatlar, Stalinizm ve pek çok “misyon” edebiyatı, sanatı bir toplum mühendisliği iletişiminin propaganda şubesi gibi gördülerse de, süreç içinde sanatın özerkliğine yapılan ısrarlı vurgular, edebi ileti ile ideolojik iletinin yollarını ayırdı.

Bundan ötürü, iletişim kuramının ileti ve tez üzerine kurulmasıyla, sanatın ileti ve tez üzerine kurulmasının aynı şeyler olmadığı çıkarımına ulaşabiliyorum. Sanat yapıtının bir “bildiri içeriği” olmasa bile, bir “sorunsal” olduğu düşünülebilir. Bu sorunsal, insani deneyimleri edebi dile dönüştürerek çözümlenir ki, edebi iletinin oluşma ve hedefe ulaşma süreci bundan ibarettir. Üstelik iletişim kuramında dönüt alınmadan başarılı bir iletişim süreci yaşanmadığı kabul edilmekle birlikte, edebi iletinin başarısı dönütle ölçülmez. Çünkü sanat yapıtı zaman aşırı bir üründür; onun hakkında çağlara, dönemlere ve bilgi biçimlerine bağlı farklı dönütler belirir. Dönütün ortaya çıkması sanat yapıtının yapısını ve niteliğini belirlemez, oysa iletişimde iletinin niteliğini ve başarısını belirleyen dönüttür.

Genel anlamda iletişim bir iletiyi *aynı anlam öbeği* içinde bireylere iletme stratejisidir; oysa edebiyatta, çağrışımlar, imgeler ve duygular bir iletiyi *aynı anlam öbeği* içinde vurgulamayı anlamsız kılar.

Sanatın ideolojik aracılık yapmasına itiraz ederken, dilin kullanıldığı her alanda bir ileti durumunun oluştuğunu da unutmamalıyız. İleti, politik, ideolojik bir amaca hizmet ediyorsa sanata hizmet etmez; ama ileti insan deneyimini estetik araçlarla aktarıyorsa, politika da dahil, her toplumsal alan bu estetik sonuçlardan yararlanabilir.

Çünkü edebiyat, her insanın deneylediği şeyin, yazarlar tarafından farkına varılmasına dayanır. Edebiyat, tüm insanlığın deneyimlerini bir duygu estetiği içinde paylaşmaktır. Bu, şüphesiz yüksek nitelikli ve özel bir iletişim yoludur ve bir iletim halini gerektirir.

İleti ve Tez

Her yazının bir iletisi vardır. Yazarın okuyucuya aktarmak istediği ana düşünce, iletidir. İleti, öğretici boyutlu yazılarda (makale, deneme, röportaj ve inceleme) açık ve belirlidir.

Oysa edebi metinde dil, bilgilendirmeye dönük bir dil olmadığından ileti açık ve belirli değildir. Yazınsal metindeki duygusal ve sezdirmeye dayalı yapı, iletinin doğrudan ve olduğu gibi verilmesiyle bağdaşmaz. İleti metnin dokusuna sindirilir; açık bir önerme biçiminde verilmez.

Üstelik edebi ileti, alıcının durumuna göre değişiklik gösteren bir esnekliktedir; yaşa, cinsiyete, ortama ve zamana göre farklı algılanabilir.

Edebi ileti, hedef kitlenin gereksinmelerini saptayarak oluşturulmaz. Hedef kitlenin edebiyatla bağlantısı hesaplanamaz, ölçülemez. Çünkü edebi ileti nesnel, matematiksel veya deneysel değildir. Edebi ileti imgeseldir.

Edebi iletinin mekânı bile önemlidir. Örneğin aşağıda Tevrat'tan alınma *Neşideler Neşidesi Bap 4* var; bunu bir havrada değil de bir ağaç altında söylemek, söylenen kişinin hali ve durumu, algılayıcının cinsiyeti bütün anlam katmanlarını değiştirir:

Ah ne güzelsin sevgilim

Ah, sen ne güzelsin.

Peçen arkasından gözlerin güvercinler

Gilead dağının yamaçlarında yatan

Keçi sürüsü gibidir saçın.

Kırkılmış, yıkanmaktan çıkmış

Koyun sürüsü gibidir dişlerin.

*Dudakların kızıl kaytan gibi
Ağzın da ne güzel.
Peçen arkasından yanakların,
Sanki nar parçası.*

Benzer bir durumu Bektaşî şeyhlerinden Hasan Dede'nin bir nefesini örnekleyerek de gösterebiliriz. Bu şiirde Tanrısal zamanın döngüsünden söz edildiği ve insanla Tanrı'nın özdeşliğine vurgu yapıldığı bilinmezse, ileti başka türlü anlaşılacaktır:

*Bir zaman anama erlik eyledim
Bir zaman hıfzetti pederim beni
Bir zaman babama avretlik ettim
Bir zaman taşıdı maderim beni*

Biçem

Biçem, sözcükleri seçme ve kullanma sanatıdır. Değişen söz grupları arasında değişmeyen anlatım özelliğidir.

Eskiler “üslub-ı beyan, aynıyle insandır” derdi. Yani seçilen konu ya da öne sürülen tez yazarı tanımaya yaramaz; ama üslup, o yazarı kesin olarak ayırt etmemizi sağlar.

Falih Rıfkı Atay, *Çile* adlı kitabında, biçemden söz ederken şunları söylüyor:

“Bizim idadının edebiyat kitabında üslup üç türlü idi: Üslub-ı sade, üslub-ı müzeyyen, üslub-ı âli. Sadesi belli: Ben senden vazgeçemem. Müzeyyeni [süslüsü]: Gül bülbülsüz, bülbül nağmesiz olur, gönlüm sensiz olmaz. Âlisine gelince: Zemin çâk, asuman çakçâk olsa, tûfan içinden tekne-i Nuh belirip, onu bırak da yalnız gel dese gitmem.” (1955)

Biçem [üslup], sanatçının söyleyiş veya eyleyiş yoludur.

Sanatta benzer özelliklere göre bir akım oluşturanlar benzer biçemler de kullanırlar: Gerçeküstücüler, izlenimciler ya da romantikler yalnız yöneldikleri konularla değil, seçtikleri eyleyiş yoluyla da ayrılırlar.

Edebiyatta alışlagelmiş biçimleri zorlamak, yeni biçimler [paradigmalar] kurmak ve avangart (öncü) denemeler yapmak, her zaman yol açıcı bir durum sayılagelmıştır. Her biçim ve biçem bozma denemesi güzel, etkileyici ve doğru olmayabilir ama bazı denemeler çığır açıcıdır. Örneğin Şinasi ve Namık Kemal yetenek bakımından vasat oldukları halde bazı şiirleriyle çığır açmışlardır. Hiç yapılmamış deneyip edebi değeri yüksek dönüşümler yaratanlar da vardır: Nedim'in şarkı formunu yaratması, Andre Breton'ın bilinç akışı tekniğini kullanması gibi.

Günümüz edebi dünyasında da biçimin yenileştirildiği pek çok girişim vardır: "Metinler arası metin" "şiirsel öykü" "büyülü gerçekçilik" gibi eğilimler yazı tekniğine ve üsluba (biçme) müdahale eden tarzlardır.

İçinde bulunduğumuz çağın (postmodern durumun) edebiyatı ne yönde etkilediği konusunda saptamalar yaparken çok acele etmemek gerektiğini düşünüyorum. Dünyamızdaki kafa karışıklığının yarattığı sonuçlarla henüz tam olarak yüzleşebilmiş değiliz. Çünkü günümüzde çoğulculukla benmerkezcilik, kültürel çok seslilikle kültürler çatışması, küreselleşme ile mikro milliyetçilik, çevre sorunlarıyla üretimde rekabet politikaları yan yana durmaktadır.

Dünyanın ekonomik ve siyasal hatlarının daha belirgin olduğu geçen yüzyılda bile toplumsal gelişme ile edebiyat arasındaki ilişkilerde doğru açıklamalar yapılamamış, edebiyat siyasal ve ekonomik ölçütler dışında kavranamamıştır. Geçen yüzyıl bir tür biçem denemeleri yüzyılıdır: Resimde Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Suprematizm, Sürrealizm, Empresyonizm gibi akımlar birer biçem denemeciliğidir. Edebiyatta Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm önemli hareketlerdir; geçen yüzyılda pek çok sanatçı, bu hareketlerin verdiği esinle büyük yenilikler ortaya koyabilmişlerdir. Üstelik bu hareketler yalnızca siyasal ölçütlerle değerlendirildikleri zaman yanıltıcı sonuçlara varılacak kadar karmaşıktılar; örneğin İtalyan fütüristleri faşist, Sovyet fütüristleri ise komünistti. Gerçeküstücü şair Paul Celan sağcı, yine bir başka gerçeküstücü şair Paul Eluard solcuydu.

Dolayısıyla, yalnızca iletişim sürecindeki bazı kavramlara bakarak yazarın tavrı hakkında söz söylemek ve hatta edebiyat hakkında genelgeçer ifadeler öne sürmek yanıltıcı olabilir. Örneğin “zaplama, izleyicide yer ve zaman atlamalarına yol açar” yargısından hareketle, bu durumun günümüz edebiyatında bir kurgulama ilkesi haline geldiğini öne süremeyiz. Gürsel Aytaç, bir tür “sıçramalara dayalı kurgu” diyebileceğimiz bu kurgu ilkesini, Orhan Pamuk’un ve Ahmet Altan’ın özellikle tarihi romanlarda uyguladığını yazıyor ve postmodern çağda televizyon seyircisinin alışkanlıklarına uygun bir yazar tipinin doğduğunu söylüyor. (Aytaç: 12)

Doğrusu bunun böyle olup olmadığını tartmak ve bir karara varmak çok kolay. Hemen postmodern dönem öncesinde yazılmış bazı kitapları aklıma getiriyor onlarda yer ve zaman atlaması olup olmadığını sorguluyorum: Aklıma zaman atlamalarıyla yazıldığını bildiğim *Mesnevi* (1260) *Tehlikeli İlişkiler* (1782) *İki Şehrin Hikâyesi* (1859) ve *Yüz Yıllık Yalnızlık* (1967) geliyor. Biliyorum ki bu kitaplar ne günümüz televizyon izleyicisinin alışkanlıklarına uzaktır ne de postmodernist yazarlar tarafından yazılmıştır. Edebi ürünün bir ifade biçimi bulmasında dönemsel olayların etkisi şüphesiz tümüyle yadsınmamalı, ancak bir dönem edebiyatını değerlendirirken o edebiyatı dönemin araçlarına indirgemenin sağlıklı sonuçlar doğurmayacağı da unutulmamalıdır.

G. Aytaç’ın bu indirgemeyi duraksamadan yaptığına inanıyorum:

“Postmodernist edebiyat ürünlerinde televizyonun olumlu etkisi diyebileceğimiz kurgu özelliği, çoğulculuğu, her beğeniye hitap edebilecek çoklukta anlatı katmanlarına yer vermektir.” (Aytaç: 79)

“Her beğeniye seslenebilen bir edebi metin” ifadesinin iddiası bir yanda dursun, böyle bir edebi metin varsa adı nedir? Böyle bir edebi metnin “televizyonun olumlu etkisi”yle yaratıldığı nasıl kanıtlanabilir? Postmodern edebiyattan önce kur-

gu özelliğinin olmadığı nasıl iddia edilebilir? Edebiyatıta çoğulculuk ne demektir?

Edebiyatın yapı ve biçem yönünden tarihselliği görmezden gelinebilir mi?

İletişim Araçları ve Edebiyat

Sözlü edebiyatın toplumsal iletişim ve etkileşimdeki gücü, gelenegi törel niteliklerle ve belleğe güvenerek aktarmasından gelir. Bu açıdan destandan ağıta, halk hikâyelerinden masallara varıncaya kadar “informel” iletişim araçları tarih boyunca etkin olmuştur.

İletişim araçları, iletişimin kayıt altına alınması düşüncesiyle birlikte “formel” (biçimsel) hale geldi. Bu araçlar oldukça eskidir: Tarihteki mektuplaşmaların yapısını incelediğimizde burada belli bir edebiyat tutumu olduğuna şüphe yoktur. Yine bu dönemlerdeki yazıtlar da belli bir söz söyleme gücü düşünülerek kayalara yontulmuştur. Bunlar bir iletişim aracının bütün niteliklerine sahiptir: Amaç-Kaynak-İleti-Alıcı.

Tarihin en eski yazılı metinlerini incelediğimizde de bunların hem büyük edebi yapıtlar olduğu, hem de iletişim amacıyla yazıldığı görülecektir. Özellikle dinsel metinlerin iletişim amacı taşıdığı şüphesizdir.

Kitab-ı Mukaddes’e göz attığımızda, daha ilk bölümden itibaren büyük bir edebi yapıt önünde olduğumuz anlaşılır. Yeryüzünün yedi günde yaratılış hikâyesinin Tevrat’taki bu biçimi, insanın geçmişe dönük olarak sorduğu soruların ilkidir. Antik Yunan’da “Başlangıçta ne vardı?” sorusunun yanıtı “kaos”tur ve bu soruyu ilk soranlar da Yunanlılardır. Bu soru Tevrat’ta “Başlangıçta söz vardı” şeklinde dönüşür ve İslâm dini de aynı kuralı benimser: Esirgeyen ve bağışlayan Tanrı’nın adıyla. [Kelâm]

Tekvin [Genesis=Yaratılış] bölümü şöyle başlar:

“Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı ve Allahın Ruhı su-

ların yüzü üzerinde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü. Ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Allah ışığa Gündüz ve karanlığa Gece dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, bir gün.

Ve Allah dedi: Suların ortasında kubbe olsun ve suları sulardan ayırsın. Ve Allah kubbeyi yaptı ve kubbe altında olan suları kubbe üzerinde olan sulardan ayırdı ve böyle oldu. Ve Allah kubbeye Gök dedi. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün.” (Tekvin: 1-9)

Yunan tragedyalarının kaynağı destanlardır. Yazarlar destanın bir bölümünü ele alır ve kuralına göre oyunlaştırır. Tragedyanın veya komedyanın oynandığı tiyatroların bugün için bile teknik ve estetik yönden mükemmel bir iletişim sağlayacak güçte olduğuna şüphe yoktur.

Eski çağlardaki iletişim araçlarından bir başkası da gezi yazıları, risaleler ve çeşitli elyazması kitaplardır. Bunlar mesneviden gazele, felsefi kitaptan hitabet yazılarına kadar pek çok türden oluşabilir. Matbaanın icadından önceki kitaplar, yazıcıların çoğaltma güçleriyle sınırlıydı ve gerçekte bunların çoğaltmada değişip değişmediği konusu da şüpheliydi.

Gazete

Edebi ürünün basılı tekniklerle çoğaltılabilmesi bakımından iletişim olanağı matbaanın icadıyla sınırlıdır ve daha önce başka başlıklar altında da değindiğim gibi bunun –kitap basmak dışındaki– ilk kitlesel görünümü gazete ve dergi etkinlikleridir.

Edebiyatın ve iletişimin birbirinden ayırt edilemediği *arkaik gazetecilik çağı*nda, edebiyat gazetecilik için, gazetecilik de edebiyat için ilerletici bir güçtü. Büyük ve güçlü kalemler hem gazeteci hem de yazar ve şairdi. Zamanla edebiyat, iletişime “aracılık” eden bir teknik güç sayıldı ve edebiyatçıyla iletişim araçlarının yolları ayrıldı.

Bu, o kadar belirgin bir hale geldi ki özellikle gazetelerin edebi ürünleri tefrika etmesi artık *çok eski bir özellik* sayıldı ve

gözden düştü. Edebiyat dergileri de diğerk dergilerden ayrıştı ve *basılı materyal olarak* edebiyatın edebiyattan başka iletişim-sel amacı kalmadı. Bunu olağanüstü önemli bir ayrışma sayıyor ve çok önemli buluyorum. Bu durumun tek olumsuz sonucu, edebiyatçıdan ve edebiyattan yoksun kalan gazete ve dergilerin cidden “kuruması”dır.

Günümüzde gazetelerin edebiyatla kurdukları ilişki biçiminin en belirgin olanı, kitap eki basmaktır. Kitap eklerinin 1970’lere kadar bir tür edebiyat seçkisi niteliğinde olduğu anımsanırsa, belli bir yayın grubunun kitaplarını pazarlamaktan daha öteye gidememiş bir kitap eki anlayışını eleştirmek mümkün değildir. Eleştirmenlik çok zarar görmüş, kitap eklerinin yöneticileri *kitap eleştirisi* değil, *kitap tanıtım yazısı* ister olmuşlardır. Bunun kitap satışına etkisi olabilir ama tartışmayan bir edebiyatın sağlıklı bir biçimde gelişeceği söylenebilir mi?

Tartışmayan, tartışmayı sevmeyen edebiyat eleştiriciliği olmaz. Şüphesiz, bunu yapanlar, yemek kitabı yazana da, Nobel ödülü alana da aynı mesafede durmak zorunda kalırlar. Gazetede ki köşesinde hiçbir şey söylemeden konuşan, yazdığı her şeyde bir *yazılmamışlık* havası olan ve hiçbir çözümleme yapmadan otorite sayılan bir edebiyat yazarlığı: Bundan daha edebiyat dışı bir durum olabilir mi?

Radyo

Radyo bugün için tam böyle olmasa da 1930- 1970 yılları arasında en güçlü iletişim ve propaganda aracı olmuştur. Böyle bir aracın kullandığı dilin seçiminde özellikle edebi kanonu belirleyen ve radyonun hitabetini ve belâgatini yönlendiren güçlerin etkili olacağı açıktır. Türkiye bu açıdan fazlasıyla sansürcüdür; bu sansürcülüğün getirdiğı resmi; resmi olduğu kadar da kapalı dil, Türkiye’nin yaygın eğitim kurumlarının hepsinin ortak özelliğidir: Anadolu Üniversitesi’nin yayınları da, TRT yayınları da bu açıdan bakıldığında “sivilleşme karşıtı, asker-polis-bürokrat dili” içererek “tınlarlar.” Bu dilin en büyük

özelliği kuru, öznesiz ve soğuk oluşudur. Bunun karşısına konan ise maalesef tam anlamıyla “belden aşağı” vuran özel radyo yayıncılığıdır.

Türkiye’de günümüzde radyonun bir iletişim aracı olarak edebiyatla kurduğu bağ, yalnızca edebiyattan haberler vermek ve edebi niteliği çok tartışmalı şiir programları düzenlemektir.

Oysa bütün resmi ideoloji bağımlılığına karşın, TRT kurumunun radyolarında yerli ve yabancı edebiyattan oyun uyarlamaları [Radyo Tiyatrosu] çok uzun yıllar yapılmıştır ve bu uygulama halen sürmektedir. Radyo programlarında âşık geleneği de, yüksek sanat anlayışı gerektiren konular da ele alınabilmıştır.

Günümüz radyoculuğunda değişen durum, radyo yayınlarının izleyici çevresinin eğilimlerine göre yönelimler içine girmesi ve dolayısıyla edebiyatla bağlarını koparmasıdır. 1940’lar ve 1960’lar akla getirilirse, tıpkı gazetelerdeki gibi radyoda da edebiyattan ‘anlayan muharrir kıvamında yapımcılar ve sunucular olduğu anımsanacaktır. Yine de TRT’nin hakkı yenmemeli; günümüzde TRT’de edebiyatla doğrudan ilişkili yapımcıların çalıştığı görülebilmektedir.

Genel düzeyde edebiyatla radyo yayıncılığı arasındaki kopuş o denli büyüktür ki, bu durum gazeteciliğin edebiyatla yollarını ayırmasına benzer bir süreç içinde gerçekleşmektedir. Radyo yayınlarındaki berbat dil, sıradanın makbul hale geldiğinin göstergesidir. Görünen o ki edebiyatla yollarını ayırmak radyoculuğun gazetecilikten daha fazla zarara uğramasına neden olmuştur. Gazete sonuçta yazılı bir belgedir ve düzeltilebilir, oysa radyo “performans” gerektirdiğinden çoğu kez düzelti amaca aykırı düşmekte ve dilin yozlaşması öncelikle radyoculuk etkinliklerinden başlamaktadır.

Sinema

Edebiyat uyarlamalarının en sık karşımıza çıktığı alan olarak sinema, tek deyimle *edebiyatsız düşünülemez* bir sanat dalıdır. Şüphesiz ki edebiyat, edebi dille sinemada varlık bul-

maz; sinema dili bir hareket dilidir ve düşüncenin eyleme dönüştürülerek anlatılması ilkesine göre kodlanmak zorundadır. Başka bir deyişle edebiyatçı bir olayı veya düşünceyi “duyusal dille” ifade etmekte sakınca görmez ve edebiyat zaten daha çok böyle bir iştir. Bir sinemacının yapmak zorunda olduğu en önemli şey, insani durumların hepsini *davranış diline* çevirmektir. Sinemada ileti, temelde bununla sağlanır ve *sinema dili* denilen şey de zaten budur.

Bir sinemacı edebiyatı ve edebi dilin yapısını iyi tanımadan bu dönüştürme işinde yeterince başarılı olabilir mi? Sezgili bir kişiye bu mümkündür ama bir sinemacıdan beklenen şey sezgili olmak kadar bilgili de olmaktır.

Türkiye’de sinemaya uyarlanan ilk edebiyat yapıtı Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Mürebbiye* adlı romanıdır. Ahmet Fehim’in 1919 tarihli çalışmasını, Muhsin Ertuğrul’un 1922’de çektiği ve Yakup Kadri’nin *Nur Baba* adlı romanından uyarladığı *Boğaziçi Esrarı* adlı film izler (Coş: 27). Edebiyat uyarlamalarının sinema teknolojisindeki gelişmelerle birlikte daha da hızlandığı ve 1962 ile 1970 yılları arasında altın çağını yaşadığı söylenebilir. Bu yıllarda her yıl ortalama on beş romanın sinemaya uyarlandığı anlaşıyor.

Bu uyarlamalar içinde en dikkati çekenlerden bazıları şunlardır:

Necati Cumalı’nın *Susuz Yaz* 1963’te Metin Erksan,
Halide Edip’in *Vurun Kahpeye*, 1964’te Orhan Aksoy,
Reşat Nuri’nin *Dudaktan Kalbe*, 1965’te Ülkü Erakalın,
Orhan Kemal’in *Murtaza*, 1965’te Tunç Başaran,
Nazım Hikmet’in *Kızılırmak-Karakoyun Masalı*, 1967’de
Lütfü Akad,

Reşat Nuri’nin *Yaprak Dökümü*, 1967’de Memduh Ün,
Yaşar Kemal’in *Alageyik*, 1969’da Süreyya Duru,
Peride Celal’in *Kızıl Vazo* 1969’da Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır.

Edebiyatın en eski alanlarından biri olan mitoloji sinemayı çok ilgilendirmiştir. *Troya*, *Medea* ve *Ilyada* ile ilgili yapımlar, bu konuda hemen akla gelecek örneklerdir. *Metropolis* gibi

kurgubilim denemeleri ve dinsel kahramanları anlatan filmler de edebiyattan bağımsız değildir. Özellikle din konulu sinemanın yazılı ve sözlü pek çok eski çağ metnine yöneldiği görülür.

Edebi yapıtların sinemaya uyarlanmasıyla sıklıkla karşılaşılan sorun, filmin kitaba ne kadar sadık kalacağıdır. “Sadakat eleştirisi” olarak anılan bu durum “sadık ise güzel değil, sadık değilse güzel” şeklinde, çeviriyle ilgili olarak uzun zamandır söylenen bir sözü akla getiriyor. Burada sadakatten önce akla gelmesi gereken şey, edebiyatın dilinin görsel dile çevrilmesi durumunda birbirine benzemeyen iki yapının ortaya çıkacağı gerçeğidir. Bunun doğal ve zorunlu olduğu kabul edilmedikçe edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamaları doğru yorumlamak mümkün olmaz.

Sinemaya uyarlanan edebi metinlerin gücünü yitirdiğine dair yaygın bir inanç vardır. Bu da, sinema ile edebiyatın iki ayrı alan olduğu bilgisiyle davranmayanların yargısıdır. “Don Kişot, sinemaya aktarıldığında edebi açıdan aynı değeri taşıyor mu?” sorusu yöntemsel olarak doğru sayılamaz. Sinemaya uyarlanan yapıta, sinemasal değerler ışığında bakmak ve uyarlamanın kendi içinde başarılı olup olmadığını göz önüne alarak değerlendirme yapmak gerekir. Doğru soru şöyle olabilir: “Don Kişot, sinemasal bütünlük içinde ve görsel estetiğe uygun olarak uyarlanmış mıdır?”

Ne var ki, piyasa, sinema ve edebiyat ilişkisini tartışmadan, “edebiyattan sinemaya uyarlama yapıldığında bir edebi yapıt gücünü yitirmez mi?” sorusunun haklılığı yine de ortadan kalkmaz. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarda, kitlelerin beğenisini temel alan, “anlaşılır olmak” gibi gerekçelerle edebi yapıtı sığlaştıran her türlü uygulama, önce edebi yapıta ve temel olarak da edebiyata zarar verir. Uzun bir süredir pek çok insan –görsel olarak düşünme çağının da bir gereği olarak– edebi yapıtı küçümsemeye, ona *görüntüsü oluşturulacak ham bir senaryo* gibi bakmaya başladıysa nedeni budur. “Kitabın sonu nasıl bitiyor” sorusunda karşılığını bulan bu tutum, edebi yapıta bir polisiye filmi gibi bakmaktır ve genel ortalamanın olağan tepkisi bundan ibarettir. “Kitabın sonu nasıl bi-

tiyor” sorusunun edebi alışkanlıklarla değil, sinema alışkanlıklarıyla bir ilgisi vardır. Hiçbir edebi yapıt, yalnızca olayların nasıl sonuçlandığıyla değerlendirilmez; edebi yapıt, tüm okuma süreci içinde, sürekli olarak insani açılımlar yaratan ve hiçbir sinema tekniğiyle açıklanamayacak olan başka bir estetik düzlemde durur.

Böylece edebiyattan sinemaya uyarlamaların *edebiyat dışı* olduğunu ve bu nedenle edebi değeri yok edemeyeceğini öne sürüyor; öte yandan da görselliğin engellenemez yükselişi sonucu edebiyatın sinema alışkanlıklarıyla değerlendirildiğini ve bunun da edebiyata zarar verdiğini söylüyorum.

David Benioff’un uyarladığı ve Wolfgang Petersen’in 2004’te çektiği *Troy*, –sinema açısından tartışılacak şeyleri bir yana bıraksak bile– Hollywood’un Troya Destanı’nı nasıl algıladığını açıklamada örnek yapımlardan biridir. *Troy* filmi, trajediyle ilgilenmez; kahramanların kararlarını belirleyen ve trajiğin başlıca nedeni olan Tanrılar –herhalde artık tek tanrılı çağda olduğumuz için– metinden çıkarılmış ve eylemler kahramanların iradesinde duran belirsiz bir cevhere bağlanmıştır. Durum böyle olunca Troya Destanı’nda Hektor’un yenilmesindeki asal faktörün, Tanrıların da değişik saflarda yer alması olduğunu ve trajik etkinin buradan geldiğini göremeyiz. Geriye Aeas’a kızan Akhilleus’un savaştan çekilmesi ve Patroklos’un öldürülmesine kızarak savaşa katılması gibi tamamen “kanka”lıkla ilgili “dramatik” kararlar kalır. Böylece trajik olanın yanı sıra mitolojik olan da yok edilmiş olur.

Bu yapıyı gerek içerdiği görsel teknikler, gerek günümüze uygun insan davranışları nedeniyle yine de ilgiyle izleriz. Film iddia ettiği şeyi temsil etmese de bir “gişe başarısını” temsil eder.

Şimdi, Pasolini’nin *Medea*’sını düşünelim. Bu filmi bir festival kapsamında –yani özel bir izleyici topluluğuyla– izlediğim gün aklımdadır: Film bittiğinde salon yarıdan fazlasıyla boşalmıştı. Çünkü Pasolini bu filmde sinema tekniklerini edebiyata yaklaştırarak bir deneysel yol izlemiş görünüyordu, izleyicinin mitoloji bilgisi olmadan bu filmle uyuşmasını istemeyen bir hali vardı. Anlatım tekniği olarak efsaneye uygun bir şiirsellik,

kahramanların davranışlarında mitolojiden gelen bir gizemlilik ve film öyküsünde ise görsellikle yarışan bir retorik taşkınlık olduğu görülebiliyordu. Bu filmi kişisel olarak çok beğensem de bunun sinemasal değil, edebi bir beğeni olduğunu çok sonraları düşünecektim.

Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanının sinema uyarlaması, edebi yapıtı ayrı, sinema yapıtını ayrı değerlendirmemize örnek oluşturacak güçtedir. Jean Jacques Annaud'nun çektiği bu film, edebi yapıta içerili olan "kahramanı içeriden kavrama"yla ilgili söz düzenini, sinemasal anlatımla "kahramanın eylemlerle kavranması"na dönüştürebilmiştir. Yine bir edebi uyarlama örneği olarak Milos Forman'ın *Amadeus* adlı Mozart uyarlaması, atmosferinden diyaloglarına varıncaya kadar bu alanda seyrek rastlanacak türden bir başyapıttır.

Kısacası iyi bir edebi yapıtı sinema olarak düşleyebiliriz, *bunun filmi çekilse nasıl olur* diyebiliriz ama iyi bir edebi okur isek aslında uyarlama olarak izlediğimiz şeyin bir sinema yapıtı olduğunu unutmadan davranırız. Aynı şey sinema filmini izlerken de geçerli; nasıl ki edebi yapıtlar sinema ölçütleriyle değerlendirilemezse, sinema yapıtlarını da edebi ölçütler içinde değerlendirmekten kaçınmak gerekir.

Sinema ve edebiyatın, birbirlerine karşılıklı olarak bazı teknikler verdiğine şüphe yoktur. Sinemanın diyalog düzeni edebiyattan gelmedir, hatta düpedüz tiyatro ve romandaki konuşturma tekniğinin görsel karşılığıdır. Ama zaman içinde sinema bunu kendine özgü bir biçime dönüştürmüştür.

Edebiyatta da görsel tekniklerin gelişmesi sonucu bir tür "yoğun" anlatım eğilimi ve "görselleştirme" tutumu belirginleşti. Edebiyat bunu sinemayı taklit ederek değil, sinema tekniklerinden hareketle edebi bir yol bularak gerçekleştirdi.

Televizyon

Kitle iletişim aracı olmak yönünden sinemadan daha geniş bir hareket olanağına sahip olan televizyon edebiyatla ilişkisini başlangıçtaki sıcaklığı içinde koruyabilmiş değildir. Başlan-

gıçta bir tür görüntülü radyo sayılabilirdi; çünkü bu araç çok yeniydi, televizyon kitlelerce izlenmekle birlikte henüz kitle kültürünün bir parçası olmamıştı, çok sayıda edebiyat uyarlaması televizyonda yer almakta, televizyon da bir tür kitle eğitim aracı gibi davranmaktaydı.

Televizyon önce sinemanın sonra da edebiyatın “ayağını kaydırды” diyebiliriz. Zamanla sinema televizyon ve bilgisayar üçlüsü arasındaki sınırlar silindiği için, sinemanın nispeten bir kitle kültürü ögesi olarak “geri döndüğü” söylenmeli. Edebiyatın “dönüşü” de sanırım kitle kültürüne mal olduğu ölçüde mümkün olacaktır. Günümüzde televizyonda edebiyatçıları taklit eden birtakım yazarların yapıtları veya uyarlamaları var. Ve ne yazık ki günümüzde Leyla Gencer’e de sanatçı deniyor, Hülya Avşar’a da; Balzac da yazar oluyor İclal Aydın da. Ne yazık ki televizyon artık derinlikli edebi yapıtların yer aldığı düzlem olmaktan çıkmış görünmektedir ve sanırım hiçbir zaman da böyle bir düzlem haline gelemeyecektir.

Bunları karanlık bir kehanet olarak yazmıyorum. Şöyle demek gerekir: Pek az kimsenin Zola veya Balzac okuyacak zamanı ve sabrı var. Pek az kimse edebiyat kuramlarıyla ilgilenebilir. Ama pek çok kimse Zola’nın ve Balzac’ın yapıtlarını film olarak izleyebilir, DVD olarak saklayabilir veya televizyon dizisi haline getirilmesinden hoşnut olabilir. Televizyon, yazıya ait kavramsal ve zihinsel belleği, görsel hale dönüştürmüştür. Okuryazar olmayanla okuryazarın görsel belleği arasında pek az fark kalmış olması kuvvetli ihtimaldir. Bu durum iletişimin görsel bir propaganda tekniğine göre düzenlenmesini zorunlu hale getirmekte, görsel iletişimin seslendiği zekâ düzeyi düşmektedir. Şüphesiz film endüstrisinin tekrarlana tekrarlana ortak anlamlar üreten görüntü kalıpları oluşmuştur ve bu kalıplar nedeniyle kurguda hız ve yoğunluk artmıştır. Kanımca bu, *kavrayışta toptan bir yükseliş* anlamına gelmez, işaret sistemini öğrenen herkesin kavrama süresi çabuklaşır. İnsanların çabuk kavrayabilmelerinin temel ölçütü soyutlamalara bakarak anlaşılır ki, televizyon, *soyutlama dili* dendiğinde akla gelebilecek uzak öğeler arasında sayılmalıdır.

Internet, iletişimin “interaktif” olarak adlandırılan, karşılıklı etkileşimde bulunma özelliğine en çok sahip aracı sayılabilir. Bu durum onun demokratik niteliğidir ama bu nitelik aynı zamanda sıradan şeylerin hükümlanlığına da yol açabilmektedir.

Herhangi bir arama motorunda ilk karşılaşılan başlık, en çok “tıklanan” başlıktır. Internet, bilginin kolayca elde edilebilirliği yönünden değerlidir ama en çok tıklananları öne çıkartmak yönünden de dayatmacıdır: *Önemli bilgi, yığınların öne çıkarttığı bilgidir* ve bu da genel olarak popüler, magazinsel nitelik taşıyan bir şeydir.

Internet haberciliği, televizyon ve gazete haberciliğinden farklı olarak, başlığı öne çıkaran ve habere giriş cümlesini çok kısa tutarak ayrıntıya girmeyen yeni bir eğilim yarattı: Bu “tıklanma” ve izlenme niceliğini ölçmek içindir. Tıklayan okur, “birinci basamağı” ve reklamları geçtikten sonra “tıklayınız” komutuyla habere yönlendirilir.¹ Çünkü artık reklam, “tıklanma sayısı yüksek” sitelere gitmekte, haberin “herkes için” olma özelliği kaybolmaktadır. Artık parası olanın eğitim alması gibi, “para edenin izlenmesi” kuralı öne çıkmaktadır. Habercilikteki bu eğilim, görüntü teknolojileri sayesinde bir de “haberi izleyin” düğmesi konularak daha da renklendirilmiş durumdadır. Bu bütünüyle olumsuz bir şey midir, tam emin değilim. Ama en azından kitleleri eşit derecede ilgilendiren felaket haberlerinin, onları eşit derecede ilgilendirmeyen seks haberlerinden daha fazla “tıklandığı” düşünüldüğünde, magazinel boyutta saklı duran olumsuzluk açıktır.

Yayın kuruluşlarının internet sitelerindeki “Ana Sayfa” düzeni onların yayıncılık mantığını ele verecek kıvamdadır.

BBC ana sayfasına bakıldığında haber başlıklarının herhangi bir yorum olmaksızın dizildiği ve sayfayı açan kişiye haber dinletme ekseninde bir yayın hazırlandığı görülmektedir. NTV internet sayfası da BBC’yi çağrıştıran niteliktedir: Başlıklar ke-

1 Daha radikal uygulamalar da var: Örneğin MSNBC’de herhangi bir görüntülü habere tıklandığında önce reklam filmi oynamakta, sonra haber açılmaktadır.

sin hatlarla bölünmüş ve haber, tıklanınca ulaşılacak nitelikte hazırlanmıştır.

“Tıklanınca habere ulaşmak” dönemini çoktan “aşan” internet sayfaları, bu “tıklama çağı”nda ilginç bir gelişmeye işaret etmektedir. Buna yukarıda değindim ama örnekleyerek biraz açmak istiyorum: *Hürriyet*’te BBC ve NTV’den farklı olarak birçok habere ilk tıklamada ulaşamaz, araya bir ilan girebilir. Öldürme, yaralama, intihar gibi haberler ön plana çıkmıştır. Ufak bir dikkat, yazıdan çok görsel ağırlıklı bir internet sayfası önünde olduğumuzu anlamaya yeter. Habercilik dilinde “biz” söyleminin baskın öge olduğu ve haberlerin *ayıp*, *hain*, *alçak* nitelermeleriyle verilebildiği görülmektedir. Anketler bile anket değildir, yönlendirici sorularla kamuoyu oluşturma için tasarlanmış malzemelerdir.

Burada internet haberciliğinin diğer habercilik araçlarına göre *vulger* bir karakter taşıyabildiğini söylemek kaçınılmaz hale geliyor. İnternet haberciliğinde yazar ve okur arasındaki nitelik bütünüyle kaybolmuşa benzemekte, internet okurunun yorumlarına ve eğilimlerine uygun bir dil ve sayfa düzeni göze çarpmaktadır.

Daha da ilginç bir gelişme ise, aynı günkü gazete sayfalarıyla internet sayfasının farklı olabilmesidir. İnternet sayfasında gazetede yer almayan ve genel olarak kadın çıplaklığını öne çıkaran fotoğraflar verilmekte, üstelik bunlar “foto-analiz” başlığıyla fotoğraflı öykülere dönüştürülmektedir.

Hürriyet, *Vatan* ve *Star* gibi gazetelerin başlıkları –ve özellikle gazeteden bağımsız kalan internet nüshası başlıkları da– gazetecilik diliyle sokak dili arasında fark kalmadığını düşündürecek cinstendir. İnternet sayfalarında yayımlanan okuyucu görüşleriyle bazı yazarların görüşleri ve cümle yapıları arasındaki yakınlık düşündürücüdür. Öte yandan internet gazeteciliğinin dili de, okur görüşleri bölümünün dili de toplumdaki edebiyatsızlığın ve irtifa kaybının boyutlarını açıkça gösterir. Okur yorumları köşesi açmanın, demokratik bir tutum olduğuna hiçbir şüphem yok, ancak öte yandan gazetelerin okurlarını aklına geleni yazmaktan alıkoyacak bir çözüm aramaları

da gerekmiyor mu? Sansürcülüğü savunmayacağımıza göre, popüler kültürün bu halini iyi kavramak durumundayız. Çünkü bu kavrayıştan eğitime, vicdana, ahlâka ve kamu düzenine ilişkin sonuçlar çıkarabiliriz.

Kanımca *okurun yazardan daha belirleyici olduğu bir çağa doğru yürümekteyiz*. Serbest rekabet kurallarına göre işleyen “serbest kitap piyasası ekonomisi” edebi değerleri tasfiye ederek bunun yerine sığ, kolay formüllü, popüler edebiyat ürünlerinin “değerlerini” koydu. Edebiyattan sinemaya, gazeteden internete varıncaya kadar yelpazesi genişleyen bu kitlesel sığlaşmanın, tam da serbest piyasa özgürlüğü içinde gerçekleştiği söylenebilir. Ancak unutulmamalıdır ki bu özgürlük, parayı elinde tutanların nasıl daha çok kazanabilecekleri, hangi türden yayınları engelleyip hangilerini çoğaltacakları tercihindendir bağımsız değildir. Yani kitleler seks haberlerini kendi başlarına görüntüye dönüştüremez, magazini ön plana çıkaramazlar. Kitlelerin zaafı, düşünce ve incelik isteyen olaylardan çok, haz ve hareket isteyen olaylara yönelmektir. Bu da spor, yarışma, magazin ve seks haberlerinin yeğleneceği anlamına gelir. İşte bir kısır döngü: Para kazanmak isteyen kişi, “kültür adamı” bile olsa neyin para edeceğinin farkındadır; “tıklayan kişi” de “kültürlü” bile olsa en çok tıklanan haberi merak etmek durumundadır.

İnternette veya gazetelerde magazin haberciliğinin izlenmekten [para kazanmaktan] başka amacı ve değeri kalmamış gibidir. Bir olayın nasıl gerçekleştiğinden çok magazin boyutunda neler yaşandığını göstermek tutkusu hem haberciliğin olmazsa olmazlarına, hem de dil alışkanlıklarımıza zarar verici boyuttadır.

Cannes’den oyuncu olarak ödül alamadan dönen Nurgül Yeşilçay hakkında *Hürriyet* internet sitesinde verilen başlık ne demek istediğimi anlaşılır kılacaktır:

“Cannes’te Nurgül Yeşilçay Fırtınası
Kırmızı Halının En Seksisi” (29.5.2007)

Bu tür haberler ortalama Türk okuyucusundan beklenen psikolojiye uygundur: “Biz orada ne yaptık?” sorusu yanıtlanır. “Biz” Nurgül Yeşilçay değil, Türklerdir. Seksi olan da bizizdir. *Hürriyet*, *Vatan* ve *Star* gibi gazetelerin, okuruyla kendi arasında kurduğu bu gizli cinsel özdeşleşme duygusu ve *biz* duygusunda saklı duran pedantizm dikkate değer; özellikle *Hürriyet*, internet haberciliğiyle otistiklerin kendilerini dâhi sandığı sahte bir dünya yaratmakta ve bu niteliğiyle özel ödüle lâyık görünmektedir. (Bunun için herhangi bir haber üzerinde aklına geleni yazan okuyucuların yorumlarına bakmak yeterlidir.) Şüphesiz “hangi kırmızı halı en seksidir” anlamına da gelebilecek bir başlıkla haber yapanlara, özgüven fazlalığından ne diyeceğini şaşırmış okurlar müstehaktır.

Bunun nedeni edebiyat yoksunluğudur. Ülkemizde herkes bir şeyden nasibini alır: Hepimize, ezbercilikten, askerlikten, evlilikten, dayaktan, haksızlıktan, kötü edebiyattan, hamasetten, milliyetçilikten, dinden, siyasetten düşen bir pay vardır. Ama bu sistemin hiçbir noktasında edebiyattan payını alacak insanlar yetiştirmekle ilgili bir düzenleme yoktur. (100 temel eser ezberlenecek, ezberle!) Toplumsal bilinçaltı bile “çok okuma kafayı üşütürsün” diyen ortalama zekânın “esprileriyle” doludur. İnternet ve televizyon, “edebiyattan kaçış” diyebileceğimiz bu hale ilaç gibi gelen “teknoloji harikaları”dır.

İnternet, edebiyatı ölüm döşegine düşürmüştür. Çünkü edebiyatla kurulan ilişkinin özel, öznel, kapalı ve imgelemsel nitelikleri burada görsel olana doğru eğim göstermiş ve yok olmaya yüz tutmuştur. Buradaki özel, öznel, kapalı ve imgelemsel niteliklerin artık edebiyatla ilgisi yoktur.

İnternet üzerinde edebiyat metinleri yok değildir, tam tersine daha kolay ulaşılan bu metinlerin edebiyatın yaygınlık kazanmasında etkisi olduğu da söylenebilir. Üstelik i-pod gibi yeni teknolojiler sayesinde kitaplar i-book, e-book gibi adlar altında *dinlenir nesnelere* dönüşmüştür. Yani kitap bu yeni teknolojilerin belirlediği sayfa formatında, görsel ve işitsel tekniklerle yeniden biçimlenmekte, kâğıt aracılığıyla kitapla ilişki kurmayı öğrenenlerin hiç tanımadığı bir okur tipi ve okur ge-

leceği kurulmaktadır. Bunun kötü olduğu söylenemez, yalnızca internet eğer *edebiyatsızlaşmak* anlamına gelirse ve bir gün internet nedeniyle edebi miras yok olursa, günümüzün bu gözde iletişim aracındaki kötülük kuvveden fiile çıkmış olacaktır.

Ayrıca unutmamak gerekir ki, bugünkü “kitaplı evre”de de edebiyat tarihinin değerini bilen yaygın bir okur kitlesi yoktur ve *edebiyatsızlaşmak* yalnızca internet teknolojisinin suçu değildir.

Bir İletişim Olanakı Olarak Sanat

Hangi sanatsal türde ürün ortaya konulursa konulsun, Benedetto Croce’dan ödünç alarak söylersek, “sanatsal yapıt bir ifade içerir” ve bu ifade yapıtın “alıcı”yla kurduğu ilişkinin zeminini oluşturur.

Sanatta en eski türlerden biri olarak şiirin okuyucusuyla kurduğu ilişki başlangıçta büyü ile ilişkili bir dinsel ifade idi. Zaman içinde pek çok dinsel metnin, destanın ve diğer sanat dallarının aracısı oldu. Tarihin bilinen en büyük iki destanı olan *Ilyada* ve *Odesa* şiirdir; Tevrat’ta *Süleyman’ın Meselleri*, *Eyub* ve *Mezmurlar* şiirdir, Sofokles’in ve Euripides’in tragediyaları, Mevlana’nın tüm yapıtları ve Shakespeare’in bütün oyunları şiirle yazılmıştır.²

İnsanlığın güçlü söz söyleme eğilimi bugünkü reklam dilinden bile anlaşılabilir. Şiir bu anlamda pek çok büyük toplumsal hareketin, davanın ve düşüncenin taşıyıcısı olmuş, tarihte sanatsal olduğu kadar ideolojik bir işlev de üstlenmiştir.

Zaten tarih boyunca sanatların ideolojik işleviyle artistik yapısı pek ayrışamamıştır. Şiirin bir zamanlar din, büyü, tiyatro, destan, masal ve hatta bilimle iç içe olması, bugün aklımızın alacağı bir şey değildir. Şiirin bunlardan kopuşu, zaman içinde bu dalların birbirinden ayrışması ve bağımsız etkinlikler haline gelmesiyle mümkün olabildi. Bugün artık Pisagor’un matema-

2 Mevlana’nın *Fihî Ma Fihî*’i düzyazıdır ama zaten o da şeyhin söylediklerinden derlenmiş bir “makalat”tır.

tik teoremini şiirle yazdığı çağdan, şiirin kendi diliyle tanımlanabileceği bir çağa geldik. Yani önce alanlar birbirinden ayrıştı, sonra sıra bu alanlarla bağdaşmayan yapı özelliklerini ayıklamaya ve sanatın üzerindeki patronaj ilişkisini yadsımaya geldi.

Bu, aynı zamanda yalnızca şiirin değil, tüm sanat dallarının sırtındaki patronaj ilişkisinin, ideoloji yükünün ve siyasallığın, bir gün yok olacağına işaretledi. Aydınlanma Devrimi'nin etkisiyle, insan aklının Tanrı da dahil her türlü otoriteden bağımsızlaşması, böyle bir gelişmeyi koşulladı. Buna dayanarak Kant pek çok alanla sanatın yollarını ayırdı.

Kant'a göre sanat yapıtı mantığın (yani doğrunun) ve ahlâkın (yani iyi veya kötünün) dışındadır. Sanat yapıtı karşısında mantığımızı veya ahlâki düşüncelerimizi gerekçe göstererek konuşamayız. Güzellik karşısında yapacağımız şey çıkar gözetmeden bunun zevkine varmaktır.

Bu, sanatın sırtındaki çıkar kamburlarını birer birer ortadan kaldırmak düşüncesini hızlandırdı. Para keselerinin insafından kurtulan şair yoksullaştı ama bir koruyucu bulmak için boynunu da bükmez oldu. Ressamlar sokağa düştü, roman halkın arasında dolaşan bir ayna oldu, müzik saraydan işportaya indi. Bunu sanatın sonu olarak görmek mümkün olabilir-di ama olmadı. Sanat yapısal dönüşüm geçirdi.

Osmanlı döneminde şairlerin saraya girmeden söz egemenliği kuramadığı ve *kanon dışı* sayıldığı aşikârdır.³ Bu durum

3 "Fuzuli, padişahların lûtf ve sohbetine erişmiş musahıb şâirlerin güzel bahçelerde geçen mutlu hayatını renkli çizgilerle andıktan sonra teselli olarak der ki: 'Ey dertli şâir, sultanların sohbetinde olman başkalarının kıskançlığından başka yarar getirmez; şarabın neşesi ise öbür dünyada ebedi azab getirir, daima nedimlerle beraber musâhebette bulunman ise, kendi hayal dünyanda olmana engel olur.'

.....

Çeşitli sebeplerden gerçek bir patron bulamayan şairler, sanata sırt çevirmiş ya da kendi köşesine çekilip Bağdadlı Ruhi gibi isyanla dünyaya yuh çekmiştir:

Yarab bize bir er bulunup himmet eder mi

Yohsa günümüz böyle felaketle geçer mi

Çarh-i felekin sa'dına vü nahsına la'net

Kevkeblerinin sâbit ü seyyarına hem yûf'

Halil İnalçık, *Şair ve Patron*, s.38.

Tanzimat sonrasında ortaya çıkan gelişmelerle ortadan kalkmış, saray artık şairlerin söz ülkesi olmaktan çıkarak, şairler ülke düzeyinde söz söylemeyi öğrenmişlerdi. Gerçi bu süreç, eski edebiyatın çözülüşüydü ama *Edebiyat-ı Cedide*'nin bu çözülüşten doğması yeni olanın eskiyle hem çarpışarak hem de onu yeni bir söze dönüştürerek kurulduğunu akla getirecek cinstendir. *Edebiyat-ı Cedide* gerçek bir sanat hareketidir, çünkü var oluşunu sanatsal araçlarla ortaya koymayı temel ilke olarak benimsemiştir.

Sanatta her yenilik kendini sanatsal çıkışla var etmek zorundadır. Türkiye edebiyat tarihinde *Edebiyat-ı Cedide* dışında kalan tüm akımlar ve yaklaşımlarda edebiyatı edebiyat olarak kavramayan, onu propaganda etkinliği olarak değerlendiren bir hava vardır. Tanzimat Edebiyatı, Milli Edebiyat, Kadro Hareketi, Köy Enstitülü edebiyat, Sosyalist edebiyat, Milliyetçi veya İslâmcı edebiyat, edebiyatı araçsallaştıran ortak görüşün farklı görünümleridir. Bu yaklaşımlarda “sanatsal iletişim” fikri ile yetinmek yoktur.

“Sanatsal iletişim” adını verdiğim yaşantı, şiir söz konusu olduğunda imgeler, simgeler ve çağrışımlarla varlık bulur. Bu, tamamen kaynağın veya alıcının yaşantılarıyla kurulu olduğu için somut, bir anlık ve yinelenemez bir iletişim halidir. Sanatsal iletişim hallerinin hepsi böyledir. Sanatsal yaşantı biricik ve özgüdür.

Peki, kaynak ve alıcının olasılıkla aynı anlam düzenleri içinde buluşmadığı bu çağrışımsal, imgesel ve rastlantısal iletişim yolunun, yani “şiir iletişimi”nin değeri nedir? İletişim bir mesajın bütünüyle ve olduğu gibi iletilmesine dayanan, anlam bakımından açıklığı zorunlu sayan bir süreç değil midir?

Şüphesiz ki bu böyledir ve sanatsal iletişim zaten bir anlam üzerine kurulmuş, mantık sistemine seslenen bir bildiri içermediği için iletişimin bu geleneksel modeliyle bağdaşmaz. Şiir akılla yazılabilir ama ileti akla değil imgelem ve duygu kategorisinde alımlanır. Bir dansın koreografisi teknikle ve akılla inşa edilir, oysa dans görsel bir algılama düzenine seslenir. Resim ve heykelde, renk, biçim veya figür üzerinden bir iletişim çağ-

rısı yapılır. Bu çağrı yapının doğasal veya toplumsal olanla karşılaştırılmasına dayanır. “Alımlayıcı” bunu bilinçli veya bilinçsizce yapar ve haz, görsellik, duygu ve akıl üçgeninde yaratılır. Roman veya öykü, aynı şeyi sözcüklerin yardımıyla dener.

Şu sorun yine de olduğu gibi ortada durmaktadır: *Kaynak ile alıcının zihninde aynı şeylerin oluşmadığını tahmin ettiğimiz, çağrışımsal ve kapalı bir iletişim yolu olan sanatsal iletişim, bir iletişim modeli olarak kusurlu değil midir?*

Buna mantık açıklığıyla kurulan *kavramsal iletişim halleri* nin bile alıcı tarafından olduğu gibi algılandığından emin olmayacağımızı belirterek karşı durmak mümkündür. Dahası, zaten sanatsal iletişim modeli kusurlu olmak zorundadır; *baştan belirsiz bir ileti biçimi denediği için doğruluk, gerçeklik ve mantıksallık yönünden eksiktir*. Bu eksiklik ise onun özelliğidir. Çünkü sanatsal iletişimde bir kavram veya bilginin olduğu gibi kavranması değil, iletişimin *yaşantı sürecindeki etkilerin büyütülmesi* temeldir. Sanatsal olmayan tüm iletişim hallerinde alıcının hangi ruhsal halde olduğu, ne yaşadığı, bu yaşantısal etkilerin nasıl artırılacağı sorularına yanıt aranmaz.

Sanatsal iletişimin kavram ve kuramla açıklanabilen tüm diğer alanlardan ayrıldığını baştan kabul etmek durumundayız.

Bir tiyatro yapıtı sanatsal bir ürün olarak izleyiciyle davranış ve söz estetiği içinde bütünleşir. Tiyatro, politikanın ve ideolojinin aracılığını yapmaya en fazla hazır görünen sanat dallarından biri olduğu için, bir sanat yapıtı üzerinden (yani burada tiyatro söz konusu olduğuna göre, davranış ve söz estetiği üzerinden) kavram ve kuramın (politika veya ideolojinin) propagandası yapılırken, izleyiciyle kurulan iletişim nasıl tanımlanacaktır?

Bu çok açıkça hem sanatsal etkisi gözetilmiş, yani yaşantı boyutu hesaplanmış, hem de kavramsal etkisi düşünülmüş ikili bir iletişim modeli olacak ve bu çabanın bir tür sinizm ve fırsatçılık olduğu görülecektir. Burada birbirine karıştırılması yanlış olan düzlemler bilerek karıştırılmış ve ahlâki açıdan kusurlu bir işe girişilmiş demektir. Bu, yüzyıllar boyunca egemenlerin borusunu öttüren sanatçının, hâlâ sanatsal yaşantı-

nın değerine inanmayanların baskısıyla politikaya, dine veya ideolojiye hizmet etmesi ve sanatı alçaltması anlamına gelir. Bunu yapan kişi artık sanatçı değil daha çok ideologdur.

Neden sanatsal yaşantıların değerine inanarak, ibadeti, dini, sosyalizmi, milliyetçiliği veya ulusal kurtuluş savaşını yücelten yapıtlar ortaya koymaktan vazgeçmek gereksin? Sanatsal yaşantı neden bütün bunlardan önemli olsun?

Dikkat edilirse bu alanlar kişinin mantıksal, kavramsal, vicdani veya ahlâki seçimleriyle ilgilidir. Bunların kendi başlarına taşıdıkları önem ile sanatın konusu haline geldikleri zaman taşıdıkları önem eşit olamaz. Çünkü o zaman zaten sanat gereksiz hale gelmiş demektir. Sanatsal yaşantı hiçbir mantıksal, kavramsal, vicdani veya ahlâki baskı olmadan, hiçbir çıkar duygusuna dayanmadan, salt güzellik duygusuyla hareket edebilmek ve insana dair bir şeyi sanat aracılığıyla deneyleyebilmek için vardır.

Örneğin roman, insanın insanlara insanlık hallerini anlatmak için yazdığı “mektup”tur. Bu “mektupta” elden geldiğince olay kişilerine ve olayın taraflarına mesafeli durulur. Böyle yapmayan bir yazarın okurdaki etkisi insanlığın hallerini deneyleyen biri değil, kendini anlatıp içini döken biri olduğudur. Yazarın romanda kendini anlatması nasıl yavanlık olarak görünüyorsa, bir taraf tutarak falancacılığı savunması da eblehlik ve hatta ahlâksızlık olarak görünecektir.

Sanatsal iletişim bu tür yüklerden kurtuldukça insanlığa dair ortak iletişim kodları bulabilir ve sanata özgü bir dil geliştirebilir.

İletişim Olanığı Üzerine Felsefi Tezler

İnsanlar arası bir iletişim olanağının olup olmadığı felsefe açısından da ciddi bir sorun oluşturur. Tartışma, septikler ve nihilistler tarafından başlatılmış sayılır:

Ortada ılık su bulunan bir kap düşünün. Elini soğuk sudan ılık suya sokanlar suyu sıcak algılayacak; sıcak sudan ılık suya sokanlar ise suyu soğuk hissedeceklerdir. Bu durum, suyun ısı

derecesi hakkındaki bildirişimin öznel olduğunu kanıtlar. Su sıcak mı, soğuk mu, ılık mı? Bunu *su hakkında yapılan bir haber* gibi ele alınca, durumun güçlüğü anlaşılacaktır.

Sofistler, bilginin insandan insana değişeceğini söyleyerek, iletinin öznenen özneye farklı anlamlar taşıyacağını düşündüler. Yani suyun sıcak olduğunu söyleyen de, soğuk olduğunu söyleyen de, ılık olduğunu söyleyen de eş zamanlı olarak haklıdır, çünkü bilgi öznenin koşullarına göre gerçekleşir, durum görelidir.

Septikler, aynı su örneğinden yola çıkarak *kesin konuşmaktan kaçınmak gerektiğini* öne sürdüler. Yani *su soğuktur* dendiğinde de, *ılıktır* dendiğinde de, *sıcaktır* dendiğinde de durum şüphelidir. *Kesin yargılar yanlıştır*, diyen bir filozof için, bildirişim de olanaksız olur. Nihilist filozof Gorgias, “Hiç bir şey yoktur, olsa da bilemeyiz, bilsek de anlatamayız” derken bunu dile getiriyordu.

Şöyle örnekleyelim:

“Ormanlık yolda, asfalt üzerinde yürüyen kaplumbağanın üstünden bir kırmızı otomobil geçti. Sürücü, kaplumbağayı ezmek için, onu iki tekerleğin ortasına denk gelecek biçimde ortaladı. Geçer geçmez dikiz aynasından baktı: zavallı hayvan boynunu ve ayaklarını içeri çekmiş, öylece duruyordu.”

Buradaki bütün kavramlar herkesin zihninde farklı biçimlenecektir: Kaplumbağa, yol, asfalt, boyun, sürücü, otomobil.. bütün insanların deneyimine göre zihinde oluşacaktır. Hiç kimse yazanın zihninde oluşturduğu imgeyi göremeyecektir. Diyelim ki görmüş olsun, aynı mı değil mi, bunu bilemeyecektir. Diyelim ki bildi, bunu başkasına aynı sözlerle anlatacak ve hiçbir şeyden emin olmayacaktır.

Epimenides, bir kıyas oluşturarak, kesin bir iletinin olanaksızlığını şöyle tanıtlar:

Bütün Giritliler yalancıdır

Ben Giritliyim

O halde yalancıyım

Madem ki yalancıyım

“Bütün Giritliler yalancıdır” sözüm yalandır

Ben Giritliyim

O halde yalancı olduğum yalandır.

Eğer yalancı olduğum yalansa

Bütün Giritliler doğru söylüyor demektir

Bütün Giritliler yalancıdır sözüm neden yalan olsun

Demek ki bütün Giritliler yalancıdır

Ben Giritliyim

O halde yalancıyım.

Bunlardan sonra ulaşacağımız sonuç, yorumsamaya dayanan, öznellik vurgusu yapan, duyu organlarına güvenmeyen, kesin bilgiyi reddeden tüm filozofların iletişimin imkânlarından kuşku duyacağıdır.

Oysa ampirik, deneyci dünyada, duyu organlarına ve bunların tanımlarına güven tamdır. Anglosakson ampirizminde kesin bilginin kaynağı deneydir, duyu organlarına güvenilir ve iletişim de olanaklıdır.

Aslında nesnellik ve kesinlik kavramları da doğrudan doğruya ampirizmin, deneyciliğin ürünüdür.

Yani deneyciler, beş “n” ve bir “k” sorusunu kesin olarak yanıtlama ve gösterebilme olanağımız olduğuna göre iletişim neden mümkün olmasın diyeceklerdir. Basın dilindeki nesnellik ve olgusallık, gücünü bir bakıma bilimsel dünyadaki deneysel gelişmelere bağlı olarak ampirizmden [görgüllükten] almıştır.

Biçem Denemeleri

Bir tema üzerinden hareketle değişik biçemler kurulabileceğini Cemal Süreya’nın *Sizin Hiç Babanız Öldü mü* başlıklı şiiri üzerinde çeşitli denemeler yaparak göstermek istiyorum. Amacım her metnin, ele alındığı biçim bağlamında değiştiğini de gözler önüne sermektir.

Temelde herhangi bir düşüncüyü ifade ederken, onun “gös-

terileceği” biçimi aklımıza getirmez, iletiyi yazmayı yeterli buluruz. Hadi yazdık diyelim, o yazılan iletinin içeriğini önemser, biçim sorunlarını pek göremeyiz.

Tüm metinler bir inşa eylemidir. Bu inşa süreci, metnin, iletiye uygun en doğru biçimi aldığına inandığımız noktaya kadar sürer. *Neden yazıyoruz* sorusu kadar, *niçin yazıyoruz* sorusu da önemlidir ki, biçim ve tema örneği olarak Cemal Süreya’nın şiirini seçmem rastlantı değildir.

1953’te yazılan bu şiir, ironik, neşeli ve aynı zamanda acılı bir doku içerir. Sanki babanın ölümü oyunsulaştırılmıştır, düşle karışık bir öykülemeye benzer. Şiirin geleneğinden ayrılp dış yapıyı bozar, imgelerde daha çok çağrışıma başvurur. Duyguları çok keskin sözlerle ifade etse de, genel yapı içinde o keskinlik ironiye dönüşür.

Örneğin “sizin hiç babanız öldü mü” ifadesindeki anlam çok yakıcıdır, ama biçim bozuktur. “Babamdan ummazdım bunu, kör oldum” ifadesi de, ölümün yarattığı şoku doğru tanımlar, ama tam burada *kör oldum* demek delimsirek bir şeydir. Ama sanki hayır, *kör oldum*, aynı zamanda acıyla söylenmiş gibi bir vurgu da taşır.

İçinden bir sözcük bile oynatılsa başka bir anlam öbeğine gidecek sıkılıktaki bu şiiri, çeşitli biçem denemelerinin teması haline getirdim. Yazdıklarımın başarılı olması keyif verir ama başarısız olması da bir derstir; çünkü en azından neyin nasıl yapılamaz olduğunu gösterir.

Önce şiir:

*Sizin hiç babanız öldü mü
Benim bir kere öldü kör oldum
Yıkadılar, aldılar götürdüler
Babamdan ummazdım bunu, kör oldum
Siz hiç hamama gittiniz mi
Ben gittim lambanın biri söndü
Gözümün biri söndü kör oldum
Tepede bir gökyüzü vardı, yuvarlak
Şöylelemesine maviydi, kör oldum*

*Taşlara gelince hamam taşlarına
Taşlar pırıl pırıldı ayna gibiydi
Taşlarda yüzümün yarısını gördüm
Bir şey gibiydi bir şey gibi kötü
Yüzümden hiç ummazdım bunu, kör oldum
Siz hiç sabunluyken ağladınız mı.*

Şimdi bu şiiri sekiz ayrı biçem içinde yeniden üreteceğiz.

1. Öykü Diliyle

“Babanız öldü mü sağ mı?” derken ağlıyordu. Ne diyeceğimi bilemedim. Elimi omzuna koyup sakinleştirmek istedim, silkindi:

“Yıkadılar, aldılar, götürdüler” dedi. Üzüntüyle yere baktım. Bir suskunluk oldu, hava ağırlaşmıştı.

“Babamdan hiç ummazdım bunu” deyince şaşırdım. *Nasıl yani* gibi bir şey mırıldanmak üzereydim ki, kendimi tuttum. Sırıtmış olabilirim; ama bu, havayı yumuşatmak isteyen insanlara özgü bir gülümseme gibi görünmüştür olsa olsa. Yüzüme baktı,

“Kör oldum” dedi.

İçimden, “Eyvah, tafayı tütsülemiş” sözleri geçti. Koluna girdim, yüzüne bakmak, ruh sağlığına ilişkin kuşkularımı artıracaktı. Onu yürütmeli, dikkatini dağıtmalıydim.. Bir iki adım attı, yüzümü inceleyerek sordu:

“Siz hiç hamama gittiniz mi?”

Bu soruyu başka bir sürpriz soru izleyebilirdi. Hamama çok gittiğim halde, “Gitmedim” dedim.

“Ben gittim” derken, sanki hamamı değil de, başka bir şeyi anlatıyordu:

“Yuvarlak kubbede birkaç lamba vardı. Lambanın biri söndü. Gözümün iyi görmediğini o anda anladım. Hamam taşlarına baktım, yüzümün yarısı yoktu. Başımı sabunlamaya başladım.”

Aklına çok önemli bir şey gelmiş olmalıydı, durdu:

“Siz hiç sabunluyken ağladınız mı?” derken, gülüyordu.

2. Haber Metni Diliyle

Şair Cemal Süreya bir şiirinde “Sizin hiç babanız öldü mü” dedi. Süreya, “Benim bir kere öldü, kör oldum” diyerek, sözlerini şöyle sürdürdü:

“Babamdan bunu ummazdım. Hamama gidenler bilecektir: Oradaki lambalar, kör olunca söner.”

Hamam kubbesiyle, gökkubbe ilişkisini de tanımlayan şair, hamam taşları pırıl pırıldı, yüzümü bile gösteriyordu. O sırada gözümün biri kör olduğu için, yüzümün yarısını görebildim” diyerek sözlerini noktaladı.

Cemal Süreya, göz sağlığının şu anda nasıl olduğu yolundaki bir soruya ise şu karşılığı verdi:

“Siz hiç sabunluyken ağladınız mı?”

Şair, sorusunun yanıtını bile beklemeden ayağa kalktı, basın toplantısını bitirdi.

3. Akademik Dille

“Babası ölenlerin gözü kör olur” ifadesini öne süren kişi, bunu sabunluyken ağlamasına bağlamaktadır. Şüphesiz, denemeden bunun nasıl bir olgu olduğu bilinemez. Ancak sabunun yapısındaki sudkostik gibi kimyasallar, epifiz salgısındaki organiklerle tepkimeye girerse, geçici bir körlüğe yol açabilir ki, kişinin “kör oldum” demesi bütünüyle mantıksız sayılmaz.

Ne var ki, bundan, babası ölenlerin hamama gideceği sonucu çıkmaz. Burada olaylar arasında, neden sonuç ilişkisi yoktur. Üstelik dil yanlışları da metnin anlaşılmasını güçleştirmektedir: “Sizin hiç babanız öldü mü” denmez, cümlenin doğru kuruluşu “Sizin babanız ölmüş müydü”dür. Hamam taşlarının ayna gibi olacağı yargısı da yanlıştır, çünkü organik canlılar hamam zemininde parlaklık varsa bile matlaştırır.

4. Düş Diliyle

Düşümde karşımda biri var, onu tanımıyorum ama, yine de bana başsağlığına geldiğini, nedense biliyorum. “Sizin hiç babanız öldü mü” diyorum adama, ben bunu sorunca adamın yüzü değişiyor, babama benziyor. Babama, “Babamı yıkayıp götürdüler, oysa bunu ondan ummazdım” diyorum. Babama benzeyen yüz gülümsüyor, ona, “Siz hiç hamama gittiniz mi” dediğimde burasının zaten bir hamam olduğunu anlıyorum. Hamam kubbesi gökyüzüne benziyor. Tavanda iki lamba var, biri sönüyor. Çevreye göz gezdiriyorum, yerdeki taşlar pırıl pırıl, yüzümün yarısını görüyorum taşlarda. Başım, dikey olarak, tepeden aşağıya doğru, bir peynir kalıbı gibi kesilmiş olmalı. “Demek ki tek gözle bakınca insan kendini böyle görüyor olmalı” diyorum. O sırada babama “Siz hiç sabunluyken ağladınız mı” demediğim aklıma geliyor, uyanıyorum.

5. Bulmaca Diliyle

Soldan Sağa- 1. Babası ölenlerin gözlerinde beliren hal 2. Lambanın sönme sesi 3. Gökyüzünün şekli 4. Hamam taslarına yansıyan yüzün görünümü 5. Sabunluyken ağlayan kişinin gözünde beliren şey.

6. Ruh Hastası Diliyle

Neden hep benim babam ölüyor? Neden hep ağlayan benim? Şimdi o ölene baba mı denir? Gök yuvarlak, lamba sarı, ben yalnız; hiç kimseler anlamaz beni. “Yüzümün yarısı kayboldu” diyorum gene anlamıyorlar. Acaba hiç kimse sabunluyken ağlamayı denedi mi, merak ediyorum.

7. Dilekçe Diliyle

Hamamcılar Derneği Başkanlığına

Derneğimize kayıtlı olduğunu öğrendiğim Sarı Lamba Ha-

mamı'nda yıkanırken, içerideki lambalardan birinin sönmesi sonucu hamam taslarında yüzümün yarısını göremedim. Yakın bir geçmişte babamı kaybettiğim için üzüntüden böyle oldum sanarak sabunlanmayı sürdürdüm ve babamı düşünerek ağlamaya başladım. Bu olaydan sonra olaylar hızla gelişti ve hastanelik oldum. Gözlerimin tedavisi çok uzun sürdü, çok para harcadım.

Sarı Lamba Hamamı'da ışıklar sönme başına bunlar gelmeyecekti. Zararımın tazmini konusunda üyenizi uyaracağınızı ümit ediyorum.

Saygılarımla,

8. Telefon Mesajı Diliyle

Babam öldü. Hamamdayım. Taslarda yüzümün yarısı var. Sabunluyum. Ağlıyorum.

İMGE İLETİŞİMİ

Çocukça sorular sorarak işe başlayabiliriz: Müzik nedir? Bir şeyi neden sesleri uzatarak söylüyoruz? Ritm neden var? Neden resim yaparız?

Günümüz insanı sanatın çıkış kaynağından çok uzaklaşmış durumdadır; sanat dönüştürülmüş ve hazır formlar içine girmiştir. Müzik, avlanma sırasındaki çığlıklardan mı doğmuştur, bilemeyiz. Biz artık bununla ilgili değiliz. İlkel insan belki müziğe, oyunlaştırmaya, öykülemeye somut bir yaşam deneyimini paylaşmak için gerek duyuyordu. Oysa çağdaş yaşamda tüm sanatlar “aşkın öge” durumundadır; yani çıkış kaynağındaki gerekçeleri aşmış, ona yabancılaşmışlardır. Bir başka deyişle sanat somuttan soyuta doğru değişmiştir.

Dolayısıyla günümüz insanının iletişimi somut ve nesnel karşılığı derhal bulmak ve göstermek üzerine kurulamaz. Günümüzde iletişim işaret içeren araçlara ihtiyaç duyar. Bu araçlar nesneleri, olayları ve durumları naklen yayın halinde bile simgeye, imgeye ve kavrama dönüştürerek bildirir. Örneğin Fenerbahçe “Sarı Kanarya”, Beşiktaş “Kartal”, Galatasaray “Aslan”dır; generallere “paşa” denir. Cumhurbaşkanlığı “köşk” kavramıyla, makam “koltuk”la, Bozkurtlar ellerini boz-

kurt başına benzeten bir işaretle özetlenebilir. Bunlar söylemlerden, ideolojiden veya çağrışımlardan gelen ortak anlaşma kalıplarıdır.¹

İlkçağdan bu yana pek çok sanatsal dönemde kullanılan simgelerin, bir kültüre veya dine ait ortak imgeleri kurduğu söylenebilir. Mısır sanatı denince o dönemdeki pek çok figürden tek imgeleme ulaşılır. Ortodoks kilise resimlerinde hep birörnek çizilen İsa, Meryem, Yahya yüzleri ve güvercin, üzüm, haç betimleri zihinlerdeki Hristiyanlık imgesini belirler.

Yunancada *eikon* imge demektir, *ikona* sözcüğü buradan gelir ve ikonaseverlikle, ikonakırıcılık çatışmalarında en belirgin savaş alanı tasvirdir. İkonakırıcılar için yalnızca haç, üzüm veya balık gibi bazı simgeler kabul edilebilir niteliktedir, insan betimi yapmak ise putperestliktir. Buradan da anlaşılacağı gibi, Hristiyanlığın iç çatışmalarında imgelerin ortak anlam yaratan özellikleri tartışılmış ve bunların bir iletişim imkânı olarak kabulü veya reddi söz konusu edilmiştir. Kaldı ki kabul gören imgeler de soyutluğu ve simgeselliği dışında birer iletişim kodudur ve dinsel ritüel üzerinde anlaşma sağlayan şeyin imge veya simge oluşu durumu değiştirmemiştir. Bunlar, imge veya simge olsun, üzerinde anlaşma sağlanmış, yoğunlaştırılmış anlam sistemleri olarak rol oynamışlardır. Benim *imge iletişimi* adını verdiğim şey tam da budur.

İmge birçok sanat ürününün benzer biçimde yapılmasından doğar: Mısır sanatındaki resimler, Osmanlı sanatındaki camiler veya Yunan çağından beri yapılagelen heykeller aslında benzerleri sürekli üretilen ve üretildikçe de imgesel değer kazanan örneklerdir. Bu nedenle Yunan, Mısır veya Roma ikonolojisinden söz edebiliyor ve hatta Osmanlı mimarisinin ikonik değerini dile getirebiliyoruz.

Mısır piramitleri zihnimizde nasıl yer eder? Piramit sözcüğünü her söyleyişimizde bile zihnimizde beliren bu anıtmezarın imgesi ve çağrışımları değil midir?

1 Burada dildeki dolaylamaları da anımsayabiliriz: Yavru vatan, beyaz altın, kara elmas gibi. Özellikle divan şiirinde yaratılan mazmunlar “gül ile bülbül” “şems ile pervane” “Leyla ile Mecnun” ortak bir bildiri sistemi oluşturur.

Osmanlı başkentiyle Medicilerin Floransasını nasıl ayırırız? Şehre uzaktan bakıldığında tapınakların biçimi, ayrılığı gösteren imgeler değil midir?

Burada özellikle imge sözcüğünün Türkçedeki dar anlamı işimizi zorlaştırıyor. İmge sözcüğünü “imgelem”le karıştırmamalı ve sınırlarını çizmeliyiz. Psikolojide uyarıcılar olmadan zihinde beliren nesneler veya olaylar imge, *imgelem* olarak anılır. Günlük dilde gerçekleşmesi zor durumları anlatmak için “hayal ürünü” demek yerine “imge ürünü” diyenler de vardır. Edebi yapıtlarda en az iki şey arasında bağ kurarak zinde canlandırılan yeni biçimlere de imge denmektedir ki, bu kitapta, en azından *İmge İletişimi* başlığı taşıyan bu bölümde, imge, edebi yapıtlardaki bağlamı içinde değerlendirilmemiştir.

İmge iletişimi konusunu açıklamada kullandığım imge tanımı, imgenin “algılanan şeyin zihindeki benzeri” olduğudur. İmge, insanların ortak tasarımından doğmuş olabilir: Zeus’u, Apollon’u veya Afrodit’i hiç gören olmamıştır ama onların heykeli zihindeki imgeye uyar. Şöyle de denebilir: Heykel, zihindeki imgeyi önsel olarak belirlemiştir. Vaftizci Yahya hemen tanınır, bir ikonakırıcı dönem kilisesinde balığın ne amaçla çizildiği bellidir. Bazı dönemlerdeki anlayış farklılıklarından ötürü sanatı imge dönemlerine göre bile ayırabiliriz. Osmanlı şiirinde sözün imgesel ayrımı, dönemleri yaratır. Selçuklu ve Osmanlı imgelemi, mimari öğeler bakımından da birbirinden ayrılır: Selçuklu konik kubbedir, Osmanlı yuvarlak kubbe.

İmgeler yaşamdaki benzerlerini *birörnek* hale getirebilir: Çinli karikatürünün hep dişlek, çekik gözlü ve örgülü saçlı bir erkek olarak yapılması gibi. Atlı Atatürk heykeli de birörnek imge sayılabilir; popüler şarkıların kalıp sözleri de. Son on yılın popüler şarkılarından rasgele bir seçme yapılsa, içinde “günah” sözcüğü geçmeyen kaç şarkı bulunabilir?

Nesneler imgeleşebilir: *Sana* yağı veya *Tursil* gibi. Bu kavramlar bir dönem, ortak bütün nesneleri imlemiştir. Yargılar imgeleşebilir: Korkak Yunan, Hain Ermeni, Kalles Arap gibi. “Çorum’dan adam çıkmaz” da buna dahildir. Kayserili veya Karadenizli olanlara yönelik davranış biçimlerinin birörnek

oluşu da, Kayserililiğin veya Karadenizliliğin imgeleşmesinden gelir.

Gündelik varlıklar da *imgeleşmiş* olabilir: Siyah giysili, kenarlı şapkalı ve lüle saçlı bir Yahudi aynı zamanda bir imgedir. Sarıklı şalvarlı bir Afganlının yalnızca insan olarak değil, diğerlerinden ayrılmasını sağlayan imge olarak da anlamlandırılacağı açıktır.

İmgeler ideolojik bağlama göre değişik anlamlar kazanabilirler: Sarıklı ve şalvarlı Afgan adam Ruslara karşı Amerikalıların desteklediği bir savaşçı iken “özgürlükçülük” simgesiydi; oysa bugün değişen ideolojik çerçeve içinde aynı adam *ötekidir*, hatta “özgürlük, akıl ve insanlık düşmanı” sınıfındadır.

Kanımca işaret sistemlerine bağlı, söze gerek bırakmayan ve **bir çırpıda** oluşan imge iletişimi yeni bir olgu değildir. Yazılı iletişim ve imge iletişimi dönemsel olarak birbirinden ayrı, birbirini izleyen şeyler de sayılamaz. Bunlar eş zamanlı olarak çağlar boyunca süren iletişim biçimleridir (Sözlü kültürü de buna eklemeyi unutmamak gerekir). Yalnızca Hristiyan ortaçağa bakmak bile bu konuyla ilgili pek çok örnek görmemizi sağlayabilir: Hristiyan kiliselerinin resimlenmesi veya heykellerle bezenmesi doğrudan ikonanın içerdiği imgesel öykü için gerekliydi. Burada söze gerek yoktu. Ama aynı zamanda kiliselerde sözün (İncil’in) etkisine dayalı vaazlar ve ilahiler de yer almaktaydı. Yani aslına bakılırsa imgesel ve sözel iletişim yan yana ve bazen iç içeydi.

Öte yandan, söze veya yazıya gerek bırakmayan imgesel iletişimin bütünüyle iyi bir şey olacağı da şüphelidir: Çağımızda propaganda ve reklam bütün gücünü imge yaratmaya ve bir yandan da oluşmuş imgeleri bozmaya yöneltmiş durumdadır. İmgenin ideolojik bağlama göre anlam kazanması bu propaganda eylemlerini keskin, hızlı ve sonuç alınabilir hale getirmiştir. “Çağdaşlığın ve ilericiiliğin simgesi” olarak olur olmaz yerde söylenen Onuncu Yıl Marşı’nın 2000’lerdeki imgesel değeri ile 1930’lardaki imgesel değeri bu nedenle farklıdır. Oysa bu marşı 30’ları göz önüne getirip de dinlersek pek de çağdaş ve ilerici olmadığımız açıkça görülecektir:

*Türk'üz bütün başlardan üstün olan başlarız
Tarihten önce vardık tarihten sonra varız*

İmgeler değerlerini yalnızca görsellikten değil yazıdan da alır. Yazının söylemler aracılığıyla “süzüle süzüle” vardırıldığı yoğun retorik, imgelemde vücut bulur ve gerek görsel, gerek sözel bağlamda sözün iktidarı kimdeyse onun algı sistemini kurar.

Örneğin aşağı yukarı 1900'lerin sonuna kadar Türkiye'de edebiyat değil de “kitap” çok vurgulandığı için kitap okuma konusu bir zihin ikonu haline gelmiştir. Bir başka zihin ikonu da “tüketim miktarı”dır. Bu ikili Türkiye'de gerçek bir kitap okuru patlaması yaratmış, ne var ki koşullar *nitelikli okuru* değil, yalnızca *kitap okurunu* çoğaltmıştır. Türkiye çok okuyan bir ülkeye dönüşmüş görünmekle birlikte bu bir söylendir ve bu ülkede kitap okuru denen şey, derinliksiz “tüketim fetişi” depolayan “kitap alıcıları yığını”ndan ibarettir.

İmgeler ideoloji yoluyla ve Barthes'ın *söylen* dediği yüceltme eylemleriyle yaratılıp sahneye çıkıyor. Bu açıdan bakıldığında mitleştirmenin yalnızca burjuvalığın zihin kalıplarında yer alan bir eylem değil, tüm siyasal ve toplumsal odakların bir seçimi olduğu, buralardan imgeler ve simgeler yaratarak benzerlerine çağrı yapan iletişim sistemleri kurulduğu görülebilir. Yazının görselliğe etki ettiği ve kullanımının çabuk kaybolduğu şüphesizdir; görüntüleri açıklamak için yazıya başvurulur ama görsel imge belirginleştikçe ve genel kabul gördükçe yazıya gerek kalmaz. Çizgi romanların ve özellikle karikatürün giderek sadece çizgiden ibaret kalması, ya da reklamların neresi sözden yalıtılacak hale gelmesi hep imge yaratmak içindir. (Buna şirketler “marka olmak” diyor.)

Başörtüsünü düşünelim. Bu hem siyasal bir simgedir, hem de belli bir toplumsal hareketi imler. Başörtüsünün dinden çok toplumsal bir eylemi imgeleme çağırması, işaret sisteminin böyle kurulmuş olmasındandır. Başörtülüler miti de buradan yaratılır, mazlumluk iddiası da.

12 Eylül'de beş generalin yan yana çekilmiş resimlerine

kahvehanelerde bile rastlanırdı; darbecilerin resimlerinin altında uygun adım yürüyen askerlerin, Türk bayrağının ve uçan jetlerin görüntüsü yan yana gelebilir ve bu toplamın oluşturduğu imgelem (söylen, ideoloji, simge hepsi ve daha fazlası) bu resme bakan kişiye yazıdan fazla şeyler anlatırdı.

Çin’de *Tien An Men* Meydanı’nda tankın karşısına dikilen göstericinin nasıl ikonlaştığı akıllardadır. Berlin Duvarı’nın yıkılışına katılan balyozların fotoğrafını ya da ikiz kulelere çarpan uçağın görüntülerini bu olayların gerisindeki toplumsal tarihten bağımsız ele alamayız ve bunların her şeyi özetleyen birer imgeye dönüştüğünü fark edebiliriz.

Durum böyle olunca kitle iletişim stratejilerinde “image maker”lığın neden öne çıktığını da anlamış oluruz.² Bir piyasa etkinliği olarak imge pazarlamacılığında pazarlanan kişi veya ürün gerçekte nasılsa öyle değil de, efsaneleştirilip kitlelerin özeneceği bir biçime büründürülür. “Alıcı” gerçekte iletişim nesnesiyle değil, yalnızca onun imgesiyle ilişki kurabilir. Zaman zaman bazı kişilerin saç modellerinin, giysilerinin ve hatta bornozlarının bile moda olması bundandır.

Pek çok insanın kalitesinden şüphe duysa bile belli markalar taşıyan ürünler kullanması da bunu gösterir.

Yığınların tüketim eylemlerinde “markacılık” denilen bu şeyin işleyiş stratejisi nedir?

1. Öncelikle bir imge yaratılmıştır.
2. Bu imge büyük bir propaganda ağı ile kitlelere taşınmıştır. (Efsaneleştirme)
3. Kitleler, kitle halinde davrandığını düşünmeden (Kendin gibi ol! propagandasına kapılarak) ürünü tüketmiş veya imge kişiyle özdeşleşmiştir. Tüketici imgenin (markanın) ayırt ediciliğine sığınmıştır ve aynı markayı kullananların oluşturduğu bir topluluğa ait olmaktan rahatsız değildir.

Bir şarkıcı ne söylediğinden çok, giyimi, davranışı ve temsil ettiği yaşam biçimiyle bir imge oluşturur. Şarkıcıyla kurulan iletişim imgeseldir, bu iletişimin işleyişi ise ideoloji içindendir.

2 Sözcüğü tam olarak çevirirsek “imge kuruculuk” olur.

İdeoloji Althusser'in tanımıyla kişinin kendi bireysel varlığıyla toplumsal temsil biçimleri arasında kurulan hayali ilişki olduğuna göre, imge iletişimindeki tüm zihinsel mekanizmaların ideoloji aracılığıyla kurulduğu, efsaneleştirme, propaganda bombardımanı altına alma ve simgeleri benimsetme tekniklerinin bütünüyle ideolojik süreçler olduğu tartışmasızdır.

Türklerin Amerikalıları bile başarısıyla kıskandıran bir jeans markası yarattığı iddiasını ortaya atan Mavi Jeans reklamlarının sloganını ve logosunu anımsayalım. Bu reklamda “çok ileri gittik” deniyordu. Mete Çamdereli'nin analizinden anlaşılacağı üzere, gerek afiş ve gerek onun mottosu bir imge düzeneği kurmuştu: Ay-yıldız, gökdelenlerin üzerinde ışıyordu ve deniz ile gökyüzü maviyi vurguluyordu. Ay yıldız Mavi Jeans'le özdeşleştirilmiş Türklerdi ve logo ve görüntüyle desteklenen sözler, Türklerin son zamanlarda çok ihtiyaç duyduğu başarı hikâyelerine uygun bir kıvamdaydı.

Çamdereli'nin, Adam ve Bonhomme'dan aktardığına göre logoya *imge sözcük* denebilirdi; markayı betimleyen simge ya da göstergelerin bir tür resim-yazı (pictogramme) biçimine dönüşmesini logo sağlamaktaydı ve ürünün yokluğunda zihinde görselleşmeyi sağlayan da oydu. (Çamdereli: 110)

Görüleceği gibi burada ay ve yıldızın ideolojik çağrışımlarıyla, bir ticari markanın logosu birleştirilmekte ve bir imge yaratılmaktadır. Bu imge yalnızca ticari sonuçlar arzulayan bir eylemin sonucu değildir; o, aynı zamanda ideolojiyi yeniden üreten bir eylemin parçasıdır.

Görmenin, anlamlandırmanın kültürel, ideolojik ve cinsel kökenli nedenlerini sorgulayan Berger da, imgeyi iletişimin öğeleri arasında sayar. Berger'a göre imge, “yeniden üretilmiş ya da yeniden yaratılmış görünüm”dür. İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için– kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. İmge, canlandırdığı şeyden daha kalıcıdır. İmge, y'nin x'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şeydir. (Berger: 10)

Berger'ın bu yaklaşımı imge iletişiminin *öznel bir karakter*

taşıdığı yargısına ulaşmamızı sağlar. Bu, söylenen ne olursa olsun, algılamamanın ‘söyleyen’den bağımsız bir karakteri olmadığını dile getirmektir. Resim söz konusu olduğunda itiraz etmeyeceğim bu önermenin imge iletişiminde hedef kitle göz önüne alınmadan eksik kalacağına şüphem yok; bu noktada imge üretimi süreci bakımından kaynağı, imgenin yeniden üretimi bakımından hedef kitleyi etkili gören iki ayaklı bir iletişim modelini akla yakın bulduğumu söylemem yerinde olacaktır.

Konunun daha net anlaşılabilmesi için şu örneğe bir bakalım:

Bilindiği gibi Avrupa Birliği’ne katılma hazırlıkları yapan Türkiye’nin Gümrük Birliği anlaşmasından sonra otomobil plakalarında mavi zemin üzerinde TR yazısı kullanması standart hale getirilmişti. Türkiye ve Avrupa Birliği’nin flörtü birçok nedene bağlı olarak gevşedi ama özellikle AB içinde Türkiye karşıtı eğilimlerin artması ve Papa’nın Müslümanlarla ilgili gafları gibi nedenlerle, otomobil plakaları imgesel bir dönüşüm geçirmeye başladı: TR yazısı bazı otomobil sahipleri tarafından kırmızı zemin üzerine yazdırılıyordu ve bu çok kısa sürede AB karşıtlığı ile milliyetçiliğin göstergelerinden biri olmuştu.

Burada otomobil plakalarındaki algı düzenini değiştiren şey ne tek başına plaka veren kurum ne de plakayı satın alan kişilerdir. Burada kaynak da hedef de aynı ideolojik zeminden hareket ederek ortak bir imgede buluşmuştur.

Türkiye’de özellikle son yıllarda *demokrasi*, *eşitlik*, *özgürlük*, *çoğulculuk* ve *insan hakları* gibi kavramların tüm dünyada taşıdığı olumlu imgesel değeri taşımadığı açıktır. Bunların yerine *cumhuriyet*, *birlik* ve *bütünlük* gibi kavramların öne çıktı, yabancı düşmanlığı arttı. Dünyada pek çok diktatörlüğün demokrasiyi vurgulamadan “cumhuriyet” olarak adlandırıldığı bu çağda, konu giderek çığırından çıkmaya ve askerlerden darbe yapmasını isteyen “sivil” kamuoyu inisiyatifleri belirmeye başladı. “Kahrolsun insan hakları!” sloganı atarak yürüyen polisler hiçbir şey yapılamadı ama demokrasi isteyen göstericiler coptan geçirildi. Çünkü “demokrasi, özgürlük” gibi kavramlar bölücü söylemin parçası sayılmaktaydı.

Bu söylemin bir parçası olarak Hrant Dink'in katilinin eline bayrak tutuşturarak onunla poz veren başçavuşlar ve polis timleri, gerçekte son zamanımıza egemen olan kitlesel faşizmin imgesel karşılığı olan fotoğrafın unsurları oldular.

İmge iletişimi konusuna neden ideoloji kavramı içinden baktığının gerekçesini gösterebildiğimi sanıyorum. Ama yine de bu kavramı ele alıp ayırtırmadan konuya devam etmek istemiyorum.

İdeoloji

İdeoloji kavramı çok eski bir tarihe sahip değil. Şerif Mardin'in yazdığına göre ilk kez Condillac ideolojiyi "doğru düşünme bilimi" olarak dillendiriyor. (Mardin: 20)

Hegel de İde'yi çıkış noktası yaptığından ideolojinin "doğru bilinç" olduğu konusunda bir an bile duraksamaz; oysa Marx toplumsal yaşamı bilinçten "türeten" filozofu "ideolojik düşünceye saplanmış" görecektir. Böyle bir filozof, gölgeleri gerçek olarak değerlendiren ve yanlış bilincini doğru bilinç sayan bir insandır.

Marx'a göre her çeşit ideoloji bir camera obscura'nın cisimleri başaşağı göstermesi gibi, insanlar arası ilişkilerin başaşağı gelmesinden ibarettir. "Bilinci belirleyen hayat olduğuna göre, bireyi açıklamak için bilinçten hareket etmek yerine canlı ve gerçek bireylerden hareket etmek gerekir. (Marx-Engels: 23)

Marx ve Engels'in Genç Hegelcilerle yaptıkları tartışma ve Feuerbach eleştirisi "var olan dünyanın değişikliğe uğratılması" gereğini vurgulamak için girişilen bir çubuğu tersine bükme kavgasıdır. Bu kavganın en belirgin sonucu ideolojilerin aşağılanması oldu, çünkü ideoloji, bilinci olgular olmaksızın açıklamaktan başka bir şey değildi. "Bireyin kendinin bilinci yoktur, bunlar egemen fikirlerdir ve dolayısıyla egemen sınıfın fikirleridir; egemen fikirleri bireylerin tarihinden ayırıp, genel bir fikir oluşumunun tarihi egemenlik altında tuttuğunu söylemek dalaveredir." (Marx-Engels: 72)

Coward ve Ellis ise, ideolojinin yanlış bilinç olmadığını öne

sürerken Althusser'e dayanıyorlar: İnsanlar kendi aralarındaki ilişkiyi ve varoluş koşullarını üreten ideolojiye göre yaşadıklarına göre bu hiç de yanlış değildir. (Coward-Ellis: 145) Yani ideoloji yanlış bilinç değil, varolanın kavranmasının bilincidir. “Bu aynı zamanda hem bir tanıma (öznellik sağladığı özneye hareket edebilme imkânı verdiği için), hem de yanlış tanımadır.”(Coward-Ellis: 137)

İdeolojik davranış ve ideolojik imgelem “yanlış tanıdığını” kabul etmez. Bu çözümleme imge iletişiminin yapısını anlamayı kolaylaştırır, çünkü imgelem süreci öncelikle bir algı inşa sürecidir. Örneğin bando temposuna uygun olarak yapılan askeri yürüyüş olaya yabancılaşarak bakan için çocukça, olaya katılarak bakan için kahramanca bir şeyler çağrıştıracaktır. Bunun nedeni kahramanlık söylenine katılmak ya da reddetmektir. Bu durumda doğru nedir, verilecek yanıtların hiçbiri ideolojik olmaktan kurtulamaz. Yine, *Çanakkale* sözcüğünün ülkemizde dinciler ve laikler üzerinde yarattığı imgesel etkinin farklılığını düşünelim. Bu fark en az bir yanlış tanımadan beslenir ama ideolojik imgelem yanlış tanıdığını kabul ederse var olamaz.

İdeoloji nesnel bir eylemdir, insanların kendi imgelerini hangi mala sahip olduklarıyla ölçtükleri bir yerde bu maddilik artık gözle görülür hale gelmiş demektir. Bir maldan yoksunluğun yarattığı komplekste, ticari olarak pazarlanan sevgi nesnelerinde (“anneler gününde annenizi mutlu edin”), bir silah gibi kullanılan duygularda (“bana böyle yaparsan sana bir daha şeker almam”), bir mal fetişi olarak pakete sarılan sanat ürünlerinde –yahut fetişleştirilmiş, ritüel sanatsal davranış kalıplarında– biz fikrinin her fırsatta çağrısını yapan manipülatif gazete haberlerinde (“Yunanistan’a nota verdik”), hep ideolojinin maddiliğini görmek mümkündür.

“Alt kültür” davranışları, moda, evlilik, nişan ve sünnet düğünleri, aile ve din, ideolojiyle donanmakla kalmaz, aynı zamanda ideolojinin özel baskı aygıtlarına dönüşürler. Bu baskı fiziksel bir baskı olduğu kadar, psişik bir baskıdır da: *Bekâra ev yok* diyen, bulaşık yıkayan erkeğe gülen insanın davranışları, insanı yöneten ideolojik bilinçdışının göstergeleri sayılmalı-

dır ve toplumdaki büyük çoğunluğun imgeleminde benzer biçimde yer almıştır.

İdeoloji bir toplumda bireylerin egemen fikirlerle, gerçeklikle, temsil sistemleriyle (aile, din, okul, askerlik...) kurdukları hayali ilişkilerde aranmalıdır. (Althusser: 64-65) Bu ilişkiler bir bakıma bizi psikanalize ve dil incelemelerine doğru yönlendirecektir. Bireylerin bilinç biçimleri çoğu zaman birbirine karşıt ideolojik izdüşümler taşır, ama bilinçdışı anlam kaymaları Lacan'ın da gösterdiği gibi ideolojinin düşlere benzeyen çelişkisizliğini sağlar. Bu anlamda ideoloji incelemelerinde, psikanalizde olduğu gibi dil ve dile dayalı ürünlerin incelenmesinin önemi açığa çıkmış durumdadır.

Yani yazılı kültürün varlığı, imgesel iletişimin yokluğu anlamına gelmez. İmge iletişimi hem yazılı, hem de görsel kültürü besleyen ve bu kültürlerden beslenen kodlamalardan gelir.

İdeoloji ve Sanat İlişkisi

J. S. Bach, müziklerini Tanrı ve kilise için yazmıştı; ama müziği kendi amaçlarının toplamından çok fazla bir şey oldu. Gene, reform hareketine karşı savaşıyan Cizvitler, Rönesans'ın yuvarlak ve simetrik kilise anlayışını reddederek Barok mimari- nin öncüsü Gesu kilisesini yaptırıldılar. (Gombrich: 344) Sonuçta İspanyol katedrali, Osmanlı camii, Yunan kilisesi veya Budist tapınağı birtakım ortak kabuller veya reddetme biçimleri içinden geçerek genel bir işaret sistemi içinde kavranır oldu. Türk camii kubbeli ve silindirik gövdeli minaresi olan bir yapı; Magrip camii ise düz damlı, köşeli bir kuleden ibaret minaresi ile başka bir yapı oldu. Bunlar daha bakılır bakılmaz ne- reye ait olduğunu gösteren örnekler haline geldi.

Tapınağın nasıl yapılacağına, müziğin nasıl olacağına, mi- marlar veya müzisyenler özgürce karar verebilmiş değillerdir. Bu karar süreci patronaj ilişkilerinden doğmuş ve sanatçı da- ima işine karışılan kişi olarak yaşamıştır.

Doğrusu bu müdahalede sanatçı yine de her isteneni üreten kişi değildir; sanatçı, ortak duyuyu sezebilen, bunu geliştiren,

hatta beğendiren kişidir. Sanatçı, sınıfsız bir topluluğun, ilkel yaşamının kolektif duyumlarını, bilincini yeniden-üreten kişi olmaktan, sınıflı toplumla birlikte uzaklaşmıştır. Sanatçı sınıflı toplumla birlikte siyasal ideolojinin de içinde yer almış ve bu yer alış çoğu kez zengin finansörlerin düşünüş tarzlarıyla çakışmıştır.

Bütün iktidar biçimleri, sanatçının bir araç olmasından da-
ima medet umar. Bir sanatçının amacı çoğu kez sanatla sınırlı
olduğu için politikanın geniş ufuklu bakışlarına yetişemeyebi-
ler, ya da ters düşebilir. Politik iktidarın ideoloji yoluyla emret-
tiği şey, sanat da dahil boyun eğiş çağrısıdır. Ortaçağda, mağa-
radan farksız evlerde yaşayan yoksulların “cennet gibi” süslen-
miş, şen bir kilisenin devasa ölçüleri içinde kendilerini tanrı-
nın evinde saymalarının politik açıdan sağladığı yarar ile sa-
natçı açısından sağladığı doyum aynı şeyler değildir. Burada
sanat, ideolojiyi yeniden üretmekle değerinden hiçbir şey yi-
tirmemiştir; ancak egemenlerin gücü sanat kanalından da tesis
edilmiştir. Yoksulların zihninde Tanrı ile imparatorun aynı kişi
olarak buluşması, padişahın Tanrı’nın gölgesi sayılması tama-
mıyla söz ve imge düzeninin yoksulların zihni üzerindeki bir
başarısıdır.

Edebi metin ve ideoloji ilişkilerini çok ayrıntılı olarak irde-
leyen Terry Eagleton, edebi metnin daima ideoloji-için metin
olduğunu ve ideolojik olarak alımlandığını söyler. Ona göre
metin bir ideolojik formasyonla ve edebi söyleme eklemlenme
yoluyla değerli veya değersiz sayılır. Eagleton ideolojiyi metnin-
den önce var olan bir düşünüş tarzıyla, *metnin ideolojisi* olarak
ayırır ve gösteren-gösterilen ikiliğinde tartışır. Eagleton’a göre
metnin üretim süreci, ideolojinin onu üreten biçimlerini üret-
me sürecidir ve böylece hem metni işleyen araçları, hem de iş
sürecinin yapısını belirler.

İktisadi kavramlar ışığında edebi kavramları yeniden yo-
rumlayan Eagleton’ın yönteminde katı indirgemeler göze çarp-
sa da, *okumayı metnin ideoloji tarafından ideolojik bir nesne ha-
line getirmesi eylemi* sayan yazarın şu çözümlemesi sanırım
ideoloji ve metin bağıını göstermek yönünden vecizdir:

“Metnin yanlış okunmak üzere de olsa, kendi okurunu ürettiği öne sürülebilir.” (Eagleton 1985: 218-219)

İdeoloji ve İmge İletişimi

Bütün bunlardan bir önermeye varıyorum: **İmgeler somuttur.** Bu somutluk, onların nereden doğduklarından değil, *ne olduklarından* gelir. Müzikte armonik yapı eğer burjuva toplumunun doğuşuyla birlikte çeşitlenen toplumsal işbölümünün bir ifadesiyse; bu, armoninin yalnızca burjuvazinin sanatsal beğenisine ait olduğunu göstermez. Barok, rokoko, gotik, kübik vb, biçimler birer sınıf karakteriyle doğsalar bile, zamanla olgusal, somut biçimler haline gelmişlerdir. İmge, birçok sanat ürününün benzer stilde yapılması olarak algılanmalıdır, üslupla ilgilidir. Biçim ise sanat ürününe özgü tekil formdur; bu form sanat ürününün ürün olarak tamamlandığı andaki görünümüdür ve öz’den ayrı değildir.

İdeoloji imgeyi yapısallaştırır. Çünkü ideoloji özneyi herhangi bir “biz” fikrinin elemanı, bir eylemin taraftarı haline getirir. Beğeni, ideolojik temalarla beslenen bir algı düzeni içinden gerçekleşir. Bu algı düzeni biçimde saklıdır ve artık biçim ne sanatçıya ne de sanat yapıtına aittir.

Dolayısıyla şu önerme kaçınılmazdır: İmgeler somut olsa da, her alımlama dönemsel, öznel ve soyuttur. Arabeskin olumlandığı bir ara dönem anımsıyorum: İbrahim Tatlıses, bu dönemde Pavarotti’yle kıyaslanıyor, Orhan Gencebay yere göğe sığdırılamıyor, Müslüm Gürses’e değeri anlaşılamamış bir dahi gibi davranılıyordu. Bu beğenin kaynağı şüphesiz servet sahipleriydi, onları her koşulda tekrarlayan medyadaki kanaat önderleri bu beğeniye kitleselleştirmekten kendilerini almadılar. Magazin haberlerinde zengin elitin *Ibo tutkusu* uzun süre haber oldu. Bunun Yoga veya Reiki gibi şeylerin moda oluşundan farkı yoktu ama bu modayı başlatanlar zenginler olunca iş başka oluyordu. Henüz Nobel ödülü almamış olan Orhan Pamuk’un bile, İbrahim Tatlıses’le sohbet etmek gibi bir hayali olduğunu dile getirdiği sanırım akıllardadır. Neydi,

Tatlises birdenbire üstün bir sanat adamı haline mi gelmişti, maçoğundan vazgeçmiş ve yüksek toplumsal değerler için bir model mi olmuştu? Hayır, o dönemde İbo imgesi, öznel algılamanın nesnesiydi, o kadar. Sonra yavaş yavaş Kürt olduğu, PKK'yı desteklediği, kadın düşkünü olarak pek çok kişinin hayatını sekteye uğrattığı tartışılır oldu ve İbrahim Tatlises bu baskı karşısında yabancı düşmanlığını, Türklüğü ve kitlesel faşizmi en çok yücelten bir partiden milletvekili adayı olarak kurtulmayı seçti. Ne yazık ki yeni bir öznel algılamanın hedefi olarak baskıdan kurtulması olanaksız görünüyor; bugün dışlanan, küçümsenen ve alay edilen Tatlises yıllar önce göklere çıkarılandan farklı olmayabilir ama artık onu *başka türlü algılanma dönemi* gelmişe benziyor. Bunu *Hürriyet* gazetesinin internet sayfalarından anlayabiliriz. Orada mizahi bir kurguyla Tatlises'in milletvekili olarak neleri vaat edebileceği şöyle duyuruldu:

Harvard'ın Urfa Şubesi açılacak

Çiğ köfteler Meclis tavanından yere düşmeyecek

Algılama, örneğimizde de görüleceği gibi “analitik” değil “sentetik” tir. Yani algı nesnesinin kendi içinde farklı yönlerine dikkat edilmez, algı nesnesi birörnekleşir.

Bozkurtların selamlaşırken koç gibi kafa tokuşturmaları çok *primitive* ve arkaik bir görüntüdür ama aynı zamanda birörnek imgedir. Burada aynı biçimde kafa tokuşturanların hangisinin daha milliyetçi olduğu bilgisi gereksizdir; ideoloji burada hepsini cemaatin üyesi yapmış, hiçbir bireyin diğerinden farkının önemi kalmamıştır.

Sanatsal eylem de yüzyıllar boyunca bir dönemsel hayali cemaatin, paradigmanın ortak sesine dayanmıştır. Benzerleri çok olan şiirleri herkes görmüştür, benzeri yapılmış resim, benzeri söylenmiş türkü, tam da bu cemaatçi topluluğun sürü duyusunu dışa vurur. Bunlar topluluğun benlik imgesini tanımayı sağlayan işaret sistemleriyle doludur: Bektaşî nefeslerini, Mevlevî semâ'ını, yöresel deyişleri akla getirmeden konu anlaşıla-

maz. Mevlevi giysilerini düşünmek bile aslında birörnek hale getirilen giyimin imgesel değerini kanıtlamaya yeter: Mevlevi'nin başına giydiği sikke veya destar, dönerken etekleri açılan tennure, destegül denen yelek bir bütünsel imge oluşturur ve Mevlevi'yi diğerlerinden ayırır.

Kilise resimlerinde İsa'nın vaftiz için kalkan parmaklarının havada duruş biçimi, Meryem'in genç kız masumiyeti, Yahya peygamberin kuzuları, birer imgedir. Minyatürlerde av sahnelerinin, dağ ve ağaçların hep aynı şekilde resmedilmesindeki bir örneklik imgeleme aittir.

Bir sanat ürününün imgesel değeri zamanın söyleniyle ve ideolojik kurgusuyla örtüşmesinden gelir. Çok değer verilen bazı sanat ürünlerinin estetik normlar açısından bayağı olması bundandır. O halde bir sanat ürününü estetik açısından olumlu, ideolojik değerler yönünden olumsuz görmek mümkündür. Ürün, adı geçen normlar bakımından olumlu görülmediği sürece “değersiz” olarak nitelenebilir. Bu, bir zamanlar olumlanmayan şeylerin zamanla olumlanması, önceleri reddedilen sanat ürününün sonradan benimsenebileceği anlamına da gelir.³

Bu sanatsal iletinin ideoloji dolayımıyla nasıl değişerek algılandığının ve imge iletişiminin nasıl kurulduğunun da açıklamasıdır. Aynı süreç siyasal imgeler için de geçerlidir: Başörtüsü bazılarına “iffet” bazılarına “bağnazlık” olarak görünüyorsa, buradaki imgelemenin ideoloji aracılığıyla her insanda ve toplumsal kesimde başka bir içeriğe değerek olduğu açıktır.

Bu noktada artık imge iletişimi konusunda şu ana kadar öne sürdüğüm görüşleri önermeler halinde sıralayabilirim:

1. İletişim, yalnızca söz, ses veya örüntü düzeni içinde değil, imge düzeni içinde de gerçekleşir.
2. İmge iletişimi ideolojik zemine göre anlam kazanır.
3. İmgeler zaman içinde farklı yorumlanabileceği için, bir imgenin çağlar boyu farklı iletiler oluşturacağına şüphe yoktur.

3 Bir dönemi, olayı ya da kişiyi anlatan yapıtların çok beğenilmesi, estetik değerinden çok bu özelliği ile ilgilidir. Hacı Bektaş'ın resimleri, Ali tasvirleri ya da bir dönem çok yaygınlaşan “ağlayan çocuk” resmi, estetik ölçütlerle değerlendirildiğinde vasatın altındadır.

4. Üst söylem, siyasal ideolojiden beslenen bir imge iletişimi düzenidir.

5. Bütün söylem biçimleri sözü imgeleştirir.

6. Günümüz iletişimde *exemplum* yalnızca söz kalıplarıyla değil, aynı zamanda görsel kalıplarla da desteklenir. Bu kalıplar ve şablonlar birer zihin blokudur ve imge iletişimde propaganda olmak bakımından bir yer tutar.

7. İletişimde edebi türlerin geri plana düşmesi, algıyı anlam zemininden çağrışım zeminine sürüklemiştir. Bu daha basit, derinliksiz ve kolayca yönlendirilebilir bir hedef kitleye mesaj taşımak anlamına gelir. Günümüzde imge iletişimi ağırlıklı olarak görsel zemine yaslanan, kolay tanımaya odaklanmış bir beyin yıkama [manipölasyon] eylemidir.

EDEBİYAT, SİYASET VE “ÖTEKİ”

“Ozanlar, Zeus’u çalgı çalıyor ya da şarkı söylüyor diye anlatmazlar. Doğrusu, profesyonel müzikçileri aşağı sınıftan sayarız.”

Aristoteles, *Politika*, Kitap VIII, Bölüm 5

Edebiyat ve Siyaset: Eşitsiz İlişkiler

Siyaset ve edebiyat konusunda fikir yürütürken, hep şu sorudan hareket ettim: “Siyasetle sanatın birbirinden farkı nedir?”

Bu farklılıkları bir tablo üzerinde görmek istedim:

EDEBİYAT	SİYASET
Duyu ve duygu ağırlıklıdır.	Kavram ve mantık ağırlıklıdır.
Biçim ön plandadır. Ancak biçimin bilgisini üretmek zorunda değildir.	İçerik önemlidir. İçeriğin bilgisini de üretmek durumundadır.
“Doğru” veya “yanlış” gibi kavramlarla açıklanamaz.	Doğru olduğu ya da yanlışlığı öne sürülebilir.
Yöntembilimsel bir düşünce toplamı değildir.	Yöntembilimi vardır.
Sınıf mücadelesinin aracı olamaz.	Doğrudan sınıfların çıkarını temsil edebilir.
Gerçekliği yeniden üretir, dönüştürür, imgelem kurar.	Gerçekliğin temsilini bulmaya çalışır. İmgesel değil, kavramsaldır.
İnsanlık var oldukça var olacaktır.	Sınıfsız bir dünyanın geleceğinde işi yoktur.
Amacı insanın var oluşu ile ilgili hallerin dönüştürülmesidir.	Amacı toplumun dönüştürülmesidir.

Yüzyıllar boyunca sanatın aşığı sınıftan insanların uğraşı ve mesleğı olduğı anlaşıyor. Boş zamanlarında marangozlukla uğraşan padişah Abdülhamit için belki ağaç oymak bir zevkti; yaptıklarını isterse alıkoyabilir, isterse başkasına verebilirdi. Cimri padişahın aklından, yaptığını satmak geçmiş olabilir, ancak padişah olduğı için bunu söylemesi gülünç görünebilirdi ve bu nedenle o sanat duygusunu yalnızca sanat olarak yaşamak zorundaydı. Üstelik padişahın sanatsal etkinlikten para kazanmaya ihtiyacı da yoktu.

Oysa sultanın isteğı üzerine marş yazan bestecinin, saray dekoru yapan ressamın ve kaside şairinin her türlü estetik algıyı paraya dönüştüreceğinin bilgisiyle davrandığı ve ürettiğı yapıta baştan “gidici” olduğunun bilgisiyle baktığı açıktır.

Avnî mahlasıyla gazeller yazan Fatih Sultan Mehmet, şiirleriyle doğrudan doğruya sanat alanının bir parçası olur; onun oradaki varlığı padişahlığından bağımsızdır. Tek fark, sınıfsal konumu nedeniyle bir koruyucuya ihtiyaç duymaması, para için yazmak zorunda kalmamasıdır.

Sanatçıların her zaman bir “alıcı” ve “koruyucu” bulacağı da şüphelidir.

“26 yıl Safavî’lerin hizmetinde Şi’a-i İmamiyye mezhebine bağılı olduktan sonra, 1534’te birden Sünnî Osmanlı sultanının tebaası durumuna gelen Fuzulî, Kızılbaşlık’la mücadelesinin bu en kızgın yıllarında, Osmanlı ricali arasında bir patron bulamazdı.” (İnalcık: 33)

Pieter Bruegel’in 1565 tarihli “Ressam ve Müşterisi” adlı bir çizimi vardır. Burada suratı asık ressamla, para kesesini karıştıran müşteri arasındaki ilişki çok çarpıcı bir biçimde gösterilmiştir. Ressam ne kadar gururlu olursa olsun yapılan resim para kesesini karıştıran adamın olacak, para kesesindeki şu kadar altın da ressamın cebine girecektir.

Marx, *on dokuzuncu yüzyılla birlikte sanatın para keselerinin insafına girmeye başladığını* söylemekle, geçmiş yüzyıllardaki sanatçı patronajını önemsememişe benziyor. Mısır piramitleri-

ni tasarlayan mimar, Zeus heykeli yontan Phidias, saraylarda onur konuğu gibi dolaşıp resimler yapan Rubens ve “söz ülkesinin padişahı” Bâkî, eğer bugün yalnızca sanatlarıyla karşımızda duruyorlarsa, bu onların “yalnızca sanatlarıyla yaşamış kişiler” olduklarını göstermez.

Bunu bir sorun olarak kaydetmekle birlikte, şu soruları sormadan konuyu derinleştirmeyeceğim: “Patronaj ilişkisi yaşayan sanatçı, sanatsal bir değer üretmiş olmaz mı? Bir sanatçı para karşılığında sanat ürünü ortaya koyarsa, ürüne sanat yapıtı denmez mi?”

Para ve iktidar başka bir şeydir, sanatın kendi dinamiği başka bir şeydir. Sultan hazretleri yazdığı kasideyi beğensin diye canını dişine takan şair de, yaptığı resmi krallara, düklere beğendirmeye çalışan ressam da, mimar da, müzisyen de kendi alanıyla ilgili sanat tarihini bilirse ve o tarihe yeni bir şey katarsa önem kazanabiliyordu. Durum böyle olunca sanat yapıtı üzerinde iki ayrı tarih kurulmuş oluyordu: Birincisi sanatın iktisadi etkinlikler üzerinden tarihi, ikincisi ise sanatın imgeler ve sanat tekniği üzerinden tarihiydi.

Bugün de aslında sanatı bu iki yönüyle değerlendiriyoruz. Parası olanlar ve paraya hükmedenler, sanat yapıtının sanatsal değerinden çok değişim değeriyle ilgili olarak ona bir fiyat biçiyor ve onu yine paraya dönüştürebilecekleri spekülâtif bir nesne olarak depoluyorlar. İkincisi ise sanat bilgisi olanların yaklaşımıdır: Onlar sanat yapıtını sanatsal değeri üzerinden değerlendiriyor ve sanat ürününü değişim nesnesi olarak görmüyorlar.

Sanatsal değer kavramını, sanat ürününün *değişim değeri* dışında gördüğümü, hatta sanat ürününün ekonomi terimleriyle ele alınırsa *kullanım değerinden* bile söz edilemeyeceğini *Kristal Bahçe*’de dile getirdim. İktisattaki *kullanım değeri* kavramının, edebiyattaki karşılığının “edebi değer” olduğunu öne sürdüm; (Korat 2003: 21) burada analojiyi genişleterek rahatça “sanatsal değer” kavramına işaret edebiliyorum. Parayla satın alınan her ürünün hem değişim değeri ve hem de kullanım değeri olduğu tartışmasız olsa da, sanat yapıtının fazladan “sa-

natsal değer” taşıdığını kabul etmeden, onu tümüyle araç haline geleceğini söylüyorum.

Sanatsal değer, hiçbir şekilde paraya, siyasete veya siyasal ideolojiye dönüştürülemeyen ve “kendisi için” varlık bulduğu hissedilen bir oluş biçimidir. Buradan bakıldığında padişahın övgüsünü dile getiren kasidenin büyüklüğü padişahın büyüklüğünü söylemesinden değil, söyleyiş biçimindeki tekillikten ve o güne kadar söylenmişlerin ötesine geçen niteliğinden gelir. Bir Rubens tablosunda gördüğümüz asilzade belki de o tabloyu yaptıran kişinin ta kendisiydi, ama sanatsal değer onu bir resim objesi haline getirdi, bu resmin değeri yapılmış resimlerin tekniğini aşmak, yapılmışların en iyisi ve hiç denenmemişi olmaktan ileri geliyordu.

Bu nedenle patronaj ilişkisi yaşayan sanatçının bir sanatsal değer üretmediğini savunmak saçmalık olur. Sanatsal eylemin ortaya çıkarılması için gereken iktisadi süreç ile sanatsal ürünün içeriği ayrışık şeylerdir.

O zaman da şöyle bir soru akla gelebilir: “Parayla sanat icra eden, siyasetin patronajına boyun eğen bir sanatçının sanatsal bir ürün yaratamayacağını söylemek çok iddialı olmaz mı? Sanatsal eylemin ortaya konması gereken siyasal süreç ile sanatsal ürünün içeriği neden farklı olmasın?”

Bu, zaten çoğunlukla olageldiği için itiraz konusudur. Özellikle Fransız Devrimi’nden etkilenen ressamların, Rus Devrimi’nin ilk dönemlerindeki fütürist heykeltiriliğin ve mimarlığın tam da böyle olduğu söylenebilir. Brecht tiyatrosunu da bu kategoride görüyorum.

Bu noktada, sanatın, on dokuzuncu yüzyılla birlikte *paranın egemenliğine ek olarak, siyasetin ve başka toplumsal etkilerin alanına girdiğini* söylemek zorundayım. Özellikle politik propagandanın kitlelere mal edilmesinin devrimler çağı ile gittikçe daha önem kazandığı gerçeğinden hareketle bunu söylemek hiç de yanlış görünmüyor. Aslında bir tür özgürleşme hareketi olarak başlayan siyasal sanatın, sanatçılara kendi silahlarıyla vurulmak ve özgürlüklerini yitirmek biçiminde bir bedel ödettiğinden kuşku duymuyorum.

Bu nedenle Marcuse'ün *sanatın özerkliği* kavramını önemsiyor, Kant'tan Marcuse'e kadar geçen kuramsal birikimin zihin açıcı olduğunu düşünüyorum. Çünkü sanatın özerkliği hem sanatın siyasal ilkelerle değerlendirilmesini engelleyen bir sanat-siyaset ilişkisi için elzemdir hem de bir sanat politikası tayini için önemlidir (Kreft: 36).

Sanatın politikayla ilişkisinde *sanat politikası* kavramını unutmamakta yarar var. Çünkü *sanat politikası* kuramsal bir çerçeve içinde eylem gerektiren düşünce alanıdır, bunun sanatsal yaratımdan ayrı olduğu açıktır. *Sanat politikası*, sanatsal eylemin değil, sanat hakkındaki söylemin tayin edici unsurudur. Ancak sanatla siyaset kavramını birleştirirken her zaman temkinli davranmayı artık bir alışkanlık haline getirdiğim için, doğru anlaşılacağına emin olduktan sonra sanat ve siyaset hakkında daha rahat konuşabileceğimizi düşünmüyorum da değilim.

İlke olarak *sanat ve siyasetin özerk alanlar olduğunu* söyledikten sonra, siyasetin sanatsallaşmasından faşizmin estetik imkânlar bulması nedeniyle ürktüğümü belirterek konuya bir adım daha yaklaşayım. Sanatın siyaset hale gelmesini, politik önermelere aracılık eden parti edebiyatına dönüştüğü için katlanılmaz buluyorum. Ne var ki bu kadar tedirginlik arasında “sanatın her şeyi konu edinebileceğini, buna siyasetin de dahil olduğunu” söyleyebiliyorum.

Çünkü sanat, hayatın içinde duran her şeyi görür; onu insanı duruşumuzla, nasıl kavrayacağımızla ilgilenir. Sanat, benim değişimle *felsefi, politik, tarihi, bilimsel dilde olanlarla, gözlenen insan davranışlarını sanatsal dile dönüştürür*.

Ancak bu sözü söyledikten sonra sanatçının siyasal bir kimlik edinmesiyle bir sorunum olmadığını söyleyebiliyorum. Çünkü kanımca sanatçının siyasal ve edebi eylemleri aynı yaşamdan beslense de, bunları siyasete ve sanata *dönüştürme süreçleri* kesin olarak ayrışık zihin düzlemlerinden geçmektedir. *Bu nedenle siyasal temsiller içeren bir edebi kişiliği değil, böyle bir edebiyatı katlanılmaz buluyorum*.

Kesin olarak belirteyim ki, her ne kadar siyasi temsilleri ye-

niden üreten siyasi sanatı reddetse de, Foster'ın "düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüz açısından anlamlı bir siyasal kavramı üretmeye çalışan" bir sanattan yana olunabileceği önermesini (Foster: 151) çelişkili buluyorum. Sanat benim görüşüme göre siyasal kavram üretmek yerine kavramı dönüştürür. Siyasal kavrama, siyasetçiler ihtiyaç duyar, sanatçı ise eğer siyasi bir olayı konu edinmişse, kavramsal düzeyden başlayarak onun tüm kategorilerini sanat diline indirger. Bu yeni, bu dönüşmüş şey, isterse siyasetçinin çekip alacağı ve içini doldurmak isteyeceği, yenileştirilmiş bir bilgi imgesidir.

Siyasal ideolojiyle edebiyatın bir araya gelmesinde toplum ölçeğinde haklı sayılan siyasal davaların körleştirici bir etkisi vardır. Dünyada ilk kez "öteki" üzerine kurulmuş olan siyasal romanın Yunanistan'dan çıkması ve bu romanın ulusallığı öne çıkartan bir ideolojik zemine oturması nasıl edebiyat adına bir talihsizlik ise, resimde imge yerine anlam bağlamını zorlayan Sovyet Devrimi de resim sanatı adına bir talihsizlik yaratmıştır. Ari ırkın yüceltilmesi heykel sanatı için, propaganda teknikleri sinema için, reklamcılık şiir için ve siyasal ajitasyon müzik için başka talihsizliklerdi. Hollywood sinemasının Amerikan yaşam biçimini ve siyasetini yücelten sayısız filmi, nasıl sanatın siyasallaşması dışında ele alınabilir?

Bütün bunlarla birlikte edebiyat, idealize edilmiş kişiler, toplumun kurtuluşu, propaganda, kişiye tapma, reklam ve ajitasyon gibi sanatın o güne kadar tanımadığı yeni "teknikler" ile karşılaştı. Edebiyat insanın yalnızca duyuları ve duygularıyla başka insanlarda denenen içerikleri kavrama biçimi olmaktan çıkıp bir "bilis" eylemi olarak kutsanmaya ve böyle bir içeriği yadsıdığı oranda da yararsız görülmeye başlandı.

Bu, edebiyatın iktisadi patronajın yanı sıra politik patronajın buyruğunu tanıması anlamına gelmekteydi.

İster sosyalizm davası adına kurtuluş reçeteleri yazan edebiyatçılar dünyasından, ister ulusal edebiyatlardan ve isterse dünyayı İslâmi reçetelerle kurtaranlardan gelsin, sanatta siyasal çözümler göstermek, sanatın sonunu ilan etmekten başka

bir şey değildir. Birbirine düşman olan bu siyasal kampların sanatı ele alış biçiminin garip bir biçimde birbirinden farkı yoktur; hepsi de onu “hedefe götüren bir araç” olarak görür ve doğrudan doğruya “hedef kitlenin bilincine” seslenir.

“Bilinçlendirmek” kavramsal bir eylemdir, akli süreçleri gerektirir. Oysa sanat her ne kadar akılla kurulursa da ilk planda ve özellikle duyulara ve duygulara yönelir.

Edebiyatın siyasal amaçlara kurban edilmesi, duyularımızın ve duygularımızın siyasetin emrine verilmesi demektir. Bu durum insanın akıl, mantık ve duygu süreçlerinde tek tipleşmesidir. Böyle bir algı düzeninde ne empati ne de sorgulama kalır. Edebiyat bilinen kavramsal doğruların duygu düzeyinde tekrarı olur ve duygular da tuhaf biçimde kavram içerikleri edinir.

Edebiyatı siyasal bir “mevzi” olarak görenler, yazarın “çiçekle böcek ve aşkla uğraşmasını” her zaman sıradan bulmuşlardır. Yakın zamana kadar “hapishanelerde ölen şu kadar insan varken”, “dağlarda çarpışmalar sürerken”, romancıların aşkı anlatmasına tepki gösteren eleştirmenler, neyin yazılması gerektiğini söyleyerek, “yazılması gerekene” işaret ederek, insanlara konu sipariş ettiklerini ve bunun bir patronaj talebi olduğunu akıllarına bile getirmediler. İyi de sanatsal etkiyi sağlayan şey nedir? Sanatın ele aldığı konuyu politik ihtiyaçlarımıza yanıt verdiği için doğru bulabiliriz ama bu durumda sanatsal ihtiyaçlarımızın da doyurulacağını savunmak mümkün müdür? Böyle bir varsayımı kim doğrulayabilmiş ve bunu dayatma hakkını kendisinde bulabilmiştir?

Edebiyatçının hangi konuyu seçeceğine karışmak yanlıştır. Dolayısıyla sanatçının siyasi bir konuyu seçmemesine de, seçebilmesine de itiraz edilemez. Aslolan siyasi bir konuyu seçmek ya da seçmemek değil, siyasete ilişkin olanı siyasetin çıkarı için yapmamaktır. Çünkü siyasetin sorunlarının çözümleneceği yer de, siyasal propagandanın yapılacağı yer de sanatsal etkinlikler düzlemi değildir.

Bir toplumu dönüştürme projesi ne kadar önemliyse, insanı ele alan onu yeniden yaratan ve gözleyen edebiyatçının öznel dönüştürme süreci de o kadar önemlidir. Edebiyatçının siyasa-

ya aracılık rolünü reddetmesini “aşk, çiçek, böcek uğraşı” olarak küçümsemek, yalnızca cehaletle açıklanabilir. Siyasetin “amir”, sanatın ise “memur” hiyerarşisi içindeki dizilişini reddetmeyenlerin sanat ve siyaset konusunda fikri yoktur; onların yalnızca siyasi öngörüleridir.

Melih Cevdet Anday, *Sanatın ve Politikanın Özü* başlıklı yazısında politikacının işinin özü gereği sürekli olarak taktiklerle yaşadığını, oysa sanatçının gene özü gereği *sürekli olanın* ardından koştuğunu belirterek şunları yazıyor:

“...politikada tutumlar, davranışlar, şaşırtıcı bir değişme ve değişme içinde bulunurlar; politikacı, bugün söylediği bir söz, bugün takındığı bir davranışı, koşulların değişmesi ile, kısa bir süre sonra değiştirebilir. Bundan ötürü politikacıyı yermek de doğru olmaz. Tersine, politikacı bunu yaptığı sürece başarı kazanır, ödün verme ve taktik denilen şeylerdir bunlar. Oysa bir sanatçının ödün vermesi, taktiklere başvurması hiç de gerekli olmadığı gibi, ayrıca ve en önemlisi bu gibi davranışlar onun işini değerden düşürür, dahası sanat ve düşünür-lüğü yok eder.” (Anday, 1977: 154)

Sovyet Yazarlar Birliği’nin ve Mao Zedung’un sanat hakkındaki görüşleri, angaje edebiyat konusunun özellikle sola mal edilmesini kolaylaştırdı. Şüphesiz Jdanov ve Mao, insan vicdanının yerine partinin süperegosunu yerleştiren bir edebiyatı uygulamaya koymakla bu konuda bağışlanması olanaksız suçlar işlediler. Zaman içinde insanın vicdanına el koyan başka iktidar biçimleri de ortaya çıksa bile, solun güdümlü sanat kuramcıları o kadar gürültü yarattılar ki, gerçekte soldan başka bir şeyle hesaplaşmak kimsenin aklına gelmedi. Sanki yalnızca solun yaptığı güdümlüydü de, başkaları bunu yapınca iyi oluyordu.

Sovyet edebiyatının “millici şubesi” olan Türk edebiyatı, angaje edebiyat örnekleri bulmak bakımından hiç de azımsanmayacak durumdadır. “Milli Edebiyat” döneminde M. Emin Yurdakul, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp’le başlayan ve sonraki dönemlerde Nihal Atsız’ın izinde bozkurt efsaneleriyle süren ede-

biyatın güdümlülüğü hakkında kimse bir şey söylemek gereği hissetmiyordu, çünkü bu kitaplar resmi edebiyat kanonu içinde yer alıyordu. Y. Kadri'nin *Ankara* romanında yarattığı Türkiye “ütopyasının” korporatist bir sınıf tanımına dayandığını söylemek gerekmiyordu, çünkü romanda solculuk falan yoktu.

Köycülüğün solculuk olarak Mahmut Makal'da, yabancı düşmanlığının “özcü” milliyetçilik olarak Peyami Safa'da yankı bulması hiç tartışılacak şeyler değilmiş gibi, herkes “sanatın bunlarla ne ilgisi var” diyeceği yerde, ya solcu ya da sağcı bir retorikle edebiyat tartıştı. *Senin solcun edebiyatı siyasetle söylerse kötü, ama benim milliyetçim (şimdilerde ulusal solcum) edebiyatı siyasete nasıl bulaştırırsa bulaştırırsın o kadar iyi* diyenlerin standardı bu ülkede hiçbir zaman değişmedi.

Solcular bir şey yazdı mı, onları düzmece mahkemelerle deliğe tıkmakla uğraşanlar, edebi kanona uygun angaje sanat yapıtlarının sırtını sıvazlamayı ihmal etmedi. Bu nedenle, ülkemizdeki bütün Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerinde bu “millîci” kadronun egemenliği bilimsel bir egemenlikten çok siyasal bir işgale benzedi. Bu bölümlerde kaç solcu yazar hakkında akademik çalışma yapıldığı sorusunun yanıtı gülünç görünebilir. Solcular hakkında yalnızca “soruşturma”nın uygun görüldüğü bu arsızlık, işte böyle bir “akademik”, “kültürel” ve “siyasal” ortamdan beslendi. Aziz Nesin'in “Bu y'nin kuyruğu neden kıvrık?” başlıklı bir öyküsünü anımsıyorum. Evde arama yapan polislerin y'nin kuyruk kıvrımında bile komünizm aradıkları öyküleri yalnızca solcular yazabildiler, çünkü sağcıların böyle dertleri olmadı.

Türk-İslâm sentezi cenahından beslenen bütün M. Akif severlerin dönüp de, *onun şiirinde dinsel ve politik söylemden başka ne var* diye sormamalarının nedeni işte bu gereksiz ve gülünç kendine güvendir.

Siz, ey bu yangını ihzar eden beş altı sefil
Ki ettiniz bizi Hırvat'la Sırb'a karşı rezil!
Neden hükûmete Kur'anla bağlı bulunan Arnavud'u
Ayırdınız da harab ettiniz bütün yurdu?

Nasılmış, anlayınız iddia-yı kavmiyyet
Ne yolda mahvoluyormuş bakın ki bir millet!
Siz ey bu zehri en evvel kusan beyinsizler!
Kaçıp da kurtuluruz sandınız... Fakat ne gezer!
Bugün belânızı bulmuş değilseniz, mutlak
Yarınki saikalar beyninizde patlayacak! (Ersoy: 293-294)

Kaldı ki büyük şairlerin edebi yapıtın içindeki siyasal duruş-
ları hüznün vericidir. Yahya Kemal'in pek çok şiirinde politik
söylem vardır ve pek çok şiiri siyasal ideoloji için araç olacak
yapıdadır. Kaybolan Şehir şiirindeki şu beyitlerde olduğu gibi:

Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin
Üsküp bizim değil? Bunu duydum için için (Beyatlı: 51)

Ömrü boyunca siyasetle uğraşmış Nazım Hikmet'in şiirlerini
de politikanın gölgesi altında okumak hoş değildir. 1959'da va-
tanı sattığını düşündüğü Menderes hükümeti için yazdıkları:

Şehitler, Kuvâyi Milliye şehitleri
Siz toprak altında derin uykudayken
Düşmanı çağırdılar,
Satıldık, uyanın!
Biz toprak üstünde derin uykulardayız,
Kalkıp uyandırın bizi!
Uyandırın bizi!

Şehitler! Kuvâyi Milliye şehitleri,
Mezardan çıkmanın vaktidir! (Hikmet: 38)

İsmet Özel denince akla önce onun şairliği mi gelir, politik
düşünceleri mi? Özel'in gittiği her kapının lafzıyla şerbetlendi-
ğini ve önünde durduğu kapının kavramlarıyla ideoloji üretti-
ğini on yıl önce yazdığım da “şair” henüz İslâmcılıktan “milli-
ciliğe” kaymış değildi. Böylece dolaşacağı tüm kapıları dolaşan
İsmet Özel, zımnen her sınıf ve ideolojiyi kesme iddiası taşısa

da, birbiriyle bağdaşmayan bir söz yığını almanagından başka söz düzeni kurmaktan öte bir şey yapmış olmadı.

İsmet Özel, her politik saf değiştirmesinin ardından izleyenlerine “beni şiirden izleyin, sanattan kavrayın” demekle ama nedense eylemi için politik gerekçeler sıralamaktadır. Bu eğer amaçlı bir kötülük değilse, en berbatından sinizmdir.

Siyasetin edebiyata bu denli nüfuz etmesini sorgulayamadığımız içindir ki hâlâ edebiyatın türlerini bile tanıyamayan, tanısa da önemsemeyen ve onun ideolojik etkisini daha önemli sayan bir pragmatizm çağındayız. Fotoğraflarla tarih anlatan bir kitaba “roman” adını verip, yabancı düşmanlığının ve milliciliğin prim yaptığı bu dönemde satış rekorları kırdırmak ve bir “Çılgın Türkler” çılgınlığı yaratmak edebiyatla ve sanatla mümkün olacak bir şey değildir.

“Politik mücadeleyi sanatsal ‘araç’ların yardımıyla yürüten” kişiler, ister “Kuvayi Milliye Şehitleri”ni yardıma çağıran şiirler okusun, ister Arif Nihat Asya’nın faşizan “Bayrak” şiirini okusun, ben bütün bu bağrış çağrıştan, onların politikasının zayıf olduğunu, sanattan ve duygusal ajitasyondan medet umduklarını anlarım. En azından böyle politikacıların ajitasyon ve propaganda olmadan hasımlarına gücünün yetmediği bellidir.

Sanat ve siyaset ilişkisi tartışmalarında en çok akla gelen sorulardan biri de siyasetin sanatın içine ne kadar gireceğidir. Bu sorunun yanıtı “hiç”tir. Çünkü sanatın içine siyaset ya girer ya da girmez. Bunun ortası yoktur. Ama soru şu olursa iş değişir: “Sanatın siyaseti konu olarak seçmesi mümkün müdür?” Bunun yanıtı ise duraksamaksızın “evet” olur. Burada evet denen şey siyasi çözümleri tartışmaya “evet” değildir; siyasal düzlemde yürüyen olaylar içindeki insanların dünyasının anlaşılır kılınmasıdır. Edebiyat yapıtı, siyasal olayların sonuçlarının insan ruhu ve bedeninde yarattığı her tür etkiyi işleyebilir. Edebiyatçı siyasetle ilgili bilginin değil, siyaset içindeki insanın ruh dünyasının anlaşılır kılınması için uğraşır. Çünkü isteyen siyasetle ilgili bilgiyi öznel bir tür olan romandan değil, bilimsel kaynaklardan edinebilir. Doğrusu, Kemal Tahir’in *Devlet Ana* ve Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* romanlarındaki ideolojik sof-

talığın neden bu kadar önemsendiği anlaşılır gibi değildir. Hele Stefan Zweig'ın *Acımak*, Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* romanları orta yerde dururken, Peyami Bey'in yazdığı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adındaki keyifsiz mırıldanmayı “dünyada hastalığı anlatmak bakımından benzeri olmayan bir roman” diyerek öven Türk Dili Edebiyatı kürsülerini görünce, *Türk'ün Türk'e propagandası* sözünün anlamını daha iyi anlıyorum.

“Sanatçının siyasetle ilgisi nasıl olmalı ve bunun yapıttaki görünümünü ne düzeyde biçimlenmelidir?”

Bu sorunun da akla gelmesi gerekir; çünkü sanatçının siyaseti eyleyiş biçimi hakkında konuşmadan, sanat ve siyaset ilişkilerini bütün yönleriyle tartışmış olmayız.

Siyasal eylemi edebiyatçıya yasak etmek saçmalıktır. Tüm insanlar gibi sanatçının da bir siyasal düşüncesi vardır ve bu düşünce çerçevesinde eylemlere girişebilir. Bundan dolayı ne Yahya Kemal, ne Mehmed Akif ve ne de Nazım Hikmet sorgulanabilir. Edebiyatçının politik eylemiyle edebi eylemi aynı şey değildir. Burada edebiyatçıya düşen görev edebiyat yoluyla propaganda yapmamak, eleştiriciye düşen görev ise politik bakışa uygunluğu ölçüsünde edebi ürünü olumlu ya da olumsuz bulmamaktır.

Çünkü unutulmamalı ki siyaset her zaman iktidarın ve gücün simgeleriyle yan yana durur. Oysa “iktidara gelmiş” bir edebiyat düşünülemez bile; çünkü o zaman adı *edebiyat* olmaz. Güçlü olanın zayıfı sürekli olarak kullandığı bu eşitsiz ilişkiyi bir tür tecavüz sayıyor ve reddediyorum. Edebiyatın bir *toplumsal alan* olmak yönünden siyasa ile eşitliği, sonsuz olmak yönünden de ayrılığı görmezden gelinemez. Bunu bile bile siyaseti bir fayda ilişkisi umarak edebiyata sokanlarda bir tür zorbalık olduğundan kuşku duymuyorum.

Edebi Kanon

Gregory Jusdanis'in bu konuya temel oluşturan kitabına göre (Jusdanis: 79-133) kanonlar özneldir ve kendilerine uymayan yapıtları tasfiye eder. Dolayısıyla tüm kanonlar ve başta Batı

kanonu dönemsel beğenilerin ürünü olan, şüpheli bir yargılar bütünüdür.

Edebi kanon denince anlaşılması gereken en temel şey, bir edebi iktidarın veya siyasal gücün, “okunmaya değer” buldukları ile bulmadıklarının oluşturduğu açık veya gizli bir edebi toplamdır. Ülkemizde resmi kanon içinde yıllardır yer almayan pek çok yazar veya şair vardır. Resmi kanonda yer aldıkları için unutulmayanlar da. Örneğin Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali kanonda uzun süre yer almadılar, hiçbir ders kitabı onlardan söz etmedi, hiçbir devlet kurumunda yapıtları kabul görmedi. Öte yandan sanatçılıkları ve yapıtlarının edebiliği pek tartışmalı Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Namık Kemal ve Mehmet Akif gibi yazar ve şairler kanon sayesinde unutulmadı.

Çünkü özellikle ulus devlet çağında kanonun belirleyici etkeni milliyetçiliktir ve modern devlet kendini oluşturan ideologları asla ihmal etmez. Kanonda yer alan yazar ve şairlerin her zaman edebi güçleriyle değil ideolojik nitelikleriyle orada durdukları pek de akıldan çıkarılmamalıdır.

Edebi kanon, “öteki”ni, “edebiyata dahil olmadığı düşünülen şey”i belirlemek için ortaya konmuş siyasal ve ideolojik ölçüler bütünüdür. Kanona dahil yapıtlar bu ölçülere uygun sayılanlardır. Kilise Kanonu, Yeni Ahit’in yazılmasında Gnostiklere ait olanları dışlayarak yeniden yorumlanan Hristiyanlık ilkeleriydi. Felsefede, Platon’un ayakta kalması ve sofistlerin iz bırakmayacak derecede yok olmaları da kanonla ilgilidir. (Jusdanis: 80)

Görüldüğü gibi, kanon yalnızca edebiyatla ilgili değildir. Jusdanis’in kuramı bu anlamda Thomas Kuhn’un bilim felsefesine yaklaşım olarak geliştirdiği paradigma kuramından ödünç alınmışa benzemektedir.¹

1 Thomas Kuhn’un paradigma kuramı, bilginlerin yaşanan toplum değerlerinden bağımsız davranamayacağı görüşünden hareket eder. Kuhn’a göre bilgin, o zamana kadar başarı kazanmış, genel kabul gören bilim yapma yolunu (paradigmayı) kabul ederek varsayımlarını geliştirir ve yerleşik geleneğe göre kabul edilmiş uygulamalara dayanarak varsayımlarını doğrular. Bilgin, varsayımları yanlışlansa bile bunu görmezden gelir ve çözümü elverişli olan sorunları çözmeye yönelir. Zamanla paradigmayı toptan yadsımak ve yerine yeni bir para-

Yine de Jusdanis'in kanon kuramı zihni eyleme geçiren bir niteliktedir. Her ne kadar kendisi pek yoğun ve biraz çelişkili önermelere sahipse de, özellikle edebi araştırmalar için yön-temsel açıklığı taşıyan tezler içermektedir: “Kanonla ilgili çalışmalarında hangi edebi yapıtların hangi ölçütlerle değer kazandıkları ve kaybettikleri, beğeni ilkeleri, epistemolojik varsayımlar ve edebiyat ve eleştiri kurumları ile ilgilenmek gerekir. Kanonluğa dair bir inceleme, edebi hakikatlerin gizemli derinliklerinde değil, Foucault'nun deyimiyle yüzeysel pratikler üzerinde yoğunlaşır, milli bir gelenek içinde metinlerin kullanım tarzlarını inceler ve sonra da bu kullanımları bir araya toplar.” (Jusdanis: 82)

Bundan yola çıkarak Türkiye Edebi Kanonu hakkında ortaya konacak ilk önermenin “ulusal öteki” ile ilgili olması gerektiğini düşünüyorum. Türkiye’de modernizmin inşasında, ulusal kanonda yeri olan pek çok yapıtın, “ulusal öteki”ni tanımlayarak hayat bulmuş yapıtlar olduğu açıktır. Türkiye edebi kanonu, gecikmiş bir milliyetçilikten iktisadın ve iktidarın, tez elden ve kısa zamanda edebiyatı “öteki” ile donatmasının acelecilikleri ile doludur.

Uluslararası Öteki

Bir edebi yapıtın “ulusal öteki”ye göre biçimlenip biçimlenmediğini anlamak için sorulması gereken temel soru şudur: Yazar ulusal olan ve “biz”le ilişkilendirilen ideolojik görüşleri pompalıyor mu?

Somutlaştırmak gerekirse, örneğin Tolstoy *Savaş ve Barış*’ta Borodino Savaşı’nı anlatan bir Rus mudur, yoksa yalnızca Tanrı anlatıcı mı? Tolstoy Fransızlardan nefret eder mi? Ruslar Fransızlardan daha iyi ve cesur mudur?

“Öteki”ne düşmanca bakmak, “ben”in psikolojik sınırlarını aşarak “biz”i de yaratır. “Bizden olmayan” herkes “öteki”dir.

digma koymak gerekir ki, bilimsel ilerleme denen şey aslında bu tür devrimsel sıçramalarla gerçekleşir.

Öteki, dışlaştırma için kullanılan temel kavramdır. “Öteki” gruplar veya yığınlar halinde olabilir. Bu özellik, “berikinin” kendisini aidiyet duygusu içinde bulmasını getirecektir: Burjuvazi öteki ise, emekçiler beriki olur; kâfirler ötekiyse müminler de berikidir.

Ulusal öteki, dışlanmış, düşmanlaştırılmış toplulukları hedef tahtasına koymak için yaratılır. “Beriki” ise hayali bir homojen grup varsayımından doğar. Yani kendi içinde çeşitli çatışmalar yaşayan bir toplumun öteki edebiyatı, ülke dışındaki düşmanı hedef tahtasına koyduğunda, ülkedeki çelişkileri yok sayar. Onlar, ortak düşmana aynı tutkuyla karşı koyan inançlı, yiğit kahramanlar haline gelirler. Burada öteki, berikilerin standartlaşmasına yol açan bir prototiptir.

Öteki edebiyatı, hem ötekini hem de berikini tekdüze hale getiren bir safsata edebiyatıdır. Büyük edebi yapıtların ise düşmanlık beslediği bir “öteki”si yoktur. Büyük edebi yapıt, yazarın herhangi bir tarafı tutmadığı, başka deyişle “temsilci” ya da “sözcü” olmadığı yapıttır.

Edebiyatın ilk örneği sayılabilecek destanlar, ötekileştirmenin en çok görüldüğü anlatım türlerinden biridir. Bu tür, “ulusal öteki”ni değil, saldırgan ötekini hedef tahtasına koyar. *Göktürk* destanlarında Çinlilerin “öteki” olması ulusallıkla değil, düşmanlıkla açıklanabilir. Ortaçağda dinsel cemaat birliğini açıklamada kullanılan *millet* kavramını modern ulus kavramıyla karıştırmak anakronizmdir. Küçük bir bilgi bile, millet sözcüğünün dinsel cemaatler için kullanıldığını açıkça gösterir: *Yahudi Milleti*, *Rum Milleti* gibi. Türk İran savaşlarından sonra Türklerin “Alp Er Tunga”yı, İranlıların ise “Şehname”yi yaratması bir etnik çatışmayı değil, kültürel, ekonomik veya dinsel nedenlerle açıklanabilecek bir “ötekileştirme”yi içerdiği için iyi bir örnektir. Sonuçta bunlar düşmanı küçülten, aynı soydan olanları yücelten, empati yoksunu yiğitlemelerdir. Akılcılık, hümanizm ve modernizm gibi toplumsal süreçler ve akımlar yaşandıktan sonra, “ulusal edebiyat” adı altında yine aynı noktaya dönmek, edebiyat açısından büyük bir kayıptır. Türk ulusalcı edebiyatının temel söyleminin “İslâmiyet öncesi

öz edebiyatımıza geri dönmek” olduğu düşünülürse, ortaya çıkan tablo netleşir.

Ulusalcı öteki edebiyatının temel özelliklerini şöyle sıralayabilirim:

* *Ulusal kimliğin tanımlanmasına ve “biz kimiz” sorusunun açıklamasına dayanır.*

* *Öteki ulusu ya da ulusları küçümser, uygarlık payesini kendisi için ayırır.*

* *Kendi devletine ve milletine toz kondurmaz.*

* *“Biz”e karşı genel bir tehditi sürekli vurgular.*

* *Diğer kültüre ait tüm kültür ürünlerine sahip çıkar. (Millas 1998: 32)*

Bu edebiyatın nasıl geliştiği konusunda sosyolojik tahlillere girişmek istemiyorum. Ama öyle anlaşıyor ki, bu edebiyat, Fransız Devrimi’nin başka ülkelere ithal edilmesiyle başlayan gecikmiş milliyetçilikler çağının bir ürünüdür. Burada da ilk örnekler şüphesiz Yunan edebiyatından doğmuş ve Balkanlara yayılmıştır.

İlginç ama milliyetçiliğin ve ötekileştirmenin nasıl bir çarpıtma olduğu, Yunan milliyetçiliğinin sonradan yazdığı tarihte neredeyse ilk büyük ulusal kahraman olarak anılan Velestinli Rigas’ın yaşam öyküsünden anlaşılacaktır. Rigas, gerçekte milliyetçi değil *anayasacı* idi. Önerdiği siyasal program Şinasi ve Namık Kemal’i öncelemiş olan bir Osmanlı vatandaşı Rum’un girişimiydi.

“Rigas, Osmanlı İmparatorluğu içinde demokratik bir devrim gerçekleştirmek için çalışanların herhalde ilkidir. *Dünyanın en güzel devleti* diye nitelendirdiği Osmanlı Devleti içinde, bütün ulusların, din ve dil farkı gözetmeden Helenlerin, Arnavutların, Ulahların, Ermenilerin, Türklerin ve başka ulusların bir arada yaşayacakları ve hiçbir ulusun öteki uluslar üstünde egemen olamayacağı bir düzen kurmak için mücadele etmiştir. (...) Rigas, Osmanlı Devleti içinde cumhuriyet ve halk yönetimi istediği için öldürülen ilk kurban da sayılabilir.” (Millas 1994: 87-88)

Ülkemizde “ulusal öteki” ile ilgili edebiyat gecikmiştir; çünkü Osmanlı İmparatorluğu, temelde bir etnik topluluğun değil, etnik mozağin imparatorluğu ve bunun siyasal karşılığı da Osmanlılıktı.

Edebiyatımızda etnik “ulusal öteki” sınıflamasına 20. yüzyılın başlarına kadar rastlanmaması bunun sonucudur.²

Bu konuya açıklık getirmesi için öncelikle bir şiiri örnekleyeceğim.

Şair Lezizi şöyle yazmış:

*Size bir güzelin vasfın edeyim
Gör neler yaratmış Bari Taalâ
Anın evsafını beyan edeyim
Safalar kazana bezm-i ahibba*

*Maildir hüsnüne bir peri her bar
Ne zaman eylese azm-i çemenzar
Düşer âşıkları ardına hezar
Cemalin etmeğe seyr ü temaşa.*

*Her seher vaktinde kurar bir divan
Eder âşıkları çâk-i giriban
Salınıp tahtına çıktığı zaman
Arzıhal sunarlar misal-i derya*

*Bazılar vaslına lâyık olam der
Vade-i kavlinde sadık olam der
Yetmiş iki millet âşık olam der
Her biri dilince eyliye rica*

2 Elbette cinsel ötekilik, fiziksel ötekilik (sakatlık gibi) edebiyatımıza yabancı değil. Divan edebiyatında pek çok üründe münkir, kâfir gibi nitelemeler de çok yaygındır; dinsel öteki zaten ortaçağ düşünüldüğünde kaçınılmazdı. Öteki kavramı oldukça geniştir: cinsel, fiziksel... Bu yazı içinde, sadece ulusal olan yer aldı.

Siyah Arap der ki: Bani naçari
Ban sana gızli sırrım açari
Ya ban sani alır Şama kaçari
Ya sani oldürür va lâkumbana

Acem gelmiş der ki: Men sana kulam
Figan ü zar ile özüne pulam
Men senin babında ya nice gulam
Ta küni terahhüm yek ruze mera

Türk de gelmiş der ki: Ey peri suret
Bana gamzen ile etme işaret
Kopardın başıma türlü kıyamet
Medet, usum gitti, bir geç yamaca.

Türkmen gelmiş der ki: Sana ereyim
Gayet ile yaktın benim yüreğim;
İki inek, bir danacık vereyim
Şimdi bir öpücük verirsen bana

Rum da gelmiş der ki: Ben seni bildim
Hasret kılıcıyla bağrımı deldim
Kapın eşiğine yüzümü sürdüm
Elado matyamo anikso porta!

Ermeni gelmiş der: Kati bakarsın
Âşık olanlara külli zararısın
Ben seni severim sen ne kaçarsın
Vart, egur tun kovıs son pişman kal ya.

Arnavut der: Sen de tutma maskeni
Yoluna koymuşum bu can ü teni
Zararı ne mori severim seni
Besa besa, bort nozono yiyefa

Yahudi gelmiş der: Ben sana kulum
Alınmaz satılmaz geçmez bir pulum
Her zaman edersin nedir bu zulüm
Ender kuvanyozoz cozo lâkoyza

Tatar der ki: Atım eşkin boluptır
Sefer yollarında düşkün bolıptır
Kimseler binemez coşkun bolıptır
Kostasım, sini kil kiltirmin mina

Çingen der ki: Ben bu sudan içmezim
Olura olmaza sırrım açmazım
Çergededen geçerim senden geçmezim
Ya zomborloz kerroz ya herra mera

Şehri gelmiş der ki: Serv-i bülendim
Gönüller oğrusu şahı levendim
Ey benim azizim canım efendim
Bir gece haneye gelseniz n'ola?

Lezizi! Bendedir mevlud olunan
Bu kadar bulundu mevcud olunan
Güzeldir alemde maksud olunan
Cümleyi bermurad eyleye Mevlâ (Kocatürk: 113)

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma süreci Türkler için çok elem vericiydi; Anadolu, Balkanlar'dan ve Kafkasya'dan kaçan insanlarla dolmuştu. Bu durum kuşkusuz "ötekilere" karşı bir nefret ve onlardan uzaklaşma duygusu yaratmış oldu. Diğer yandan, işgal yıllarında yaşanan çatışmalar da "ötekilere" karşı duyulan nefret ve öfkeyi körükleyecek gelişmelerdi: Bulgarlar İstanbul'a kadar dayanmış, Yunanlılar Batı Anadolu'yu işgal etmiş, İstanbul, ağırlıklı olarak İngiliz ve Fransız kuvvetlerinin denetimine girmişti. Güneye İtalya ve Fransa, doğuya ise Ruslar ve Ermeniler yerleşmekteydi. Bu noktada evinde hiçbir şeyden habersiz yaşayan Bulgar'la, Türklerin canına kast eden

komitacı eşleşmiş oldu; Madam Curie, Dostoyevski, Balzac, Pasteur veya Freud ayırmaksızın (veya bunları aklına getirmeksizin), “medeniyet denen Batı’yı ve Batılıyı” aynı torbaya dolduran Türk seçkinleri, ötekileri bütünüyle canavarlaştırdı, onları tek dişi kalmış bir soyguncu olarak resmetti. Bulgar ve Yunan “dünkü uşak”tı; İngilizlerle bir olup bağımsızlığını ilan eden Araplara ise “kalleş” sıfatı yakıştırıldı.

Bu koşullar altında daha iyi eğitilmiş, daha organize yaşayan gayri Müslim Osmanlı halklarına yönelik haksız nefret doğdu. Rumlar ve Ermeniler bu nefretten ağırlıklı olarak paylarını aldılar.

Ulusal devlet ve ulusal edebiyat birbirine koşut giden iki olgudur. Osmanlıların ulus düşüncesiyle tanışmadığı bütün dönemlerde, en ateşli yazarlarda bile dinsel veya etnik bir düşmanlık görülmemesi, bunun yerine Anayasacı bir meşruiyet kavgasının verilmesi tesadüf değildir.

Namık Kemal’in ve Şinasi’nin başını çektiği Osmanlıcılık, temelde ulusal değil hukuksal referanslardan yola çıkan bir hareketti. Bu anlamda Şinasi’nin

*Bir ıtknâmedir insana senin kanunun
Bildirir haddini sultana senin kanunun*

dizeleri, bir bakıma dönem manifestosu gibidir. Osmanlı toplumunda, 19. yüzyıldaki hiçbir edebi akımda ulusalcılık damarı bulunduğundan söz edilemez. Hatta Ermenilerin ve Rumların edebiyatı da ulusalcılık kanonuyla bağdaşmaz. Gerek Evangelinos Misailidis’in *Temaşai Dünya* (1871) adlı yapıtı, gerek Vartan Paşa’nın *Akabi Hikâyesi* (1851) adındaki romanı “Osmanlı” kimliği altında yazılmış, dünya edebiyat tarihi için bile enteresan kitaplardır: Çünkü bunlar Ermeni veya Yunan alfabesiyle Türkçe yazılmışlardır. Strauss’a göre, Osmanlı tebaası halklar her ne kadar kendi edebiyatlarını Batı Avrupa edebiyatına göre birer ayrı kimlik içinde yaratma eğiliminde olsalar da, bu edebiyatların ulusal dil temeline dayanmadığı ve bir kurumsal kanonunun olmadığı açıktır. (Strauss: 40-41) Bundan şu sonuca

hemen varmak mümkündür: Günümüzde başka uluslar haline gelmiş olan Yunan ve Ermeni halklarının Osmanlı döneminde yarattıkları edebiyat, bugün onların edebiyatının değil, başka bir alfabe içinde de olsa Türkçe edebiyatın öncülleri durumundadır. Dünyada Osmanlı İmparatorluğu dışında böyle bir şeyin örneği olduğu söylenemez.

Ulusalcılık Osmanlı İmparatorluğu'nun sürekli kaybeden taraf olmasıyla ilgili bir süreç içinde belirmiş ve güç kazanmıştır. Bunun için 1878 Berlin Anlaşması ile 1912 Balkan Savaşı arasındaki süreci incelemek gereklidir. Türkiye'nin yüz elli yıllık Batılılaşma tarihi ile atbaşı giden bir parçalanma ve bölünme korkusu şüphesiz ki o süreç gözden geçirildiğinde görülecektir.

İttihat ve Terakki'nin iktidarıyla başlayan "Türklük" kimliğine yönelik ve hemen arkasından başlayan etnik huruç eylemleri ülkemizdeki ulusal edebiyatın hangi etkenlerle başladığını anlamada temel veriler arasında yer almalıdır. Çünkü bu hareket, savaştığı Balkan milliyetçiliklerinden ilham almış ve bu milliyetçiliklerden daha geç doğmanın telaşına kapılmış görünmekteydi. Balkanlardan kovulma ve atılma halinin yarattığı şok, Türklerin yüz yıllık bölünme, parçalanma ve yabancıya düşmanlık etme travmasının temelini oluşturacak kadar büyüktü. Bunlara rağmen Anadolu bir vatan olarak yüceltilmiyor; vatan, belirsiz, soyut bir mekân olarak tasarlanıyordu (Bora: 46). Anadolu'da kendilerini sadece Müslüman olarak görenler kadar, kendilerini sadece Hristiyan olarak adlandıran *Türkofo*n halkların yarattığı çoklu kültürel yapı da akla getirilirse, Türk milliyetçiliğinin ve ötekileştirmenin aslında ne kadar varsayımsal bir zemin üzerinde ilerlediğini anlamak kolaylaşacaktır.

İrk veya İslâm gibi farklı temeller üzerinde yüceltilse de, bu milliyetçiliğin edebiyatçıları, aynı zamanda kuramcıları ve ideologları da oldular.

Bu noktada Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'i ulusal edebiyatın kaynak yazarları olarak göstermek gerekir. Osmanlı'nın canını yakan her kim ise bu yazarlar tarafından aşağılanmışlardır. Özellikle Yunan faktörü, Türk ulusal edebiyatında belirle-

yicidir. Bunu Ziya Gökalp “Vur” şiirinde çarpıcı bir biçimde dile getirir:

*Durma Yunan durma kibrini artır
Türklük’ün başına hakaret yağdır
Uyuyan bu kavme bu zillet azdır
Vur eski kölesi uyandır onu!
(...)*

*Sıkıştır ki ordu, donanma yapsın
Garpte ne terakki varsa kapsın* (Millas 2002: 195)

Ömer Seyfettin’in yapıtları, ötekini anlatmak konusunda önemli örneklerle doludur:

“[Mısır’da] Sokakları dolduran sayılmaz şapkaların, zalim ve kurnaz, gaddar ve namussuz gölgelerinde sararmış, solmuş gibi boyunları eğri, zayıf, mahzur dolaşan sarıklı yerlilere, bu zavallı Arap kardeşlerime kalbimde derin bir sızı duymadan bakamam.”

Bu öyküde kılığı Frenk’e benzeyen bir Peralı, Mısır’da kahramanımıza rastlar. Öyküsünü anlatır, meğerki annesi onu zaten bir Fransız’dan peydahladığı için böyle Frenk tabiatlıymış. Türklerden bu yüzden nefret edermiş. Kahramanımız bu olayı işitince dayanamaz, oteline döner ve uyumadan önce şunları düşünür:

“İstanbul’da Türklüğünü inkâr eden, Türklükten nefret eden, Türklüğü hakir görüp bütün varlıklarıyla Avrupalılaşmaya çalışan uzun tırnaklı, son moda esvaplı, tek gözlüklü züppeleri hatırlıyor, içimden, ‘acaba bunların hepsi de piç mi? Annelerinin hepsi de Beyoğlu’nda mı gebe kaldı diyordum.” (Seyfettin: 122-134 “Piç”)

Ömer Seyfettin *Aleko* (Bir Çocuk) adlı öyküsünde de, çaresizlikten Rumların arasına düşen, kendisini Rum olarak tanıtan Ali adındaki çocuğu anlatır. Ali’nin Rumcayı anadili gibi

bildiğini, Rumlarla Türklerin benzer biçimde giyindiğini belirten yazar, bu kadar benzerliği olağan bulur. Harciâlem bir kahramanlık öyküsüdür, Rum'un korkak olduğunu söyleyip geçer, Türk neden kahramandır da, öbürü değildir, bunlar anlaşılmaz şeyler olarak kalır.

“Öteki”ni ele alırken, şüphesiz ki ulusal edebiyat kanonu içinde daha sağlam yerleri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nu ve Halide Edip Adıvar’ı anmak zorunluluğu vardır.

Sodom ve Gomora adlı kitabında, İstanbul’daki işgal yıllarını anlatırken işgalciler ve işbirlikçilerine terbiyesi gereği sövemeyen Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun, bu sövgüyü Kitab-ı Mukaddes’e gönderme yaparak, kibarca gerçekleştirdiğini düşünürüm. Çünkü Sodom şehri günahkârlarına, Kitab-ı Mukaddes de bir bakıma sövmüştür.

Y. Kadri’nin ulusal kanon açısından önemi, “ulusalcı” olmayan tüm toplumsal bilinç hallerini reddetmek ve konuyla ilgili bir ölçüt getirmektir: *Yaban*, Yunan düşmanlığından çok, Yunan’a düşman olamayan ümmet haline düşmanlık eden bir romandır. Çünkü ümmet olarak yaşayan halk, kuvayı milliyecileri “yaban” sayarak onları kendi hallerine terk etmekte, Yunan ve Türk arasındaki farkla ilgilenmemektedir. Böylece Yunan ve ümmet arasında hiçbir fark olmadığı gösterilmekte, ulusal bilincin önemi tersten gelerek vurgulanmaktadır.

Halide Edip Adıvar’ın, *Vurun Kahpeye!* adlı romanı üç temel “öteki” kişiliğin çevresinde örülmüştür. Romanda ülkenin kurtuluşu için Anadolu’da çalışan öğretmen Aliye’nin “ötekiler” tarafından nasıl linç edildiği, temel trajik olaydır.

Birinci “öteki kişi” Damyanos’tur ve şöyle anlatılır:

“Bu katil ve zalim Damyanos, bu her Türk’ü, dişi, erkek bir kaplan inceliği ve vahşetiyle yok eden Damyanos, şimdi bir Türk kızının elinde iradesi çürümüş bir zavallı, en düşkün ve halsiz bir azgınlıkla yumuşaklığı birleştiren acayip bir aşk kurbanı olmuştu.”

İkinci “öteki” Hacı Fettah’tır:

“Aliye önce ağzını açıp, Hacı Fettah Efendi’nin elçilik ettiği her şeye lânet etmek istedi. Hayır, bu din değildi. Din, nurlar içinde sonsuz bir rahmetin, şefaatin meydana çıkışıydı. Hacı Efendi, din perdesine bürünmüş, dünya yüzünde şeytanın insanları üzme için gönderdiği bir elçiydi.”

Aliye’ye sarkıntılık eden üçüncü “öteki” ve işbirlikçi Hüseyin Efendi ise reddedildikten sonra şöyle aşağılanır:

“Bir Türk ve Müslüman’sın diye sana geldim. Sen Damyanos’tan daha çok fena, daha çok kâfirsin!”

Halide Edip Adivar, bu romanıyla, kanımca, ulusal kanonun “öteki”yle ilgili temel üç argümanını geliştirmiştir:

Birincisi, –Halide Edip’in tüm yaşamına asla sinmemiş olan ama bu romanda biçimlendirilip karine haline gelen– yabancı düşmanlığıdır. Buradaki simge işgalci Yunan askerinin komutanlarından Damyanos’tur. (Bu bir antibatıcılık damarı halinde romana yerleşen ve uzayıp giden çığırdır ki, Y. Kadri’den Kemal Tahir’e açılımlar yapar ve sonraları asıl yatağını milliyetçi çizgide bulur.)

İkincisi, din bağınazlığının ve düşmanla işbirliği yapma tıynetinin temsilcisi Hacı Fettah Efendi’dir. (Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece* adlı romanı bu alandaki tipik örneklerdendir. Asıl yatağını Köy Enstitülü yazarlarla köy edebiyatında bulur.)

Üçüncüsü de ekonomik çıkarları için düşmanla işbirliği yapan, sefahat düşkünü Kantarcıların Uzun Hüseyin’dir. (Bu da karşılığını M. C. Kuntay’ın *Üç İstanbul* adlı romanında buldu, sonra da sınıf edebiyatı ve anti-emperyalizm söylevine yaslanan edebiyatta yeni olanaklar bularak ilerledi.)

Bu üç bileşeni değişik düzenlemeler içinde yeniden kurarak bir yığın “öteki” edebiyatı yapmak ve edebiyatı bir propaganda malzemesine dönüştürmek şüphesiz tümüyle *ulusalcı öteki yazarlarına* özgü bir eylem sayılamaz. Yakup Kadri ve Halide

Edip “öteki” kapsamında değerlendirilemeyecek değerli romanlar da yazmışlardır. Ancak edebiyat bilindiği gibi tarihsel sürekliliğe de yaslanır ve bir tür söz mirası bırakır. Bu söz mirasının sonraki edebi kuşaklar tarafından bir çırpıda dönüştürülmesi kolay değildir. Nitekim ulusalcı kanonun düşünce kalıpları ve üslubu, edebiyatın genel mantığını etkilemiş, bir toplumsal, siyasal veya ideolojik eylemin uzantısı olmayan edebi mantığın kabulü edebiyatımız açısından pek müşkül olmuştur.

Edebiyatın toplumsal, siyasal eylemlerin “duygu şefliği şubesi” olma hali, gerçekte, propaganda metinlerini, reklamları veya bildiri dilini edebiyatın içine çekmekle sonuçlandı. Oysa edebiyata düşen şey, bunları ve benzerlerini edebi dünyanın dışına sürmektir.

“Öteki” Bağlamında Kürt Edebiyatı

Uzun zamandır Kürtlerin kültürel varlığını kabul etmek şöyle dursun, etnik varlığını bile yadsıyan siyasal zorbalıklar nedeniyle Kürt edebiyatının, kimlik sorunları dışında pek bir şeyle uğraşmadığı, edebiyattaki gelişmeleri kavramadığı, ağır bir *siyasallaşma* hal ve tavrı edindiği anlaşıyor. Bunun sonucu olarak, Kürtlerden yükselen her edebi atılımı siyasal argümanlar içinde kavrama tehlikesi belirebilir; bundan olabildiğince uzak duracak ve Mehmed Uzun’un yazdıklarından hareketle Kürt edebiyatı konusunu değerlendirmeye çalışacağım.

Kürt Edebiyatı Kimleri Kapsar?

Ince Memed Kürt edebiyatına ait olabilir mi? *Endişe* veya *Sürü* filmi *Kürt Sanatı* içinde değerlendirilebilir mi? Sanat değerlendirmelerinde sanatçının etnik kökeni mi, *sanatının niteliği* mi ölçü alınır?

Mehmed Uzun’a göre sanatçı hangi dilde yazarsa yazsın, *etnik olarak neye aitse* onun edebiyatçısıdır. Ona göre Yılmaz Güney veya Yaşar Kemal baskılar nedeniyle Türkçe yazmış kişilerdir ve Kürt edebiyatına ait isimlerdir. (Uzun 2006: 89)

Doğrusu kim hangi nedenle Türkçe veya Kürtçe yazmış, bununla ilgili değilim. Bu bahiste ilgilendiğim şudur: *Bir edebi yapının yazıldığı dile ait olup olmadığı tartışmasında nerede durmak gerekir? Anadilinde yazmayan bir Kürt yazarını, etnik olarak Kürt olduğu için Kürt Edebiyatı içinde saymanın değeri nedir?*

Ben Rus edebiyatına dahil bir Nabokov, Hint edebiyatına ait bir Salman Rüşdi, Arnavut edebiyatına ait bir Şemseddin Sami tanımıyorum.

Hatırlanacağı gibi, 19. yüzyılda “Rum ve Ermeni milletlerinin” edebiyatları Türkçeydi; Yunan veya Ermeni alfabesi kullanılarak Türkçe ifade edilen bu edebiyatlarda milliyetçilik yoktu. Bu durumun dünyada örneği olmadığını daha önce belirtmiştim. Şimdi kendi alfabesi olan, kendi dilinde yazmasında en azından uluslararası bir engel bulunmayan bir *Kürt edebiyatı* var ama nedense Türkçeye çevrilmeden yaygınlaşamıyor. Bunu milliyetçilik kavgasına girmiş eski solcu Kürt arkadaşlarımızı itham ederek de söylüyorum: Dünyadaki ulusal kanonlar düşünüldüğünde, Kürt edebiyat kanonunu *benzersizlikte kof bir noktaya taşıdıklarından* herhangi bir endişeleri olmamalıdır.

Mehmed Uzun ve Ulusalçı Edebiyat?

Mehmed Uzun’un edebiyatı ulusalcıdır. Kürtlerin toplumsal yazgısıyla Bizans’ın yazgısını aynı görür ve “Kürtlerin yıkımını” 1071 yılından başlatır: Ona göre bu tarih “sonu gelmez bir trajedinin başlangıcıdır.” (Uzun 2006: 18) Mehmed Uzun 1651-1707 yılları arasında yaşayan Exmedê Xanî’yi “ulusal bilinç ve duyguyu Kürt insanının yaşamına sokan kişi” olarak betimler. (Uzun 2006: 27) Ulus kavramı doğmadan ulusal bilinç yaratan Kürt ozanlar tarihi enteresandır. Bu, anakronizma bakımından, Türk ulusalcı edebiyatında *Türk olanın devlet kurmak üzere dünyaya gelmiş bir kişi olduğunu hiç unutmamasından* farklı bir yargı değildir.

Ulusal edebiyat, tüm sınıfların ortak edebiyatı olarak yapılır ve tüm sınıfları aynı inancın bileşenleri olarak görür. Ulusal

edebiyat, siyasal sistemlere, ulus mitomanisine, ideal kahramanlara ve acımasız düşmanın tahribatını anlatmaya yönelir; ulus içindeki çelişkileri asla ön plana çıkarmaz.

Dicle'nin Sesi adlı nehir roman böyle bir panorama içinde geçer. Masal ve mitolojinin diliyle yazılan roman, anlatıcının (dengbêjin) olayları masallaştırdığı izlenimi vermesi için özellikle söyleyiş biçimini öne çıkartan bir kıvamda akar. Burada kişisel dünyalar, bilinçaltı ve bireysel varoluş göze çarpmaz; burada ırmaklar, dağlar, kılıçlar, acılar ve her şeyin en genel haldeki söyleniş biçimi vardır. Kürtçe söylemin ritmi iyice öne çıkartılmıştır (*şevbuhêrk*, *Cizira Botan*, *Bıro*, *mir*, *şex*, *Apê Xelef*, *şel û şepik* sözcükleri çok yinelenir). Anlık düşünceleri, zaafıları, yaşanan anı roman kahramanlarının eylemiyle anlamayı sağlayacak diyaloglar yoktur. Mehmed Uzun, kahramanlarını olayların peşi sıra sürükler, onların iç sesine kulak vermez. O, çok genel bir sesin peşindedir, tek tek seslerle ilgilenmez.

İki ciltlik *Dicle'nin Sesi* Kürtlerin, Süryanilerin, Yezidilerin ve Ermenilerin “ortak kimliğini” temsil eden bir dengbejin, iki yüz yıl boyunca kılıktan kılığa girerek anlattığı olaylar üzerine kuruludur. Buradaki dengbej ne Kürt, ne Yezidi ne de Keldani'dir, o bir *Cizira Botanlıdır*; bu anlamda Uzun, etnik ve dinsel tanımları çok önemsemeden, coğrafi bir Kürtlük tanımı peşinde yürür. Ancak bu yürüyüşte iki ötekiyle karşılaşır, bu ötekilerin orduları dışında insani varoluşlarını göremeyiz: Bunlar Türkler ve İranlılardır.

Bu nehir romanda tüm sınıflardan Kürt halkı dengbeje indirgenmiştir. Modern edebiyatın en önemli göstergesi, bireylerin iç dünyasını kurcalama eylemi ise, Mehmed Uzun'un romanında neredeyse hiç yoktur. Tam tersine çok sayıda kişi dengbej *Bıro* kimliği içinde eritilmiş ve bütünsel bir kişilik elde edilmiştir. Anlaşılan, cemaat ilişkilerine dayanan toplumsal yapıların edebiyatında bireyin iç dünyasını kurcalamak o kadar da kolay bir iş değildir.

Siyasal bakımdan hep hegemonik ilişkileri yeğleyen Kürt seçkin sınıfı (ağalar ve zenginler diyelim) ise, Mehmed Uzun'un romanlarına kültür bilinci ve dil sevgisi taşıyan kişi-

ler olarak girmişe benziyor. Bunu “Yitik Bir Aşkın Gölgesinde” adlı romanı okurken düşündüm. Halkı bir potada eriten ve “kompakt kişilik” yaratan yazar, seçkinleri (zengin okumuşları diyelim), yurt sevgisi, aşk ve savaş temalarıyla *ayrıştırıyor*. Sanırım Uzun, “köylü bireyler” yaratsa bunun hem anakronik hem de grotesk olacağının farkındaydı.

Mehmed Uzun’un Yazar Sesi

Sözlü kültüre dayalı, roman geleneği olmayan Kürtçenin bir yazarı olarak, Mehmed Uzun, kendini bir ulusun ve kültürün inşa süreci içinde bulmuşa benziyor. Anadili Kürtçe olan bir yazarın yapması gereken en doğru seçimi yapıyor ve Kürtçe yazıyor. Ancak edebiyatının en belirgin kusuru, yazarın ve yazar sesinin hep görünür olmasıdır. Mehmed Uzun’un en parlak edebi cümleleri bile, kahramanların var oluşunu değil, yazarın gitmek istediği ana fikri işaret ediyor. Bu haliyle Uzun, modern dünyanın yazarı gibi değil de, kahramanları kendi görüşleriyle bezeyip konuşturan Tanzimat Dönemi edebiyatçıları aklı getiriyor.

Mehmed Uzun’un edebiyatında *insana ait bir var oluş gerçeği*yle karşılaşmıyoruz; orada hep büyük toplumsal olayların kırıp tükettiği insanların düşünceleri vardır. Ne var ki, büyük olaylar ne kadar kanlı ve destansı yazılırsa yazılsın roman olamıyor. Roman çok daha sade ve zor bir şey: İnsanın toplumsal olaylar içindeki gerçekliğini istiyor, toplumsal olayların insanları kuşatan gerçekliğini değil.

Bir edebi yapıtın, yazarın anadilinde yazılmasına karşı olunamaz. Anadil insanın annesinin kucağıdır, kimseyi oradan mahrum bırakmaya kimsenin hakkı ve yetkisi yoktur. Öte yandan şu soruyu düşünmeden bu konuya noktayı koyamıyorum: Yeryüzünde kim tarafından yazılırsa yazılsın, ulusalcı ve “öteki”ni reddetmek üzerine kurulu bir yapıtla edebi değerleri düşünerek uzlaşmak ve bağdaşmak mümkün müdür?

Ben yine de Mehmed Uzun’un ömrünün sonunda siyasi düzlemde başardığı Türklerle kardeşlik söylemini edebi düz-

lemde de başaracakken, buna, erken bir ölüm nedeniyle fırsat bulamadığına inanmak istiyorum.

Edebiyat ve Hoşgörü

Türkler başka halklarla yüzlerce yıl bir arada yaşamış olmakla haklı olarak övünebilir. Ancak bazı Türklerin övünme vurgusu olarak atalarımızın “sabırlı” ve “hoşgörülü” olduklarını seçmesi bana hep çok tuhaf görünmüştür; bu nedenle “Bir gayri Müslim *hoş görüldüğü* için mutlu olabilir mi?” sorusunu ister istemez çok düşündüm. Şu soruları da elbette: “Hoşgörülü olanlar acaba halk mıydı, yöneticiler mi? Hoşgörü, tarihin tüm dönemlerinde geçerli miydi? Hoşgörü denilen şey ne idi?”

Tarih söz konusu olduğunda bu tür sorular genellikle düşünülmez ve her şey “biz” kipinde özetlenir. Bu durumda Rum tüccarın odununu taşıyan Türk hamal, Ermeni mimar tarafından azarlanan bir Türk amele, Yahudi sarrafa borçlu olduğu için onun dükkânının önünden geçemeyen Türk esnaf, “ötekine” göre daha hoşgörülü sayılmış olur. Bu gülünç halin, gerçekte hiçbir ilişkisi olamaz. Şüphesiz, Osmanlı toplumunda azınlıklar hukuken kısıtlı idi, onlara hukuki anlamda “hoşgörü” ile bakıldığı açıktı. Bunları bugün anlatırken gayri Müslim tebaaya bizim belirlediğimiz koşullar altında yaşama izni verdiğimizizi, boyun eğdirdiğimizi söylemek eğer övünmeyle yan yana duruyorsa, insanlık değerlerine uygun düşmez.

Türkçe Sözlük, “hoşgörü”yü, “kendine aykırı gelse de, her şeyi anlayışla karşılayarak, olabildiğince hoş görme durumu” biçiminde açıkladıktan sonra, aynı sözcüğü felsefi açıdan “kendininkilerle çelişse bile, başkalarının düşünce ve kanılarını özgürce dile getirmelerinden rahatsız olmama; tolerans” olarak belirliyor.

Latince “tolerare” fiilinden gelen sözcüğün Batı dillerindeki karşılığı “tolerance”dır ve biz Türkçede bunun karşılığı olarak “hoşgörü”yü kullanıyoruz. “Tolerans” olsun “hoşgörü” olsun, bu sözcüğün çağrışımları içinde “katlanmak” “göz yummak” ve “anlayış göstermek” çağrışımları da var. Bu nedenle, “hoşgörü”

sözcüğü, edebiyat açısından bakıldığında pek de sevimli görünmüyor. Her ne olursa olsun hoş görme üstenci bir bakıştır.

Edebiyat veya edebiyatçı neye karşı hoşgörölü olacak, neye göz yumacak veya kime anlayış gösterecektir? Edebiyat veya edebiyatçı bir erk midir? *Hoş görmek* edebiyatçının eylemlerinden biriye, “anlayış göstermemek” “katlanmamak” veya “yerin dibine batırmak” da edebi bir eylem haline gelmez mi?

Düpedüz felsefi, psikolojik ve toplumbilimsel bir kavram olduğu görülebilen bu kavramla edebiyatı nasıl yan yana getireceğiz? “Edebiyat başka insanlara hoşgörölüyle bakmayı sağlar” dersek, “insanlara hoşgörölüyle bakabilen” yani “kendini onlardan üstün gören bir edebiyatçı” kavramı da açığa çıkmaz mı? Edebiyat, toplumsal, bireysel veya felsefi bir hoşgörölünün (anlayış göstermenin, katlanmanın veya sabrın) aracılığını yapabilir mi? Bu durumda edebiyata, başka toplumsal alanlarda sağlanacak faydanın aracısı veya yardımcısı olmak görevi düşmüştü olmaz mı? Bunun edebiyatla ne ilgisi vardır?

Sorular sorarak değil de yanıtlar vererek tezlerimi açıkça savunmak istiyorum: Edebiyat, toplumsal olayların geçtiği alandaki her şeyi çekinmeden konu edinebilir, ancak toplumsal olaylara başka amaçlar için aracılık etmez. Edebiyat hiçbir hoşgörölü biçiminin hazırlayıcısı, yardımcısı ve uygulama sahası değildir.

Çünkü millî edebiyat çağıyla başlayan hoşgörösüzlük çığı, bu konu hakkında kesin bir görüş ortaya koymamızı zorunlu hale getirir: Edebiyatta hoşgörösüzlüğe karşı çıkmak, hoşgörölüye taraf olmayı gerektirmez. Hoşgörösüzlük, edebiyatın “öteki” olanı yargıladığı, hiçbir biçimde onaylamadığı bir “düşman” veya “karşıt” ile anlam bulur. Hoşgörölü ise “düşman”a, “karşıt” olana tahammüldür. Oysa edebiyatın binlerce yıllık tarihinde ne *hoşgörölü* ne de *hoşgörösüzlük* bulunur. Çünkü büyük edebi yapıtların “öteki”si yoktur. “Düşman” ve “biz” kipi hiçbir biçimde “öteki edebiyatı”ndan önce varlık bulamamış, *hoşgörölü* kavramı edebiyatla yan yana getirilmemiştir.

Bu durumda kesin olarak edebiyatın da edebiyatçının da hoşgörölü kavramıyla birlikte değerlendirilemeyeceğini öne sü-

rüyorum. *Edebiyatın hoşgörüsü olmaz*. Edebiyat bütün hoşgörü biçimlerine de, bütün hoşgörüsüzlük hallerine de eşit uzaklıktadır.

Hoşgörü ya da hoşgörüsüzlük, edebiyatın olsa olsa konusu haline gelebilir.

Bu tezimi edebiyatın en eski metinlerinden başlayarak, birkaç yapıt üzerinde somutlamak ve iddiamı temellendirmek istiyorum.

Sophokles'in *Aeas* adlı yapıtına bakalım.

Troya Savaşı'na katılan iki önemli savaşçı *Aeas* ile *Odyseus* arasında gerginlik vardır. *Aeas* tanrıların adaletsiz olduğunu söyler, onların açıkça taraf tuttuğunu düşünür ve kaderine karşı çıkar. Bunun üzerine *Athena* onu yanıltır, bir sığır sürüsünü *Odyseus* ve askerleri imiş gibi gösterir, *Aeas* küçük düşer, üzüntüsünden canına kıyar. Bu olaydan sonra *Aeas*'ın ölüsü başında insanlar kendi aralarında tartışır, *Odyseus* bu tartışmanın üzerine gelir ve olay çok çarpıcı bir hal alır. Çünkü *Aeas*'ın "düşmanı" olduğu halde *Odyseus* bu ölümden büyük üzüntü duymuştur; *Aeas*'ın çok büyük bir kahraman olduğunu söyler. Oradakiler duyduklarına inanamazlar, *Agamemnon* neden bu ölüyü savunduğunu sorduğunda *Odyseus*'un yanıtı olağanüstüdür: "Ben ona kin beslemek güzelken kin besledim."

Aeas, bir eskiçağ oyunu olduğu halde, hoşgörüyü veya hoşgörüsüzlüğü yalnızca konu edinir; yazarın tutumu açısından ise tam bir nötr tutumu seçer. Çünkü büyük edebi yapıtların yazarları yargılayıcı ve adalet dağıtıcı değil, yalnızca anlatıcıdır.

Troya Savaşı'nın anlatıldığı büyük destanı aklımıza getirelim: *Homeros Akhalar*'ın ya da *Troyalıların* tarafında değildir. Anlatıcı korkaklara tahammül edemeyen bir dil seçmez, tahammül edemeyenleri söyler. Yiğitler övülür ya, yalnızca *Akhalar* değil. Yalnız *Patroklos*'un değil, *Hektor*'un ölümü de can yakıcıdır.

Don Kişot'la alay eden bir *Cervantes* düşünebilir miyiz? Olayların neşe ve hüznle sarmal halde ilerlediği bu büyük kitapta Osmanlılardan nefret eden bir fanatik İspanyol yazarının sesi yoktur. Kişisel olarak Osmanlılardan çok çekmiş bir kişi

olan Cervantes, yazısında ne kadar da çelebidir ve insani bir yol tutturur! Üstelik Don Kişot'un anlatıcısı, *bütün bunları Seyid Hamit Bin Engeli'den işittiğini* söylemez mi?

Balzac, *Eugenie Grandet*'de cimriliği yargılar mı, anlaşılır mı kılar? Cimriliğe hoşgörüsüyle ya da hoşgörüsüzlükle baktığı söylenebilir mi? Açıkçası yazarın bir bilim insanı gibi ele aldığı konuları yakından ya da uzaktan değil, eşit uzaklıktan incelediği görülmez mi?

Dindarlığı tartışmasız olan Tolstoy, evliliğe sıkı sıkıya bağlıdır, Sonya'dan çok sayıda çocuk yapmış ve kendini mutlu bir evlilik için adamıştır. *Anna Karenina*'nın ilk cümlesi bile zaten bunu doğrular: "Bütün mutlu aileler birbirine benzer." *Anna Karenina* bir aşk romanıdır, Tolstoy orada aileyi rezil duruma düşüren Karenina'yı yargılamaz, fakat Karenina'nın kocası Kont Vronski'yi de küçük düşürmez. Hem aldatılan kocaya, hem âşıka hem de mâşuka eşit mesafede durur. Tolstoy *Kröyçer Sonat*'ta da aynı mesafe duygusunu korur. Evliliğin, çocuk sahibi olmanın, bağlılığın ve aşk cinayetinin bütün taraflarını eşit uzaklığa koyar ve kendi düşüncelerini merkez haline getirmez. Bu yapıta bakarak Tolstoy'un evlilik hakkındaki yargısını anlayamayız. Tolstoy hiç kimseye tolerans göstermemiş, kendi görüşünü öne çıkartmamıştır. Tıpkı Türkler hakkında çok olumsuz düşünen Dostoyevski'nin hiçbir yapıtında Türk düşmanlığı göremediğimiz gibi.

Örnekler uzayıp gidebilir. Ancak edebiyat ve hoşgörü açısından akla gelebilecek bir noktaya değinmeden örnek vermek tekrara düşmek olur.

Edebiyatta hoşgörü kavramının, özellikle "düşman kültürlerle" savaş açanlar tarafından öne çıkarıldığı anlaşılıyor. Toplumbilimsel anlamda başka kültürleri hoş görmenin yetmeyeceğini, onlarla eşit ve eşdeğer koşullarda bir arada yaşamayı istemeden insanlığımızın eksik kalacağını savunanlara katılıyorum. Ancak bu durum edebiyatın bir eksiği olarak görülemez, edebiyata ödev olarak verilemez. Edebiyat zaten yapı itibariyle bununla donanmış olmak zorundadır, edebiyatçı da bu sezgi-den beslenir.

Ne var ki edebi yapıttan, “toplumsal hoşgörünün mimarlığını yapmak” beklenemez. Nasıl ki “milli edebiyat” yoluyla öteki toplumları aşağılamak, “sınıf edebiyatı”yla “öteki” sınıflardan düşman kamplar yaratmak, “cinsiyet edebiyatı”yla da cinsiyetlere göre yazılan totolojik sıradanlıklar kurmak mümkünse, hoş görmek amacıyla da horgörü tuzağına düşülebilir.

Edebiyat hiçbir toplumsal ödevle yan yana getirilmemelidir. Ödev duygusuyla yazılan edebi yapıtlar iyilik, doğruluk ve hoşgörü içerebilir; ne var ki edebiyatın dinamiğinde ev ödevlerine, başkalarına anlayış göstermeye, iyilik vaazlarına ve kuruluş reçetelerine tahammül yoktur.

Edebiyatın, hoşgörüyü hoş görmesi hoş değildir.

EDEBİ İLETİ VE DÖRT KAYNAĞI

Hayal

Gogol'un, *Bir Delinin Hatıra Defteri* adlı öyküsünde, deli kendisini Çar sanır, yediği sopaları da taç giyme töreninin bir parçası olarak algılar. Yazarın bu öyküde gerçekte hem bir deli yerine düşündüğü, hem de bir deliden farklı olarak bu düşüncüyü anlam bütünü oluşturacak şekilde dizginlediği görülür.

Edebi iletinin ilk kaynağı olarak aklımıza hep "hayal gücü" gelir ya, Gogol örneğine bakınca ben bundan biraz şüpheye düşerim. Hayal ve gücü tüm insanlarda ortaktır. Hatta yüksek dereceli hayaller bakımından çocuklar, psikotikler ve uyuşturucu kullananlar diğer insanları ve edebiyatçıları yaya bırakırlar.

Edebiyatçı hayal kurma gücüyle böbürlenmiş bir kişi değil, bu hayalleri bir sisteme oturtan kişi olarak önemlidir. *Hayal gücü* kavramıyla *edebiyatçı* olmayı eşitlemek bana yanlış görünüyor.

Ben hayali öne koymam; önce olay vardır öyküde, sonra metin gelir ve bu metin kurulurken ona estetik derinlik kazandıran yaratıcılık devreye girer.

Olaylar önünde dilimizde var olan kavramlarla sınırlıyız. Dilde olmayan şey, imge olarak var olsa bile kavram olarak yoktur. Dilde olmayan bir şeyi, kavramsız olduğundan, dile getirme olanağı bulamayız.

Edebiyatta hayalin sınırı, başkalarının hayaliyle buluşabilme arzusunda saklıdır. Yazarın kendi hayallerini sokağa boca eden meczuplardan farkı, başkalarının bu hayallerle ilgileneceğini bilmektir.

Hayalin sınırı dildir, dil bir etkileşim alanıdır ve öykü başkaları dinlesin diye anlatılır. Bu dille akla gelmedik hayaller üretilebilir ama sonuçta bu hayaller başkaları içindir. Edebiyatçının gücü bir deliden daha deli hayaller üretebildiğini göstermek değil, en çılgın hayalleri bile bir öykü mantığı içinde anlaşılır kılmakta saklıdır.

Hep hayalleri tartışıyoruz; edebiyatın hep hayalden beslenmek zorunda olduğunu düşünmek ne derece doğru? Öte yandan *edebiyat yalnızca hayaldir* demek kadar *edebiyat yalnızca olaydır* demek de yanlış değil mi?

Kanımca edebiyat, somut maddi olayla, en soyut çağrışım arasında kalan yaşam alanında durur. Burada insan vardır ve *öykünün amacı da, aracı da insandır*.

Yaşam

Edebiyatın yaşamı ne kadar içerdiği sorulduğunda akla, “Yaşamı içermeyen edebiyat var mıdır?” sorusu gelebilir. Yaşam eğer yaşanmışlıklarsa, hiçbir yaşanmışlığı anlatmayan edebi ürünleri yok mu sayacağız?

Yine de sormalı, “yaşanan şeylerin ne kadarı edebiyatta vardır?”

Kim bir olayı başkasına anlatıyorsa, olaya kendi yorumunu katar. Bir şeyi başkalarına anlatmanın yollarından biri olan edebi ürün, edebiyatçının öznelliğiyle biçimlenir ki, herhangi bir olayı anlatan yazı biçimlerinin, “olduğu gibi anlatma” şansı zaten yoktur.

Şu da var: Her okur, o andaki ruh haliyle, olay hakkındaki

öngörüsüyle ve çağrışımlarıyla algılar. Aynı olayın anlatıldığı üç kişi, aynı anda çok farklı imgelere ve çağrışımlara sahiptir. Bundan yola çıkarak “yaşamın başkalarına asla anlatılamayacağı” sonucuna varmak, yine de çok keskin bir yargı olur.

Edebiyat yaşamın olaylarını anlatmak için doğmuştur. Ama hiçbir zaman, yalnızca yaşamı anlatmayı başardığı söylenemez. Edebiyatçı, yaşam olaylarını nakleden bir kişi olmamıştır, o temelde yaşamı nasıl gördüğünü anlatan bir kişidir.

Roman türünün anası *Don Kişot*'ta, bunak ihtiyar, onun yamağı ve hayali sevgili üçgeninde geçen olaylar, gerçekte düşün karıştığı birtakım saçmalıklara bağlanır. Romanda yaşamın yer almadığı söylenemez. Don Kişot yaşamın içindeki gerçek bir varlığa benzer, ama aynı zamanda gülünçlüğü ile de düşsel bir varlıktır. Romanda gerçekte hayali ayıramayan, saf köylü kızını prenses gibi algılayan bunağın maceraları vardır. Bu yalınkat bir hakikattir. Hayatın kendisidir. Ancak romanda basit bir köylü olan Sanço Panza'nın bir adaya vali olması, bu adadaki düşesin nedimesi Altisidora'nın Don Kişot'a tutulması gibi gerçekleşmesi zor haller yaşanır. Cervantes “gevşemeye” yine de izin vermez; “ada valiliği” işi bir şekilde bittikten sonra yola koyulan Don Kişot ve yamağı arasında ilginç bir konuşma geçer. Sanço yaşadıkları olaydan ötürü mutluluğunu ifade etmektedir. Don Kişot, “Haklısın Sanço” der; “Tanrı'nın her günü birbirine benzemez. Bilgisiz kişilerin kader diye baktığı şey, aslında hal ve şartların doğurduğu bir sonuçtur.”

Sanço, lafı Altisidora'ya getirir ve Don Kişot'a âşık olan bu genç kızı iffetsiz bulur ve yerer. Don Kişot: “Şunu bil Sanço” der, “aşk ferman dinlemez. Onun karşısında akıl kâr etmez. O da ölüm gibidir: Kral sarayına da yoksul kulübesine de aynı şiddetle indirir yumruğunu. Bir kalbe girdi mi, ilk işi oradan utancı da edebi de kovup atmak olur.”

Sanço kendini tutamaz:

“Ne katı yüreğiniz var! Ben onun ettiği sözlerin onda birine bile karşı koyamazdım. Ama siz tınmadınız. Üstelik nenize vuruldu bu kız? Doğruya doğru eğriye eğri, insana korkulu

düşler gördürecek bir haliniz var. Aşk doğuran şey güzellik değil mi?”

Don Kişot burada ruh güzelliği ve beden güzelliği ayrımı yaparak uzun bir vaaz verirken, iki ağaç arasına gerilen bir ağa düşer ve bağırır:

“Yemin ederim, Altisidora’ya yüz vermeyişime kızan büyücülerin işi bu!”

Bu örneğe bağlı olarak vardığım ilk sonucu yazabilirim: Edebi üründe sözün biçimi ve oturduğu bağlam, hayattan daha önce gelir.

İkinci örnek olarak, roman tarihinin en derin yapıtlarından biri olan *Moby Dick*’i seçiyorum. Bu roman, balina avcılarını, gemileri, balina avını olağanüstü denecek bir gerçekçilikle anlatır. Herman Melville 1851’de bu romanı yayımladığında pek tutulmadı. Oysa bu romanda olayların ayrıntısı insanı şaşkınlığa uğratacak kertededir. Yani romanda yaşam vardır. Üstelik bu kadar uzun soluklu bir romanda olayların dizilişi ve akılda kalıcılığı da şaşırtıcıdır.

Yaşamı bütün çıplaklığıyla anlatmak isteyen bu romanda bazı ara parçalar vardır ki, yazarın konuyla ilgili söylenceleri ve tarihi işin içine sokarak, okuyucuyu gerçek olandan masala doğru sürüklemek istediği akla gelir. Bu da şaşırtıcı bir biçimde romandaki gerçeklik duygusunu artırır. Çünkü yazar din mitolojisini bile değiştirip balinalara uyarlar. Bir bölümde “suların efendisi” Aziz Georgios’a şöyle değinilir:

“Kaldı ki Ermiş Georgius, derin denizlerin koca canavarını değil de, karalarda sürünen bir yılanı öldürmekle, şanına layık bir iş görmüş olmazdı. Her insanoğlu bir yılanı öldürebilir; ama yalnız bir Persues’da, bir Ermiş Georgius’da ya da bir Coffin’de gözünü kırpmadan balinanın üstüne yürüyecek yürek vardır.”

Yaşam burada destansı niteliklerle özdeşleştirilerek yüceltilmektedir. Ama olaylar da tıpkı hayatta olduğu gibi neden ve sonuçlarla birbirine bağlanmaktadır.

Pequod adlı gemiyle yolculuk eden Ishmael'in öyküsü şöyle biter:

Geminin cankurtaran fıçısı kaybolunca, gemideki tabuttan bir cankurtaran fıçısı yapılır. Bu sırada Rachel adlı gemiyle karşılaşılır, Rachel'in kaptanı Moby Dick'le savaşırken kaybolan oğlunu aramaktadır. Kaptan Ahab ona yüz vermez ve yoluna devam eder. Moby Dick'le zorlu bir çarpışmaya girilir ve gemi sonunda batar. Ishmael su yüzünde çırpınırken, geminin batışıyla burgaçlanan sulardan havaya bir şey fırlar: Tabut. Ishmael ona tutunur ve yaşam, ironik bir gerekle kurtulur. Nice sonra, Ishmael, Rachel adlı gemiyle karşılaşır. Ölen oğlunu arayan Rachel'in kaptanı, bir tabut içinde gezen Ishmael'i bulur.

Böyle bir kurmaca tarzı, yaşamı olduğu gibi anlatmaya çalışan Moby Dick romanının final çatısıdır. Bundan yalnızca şuna varıyorum ki: Yaşamın burada yeri yoktur.

İkinci sonucu yazabilirim: Edebi yapıtta yaşam kurmacadan sonra gelir.

Üçüncü örnek, gerçeği değil simgeyi seçmiş bir örnektir: *Değişim*.

Franz Kafka, Gregor Samsa'nın bir sabah böcek olarak uyanışını anlatır. Burada yaşam, daha baştan yoktur.

Ancak kız kardeşi, annesi ve babasıyla ilişkileri yönünden bakıldığında, sadece bedeni böcek olan, duyguları insan bir varlığın önünde olduğumuz görülür. Burada hayatın bireyleri nasıl böceklettiğine ilişkin bir alegori vardır. Samsa'nın, kız kardeşiyle konuşurken böcek vücudunu saklamak için harcadığı çaba son derece insancadır. Aynı şekilde anne babanın duyguları, kız kardeşin hali de öyle; ev, sokak, kiracılar, tümüyle hayattaki gibidir. Ama başta da söylediğim gibi bu roman yaşamı "göstermeye" çalışmaz, bize bir imgelem sunar.

Ne var ki, bu imgelemi yaratmak için hangi araçlara başvurulmuştur? Gerçekte yaşamda var olan böceğe, anne babaya, insanca kaygılara, kiracılara, apartmana ve ruh hallerine.

Üçüncü vargı sanırım görünür hale geldi: **Hayatın halleri, düşünce yolları ve ilişki biçimleri olmadan edebi ürün olmaz.**

Son olarak da yaşanmış olayları anlatan romanlara değinmiyorum. Örneğin biyografik romanlar ve büyük tarihsel olayları anlatan romanlar bu kategoriye girer. Tahmin edileceği gibi bu romanlar anlatılan kişi ya da olayların “gerçeğini” göstermek üzere yazılmışlardır ve yaşamı “göstermek” niyetindedirler.

İster Levni, ister Şah İsmail ve isterse Fatih anlatılsın, hep ısrar ettiğim bir itirazımı anımsatarak konuya devam edeceğim: Tarihsel romanda, tarihsel kişiliklerden uzak durmak gerekir. O, tarih romanı değil gerçeklik iddiası olur. Bunlar hayatı göstermek ve doğruyu anlatmak üzerine kurulmuşlardır. Ancak bu formun roman olduğundan kuşkuluyum. En güçlü örneklerinden biri olan *Quo Vadis* bile, Hristiyanlığa ve Petrus’a bir güzelleme olmaktan öteye geçememişse, bir sorun var demektir.

Son önermeye geldik: **Hayat olaylarını olduğu gibi anlatmak iddiası edebi değildir.**

Gerçeklik

Düşlerimizle edebiyat arasındaki ilişki, gerçekte edebiyat arasındaki ilişkiden ayrı ele alınamaz. Gerçeklik, duyulara, somutlaştırmaya ve kavramsallaştırmaya ihtiyaç duyar. Düşler ise simgeler, imgeler, çağrışımlar ve soyutlamalar dolayından algıladığımız olay dizisidir.

Edebiyatta hem gerçek hem de düş vardır. “Gerçek nedir?” sorusu en çok felsefenin ve edebiyatın ilgi alanına girer. Edebiyatta gerçeğin ne olduğunu aramaktan çok, onun nasıl anlatılacağını ya da anlatılma olanaklarının ne olduğunu sorgulamak esastır.

Gerçeklik, onu anlatmaya çalışanlar istese de istemese de var olan, irade dışı olarak, kendiliğinden hazırda duran bir olgudur. Tüm içeriği somuttur, herkes gösterilen şey ne ise olduğu gibi algılar. Oysa düşler ve çağrışımlar öznedir; herkes onları kendilerine anlatıldığı kadarıyla bilir ve duyu organlarıyla değil zihniyle kavrar.

Öyküsel gerçeklik diye de bir kavram var. Bunu sanırım kuşları konuşturmak gibi, reel zamanı parçalamak gibi, gerçekte olmadığını bildiğimiz ama okurken yadırgamadığımız halleri tanımlamak için kullanıyoruz.

Buna en somut örnek Gogol'ün *Burun* adlı öyküsüdür.

Burun 1836'da yazılmıştır ve yazar bir sabah uyandığında burnunun yerinde olmadığını gören memur Kovalev'in başına gelenleri saçma bulacağımızı düşünerek alaycı bir dille şunları yazar:

“Hayır hayır, bütün bunları aklım almıyor benim. Ama en garip, en anlaşılmaz şey, bence, yazarlarımızın böyle konular seçmesi. Bunu hiç ama hiç anlamıyorum. Her şeyden önce böyle bir yazı yurdumuz için tamamen faydasızdır. İkincisi de her bakımdan faydasız.. Öyleyse ne vardı bunda. Vallahi ben de bilmiyorum.

Gene de şunu varsayacak olursak, dünyada daha büyük saçmalıklara, tuhaflıklara rastlayabiliyoruz. Onun için bunları toptan düşünürsek, bunları olağan saymamız gerekir. Kim ne derse desin olur böyle şeyler. Çok seyrek, ama olur.”

Gerçeği, fantazyayı veya masalsılığı öne çıkartmak öykü anlatımında farklı yollar doğmasının nedenidir. Gerçekliği anlatan kişinin dili ister istemez “başkasının” dili olur, buna *Tanrısal dil* de denir, gözlem dili de. Oysa çağrışımsal veya düşsel anlatım, özneliği gereksinir, içgözlemi öne çıkartır.

Sorun şuradadır: Gerçeği anlatan bir anlatıcı, hangi koşulda olursa olsun özne değil midir? “En nesnel” anlatım bile fotoğrafla karşılaştırıldığında eksik sayılmaz mı?

Bundan şu kaçınılmaz sonuca varıyorum:

Edebiyatta nesnel söylem yoktur, nesnellik iddiası vardır.

Hal böyle olunca edebiyatta *realizm* adı verilen yaklaşımlara, hatta Zola'nın *Deneyisel Roman* adını verecek kadar bilimsel gözlem sınırlarına götürdüğü anlatım tarzına şüpheyile baktığım akla gelebilir.

Hemen belirtmeliyim ki, gerçeği anlatmak için yazılmış metinleri yadsımıyorum; edebiyat tarihi böyle metinlerden oluşmuş önemli yapıtların da tarihidir, “yalnızca gerçeği anlatmak” iddiasında bir öznellik olduğunu düşünüyorum.

Naturalistler bu konuda akla gelebilecek en önemli kişilerdir. Öyküde de, Guy de Maupassant'ı anmadan geçemeyiz.

Onun *Sicim* adlı öyküsünü anımsayalım: Yaşlı köylü, pazarda çamura bulanmış bir sicim bulur, kimse yerden aldığı bir ip parçasına tamah ettiğini düşünmesin diye, ipi aceleyle cebine sokar ve sanki başka bir şey arıyormuş gibi yapar. Pazarda dolaşır, neden sonra bir tellal gelir ve buralarda bir cüzdan kaybolduğunu, bulanlara ödül verileceğini söyler. Yaşlı köylü çok geçmeden sorguya çekilecektir, çünkü bir adam onun yerden cüzdanı alıp cebine koyduğu ve bir süre de bozuklukları aradığı konusunda tanıklık etmektedir. Çok geçmeden kayıp cüzdan bulunur. Ne var ki bu durum yaşlı adam hakkındaki şüpheleri yok etmez, çünkü herkes onun, cüzdanı bulan köylü ile işbirliği yaparak ödülü paylaştığını düşünmektedir. Olayı ne kadar reddederse reddetsin, yaşlı adamın bu işi yaptığına olan inanç zedelenmez, tersine kökleşir.

Bu öyküde neden sonuç ilişkileri açısından ele alındığında zerre boşluk yoktur. Olayları yaşayan kişilerle, olayın niteliği çok ilişkilidir. Olay bütünüyle gerçeğin altı çizilerek anlatılmıştır; anlatıcının öznel düşünceleri, gerçeklikle bağdaşmayan fantastik varlıklar öyküde yoktur.

Bu öykü, benim “Edebiyatta nesnel söylem yoktur, nesnellik iddiası vardır” yargımı boşa çıkartmış sayılmaz mı?

Kanımca sayılmaz, çünkü nesnel söylem daha önce de açıklamaya çalıştığım gibi yalnızca neden sonuç ilişkilerini doğru kurmak ve fantastik varlıkları ele almamakla ilgili bir şey değildir; nesnel söylem olanı olduğu gibi anlatmaktır ki, böyle

bir şey “yalnızca yaşanan şeylerin olduğu gibi anlatılmasının edebiyat olduğu” anlamına gelir. Edebiyatta nesnel olduğumuzu iddia edebiliriz, bu bir iddiadır ve öznel bir iddia olduğu için de ne doğru ne de yanlıştır.

“Şöyle bir olay yaşadım” tarzında, tanık diliyle yazılmış öykülerde gerçeği anlatma vurgusu belirgindir. Ancak bu durum öykünün aşka, yaşama, topluma ilişkin bir yargıyı anlatmak için kurgulanmış bir yanı olabileceği gerçeğini ortadan kaldırmaz.

Çok sözü edilen şu yazarın gerçeği kavramını biraz düşünelim.

Bir keré bu kavram “dış gerçeklik” ve “öyküdeki gerçeklik” gibi kavramların arasında duran bir kilit gibi görünüyor.

Dahası, yazarı gerçeklikle metin arasındaki bir aracı gibi gören yaklaşımları da yadsımak yönünden özel bir önem taşıyor.

Bu nedenle özellikle bu kavramı ortaya koymak istiyorum.

Çünkü her yazar ruhsal, felsefi, siyasal ve başka bilmemnesel bir sürü eğilimi bir arada taşır. Zola bilimsel ahlâkın edebiyattaki tecellisidir; Dostoyevski dinsel ve ruhsal kavrayışı öne çıkartmıştır, Balzac insanın temel insani zaaflarıyla ve üstünlükleriyle ilgilenmiş, Gogol aklın oyunlarına çok düşkün olduğunu belli etmiş, Tolstoy tarihselliği ve toplumsal zemini belirginleştirmiştir. Bunlar yazarların sosyal konumları, düşünce tarzları ya da zihinsel alışkanlıklarından bağımsız ele alınabilir mi? Örneğin bazı yazarları cinselliğe yaptığı vurguyla, öbürünü doğa aşkıyla, bir başkasını insan ruhunu kavrayışıyla tanımamız bir rastlantı mıdır? Hayır, bunlar yalnızca pek çok insani eğilimin bir bileşkesidir ve edebi ürün bu imbikten geçtikten sonra biçimlenir.

Gerçeklik, yazarın zihninden geçtikten sonra “metin gerçekliği” halini alır. İşte edebi ileti her şeyden önce budur.

Gogol’ün *Burun* öyküsünü burada bir daha anımsatmak istiyorum.

Okuduğumuz tüm diğer öyküleri de aklımıza getirelim. Bunlar, bilgi, sevgi, aşk, yalnızlık, korku, öfke veya çılgınlık gibi şeylerin, *olgu halindeki görünümlerinden* farklı, dönüştürülmüş metinler değil midir?

Üstelik her yazarın bunları anlatış tarzı farklıdır. Dolayısıyla herhangi bir metin isterse doğayı olduğu gibi betimlesin, yazarın gerçekliğidir.

Bu nedenle başa dönerek aynı şeyi yinelemek zorundayım: Edebiyatta nesnel söylem yoktur, nesnellik iddiası vardır.

Bunu inandırıcılıkla karıştırmayalım. Çünkü hem gözlerimizle gördüğümüze, hem de başkalarından işittiğimize inanabiliriz. Bir metnin inandırıcı olması, gerçeği olduğu gibi, yazar dolayımı olmaksızın, bir objektifin bakışıyla olayı aktardığı anlamına gelmez.

Öykünün gerçek gibi anlatılması, onu alegoriden, çağrışım-dan, hatta fantazyadan bile bütünüyle koparamaz. Bütün bunlar niyedir? Neden öyküde gerçeği, gerçekdışını, masalsıyı, yalanı, arzuları, fantazyayı irdeleyip dururuz?

Tek yanıtlım var buna: Gerçekliği yansıtmaya şiddetle düşman olsak bile, gerçekliği anlatmaya tutkun bir yazarla ortak bir yanımız vardır: O da yazarak insan gerçeğini anlamak istegidir.

Yazarın Yolu

Edebi yaşam, çocuksu bir zihin sıçramasıyla başlar: “Öyle bir şey yazacağım ki,” der genç yazar, “bu bana özgü olacak.”

Kendisinden önce gelen her yazarı gizli gizli küçümseyen bu tavır, her genç yazar için gerekli bir *çıraklık narsisizmi* sayılabilir. Elbette çıraklar, ustalarından daha tutkulu olarak işe sarılırlar, ama çekici sık sık parmaklarına indirdikleri de bir sır değildir.

Genç yazar, yazının dolaysız bir etkileşim aracı olduğunu, herkesin kendi fikirlerini okumak için can attığını sanan bir budaladır. Oysa yazı, *biçim boyutundan algılanan ve öncelikle biçimsel olarak değerlendirilen bir süreçtir* ki, genç yazarın bunun üstü çakılması kaçınılmaz olur.

“Öyle bir şey yazacağım ki bu bana özgü bir şey olacak” sözü, yine de yenilgiden sonra somut bir amaç haline gelir. Çünkü yazar, bu sözün hem kolay kolay gerçekleşmeyecek, hem

de ısrarla üzerinde gidilecek bir yol olduğunu, yazdıklarıyla değil, yazamadıklarıyla hissetmeye başladığı andan itibaren budalalıktan sıyrılmaya başlamış sayılır.

Bunun için öncelikle geçmiş edebi birikimi iyi tanımak fakat onu olduğu gibi yinelemekten kaçınmak gerekir. Yazar bir geleneği, bir felsefi görüşü veya ideolojiyi olduğu gibi yinelerse kendisi gibi olamaz, tümüyle reddederse belki kendisi gibi olur ama yaptığıının edebi olacağının garantisi yoktur.

Ne var ki, felsefi ve toplumsal tartışmaların yapıldığı koşullar altında yetişen bir yazar, metninde bu tartışmalardan haberdar olduğunu bildiren, hayali bir eleştirmenin gözüne bunları sokmaya çalışan bir yığın kavramsal-kuramsal simge ile boğuşmak zorunda kalacaktır. Bunlardan kurtulmak, bilinçaltı süreçlerinden kurtulmak kadar zordur ve insanın sürekli olarak yazıyla kendini “terbiye etmesini” gerektirir.

Bir yazarın, paradigmadan bütünüyle ayrılmadan yenilenmesi mümkün değildir. Yani yazarın bir düşüncenin müridi olamayacağını anlamayanlar yenilik yaratamaz. Yazarlık, kendi felsefi ve siyasi duruşu da dahil, her şeye eleştirel gözle bakabilen yazar ister.

Devrimsel sıçramayla müritlik ilişkisinden sıyrılan yazarı yazı tekniklerinde tüm birikimi reddeden bir avangartlık bekler. Bir yazarın bu tür denemelere girişmesi ve bu deneyde de çene üstü çakılması iyi bir şeydir. Çünkü bu denemelerin hepsi boşa değildir, pek çok edebi yenilikte böyle bir deneyciliğin payı da vardır.

Fakat metin çok yönlü bir şeydir, zaman zaman avangart yazarın da geleneğe başvurma ihtiyacı belirir ve bu durumda geçmişten hızla kopan her yazar gelenekten habersiz olmak gibi bir belaya uğrar. Çünkü yenilik peşinde dolaşanların, geçmişe tümüyle direnmek gibi tuhaf bir muhafazakârlık biçimi yaşadığını fark etmiştir. Yazar edebiyatta her yeniliğin olumlu sonuç vermediğini, edebiyatın teknoloji gibi doğrusal bir çizgide gelişmediğini deneylemiştir. Edebiyatı ilerlemenin değil, dönüşmenin geçerli olduğunu sezmeye başlar ve anlar ki, edebiyatçı birtakım iddialarla yola çıksa da, eylemiyle yön bul-

maktadır. İddia hiçbir şeydir; yazı, yazarın ortaya koyabildikleriyle *bir şey* olur. “Şunu amaçladım, şunu amaçlayacağım” gibi sözler, yazarın yolunu açıklamada yetersiz kalır, hatta yanıltıcıdır. Yazarın yolu, yaptıklarıdır.

BAŞVURU KAYNAKLARI

- Adivar, Halide Edip, *Vurun Kahpeye! Remzi Kitabevi*, İstanbul 1975.
- , *Türkün Ateşle İmtihanı*, Can yayınları, İstanbul 2007.
- Ahmet Mithat Efendi, *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi*, Bordo Siyah Yay. İstanbul 2003.
- Akay, Ali, *Tekil Düşünce*, Afa Yayınları İstanbul 1991.
- Ali, Sabahattin, *Kağnı*, YKY İstanbul 2003.
- Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Birikim Yay. İstanbul 1978.
- Anday, Melih Cevdet, *Maddecilik ve Ülkücülük*, s. 154, Sander Yay. İstanbul 1977.
- , *Geçmişin Geleceği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1999.
- Atay, Falih Rıfkı, *Çile*, Yeditepe Yayınları İstanbul 1955.
- Aristoteles, *Politika*, Çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983.
- Aytaç, Gürsel, *Edebiyat ve Medya, Kitaptan Ekran Edebiyat*, TC Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 2002.
- Bakhtin, Mikhail, *Karnavalardan Romana*, (Der) Sibel Irzık, Çev. Cem Soydemir, Ayrintı Yayınları İstanbul, 2001.
- Balzac, Honore de, *Eugenie Grandet*, Çev. Tahsin Yücel, Varlık Yayınları, İstanbul 1968.
- , *Goriot Baba*, Çev. Tahsin Yücel, Varlık Yayınları, İstanbul, 1972.
- Barthes, Roland, *Rhetoric of the Image*, Image, Music, Text. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. 32-51'den, yayımlanmamış Ahmet Gü-rata çevirisi: *İmgenin Retoriği*.
- , *Yazı Nedir?* Haz. Enis Batur, Hil Yayın, İstanbul 1987.
- Batur, Enis, (Haz) [Ortak Kitap] *Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk*, İstanbul ve Anadolu'da Batılı Gezginler, Turkcell Yayını, İstanbul 2001.
- Belge, Murat, *Tarihten Güncelliğe*, İletişim Yayınları İstanbul 2004.
- , *Marksist Estetik*, BFS Yayınları, İstanbul 1989.

- Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları İstanbul 1988.
- Berman, Marshall, “Modernlik”, Çev. Ümit Altuğ, Birikim Dergisi sayı 34, Şubat 1992.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 51, Y. Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Bora, Tanıl, *Türk Sağının Üç Hâli*, Birikim Yayınları, İstanbul, 1998.
- Boratav, Pertev Naili, *Tekerleme*, Tarih Vakfı Yayınları İstanbul 2000.
- Cengiz, H. Erdoğan, *Divan Şiiri Antolojisi*, Bilgi Yayınları, Ankara, Eylül 1983.
- Coş, Nezih, “Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları”, *Yedinci Sanat*, sayı 3, Mayıs 1973.
- Coward, R. - Ellis, J., *Dil ve Maddecilik*, Çev. Esen Tarım, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.
- Çamdereli, Mete, “Çok İleri Giderek ‘Mavi’ Afişi Okumak”, *İletişim*, (Gazi Ü. İLEF) Bahar 5. sayı, Ankara 2000.
- Çavuşoğlu, Mehmed, *Divan Şiiri*, Türk Dili, Sayı 415-16-17 Ankara 1986.
- Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.
- d’Istria, Dora, *Osmanlılarda Şiir*, Çev. Semay Taneri, Havass Yayınları, İstanbul 1982.
- Eagleton, Terry, *Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yayınları. İstanbul 1985.
- , *İdeoloji*, Çev. M. Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.
- Eco, Umberto, *Beş Ahlâk Yazısı*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 1998.
- , *Foucault Sarkacı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1992.
- Erbil, Leyla, *Hallaç*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2004.
- Ergun, S. Nüzhet, *Hatayi Divanı*, Şah İsmail Safevi, Hayatı ve Nefesleri, Maarif Kütüphanesi İstanbul 1956.
- Ersoy, Mehmed Akif, *Safahat*, s. 293-294, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1966.
- Foster, Hal, ‘Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı’, Çev. Elçin Gen, *Sanat ve Siyaset*, (Ortak Kitap) Editör Ali Artun, İletişim Yayınları İstanbul 2008.
- Foucault, Michel, *Deliliğin Tarihi*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Imge Kitabevi Ankara 1992.
- , *Ben Pierre Riviere*, 19. Yüzyılda Bir Aile Cinayeti, Çev. Erdoğan Yıldırım, Ara Yayınları, İstanbul 1991.
- Gogol, Nikolay, *Bir Delinin Hatıra Defteri*, Çev. N. Yalaza Taluy, Varlık Yayınları, İstanbul 1977.
- Gombrich, E., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Goytisoló, Juan, *Sürgünlerin Yüzü*, Çev. N. Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul 1993.
- Homerós, *Ilyada*, Çev. Azra Erhat-A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul 1999.
- Huxley, Aldous, *Ses Sese Karşı*, Çev. Mîna Urgan, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- Hikmet, Nazım, *Son Şiirler*, Cem Yayınevi, Düzenleyen: Asım Bezirci, s.38, İstanbul 1980.
- İnalcık, Halil, *Şair ve Patron* Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.

- Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Ayrıntı Yayınları, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, 1998.
- Kafka, Franz, *Değişim*, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul 1987.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul 1996a.
- , *Yaban*, İletişim Yayınları İstanbul 1996b.
- Kitabı Mukaddes*, Ohan Matbaacılık, İstanbul 2001.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, *Şiir Defteri*, (Antoloji) 4. Basım, Buluş Yayınevi, Ankara 1957.
- Korat, Gürsel, *Kristal Bahçe*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- , “*Taşralı Kent*”in Şiir İzleği” Birikim Sayı 82, Şubat 1996 [Refik Durbaş-Ahmet Telli-İşmet Özel üzerine].
- , “*Yeni Bir Eğitim İçin*” Birikim Sayı 89, Eylül 1996, (Eğitim Özel Sayısı).
- , “*Köy Enstitüleri ve Köy Enstitülü Yazarlar*” Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, C. 6, S. 1906, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kreft, Lev, ‘Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı’, *Sanat ve Siyaset*, (Ortak Kitap) Editör Ali Artun, İletişim Yayınları İstanbul 2008.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, Afa Yayınları, İstanbul 1989.
- Laclos, Choderlos de, *Tehlikeli İlişkiler*, Çev. Nurullah Ataç, Can Yayınları İstanbul 1984.
- Lucaks, György, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, İstanbul 1979.
- , *Roman Kuramı*, Çev. Sedat Ümrân, Say Yayınları, İstanbul 1985.
- Naskali, Emine Gürsoy, *Altay Destanı Maaday Kara YKY*, İstanbul 1999.
- Mardin, Şerif, *İdeoloji*, İletişim Yayınları İstanbul 1992.
- Marx, Karl - Engels, Friedrich, *Alman İdeolojisi*, Taban Yay. İstanbul 1976.
- Melville, Herman, *Moby Dick*, Çev. S. Eyuboğlu-M. Urgan, Cem Yayınları, İstanbul 1987.
- Millas, Herkül, *Ulusal Kimlikler, Türkler, Yunanlılar ve Edebiyat Metinleri*, Defter, Sayı 32 1998 İstanbul.
- , *Milli Türk Kimliği ve ‘Öteki’ (Yunan)*, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 4 s. 195 İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- , *Yunan Ulusunun Doğuşu*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
- Mutman, Mahmut-Yeğenoğlu, Meyda, “*Bilimlerde ve Toplumda Postmodernizm*” Birikim Dergisi Ocak 1992.
- Nabokov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, Çev. F. Özgüven, N. Akbulut, Ada Yayınları, İstanbul 1988.
- Nerval, Gerard de, *Ramazan Geceleri*, Çev. S. Hilav, Avrupa Güneşinin Doğduğu Yere Yolculuk [Ortak Kitap] Hazırlayan: Enis Batur, İstanbul ve Anadolu’da Batılı Gezginler, Turkcell Yayını, İstanbul 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo Çeviren Can Alkor*, Say Kitap Pazarlama İstanbul 1983.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik: Kalenderiler*, TTK, Ankara 1992.
- Oskay, Ünsal (Der.) *Estetik ve Politika*, Eleştiri Yayınevi, İstanbul 1985.

- Özdemir, Emin, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2002.
- Özön, M. Nihat, *Türk Romanı Üzerine*, Türk Dili Roman Özel Sayısı, sayı 154, Ankara Temmuz 1964.
- Öztuna Yılmaz, *Türkiye Tarihi*, Cilt 2 Hayat Kitapları, İstanbul 1964.
- Poe, Edgar Alan, *Morgue Sokağı Cinayeti*, Çev. Memet Fuat, Adam Yayınları İstanbul 1987.
- Postman, Neil, *Televizyon: Öldüren Eğlence*, “Gösteri Çağında Kamusal Söylem”, Çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.
- Piri Reis, *Kitab-ı Bahriye*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, The Historical Research Foundation, İstanbul Research Center, Ankara 1988.
- Platon, *Sokrates’in Savunması*, Çev. Niyazi Berkes, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, İstanbul 1998.
- , *Şölen*, Çev. Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.
- Rauf, Mehmed, *Eylül*, Ak Kitabevi, İstanbul 1969.
- Rasim, Ahmed, *Güzel Eleni*, Hazırlayan: Sevgül Sönmez, Can Yayınları, İstanbul, 2005.
- Russell, Bertrand, *Batı Felsefesi Tarihi*, Say Yay. Çev. M. Sencer, 3. Baskı 1983, İstanbul.
- Saavedra, M. de Cervantes, *La Manchalı Yaratıcı Asilzade Don Qujiote*, Çev. Roza Hakmen, YKY İstanbul 1997.
- Safa, Peyami, *Fatih-Harbiye*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- , *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
- Sartre, Jean Paul, *Edebiyat Nedir?* Çeviren, Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul 1982.
- Schlapp, Hermann, *Gazeteciliğe Giriş*, Çev. Işık Aygün, Konrad Adenauer Vakfı Yayınları, Ankara 4. Baskı Tarih yok.
- Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği*, Çev. Selahattin Hilav, Sosyal Yayınlar, 5. Baskı İstanbul 1997.
- Skinner, Quentin, *Çağdaş Temel Kuramlar*, Çev. Ahmet Demirhan, Vadi Yayınları, Ankara, 1991.
- Seyfettin, Ömer, *Bahar ve Kelebekler*, Rafet Zaimler Yayınevi, İstanbul 1972.
- Sophokles, *Aeas*, Çev. Suat Sinanoğlu, MEB, Ankara 1946.
- Strauss, Johann, *Who Read What in the Ottoman Empire (19th-20th Centuries)?* Arabic Middle Eastern Literatures, Vol 6 No.1 2003.
- Talipoğlu, Tayfun, *Bamteli Bir Yol Hikâyesi, Yalnız Değiliz Aslında*, <http://www.bamteli.tv> “haberler”.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1982.
- , *Beş Şehir*, YKY, İstanbul 2003.
- Tezcan, Semih- Boeschoten, Hendrik, *Dede Korkut Oğuznameleri*, YKY İstanbul 2001.
- Tokgöz, Oya, *Temel Gazetecilik*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.

- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, 2002 İstanbul.
- , *Kırk Yıl Anılar*, Yayına Haz. Şemsettin Kutlu, İnkılap Kitabevi İstanbul 1987.
- Uzun, Mehmed, *Kürt Edebiyatına Giriş*, İthaki Yayınları, İstanbul 2006.
- , *Dicle'nin Yakarışı*, Çev. Muhsin Kızılkaya, Gendaş Yayınları, İstanbul 2003.
- Ünaydın, Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, Hazırlayan, Şemsettin Kutlu, MEB Basımevi İstanbul 1972.
- Yesirgil, Nevzat, *Bâkî, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul 1953.
- Yetkin, S. Kemal, *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yayıncılık, İstanbul 2007.
- Yücel, Tahsin, *Söylemlerin İçinden*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.
- Zola, Emil, *Germinal*, Çev. Bertan Onaran, Yazko, İstanbul 1980.
- , *Toprak*, Çev. Hamdi Varoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul 1973.
- , “*Deneyisel Roman*” Çev. Fehmi Baldaş, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Sayı 154, Ankara, Temmuz 1964.



Dilin, edebiyatın, sanatın, imgenin sunduğu *iletişim olanakları* üzerine bir kitap bu. Kullanabildiğimiz, kullanabileceğimiz – ve iskaladığımız olanaklar üzerine...

Dilin tarihi... Destandan düzyazıya, Orhon Yazıtları'ndan günümüzün edebiyatına ve söylemlerine dek, Türkçe'nin dönüşümü...

Spor, haber-manşet söylemleri, magazin, ekonomi söylemleri, gündelik söylem, mitolojik söylem, nesnel söylem, hedonist söylem, şiir söylemi, felsefî söylem, aforizma söylemi, seri ilan söylemi, internet söylemi... Basın dili, köşe yazarlarının dili...

Edebiyat ve siyasetteki *ötekileştirmenin* yoksullaştırıcı, karartıcı etkisi... Edebî iletinin kaynakları, yordamları – ve olanakları...

Gürsel Korat'ın bütün bunları bol örnekle ele aldığı kitabı, üniversite öğrencileri için, –özellikle iletişim fakültele-
rindeki öğrenciler için– dille sağlam, "dostça" bir ilişki kurabilmeleri için bir rehber niteliği taşıyor. Aslında; her okur-yazar için öyle!

Basındaki ve günlük dildeki *edebiyatsızlaşmaya* güçlü bir itiraz, aynı zamanda...



İLETİŞİM 1336
ÇAĞDAŞ TÜRKÇE
EDEBİYAT 182

ISBN-13: 978-975-05-0616-1



9 789750 506161