

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>

EDERİYAT ELEŞTİRİ

Yıl:6

Sayı 36

taner ay • bir modern ikona olarak korda'nın che fotoğrafı/

vecihi timuroğlu • köktenci islam üzerine bir söyleşi /

cem savran•dario fo da popülerlik şifresi /

durmuş akbulut•marguerite duras nasıl sevişir /**vefa önal** •siyam ikizleri /

kubilay aktulum • metinlerarasılık, çokseslilik, söyleşimcilik/

adviye erbay • benedetto croce'nin estetik teorisi /

remzi inanç • öncü, tokatlı'yı sahiden öldürecek miydi? /

halim şafak • bir tartışmanın getir(eme) dikleri

ŞİİRLER **ömer faruk hatiboğlu** • **adnan satıcı** • **veysel çolak** •

özlem sezer • **cem aynacı** • **yunus koray** • **orhan tüleylioğlu** •

tümay çobanoğlu • **yılmaz aslan** • **emre onur**

ÖYKÜLER **zeliha soyer** • **leo lionni** • **cem savran**



2

taner ay

bir modern ikona olarak
korda'nın Che fotoğrafı

10

ömer faruk hatiboğlu

şiiirler

12

adnan satıcı

ahensa

15

vecihi timuroğlu

köktenci islam üzerine bir
söyleşi

30

veysel çolak

kentte alacakaranlık

32

özlem sezer

kadife

33

cem aynacı

aşkın ölüm orucu

34

yunus koray

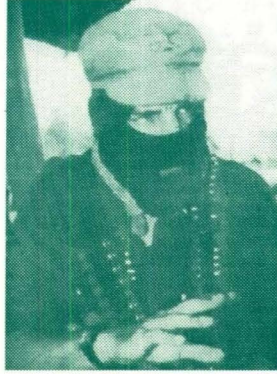
galata'da

35

orhan tüleylioğlu

bin düşün yıl

İÇİNDEKİLER



36

tümay çobanoğlu

kahverengi

37

cem savran

dario fo'da popülerlik şifresi
ve arlecchino

38

leo lionni

frederich

41

durmuş akbulut

marguerite duras nasıl sevişir?

44

vefa önal

siyam ikizleri

47

kubilay aktulum

metinlerarasılık, çokseslilik,
söyleşimcilik

57

yılmaz arslan

ay hanım'ın düş
bahçesinde

58

zeliha soyer

oyuncak reyonu

60

adviye erbay

benedetto croce'nin
estetik teorisi

65

cem savran

fragman

69

remzi inanç

öncü, tokatlı'yı sahiden
öldürecek miydi?

71

güney afrika yazını

73

emre onur

rezalet işleri bakanlığı

74

halim şafak

bir tartışmanın
getir(eme)dikleri

EDERİYAT VE ELEŞTİRİ

İki aylık edebiyat ve eleştiri dergisi
Mart - Nisan 1998 Sayı 36 ISSN 1300-428X

Hedef Ltd. Şti. adına
Sahibi ve Yazışları Müdürü:
Ahmet Yıldız

Bu sayıya katkıda bulunanlar:
Ahmet Yıldız • Taner Ay • Adnan Satıcı

Avrupa Temsilcisi:
Aytekın Karaçoban
12. Rue de Laurenzane
33170 GRADIGNAN/France
Tel/Fax: (33) 5 57 12 01 84

İzmir Temsilcisi: **Yunus Koray**

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi:
GMK Bulvarı • Fevzi Çakmak Sokak 36/12
06440 Kızılay • Ankara

Tel-fax: **0.312. 231 00 61**

Abone Koşulları:

Yıllık (6 sayı) 3. 750.000.-TL
Yurtdışı 100 DM • Abone için hesap no:
Ahmet Yıldız Akbank Kızılay Şubesi
0045797/01 No'lu hesap
Dizgi ve yayına hazırlık Hedef Reklam
Baskı: Mine Ofset ANKARA

AHMET YILDIZ

**“yine mi çıktık”
ya da
“nasıl şaşırttık ama..”**

Sevgili dostumuz **Mustafa Karaca**'nın her alo deyişimde “Yine mi çıktın?” diyen sesini, bu kez şaşırtık sanırım. Çünkü her çıkışımızın arasından geçen aylar ve aylara alışmış okurlarımızı ve dostlarımızı zamanında ve hızla çıkan bir *Edebiyat ve Eleştiri* oldukça şaşırtıyor. Örneğin **Süreyya Murat** uykusu saatlerini bu ritme göre ayarlamış. Bu sayının malbaada olduğunu duyunca inanmıyor. Yazısı için daha kuluçka dönemine bile girmemiş. Bilseydim yetiştirirdim, diyor. Yine sevgili dostumuz **Ramis Dara**'ya göre biz zaten “Ne zaman çıkacağı belli olmayan bir dergi”yiz. Doğru söze ne denir. **Abdülkadir Budak** ve Fransa'da telefonunun başındaki umutsuz ses **Aytekın Karaçoban** dostumuz için de bu böyle.

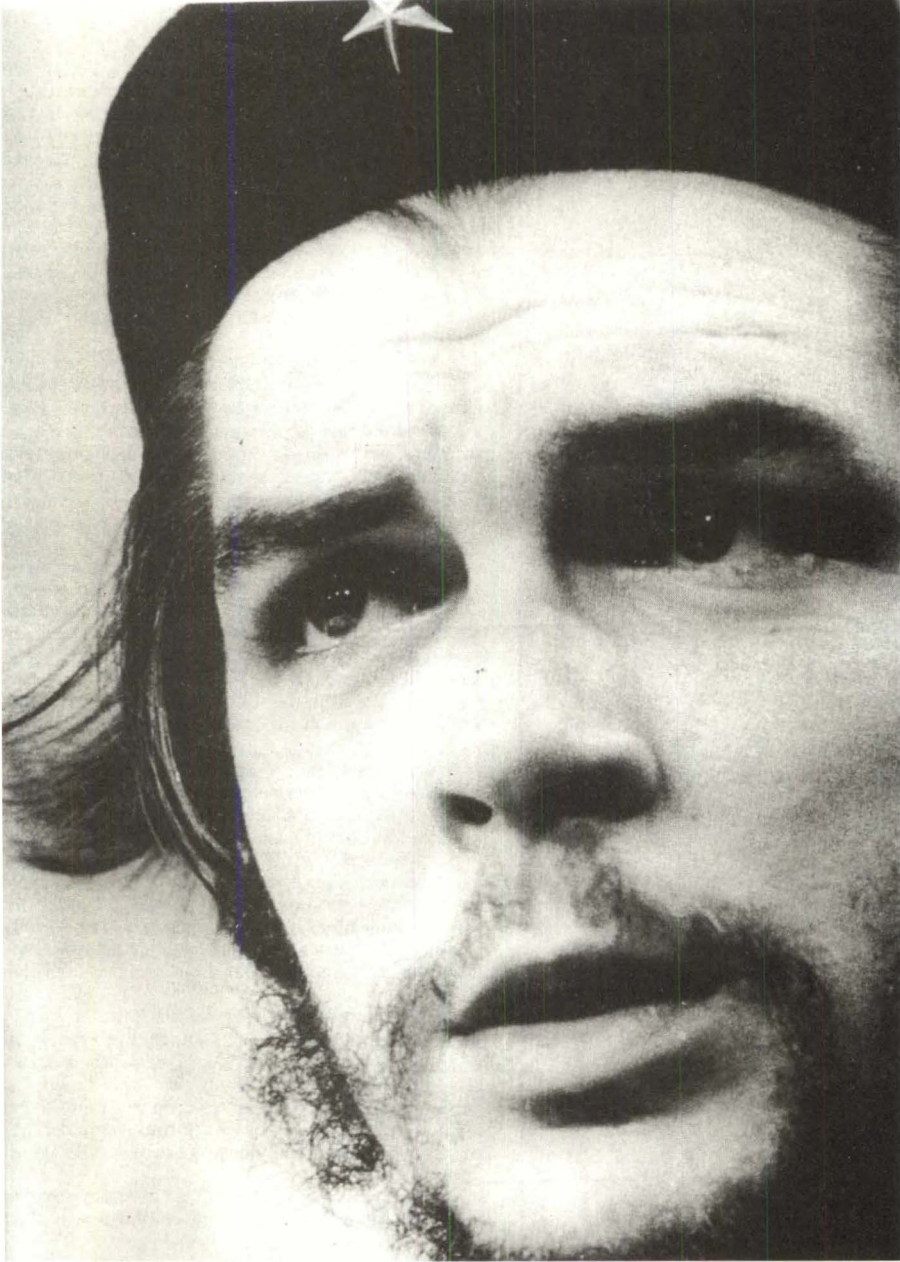
Hiç bir zaman ağılayıp sızlamadık. Eğer bir şeyi omuzlamışsanız onu götürmek zorundasınız. Yılgınlık kitabımızda yazmıyor. Ama açıklamak gerekliliğini duyumsuyoruz. Biraz da belli bir ritimde dergiyi çıkarmayı kavramamızın ve başaracak olmamızın hafifliğiyle bunu yapıyoruz. Her şeyden önce bize sonsuz sabır gösteren okurlarımıza ve yazarlarımıza teşekkür etmek istiyoruz.

Edebiyat ve Eleştiri iki aylık bir dergi ve oldukça oylumlu, geniş hacimli ve hareketli sayfalarla sahip. Müzik, resim gibi sanatın diğer dallarına eğilip okur şemsiyesini dallandırmak gibi bir hacimsizliğin dışında luluyor kendini. İlan peşinde koşmadı hiç. Böyle bir derdi de olmadı. **Ömer Faruk Hatiboğlu**'nun, **Adnan Satıcı**'nın ya da başka bir şairimizin şiirinden sonra hemen bir bar, banka ilanıyla karşılaşmasını hiç istemedik okurlarımızın. Kendimizden verdik. Yalnızca edebiyatta yoğunlaştık. Hiç bir yazısına karışmadık yazarlarımızın. Yayınlamaya uygun bulmuşsak yayınladık, ama şurasını kesersen, değiştirirsen yayınlarınız saygısızlığı, baskısı yapmadık sansürcü kafasıyla. Ama dincilerle, gericilerle, faşistlerle aynı sayfaları paylaşan mezhebi geniş şairlerimize de pek sıcak bakmadık. Biz o kirliliğe zaten hiç katılmadık bile. Herkes bu ibretlikleri görüyor ve elbette bir yerlere not ediyor. Türkiye edebiyatının sorunlarına korkusuzca daldık ve belki de biraz fazla ileri gittik. Ama yeni dostlar edindik, ilkesiz bir gürühün içindeyse üç-beş ilkel ve sevdiğimiz insan bizim için daha önemliydi. Gidilecek yolda diri ve sağlam insanlara gereksiniminiz vardır. Yorgunluk belirtileri kabul edilebilirdir, ancak yılgınlık ve güçsüzlük geri gidiştir.

Akademik çevrelerle olan ilişkilerimiz bizi yine zaman mahkûmı yapıyor. Günübirlik, şöyle bir masaya oturup Tomris Uyar, Hilmi Yavuz, Fusun Akatlı denemesi doğemek bizim yazarlarımız için sanırım bir saatlik bir iş. Yayınladığımız yazıların kapsamlı ve derin bir çalışma ürünü oluşu, teorik bir kulvarı sevmesi dergiyi geç çıkarmakla birinci nedenimiz. İkincisi de elbette ki su gibi hızla geçen zaman!

Yazarlarımızı ve şairlerimizi bizim tembelleştirdiğimizi de katabiliriz bu işin işine! İtiraf etmek gerek Diyalекlik süreçler böyle, ne yaparsınız!

Ne şaşırtarak, ne yılarak! Daha yolun başındayız! Türkiye edebiyatıyla çok işimiz var!



Fotoğraf: Alberto Gutierrez Korda

bir modern-ikona olarak korda'nın ché fotoğrafı

Efsaneyi yaratan iki şey var: Biri Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın 90 mm'lik çizik lensle çektiği fotoğraf, diğeri ise "kötü hazmedilmiş bir marxizmle gebe dolaşan entelektüellerin" Modern-İncil'i **Bolivia Günlüğü** (*El diario del Ché en Bolivia, 1968*)——**Morgdan Gönderilen Vesika** (1994) ve **Teorisyen Ché'yi İnkâr Eden Bolivyalı Ché** (1984) başlıklı yazılarımda **Bolivia Günlüğü** (*El diario del Ché en Bolivia, 1968*) hakkındaki negatif düşüncelerimi belirtmiştim. Şimdi sıra Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın bütün dünyada "birkaç nesil için sembol ve bayrak olan" o ünlü Ché fotoğrafında. Çünkü **Bolivia Günlüğü** (*El diario del Ché en Bolivia, 1968*) nasıl bir Modern-İncil ise, **Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın** fotoğrafı da bir Modern-ikona'dır.

Antonio Soccol'un "böylesine çoğaltılan bir sanat eseri pek yoktur" vurgusuyla **Jorge Amado'nun** dikkatini çeken bu fotoğrafın trajik serüveni 5 Mart 1960 tarihinde başlıyor. Bir gün önce Belçika tarafından Küba'nın savunması için gönderilen askeri mühimmatı taşıyan La Coubre adlı Fransız gemisinde meydana gelen patlamada ölen 136 kişiden 81'i için düzenlenen cenaze törenini, **Alberto Diaz Gutierrez Korda** da *Revolucion* gazetesi adına izlemekle görevlidir. Mezarlığın giriş kapısına 50 veya 60 metre kadar uzakta, 12. Cadde ile 22. Caddenin kesiştikleri köşede töreni görüntüleyen "devrim öncesinin en önemli moda fotoğrafçısı", **Ernesto Ché Guevara'nın** da bir an platformda belirip kaybolduğunu anımsıyor: "Gerçek şu ki, karanlık odama girene kadar bu fotoğrafı çektiğimden haberim bile yoktu. Ben sadece kalabalığın arasında

durup, bir platform üzerinde sıralanmış devrim liderlerinin fotoğraflarını çekmiştim. Filmi yıkadıktan sonra **Ernesto Ché Guevara'nın** da iki pozunu çektiğimi farkettim." **Alberto Diaz Gutierrez Korda**, diğer fotoğrafların yanı sıra **Ernesto Ché Guevara'nın** fotoğraflarından birini de büyütüp *Revolucion* gazetesinin editörüne teslim eder. Ertesi gün, sanatçının *Aktüel* dergisinden **Aybige Mert'e** söylediğine göre (19-25 mart 1998), bu fotoğraflardan sadece **Fidel Castro'nun** bir portresi *Revolucion'da* kullanılır. Kullanılmayan fotoğraflar ise sahibine geri verilir. O tarihte saç sakalı simsiyah bir delifişek olan **Alberto Diaz Gutierrez Korda**, 38 yıl sonra **Aybige Mert'e** "ben de bunları toplayıp arşivime koydum" diyecektir.

Yıllar yılları kovalayıp, günler de **Bolivia Günlüğü'nün** (*El diario del Ché en Bolivia, 1968*) son satırına devrilirken, **Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın** Havana'daki stüdyosunun kapısı çalınır: "Gelen adam kendini tanıtmadı. Üst düzey görevlilerden bir dostumun kendisini gönderdiğini belirtti sadece. Elinde bu görevliden getirdiği bir de mektup vardı. Mektupta, iyi bir Ché fotoğrafı arayan bu adama yardım etmem isteniyordu. kendisine bir sürü fotoğraf gösterdim ama, içlerinden en çok o kareyi beğenmişti. benden fotoğrafın iki kopyasını istedi. Adama ertesi gün gelmesini söyledim. Ertesi gün geldiğinde, fotoğrafın ücretini sordu. Bir dost aracılığıyla geldiği için para istemedim. O da fotoğrafı alıp gitti." Esrarengiz ziyaretçinin **Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın** stüdyosundan elinde 7 yıl önce çekilmiş bir Ché fotoğrafıyla çıkıp gitmesinden bir kaç ay sonra, **Ernesto Ché Guevara**, 7 Kasım 1966 gününden itibaren

arka kapağında "Carl Klippel-Kaiser Strass 75, Frankfurt" etiketi bulunan kırmızı renkli Alman malı bir ajandaya yazmaya başladığı **Bolivia Günlüğü**'ne (*El diario del Ché en Bolivia*, 1968) son noktayı koyar.

Ne var ki, 9 Ekim 1967 günü saatler 13:10'u gösterirken La Higuera'nın toprak tabanlı ve duvarları kerpiçten küçük köy okulundan yankılanan silah sesleri, Bolivia Dışişleri Bakanı **Walter Guevara Arce**'yi haklı çıkaracaktı. Çünkü, öldürülmesi, **Ernesto Ché Guevara**'yı bir anda efsanelerin en tehlikelisi **Kurşun Geçirmeyen-Efsane** yapıvermişti: **Guerillero Heroico**'yu pederşahlıkla tērörün saltanatı arasında gidip gelen bir feodalizmin dağ eteklerinden çıkartıp, dünyanın en güzel kızlarının yatak odalarına bile sokan bir metreye yetmiş santimlik dev poster olarak. Altı ayda iki milyondan fazla satan bu poster, esrarengiz ziyaretçinin **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'dan aldığı flü fotoğraflar kullanılarak, ama sanatçısının adı belirtilmeden, Milano'daki Feltrinelli yayınevi tarafından hazırlanmıştı. — Poster, **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın esrarengiz ziyaretçisinin açık kimliğini de ortaya çıkartmıştı. O aşırı miyop "devrim dostu" 15 Mart 1972'de, Milano'nun dışındaki ıssız bir yerde, bombalanmış bir yüksek voltaj elektrik direğinin dibinde ölüsü bulunacak olan milyarder editör **Giangiacomo Feltrinelli** 'den başkası değildi. "Kendisinin Giangiacomo Feltrinelli olduğunu söylemeyerek beni aldatmıştı. Ernesto Ché Guevara öldürüldüğü gün, verdiğim fotoğraftan benden izinsiz büyük bir poster yaptı. Fotoğraf dünya çapında bir patlama yarattı. Hiç bir zaman bana para ödemedi ve ben de istemedim. Fakat bana asıl acı veren şey, fotoğrafın altına adımı koymamış olmasıdır."

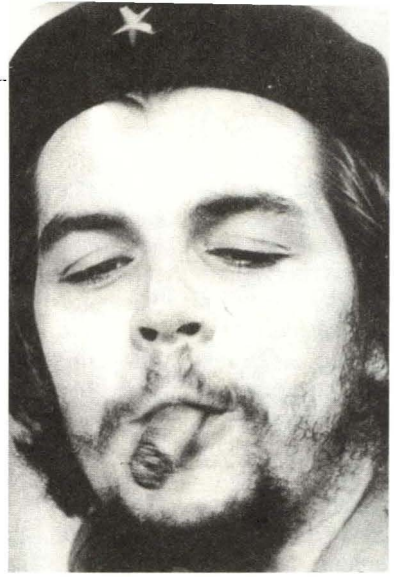
Adys Cupull ile **Froilan Gonzales CIA Ché'ye Karşı** (*La CIA Contre Le Ché*, 1993) isimli ilginç eserinde, **Giangiacomo Feltrinelli**'nin 8 Ağustos 1967 günü La Paz'a indiğini belgelemektedirler. Bolivia'da **Jorge Vasquez**'in kardeşi **Humberto Vasquez Viana**, Albay Carlos **Vargas Velarde** ve **René Mayer**'in de

aralarında bulunduğu çok sayıda kişiyle görüşen **Giangiacomo Feltrinelli**, 20 Ağustos 1967 günü saat 15:30'da bayan arkadaşı **Sibilla Melega** ile birlikte sınır dışı edilir. İtalyan editörün görüşmeler sırasında Bolivia'daki gerilla liderinin **Ernesto Ché Guevara** olduğunu kesin bir biçimde öğrendiği ve **Guerillero Heroico**'nun çok yakında öldürüleceği haberini aldığı en kuvvetli ihtimaldir. Bana göre, **Giangiacomo Feltrinelli**, **Ernesto Ché Guevara**'nın pek yakındaki ölümünün kendisine karlı bir iş fırsatı doğuracağını anlamıştı ve bu nedenle de bir Ché fotoğrafının peşine düşmüştü. Bu fotoğrafın kullanılmasına şiddetle karşı çıkışının gerekçelerinden ikisi kendiliğinden ortaya çıkıyor: Birincisi, fotoğrafın sahibi **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın "devrim adına" aldatılarak, çalınan emeğinin (entelektüel mülkiyetin telif hakkı gibi bir takım yasal düzenlemelerle korunması kapitalist zıvalıktır ama, emek hırsızlığı da ahlaksızlıktır) milyarder **Giangiacomo Feltrinelli**'nin banka hesaplarını "Copyright Feltrinelli" etiketiyle biraz daha şişirmesi. İkincisi ise, bu fotoğrafın günümüzdeki Ché Pazarı'nın hazırlayıcısı olması.

Şimdi bir adım daha ileriye gidelim: **Guillermo Cabrera Infante**, **Tropiklerde Şafak Görünümü**'nde (*Vistal del amanecer en el tropico*, 1974) bir devrimci kumandanın fotoğrafını, "Bu bir fotoğraf değil, bir rara avis: Yani ölü kahramanın sağlığındaki görüntüsü" olarak yorumlanmıştı. Bu yorumu "Copyright Feltrinelli" etiketli fotoğraf için de kullanabiliriz. Ancak, "Copyright Feltrinelli" etiketli Ché fotoğrafının asıl anti-marxist özü, "ölü kahramanın sağlığındaki görüntüsünün" bir Modern-İkona'ya dönüştürülmesidir. Garip ama gerçek, bu fotoğrafı Modern-İkona haline getirenler de marxistlerdir. Örneğin, bu fotoğrafla ilgili olarak **Jorge Amado**'nun ünlü yazısı ile **Francis Combe**'nin şiiri "fotoğraftaki ikona" teması üzerine kurulmuşlardır.

Şinasi Başeğmez, **İkonalar** (1989) isimli eserinde, ikonayı "ibadete mahsus olmak üzere yapılmış resim" olarak tanımlamaktadır. Kayserili keşiş **Büyük Vasileos** ise, ikonalara ibadetin mahiyetini, "İkonaya

duyulan saygı, onda tasvir edilen kişiye duyulan saygıdır. İkonaya ibadet etmek, onun üzerinde tasviri görülen kişiye ibadet etmek demektir" şeklinde açıklamıştı. "Kutsal pederler, İblis'in türbe ve tapınaklarını yıkıp, onların yerine Mesih'in, tanrı annesi Meryem'in ve Azizler'in ikonalarını diktiler" diye yazan 8. Yüzyılın ünlü kilise babalarından **Damaskoslu İoannes**, ikonaklastlara karşı söylevlerinin ikincisinde de, "Nasıl İncil bütün dünyada herhangi bir yazı olmadan öğretilmişse, tıpkı onun gibi, Tanrı'yı ve Azizler'i ikonalar ile temsil etmemiz ve dualarımızda yüzümüzü doğuya çevirmemiz de bir gelenek olarak bize kadar gelmiştir" der. İkonaların hristiyanlığa dahil oluşu, hristiyanlığın ortaya çıktığı ve ilk yayıldığı bölgelerdeki kültürlerin etkilerinin bir sonucuydu. Kaldı ki, **Edward Gibbon**'un da **Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi**'nde (*The History of the Decline and Fall of the roman Empire*, 1776-1788) belirttiği gibi, bu yeni dine katılanların asla vazgeçemedikleri bazı eski putperest inançlarının hristiyanlığa eklenmesi, İsa'nın Ksulon'daki ölümünden hemen sonra oluşan ecclesia'nın bir adeti olarak zaten geçerliydi ve bu da hristiyanlığın hızla yayılmasının başlıca dinamiklerinden birini teşkil ediyordu. Ancak, ikonaların hristiyanlık consent'inin omurgası haline gelmesi, **Konstantinos**'un "din değiştirmesi" ile gerçekleşmiştir. Kilise de, hristiyan dinini *Roma Dünyası*'nın tahtına oturtan bu koruyucusunun bütün zaaflarını O'na duyduğu derin minnet yüzünden affetmiş ve O'ndan miras kalan putperest pratiklerin hristiyanlığa eklenmesine müsaade etmiştir. **Ernest Barker**'in **Bizans Toplumsal ve Siyasal Düşünüşü**'ndeki (*Social and Political Thought in Byzantium*, 1957) ifadesiyle, Bizans İmparatorluğu'nun iktisadi ve içtimai hayatında "hakim sınıflar arasında cereyan eden iktidar mücadelesinin temel unsurlarından" biri de olan ikona, sırf dinsel bir kavram olarak bile, Bizans dindarlığının hastalıklı çehresini yansıtan bir ayna vazifesi görmekteydi: "Her yere, sadece kiliselere ve manastırlara değil, evlere, dükkanlara, mobilyalara, elbiselere ve süslere İsa'nın,



Meryem'in ve cumle Azizler'in tasvirleri işlenmekteydi. Bu dinsel tasvirlerle gösterilen saygı ve kulluk belirtileri çok fazlaydı. Onların önünde secde ediliyor, kandiller ve mumlar yakılıyordu. Bu tasvirler üzerine and içiliyor, şerhlerine ilahiler okunuyor, kurbanlar adanıyordu."

Charles Diehl'in **Bizans İmparatorluğu Tarihi**'nden (*Histoire de l'Empire Byzantin*, 1919) alıntıladığım yukarıdaki satırları, **Jorge Amado**'nun **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın çektiği Ché fotoğrafı hakkındaki yazısından şu pasajla karşılaştıralım: "Bu fotoğrafı Rio Vermelho'daki evde Joao Jorge'nin odasının duvarında, Mario Sampaio'nun odasında, Mirabeau'nün evinde, Chame-Chame'de, Jose Luis Pena'nın odasında, Fonte di Boi'de, bütün bu saydıklarım ve başka birçoklarında, genç liselilerde ya da üniversite öğrencilerinde, konformist olmayanlarda, 1964 askeri diktatörlüğüne karşı yıkıcı asilerde, terbiyeli ve cesur genç insanlarda gördüm. Protesto eylemlerinde, gösterilerde, grevlerde, okul işgallerinde, (...) Ché sembol ve bayraktı. **Jorge Amado**'nun bu satırlarına günümüzdeki Ché Pazarı'ndan, **Laura Whitcomb**'un ön tarafında **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın 5 Mart 1960 tarihinde çektiği Ché fotoğrafının kullanıldığı giysi tasarımlarını, **Age Against The Machine** isimli rap grubunun Ché'nin melankolik silüetini kapak yaptığı albümünü, Fischer şirketinin "fotoğraflarda genellikle rastlan-

mayan bir özelliğe sahip" **Guerllero Heroico** görüntüsünü, ya da Havana sokaklarında turistlere "hediyelik eşya" diye satılan tabak ve kahve fincanlarındaki Ché protezini eklersek, bizim tarihimizin de Bizans dindarlığının hastalıklı çehresinin pek uzağında bulunmadığı gerçeği ortaya çıkacaktır.

Sanki tarih tekrardan ibaret: V.İ. **Lenin**'in örgüt teorisinde büyüyen 20. Yüzyıl Sosyalizmi'nin bütün mücadele sahaları, başından itibaren özünde bir "hristiyan topluluğu" olmuşsa da, bu niteliği zamanla giderek artmış ve sonunda kapitalizme alternatif bir sistemden ziyade ortaçağa dayalı ve ortaçağın ikonalara

ibadet temelli dinsel örgütlenmesinde yaşar-kalıcılığını bulan kapitalizme göbekten bağımlı bir "ecclesia" olmuştur 20. Yüzyıl Sosyalizmi'nin mücadele sahasındakiler de, doğru siyaset terimlerinden ziyade, "din" terimleriyle hisseden, düşünen, tartışan ve anlaşmazlıklarda yeni fraksiyonlar yaratan bir "zoon ekklesiastikon" kimliğini taşımaktadır. Çünkü bu "zoon ekklesiastikon", diğerleri gibi Ernesto Ché Guevara'yı da "metinler dışında öğrenilen bir dinin" Aziz'i olarak değerlendirmiştir. **Guerllero Heroico**'nun "Copyright Feltrinelli" etiketli Gerçeği-Yansıtmayan fotoğrafını ise, "ibadete mahsus" eski ikonaların yerine yerleştirerek, dinsel resimleri modernize etmiştir.

ΦΑΦΦΦΡΨΥ'ΤΕΦΦ ΥΕΦΦΨ ΚΨΤΑΦΦΛΑΦΦ.....



kumandan marcos'un bir modern-ikonaklast olarak portresi

*Kadınlar **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardında nasıl bir çehrenin gizlendiğini bilmiyor. Çünkü, **Kumandan Marcos**, melankolik siluetli **Ernesto Ché Guevara**'nın aksine şehvetin simyası olamayacak bir maskedir. Chiapas'tan gelen fotoğraflara bakın. Bu fotoğrafların, "mistik" ve "tanrı arayan" çaresizlere "yeni bir dönem" başıslamayacağı kesin. Çünkü, bu fotoğraflarda bir değil, binlerce Kumandan Marcos görülüyor. Ama, bu fotoğrafların, marxismi yeniden ecclesia'dan çıkardığı da kesin: Tarihi yapan dünyanın bütün lanetlilerini, "ikona geleneğine" son veren maske ile en öne geçirerek.*

Chiapas'tan yankılanan sesin asıl önemi, politik liderliğin **Kumandan Marcos**'un maskesi nedeniyle çoğullaşmasında büyüyor. Çünkü, bu maske, dünyanın bütün lanetlilerini yeniden tarihe ve tarihimize çıkartıyor; yöneticiliğin fiilen burjuva ve küçük burjuvaların tekelinde olduğu dünkü tarihimizi ortadan kaldırıyor, yönetime dünyanın bütün lanetlilerini alarak yarınki tarihimizi bir de lanetlilerle yazmaya başlıyor.

Maske ile **Karl Marx**'ın, **Friedrich Engels**'in, **V.İ.Lenin**'in, **Josef Stalin**'in, **Mao Tse Tung**'un veya **Ernesto Ché Guevara**'nın cinsel hayatlarına dayalı "macho liderler geleneğimiz" buharlaşıyor. Çünkü, maskenin ardında, **Carl Michael Blaise Augustine Hajdu**'nun, **Donatien Alphonse François de Sade**'in, **George**

Gordon Byron'ın, **Algernon Charles Swinburne**'un veya **Oscar Wilde**'in kanayan acılarından gelenlerin çığlıkları da işitilebiliyor.

Maske ile yüzlerce beyaz milletten kızların yatak odalarına endeksli rüyalarını süsleyecek "beyaz ilah geleneğimiz" siliniyor. Çünkü, maskenin ardında, poster olmayacak kadar "renklilerin" ve "çirkinlerin" de bulunduğu görülüyor.

Maske ile "bolşevik geleneğimiz" son buluyor. Çünkü, maskenin ardında, anarşistlerin mezarlarından yükselen kırık hayalleri de var.

Maske ile "cinsiyete dayalı geleneğimiz" anlamsızlaşıyor. Çünkü, maskenin ardında, ev kadınlarının yönetme ve gece yarılarında metrolarda yalnız başlarına seyahat etme hakları da büyüyor.



Maske ile “çok satan yazarların ve çok tınlenen müzisyenlerin hayatlarımızı yönlendirme geleneğine” bir çizik atılıyor. Çünkü, maskenin ardında, ne kitabı ne de okuyucusu olan yazarlarla, müziksiz müzisyenlerin imkansızlıkları da devrimleşiyor.

Maske ile “profesyonel devrimci geleneğimiz” komikleşiyor. Çünkü, maskenin ardında, Mexiko City'nin teneke

mahallesi Neza'daki çete mensubu delikanlıların çaresizlikleri ile Lima'nın Jaguar'ları sayılan paslı Volkswagen'ların ve Coccinelle'lerin peşlerinde çıplak kirli ayaklarıyla koşuşturan çocukların yoksullukları da yönetime geliyor.

Maske ile “silahlı mücadeleyi temel alma geleneğimiz” tarihimizin müzesine kaldırılıyor. Çünkü, maskenin ardında, Sırp'ı hala kardeş bilen bir Boşnak'ın veya



Boşnak'ı hala kardeşymişçesine seven bir Sırp'ın barışçılığı da şekilleniyor.

Kadınlar **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardında nasıl bir çehrenin gizlendiğini bilmiyor. Çünkü, **Kumandan Marcos**, melankolik silüetli **Ernesto Ché Guevara**'nın aksine şehvetin simyası olmayacak bir maskedir.

Erkekler **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardında, erkekliğin şan ve şerefine simgesi kaytan bıyıkların bulunup bulunmadığını bilmiyor. Çünkü, **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardından Chiapas'ın "*macho*" dünyasına aykırı San Francisco'lu bir gay'in de çıkması mümkündür.

Kumandan Marcos San Francisco'da bir gay, Güney Africa'da bir zenci, San Ysidro'da bir chicano, İspanya'da bir anarşist, İsrail'de bir Filistinli, San Cristobal sokaklarında bir Maya yerlisi, Mexico City'nin teneke mahallesi Neza'da bir çete mensubu, folk müziğinin kalesi Ulusal Üniversite'de bir rocker, Almanya'da bir Yahudi, Savunma Bakanlığı'nda bir anti-militarist, soğuk savaş sonrası çağda bir komünist, müşterisiz bir ressam, Bosna'da bir barışçı, Meksika'nın herhangi bir şehrinde bir ev kadını, grev yapmaya asla yeltenmeyen bir sendikada grevci,

başkaları için kitap yazan isimsiz bir yazar, gecenin zifiri karanlığına çizilen metrolarda yalnız başına seyahat eden bir kız, topraksız bir köylü, işsiz bir işçi, mutsuz bir öğrenci, serbest piyasacılar arasında bir muhalif ve elbette Güneydoğu Meksika dağlarında bir Zapataçı olabilir. Ancak, **Kumandan Marcos**, bu kimliklerinden önce Pavlusyan Khyrosokher'in ikonaklast dünyasını Chiapas'a taşıyan bir ikonaklasttır. **Pavlusyan Khyrosokher**'in, 8. Yüzyıl'ın ünlü kilise babalarından **Damaskoslu İoannes**'in söylevlerine savaş açması gibi, Kumandan Marcos da sınıf kavgasının "modern ikonalar ile temsil edilmesine ve kişiye tapmada şekillenen "ibadete" savaş açmıştır. Çağın yeni bir ikonası olmamak için, bir maske vasıtasıyla Kumandan Marcos'tan önceki kendini tarihten düşürmüştür.

Chiapas'tan gelen fotoğraflara bakın. Bu fotoğrafların, "*mistik*" ve "*tanrı arayan*" çaresizlere "*yeni bir dönem*" bağışlamayacağı kesin. Çünkü, bu fotoğraflarda bir değil, binlerce Kumandan Marcos görülüyor. Ama, bu fotoğrafların, marxismi yeniden ecclesia'dan çıkardığı da kesin: Tarihi yapan dünyanın bütün lanetlilerini, "*ikona geleneğine*" son veren maske ile en öne geçirerek.

ÖMER FARUK HATİBOĞLU

şiiirler

öteki pencere

en eşit fahişeyi sevdim
nazı en azı

en silahsız düşmanı bildim
yüzü en azı

en derin çocuğu tanıdım
en yalansızı

en rahat cahili anladım
en kitapsızı

en fazla yoksulu bölüştüm
en parasızı

en pahalı şiiri aldım
en edersiz

sevdim ocuk yanımla

bu çocuğu bir abinin
atık kaşıyla sevdim
ablaman derdime dūřen
uykusuz bařıyla

ocuktu beyaz güvercinler
gözündeki saçaklardan
kren kren kalkıyordu

sonra bir annenin
yüzünde çizgiyle sevdim
babamın dış kapıda direk
oyuksuz gözüyle

ocuktu kitap sayfalarından
uřan harfler kanadında
tırtıl tırtıl kelebeğe

sonra bir dostun
kucaklar tokasıyla sevdim
yoldaşımın yitik yolda
řařmaz pusulasıyla

ocuktu darasız terazisiz
dünyayı çıplak gözüyle
gram gram tartıyordu

sonra bir sevgili gibi sevdim
benlięimi salıverdim gęne
terzi bildim acemi aşkını
ustaca parçalanmıř yüreęime

sevdim en ocuk yanımla
bir ocuk bir çocuğu
nasıl severse yle

ADNAN SATICI

âhensâ*

I

Uzun bir gündü ömrüm

diyecek sorulduğunda

Güneş çanı. Gül teninde ter. Sabahtı. Galiba
sabahtı. kuytuların kuşlarla kabardığı
vakitlerdi sancıyan kasıkların aralandığı
bir anda başladı göksuya açılan teknenin yolculuğu
sabahtı. gözden bile esirgenen adaya
durmadan kan taşıyan katarın yorulduğu
sevinçli kumaşın tam ortasından
apansız yırtıldığı
sabahtı

Esneyerek geriniyor bulanık uykudaki yunus
açıyor karnına gömdüğü süngersi dizlerini
bir bayrak gibi kollarını iki yana
vurunca boynuna ıslayan gürültü
vurunca boynuna ipiltili yansıma
çalkanıyor içindeki kara inci
dışındaki yağmur birikintisi
kuyruk çarpıp fırlıyor sudan

Asla bilemeyeceğiz nedir sevindiren
kapı aralığında beklerken çağrılmayı uman konuğu
her doğuş bir acının milâdıysa bu uzun aralıkta
benim sevincim onyediyedi haziran dokuzyüzaltmışiki
Nuh'un kopardığı tufan bir anı şimdi
sonsuz kalkışmaya daha milyar var
insan yine de bir şeyler umuyor
hortum kasırğa filan
en azından yaz fırtınası
çıt yok. Çıt yok! Yalnızca en sessiz yerinden kopuyor halat
küpeştedeki kararsız uyku kımıldıyor
gözkapakları aralanıyor çirkin kırlangıçbalığının

Tanrım! Bunun perçemi var. ıpslak
kanatları var, ıpslak
belli ki sintine su boşaltıyor

Artık yerçekimidir oturan yaldızlı tahtta
solunda sol vezir: s o l u m a
ağır damar bukağısı kanı olan herkesin
sağında sağ vezir: s ü t
annesini Sırat'tan geçirecek kurbana rüşvet

Kadın!.. Kadın! Bu çocuk neden ağlıyor?

II

Tan atıyor
akvaryum rüyası sona eriyor

diyorum
derken, ıvecen bir tornavida aklımı kurcalıyor
kınamak ne haddime, bir soru
yalnızca bir soru bu
tacirin hizmetçiyle çakışmasından şair mi doğar
ya huyunu kimden alır zavallı duygu anıtı insan
süpürgeден
el bezinden
ekşi ekşi kokan paradan
emdiği süтten
içtiği sudan
soluduğu havadan
doğduğu evden mi
güneşler içre büyüdüđu kentten mi
yanardağ köpüğü dinmiş öfkeden mi yoksa...

İstemedен buluyorum
bulduğum yanıt beni cidden düşündürüyor
tuhafsa da, hiçbir şey raslantı değil bu dünyada
düşünen bir ırmak buluşturuyor dağla denizi aynı yataкта
yay çiziyor okun yolunu
nişan tahtasını havada tutuyor rüzgar
masayı
kadife yaygıyı
bیلardo toplarını
ve ıstakayı
ustalıkla seviştiren biri var
da, anlaşılmaz bir yanı yok yaşadıklarımızın
özenle kurulmuş bir çalar saate benziyor hayat
tam zamanında herkesi sırayla uyandırıyor

Bu yüzden böyle alık alık ardıma bakıyorum
öğrenmek istiyorum nereye gittiğimi
elimdeki tek pusula dolaşık yumak
neyse ki, bir ucundan tutunca ardı geliyor
zor da olsa anlıyorum sonunda
bir zamanlar kiracısı olduğum evlerin neden ardarda
gönül saraylarım gibi bir bir yıkıldığını

Anlıyorum
eski avluların ortasından şimdi geçen caddeleri
tekdüze türküsünü kumruların -şiirime benziyor
karpuzların düşer düşmez çatladığı havuzları
anlıyorum neden bir gül bahçesi vardı terasımızda
damdaki güvercin tüneğine gizlenmiş gölgeyi
yıpıprak fotoğraftaki boğulmaktan kurtarılmış tirşe yüzü

Zümrüt halamı öldüren fare zehirini
çırçır fabrikasından yükselen karbulut tozları
işçileri mutlu kılan paydos saatlerini
anlıyorum Havlet Baba'yı
ablaman gizli gizli adadığı mumları
su kuşlarını
büyük dut ağacını
mapusaneyi
Dingilhava'yı
adliyei saklayan korulukta
tek parmak arz-ı hâl yazardı amcam!

III

Bilal Kayabay'a

Bir tek benim dilimi öğretmedin Süleyman'a
beni kim anlayacak tanrım
konuşabilseydim yazmazdım bütün bunları

Dillerini bilmiyorum diye beni oynatmadı Zazalar
hala üzülürüm hatırladıkça
kale arkasında top toplayan sebiyi
ikide bir paramın üstüne yatan boğazı delik bakkalı
adı Rıza mıydı neydi
acı şekerler satar, peyniri eksik tartardı
pazartesi; bohçacı kadın aldatırdı annemi
salı; çerçi
çarşamba; *biz evde yokuz*
perşembe; mezarlıktayız, dardağan ağacının altında
cuma; Şarapçı Aydo ve avanesi
cumartesi; Alipaşa, Haçeppek, Körhat
pazar; Kızılay Aşevi
Alişan ekmek ister allahın günü
ve iki bayram arasında bileyci çığlıkları
âhensâ ah âhensâ
kurbanlara ve delilere acıyarak geçti çocukluğum
zaman acıtarak kesti tırnaklarımı
ben acıyarak törpüledim gülümseyen dişlerini talihimin

Ah âhensâ
bana benzimiyor bu çocuk
kalkıp gitmek istiyor

öğlen olmadı oysa!

1997

* *Bileytaşı*

VECİHİ TİMURÖĞLU

köktenci islam üzerine bir söyleşi

Üç mittten söz etmek istiyorum. Dünyanın bütün halkları, masala, "Bir varmış, bir yokmuş." diyerek başlarlar. Bu başlangıç, "yaşanan an"ı anlatıyor. Bu sözleri söylediğim an, geçip gitmiştir, var olan, bir anda yok olmuştur. Tanrı duygusu da öyle. Güneş doğunca, karanlıklar tanrısının saldığı korku erteleniyor. Tanrı korkusu, bir ezgi gibi, bir anda sizi etkiliyor, ama başka bir duruma geçtiğiniz anda, etkisini yitiriyor. Bir varmış, bir yokmuş! Maskeler, bu duygunun yaşama geçirilmiş simgeleridir. Bir ayinde, birçok kimse, birçok maske takarak gizemli varlığı temsil eder, mitsel varlığın gerçek görüntüsüyümüş gibi saygı görür, ama herkes, maskeyi takanın kimliğini, maskeyi yapanın kim olduğunu, onu takanın bir insan olduğunu bilir. Buna karşın, onun etkisinden kurtulamaz.

İslam da, bütün dinler gibi bir dindir. Ama bugün, dünyanın neresinde müslüman bir topluluk varsa, orada, islamdan kaynaklanan bir şiddet var. Kaynağında, hiçbir din, yaşamın koşullarına, değişime ve dönüşüme saygılı olmamıştır. Ne ki, sürekli değişen yaşam içinde de, hiçbir işlevini, sonuna değin sürdürememiştir. Denebilir ki, eski ve yeni dünyanın büyük çoğunluğunun inanç dizgelerini (sistemlerini) yöneten dinler, kendilerine ayrılan yaşam alanına razılar. Ama islam, işlevini, doğduğu günkü gibi sürdürmek istiyor.

Dinler tarihi, birçok inanç sistemini gösteriyor bize. İlk insanın inancı, kesinlikle bir ilgiden ve korkudan kaynaklanıyordu. Dinler tarihinde rastlayamadığımız bu inanca, belki de, "soru sorma" inancı demeliyiz. Kuşkusuz, hiçbir sorusunun yanıtlanmadığı, hiçbir sorusuna yanıt alamadığı çok zor, ama çok saf ruhsal bir durumdu bu. Hiçbir sorusuna yanıt alamadığı için, yaratıcı gücünü harekete geçirmek zorunda kalmıştır ilk insan. Algıladığı her doğa

olayının arkasında gizli ve gizemli bir varlık yarattı zihninde. Değiştiremediği ve dönüştüremediği her durumu, her olguyu, her olayı, zihninde yeniden yarattı. İmgelem gücü, giderek kendisine yabancılaşan gizli ve gizemli varlıklar türetmesine yardımcı oluyordu. İnsanoğlu karanlıkları sevmiyordu, ama karanlıkları aydınlığa dönüştüremiyordu da. Kendisini aydınlıktan uzaklaştıran gizli bir güç tasarladı, zihninde yarattığı karanlıklar tanrısına oyalayıcı ve gösterişli hareketlerle saygı göstermeye başladı. Gün doğunca sevindi, güneşi gönderen gizli gücü, Güneş'in önünde secde ederek selamladı. Yıldırımları gönderen gizli güce karşı öfkelirken yemişleri olgunlaştıran güce teşekkür etti. Susuz yaşayamıyordu, ama suları azgınlıştıran gücü de anlayamıyordu. O kadar çoktu ki doğanın gizleri!.. Hiçbir sorusuna yanıt alamayınca, içinden çıkılmaz bir gizli gücdizgesi (sistemi) yarattı kendisine. Binlerce tanrı ve her tanrının özel yetenekleri... Çok tanrılı dizge,

doğaya egemen olamamanın, üretime geçememenin doğal dizgesiydi. Üretime geçince, ürünlerini koruma savaşımı vermek zorunda kaldı. Her savaşımının sonunda, doğanın bir durumunu değiştirmeyi ve dönüştürmeyi başardı. Her başarısının sonunda bir tanrıyı, tanrılar dizgesinden çıkardı. Tanrılarını, birer birer ayıkladı. Ürününü azgın sulardan korumayı, yaptığı çitlerle, setlerle engelleyince, sel tanrısından, ateşi çalınca karanlıklar tanrısından kurtuldu.

Üç mittin söz etmek istiyorum. *Dünyanın bütün halkları, masala, "Bir varmış, bir yokmuş."* diyerek başlarlar. Bu başlangıç, *"yaşanan an"* anlatıyor. Bu sözleri söylediğim an, geçip gitmiştir, var olan, bir anda yok olmuştur. Tanrı duygusu da öyle. Güneş doğunca, karanlıklar tanrısının saldırdığı korku erteleniyor. Tanrı korkusu, bir ezgi gibi, bir anda sizi etkiliyor, ama başka bir duruma geçtiğiniz anda, etkisini yitiriyor. Bir varmış, bir yokmuş! Maskeler, bu duygunun yaşama geçirilmiş simgeleridir. Bir ayinde, birçok kimse, birçok maske takarak gizemli varlığı temsil eder, mitsel varlığın gerçek görüntüsüyümüş gibi saygı görür, ama herkes, maskeyi takanın kimliğini, maskeyi yapanın kim olduğunu, onu takanın bir insan olduğunu bilir. Buna karşın, onun etkisinden kurtulamaz. Maskeyi takan da, kendisinin kim olduğunun farkındadır, maskeyle aldığı rol boyunca, gizil güçle bütünleşir. O, tanrının temsilcisi değil, tanrıdır. Tören bitince, görüntünün, maskeden, mitsel varlığa özgü tasarımdan ve insandan oluştuğu unutulur. Bir varmış, bir yokmuş! O an geçip gitmiştir. Dünyasal yaşamın mantığından, her şeyin farklı olduğu oyunumsu evrenin inanç mantığına geçişteki esriklik, tasarımsal dünyanın mantığından yaşantının egemen olduğu bilinçler dünyasına dönmüştür. Bir anlamda, inançlar dünyası, bilinçler dünyasına dönüşmüştür. Bir varmış, bir yokmuş!

Düşler dünyası, aydınlık (ışık) ve karanlık karşıtlığının bir belirgisi (sendromu) olsa gerek. Işık, yükseklerden geliyor ve karanlığı dağıtıyor. Karanlık yerden yükseliyor ve giderek gökyüzünü kaplıyor. Korkunç bir gizem!

Şimdi ilk masalı anlatıyorum. Bir Afrika miti. Sudan'dan derlenmiş. Darfur bölgesinde bakır çıkaran bir Alman mühendisi, **Araç ben Hassal**'dan dinlemiş. **Kral Nap**, karanlıkta öldürülecekmış. Napatalı Nap'ın yazgısı böyleymiş. Çünkü, yıldızı oynaktı, karanlıktan kaçıyor. Sürekli ışık istiyordu. Sürekli ışığın da bir facia getireceğini ne bilsin büyücüler! Yıldızları, sürekli izliyorlar, kurbanlar sunuyorlar, geceler boyu, büyücüler nöbet tutuyor, kutsal ateşi hiç söndürmüyorlardı. Halk, sürekli ağaç kesiyordu ormanlardan. Ormanlar tükeni, ovalar çölleşti ve ülke ateşsiz kaldı. Günü geldi, Nap öldürüldü. Yerine **Kral Akaf** getirildi. Doğa ve toplum değişmişti. Ormanlar yakılmış, Napal yıkılmıştı. Halk, her şeyin değişmesini, yıkımın tek nedenini Kral Akaf'a yükliyordu.

Bu masalı burada bırakıyorum. Şimdi de, bir Kızılderili mitine değinelim. Çerokili Başkan anlatıyor:

Hiçbir yerde ışık yokmuş. Hayvanlar, karanlıkta tökezleyerek, birbirlerini itip kakarak yürüyorlarmış. Biri öbürüne çarparsa, hemen sızlanıyormuş çarpan: *"Bu dünyada, her şeyden çok ışığa gereksinmemiz var."* Kendisine çarpılan da onaylıyormuş bu sözü.

İşığı tanımadan, ışık gereksinmesini duy-mak ilginç! İnsanın evrensel geni *"ışık"* galiba.

Bu gereksinim, hayvanların örgütlenmesine yol açmış. Sonunda, yoğun bir katılımla, bir toplantı yapmışlar. Karanlığa karşın, iyi bir toplantı olmuş. Kırmızı taçlı Ağaçkakan (karanlıkta rengi seçmek de ilginç), *"Dünyanın öbür yarısındaki hayvanların ışığı varmış, diye duydum!"* demiş. *"Güzel! Güzel!"* diye alkışlamışlar onu, öbür hayvanlar. *"Oraya gidersek, bize biraz ışık verebilirler!"* demiş Ağaçkakan. *"İşığın tümü onlardaysa, bize vermeyebilirler!"* demiş uyanık Tilki. *"Oraya gidince, zorla almak durumunda kalabiliriz."* diye uyarılmış. *"Kim gidecek?"* diye bağırmağa başlamış topluluk. İşığı almayı kimin başarabileceğini tartışmaya başlamışlar. Faregillerden Keseli Sıçan (possum) *"Ben deneyebilirim!"* demiş, *"Gür, uzun ve güzel bir kuyruğum var. İşığı, tüylerimin arasına saklayabilirim."* Bütün hayvanlar, oybirliğiyle görevlendir-

mişler Keseli Sıçan'ı. Keseli Sıçan yola koyulmuş. Doğuya gidiyormuş hep. (Karanlıkta yön bulması da ilginç!) Doğuya yaklaştıkça, yoğun ışık, gözlerini kamaştırmış. Sürekli karanlıkta yaşamış bir canlı için zor bir durum. Böyle bir durumda, bilmenin ve denemenin ilk koşulu olan "görmek" olanaksızdır. Keseli Sıçan, gözlerini oğuşturmayaya başlamış. Keseli Sıçan'ın gözlerinin yumuk olması, gündüzleri dışarı çıkamayıp geceleri yiyecek araması, bu yüzdenmiş.

Her şeye karşın, yoluna devam etmiş Keseli Sıçan ve dünyanın öbür yarısına varmış. Orada, bütün görkemiyle ışık ve ısı saçan Güneş'i görmüş. Güneş'in yalnızca bir parçasını kapıp güzel kuyruğunun tüyleri arasına saklamış. Ama Güneş sıcakmış da. Sıcaklık, tüylerini kavurmuş. Keseli Sıçan, güdük ve çıplak kuyruğuyla geri dönmüş. Bütün hayvanlar, "Aman Tanrım! Kardeşimizin gür, uzun ve tüylü kuyruğu çıplak ve kısacık kalmış." diye ağıt yakmışlar.

Bu kez, Şahin ışığı getirmeyi üstlenmiş. "Başka bir yöntem kullanacağımı!" demiş. "Kuyruğuma değil, başımla getireceğim ışığı!" Şahin, aydınlıklar ülkesine vardığında, Güneş'in bekçileri direnmişlerse de, yükseklerden uçup aşağılara dalmış ve Güneş'ten bir parçayı pençeyleyip başına koymuş. Ama Güneş sıcakmış. Başının tüylerini yakmış. Şahin'in kafası, bu yüzden kel kalmış.

Şahin'in de başarısız olması, hayvanlar topluluğunda umutsuzluk yaratmış. Herkes ağlayıp sızlaşırken, otların arasından ince bir ses, "O kardeşlerimiz birer erkekti." diye söze karışmış. "Belki de, bu işi bir kadın yapmalı." demiş. Topluluk hep bir gızdan, "Sen de kimsin?" diye kızgınca sormuşlar. "Ben örümcek nineniz." demiş ince ses. "Belki de, dünyamıza ışık getirmek için yaratılmışımdır. En azından denemeliyim. Siz de, yiğit savaşçılarımdan birini yitirmiş olursunuz." Bu yanıt, Kızılderili'nin yaşam biçimine uygun. Örümcek Nine'nin önerisi oylanmış, onaylanmış. Görevi üstlenen Örümcek Nine, yola koyulmuş. Önce, bir çamur parçasını avucunda yuvarlayarak çanak yapmış. Dönüş yolunu yitirmemek için de, arkasına liflerini döşeye döşeye

doğuya yönelmiş. Küçük ve sessiz olduğundan, Güneş halkı, onu fark edememiş. Güneş'ten küçük bir parça almış ve onu çanağına koymuş, geride bıraktığı liflerini izleye batıya varmış. Örümcek Nine'nin getirdiği Güneş, ışığıyla ve sıcaklığıyla, batıya yeni bir yaşam sağlamış. Örümcek, bu deneyimiyle, ağını, o günden beri güneş yuvarlığı biçiminde örür. Ağının lifleri de, güneş ışınları gibi dağılır. Ağını da, güneş doğmadan hazırlar.

Bu masalı da, burada bırakalım. Son olarak Batı'dan bir masal anlatalım.

Batı'nın mitleri, eski Yunan mitlerinin süreği olduklarından, bizi bir örgeden (motif) bir örgeye, bir anlatıdan başka bir anlatıya götürebilir; bu yüzden, dağıttığımı

*Hangi aşk vardır ki insanı çarp-madan gerçekleşsin? Tanrıların bahçesindeki bir şölende, çağrılı olmayan yoksullar Tanrıçası **Penia** ile "çareler"in Tanrısı **Poros**'un birleşmesinden olmuş **Eros**. Aşk, bir çaresizliğin değil, bütün çaresizliklerin çözümü değil mi? Bir bakıma, varsıllığın yoksulluğa yenilgisi de... Sürekli, yokluğu çekilen şeyin aranmasını sağlıyor bize. Yoksulluğun tek çaresi, yokluğun nasıl giderilebileceğinin adlarını aramaktır.*

sanmayın. Önce **Eros**'tan başlayalım. İskenderiye'den Roma'ya değin büyük bir evrim geçiren bu aşk tanrısı, Yer'le birlikte olmuştur. **Thespias**'te, ona işlenmemiş bir taşın altında tapınıyorlardı. Her aşk, doğal bir ortamın ürünü değil midir? Yapmacıklığı sevmeyen tek olgudur aşk. İlk yumurtanın Gece tarafından yumurtlandığı söylenir, yani karanlıklar yumurtlamış ilk yumurtayı. Yumurta'nın iki yarısı ayrılarak Yer'i ve onun kapağı olan Gök'ü oluşturmuş. İskenderiye'den beri, evrenin gücünü oluşturuyor. O, yalnız türlerin sürekliliğini değil, varlığın iç birliğini de sağlar. **Platon**'un *Symposion*'unda sunduğu ve

Socrates'in öğretmeni olduğunu söylediği **Mantinealı Diotime**, **Eros**'u, büyük tanrılardan biri olarak görmez. Bu anlatım, insana ne kadar da yakışıyordur. Tanrılarla insanlar arasında aracı bir "*daimon*"dur, yani ölümlerle ölümsüzlükler arası bir varlık, kısaca "*cin*"dir. Bu yüzden çarpıyor insanları. Hangi aşk vardır ki insanı çarpmadan gerçekleşsin? Tanrıların bahçesindeki bir şölen, çağrılı olmayan yoksullar Tanrıçası **Penia** ile "*çareler*"in Tanrısı **Poros**'un birleşmesinden olmuş **Eros**. Aşk, bir çaresizliğin değil, bütün çaresizliklerin çözümü değil mi? Bir bakıma, varsılığın yoksulluğa yenilgisi de... Sürekli, yokluğu çekilen şeyin aranmasını sağlıyor bize. Yoksulluğun tek çaresi, yokluğun nasıl giderilebileceğinin adlarını aramaktır. Eros, ereğine ulaşmanın yolunu, her zaman bulur. Her şeye gücü yetmez, ama sürekli doyumsuzluğun, sürekli kaygının gücüdür o. Eros'un birçok anlatımları vardır. Bir söylenceye göre Bakireler Tanrıçası ile hırsızların Tanrısı **Hermes**'in, bir başka söylenceye göre de, Hermes'le güzellik Tanrıçası **Aphrodite**'in oğludur. Hangi aşk, bir gönül hırsızlığını ve güzelliğin çalınmasını yansıtmaz? Bütün söylenceler yakışıyordur Eros'a. Ama, benim en çok yakıştırdığım, güzeli çalmanın çaresini bulmasıdır. Birçok şair ve yontucu, onu, kanatlı ya da yüreklere coşku veren bir çocuk gibi algıladılar. O, her zaman dikenlere dikkat etmeden gülleri devşirir. Eros'un en büyüğü serüveni, **Psyche** ile olan söylencede anlatılanıdır. **Psyche**, "ruh"un adıdır. Ruhsuz bir aşk, salt cinselliğe dayanan hayvansal bir dürtü değil mi? Eros, bu hayvansal dürtülerden uzak kalır. Onun kanı **Psyche**'dir. **Psyche**'nin iki bacısı daha vardır. Üçü de, güzeller güzeldirler. Ama, **Psyche**'nin güzelliği, insan güzelliğini aşıyordu. Öylesine aşıyordu ki, iki bacısı, ülkenin en yakışıklı kocalarını bulup evlendikleri halde, hiçbir gözümek erkek, **Psyche** ile evlenmeyi göze alamıyordu. Bu durumdan kaygılanan babası, bir kâhine danıştı. Kâhin, babasına, onu süsleyip bir kayanın başına götürüp bırakmasını, kayanın başına bir canavarın gelip ona sahip olacağını söyledi. Babası, **Psyche**'yi, bir gelin gibi süsledi, kâhinin belirttiği bir yüce dağın doruğundaki kayanın üzerine

götürüp bıraktı. **Psyche**, üzüldü dururken bir fırtına koptu, onu yerden alıp havada uçurmaya başladı. Bir vadinin üzerine gelince, rüzgâr, onu yumuşak çimenlerin üzerine incitmeden bıraktı. Yorgun düşen **Psyche**, oracıkta derin bir uykuya daldı. Uyandığında kendisini, altından ve mermerden yapılmış bir sarayın bahçesinde buldu. Saraya daldı. Kapılar, önünde kendiliğinden açılıyor, birtakım sesler, bütün isteklerini yerine getiriyor, kendisine hizmetle görevli görünmeyen köleler olduklarını söylüyorlardı. Hangi güzelliğin görünmeyen kölesi değildir aşk? Gece basınca, **Psyche**'nin koynuna, yüzü seçilmeyen bir varlık girdi. Kocasıydı bu. Kocası, ona yüzünü göstermiyordu, ona kim olduğunu sormamasını söyledi. **Psyche**; sesteki köleleriyle, geceleri de görünmeyen kocası ile yaşamaya başladı. Günler geçtikçe, büyük bir mutlulukla yaşadığını kavradı. Ama bir gün, ailesini özledi. Kocasından izin istedi. Kocası, ona böyle bir ayrılığın tehlikeli olacağını söyledi. Aşk için tehlikeli olmayan ayrılık var mı? Rüzgâr, onu kanatlarına alıp yine o kayalığa götürdü. **Psyche**, kolaylıkla evine gitti ve ailesiyle özlem giderdi. Bacıları, kardeşlerini böyle mutlu görünce seviniler, kendilerine getirdiği armağanlara hayran kaldılar. Kocasını anlatmasını istediler, ama o, bir şey anlatamıyordu. Sonunda, kocasının yüzünü görmediğini, yaşadığı gerçeği anlattı. Bacıları, ona hileler öğrettiler. Bir lamba verdiler ona. Lambayı saklayıp kocası uyurken yakmasını ve kocasının yüzünü görmesini salık verdiler. **Psyche**, evine döndü ve öğütlenenleri yerine getirdi. Kocasının ergenlik çağında yakışıklı bir delikanlı olduğunu gördü, öylesine heyecanlandı ki, lambayı yerine koyarken, kocasının üzerine bir damla kızgın yağ damlattı. Uyanan Eros, onu terk etti ve bir daha gelmedi. Hangi aşk, hileye karşı dayanabilir? Tuzağa düşürülmüş aşk, yaşam boyu kırgındır. Appolinaire, bu yüzden Kırgın Aşk'ı yazdı. Kırgın aşkın acısına dayanamayan **Psyche**, oradan oraya dolanıp durdu. Bir gün, ona sunduğu güzelliğin değerini bilemeyen **Psyche**'yi, **Aphrodite** alıp sarayına kapattı ve ona, akıl almaz işkenceler yaptı. Tahlil ayıklattı, kirli

yünleri yıkattı ve sonunda da ölüler ülkesine gönderdi. Psykhe'nin ölüler ülkesinde, Hades'in eşi Persephone'den bir şişe "gençlik suyu" istemesi gerekti, kurtulmak için. Ama, şişeyi açması yasaklanmıştı. Hangi umutsuz aşkın geriye dönüşü vardır? Her şeye karşın, şişeyi açtı ve düşüp kaldı. Onun acısını duyan Eros, onu derin uykusunda okladı ve alıp Olympos'a götürdü, Zeus'un huzuruna çıkardı, onunla evlenmek için izin istedi. Zeus, bu izni seve seve verdi. Aphrodithe de Psykhe ile barıştı. Hangi aşk oklanır da, büyüğü güzellikle barışamaz?

İşte, size ışıqla karanlığın bir belirtisi daha. Aydınlık, bütün büyüleri bozuyor. Güzelliklere dayanmak için inancın ötesinde bir savaşım gerekiyor. Yapılan araştırmalar, eski Yunan'da, Homeros öncesi mitolojinin izlerini bulmuştur. Bu izlerde, yaşayanlarla ölülerin anası olan gizemli bir "tanrıça"nın varlığını görüyoruz. Bu tanrıça, yılan biçimindedir ve kutsal örgeleri (ritleri, dinsel uygulamaya uygun törenleri), klasik Yunan yaşamının atletizm şenliklerine, insancıl sanat gösterimlerine, toplumsal şölenlerine göre değil, karanlık bir ruhu ve dehşeti yansıtacak biçimlere uygun örgütlemiş. Sunaklarda sığırlar değil, domuzlar ve insanlar kurban ediliyor. Bunlar, ışığa değil, karanlığa yöneliyorlar. Mermer tozundan dökülmüş ince sütunlu tapınakların gül yapraklı şafağında değil, taze kanların göllendiği dipsiz cehennem çukurunun üzerindeki karanlıkta boğazlanıyordu insanlar. İnanılan varlıklar, akılla yollarını bulan insanlar ve yasalara saygılı tanrılar değil, belirsiz, akıldışı, hayın varlıklardır. Biçimlendirilmemiş incitici hayaletler, gulyabaniler ve benzeri yaratıklardır. Kutsallık ortamı da, "ben veririm, öyleyse sen de ver" anlayışlarıyla değil, "ben vereceksem defol" anlayışıyla donatılmıştır. Karanlığın olumsuz etkisi, yemişlerin ve avların doğal kaynaklarını yok ediyor.

Zeus Meilichios, yılan biçimindedir. *Berlin Müzesi'nde*, Zeus Meilichios'u görebilirsiniz. **Sir James G. Frazer**, *The Golden Bough* adlı yapıtında, Roma yakınındaki Nemi Gölünün kıyısındaki "kutsal koru" dan söz ediyor. Günün her saatinde, karanlık

korunun bilinen ulu ağacının çevresinde, elindeki kılıcıyla nöbet tutan bir rahip vardı. O, rahip ve katildi. Hep, birini beklerdi. Beklediği kişi, er geç onu öldürecek ve korunun rahipliğini ele geçirecekti. Rahipliği ele geçirmenin tek yolu, "koru"nun rahibinin kellesini uçurmaktır. Bu, kutsal yaşama biçiminin bir görüntüsüdür. Yılbaşı, yıl sonu, baharın coşkusu, yazın verimliliği, güzün büyüğü, kışın acımasızlığı, onun için hiçbir şey ifade etmiyordu. Bir damlacık uyku, yaşamının sona ermesi için yeterliydi. **Frazer**'in söylediği gibi bu, "bunaltıcı bir görüntü"dür.

Girit Kraliçesi Pasiphae'nin, denizden gelen boğaya aşkı, ortak çocukları, Kraliçe'yi hapsedmek için yapılan kale, bu kalede deliler gibi bir o yana, bir bu yana koşuşan Minatour! Bunların tümü de, sıkıntı veren görüntüler.

M.S. 222'de, Romalı yazar ve bilgin **Aelian**, *Hayvanların Doğası Üzerine* adlı bilimsel bir yapıt yazmış. Yapıtında, Epir'de bir yılan tapınağını betimler. Epir halkı, bu tapınakta, Apollo'ya kurban sunarmış. Bu tapınakta, tanrıya adanmış bir orman vardır. Karanlıklar ortamında, tanrıların yılanları yaşar. Bu yılanlara, günün yirmi dört saati, çıplak bir bakire, bal sunar. Tanrıların bakire düşkünlüğü de dikkat çekici! Yılanlar balı, bakirenin elinden kibarca alırlarsa, bolluk olacaktır. Huysuzluk ederlerse, kıtlık gelecektir.

Jane Ellen Harrison, 1905'te, *Grek Dini Üzerine Bir Çalışma* adlı yapıtına yazdığı önsözde (*Prolegomena to the Study of Greek Religion*), *Hesperides* ülkesini gösteren bir vazodan söz eder. Vazonun bir resmi de vardır yapıtta. Koca boynuzlu bir yılan ağaca sarılmıştır. Tanrıça Gece'nin babasız doğan kızları Nimfler ailesi olarak bilinen **Hesperidesler**, ağacın çevresinde dolanıp dururlar. Karanlıkların kızları koruması kutsalı.

Eski Yunan'ın tanrılar dizgesini kuran Hesiodos anlatıyor: Toprak Tanrıçası Gaia'nın (tanrı soylarının içinde çıktığı ilk element) en genç çocuğu **Typhon**'dur. Yarı insan, yarı yılan olan bu titan çok büyüktür. Başı yıldızlara çarpar, sağ kolu gündeğümüne, sol kolu günbatımına değin gökyüzünü kaplar. Yeryüzünün ışığını

keser. Omuzlarından, sayısız gözlerinden ateş çakan, parıl parıl parıldayan ateş dilli birer yılan başı çıkar. İçinden, boğaların böğürmesine, aslanların kükremesine, köpeklerin ulumasına, yılanların ısıklamasına benzer sesler çıkarırdı. Bu seslerin anlamını, yalnız, tanrılar bilirlerdi. **Zeus**, ona karşı savaşılmıyordu, evrenin efendisi bu yaratık olacaktı. O yürüdükçe, dağlar sallanır, dünya inler, karanlık denizlerin üzerine ateşler saçılır, okyanuslar kaynar, kaban dalgalar toprağı döverdi. Zeus bile onun karışısında bir ara çözüldü. Ölüler diyarının tanrısı **Hades** titredi. Zeus, gücünü yeniden topladı ve Olympos'tan sıçradı, oklarını savurarak yılanlarının başını kopardı. **Tanrıça Gaia**, oğlunun başında ağladı. Ama, alevler gövdesinden çıktı, dağların doruklarındaki karanlık ormanlara doğru yükseldi. **Zeus**, kurbanını alıp Tartaros'a (ölüler diyarının en çukur bölgesi) fırlattı. Hindistan'da, *Veda Panteon*'unun Kralı İndra'nın, yaratıcı yılan Vritra'ya karşı kazandığı utku da böyle değil mi?

Kutsal kitaplardaki öykü de böyle. Havva'yı yasak yemişe götüren de yılan değil mi? Yehova, deniz yılanı Leviathan'a (timsah) karşı savaşır ve utkusunu Eyüp'e sunar. Eski Ahit'te, Eyüp bölümünün 41. babında bulabilirsiniz öyküyü. Tanrı, Eyüp kulunu denemeye karar verir. Tanrı'yı kışkırtan da şeytandır. Tanrı, Eyüp'e güvenmektedir. Şeytan, "*Mallarını, oğullarını, kızlarını elinden al da görelim!*" der. Tanrı, "*Onu senin ellerine bıraktım. Yalnız, canına karışma!*" der. Doğal afetler ve düşman kabileler, Eyüp'ün yedi oğlunu, iki kızını, yedi bin koyununu, üç bin devesini, beş yüz kancık eşiğini, kölelerini yok eder. Eyüp, bütün bunlara karşın, tanrıya karşı sorumluluklarını ve yükümlülüklerini unutmaz. Tanrı, Şeytan'a, "İşte Eyüp budur!" der. Şeytan, bir de canına dokunulmasını önerir. Tanrı, yaşamına dokunulmaması koşuluyla, Eyüp'ü, yine Şeytan'ın ellerine bırakır. Eyüp'ün her hücresi, irinli yaralarla kaplanır. Eyüp, bu olup bitenleri de, Yehova'nın dileği olarak sabırla karşılar. Sonunda Tanrı gelir ve ona, "*Kuşağını beline sar.*" diyerek suaygırı gibi güçlü olmasını öğütler. Eyüp, Yehova'ya sorar,

"Leviathan'ı olta ile çekebilir misin? Ve ilmekle onun dilini çıkarabilir misin? Yahut çengelle çenesini delebilir misin? Sana çok yalvarır mı? Yahut sana tatlı sözler söyler mi? Seninle ahit keser mi ki, onu daima köle alsın? Onunla oynar mısın, kuşla oynar gibi? Ve onu kızların için bağışlar mısın? Balıkçılar takımı, onu alır satarlar mı? Tüccar arasında onu pay ederler mi? Derisini kancalarla doldurabilir misin? Başını da balıkçı zıpkınlarıyla? Elini üzerine koy cengi hatırla ve bir daha etme." Kitab-ı Mukaddes'in Eyüp bölümünde böyle yazıyor işte.* Rab böbürlenerek "Onu uyandıracak yüreği pek adam yoktur. Ya, benim önümde durabilecek olan kimdir?" der Eyüp'e.** Yehova, utkusunu Eyüp'e armağan eder ve **Temanlı Elifaz**'la **Şuahlı Bildad**'ı ve **Naomalı Tsifar**'ı, Eyüp'e yedi doğa, yedi koç vermeye mahkûm eder.

Biz, yine **Zeus**'a dönelim. Zeus, titan Kronos'un oğludur. Prometheus da, Kronos'un küçük kardeşi titan İapetos'un oğlu. Amcazadedirler yani. Hesiodes öncesi mitolojiye göre, Prometheus, kile biçim vererek insanları yarattı. Ama, **Theogonia**'da, bu söylenceye yer verilmez. **Prometheus**, bir kurban töreninde, etleri bölüşürürken, Zeus'a kazık attı. Etleri sıyırıp ikiye böldü. Kemikleri, içyağına sararak işkembeyle doldurdu, etleri de deriye sardı. Zeus'a, istediğini almasını söyledi. İçyağını gören Zeus, onu aldı, etler de insanlara kaldı. Yükünü alıp Olympos'a çıkan Zeus, içyağını ayırınca, altından kemiklerin çıktığını gördü ve çok kızdı. Prometheus, ilk insancıl savaşımını kazanmıştı, ama bu yüzden de Zeus'un hismine uğramıştı.

Zeus, bu olaydan sonra, insanlara kinfendi. Onları cezalandırdı. Ölümlülere, tanrılar dağından bir daha ateş göndermedi. Prometheus da, güneşin tekerleğinden ateşi çaldı, insanlara ışığı ve sıcaklığı yeniden sundu. Başka bir söylenceye, ateşi demircinin ocağından çaldı. Güneşin tekerleğinden alması daha uygun.

İnsanların ışıktan ve ısıdan yoksul kalmadıklarını gören Zeus, hem ölümlülere hem Prometheus'u cezalandırdı. Ölümlülere Pandora'yı gönderdi. Kötülükleri tanımayan insancıklar, Pandora kutusunu

* Kitab-ı Mukaddes, s. 537-538, Kitab-ı Mukaddes Şirketi Yayınları, 1976 İstanbul.

* agy, s. 538.

açınca, bütün dünyaya saçılan kötülüklerle tanıştılar. İnsancıklar, kötülüklerle boğuşurken, Prometheus da çelikten zincirlerle Kaukasus dağına bağlandı. Ekhidna ile Typhan'in çocukları olan bir kartalı da başına koydu Zeus. Kartal, her sabah geliyor, Prometheus'un karaciğeriyle kahvaltısını yapıp gidiyordu. Prometheus'un ertesi sabaha değin büyüyen karaciğeri, kartalın sürekli kahvaltısıydı. Zeus, Prometheus'u bağışlamak için, **Styks** üzerine andçimmişti. Styks, Okeanos ile Tethis'in oğullarıdır. Bu karanlık ırmak, ölümler diyarında akar. **Hyginus**, onu Gece ile **Erebus**'un (karanlık) çocuğu olarak gösterir. Bu söylence daha uygun. Çünkü, ölümler ülkesinde akıyor. Evren üzerinde egemenlik kuran tanrı, gece ile karanlığı, karanlıklarda akan oğulları üzerine and ediyor. Kutsalların kaynakları, ne değin ürkütücü değil mi? Bütün bunlara karşın, **Herakles** (Hercul), bütün klasik mitolojilerin bu en yaygın, en halkçı kahramanı, babasının (Zeus) kararına saygı duyuyarak Zeus'un kartalını bir okta öldürür, güçlü bilekleriyle çelik zinciri söker ve Prometheus'u kurtarır.

Son tunç çağı ile ilk demir çağı, göçebe Aryan sürülerinin kuzeyden, Semitik (Sami) sürülerinin güneyden, eski dünyanın merkezi olan Akdeniz'e inmesinden önce, doğanın ve yaşam gereksinimlerinin, bitkisel, hayvansal ve insansal varlıkların, ışığı yasaklayanlarla ışığı çalanların savaşımı biçiminde görüntülenir. Tanrılarla insanların çatışma alanlarında ışık ve karanlık keşif oluyor. Tanrılar, insanlara karanlığı uygun görürken, insanlar ışık için savaşıyorlar.

Artık, tanrılarla ahlâksal bir yargılamaya tabi tutabiliriz. Kuran, Tanrı'yı yerlerin ve göklerin ışığı olarak betimliyor. Eksiksiz şöyle: *"Allah, ışıktır yeryüzünün ve göklerin; ışığının durumu, kandil konan bir yere benzer; orada bir kandil var; kandil bir sırça içinde, sırça da ıslıl ıslıl yanan bir yıldız gibi, doğuda da, batıda da olmayan kutlu zeytin ağacından yapılmış; ateş dokunmadan da, yağı hem ışıyacak, nur üstüne nur; Allah,*

nuruyla doğru yolu gösterir dilediğine ve örnekler getirir insanlara ve Allah her şeyi bilir." (Kuran, Nur suresi, ayet 35.) Yazık ki insanın istemine ve çabasına saygı duymuyor Tanrı. Işığı, kendi istediği kimselere veriyor.

Tanrı'nın tek bir ölçüsü var: Kendisine boyun eğme. Boyun eğenlere ışığını verir, boyun eğmeyenleri karanlıkta bırakır. Kutsal kitaplardaki Davut söylencesi, bu savımızın kanıtıdır. Davut, eski ve yeni ahitlerde, yani Tevrat'ta ve İncil'de kral olarak gösterilir, ama Kuran'a göre, o peygamberdir. Mezmurların şairi, **Beyt-Lehemli Yessen**'in oğlu **Davut**, toplumsal değerlere saygılı değildir. Kayınbabası Saul'un ölümünden sonra, İbrani kralı olur.* Kral olduktan bir yıl sonra, ordularını, Yoab'ın komutasında sefere çıkardı. Kendisi, Yeruşalim'de kaldı. Bir gece, sıcağın uyuyamadı, dama çıktı ve yıkanmakta olan bir kadını gördü. Bu kadın, Yoab'ın en cesur askerlerinden Hitti Uriyan'ın karısı idi. Ulaklarla onu getirtti ve onunla yattı. Kadın gebe kaldı. Davut'a haber gönderdi. Davut, Yoab'a haber saldı, Hitti Uriyan'ı istedi. Uriyan geldi. Davut, ordudan haberler sordu.** Amacı çok şeytanca değil mi? Uriyan, karısıyla yatacak, savaştan döndüğünde, durumu anlayamayacak. Uriyan, evine inmedi, kulları ile yattı. Davut, ona niçin evine inmediği sordu. Uriyan, İsrail'le Yahuda haymelerde yatarken, Yoab ve kulları, kırlardayken karısıyla yatamaya çağını söyler. **Davut**, onu çağırıp sarhoş etti. Uriyan yine evine inmedi. Ertesi günü, Yoab'a bir mektup yazdı, **Hitti Uriyan**'ı savaşın en sıcak bölgesine göndermesini ve en önde cenge sokmasını buyurdu. Uriyan, savaşta öldü. Davut da, Uriyan'ın karısını aldı.

Yoksulun birinin tek bir kuzusu vardı. Onu, kızından bile çok seviyordu. Varsılın birinin de, doksan dokuz koyunu vardı. Bir gün, varsıla bir konuk geldi. Yoksulun kuzusunu alıp konuğuna kurban etti. Yoksul, Davut'a varıp varsılı şikâyet etti. Davut, *"Ne yapacaksın tek kuzuyu? Belki haksızlık etmiş, ama sen onun yanında*

* Kitap-ı Mukaddes, Tevrat, İkinci Samuel, Bap 2, ayet 4, s.307

** Kitap-ı Mukaddes, Samuel II, Bap 11, ayet 2-7, s. 315-316.

*** Kitap-ı Mukaddes, agy. Bap, 12 (Samuel II).

**** Kitap-ı Mukaddes,

çalış, bu daha iyi." dedi, "Ama istersen, o adamı cezalandırırım." Yoksul, varsılın cezalandırılmasını istedi. Davut, varsılın yoksula dört kuzu vermesini buyurdu. Varsıl, Davut'a gelip Uriyan'ın karısına yaptıklarını anlattı. Davut, kararından vazgeçip yoksulu azarladı.*** Rab, Davut'a kızdı ve onun ilk doğan çocuğunu ölümle cezalandırdı. Davut çok üzüldü, yeni giysilerini giyip Rab'ba yalvardı, secde etti. Rab, Davut'a yeni bir oğul verdi: Süleyman. Onu da, peygamberlikle kutsadı.****

Muhammet de, Davut'u aklıyor. "Ve andolsun ki biz Davut'a ve Süleyman'a bilgi verdik. 'Hamdolsun Allah'a ki' dediler, 'bizi inanan kullarının çoğundan üstün kıldı.'" (kuran, Naml suresi, ayet 15.) Sebe suresinde de, Davut'a Allah'ın nasıl yardımcı olduğunu öğreniyoruz. "Ve andolsun ki, biz, Davut'a katımızdan lutfettik, üstünlük verdik, 'Ey dağlar' dedik, 'onunla birlikte arındırın beni ve ey kuşlar, siz de' demiri yumuşattık." (Ayet 10) "Sabret ne derlerse ve güçlü kulumuz Davut'u an, kuşku yok ki, o, sürekli Rabbine dönen, tövbe eden bir kuldu." (Sâd suresi, ayet 17.) Bu değin bencil bir tanrı olamaz. Davut, o büyük günahı işleyecek, o akıl almaz haksızlığı yapacak, salt Rabb'a dönüp tövbe getirip secde ettiği için peygamber yapılacak! Kuzu olayı, Kuran'da olduğu gibi anlatılmıştır. Tek dişi kuzuyu, zengine veren Davut, secde edince, bağışlanır. Tek kuzusu elinden alınan yoksulun ne olduğuna ise, hiç değinilmez.

Davut'a saltanat ve hikmet verilmesini, Kuran, Tevrat'tan çok farklı anlatmıyor. Tevrat'ta, Saul'u bir Filistinli öldürür, Kuran'da, doğrudan Davut öldürür. (Bakara suresi, ayet 251) Tanrı, Davut'u öyle sevmiş ki, ona "Zebur'u indirmiş. (Nisa suresi, ayet 163; İsrâ suresi, ayet 55).

Kuran da, hristiyanlığın üçlemesini kabul ediyor. Bir farkla ki, Kuran, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu benimsemiyor. Tanrı, kimi peygamberlerini, öbür peygamberlerinden üstün tutmuştur. İsa da, bunlardan biridir: Onların bazıları, Allah'la konuşmuştur. Meryem oğlu İsa'ya apaçık kanıtlar vermiş ve onu 'ruhul' kudüsle güçlendirmiş'tir. (Bakara suresi, ayet 253) Demek, İsa'nın kutsal ruh ile yaratıldığını,

Kuran, kabul ediyor.

Davut'un insani olmayan davranışını neden bağışlamış Tanrı? Çünkü o, İsrailoğulları'nın Rabb'a inanmayanlarını lanetlemiş! (Mâide suresi, ayet 78).

İşte, köktencilik (radicalism, cezriyye), toplumsal düzeni, böyle bir köke götürmek istiyor. Yani karanlığa. Köktencilik, yürürlükteki toplumsal ilişkilerin kökten değişmesini öngören siyasal-ideolojik akımlara verilen bir addır. Tarihte, köktencilüğün çok farklı sınıfsal içerikler taşıyan biçimleri görülmüştür. 18. ve 19. yüzyılların burjuva köktencilliği, soylulara ve onların saltıkçı (monarşik) yönetimine karşı savaşım veren burjuva sınıfının yükselme dönemindeki demokrat ve devrimci hareketinin en tutarlı yanını oluşturur. Devrimci işçi hareketi içindeyse köktencilik, sahte devrimci, sol fırsatçı ve yozlaşmış bir akımı ifade eder. Çünkü, köktenci sosyalistler, geniş cephe siyasasını yadsıyorlar. Bu tutum, işçi partilerinin emekçi kitlelere ulaşmaması demektir. Lenin, bu hareketi komünist devrimin çocukluk hastalığı olarak tanımlamıştır. En büyük hedefleri de parlamentolardı. Devrimciler, bu kurumlarda bulunamazlardı. Türkiye'de, bu hareketi, özellikle 1977 ve 1979 seçimlerinde yaşadık. Birtakım örgütler, seçim bölgelerine dağılarak halkın sandığa gitmesini engellemeye çalıştılar. Çok devrimci görünmelerine karşın, örgütlü savaşımın uzun ve kararlı sürecine katlanamazlar. İşçi sınıfının dışında, hemen silahla düzeni değiştirmek gibi bir ivcenlikleri var! Kaynağında, sol köktencilüğün sınıfsal içeriğinde, küçük burjuva sınıfından kopmuş devrimcilerin işçi sınıfına egemen savaşımının yerine, serüvenci ve terörcü bireysel hareketler biçiminde görülüyor. Özellikle işçi sınıfının demokratik savaşımını baskı altına almaya çalışıyorlar. Bu tutum, gericiliğe ve emperyalizme paha biçilmez fırsatlar hazırlıyor.

Peki, köktenci islamın sınıfsal içeriği nedir? Dinsel siyasa, kaynağında gerici bir öğretinin içinde, iyice gerici bir içeriğe sahip. Gerici bir öğretinin içinde, neyi ifade eder köktendincilik? Kuşkusuz, karanlığı. Yani bizi, Davut'un insani değerlere saygısızlığını, yoksulluğu cezalandırmasını,

varsıllığı desteklemesini onaylamaya çağırıyor. Bu savımız, duygusal bir karşı çıkışın ya da düz bir mantığın ürünü değildir. Köktendinciler, değişimin, gelenekleri ve kuralları kusurlu, gücünü yitirmiş bulan ya da bunların yasadışı sayıldıklarını sanan yığınlara hitap ediyor. Örneğin, **Sait Nursi**, böyle bir tepkiyi temsil ediyor. Sait Nursi ve müritleri, "gazi" nitelemesiyle niteleniyorlar. "*Gazilik*" kavramının islam toplumlarındaki çağrışımları çok etkileyicidir. Dünyasal yaşamda yiğit, üstün yetenekli, saygındır. Gazi'nin savaş alanlarında gösterdiği başarı, toplumsal ilişkilerde görülen kazanımlarından başka, sonsuz yaşamdaki tanrısal ilişkilerde de gözetilir. Yani cihadın dışa dönük boyutu değil, içe dönük boyutu da önemlidir. Sait Nursi'den sonra, siyasal yaşamda yasal olarak yer alan partilerin önderleri de, kendilerini "mücahit" olarak niteliyorlar. Kitleler, **Necmettin Erbakan**'ı, **Şevket Kazan**'ı, **Şevki Yılmaz**'ı, **Hasan Hüseyin Ceylan**'ı, **Halil İbrahim Çelik**'i mücahit diye alkışlıyorlar. Sivas'ta 37 şairi, yazarı ve başka sanatçıları yakan Belediye Başkanı Karamollaoğlu, "gazi" sıfatını aldı ve parlamentoya gönderildi.

Girişim dergisi, "cihad" kavramını, kitlelerin bilincini geliştirmeye yönelik eylemci bir oluşumun adı olarak tanımlıyor. Girişim'i ve şimdilerde köktencilik benimsediği görülen *Yeni Şafak* ve *Zaman* gazetelerini okuduğumuzda, "cihad"ın, Güney Amerika'da köktenci içerikli "conscientizacione" terimi ile eşanlamlı olduğunu söyleyebiliriz. Yani bilinçlendirme işi. İslamın uluslararası ilişkilerde güç kazanması için savaşımı öngörüyor "cihat" Terim, 1940'ta, **Sait Nursi** tarafından kullanılmaya başlandı. İlk kez, Risalelerini okuyanları ve yayanları, "gazi" olarak niteledi. "Gaziler", inançsızlığa karşı savaşıyorlardı. Çok sıra dışı sayılan bu terim, kaynağında rejime karşı bir tavır ifade ediyor. ancak, terimin içi boş. Çünkü, düşmana karşı bir savaşım söz konusu değil. Düşman, açıkça, Cumhuriyet'in gerçekleştirdiği devrimdir, Türkiye'nin çağdaşlaşma çabasıdır. "Gaziler"i ve "mücahitler"i, Cumhuriyet'e ve devrime karşı militanlar olarak algılayabiliriz. Bu, bir "kök-örnek"tir (paradigma). Davranışlar çerçevesinde "haram-harem",

aile yaşamında "namus-saygın", ekonomi alanında "kanaat-rızık", toplumsal adalet konusunda "hak-adalet", bireye ilişkin sorunlarda "insan-hayvan" kavramları, köktendincilerin kullandıkları ikna edici kavramlardır. Bunlar, islamcı kültürün dağarcığından alınmış çağdışı terimlerdir. Soru şudur: "Sait Nursi"nin eğitilmiş olmayan müritleri, hangi yöntemle, bu savlarını yaşama geçirecekler? Bunları somut stratejilere dönüştürebilirler mi?

Sistemli eğitimden geçmemiş, altyapısı sistemli eğitimle oluşturulmamış insanlar için verilecek yanıt: "*Köktenci islam kuramcısı Nazif Şahrani'nin deyimiyle, 'yaygın islam bilgisi' ile olacaktır.*" Anadolu'da yaygınlığı kalmamış "ilm-i hâl'ler, bu gereksinimi karşılamakta yetersizdir. Tarikatlarda beslenmiş kuramcıların Kuran metnine yabancı yapıtları, boşluğu dolduruyor. Kuşkusuz bu durum, toplumsal bilincin körleşmesine yol açıyor. Bu gelişmeyi "*demokratikleşmenin gereği*" sayan birtakım solcular, söylemlerini değiştirmek zorundadırlar, çünkü islamın tarihsel doğuşu, özgül bir durum gösteriyor. Bilinen evrensel dinler, bir büyük imparatorluğun içinde doğmuşlardır. O büyük uygarlıkların ve ekinlerin (kültürlerin) yozlaşma sürecinde, ezilen kitlelerin umutları olarak yükselmişlerdir. Örneğin, Musevilik, eski Mısır uygarlığının yozlaşmaya başladığı dönemde, Yahudi köleler arasında, bir kurtuluş ideolojisi olarak doğmuştur. Hristiyanlık, yozlaşan Roma yönetiminin sömürgelerinde filizlenmiş, kölelerin omuzları üstünde yükselmiştir. Buddizm'in kurucusu Gautama, M.Ö. 560'da, Hindistan'ın güney-doğusunda egemen olan büyük bir prensin oğlu olarak Kapilavastu'da doğdu. M.Ö. 525'de, yani 35 yaşındayken, kast düzeninin yoksulları nasıl ezdiğini gördü ve onların mutlulukları için Brahmanizmin karşısına çıktı. Buddizm bir din mi, bir felsefe mi? Bu sorunun yanıtı verilebilmiş değildir. Ama, bir inanç dizgesi olduğu görülüyor. Gautama, üç-beş arkadaşıyla, yaşamın acılarını dindirmeye çalışıyordu. Doğrusu, yaşamın acılarını dindirmekte pek başarılı olduğu söylenemez. İnsanın acılarından kurtulması için "*nirvana*"ya varılmasını

istemmiş sonunda. Nirvana, yani sonsuz barış ve mutluluk, ancak ölümlle birlikte sağlanabilir. Sonsuz barışa ve mutluluğa, yaşamda varırsanız, "nirvana"ya erişiyorsunuz, ölünce "*parinirvana*"ya. Kısacası, yaşam sevincini, yaşarken yitirmek, ölünce yitirmek. Budistlerin bu öğretileri, bütün tasavvuf ehlinin öğretilerine girmiştir. Ölmeden önce ölmek, yani "*fenafillah*", nirvana ve parinirvanadan başka bir şey değildir. "*Ölünce, bütün derterimizden kurtuluruz.*" Önemli olan, ölmekten kurtulmaktır derterden. Bunun yolu da, yaşama sevincinden uzaklaşarak çileye girmektir. İşte, bütün dinlerin ortak felsefesi. Kaynağında, budizm, protestanlık gibi, egemen olan dinin yarattığı bunalıma karşı doğmuştur. Gautama, bütün kastları dolaşarak düzene karşı çıkılmasını istiyordu. Başa çıkamayınca, çileye yattı. İngiliz yazarlarından Gough'un dediği gibi, Upanişad'ın inanç dizgesinden (brahmanizmden) "Brahman"ı çekin, geriye kalan buddizmdir.

Muhammet'in dini, bütün dinlerden farklı doğdu. İslamlık, tarih boyunca bir devlet kuramamış, somut anlamda hiçbir imparatorluğun egemenliğinde kalmamış Arap topluluklarında doğdu. Bir zamanlar, Mısır firavunları ve İbrani Kralı Süleyman, Arap yarımadasını egemenlikleri altına almışlar, ama çöl Arapları, böyle bir egemenliğin farkına bile varmamışlardır. Arap yarımadasındaki tüm siyasal gerginlikler, Hicaz Araplarıyla (İsmailoğulları) Yaktan (Kahtan) Araplarının yani Yemenlilerin arasında yaşanmıştır. Araplar, kendi tarihlerini, İbrahim'in soyuna değin götürürler. Bu bilgilerin kaynağı da Tevrat'tır. Yani, çöl halkının tüm tarihi "mitos"a dayanıyor. Platon da, Yunan halkının somut tarihini yazamayınca mitosa dayanarak Atlantis'i yaratmıştı, ama öğrencisi **Aristoteles**, Atinalılar'ı yazarak Yunan yaşam biçimini somutlaştırdı. Mitos'un içine akıl soktu. Arap mitosunun içinde akıl yoktur. İslamlık, işte bu mitosun içinde doğdu. Herhangi bir imparatorluğun kalıtına sahip olamadı. Arap kabilelerini, Mekke sitesinin gelenekleri etrafında toplayıp bir devlet kurdu. Bu yüz-

den, islam, dinsel olanla siyasal olanı, nesnel olanla tinsel olanı ayırmakta zorluk çekmiştir. Kuran, bireyin hukukundan aile hukukuna, medeni hukuktan ceza hukukuna değin tüm toplumsal düzeni içeriyor. Devlet hazinesinin nasıl oluşturulacağını ve kullanılacağını bile kurala bağlamış. Bu durum, islamın çağdaşlaşmasını engelliyor.

1979 yılında, İran'da büyük değişimlere yol açan islamcı eylem, İran sınırlarının dışına taşıtı. Bu değişimi sağlayan mollalar, eylemlerini "*islam devrimi*" diye nitelediler. İranlı köktendinciler, şaşılasi biçimde, amaçlarını, 1789 Fransız Devrimi'nin "*özgürlük, kardeşlik, eşitlik*" terimleriyle açıkladılar. Bu amaçlarla, söylemleri arasında büyük bir çelişki görülüyor: İran devrimcileri, devrimlerinin dinsel nitelikli olduğunu ileri sürüyorlar. Eleştirdikleri toplum düzenini, islamcı düşünceyle değiştirmeyi öngörüyorlar. İslamcı köktenciler, islamın doğuşunu kendilerine "*kökörnek*" (*paradigma*) olarak alıyorlar. Bu kökörnek, kaynağında, özgürlük, kardeşlik ve eşitlik kavramlarına karşı Fransız Devrimi'ni besleyen aydınlanma felsefesi, aklın öncülüğüne dayanıyordu. Aydınlanma çağının öncü yazarlarından **Chateaubriende**, "*Ben, hristiyanlığı en doğru din olduğu için değil, en şairane din olduğu için seviyorum.*" diyordu. İslam ise, şiire ve şaire karşı. Şuârâ suresi, bütün şairleri yalancılıkla suçluyor. Duygunun özgür yansımalarına izin vermeyen bir dinin, düşüncenin özgürleşmesine izin vermesi beklenebilir mi?

Eşitlik kavramı, insana özgü bir kavramdır. Doğal yasalara yaslanarak sağlanamaz. Doğada geçerli olan yasalar, "*eşit olan gelişme yasaları*" değil, "*eşit olmayan gelişme yasaları*"dır. Kuzey Kutbu'nda doğan Eskimo'nun gelişme koşulu, İtalya'da doğan insanın gelişme koşuluyla eşit olur mu? **Leonardo da Vinci**, kesinlikle, Kuzey Kutbu'nda doğamazdı. Hristiyanlığın kurucusu **İsa**, insansal olanla tanrısal olanı birbirinden ayırmıştır: "*Sezar'ın hakkı Sezar'a, Tanrı'nın hakkı Tanrı'ya.*" Bu, siyasal olanla dinsel olanın kesin ayrımıdır da. İki otoritenin bir-

* Ahmet Cevdet, Kısas-ı Embiya, c2, kısım I, s. 120, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1972 İstanbul

birinden ayrılığını ilke olarak belirliyor. Oysa, islam tek bir otorite tanıyor: Allah! Hariciliğin doğuşu, Sıffin savaşında, Ali'nin tahkimi kabul etmesinin Kuran'a aykırı olduğu savıyla olmuştur. Temin kabilesinden Edye oğlu Urve, "Allah'ın emrinde, adamları tahkim ediyorsunuz, halbuki kimsenin hakimi yoktur, hüküm yalnız Allah'ındır." dedi ve Ali'den ayrıldı.* Yargının Allah'a özgü olduğu bir düzende, özgürleşme sözkonusu olamaz. Tarih boyunca, hristiyanlık dünyasında, sürekli iki otorite olmuştur: *Sacerdotium (kilise) ve regnum (devlet, krallık)*. Bu iki otorite, uyum içinde olduklarında bile, yetkilerini bölüşmemişlerdir. Çatıştıkları zaman da, demokratik gelişmeye kendiliğinden yardımcı olmuşlardır. Oysa, islam töresi, böyle bir gelişmeye kapalıdır. Hristiyan dünyasında, çatışma dönemlerindeki gelişme, yaşam biçimini oluşturmuştur. Kilise, öteki yaşamın birçok şeylerini egemenliği altına alırken, örneğin cennette arsa satarken, kral, yaşam kaynaklarına sahip olmuştur.

İslam dünyası, böyle bir çatışmadan yoksun olduğundan, islam ekininde felsefe ve siyasal kavramlar dizininde, "ruhani ve dünyevi", "yaşam alanı ve dinsel yaşam" "dinsel ve layık" gibi kavram çiftlerine rastlanmaz. Layık kavramı, 20. yüzyılın başlarında, ilk kez, **Dr. Abdulah Cevdet** tarafından kullanılmış, Türkçe'nin aracılığıyla Arapça'ya geçmiştir. "Kilise" ile "scola" çiftini karşılayacak bir ruhani örgüte de rastlanmaz. İslamda, Batı dillerindeki, ruhbandan başka olan anlamında "laity" terimini karşılayacak bir terim de yoktur. Müslüman halkların dillerinde, islam için "laity", dinsel kurumların egemenliği dışındaki yaşam alanlarını içeren her türlü kavram, "inançsızlık" ve "küfür" sayılıyor. Bu yanlışlığı düzeltmek, ne yazık ki köktendincilerin hedefleri arasında yer almıyor.

Siyasal söylemle dinsel söylemin bilinçle özdeşleşmesi yerine, inançla bütünleşmesi, her türlü değişme ve dönüşme hedefini geçersiz kılıyor. Örneğin, Birleşmiş Milletler'de, Türkiye'nin de görüntü verdiği "İslam Ülkeleri Topluluğu"nun

üyeleri, tutarlı bir birlik olarak görünmüyorlar. Kimi üyeler, emperyalistlerle kol kola hareket ederken, kimileri sosyalistlerle flört ediyorlar, kimileri de, yansız bir blok oluşturuyorlar. Ekonomi, sağlık, eğitim ve kültür konularında, üst düzeyde toplantılar düzenliyorlar, ama bağımsız kararlarını yaşama geçiremiyorlar. Bu başarısızlıklarında, müslüman ülkelerin, başka inançtaki halklarla keskin bir karşıtlık içinde olduklarını gözlemliyoruz. Libya, Mısır, Irak, Suriye, İran, uluslararası ilişkilerinde bir türlü evrensel çıkar kavramını yakalayamıyorlar. Suudi Arabistan'ın çıkarı ise, kendi dindaşlarıyla taban tabana zıt. Ürdün, yabancı bir devletin bütçesiyle yaşarken, islam topluluğun üyesi olmayı sürdürüyor. Tunus ve Cezayir, Fransız sömürgesi olmaktan kurtuldukları halde, özümstedikleri Fransız kültüründen dolayı, dindaşlarıyla uyum sağlayamıyorlar. Arapça eğitimi bile başaramadılar.

Müslüman devletlerin anayasalarında, yasallığın ve hukuk sisteminin kökenini, islamın kutsal buyruklarının oluşturması, güvence altına alınmıştır.* Bu güvenceyi veremeyen tek anayasa, Türkiye Cumhuriyeti'nin Anayasası'dır. Ancak, 1982 Anayasası'nın 124. maddesi, din öğretiminin zorunlu olmasını sağlayarak siyasal sununun dinsel duygulara düzenlenmesine yolaçtı. Kuşkusuz, bu anayasal zorunluluk, demokratik yaşam biçimini bir hayli örseliyor.

Biraz tarihe dönelim. 1653 yılında, IV. Mehmet, Kubbela'tı vezirlerini (bakanlar kurulunu) ve ülkenin ileri gelen bilim adamlarını huzuruna çağırıyor. Babasının, dedesinin ve atalarının zamanlarında, gelirlerin giderleri karşıladığını, ama o günden bugüne, giderlerin artmasına karşın, gelirlerin artmadığını, bunun çaresinin araştırılmasını öneriyor. Bilginlerden bazıları, "Gelirin ne olacağı, Kuran'la saptanmıştır." diyerek giderlerin kısılmasını isterler. Bu sav, pek kabul görmez ve sonunda, bu konuda bir araştırma yapılması benimsenir. Kâtip Çelebi, kurulca bir risale hazırlamak için görevlendirilir.

* A Survey of The Constitutione of The Arab an Muslim States, Leiden 1966, Encyclopedia of İslam.

Kâtîp Çelebi, "*Düstûrül'î Âmel li-İslânül'Hale*" yani, "*Bozuklukların Düzeltilmesi İçin Tutulması Gereken Yol*" adlı bir risale hazırlar ve kurula sunar. İbn Haldun'un "*biyolojik devlet*" kavramından başka bir şey koyamaz ortaya. Kitapçıında, **Kâtîp Çelebi**, devletlerin de insanlar gibi doğup yaşadıklarını, yaşlanıp öldüklerini söyleyerek değişimi önerir. Kısası, gençleşmeyi öneriyor. Bir bakıma, "*ebed müebbed devlet*" olamayacağını vurguluyor. Devlet, yaşamını sürdürmek istiyorsa, değişmeye ve dönüşmeye zorunludur. Osmanlı, bu gerçeklere karşı değişmiyor, çünkü islam hukukuna bağlıdır. **Kâtîp Çelebi**'nin bu yapıtı, 1857'de Almanca'ya çevriliyor (W.F.A. Behrnauer, Zeitschriſt der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft) ama Osmanlı, bu yapıttan habersiz kalıyor. **Rosenthal**, *Political Thought* adlı yapıtında, **Kâtîp Çelebi**'nin yapıtından ayrıntılı biçimde söz ediyor. Almanca'ya çevrildiğini bildiren de o.

Batı hristiyan uygarlığı, Avrupa'yı kavuran barbar istilalarının yarattığı kargaşa yaşanırken doğmuştur. Batı uygarlığının köklü imparatorluğu Roma'nın çöküşü, kölelerin özgürleşmesine dayanan hristiyanlığın yaşam alanlarına egemen olmasına yol açtı. Kilise, kendi siyasal bilimcisi **Aziz Augustine**'yi yetiştirme olanağı buldu. Augustine, "*siyasal gövde*" kavramını ilk kez dile getirdi. "*siyasal gövde*", insan zihninin bir ürünüydü ve kötüydü. Devlet, insanoğlunun cezalandırılması için, en azından ilk günahın bedeli olarak ortaya çıkmıştır. İlk siteyi Kabil'den başka kim kurabilirdi? İlk İbrani peygamberi ve Tevrat, Augustine'nin esin kaynağıdır. Siyasal kurumların değer kazanması, Aristoteles'i tanıma fırsatını yakalayan **Aquinaslı Aziz Thomas** ile olanaklı olmuştur (XIII. yüzyıl). Oysa, islamın tarih üzerine düşünmesi, siyasal çözümleme yapması, tam tersi bir durum gösteriyor. Bir çöküşle değil, bir çıkışla başlıyor islam uygarlığı. Arap imparatorluğu, yukarıda da gördüğümüz gibi, Kuran'ın yarattığı bir devlettir. Hiçbir devletin çöküşüyle ilişkili değildir ortaya

çıkışı. Siyasal otorite, toplumsal bir çöküntünün, insani bir kokuşmuşluğun zorunlu sonucu olarak değil, tanrısal bir lütf olarak ortaya çıkmıştır. Allah, insanoğlunun yücelmesi için gerekli her olanağın sunucusudur. İslam tarihçileri, sultanları, tarihin özü sayıyorlar. Devletin ve siyasetin zulme ve adaletsizliğe saptığı anda bile, islam bilginleri ve yazarları, sultanın yönetme yetkisinin ve otoritesinin tanrısal istenç sonunda olduğunu savundular. Sunni topluluğun, siyasal gövde içinde bütünlüğünü korumasını, Allah'ın yol göstericiliği bakımından zorunlu görüyorlar. 1880'de ölen **Namık Kemal**, Türk yazın tarihi için önemlidir. Toplumsallığı şiirine tema yapan ilk şair odur. Sanatı toplum için yapmıştır. Vatan, özgürlük ve eşitlik kavramlarını o getirmiştir. Bu yüzden de **Padişah II. Abdülhamit** tarafından sürgüne gönderilmiş, hapse atılmıştır. Sürgündeyken de ölmüştür. Bu **Namık Kemal**, *Osmanlı Tarihi* adlı yapıtında, **Şeyh Bedrettin**'in asılmasını haklı görür. Çünkü, Şeyh Bedrettin, Sultan'a karşı ayaklanmıştır. Sultan'a karşı ayaklanmak, tanrının buyruğuna aykırıdır.* Otoriteye meydan okumak olanaksızdır. Kuran, "ulû'l emr'e", yani devletin başındakinin buyruğuna boyun eğmeyi buyuruyor.

İslamın siyasal düşünce sisteminde ve devlet anlayışında, iki köklü yanılgıdan söz edebiliriz: İslamın siyasal öğretisi teokratiktir (dine dayalıdır) ve yönetim anlayışı despotiktir (zora dayalıdır). Pratik yaşamda, bu anlayışların geçerli olup olmadıkları ayrı bir konudur, ama islam hukuku, "ulû'l emre itaat"i, Kuran hükmü sayıyor. Devlet, hukuk yaratmaz, tam karşısı, devlet, hukukun yarattığı bir olgudur. Hizmetine de, Allah izin verir. Hukukun kaynağı Allah'tır. Sultan, yasaları kaldıramaz, değiştiremez.

İslam siyasa bilimcileri, hilâfa (halifelik) terimini kullanmazlar, onların özenle kullandıkları terim "imam"dır. İmanın yönettiği toplumun adı da "ummâ"dır, yani ümmettir. İslamdan önce de kullanılan bu kavram, kimi kez siyasal, kimi kez dinsel, kimi kez de etik anlamlar içerir. İslamın bu yapısı,

20. yüzyıl sona ererken, dünyanın bir bölümünü "islamcı tehdit" altında bulunduruyor. Sözümün başında söylediğim gibi, yaşam biçimimizi, ortaçağa çekmek istiyorlar. Kaynağında, çağdaşlığın önündeki karşıtlık, ortaçağ olamaz. Bu, diyalektik bir gerektir. Çağdaş aşam, kendi karşıtını üretiyor, ama bu ortaçağ yaşam biçimi değildir. Geleceğin yaşam biçimidir.

Solon'dan Napolyon'a, Perikles'ten Cromwell'e, İsa'dan Lenin'e değin birçok olgular yaşanmıştır. Köktenci islam da bir olgudur. İslam dünyası, siyasal gövde olarak bir bütünlük göstermiyor, ama köktendinci islami etki, bütün islam coğrafyasındaki siyasal dinci grupları kapsıyor. 1950'li yıllardan sonra, 1949'da ölen **Mısırlı Hasan el Benna'nın** kurduğu **Müslüman Kardeşler**, Hindistan altkıtasında, 1978'de ölen Ebu'l ilâ Mevdûdî'nin örgütlediği Cemaat-i İslam Partisi, İran Ayetü'llahlarının islam devrimi siyasal kavramı, birçok ortak noktayı paylaşıyorlar. **Humeyni, Bâkir es-Sadr ve Talegani'nin** ideolojik öncülüğünü yaptığı "**Laik Ali Şeriatı**", bir ölçüde özgündür. Biraz ilkesiz (goşist) islam, biraz da ruhbanlar sınıf diktası. Köktenci islam örgütleri, üç coğrafya alanında etkinlik gösteriyorlar. Bu üç coğrafya alanı, bir bakıma üç ayrı ekin sel (kültürel) alanı da ifade ediyor:

1. Sünni Hint altkıtası: Hint ekininin egemenlik alanı. Hindistan, Endonezya, Pakistan ve Bangladeş.

2. İran-Arap şii bölgesi: İran ekininin etkin olduğu bölgeler. Afganistan, Türkistan, Azerbeycan.

3. Sünni Ortadoğu: Arap ekininin egemenlik alanı. Kuzey Afrika, Arap yarımadası, Kuzey Kafkasya ve Mezopotamya.

Orta Asya müslümanları, her üç ekin sel etkin görüldüğü bir alan sayılabilir.

Türkiye, bu üç coğrafyadan bağımsız görünüyor. Anadolu'da çok ilginç bir mozaik var. Görünüşte, Sünni-Arap ekininin etkinliğinde bir toplum. Oysa, Güneydoğu Anadolu'daki şafii Kırmanç topluluklarına karşın, kuzeye doğru kızılbaş Kırmanç, Zaza ve Türkmen toplulukları yaşıyor. Doğu Anadolu'da, özellikle Erzurum yöresinde, sünni-hanifi toplulukları ağır iken, Kars

yöresinde sünni, kızılbaş, şii topluluklar içiçedir. Doğu Karadeniz'de hanifi Lazlar, Gürcüler ve Türkmen topluluklar bulunduğu gibi, Orta ve Batı Karadeniz bölgelerinde, Kızılbaş Türkmenler, şafii Kırmançlar, hanifi ve şafii Çerkezler, hanifi Türkmenler yaşamaktadırlar. Doğu Karadeniz bölgesinde, adadilleri Rumca olan sünni topluluklar da vardır. Orta Anadolu'da, kızılbaş ve hanifi Türkmenler'in yanında şafii Kırmançları da görüyoruz. Akdeniz ve Ege bölgelerinde, hanifi ve kızılbaş Türkmenler, Doğu Anadolu'dan ve Güneydoğu Anadolu'dan göç etmiş topluluklar bulunuyor. Trakya'da ise, hanifi Trakyalılar'la birlikte kızılbaşlar ve Bedrettinciler yaşıyorlar. Bu kompozisyonda, köktendinciler siyasal egemenlik istiyorlar. Daha çok, tarikatlara bağlı köktenci islamcılar, Mısır'da devletle belirsiz ilişkileri olan Müslüman Kardeşler, ulusal boyutta örgütlenmişlerdir. Türkiye'deki uzantılarında, böyle bir ilişki görülüyor. Hilâlcî Ülkücüler, bunların karşısında, "**milliyetçi müslümanlar**"ı oluşturuyorlar. Güneydoğulu **Müslüman Kardeşler**, **Mısırlı Seyyid Kutub'un** (1906-1966) daha kökteni düşüncelerini paylaşmalarına karşın, ayrılıkçı görünmüyorlar. Hizbü't Tahrir adıyla en etkin örgüt olduklarını söyleyebiliriz. Bunların bir bölümü de, "**islami cihad**" adıyla eylem yapıyorlar. Pakistan'da, Hindistan'da ve Bangladeş'te etkin olan "cemaat-i islam" örgütü, Türkiye'de tanınmıyor. Afganistan'daki Hızb-i İslâm, saygı görüyorsa da, örgütlü değiller. Cezayir'in FIS, Tunus'un En Nahda örgütleri, Türkiye'ye uzanamadılar.

Suudi Vahhabiler ve Pakistanlı Ehl-i Hadisçiler, Türkiye köktenci islam örgütlerine parasal yardımda bulunmalarına karşın, etkin değiller. Vahhabiler, özellikle Milli Görüş örgütü ile yakından ilgililer. Ancak bu ilgileri, Avrupa Milli Görüş örgütleriyle daha sıcak.

Devrimci Şiilik'in Türkiye'de tabanı yok.

Nurcular, siyasal islam içinde şimdilik demokratik eğilimleri temsil ediyorlar. Yeni Asya ve Samanyolu TV ile etki alanlarını genişlettikleri söylenebilir. Ancak, Nakşibend tarikatı kadar tehlikeli görünmüyorlar. Siyasal islam, Refah Partisi

aracılığıyla, Nakşilerin etkisinde sayılabilir. Çünkü, Refah Partisi'nin bütün önderleri, bu tarikatın müritleri arasında. İnanırları, onlar temsil ediyor.

Bir zamanlar, üçüncü dünyanın Marksçı eğilimli Baasçıları, Türkiye'de hiç olmadılar. Kimi sol çevreler, 12 Mart'ın sol cuntacılarını, Baasçı saydılsa da, onlara egemen olan dünya görüşü, daha çok kemalizmin etkisindeydi. Sol cuntacıların önde gelen adamı Doğan Avcıoğlu'nun Baasçı bir eğilimi hiç olmadı.

İslamcılığın jeostratejisi şöyle görünür: İslamcılık, salt ideolojik etkenlere bağlı olarak değil, islam dünyasının jeostatikğine de bağlı olarak biçimleniyor. Örneğin, Irak'ın İran'a saldırısı, İran devrimini şiilikle ve milliyetçilikle özdeşleştirdi. Böylece, İran islamcılığıyla Arap islamcılığı karşı karşıya geldi. İran'ın devrim ihracı, Afganistan'ın, Lübnan'ın ve Irak'ın şii kesimleriyle sınırlı kaldı. Sünni Araplar, köktenci islam örgütlerini kurdular. Devrimci gelişmeye karşı, tutucu bir tavır aldılar. Afganistan'da, özellikle Sovyet işgali, etnik çatışmaları öne çıkararak "Cemaat-i İslam"ı yayıflattı. Talabaniler, büyük bir çıkmaza sürüklendiler ve ancak Pakistan'da palazlandılar. Jeostratejik çıkarlar, en çarpıcı görünüştünü, Körfez Savaşı'nda verdi. Bütün Arap devletleri (Libya hariç), emperyalist hristiyanlarla birlikte, Irak'ın karşısına dikildiler. İran bile, Irak'a destek vermedi. Öyle görünüyor ki islam birliği, bir söylenceden başka bir şey değil. Dinsel söylem değil, devlet stratejisi, islamcı hareketler için daha önemli. Kum'da bulunan İslami Propaganda Bürosu, Cide'deki İslam Birliği, Hartum'daki Arap ve Halk İslam Konferansı, işbirliğini değil, birbirlerini yayıflatmayı, siyasalarının temeli yapmışlar. Suriye ve Libya, terörcü gruplarla, islam dünyasının önderliğini ele geçirmeyi bir siyasa olarak benimsemişler. Kutsal yerlerin (haremeyn-i şerifeyn) denetimini elinde bulunduran Suudi Arabistan, Aramco'nun desteğiyle, siyasal katılımı despotça kısıtlayan, köktendinci bir yönetim oluşturdu. Rabita örgütüyle, dünya islam birliğini yaratmak istiyor. Kuran'a ve sünette dönüş propagandasıyla, petrodolarını artırıyor. Kuşkusuz, vahhabilik

şiliğin en büyük karşıtıdır.

1979'da İran devrimini yaratanlar, "İslamda kral yoktur" diyerek Suudi Arabistan Krallığı'nı hedef alıyorlar. 1980'de **Suudi Kral Fahd**, köktendinci tepkileri, İran'ın etkisinden kurtarmak amacıyla, Avrupa'daki müslüman göçmenlere değin örgütlerini geliştirdi. Kral Fahd, 1986'da Hafız Haremei-i Şerifeyn (kutsal yerlerin bekçisi) sanını aldı. Arap Müslüman Kardeşler'in yayın organı *El Cihad*, Afgan direnişini destekleyen Araplara "vahhabi" sıfatının verilmesini şiddetle kınadı ve Kral Fahd'ın sanını yadsıdı. Bunları, "Amerika'nın sesi" olarak niteledi. Özgür İran Radyosu da işbirlikçi olarak ilan etti.

Müslüman Kardeşler, Rabita ve İran İslam Devrimi, islamcı propagandayı uluslararası görüyorlar, ama bölge devletleri farklı çıkarlarından dolayı birlikte davranamıyorlar. Ulusal devlet, geri kalmış islam toplumlarının, hâlâ değer verdikleri bir kavram olarak yaşıyor. Ulusal devlet, islam devletinin önünü kesiyor.

Şimdilerde "İslami ekonomi" gibi garip bir terim ortaya çıktı. Türkiye'de, Müslüman İş Adamları Sendikası kuruldu. Nakşiler, bu sermaye grubunu önemli ölçüde egemenliklerinde tutuyorlar. Kombasan, İhlas ve Faysal Finans gibi kuruluşlar, ülkenin en önemli sermaye güçleri durumuna geldiler. İşte bu gruplar, Avrupa Ekonomik Topluluğu'na karşı "İslami ekonomi birliği" kurmayı tasarlıyorlar. Necmettin Erbakan'ın "sekiz G" projesi, bu siyasının bir ürünü olarak sekiz müslüman devlet tarafından yaşama geçirildi, ama hiçbir işbirliği görülüyor. Çünkü, İslami gelenekte ekonomi, bağımsız bir kavram olarak belirlenmemiştir. "İktisat" terimi, ekonomi karşılığında, ancak 20. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Sözcüğün kökü olan "kasd", "aşırı gitmeme, tutum, biriktirme" anlamlarını içeriyor. Ekonomik edim (amel), satın alma, satma, sahip olma gibi kimi ilişkilerden ibarettir. Üretim bile, "kasd" kavramının kaplamında değildir. Şeriat, "İktisadi amel" in düzenlemesini, insanın genl etkinlikleri içinde yapar. Zekât, harar (alışveriş) ve riba (faiz) ile ilgili yasaklamalar, alışverişe yaran paranın yasal niteliğini belirler. Humeyni, Tavzihu'l Mesail

(Sorunların Açıklanması) adlı yapıtında, iktisat terimini bile kullanmaz, alışveriş konusunu, Hac bölümünden sonra ele alır. Yani, satma ve satınalma (harid u furûş) ekonomi eylemi olarak algılanıyor.

1950'lerden sonra ekonomi, özel araştırmacıların konusu oldu. Ne ki hukuk ile bütünleştirilmediğinden, şeriatın temel buyruklarını sistemleştirmekten öteye gidemedi. Ayetu'l Bâkır es-Sadr ve Ebu'l Hasan Beni Sadr, kapitalizm ile Marksçı öğreti arasında bir üçüncü yol olarak nitelediler "İslami ekonomi"yi. Ekonomi, bir insanbilim gibi algılanıyor. Ekonomik etkinlik, Kuran'ın çerçevelediği ahlâk kurallarına göre sürdürülmek isteniyor. Ekonomiye de, şeriatın hırkası giydirilmek isteniyor. Her şeyin kaynağı Kuran'adır. İnsanın bir gereksinimler bütünü olduğunu söyleyerek Kuran'dan tanımlar aranıyor. Adaletli davranma ve zekât kavramlarına dayanarak bir "İslam sosyalizmi" türetiliyor. Bu kavramın içinde ne emek, ne sermaye, ne artıdeğer, ne de sınıf var. Ahlâk, bütün bu kavramların önüne geçiyor. Köktenci islamcılar, şeriatla var olan dağınık ekonomik kavramları sistemleştiriyorlar. Köke dönerek ilk İslam toplumunun örneğine gönderme yapıyorlar. Birikimi, gereksinimlerin ötesine geçen harcamaları, emek ve risk almayı gerektiren her türlü geliri (rant, faiz, vb.) yasaklayarak, Peygamber örneği kendini denetleyerek, açgözlülük yapmayarak, devleti zenginliklerin dağıtımında görevlendirerek, mülkiyetin yüce Allah'a özgü olduğunu bildiren ayetten hareketle mülkiyeti sınırlandırarak, ulusallaştırmayı ve devletleştirmeyi siyasal bir hak kabul ederek, dağıtımı adaletle yaparak sağlayabileceklerini söylüyorlar.

Görüldüğü gibi komik bir durum ortaya çıkıyor. Zekât, sermayeden alındığı için birikimi sınırlar, sadaka gereksiniminden verildiği için ısratı kısıtlar, paylaşımı ahlâksal bir değer durumuna getirir. Miras da, sermaye birikimine karşı bir frenleme işlevi görür. Kuran hükümleri olduğu gibi korunuyor. Ahlâk, toplumsal gelişmenin tek ölçütüdür. Bu öncü kavramın kaypaklığına karşın, "Kuran ahlâkı"na güveniyorlar.

Bunlar, köktenci, İslamın ana çıkmazları. Aile yaşamından eğitim siyasalarına değin uzanan çıkmazlar sokağı, islamcıları zorluyor. Farkedemedikleri şu: Müslüman toplumlar da çağdaşlaşıyor, ama çağdaşlık İslamın dışında biçimleniyor. İslamcılar da gerçekte layikleşme sürecinin taraflarından biridir. Batılılaşmayı, kâfirleşme gibi sunarken, çağdaşlaşmadan söz ediyorlar. Geleneğe dönüşle çağdaşlaşma, Rönesans'tan ödünç alınan bir kavram. Geleneğe dönerek çağdaşlaşma, Amerikanlaşmanın, kolalı yaşamının, türbanlı kolejleşmenin, mercedesli sömürülenin zaferine alkış tutmaktır.

Kökene dönüşçülerin tek söz edemeyecekleri kavram, "demokrasi"dir. Çünkü, köktenci islamcılar, Kuran'a dayanarak kurmak istiyorlar yeni düzeni. Kuran, kesin itaati, yani boyun eğmeyi buyuruyor. "Allah'a itaat et, onun elçisine itaat et ve senin üstünde olan yetkililere itaat et.", işte Tanrı'nın buyruğu. Bu buyruk, Kuran'da şöyle ifade edilmiş: "Ey inananlar, Allah'a, Peygamber'e ve içinizden buyuracak güç ve yetkinlikte olanlara itaat ediniz (boyun eğiniz, uyunuz); Allah'a ve ahiret gününe inanıyorsanız, bir konuda uyuşmazlığa düştünüz mü, o hususta Allah'a Peygamber'e başvurunuz; bu davranış, hem hayırlıdır, hem de sonu pek güzeldir." (Nisa suresi, ayet 59). Allah'ın ve Peygamber'in düşüncelerine karşı bir düşünce geliştirmeniz olanaksızlaşırsa, düşüncenin özgürleşmesi olabilir mi? Bu ayet, İslamın siyasal öğretisini oluşturuyor. Devleti yönetenlerden, halkın zararına bir karar çıkarsa, kimse buna karşı gelemeyecek. Böyle bir düzenin adı, demokrasi olmaz. Ayetin iki ilintisi var: Sultan otoriter olacak, uyruklar boyun eğecek. Kutsal, hukuku boyun eğdirme, ve boyun eğme temeline oturtuyor. Oysa, demokratik yaşam biçimi, buyurmanın yerine saygıyı, boyun eğmenin yerine katılmayı öngörüyor. İnsanın evrimi, özgürleşme doğrultusunda geliştiğine göre, köktencilerin insanın tarihindeki yerleri, şiddet yanlılarının safıdır. Köktencilik, hangi sınıfsal içeriği taşırsa taşırsın, yenilgiye mahkumdur.

kentte alacakaranlık

Güz kuşlarını yatıştır. Aşkların alacakaranlığı
beni onaran kalemelere vardır.
Acıyan düşler gördüm yenilgi salgınından
tarihi kıra kıra zamanı incitme.

Buluşmaları iyi kullan
girebilirsin bir temmuzdan içeri
yağmuru hızlandırır bu
gövdene çarparaktan.

Beklerim gecemle boğuşmak için
sen bana yaşama nedenisin her sabah
gelecek gün kadar yeni ve eskisin.

İnsan bir su, buharlaşır gider diyorum
binbirgece masalları birikir çocuklara
boğuk üniversitelerden geçtim
ertelenip silindim göz döğmelerinden.

Saçlarınıza sürtünen buluttan yaratıldığımı doğru
yabani ve yabancıyı elini terle yıkayanlara
keskindir gizlilik, yankısız ama isyan
bir kenti geri almanın müzik sesi
kıskançlığı kanırtan gün ışığı.

Suyu ölü, saçları kırmızı, dağları kırık dünya
büyük şakacı, bizim olan infilak,
yaşamak, yemin olan bir hançerin ucunda.

kentin arabı

Şarkını aldatıyorsun. Yüzün yıkıntılar içinde
İmgelerini değiştir. Kadınlara gidelim
o sıcak ülkelere. Onların gökyüzünde
bir karşılığı var. Bir onlar inanıyor
ufkunun ötesine.

Sevgiden yıkanan yağmur yeşertiyor dünyayı.
İşte bir kaç fotoğraf surların yaşlı acısı
sen de bir döğme olup öylece kal
olan bitenin farkında uslu bir sancı.

Elindeki kanıt uğultulu bir çiçek
bir çivi gibi buluşuyorsun çekiçle.

Akrebi sev ondaki gerçeği benimse öyleyse
Öğreticidir
bir üzüm tanesinin irileşirken terlemesi de.

Kentin arabı karmakarışık, sensizlik diri
ilk işaret orada saklı:

- Asık yüzlü bir adamın gülmesi.

ÖZLEM SEZER

kadife

demir çiçekle örölmüş zırh
gözlerime biçtiğin kelepçe
ortaçağlardan kalma kılıç
tadı şiir. kirpikleri işkence

düellonun isimsiz tanıştığım
kan ve barut, ateş ve duman
çılgılığı kırlara düşen savaşı
kanaviçeye işleyen gece
tadı şiir. kirpikleri işkence

şatolara örölen duvar
içi timsahla dolu nehrim
masalların da korktuğu
kendinden usandığı geceyim
tadı şiir, kirpikleri işkence

demir çiçekle örölen zırh
örtüyor benim geçmişimi de
tersinden okunmuş sonra da
unutulmuş masallar gibiyim
timsahların düşesi yediği gece
tadı şiir, kirpikleri işkence

anam çömlekçi kadın
babam taş ustası
demir tütüyor ocağım
adım zehir çiçeği
suyun yenilgisi, kadife
tadı şiir, kirpikleri işkence

aşkın ölüm orucu

“Özlem için birinci gül”

kan, gül, anason
kokmaya başladığımın
şarkısını dinliyorum geceden
özlem misin, çürüyen damarlarda yeşeren
sezer misin, kuruyan ırmakların denizi
ışıldayan dalgalar arasında
aşkın son gizemli gemisini ararken
içim pencere önünde
duvarları çatlıyor kalbin

sen kahrın kucağında
tırnaklarında çığlık
gülümseyip sevişirken celladıyla ateşin
göğsüne konan güvercin
hummalı bir ömrün serabıdır ardında

yaz yaşanmadı henüz
şarap içilmedi oysa
omuzlarda taşınan aldatısıydı ömrün
toprağa takıldı nefretin ucu
kırıldı bakışların safir kalemi
gör ki, neden kırık aynalar şimdi
başlayan bu oruç neyin orucu

aşkın ölüm orucu

kar açarken şiirde
yelkenini; kavaklar ayazla
kovalar kargaları akşamla
sokağın ucunda beliren yüz
girmiştir çocukluğuna, dalgın
evlerin saçaklarına baka
baka göz olmuştur gövdesi

sinema düşleri yıldız
yıldız karda bir leylâ sayar
arasında bacaklarının göz
göz ahmet tarık tekçe'sin işte

hollwood yeşilçam arası
savrulan bir fötr şapka
salih tozan'la gecede buz
saçların; yüz göz olmuş deniz
sırım gibi kancıklar
galata'da, tâ uzaklarda
şiirden kaçarken kar
ağaçta rengârenk bir patika

ORHAN TÜLEYLİOĞLU

bin düş yıl

gün akıntıya kapılmış bir saldı
hayatın denize düşen bir parçası
günlerin arasını dolduran boşluklardı

biletsiz bir yolcu tedirginliğiyle
oturup beklemiştim
sabahın yapraklarını
geçen yıllardan toplanmış göktaşları
içimde sakladığım güz kokulu akşamlardı

düş satan çarşılarda
iki kişilik gölge
hazine haritası fiyatına satıldı
sokaklara bir yıldırım gibi düşen rastlantı
yüzüme çarparak kırıldı

bin düş yılda yürüdüm bir taş atımı uzaklığa

TÜMAY ÇOBANOĞLU

kahverengi

Gözleri uzaklara
Yine bir çift güvercin haber vermeden kalktı
Ah kahverengiydi, hep sitemkar bakardı.

CEM SAVRAN

dario fo'da popülerlik şifresi ve arlecchino

"Sanatı siyasetten, felsefeden, ideolojiden ayırmak çok tehlikeli.." diyor Fo ve ekliyor: "Sanat, diğerlerinden arındırılmış, saf, temiz kalabilir mi? Sanat kirlidir, bozuktur. Saf temiz sanat olamaz, çünkü sanat yaşama kuvvetli bağlarla bağlıdır..." Sahiden de öyle değil midir? Klasikleşmiş tüm sanat yapıtlarına göz atıldığında o yapıtların yaşamla güçlü bağlar taşıdığını görmez miyiz?.. İşte bunun içindir ki, Fo, yaşamla bağını en az sanatla olduğu kadar diri tutma çabasında olmuş bir eylemci sanatçı ve insandır. Gözüpeklik onun en önemli özelliklerinden biridir dersem sanırım yanlışmış olmam.

Dario Fo'nun kanımca en önemli özelliği, yapıtlarında sanat kaygısını kaybetmeden, belli bir düzeyi tutturarak popülerleşebilmiş bir sanatçı olmasıdır. Bu popülerleşmeyi sağlayan birkaç unsur üzerinde kısaca durmakta yarar görüyorum: Birincisi, Dario Fo, güncel olayları sıkı bir biçimde izlemiş ve yaşanan olayları, özellikle de siyasal olayları anında tiyatro sahnesine taşımayı bilmiştir. İkincisi, Fo, tür olarak komediyi seçmiştir. Üçüncüsü sansür ve baskılar karşısında yılmamış; tiyatroya gerektiğinde sözcüğün tam anlamıyla sokağa taşımaktan çekinmemiş; yazarlığı, yönetmenliği ve oyunculuğunun yanı sıra bir eylem adamı olmuştur. O, fildişi kule entelektüeli veya sanatçısı değildir; çünkü, sanatın bir eylem biçimi olduğunun farkındadır.

"Bizim amacımız hiç değişmedi." diyor Fo ve ekliyor: *"Güncel siyasetteki durumları yansıtan bir tiyatro sunuyoruz."*

Adaletsizliğin ve sosyal baskıların altını kalın çizgilerle çiziyoruz ve iktidarı ellerinde bulunduranları deşifre ediyoruz."

Güncel olayları anında sahneye taşımak; birkaç gün içinde bir oyun yazmak, sahne bulmak, kostüm ve dekor hazırlamak, oyuncu toparlamak, provalar yapmak demektir. Sanatçı olmanın ötesinde beceriler de gerektiren işlerle uğraşmak da cabası.

Sanırım **Dario Fo** Türkiye'de yaşasaydı Sivas Katliamı'nı, Susurluk Kazası'nı, Metin Göktepe'nin katledilişini, Manisa Davası'nı hemen oyunlaştırıp sahneye sürmüştü. Kuşkusuz güncel olanı, anında, sanat alanına taşımanın birçok handikapı var. Bu konu belki de başlıbaşına bir inceleme konusu; bununla birlikte, bu tutumun en avantajlı yanı, toplumun belleğine o olayı kazımak, toplumsal bilinci ve toplumsal tin'i daha duyarlı kılmak. Özünde, güncel olayın böyle çarçabuk ele geçirilişi ile her hangi bir

sanat yapıtında işlenen tema arasında çok büyük farklılıklar olduğunu düşünüyorum. İkisinde de amaç zamansızlığa ulaşabilecek, yüzyıllar boyu yaşayacak yapıtlar ortaya çıkarmak ve bunu başarmak mümkünse, kim ne diyebilir? Güncel olanı sanat yapıtına kısıtlı bir sürede başarılı bir biçimde aktarmanın, onun sanatla fotoğrafını çekmenin daha zor bir iş olduğu açıktır.

Yine Fo komediyi seçme tutumunu şöyle açıklıyor: *"İroni ve taşlama formlarını kullanıyoruz. Hoşça vakit geçiriyoruz. İnsanları güldürmeyi ve aynı zamanda düşündürüp akıl yormalarını amaçlıyoruz. Çünkü düşünme anı en ilginç hoşluklardan biridir. ...öncelikle ortaçağ Comedia dell'Arte oyunları beni çok etkiledi."*

Güncel olanı sahneye aktarırken tür olarak komediyi kullanmaktan başka çare de yok gibidir. Çünkü güldürü 'büyük laf' kalabalıklıklarından ayırdır. Hatta onunla ironik bir biçimde dalgasını geçer. Güncel olana tragedyaya göre daha denk düşen "hafifmeşrep" bir yanı vardır. İzleyici rahattır. Bununla birlikte iyi bir biçimde işlenmiş güldürü, özellikle sanat yapıtının finalinde izleyiciden gülüşünün hesabını ödemesini ister. O gülüşlerin bedeli izleyiciye bir sorumluluk yükler. Bütün bunlar düşünüldüğünde güncel olanın güldürü yöntemiyle yansıtılması olumlu bir tutummuş gibi geliyor bana. Güncel olanı "klasikleştirme" başarısı göstermek ise bu tutumda olan her sanatçının amacı olmalı diyorum.

"Sanatı siyasetten, felsefeden, ideolojiden ayırmak çok tehlikeli..." diyor Fo ve ekliyor: *"Sanat, diğerlerinden arındırılmış, saf, temiz kalabilir mi? Sanat kirlidir, bozuktur. Saf temiz sanat olamaz, çünkü sanat yaşama kuvvetli bağlarla bağlıdır..."*

Sahiden de öyle değil midir? Klasikleşmiş tüm sanat yapıtlarına göz atıldığında o yapıtların yaşamla güçlü bağlar taşıdığını görmez miyiz? İşte bunun içindir ki, Fo, yaşamla bağı en az sanatla olduğu kadar diri tutma çabasında olmuş

bir eylemci sanatçı ve insandır. Gözüpeklik onun en önemli özelliklerinden biridir dersem sanırım yanlışmış olmam. Kuşkusuz onun başarısında İtalyan Komünist Partisi'nin ve sevgili eşi **Franka Rame**'nin katkıları unutulmamalıdır.

16. Yüzyıl İtalyan halk tiyatrosuna verilen Commedia Dell'arte adlı hicivli gülünç tek kişilik gösterilerden esinlenerek oluşan oyun türünün başkışisi, taşradan Venedik'e uşak olarak çalışmaya gelen, üstünde baklava desenli bir giysi, başında tavşan veya tilki kuyruğu takılı geniş kenarlı bir şapka, yüzünün yarısını örten siyah deriden bir mask ve elinde tahta bir şakşak bulunan Arlecchino'yu yaşamı boyunca oynadığını söyleyen Fo, bu kahramanı şöylece tanımlıyor:

"Arlecchino, uşak olarak ortaya çıktı. Onun davranışları hep kendi başına buyruk ve kural dışıdır. Diğerleri hep az çok çalışırlar, bir şeyler yaparlar. Oysa Arlecchino, önerilen her işi reddeder. Öyle birisidir ki, pantolonunu indirip sahneye kakasını yapabilir. İnsanların üzerine atlayabilir... Bir canavar gibi; yani, namus, onur filan tanımayan bir vahşi, kural ve sıkı düzen çekemeyen biridir. Kısaca; Arlecchino, bu toplumu bütünüyle reddeder; ama, bunu yaparken kafasında bir başka toplum yaratmış da değildir. Tümünden asosyal biri olduğu için böyle davranır. Yemek yemek, işemek, kaka yapmak, sevişmek ve diğer fiziksel ihtiyaçlar dışındaki şeylerle uzlaşmaz. Namus, mantık, duygu, iyi giyim vb. 'lerini reddeder."

Fo, tırnak içinde "anarşist" olan bu 16. yüzyıl kahramanının özelliklerini kendi farslarında kullandığını ve oyun kahramanlarının başkışilerinin ondan esinlendiğini açıklıkla söylerken yaşam karşısında kendi ideolojik duruşunu da özletiyor gibidir.

Bu tiplere sayesinde Fo, politik açıdan bakıldığında tipik bir anarşist sanatçı tutumu sergilemektedir. Onun başarısının temelinde yatan olgu budur.

Adı, çağdaşları **Jean Genet** ve **Armand Gatti** ile birlikte rahatlıkla anılabilir.

frederick

İneklerin, atların otladığı bir çimenliği çepeçevre saran eski bir taş duvar varmış. Samanlığa ve ambara yakın olan bu duvarın içindeki bir delikte de konuşkan, neşeli bir tarla faresi ailesi yaşamış.

Ama çiftçiler oralardan gittikleri için hem samanlık, hem de ambar boşmuş. Yakında da kış gelecekmiş. Minik tarla fareleri de başlamışlar arpa, buğday, fındık, başak toplamaya. Hep birden, gece gündüz demeden çalışmışlar. Hepsı çalışmış, bir tek Frederick dışında!

"Frederick, sen neden çalışmıyorsun?" diye sormuşlar.

"Çalışıyorum," demiş Frederick, "soğuk, karanlık kış günleri için güneş ışığı topluyorum."

Frederick'i oracıkta oturmuş çimenlere bakarken görünce de: "Peki, şimdi ne yapıyorsun Frederick?" diye sormuşlar.

"Renkleri topluyorum." demiş Frederick. "Çünkü kış çok renksiz oluyor."

Bir kez de Frederick'i dalıp gitmiş bulmuşlar. Uyur gibi bir hali varmış.

"Rüya mı görüyorsun Frederick?" diye azarlayarak sormuşlar.

"Yok canım," demiş Frederick, "Sözcükleri topluyorum. Önümüzde ne konuşacağımızı bilemeyeceğimiz uzun kış günleri var?"

Sonunda kış gelip ilk karlar düşmeye başlayınca beş küçük fare taşların arasındaki sığınaklarına girmişler. İlk zamanlar yiyecekleri bolmuş. Fareler birbirlerine şarkı söyleyen tilkilerle, dans eden kedilerin öykülerini anlatmışlar. Fare ailesi çok mutluymuş!

Ama günün birinde kemirmek için ne fındık, ne de ceviz kalmış. Bütün tahılları bitmiş. Buğdayı ise neredeyse hatırlamıyorlarmış bile.

Yaşlı duvarın taşları arasındaki yuvaları da iyiden iyiye soğumaya başlamış. Üstelik artık hiç biri konuşmak

istemiyormuş.

Birden güneş ışığından, renklerden, sözcüklerden bahseden Frederick'i hatırlamışlar.

"Frederick, nerede senin şu topladığın şeyler?" diye sormuşlar.

"Kapayın gözlerinizi," demiş Frederick. Sonra büyükçe bir taşın üzerine tırmanmış. "Şimdi size güneş ışınlarını gönderiyorum. Hissediyor musunuz sıcaklığını? Sıcak, altın rengi, ne güzel değil mi?"

Frederick oracıkta güneş ışığını anlatırken dört minik farecik çoktan ısınmaya başlamışlar bile. Bu bir büyü müydü, yoksa bunu Frederick'in sesi mi yapmıştı anlayamamışlar.

"Peki, ya renkler Frederick?" diye merakla sormuşlar.

"Şimdi gözlerinizi yeniden kapayın." demiş Frederick.

O, mavi, kırmızı çiçekleri, sarı tarlaları, yeşil yaprakları anlatırken minik fareciklerin küçücük kafalarında bütün bu renklerin oldukları gibi canlanmıştı.

"Ya sözcükler, Frederick?"

Frederick hafifçe öksürmüş, bir an bekleyip, sonra sanki bir sahnedeymiş gibi konuşmaya başlamış:

"Kim saçar kar taneciklerini havaya? Kim dondurur suyu?

Kim gürlendir gökyüzünü? Kim susturur?

Kim yeşertir dört yapraklı yonca'yı Haziran'da?

Kim karartır günü? Kim yakar Ay'ın lambasını?

Dört küçük fare oturur gökyüzünde, senin benim gibi ve seni düşünürler.

Birincisi, ilkbahar faresi, yağmurları güldürür.

Ressamdır yaz faresi, çiçekleri boyar.

Sonbahar faresi fıstık ve buğdayla selam gönderir.

Kış faresi üşüyen ayaklarına terlik, pabuç ister.

İlkbahar, yaz, sonbahar, kış. Dört mevsim.

Ne bir eksik, ne bir fazla.

Dört farklı mutluluk."

Frederick konuşmasını bitirince hepsi birden alkışlamışlar. Ve: "Frederick, sen bir ozansın!" diye bağırılmışlar.

Yanakları al al olmuş Frederick'in. Onları eğilerek selamlamış ve yavaşça fısıldamış:

"Biliyorum, sevgili farecikler, biliyorum!"

DURMUŞ AKBULUT

marguerite duras nasıl sevişir?

Kuşkusuz, Duras'daki sevişmeyi betimlemeye kalkmak, elle tutulamayan bir bulutu ölçmeye çalışmaya denktir: Ağırlık yok, uzunluk belirsiz, şekil değişken. Her olasılık hem var, hem yok. Zaman, anlatı zamanıyla yazma zamanı arasında bazen tek sözcüklük bir an. Yaşama yöneltlen en ciddi sorular o anda, sevişme anında, varolur. Sevişmenin zevki, ucu gözyaşı ve mutsuzluğa çıkan bir labirente dönüşür. Erkeğin mutsuzluğu, Duras'da, ancak "hazzın derinliklerinde" anlaşılır. Kadınla erkeğin karşılaşmaları, önceden ayrı ayrı yaşanmış mutsuzlukların kesişme noktasında gerçekleşir.

Gerçekte her şey bir soruyla başlar, yaşamının son anına dek soracağı bir soruyla: tanımadığın biriyle yatmak nasıl bir duygu? Çocuk denecek yaşta sorulan böyle bir soru, Çinli bir erkeğin zayıf ve kılsız vücudunda bulacaktır karşılığını. Öleceğini asla düşünmediği erkeklik organının keşfi, aşkın her türüne açık ama betimlemesi zor bir dizi karmaşayı da getirecektir beraberinde. Sevişirken bile hissedeceği "ölüm", onda, sevişme sonrasına ertelenmiş kaçınılmaz bir "an" olacaktır. Bu "an"ı bildiğinden, hiçbir erkeğe / erkeği bağlanmak bağlamak istemeyecektir. "Parası peşin ödenmiş geceler" satın alıp "her gece gelmesini" isteyecektir. Ama bilecektir ki bu da bir tür aşk demektir: Tek fark, hazzı ve mutluluğu "öteki"nden gizliyor olacağıdır. Kural gereği, ötekinin adını sormayacaktır: Yaşını, elleri altında titreyen o yumuşak tenin ve ısının şehvetinden çıkarabilecektir ancak. Önceden biliyor olsa bile sormayacaktır bunu. Tıpkı ormanın sonunda denize çıkan yolu bilip de, isteyerek değişik yollara sapmanın vereceği güvenli haz gibi. Her zevkte, küçük de olsa bir suçun olduğunu bilecektir yine de. Ona "siz" ya da "sen" diye

seslenecektir. Doğduğu şehri sormayacak, yalnızca günbatımında insanların dinlenmek için nereye gittiklerini, ya da mutsuzluğun yüzlerinden okunup okunmadığını soracaktır en çok. Sonra defalarca sevişmek isteyecektir. Mutsuz. Öteki uyurken, o, yan odada birkaç kez ağlayacaktır. Bilerek ve isteyerek kimsenin adını, yaşını, milliyetini, ailesini ve mesleğini öğrenmeyecektir. Ama göz rengini, tenini, saçını, kokusunu ve o ölümsüz sandığı organı hiç unutmayacaktır. Bunlarla ne kadar iletişim kurulursa o kadar dalacaktır insanların içine. Böylece "söz", yerini "susma" ya bırakacaktır. Uzun, soluksuz, sayfalarca. Ötekinin organı üzerinde uyumak, onda, ölümsüzlük sanısına dönüşecektir. Sonra tekrar ağlayıp tekrar mutsuz olacaktır. Sonra sevişecektir. Susacaktır. Bir son olmayacaktır, bir ilkin olmayışı gibi.

Kuşkusuz, Duras'daki sevişmeyi betimlemeye kalkmak, elle tutulamayan bir bulutu ölçmeye çalışmaya denktir: Ağırlık yok, uzunluk belirsiz, şekil değişken. Her olasılık hem var, hem yok. Zaman, anlatı zamanıyla yazma zamanı arasında bazen tek sözcüklük bir an. Yaşama yöneltlen en

ciddi sorular o anda, sevişme anında, varolur; sevişmenin zevki, ucu gözyaşı ve mutsuzluğa çıkan bir labirente dönüşür. Erkeğin mutsuzluğu, Duras'da, ancak "hazzın derinliklerinde" anlaşılır. Kadınla erkeğin karşılaşmaları, önceden ayrı ayrı yaşanmış mutsuzlukların kesişme noktasında gerçekleşir. Erkek ağlar, kadın da ağlar: Erkek aldırılmaz, kadın da. Gerçekte, sevişme çoktan başlamıştır bile. Kadın erkeğin yalnız olduğunu bilir, çünkü kendisi de yalnızdır.

Yalnızlık, Duras'da, ölüme en yakın olanlara özgüdür. Tıpkı yaşlılar gibi. İnsan gençken de yalnız kalabilir oysa. Yalnız erkeğin gözyaşlarının açığa vurduğu ölüm korkusu, kadını sevişmeye davet eder. İkisi de "cinselliğin kokusundan" başka hiçbir koku hissetmezler. Sevişme dedikleri şey, bu ilk karşılaşmada, sabaha kadar gözyaşları içinde geceyi tatmaktır. Sevişme bitmez, uykuda devam eder. İkisi de kıvrılmış uyurken anlaşılmasız sözcükler çıkar ağızlarından. Tümce değil, sözcük. Sevişme sıklıkla çarşafın rengiyle eşleştirilir. Kadının ölümcül arzuları, beyaz çarşafın esmer tende bulunduğu karşıt uyumla anlatılır. Genellikle erkeğin teni beyazdır. Arzusu sönüktür. Çünkü bir kadın gibi ağlar, savunmasızdır. Bu onu dişiliğe yaklaştırır. Cinsiyet önemli değildir. Kadın bir başka kadınla da sevişebilir. Gözyaşıyla, hüznüyle, mutsuzluğuyla, uzaklardan gelmiş olmasıyla ve yalnızlığıyla. Bazen paraya olan gizli, belki de zorunlu, tutkuyla. Belki de, kadının sevişmeyi sürekli "satın alınmış", "önceden ödenmiş", "paha biçilmez", "ucuz" diye betimlemesinin nedeni bu tutkuda gizlidir. Gerçekten de, bir çok sevişmede erkeğe "para için" olduğu defalarca söylettirilir. Gerçekte ikisi de böyle olmasını istemez, ama kadın tek bir kişiye ait olmaktan korkar. Bunun sonucu görünürde hep erkek bağlanır, acı çeker, ağlar, yalvarır, yiter. Duras'da, erkeğin hep güçsüz oluşu ya da bir kadın kadar kırılğan davranışı, kadının kendi içinde yaşatılmak istenmesinden kaynaklanır. Kadın, sevişmenin mutsuz tadına böyle varabilir. Onu keşfeder, ağlatır, ağlar.

Aşkın, daha doğrusu sevişmenin betim-

lendiği her kapanışta çoğunlukla denizden söz edilir. Ölüdalgalının gidip gelişi gece boyunca hissedilir. Hep bir deniz vardır. Ama hep gecedir. Suyun özgür çalkanışı odadan çok net duyulur. Asıl sevişme, mekanik gidiş gelişlerin bir tümceyle aktarımı dışında, ötekinin bedeni üzerinde gezdirilen kusursuz bir çift göçle betimlenir: eller, gözler, bacaklar, organ, ten ve koku. Erkek hiç konuşmaz, belki de iki sözcükle Tanrı'dan sözeder, ama suskunluk bozulmaz. Gece. Herkesin alışkanlığı "gece sevişmek" onlarda bir tür saplantıdır, tek sığınacakları yurt aşkılarıdır, gecedir. Gündüz insanlar ayrılır, herkes başka bir kente, ülkeye, insana kaçar. Gündüz kimsenin yurdu yoktur. Aydınlık bedeni saklar, gözleri yumar.

Bazen sevişmek, şişelerce içki demektir. Kadın içer, konuşmaz, sevişir. İçer gibi sevişir, doymaz, kusar, sonra yeniden içer, sevişir. Teninin, kokusunun, göz renginin ve saçlarının öleceğini bilir, içer. Her şey ölümü anımsatır: Ötekinin uyuması, şafağın yükselmesi, denizin iyice kabarması. Gün ışığıyla birlikte "öteki" odadan ayrılır, yatak boştur. Ötekinin ayrılığı yalnızca yatakta bıraktığı izlerle, çarşafın üzerinde oluşmuş kıvrımlarla anımsanır. Terkedilen ne kadar aldırılmaz gözükse de, onun tekrar gelmesini ister. Tekrar ağlar. Ama yalvarmaz.

Marguerite Duras'da, sevişme tüm duyuların en küçük devinimi bile hissedilebildikleri bir uyarılma anında gerçekleşir. Sevişmenin doğasına aykırı bir biçimde, her ikisi de geçici sarhoşluğu tatmazlar. Uyanıktırlar, düşünürler, farkına varırlar, gözlerini kapamazlar. Kendi dışlarında oluşan her sesi o an ilk kez duyarlar. Kadın, tam tersine kusurlarını örtmez: Yalın, sarkık, ölüme yakın ve ahlak dışıdır. Kapatamayacağını bilir. Anlatı sırasında, öteki kameradır, mekanik, her şeyi gören, yorum yapmayan. Kamera kadına geçtiğinde, erkekte en az kadın kadar çürümüştür. Kadın, onda kendi bedenini görmek için, hep boynuna, derisine ve organına tutar kamerayı. Bedeni onun bedenidir.

Sevişmek. Duras'da, hep kaçamaktır. Gizlidir. Bu yüzden suçtur, ahlak dışıdır.

Ona göre aşktır. Sık sık "otel odalarından" söz edilir. "Otel", onun için, "hazzın mekanı", "suçun sığınağıdır" Bizde de öyle değil mi? Sevişmenin hızı ve devinimi "kaçamak"ta yatan suçu artırır ya da azaltır. Ortası yoktur. Ortası, bedenini sevişmeden yana ölümü demektir.

Ölüm, Duras'da, ayrılığa denktir. Yalnız kalmak, sevgiliden ayrılmak, ölü bir bedenle yaşamaktır. PARTİR, C'EST MOURİR UN PEU (gitmek, biraz da ölmek demektir) sözü Duras için yazılmıştır. Anneyi kötü oğula bağlayan tek şey aşktır. Oğulun gitmesi, anne için ölüm demektir. (M. Duras, "Un Barrege Contre le Pacifique" adlı romanında bu durumu inceler.) Ölümün ayrılıkla, sevişmenin mutsuzlukla ya da ötekinin mutluluğundan duyulan garip mutsuzlukla bir tutulduğu ikili karşıtlıklar tablosu tıpkı bir düşü anımsatır; yaşanmıştır ama gerçek değildir. Buna karşın, kadın da erkek de aynı düşten çıkmadır. Genellikle bu durum, bu mutsuzluk tablosu, bir barda içki içerken konuşulur. Gülünür, gevezelik edilir, durmadan içilir. Renksiz bir neşedir bu. Bu son durumda da aynı çatışma yaşanır; mutsuzluk ve neşe.

Buraya kadar ele aldığımız tüm olaylar Duras'ın sevişen karakterleridir. Gerçekte, bir yapıtın tamamı açılmış kocaman bir sevişmedir, tabii ki sevişmenin Duras'da bulunduğu karşılığa uygun. Anlatılanlarının tamamı usta işi ile dil kullanımının ve kurgunun ürünüdür. Çoğu anlatısında, belki de tümünde, sinema, tiyatro ve yazın iç içe geçmiş durumdadır. Bu da dilde yoğunlaşmış bir bilincin gösterenidir, kuşkusuz. Ancak Duras, gerçek yaşamında da eserlerinde sözünü ettiği ve bizlere sembolik değerler olarak ulaşan soyut göstergelerin çoğunu kullanmıştır. İçki

komalarından tutun da, sıra dışı sevgililere kadar her şey bunu doğrular niteliktedir. Bir eşcinsel olan Yann Adrea ile olan aşkını (dostluğunu) tüm Fransa iyi bilir. (Yann Andre'nın "M.D." adlı yapıtı dilimize Afa Yayınları tarafından kazandırılmıştır. Bu yapıtta "Y.A", "M.D"yi anlatır. Onu -bizi- doğrular) Bir eşcinselle beraber yaşamak, sevgiden öte, sürekli duyulan yalnızlık korkusundan (ölümden) kaynaklanıyor olsa gerek. Oysa en son yapıtında (L'Amant, 1984) o ilk aşkıdan, Çinli erkekten söz eder: *"O ona, onu eskiden olduğu gibi hâlâ sevdiğini, sevmekten asla vazgeçmeyeceğini ve ölümüne kadar seveceğini söyledi."*¹

Gerçekte bu sözler Çinli sevgiliye aittir. Ama Duras yazmıştır. Çünkü bu tümceleri kuran dili, dudakları ve bedeni hiç unutmamıştır.

Son söz olarak, Duras için yazılmış bir paragrafı aktarmak sanırım Duras'daki yüce sevişmenin sonsuzluğunu, belirsizliğini ve sıra dışılığını göstermenin en kısa yolu olacaktır:

*"Zaman belli değil, geçmişi yok, geleceği yok, şimdisi de. Birtakım noktardan oluşmuş amansız bir düzenek. Bu tapılası ama acımasız zaman içinde, ikimiz yüzlerce yıldan beri yaşıyoruz, egemenliğimiz sonsuza dek sürecek."*²

Her şey ne kadar da Duras kokuyor değil mi?

KAYNAKÇA

¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984, s.142

² Yann Andrea, M.D., Afa Yayınları, 1992, s.151-152

siyam ikizleri

Ah ne diyeyim?.. Ah ben ne diyeyim öz-biçim üzerine, bu konuda yapılan türlü türlü yanlışlar üzerine? Hâlâ biçim ile öz arasındaki ilişkiyi kavrayamayıp "arkaik" bir sorun içerisinde keçiler gibi inatlaşan kimselere ne diyeyim? Eloğlu bu sorunu çoktan çözüme bağlamış, "öteleri" konuşup tartışırken, bizimkilerin zırt pırt ortaya çıkıp yok önce biçim gelir, yok öz, biçimden daha önemlidir, yok bir şiirde anlatılan değil anlatım önemlidir, diye tokuşup durmaları karşısında ben nerelere gideyim, derdimi kimlere yanayım?

Ne yapalım, ne halt yiyelim, madem söz buralara gelip dayanıyor, öz-biçim ilişkisi çığırından çıkarılıyor, zaten yeterince karmaşık bir olguyken daha bir karmaşık hale getiriliyor, ben de bu "hengâme" üstüne neler düşündüğümü dillendirmeden duramayacağım.

En baştan başlayalım da soralım: Öz nedir? Biçim nedir? Her sanat dalı için şöyle veya böyle benzer karşılıklar bulabilecek olan bu soruları şiir bağlamında yanıtlarsak, öz, tek başına ne konudur, ne izlektir, ne imgedir, ne olaydır, ne düşüncedir, ne duygudur, ne de anlamdır. Öz, bunların topudur. Ama hangi akla hizmetse, konu, izlek, öz kavramları birbirinin yerine kullanılabilir. Oysaki bunlar birbirleriyle ilintili kavramlar olmakla birlikte, biri diğerinin yerine geçemeyecek kadar da ayrılmış kavramlardır. Bir kere konu, şairin işleyip şiirleştirmek üzere seçtiği bir düşünce, olay, durum anlamına gelir ve özün içerisinde bir ögedir. İzlek de ele alınan konunun işlenirken geliştirilip öne çıkarılan boyutudur. Basit bir örnek veriyorum, diyelim şiirin konusu aşk olsun, bu durumda izlek aşkın yüceliği olabilir, vefasızlık olabilir veya ne bileyim ayrılık olabilir, ihanet olabilir, aşkın geçiciliği olabilir.

Biz gelemli biçime, biçim deyince ne anlayacağımıza. Anlatılmak istenen şeyin nasıl anlatılacağını aranişıyla varlık bulan biçim, şiirin estetik bir değer taşıması, estetik haz sunması açısından önemli bir role sahiptir. Biçim deyince ritim, uyak, ses, dil, söylem, sözdizimi, tonlama ve çeşitli söz sanatları akla gelmelidir. Bu öğelere imge'yi de ekleyebilirsiniz, canınız çekiyorsa. Çünkü bazıları imgenin hem öze, hem biçime dahil olabileceğini ısrarla belirterek, bu alandaki belirsizliği işaret ederler.

Bu öz ve biçim var ya, sanatsal yapının "Siyam İkizleri"dir. Nasıl ki Siyam İkizleri'ni ayırmaya kalkarsanız yaşayamaz ölürlər, öz-biçi-

mi de birbirinden kopardığınızda sanatsal yapı çöker. Çünkü biçim kendi öğeleriyle özü kurgularken karşılıklı öyle bir etkileşime girerler, öyle bir kaynaşır ve sonunda öyle bir uyuma, öyle bir düzene ulaşırlar ki onları ayırmaya kalkmak ya da birini önemseyip diğerini önemsememek sanatsal bütünlüğün kurşuna dizilmesi demektir.

Ne var ki şiirde olsun, öteki sanat dallarında olsun, özü küçümseyip biçime ağırlık verenler, biçimi küçümseyip öze ağırlık verenler hep olmuştur. İle de öz diye tutturanlar, sanatı bilgi verme işleviyle sınırlamışlar, sanatın aynı zamanda bir estetik yaşantı sunmak zorunda olduğunu gözardı etmişlerdir. Her nedense, amaç salt anlam iletmekse, bu işi küçük bir broşürün çok daha iyi yaptığını kafaları bir türlü almamıştır. Bu da onları zevksiz, ruhsuz, katı bir didaktizme götürüp götürüp bırakmıştır. Her şeyi biçimden ibaret görenlerse tersi bir yolu izlemişler, sanatı estetik haz verme işleviyle sınırlayarak özün yükünden kurtulmaya katıksız biçime, katıksız zevke ulaşmak için çalışıp çabalamışlardır. Sonuçta, bunlar da bir anlamsızlığa saplanmışlar, insanlarla iletişim kuramayarak topluma yabancılaşmışlar, birer patlangaç gibi gürültü patırtı çıkarıp sönmekten öteye gidememişlerdir.

Bu nedenlerden dolayıdır ki yok efendim öz biçimden önceliklidir, şu şunu belirler, yok efendim şunun önemi vardır, bunun önemi yoktur, gibi insanın sanat zevkini ve uğraşısını güdükleştiren tartışmalardan uzak kalmak gerekir.

Akıldan çıkarılmaması gereken, öz ve biçim birbirlerine üstünlük sağlamak, posta koymak için değil, bir yapıda adamakıllı karılarak özgün bir tekliğe erişmek için vardır.

Gelgelelim bazı zamanlarda birinin diğerini yönlendirdiğini, etkilediğini, hatta belirlediğini de kabul etmeliyiz. Bunu şiir bağlamında açacak olursak, diyelim bir şiir yazmak için elinize kâğıdı kalemi alıp masaya oturdunuz. Sizi o şiiri yazmaya başlatan ilk neden ne olabilir? Herhangi bir düşünce, bir duygu, bir olay, herhangi bir konu neden olmasın? İyi de, bir ses, bir ritim, bir sözcük de pekalâ olabilir. Ne demek bu? Özsel bir öge de, biçimsel bir öge de bir şiirin kuruluşunda ilk kıvılcımı çakabilir demek.

Hangisi olursa olsun, başlangıçta daha etkin rol oynaması yüzünden daha önemli sayılamaz. Çünkü şiir yazılıp bitirilinceye kadarki süreçte bir sürü "an"lar vardır ve bu anların kiminde biçim, kiminde öz etkin konuma geçer. Başlangıçta tasarlanan şiirle yazılıp bitirilen şiirin şairini bile şaşırtacak denli başka bir şey olması, işte bu etkileşim sürecindeki "an"ların yarattığı sürprizlerden kaynaklanmaktadır.

Açıklamalarımı daha somut kılmak için şöyle bir örnek üzerinde düşünelim: Birgün bir arkadaşınızı sevdiğiniz bir kente yolcu ettiniz. Dönüşte içinize müthiş bir gariplik çöktü, onunla birlikte gitmeyi ya da onun yerinde olmayı çok istediniz. Bu duygularınızı, düşüncelerinizi anlatacak, konusu "yolculuk" olan bir şiir yazmaya

giriştiniz, izlek de "gitmek özlemi" olarak belirdi diyelim. Ne yaparsınız? Hemencik bu duygu ve düşüncelerinize uyacak sözcükler arar, bir ses, bir ritim tuturmaya, yani bir biçim yaratmaya çalışırsınız. Böylece öz ile biçim arasındaki o amansız savaşı da başlatmış olursunuz. Bu savaş bitip de bir uyuma varıldığında öz ile biçimin öğeleri Siyam ikizleri gibi birbirine geçmiş demektir. Artık tek başına ne öz vardır ne de biçim vardır. Onlar parçaları birbiriyle kaynaşmış uyumlu bir bütün olup çıkmışlardır. Tabii bu aralık, şiirimizin başından da epey şey gelmiş geçmiş pek çok değişikliğe uğramış olabilir. Örneğin izlek "gitmek özlemi"nden çark ederek "bir kente duyulan sevgi" haline gelmiş olabilir. Başlangıçta ses hüzünlüken, dertliyken sevecen bir sese dönüşmüş olabilir. Aynı şiir "sone" tarzında gelişirken giderek "Halk şiiri" tarzına kayabilir. Daha bir sürü akla gelmedik duygular, iletiler, ezgiler, imgeler, vs. vs... Ortaya çıkmış olabilir.

İnsan şiiri her bitirışinde öz ve biçim arasındaki bu büyük çatışmayı ve dengeyi bir kere daha anlar bence. İyi bir sanatçı, çaplı bir şair, bu ikisi arasındaki görece bağımsızlığa karşın, nasıl sıkı fıkı bir ilişki kurmaları gerektiğini, her ikisinin de bir sanat yapıtı için eşdeğerde olduğunu hiçbir zaman yadsımaz bence.

Bir de şu sözlerle kulak verin de olup bitsin; Plehanov'un ünlü sanat eleştirmeni Belinski'nin estetik anlayışını özetlerken kullandığı sözler bunlar:

"Sanat eserinin en önemli koşullarından biri düşüncenin (bunu öz kapsamında düşünmemiz gerekiyor. V.Ö.) biçimle ve biçimin düşünceyle olan ahenkli uyumudur."

Bu da var:

"Sanat eserindeki parçaların hepsi birbiriyle uyumlu bir bütün oluşturmalıdır. Biçim birliği, düşünce birliği ve bu iki birliğin birliği olmazsa sanat da olmaz."

Başka türlü düşünönlere, havanda iyi su dövmeler, diliyorum.

metinlerarasılık, çokseslilik, söyleşimcilik

Oysa **Baktin**, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitliliğin bulunduğunu, yapının başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alış veriş içerisinde bulunduğu ilkesini benimseydiğinden metni yalnızca aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan Rus Biçimcileri'nin yöntemini yadsır. Söyleşimcilik ve sözce kuramını başta **Rabelais** ve **Dostoyevski**'nin romanları olmak üzere daha pek çok öteki yapıta uygulayarak somutlaştırmaya, sınırlarını belirlemeye çalışır. Söylemi devingen bir ortam olarak gören **Baktin** metinlerarası kavramının oluşumunda temel olan sözce kuramıyla katı bir biçimci çizgide kalmaktan sakınır. Ona göre, yazına ait olsun ya da olmasın her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir.

1979 yılında yayınladığı *Postmodern Durum* adlı yapıtında **Jean-François Lyotard** "en yüksek derecede gelişmiş toplumlarda bilginin durumu"nu betimlemek için postmodern sözcüğünü kullanır. "Uçsal olanı basitleştirmek amacıyla, postmodern'i meta-anlatılara yönelik inanılmazlık olarak" tanımlayarak, bu durumu postmodern olarak adlandırır. Bir başka deyişle, Lyotard'a göre postmodern aynı zamanda tüm önemli felsefi, tarihsel ve bilimsel söylemleri tartışmaya açan "ayrışık bilgiyi" gösterir. Yazınsal bağlamda, yazınsal bir kılıf, biçim ve içerik düzleminde birlik, benzeşiklik ve uyum kavramlarını tartışmaya açtığı andan başlayarak "post-modern" özellik kazanır. Çünkü, Lyotard'a göre, biraz önce hatırlattığımız gibi, post-

modern her şeyden önce artık önceki bir yetkeye değil de dil oyunlarının ayrışıklık özelliklerini tanınmasına dayalı 'yeni bir törelliğe bağlı' ayrışık bir bilgidir. Ayrışık olguları gösterir. Özellikle ayrışıklık özelliğinden dolayı, birçok eleştirmene göre 1960'lı yıllardan sonraki dönem, bu dönemde yazılan romanlar (ayrıca yazınsal eleştirisi), **Balzac**'ın, **Dickens**'in temsilcileri oldukları geleneksel romanın; **Joyce**'un, **Woolf**'un, **Pound**'un, **Proust**'un, **Gide**'in temsilcileri oldukları modern romanın tersine, yeni yazı biçimleri kullanmalarından dolayı postmodern olarak adlandırılmıştır. Özellikle Fransa'da *Yeni Roman* temsilcilerinin yapıtları (**Beckett**, **Robbe-Grillet**, **Sarraute**) postmodern romanlar olarak anılmışlardır. Öykü içinde öykü yöntemine

sıklıkla başvurulması, buna bağlı olarak, yapıtlarda yaratılan kopukluk izlenimi, çokseslilik, parçalılık, açıklık kısacası, 'ayrışıklık' özellikleriyle belirlenen yeni bir söylem biçimi ortaya çıkmıştır. Düzgü düzeyinde ise postmodern roman özelliklerle metin kılığını açığa çıkaran metinlerarası yöntemle belirlenmiştir. Gerçekten de postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir.² Postmodern söylem içerisinde bir metinlerarası yöntemi olan yazınsal anıştırmalara, metin dışı parçalara çokça yer verilir. Yine postmodern yapıtlar, içerilerinde metinlerarası göndergelere çok yer verildiği gibi çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olur aynı zamanda; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri (bunun en güzel örneğini Kanada'lı yazar **Gerard Bessette**'in *Le Semestre* adlı romanında buluruz); tarihsel ve ruhsal, bilimsel söylemlere de yer verilir. Öyleyse postmodern metnin çoğul nitelikte bir metin olduğu ileri sürülebilir. **Marc Angenot**'un belirttiği gibi, klasik metnin benzeşiklik ve birlik ilkelerinin karşısına metinlerarası söylem ile bir ayrışıklık ve çokluk (çokseslilik) ilkesi çıkar. Bir metinden ötekine, bir yapıttan öteki yapıta, postmodern yazında alıntı etkileri kolaylıkla bulunur. Bunun sonucunda sözce gösterici bir işlev yüklenir, buna göre sözce bizi hep başka metne gönderir.

Jacques Derrida'nın belirttiği gibi *"her tür özden uzakta, (...) bir başka metnin daha önce işlenen kalınlığı içerisine girersiniz hemen"*³

Metinlerarasılık olgusu yani her metnin ayrışık söylemlerin ya da metnin başka metnin bir kesişme yeri olduğu, her yazının bir çokseslilik niteliğiyle belirttiği, dolayısıyla *"metinlerarası postmodern yazının temel özelliklerinden biridir"* saptaması eleştirmenler ve yazın kuramcıları arasında artık basmakalıplaşmış, bilinen bir anlayıştır. Metinlerarası *"yazınsal okunabilirliğin koşulu"*⁴ olmuştur her zaman. Ancak metinlerarası olgusunun yalnızca

postmodern yazına özgü bir özellik olmadığını, eski metinlerde olduğu kadar modern metinlerde de (**Rabelais, Montaigne, Lautreamont, Joyce**) yoğun olarak hep varolduğunu belirtelim. Yeni olan **Laurent Jenny**'in söylediği gibi, bu olgunun yazın eleştirisinde yeni 'algılanmaya' başlanmasıdır. Özellikle de **Julia Kristeva** bir metnin başka metinlerle,

*Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi **Baktin**'in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur. Baktin söyleşimci yöntemini temellendirirken, son derece önem verdiği tarihsel bir tutum benimser, çünkü 'yazınsal biçimlerin dinamizmini' izleyebilmek, bu biçimleri 'geçmişin olguları arasından' gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir.*

başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık özelliği ile belirttiği olgusunu göstermek için, eleştiri alanında 'metinlerarası' varlığını pekçok eleştirmen gibi benimser. Postmodern metinlerarası ilişkiler yazınlar metinler olduğu kadar türler ve söylemler arasındaki alış verişleri de gösterir. Bu nedenle **Barthes**, yazınsal metinlerin olduğu kadar, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türlerarası ve söylemlerarası etkileşimlerini, *"içerisinde her tür sözbilimsel kuralın, her tür konunun, her türden dizgenin karıştığı bir 'bilgi ayrışıklığı' olarak adlandırır."*⁵

Klasik anlatıların tekseslilik özelliği yerini postmodern yapıtlarda ve eleştiri alanında, 'farklı' sözcelerin ve söylemlerin kesiştiği bir alan olarak yapıt düşüncesinden metinlerarası, ona sıkı sıkıya bağlı olarak çokseslilik, çokdillilik ya da **Baktin**'in deyişiyle

'söyleşimsellik' (ve kuramını tanımlayan 'söyleşimcilik') kavramları alır.

Kristeva bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırır ve metinlerarası pek çok eleştirmen gibi (**Barthes**, **Riffaterre**, **Genette**, **Jenny**, **Angenot**, **Ricardou**) yazınsallığın bir ölçütü olarak görür. Ancak metinlerarası kavramının yaratıcısı ve kuramcısının *Semanalyse* (1969) adlı yapıtıyla **Kristeva** olduğu çoğunlukla kabul edilse de, aslında kavram özünü ondan önce ünlü Rus eleştirmen **Mihail Baktin**'in "söyleşimcilik" adını verdiği yazın kuramından alır. Gerçekten de bir sözce başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden varolamayacağı görüşü söyleşimciliğin, dolayısıyla da, bu görüşten etkilenen **Kristeva**'nın metinlerarası kavramının kökeninde bulunur. İki sözce arasındaki her tür ilişki söyleşimsel yani metinlerarası bir ilişkidir. **Baktin**'in söyleşimcilik adını verdiği kuramına daha yakından bakarsak postmodern yazın eleştirisinde metinlerarasının tam olarak neyi gösterdiği (her ne kadar metinlerarası konusunda yapılan tanımlamalar bir eleştirmenden ötekine ayrılmaz göstergeler de) daha iyi anlaşılır.

Söyleşim (dialogisme) kavramı **Baktin**'in neredeyse tüm çalışmalarının değişmez konusudur. Oysa tüm önemine karşın **Baktin**'in çalışmalarının Batı'da çok geç tanındığını hemen ekleyelim. Nedeni ise, onun yapıtlarının Rusya'da kolayca yayınlanamaması, üstelik yayınlandığı zaman ise kuramcının **V. N. Volochiov** ve **P. N. Medvedev** gibi başka adlar kullanmasıdır. Üzerinden kırk yıl geçtikten sonra **Kristeva**'nın, **Baktin**'in çalışmalarını Fransa'da tanıtmaya, söyleşimcilik kavramı metinlerarası adıyla yeni bir kılığa sokularak Batı eleştiri söylemine uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimlenen bir kavram olarak sokulmuş olur.

Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi **Baktin**'in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur. **Baktin** söyleşimci yöntemini temellendirirken, son

derece önem verdiği tarihsel bir tutum benimser, çünkü 'yazınsal biçimlerin dinamizmini' izleyebilmek, bu biçimleri 'geçmişin olguları arasından' gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir. Oysa böyle bir tarihsel tutum benimsemek, sanatta tarihsel olguları da ele almak demek, *Rus Biçimcilerinin* ve onların esinlendikleri **Saussure**'ün tarih karşıtı tutumlarına, yani yalnızca yazınsal yapıtı kapalı bir uzam gibi gören, her tür dış unsuru bir kenara itip, onu artsüremli boyuttan sıyrıp tümüyle eşsüremsel boyutta ele alan biçimci tutuma karşı çıkmaktır. Oysa **Baktin**, yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitliliğin bulunduğunu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alış veriş içerisinde bulunduğu ilkesini benimsediğinden metni yalnızca aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan *Rus Biçimcileri*'nin yöntemini yadsır. Söyleşimcilik ve sözce kuramını başta **Rabelais** ve **Dostoyevski**'nin romanları olmak üzere daha pek çok öteki yapıta uygulayarak somutlaştırmaya, sınırlarını belirlemeye çalışır.

Söylemi devingen bir ortam olarak gören **Baktin** metinlerarası kavramının oluşumunda temel olan sözce kuramıyla katı bir biçimci çizgide kalmaktan sakınır. Ona göre, yazına ait olsun ya da olmasın her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir. Bu bakımdan benimsediği artsüresel bakış açısı *Rus Biçimcileri*'nin olduğu kadar **Baktin**'den esinlenerek metinlerarası kavramını ortaya atan **Kristeva**, ardından **Barthes**, **Riffaterre** ve **Genette**'in benimsediği eşsüremsel bakış açısıyla büyük ölçüde çelişir. **Baktin**'in sözce kuramının, öteki eleştirmenlerin de ortak olarak paylaştıkları, bir diğer yönü her söylemin başka söylemlerle çakıştığı, içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığını kesin bir ilke olarak ileri sürmesidir. İster güncel, ister sözbilimsel ister bilimsel olsun- hiçbir yazınsal söylem önceden söylenmiş'e, 'bilinen'e, 'ortak

düşünce'ye vb. yönelmeden edemez. "Söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgü bir olgudur. (...) Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem 'ayrışık', bir başka söyleme rastlar, ve onunla yoğun ve canlı etkileşime girmekten kendini kurtaramaz. (...) Yalnızca 'yalnız-Adem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir..."⁶ **Baktin** bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümlediğini, hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu kesin olarak kabul eder. Bu düşünceden yola çıkarak, birazdan değineceğimiz gibi, örneğin romanın, ciddi iletiler veren güldürü türlerine bağlı olarak çok sesli bir yazın türü olduğunu göstermeye uğraşır durmadan. Metni - özellikle de roman metnini- çokseslilik niteliğiyle belirlediği için, *Rus Biçimcileri*'nin yaptıkları gibi, tek başına, her tür tarihsel ve toplumsal olguların bir kenara itilip, salt dilbilim verileriyle açıklamaya çalışmak yetersiz olur. Bu nedenle **Baktin**, dilbilim-ötesi (trans-linguistique) adını verdiği, farklı yazınsal türlerde söylemlerin özgül işleyişlerini incelemeye yönelik bir bilimin gerekliliğinden söz eder. Böyle bir bilimsel yöntem ile, dilin söyleşimsel özelliğinden yola çıkarak, bugün metinlerarası ilişkiler adı verilen olguları saptamaya girişir. İleri sürdüğü varsayım ise, yine yukarıda söylenenlere bağlı olarak, her sözcenin ya da söylemin tekil bir olgu, tek bir yazarın ya da konuşucunun edimi olmadığını, bir konuşucu (söyleyen) ile bir dinleyici arasındaki bir alış veriş, bireylerarası bir veri olduğunu savunur. Bir başka deyişle, her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim bir sözce alış verişidir yani bir söyleşim biçiminde gerçekleşir. Bu durumda söylem bireylerarası bir olgudur. Buna bağlı olarak, ister yazınsal olsun ister olmasın, her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal bir bağlamda köklenmiştir ve toplumsal bir çevreye yöneliktir. Her sözce, her söylem aynı zamanda onu oluşturan ayrışık bir sözün taşıyıcısıdır. Dilin yapıcı unsuru olan, **Todorov**'un, **Baktin**'in 'raznogolosie' sözcüğüne karşılık olarak önerdiği 'heterologie' (yani farklı bireysel söylem biçim-

leri) özelliği dillerin çeşitliliğiyle karşılaştırılır. Her sözce bir ayrışıklık niteliğiyle belirlediğinden sözcenin benzeşiklik niteliği bu durumda yerini ayrışıklık niteliğine, dilin birliği ise parçalanmaya bırakır. Her söylem, her sözcük onu belirleyen bir başka söylemi kapsar; içerisinde başka sözleri barındırmayan sözce tasarlamak olanaksızdır: "*Ne olursa olsun, bir söyleyenin söyleminin nesnesi belli bir sözcede ilk kez bir söylem nesnesi değildir. Söyleyen ondan ilk kez söz eden de değildir. Nesne daha önce tartışma konusu olmuş, açıklanmış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir., söylem, içerisinde farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği, biraraya geldiği ve birbirinden ayrıldığı bir Adem değildir ki ilk kez adlandırılsın.*"⁷ **La Bruyere**'in *Karakterler*'de dile getirdiği gibi, sözcükler daha önce hep kullanılmış, bir sözün nesnesi daha önce hep söylenmiştir. Öyleyse bir sözce her zaman onu biçimlenmeyen öteki sözcelerin alanından alınmıştır. Sözcenin ayrışıklığı dillerin ayrışıklığıyla karşılaştırıldığından, her sözce ayrışık bir söyleme gönderir; her söylem içerisine bir başka kişinin sesi ve söylemi karıştır. (Sözcükler daha önce kullanıldıklarına göre kesişmelerini olanaksızdır). Böyle bir alış veriş işlemi o denli yoğundur ki artık tekseslilik (onologisme) çokseslilik karşısında silinir; bir bireyin sözüne başka bir bireyin sözü karışır, bu da sözceye ayrışıklık niteliği verir. Yazınsal söylemde son derece önemli olan söyleşimsellik her söylemin, özellikle de romanın yapıcı bir unsuru olur. Gerçekten de **Baktin** yazınsal türler içerisinde söyleşimcilik yöntemine en elverişli olan romanda farklı seslerin bir anda duyurulabileceğini, romanın resmi söylemin *tekselilik* ve *tekülküsellik* özelliğine karşı çıkarak devrim yaratan bir tür olduğunu söyler. Bu açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı konuşma, bir başka deyişle söyleşim(cilik), yani, daha önce belirttiğimiz gibi, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki içerisine sokulabilme özelliğidir.

Söyleşimsellik ya da *çokseslilik* romanın belirgin özelliğidir. **Baktin** tekseslilik altına

şiiir türünü yerleştirir. Önceleri çoksesliliğin her yazınsal türe özgü bir özellik olduğunu savunan Baktin sonradan -özellikle de lirik şiir- tekseleli bir nitelikte olmasını söyleme-si çelişki yaratır. Çünkü **Baktin'e** göre şiir bir sözceleml edimidir, ozan kendi söylemi-ni doğrudan kendisi üstlenir, oysa roman yazarı dili ön plana çıkararak söz alış verişlerini çoğaltır. Bu durumda roman türü söyleşimi en somut, en açık biçimde gerçekleştirilen bir yazım türüdür. Romanın konusu konuşan insan ve söylemidir; her zaman önceki sözce ve sözcelemlerle belirlenir. Üstelik romanın özgüllüğü, her tür tek anlamlı söyleme son vermiş olmasıdır. Yazar yalnızca kendi adına konuşmaz, değişik söylemleri aralarında etkileşim durumuna getirir. Öyleyse roman sözcele-mi bütünüyle çoğuldur. Özellikle kişiler romanı üst üste yığılması onun çokdilliliğine ya da çoksesliliğine katkıda bulunur. Romanın ister yazınsal olsun -şiir, öykü vb.- ister olmasın- gelenek incelemeleri, sözbilimsel, bilimsel, dini metinler vb. -ona benzemeyen farklı türlere de içerisinde yer vermesi yine onun çoksesli ya da söyleşimci nitelikte bir yazın türü olduğunu keskinler.

Baktin, roman türünden yola çıkarak söyleşimcilik kuramını somutlaştırmaya uğraşırken toplumsal dilin dönüşümüne geniş yer ayırır. Toplumsal dilin dönüşümü romandaki çoksesliliğin bir özelliği olmakla kalmak aynı zamanda romanın kendi tarih-selliğine, toplumsal ve düşünyapısal boyu-tuna da tanıklık eder *"Tarihsel varlığı ve çokdillilik evrimi süresince ve dil, güçlü diyalекtlerle dolmuştur: Bu diyalекtler pek çok biçimde iç içe girmişlerdir (...) Dil, tarihsel olarak geçmiş ve gelecek başka dillerle, diilbilgisel olarak allanıp pullanmış 'aristoklar'ın, yine diilbilgisel olarak 'sonradan görmeler'in, çok sayıda 'dil talihlileri'nin dilleriyle az çok önemli, ya şu ya da bu uygulama alanı, toplumsal açılımlı dillerle dolup taşan, çokdilli bir oluş olarak gerçektir. Romanda böyle bir dil imgesi, toplumsal bir görüngü söylemine ve diline yine toplumsal bir düşünyapıbirim imgesidir."*⁸

Öyleyse romanda çokbiçimli türler,

meslekler, toplumsal öbekler (soy dili, çiftçi dili, satıcı dili, köylü dili vb.) yazınsal ve düşünyapısal görüngüler ve dillere yer verebildiği gibi yönlü, sıradan dillerden (dedikodular, kibar çevre dedikoduları, hizmetcilerin konuşmaları, argo vb.) izlere de yoğun olarak rastlanabilir. **Kristeva, Antoine de la Salle'in Jehan de Saintre** adlı romanında bu izleri saptar.

Baktin varsayımı kesinlemek, roman dilinin tarihsel ve toplumsal dönüşümünü somutlaştırmak, böylelikle onun çokdillilik özelliğini açığa çıkartmak için İngiliz alaycı romancılarının (**Fielding, Sterne,**

Gerçekten de **Baktin** yazınsal tür-
ler içerisinde söyleşimcilik yöntem-
ine en elverişli olan romanda farklı
seslerin bir anda
duyurulabileceğini, romanın resmi
söylemin tekseslilik ve tekülküsellik
özelğine karşı çıkararak devrim
yaratan bir tür olduğunu söyler. Bu
açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı
konuşma, bir başka deyişle
söyleşim(cilik), yani, daha önce
belirttiğimiz gibi, bir sözcenin
başka sözcelerle ilişki içerisine
sokulabilme özelliğidir.

Dickens) yapıtlarını ele alır. Her tür roman söyleminin belirleyici özelliği olan çoksesliliğin alaycı romanda açıklıkla belirdiği sonucuna varır. Adı geçen yazarların romanlarında yaşadıkları dönemin konuşma ve yazı (yazınsal) dilinin tüm katmanlarında parodik izler bulur. Yazarlar, yazınsal dilin tüm biçimlerine yapıtlarında yer vermişlerdir. Ele alınan konuya göre yazınsal ya da yazınsal olmayan türler kimi zaman yazarın doğrudan bir söylemiyle aktarıldıkları gibi, dokunaklı, töresel, öğretici, duygusal, içli vb. tonlarla ve kimi zaman destanı, kimi zaman İncil'dekini andıran bir anlatı tonuyla, kimi zaman da üst ya da alt tabakadan kişilerin konuşma biçimlerine göre anlatıya sokulmuşlardır.

Alaycı roman dışında roman söyleminin belirgin özelliği çokseslilik ya da söyleşim en açık biçimde **Dostoyevski**'nin romanlarında karşımıza çıkar. **Dostoyevski**'nin romanlarının bu yönü üzerinde Baktin de uzun uzun durur.

Gerçek çoksesliliğin en güzel örneklerini onun romanlarında bulan Baktin'e göre yazarın sahneye koyduğu kişiler, "ülkücü kahramanlar" yazarın söyleminin nesneleri değil, 'kendi öz söylemlerinin ayrı birer özerk taşıyıcısı'dırlar. Burada yalnızca kişilerin sayıca çokluğu yeterli olmaz; **Dostoyevski**'nin bize duyurduğu sesler, yaratıcılarının yanında yer alabilen, onun söylediklerini haksız çıkarabilecek ve ona karşı ayaklanabilecek 'özgür insanların' sesleridir. Bu yönüyle yazar geleneksel roman anlayışı içerisinde yer alan yazarlardan ayrılır: **Dostoyevski** romanlarında düşüncelerini kendi sesiyle ya da kişilerden biri aracılığıyla açıklamaz; yapıtını tüm yapıyla, yarattığı özgün roman biçimiyle açıklar. **Baktin**'e göre **Dostoyevski**'nin romanlarında her şey yazarın kahraman konusunda söylediği şeyler, sanki gerçekten biri varmış, söylenenleri dinliyormuş, söylenenleri yanıtlıyormuş, kısacası kendisiyle konuşuluyormuş gibi olup biter. Bu nedenle **Dostoyevski**'yi gerçekten de çoksesli romanın yaratıcısı olarak görür. Onun romanın temel ilkesi söyleşimdir.

Kişilerden herhangi birini, insan doğasını, toplumsal bir tipi, ruhsal bir özyapıyı simgeleyen belirlemeler ağı içerisinde, 'O' zamiriyle belirlenen ayrı bir kişi yaratmak yerine, kişiyi kendisiyle konuşulan bir 'Sen'e dönüştürür. Üstelik hiçbir çekincesi olmadan düşünen ve konuşan bir kişidir. **Dostoyevski**'nin yarattığı yeni roman kişisi. Yazar onu belirlemek yerine, sorgular, kışkırtır, dinler. Yazarla kişi arasında uzun söyleşiler geçer. Yazarın benimsediği, başkasını (roman kişisini) konuşmaya isteklendirmek ve onu dinlemek gibi bir tutumu Baktin, **Dostoyevski**'nin tüm romanlarındaki anlatının yapısını irdelerek göstermeye, durmadan yazarın dilinde karşılıklı söyleşimi somutlaştırmaya uğraşır.

Dostoyevski'nin romanlarında dili çakışan, kimi zaman da birbirini tamamlayan maksatları dile getirdiği gibi, çakışmayan, çelişik, karşıt düşünceleri de açıklar.

Dostoyevski'nin romana getirdiği yenilik budur Baktin'e göre. Gerçeğe ancak konuşarak ulaşılabilir, düşüncelerin gerçek anlamda aktarılabilirdiği biçim konuşmak, karşılıklı söyleşmek, düşünce alışverişinde bulunmaktır. (Bu nedenle **Dostoyevski**'nin romanlarında kişiler sayfalarca karşılıklı konuşurlar). Buna göre **Dostoyevski**'nin romanlarında iki temel söylem vardır: Kahramanın söylemi ve yazarın söylemi. Kahramanın sahip olduğu dünya görüşü yazarın temel nesnesi olur: Kahramanın söylemi (düşündüğü şeyler, dünyayı algılama biçimi vb.) hem yazarı temsil eder hem de yazar kahramanın söylemini kendince bize aktarır: "*Romana sokulan çokseslilik (çokdillilik) (...) yazarın maksatlarını anlatmaya ve yansıtmaya yarayan, başkasının söyleminin yine başkasının söylemindeki bulunma durumudur. Bu söylem çift sesli olma özgüllüğü ile belirir. Aynı anda iki söyleyenin birden işine yarar ve iki değişik maksatı anlatır: -doğrudan - konuşan kişininkiyle yansıtılan yazarın maksatını. Böyle bir söylem iki ses, iki anlam ve iki anlatımı kapsar.*"⁹

Dostoyevski'nin romanları bu tanıma tıpatıp uyar. Ancak, her ne kadar **Dostoyevski**, roman türünde söyleşimciliği gündeme getiren yazarlardan biri olduysa da aslında Batı yazınının uzun söyleşim geleneği ona bu yolu açmıştır. Gerçekten de Baktin söyleşimsel romanın ilk izlerini Antik dönemdeki, ciddi iletiler veren güldürü türlerinde, özellikle de **Socrates** Söyleşileri'nde ve Menipos Taşlamaları'nda bulur. Bu türlerin özelliklerine geçmeden önce **Baktin**'in, **Dostoyevski**'nin romanlarında çokseslilik özelliklerini saptarken önerdiği, bir metinde olası söyleşim biçimlerinin neler olduğunu hemen hatırlatalım.

Baktin'e göre, aktarılan söylem, bir romanda açık ya da kapalı biçimde bir söyleşime giren bağımsız iki söylemin varlığını gösterir. Bu düşüncüyü somutlaştırmak için *La Poétique* de

Dostoyevski'de Baktin söylemsel yapıların bir tiplemesini yapar ve farklı sözceleri romandaki işlevlerine göre sınıflandırır. **Dostoyevski**'nin romanlarını gönderge metinler olarak ele alan Baktin çiftsesli söylem adını verdiği, yani hem söylemin nesnesine hem de başka bir söyleme, başkasının söylemine yönelik değişik söylem tipleri arasında önerdiği sınıflamayla söyleşimciliğin estetik değişikliklerini kuramsal yönde tanımlar.

Baktin'in önerdiği söylemsel oluşumların ilk öbeğinde 'monologique' (tek sesli-tekanlamlı) sözcce adını verdiği, yazarın dolaysız anlatımını ('Ben' diyen bir anlatıcı kendi görüngüsünde her şeyi elinde tutar) ya da aynı biçimde, kişinin, nesneleştirilmiş sözcenin ('O' kapalı ve bitmiş bir dizge içerisinde sokulmuştur) dolaysız anlatımını kapsayan söylemsel biçim yer alır: Bu durumda, tek bir bilen özne vardır, ötekilerin hepsi bilgisinin nesneleridir. Bu nedenle, öteki sözceler, yazarın anlatısal söyleminin egemenliği altındadır. Yazar, öteki sözceleri ayrı 'kendilik'ler olarak görür, onların ne olduklarını anlamaya çalışmaz, kendi amaçlarına uygun kullanır. Her biri tek sesli bir sözcce oluştururlar. Söylem tek bir nesneye yöneliktir ya da yazarca belli bir yönelimin nesnesi yapılmıştır. Söylemi anlam ya da ton bakımından hep değişmeden, aynı kalır. Bu nedenle somut söylem *"sanki tek sesli, doğrudan bir söylemiş gibi yankılanır"* Baktin bu tip sözcenin en iyi örneklerini Tolstoy'un yapıtlarında bulur: Yazar roman kahramanı 'ile' konuşmaz, kahraman'dan' söz eder.

İkinci tip sözcce ise, yine Baktin'e göre, 'söyleşimsel' yani çift-sesli bir sözcedir. Roman kahramanı, üretilen söylemde kendisiyle konuşulan, kendisine seslenilen öznedir. **Baktin** bu durumda, metin içerisinde yazarın 'bilinç'i ile çelişen ayrı bir 'bilinç'in varlığından söz eder: *"gösterilen söz, aynı düzeyde ve eşit koşullarda gösteren söz ile yan yana bulunur. Farklı söyleşimsel açılarda iç içe girer, üst üste gelirler. Bu yan yana bulunmanın sonucu olarak da ilk planda sözün yeni görünüşleri ve yeni işlevleri açığa çıkar."*¹⁰ Yazar, bir

başkasının sözcisini ona yeni bir anlam vererek, kendi amaçları doğrultusunda kullanabilir, ancak sözcenin daha önce sahip olduğu anlamı atmaz. Bu durumda sözcce ikili (çift-yönlü) bir değer kazanır, çünkü sözcce farklı söylemlerin kesiştiği bir yer olur. Bir başka sözccele öznesinden kaynaklanan sözcceye gönderen sözcce durumunda ise Baktin üç tip ayırım yapar: Birincisi; ilk sözcenin ikinci bir sözcceyi, içerisinde sözcenin çift-yönlülük özelliğinin zayıf olduğu, düşünyapısal bir düzlemde hiçbir çatışma olmadan özümselediği biçimleştirme; burada metnin tek bir anlamsal yönelimi bulunur; ikincisi: İki sözcenin birden çok yönelimi nedeniyle arttığı, parodi; üçüncüsü: Bir başkasının sözcisinin yoğun olarak değişime uğratılması: Bu durumda yazar konuşur ancak bir başkasının biçimi değiştirilen sözcesi yeni söylemde yine algılanabilir.

Baktin'in önerdiği bu ayırımlar, günümüz metinlerarası ilişkilerin yöntemlerinin araştırma alanına girer. **Genette**'in *Palimpseste*'ste, **Baktin**'in söyleşimcilik adı altında kısaca değindiği sözcce alışverişlerini, daha dizgeli olarak uzun uzun ele alır. **Kristeva**'nın metinlerarası, **Genette**'in 'metin-ötesi' (transtextualité) başlığı altında çözümledikleri metinler arasındaki ilişkiler sonuçta her yazınsal yapının, bir eleştirmenden ötekine değişebilen adı ne olursa olsun, söyleşim içerisinde olduğunu, içerisinde başka söylemlere göndermeyen, aktarım biçimi nasıl olursa olsun, başka sözcclere yer vermeyen anlatı bulunmadığı sonucuna götürürler. Günümüz eleştirmenleri gibi **Baktin** de içerisinde başka sözcclerden izler taşımayan metnin olmadığını savunan sözcce kuramına bağlı olarak, iki farklı gösterge dizgesinin ilişkilendirilmesinin sonucu olan çiftanlamlı söylemin, özellikle Socrates Söyleşileri, Menipos Taşlamaları ve bu türlerin bağlı oldukları Karnaval geleneğinden doğduğunu ileri sürer. Dostoyevski her ne kadar romandaki söyleşimsellik ilkesini gündeme getiren en önemli yazar olduysa da, Baktin çoksesli romanın izlerini önce *Socrates Söyleşileri* ve *Menipos*

Taşlamaları'nda arar. Güldürürken aynı zamanda ciddi iletiler veren bu türlerin, Batı geleneğinin ayrılmaz bir parçası olan Karnaval geleneği ile derin bağları bulunur. Karnaval'ın sahip olduğu özellikler yazın alanında dönüştürülerek, **Baktin**'in 'yazın'ın karnavallaştırılması' adını verdiği şeyi oluştururlar. Söz konusu türler dünyayı bir karnaval görüntüsüyle ele aldıklarından, yalnızca ciddi iletiler veren destan ve ağılatı gibi resmi söylemin yapıcı unsuru olan tek-seslilik niteliğiyle çelişirler. Gerçekten de onların kimi özellikleri bu çelişkiyi açıklıkla belirtir.

Ciddi iletiler veren türlerde yazarlar gerçekliği işler, konuları gerçeklikten alır, özgür yaratıyı benimseyerek geleneği bir kenara bırakırlar. Konular destan ya da anlatı ayrımı yapılmadan ele alınırlar. Destan ve anlatı türlerinin tersine, gerçek geçmişten değil, şimdiden yola çıkılarak, doğrudan bir ilişkiyle işlenir. Yine destan, ağılatı, lirik şiirdeki gibi biçimsel birlik aranmaz. Farklı biçemlerin ve seslerin duyurulması adı geçen türlerin belirgin özellikleri arasındadır. **Baktin**, ciddi iletiler veren güldürü türlerinin son görünümü üzerinde durarak şöyle der: "*Onları belirleyen, anlatıdaki seslerin (tonların) çokluğu, yücenin ve sıradanın, ciddinin ve güldürünün iç içe bulunmasıdır; bu türler bütünüyle 'bulunmuş el yazmaları', aktarılan söylemler, yüksek türden parodiler, gülünçleştirilmiş alıntılar vb. 'ara' türleri bol bol kullanılırlar.*"¹¹ Ciddi iletiler veren güldürü türleri 'karnaval geleneği ile sıkı sıkıya bağlantılıdır. 'Törenselleştirilmiş, bireşimsel bir gösteri biçimi olarak' karnavalın, **Baktin**'e göre, yazın üzerinde belli bir etkisi vardır; 'karnaval yazın'a dönüştürülerek bir somut simgeler dili' oluşturulur. Yazın alanında karnaval söyleminin, çokseslilik ya da söyleşimsellik ile ilgili olarak, birkaç özelliği şöyle özetlenebilir: Karnaval bir gösteri olsa da sahnede oynanmaz; tam bir eşitlik içerisinde, karnaval'a katılanlar aynı zamanda hem oyuncu hem de seyircidirler. Orada kural, kanun, yasaklama, toplumsal rütbelere, eşitsizlik yoktur. İnsanlar

arasındaki her tür uzaklık silinir; herkes serbestçe, birbirine son derece yakın olarak karnavala katılırlar. Yetkeci yaşam biçimine karşı bir biçim olan karnavaldaki herkes özgürce konuşur, düşüncelerini dile getirir ve devinir. İster düşünceler, ister değer dizgeleri, ister olgular söz konusu olsun, her konuya el atılır. Dolayısıyla yukarı/aşağı, kutsal/dindışı, yüce/anlamsız vb. karşıtlıklar yok olur. Üstelik yetkeye, dinsel olana serbestçe eleştiriler yöneltilebilir. Bu nedenle karnaval çoğu zaman çift-anlamlı yönüyle belirir. Örneğin, 'gülme' hep çift-anlamlı nitelik taşır. Yasaklanan çoğu şey 'gülme' yoluyla açıklanır. Yasal düzen, kilise yine onunla alaya alınır. Alay (parodi) bu nedenle karnaval'ın, özellikle de karnaval geleneğinden doğan Menipos *Taşlamaları* 'nın ayrılmaz parçasıdır. Alay ederken ve güldürürken aynı zamanda ciddi bir ileti verdiği için de söyleşimsel nitelik taşır. İki özelliği bir arada bulundurulur.

Karnaval geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan *Socrates Söyleşileri* ve *Menipos Taşlamaları*, dildeki söyleşimselliği en iyi somutlaştıran türlerdir.

Destan, ağılatı gibi tek-sesli türlerin aktardıkları salt, tek bir gerçek yerine, Socrates Söyleşileri ona, söyleşimsel bir yöntem benimseyerek, söyleşerek ulaşmak yöntemine dayanır, çünkü gerçek tek bir insanın kafasından fıksırmaz. Gerçek ancak onu hep birlikte arayan insanlar arasındaki söyleşimsel iletişim sürecinden doğar. Gerçeği tanıyan tek kişi olmadığını söyleyen Socrates insanları bir araya toplayarak onları sonunda gerçeğe ulaşacakları bir tartışma içerisine sokarak bir aracı rolü oynar yalnızca. Göreceli olarak bir halk diliyle geçen Socrates söyleşileri iki sözbilimsel betiye başvurur: Belli bir konuda farklı bakış açılarının karşılaştırılması olan 'Syncrese' ve kendisiyle konuşulan kişinin söyleminin açığa çıkmasına olanak veren, yani onu serbestçe konuşmaya, düşüncesini en uç sınırına kadar açıklamaya itmek, söylem yoluyla söylemi kışkırtmak olan 'anacrese'. Kişileri konuşarak karmaşık, anlaşılabilir, belli bir

noktaya saplanıp kalmış düşüncelerini aydınlatmaya, doğru ve yanlışlarını, eksiklerini bulmaya uğraşılır. Bu yöntem ile en az iki farklı düşünce alışverişi içerisine giren, birbirlerini yanıtlayan kişiler arasında özgür yaratım yolunu açan gerçek bir çok sesliliğin temelleri atılır. Ayrıca **Baktin** Socrates söyleşilerinin az çok parodik örnekçelerden oluşan farklı biçemlerin ve diyalektlerin karma bir dizgesi olduğunu belirtir.

Socrates Söyleşileri zamanla yerini, içerisinde yine söyleşimsel özellikler bulunan ve kökü karnaval folkloruna uzanan *Menipos Taşlamaları*'na bırakır. *Socrates Söyleşileri* geleneğinden doğan, adını İsa'dan önce üçüncü yüzyılda yaşamış ozan ve filozof **Ménippe de Gadare**'dan alan *Menipos Taşlamaları*'nda, Socrates Söyleşileri'nde izlerine rastlanan tarihsel zorunlulukları aşarak, şu ya da bu geleneğe bağlı kalmadan ve hiçbir dış bağımlılık olmadan, konular özgürce işlenir, büyük ölçüde felsefe düşünceler serbestçe dile getirilir. Karnaval söylemi gibi *Menipos Taşlamaları*'nda hem parodik bir eğilim benimsenir hem de ciddi iletiler verilir. Dönemin toplumsal ve siyasal güncelini eleştirdikleri için pek çok kimse tarafından benimsenen bir tür olmayan *Menipos Taşlamaları*, öykü, mektup, söyleşi, dize, düzyazı, sözbilimsel tumturak, güldürü vb. tür ve biçemlere yer verdiklerinden birçok biçemsel (ve çoktürülülük) niteliğiyle kendilerini belli ederler. Söyleşimcilik, *Menipos Taşlamaları*'nın son görünümü olan çok-biçemlilik özelliğiyle daha kesin bir boyut alır. Karnaval geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan Socrates Söyleşileri ve özellikle de *Menipos Taşlamaları* farklı biçem, farklı türler, farklı anlatımlar vb. ayrışık unsurları birleştiren çoksesli romanın yolunu açmışlardır.

Ortaçağ'da kimi tarihsel belirlemeler, yazının karnavallaştırılması olgusunu güçlendirirler. Bu belirlemelerin en önemlileri, bir yandan resmi ve dini söylemin katılığı ve dogmatizmi, öte yandan papazların kullandıkları dil ile halkın kullandığı günlük dil arasında büyüyen

uzaklık olmuştur. Gerçekten de Baktin'in belirttiği gibi, *Menipos Taşlamaları* en açık ve özgür biçimiyle 'tartışmalar'da, küçük günlük konuları işleyen oyunlarda, 'moralite' oyunlarında, mucize konularını ele alan oyunlarda, sonraları ise dinsel oyunlarda ve bir siyasal taşlama biçimi olan 'soti'ler gibi Ortaçağ'ın söyleşimci ve karnaval özelliklerine sahip türlerde sürerler. Özellikle dini konuların işlendiği kutsal metinler alay yoluyla söylensel niteliklerinden çekilip alınırlar. Buna resmi Klasik Latince'nin yerini halkın konuştuğu sıradan dilin alması eklenir: "*Latince yazılmış kutsal metinler sıradan ulusal dilin arka planında yansır. Sıradan dilin sahip olduğu dizge Latince yazılmış metinlerin odağına yerleşir. Özde, Latin Parodi'si bu yüzden ikidilli bir olgudur: Artık yalnızca tek bir dil olmasına karşın, bu dil başka bir dilin ışığı altında yapılır ve algılanır; kimi durumlarda yalnızca vurgular değil aynı zamanda sıradan dilin sözdizimsel biçimleri açık açık Latin Parodisi'nde görülür. Latin Parodi'si kasıtlı olarak çiftidilli bir karışımdır.*"¹² Parodi'nin hem düşünyapısal hem de dilsel düzlemde etkin olduğu bağlamda söylemin iyelik kavramı ortadan kalkar, onun yerine biçimsel olarak söyleşimsel bir yazın anlayışı yaygınlık kazanır: "Başkasının sözünün rolü o dönemde çok büyüktü: Kimi alıntılar açıkça belirtilirdi, oysa bu alıntıların kimileri yarı yarıya ya da bütünüyle gizli, yarı bilinçli ya da bilinçsiz, doğru, ya da maksatlı olarak biçimleri değiştirilmiş, serbestçe yeniden yorumlanmışlardır. Birinin söylemi ile kendi söylemi arasındaki belirleyici sınır çizgileri esnek, belirsiz, çoğu zaman bilerek biçimi değiştirilmiş ve bulanıklaştırılmıştır. Bazı metin tipleri başka metinlerin birer mozayığı gibi kurulmuşlardır. '*Cento*' adı verilen özel bir yazın türü sırf başkalarının dizelerinden ya da yarım dizeleri alınarak oluşturulmuştur. *Ortaçağ Parodisi*'nin en etkin isimlerinden **Paul Lehmann**, "Ortaçağ yazın tarihinin ve Latin yazınının bir başkasının malı olan şeyin yeniden işlenerek ve taklit edilerek, kendine mal etme tarihi"¹³ olduğunu belirtir.

Yenidendoğuş'a gelindiğinde, karnaval

düşüncesi tüm önemli yazınsal türleri kaplamış ve onları tözsel olarak dönüştürmüştür. Karnaval yazınının en iyi örneğini de **Cervantes**'in *Don Kişofu* yine çoksesli, söyleşimci romanın ya da karnaval yazınının en iyi örneklerini **Rabelais**'nin yapıtlarında bulur **Baktin**. XVIII. yüzyıldan başlayarak eski yazınsal biçimler yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlar. Bu yüzyılda **Baktin**'e göre **Fielding**'in *Tom Jones*'u, **Wieland**'in *Agathon*'u, **Goethe**'nin *Wilhelm Meister*'i ile eleştirel ve özeleştirel bir roman biçimi doğar. **Voltaire**'in öykülerinde *Menipos Taşlamaları*'nın ve Karnaval geleneğinin derin izleri bulunsa da özellikle **Dostoyevski**'ye gelindiğinde eski geleneksel yazın türleri ve biçimleri en belirgin biçimde bulunur.

Baktin'in söyleşimcilik adını verdiği yazın kuramı ilk anda anlamsal olarak biraz kapalıdır. Söyleşim ilişkisi biçimsel bir seçimi, bir yazınsallık olgusunu gösterdiği gibi insan yaşamındaki etkinliklerin bir parçasını da gösterir. "Söyleşimsel ilişkiler **Dostoyevski**'nin romanının tüm yapısal unsurları arasında kurulur, yani kontepuan'da olduğu gibi, aralarında çelişirler. Söyleşimcilik olgusu bu durumda biçimsel olarak oluşmuş yanıtlar arasındaki ilişkileri aşar; neredeyse evrensel niteliklidir ve tüm insan söylemini, tüm ilişkileri ve insan yaşamının tüm görünümünü, genel olarak, anlamı ve değeri olan her şeyi kapsar."¹⁴ Buradan yalnızca metinsel düzlemde kalarak her sözcenin yalnızca bir söyleyenin bir ürünü olmadığını, bir söyleyenle dinleyen arasında ortak bir etkileşimin sonucu olduğunu, hiçbir söylemin de anlamsal olarak el atılmamış olmadığını anlamak dolayısıyla her söylemin yaşamış başka durumlardan ve doğduğu yazınsal ortamdan kaynaklandığı, her yazınsal yaratının bir yazarın eskilerden yola çıkarak yeniden yarattığı tonlamaların değiştirilip yeniden değerlendirildiği, kısacası söyleşim boyutundan yoksun sözcenin olmadığı olgusunu benimsemek gerekir.

Kristeva'nın postmodern eleştiri alanında ortaya attığı metinlerarası kavramı

Baktin'in söyleşimcilik adını verdiği ve son tümcede özetlediğimiz (söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur) düşünceden kaynaklanır. **Kristeva** da **Baktin**'in tanımladığı biçimiyle, söylemin konumu ve metnin konumu arasında bir koşutluk kurarak, nasıl ki bir söylem (ya da sözce) hem söyleyenin hem de dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki ya da çağdaş sözcelere gönderiyorsa, metin de her zaman öteki metinlerin kesiştiği yerde bulunur ilkesini onun yazınsallığının bir ölçütü olarak benimser: "*Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.*"¹⁵ Metinlerarası aynı zamanda her yapının yapıcı ayrıışıklığını göz önünde tutarak ve öznellikarısı (ya da **Baktin**'in deyişle bireylerarası) olgusunu da geçersiz kılar: Nasıl ki bir söylem bütünüyle onu kullanan ancak başka bir sözle belirlenen özneye ait değilse aynı biçimde roman da yazarın tek ve tekanamlı sözünü yansıtmaz. Kısacası **Kristeva**'nın metin tanımı, büyük ölçüde metnin ayrıışıklık yönünü yani metindeki metinlerarasılık olgusunu aşırı matematiksel formüllere indirgemekten ama yine de **Baktin**'in söyleşimcilik ve sözce kuramının, (aykırı olarak metinden 'özne' kavramını atsa bile) yeni bir 'versiyon'unu yeni sözcüklerle yinelemekten öteye pek geçmez.

¹ Jean François Lyotard, *Post-Modern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Ara, 1990, s.6.

² Marc Angenot, "L'intertextualité: enquête sur L'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des Sciences Humaines*, LX, 189, 1983, s. 132.

³ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972, s. 351

⁴ Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, no. 27, 1976, s. 257

⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la Langue*, Seuil, 1984, s. 131.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*, Gallimard, 1975, s. 102

⁷ A.g.y., s. 102.

⁸ A.g.y., s. 153.

YILMAZ ARSLAN

ay hanım'ın düş bahçesinde gezinen ürkek tay'a gazel

-mahşerin beş atlısı'na-

AHŞAB!

Benim en doğal halim
öldüğüm mevsim;
toprağa ve ahşaba bakar yüzüm!

Bir kentin kıyısında biz, yani;
deniz tozları, yakamoz ve hayalden yapılmış
'mahşerin beş atlısı'
kurulup kasımpatların, "iki okyanus
gözler" in çocukluğuna, yangınlar büyüttük
kocalmış çocukluğumuza: Orda düştük hüznün albenisini!
Başlarken, güle... kırılmanın alfabetesine,
ve biterken sözüm:
Benim en doğal halim
öldüğüm eyyam...
toprağa ve ahşaba bakar yüzüm!

Ay avuçlarımızı bir yarasa gibi öptüğünde
bal damlatırdı yarasına denizkızlarının,
ve uzardı duman sesleri, düdüğü sisleri dağlara
doğru, Karşıyaka Rıhtımı'nda vapurların
-cuma-
"Ürkek Tay" lar su içerdi kalbimizin çeşmelerinden,
sigaralarımız yanardı, (Diyarbakır'da
Kurtalan Ekspres kampana çaldığında)
Ay hanım'ın delirmiş kandillerinden!
-cumartesi'ydi
pazar'a döndü'm-
benim en doğal halim,
narların gül döktüğü mevsim;
toprağa ve ahşaba bakar yüzüm;
kalbimi titreten şairleri kalb evimin,
"Mahşerin Beş Atlısı" şehrinde ve ölecekler birazdan:

Şehla gözlerinizden, dağ suları gibi öperim!

oyuncak reyonu

Küçük bir reyonun, büyüklere özel-küçüklere özel sonunda çocuk dünyası büyüdü- bir sembol âlemi ortasındaayım. Nostaljiler taşıran buharlılar, tramvaylar, düşleri aralayan jetler, gizdünyalı denizaltılar; suskun karmaşasıyla bir kent, bir çiftlik... sıcak bir ev mutlularıya ve insan ırkının bütün bebekleri: Kimi bir yataкта, masada veya lazımlığında, büroda ya da otosunda, kucakta... Bebekleri insan ırkının: Her meslekten yetişkin çizgileri ve çocuk bilmezliğiyle güleç, iri başlı, kocaman gözlü ve en güzel giysileriyle... ve hepsi, hepsi sessiz. Reyon uğultulu. Her biri, en az onlarca sıcak bakışla onanmışken göz ucunun değmediği bir yer, sıcak:

Sıcak bir kış, soğuk bir yaz. Saçlarım, özenle taranırırken dışında, ömrün her anı okşanmaya aç, arsız bir dilenci; aldıkça isteyen, aldıkça aç mutlu. Küçük bir el -öyle hafif ki yumuşaklığından değişiyor mu değmiyor mu belli değil- geziniyor üzerinde, salınıyor, burulup toparlanıyor, örölüyor, tutturuluyor tokalarla bantlarla ve öpölüyor bir süre; bastırılıyor başım minik bir göğüste. Sonra anlamıyorum neden, kararlılıkla kısıtılmış koltuktaydım küçüğün. Bir ani koşmanın sarsıntısıyla dağılan saçlarım, buklelerinin dolaşığında takılı kalmış bağcıklarıyla oraya buraya savrulurken, bir hangi zamanın-bilmediğim yüzümde dondurduğu elem takmaz bir gülüşle önce yerlerdeyim; sonra, o ince dokunuş sürüklüyor beni kendisine hafiften ve duruyor bir dizi kısa seğirmeyle. Hemen omuz başındayım. Yüzünün bir yanını yere vermiş öylece bakarken gözlerime, kararlı bir yabancılik düşürdüğü bakışları; ağzının dibinden bana kadar büyüyen kızıl gölet; gürültüyle patlamış duvarlardan fırlayıp uzak yakın mesafelerle kalakalan tuğla beton, kapı pencere, toz ve cam kırıkları ve bağırışları insanların-umarsız), akla dahi getirilmedik pis ve zorunlu bir oyuna çekerken bizi, o hâlâ benim annem. Korkma, diyor, sessiz bir dili konuşuyor: Korkma; gelir şimdi bizimkiler! Oysa, önümüzden akıp giden heyecanlar arasında, kimi mutlu, kimi kısmen avutulmuş, ama hemen hepsi -paylaşsız yalnızlığıyla buruk- küçük ve yetişkin çocuksu duyarlıklar... Üzerimizde, her gün, her saat canhıraş

vurmaları jetlerin... Yanıp sönen renkli ışık oyunları altında(Oysa biz: Dünya'nın bütün bebekleri), gece yalnızken, gün boyu da, göz ucunun almadığı bir karanlıktayız aslında. Şu anda, bir Lahana bebek alınıyor yanımdan; bir Sindi için fiş kesiyor kasiyer; az ileride, bir küçük Erkek, şarjörünü boşaltıyor eline aldığı makinalının; uzaktan kumandalı bir 'yıldız savaşları' düzeneği, "Teknoloji çok gelişti!" dedirtiyor bir kadına, koca çok ilgili, çocuk deli divane, alıcılar!.. Elbiselerim paralı; annem... yanımda yok: Bir çırpıda alıp götürdüler onu, bir seferinde sürüyüp götürdüler, öpüp koklayıp götürdüler diğerinde; bense, yalnız bir oyuncuyum artık. Derin bir yara almışlığımı fark etmiyor galeride kimse. Katırlara, atlı-motorlu taşıtlara yüklenmiş denklere -kimse; geliyorlarmış, kaçıyoruz... -kimse; dağılmış odaları, tahtalar çatılmış pencere ve kapıları, küfüre karılmış ağıtların ve uyarılmamış sabahların katılmışlığını önümüze -kimse; o da ne? alınmıyorum, ağlıyor annem, hayır haykırıyor, beriki canı burnunda "OLMAZ!" diyor -bilmiyor neyi istediğini- sarsıyor bileklerinden tutmuş ve işte, hoobbacık, denklemin üzerinde (bu kez) o: annem -kimse, ama kimse, hiç kimse fark etmiyor. Bebekleri bile unutuluyorsa bebeklerin, annem, aslında bir göçün terk edilenidir ki kimse bilmiyor, ama kimse bilmiyor, bebekleri unutulduğu için öldüğünü annemin ve savaşın ilkel bir 'öç alma' olduğunu, anlamıyor. O, mavi gözlü bir devdi.* Dev gibi bir orduyu** yenmesi gerekmedi. Siyah örgülü bebeğinin karnını doyurdu, altını aldı, yıkadımı ne bir ara poposunu; biri uykuda-biri uyanık, baba'yı beklediler birlikte. Ona, masallarda anlatmıştı. Bebeciği henüz uyuyordu; kendisi acıktı. Ekmeğini üçe beşe böldü, birçok yemekler oldu her biri; yemeye koyulmuştu ki her birinden, sığınak saatlerini veren alarmla irkildi. Kaptığı gibi parçalarından birini ekmeğin ve kavradığı gibi bebeğini koşturdu kapıya. Bütün aile, kapıda buluşmuştu. Tutuverdi annesi elinden. Sonra; diğerleri, ne oldu bilmiyor, geliyorlar herhalde, geliyorlardır mutlaka. Bebeği, koltuğu altına kısıtılmış, eliyle asılıyken annesine, birden yerlerde buldu kendini, annesini, bebeğini, ekmeğini; dördünden birinden kan akıyordu, kimden... bilemedi.

Bugün, hâlâ aynı sığınakta, kara örgülü bir bebeğe masallar anlatıyorum. Annemin sesini duymuyorum nicedir.

* *Mavi Gözlü Dev / Nâzım Hikmet*

* *Akıncılar / Yahya Kemal*

benedetto croce'nın estetik teorisi

Yine sezginin imaj veya tasarımdan ne anlaşıldığına bağlı olarak, ayırdedilmesi gerekir Croce'ye göre. Ancak / eğer "tasarım"dan duyumların psişik temeline dayanan ve ondan çıkan birşey anlaşılırsa, ikisi -sezgi ve tasarım- aynıdır. Tasarım da sezgi de temellerini burada bulur, buradan çıkarlar. Ama "tasarım"la "karmaşık duyum" anlaşılırsa, sezgi ile aynı şey değildir; sadece işlenmemiş duyumdur. Bu ise birinci dereceden psişik bir üründür, tasarım da ikinci dereceden psişik bir üründür dolayısıyla. Tasarım, duyumun işlenmişliği olursa, sezgiyle aynı şey olur. Sezgi aynı zamanda ifade ile de özdeştir. İfade edilemeyen birşey, sezilmemiş ve tasarımlanmamıştır. Çünkü tin, yalnızca yapmada, biçimlendirmede ve ifade etmede sezgiler. Sezgi etkinliğinin, onları ifade edebildiği sürece sezgileri vardır. Sezgi, ifade ile birlikte doğar; bunlar kesinlikle ayrı şeyler değildirler.

B.Croce, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* adlı kitabına yazdığı Kasım 1907 tarihli ikinci önsözde, söz konusu kitabının *Logica* ve *Filosofia della Pratica* adlı kitaplarıyla birlikte kendi tin felsefesini oluşturduğunu ve bu tin felsefesinin genel planı içinde tam bir estetik teorisini ortaya koyduğunu söyler. Aynı kitabın özellikle VII'nci ve VIII'nci bölümlerinde ise, tin felsefesi kapsamı içerisinde, tin'i dört derece ya da yana sahip olarak gördüğünü ve bunların etkinlik olmak bakımından ele alındığını ifade eder. Buna göre, tin'in dört derecesi ya da insan etkinliğinin dört biçimi şunlardır: ilkin, etkinlik ya teorik ya pratiktir; bunlar da kendi içlerinde ikiye ayrılabilir. Teorik etkinlik, estetik ve lojik olarak, pratik etkinlik de ekonomik ve moral olarak. **Croce,** estetik teorisini tin'in teorik etkinliğine dayandırarak ortaya koyacaktır...

Croce'nin "*estetik teorisi*"ni ortaya

koyduğu ana kitabı olan *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, şu tümcellerle başlar:

"*Bilginin iki formu vardır: Bilgi, ya sezgisel bilgidir ya da mantıksal bilgi; ya düşgücü aracılığıyla elde edilir ya da us aracılığıyla; ya bireyselin bilgisidir ya da tümelin; ya bireysel nesnelere ilişkindir ya da onların arasındaki ilişkilere: bilgi, ya imajlar ya da kavramlar üretir.*"

Bu epistemolojik ayırmadan sonra, her iki bilgi türünün birbirleriyle ilişkileri ve buna bağlı olarak da sezginin / sezgisel bilginin neliği belirlenmeye çalışılıyor. Buna göre, sezgisel bilgi, mantıksal bilgiye muhtaç değildir; tam tersine ondan bağımsızdır. Ancak **Croce,** *Logica*'sında da şunları söylemiştir: "*Kavramsız sezgi kördür, kavram da onsuz boştur. Ama sezgi kendi başına kör değildir; o kendi ışığında sürer. Kavramlara sezgiler karışsa bile, ussal edim, düşgücünden bağımsız olarak iş*

görebilir. Yani kavramlara sezgi karışmamıştır ve karışmamalıdır Croce'ye göre. Başka bir deyişle, us, düşgücünün üzerindedir ve düzenleyici olarak ona karışabilir ama, düşgücü yoluyla usa karışamaz. Çünkü kavrama sezgi karışırsa, o kavram olmaktan çıkar. Zihin aktı ile sezgi aktı arasındaki ayrılık onların ortaya koydukları sonuçta bulunur. Her ikisi de farklı etkiler yaratmaya çalışırlar. Bu iki ayrı tip etki, bütünselliğin içindeki tek tek parçaları belirler ve düzenler. Böylece bilimsel yapıyla sanat yapıtı arasındaki fark ortaya çıkar. Her ne kadar sanat eseri kavramlar içerse de, her ne kadar bilimsel yapıt sezgi içersede, ürün olarak ortaya konan, ya sezgisel ya da ussal bir sonuçtur. "...Sanat yapıtının en sonunda meydana getirdiği şey bir sezgidir..."

Sezginin kavramdan bu tür bir farklılığı olmasının yanısıra, onu salt algı olarak da anlamamak gerekir. Algılar sezgilerdir ama, sezgi gerçek ile gerçek olmama arasında bir fark görmez. Yani sezgi, algıdan daha kapsamlıdır ve gerçeğin algısı ile mümkün olanın yalın tasarımının ayrıştırılamaz birliğidir. Sezgide empirik varlıklar olarak dışsal gerçeklik karşısında değildir, yalnızca izlenimlerimizi nesnelleştirir; izlenimlerimizi nesneye atfederiz. Böylece sezgiyi yalnızca uzay ve zamanda meydana gelen birşey olarak anlamak yanlıştır. Zaman ve uzay dışı sezgiler de vardır. *"Bir sanat yapıtında da sezginin sergilediği şey, uzay ve zaman değildir; karakter ya da bireysel fizyonomidir."* Yalnızca uzayı, yalnızca zamanı veya ikisini birden sezgi unsuru olarak görmemek gerekir. Sezgi, zamanda veya mekânda veya bunların dışında gerçekleşebilir.

Sezginin duyumla ilişkisine gelince, duyum, form kazanmamış madde olarak, sezgi bilgisinin alt sınırında bulunur; bu ise tin tarafından kavranamaz; o ancak kavramının bir sınır gibi şart koştuğu form içinde ve form aracılığıyla kavranabilir. Yani sezgi muhtevayı (madde) alır, us da onu bir forma sokar. Madde ya da içerik, sezgilerin birbirinden ayrılmasını sağlar. Madde değişkendir, form sabittir ve tinsel etkinliktir. Sezgiyi duyumdan ayırırken aynı zamanda çağrışım kavramını da hesaba katmak gerekir. Eğer çağrışım, yaratıcı bir sentez olanağı sağlıyorsa, ortaya çıkan tinsel bir etkinliktir.

Yine sezginin imaj veya tasarımdan ne anlaşıldığına bağlı olarak, ayırıldılması gerekir Croce'ye göre. Ancak / eğer "tasarım"dan duyumların psikik temeline dayanan ve ondan çıkan birşey anlaşılırsa, ikisi -sezgi ve tasarım- aynıdır. Tasarım da sezgi de temellerini burada bulur, buradan çıkarlar. Ama *"tasarım"la "karmaşık duyum"* anlaşılırsa, sezgi ile aynı şey değildir; sadece işlenmemiş duyumdur. Bu ise birinci dereceden psikik bir üründür, tasarım da ikinci dereceden psikik bir üründür dolayısıyla. Tasarım, duyumun işlenmişliği olursa, sezgiyle aynı şey olur. Sezgi aynı zamanda ifade ile de özdeştir. İfade edilemeyen birşey, sezilmemiş ve tasarımılanmamıştır. Çünkü tin, yalnızca yapmada, biçimlendirmede ve ifade etmede sezgiler. Sezgi etkinliğinin, onları ifade edebildiği sürece sezgileri vardır. Sezgi, ifade ile birlikte doğar; bunlar kesinlikle ayrı şeyler değildirler. Sezgisel bilgi, ifade edici bilgidir. Bu belirlemeden sonra, Croce, sanatın ne tarz bir sezgi bilgisi olduğunu tartışır: Sanatta farklı türden bir sezgi mi vardır? Croce'ye göre, insan, sıradan sezgiyle olduğu gibi duyumlarıyla değil, sezginin kendisini objektifleştirerek sanata yükseltilir. Sanat, genel olarak yaşadığımız sezgilerin daha karmaşık ve geniş olanlarını bir araya getirir ama bu sezgiler her zaman duyumlar ve izlenimler hakkındadırlar. *"Sanat izlenimlerin ifadesidir, ifadenin ifadesi değil."* Kısaca söylendikte, sanat sezgisi ile sıradan sezgi arasında yeğinlik farkı yoktur; bunlar yaygınlık bakımından farklıdırlar. Croce'nin örneğini kullanırsak, en basit popüler bir aşk şarkısı yeğinlik bakımından mükemmel olabilir ama daha karmaşık sezgilerle yüklü bir aşk şarkısına göre, çok daha sınırlanmış bir şekilde yaygındır. Böylece, kendisinin de dediği gibi Croce, *"sanat yapıtlarını sezgi bilgisinin örnekleri olarak"* alır ve onları sezginin karakteristikleri olarak nitelendirerek, estetik veya artistik olguyla, sezgisel ve ekspresif bilgiyi özdeşleştirir. Buna uygun olarak sanatçılar da bazı karmaşık ruh durumlarını tam olarak ifade etmeye daha yatkın ve daha yetenekli kişilerdir. Sanat yapıtı ise, çok karmaşık ve zor ifadeleri başaran bir üründür.

Croce'ye göre, sanat yapıtı ve sanat yapıtı olmayan ifade-sezgileri arasındaki sınır, empirik ve tanımlanamaz niteliktedir.

Buna göre, sanatı genel tinsel hayattan ayırmak, onu aristokrat çevresinin veya özel bir işlev çeşidi saymak, sanatın bilimi olan Estetik'in insan doğasındaki gerçek köklerine inmesini engeller. Sanat sezgisi ile gündelik sezgi birbirinden ayrı bilimler halinde ele alınamazlar, estetik yönünden. Nasıl ki mantık, kavramın yalınlığı ve karmaşıklığı arasında bir ayırım yapmaz; estetik de böyledir. "Deha" da nicel bir şeydir. Aslında büyük sanatçıların düşgücü ile sıradan insanlarınki doğaları bakımından aynıdır; ama nicel olarak farklıdır.

İçerik ve biçim konusuna gelince, içerik ve biçim arasındaki ilişki, estetiğin temel sorunlarından biri olarak, hangisinin ağırlıklı olduğu merkezinde yoğunlaşmaktadır. Croce'ye göre, estetik eylem biçimdir ve başka bir şey değildir. Bunun anlamı, estetik eylemde izlenimlerin ifade etkinliği ile işlenip değiştirilmesidir. Yani "madde", estetik olarak işlenmemiş duygululuktur; biçim de bunun estetik olarak işlenmesi ve ifade edilmesi demektir. İçerik, biçim almamış olduğu sürece hiçbir belirlenebilir nitliğe sahip değildir.

Sanatın taklit olup olmadığı ve taklitse nasıl bir taklit olduğu konusunda ise Croce şöyle diyor: "Taklit'ten tasarım veya doğanın sezgisi, yani bir bilgi formu anlaşılırsa, sanat, doğanın idealleşmiş taklidi veya doğanın idealize edilmesidir."⁶ Ancak doğanın taklidinden doğal objelerin aynen taklit edilmesi anlaşılmamalıdır; burada bir sanat sezgisi yoktur, tinsel bir etkinlik yoktur. Bu tür ürünler, estetik duygu vermezler. Ancak bu türden taklit, bir sanat yanılsaması ortaya çıkarır. Oysa sanatta bir bilgi formu vardır ve bu anlamda duygudan ve salt sezgi olarak kavranan gerçeklikten başka bir şey değildir. Bütün izlenimler, estetik ifadeler veya estetik biçimler alabilirler. Böylece de yalnızca izlenim olarak kalmazlar. Estetik izlenim bir sentezdir. Bunun için sanat yapıtı birlikli, bölünemez bir özellik taşır. Çünkü, daha önce de dile getirildiği gibi, estetik etkinlik, izlenimlerin organik bir bütünlüğe ulaştırılmasıdır.

Sanatın sanatçı bakımından işlevi izlenimleri biçimlendirerek onlara egemen olma ve dolayısıyla onların yükünden kurtulmadır.

Sanat ve Felsefe başlığını taşıyan bölümde ise temel bilgisel ayrıma geri dönülüyor ve sezgiler olmaksızın kavram-

ların da olamayacağı, tümel kavramların bir yanılla sezgi olarak kaldığı ve mantıksal düşünmenin aynı zamanda konuşmak olduğu tezleri ortaya konuyor. Buradan hareketle, mantıksal emprisizmi andırır bir tarzda düşünmenin konuşma olmadan mümkün olamayacağı söyleniyor. İfade ve düşünme ilişkisi de buna paralel olarak ele alınıyor. Kısaca söylenirse, Croce'ye göre, iyi düşünmek, iyi ifade etmektir; kötü düşünmekse kötü ifade etmektir. Bu, sanatta da bilimde de gözlemlenebilir. Aynı şekilde tarih de sezgisel olmak bakımından sanatta aynı durumdadır. Çünkü tarih, bireysel olana ilişkindir; bu yüzden sezgiseldir; tarih alanında yine bu yüzden ne kanun konabilir ne kavram yaratılabilir ve ne de endüksiyonla dedüksiyon kullanılabilir. Tarihsel olaylar, yalnızca bireysel olaylar olarak, kendi bireysel karakterleri içinde betimlenebilirler. Başlangıçta da söylendiği gibi, yalnızca iki saf ve temel bilgi formu vardır: Sezgi ve kavram yani sanat ve bilim veya felsefe; tarih ise bunlarda içerilir ama, asıl olarak bireysel ve somut olanla ilgilidir. "Sezgi bize dünyayı, yani fenomeni; kavram, numeni yani Tin'i verir."⁷ Sezgi, aynı zamanda, Aristoteles'in söylediği anlamda, "mümkün olan"ın bilgisini de verir. Hakikaten ve tutarlı olarak hayal edilebilen her şey mümkündür. Ama Hegel'in dediği tarzda, sanat, idelerin ifade edilmesinin bir aracı değildir. Bu, sanatta felsefeyi birbirine karıştırmaktır. (Keza Platon). Sanat bireysel olana ilişkin olduğu için, bu alanda yasalar aramak da bir o kadar gereksizdir; estetik yasalar olamaz.

Croce'ye göre sanat, faydalı ve ahlaki olandan da bağımsızdır. Sanatta içerik seçimi empoze edilemez. "Sanat için sanat" düsturunun anlamı da budur. Utanç verici şeyler ve bayağılık varolduğu ve sanatçıya kendini kabul ettirdiği sürece, bunlarla ilgili ifadenin meydana gelmesine de engel olunamaz. Croce, "sanatın bağımsızlığı" anlayışını, sanatın tin'in teorik etkinliğinin bir sonucu olarak görmesiyle temellendirir. "Faydalı" ve "ahlaki", tin'in pratik etkinliğiyle ilgili kategorilerdir. Oysa estetik olgu, pratik bir olgu değildir; ama onun yanında bulunur. Nesnelerin meydana getirilmesi pratik bir olgu ya da bir irade olgusudur. Ama sanat yapıtı veya estetik olgu, daima bir iç olgudur. Dışsallaşma, ifadenin yaratılmasından

ibarettir. İfade, hür ilhamdır. Sanatta erek aramamalıdır. Dolayısıyla tema veya içerik, pratik ve ahlaki bakımdan ne övülebilir, ne yerilebilir. Yergi, sanatçının konuyu ele alışı tarzı ile ilgili olmalıdır, konu seçimiyle değil. Tin'in dört derecesi ya da yani, birbirleriyle herbiri kendinden önce gelene dayanma suretiyle bağlıdır: Kavram ifade olmadan varolamaz; "faydalı", kavram ve ifade olmadan, "ahlak" da kendinden önce gelen üç basamak olmadan. Bu durumda en bağımsız estetik olgudur. Bu dört basamaktan başka bilincin bize açtığı başka bir derece ya da yeti yoktur, ne teorik ne de pratik-din de buna dahildir. Yani Hegel'in dediği gibi, sanat, felsefe ve dinin mutlak tin'in dünyasına girdiği doğru değildir; sanat sadece tin'in zorunlu bir derecesidir. Sanat, tinsel/teorik ve özel teorik (sezgi ile ilgili) bir etkinliktir. Onun karakterini gösteren kataloglar yapılamaz. Çünkü ifadenin türleri ya da dereceleri yoktur. İfade, kendisinin cins olmadığı bir türdür. Sezgi-ifadeleri sınıflandırılabilirse dahi ortaya çıkan tek tek ifade olguları yani bireyler olacaktırlar. Bunlar da birbirleriyle ancak birinin diğeri ile ortak ifade özelliğine sahip olmaları ile karşılaştırılabilirler. İzlenimler (:içerikler) değişirler; her içerik farklıdır. Nitekim hayatta da hiçbir şey tekrar etmez. İçeriklerin sürekli değişmesini ifade biçimlerinin (estetik birleşmelerin) çeşitliliği karşılar. Özetle, ifadelerle sanat yapıtları arasında benzerlikler olabilir ve buna dayanarak sanat yapıtları gruplandırılabilir ama onlar bireylerde görülen tarzda benzerliklerdir ve asla kavrama dayanan tanımlarla belirlenemezler. Bu tür benzerlikler, ya yapıtın içinde olduğu tarihsel şartlardan doğar ya da sanatçı ruhları arasındaki yakınlıklardan... Çeviriler de böyledir. Orijinaline az çok benzer ifadelerin yaratılması olarak.

Croce'de "güzellik" de ifade ile ilgilidir, ifadenin mükemmelliğiyle. Estetik olay görme ve işitme ile ilgili olarak haz veren bir şeydir de aynı zamanda ama, sanat ne salt hedonistik bir şey olarak görülmelidir ne de pedagojik... çirkin, estetik olguya katılamayan ve ifade edilemeyendir. Ama estetiğe hizmet edebilir. Güzelliği bu şekilde tanımlamasıyla Croce, onun doğaya ilişkin olamayacağını da ifade etmektedir. Nitekim, XIII. bölümde bu soruna değinir ve doğa güzelliğini de

yapma güzelliği de "fizik güzel" olarak nitelendirir. Doğadaki güzellik estetik-dışıdır; yani doğaya "güzel" dememelidir çünkü, "güzellik" daha önce de tanımlandığı gibi sezgi ve ifadeyle, dolayısıyla tin'le ilgili içerisinde söz konusu edilebilir. İnsanlar tarafından yaratılmış olan yapma güzel ise sanat yapıtlarıdır.

Sanatın yeniden-üretimi ve beğeni (estetik yargı) konusunda ise Croce şunları söyler: Duygularını ve sezgilerini ifade yoluyla şekillendiren biri (sanatçı) estetik hazı ya da güzelliği duyar. Güzel, başarılıysa ifade etkinliğidir. Eserin karşısındaki kişi, yaratıcısının görüş noktasına yönelmek ve bu süreci bir defa daha yinelemek durumundadır. Eğer ifade başarılıysa, eserin karşısındaki kişi de ifadeyi güzel bulur. Yani yaratıcı ile alıcı arasında uygunluk vardır; ifade başarılı bir şekilde dışlaştırılmışsa alıcı bunu mutlaka alır. Bu bir zorunluluktur. Çünkü ifade etkinliği doğrudan doğruya etkinlik olduğu için tinsel bir zorunluluk içerir. Çünkü bir ve aynı estetik problemin çözülme tarzı da biriktirir/tektir. O halde Croce'ye göre, güzelin tenkidini yapan ve onu bilen yargı verme eylemi ile, güzeli yaratan eylem özdeşir. Sadece durumlar farklıdır: Birinde estetik üretim, diğesinde yeniden-üretim sözkonusudur. Yargı veren etkinliğe "beğeni", meydana getiren ise "deha" adı verilir. Tinler arasında oluşan titreşim, tin'in evrenselliğinden pay almayı sağlar. Böylece, güzeli, estetik değeri, estetik etkinliğin dışında bir şey, bir kavram olarak görmek yanlıştır. İçinde çözülmemiş bir etkinliğin bulunduğu olgu da "çirkin"dir.

Estetik yaratma süreci, dört basamak halinde tasarlanabilir: İzlenimler; ifade veya estetik tinsel sentez; hedonist eşlik veya güzelden alınan haz; estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları vb.).

Croce, sonuç olarak, linguistik ile estetiği özdeşleştirir. Buna göre, "genel linguistik, felsefeye indirgenebilen bir şey olarak, estetikten başka bir şey değildir. Genel linguistik, yani linguistik ile uğraşan bir kimse, estetik problemlerle uğraşır. Dil felsefesi ve sanat felsefesi aynı şeylerdir. "Estetik, linguistiğin üst sınırını belirler."

CROCE'NİN ESTETİK TEORİSİ ÜZERİNE

Croce Estetiği, bilgisel temelli bir sanat görüşüdür. Ama aynı zamanda bir "tin felsefesi" çerçevesi içinde yer alır. Yalnızca bu yönleri ele alınarak bakıldığında, bir yandan Baumgarten-Kant diğer yandan da Vico-Hegel ile ilişki içine sokulabilir. Ancak kendi görüşü içinde hiçbiri ile çakıştırılmaz. Nitekim, estetik hakkındaki ana kitabı olan İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik'te kendi fikirlerini bütün bir Estetik Tarihi ile hesaplaşarak ortaya koyar. Bütün estetik problemleri bilgisel ve dilsel olarak çözmeye çalışır. Croce'ye göre dil, tin'in ilk fenomenidir ve estetik biçim dilin kendisidir. Aynı şekilde Vico da filolojiyi felsefi bilim sayar.

Bir etkinlik biçimi olarak estetik, Croce'de teorik etkinliğin bir tezahürüdür. Aristoteles ise üç tür etkinlikten sözeder - teorik, pratik ve poetik etkinlik- ve sanatı poetik etkinlik yani yaratma etkinliği olarak görür. Oysa Croce, hem sanatı yaratıcı bir etkinlik olarak görür, hem de bunu teorik etkinliğin bir parçası sayar.

Croce'de deha ve beğenin eş-türden oluşu, Hegel'i anımsatır. Ancak bu tinsel uğraşta sanatçı onda olduğu gibi ideaları yansıtmaz. Sanat, tinsel bir etkinliktir ama, mutlak tinin bir basamağı değildir.

Croce ve Hegel, doğa güzelliği-yapma güzellik konusunda birbirlerine koşutturlar. İkisi de güzelliğin tin'in doğaya katılması ile mümkün olabileceği görüşündedirler.

Croce'de sanatın sanatçının izlenim yükünü hafifletmekten başka bir işlevi yoktur denebilir. Oysa Aristoteles'te sanat eserleri alıcısı için haz ve acıma uyandırma yoluyla tutkuların arındırma işlevi taşır. Platon'da ise ahlâki bir yön içerir. Kant'ta ereksiz bir ereklilikten söz edilir.

"Sanatçı", Platon'da gerçeği, gerçek olanı, gerçekmişçesine taklit edebilen kişi olarak bir "mukallit"ten başka bir şey değilken, Aristoteles'te maddeye form kazandıran "etkin neden"dir. Bunlara karşılık, Croce'de ise, karmaşık sezgilerini başarıyla ifade edebilen kişidir ve dile getirdiği şeyler, idealar olmayıp sezgilerdir, Platon'un aksine. Aristoteles'e benzer olarak ise Croce'de izlenimler maddeyi, onların işlenip ifade edilmesi ise formu oluşturur. Aristoteles'te de Croce'de de sanatçı, yaratıcı kişidir.

Estetiğin temel ilkeleri sayılan haz ve yarar, Croce'de ruhun pratik etkinliği ile ilgili olan iki değer olarak, estetik olgunun dışında yer alır.

"Güzel", Kant'ta 'a priori' bir kavramdır; Croce'de ise başarılı ifadedir. Hegel, sanat-taki güzelliği idea ile eşanlamlı bulur; oysa Croce'ye göre, idea sanat-dışıdır, mantığın konusudur. Platon'la Croce arasında, güzelin görme ve işitme duyularıyla ilgili olması bakımından paralellik kurulabilir ama, Platon'un güzele sırasıyla yararlı, hoş, iyi kavramlarını eklemesi nedeniyle Croce ile bağdaştırılmaz. Çünkü Croce bu gibi kavramları, daha önce de söylediği gibi, sanat fenomeninin dışında sayar.

Croce'nin estetik teorisi, evrensel tinle kişisel tin arasındaki ilişkiyi açıklayamaması, ifadenin dışlaştırılmasında tekniği devreye sokmaması gibi yönlerden eleştirilmiştir...

KAYNAKLAR

- 1-Croce, *Benedetto*; *Aesthetic: as science of expression and general linguistic*, translated from the Italian by Douglas Ainslie, Unesco Collection of Representative Works, Italian Series, 15th printing, 1972.
- 2-Croce, *Benedetto*; *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, Çev. İsmail Tunalı,
- 3-Tunalı, *İsmail*; *Croce Estetiğine Giriş*, Remzi Kitabevi, 1983, 2. basım.
- 4-Cömert, *Bedrettin*; *Croce'nin Estetiği: Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- 5-Namer, *Emile*; *La Philosophie Italienne*, Seghers, 1970.
- 6-Olivier, *Paul*; *Benedetto Croce*, Seghers, 1975.
- 7-Tunalı, *İsmail*; *Estetik*, Cem Yayınları, 1984, 2. basım.
- 8-Tunalı, *İsmail*; *Estetik Beğeni*, Say Yayınları, 1983, 1. baskı.
- 9-Yetkin, *Suut K.*; *Estetik Doktrinler*, Bilgi Yayınevi, 1972, 1. baskı.

fragman*

(...)

"Kısacası şu; hayvanları boğazladığımız sürece birbirimizi boğazlamayı sürdüreceğiz gibi geliyor bana. Kurban bayramları olduğu sürece kurbanları, kurban edilmeyi ve kurban etmeyi mübah saymadığımızı kim söyleyebilir? Hayvan üretme çiftliklerinin nazi toplama kamplarından farkı ne? Mezbahalar nazi fırınlarından daha masum bir iş mi yapıyor? Dünyada yalnızca kesmek için yetiştirilen hayvanlar var... Yaşama hakları yalnızca bizim obur midelerimizin açlık veya tokluğuyla sınırlandırılmış canlılar.. Doğrudan testerelerin altına atılan boyunlar... İşte bütün bunlar aklıma geliyor et yerken."

"Ama zorunlu bu. Başka türlü nasıl olur da insanlar kendi soylarını, yaşamlarını sürdürebilir ki?"

"Hiç de zorunlu değil bence. İnsan düşüncesinin sonsuz çözümler üretebileceğine inanıyorum ben. Bilim adamlarının söylediğine bakılırsa belli bir yaştan sonra insanların hayvansal proteinlere gereksinimi kalmıyormuş."

"Peki; ama, belli bir yaşa kadar olan insanlar için nasıl et bulunacak?"

"Bu sorunun yanıtı basit. Doğal çevreleri içinde yaşayan hayvanların avlanmasıyla sağlanabilir bu gereksinim."

"Sonuçta yine hayvanlar öldürülmüş olmayacak mı?"

"Elbette olacak, ama bugünkü gibi hayvanı üretme, yetiştirme ve ona kıyma gibi işlemler olmayacağı için çok daha masum değil mi?"

"Evet, ama bence nitel bir değişiklik değil bu, nicel bir şey. Her iki durumda da hayvanlar öldürülüyor."

"Başka bir çözüm yolu da ölümlerimizi yemek."

"Ölümlerimizi yemek mi? Deli saçması bu söylediğin..."

"Niçin deli saçması olsun ki? Ölümleri yemekten söz edince hemen yüzünü buruşturma. Yediğimiz hayvanlar ölü değil mi?"

"Ama o farklı..."

"Nasıl farklı? Basbayağı hayvan cesetleri. Ne farkı var ki? Doğaya insanşoven bakışı bir tarafa bırakmamız gerekiyor artık. İkiyüzlü uygarlığımızı sorgulamak..."

"Sorguladığın şeye bak. İştah mıştah bırakmadın bende."

"Peki yamyamlıktan vazgeçelim, hiç olmazsa, hayvanları son yaşlarına kadar besleyelim, ölmelerini bekleyelim... Bu bir çözüm olamaz mı?"

"Bak bunu tuttum işte! Bir ineği kesmek için onca yıl onu besleyip bekleyeceksin başında."

"Ne var bunda? Yavruları kesilmediği için daha fazla süt ve dolayısıyla peynir, yoğurt, tereyağ elde edeceksin. Yünlerinden yararlanacaksın."

"Onları yemeyi mübah saymıyorsun; ama, sömürmeye gıkın çıkmıyor bakıyorum da."

"Sömürü denemez artık o kadarına, ona besleyip baktığına göre böyle bir hakka sahip oluyorsun bana göre... Tıpkı bir ağaca bakıp meyvalarını toplamak gibi... Ölüncü de etini çocukların gereksinimi için, derisini ve benzer şeylerini de bugün kullanılan şeyler için ayırıyorsun... Bak bu fikri ben de sevdim. Güzel fikir değil mi ya!?"

"Haklısın gibi..."

"Sen hep önce itiraz eder, arkasından 'haklısın gibi' der, sonra da benimzersin söylenenleri."

"Bunda da haklısın gibi ama bu haklılık, senin balık yiyerek kendinle çelişeceğin gerçeğini değiştirmiyor."

"Ne diyeyim, sen de haklısın gibi... Ee, öğlen olacak neredeyse, ben işe koyulmalıyım. Ateş yakmayı bilir misin sen?"

"Gene çok erkekçe bir soru. Tabii ki bilirim. Yalnızca siz erkekler mi ateş yakabilir sanıyorsun."

"Hiç de öyle sanmıyorum. Ne ilgisi var? Hem bugüne kadar karşıma ateş yakmayı bilen bir kadın çıkmadı ki hiç."

"Yok onun için demedim..."

"Ne için dedin ya?"

"Daha önce açıkta ateş yakmayı becerebilen bir sevgilim olmadı hiç."

"Ne dedim ben, 'sevgilim' mi?"

"Artık var!" dedi Tülay, gülümseyerek.

"O zaman iş senin sevgilim."

Sevgilim... Sevgilim Tülay... Bu kadar kolay mı? Daha bir hafta, on gün önce... Özlem?... Özlem ne olacak peki? Adam sen de... Özlem artık sevgilin değil demek ki.

Tekcan, elinde misinin sarılı olduğu olta tahtasıyla adacığın koya bakan kısmında taşlarla örülmüş duvara çıktı. Duvarın dışında yosundan ve nemden simsiyah olmuş ve siyahlığını yer yer bozan tuz tabakalarının kapladığı kayalara indi... Denizin dibi günışığından kırık kırık yansımalarla parlıyordu. Deniz, önünde camgöbeğinden maviye, laciverte geçişler yapıyordu. Bir elini gözlerine vuran güneşe siper edip suyun dibini taradı... Suyun içinde yer yer koyu renk kaya parçaları vardı. Tekcan bu koyulukların arasında uzayan dibinin kum olduğunu düşündüğü bir kanalı keşfedinceye kadar

duvarın üzerinde yürüdü ve bulduğu kanalın ucunda duvardan dışarıya doğru inip diğerlerine göre yüzeyi biraz daha düzgün bir kayanın üzerine indi.

Olta uçlarına, elindeki poşetten çıkardığı ve bıçakla irice kıydığı et parçalarından taktı. Misinadan bir kulaç uzunluğunda pay bırakarak yemli oltayı başının üzerinde birkaç kez çevirip var gücüyle kumlu kanal boyunca denize fırlattı. Misina sarılı olduğu tahattan hızla boşalırken ısıklı çalarak, fındık büyüklüğündeki kurşunun ağırlığıyla on beş metre kadar açığa taşıdı yemli uçları. Sağ elinin işaret parmağına doladığı misinayı gererek tetikte, gergin bir biçimde tutmaya başladı. Beklemekten başka yapacak iş kalmamıştı... Üzerine oturduğu kayanın denizin içinde kalan kısmına ayaklarını bileklerine kadar soktu.

Daha oturalı birkaç saniye olmamıştı ki, misina ani gerilme ve boşalmalarla hareket etmeye başlayınca kısa ve hızlı bir çekişten sonra misinayı ağır ağır aralıksız çekmeye başladı...

Ah işte vurdu!.. Yakaladım galiba... Eveet, sen artık oltamın ucunda bir kuklasın! Gel bakalım! Gel geee! Ben bir pisiyim seni yiyeceğim! Bayağı da iri mi ne? Görmeden konuşma... Bu da ne böyle çamur gibi... Yamyassı hem de... Kalkan olmasın bu. Gel bakalım gel, gel, geee! Bırak nazlanmayı şimdi... Aaa, bir dil balığı... Vay anasına... Hiç bu kadar irisini yakalamamıştım. Kayalara dikkat Tekcancığım. Eveet, misinayı kaldırıp tartalım bakalım... Nasıl da sıcıyor. Ohoo, en azından yüz, yüz elli gram çeker bu derya kuzusu... Karnı da nasıl bembeyaz! Sanki bir tarafı tavada kızartılmış da öbür tarafını kızartmaya fırsat vermeden kendini suya atmış balıklar gibi... İstanbul'un fethiyle mi ilgiliydi o hikaye?.. Tabii ya, İstanbul fethedilirken bir papaz balık kızartıyormuş. Tam balıkların bir yanını kızartmış öbür yanını çevirecekmiş ki, İstanbul'un Türkler tarafından fethedildiği haberi gelmiş. Balıklar korkudan mı neden, bilinmez, atlamışlar suya... Şimdi derler ki, İstanbul Türklerden geri alınınca balıklar tekrar sudan fırlayıp tavaya atlayacaklar... İyi de ben bunu niye anlatıyorum bu balıkçığa? Seni şöyle poşete koyalım da işimize bakalım... Kıpraşma kıpraşma... Eveet, böyle iki, üç tane daha yakalarsak bu iş tamamdır...

Balığı, eti aldığı poşete koyduktan sonra bir kulaçlık ucu olta iğneli kısmı boşa kalacak şekilde misinayı tekrar tahtasına sardı. Üç olta ucuna yeniden et parçalarını sararak taktı ve oltayı yine başının üzerinde savurarak attı suya.

Fazla beklemesine gerek kalmadan dil balığından daha büyükçe bir çuprayı çekti bu kez...

Aynı işlemleri tekrarlayıp oturduğunda, bu kez epeyce bir süre beklemesi gerekti. On, on beş dakika geçmişti ki, sıkıldı.

Sanırım yavaş yavaş dibi tarayarak çekmen gerekecek Tekcan. Nasıldı? Hah, tamam! Yarım kulaç çekip beş saniye bekleyeceksin ve bunu yineleye yineleye... evet...

Yavaş yavaş misinayı bir tahta parçasına sararak oltayı çekmeye başladı... Daha beş altı kulaç sarmıştı ki, olta tırtıklanmaya başladı...

Hızla bir yarım kulaç çektikten sonra ustalıklı misininin gerginliğini azaltmadan çekmeyi sürdürdü.

Gel bakalım derya kuzusu... Amma da ağırmışsın sen.

İki üç kulaçlık mesafede iki çuprayı birden çekmekte olduğunu anlayınca belirgin bir gülümseyiş kapladı yüzünü.

Pardon... Gelin bakalım derya kuzuları... Gümüş yakamozlar sizi. Yakamoz ruhlu balıklar... Balık ruhlu yakamozlar... Daha yarım saat olmadan bu iş tamam...

Balıkların ağızlarını olta uçlarından kurtarıp onları da poşete koydu. Misinayı tahtaya sardı. Sonra kararsız hareketlerle olta iğnelerine yeniden et parçaları takti özensizce.

Aslında yeter gibi bu kadarı; ama, bir daha atalım bakalım oltayı. Çıkarsa bol bol yeriz.

Oltayı ustalıklı aynı doğrultuda diğer atışlarından daha da uzağa düşecek şekilde suya fırlattı.

Aç gözlüyüz işte! Dört tane balık tuttuk; yetinmiyor, fazlasını istiyoruz. Ne gerek vardı buna? Vazgeç... Fazlasına hiç gerek yok. Fazlası cinayet olur. Hemen sar oltayı, çek, çıkar sudan ve çık yukarıya.

Misinayı hızla; ama, özensizce sarmaya başladı. Aniden bir ağırlık elinin sarma hareketini durdurdu. Sarma hareketini sürdürüp çekmeye çabaladı; ama olta ağır bir şeye takıldığından olacak çekemedi... Yarım kulaç pay verip misinayı gevşetip yeniden denedi, yine başaramadı. Bir kez daha... bir daha... Hayır, olta takılmış olmalıydı.

Umarım kayalara takılmıştır. Ya bir kaplumbağaysa... Yazık olur hayvana... Ağzını mağzını yaralarsak... Tüh, Allah kahretsin! Suya girmem gerekecek... Vallahi hiç çekemem şimdi... Dalamam da o derinliğe, bizim balıkçı, bizi almaya geldiğinde öbür taraftan deneriz şansımızı... Hem kaplumbağaysa nasıl olsa misinayı koparacak... Şuradaki zakkumun dalına dolayalım şöyle misinayı... Seni çingene zakkum seni!

Zakkumun dibinde bembeyaz bir denizkabağı buldu. Aşağı yukarı bir antepfıstığı büyüklüğünde ve antepfıstığına benzeyen bir denizkabağı. Dıştan içe doğru kıvrılan tırtıklı uçları hafif bir aralıkla kendi kavisinin içinde paralel bir biçimde iki yana uzuyordu...

Yoksa bir denizfıstığı mısın sen? Ne işin var pembe pembe ağlayan zakkumun altında senin? Ne olursan ol, haydi bakalım, gir cebime...

Poşetten çıkardığı balıkların pullarını hemen oradaki kayanın üzerinde suya batırarak kazıyıp kazıyıp tekrar poşete koydu. Sonra sırayla her birinin karınlarını yarıp, içlerini boşaltıp deniz suyuyla yıkayarak sürdürdü işlemi. Yalnızca dilbaliği ayrı bir işlem gerektirdi: Çamursu sırt yüzeyinin başa yakın bir bölgesinde bıçakla bir çentik

açarak kalın deriyi baştan kuyruğa kadar sıyırdı. Poşetteki et parçalarından bir ikisini suyun içinde, kayanın üzerinde dua eder gibi duran bir yengecin önüne attı. Kalan et parçalarını da var gücüyle denize fırlattı.

Ee, biraz olsun borcumuzu ödemiş olalım hiç olmazsa...

Tülay'ın gözleri Tekcan'ın elindeki poşete araştırarak bakıyordu.

"Dört tane." dedi Tekcan, elindeki poşeti havaya kaldırarak. "Biri dil balığı."

"Ateş de hazır gibi. Beni epeyce uğraştırdı. Buradaki tüm ağaç parçaları nemliymiş."

"Keşke, kömür falan da alsaydık yanımıza. Hiç aklımıza gelmedi..."

Tekcan ateşin başında çömeldi. Alev ve duman çıkaran ateşteki odun parçalarını bir şişin ucuyla bir kenara topladı. Balıkları şişlere dizdi beyaz, hafif küllü korların üstüne yerleştirdi...

Vahşet bu vahşet! Düşünsene Tekcan, senden daha büyük ve daha zeki bir yaratık atmosfere elini sokup, seni bilmediğin bir ortama alıyor, karnını yarıp içini boşaltıyor, şişe geçirip ateşin üzerine koyuyor yemek için... Salyalı iğrenç dişleri etine gömülüyor. I-ıy, ne iğrenç! Yine saçmalıyorum... Bunlar balık, yaşam bilinci diye bir şeyleri yok. Acı çekmek gibi bir bilinçleri de.... Rahat ol, keyfini bozma... Bozar mıyım hiç! Şunlara bak ne de güzel kızarıyorlar... Canım balıklar, sizi çıtır çıtır yiyeceğim, bok olacaksınız! Pislik herifin birisin... O dev yaratık da seni yiyecek ve sen de bok olacaksın. Posanda at sinekleri vızıldayacak... Aksi gibi nereden gelir böyle şeyler aklıma. Tabii, akıl değil bok torbası... İçine aldığı şeyleri hazmediveriyor... Akıl dediğin nedir ki, gözleriyle çiğner içine alacağı şeyleri, indirir beyin işkembesine; hazmeder... sonra da...

(...)

Cem Savran'ın "*Fildişi Kule*" adlı yayımlanmamış romanından.

REMZİ İNANÇ

öncü tokatlı'yı sahiden öldürecek miydi?

O yıllar (1968, 69 ve 70) ortalama haftada bir İstanbul'a taşınyordum. Çünkü kitaplarımı oradaki basımevlerinde kotarmak Ankara'ya göre daha hesaplı idi. Kâğıt sorunu da burada daha kolay çözümleniyordu. Az biraz faiz eklense de ödeme takvimi bana zor gelmiyordu. Bu nedenlerle kitaplarımı İstanbul'da bastırıp, nakliye şirketlerince Ankara'daki yayınevinin deposuna yığıyordum. Şimdi düşünüyorum da üç yıl boyunca Ankara/İstanbul arasında gidip gelmişim... Her kitabın birkaç aşamasında İstanbul'da (basımevinde, kâğıtçıda, dağıtıcıda) olmuşum. Yanlışsız ve eksiksiz kitap üretmek kaygısı yanında, maliyeti düşürmek zorunluluğu da vardı. Bu arada bütün keyfim, dostları aramak, onlarla oturup söyleşmek... Büyük olasılıkla da aynı gece yine ileri bir saatte kalkacak bir Ankara otobüsüne yetişmek... Yıllar genelde böyle geçti. Bu süre içinde koca İstanbul'un ancak Cağaloğlu bölgesini, o da bir ölçüde, tanıyabildim ancak. Adlarını duyup da kendileriyle yüz yüze gelmediğim yazar ve yayıncılarla tanışma fırsatı doğuyordu bu arada. Pek çok arkadaştan biri de Öncü Yayınevi'nin sahibi Zeki Öztürk idi. Babiâli Caddesi'nde aynı adla kitabevi de olan arkadaşımızın gerçek adını pek az kişi bilir söylerdi. Resmi ilişkiler dışında herkes ona Öncü diye seslenirdi.

Zeki Öztürk'le çabuk kaynaştık. İstanbul'a indiğim (hep) erken saatlerde, açık bulduğum çorbacıdan sonra, ikinci uğrak yerim Öncü olurdu. Doğulu olan bu arkadaşımla aynı yaşlarda idik. Cağaloğlu'nun epeyi sıkıntısını yaşamış ve bu çileli

yaşamın sonunda bir yerlere gelmişti. (Ama daha sonra örgütlü karşı güçler, işyerinin neredeyse yerle bir edilmesine kadar baskı ve şiddet uygulamışlardı. Canını zor kurtarmıştı.) Daha yeni tanıştığımız günlerde Öncü'nün bana gösterdiği bir jesti kolay kolay unutamam. Malaparte'nin Kaputt adlı romanını İstanbul'da bir basımevine dizdirip bastırmıştım. İş mücellit atölyesinde sarpa sarmıştı. Mücellite borcum için senet vermiştim. Adam bir saat sonra senetlerimi kabul edemeyeceğini söylemişti. Nedeni de, kimi senetlerimin geçen aylarda protesto olduğunu duyması... Gizli bir haberleşme ağı vardı sanki basımevi, kâğıtçı ve mücellit üçgeninde. Şimdi ne yapacaktım. İstanbul'da kime gidip, şu senedime kefil olur musun? diyebilirdim. Böylesi tanıdığım kimse yoktu. Nakit ödeyecek gücüm de yoktu. Sıkıntılı ve üzgün bir şekilde dolaştım durdum Cağaloğlu'nun ara sokaklarında. (Oldukça oylumlu, 464 sayfa, Kaputt'un kapağını yayınevi olarak ilk kez çok renkli ofset tekniğiyle bastırmıştım. Çevirmeni Zühal Avcı idi, 1969).

Kendime yakın bulduğum Öncü'ye gittim sonunda. Durum vaziyeti bir bir anlattım. Eğer mücellite verdiğim senede kefil olabilirse, ben de ona ayrıca kontrsenet vereceğimi söyledim. Tabii Öncü'den beklediği üzere, kendisine vermek istediğim garanti senetlerini kabul etmedi. Kalkıp birlikte mücellite gittik. Bana haklı/haksız güçlük çıkaran patrona tatlı sert konuşmaya başladı. "Babiâli'de protesto olmayan kaç esnaf var yahu! Sonunda

herkes bir şekilde borcunu ödemiyor mu? Ayıp değil mi bu arkadaş'a yaptığın? Senetlerin hepsini ben imzalayacağım." Böylelikle kitapları kurtarmıştık. Hemen sandıklara doldurup Ankara'ya gönderilmek üzere ambara ulaştırdık.

Günlerden bir gün Cağaloğlu'nda (Başka nerde olabilirdi ki?) işlerim erken bitmişti. Akşamın eli kulağındaydı. Öncü'ye uğradım. Koşulları uygunsa, onu da alıp bir yerde iki kadeh içtikten sonra karşıya geçecektim; otobüs saatine dek oralarda oyalanacaktım. Dostumun halini hiç beğenmedim. Fazlaca durgun görünmesine karşın, yine de patlamaya hazır yanını pek saklayamıyordu. Kitabevi oldukça tenhaydı, gelen giden pek yoktu. Ordan burdan konuşarak kendisini açmaya çalışıyordum. Ceketinin düğmesini çözdü, sol yanında kemeri ile pantolonun arasına sıkıştırdığı kocaman bir tabancayı adeta gösterdi. Öncü'de bir gün tabanca göreceğimi doğrusu beklemiyordum. Şaşkınlığımı anlamış olmalıydı. Sokağa bakarak, ancak duyabileceğim bir tonda *"Attila'yı öldüreğim bugün, kurtuluşu yok artık."* Sesi yüksek ve öfkeli gelmemişti bana. Öldürmek sözcüğünü sanki yanlışlıkla söylemişti. Çevremizde başka Attilâ olmadığı halde, yine de sormak gereksinmesi duymuştum. *"Tokatlı"* dedi duyulur duyulmaz bir sesle. Bu yanıtında bile bastırılmış bir öfke mi, yoksa inanılmaz bir serinkanlılık mı egemendi, doğrusu anlamamıştım. Gariptir, konuşmaya başlayınca, sesinde başka renkler belirdi. Şimdiden pişman olmuş gibiydi. Ama yine de belindeki tabancayı bu iş için görevlendirmiş olmanın oldu bittisi mi onu bağlıyordu? Bana da sanki bu oyunda bir görev verilmişti artık. Ya da kendimi öyle sanıyordum. İki sevdiğim arkadaşı *"şimdi-den sonra"* nasıl başbaşa bırakırdım? Öncü'yü yumuşatmak ve kuşkusunu çekmemek için, suratımı asarak: *"Nerde bulacağız şimdi bu adamı?"* dedim. Kendinden oldukça emin bir sesle: *"Akşamları Park Otel'e gidiyor."*

Kaç zamandır Attila'yı görmemişim. Ülkemizin sayılı çevirmenlerinden biriydi Tokatlı. Kendine özgü inanılmaz çalışma temposuyla sanat, kültür ve siyaset alanlarında nice nice değerli yapıtları dilimize

kazandırmıştı. Kısa sayılabilecek yaşamına ayrıca roman ve pek çok derleme, ansiklopedi çalışması da sığdırmıştı. Zengin ve o kadar da renkli bir dünyası olan Tokatlı ne yazık ki anılarını yazmaya vakit bulamadı. (1934-21.02.1998) Bu çok değerli dostum için ayrıca yazmayı düşünüyorum.

-Hadi kalk gidiyoruz, dedim. Geç kalmayalım.

Elli'li yıllardan beri adını duyduğum, bu *"ziyadesiyle şöhretli"* Park Otel'i böylece görmüş oldum. Doğrudan Amerikan Bar'ın olduğu bölüme geçtik. Kimselerin dikkatini çekmeyecek bir yer bulduk kendimize. Bütün gün taşımaktan yorulduğum çantamı uygun bir köşeye yerleştirdim. Böylece iki elim de serbestleşti. Yanı başımdaki Öncü'yü şimdi daha iyi denetleyebildim; olası bir çılgınlığına karşı hep tetikte olmalıydım. Bar'da oturan, ayakta duran birçok kişiyi basından, magazin dünyasından tanıyordum. Arada Öncü'ye bakıyordum çaktırmadan. Dalgındı iyice, kendine geldiğinde hemen sigarasını götürüyordu dudaklarına. Cağaloğlu'ndan buraya gelinceye dek birkaç kez sorduğum halde, doyurucu bir yanıt alamamıştım. Nedendi bu öfkesi Öncü'nün? Dediğine bakılırsa Tokatlı, avansını aldığı halde, yapıp bitirmesi gereken çeviriyi henüz teslim etmemişti. Sahiden olayın hepsi bu kadar mıydı? Ben de bir sigara yaktım. Gelen gidenleri izliyoruz. Derken Attilâ bara girdi. Bizi görmesi uzun sürmedi. Kısa boylu sayılırdı Öncü, sezdirmeden ellerimi kollarında omuzunda gezdirmeye başladım. Tokatlı beni İstanbul'da, Park Otel'de görünce şaşırmıştı adeta. Sarıldık birbirimize. Sonra sanki Öncü'nün farkına yeni varmış gibi ona da uzandı, sağ işaret ve orta parmağını az açarak, *"Vay Zeki'ciğim, sen hoş gelmişsin; ne güzel seni burada görmek."* dedi ve bir makas aldı yanağından. Sonra üçümüz bara yanaştık.

Güzel bir rastlantı, Attilâ o gece Ankara'ya gitmeyi kararlaştırmış; Bilgi Yayınevi'ne, Elsa Troyat'dan çevirdiği *Beyaz At* romanını götürecekti. Aynı otobüste, yan yana Ankara'ya dek sürdü yolculuğumuz Tokatlı ile.

yeni bir dil arayışındaki güney afrika yazını

Njabula Simakahle Ndebele - Frédéric Chambon

Johannesbourg bölgesindeki bir tenekeevde, Apartheid'in ilk yılında, 1948'de doğan Njabulo Simakahle Ndebele, 1970-80 yılları arasında Apartheid karşıtı yazının öncüsü olarak ortaya çıkar. Romancı, şair, eleştirmen, denemeci ve üniversite görevlisi de olan Ndebele, Afrika ve Siyahlar davasının kuramcılarından biridir. Ancak militanlarca bir yazının içinde kapalı kalmayı her zaman yadsımıştır. En ünlü romanı Fools, Fransa ve öteki ülkelerde çevrilip yayınlandı. Tümüyle Güney Afrikalılar'ın rol aldıkları, Ramadan Süleyman'ın aynı adla çevirdiği ilk uzun metrajlı film Fools adlı bu romandan esinlenerek gerçekleştirilmiştir.

Njabula Ndebele, 1991 yılında sürgünden döndüğünden beri birçok yabancı üniversite tarafından davet edilen ve onurlandırılan bir başvuru kaynağıdır. Bugün Güney Afrika'da, Nelson Mandela yönetiminde ülkeyi dönüştürme sürecine katılmaya karar veren aydınlar içinde yer almaktadır.

Güney Afrika yazını uzun zaman Apartheid'a karşı savaşımın egemenliği altında kalmıştır. Bugün Apartheid'dan sonra Güney Afrika toplumunda yazının yeri ve rolü sizce nedir?

• Toplumda olduğu gibi, Güney Afrika yazını da ülkenin gerçekliğine uyum sağlamak üzere değişecektir. Özellikle siyahlara seslenerek yeni bir okur kitlesi yaratmak zorundadır. Ancak, bunun için Apartheid döneminde bu insanların yoksun kaldıkları eğitimi elde etme olanaklarını geliştirmek gerekmektedir. Onları ilgilendirebilecek konular üzerine, bugünkü toplumun sorunları üzerine de daha fazla yazmak gerekmektedir. Beyazlar ve

siyahlar arasındaki uzlaşma bunun içinde yer almaktadır. Apartheid yönetiminin işlediği suçları günışığına çıkarmakla görevli Gerçeklik ve Uzlaşma Komisyonu'nun çalışmaları olağanüstü bir esin kaynağı oluşturmaktadır. Ülkenin başındaki yeni yönetimin seçimlerden üç yıl sonra karşılaştığı güçlükler, şiddetin artışı gibi konular, yeni Güney Afrika yazınının keşfedeceği bir geçiş dönemi toplumunun konularıdır.

• Gerçekten de Güney Afrika yazını bir yaratma bunalımından geçmekteymiş ve birçok Güney Afrikalı yazar Apartheid'in son bulmasıyla esinlerini yitirmiş gibi izlenim var. Siz ne düşünüyorsunuz?

Apartheid, insanların düşüncelerini öyle uzun zaman işgal etti ki yeni esin kaynakları bulmak kolay değil. Bugün yeni bir dil, değişik bir yaklaşım gerekmektedir. Zakes Mda gibi yeni bir yazar kuşağı bu yolda gitmektedir. Biz hâlâ ne durumda olduğumuzu anlamaya, değişimleri sindirmeye çalışmaktayız. Bunun için toplumumuz henüz kendi sanatı, kendi dilini üretmedi.

• Siz bile 1993 yılından beri hiçbir şey yayınlamadınız. Bu esin ve yenilik sorunundan etkilendiğini duyumsuyor musunuz?

• Tam olarak değil, çünkü kitaplarımda her zaman sıradan yaşamda olup bitenlerden söz ettim. Elbette siyaset her zaman vardı, ancak yalnızca geri düzlemde. Yaratıcılığımıza hiçbir zaman egemen olmadı. Günümüz toplumunun gerginliklerini çağrıştıran yeni bir roman üzerine çalışıyorum. Olay 1994 seçimlerinden kısa süre önce başlıyor ve bugüne değin sürüyor.

or. Genç demokrasimizin güçlüklerini ve çelişkilerini anlatıyorum. Örneğin toplumumuzda yasallıklarını demokrasiden alan, ancak artık kendilerini iktidara getirenlerin görüşlerini almayan bazı insanların tutumu söz konusu edilecektir. Kendi kendilerine adaleti yerine getiren, geçmişte kurbanı oldukları yöntemlere geri dönmek isteyen suçluların sayısındaki artış karşısında bazı insanların eğilimleri sorunu da var. Bunlar ele almak istediğim konular, ancak yerine getirmek zorunda olduğum çok sayıda görev bunları yapmaya zaman bırakmıyor.

• **Birçok siyah aydın gibi, bir üniversitenin sorumlusu, birçok hükümet kurulu ve komisyonunun üyesi olarak iktidarın gerçekleşmesine katıldınız. Bu olgunun düşünsel tartışma ve yazınsal yaratı eksikliğine de katkıda bulunduğunu düşünmüyor musunuz?**

• Birçok aydın, ülkemizdeki değişiklikleri belirlemekle meşguldür. Kendilerini hem ülkenin dönüşümüne, hem de yazınsal yaşama veremezler. Sorun, eğitim sisteminin ve özel olarak üniversitenin görevi sürdürmemesindedir. Bu kurumlar da dönüşmektedir ve çoğunlukla en iyi yetenekler hükümete yardım etmek üzere gitmişlerdir. Ülke ve bireyler için sağlıklı olmayan bir olgudur bu. Kendimi yazmaya vermek için sorumluluklarımın bir kısmını yakında terketmek niyetindeyim.

Bu zor durumda Afrika'nın geri kalan kısmına nazaran Güney Afrika yazınının yeri ne olabilir? Güney Afrika'nın ekonomik ve siyasal alanda

yapmaya hazır olduğu gibi, yazın da kıta için bir kalatizör rolü oynayabilir mi?

Yazınsal etkinlik yalnızca Güney Afrika'da değil, Afrika kıtasının genelinde azalıyor gibi görünmektedir. Daha genel bir sorun söz konusudur. Kıta, bütün alanlarda gitgide kenarda kalmaktadır. Kısa süre önce bir Amerikan dergisinde, gelecek bin yılda dünyanın geleceği üzerine bir yazı okudum. Afrika bir kez olsun anılmıyordu. Afrika uygarlığının bütününü yaşatmak gerekir, yalnızca yazını değil. Elbette Güney Afrika, bir tür özseverlik içinde yitmemek korkusuyla, bu anlamda bir rol oynayabilir. Yalnızca kendimizi düşünmemiz, daha güvenli ve açık olmamız gerekmektedir.

• **Güney Afrika yazını, Afrika kıtası dışında, büyük oranda Apartheid'a karşı militanca savaşımına bağlı bir ilgiyle karşılaştı. Bu unsur olmadan uluslararası bir yankı yaratabileceğini düşünüyor musunuz?**

• Güney Afrika yazını, şu anda ülkemizde yaşadığımız deneyimi yansıtmayı başarırsa yurtdışında yine yankı uyandırabilir. Bu deneyim tektir ve insanları ilgilendirmektedir, çünkü Apartheid sayfasını şiddetle değil, tartışmayla çevirmeyi seçtik. Bölünmüş bir toplumun sorunları dünyanın başka yerinde de bulunmaktadır. Ancak Güney Afrika için özel bir ilgi vardır, çünkü insanlar kendi kendilerine uzlaşma ve ülkenin yeniden inşası sorunuyla nasıl başettiğimizi sormaktadırlar.

* Le Monde, 10 Ekim 1997

EMRE ONUR

rezalet işleri bakanlığı

rezalet işleri bakanlığında ki sahte
sahtesi ile gerçeği eşitlenmiş yalana
güvensiz ve eğri kadınlar biriminde
rezalet bakanı bir bayan
adına uymayan bir talan

gözleri bir lens ticareti
birikimi bir kaktüse yetmez
ne aldıkları belli ne insanlıkları
adına uygun bir bayan
iş i aynen rezalet

sevmeyi hakaret bilmişler lokalinde
ayrı telden aynı markalı palavra
masaların sohbeti
sadece bildikleri

ne içmeyi bilirler
ne iyi bir arkadaş olmak
çomak sokmaktır çözümleri
anladıkları
gerisini düşünmek bile abes
bu vakitten sonra

rezalet işleri bakanlığında
götü olan sıçıyor
insanlık malı oluyor



HALİM ŞAFAK

bir tartışmanın getir(eme)dikleri

Satıcı, 1997'de Şiir başlıklı kapsamlı çalışmasında dar bir çevreyle sınırlı kalsa da önem arzeden kimi tartışmaların, sorgulamaların bilerek ya da bilmeyerek üstünü örtüyor. Üstünü örtmekle kalmıyor belki de farkında olmadan görmezden geliyor. Özellikle de Ahmet Ada'yla ilgili değerlendirmeleri, tartışmaları, tavırları atlayıp hâlâ her şeyi dedikoduyla sınırlı görmesi, sınırlı olduğunu sanması beni Satıcı konusunda kötü kötü düşünmeye sevk ediyor. Bu yazının bu bağlamda asıl amacı da bu noktada Ahmet Ada'yla ilgili ve hâlâ süren/sürdürdüğümüz, düzyazıya dökülmüş, az da olsa tartışma konusu edilmiş durumu biraz daha açıklamak.

Adnan Satıcı, *Edebiyat ve Eleştiri*'nin 34-35. sayısında (Şubat 1998) 1997'de Şiir başlıklı dosya çalışmasının bir yerinde: "Yine, Kayseri'de yaşayan solcu şair Ahmet Ada hakkında MHP'liler gecesinde şiir okuduğu dedikoduları kulaktan kulağa yayıldıysa da, Ahmet Ada bildik dergilerde görünmeyi başardı. Çünkü kimse iddialarını yazılı bir tartışma düzeyine taşımayı göze alamadı." ¹ diye yazıyor. Öncelikle belirtmek gerekir ki Satıcı'nın bu saptaması ortaya çıkardığı, hatta yararlanarak okuduğum çalışmasını neredeyse geçersiz hale getiriyor. Bilgisizliğine ve yüzeysizliğine vurgu yapıyor.

Önce şu; Satıcı, *Dergilerde Şiir* bölümünde: "Evrensel Kültür, Edebiyat ve Eleştiri, Papirüs, Yeni Biçem, İnsancıl, Şiir Ok'u, Fayton, Poetik'us, Şiir-lik, İzlek, Sanat Eylemi, Kavram ve Karmaşa gibi dergiler, şiirin soluk aldığı yeni vadileri oluşturan irili ufaklı akarsular olarak dikkati çekti." diyor. Yine aynı bölümde: "Bu dergiler dışında İnsancıl, Sanat Eylemi,

Aykırı Sanat, Damar, Fayton, Şiir-lik, Düşlem, Dört Mevsim, Morca, Edebiyat Postası, Defter, Pencere (vb) gibi dergiler Türkiye şiirinin kalbinin attığı birer gövde olarak belirtilmelidir." ² düşüncesine varıyor. Şiir Yıllıkları, Eleştiriler, Tartışmalar bölümünde ise: "Veysel Çolak, Muhsin Şener, Yusuf Alper, Hayati Baki, Salih Bolat, Yücel Kayıran, Halim Şafak, Gökhan Cengizhan, Ergin Yıldızoğlu, Şavkar Altınal, Hüseyin Peker, Ramis Dara, Metin Celâl, Roni Margulies, Sennur Sezer, Haydar Ergülen (vb) şiir üzerine kafa yoran, eleştirel denemeler, polemikler, çözümleme yazıları yazan adlar olarak kayda geçtiler." diyor ³

Satıcı'nın çalışmasından yaptığım uzun alıntılar bizi ilk anda yazarın edebiyat dünyasını ve özellikle de edebiyat dergilerini iyi izleyen biri olduğu düşüncesine vardırma yetiyor. Satıcı, Ankara'da da yaşadığına göre Ankara'da yayımlanan dergileri de daha yakından izliyor demektir. Na var ki bunun böyle olmadığını Satıcı'nın

Ankara'da yayımlanan ve çalışmasında adlarını andığı dergileri izle(ye)mediğini belirttikleri ortaya koyuyor. Yıllık, şiir ve dergi değerlendirmelerinin nasıl hazırlandığı bilinmiyor değil. Ne var ki sevgili dostum Adnan Satıcı'yı bu "iş" *"bildiği gibi"*, *"işine geldiği gibi"* yapanlara bir tutmak istemiyorum. Onun böyle bir kategoriye girmeyi hakettiğini düşünmemeye çalışıyorum. Satıcı, şiir ve yazılarını ilgi ve beğeniyle okuduğum bir şair, yazar: düşüncelerine önem verdiğimi de ayrıca saklayacak değilim! Tabii, bütün bu belirttiklerim onu eleştirmeyeceğim ya da kimi düşüncelerine, tavırlarına karşı çıkmaya-çağım anlamına gelmiyor. Dahası onun da böyle bir şeyi istemeyeceğini biliyorum.

Satıcı, 1997'de Şiir başlıklı kapsamlı çalışmasında dar bir çevreyle sınırlı kalsa da önem arzeden kimi tartışmaların, sorgulamaların bilerek ya da bilmeyerek üstünü örtüyor. Üstünü örtmekle kalmıyor belki de farkında olmadan görmezden geliyor. Özellikle de **Ahmet Ada**'yla ilgili değerlendirmeleri, tartışmaları, tavırları atlayıp hâlâ her şeyi dedikoduyla sınırlı görmesi, sınırlı olduğunu sanması beni Satıcı konusunda kötü kötü düşünmeye sevk ediyor. Bu yazının bu bağlamda asıl amacı da bu noktada **Ahmet Ada**'yla ilgili ve hâlâ süren/sürdüğüümüz, düzyazıya dökülmüş, az da olsa tartışma konusu edilmiş durumu biraz daha açılmak. Satıcı'nın belleğini zorlamak ya da belleksizliğini itiraf ettirmek! Yanlış anlaşılmalı da göze alarak tartışmaktan bıktığım konuya yeniden dönmek zorunluluğunu duyuyor Satıcı. Yazı çevresinde tekrarlara düşersenem bunun da tek suçlusu sevgili Satıcı'dır!

Son tartışmalara geçmeden önce de geçmişi gitmek istiyorum. Benim tanıdığım **Ahmet Ada**'yı ve Satıcı'nın "dedikodu" sandığı olaya geri dönmek istiyorum. **Ahmet Ada**'ya ilişkin düşüncelerime yerinde bir ekleme olacak olan bu şeyler, her şeyi biraz daha da açıklaştıracaktır. Dahası böylelikle ortadaki tartışmanın kişisel bir tartışmadan çok edebiyatı ve özellikle şairleri ilgilendiren bir şey olduğu kanısının güçlenmesine katkıda bulunacaktır.

Ahmet Ada'yla ilk tanıştığımda yeni yeni dergilerde yayımlanan şiirleri çoğalan, daha yazdıklarını kitaplaştıramamış, bir ucundan yeni yeni düzyazıya bulaşmış biriydim. Bir şairle, birkaç kitabı yayımlanmış biriyle tanışmak, onunla şiir üstüne konuşmak, tartışmak benim için önemliydi. Hem kitap, dergi alışverişi *Hem kitap, dergi alışverişi imkanı da doğuyordu. Kaldı ki Eşik serüveni ve etkinlikler hep o sürecin sonunda ortaya çıktı. İlişkilerimi hep önemli bulmuştumdur, önemsemişimdir. Onunla kurulan ilişkinin de tek boyutu buydu. Ne var ki daha tanışmamızın ilk yıllarında ben'de içinde olmak üzere, Kayseri'de yaşayan şairlerin çoğunluğu Ada'nın kişilik problemleri ve etik sorunları olduğu konusunda hemfikirдик.*

imkanı da doğuyordu. Kaldı ki *Eşik* serüveni ve etkinlikler hep o sürecin sonunda ortaya çıktı. İlişkilerimi hep önemli bulmuştumdur, önemsemişimdir. Onunla kurulan ilişkinin de tek boyutu buydu.

Ne var ki daha tanışmamızın ilk yıllarında ben'de içinde olmak üzere, Kayseri'de yaşayan şairlerin çoğunluğu Ada'nın kişilik problemleri ve etik sorunları olduğu konusunda hemfikirдик. Ada, davranışlarıyla bizde böyle bir düşüncenin oluşmasına yetip de artmıştı. Öyle ki haftanın ilk günü ödüllere karşı olan Ada, haftanın sonunda ödüllere karşı çıkmaktan vazgeçebiliyordu. *"Bu dergiye ürün ver- ilmez."* dediğinde, hemen o haftanın sonunda ya o, ya biz hemencecik "yasasını" delebiliyorduk. Tavrı'ı var gücüyle eleştirdiği ayın sonunda kitaplarına almaktan korktuğu bir şiiri Tavrı'nın sayfaları arasında boy gösterebiliyordu. Aynı düşünceleri *Damar*, *Eşik*, *Evrensel Kültür*, *Yazıt* için de geçerliyen o dergilere de bir ay sonra balıklama dalabiliyordu.

liyken o dergilere de bir ay sonra balıklama dalabiliyordu.

Tabii ki Ada'nın bu tavrı karşısında kimilerinin de durumu Ada'dan farklı konumda değildi. Artık "Ada, şiir yazmasın." diyen Ramis Dara, "Bu Ada ne yapıyor?" diye sorular soran Veyssel Çolak dergilerinin ilk sayısında ürünlerini basabiliyorlardı. Neredeyse dergiler Ada'nın gönderdiği şiirleri basmaya yetişemiyorlardı.

Onun düşünce ve davranışlarındaki tutarsızlığı süreç içinde hayatında da kendini gösterdi. Belki de biz ancak görebildik!

*Tam karşımızda yüksek bir yere abecesel sırayla U şeklinde dizilmiş şairler ve en başlarında Ahmet Ada!*⁵ Şairlerin tam tepesinin üstünde bütün Türk devletlerinin bayrakları sallanıyor. Tam ortada da tam üç büyük Türk bayrağı bulunuyor. Şairlerin arkasındaki duvarda da siyah bir pankarta "Allahın Dokuz Adıyla" tümcesi yazılmış. U şeklindeki masaların tam ortasında da konuşmacılar ve şairler için kürsü. İbrahim Berksoy'la gitmemek için direniyoruz. Hatta Ada'nın yanına varıp, elinden tutup götürmeyi, kaçırmayı düşünüyoruz. Olmuyor!

Çünkü yazdıklarının, söylediklerinin özelliikle 90 sonrası hayatında hiçbir karşılığı olmamıştı. Sürekli toplumsallığını öne süren şairin bırakın başka yerleri Kayseri'deki demokratik mücadeleye ve etkinliklere hiçbir katkısı yoktu. Onu hiçbir mitingte ya da gösteride, hatta kapalı salon toplantısında bile göremezdiniz. Yolu hiçbir demokratik kitle örgütünün önünden bile geçmemiştir. Yoluna birileri çıktıysa bile o hemen yolunu değiştirmiştir.

Eviden ya da işyerinden telefonlarla yapay birliktelikler kurmaya çalışır. Ürününün ya da kitabının ilanının dergilere

girmesi için ne lazım gelirse yapardı. Ürün gönderdiği dergileri niteliği ne olursa olsun yüceltebildiği kadar yüceltirdi. Anımsıyorum Dergah'ta kitabının birisine ilişkin bir tanıtma yazısı çıktığında başı neredeyse göğe eriyordu. *Geniş Zamanlara* şiir gönderdiğinde de aynı durumdaydı.⁴ Ada, bir şekilde abartılı övgülerle, ortalıkta görünmezliğiyle dergilerde yerini korudu. Bu bugün de değişmiş değil hâlâ her yeni dergide ilk onun ürününü görürsünüz.

Biliyorum bugünün aydını yaşırsa yaşarsa ikiyüzlülüğüyle, korkaklığıyla, cesaretsizliğiyle yaşayabilir. Ama, bunun doğruluğunu iddia edebileceğimi sanmıyorum. Ne var ki Ada'nın sonunda içine düştüğü durum bu dediklerimle de açıklanamıyor. Yazdıklarında, söylediklerinde net ve kesin şeyler ortaya koyan, tavır belirleyen şairi günümüzün marazi aydın tipinden ayrı düşünme, ayırma şansımız yok.

Gün geliyor Ada benim baştan beri anlatmaya çalıştığımın daha ilerisine varıyor. Kendi deyimiyle "faşist bir gösteride" yerini alıyor. Tarih: 1 Haziran 1996 günlerden Cumartesi, saat 14.00 falan. Her Cumartesi olduğu gibi İbrahim Berksoy'la kitabevlerini dolanıyoruz. *Bilge Kitabevi*'nin sahiplerinden *Alper Tunga Akşit* bize *Kıvılcım Kitabevi*'nin şiir günü olduğunu ve *Ahmet Ada*'nın da güne katılan şairlerden biri olduğunu söylüyor. Bilge Kitabevi'nden çıkarken de camdaki ilana üstünkörü bakıp geçip gidiyoruz. Nereye? Doğru Gevher Nesibe Tıp Müzesi'ne!

Oldukça soğuk bir havada Gevher Nesibe Hastanesi'nin bütün kapılarının açıldığı iç avlusundayız. Sandalyelerin neredeyse hepsi dolu. Avlunun solunda güne katılan şairlerin kitapları satılıyor. Hemen arkalara bir yere ilişip etrafımıza şaşkın şaşkın bakınıyoruz. Görünürde bir şiir gününden çok, siyasal bir toplantı havası var. Sandalyelerde oturanların şiir okuruna benzer bir yanları pek yok. Ön sıralarda protokol oturuyor. *Beşir Ayvazoğlu*, *Şükrü Karatepe*, kitabevi sahibi *Aydın Çetinkaya* ve *Hakimiyet Sanat* çevresinden son kitabı (çocuk kitabı) Büyükşehir Belediyesince basılan bir

dönem SHP'de "aktif" siyaset yapan **Ayhan Gürsoy!**

Tam karşımızda yüksek bir yere abecesele sırayla U şeklinde dizilmiş şairler ve en başlarında **Ahmet Ada**⁵ Şairlerin tam tepesinin üstünde bütün Türk devletlerinin bayrakları sallanıyor. Tam ortada da tam üç büyük Türk bayrağı bulunuyor. Şairlerin arkasındaki duvarda da siyah bir pankarta "*Allahın Dokuz Adıyla*" tümcesi yazılmış. U şeklindeki masaların tam ortasında da konuşmacılar ve şairler için kürsü. İbrahim Berksoy'la gitmemek için direniyoruz. Hatta Ada'nın yanına varıp, elinden tutup götürmeyi, kaçırmayı düşünüyoruz. Olmuyor!

Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni'nin açılışı Kuran'la yapılıyor. "*El Fatiha*" denir denmez de Ada ellerini iki yana açıyor, bir şeyler mırıldanıyor ve ellerini yüzüne götürüyor. Ardından **Beşir Ayvazoğlu**'nun Fetih üstüne söylediklerini dinliyoruz. Şairlere geliyor sıra, abecenin azizliğinden ilk şair Ada oluyor. Sunucu kendisini tanıtıktan sonra **Küçük Bir Ahmaklık**'a giren şiirlerinden birini okuyor. **Ahmet Ada** şiirini okur okumaz da **İbrahim Berksoy**'la kaçır gibi oradan uzaklaşıyoruz. Bir zaman sonra Ada'ya neden bu gösteriye katıldığını sorduğumda ise "*katıldım işte*" deyip ağız dolusu gülüyor.

Önce şunu belirtmeliyim: **M. Mahzun Doğan**'ın *Pencere*'deki Pervaz'ında bastığı *Kıvılcım Günleri Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni*'nin afişini Ankara'da *Suteni Kitabevi*'nde **Ahmet Telli, Burhan Günel, Hayati Baki, Alaattin Topçu, Evrensel** gazetesinin kendi bürosundaki yıldönümü kutlamasında da **Aydın Çubukçu** ve **Adnan Satıcı** gördüler, hatta afişi uzun uzun incelediler. *Pencere*'de yayımlandıktan sonra Ankara'da yaşadığına göre Satıcı afişi bir kez daha görmüş olmalı diye düşünüyorum.⁶ Bu böyleyse Satıcı'nın her şeyi dedikoduyla sınırlı görmesini, tutmasını anlamak zorlaşıyor. Çünkü en azından Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni'nin afişi ortada duruyor.

Teşhir ve tartışma bunlarla da sınırlı kalmıyor. Dedikodudur diyelim: *Evrensel Kültür, Edebiyat ve Eleştiri* dergileri Ada'nın

şiirlerini basmama kararı alıyorlar. Hatta kimilerinin aklından bu afişi bir derginin eki olarak vermek bile geçiyor. Daha sonra **M. Mahzun Doğan** *Pencere*'deki Pervaz'ın da afişi basıp "*Bir yandan 'Fetih Geceleri'nde şiirler okuyup, bir yandan demokrat geçişler var.*" diye yazıyor.⁷ Ada, "*Hamasi slogan şiirlerinin okunduğu, şairlikle ilgisi bulunmayan insanların faşist bir gösteriye*

Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni'nin açılışı Kuran'la yapılıyor. "El Fatiha" denir denmez de Ada ellerini iki yana açıyor, bir şeyler mırıldanıyor ve ellerini yüzüne götürüyor. Ardından Beşir Ayvazoğlu'nun Fetih üstüne söylediklerini dinliyoruz. Şairlere geliyor sıra, abecenin azizliğinden ilk şair Ada oluyor. Sunucu kendisini tanıtıktan sonra Küçük Bir Ahmaklık'a giren şiirlerinden birini okuyor. Ahmet Ada şiirini okur okumaz da İbrahim Berksoy'la kaçır gibi oradan uzaklaşıyoruz.

dönüştürdüğü ortamda daha fazla kalamazdım." diyerek bulunduğu ortamı açıklıyor, ne olduğunu vurguluyor. Ama ardından ekliyor: "*Ve artık bir şairin durduğu yeri şiirlerinden hareket ederek incelemenin sırası gelmedi mi?*"⁸ Bu belirttiği de Ada'nın orda bulunış gerekçesini ve mahcupluğunu geçersizleştiriyor, hatta ortadan kaldırıyor. Yine *Pencere*'nin aynı sayısında bir de derginin notu yayımlanıyor. Orada da "*Açıklamanın yazımızda dile getirdiğimiz görüşleri doğrulamasını ise üzülerken gördük.*" deniyor.⁹

Ardından *Kavram Karmaşa*'da benim Şair Hayat ilişkisi/zlığı ile Cımbızcı Tülâ'nın "*Şairi Şiiriyle Değerlendirme Dönemi...*" yayımlanıyor.¹⁰ Derginin bir sonraki sayısında Ada'nın bize verdiği yanıt Akortsuz Piyano ile birlikte benim "*Düşle Bile Çıkılamayan Taşra*" ve Cımbızcı

Tülâl'in "Ahmet Ada'ya Yanıt: Lütfen Samimi (Dürüst) Olalım!" başlıklı yazısı yayımlanıyor.¹¹

Cımbızcı Tülâl'in yazısından Ahmet Ada'nın 1995 yılında Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği Kayserili Şairleri Gecesi'nde yer aldığını ve şiir okuduğunu, Cuma namazlarına gittiğini öğreniyoruz. Sonuç olarak ilk yazı dışında yazılanların hepsi 1997 yılı içinde yayımlanmış.¹² Bu da Ada'nın durumunun "dedikodu" olmaktan çıkıp iyi/kötü yazıya döküldüğü, tartışıldığı ve birilerinin bir şeyleri göze aldığı anlamına gelir. Hatta Satıcı'nın yüzeyselliği ve bihaberliği belli bir yazı kaleme alındığını söylememize izin verir, bu olayı unutturmak istediğini duyurur!

Ayrıca Satıcı'nın ürünlerinin de yayımlandığı dergiden haberdar olmaması nasıl açıklanmalı bilmiyorum. Galiba onu da edebiyatçı duyarlılığına vermek lazım! Satıcı bütün bunları yalnızca bir dedikodu ya da birilerinin uydurduğu heyazan olarak görmek ve öyle düşünmek istiyorsa buna da itirazım var. Hiç olmazsa sosyalist kimliğini alsın, kendisinin ulaşamayacağı bir yerlere koysun! Üstelik benim iki yazım yeni kitabım *Saptamalar Vurgular'a* da girdi.¹³ Dahası beni şiir üstüne yazanların içinde sıralayan Satıcı'nın ne yazık ki yazılarını okumadığı düşüncesine istemeye istemeye varıyorum.

Ben yalnızca şunu belirtmek istiyorum: Ben, **M. Mahzun Doğan** ve Cımbızcı Tülâl hem yazar hem de bir aydın olmanın gereği olarak günümüz çerçevesinde **Ahmet Ada'yı** bir prototip olarak tartışmaya çalıştık, teşhir ettik. Dahası ben bu olayın yakın bir tanığı olarak gördüklerimi ortaya koydum, belirttim. Bundan sonrası tabii ki Adnan Satıcı gibilerinin işi! Kimseyi herhangi bir tartışmaya zorlayacak değiliz. Tartışmayı düşünen, bunu sorun edinen oturur, tartışır. Eğer bir tavır varsa/yoksa onu ortaya koyar. Gerisi lâf-ı güzaf.

Dipnotlar

1. **Adnan Satıcı**, 1997'de *Şiir, Edebiyat ve Eleştiri*, Şubat 1998, Sayı 34-35, s. 115, Ankara.

2. Aynı yazı, s. 109-114.

3. Aynı yazı, s. 116.

4. **Ahmet Ada**, *Sokakları Kuşlara Şiir, O Çocuğa Çançığı Şiir, Geniş Zamanlar*, Sayı 3, 1991, Hazırlayanlar: İbrahim Kiras, B. Yalçın Halunoğlu, İstanbul. Kuşkusuz merak edenler olacaktır: İbrahim Kiras Yeni Şafak gazetesinde çalışıyor. Hem de haber müdürü!

5. Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni'nde yer alan "şair"ler şunlar: Mustafa Acar, Ahmet Ada, Aynur Azerilürk, Bekir Balaban, **Mümtaz Beğen**, **Metin Boşnak**, **Adnan Büyükbay**, **Mehmet Cantürk**, **Şevki Çobanoğlu**, **Bayram Durbilmez**, **Yaşar Elden**, **Hatice Gülensoy**, **Kenan Gündoğ**, **Mazhar Gündoğ**, **Oğuzhan Karaburcu**, **Kasım Karahan**, **Kadir Karaman**, **Turan Koç**, **Fatih Köksal**, **Saim Urungu Maraş**, **Erdal Özkan**, **Nuri Şahin**, **Mahmut Sarıkaya**, **Alişan Satılmış**, **Ahmet Sıvacı**, **Muhsin İlyas Subaşı**, **İrfan Telkenaroğlu**, **Selim Tunçbilek**, **Adnan Ünal**, **Lütfi Yıldız**, Şeref Konuşu: **Beşir Ayvazoğlu**.

6. Pencere, sayı 1 Kasım-Aralık 1996, s. 12, Ankara.

7. **M. Mahzun Doğan**, *Pervaz*, Edebiyatçılarımızın Gözleri Nerede?, Pencere Kasım-Aralık 1996, sayı 1, s. 12, Ankara.

8. **Ahmet Ada**, *Zorunlu Bir Açıklama*, Pencere, Ocak-Şubat 1997, sayı: 2, s. 3, Ankara.

9. Pencerenin Notu, Pencere, Ocak-Şubat 1997, Sayı 2, s. 3, Ankara.

11. Halim Şafak, Şair Hayat ilişkisi/zlığı, s. 41-48.

Cımbızcı Tülâl, Etik Yolculuklar-4 "Şairi Şiiriyle Değerlendirme Dönemi..." s. 63. Kavram ve Karmaşa, Mayıs-Haziran 1997, sayı 4, Ankara.

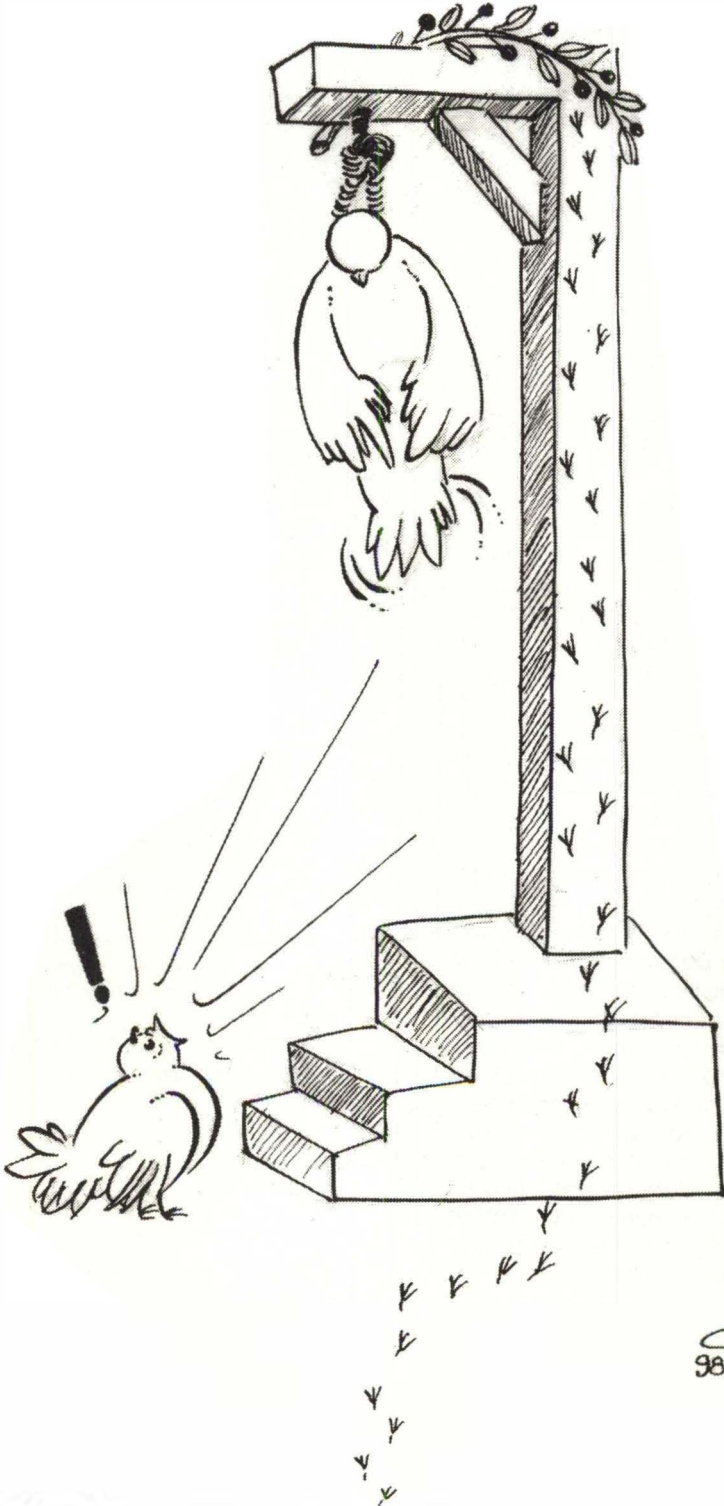
12. **Ahmet Ada**, *Akortsuz Piyaro*, s. 25-28.

Halim Şafak, "Düşle Bile Çıkılamayan Taşra", s. 7

13. Cımbızcı Tülâl, Ahmet Ada'ya Yanıt: Lütfen Samimi (Dürüst) Olalım! Kavram ve Karmaşa, Kasım 1997, sayı 5, Ankara

14. Cımbızcı Tülâl'in yukarıda anılan yazısı.

15. **Halim Şafak**, *Saptamalar Vurgular*, Suteni Yayıncılık, Ocak 1998, Ankara.



MEVLANA

dörtlükler

günümüz diline uyarlayan: Kenan Sarıalioğlu

Kuşlar kızgın, Süleyman'a vardılar
Sustur şu bülbülü diye yalvardılar
Zavalıcık: "İçim yanıyor!" dedi.
"Konuşmak için yılda üç ayım var!"

Biz aşka aşıkız, müslüman başka
Kuru karıncayız. Süleyman başka
Kırık kalp istersen bizde bulunur
Mutluluk pazarı ararsan başka!

Değilmi ki her şeyden utanmalı
Ayıplar dil altında saklanmalı
İyiye kötüye ayna olursan
Ayna gibi soğuk yüzün olmalı!

Bize kanat geren sadece O'ydu
Bir geceydi ama yıldız doluydu
Geri dönse beni nerede bulacak?
Sorarsa söyleyin: "O da yolcuydu!"

...ÇÜNKÜ BENİM GİBİ, RUHUN ÖLÜMSÜZLÜĞÜNE, ÖTEKİ DÜNYAYA FILAN İNANMAYAN BİR İNSAN KARANLIK BİR BOŞLUKTA YOK OLMADAN ÖNCE, ÇOK KÜÇÜK DE OLSA, BİR İZ BIRAKMAK İSTER PEŞİNDE. TEK ÖLÜMSÜZLER SANATÇILARDIR, ŞAIRLERDİR, YAZARLARDIR, DÜŞÜNÜRLERDİR... ÇAMURLU BİR SU BİRİKİNTİSİNE, BEMBİYAZ, IŞIL IŞIL IŞILDAYAN ÇOK GÜZEL BİR ÇAKILTAŞI ATMIŞLARDIR ONLAR. ÇAMURLU SULAR NASIL OLSA BİR GÜN ÇEKİLECEK, O GÜZEL ÇAKILTAŞI GÜN IŞIĞINA ÇIKACAKTIR...

Mîna Urgan
"Bir Dinozorun Anıları"