

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>



varlık

80. Yılında Garip Hareketi

- Bâki Ayhan T. • Gonca Gökalt Alpaskan • Alphan Akgül • Yalçın Armağan
- Sinan Bakır • Gülce Başer • İsmail Cem Doğru • Haluk Öner
- Tuğrul Tanyol • Haydar Ergülen • Adnan Özer • Metin Celâl • Tuğrul Keskin
- Osman Çakmakçı • Hüseyin Akın • Ahmet Bozkurt • Cenk Gündoğdu

EDEBİYAT GÜNDEMİ

Yusuf Atılgan
100
Yaşında

Tamer Kütükçü



Sanatçının Sahtekârlık Sendromu **Gülüş Türkmen** • Oğuz Atay'ın Kurgularında Metaforik Söylem **Raşel Rakella Asal**
• Hiç Tanışmamış İki Dost: Shakespeare ve Freud **Alperen Ak** • Benliğin Kör Noktası: "Kendimden Biri Değilim" **Emrah Yolcu** • Sergüzeşt-i Sahaf Ragıp Efendi: I **Süleyman Kaymaz** • Yeni Şiirler Arasında **Şeref Bilsel** • Yeni Öyküler Arasında **Jale Sancak** • **ŞİİR** Yavuz Özdem, Soner Demirbaş, Duygu Kankaytsın, Orhan Emre, Ayça Şebnem, Gönül Tokayeva • **ÖYKÜ** Neşe Koçak, İbrahim Alaş • **DESEN** Özge Ekmekçioğlu

+**VARLIK KİTAPLIĞI** Ali Günvar ile "Çarpık Hüzünler Kantatı" Üzerine Söyleşi **Gülce Başer** • "Şiir ve Yaşam"-Ali Cengizkan **Ozan Öztepe** • "Sakarmeke" - Mehmet Fırat Pürselim **Üzeyir Karahasanoğlu** • Fırat Polat ile "Burcu Vaazi" Üzerine Söyleşi **Naile Dire** • "Herkesten Uzakta" - Kadir Işık **Soner Sert** • Ayşe Özlem İnci ile "Yerin Dibinden Geliyorum" Üzerine Söyleşi **Mevsim Yenice** • "Smyrna'nın Yazgısı" - Gülseren Engin **Emine Şimşek Emir** • Oğulcan Kütük ile "Oğlan Çıkmazı" Üzerine Söyleşi **Fatma Yeşil** • Şiir Günlüğü **Gültekin Emre** • Küresel Haberler **Zeynep Şen**

Mahmut Celayir ile "Yelling"
sergisi üzerine söyleşi



Deniz Gezgin, *Ahras*



Kısa Filmin Uzun Sözü:
Serhat Karaaslan ile söyleşi



Neşe Yaşın, *Kar Uykusu*

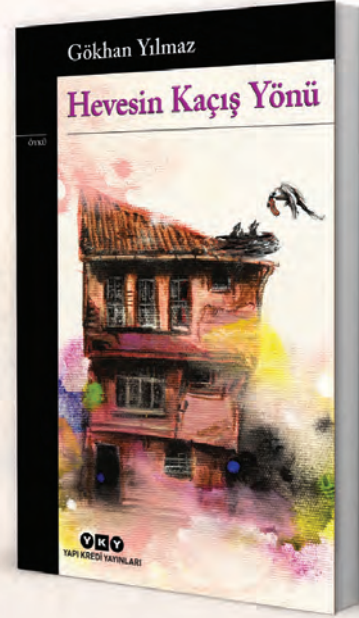


Kanatları akılda büyüyen bir gökyüzünün altında incelikli öyküler

Birbirine bakan aileler, bıçak kesiğiyle tutturulmuş ölümler, zamanla geçmesi beklenen hayatlar, içeride bir kör kuyuya dönüşen günler, dışarıda kanatları akılda büyüyen bir gökyüzü, ekmek yutan ve ekmek kusan bir fırının ağzında hikâyeler...

Gökhan Yılmaz üçüncü öykü kitabında akışkan, kıvrak, kırılmayan ama büküle büküle büyüyen ilişkilenmeleri dillendiriyor.

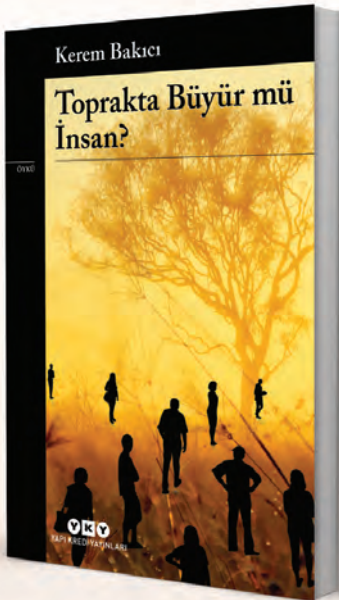
Hevesin Kaçış Yönü
Gökhan Yılmaz
Öykü, 88 s.



Hareketli ve hızlı bir soluktan kışın ve baharın anlattıkları

Kerem Bakıcı'nın ilk öykü kitabı *Toprakta Büyür mü İnsan?*, alıç ağaçlarının gölgesi üzerine düşenlerin, pişmanlığına bir ömür adayanların, inatçı bir doğanın, kışın ve baharın anlattıklarını bir araya getiriyor. Sık sık doğa seslerinin karıştığı öyküler çınlayan, tıkırdayan, hareketli, değişken, hızlı bir soluğu taşıyor.

Toprakta Büyür mü İnsan?
Kerem Bakıcı
Öykü, 80 s.



varlık

Aylık Edebiyat ve
Kültür Dergisi

88. Yıl, Sayı 1365

1 Haziran 2021, İstanbul

ISSN 1300-1728

Yayın türü

Yerel süreli yayın

Kurucusu:

Yaşar Nabi Nayır

Varlık Yayınları A.Ş. adına

İmtiyaz Sahibi

ve

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:

Filiz Nayır Deniztekin

Editör:

Mehmet Erte

Kapak düzeni ve iç tasarımı:

Nazlı Ongan

Baskı:

Asya Basım Yayın Sanayi Tic. Ltd. Şti.

15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad.

No: 62/B Güneşli - Bağcılar

İSTANBUL – Tel: 0212 693 00 08

Sertifika No: 36150

Abone Koşulları:

Yurtiçi 1 Yıllık:

Aras Kargo: 275 TL

Posta veya MNG Kargo: 300 TL

Abonelik Yenileme Bedeli 1 Yıllık:

Aras Kargo: 260 TL

Posta veya MNG Kargo: 290 TL

Yurtdışı 1 Yıllık:

Uçak: 120 Euro

Banka hesap no:

İş Bankası, Perpa Tic. Mrk.

(1188) 0451191

Adres:

VARLIK YAYINLARI A.Ş.

Perpa Ticaret Merkezi, B Blok

Kat: 5, No: 484

Şişli 34384 – İstanbul

Tel: 0212 - 221 31 71 (pbx)

Faks: 0212 - 320 06 46

Yazı işleri e-posta:

varlik@varlik.com.tr

Satış ve abone e-posta:

siparis@varlik.com.tr

www.varlikonline.com

www.varlik.com.tr

Avrupa Kültür Dergileri Ağı

<www.eurozine.com> üyesidir.

Editörden

Garip hareketinin ilk şiiirleri, Orhan Veli'nin öncü düşünceleri *Varlık* dergisinde yayımlanmıştı, dolayısıyla modern Türk şiirinin yeni ufuklar açan –Melih Cevdet'in deyişiyse “asil şiir konularına şamarı yapıştır[an]”– bu hareketini 80. yılında kapsamlı bir dosyayla incelemek de bizim görevimizdi.

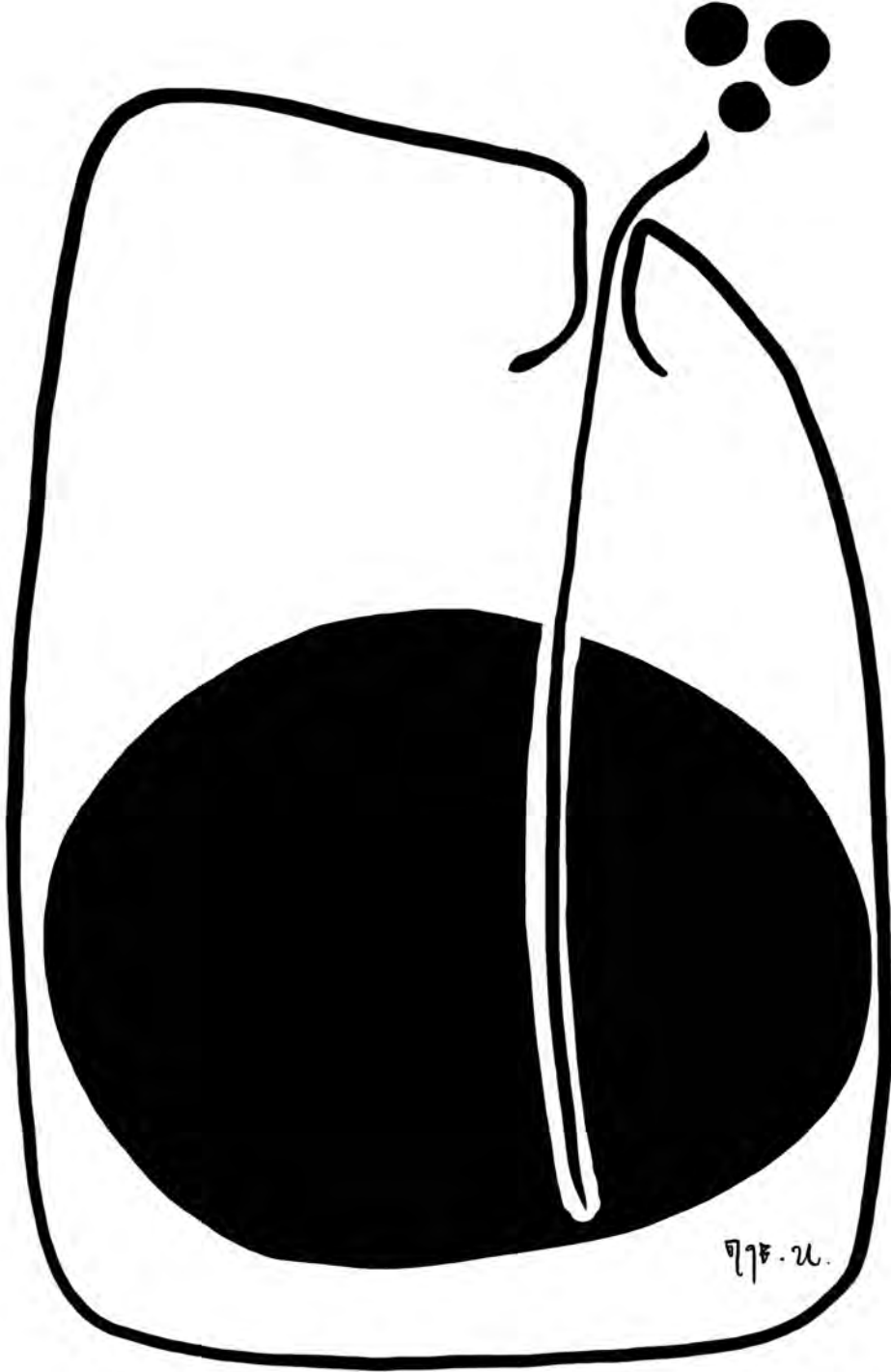
Bâki Ayhan T.'nin yayına hazırladığı dosyamıza katkıda bulunan yazarlar: Gonca Gökalp Alpaslan, Alphan Akgül, Yalçın Armağan, Sinan Bakır, Gülce Başer, İsmail Cem Doğru, Haluk Öner.

Soruşturmamıza katılan Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Adnan Özer, Metin Celâl, Tuğrul Keskin, Osman Çakmakçı, Hüseyin Akın, Ahmet Bozkurt ve Cenk Gündoğdu ise yazılarında Garip'in tarihsel rolü hakkında önemli tespitlerde bulunmakla birlikte daha çok günümüz şiirine etkilerini değerlendiriyorlar.

Dosyamızda Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday dostluğunun öyküsü, Garip'in doğuşu, (ironi, gerçeklik kurgusu, vb.) temel nitelikleri, Batı şiirinden nasıl etkilendiği, şiirimizi ne yönde dönüştürdüğü, toplumdaki yankıları, siyasi boyutu, paradigma kırıcı rolü, “Birinci Yeni” olarak adlandırılmasının doğurduğu sorunlar ve daha pek çok konu eleştirel bir şekilde ele alınıyor. Ama bizim 80. yılını bahane ederek Garip şiirini gündeme getirmemizin asıl nedeni kendi dönemine ve sonraki tüm kuşaklara aşıladığı cesaret.

Garip şairleri şüpheşiz şiirin öznesini, konusunu, okunma biçimini değıştirdiler. Bu unsurlar şiirde dönemden döneme değışir zaten, evet, ancak değışimi özleyerek yeniyi kurmak için gelenekle çatışmayı, yok sayılmayı göze almak gerekir. Garip hareketi her şeyden önce cesaretiyle 80 yıldır tüm edebiyatımıza öncülük ediyor ve yeni kuşakları etkilemeyi de sürdürecektir.

Biz de *Varlık* olarak 88. yılımızı dolduruyoruz. 89. yılımıza girdiğimiz Temmuz sayımızda buluşmak üzere.



Desen: Özge Ekmekçioğlu

İÇİNDEKİLER

Çizgiyorum	Özge Ekmekçioğlu	2
80. Yılında Garip Hareketi	Bâki Ayhan T.	4
“Zaten Ne Olduysa O 1937 Yılında Oldu”		
Ankara’da Doğan Yepyeni Bir Şiir	Gonca Gökalt Alp Alpaslan	6
Alışkanlığı Nasıl Kırmalı?		
“Garip” Önsözü Üzerine Bir Deneme	Alphan Akgül	11
Garip, “Birinci Yeni” midir?	Yalçın Armağan	15
Garip’in Poetik Bildirisi:		
“Kitabe-i Seng-i Mezar”	Sinan Bakır	21
Bir Avangardın Garip ve Kısa Otopsi	Gülce Başer	25
Garip Süreci ve Çağdaş Türk Şiirinin Mayası	İsmail Cem Doğru	29
Şiirin 80 Yaşındaki Çocukları: Garipçiler	Haluk Öner	34
Soruşturma: 80. Yılında Garip Hareketi	Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Adnan Özer, Metin Celâl, Tuğrul Keskin, Osman Çakmakçı, Hüseyin Akın, Ahmet Bozkurt, Cenk Gündoğdu	38
Uyku Korkağı	Neşe Koçak	50
Karımla Kırk Yıl	Yavuz Özdem	52
Edebiyat Gündemi:		
Yusuf Atılgan 100 Yaşında	Tamer Kütükçü	53
Sanatçının Sahtekârlık Sendromu	Gülüş Türkmen	56
Tekne Sone	Soner Demirbaş	58
Mahmut Celayir ile Söyleşi	Hıdır Eligüzel	59
Sen Neredesin,		
Ben Gülümü Dikmeye Gidiyorum	Duygu Kanıkaytsın	65
Oğuz Atay’ın Kurgularında Metaforik Söylem	Raşel Rakella Asal	66
Hiç Tanışmamış İki Dost:		
Shakespeare ve Freud	Alperen Ak	68
Serhat Karaaslan ile Söyleşi	İrem Kargioğlu	71
Benliğin Kör Noktası:		
“Kendimden Biri Değilim”	Emrah Yolcu	75
Sergüzeşt-i Sahaf Ragıp Efendi: I	Süleyman Kaymaz	81
Babam Öldü	Orhan Emre	83
Yeni Şiirler Arasında	Şeref Bilsel	84
Muharebe Duası 1: Sav’aşk	Ayça Şebnem	85
Yeni Öyküler Arasında	Jale Sancağ	86
Bir Gece	Gönül Tokayeva	88
Kavun Acısı	İbrahim Alas	89
Varlık Kitaplığı		
Ali Günvar ile Söyleşi	Gülce Başer	91
“Şiir ve Yaşam” / Ali Cengizkan	Ozan Öztepe	95
“Kar Uykusu” / Neşe Yaşın	Zehra Betül Yazıcı	96
“Sakarmek” / Mehmet Fırat Pürselim	Üzeyir Karahasanoğlu	98
Fırat Polat ile Söyleşi	Naile Dire	100
“Herkesten Uzakta” / Kadir Işık	Soner Sert	101
Ayşe Özlem İnci ile Söyleşi	Mevsim Yenice	102
“Smyrna’nın Yazgısı” / Gülseren Engin	Emine Şimşek Emir al	104
Oğulcan Kütük ile Söyleşi	Fatma Yeşil	105
“Ahraz” / Deniz Gezgini	Şerif Mehmet Uğurlu	106
Şiir Günlüğü	Gültekin Emre	109
Küresel Haberler...	Zeynep Şen	111

80. YILINDA GARİP HAREKETİ

BÂKİ AYHAN T.



Türk şiirindeki değişim/dönüşüm aşamaları 19. yüzyıldan itibaren genellikle belli toplumsal olay yahut durumların izini taşır. Hatta öncesi için bile, belli bir ihtiyat kaydıyla, bunu söylemek mümkündür. Yüzyıllarca devam eden ve belli bir ailenin, sülalenin sultasına dayanan mutlakiyet idaresi şairin özgürlüğü, yenilikçi davranmasına izin vermemiş, şairler doğrudan veya dolaylı şekilde saraya, medreseye bağlı olduğundan sıkı kurallarla örülü, şairin nefes almasına izin vermeyen klasik bir şiir var olmuştur. Tanzimat Fermanı ile ortaya çıkan toplumsal durum Şinasi ve Namık Kemal’lerin, İkinci Abdülhamit’in sınır tanımayan baskıcı anlayışı ise Tefik Fikret, Cenap Şahabettin, Halit Ziya ekolünün doğuşuna zemin hazırlar. Önce meşrutiyetle, ardından da cumhuriyetle taçlanan 20. yüzyıl başları ise kısa sürede çok sayıda iyi şairin çıktığı bir döneme tanıklık eder. Çeyrek yüzyıl gibi kısa sürede

(1908-1933) Ahmet Haşim, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Tanpınar, Necip Fazıl, Dıranas, Tarancı gibi çok sayıda iyi şairin çıkış nedenini poetik argümanların yanı sıra özgürlükçü, yenilikçi yaşam anlayışında da aramak gerekir. Bu kadar kısa bir sürede, divan şiirinde 500 yılda yetişenden daha çok iyi şairin yetişebilmesinin nedeni bu özgürlük ortamıdır ve özgür düşüncenin yaygınlaşması her şeyden önce şiirin, edebiyatın halkın tamamına yayılabilmesine yaradığı içindir ki nicelik-nitelik örtüşmesi sağlanabilmiştir. Yeni, iyi, modern şiir her şeyden önce özgürlüğün ürünüdür.

Klasik şiirdeki biçimsel kuralcılık, 1920’lerin hemen başında fütürizmi tanıyan Nâzım Hikmet tarafından yıkılmış olmakla beraber, onunla aynı kronoloji içinde, “saf şiir” diye de adlandırılan hececisi-sembolizm 1920’ler ve 30’lar boyunca zirveye çıkmıştı. Saf şiirin hem “biçim”den hem de “şairanelik”ten kaynaklanan ve-

rimleri zaman içinde klişeleşip zayıflamaya başlarken, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet üçlüsü Türk şiirinde hiç beklenmeyen bir çıkış gerçekleştirdi. Garip’in miladını, “Garip Önsözü”nden dolayı 1941 olarak işaretliyoruz. Bununla birlikte Garip şiirinin ilk örneklerini Orhan Veli ve arkadaşlarının 1930’ların sonlarında Varlık dergisinde yayımlamaya başladıklarını, hatta önsöze girecek bazı pasajların da parça parça yayımlandığını gözden uzak tutmamak gerekir. Önce alay ve hücumlarla karşılanan, Türk şiirine “yeni bir hava” değil sadece “hava” getirdikleri söylenen, hatta hakarete varan reddiyelerle dışlanan Garip şiiri kısa zamanda şiire dair bütün yerleşik algıları tersyüz etmiş, yıkıp geçmişti.

Garip’e en sert tepkiler klasik hececilerden, Attilâ İlhan’dan ve İkinci Yeni şairlerinden geldi. İlk gruptakiler şiirde heceden ve klişe izleklerden başka bir değer tanımadıklarından, bu yeni şiirden

rahatsız olmuşlardı. Attilâ İlhan bu yeni şiirin devlet eliyle desteklendiği, Nâzım Hikmet'i ve 40 Toplumcularını gölgelemek için öne sürüldüğü gibi paranoyakça bir iddiayı sık sık tekrarlıyordu. Attilâ İlhan'ın vahim yanılgısı şuydu: Şiir öyle siyasi destek yahut kösteklerle doğrudan şekillenen bir şey değildir. Yine, iddianın aksine, Garip şiiri öyle kökü dışarıda, geleneğe ters vesaire denilerek küçümse-
necek bir şiir değildir. Tam tersine, Garip, zamanının şiiridir, yeni yeni ortaya çıkan ortalama insanın nabzını tutar ve Orhan Veli şairin yüzündeki bin yıllık maskeyi indirmiştir. Orhan Veli ile ki kılığı kıyafeti, saç sakalı, oturuş kalkışı ("eda"sı!) ve şiiri paralel olan şair tipine kavuşmuştur edebiyatımız. Bu, içtenliktir. Gündüz mutasavvıf, gece nihilist, kışın isyankâr ve bohem, yazın muhafazakâr, Ankara'da bürokrat, yurtdışında hariciyeci, Paris'te hedonist, İstanbul'da maziperest şair tipi yerine nasılsa öyle yaşayan ve öyle de yazan şair tipinin gelmesi az şey değildir. Arkadaşlarıyla birlikte Orhan Veli'nin şiirde yaptığı değişimi sahici kılan, onun eskiyi de çok iyi biliyor olmasıdır. Aruz, hece, divan, halk şiirlerini çok çok iyi biliyordu. 1940'lardan önce divan tarzında ya da heceyle sembolist şiir anlayışına bağlı çok iyi şiirler yazmıştı. Yahya Kemal'in biçimini taklit ederek, üstelik aruzla yazdığı "Efsane" şiiri hakikaten bir efsanedir. Hececi sembolizmin izinde, liseden hocası Tanpınar'ın etkisiyle kaleme aldığı ilk şiirlerinden olan "Eldorado" ve "Helene İçin" şiirleri Dıranas'ı, Tanpınar'ı, Cahit Sıtkı'yı kışkırtacak güzelliktedir. İsteseydi o tarzın mükemmel örneklerini çoğaltabilirdi. Ancak onun asıl amacı eskiyip köhneleşmiş olan yerine farklı bir şey koymak, Türk şiirine yeni ufuklar açmak, silinip silinip yazılmaktan müsvedde bir palimpsest haline gelmiş "yazı"ya özgün bir çehre vermektir.

İkinci Yeni şairlerinin itirazlarına gelince... Onlar, Orhan Veli'nin ölümünden birkaç yıl sonra, Garip'in en çok "dil ve ifade"sine takılmışlardı ve bu şiirin

folklorik verilerle hareket ettiğini, oysa "folklorun şiire düşman olduğunu" söylüyorlardı. Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Turgut Uyar adeta söz birliği etmişçesine birbirinin içinden çıkan iddialı yazılarla Garip'e ve özellikle de Orhan Veli'ye veryansın ediyorlardı. Oysa unuttukları veya görmemeyi tercih ettikleri çıplak bir gerçek vardı: İkinci Yeni, Garip'e çok şey borçluydu ve kendilerinden 15 yıl kadar önce, şiirdeki yerleşik algıları sarsan üçlü olmasaydı İkinci Yeni o kadar rahat hareket alanı bulamaz, dile müdahaleyi o kadar kolay gerçekleştiremezdi. Düşümlerden birini şuraya atmak gerekiyor: Çıkış zihniyetleri itibarıyla Garip de İkinci Yeni de "kelimeci" şiirlerdi esasında, Cemal Süreya'nın o meşhur yazısına "Şiir geldi kelimeye dayandı" cümlesiyle başladığı nasıl unutulur! Çok açık: "Üvercinka"ya, "aparthan"a, "cehennet"e giden yol "nasır, cımbız, sakal, bıyık"tan geçmiştir.

Her yenilikçi atılım kendi zamanında sert itirazlarla karşılaşır, reddedilir ama zaman içinde, hakikaten estetik bir farklılık getiriyorsa, hak ettiği değeri mutlaka bulur. Garipçilerin bu değeri bulması çok kısa bir süre içinde gerçekleşmiş, 40'ların başlarından itibaren gazete haberlerinde, edebiyat mahfillerinde, yayınevi yazıhanelerinde hatta magazin ve mizah dergilerinde sürekli olarak onlardan söz edilir olmuştur. Onların açtığı yol, geri dönülemez bir yoldu ve 1940'lardan sonra şiire başlayan hiç kimse onlara kayıtsız kalamamıştı. Şiirden şairaneyi kovup söze yeni bir "eda" getiren, şiirin içindeki resim ve müziği uzaklaştırıp sanatın tebeşir dairesi içinde şiire özerklik kazandıran, "Düşünme,/ Arzu et sade!/ Bak böcekler de öyle yapıyor" diyerek insana yeni ufuklar açan Garip hareketi bugünden geçmişe bakıldığında şiirimize çok ama çok önemli kilometre taşları koymuştur.

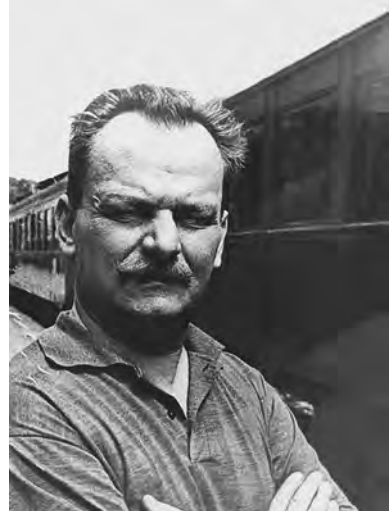
"80. Yılında Garip Hareketi" dosyasını hazırlarken bütün bunlar yeniden konuşulsun, düşünölsün, tartışölsün istedik. ●



Orhan Veli



Oktay Rifat



Melih Cevdet Anday

“ZATEN NE OLDUYSA O 1937 YILINDA OLDU” ANKARA’DA DOĞAN YEPYENİ BİR ŞİİR

GONCA GÖKALP ALPASLAN*



FOTOĞRAF

*“Dört kişi parkta çektiğimiz,
Ben, Orhan, Oktay, bir de Şinasi...
Anlaşılan sonbahar
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli
Yapraksız arkamızdaki ağaçlar...
Babası daha ölmemiş Oktay’ın,
Ben bıyıksızım,
Orhan Süleyman Efendi’yi tanımamış.
Ama ben hiç böyle mahzun olmadım;
Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?
Oysa hayattayız hepimiz.”
(Anday, 2003, s.42)*



Bu, Garip şiirinin Ankara’da doğuşunun olduğu kadar, güçlü bir şiirsel dostluğun da yazısıdır. Bilmem şimdi böyle şiirli dostluklar var mı?.. Şairlerin anılarının ışığında o güzelim şiirli dostlukların derin sularında yüzererek yazdım bu yazıyı. Ankara’da üç gencin buluşmasını, Garip’in doğuşunu hazırlayan şiirleri anlatmaya çalıştım. O güzel sonbahar

gününün Ankara’sına, dört genç adamın dostlukla, omuz omuza aynı bankta oturmasına, aralarında belli belirsiz görünen yeni Ankara evlerine, şapkalarına, ceketlerine, kravatlarına, ellerine, gülüşlerine, güneşin her birinin yüzüne başka vuruşuna sevgiyle ve –nedense hüznüle– bakarak...

Aslında her şey bu fotoğrafta... Ve bu şiirde... Ve Cumhuriyet’in ilk

yıllarındaki pırıl pırıl Ankara’da... Şiir fotoğraftan yıllar sonra yazıldığı halde, ses, söz, görüntü, duygu her şey birbirini tamamlayarak bizi Ankara’da doğan yeni şiire götürüyor. Melih Cevdet “Babası daha ölmemiş Oktay’ın” dediğine göre fotoğraf Samih Rifat’ın vefat ettiği Aralık 1932’den önce çekilmiş. Ankara’da... Parkta¹... Dördü de gencecik... Şiirleri gibi taptaze...

(*) Prof. Dr.; Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1930'lar... Ankara: Orhan Veli, Şinasi Baray, Oktay Rifat, Melih Cevdet... Lisedeler... Halk arasında Taş Mektep olarak bilinen Ankara Erkek Lisesi'nde yolları kesişti. Ve yepyeni bir şiir başladı... Nasıl mı?

Biraz öncesinden başlayalım anlatmaya...

Milli Mücadele'de umutların ve Anadolu'daki direnişin sembolü olan Ankara, 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasıyla yeni bir yaşamın odağı, 13 Ekim 1923'te Türkiye'nin başkenti oldu. 29 Ekim 1923'ten sonra devlet işleri ve bürokrasi Ankara'ya taşındığı için birçok kişi ailesiyle Ankara'ya yerleşmişti. Orhan Veli'nin babası Mehmet Veli Bey, Mızıkacı-yı Humayun'daki görevi nedeniyle 1924'te Ankara'ya tayin edilmişti. Orhan Veli, Gazi İlkokulu Numune Mektebi'ni bitirince Ankara Erkek Lisesi'ne yazılmıştı. Oktay Rifat'ın babası Samih Rifat, Milli Mücadele döneminde itibaren Ankara'daydı ve Maarif Vekâleti'nde Telif ve Tercüme Heyeti başkanı ve mecliste milletvekili olarak görev almıştı; 1932'de kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin ilk başkanıydı. Oğlu Oktay Rifat, Ankara'da Latife Hanım İlk Mektebi'nden mezun olmuş, Ankara Erkek Lisesi'ne kaydolmuştu. Melih Cevdet de yine babasının tayini dolayısıyla 1930'da Ankara'ya gelmişti ve o da Ankara Erkek Lisesi'ndeydi. Melih Cevdet, "Orhan Veli'nin Ardından" başlıklı yazısında o günleri şöyle anlatıyor:

"Çocukluğumu bilmiyorum. Ben kendisini Ankara Lisesi'nde tanıdım. Uzun boylu, ipince, yüzü sivilceli bir çocuktü. Ders dışı faaliyetlerden onu en çok çeken okul dergisi ile müsamere kolu idi. Zaten tanışmamız da bir müsamere sırasında Halkevi'nde oldu. Sonra mektepte dergi toplantısında gördüm. Yazısını okudu. Sesi biraz çatlakça. Okuduğu bir

nesir parçası idi." (Anday, 1984, s. 111).

Melih Cevdet'in bahsettiği müsamereler, o yıllarda halkevlerinin önce Ankara'da sonra tüm ülkede yarattığı atılımın lise gençlerinden aldığı gücü taşımaktadır. 1932'de kurulan halkevlerinin temsil şubelerinin amacı halkın tiyatroya ilgisini artırmak, gençlere toplu hayat yaşatmak, müşterek mesuliyet duygusu aşılamak, kolektif neşeyi tattırmak, musiki, tiyatro, edebiyat zevki vermek, gençleri güzel ve serbest konuşmaya alıştırmak, onların fikir, sanat ve dil terbiyesine yardım etmektir (Algan, 2011). İlk kurulan halkevi, Ankara Halkevi: *Akım, Özyurt*... Bambaşka bir ruh ve heyecan...

Ankara Erkek Lisesi'nin müsamere heyetinde yer alan Orhan Veli, Adnan Veli, Melih Cevdet o sıralarda okulda ve Türkocağı'nda sahnelenen oyunlarda ve hatta Raşit Rıza'nın Halkevi'nde yönettiği oyunlarda küçük roller almaktadır (Tanyer, 2005; Oral, 2015). Orhan Veli'nin tiyatro sevgisi liseden sonra da sürer. 1935'te Matbuat Umum Müdürlüğü'nün açtığı spikerlik sınavını kazanarak geldiği Ankara Radyosu'nda yayın şefiyken Halkevleri rejisörlüğüne de atananERCÜMEND Behzad Lav'ın sahnelediği oyunlarda da küçük roller üstlenir. Melih Cevdet de Yenışehir'de bir evin zemin katında iki odalı bir dairede kurulan Ankara Radyosu'nda iki kişinin çalıştığını anlatır: Müdür vekili Veli Kanık (Orhan Veli'nin babası) ve spikerERCÜMEND Behzad Lav (Demirkan, 2002, s.21-22).

Dönelim lise yıllarına ve şiire: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Rıfıkı Melûl Meriç'in, Mustafa Nihat Özön'ün, Ahmet Kutsi Tecer'in, Nurullah Ataç'ın, Suut Kemal Yetkin'in, Faruk Nafiz Çamlıbel'in, Halil Vedat Fıratlı'nın... öğretmen olduğu Ankara Erkek Lisesi'nde Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih

Cevdet şiirde de birleşir. Öğretmenlerinin şair ruhu öğrencilerin üzerine peri tozu gibi serpilir, şiire ve edebiyata meraklı gençlerin heyecanı öğretmenleri sevindirir. Tanpınar'ın, Yetkin'in, Ataç'ın verimli yıllarıdır. Şiirler, öyküler, çeviriler... Bugün bir lise dergisinden çok daha fazlasını ifade eden *Sesimiz*, bu koşullar altında yayına başlamıştır.

30 Ekim 1930'da aylık olarak yayınlanmaya başlanan *Sesimiz* dergisinin ilk sayısında Orhan Veli'nin "Yahudinin Fendi Arnavudu Yendi" adlı bir perdelik komedisi yayınlanır (Oral, 2015, s. 38-44). Logosunu, fotoğraftaki dördüncü kişinin, Şinasi'nin tasarladığı, Tanpınar'ın da katkıda bulunduğu *Sesimiz*'in 6. sayısında Oktay Rifat'ın ilk yazısı "Hepsi Var Sevgilim Yok" çıkar; sonraki sayılarda başka öykü² ve şiirleri: "Ağlayan Evler, İskelet Parmaklı Kadın, Mide Karar Verirse, Mermer Merdivenler, Yollar, Hasret". 1933'ten itibaren de Oktay Rifat'ın amcası Cevat Rifat'ın başyazar olduğu İnkılap dergisinde, İzmir'de, şiirleri yayınlanır (Özcan, 1999, s. 12-13).

O sıralarda yeni yeni çağdaş bir kent çehresi alan Ankara'da sadece okullar, kurumlar, gazete yazıhaneleri değil, az sayıdaki pastane, lokanta ve meyhane de birer edebiyat odağıdır: İstanbul, Özen, Kutlu pastaneleri, Karpış Lokantası, Kürdün Meyhanesi, dostlukla toplanılan evler³... Gündüzün mesaisi biter, akşam herkes birbirinde edebiyatı bulur, şiiri yaşar. O günlerde Ankara'daki yaşamı "çok cemiyetli" bulan Tanpınar da halinden memnundu herhalde. Aslında ne kadar değişse de Ankara'da edebiyat yaşamı yakın zamana dek böyleydi. Dağınık değil derli toplu, gösterişçi değil sakın ve derin, birbirine bağlı ve dostane...

Oktay Rifat 1933'te Ankara Erkek Lisesi'nden üçüncülükle mezun olur, 1933-1937 arasında bir

yandan Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde öğrenciyken bir yandan da Ankara Asliye Ticaret Mahkemesi'nde zabıt kâtibidir (Özcan, 1999, s. 13-14). Melih Cevdet de 1934'te mezun olur ve önce Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne, sonra AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ne yazılır ama ikisine de devam etmez. Orhan Veli ise -1932'de mi 1933'te mi (Oral 2015), yoksa son belgelere göre 1936'da mı? (Tatçı ve Kurnaz, 2014)- liseden mezun olmuş, İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'ne kaydolmuş, hatta 1936'da kaydı silinmiştir. Bu arada İstanbul-Ankara arasında gidip gelmektedir.

Melih Cevdet'in "Ukde" şiirinin *Varlık*'ın 15 Kasım 1936 tarihli 81. sayısında yayınlanmasıyla sanki bir kapı aralanır üç genç saire. "Ukde" şu dizelerle başlar ve biter: "*Bir gün ışığa döner yaprak/ Üzümler kızarır kütükte, Elbette diner bu sağanak/ Kaybolur içimdeki ukde*". (Anday, 2003, s.11)

Biçimsel olarak klasik diyebileceğimiz bir yapı taşıyan bu şiirde umudun ışığı parıldamaktadır. Gerçi üç şairin de o sıralarda hemen her zaman dörtlüklerle kurulu şiirlerinde daima konuşma diline çok yakın bir rahatlık ve lirizm hâkimdir. Yeni bir şiiri arayıp da hâlâ bulamamaktır belki genç şairlerin içindeki "ukde". Umud, yaprakta... Bir sonraki sayıda bu kez Orhan Veli'nin *Varlık*'ta ilk şiirleri -1 Aralık 1936'da, 82. Sayıda- yayınlanırken Yaşar Nabi onu edebiyat dünyasına şu cümlelerle takdim etmektedir: "*Varlık*'ın şiir kadrosu yeni ve kuvvetli genç im-

zalarla zenginleşmektedir. Aşağıda dört şiirini okuyacağınız Orhan Veli, şimdiye kadar yazılarını hiç neşretmemiş olmasına rağmen uygun bir sanat sahibidir. Gelecek sayılarımız onun ve arkadaşları Oktay Rifat, Melih Cevdet, Mehmet Ali Sel'in şiirimize getirdikleri yeni havayı daha iyi belirtecektir." Bu sayfada Orhan Veli'nin "Oaristys", "Ebabil", "Düşüncelerimin Başucunda", "Eldorado" şiirleri yer almıştır. *Varlık*'ın 15 Aralık 1936 tarihli 83. sayısında ise Oktay Rifat'ın "Eza", Melih Cevdet'in "Beklemek", Orhan Veli'nin "Odamda" ve -Mehmet Ali Sel imzasıyla Rene Bizet'den çeviri- "Seyahat" şiiri yayınlanır. *Varlık*'taki ilk şiirler yeni bir ses, yepyeni bir nefes gibidir... Ama onlara yetmeyen, eksik kalan birşeyler vardır.

Ve 1937'nin yazında, güneşli bir günde, Ankara'nın meşhur Özen Pastanesi'nde Oktay Rifat'la Orhan Veli yine şiirden konuşturlarken... İyisi mi Oktay Rifat anlatsın: "Hava alabildiğine güzel. Özen'de caddeye karşı iskemlelere kuruluyoruz. Orhan ayak ayak üstüne atıyor. Üstteki ayağı yere değiyor. Sırtı kambur. Uzun, ince, badem tırnaklı şehadet parmağı sivilcelerinde. Şiir lafı ediyoruz. Piyasa şairlerinin şiirleri ikimizi de sarmıyor. Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben yeni bir şiir yazmışım. Orhan'a okumaya pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bişey. Adı 'Saksılar' (Bu şiir ilk kitabımda vardır). Bir ara boş verip okuyuyorum. Orhan

kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkartıyor. Adı 'Kelebek'. Raymond Radiguet'ten tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adım attığımızı biliyoruz. Üç dört günün içinde bu çeşit şiirlerden bir sürü yazıyoruz. Yarışarcasına karşılıklı okuyoruz." (Oktay Rifat, 1992, s. 79)

Ne güzel bir sahne... Ne güzel anlatmış, capcanlı... Sanki biz de oradayız, Özen Pastanesi'nde, yan masadayız. Bir şiirin doğuşuna tanışız bu satırlarla. Hemen ardından, bir hafta sonra, Yaşar Nabi *Varlık*'ta bir sayfa ayırarak, yayınlıyor bu yepyeni şiirleri: "Sayfamız Melih'e ithaf edilmiştir. Aradan günler geçiyor, Melih'in Belçika mektuplarından bizimkilere benzer şiirler çıkıyor." (Oktay Rifat, 1992, s. 79)

Oktay Rifat'ın ilk kitabı *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarlık Üstüne Şiirler*'de (1946) yer alan "Saksılar" şiiri, Ankara'nın o günleri gibi aydınlık, güneşli... Parktaki fotoğrafta yüzlerine vuran güneş bu dizeleri de ısıtmış sanki: "*Pencerede saksılarım var benim de/ Kurulmuş asma bahçem göğün maviliğinde/ San ki neden sade yaz günleri taşır/ Bir demet çiçek gibi sevgilim/ Çiçekli bir şemsiye elinde/ Güzel şeyler düşünmeme rağmen/ Durmadan ağlamak geliyor içimden*". (Oktay Rifat, 2007, s.70)

"Ukde"de "üzümler kızarır kütükte" demişti Melih Cevdet, Oktay Rifat'sa göğün maviliğinde kurulmuş asma bahçelerinden söz ediyor. Bilerek ya da bilmeyerek

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Rıfkı Melûl Meriç'in, Mustafa Nihat Özön'ün, Ahmet Kutsi Tecer'in, Nurullah Ataç'ın, Suut Kemal Yetkin'in, Faruk Nafiz Çamlıbel'in, Halil Vedat Fıratlı'nın... öğretmen olduğu Ankara Erkek Lisesi'nde Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet şiirde de birleşir.

imgelerde birleşiyorlar, çünkü aynı dünyayı paylaşıyor, birlikte büyütüyorlar yeni şiiri içlerinde... Ayrıca “Saksılar”ın son dizeleriyle Melih Cevdet’in yıllar sonra yazdığı “Fotoğraf”ın sonunda geçen “Ölümü hatırlatan ne var bu resimde?/ Oysa hayattayız hepimiz” dizeleri arasındaki ruh ortaklığını görmemek mümkün değil. Demek o ilk şiirlerden sonra da sürüyor şiirsel ortaklıklar. Orhan Veli’nin çevirdiği “Kelebek” şiirini de okuyalım yeri gelmişken: “Yolda rastgeldiğim bir/ Mektepli kız diyordu ki:/ Dünden beri seni kovalıyorum/ Ne kadar insafsızsın/ Kelebek!” (Orhan Veli, 1982b, s.98)

Saksılardaki çiçeklere konup kalkan keleşin uçarılığında birleşen bu iki şiirin, Garip’in ilk şiirleri olduğunun pek fark edilmemesi ilginçtir. Külfetsiz ve içten söyleyiş kadar elinde çiçekli semsiyeyle gezen bir demet çiçeğe benzeyen sevgiliyle keleş kovalayan mektepli kız da ortaktır. Melih Cevdet tam o sıralarda onları yeni bir şiire götüren arayışı “Sanattan içkinin verdiği benzer bir zevk, bir keyif beklemek... Zaten bu hal üçümüzde de vardı. Şiirden çok şey ummuştuk. İstedikimizi bulamamıştık. Rahatsızlığımızı yok etmek için hem saadet anlayışımızı hem şiir anlayışımızı değiştirmemiz gerektiğini sık sık konuşurduk,” diye anlatır. Ve Orhan Veli’nin şiire getirdiği yeniliği “Şiir dilindeki sahtelikten kurtulmak, halk diline, halk konuşmasına yönelmek, halkın, insanlığın sözcüsü olmak, asil şiir konularına şamarı yapıştırmak” sözleriyle tarif eder. “Saksılar”da ve “Kelebek”te olan ve sonra hepimizi saran başkalık tam da bu herhalde... Oktay Rifat da bundan bahsediyor; ileri şiire varmak için halka çıkma gayreti... Bir saksıdaki çiçeklerin ürpertisini hissetmek, peşinden koşulan keleşe gönül koymak kadar yalın, temiz, içten, ince olabilmek...



Orhan Veli

Melih Cevdet Anday

Oktay Rifat

Uzun zamandır hazırlanan yeni şiir aynı Ankara yazında iki arkadaşla ortak bir şiir de yazdırmış: “Ağaç” şiiri Oktay Rifat - Orhan Veli imzasıyla Ağustos 1937’de yazılmış, *Varlık*’ın 15.9.1937 tarihli 101. sayısında yayınlanmıştır. Oktay Rifat diyor ya, “Zaten ne olduysa o 1937 yılında oldu” diye: “*Ağaca bir taş attım;/ Düşmedi taşım,/ Düşmedi taşım./ Taşımı ağaç yedi;/ Taşımı isterim,/ Taşımı isterim!*” (Orhan Veli 2003, s.185)

O sayının 453. sayfası iki genç şaire ayrılmıştır. Ortak şiirleri en baştadır. Oktay Rifat’ın “Saksılar, Bir Kadın, Yıldızlar (“Orhan Veli’ye”) şiirleri, Orhan Veli’nin “Deniz, İnsanlar, Yokuş, Yolculuk” ve Mehmet Ali Sel imzasıyla “Hoy Lu Lu, Pazar Akşamları” şiirleri. Sayfanın en üstünde “Bu sayfayı şair Melih Cevdet’e ithaf ediyoruz” yazmaktadır. Her birinden adeta yaşam fışkıran kısacık şiirler 1936-1937’de *Varlık*’ın birçok sayısında birer ikişer şiirleri çıkan ve o günlerin şiirinin genel edasına çok da aykırı düşmeyen bu gençlerin Eylül 1937’den itibaren bambaşka bir yola girdiklerinin açık işaretidir. Önceki sayılarda Türk şiirinin tıkanığında yakından Yaşar Nabi, o yıllarda Ankara’da çıkarıldığı *Varlık*’ta Ankara’dan genç şairlerle Türk şiirine yepyeni bir ses ve soluk getirmektedir. Hatta Melih Cevdet “o günler bu yüzden

‘Ne getirdiler? Hava’ diye nükteler savruldu”ğunu yazar (Anday, 1984, s.111). O nüktelerin *Varlık*’ta birkaç sayı sonra yayınlanan diyaloglara da gönderme içerdiğini rahatlıkla düşünebiliriz.

Varlık’ın 103. sayısında Orhan Veli ve Oktay Rifat tarafından tasarlanan, yazıya geçirilen “Surrealist Oyunlardan” başlıklı nefis bir oyun bekler okurları. “Diyalog” alt başlığıyla yayınlanan bu kısa yazı, bir sürpriz, çocuksu bir heyecandır; iki arkadaşın şiire, edebiyata, sanata dair şakalaşması gibidir. “Nedir, ne fark vardır, ne yapardık” gibi sorulara verilmiş yanıtlardır. Dergide yayınlandığı gibi adlarının kısaltmasıyla aktaralım:

“NEDİR?”

O.R.- İstirahat nedir?

O.V.- Bir yağmur bulutudur.

O.V.- Kafiye nedir?

O.R.- Eti yenmez, bed sesli bir horozdur.

(...)

O.V.- Yaşamak nedir?

O.R.- Yıldızları düşünmektir.

O.R.- Deha nedir?

O.V.- Bir nardır.”

“Ne fark vardır?” sorularından birinde Oktay Rifat okurlara bir ipucu verir aslında. Sorar: “Mehmet Ali ile Orhan Veli arasında ne fark vardır?” Orhan Veli yanıtlar: “Cigara ile duman arasındaki fark”. Orhan Veli’nin “Hiçbir şey bilmeseydik ne yapardık?” so-

rusuna Oktay Rifat ne cevap vermiştir: “Gelincik toplardık”. Oktay Rifat’ın “Arada sırada gökyüzüne bakmak olmasaydı ne yapardık?” sorusuna yanıt: “Ağaçları yedik”. Bu eğlenceli söz oyunu aslında tam da o sıralarda ilgilendikleri sürrealizmin doğal sonucu gibidir. Oktay Rifat *Son Yaprak*’taki yazısında 1937 yazında üç arkadaş Fransızca bir kitaptan okuya çevire sürrealizmi birlikte keşfedişlerinin coşkusunu anlatır ve bu söz oyunlarını anar (1992, s. 80). 15 Ekim 1937 tarihli *Varlık*’ta ikisine ayrılan tam sayfada bu eğlenceli ve şiirsel diyalogların yanında Oktay Rifat’ın “Balıkçılar, Karga, Karaca Ahmet” şiirleri, Orhan Veli’nin “Asfalt Üzerine Şiirler” ve –Mehmet Ali Sel imzasıyla– “Edith Almera” şiirleri yer almıştır. “Karaca Ahmet”, en büyük eğlencesi akşamları parka çıkmak olan, kavağı ve yıldızları seven, sadece anasının serdiği yatakta rahat uyuyan biridir; belki de Garip şiirinin ilk sade, sıradan insanı; –*Garip* önsözünde bahsedilen– “yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan insanlar”ın ilk örneğidir; üstelik şiir sever: “*Şair Orhan Veli’yi/ Melih Cevdet’i severdi hayatında*”. Böylece “Karaca Ahmet” şiirinde üç şairin de adı geçer. Bu ne güzel bir arkadaşlık...

Birlikte fotoğraf çektiren çok arkadaş vardır şüphesiz... Okulu, sınıfı, sahneyi, kitapları, ilk şiirleri, sokakları, parkları, bankları paylaşan da çoktur. Ama şiirli bir yola birlikte çıkan, birlikte devam eden, birlikte şiir yazan kaç kişi vardır? Şiir yolları ayrılrsa da kalplerini ayırmayan, dostluktan vazgeçmeyen kaç kişi? Hayatı sorulduğunda “13’te Oktay Rifat’ı, 16’da Melih Cevdet’i tanıdım” diyen kaç kişi? Aynı şiirde üçünün de adını geçirmeyi başaran kaç şair? O zamana dek tek tük şiirleri çıkan *Varlık*’ta kendilerine ayrılan ilk tam sayfayı ve devrimci çıkışı yurtdışındaki ar-

kadaşlarına adayan kaç dost? Kendileriyle ilgili gazete haberlerini kesip mektupla yurtdışına gönderen kaç arkadaş? Bu sorular böyle devam eder gider.

Yazıyı yine fotoğrafla bitirelim. Orhan Veli, 16 Haziran 1946’da *Ülkü* dergisine yazdığı bir yazıda “Fotoğraf” şiirindeki dördüncü kişiden, şiir yazmayan ama şiir seven, lisede sahneye çıkmayan ama dekorları tasarlayan, şiirde “bir de Şinasi” diye geçtiğinden Melih Cevdet’e azıcık gönül koyunca Melih Cevdet’in kitaplarını ona muzipçe “bir de Şinasi’ye” diye imzaladığı Şinasi Baray’dan bahseder: “İşte o Şinasi Ankara’da bir içkili lokanta açtı. Adı Üç Nal. Şinasi hem sanat-kâr hem de okuryazar bir insan olduğu için lokantasını sanatkarlarla okuryazarların sık sık gidecekleri, gittikleri vakit de zevkle oturacakları bir yer olarak tertipledi. Her giden hoşlanıyor. Ben de onlardanım. Salonun türlü süsleri arasında zaman zaman mısralara yahut da bazı mısraların medlûllerine rastlıyorsunuz,” (Orhan Veli, 1982a, s.118) diye lokantayı da anlatıyor. Artık ne Üç Nal var ne de o yılların Ankara’sı... Ama Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat var... Dostluklarıyla, şiirleriyle, fotoğraflarıyla hep var... “Ama ben hiç böyle mahzun olmadım”...

KAYNAKLAR

- ALGAN, Hamdiye (2011); “Halkevlerinde İnkılap Temsilleri (1932-1951)”. Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yüksek lisans tezi.
- ANDAY, Melih Cevdet (1984); *Açıklığa Doğru*, İstanbul: Adam Yayınları.
- ANDAY, Melih Cevdet (2003); *Rahatı Kaçan Ağaç: Toplu Şiirleri I*, İstanbul: Adam Yayınları.

- DEMİRKAN, Eser (2002); *Ercüment Behzad Lav: Hayatı, Sanatı Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- DURMUŞ, Mitat (2019); “Melih Cevdet Anday”, TEİS.
- ERCİLASUN, Bilge (1994); *Orhan Veli Kanık: Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: MEB Yayınları.
- GÖKŞEN, Erol (2021); “Şairin Hikâyesi II: Oktay Rifat”, *Varlık*, 1363, Nisan: 34-36.
- GÜNDOĞAN, Hatice (2020); “Orhan Veli’nin Hayat Sahnesinde Bir Mekân Olarak Ankara”, *Vefatının 70. Yılında Bir Garip Orhan Veli*, (Ed. Fatih Sakallı), Ankara: İlbilge Yayıncılık, s. 177-189.
- OKTAY RİFAT (1992); *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları.
- OKTAY RİFAT (2007); *Bütün Şiirleri I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ORAL, Haluk (2015); *Bir Roman Kahramanı Orhan Veli*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ORHAN VELİ (1982a); *Bütün Yazıları I: Sanat ve Edebiyat Dünyamız*. (Haz. Asım Bezirci). İstanbul: Can Yayınları.
- ORHAN VELİ (1982b); *Bütün Çeviri Şiirleri*, (Haz. Asım Bezirci). İstanbul: Can Yayınları.
- ORHAN VELİ (2003); *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 34. Baskı.
- ÖZCAN, Tarkan (1999); “Oktay Rifat’ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora tezi.
- TANYER, Turan (2005); *Taş Mektep*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TATÇI, Mustafa ve Cemal KURNAZ (2014); *Yüzüncü Doğum Yıl Dönümü Anısına Belgelerle Orhan Veli*, İstanbul: H Yayınları.
- TONGA, Necati (2016); “Cumhuriyet Döneminde Bir Edebi Muhit Olarak Ankara (1923-1980)”. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora tezi.
- TÜRKELİ, Özgür (2021); “Dört Kişi Parkta Çektirmişiz”, 8 Ocak 2021, lavarla.com’dan 26.3.2021’de erişildi.

NOTLAR

- 1) Ankara’da hangi parkta çekilmiştir, o parkın başına neler gelmiştir merak edenler Özgür Türkeli’nin “Dört Kişi Parkta Çektirmişiz” başlıklı yazısını okuyabilirler (Türkeli 2021).
- 2) Bu öyküler hakkında (Gökşen, 2021)’i okuyabilirsiniz.
- 3) Bkz. Tonga, 2016.

ALİŞKANLIĞI NASIL KIRMALI? “GARİP” ÖNSÖZÜ ÜZERİNE BİR DENEME

ALPHAN AKGÜL



Şiir üzerine yapılan tartışmaları bazen içinden çıkılmaz hale getiririz. Yanıtlar, kimi zaman en bilinen metinlerde olsa bile. *Garip* önsözünü okurken aklıma gelen ilk düşüncelerden biri hep bu olmuştur. Orhan Veli sadece yaşadığı dönemin değil, bugünün şiir ufkunun bile ötesindedir bazı konularda. Şiirin, biçimsel öğelere, duygu verilerine, müziğe ve resme indirgenemeyeceğini söylemiştir. Ona göre şiirin edası, yani üslubu, biçimi, anlamdır. Orhan Veli, şairaneliğe, duyguların denetimsiz bir şekilde dışavurulduğu romantik lirizme başkaldırmıştır ama modern dünyada onun görüşlerine bir rakip daha çıkar. Avrupa modernizmi bir karşıtlar bütünüdür; bir yandan aklı kutsar, öte yandan mitik şiir dilini. Bakışını dış dünyadan sürekli kaçırarak bir şiir anlayışı vardır ve bu üslup hep kılık değiştirir. Ortaçağda alegori, on sekizinci yüzyılda yapay şiir dili, on dokuzuncu yüzyılda doğayı bir tapınağa dönüştüren lirik dil, bakışlarını hep dış

dünyanın somut izlenimlerinden, sorunlarından kaçar. Modernizmin öncü şairleri barikatları yıkar gibi insan ile dış dünya arasındaki bu dil duvarını yıkmayı denemiştir ama şiirsel saflık ideali bu kez de modern dilbilimi yedeğine alır. Dil, dış dünyadan bağımsız işleyen, kapalı bir sistemdir bu anlayışa göre. Şiir dili ise bu kapalı sistem içinde yapılan edebî manipülasyonlardan başka bir şey değildir. Yani, Platon’un mimesis kuramından ilham alarak söylersek, dil bizi hakikatten uzaklaştırır, şiir diliyse bir kez daha uzaklaştırır. Oysa modern dilbilim ve şiir dili arasındaki ilişkiyi hep bu yabancılaştırıcı çerçeveden görmek zorunda değiliz. Orhan Veli’nin *Garip* önsözünde savunduğu görüşlerden biri, onu modern şiir kuramlarının merkezine yerleştirir. Nasıl?

Şiir diliyle ilgili modern kuramlar arasında en etkili olan görüşün “yabancılaştırma etkisi” olduğunu biliyoruz. Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat” başlıklı ya-

zısında, “Sanat imgelerle düşünmektir” düşüncesini eleştirir ve sanatı sanat yapan asıl tekniğin insanı alışkın olduğu bakış açılarından kurtarmak olduğunu söyler. İnsan, evreni, sosyal ilişkileri, sanatsal olayları hep alışkın olduğu örüntünün içinden algılar. Algılaşmanın genel yasalarını incelersek diyor Şklovski, “eylemlerin, alışkanlıkların haline gelir gelmez otomatikleştiklerini de görürüz. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışı ve otomatik bir ortama kayarlar.”¹ Oysa “sanatın tekniği nesneleri *farklılaştırma* (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılaşmanın güçlüğü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılaşma edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir.”² Burada farklılaştırma ile kastedileni nasıl anlamak gerekir? Sözcüğü sözcüğüne anlarsak, ki bu her zaman iyi bir yorum tekniği değildir, bu cümlelerden şunu çıkarırız: Günlük dil, iletişim dilidir; şiir dili, ayrı bir dil alanı açar, dili tuhaflaştırır, anlaşıl-

mayı zorlaştırır; okur, şiirde söyle-neni kavramak için “dil” üzerine düşünmek zorunda hisseder ken-dini. Belki de böyledir ama böyle ifade edilse bile, şiir, öyle karmaşık formüllerle çıkar ki karşımıza, gö-rünüşte anlamı apaçık olan bir şiir de bu görevi gerçekleştirebilir. Şk-lovski, yabancılaştırma tekniğini anlatırken Rus folklorundan erotik bilmeceleri örnek gösterir: “*Hatırlıyor musun, Staver, hatırlıyor musun?/ Çocukken, sokaklarda yürür-dük/ Ve birlikte çivi oyunu oynardık/ Gümüşten bir çivin vardı senin/ Benim de altın renkli bir yüzüğüm*”.³

Godin’in oğlu Staver, Vasili-sa’nın ne demek istediğini bir tür anlamaz. Çivi, kalem ucu olur, birkaç dize sonra, yüzük ise gümüş mürekkep hokkası... Staver, söylenmek isteneni, ancak Vasili-sa, giysilerini göbeğine kadar kal-dırınca anlayacaktır. Freudvari bir erotik nesne simgeciliğidir aslında bilmecede anlatılan. Şiir, açıkça söylenmek istenmeyi, eğretilmeli ifadelere dönüştürür ama bu ironik üslubun anlaşılmayacak bir yönü yoktur. Anlamsızlık değildir amaçlanan, alışılmadık bir yoldan anlatmaktır. Knut Hamsun, *Açlık*’ta “İki beyaz mucize çıkıyordu gömleğinden” derken,⁴ aynı tekniği kullanıyordu.

Farklılaştırma tekniği, *Garip* önsözünü okurken akla ilk gelen kavramlardan biri olmalı, diye düşünüyorum. Sadece şiirin lafzına değil, tekniğine odaklanırsak, vezin, kafiye gibi biçim araçları ile klasik şairaneliği hatırlatan lirik ifade tarzları, aslında şiir den-diğinde aklımıza neredeyse “otomatik” olarak gelen şeyler. Şairane metinlerle karşılaşır karşılaşmaz, onların “şiir” olduklarını durak-samadan anlıyoruz. Böylelikle, bir sanat eseri karşısında, algılama sü-resinin uzatılması ilkesi de ortadan kalkmış oluyor. Şairin söylediği bir

benzetmeyi algılamadaki zorluk, farklılaştırma tekniğinin önem-li bir parçası olabilir ama bir metnin şiir olup olmadığı konusunda okuru tereddüde düşürebilmek, daha keskin bir farklılaştırma tek-niği olsa gerektir. Orhan Veli, gele-neksel şiirin günlük konuşmadan ayrılık gösterdiğini, hatta “nisbî bir garabet” arzettiğini söyler ama bu tür şiir bir “an’ane” kurarak kuşak-lar içinde kendisini kabul ettirmiştir. Yani, aslında tuhaf olan, şiiri, artık işe yaramayan biçimsel araç-lar, benzetmeler, hayallerle kur-maktır ama “alışkanlık” gereği bu şiirler “olağan” sayılmakta, o şiir-lerin içindeki benzetmeler de şiir-de farklılaştırma tekniğine örnek gösterilebilmektedir. Orhan Veli bir başka yolu tercih edip şiir kav-ramını farklılaştırma tekniğinin konusu haline getirir: “Garip telakkisi, öğrendiklerini tabîi kabul edişinden gelmekte. Ona burada-ki izafiliği göstermeli ki, öğrendik-lerinden şüphe edebilsin” sözleri,⁵ bence Orhan Veli’nin yapmak istediği şeyi özetliyor. Şiirin kendi-sini farklılaştırıyor Orhan Veli, şiiri okura yabancılaştırarak, kusursuz bir avangart çıkış yapıyor.

Şiir dili konusunda ısrarcı eleş-tirmenler metnin dokusuna odaklanırlar. Onlara göre, şiirde dilin maddi özellikleri, yani sesleri öne çıkar. Orhan Veli dilin işitsel yönüne yapılan bu vurguyu kesin bir dille reddettiği için, ilk bakışta, modern şiirin dışına savruluyor gibi görünebilir. Ne de olsa şiirde gösterenler öne çıkar. Genelgeçer bir benzetmeyle söylersek, “Pencereden dışarı baktığımızda sokağı değil, camı görmektir şiir”. Dil, bir cam gibi, dış dünya ile iç dünyamızı ayırt eder. Şiir bize dış dünyayı vermez; camın üstündeki lekeler, izler, kalıntılar, dilin maddi doğa-sını verir.

Bu görüşün ne kadar ikna edici olduğunu bilemiyorum ama şiirin tek boyutlu bir düşünme biçimine sıkıştırılamayacağından eminim. Nitekim bu teoriyi derslerde anlatmak için dilin maddi doğasını ör-nekleyen şiir bulmakta ne kadar zorlandığımı hatırladığımda aklıma hep Terry Eagleton’ın bu teo-riye yönelik eleştirisi gelir. Eagleton *Şiir Nasıl Okunur* adlı kitabının “Şiir Dili” bölümünde göstergebilimsel jargonun şiir konusundaki yetersizliğini açıkça vurgular: “Bu teorinin yegâne sorunu, bizim şiir olarak adlandırdığımız metinlerin çoğunun böyle bir görünüm sun-muyor olmasıdır.”⁶ Bazı örnekler var elbette; “Ç” sesinin kulağı-mıza çarptığı dizeler geliyor aklıma: Yahya Kemal, “Çini bir kâsede bir Çin çayı içmekteydi” dizesinde,⁷ çay kaşığının fincan içinde tıngır-dayışını yansılar; Oktay Rifat, “Ve kuş öter: çipet çipet çitalıny” dize-sinde,⁸ bir kuşun ötüşünü... Edip Cansever, “Geline Ç ile geliyor-du bir çay” dizesinde,⁹ mimetik etkiden çok gösterene dikkat çek-ker, “çay” sözcüğünü işittiğimizde, çayla ilgili çağrışımları düşünme-mizi istiyordu belki de. Behçet Necatigil ise “Çok çiğ çağ” diyerek,¹⁰ “Ç” sesi tekrarının kulağımızda bıraktığı tatsız etkiyi, yaşadığı çağın çığlığını anlatmak için kullanır. Bunlar dahiyane şiir buluşlarıdır belki ama bu şairlerin en iyi dizele-ri de bunlar değildir. Yahya Kemal, “*Niçin nûr inmiyor artık semâdan*” dediğinde,¹¹ bir imparatorluğun çöküşünün insanlar üzerinde yarattığı ağır buhranı özetler. Oktay Rifat, Yavuz Sultan Selim’e, “*Ayna tut, yüzümü görmek istiyorum*” de-dirtir;¹² öyle ki okurun önünde bir-denbire tarihin derinliklerinden, belki de cesaret edilememiş bir yüzleşme sahnesi çıkarılır. Can-sever, “İstesek sevişirdik, ama ol-madı/ Biz değil, yaşayan acılardır”

T. S. Eliot, Ezra Pound, Mina Loy, Marianne Moore gibi modernist şairler, romantik lirizmin yürek paralayıcı çılgınlıkları yerine, zihnin çılgınlığını duyururlar okura. Modern şairler, modernitenin getirdiği bürokratik havadan bunalmışlar; aşırı düzyazı kültüründen kaçıp şiiri bir ruhsal arınma aracı olarak görmüşlerdir.

dediğinde,¹³ işitsel bir oyun sergilemez belki ama içimizde gömülü duran o kesif hayal kırıklığını yüzümüze çarpar. Necatigil, “*Bir yazıyı yavaşça önümde söküyorlar*” dizesiyle,¹⁴ şiir eleştirisine duyarlı bir okuru, yapısöküm konusunda yıllarca düşündürebilir.

Orhan Veli’nin görüşleri, anlamdan çok biçime önem verdiği iddia edilen modern şiirin zıddı mıydı? Modern şiir dendiğinde karmaşık bir bütünden söz ediyoruz aslında. Bir tarafta hiçliği poetikasının merkezine koyan Mallarmé vardır ama öte tarafta mit ve ritüellere metinlerarası göndermelerle yazdığı halde, örtük veya açık felsefi düşüncelerle yüklü şiirler yazan şairler de vardır. T. S. Eliot, Ezra Pound, Mina Loy, Marianne Moore gibi modernist şairler, romantik lirizmin yürek paralayıcı çılgınlıkları yerine, zihnin çılgınlığını duyururlar okura. Modern şairler, modernitenin getirdiği bürokratik havadan bunalmışlar; aşırı düzyazı kültüründen kaçıp şiiri bir ruhsal arınma aracı olarak görmüşlerdir. Bu şairler, modernitenin özgürleştirici rolünden çok sınırlandırıcı rolüne odaklanır. Bireyin kent yaşamına belli bir işlevle sıkışması, modernitenin özgürleştirici vaatlerine sadık kalamayıp bireyi bir tüketici konumuna sürüklemesi de bu isyanda pay sahibidir muhtemelen. Her ne şekilde olursa olsun, modern şairler, romantik hassasiyetin yerine keskin ve eleştirel bir zekâyı tercih ettiler. Eliot örneğin, Metafizikçi olarak bilinen, John Donne gibi on yedinci yüzyıl şairlerinin alay-

cı ve eleştirel şiirlerini adeta kutsar. Ezra Pound ise Mina Loy ve Marianne Moore gibi şairlerin şiirlerinde rastladığı keskin zekâyı *logopoeia* olarak yorumlar (*a dance of intelligence among words and ideas*).¹⁵ Şiirin en çarpıcı tanımlarından biridir bu: “*Zihnin sözcükler ve fikirler arasındaki dansı*”. Eğer bu önermeyi izlersek Orhan Veli’nin görüşleri ile modern şiir arasındaki bağlantı daha kolay görülebilir.

Bir Yabancılaştırma Tekniği Olarak İroni

Orhan Veli’nin şiirlerinde yoğun biçimsel deneylerle girilen felsefi sorunlar yoktur. Onun şiirinde ironiyle işleyen yalın bir düşünsel boyut vardır. İroni, olguların zorluğundan bir kaçma yolu değildir, aksine onları belirginleştirme, kavranabilir kılma çabasıdır. Bir şeyin ne olduğu bilinir ama tam tersi söylenir. Muhatap zekiyse neyin ima edildiğini çıkarır. Bastırılanın bir gölge gibi ortama yayıldığı bir söylem türüdür ironi. Orhan Veli’nin şiirlerinde ironi, bastırılmış acının, kırıp dökmeden yüzeye vurulması olarak görülebilir. Altta, istendiğinde lirik bir ifade gücüyle de anlatılabilecek bir keder, ironiyle sarıp sarmalanmış bir şekilde dışavurulur ama bu örtü şeffaftır. Orhan Koçak, Melih Cevdet Anday’ın yoğun duygularını bastırmak için aklı ve mantığı öne çıkardığını söylemişti.¹⁶ Bu yorumu Orhan Veli açısından düşünürsek, ironi, acıyı belirginleştirme, kavranabilir kılma amacını taşıyor olabilir. Eagleton’ın şiirde kurma-

cayı irdelerken verdiği Alan Brownjohn’un “Sağduyu” (“Common Sense”) başlıklı şiirinde de böyle bir anlatım vardır. Keder, insan aklına mantıksal bir yoldan sunulur. Şiirin kendine has bir özü yoktur; şair bir metni “şiir” olarak kurgulayıp edebiyat evrenine okunmak için sunar. Bunu yaparken de çeşitli yöntemler geliştirir. Brownjohn matematiği kullanarak trajik toplumsal travmaları sergilemektedir.

*“Bir karısı ve dört çocuğu olan/
Bir ziraat işçisi haftada 20 şilin alır./ Dörtte üçüyle yemek alır ve aile üyeleri/ Günde üç öğün yer./ O zaman bir kişinin yemek başına yiyecek masrafı ne kadardır?”
“Haftada 24 şilin ödenen bir bahçıvan, eğer/ İşe geç gelirse ücretinin üçte biriyle cezalandırılır./ 26 haftanın sonunda 30 sterlin 50 sent 3 şilin ödenir kendisine/ Ne sıklıkta geç kalmıştır?”*

“... Aşağıda basılı tabloda Birleşik Krallık’taki/ Dilencilerin ve yoksul yardımının toplam maliyetinin/ Rakamları var/ On bin kişi başına kaç yoksul düştüğünün/ Ortalamasını bulunuz.”

“... 28 bin kişilik bir ordunun/ Yüzde 15’i öldürüldü./ Yüzde 25’i yaralandı./ Dövüşmek için/ Geriye kaç kişi kaldığını hesaplayınız” (Pitman’ın Sağduyulu Aritmetik Kitabından, 1917)¹⁷

Matematiğin soğuk diliyle yazılmış bu havuz problemlerinin arka planında, yoksulluk ve savaş travmalarının ezip geçtiği insanlığın yası duyulur. Şiir, yüzeydeki problemin çözülüp ardında yatan

yaraların fark edilmesiyle ortaya çıkar. İroniyi çözüp havuz problemi- nin ardında yatan kederi fark eden okurun yüzleştiği saf bir şiirsellik- tir. Çünkü Brownjohn, Rus Biçim- cileri'nin deyişiyle, alışkanlığı kırıp dünyayı başka bir açıdan göster- miştir okurlara. Eagleton'un de- diği gibi, "insan dillerinin en şiir- sel olmayanı olduğu farz edilen bir dil" olan matematik, toplumsal tra- jedilerin şiirsel ifadesine dönüşür. Orhan Veli de bir bakıma bu yolu izler. Sıradan konuşma dilinin in- celiklerinden yararlanarak insanlı- ğin yaşadığı trajedileri ortaya serer. Keder nidaları yerine, "acı"yı ak- la ve mantığa aykırı yönleriyle alır. Yaşamın huzur ve şiddet arasın- da gidip gelmesi, insanın beynini bıçakla çizilmiş gibi acıtır. "Sizin İçin" şiiri böyledir örneğin:

"Sizin için, insan kardeşlerim,/ Her şey sizin için;/ Gece de sizin için, gündüz de;/ Gündüz gün ışığı, gece ay ışığı;/ Ay ışığında yapraklar;/ Yapraklarda merak;/ Yapraklarda akıl;/ Gün ışığın- da binbir yeşil;/ Sarılar da sizin için, pembeler de;/ Tenin avuca değışı;/ Sıcaklığı;/ Yumuşaklı- ğı;/ Yatıştaki rahatlık;/ Merhaba- lar sizin için;/ Sizin için liman- da sallanan direkler;/ Günlerin isimleri,/ Ayların isimleri,/ Ka- yıkların boyları sizin için;/ Si- zinin için postacının ayağı,/ Testi- cinin eli;/ Alınlardan akan ter;/ Cephelerde harcanan kurşun;/ Sizin için mezarlar, mezar taş- ları,/ Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları;/ Sizin için;/ Her şey sizin için."¹⁸

Günlük dilde "sizin için" olumlu bir anlam taşır. Bir fedakâr- lığın ifadesidir bu. "Her şeyi sizin için yaptım" deriz mesela. Şiir de zaten bu ifadenin olumlu yönlerini onaylar başlar, ta ki son beş dize- ye kadar. Şiir son beş dizeye kadar mutlak bir huzur söylemi etrafın-

da gelişir. Doğanın devinimi, insan ilişkileri, emek, hep insan içindir. Öyle ki bu dizeleri okurken insa- na bahşedilmiş huzuru hisseder, gevşeriz. Oysa şiirin son bölümün- de okur, insanı huzura sevk eden bu söylemin kasıtlı yapılan bir al- datmaca olduğunu anlıyor. Şi- ir kapanırken, savaş, ölüm, idam cezaları okurun yüzüne bir kırbaç gibi iner. Önce okuru sükûnete sür- rükleyen "sizin için" ifadesi, şiirin son bölümünde okuru bir şiddet sarmalına sürükler. Gerek Brown- john'un gerekse Orhan Veli'nin şi- irinde "acı", akıl yoluyla kavranır; daha acı vericidir bu yüzden. "Si- zinin İçin" şiirinde, bir yeryüzü cen- neti çizilir önce, ardından sert bir



Orhan Veli

yabancılaştırma etkisiyle, bu yer- yüzü cennetine gömülü bir şiddet sarmalı yüzeye vurur. Bu karışıklık zihnen kavranınca daha acıtır.

Şiir sadece işitsel ve görsel im- gelere indirgenirse, alışkanlığı kırıcı etkisi azalabilir. Müzikal hava ve görsel dekor, şiirde haz verici öğe- lerdir ama şiirin işlevlerinden biri de insanlığın yaşadığı travmaların örtüsünü kaldırmak; onu bireysel ve toplumsal açmazların ortasın- da nasıl çırpıplak kaldığını gös- termektir. Akılla kavranmayan acı, insanı uyuşukluğa sürükler; acının müzikal ifadesi ise tepkisiz bir ke- dere... Belki de bu nedenle yerle- şik kültürel öğelerden biri, acıdan haz duymaktır. Oysa Orhan Ve-

li'nin bazı şiirlerinde, acı, akılla kavranır; ironiyle ifade edilen acı, zihni melekeleri açar. Acı haz ver- mez, acı verir. Farkındalık denilen şey budur belki de. "*Handan ha- mamdan geçtik/ Gün ışığındaki his- semize razıydık*"¹⁹ dizeleri, belki de bu nedenle yazıldığı günlerde ol- duğundan daha sert bir hakikati çarpıyor kulaklarımıza. ●

NOTLAR

- 1) Viktor Şklovski, "Teknik Olarak Sa- nat", Tzvetan Todorov (der), *Yazın Kuramı*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 70.
- 2) Şklovski, age., s. 72.
- 3) Şklovski, age., s. 72.
- 4) Şklovski, age., s. 77.
- 5) Orhan Veli, *Garip, Bütün Şiirleri* içinde, İstanbul: YKY, 2013, s. 20.
- 6) Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, çev. Kaya Genç, İstanbul: Agora Ki- taplığı, 2011, s. 67.
- 7) Yahya Kemal. *Bütün Şiirleri*. İstanbul Fetih Cemiyeti, 2009, s. 347.
- 8) Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri II*, İstan- bul: Adam Yayınları, 1999, s. 160.
- 9) Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998, s. 84.
- 10) Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri*, haz. Murat Yalçın, İstanbul: YKY, 2013, s. 211.
- 11) Yahya Kemal. *Bütün Şiirleri*, İstanbul Fetih Cemiyeti, 2009, s. 147.
- 12) Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri II*, İstan- bul: Adam Yayınları, 1999, s. 213.
- 13) Edip Cansever, *Yerçekimli Karanfil*, İstanbul: Adam Yayınları, 1998, s. 92.
- 14) Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri*, haz. Murat Yalçın, İstanbul: YKY, 2013, s. 343.
- 15) Ezra Pound, "Marianne Moore and Mina Loy", *Selected Prose 1909-1965*. A New Directions Book, 1973, s. 424.
- 16) Orhan Koçak, "Anday'da Duygu ve Resim", *Kopuk Zincir: Modern Şiir Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 38.
- 17) Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur*, s. 55.
- 18) Orhan Veli, "Sizin İçin", *Bütün Şiir- leri*, s. 114.
- 19) Orhan Veli, "Giderayak", *Bütün Şiir- leri*, s. 77.

GARİP, “BİRİNCİ YENİ” MİDİR?

YALÇIN ARMAĞAN



Orhan Veli Kanık, “Birinci Yeni” şairi olduğunu hiç işitmeden ölmüştü. Kanık’ın 14 Kasım 1950’de ölümünden 6 yıl sonra, İkinci Yeni tartışmaları sırasında “Birinci Yeni” gündeme gelecekti. Garip şiiri, 1937’deki ilk şiirlerden 19 yıl, 1941’deki *Garip* kitabından 15 yıl sonra hiç beklenmedik biçimde “Birinci Yeni” adını almıştı. Edebiyat tarihinde sonradan gelenin öncesini kendi bakış açısıyla değerlendirmesi her zaman yaşanan bir durumdur ama sonradan gelenin öncekinin adını değiştirmesine pek sık rastlanmaz. Dolayısıyla “Birinci Yeni” adı hayli sıradışıdır ama şaşırtıcı biçimde bu adlandırma hiç tuhaf karşılanmamış, aksine derhal kabullenilmiş ve hızla yaygınlaşmıştır. 1956 sonrasında, İkinci Yeni’yi değerlendiren ilk yazılarda bile Garip’in “Birinci Yeni” diye adlandırılması sorgulanmaya muhtaç görülmemiş gibidir.

İkinci Yeni adının artık yerleşik hale geldiği tarihten itibaren Garip için “Birinci Yeni” adı yay-

gınlaştı ve günümüzde de en başta ders kitaplarında “Birinci Yeni” adı sık biçimde kullanılıyor, Garip sonraki kuşaklara “Birinci Yeni” adıyla aktarılıyor. Sadece edebiyatı dönemlere ayırma işini zorunlu sayan pedagojik kitaplar değil, eleştirel metinlerde de bu adlandırma sıkça kullanılıyor. Oysa bu adlandırmayı pek çok açıdan tartışmaya açmak mümkün. Her şeyden önce niçin sonradan gelen bu denli merkezî bir konumda sayılıp kendinden öncesini de yaratabiliyor? Dahası, yenilikleri “birinci” ve “ikinci” biçiminde etiketlediğimizde hangi şairleri tarihin dışına itmiş oluyoruz? Bu sorulara cevap verebilmek için hikâyenin başlangıç anına, 1956 yılına dönelim.

“İkinci Yeni” Adının Verilişi

“İkinci Yeni” adı, bilindiği gibi, ilk kez Muzaffer [İlhan] Erdost’un 19 Ağustos 1956’da *Son Havadis*’te yayımlanan yazısında geçer. Sonrasında Erdost, bu yazının yazılma hikâyesini birkaç kez anlattı. İkin-

ci Yeni’nin isim babası ve o dönem teorisyeni olan Erdost, 2007’de bir söyleşide “İkinci Yeni” başlıklı yazısı için şöyle diyor: “Bir ad olarak ortaya atılmadı. Bu şiirin adı şöyle olsun, şu olsun gibi bir anlam çıkarmamalı. Bir yazı yazdım adını ‘İkinci Yeni’ koymuştum. Sonra bu şiire ad oluverdi.” (*Şiirin U Dönüşü*, s. 15). Yine aynı söyleşide şunları da ekliyor: “Benim bir yazımın başlığı ‘İkinci Yeni’. Masum mu masum, yalın mı yalın, içten mi içten... Kimileri ‘Garip’ şiiri birinci yeni, bu ikinci yeni gibisine şiiri numaralandırmaya kalkıştı. Bizim şiirimizde yenilikler numaralandırılmaya kalkılırsa, belki onuncu yeni de denilebilir.” (s. 16). Erdost, İkinci Yeni adını ayrıntılı düşünmüş bir isim olarak vermediğine işaret ederken, bunun sadece bir yazının adı olduğunu da ısrarla belirtiyor. Zaten bu ismin verilisini anlatırken de ne denli rastlantısal olduğu ortaya çıkıyor. Erdost’un anlatımıyla, *Son Havadis*’in yazı işleri müdürü İlhami Soysal, yazıyı

erken isteyince Erdost “Yazıyı bitirdim de adını koymakta zorlanıyorum” demiş ve Erdost da “yazının içeriğine uygun olarak İkinci Yeni” başlığını atmış (s. 87).

Muzaffer Erdost, “İkinci Yeni” başlıklı yazısının yayımlandığı *Son Havadis* gazetesinin pek okunmadığını, kendisinin de bu yazıyı unuttuğunu söylüyor. Erdost’a göre İkinci Yeni tartışmasını başlatan asıl yazısı, 23 Aralık 1956’da yayımlanan “Bir Şey Söylemeyen Şiir”dir. Erdost’un anlatımıyla, yazarının unuttuğu “İkinci Yeni” başlıklı yazıyı, yıllar sonra ona İlhan Berk hatırlatmış ve “akımın adımı sen koydun” demiştir (s. 87). Bu adlandırmayı Erdost şöyle değerlendirir: “‘İkinci Yeni’ başlığı, oluşan yeni şiire ad olmuştu. Yazı başlığı benimdi, yeni şiire ad olmasını bana öneren İlhan Berk’ti. Ben, yeni şiire bir akım olarak bakmakta duraksadığım için, bu şiiri, bir ad altına almayı pek istememiştim. Ne var ki, bir bakıma, bu ad, kendiliğinden benimsendi, tutuldu.” (s. 87). *Pazar Postası*’nın 1957’deki sayılarına bakarsak, Erdost’un bazı noktaları eksik hatırladığını söylemek mümkün. Zira sadece *Pazar Postası*’ndaki tartışmalara bakıldığında bile “İkinci Yeni” adının hızlı biçimde kullanılmaya başlandığı ve yine aynı hızla bu şiirin öncesi olarak Garip’e “Birinci Yeni” denilmesinin sorunsuz biçimde kabul edildiği fark ediliyor. Dolayısıyla “İkinci Yeni” başlıklı yazı unutulmuş bir yazı değil, belki içeriği değil ama adı uzun süreli olmuştur.

Muzaffer Erdost sadece 19 Ağustos 1956 tarihli yazısında değil, hemen ardından 26 Ağustos 1956 tarihli “Artı Bir” başlıklı yazısında da “İlhami Soysal, şiirimizin ikinci bir yeniliğe girdiğinin farkında değil mi diyor?” (*İkinci Yeni Yazıları*, s. 41). Sonrasında da belirttiği gibi, 23 Aralık’ta yayımlanan

yazısının ardından “İkinci Yeni” adının daha sık kullanıldığı ve benimsendiği görülüyor. 6 Ocak 1957’de *Pazar Postası*’ndan “Gülüyorum Öyleyse” başlıklı yazısında yine İkinci Yeni’den söz ediyor ve Attilâ İlhan’ın fikirlerini tartışıyor (bu yazısını kitaplarına almamış). Bu yazıya sonraki sayıda, 13 Ocak’ta, Attilâ İlhan’ın yolladığı “tekzip”te İkinci Yeni adının kabul gördüğü fark ediliyor. Şöyle diyor Attilâ İlhan: “Eh, İkinci Yeni serüveni daha başlangıcında umumi bir gülüşme rahatlığı içinde eşi dostu eğlendirmek niyetindeyse kim ne diyebilir?” (s. 6). Aynı günlerde *Pazar Postası*’nda yayımlanmaya başlanan “İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?” adlı altı soruluk soruşturma, aslında, İkinci Yeni’nin adının tescillendiğini belgeliyor. Sonrasında da “İkinci Yeni” adının “Birinci Yeni”yi de belirlediğini eleveren yazılar yayımlanıyor.

Demir Özlü, 3 Şubat 1957’de *Pazar Postası*’nda yayımlanan, “İkinci Yeni Üzerine” başlıklı yazısında “Birinci Yeni” olarak Garip’e işaret ediyor. Özlü’ye göre, “Muzaffer Erdost *Pazar Postası*’nda yazdığı yazılarda İkinci Yeni diye bir şiir akımının başladığını söylüyor. Bu şiir akımının özellikleri üzerinde duruyor. Birinci Yeni - Orhan Veli hareketi bu ülkenin şartlarına oturmamış bir hareketken böyle İkinci Yeni adında daha da havada bir tutumu savunmak kişiyi nerelere götürür” (s.6). Bu dönemde Muzaffer Erdost’un “Bir Şey Söylemeyen Şiir” yazısını kıyasıya eleştirilenlerden biri de Demir Özlü’dür ama yazısında yalnızca Erdost’u ya da İkinci Yeni’yi eleştirmekle yetinmez, tartışmayı Garip’e de teşmil eder ve yazısını şöyle bitirir: “Birinci Yeni hareketi, bu topluma yerleşmek isterken ‘mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaa-

asını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır’ (Orhan Veli) di-yordu. Halkçılığı böyle tersten anlı-yordu. İkinci Yeni halka bu kadar da yaklaşmıyor. Günümüz toplum şartları içinde haklı olamıyor” (s. 11). Demir Özlü’nün bu tepkisi dönemi açısından tipik sayılabilir. Başını Attilâ İlhan’ın çektiği düşünce açısından, hem Garip hem de İkinci Yeni “yanlış” bir şiirdir. Ancak bu noktada vurgulanması gereken nokta, Demir Özlü’nün İkinci Yeni adlandırmasına itiraz etmemesi ve Garip’e “Birinci Yeni” olarak işaret etmesidir. Zaman içinde, aşağıda ele alacağım gibi, bu hızlı kabule birtakım itirazlar gelecektir.

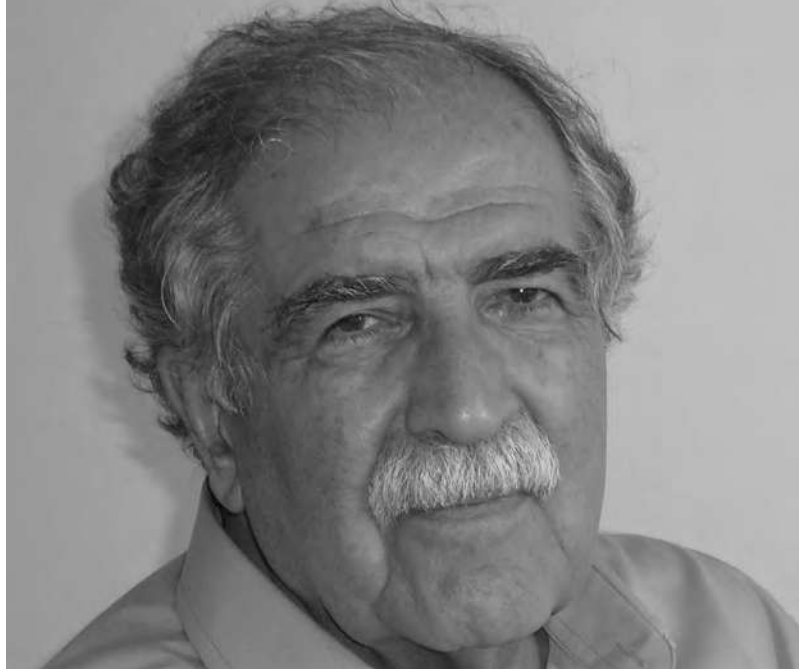
Pazar Postası’nın 1957 yılındaki sayılarına bakıldığında “İkinci Yeni” adının hızla kabul gördüğü takip edilebilir. Dolayısıyla Muzaffer Erdost’un “bu ad, kendiliğinden benimsendi, tutuldu” tespiti doğrudur. Aslında pek de uygun sayılamayacak bir isim Türkiye’deki modernist şiirin adı olarak hızla benimsenmiştir. “İkinci Yeni” adının verilmesi, analitik bir sürecin sonucu gibi görünmüyor, hayli rastlantısal. Bu adın yaygınlık kazanmasının Erdost’un yazısından bağımsız biçimde gerçekleştiği, özellikle soruşturmalar yoluyla yaygınlık kazandığı söylenebilir. 1957’de *Pazar Postası*’nda, 1960’da *Yeditepe*’deki kapsamlı soruşturmalar yeni şiirin adını tescillemiştir. Ancak adının konması anlatıldığı biçimde rastlantısal olabilir ama alımlanmasının ve kabul görmesinin rastlantısal olduğunu söylemek mümkün değil. “İkinci Yeni” adı 1950’lerde ortaya çıkan yeni şiiri adlandırma ihtiyacına cevap vermiştir. Modern zamanların adlandırma alışkanlığı açısından bakıldığında, belli bir dönemin kırılma yaratan edebiyatına/şiirine ad vermek kaçınılmaz-

dır. Ancak edebiyat tarihi açısından şaşırtıcı olan, yukarıda da belirttiğim gibi, “İkinci Yeni” adının beklenmedik biçimde “Birinci Yeni” adını da yaratmasıdır.

“Birinci Yeni”yi Yaratmak

“İkinci Yeni” adının “Birinci Yeni” olarak Garip şiirini çağrıştırmasının gerekçesini Muzaffer Erdost’un yazısında bulmak mümkün değildir. Çünkü Erdost’un “İkinci Yeni” adlı yazısında “Birinci Yeni” ifadesi geçmediği gibi, Garip hareketiyle sınırlı fikirler de ileri sürülmez. Erdost’un yazısının temel amacı, yeni şiiri kıymetsiz bulan yaklaşıma cevap vermek, yeni şiiri değerlendirmek için eski ölçütlerin kullanılmayacağını iddia etmektir. Burada da Garip şairlerine değil, aslında 1950 öncesinde yazanlara işaret edilir. Yazıda önceki kuşaktan Fazıl Hüsni Dağlarca, Oktay Rifat, Orhan Veli Kanık, Cahit Külebi ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın adı geçer. “Orhan Velilere karşı” eski şiirin ölçütlerini dayatanların şimdi de yeni şiirden eski ölçütleri istedikleri belirtilir. Böylece “Orhan Veliler”e bir dönem olarak işaret edilir ama dediğim gibi “Birinci Yeni” ya da Garip vurgusu yoktur. Hatta Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli Kanık ve Cahit Külebi, “o takımdan olan bütün ozanlar” olarak aynı çatı altında toplanır.

Erdost’un yazısının amacı edebiyat tarihi açısından dönemleri belirlemek, yani Türkçe şiiri dönemlere ayırıp şiir tarzları arasındaki farkları ortaya koymak değildir. Bu dönemdeki diğer yazılarında olduğu gibi Erdost, bir kuşağın savununu yapmakta ve önceki kuşağın şiir anlayışından yeni şiiri ayırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla “tarihsel” bir bakış değil, daha çok kendi kuşağına yer açma arzusu belirgindir bu yazılarda. Ancak yine de yeni şiiri “İkinci” diye adlandır-



Muzaffer İlhan Erdost

ması –her ne kadar ne o zaman ne de sonrasında gerekçesini ayrıntılı biçimde anlatamasa da– büsbütün nedensiz değildir.

1950’lerde edebiyat alanındaki genç kuşağın ortak özelliği, Cumhuriyet’e doğmuş ilk nesil olmalarının etkisiyle, 1923’ü başlangıç noktası olarak almaları ve yenilikleri Cumhuriyet’le başlatma eğiliminde olmalarıdır. Her ne kadar Muzaffer Erdost, yıllar sonra, bu yeni şiire “belki onuncu yeni demek gerekir” dese de, 1950’li yıllarda “İkinci Yeni” dendiğinde bunun Cumhuriyet’ten sonraki ikinci büyük değişim olduğunun düşünülmesi kaçınılmazdır. İkinci Yeni’nin “ikinci” olarak alınması ve “Birinci Yeni” olarak Garip’e işaret edilmesi, Cumhuriyet’i başlangıç noktası olarak almanın ve Cumhuriyet sonrasında ilk yenilik hareketi olarak Garip’i görmenin meşruiyet kazandığını gösterir. Ancak tam da kendiliğinden belirmiş gibi görünen bu fikri tartışmaya açmak gerekir.

Cumhuriyet’i bir başlangıç noktası olarak alırsak, ilk yenilik hareketi Garip midir? Garip’in Türkçe şiirde büyük bir kırılma yarattığı aşikârdır ama Garip tarzı ilk şiirlerin 1937’de, *Garip* kitabının 1941’de yayımlandığı anımsanırsa 1923 ile 1937 arasında Türkçe şiirde kırılma yaratan hiçbir şair ya da hareket olmamış mıdır? Serbest şiire geçişin yaşanması büyük bir kırılma değil midir? Serbest şiirle adı özdeş hale gelen Nâzım Hikmet’i atlayarak Cumhuriyet şiirini dönemselleştirmek mümkün müdür?

1956’da yeni şiire isim aranırken, Nâzım Hikmet’i atlayarak bir isim bulunması, kişisel bir tavır değil aslında bir kuşağın “zorunlu tercihi”dir. Nâzım Hikmet, pek çok yargılama ve sansüre rağmen şiir kitaplarını 1929 ile 1936 arasında Türkiye’de yayımlayabilmiştir. Serbest tarzdaki ilk şiirlerinin yazım tarihi olarak 1922 ve sonrasını verse ve 1924’te Ahmet Haşim onun bazı şiirlerini övse de, aslında, edebiyat kamusu tarafından 1928’den sonra takip edilebilmiş

ve özellikle 1929'daki "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla tanınmıştır. Her ne kadar 1923-25'te *Aydınlık* gibi politik dergilerde birtakım "serbest şiir"leri yayımlansa da, bu şiirler edebiyat kamusuna ulaşmamış gibidir. Nâzım Hikmet'in yanı sıra Ercüment Behzad da aynı tarihlerde, kendi iddiasıyla 1925-1926, Eser Demirkan'ın tespitiyle 1927'de *Serveti Fünun*'da yayımlanan şiirleriyle serbest tarzda şiirlerini yayımlamaya başlamıştır. Nâzım Hikmet'in 1928'de Sovyetler Birliği'nden Türkiye'ye dönmesiyle Türkçe şiirde büyük bir kırılmaya işaret eden asıl metinler yayımlanmaya başlanmıştır.

Nâzım Hikmet'in şiirleri Türkçe şiirdeki önemli bir "kopma" olduğu gibi, Cumhuriyet dönemi şiirinin de ilk büyük kırılma noktasıdır. Dolayısıyla Cumhuriyet'ten sonra şiirde büyük kırılma yaratan "birinci" isim Nâzım Hikmet'tir. Nâzım Hikmet'e kadar şiir "mevzun ve mukaffa lakırdı", yani vezinli ve kafiyeli sözdür. Oysa Nâzım Hikmet, şiir tanımının bu geleneksel iki bileşenini askıya alarak yepyeni bir şiir yazar ve böylece şiirin tanımını değiştirir. Bu değişim, yalnızca Cumhuriyet dönemini değil aslında Türkçe şiirin bütün tarihini "öncesi" ve "sonrası" olarak ikiye böler. Ancak 1931'den itibaren politik nedenlerle Nâzım Hikmet'in kitapları yargılanmış, bazıları yasaklanmış, nihayet 1936'da yayımlanan *Şeyh Bedreddin Destanı* Türkiye'de yayımlanabilen son kitabı olmuş, onun yaratabileceği etkinin önüne geçilmiştir. 1938'de Donanma Davası'nda yargılanmasının ardından Nâzım Hikmet hapishaneye atılmış ve kitapları fiili olarak yasaklanmıştır. Dolayısıyla 1936 sonrasında edebiyat alanında Nâzım Hikmet'in metinlerine ulaşmak neredeyse imkânsızdır. Nâzım Hikmet, 1938 ile

hapishaneden çıktığı 1950 arasında "İbrahim Sabri" gibi birtakım takma isimlerle bazı şiirlerini yayımlasa da, edebiyat alanından sü-rülmüştür. Türkçe şiirdeki en büyük kırılmayı getirmesine rağmen Nâzım Hikmet 1936 ile 1965 arasında okurun ulaşabildiği bir şair değildir. 1950'de afla hapishaneden çıkmasının ardından 1951'de yurtdışına çıkmak zorunda kalan Nâzım Hikmet, "vatan haini" olarak görülmüş ve ondan söz etmek fiilen yasaklanmıştır. Dolayısıyla 1950'lerde edebiyat tarihi Nâzım Hikmet olmadan yazılmak zorunda kalmıştır. 1956'da yeni şiir üzerine tartışılırken çoğunluğu 1930'larda doğan Cumhuriyet'in ilk kuşağının Nâzım Hikmet'i atlayarak şiir tarihine bakması kaçınılmazdır. Her ne kadar bu dönemde Nâzım Hikmet'in şiirlerinin kopya edilerek elden ele dolaştığı söylene de, Cumhuriyet'e doğan ilk kuşağın Nâzım Hikmet'in kitaplarına ulaşmaktan mahrumdur.

1956 yılında Nâzım Hikmet'i dışarda tutarak şiir tarihini yazmak "yasal" bir zorunluluktur. Zaten Erdost'un ya da o dönemde yazanların Nâzım Hikmet'e referans vermediği hemen fark edilebilir. Her ne kadar Muzaffer Erdost, 2000'lerde yazdığı yazılarda sosyalizmi edebiyat kitaplarından öğrenmek zorunda kaldıklarını dile getirirken Nâzım Hikmet'in adını ansa da 1950'lerin ikinci yarısında Nâzım Hikmet'in kitaplarına ulaşılabilmesine dair bir kanıt bulmak hayli zordur. Dolayısıyla "İkinci Yeni" adlandırması, 1950'li yılların genel havası açısından tarihsel bir gerçeğe dönüşmek zorunda kalmıştır.

İkinci Yeni adlandırması, en başta Nâzım Hikmet'siz bir şiir tarihi tahayyülünü ele verir. Her ne kadar bu adlandırmayı yapan Muzaffer Erdost'un böyle bir amacı

olduğunu söylemek mümkün olmasa da, tarihsel koşullar, Nâzım Hikmet'in şiir tarihinden çıkarıldığı bir dönemselleştirmeye yol açmıştır. Yukarıda da belirttiğim gibi, Erdost yazısında Birinci Yeni olarak Garip'e işaret etmemiştir ama bu adlandırma Nâzım Hikmet'i değil de, Garip'i birinci olarak çağrıştırmıştır. Böyle bir çağrışım da dönemin ruhunu görmeye imkân verir. Ayrıca Garip'i "birinci yeni" olarak işaretlemek Nâzım Hikmet dışında başka şairlerin de gölgede kalmasına yol açar.

"Hangi Yeni"?

"Birinci" ve "ikinci" sıralaması nedeniyle Cumhuriyet sonrasında etkili olmuş şairlerin pek çoğu tarihsel çizginin dışında kalmıştır. Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas, Asaf Halet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Behçet Necatigil... Hemen belirtmek gerekir ki bu isimlerden bazılarının 1956 yılında gördüğü ilgi bugünkünden hayli farklıdır. Mesela Necip Fazıl Kısakürek, *Büyük Doğu*'yu yayımladıktan sonra edebiyatın alanından politikanın alanına geçmiş gibidir, 1955'te yayımlanan *Sonsuzluk Kervanı* dar bir çevrede yankı bulur, şiir tartışmalarında adı neredeyse geçmez. Benzer biçimde Asaf Halet, edebî kamunun çeperindedir. Dıranas 1940'ların sonunda şiire ara vermiştir...

Bu isimlerin yanı sıra bu adlandırmadan şiiri en çok etkilenen Attilâ İlhan'dır. Attilâ İlhan, Garip'e karşı çıkarak yeni bir şiir dili getirmiştir ama İkinci Yeni'nin de öncesindedir. Garip sonrasında yeni bir şiir dilini getiren olarak kendisinin "yeni"liğini işaretlemek gerekir. Ancak mevcut dönemselleştirme onu dışta bırakmaktadır. Attilâ İlhan, zaman içinde daha net biçimde farkına varılan bu durumu aş-

mak için, bir yandan Garip şiirinin kıymetsizliğini diğer yandan İkinci Yeni'nin yanlışlığını kanıtlamak için uğraşır. Israrla Mavi hareketinden söz ederek Garip ve İkinci Yeni arasında bir gedik açıp kendi şiirini o gediğe yerleştirmeye çalışır. Garip ve İkinci Yeni ile en çok “savaşan” şairin Attilâ İlhan olmasının nedeni, şiir tarihi Garip ve İkinci Yeni hattı üzerinden yazıldığında kendi şiirinin “görünmez” kılınmasıdır.

Yalnızca Attilâ İlhan değil, farklı gerekçelerle başka isimler de “Birinci Yeni” ve “İkinci Yeni” adlandırmalarına karşı çıkar. Bütün yazı hayatı boyunca Nâzım Hikmet'in gölgesinde kalmasına duyduğu kızgınlığı dile getiren Ercüment Behzad Lav, “Birinci Yeni” olarak kendisini işaret eder. 1970'de Konur Ertop'un yaptığı söyleşide şöyle der: “1925'lerde özgür koşuk'un ilk adımlarını attım ve en önemlisi, yeni Türk şiirine, heceden geçmeden, doğrudan doğruya özgür koşuk'u uyguladım. Oysa Nâzım Hikmet, Garipçiler ve onların doğrultusunda gidenler, heceden geçerek benim doğrultuma girdiler. Bu saptadığım gerçek nedense şimdiye kadar dile getirilmedi.” (aktaran Demirkan, s. 316). Ercüment Behzad Lav, aynı iddiasını 1977'de “Birinci Yeni” olduğunu dile getirerek tekrarlar: “1940 Kuşağı diye aralarında kadrolaşmış birbirinden güç alma eğiliminde olan sanatçılar, yeni şiir geleneğinin 1925'lerden bu yana benim başlattığım akımı aydın kamuoyunda perdelemekte kendi kişiliklerinde [kendilerini] toplumsal Türk şiirinin öncüleri gibi göstermek istemekteler. Gerçekte Birinci Yeni 1925'lerde başlatılmıştır; Nâzım Hikmet'le benim aynı yön, kurgu ve yöntemlerimizle” (aktaran Demirkan, s. 325). Ercüment Behzad Lav, bu iddialarını dile getirirken Asım Bezirci'nin



Nâzım Hikmet

Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı'nı öne çıkarmasına itiraz etmektedir ama Bezirci de “İkinci Yeni” adlandırmaya İlhan ve Lav'ın bakış açısından farklı bir noktadan itiraz etmektedir.

Bezirci'ye göre, “İkinci Yeni” adlandırması yanlıştır, çünkü Türkçe şiirde Tanzimat'tan beri sürekli birtakım yenilik hareketleri mevcuttur (Bezirci'ye göre sıralama şöyledir: Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecri Âti, Hececiler, Yedi Meşale, Toplumcu Gerçekçiler, Garipçiler). Dolayısıyla bu “yenilik” hareketleri dikkate alındığında 1950'lerde ortaya çıkan “yeni” şiire “İkinci Yeni” değil de, “seki-

zinci yeni” demek gerekir (s. 137). Bezirci'nin tüm bu hareketleri özdeş hale getirmesi sorunludur. Zira “yenilik” yapmak ve paradigmatik değişim getirmek arasındaki fark vardır. Nâzım Hikmet'in şiiri, Garip ve İkinci Yeni, öncesindeki yenilik hareketleri gibi değerlendirilemez, hele de Yedi Meşale gibi hiçbir kalıcı etki yaratamamış bir hareketle birlikte anılamaz. Önceki “yenilik” hareketleri şiirin tanımını değiştirecek bir metin getirmemiş, ancak mevcut yerleşik tanımın içinde birtakım varyantlar geliştirebilmiştir. Nâzım Hikmet serbest vezni yerleşik hale getirirken şiirin tanımındaki iki bileşeni askıya al-

mış ve böylece şiirin tanımının yeni baştan yapılmasını zorunlu hale getirmiştir. Garip ise hiçbir biçimde “şiirsel” kabul edilmeyen bir dili, şiir olarak kabul ettirmiş ve yine şiirin tanımını değiştirmiştir. Benzer biçimde İkinci Yeni de bir “açık yapıt” örneği olarak “göstergenin şahsileşmesi”ne dönük tavrıyla şiir dilinin özerkleşmesini ve yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu üç hareket Tanzimat’tan sonraki çok sayıda yenilik teklifinden ayrılan paradigmatik değişim getiren tarz olarak değerlendirilmelidir. Bezirci’nin “sekizinci yeni” sözü, daha çok İkinci Yeni’yi küçümseye dönük bir tavidir ve kabul edilmesi hayli zordur.

“Birinci Yeni”nin kim olduğu ya da “İkinci Yeni”nin kaçınıcı yeni olduğuna dair birtakım itirazlar dile getirilse de, bu adlandırmanın Garip şiirini nasıl etkilediğinin üzerinde neredeyse hiç durulmamıştır. Oysa bu adlandırma Garip şiirini İkinci Yeni’ye “bağımlı” kılmasıyla en çok onu etkilemektedir.

Garip’te İkinci Yeni Yoklaması

“İkinci Yeni” adlandırması, şiir tarihini yazarken en başta Nâzım Hikmet’i benzer biçimde Garip şiirini de yeniden tanımlamaya yol açmaktadır. Garip tarzı kendi tarihsel bağlamından soyularak İkinci Yeni’nin özellikleri üzerinden yeniden değerlendirilmekte ve bu yorumlar, Garip’i İkinci Yeni’nin negatifine indirgemektedir. Böyle bir bakış açısında Garip kendine özgüllüğünü kaybetme ve İkinci Yeni’nin “anti”si olarak yeniden kurgulanmaktadır.

Garip’e sonradan atfedilen niteliklere bakıldığında, onun kendi tarihselliği içinde değerlendirilmediği, İkinci Yeni’nin “anti”si olarak görüldüğü hemen fark edilir. Garip’in önsözüne bakıldığında, tüm karmaşık ve yer yer tutarsız niteli-

ğine rağmen, Orhan Veli’nin kendi poetikasını şairaneliğe karşıtlık içinde inşa ettiği ve temelde iki şairden farklılaşmak istediği görülür. Orhan Veli, o dönemde şiiri tanımlarken merkezî kavram olarak “ahenk”e işaret eden Ahmet Haşim’e ve bir sınıfın çıkarlarını müdafaa eden Nâzım Hikmet’e itiraz ederek kendi şiir anlayışını kurar. Ancak 1956 sonrasındaki Garip değerlendirmelerinde İkinci Yeni’nin “anti” özelliklerinin bu şiirin niteliği sayıldığı görülür. Mesela Garip’in şiirden imgeyi sürüp çıkardığı söylenir. Oysa Garip’in önsözünde henüz dolaşımda olmadığı için imge sözcüğü geçmez. İmge kavramının öncülü kabul edilen “hayal” ise sadece bir yerde geçer ve bugünkü anlamıyla imgeye karşılık gelmez, düş gücüne işaret eder. İkinci Yeni sonrasında, Garip şiiri İkinci Yeni’nin “anti”si olarak yorumlanırken İkinci Yeni’ye özgülünen “imge”nin Garip şiirinde bulunmadığı sonucuna varılır ve Garip’in “imgesiz” bir şiir yazdığı iddia edilir. Böylece Garip şiirinde İkinci Yeni “yoklama”sı yapılır. Ancak Garip’in İkinci Yeni’yi esas alarak değerlendirilmesi bu türden birtakım anakronik sonuçları beraberinde getirmektedir. Garip şiirine “Birinci Yeni” demek, Garip’in kendine özgüllüğünü görmezden gelmeye, bu şiiri sürekli İkinci Yeni’ye bağımlı kılmaya zemin hazırlamaktadır. Oysa edebiyat tarihinin aslî görevi, metinleri kendi tarihselliği içinde değerlendirmektir.

Bitirirken

Garip’in “Birinci Yeni” olduğu sorgulanmaya başlayınca “İkinci Yeni” adı da tartışmalı hale gelecektir. Her ne kadar böyle bir tartışmaya kapı aralansa da, Türkiye’deki modernist şiir “İkinci Yeni” adıyla yaygınlaştığı için tüm tuhaflığına

rağmen bu adı değiştirmeyi teklif etmek de beyhude bir çabadır. Birinci Yeni yerine “Garip” demek gibi bir imkânımız var ama İkinci Yeni için alternatif bir isim geliştiremedi. 1950’lerde “anlamsız şiir”, 1960’larda “kapalı şiir” ya da “salt şiir”, sonrasında “sıkı şiir” gibi pek çok isim önerilmesine rağmen hiçbir yaygınlık kazanmadı. “İkinci Yeni” adı tuhaf ve eksik ama gerekli bir adlandırma. 1950’lerde ortaya çıkan modernist şiir için ihtiyaç duyulan, bu şiiri öncesinden ayırmanın kaçınılmazlığı nedeniyle ortaya atılan bir ad ve hayli işlevsel. Pek çok eleştirmen İkinci Yeni adı altında bir araya getirilen şairlerin “benzemezlilik”i nedeniyle bu adlandırmanın “yersiz” olduğunu söylese de, aslında, şairlerin farklılığı kadar benzerliğine de işaret etmek mümkün. Dolayısıyla 1950’lerin ikinci yarısında ortaya çıkan ve en kısa tanımla şiir dilini özerkleştirmeye çalışan şairleri aynı çatının altında toplamak tarihsel bir zorunluluktan ve bu çatının adı da “İkinci Yeni” olmuştur. Ancak bu şiire İkinci Yeni demek, Garip’e de zorunlu olarak “Birinci Yeni” demeyi gerektirmez. Garip, “Birinci Yeni” değildir. ●

KAYNAKLAR

- BEZİRCİ, Asım; *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.
DEMİRKAN, Eser; *Ercüment Behzad Lav*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
ERDOST, Muzaffer [İlhan]; *İkinci Yeni Yazıları*, Ankara: Onur Yayınları, 1997.
ERDOST, Muzaffer [İlhan]; *Şiirin U Dönüşü*, Ankara: Onur Yayınları, 2009.
İLHAN, Attilâ; “Pazar Postası Gazetesine”, *Pazar Postası* (13 Ocak 1957): 6.
ÖZLÜ, Demir; “İkinci Yeni Üzerine”, *Pazar Postası* (3 Şubat 1957): 6-7; 11.

GARİP’İN POETİK BİLDİRİSİ: “KİTABE-İ SENG-İ MEZAR”

SİNAN BAKIR



Bölümleri sırayla 1938, 1940 ve 1941 tarihlerinde yayımlanan “Kitabe-i Seng-i Mezar”, Garip anlayışının üzerinden yükseldiği estetik zemini birçok açıdan (insan anlayışı, konuşma dili, söz varlığı, tahkiyeli anlatım, somut anlam, nesnel gerçeklik, ironik tavır, ölüm algısı) yansıtır. Garipçiler, yeni şiiri kuramsal bir çerçeveye oturtmadan önce yeni zevki, zihniyeti temsil eden örnekleri izler çevreye sunarlar. Dolayısıyla da *Garip* önsözünden önce yayımlanmış “Kitabe-i Seng-i Mezar”, yeni şiirin yöneleceği anlayışı haber verir. *Garip* önsözünde ileri sürülen birçok düşüncenin karşılığını metinde bulmak mümkünken, yeni şiirle gelen farklı bakış açıları, anlatım teknikleri “Kitabe-i Seng-i Mezar”ın iskeletini oluşturur.

Yeni İnsan Anlayışının Prototipi: Süleyman Efendi

Garip Akımı ile birlikte şiirin hedef kitlesi değişir. “Müreffeh sınıfların zevkine hitap eden”¹ klasik şiir

rin kayıtlarına son verilmesi; değişen değerler, sosyal sınıflar ve zevk meselesiyle ilişkilendirilir. Yeni şiir “yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda”² elde eden yoksul çoğunluğa yönelir. Kültürel ve ekonomik yönlerden geri kalmış çoğunluğun gündelik ilişkilerine yoğunlaşan Garipçiler, çalışan, ekmeğe peşinde koşan yoksul insanların hayatlarını gerçekçi bir anlayışla işlerler. Süleyman Efendiler, Ahmetler, Montör Sabriler yeni şiirin insan anlayışını simgesel düzlemde temsil ederler. Şairin kendisi de bu insanlardan biridir (Orhan Veli’nin Montör Sabri’yle arkadaşlık kurması hatırlanmalıdır). Yeni şiir, “şairle okurun aynı kişiler”³ olduğundan hareket eder. Dolayısıyla da “şair, şiirinde görünmelidir; okurla metin arasındaki varlığını hissettirmelidir.”⁴ Gündelik hayatın yaşanmışlıklar ya da gözlem, izlenim yoluyla şiire girmesinin düşünsel zemini şairin imtiyazlarından vazgeçmesinde, sınıfsal ko-

numunu kabul etmesinde aranmalıdır.

“Kitabe-i Seng-i Mezar”ın öznesi –Süleyman Efendi– yeni insanın prototipi olarak ünlenir. Yeni şiirde Süleyman Efendilerin mistik, metafizik, sofistik, felsefî eğilimlerinin olmadığı, ideolojik kılıpların dışında kaldıkları, onların ilgilendirenin daha çok gündelik hayatla ilişkili sıradan şeyler olduğu vurgulanırken ait oldukları sınıfın çoklukla dünyevî yönleri –geçim sıkıntısı, yoksulluk, avarelik– öne çıkarılır. Sezai Karakoç’a göre, Garipçiler “yaşamak için gerekli yaşamayı, ekmeği kazanmak cinsinden bir yaşamayı, toplumdaki yanından ve düz olarak anlatıyorlardı.”⁵ Bu tavır, yeni şiirin artık kimlerin öykülerini konu alacağını da göstereni olur. Görmezden gelinen, dilleri, konuşma biçimleri yadırganan, giyim kuşamları ayıplanan, hayatları sıradan, önemsiz, iddiasız bulunan, şehrin ara sokaklarını dolduran, günübirlik yaşayan, anlık duygularla ruh halle-

Garipçiler, yeni insanın günlük hayatını, deneyimleyebileceği olaylar, durumlar üzerinden öyküleştirir. Bu tavır, hareketin nesnel gerçeklik ve somut anlam kurgusuyla uygunluk gösterir. Hareket bildiren fiillerin yoğun kullanımı anlatımı öykülemeye açık hale getirir.

ri değişen küçük adamlar, her türlü felsefi endişeden, bunaltıdan, gösterişten uzak dünyaları içinde gerçekçi sahnelerle görüntü alanına sokulur. Onların yaşamları ve dertleri gibi ölümleri de sıradan, sessiz ve doğaldır. Her gün gerçekleşen ama romana, öyküye, şiire yeterince giremeyen bu ölümlere ağıt, Orhan Veli'den gelir: *"Hiçbir şeyden çekmedi dünyada/ Nasırdan çektiği kadar;/ Hattâ çirkin yaratıldığından bile/ O kadar müteessir değildi;/ Kundurası vurmadığı zamanlarda/ Anmazdı ama Allahın adını,/ Günahkâr da sayılmazdı./ Yazık oldu Süleyman Efendi'ye"*⁶ (Vurgu Orhan Veli'ye aittir). Süleyman Efendi, hayata ve insanlara borçlanarak bu dünyadan sessizce ayrılmıştır. Onunla aynı sınıfı, hayatı, kaderi paylaşan insanlar tarafından rutin işlemlerle gömülür. Hayattayken varlığı görmezden gelinen Süleyman Efendi, ölümüyle büsbütün unutulur. O, bu dünyaya hiç gelmemiş, yaşamamış gibidir. Eşyalarının başkalarına verilmesi, ait olduğu sınıfa ve bu sınıfın yoksulluk içindeki durumuna göndermedir. "Esvap" göstergesi, Süleyman Efendilerin varlığının sürekli imlenidir bir bakıma. Gösterge, aynı zamanda ölü ile diri arasında kurulan bağa da işaret eder. Bu bağın yoksullukta belirginleştiği kesindir.

Garip'in insan anlayışını simgeleyen Süleyman Efendi'nin varoluşsal bir arayışı, bunaltısı, endişesi yoktur. Yaşamı gibi ölümü de, eylemleri gibi düşünce dünyası da sade, basit ve herkesinki gibidir.

Hayatı boyunca kendine dert ettiği en büyük şey "nasır"ıdır. Halk din-darlığına yakın gözükten Süleyman Efendi, yoksuldur ve borçlanarak vadesini doldurmuştur. Süleyman Efendi, Garipçilerin zevkini aradığı yoksul tabakanın insanlarından biridir, ne hayatı trajiktir ne de kendisi. Yaşamı ve ölümü nesnel gerçeklik üzerinden kurgulanır. Süleyman Efendi, geneli temsil ettiğinden kendine özgü bir düşünce dünyası, psikolojik buhranları, sorgulamaları, onu başkalarından ayıran sancıları, acıları, nesneye, dış dünyaya farklı bakan görüş alanları yoktur ya da onun bu yönlerine inilmemiştir. Garipçiler sokaktaki insanın basit realitesini taklit düzeyinde yansıttıklarından Süleyman Efendilerin karmaşık yönleri, bilinçaltı dünyaları, cinsel bunalımları üzerinde durmamışlardır. Bu yüzden de Süleyman Efendi'nin bir karakter olarak işlendiğini söylemek güçtür. O, değişen nesille birlikte görüntü alanına sokulan küçük adamın sembolüdür, ortak bir algılama alanından yansıtılan sıradan insanı temsil eder.

Söz Varlığı

Varlıkları ölümlerinde dahi fark edilmeyen Süleyman Efendilerin, hayatın bir gerçeği olduğu yeni, çarpıcı bir söz varlığı üzerinden gündeme taşınır. Zevk değişikliğine giden Garip şairleri, yoksul çoğunluğun bakış açısını, günlük hayatta kullandığı söz varlığını şiire sokarken klasik anlayışın "seçkin

lûgat"ına da son verirler. Garip'in bu tutumuyla "Türk şiirinde söz hiyerarşisini yıktığını, sözcük eşitliğini sağladığını ve şiiri evrensel-leştirdiğini"⁷ söyleyen Cemal Süreya'ya göre, "1940'lardan önce 'insan' bir okul teriminden ibaretti şiirde. İnsanın içi 1940'larda aralandı. 1950'li yıllarda da açılıverdi."⁸ Yeni insan, zevkini, duygu ve düşünce dünyasını, yaşadığı hayatı yansıtacak sözcükleri beraberinde getirir. Bunların çok tartışılanı Süleyman Efendi'nin yaşamı boyunca dert ettiği "nasır"ıdır. Estetik bulunmayan, ince duyguları, zevkleri çağrışım alanına sokmayan "nasır" gibi sözcüklerin o dönemde kullanılması izler çevrede şok etkisi yaratır. Bununla birlikte aynı şiirde "kundurası vurmamak, günahkâr sayılmamak, yazık olmak, helâl etmek" gibi halkın günlük yaşantısında karşılığı olan deyişlere de yer verilir. Süleyman Efendi'den kaldığı söylenen tek beyit de halkın kolektifleşen duygu ve düşünce dünyasını yansıtır: "Ölüm Allahın emri,/ Ayrılık olmasaydı."⁹ Yeni şiir, yaşayan, günlük hayatta karşılık bulan konuşma dili üzerinden kurgulanırken şiir dili için yeni sayılabilecek kelimeler de daha çok sözlüksel anlamları ve duygusal değerleri korunarak metne dahil edilir.

İroni

"Kitabe-i Seng-i Mezar"ın başlığıyla içeriği arasındaki tezat, ironik olduğu kadar eleştireldir. İnsana yönelen yeni bakış açısı ironik

tavır korunarak yansıtılır. Orhan Veli bu şiirinde,

“Süleyman Efendi kimliğiyle birçok kişiyi alaya alıyor, eski şiirimizi alaya alıyor, ‘büyük’ sanılan şairleri, ‘kahraman’ şiir kişilerini alaya alıyor. (...) Kut-sal bir bakışı değiştiriyor, yapay bir yazım sanatını eleştiriyor. Anlı şanlı mezar taşları yerine, Süleyman Efendi’nin kimliğinde ve onun mezar taşı dolayısıyla, yoksul birinin arkasından yazılacak bir şeyin olmadığını dile getiriyor. Haliyle, toplumcu tutumunu tüm ironisiyle sergiliyor Orhan Veli.”¹⁰

Doğan Hızlan’ın da dikkat çektiği gibi Garipçiler, yapay sanatın ve insanın karşısına gerçekçi estetikten gelen kaygılarla günlük hayatı temsil eden bir dili, konuşma biçimini ve insanı koyarlar. Şiire konu olan insanın “Süleyman” adını taşıması ironik bir göndermedir. Süleyman, dinî, siyasi yönlerden kudretli bir kişiliği temsil eder. Klasik şiir, iktidarı simgeleyen Süleymanların hayatını anlatır, buna karşın, Garip şiiri, yoksul, sıradan, görmezden gelinen Süleymanların gündelik hayatına, yaşama çabasına odaklanır.¹¹ Yeni şiirde ironi, geleneğin şiir anlayışına, zevkine ya da toplumsal ve siyasal alanlardaki çarpıklığa, çelişkiye, sömürüye yöneldiğinde yıkıcı bir etkiyle kullanılır.

Tahkiyeli Anlatım

Garipçiler, yeni insanın günlük hayatını, deneyimleyebileceği olaylar, durumlar üzerinden öyküleştirebilir. Bu tavır, hareketin nesnel gerçeklik ve somut anlam kurgusuyla uygunluk gösterir. Hareket bildiren fiillerin yoğun kullanımı anlatımı öykülemeye açık hale getirir. “Kitabe-i Seng-i Mezar”da on sekiz çekimli fiil kullanılmıştır: “(...)/ Bir akşam uyudu;/ Uyanmayıverdi./

Aldılar, götürdüler./ Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü./ Duyarlarsa öldüğünü alacaklılar/ Haklarını helâl ederler elbet./ Alacağına gelince.../ Alacağı yoktu zaten rahmetlinin.”¹² Şiir, Süleyman Efendi’nin ölümle son bulan sıradan hayatından kesitler sunar. Garipçilerin şiiri öykülemeye yaklaştırmaları, öykülemenin dilini ve mantıksal yapısını şiire sokmaları, yeni kayıtları olayın ve düzyazının lehine geliştirmeleri sonraki kuşak (İkinci Yeni) tarafından eleştirilir: “Orhan Veli Kuşağı şairlerinin şiir metodları düzyazı metodu, hikâye metodu. Dilin en olağan imkânlarını olay açısından işlediler.”¹³ “Kitabe-i Seng-i Mezar”da öykülemeyen gelen özellikler metnin kurgulanma aşamasında belirleyicidir. Kişi, mekân ve zaman algısı, olaya, duruma yönelen çekimli fiillerin yoğun kullanımı ve konuşma dilinin imgeden soyutlanması söz konusu mantıksal yapıya hizmet eder.

Ölüm Algısı

Ölüm gibi metafizik boyutları da olan karmaşık bir konuyu olgusal yönlerle işleyen Garipçilerin söz

konusu yeni bakış açısının izlerini “Kitabe-i Seng-i Mezar”da bulmak mümkündür. Şiirde gözlemlenen bir olguya yer verilir. Süleyman Efendi’nin ölümü bu dünyayla ilişkisi çerçevesinde ele alınır. Cenaze gömüldükten sonra ölünün dünya ile bağı kesilir. Ölüm, metafizik bir sorgulamaya ya da belirsiz duygulara yol açmaz. Süleyman Efendi, yaşanan dünyaya ait bir varlıktır. Varlığın gerçekleşen ölümü onu bir başka dünyanın konusu haline getirmez. Hakan Saz-yek’e göre, “Garip hareketiyle birlikte, ölümün şiirdeki yeri belirgin bir dönüşüme uğramıştır. Onu, hayatın bir parçası olarak görme, bir başka deyişle, hayatla iç içe kabul etme, yeni Türk şiirinde ilk kez Garip hareketinin ürünlerinde görülür.”¹⁴ Garip şiirinde ölüm, dünyevî sınırların dışına çıkmadığı gibi yaşamı anlamada, anlamlandırmada somut malzemelerle görüntü alanına sokulan bir olgudur. Ölümün bir olgu olarak varlığı, yaşamsal olanı belirgin kılmada işlevseldir. Bu yüzden de ölüm temalı şiirlerde öne çıkarılan unsurlar yaşamı simgeleyen somut nes-



Orhan Veli

Garip şiiri, gözlenen, tanık olunan sıradan hayatları öyküleştiren yeni insanın dış dünya gerçekliğini deforme etmez, mecazlara, imgelere, söz ve anlam sanatlarına boğmaz.

nelerdir. Garip şiirinde ölümün bir problem olarak ele alındığı örneklerin sayısı azdır, hayata yönelik eylemlerde söz konusu olgu kanıksanmıştır. Ne var ki, yaşamsal olanın karşısında yer alan ölüm olumsuzlanır, dünyadaki kazanımlara vurulmuş bir darbe olarak algılanır. Garipçiler öte dünya algısına sahip olmadıklarından, ölümü metafizik bakışa ya da uhrevî olanla ilişkisine kapatırlar.

Gerçeklik Kurgusu

Garip şiiri, gözlenen, tanık olunan sıradan hayatları öyküleştiren yeni insanın dış dünya gerçekliğini deforme etmez, mecazlara, imgelere, söz ve anlam sanatlarına boğmaz. Şiirsel gerçeklik, nesnel gerçekliğin dışında aranmaz; hatta her iki gerçeklik algısını eşitleme, uzlaştırma çabaları söz konusudur. “Kitabe-i Seng-i Mezar”da Süleyman Efendi’nin hayatından kesitler aktarılırken dış dünyanın nesnel gerçekliğine bağlı kalınır. Bu tavır, yeni şiirin gözlem, izlenim üzerinden yaşanan hayatları görsel alana taşımasında rol oynar. Süleyman Efendi için düzenlenen “ölü gömme töreni”, gündelik hayatta her ölü insana uygulanan rutin işlemlerden oluşur. Süleyman Efendi’nin ölü bedeni alınır, yıkanır, namazı kılınır ve gömülür; kendisinden kalan birkaç parça eşya başkasına verilir, tüfeği depoya kaldırılır. Bütün bu işlemler gözlemci anlatıcı tarafından yorum yapılmaksızın aktarılır. “Ölü gömme töreni”, gerçekçi estetiğin yaşamdaki nesnel karşılığıyla neredeyse bire birdir.

Sonuç

Garip, edebî bir akım olarak kuramsal bir çerçeveye oturtulmadan önce yayımlanan, yeni bir zihniyeti, zevki, anlayışı, bakış açısını haber veren metinlerden olan “Kitabe-i Seng-i Mezar”, yeni şiirin üzerinden yükseleceği estetik zemini birçok açıdan yansıtır. Nesnel gerçeklik kurgusuna sahip olan şiirde yoksul çoğunluğu temsil eden sıradan bir hayattan kesitler sunulur. Ölüm, yeni şiirde varoluşsal bir bunalıya yol açmaz, travmatik, metafizik bir yönelim göstermez, dünyevî olanla ilişkisi çerçevesinde ele alınır. Gözlemle doğrulanan olgu, izlenimlerin, somut hayatın dışına çıkmaz, bir bilinmeze, korkuya neden olmaz. Yeni insanın dış dünya algısı mecazlar, imgeler, simgeler, anlam sanatları, sözcüksel ve söz dizimsel sapmalar yoluyla deforme edilmez. Klasik anlayışın bu yönü şiirin başlığı üzerinden ironik bir göndermeyle eleştirilir. Yeni şiirin insan algısı, statüsü, sınıfı, hedef kitlesi değişmiştir. Garip hareketi, kudretli kişileri ya da “seçkin zümre”yi değil, sıradan, yoksul hayatların Süleymanlarını konu almaya başlar. Bunun doğal sonucu olarak şiirin söz varlığı değişir, yeni sınıfın değerlerini, duyguyu ve düşünce dünyasını, zevkini yansıtacak en bayağı kelimelere dahi yer verilir. Günlük konuşma dilinde karşılık bulan deyişlerin, deyimlerin ya da sözlük anlamıyla kullanılan kelimelerin hazır duygu değerleri korunur; ironi, mizah ve karışıklık üzerinden somut anlamın tasarımları, çağrışımları çoğaltılır, böylece, duygunun, düşüncenin,

anlamın okurda tamamlanmasının önu açılır. ●

NOTLAR

- 1) Orhan Veli, Garip, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 22.
- 2) Orhan Veli, a.g.e., s. 22.
- 3) Melih Cevdet Anday, “Şiir Hakkındaki Yazılara Dair”, *Kalabalığın Şiiri, Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar*, (Haz. Yalçın Armağan), Everest Yayınları, İstanbul 2016, s. 43.
- 4) Bâki Asiltürk, “Orhan Veli: Hiçbiri”, *Türk Edebiyatı*, 2014, S. 488.
- 5) Sezai Karakoç, “Dışımızın Zarı”, *Edebiyat Yazıları II*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2014, s. 29.
- 6) Orhan Veli, “Kitabe-i Seng-i Mezar I”, a.g.e., s. 45.
- 7) Cemal Süreya, “Şiire Kasket Giydirdi”, *Şapka Dolu Çiçekle, Toplu Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 394.
- 8) Cemal Süreya, “Sabancı’nın Şairi Olamaz”, (Konuşan: Ece Ayhan), *Güvercin Curnatası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 141.
- 9) Orhan Veli, “Kitabe-i Seng-i Mezar III”, a.g.e., s. 47.
- 10) Doğan Hızlan, “Halk Kültürünü Popüler Kültüre Aktaran Şair Orhan Veli”, *Şiirin Coğrafyası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 163.
- 11) Süleymanlar konu alan makale için bkz. Hatem Türk, “Orhan Veli Kanık’ın Kitabe-i Seng-i Mezar’ı”, *Vefatının 70. Yıldönümünde Bir Garip Orhan Veli*, (Editör: Fatih Sakallı), İlbilge Yayınları, Ankara 2020, s. 27-36.
- 12) Orhan Veli, “Kitabe-i Seng-i Mezar II”, a.g.e., s. 46.
- 13) Cemal Süreya, “Cemal Süreya ile Konuştum”, (Konuşan: Hilmi Yavuz), a.g.e., s. 16.
- 14) Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2016, s. 211.

BİR AVANGARDIN GARİP VE KISA OTOPSİSİ

GÜLCE BAŞER



Edebiyat tarihimizin en önemli avangart akımını incelerken, önce bir avangardın ne olduğunu anımsamak yerinde olacaktır.

Raymond Williams’a göre avangardın modernden yegâne ayırıcı özelliği; bütünüyle kapsayıcı olduğunun söylenemeyeceğini kabul etmekle birlikte, sadece sanat kurumlarını değil, aynı zamanda bir kurum olarak sanat ya da edebiyata da meydan okuyan ardışık eğilimlerden oluşmasıdır. Tipik olarak avangart, geniş bir programda ve farklı biçimlerde mevcut toplumun yıkılıp yeniden inşa edilmesini hedefliyordu. Hal Foster, Donald Judd’ın “Specific Objects” manifestosunda, biçimcilikten avangarda uzanan çizgi boyunca “yöntem”in esas alındığına dikkat çektiğini vurgular (Foster, 2017: 31). Ona göre “Duchamp gibi en sert avangart sanatçıların bile amacı ne soyut şekilde sanatı reddetmek, ne de yaşamla uzlaşma sağlamaktır, sürekli olarak her ikisinin

kurallarını sınamaktır.” (Foster, 2017: 45). Kuşkusuz, sınamakla yıkmak birbirinden çok farklı kavramlardır.

Bürger’se sanatın daha önceki evrelerinden hareketle avangarda yaklaşmayı mümkün görmez (Bürger, 2017: 56). Tarihsel avangart sanatın özeleştirisi evresidir (Bürger, 2017: 60). Ancak “Avrupa’nın en radikal avangart hareketi Dada, kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir.” Yani, “Avangart (...) hem sanat eserinin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına, hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne” karşı çıkar (Bürger, 2017: 61). Sanatı hayat pratiğine yaklaştırır.

Bu yaklaşıma göre avangart, sanat kurumuna karşı çıkmak ya da meydan okumak, tarihte, sanatı kurumlaştıran yapılara, örneğin akademiye, sanat kurumlarına rest çekerek, toplumun içinden yürü-

yen alternatif varlık alanları oluşturmak olarak ortaya çıkmıştır. İzlenimcilerin sergileri, Dada şiir etkinlikleri, özellikle şok etmek ve kurumlaşan sanata meydan okumak üzere kurgulanmıştır.

Avangart kadar avangart eleştirisi de yaygındır. En kesin duruş Hobsbawm’a ait görünmektedir: Avangardı amacına ulaşmamış bir akım olarak görür ve nedeni çok açık bir şekilde, vaat ettiği devrimi gerçekleştirememesiydi. Hobsbawm, görsel sanatlar üzerine odaklanırken, genel olarak modernitenin dönemin kitlelerce alımlanabilen şekilde sesini çıkaran bir sanat devrimi yapamadığını söylerken bu kapsamda sözgelimi Dada da varmış gibi görünür. Biraz da sorun “çağın ifadesi” arayışındadır: Çağ ifadesini talep ederken, sanat özgürlük istemektedir çünkü (Hobsbawm, 2014: 247-248).

Köksal, Nâzım Hikmet’i yerleştirilmiş bir avangart olarak görse de (Köksal, 2015), edebiyat tarihimizin en yıkıcı avangart akımını

Garip olarak kabul edebiliriz. Genç Garipçiler Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat, biçimde de içerde de anaakıma karşı sert, gövde gösterili bir kalkışma gerçekleştirdi. Siyaseten iktidarın şimşeklerini üzerine çeken kudrette, alımlanabilir bir muhalefet göstermediği ortada. Ne de olsa anaakım edebiyatın amiral gemisi *Varlık* genç Garip'çilerin çıkış yeri idi. Her zaman da yer buldular orada... Üstelik Cumhuriyet aydını Nurullah Ataç da sürekli arkalarında oldu.

Yaptığı "devrim", önünde bir Nâzım Hikmet şiiri olmaksızın mümkün olur muydu? Önlerinde biri vezni serbestleştirmemiş olsa herhalde bu çapta bir reddiye giremezlerdi. Ancak ailenin kısa ömürlü, serseri çocuğunun etkisi o kadar uzun sürdü ki, İkinci Yeni'den çok sonra bile Garip bir gölge gibi Türk şiirinde şairlerin düşmekten ürktüğü bir çizgi oldu. Daha *Garip*'in ikinci baskısında Melih Cevdet ve Oktay Rifat yoktu. Durum böyle olunca Garip'in bü-

tün spotları Orhan Veli'nin üzerinde kaldı. Dahası, Garip çizgisinden bir miktar çıktıktan sonra, yani yıllar sonra bile hâlâ Garip'i savunmak durumunda olan bir Orhan Veli görüyoruz. 1947'de Ertuğrul Erbil ile bir röportajında yanıtlamak zorunda kaldığı sorulardan biri, "bâzı kimseler, bilhassa bâzı şiirlerinize karşı 'Bunun böylesinin elli tanesini bir günde yazarım,' gibi sözler sarfediyorlar. Şiirlerinizin bu gibi kimseleri aldatan hususiyeti nedir?" idi (Kanık, 1953: 31).

Seksen yıl sonra baktığımızda, Garip'e dair daha önce görülmemiş bir şeyler görebilir miyiz?

Orhan Veli Üzerinden Tartışıldı

Rüzgârından çok şair geçti ama sözcüsü Orhan Veli Kanık oldu. Kahramanı, ikonu Kanık'tı. Erken ve şaşırtıcı, hatta kimilerinin şaibeli bir ölümle kurbanı da o oldu. Manifestoyu o yazdı. Sonradan bazı fikirleri değişen ve bunları ilk önce dile getiren de o oldu.

Garip'in temsil ettikleri, Orhan Veli'nin vücuduyla bütünleşti bile denebilir: Genç, para sıkıntısı çeken, biraz alaycı, zeki, hazırcevap, biraz çapkın, küçük adam ama çok da küçük değil. Çünkü devrin yükseköğrenimli... Orhan Veli, üniversite terktir ama herkes onun entelektüel ve yükseköğrenimli olduğunda hemfikir gibidir; kendisi asla anlattığı Süleyman Efendi olmamıştır. Garip manifestosu da Süleyman Efendi'nin yazabileceği bir metin değildir.

Bu noktada ilk ciddi saptamanın Ziya Osman Saba'dan gelmesi herhalde bizi şaşırtmamalı. *Varlık* dergisinde *Yenisi* için çıkan Mayıs 1947 tarihli yazısında şöyle diyor Saba:

"Fakat büyük halk kütlesi, hattâ şiirin konu edindiği 'Vesikalı' ile dostu 'Sabikalı' bile bu şiirden hoşlanmayacaklardır. Zira, kendilerini anlatan bu şiir muhakkak ki onlara hitabetmiyor. Sabikalı'nın vesikalı yârine bir şiir okuyacağı tutsa, bu, herhalde bambaşka bir şiir olacaktır. Orhan Veli'nin halktan bâzı tipleri yaşatır, bu gibi şiirleri yine ancak aydının zevkine varabileceği, bir 'curiosité' olarak kalacak şiirlerdir." (Kanık, 1953: 39)

Bir şiiri değerlendirirken yazıldığı dönem içinde değerlendirilme gereğinin en işlemediği akımların başında herhalde Garip geliyor, Orhan Veli'yiye Garip'ten mesafe aldığı dönemiyle basbayağı algılamıyoruz. Oysa zamanın hakkı verildiğinde her ikisi de doğru: Ne Garip gösterdiğini dümdüz anlatıyor ne de Orhan Veli ömrü boyunca Garip şiiri yazıyor. Bir başka deyişle, bizim için bugün son derece açık olan söylemleri şiire girdiklerinde, o ağzın isnat edildiği kişilerce deşifre edilemiyorlardı. Hatta hakkında, herhalde şiir anla-



Orhan Veli

yışı hakkında konuştuğu kişilerce, yazılanlara ve kendi beyanatlarına bakılacak olursa, şiirin gelip kelmeye dayanmasının önünü açmak yolunda katkısı olduğunu ileri sürmek çok da riskli sayılmaz.

Saba'nın görüşünü, Kanık'ın sadece Garip dışı şiirlerini sevdiği anlaşılan Nurettin Artam, aynı yıl ve dönemde (12 Nisan 1947) *Ulus* gazetesinde yer alan yazısında şu cümlelerle paylaşıyor:

“Halbuki eminim şair ömründe Galata'dan yayan geçmemiştir; çalım ve bünyesi bir bıçak yarasına değil, bir çuvaldız darbesine tahammül edemez. Cebinde bir gacodan, bir paçoza hediye edilmiş bir kaçak tütün tabakası bulunmadığına yemin edebilirim. İnanmazsanız, kendisini saçak tütün ve cigara kâğıdı ile sigara sarmaktan imtihan ediniz.” (Kanık, 1953: 40)

Elbette Orhan Veli'nin ve Garip'in şiiri dönemin kentte yaşayan okullu gençlerine hitap ediyordu. Garip gençleri sadece şiiri süslemeden arındırmak istemişlerdi, basitleştirdikleriniyse pek düşünmüyorlardı. Ne var ki, *Garip*'i çıkardıklarında kendileri henüz çok gençtiler.

Merceği –belki biraz kayırarak– Orhan Veli'nin üzerinde tutmak istiyorum, yukarıda saydığım nedenlerden ötürü...

Bir Şiir Azizi

Bence Garip'in bu kadar güçlü bir rüzgârı olmasında iki neden çok etkiliydi: Birinci neden Nâzım'ın unutturulması, şiirlerinin yayımlanamamasıydı. Böylelikle onun şeridini iyice genişlettiği serbest nazımın ihalesi, üzerine imge ve felsefenin de dışlanması eklenecek, Garip'in üzerine kaldı. Gerçi felsefenin bütünüyle dışlandığı tartışmalı bir konudur. Orhan Veli, Galatasaray Lisesi'nden de ho-



Nâzım Hikmet

cası olan Tanpınar gibi şiirin angaje olmamasını talep ediyordu. Bu talep pek de dikkat çekmeyen bir şekilde Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki muhafazakâr, yani edebiyatta süreklilik vurgusunu yapan ve Cumhuriyet söylemine angaje olmayı istemeyen Yahya Kemal, Ahmet Haşım gibi şairlerle hemfikir. Peki öyleyse niye çıkışlarında herhangi bir siyasi sorun yaşamadılar? Hatta Yalçın Küçük tarafından Orhan Veli'nin Nâzım Hikmet'in tasfiyesi için devlet tarafından görevlendirildiği ileri sürülebildi? Gayet basit: 1940'lara geldiğinde devletin öteki'si sol hareket olmaya başlamıştı artık. Kovuşturmaların muhatabı solcular, ya da Ahmet Oktay'ın isabetle saptadığı gibi Nâzım Hikmet'in şiirine hayran olup onun gibi şiir yazmak isteyen genç ve idealist şair adaylarıydı.

Sonuç olarak, doğrudan sosyalist dünya görüşü yansıtmayan ama süslerinden arındırılmış ve klasik sanatların hemen bütünüyle terk edilmesiyle kurumlaşmış şiire darbe niteliği kazanan bir akım oldu Garip.

Hangisi daha avangarttı? Ya da dönemin gerçek avangardı hangisiydi? Putları yıkan *Resimli Ay* hareketiyle Nâzım Hikmet mi, yoksa Tanzimat'tan itibaren başlayan dönemin gerçek şiirini bulduğunu ileri sürerek bütün kurumlaşmış şiir sanatlarını dışlayan Garip mi? Bu soruyu bir kenara koyalım, belki ileride incelemek faydalı olabilir.

İkinci neden elbette Orhan Veli ve onun şairliği, yaşamı, imajı, trajik sonu da dahil renkli ve güçlü kişiliği... Yalçın Küçük'ün gönül incitici iddiasının arkasında Orhan Veli'nin etkileyici aurasının da hissesi olsa gerek...

Şöyle bir cümle kurmak anlamlı olabilir diye düşünüyorum: Garip, Türk şiirinin karnavalı, dolayısıyla siyasi olan da dahil iktidar(ların)ın (özellikle dönemin militer ruhlu iktidarının) bir parodisi olarak görülebilir. Orhan Veli de bu karnavalın, sonunda kurban edilen kralıydı. Bu tahtı da o kadar başarıyla doldurdu ki, yıllar sonra Ece Ayhan sivil şiirden söz edebildi, bir sivil şiir ihtimali doğdu. Sivil şiirin bir kavram olarak var olabilmesi için öncelikle aslolanın resmî

hatta militer bir şiir olması gerekir. Durum bu muydu?

Eğer Cumhuriyet bir askerî süreçle kuruldu, ardından kültür siyasetini tayin etti, hatta o devre kadar alternatif/ sivil tarafta bulunan halk edebiyatını “asıl kaynak” olarak empoze ettiyse, elbette olabilir. Çünkü divan edebiyatı zaten saray sınırları tarafından tayin edilen, devletten maaş alan şairlerin edebiyatıydı. Orhan Veli de zaten Tanzimat’la başlayan sürecin ulaştığı hedef olduklarını ileri sürüyordu. Olanı şu şekilde tarif edersek yanlış olmaz sanıyorum: Tanzimat’la birlikte sadeleşen dil edebiyatın o zamana dek kullandığı araçlardan birini şairlerin ellerinden almıştı: Sözcüklerin aurası... Dolayısıyla şairler biraz yeni sulara yelken açmak durumunda kaldılar. Oldu-olmadı derken, bir de dil devrimi geldi üstüne... Sözcükler yaş aldıkça ağırlaşır. Yeni türetilmiş sözcükler evrenine kilitlenmiş şairler zor zamanlardan geçiyorlardı. Dil devrimini kibarca “idare eden” bazı ustalar, Orhan Veli’nin “ara dönem” dediği o zamanda birer dil oturtmayı başarmışlardı. Çoğunluk, şairanelik içinde çözüm üretmeye çalışıyordu.

Freni ilk çeken ve taze dille anlam evreni yaratmayı başaran Nâzım Hikmet oldu. Ne yazık ki tam olgunluk çağında ülkeden çıkmak zorunda bırakıldı. Nâzım Hikmet şiiri ciddi bir şiirdi, kimi istisnaları olsa da... Çocuktan özne çıkardığında bunu trajedi tonunda yapardı.

Oysa kargalara “anneme söylemeyin, bugün toplar atılırken evden kaçıp Harbiye Nezaretî’ne gideceğim,” diyen bir çocuk, şiirde dolanan acemi sol el, Süleyman Efendi’nin emeği imlemeyen nasırı, göllerde kâmiş olmaya nazire gelen rakı şişesinde balık olma arzusu, şiire dahil olan Halime, çöp-

çüler, yalancı kuşlar, ters giydikleri elbiseleriyle ciddi ciddi Bakhtin karnavalı oluşturuyorlardı.

Bu karnavalın kralının “Veli’nin oğlu” “Bir garip Orhan Veli” olması o kadar doğal görünür ki... Orhan Veli’nin o dönemde nasıl alımlandığını anlamak için onunla yapılan röportajlardaki eda ve hakkında yazılanlarda kullanılan üslubu izlemek yeterli: Yaptığı işle yarattığı galeyan bitmeyen bir dâhi çocuk görüntüsü verir. *Yeni-si* üzerine yapılan 1947 tarihli röportajlarda hâlâ, “Bazıları”nın “o şiirlerden” “günde elli tane” yazabileceklerini ileri sürdükleri anlatılıp, şaire bu konudaki düşünceleri sorulabilmektedir. Bakarsanız, bir tür küstahlık da içerir bu soru. Orhan Veli’ye büyük bir soğukkanlılıkla, iddianın sahiplerini tebrik eder ve kendisinin yılda en fazla üç-beş şiir yazabildiğini söyler.

Buna bir de röportajı yapan kişinin şairi başta öve öve göklerle çıkardığı bilgisini de eklersem, durumdaki tuhaf dengesizlik daha iyi anlaşılacaktır. Şöyle bir durumu tarif etmek abartılı mı olur? Gazeteci, okuduğu şiiri alışılmadık buluyor ama seviyor da... Alıştığı değerlendirme ölçütlerinden bazılarına cevap vermeyen bir şiir olduğu için kalitesinden de emin olmuyor. Sonradan komik duruma düşmekten de korkuyor. Sonuçta şiire de şairine de ikircimli bir tavırla yaklaşıyor... Yazı ve röportajlar okunduğunda elde kalan böyle bir durum işte...

Orhan Veli’nin zamansız ölümü, Garip tartışmasını da muhatapsız bıraktı. Şiir denemeleri Garip kılığında sürdü ama işin doğrusu, Attilâ İlhan İkinci Yeni’nin önünü açtığı şiirini kurarken Birinci Yeni Savaşı deyip yeldegirmenleriyle savaştı. Zira ona yanıt verecek kimse kalmamıştı. Hatta Orhan Veli bile öldüğünde

artık Garip şiiri yazmıyordu. Karnaval aslen bitmişti, hatta kralı bile kurban edilmişti.

Bir daha ne Türk şiirinde böyle bir parodileştirme yaşandı, ne de siyasette otoriterliğe dönüşmeyen bir çizgi yakalanabildi. Bugünkü ironi eğiliminin Birinci Yeni’yle akrabalığı varsa bile Garip’e anlamlı bir okuma getirilmediği sürece şairler o akrabalığı reddetme eğiliminde olacaktır. küçük İskender bile hicivlerinde son derece ciddi ve yırtıcıydı. Gerçi tabii bir Metin Eloğlu şiiri hatırlatması gerekiyor bu noktada ama... Her tarihin o kadar istisnası olur.

Son olarak bir avangart olarak ele alındığında Garip’in de siyasi ve edebî çıktıları açısından küçük adam kaldığını kabul etmemiz gerekiyor. Muhalefet ettiğinde bile muhaliften sayılmadı. Yapılan saptama doğruydu; popülist bir şiir edasıyla doğdu, popüler de oldu ama kitleleri şiir okuru kılmaya yetmedi (gazetelerin şiir köşelerine gelen amatör işler de Garip’le ilişkisizdir). O kadar ki, ardından hak etmediği ithamlara bile maruz kaldı. ●

KAYNAKLAR

- BÜRGER, P. (2017); *Avangard Kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- FOSTER, H. (2017); *Gerçeğin Geri Dönüşü – Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HOBBSAWM, E. (2014); *Parçalanmış Zamanlar*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Yayınları.
- KANIK, Adnan Veli (1953); *Orhan Veli İçin*, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- KÖKSAL, D. (2015); “Domesticating the Avant-garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s in Turkey”, *New Perspectives on Turkey*, 52.
- WILLIAMS, R. (2018); *Modernizmin Siyaseti*, İstanbul: Sel Yayınları.

GARİP SÜRECİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİNİN MAYASI

İSMAİL CEM DOĞRU



Orhan Veli'yi *Garip* şiiri içinde öne çıkaran ve sürekli onunla bir bütün halinde düşünülmesine yol açan en önemli ayrıntı, bu akım dışında bir şiir serüveni yaratacak zamanı bulamamış olması mıdır? Ya da Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in *Garip*'in ikinci baskısında adlarının olmaması, bu bütünleşmeyi desteklemekten öte anlamları içeriyor olamaz mı? *Garip* ekolünün Türk şiirinde yarattığı algıdan uzaklaşmak konusunda ısrarlı davranmazsak Orhan Veli'yi Türk edebiyatında ayrıcalıklı kılan önemli bir detaya daha eğilebiliriz.

Bugünün edebiyat tartışmalarını ağırlıklı olarak *Garip*'ten sonraki süreci içine alma eğilimlerini ortaya koyuyor. Oysa çağdaş Türk şiirini hangi dönemden başlatırsak başlatalım Orhan Veli'yi farklı kılan bir durumdan söz etmek zorundayız. Şairleri genelde yaptıklarıyla değerlendirip tartışırken, Orhan Veli'yi yaptıkları kadar yapmadıklarıyla da tartışmaya, eleştirmeye ya da koşulsuz destekleme-

ye devam ediyoruz. Bu durumdan Orhan Veli dışında kalan tüm şairler muaf tutuluyor.

Hemen herkes Orhan Veli'nin yapmadıklarıyla ilgili konuyu "yapmamış olmak" üzerinden değerlendiriyor ve bu durumu erken yaştaki ölümüyle ilişkilendirmek konusunda bir uzlaşma söz konusu... *Garip* şiiriyle ilgili bir değerlendirmede Mehmet H. Doğan¹ "1940 devrimi, getirdikleriyle değil de getirmedikleriyle değerlendirilmeye çalışılıyor." derken, Cemal Süreya² ise Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ı *Garip* şiirinden ayrı değerlendirip, Orhan Veli'nin ölümünden sonra *Garip* süreciyle bağlarını koparak şiirlerini geliştirdikleri ve tam olarak kurdukları tezini ileri sürüyor. Cemal Süreya, gerçekten böyle düşündüğü için mi bu görüşleri ortaya atıyor, yoksa İkinci Yeni'nin yolunu açacak tezleri ortaya koyabilmenin ancak *Garip* şiirini öldürmekten geçtiğini düşündüğü için mi bu tavrı alıyor, bunu tam olarak kestirmek zor. Ama kriza-

lit dönemde kaldığını düşündüğü Orhan Veli'nin şiirini kuracak zaman bulamadığından söz edip sonuna şu ifadeyi ekliyor: "Belki o da yaşasaydı şiirini tam olarak kurabilecekti." Buna rağmen Mehmet H. Doğan ve Cemal Süreya'nın, Orhan Veli'nin büyük eserler ortaya koyamadığı, ancak şiirinin önemli bir işlevi yerine getirdiği konusunda uzlaştıklarını görüyoruz. Orhan Veli'nin büyük eser ortaya koyamamış olmasıyla ilgili düşünceleri bugün çok anlamlı bulsak da 1966 yılının edebiyat atmosferinde yapılmış bir saptamanın gerekçelerine eğilmek önemli bir meseleyi aydınlatılabilir. Dolayısıyla *Garip* akımı içinde şiir çizgisini oluşturmuş bir şairin ortaya koyduklarıyla yarattığı işlev, bizi bugünün şiirinde oluşan gediklerin gerekçesine de ulaştırma olanağı içeriyor. Çünkü burada şiirini kurabildikleri halde benzer bir işlevi ortaya koyamayan şairlerin şiiri soktukları çıkmazlarla keşişiyoruz. Bu çıkmazlar onların itirafnamelerinde olsa da işlev-



Cemal Süreya

sel sürecin ortaya koydukları bizi şiiri çıkmaza sürükleyen gerekçelere de götürecektir. Sonunda şu sorunun yanıtına da ulaşmış olacağız: Şairin dile ve edebiyata karşı iyi şiir yazmaktan başka bir sorumluluğu yok mudur?

Cemal Süreya'nın "Turgut Uyar'ın Girişimi"³ metninde Turgut Uyar'ı aklama gereksinimi için Tanpınar, Dıranas ve Orhan Veli'yi eksik gösterme çabası içine girmesi ve Mehmet H. Doğan'ın da buna anlamsızca onay vermesi Türk edebiyat tarihi açısından Orhan Veli ve Garip sürecinin yadsınmaya başlanması sürecini bir eğilime dönüştüren halkalardan biri aynı zamanda. Ancak üstlendiği işlev bakımından Türk şiirine tarihsel boyutlarda biçim verdiği gerçeğinin de altını çizen Cemal Süreya'nın "Yaşasaydı belki de şiirini kurabilecekti" ifadesinden sonra üstünde özenle durduğu önemli

bir ayrıntı daha var. Orhan Veli'nin yaşaması durumunda şiirinin nasıl bir evrim geçireceği konusunu konuşmamak, bu konuda sorular sormamak gerektiğini düşün-

yor, çünkü haklı olarak konunun ikiyüzlü bir sevgi gösterisine dönmemesinden endişe ediyor. Edebiyat ortamının kolay galeyana gelen tutumuyla Cemal Süreya'yı haklı çıkardığına dair bir kuşku yok. Ama bu durum "Orhan Veli yaşasaydı Türk şiirinde nasıl bir tablo ortaya çıkardı, Garip şiirinin sonraki yıllardaki gelişimi nasıl olurdu?" gibi sorular sormaya engel değil. Çünkü Garip şiirinin Türk edebiyatında yüklendiği işleve bizi ulaştıracak soru bu olabilir.

Özdemir İnce'nin⁴ 'çağcıl şiirsel söylem' olarak nitelediği ve Bernard, Rimbaud gibi çağdaş şairlerle başladığını düşündüğü şiirin sözcüklerle örgütlenmiş bir yapı olarak ele alındığı süreçle Türk edebiyatının Garip şiiriyle tanıştığını düşünürsek sözü edilen işlevin bütünsel karşılıklarını anlamamız kolaylaşabilir. Geleneksel şiiri çok iyi bilip en başarılı uygulamalarını genç yaşında ortaya koyabildiğini gösteren Orhan Veli biçim ve içerik açısından tükendiğini düşündüğü bir şiiri değiştirirken önündeki diğer örneklerle yaslanabilirdi. Nâzım Hikmet'in yarattığı bireşimle



Turgut Uyar

Geleneksel Türk şiirinin ve neredeyse dünyanın bilinen tüm şiir formlarının başat unsur olarak gördüğü imgenin şiirden çıkarılması bugün bile Garip akımının sıkıntılı yanlarıyla ilgili ilk ayrıntı olarak karşımızda duruyor. Ancak bu konuda bir kararsızlık ve çelişki varmış gibi görünmüyor mu?

şiire ait tüm temel yargıları değiştirmesi bir içerik şiiri ortaya koyduğu gerçeğini değiştirmiyor. Biçim-içerik ilişkisini şairin dille ilgili yetenekleri ve sezgisel yetkinliklerinden bağımsız bir yapı olarak ele alma ihtiyacı, yapısal düzeneği ve mimariyi yeniden ele almayı gerektiriyordu. Çünkü Garip şairlerine göre Nâzım'ın şiiri ürettiği içerikten bağımsız düşünüldüğünde çağdaş Türk şiirinin gelişimini temin edecek bir yapısal değişim vaat etmiyordu. Oysa yeni şiirin sonraki kuşaklara temiz, ayıklanmış, pürüzlerinden arındırılmış bir dil ortamı⁵ bırakması gerektiğini ve Nâzım Hikmet şiirinin geleneksel şiir formlarıyla kurduğu ilişkinin bunu mümkün kılmayacağını düşünüyordlardı.

Özellikle Orhan Veli'nin eklemelenirken herhangi bir sıkıntı yaşamamasına rağmen sonraki yıllarda en büyük savaşı vereceği saf şiirin şiire yüklediği görevlerin de Garip şairlerini tatmin edebileceğini söylemek pek mümkün görünmüyor. Bunun gerekçelerini ise Orhan Veli'nin⁶ durumu oldukça basit bir dille anlattığı ve "Sanat, Sanat İçin midir?" başlıklı bir tartışmada tarafını ortaya koyduğu metninden anlayabiliyoruz. Orhan Veli, hayati ihtiyaçları karşılayan faaliyetlerin fayda esasına dayandığını belirtirken, güzel eserler yaratma arzusunun ardı arkası gelmeyen ihtiyaçlarla ilişkisini irdeliyor ve bunun yapay müdahalelerle kesilmesinin imkânsızlığını ortaya koyuyor. Buradan anlıyoruz ki

yaptığı her şeyi parçası olduğu düzeneğin faydası üzerinden geliştirmeye çalışan Orhan Veli, şiire o günün koşullarında henüz tanımlanmamış bir işlev yüklemek istiyor. Ancak şiirin diğer unsurlar tarafından bir araç olarak kullanmasının önünü kesmenin ancak hayatla kurduğu işlevsel bağı güçlendirmekten geçtiğini saptamıştı. Dolayısıyla hayata dair tüm ayrıntıların şiirde yer alabileceğini ortaya koymanın her birim ögeyi şiirin dışında bırakıp sonra yeniden üreterek şiirin içine almaktan geçtiği düşüncesini ortaya koyuyor Garip şiiri.

Nâzım Hikmet şiirinin şairiyle yakaladığı çizgiyi temsilcileriyle sürdürememesi, öte yandan özellikle Ahmet Hâşim'in çok iyi şiirler üretmek uğruna şiirin hayat karşısındaki işlevini kısırlaştıran anlayışının kısıtlı ve kapalı çevrim bir kesime hitap etmesi Orhan Veli'nin haklılığını ortaya koyuyor ve bugün de bu hakkı teslim etmek oldukça değerli hale geliyor. Çünkü Garip şiirinin sonraki kuşaklar tarafından hedefe konarak yıkılmaya çalışılması ve bu tartışmaların günümüze dek taşınmış olması Orhan Veli'nin öngörülleri ve saptamaları açısından haklılığını ortaya koyuyor. Bu durumda şunu sorabiliriz: Garip şiiri gerçekten yıkılmış bir şiir midir, yoksa dönüştürücü gücüyle bugünün şiirinin mayası olma özelliğini sürdürebiliyor mu?

Konuyu ilk etapta folklor ve gelenek meselesi üzerinden ele alabiliriz. Şiirsel eylem kavramı-

nı Orhan Veli'nin önce çıkarıp sonra yeniden şiire kattığı ögeler üzerinden okumamız oldukça anlamlı olacak. Şiirden çıkardığı unsurlardan biri olarak kafiyeyi yeniden kullanması, alaycı tavrıyla küçümselediği şairanelik tavrını derinlik katarak yeniden üreterek şiirlerinde yer vermesi ve yavaş yavaş yeniden bağ kurarak olanaklarından yararlandığı geleneksel şiir sezgisi Orhan Veli'nin yenilik tanımını kökü olmayan bir sentetik doku olarak algılamadığını ortaya koyuyor. Dolayısıyla bu durum yeniliğin sadece tarihsel bağlarından koparılarak yapılabileceği, Orhan Veli'nin de bu metodu uyguladığı önermesini çürütüyor. "Kitabe-i Seng-i Mezar" şiiriyle sıradan insanların şiirinin yazılabileceğini ortaya koyduğunda aslında hayata asılmış her ayrıntının şiire kolaylıkla girebileceğini kanıtlıyordu. İstanbul Türküsü'nden itibaren hissedilmeye başlanan folklorik etkilerle birlikte Türk edebiyat okuruna "Şiire girmeyecek ayrıntı yoktur, onu şiirle bütünleştirememiş şair vardır!" mesajını veren şairin ölümünden sonra, bu yargının özellikle unutturulmaya çalışıldığını, hatta bunu Garip şiirinin zayıf yanı olarak nitelendirilmeye başlandığını görmek mümkün. Dolayısıyla ilk etapta Orhan Veli yaşasaydı "Folklor Şiire Düşman" başlıklı bir metnin kolaylıkla yazılamayacağını belirtmek önemli hale geliyor. Çünkü Orhan Veli'nin varlığı 'folklor şiire düşman' gibi bir ifadenin kurulmasına yol açan

eksiklikleri ortaya çıkaracak olanakları sergiliyor. Şairin yönelmek istediği alanı yüceltip girizgâhı sorunsuz hale getirmek için toplumu aksi istikametin düşman olduğuna inandırma eylemi Türk şiirinin ayaklarını bastığı zemini yaralamayı hedefliyor. Çünkü bu yıpranma olmadan tarihsel bağlardan uzaklaşma eğiliminin özendirilmesi daha çok zamana yayılması gereken bir çalışmayı gerektiriyor. Orhan Veli'nin bu çalışmayı yaparak şiirini kurmak konusunda zaman kaybettiğini düşünen Cemal Süreya'nın aynı hataya düşmek istemediğini görüyoruz. Ancak uzun yıllara yayılması gereken girişimlerin kısa bir zamana sıkıştırılmasının Türk şiiri açısından önemli bedelleri olduğu gerçeğini yadsımak artık olanak dışıdır.

Bir diğer önemli ayrıntı ise bizi imge çıkmazına götürüyor. Geleneksel Türk şiirinin ve neredeyse dünyanın bilinen tüm şiir formlarının başat unsur olarak gördüğü imgenin şiirden çıkarılması bugün bile Garip akımının sıkıntılı yanlarıyla ilgili ilk ayrıntı olarak karşımızda duruyor. Ancak bu konuda bir kararsızlık ve çelişki varmış gibi görünmüyor mu? Çünkü Orhan Veli'yi Batı taklitçiliğiyle suçlayan geleneksel şiir temsilcileri öte yandan Batı'nın ve belki Doğu kültürüne ait şiirlerin yaygın olarak kullandığı unsurları şiirden uzaklaştırdığını da belirtiyor. Bu ikisi aynı anda olabilir mi? Garip şiiri ve Orhan Veli'yle ilgili en kapsamlı çalışmalardan birini yapmış olan Asım Bezirci,⁷ Garip şiirinden önceki dönemin yaygın eğilimleri olarak ele aldığı hayal, duygu, dram, metafizik, romantizm gibi özelliklerin yerini Garip şiirinden sonra yaşam, madde, akıl, gülmece, doğa gerçeklik gibi temel unsurların aldığını belirtiyor. Gereksiz ciddiyetle yer değiştiren ironiden söz

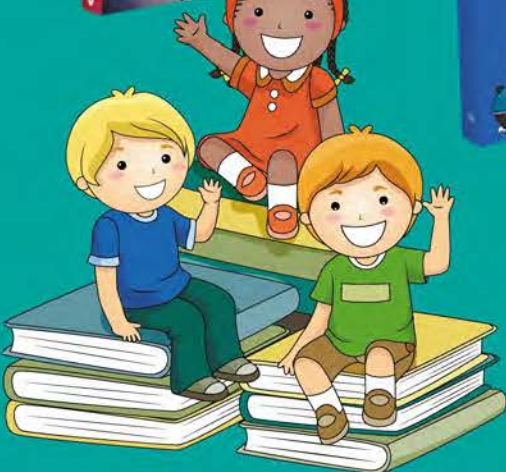
ederken şiirde okuru şaşırtan bir dönemin başlangıcı ve bireysellik sanılan ayrıntıların aslında kişileştirme olarak düşünülmesi gerektiğini ortaya koyuyor Bezirci. Dolayısıyla çağdaş dünya şiirini izleme olanağına sahip bir şair olarak Orhan Veli'nin yenilik adı altında farklı kültürlerin şiirlerini taklit ettiği yönündeki düşünceleri eleştiriyor. Bezirci "*Şiir ayıklanıp kısalmış, Japonların hay-kay'larını andıran bir kılığa bürünmüştür. Gelgelelim, bu kılığa bakarak Orhan Veli'yi Japon taklitçiliğiyle suçlamak ne denli yersizse Gerçeküstücülerden aldığı bazı etkilere bakarak Fransız taklitçiliğiyle suçlamak da o denli yersizdir.*" derken yeni yapının hangi birim unsurlar üzerinden oluştuğu ve bu unsurların altını çiziyor kuşkusuz. Yeni olana belli ölçülerle ulaşma ihtiyacı içinde şiirin en güçlü birimlerinden birinden vazgeçmeyi gerekli kılan gerekçeyi düşünmek zorundayız. Dolaşımda olan sözcüklerle şiir yazma ihtiyacı, derinliği anlaşılmama eyleminde arama özentsini ortadan kaldırırken şairi nesnel karşılığı olmayan ve sürekli tekrarlanan söz kalıplarından kurtarma girişimi olarak ele alınabilir. Soyut imgeden somut imgeye geçiş meselesi ise imge yağmacılığı içinde dil istismarına da son verilmesi anlamına geliyordu. Çünkü Veysel Öngören'in⁸ de belirttiği üzere yeni şiirin süreklilik döngüsü içinde oluşan kimi sorunlara yanıt verebilmesi gerekiyor ve yeniliğin yeteneğe yenilmemesi burada önkoşul olarak karşımıza çıkmakta... Bu anlamda Orhan Veli'nin ilk şiirlerinde geleneksel formun tanımlı derinliğini barındıran şiirlerin kullandığı gösterişli imgelerden vazgeçtiğini düşünmek mümkün görünmüyor. Geleneksel şiirin kısıtlayıcı biçim ve izleklerinde sürekli tekrarlanan imge dayatmasından şiiri arındırırken aslında yeni

bir imge algısı ortaya koymak üzere yola çıktığını söylemek zorundayız. Bu durumun Orhan Veli'den sonraki süreçte şiirden özenle ayrılan malzemelerin yağmalanması şairin ne denli haklı olduğunu ortaya koyuyor. İkinci Yeni'nin kurgusuna sığınarak şairin zamanla imgeyle şiiri eşanlamlı hale getiren tutumu, Orhan Veli'nin hayatta olması durumunda daha özenli bir imge kurgusunun Türk şiirine hâkim olabileceği düşüncesini destekleyen özellikler içeriyor. Belki de "Henüz yan yana gelmemiş sözcükler var" ifadesi Orhan Veli yaşıyaydı daha özenli kurulabilirdi. Garip şiirini dönüştürürken, iyi şiirler ortaya koyarken sonraki kuşaklara şiirin arka kapılarını işaret ettiklerini fark edememiş olmaları İkinci Yeni şairlerinin en önemli eksikliği olarak karşımızda duruyor. Oysa Orhan Veli'nin en çok bu konuya özen gösterdiğini görmek zor olmasa gerek. ●

NOTLAR

- 1) Mehmet H. Doğan, *Şairin Yalnızlığı*, Broy Yayınevi (Orhan Veli Şiirinin Toplumsal Temelleri ve 1960'tan Günümüze Şiir başlıklı yazılar) 1986.
- 2) Cemal Süreya, *Şapka Dolu Çiçekle*, Yön Yayınları, 1991, s. 121.
- 3) <https://www.insanokur.org/turgut-uyarin-girisimi-cemal-sureya/> (erişim tarihi: 20 Nisan 2021).
- 4) Özdemir İnce, *Mevsimsiz Yazılar*, Doğan Kitap, 2002, s. 27.
- 5) Melih Cevdet Anday Söyleşi (Cemal Üster), *Cumhuriyet Kitap*, Sayı 81-<https://www.neokuyorum.org/arxiv-odasi-melih-cevdet-anday-garip-siiri-insanin-nasirina-basti/> (erişim 21.Nisan 2021).
- 6) Orhan Veli, *Şairin İşi*, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 23.
- 7) Asım Bezirci, *Orhan Veli*, Altın Kitaplar Yayınevi, 1991.
- 8) Veysel Öngören, *Şiir ve Yenilik*, Broy Yayınları, 1997, s. 15.

Mühür'den Okunacak Kitaplar...



muhurkitapligi



muhurkitapligi



muhuryayinlari

www.muhurkitapligi.com.tr



ŞİİRİN 80 YAŞINDAKİ ÇOCUKLARI: GARİPÇİLER

HALUK ÖNER



Garip hareketi, gündelik hayatı ve dili, şiirin doğasıyla uyumlu bir metafor olarak kullanılmış, yanı sıra gündelik hayatın zaten metaforlu doğasını şiire taşımıştır. Sıradanlığı da gündelik metafor ilişkisinin boyutlarını önemsemeyen, ‘yaşama’yı bir bilinç ve duygu olarak kabul eden öznelerle anlatmıştır. Gündelik ve sıradan hayatı, içinde yaşayarak anlatan özneler, Garipçilerin şiirsel geleneğe karşı çıkan poetik tavrını gösterdiği kadar, keskin sınırları olmayan, örtük politik görüşlerinin anlaşılmasını da sağlar. Bir sınıfın ihtiyaçlarını savunmak yerine “zevkini aramak, bulmak ve sanatta hâkim kılmak” arayışındaki Garipçilerin ‘bir sınıf’tan kastı da sıradan insanlardır. Sıradan insanlar, onların poetik/politik yönelimlerinin bir yansıması olarak şiir dilinin yaratıcısıdır. Bu özneler; Süleyman Efendi’nin ölümünü şiir gündemine taşıyan ve hayatını yaşamına tanıklık eden bir komşu gibi anlatan şair, aylak bir kentli, aşkı arzusun peşinde çıkılan yolculuk olarak gö-

ren bir erkek olabilir. Garip şiirinin bütün özneleri ait oldukları sınıfın dilini kullanarak şiiri gerçeklik düzleminde tutar. Kimi zaman fakirliğin dramatize edildiği, bilinçle bilinçdışının birleştirildiği tablolar ortaya çıkarılsa da şiirler asıl düzleminden kopmaz. Çocuk da Garip şairlerinin dil bilincini ve toplumsal hassasiyetlerini ortaya çıkaran öznelerden ve söylem unsurlarından biridir. Yaşadığı zamanın değerlerine uyum sağlamak zorunda kalmayan, dile getirme konusunda çekingen olmayan çocuk; yetişkinlerin dünyasında genellikle masumiyetin kayboluşunu hatırlatan, yabancılaşma duygusunu ortaya çıkaran bir etki yaratır. Benjamin çocuğu; gerçeklik ve algı arasındaki mesafeyi kaldıran özne olarak görür:

“Benjamin için çocuk ayrıcalıklı görünümün öznesidir (...) Çocuk nesneyle ilgili ilk izlenimin sahibidir ve yetişkinlerin bakışında ortaya çıkan nesneyi nitelleyen nesne arasındaki mesafeyi kapatır. Çocuk en ilgisiz

maddeleri toplayarak elindekileri kendi oyununun parçası yapar ve terk edilmiş olanda sıkışıp kalmış geçmiş parçalarını çıkartır (...) Çocuk etrafına bazı tasarımların çerçevesinden bakmaz ve algısının nesnesi sanki tarih öncesinden, kronolojiden kovulmuş olandan çıkıp gelir.”¹

Çocuk sanatta zamanın ve yerliliğin sınırlarını aşan sembolik ifadelerle anlatılır. Saflığın sembolü olarak görülür hatta bu saflık zaman zaman yetişkinlerin dünyasını eleştirmek için kullanılır. Geçmişin nostalji duygusuyla pekişerek hatırlanmasında yahut zamanın geri döndürülemezlik gerçeği ile muktedir oluşunda da bir değer ve boldür. Aşk, sevinç, merhamet, korku, acı gibi duyguların ve yetişkinlerin dünyasında gelişmemişlik, duygusallıktan kopma gibi olumsuz hallerin benzetme unsuru olarak da sembolleşmiştir.

Çocuğun görme ve gösterme biçimindeki saflığı, içtenliği yakalayan Garip şairleri bu doğrudan görme ve ifade etme biçimini; ba-

zen anlamak istemediği, eleştirdiği bazen de güzel ya da çirkin bulduğu, sevdiği dünyayı anlatmak için kullanırlar. Cemal Süreya, Garip şairlerinin “somut, dobra, düşünmeye elverişli, çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dil”² yarattıklarını söylerken şiirlerindeki neşeye de işaret eder. Bu neşenin kaynaklarından biri de çocuk özneler ve çocuksu söylemdir.

Gelenegi bütünüyle eleştiren, gündelik hayatın ve sıradan insanın diliyle şekillenen poetikasının bir parçası olarak görürler çocuğu ve alışılmışın aksine pastoral, didaktik bir şiir aygıtı gibi kullanmazlar. “Şiirimizde genellikle hayatın özlem duyulan bir dönemi olarak değerlendirilen ve bu yönüyle işlenen söz konusu tema, Garipçilerle birlikte şiirde daha değişik özellikleriyle yer almaya başlar. Türk şiirinde çocuğun anlatıcı figür kimliğiyle görünmesi, ilk kez Garip hareketiyle gerçekleşir. Hayatın ve çevrenin çocuğun gözünden yansıtılması ise beraberinde ‘çocuksu’ olarak adlandırılacak bir söyleyiş tarzını getirir. Bir başka deyişle ‘anlatılan’da ‘çocuksu’ bir algılayış ve söyleyiş egemen olur.”³ Öznelerin çocuk oluşu ya da çocuksu söylem tercihi, Garipçilerin insan ve toplum hassasiyetlerine bağlanarak hiyerarşik yapılanmaya karşı gelme biçimi olarak okunabilir. Çünkü çocuk, hiyerarşi bilincine sahip değildir; olsa bile hiyerarşisini büyüklerin değerleriyle yaratmaz.

Çocuğun dilin belirleyicisi ve şiirin öznesi olması, onların humor ve ironiyi şiirlerinin odağına yerleştirmesine de yardım eder. Orhan Veli ironiyi ciddiyet eleştirisi yaptığı kadar kendini savunarak yaratır:

“Kimi zaman da ne olurdu diyorum. Ben de onlar gibi ciddi olabilseydim!” O zaman ciddiyeti emeğimde aramayacak, şatafatlı edamla yetinip rahat edecektim. Öyle olabilseydim herhalde *Rakı şişesinde balık olsam* demezdim. Ciddiyeti manasında olan sözler söyler, nutuk gibi şiirler yazardım. Varsın şiir olmasın, *Rakı şişesinde balık olsam* diyeceğime, mesela İnsanlık kan ağılıyor der, daha çok ciddiye alınırdım.”⁴

‘Hafifseme’ yoluyla kendi anlayışını ön plana çıkarmak istediği için ironiyi ‘tarafli bir bilinç’le yarattığını gösterir. Çocukluk ve çocuk özne Garipçilerin ironisindeki ‘tarafsız bilinci’⁵ gösterir. Çünkü çocuk, yabancılaşıma etkisine henüz maruz kalmadığı için herkesin makul karşılayacağı güneşli, daha adil, daha güzel bir dünya arzulayabilir; “Ekmek” şiirindeki gibi tabiata çocuksu tavırlarla sığınarak sıkıntıları, anın mutluluğuyla aşma çabasına girebilir: “*Dilimin ucunda bir eski arkadaş adı,/ Unutulmuş şekilleri taşıyan bulutlar;/ Bir gökyüzü genişliğiyle ruhuma dolar/ Otların içinde sırtüstü yatmanın tadı./ Avucumda sıcaklığı duyduğum ekmeğ;/ Üstümde hatırası kadar güzel sonbahar;/ O bembeyaz, o tertemiz bulutlara dalar;/ Düşünürüm bir çocuk türküsü söyleyerek.*”⁶ Garipçilerin ironisindeki bilincin tarafsızlığı; çocuksu bir tavır takınmasında, yaşamın gizemini aramamasında, angaje olmamasında belirir.

Çocukların söylemin kurucusu ve nesnesi olduğu bazı şiirlerde de eleştirel bir tavır takınırlar. Orhan Veli’nin “Terayağı” şiiri bir çocuğun yetişkinlere yönelttiği savas eleştirisidir: “*Hüler amca!/ Bir gün de bize buyur./ Kâkülünle bıyık-*

larını/ Anneme göstereyim./ Karşılık olarak ben de sana/ Mutfaktaki dolaptan aşırıp/ Terayağı veririm./ Askerlerine yedirirsin.” (s.43) Oktay Rifat’ın “Uçaklar” şiiri de yetişkinlerin savaşını bir çocuk öznenin nasıl karşıladığını anlatır: “*Uçaklar gelecekmış/ Korkum yok benim/ Kâğıt gemilerim/ Kurşun askerlerim hazır/ Hem bunlar bozulursa Babam yenilerini alır.*”⁷

Garip şairleri tabiatla, hayatla, nesnelerle, sıradanlıkla bağ kuran kişi olarak çocuğu; şiirsel gerilimin tonunu ayarlarken çocuksuluğu ön plana çıkarırlar. Çünkü çoğunlukla eleştirilen yarattıkları gerilimin tonu yüksek değildir. ‘*Rakı şişesinde balık olsam*’ dizisinin Ahmet Haşim’e (‘*Göllerde bu dem bir kâmuş olsam*’), ‘*Lapinaların en hârelisi*’ dizisinin de Ahmet Hamdi Tanpınar’a (‘*Minarelerin en ilahisi*’) gönderme olduğu hatırlanırsa Garipçilerin eleştirel tonundaki yumuşaklık anlaşılabilir. Nesnelerle kurdukları şiirsel ilişkide de aynı tonu kullanırlar. Mesela ağacın bir izlek olarak yer aldığı hemen bütün şiirlerinde çocuksu bir söylem yahut çocuk özne yer almaktadır. Orhan Veli’nin “Ağaç” şiirinde –bu şiirin Necip Fazıl’a gönderme olduğu herkesçe bilinir– eleştiri tonu çocuksu söylemle ayarlanmıştır. “*Ağaca bir taş attım;/ Düşmedi taşım;/ Düşmedi taşım;/ Taşımı ağaç yedi;/ Taşımı isterim,/ Taşımı isterim!*” (Orhan Veli, s.185) Melih Cevdet Anday “Rahatı Kaçan Ağaç”, “Serçe”de; Orhan Veli ve Oktay Rifat birlikte yazdıkları “Kuş ve Bulut”ta; Orhan Veli “Ağacım”, “Sabah”, “Saka Kuşu”nda ve Oktay Rifat “Yaylada” şiirinde çocukla ağaç arasındaki ilginin boyutlarını çoğaltırlar. Birer izlek olarak güneş, kuş, yaprak gibi tabiat unsurlarını

Çocukluk ve çocuk özne Garipçilerin ironisindeki ‘tarafsız bilinci’ gösterir. Çünkü çocuk, yabancılaşıma etkisine henüz maruz kalmadığı için herkesin makul karşılayacağı güneşli, daha adil, daha güzel bir dünya arzulayabilir.

kullandıkları çoğu şiirde de çocuk kalmayı veya çocuksuluğu tercih etmişlerdir. Çocuğun nesnelere koyulan mesafeyi kaldıran ve tabiatla bütünleşen saflığı, Garip şairlerinin yaşamı ve ayrıntıları anlatmasının samimi ifadesine dönüşmüştür: “Mahallemizde Senden başka ağaç olsaydı/ Seni bu kadar sevmeydim./ Fakat eğer sen bizimle beraber/ Kaydırarak oynamasını bilseydin/ Seni daha çok severdim./ Güzel ağacım! Sen kuruduğun zaman/ Biz de inşallah/ Başka mahalleye taşınmış oluruz.” (Orhan Veli, s. 30) Bazen, Melih Cevdet Anday’ın “Bir İlkbahar Şiirine Başlangıç”ında olduğu gibi, bir çocuk rolüne bürünüp doğrudan yetişkinlere seslenirler: “Hava ne kadar güzel öğretmenim/ Yollar, ağaçlar, kuşlar ne kadar güzel/ Yeryüzü pırıl pırıl öğretmenim/ Gizlisi saklısı kalmamış dünyanın/ Nesi var nesi yok dökmüş ortaya/ (...) Öğretmenim, sevgili öğretmenim Sırtımıza alırsız hastaları/ Kim bilir ne özlemlilerdir kırları.../ Ya mahpuslar/ Ne sevinirler kim bilir/ Sarılıp sarılıp öperler adamı.” (s. 72)

Garipçiler, çocuk olmayı, çocuksu tavrı şiirle uzlaştıırken büyük oranda çocuk edebiyatının dışında kalmıştır. Çünkü onlara göre çocuk, şiirin gerçekliğinin hayatın gerçekliğini tüketmediği bir dünyanın parçasıdır. Özne olarak çocuk ve çocuklaşan büyüklerle yazar ve okuyan olarak yetişkinler arasındaki etkileşimi dengelemeleri, onları çocuk edebiyatından uzaklaştırır. Bu tavırları, onların humor, ironi ve sıradanlık metaforlarıyla ördüğü şiirlerinde çocuğa dair her ayrıntıyı şiirselleştirir. Mesela öznenin hayata bakışındaki rahatlık, –en azından– aylaklık, boşvermişlik, çocukça bir tavırla karşılanabilir: “Ekmeğ dizimde/ Yıldızlar uzakta tâ uzakta/ Ekmeğ yiyorum yıldızlara bakarak/ Öyle dalmışım ki sormayın/ Bazen şaşırıp ekmeğ yerine/ Yıldız yiyorum”. (Oktay Rifat, s.30)

Garip şairleri, çocukluğu yitirilen zamanın uyarını (hatırlatını) olarak da görür. Ancak bu hatırlama, hayatın sonraki aşamalarında hasar bırakan, şimdinin hüznünü yaratan başlangıç ânı değildir. “Dün gece yatmak üzere iken/ Evin önünden biri geçti,/ Ağzı mızıka-sı çalarak.../ Ve bana çocukluğumda/ Akşamüzeri mangal yakığımıza/ Bahçe kapısını hatırlattı/ Emniyet Sokakı’ndaki evin.”⁸ Öznenin kendisi ile çocukluğu arasındaki mesafeyi kaldırıp çocukluğu şimdide yaşatabildiği yahut şimdiki bir çocuk gibi anlatabildiği de olmuştur.

Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat’ın Garip çizgisinden uzaklaştıktan sonraki söylemlerinde çocuksuluğun azaldığını görürüz. İkisinin de değiştiğini gösteren ayrıntılardan biri öznelere büyümesi, şiirlerinin çocuksu söylemlere mesafeli durmaya başlamasıdır. Daha kapalı, imgesel, soyut bir söylemi; yetişkin öznelere dile getir(ebile)cektir. Melih Cevdet, Kolları Bağlı Odysseus’ta çocukluğa “Ey çocukluk, mutluluk simyacısı” diye seslenirken artık büyümüş öznenin çocuklukla bağını koparan hüznünü de yansıtır. Çünkü çocukluk artık geri döndürülmesi mümkün olmayan anları ifade eden bir zaman unsurudur. “Büyüdüğ çocukluğumuzdan/ Büyüdük tarihe usulca/ Biz bir yana, doğa başka bir yana/ Doğanın yanında bir başka doğa/ Karşıdan bize gözlerimiz mi bakan?/ Ve güneş altındaki ölümlü tanrılara/ Hâlâ şaşkınlık içindeki yontularda/ Susar doğadan ayrı düşmüş insan/ İnsanın boşluğunda doğa.” (s.147)

Çocuk; Garipçilerin şiirinde hatırlayan, çocuksu bakış veya ruha bürünen yetişkin yahut doğrudan çocuk öznelere varlığıyla belirlir. Eleştirmenin, hatırlamanın, gündelik hayat metaforları üretmenin; ironi ve humoru herkesin anlayabileceği bir şiir aygıtı olarak kullanmanın önünü açar. Çocuk,

Türk şiirinde hayatın pürüzlü yollarını törpülemeye çalışan; temalarını ve söylemini yalınlaştıran, anlaşılır kılan; oluş hali ile bilincin uyumunu arayan bir karakter olarak Garipçilerle görülmüştür. Çocukluk bir hatırlama metaforu olmaktan çıkıp zamanı hisseden ve anlatabilen bir görme biçimine dönüşmüştür. Bütün bunlar Garip şiirinin 80 yıldır çocuk kalan tarafı olmalı. ●

KAYNAKLAR

- ANDAY, Melih Cevdet; *Bütün Şiirleri (Sözcükler)*, Everest Yayınları, İstanbul 2016.
- JANKELEVITCH, Vladimir; *İroni* (Çev. Yunus Çetin), Metis Yayınları, İstanbul 2020.
- KANIK, Orhan Veli; *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- KANIK, Orhan Veli; *Edebiyat Dünyamız*, Bilgi Yayınları, Ankara 1975.
- RİFAT, Oktay; *Bütün Şiirleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- SAZYEK, Hakan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1996.
- SÜREYA, Cemal; *Toplu Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- TABUROĞLU, Özgür; “Deneyimin Yapay Yeniden Üretimi”, *Defter Dergisi*, Yaz 1998, Sayı: 34, s. 64-84.

NOTLAR

- 1) Özgür Taburoğlu. “Deneyimin Yapay Yeniden Üretimi”, *Defter dergisi*, Yaz 1998, Sayı: 34, s. 80.
- 2) Cemal Süreya, *Toplu Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s.84.
- 3) Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1996, s.124-125.
- 4) Orhan Veli Kanık, *Edebiyat Dünyamız*, Bilgi Yayınları, Ankara 1975, s.73.
- 5) Vladimir Jankelevitch, , *İroni* (Çev. Yunus Çetin) Metis Yayınları, İstanbul 2020, s. 46.
- 6) Orhan Veli Kanık, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 181.
- 7) Oktay Rifat, *Bütün Şiirleri I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s.42.
- 8) Melih Cevdet Anday, *Bütün Şiirleri (Sözcükler)*, Everest Yayınları, İstanbul 2016, s. 34.



“

*bir fanusa benziyor dünya, kafese
gidiyor güneş kuşu. köreliyor göz
bakınca korkunun gözlerine.
boşluktur iniyor karangu uçuruma.*

*uyu sonsuzda, dünyanın hâli bu.
kasırganın yatağında ağaç gibi,
uyu: sakın şaşırma öümün hışmına
hincına yaşama hırsının: kaç ormanına.*

”

Hayati Baki PATETİK SENFONİ

şiiir



Hayati Baki
ŞİİRİN KESİK DAMARLARI -I-
intihar eden şairler kitabı



Hayati Baki
ŞİİRİN KESİK DAMARLARI -II-
öldürülen şairler kitabı

80. YILINDA GARİP HAREKETİ



*Sizin şiirinizde ve/veya içinde yer aldığımız kuşak/dönem şiirinde
Garip şiirinin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?
Özel olarak siz Garip şiirine nasıl bakıyorsunuz?*

TUĞRUL TANYOL

Orhan Veli

Orhan Veli için bir zamanlar yazmış olduğum bir yazıda bu kadar çok sevilmesi ve okunmasının nedeninin Garip anlayışı değil, doğrudan onun şiirleri olduğunu söylemişim. Bir anlamda kanıt olarak da, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in Garip dönemi şiirlerinin Orhan Veli'ninkiler kadar popüler olmadığına ve genelde kitaplarının onunkiler kadar satmadığına değinmişim.

O yazımın üzerinden bile on yıllar geçmiş olmalı. Son on yıl içinde İkinci Yeni şairlerine de ilgi giderek arttı. Bu, biz adamı ölünce severiz gibi bir anlayışa sahip olduğumuzu gösterse de, yine de tam anlatmıyor şiir okurunun ve yeni kuşak şairlerin ilgisini. Orhan Veli'nin yine de en çok satan şair olduğu düşüncesindeyim. Sıradan şiir okuru için kolayca anlaşılabilir şiirlerinin etkisi büyük olmalı. Bunu hep söylüyoruz, ama bir farklılık da var sanki, çünkü hemen yukarıda değindiğim gibi öteki Garip şa-

irlerinin dönem şiirleri dillerde değil, hiç olmadı da. O halde Orhan Veli'nin basit bulduğumuz bu şiirlerinin bir farkı olması gerekiyor. 1940'lardaki Orhan Veli, arkadaşlarından daha yaratıcı, daha delişmen, daha zeki şiirler yazmış çünkü. Garip etkisi dediğimizde, bu bence yalnızca Orhan Veli için geçerlidir.

Benim ya da kuşak arkadaşlarımın üzerinde doğrudan bir etkisi olmasa da, Nâzım ile başlayan serbest vezin anlayışını ileriye taşıyan, imgesiz, uyaksız şiirlerin de güzel olabileceğini kanıtlayan Orhan Veli'nin dolaylı etkisi hepimizin içinde bir yerlerde saklı duruyor diyebilirim. Hani şair gibi şair dediğimiz insanlar vardır, sayıları azdır; benim aklıma hep Orhan Veli gelir. Yahya Kemal'deki diplomat duruşundan, Tanpınar'daki öğretmen duruşundan, Nâzım'daki devrimci duruşundan farklıdır bu. Üzerinde bir özentilik yoktur, sanki şiirlerindeki adamdır o. Hep denir, Garip akımı göklerdeki şairi yere indirdi, gündelik hayattaki

insanı yazdı. İşte hepsinin toplamı Orhan Veli'nin kendisidir.

Bugüne dek çok sevdiğim şairlerin sayısı iki elin on parmağını geçmez. Orhan Veli sağ elimin başparmağıdır. Ona hiç özenmedim, ama şiirlerinde var olan o usta sadeliği hep kıskandım ve özledim.

Orhan Veli kanımca modern şiirimizin kurucusudur. Modern dönem antolojileri onunla başlatılmalıdır.

HAYDAR ERGÜLEN

Garip devrimi

Garip'e devrim diyen ilk ben değilim. Yani öyle sanıyorum. Ben de dedim işte. Garip'i Cumhuriyet'e benzetiyorum, 23 Nisan 1920'te Meclis'ini kuran, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'ini ilan eden bir devrim. 1923 Devrimi.

Niye mi benzetiyorum? İkisinin de kıymeti sonradan anlaşıldı çünkü. Daha çok anlaşıldı da diyebiliriz. Biri gerici ve faşist bir çetenin her türlü baskısı ve oyunuyla, 100. yılında elden gitmek üzerey-

ken, diğeri onun anısını koruyacak ve coşkusu sürdürecektir gibi görünüyor.

Elbette başka benzerlikler de var ama, ayrıntıdır diye geçiştirilemeyecek, hem ayrıntılar da geçiştirilmek değil, üzerinde durmak içindir, bir şey var ki, şiiri, yani Garip, halkçı olmayı başarırken, ne yazık ki, tıpkı o rüyamızı ilk gerçekleştiren 1917 Sovyet Devrimi'nin giderek bürokratik, baskıcı bir devlet yönetimiyle yozlaşması ve sonunda yıkılması gibi, çöken sosyalizm değildir, bu ilk deneyimdir, çoğunlukla bilerek karıştırılır bu, karıştırmayalım, Cumhuriyet de halkçı niteliğine kavuşamadığı için, bugün içi boş bir sözcük olarak, kalbimizi acıtacak biçimde, öylece duruyor. Hiç olmazsa şiiri halkçı oldu Cumhuriyet'in diyebilir... miyiz?

Burada halkçı kavramı geniş bir ifade gibi gelebilir, ama daha çok kentli, erken Cumhuriyet'te, 1940'larda, ne kadarsa, kulluktan yurttaş olmaya yönlendirilen, zorlanan ve en güzel tanımını Necati-gil'de bulan 'orta yurttaş'lardan söz ediyorum. Bir Cumhuriyet tahayyülü: Köylüyü milletin efendisi kabul etse de, geleceğin efendilerini kentliler ve onların orta sınıfı olarak hayal etmek.

1930'larda, şair, folklor araştırmacısı ve devlet görevlisi Ahmet Kutsi Tecer'in 1934'te Sivas'ta tertip ettiği Aşıklar Bayramı ve burada başta Aşık Veysel olmak üzere pek çok kıymetli âşığı keşfiyle, Kemalizm'in erken dönem ideologlarından Ziya Gökalp'in "Sanat" şiirindeki "*aruz sizin olsun hece bizimdir*" dizesi de karşılığını buluyordu.

Ama yeni bir karşılık değildi bu, Osmanlı döneminde köye, kırsala, Anadolu coğrafyasına sıkıştırıldığı varsayılan, aşıkâr edilse de edilmese de asıl 'egemen' olan da zaten heceydi, o ölçüyle yazılanları havalandıranlar da buradaydı, bir

yere gitmemişlerdi, bir yerden gelmemişlerdi. Öyleyse?

Yeni olan ilk kez devlet, 'hökümat' katında ağırlanmasıydı hecenin. Devletin radyosu da açıldı saz şairlerine. Yine de bu, Nâzım Hikmet'in "Orkestra" şiirinde yerden yere vurduğu kadar olmasa da, "Üç telinde üç siska bülbül öten/üç telli saz/dağlarla dalgalarla kükümleri/ileri/atlatamaz" diyordu şair, Cumhuriyet hükümeti daha kentli, onu 'muasır medeniyet seviyesi'nde temsil edecek bir şiir arzu ediyordu. Hece dairesinde ilerletilebilecek bir şiirin yeni açılımları neden olmasındı?

İlk yıllarda ve o yıllardaki Necip Fazıl vardı yalnızca, 1925'te yayımladığı ve içinde onu büyük şair yapan mistik dönem şiirlerinin yer aldığı Örümcek Ağı kitabıyla. Hep bir kesimin şairi olması o zamanlardan başlar. Cumhuriyetçidir, laiktir ama sonradan Demokrat Parti'yi kuracak muhafazakâr cumhuriyetçilere daha yakındır, onlar da ona tabii. Her ne kadar Kemalizm'in bendelerinden Falih Rıfkı Atay'ın Ankara'da evinde yıllarca oğulları gibi kalmış olsa da!

Belki şiirlerindeki mistik eğilimler yüzünden, hecenin en önemli şairi de olduğu halde, Cumhuriyet'in topyekûn benimsediği bir şair olmadı Necip Fazıl. Nâzım Hikmet zaten ol(a)mazdı. Onun izindeki 40 Kuşağı da solcu şairlerden oluşuyordu. Yahya Kemal aruzluydu. Çankaya Şairleri, Behçet Kemal Çağlar, Faruk Nafiz Çamlıbel resmî şair gibiydiler.

Bana kalırsa, Garip şiiri de, tıpkı Kadro hareketi gibi kendini kendiliğinden 'görevli' saydı, kıldı. Şevket Süreyya Aydemir, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tekin ve Burhan Belge'den oluşan ve Yakup Kadri dışında tümü eski Marksistler, *Kadro* dergisini Ocak 1932 - Ocak 1935 arası 36 sayı yayımlayarak, Kemalizm'in ideolojisini, bir anlamda da milli bir ide-

olojiyi oluşturmak istediler. Onları 'İnkılapları savunmak için' devlet görevlendirmemişti ama devletin içindeki egemen bir hizip dağıttı. Atatürk dönemindeki bu girişim yine de devletçi korporatizm anlayışına ciddi kuramsal katkılar sağladı. Daha sosyal, kamusal bir devlet, en azından 1950'ye kadar varlığını sürdürdü.

Şiirimizin, kişisel olanlar dışında, tek akımı olan Garip de bir bakıma "Kadro" hareketi sayılır. Üç kişilik dev kadro! O da daha 1940'larda 'tehlikenin farkında mısınız?' diyerek, gericilik ve faşizm tehlikesine dikkat çekti, bugünkü karanlığa ve rejimin değişmesine "Yaprak" dergisindeki başyazılarında işaret etti, uyardı... Ama 1950'den sonra da kimse dinlemedi! Ne de olsa şair sözüydü!

Kadro ama, başka, sivil bir kadro. Bisiklet kadrosu gibi. Tam Garip şiirine göre, sokak, bisiklet, gü-leryüz, açık hava, Dalgacı Mahmut, gökyüzü, mavi... Üç şair çocuklar gibi şen ve sivil. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni'ye 'sıkı şiir' demesinin yanı sıra, 'sivil şiir' de demesine katılıyorum ama, dönem olarak, tarih olarak, yani 1940'ların içte ve dıştaki cehenneminde, Garip'in sivilliği, İkinci Yeni'den daha az ve önem-siz değildir.

Oktay Rifat'ın 'havalandırma hareketi' dediği şeydir Garip. Memleket insanının üzerindeki ağırlığı kaldırır gibi şiirden fazlalığı atmıştır. Bence şiire kasket de giydirmemiş, aksine Nâzım Hikmet'in giydirdiği kasketi de çıkarmıştır. Ne de olsa Nâzım Hikmet işçi sınıfından başlayarak 'Büyük İnsanlık'ın şairi, 3 Garip'se Cumhuriyet'in şairleridir, "imtiyazsız sınıfsız kaynaşmış bir kütle" türküsü çığırın Cumhuriyet'in.

Garip üzerine başka tezlerim de var, iki ve sonuncu olarak bir tez daha, üç tez... 11. Tez'e kadar yolu var! Diyeceğim, eylemlerimizi bekleyiniz!



Orhan Veli

ADNAN ÖZER

Benim garip hatıram

Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu'nun akıbetleri içimizi yakıyordu. Onur 22, Tayyip Uslu 24 yaşında veremden ölmüşlerdi. İkisi de Orhan Veli'den önce vefat ettikleri halde sanki onun ardından bu dünyaya veda etmişler gibi geliyordu bizlere. "Garip akımının ardılları" olarak adlandırıyorlardı ya, ondan olacak... Şöyle de bir şey vardı değerlendirmelerde; (muhabbetlerde geçenleri aktaracağım) "Bu iki yetenek Garip'e takılmasalarmış toplumcu şiiri bir başka şekilde şahlandırmışlar..."

Benim şiirde yetişmeye çalıştığım yıllarda Orhan Veli hâlâ suçlanıyordu. 1970'li yıllardır kastettiğim. Şehirli muhafazakâr çevre olsun, toplumcu çevre olsun, "şiiri bozdu, laf'a indirdi" diye söyleniyordu. Toplumcu çevre, orada yetiştiğim için iyi biliyorum, kendisine hayranlık duymakla beraber, onun pop tavrının ideolojik sıklığı

mâni olduğu yolunda değerlendirmeler yapıyordu. Yazılı olanlar bilinir; bulunur.

Lanetli gibiydi Orhan Veli; lanetli ve sevimli. "Orhan Veli" deyip duruyorum; "Garip" onunla kaimdi, ne yapayım...

Topluma bakarsak, orada bir şiir meleşiydi o. Bir omuzda o, öbüründe Cahit Sıtkı Tarancı. Orta sınıftan bir iki halka daha aşağıya uzanan. (Şiir ile hiç ilgisi olmamış babamdan da biliyorum, iki şair bilirdi ki bunlar onlardı.)

Ben Tarancı'ya daha yakındım. Romantik, melankolik olduğum için. Orhan Veli ve/veya Garip akımı hiç ilgimi çekmezdi. (Marifetmiş gibi söylemiyorum, doğrusu bu.) Hermetik taraftan gitmek istiyordum. Cahit Sıtkı'nın büyüülü, sırlı yolundan. Fena halde imgeciydim yani.

"Humour" derlerdi, "ironi" derlerdi. Türk şiirine gerekmezdi. İkisi de eksik olsundu. (Kenar mahalle çocuğuyum ya, âlâsı vardı bizde.) Bende kafa bu o zaman

lar. Peki ya hermetizm?.. O bahiste cevaz vardı bencileyin. Ne de olsa Doğu-Akdeniz'di kültür havzamız.

Böyle yıllar geçti. Ne zamanki bir söz gördüm, aklım başıma geldi. "Ciudad bajo la palabra" (Şehir söz altında) yazıyordu duvarda. Kolombiya'nın Medellin şehrinde. Nadaistlerden mülhemdi. Orda başladım Orhan Veli'yi yeniden düşünmeye. "Söz'ü atladın ahmak Adnan," dedim kendime. Özürler diledim hatırasından. Yıl 2004 idi, aylardan Temmuz.

Hülasa; Haşim'in melâli iyidir, lazımdır, bizi şehirli yapar; onda dalarız. Ama çıkmak lazım gelir. Bak, uzandı bir dal: Söz.

METİN CELÂL

Garip'e teğet

Garip Şiiri, özellikle Orhan Veli her zaman gündemdeydi. Benim şiire başladığım dönemlerde de çok yaygın olarak Orhan Veli okunuyordu. Garip Şiiri "şairaneliğe karşı"dır ama kendi içinde bir şiirselliği vardır. Kolay okunur, kolay söylenir, espriye yatkınlığı olduğundan da dilden dile kolay geçer. Ezberlenebilir. Bestelenir şarkı olur, söylenir fıkra olur, hatta karikatüre konu olur. Halkça benimsenmesinin, kalıcı olmasının nedeni de budur. Herkes rakı şişesinde balık olmak ister, her Bursa yolcusu Gemlik'e girerken, denizi görüp şaşırmasın diye söyleyen tabelayı gözler.

80'li yıllarda Orhan Veli şiirini daha da popülerleştirecek gelişmeler de yaşandı. Müşfik Kenter, Orhan Veli şiirini okumakla kalmadı oyunlaştırdı. Oyunu kaleme alan da kuşağımız şairlerinden, Garip'le hiç bağdaştıramayacağınız Murathan Mungan'dı. Garip çizgisinde şiirler yazan, "Geç Garipçi" diye tanımlayabileceğimiz Sunay Akın ve arkadaşları hem Garipçilerin *Yaprak* dergisinin adıyla ve tıpa

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Sade bir öyküsünü okumak bile bir kitaba bedel!

Füruzan'ın ilk kitabı *Parasız Yatılı* 50 yaşında özel baskısıyla okurlarla buluşuyor.

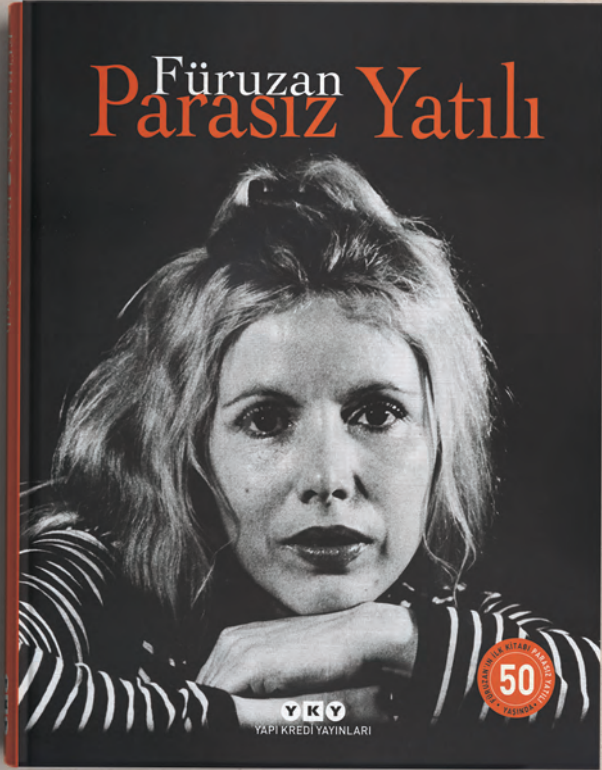
Füruzan'ın en çok okunan kitabı *Parasız Yatılı* basılmasının 50. yılında özel bir kapak ve sayfa tasarımıyla okurlarını selamlıyor.

1971'den bu yana edebiyat okurunun elinden düşmeyen, her bir öyküsü ayrı ayrı sevilen, antolojilere seçilen *Parasız Yatılı* modern öykümüzün mihenk taşı olmayı sürdürüyor, her kitabın hizasında olmak isteyeceği yerini koruyor.

"Genellikle öykü karakterleri fazla anımsanmadığı gibi edebiyat tarihinde tipler arasında ya anılır ya anılmaz. Füruzan'ın tipleri birer roman kahramanı düzeyine yükselmiştir ve hiçbir zaman akıldan çıkmaz."

Doğan Hızlan

Parasız Yatılı 50 Yaşında
Füruzan
Özel Baskı, 172 s.



tip benzer dergiler çıkardılar, hem de eski sayıların tıpkıbasımını yaptılar. Orhan Veli'vari eylemlerle ortaya atıldılar.

Ama Garip Akımı da, Orhan Veli de bizim ilgi alanımızda değildi. Tüm şiir tarihini yeniden okuyup tartışmamıza rağmen Garip'i pas geçmesek bile teğet geçtiğimizi söyleyebiliriz. Tartıştıysak bile sadece Türk Şiiri'ne olumsuz etkilerine bakarak tartışmışızdır. Bizim ilğimiz divan edebiyatına, Ahmet Hâşim'e, Yahya Kemal'e, Nâzım Hikmet'e, Necip Fazıl'aydı. Birinci Yeni'yi önemsemedik ve onların ardılıymış gibi ironik bir şekilde İkinci Yeni diye adlandırılan şairlere yoğunlaştık. Oysa tam da o sıradaki İkinci Yeni'nin en büyük şairlerinden Cemal Süreya, Garip şiirini yeniden üretmekle ve Geç Garipçiler'e destek vermekle meşguldü.

Garip akımı ilğimizi çekmedi ama Oktay Rifat'ı benimsedik, Melih Cevdet'i ilgiyle okuduk ve son yazdıklarını inceleyip Orhan Veli erken ölmeseydi nasıl bir şiir yazardı diye merak ettik.

Şiir yazmak kadar şiir okumaya da meraklı olduğum için kanonu oluşturan ya da dışında bırakılan tüm şairleri okudum, okurum. Garip şiirini de ihmal etmedim, üçüncü sınıf örneklerini bile okudum. Daha sonra dünya şiiriyle, özellikle Fransız gerçeküstücülerle bağlarını görünce çağlarını çok iyi yakalayıp kavradıklarını düşündüm. Adlandırmaların ne kadar doğru olduğunu anladım. Garip olmasa İkinci Yeni yine olurdu ama farklı bir yapı kazanırdı, görünmeyen kılcal damarlarla birbirlerine bağlıdılar.

Orhan Veli'nin büyük bir şair olduğunu düşünürüm, dediğim gibi erken ölmesine hayıflanırım. Oktay Rifat'ı ustam diyecek kadar sever ve önemserim. Melih Cevdet de arayışlarıyla önemlidir ve şiirini getirdiği nokta da hayranlık uyandırıcıdır.

TUĞRUL KESKİN

Özlediğimiz dünyanın içinden bir şiir

Garip şiiri, kuşkusuz ilk yazılan şiirinden başlayarak, bütün kuşakları etkiledi ve derin izler bırakarak günümüze kadar taptaze ulaştı; bunda hiç kuşku yok. Eğer bugün böyle bir dosya yapma ihtiyacı duyuluyorsa bu da Garip şiirinin hâlâ hayatın içinde capcanlı duruşundan olmalı.

Neden Garip şiiri bunca yıla rağmen tazeliğini koruyor peki? Çünkü Garip şiiri, geleneksel an-



Melih Cevdet Anday, Orhan Veli

lamda herhangi bir koşuk, uyak, süsleme, çok önemli konular olmadan da gündelik konuşma dilinin ve sırdan olayların da şiir olabileceğini gösterdi hayata; kanımca Garip'in kuşakları bunca etkileyerek gelmesi ve 'yer yer' hâlâ etkiliyor olması tam da şiire bu konuşma dilinin rahatlığını sokmasında yatıyor.

Garip Şiiri, kendisinden önceki hiçbir şairin yahut şiir akımının yapamadığı bir şeyi başardı; günlük konuşma dilinin ve yaşadığımız sıradan hayatın içindeki şiirin

farkına vardı ve altını kalınca çizdi. Konuşma dilimizde aslında her zaman var olan derin şiiri açığa çıkardı ve başarılı örnekler verdi. Bu şiirler kuşkusuz yalnızca dilsel espriler olarak da okunamaz; daha derinden bir yerden, bir şeyler söylledi Garip. Binlerce yıldır işlenip genişlemiş bir dilin derinliğindeki 'espriyi' keşfetti bana kalırsa. Bunun için ki şiirimiz ne vakit konuda, biçimde, söyleyişte bir yoksunluğa sapsansa, Garip Şiiri bir çıkış noktası olabilecek güçtedir. Ağır simgelerden, süsten, yapmacıktan, 'gibi'den uzak, konuşma dilinden yola çıkarak onu yeniden üretebilen, hem halk gibi ve hem modern olabilen bu gösterişten uzak, büyük şiirden günümüzde de hâlâ çok şey öğrenilebilir. Genç şairlerin bu şiire hâkimiyetini önemserim doğrusu...

Kuşkusuz Garip şiirini eşsiz buluyorum. Ataol Ağabey (Behramoğlu) gibi söylersem, "mucize" olarak görüyorum. Orhan Veli, 1914'te doğup 1950'de öldüğüne göre, öldüğünde 36 yaşında bir insan. Günümüzde çok genç denebilecek bir yaşta ölmesine karşın, bir ülke şiirinde, üstelik geleneksel şiir sezgisi oldukça güçlü bir ülke şiirinde derin yataklardan birini açmak, en sağlam temellerden birini atmak ancak eşsizlik olabilir, "mucize" sayılabilir! Böylesine güçlü bir şiir kuşağının, şiir yapımcılarının önünde şu garip Tuğrul Keskin'e yalnızca eğilmek düşer!

Benim şiirimde Garip'in etkisi oldu mu? Bahsine gelince, kuşkusuz şiire yeni başlamış her genç şiir yolcusu bir biçimde etkilenmiştir. Özellikle de şiirleriyle yeni karşılaştığım lise yıllarımda Orhan Veli'nin her şiirini yaşadım. Hava güzel mi o gün "beni bu güzel havalar mahvederdi". Deniz mavi mi sözgelimi; oğlum "at kendini denize". Rakı içmeye doyamadığımız günler; "rakı şişesinde balık olsam"... Böyle uzar giderdi işte günler. Fakat şiir-

de mesafe katettiğimi düşündüğüm yıllarda Enver Gökçe'yle karşılaştım. Onun devrimci mücadeleye içindeki tavrı ve Garip şiirine karşı mesafesinden öylesine etkilendim ki, sonraki zamanlarda Garip şiiri'nin herhangi bir biçimde şiirime sızması için (sanki) özel olarak çabaladım. Ardından gelen yıllar beni bu geniş yataklı, derinlikli şiirimiz konusunda haksız çıkardı ve Garip'in aslında tam da özlediğimiz dünyanın içinden bir şiir olduğunu öğretti!

OSMAN ÇAKMAKÇI

Garip hareketi türk şiirini havalandırdı

Havalandırdı derken kastım şu: Türk şiirinin soluk almasını, dışarıya, sokağa, temiz havaya çıkmasını, sağladı. Bir tür mıntika temizliği de yaptığını söyleyebiliriz. Cangıl haline gelmiş olan şiirimizde küçük ama sevimli ve güzel bir bahçe düzenlemesi yaptı. Bu yeniden düzenlemeyi, inşaı da diyebiliriz, kendisinden önce var olanı yıkip neredeyse sıfırlayarak, böylece de açılan arazide kendi kulübesini dikerek yaptı. Eski şiiri fildişi kulesinden indirip alaşağı etti. Garip'i ve Garip'ten sonra gelen şiiri anlamak için bunu anlamalı, bu cesurca, hatta cüretkâr ve döneminde bir hayli alayla karşılanmış şiirin yaptığı eylemin mantığını kavramak gerekir. Garip şiirinin verimleri kadar ve hatta ondan da çok yaptığı şiirsel devrimin niteliğinin ve mantığının çok daha önemli ve etkili olduğunu söyleyeceğim ben. Yoksa her şiir hareketi gibi onun da sevapları kadar günahları var.

Yaptığı en önemli şey eski şiirin ağdalı söyleyişine son vererek onun şairaneliğini yıkmak oldu. Eski şiir derken sadece aruz ile yazılan şiiri kastetmiyorum; yeni kurulmuş olan Cumhuriyetin kültür politikasına uygun şiirler yazan Hececileri ve heceyi de kastediyorum. Zira

Hececilerin de divan kadar kendi mazmunları ve kalıpları vardı. Bu bakımdan her iki şiir de şiirimizin hareket alanını daraltan prangalara dönüşmüştü. Ama ne var ki Garip de sonradan kendi kalıplarını, yerleşik ve statik şiir söyleyişini, edasını ve klişelerini oluşturdu. Yani kendi şairaneliğini. Garip'in "küçük adam"ın şiirini yazdığını söyleyenler olagelmıştır; bu, bir ölçüye kadar da doğrudur. Ama Garip de kanlı canlı bir insan, bireyselleşmiş bir insan yoktur. İnsan daha çok bir figür, bir semboldür onda. Süleyman Efendi bir simgedir, gerçek bir varlık değil.

Ancak ne olursa olsun şiir içi bir hareket olmakla kaldığını düşündüğüm bu hareket bir yönüyle de romantiktir, daha doğrusu sentimentalist. Elbette ki Garip'in en önemli katkılarından biri hayatın içindeki her şeyin şiire malzeme ve konu olabileceği gerçekliğiyle bizi karşılaştırmasıdır. İşte bu bağlamda nefes aldırıştır şiirimize. Tabii söyleyiş rahatlığı, kıvraklığı, daha önceleri ne idüğü belirsiz bir şiir dili hegemonyasından bizi uzaklaştırıp konuşma diline, insanların gündelik diline şiiri yaklaştırmış olması da çok önemlidir. Bu şekilde şiire karşı içinde bulunduğumuz kompleksli hale de son vermiştir. Her şeyde ve her yerde şiir vardır. Sadece mesire yerlerinde ve ağdalı ve yüce sanatkar çevrelerinde değil.

Kendi şiirime gelince; benim şiirimde belirgin bir Garip şiiri etkisi yoktur, ama bilinci vardır. Garip iyice anlaşılmadan yeni ve modern bir şiir yazılamaz. Nitekim Garip olmasaydı İkinci Yeni de olmazdı. Zira İkinci Yeni cüretkarlığı Garip'ten öğrenmiştir. Çok küçükken Garip tarzı şiirler yazmıştım, ama çok geçmeden bu şiirin günümüz insanının varlık koşullarını yansıtamayacağını anladım (zaten bunu biliyordum da). Kendi ruh halimi Garip'le dışavuramazdım.

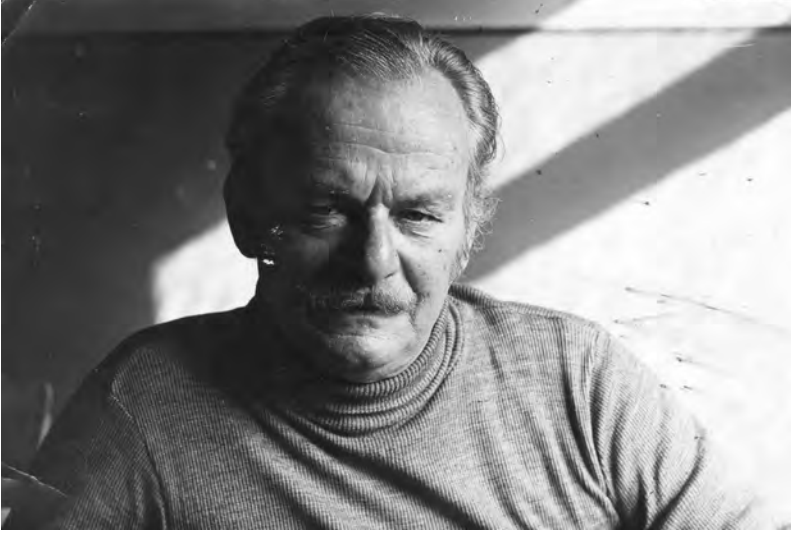
Garip eskimiştir. Bu çağda Garip gibi yazılamaz. Ama Garip hiç olmamış gibi de yazılamaz. Bize şimdiki hareket serbestisini Garip kazandırmıştır. Ama ne var ki artık bu şiir müzelik olmuş, geleneğin içinde donmuştur. Ancak kendi dönemi ve koşulları içinde Orhan Veli'nin bir dahi olduğu gerçeğini de değiştiremez.

HÜSEYİN AKIN

Hem toplumsal gerilim süreçlerinin hem de ilköğretim dönemlerinin şiiri

Şiire ilgi duyduğum ilköğretim yıllarımın sorusu şuydu: Acaba şiiri hangi ucundan yakalamalı ve ona hangi tarafından yaklaşmalıyım? Hayatın üzerimdeki ağır baskısını biraz olsun hafifletmek için yaşıtlarım gibi bir ara ben de Orhan Veli şiirini gözüme kestirmiştim. Ortaokul son sınıfa kadar –okul kitaplarında hızlıca geçilen şairleri saymazsak– her iki kulağımı da tasavvuf şairlerinin tınısı ile doldurmuştum. Evde hazır bulduğum, babadan kalma Yunus Emre, Niyazi Mısri ve Eşrefoğlu Rumi şiirlerini hiçbir anlam arayışına girmeden okuyup erik dalına çıkıp üzüm yerken bostan sahibinden “cevizi mi neden yedin!” zılgıtına maruz kaldığımda şiir benim için büyümlü bir gerçeklikti sadece. Neyse ki bu iklimde çok fazla kalmadan çıkmıştım. Divan şiirinden İkinci Yeni şiirine sıçrama yapmaya müsait bir zihin yapısına da henüz sahip değildim.

Diğer yandan, simgesel olandan imgesel olana geçişin içinde bulunduğum acemi gençlik yaşıyla bağdaşmayan bir tarafı vardı. Bana her şeyin tozpembe olduğu yalanını çaktırmadan söyleyecek şairin gelmesini bekledim. Böyle bir şair gökten değil, ancak yerden gelebilirdi. Yerden derken, benim bulunduğum yerden ebette. Çok geçmeden aradığım yalanı Melih Cevdet



Melih Cevdet Anday

Anday'da bulmuştum: *"Ben güzel günlerin şairiyim/ Saadetten alıyorum ilhamımı/ Kızlara çeyizlerinden bahsediyorum/ Mahpuslara affı umumiden.../ Çocuklara müjdel veriyorum/ Babası cephede kalan çocuklara.../ Fakat güç oluyor bu işler/ Güç oluyor yalan söylemek..."*

Garip şiirini hazırlayan şartlarla beni bu şiire yönelten şartlar garip bir şekilde örtüşüyordu sanki. Art arda gelen I. ve II. Dünya savaşları neticesinde ümidi kırılmış, yılgın ve bedbin hale gelmiş olan memleket insanının psikolojik dünyasını ancak bu "kaçış" en iyi şekilde yansıtabilirdi. Melih Cevdet'le başlayan şiirde büyütlü büyüsüz realitenin her türlüşünden kaçış yönelimi bende Orhan Veli ile bir müddet daha devam etti. Orhan Veli'nin şiirinde şairin zihninin adım atışını hissettim. Çok rahat ve sakince şöyle söylüyordu: *"Gemlik'e doğru/ Denizi göreceksin/ Sakın şaşırma."* Takmamak gerekmiş bu dünyanın hiçbir yerini, şu dizeler bana tam da aklım bir karış havadayken geldi: *"Ne atom bombası/ Ne Londra konferansı;/ Bir elinde cımbız/ Bir elinde ayna;/ Umurunda mı dünya!"* Anlamaya koşulmamak ne güzel gelmişti o günlerde. Hiçbir şeyin sebebini uzun uzun anlatmak,

gereklemler hazırlamak zorunda falan değildik: *"Her şey birdenbire oldu./ Birdenbire vurdu gün ışığı yere;/ Gökyüzü birdenbire oldu; Mavi birdenbire./ Her şey birdenbire oldu"*. İkinci Yeni şiirinin gerilimine kendimi hazır hissetmediğim bu süreçte Garip şiirinden etkilendiğimi uzun bir süre sonra anlayacaktım. İlk kitabımda (*Sevmek, Karanfil ve Kiraz*) yer alan bazı şiirler sanırım bunun en canlı tanığıdır: *"Bir hiç-siniz/ İstatistik, soru, anket/ Milli hasıla, gayr-i safi/ ad-soy ad, çoluk çocuk/ Kâfi!"* veya *"Aslı yok bir tanem gelişimizin/ Aldatmasın seni tarihin mor gülüşü/ Suyun, demirin ve ekmeğin sesi/ Hayra yor derler ya gördüğün düşü/ İşte öyle bir tanem! /Biz mahcup çocuklarız/ Bakarız hayata kapı aralığında/ Kovalarız günleri biraz delişmen/ Yaralı bir yüzle güneşe karşı/ Aslı yok bir tanem gülüşümüzdün."* ya da *"Dünya bir yığın taş/ Bir dolu deniz/ Ben üç parça kemik/ Bir parça ettim/ Geç fark ettim!"*

İlk kitabımda ironi düzeyi yüksek kısa şiirlerimin böyle bir etkidenden nasiplendiğini söyleyebilirim. Sıradan insanın, günlük sıradan sıkıntıların ve sokağın şiirini sokağın dili ile yazan Garip şairlerinin hem toplumsal gerilim süreçlerinin hem de ilköğrenlik dönemleri-

nin şiirini yazdıklarını elbette söyleyebiliriz. Fakat bu dönem gelmiş geçmiş tarih olmuş bir dönem değil, insan tekinin ve toplumun zihnini kaçış dönemlerinin sığınağı olmaya devam edecektir.

AHMET BOZKURT

Bir garip şiir

*"Men nedânem fâilâtün fâilât/
Şî'r gûyem bihter ez ab-i hayat"
("Ben öyle efail tefail bilmem/
Yine de bengi-sudan üstün şiir söylerim.")
Mevlâna*

Türk şiirinin harcında Garip'in etkisinin nasıl bir koridora yol açtığına dair pek çok şey söylenebilir. Şiirimizin aktığı ana yatağa, gölgesini düşürdüğü ara alanlara, ne türden bir çıkış ya da çıkışsızlığın müsebbibi olduğuna dair tutulacak çetelenin kabarık sayfalarında pek çok ize, kültürel uğrağa rastlamak mümkün olacaktır. Kuşkusuz Garip şiirinin dönem kurucu, paradigma kırıcı rolünü yadsımak asla mümkün değildir. Türk şiirinin aktığı yatağı tersine çevirmek, tarihsel yönüyle de güçlü bir gelenekten beslenen bir şiir damarını başka bir yatağa taşımak sözcüğün en arı anlamında güç bir durum. Şiirin zorunu, poetik iklimin yarattığı tarihsel ve dilsel gerilimin aracı kılmak bu anlamda da oldukça cüretkâr bir girişim. Her yeni harekette olduğu gibi Garip şiiri de kimi zaman nobran bir elitizmin kimi zaman da kendi karanlığına alışmış marazî yaklaşımların saldırılarına göğüs germek zorunda kalmıştır. Yusuf Ziya Ortaç gibi düşük ölçekli, hamaset sevdalı bir şairden gelen "hayasızlık" saldırısını saymazsak eğer her şeye rağmen öyle ya da böyle Garip'in ortaya koyduğu anlayış ve biçim bir şekilde tartışıldı, konuşuldu. Her zaman da konuşulmaya devam edecek.

Anılarda Sait Faik

Hazırlayan:
ADİL İZCİ

Anılarda Sait Faik, yalnızca modern hikâyeciliğimizin bu öncü adını aşklarıyla, dostluklarıyla, mutsuzluklarıyla yakından tanımamızı sağlamıyor, aynı zamanda birbirinden değerli kırk üç kalemden bir Türkçe şöleni sunuyor.



Anılarda Sait Faik

HAZIRLAYAN **ADİL İZCİ**



VARLIK



VARLIK

siparis@varlik.com.tr • varlik@varlik.com.tr • www.varlikonline.com • www.varlik.com.tr



Oktay Rifat

Garip, her şeyden önce duyusuyla, duruşuyla Orhan Veli'dir. Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ın katkısı da azımsanacak gibi değildir. Melih Cevdet ve Oktay Rifat ancak Garip sonrası asıl şiirlerini yazmışlardır. Akımın sözcüsü ve kalemşoru Orhan Veli'dir. Yazık ki erken ölümü Orhan Veli'nin asıl büyük şiirini yazmasına izin vermemiştir. Orhan Veli bahsinde hep bir Christopher Marlowe kaderi görmüşümdür. Marlowe, karıştığı bir bar kavgasında öldüğünde henüz 29 yaşındaydı. Yapıtlarının oylumuna baktığımda yaşıyasaydı eğer Shakespeare'e rakip olabilecek, hatta ondan da üstün eserler üretebilecekti, diye düşünmüşümdür. Orhan

Veli'nin genç ölümü de bunu hatırlatır bana. Asıl büyük yapıtlarını üretebilecekken kayıp giden ne çok yıldız var. Orhan Veli'nin yapıtlarının içerdiği zenginlik, hendesesinin bunca katmanlı oluşu en hafifinden aklın değilse de hayatın bir hilesi olabilir ancak.

Yalınkat bir şekilde modern Türk şiirinin doğuşunu Garip'le sabitlemek eksik bir yaklaşımdır. Garip'in dönem kurucu yönü çok açıktır ve önemlidir. Ancak tek başına modernist estetiğin kurucusu ve sözcüsü bağlamına yerleştirilecek bir hareket de değildir. Orhan Veli ve arkadaşlarının oluşturduğu bu akım Türk şiirinde dönem kurucu vasfıyla pek çok yeniliğin,

pek çok poetik girişimin sesini yükseltmesi için bir vesile oldu. Türk şiiri için açtığı koridorda yürünse de yürünmese de temel saikleri ne olursa olsun ifşa edilen eski her anlayışın etik uğrağı, kültürel uğrağın dolayimsal grameri tarafından var-sıllaştırılmış oldu böylece.

Garip, Türk şiirinin parçalı, eksik modernleşmesinin ilk halkasıdır. Türk modernleşmesinin diğer tüm tezahürleri gibi eksiktir, acelecidir ve devrıldığı 'kopuş' mirasını epistemik bir paradigma içerisinde konumlandıramadığı için de kanonik bir çerçeveden yoksun bir girişim olarak kalmıştır. Tek başına karşıda duran ve itiraz eden tavrıyla ne kadar ön plana çıkmışsa da nihayetinde koca bir şiir geleneğinin bütününe müdahil olamamış, eksik bir girişimin romantist halkası olmaktan öteye geçememiştir. Tüm bu yönleriyle bile Garip, sesiyle, dillendirdiği, içinde yer aldığı şiir zaviyesiyle dönem kurucu bir yapıya sahiptir.

Garip şiirinin, belki de, en önemli eksiği önüne serdiği haritada yanlış koordinatlara bakışını ayartmasından ileri geliyor. Şiirin popülist bir kaygıyla kimin için yazılması gerektiğini işaret etmesi daha en başından yanlış teşhisle yol alınmasına sebebiyet vermiştir. Şiirin kim için yazılıyor olmasından daha ziyade onun estetik bir üretim olarak ne'liğinin sorgulandığı bir düzlem Garip şiiri için daha farklı kapılar açabilirdi. Açılan bu kapıdan yüzyılların biriktirdiği sorunlar için ayrı koridorlarda yürümek çok daha kökensel müdahalelerde bulunma imkânı doğurabilirdi. Yazık ki, daha en başında bu mümkün olmamıştır. Şiiri sadece gündelik olana, yalın söyleyişlere ve halk için olana indirgemek şiiri şiir olarak var eden tüm özgülüklerinden soyutlayarak yeni bir anlayışı dayatmak, yüzyılların kiplaşmış (yoksa dondurulmuş mu demek gerekirdi?) kural ve tem-

rinlerini pekâlâ bir anda yıkabilecek güçte ve süreklilikte olduğunu düşünmek kelimenin en arı anlamında safdil bir yaklaşım olsa gerektir. Orhan Veli ve arkadaşlarının erkenci modernist refleksi ne kadar yazınsal itkilerden, heyecandan ve iyi niyetlilikten kaynaklansa da sürerliğini en azından epistemik bağlam içerisinde devam ettiremesiyle de bu durumun net bir fotoğrafını veriyor zaten. Edebiyatın hangi alanında olursa olsun tek bir insan tipine ya da anlayışa hizmet etmek üzere kurgulanan bir düzlemin işlerliğinin uzun erimli olmasını beklemek oldukça güçtür. Garip'in poetik olarak, eski şiir diyerek hedef tahtasına koyduğu şiir dünyası ile hiçbir bağının olmaması gerekliliği üzerine inşa edilmiş bir şiir biçimsel hezeyanlarla aslında karşı durduğu şiir geleneğinin hemen yanı başında yeni bir kuralcılık bütünü olarak yer almasıyla sonuçlanır. Garip şiirinin varlık ikamesinin daha en başından sorunlu olduğu noktalardan biri de budur. Handiyse bütün derdini ve mesaisini şiirin topyekûn vezin, mısra, mecaz, imge, teşbih gibi terkiplerden tamamen ayrışmasına vakfetmek de poetik bir kurgunun şiirin neresinde durduğuna dair kurcalanması gereken dertlerden biri olarak ayrıca ele alınmasını gerektirir. Şairanelik olarak eleştirdikleri yapının karşısına çok daha cevval bir şiircilik anlayışını koymaya çalışmak da aslında bu erkenci modernist refleksin üzerinde durulması gereken, şaire kasketini ters giydiren yönüdür. Türk şiir geleneğinin halktan, mekândan, yaşamdan uzak mücerretliği karşısına 'harbi' salvolarla halk için, 'küçük adam' (*Küçük Adam Ne Oldu Sana?* romantizmiyle) için poetik bir gelenek oluşturmak tam da bu noktada hayata ve tarihe geç kalmış modernliğimizin en kırılga veçhelerinden birini oluşturuyor. Garip manifestosu diyebi-

leceğimiz önsözünde bile sadece genelgeçer kural öbekleriyle, karşısında durulan aynı hamasetin cenderesinde dönmek, kadrajına aldığı her sorunsalı bilgisel düzeyde boşa çıkarmak yerine cevval bir hamasetle yalnızca teşhis koymak Türk şiirine ölümü gösterip sıtmaya razı etmekten başka bir şey değildir. O nedenle gittikçe çetrefilleşen böyle bir öbekte şiire dair söz söylemek de pek mümkün olmamış Garip için. Eski şiirin karşısında yeni bir şiire varmak için cephanesindeki kurşunların azlığı da bunu gösteriyor. Orhan Veli'nin *Garip*'in 1941 baskısında söyledikleriyle 1945'teki baskısına yazdığı önsözündeki söylem farklılaşmasının da bu türden saiklerden kaynaklandığını düşünmek yanlış olmasa gerektir. Bütün bir şiir geleneğindeki yeknesaklığı vezin ve kafiye atfetmek, modası geçmiş bir kurallar bütünü olarak görmek şiirin doğası gereği sahih bir düşünsel yöneliş değildir.

Garip, poetik olarak yüklemi askıda kalmış bir şiir tavrıdır. Şairaneliğin karşısında şiirci bir şairaneliktir aslında. Vurguladığı ve dayattığı temrinlerle yazınsal bir püritenliğin de önünü açmıştır Garip. Kötü şiirin, şiir olmayanın ne menem bir şey olduğunu tanımlayamayan Garip kendi şiir anlayışının dayandığı öncülleri de doğal olarak bir varoluş kipine havale edemiyor. Türk şiirinin anayasası olacak bir tasavvurdan yola çıkılmış olsa da Garip'in dibacesinde ve şiirinde bir *doxa*'dan öteye gidilememiştir. Aynı şekilde, şiiri de şeyleştirilmiş bir nesneye dönüştürme memuriyetinden öteye adım atılamamıştır.

Garip şiiri her ne kadar vezne, kafiye, teşbihe, müzikaliteye karşı dursa da kendi şiir sarmalı içerisinde içten, sahici ve ironisi her zaman üst düzeyde bir şiir biçimine sahiptir. Türkçenin ve günlük konuşma dilinin, sokağın dilinin egzantrik ve ritmik özelliklerini şiire

ustalıkla taşımıştır. Sırf bu yönüyle bile Garip, garipliğinden mücehhez özel bir dilin sahibi olmuştur. Halk şiiri geleneği dışında edebiyat kanonunda kendine yer bulamamış olanların, dilsiz ötekilerin dili olmuştur. Bu kopma noktası Garip'in Türk şiiri içerisindeki ayrıcalıklı yerini tescil etmesi açısından önemlidir. Sokağın belleğini akamate uğratmadan içerimleyen şiirsel bakışıyla müttefiki olduğu tüm içkinlik düzlemleriyle okunası bir şiirin kapsısını açmıştır. Bu yönüyle de aslında yanlış olarak işaret ettiği biçimlerin eksikliği tamamlayan poetik bir kurucu benliği vardır.

Garip şiiri, apaçık ideolojinin terkinde, en azından siyasal veçhesiyle öne çıkan propagandist bir şiir değil. Örtük ya da açık Cumhuriyet'in resmî ideolojisi ile bu anlamda bir rabitası yok. Yeni olan her şeye yüklenmeye çalışılan angaje bir yöndeşliği aleni bir şekilde mevcut değildir. Elbette ki Türk modernleşmesinin acar yüzü olmasa da değişen ve dönüşen kültürel iklim içerisinde çok önemli bir işlevi de yerine getirmiştir. Tekdüze edebiyat anlayışlarının da doğal olarak onu herhangi bir ideolojinin payandası olarak görmesi her zamanki gibi tektipleştirici düşünce dünyamızın bir uzantısı. Bir yönüyle de yazınsal tedhişin en somut ve en zavallı göstergelerinden biri. Garip'e açıkça yapılan tek parti şiiri ve benzeri yakıştırmalar o nedenle esâmesine kıymet verilmemesi gereken söz fazlalıklarından başka bir şey değil. Şiire bu türden ideolojik yakıştırmalarla yaklaşmak yerine onun yazınsal, poetik yönüne odaklanıp tam da bu noktada Garip şiirinin ne'liği üzerinde düşünülmüş olsaydı bugün aslında ortaya çıkan karmaşanın da önü çok öncesinden alınmış olurdu.

Garip şiirinin müesses nizâm karşısındaki tavrı eski-yeni dikotomisi üzerinden şekillenmiştir. Po-

litik bir vurgusu olmamıştır. Kimi yönlerinden etkilendikleri sürrealistlerde de olduğu gibi yazın-ötesi bir içrek yazınsallık ve yeni bir paradigma oluşturmak gibi derter, belki de zamanları olmamıştır. Verili düzenin kurallarına karşı yeni bir poetik bilinç oluşturmak epistemik düzeyde değil yalnızca vezin, kafiye, eda, mecaz gibi aslında şiiri şiir olarak var etmeyen unsurlara, biçimsel kaidelere takılıp kalmakla sonuçlanmıştır. Yerine göre de aslında romantist bir eylem içerisinde yer almıştır. Aşkın olanı yıkmak gibi bir görevi varken çok daha seküler bir aşkınlık kurmaya çalışmıştır.

Nurullah Ataç'ın Garip şiiri ne verdiği destek de şiirin biçimsel ve poetik konumlanışından ziyade muhafazakârlık-modernlik geriliminde yol almıştır. Zira eski şiirin derinlikli bilgisine ve zevkine vâkıf olan Ataç gibi bir eleştirmen için, insana yaklaştıkça varolacak bir şiirsel perspektif toplum mühendisliği açısından da elzemdir. Garip'in poetik kurgulanışındaki eklektik tayf o dönem için Ataç'ı çok da alakadar etmemiştir. Aslanan yeni bir şiirin, serbest nazımla var olan bir şiirin ortaya çıkmasıdır. "Her şeyin şiir olabilmesi" koşulu önceliklidir Ataç için.

Garip şairlerinin kendilerinden önceki ve kendi dönemlerindeki şiir hareketlerine kayıtsız kaldıklarını düşünmek safdil bir yaklaşım olacaktır. Onlar sürrealistleri olduğu kadar dadaistler ve diğer şiir hareketlerinden de etkileri şiirlerine taşımışlardır. Garip'in her ne kadar sürrealist bir yönelimi varsa da tamamen sürrealist bir şiir değildir. Sürrealizmin bilinçaltı kavramına getirdiği yeni anlam alanları Garip'in en modernist yerine göre de karşı-modern özelliklerini belirler. Modernizmin kimi öğelerini içermesine rağmen post-modern içerisine dahil edebileceğimiz oyun ve ironi gibi özellikler her ne kadar sürrealizmden dev-

raldığı yönsemelerse de bu durum Garip'in Türk şiirinin erken-modern kavşağında tecessüm eden bir şiir olma gerçekliğini değiştirmez. Türk modernleşmesinin aceleciliğinden kaynaklanan pek çok arızı sorunu tam da bu nedenle bünyesinde taşır. Şiire içkin bir şekilde kendi poetikasını bir "oyun" olarak kurgular. Sürrealist yönsemenin otomatik yazı (écriture automatique) ilkesinden ziyade oyun kavramına yüklediği tüm içerimleri anlamış görünen Garip şiiri oyunu bir yapı, şiirsel bir izlek olarak taşır şiire. Garip şiirinin harbiligi, haşarılığı, çocuk sevinçiyile dolu alaycılığının iç sesi buradan gelir. Şiir, eksilteli bir yapı olarak oyun içinde kurulur. Rastlantılarla, şaşkınlıkla ve seke seke ilerleyen bir şiirdir Garip. Bu şiirin kendiliğindenliği, alaysılığı, hafifmeşrepliği, şakacılığı dolayısıyla Türk şiir kanonu tarafından garipsenmesi anlaşılabilir bir durumdur.

Her şeye rağmen bu kadar köklü ve yeni bir paradigma oluşturma iddiasındaki bir şiir girişiminin kuramsal zeminini güçlü bir şekilde kuramaması, bilişsel çerçeveyi şiire içrek bir hale getirememiş olması da ayrı bir sorun. Cemal Süreya'nın bu noktadaki müdahalesi oldukça anlamlıdır: "Yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını daha ilk noktada engelledi (...) Yeni bir sanat girişimi, kendi diyalektiği ile ve kendi açtığı alanlarda hareket etmeliydi; eski sanata karşı cevapları, tepkileri, yeni alanlardan kaldıracağı hasatla gerçekleşmeliydi. Orhan Veli bu yola giremedi, asıl şiirini yazamadı."

Garip tüm eksikliklerine, eksik bilincine rağmen Türk şiirinde değişimin motoru olmuştur. Şiirin başka dillere, duyuşlara da gebe

olabileceğini gösteren en somut girişimdir çünkü.

CENK GÜNDOĞDU

"Hepimiz Orhan Veli'nin ceketinden çıktık..."

Türk şiirinin en önemli kalkışmasını gerçekleştiren Garip'in başına gelenler, pişmiş tavuğun başına gelmemiştir. Şiirimizin hiçbir döneminde, hiçbir kuşağında, bu ölçüde alay, aşağılanma, değersizleştirilme, küçümseme, karikatürize edilme... yaşanmamıştır. Garip'e gösterilen "tepkî" bana bizim şiirimizin ne kadar muhafazakâr olduğunu düşündürmüştür hep; değişime kapalı, yeniliğe soğuk, heyecanlara uzak, arayışlara mesafeli bir tutumu benimsediğini. Mevcut olanı sürdürmeyi odağına alan bu muhafazakâr anlayış; yeniye tüm varlığına, hayatına, mülküne karşı bir tehdit gibi yaklaşmıştır. Bu bakışla da yeniye anlamak, okumak, yeniye bakmak yerine onu reddetmiş, küçümsemiş, alaya almıştır.

Dilin taşıyıcısı olan şiiri, bir iktidar alanı gibi gördüklerinden yeni gelirse iktidarlarının biteceğini, defterlerinin kapanacağını bilen eskiler; görmezden gelme, önemsememe, küçümseme, saldırma ve reddetmeyi seçmiştir. Söze gelince şiiri yaratan gerilimdir, kuşak çatışmasıdır, farklı arayışlardır, değişimdir denilip durmuştur ama en iyisinin bile destek olmak yerine görmezden geldiği yerde meselelerin hiç de öyle olmadığını anlıyoruz. Yine aynı muhafazakâr akıl; alanı kaybedince yani yeni kendine bir yer açıp, mücadeleyi kazanınca dün tukaka edilenin yanından konuşarak yaşam belirtisi vermek ister. Çünkü yitip giden olmamak yani ölü olmamak için kazananın yanında ses vermek gerektiğini düşünür. Garip mücadeleyi kazandıktan sonra bunca bayrak sallaması, alkış tutulması da bundandır.

Garip'in başına gelenlere bakınca şiirimizin muhafazakâr olduğu kadar riyakârlığına da tanıklık ediyoruz. Bir hareket, kabul görmeden alaşağı, kabul gördükten sonra baştacı ediliyor. Bugünden söz alan hemen her şair Garip'e övgüler dizip Orhan Veli'yi yere göğe koymaz; Garip'in biçime, ölçüye, tartıya, teraziye karşı çıktığını, sadeleşme vurgusunu anlatır durur. Savaşı verilmiş, bedeli ödenmiş bir mücadeleyi kutsamak bugün yeri yurdu belirlenmiş, kanonlaşmış bir harekete sevgiler sunmak biraz da ezber. Bu ezberden konuşanların pek çoğu Orhan Veli'nin çağında yaşasa ilk taşı atanlardan olacaktı. O gün bir tetikçi, bir ihbarcı gibi davranan ve "Ey Türk gençliği! Size bu hayasızlığın suratına tükürmeye davet ediyorum" diyen Yusuf Ziya'dan farkı var mı acaba bugün yeniye karşı olanların? Bu muhafazakâr akla hizmet eden, tek isteği eski-sevicilikle değer savunuyor gibi durarak, aslında mevcut durumda kendi alanını korumaya çalışanlar, dün olduğu gibi bugün de ne yeniye okuyor ne de anlamak istiyor.

Orhan Veli'yi anlamak için bugünkü cesur adımlara, değişim seslerine umutla bakmalı, onları anlamaya çalışmalı; kör gözle değil dört gözle bakmalı. Bugün şiirimiz bir sınav veriyor. 2000'lerde şiirimiz; eskiyi reddeden bir dille ilerliyor yeni bir anlayış, yaklaşım, deneyim, değişim içinde. Sadelik vurgusu taşıyan, anlatan, düzyazı / şiir / öykü sınırlarının ortadan kalktığı, disiplinlerarası geçişleri gösteren, bilginin, verinin dahil olduğu, antilirik damardan akan, politik duyarlılığı olan, hikâyenin ortasından alan, derin bir ironi barındıran bir "yeni" şiir var. Bazı bakımlardan Garip'le de ilişkilendireceğimiz bu yeni şiire karşı aldığımız tavır, tutum Garip'i ne kadar anladığımız ve Orhan Veli'nin ne kadar anlaşıldığı ile alakalı olsa gerek.

Yenilik fetişizmi yapıyor değişim ama yeni olana bu kadar gad-

darca davranılan başka bir ülke de yoktur. Tarif edilmiş, tasnif edilmiş yeri belirgin isim ya da dönemlerden oluşan bir antoloji yapın, edebiyat kamusu alkışlar. Sizi öve öve bitiremez. Ama bu yaptığınızın şiire, dile, şiir okuyucusuna hiçbir katkısı yoktur. Ancak bugün için söz alın, hemen bir vasatlar ormanından elinde ateşlerle karanlık obez eller belirmeye başlar. Mesela deney sözü, deney-selcilik ifadesi bile bir adlandırmadan ziyade küçümseme, değersizleştirme ifadesi bir süredir. Söz gelince Batı'da performans var denir, burada benzer bir şey yapılıncaya "İyi de bu şiir değil ki, iyi de bu da ne?" diye geçiştirilir.

1937'de *Ulus* gazetesinde "Şiir Ölüyor mu?" başlıklı söyleşiye verilen ortak imzalı yanıtta Anday "Biz senelerden beri zevkimize, irade-mize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatçıların sıkıcı, bunaltıcı tesirinden kurtulabilmek için o edebiyatçıların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz," der. Garip bildirisinden 18, Orhan Veli'nin ölümünden 9 yıl sonra 1959'da bir söyleşide Anday'a "II. Yeni hakkında ne düşünüyorsunuz?" diye soru sorulur. Cevap ilgimi çekti: "Bence böyle bir akım yok. II. Yeni adı altında anılan ozanlar, şiirin nesre çevrilemeyen bir şey olduğu düşüncesini benimsemiş gözüküyorlar. Bu düşünce ise yeni değil. Batı edebiyatında ve bizim edebiyatımızda tamamıyla bu düşünceye bağlı kalınarak yazılmış şiir, eskiden beri var olduğu gibi denebilir ki bu anlayış şiir adına bütün ürünlerin temelinde bulunur. Ayrıca bugün Batı şiirinde daha sık rastlanan anlamsız ya da güç anlaşılır şiirlerin kuramı bundan ibaret değildir... Ayrıca şunu da sormak gerekir ki böyle bir davranışın nedenlerini bulup göstermek imkânsız olduğu müddetçe bugün anlamsız denen şiirleri ciddiye almak güçleşir."

Anımsayalım: *Perçemli Sokak* 1956'da, *Üvercinka* 1958'de, *Kınar Hanım'ın Denizleri*, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*, *Soğuk Otların Altında* 1959'da okurla buluştu. Muzafer İlhan Erdost "Bir Şey Söylemeyen Şiir" başlıklı yazısını 1956'da yazmış ve İkinci Yeni hem adını almış hem de 59'da mücadelesi verilmiş kazanılmış bir alandır. Bu yanıttan Anday'ın ne demek istediği ya da istemediği işte kastettiğim. Bütün bunlardan bakınca, bizim şiirimiz cesarete kapalı, yeniye soğuk, muhafazakârdır abiler diyorum.

1940 Türkiye'sinden tehlikeyi gören, siyasal İslam'ın nasıl bir felaket olduğunu çıkardığı *Yaprak* dergisinde hemen her sayı ısrarla vurgulayan, laikliğin öneminden her fırsatta bahseden, bilimden, akıldan yana tavır alan Orhan Veli'nin ne kadar haklı olduğunu Garip'in 80. yılında bugün burada 1940 Almanya'sına dönen ülkeden çığlık çığlığa görüyorum. Ve sesleniyorum: Yaşasın Orhan Veli, çok yaşasın Garip. Onlar şiirin akışını, yatağını değiştirdi. Hiçbir şey bir daha eskisi gibi olmadı. Çok seve-rek okuduğumuz Garip'in belirgin bir etkisi olduğunu sanmıyorum. Ama şunu biliyorum ki Garip olmasa idi –yani Birinci Yeni olmasa idi– biz ne İkinci Yeni'yi ne sonrasında görebilecektik. Dolayısıyla da bugün yazdığımız şiiri bize getiren Orhan Veli'dir, Garip'tir. Orhan Veli'den sonra şiir yazan her kuşakta Garip'in eli ayağı, bir doğum lekesi gibi belirgin bir izi vardır. Üstünden Garip'in sesinin geçmediği kuşak yoktur. Değişen, dönüşen seslerle yıkılan şiirle, bozulan yapı ile Garip, Garip'ten bir şeyler bize varmıştır. Şiirimizin muhafazakâr ve riyakâr olduğu gerçeği kadar Orhan Veli'nin her kuşakta dolaylı etkisini de görmezden gelemeyiz.

Garip'in ırmağından yüzen hepimiz Orhan Veli'nin ceketinden çıktık... ●

ÖYKÜ

UYKU KORKAĞI

NEŞE KOÇAK

Mercan kırmızısı gökyüzünün altında sabahı beklerken gecenin yarısı çoktan geçti. Zihnimin orta yerinde kurulmuş bir kazanda alakasız düşünceler fokurtular çıkararak kaynıyorken yatakta sağdan sola, soldan sağa, kâh sırtüstü, kâh yüzükoyun dönüp duruyorum.

Sokak lambasının cılız ışığında, bir pastanın üzerine elenen pudra şekeri gibi incecik ve usulca yağan kara bakıyorum uzandığım yatağımdan. Aşağıda, penceremin hemen altında, uzun yoldan gelen yorgun kar tanelerinin, yüzeyi yavaş yavaş kristalleşmeye başlayan elektrik mavisi, uyuyan bir gölün geniş kollarına inip orada dinlendiklerini görüyorum hiç düşünmeden, hayal etmeden hayalliyorum...

İnce boyunlu külrengi balıklıl, kayar gibi süzülüyor gecenin bu saatinde sularda. Hayret... bu hayret içinde külrengi balıklıl...

Tülay diyor içimden bir ses. Bugün rastlaşıp ayaküstü hal hatır sorduğum kız. Nasıl da hatırladım adını!..

Yoksa Tülay değil miydi, yine mi pot kırdım? Yüzler, isimler, adresler! Gözler, dudaklar, bakışlar... Ne giymişti, ne demişti, kimdi?.. Pek çoğu kalmaz arapsacı gibi karmakarışık aklımda. Kalanlar da azalarak silinir gider.

Az... evet azaldı balmumu, heykeller çoğaldıkça. Sergiye az kaldı...

Bir ispiroto ocağının mavi aleviyle yumuşarken parmaklarımın

arasında biçimlenen balmumundan ince uzun kızlarım. Yaprak yaprak saçlar, inceldikçe, soğudukça kopan kollar, bacaklar... Balmumundan parmaklar da ağrır mı?

Sağ bileğimden elime doğru yayılan hafif, içli bir ağrıyı dinleyerek gözlerimi yumuyorum. Balmumu kızlarım anadan üryan doluyor yağın karın altında. Kimi topallıyor, kimi tek ayağının üstünde sekerek gidiyor, biri omuzdan kırılmış kolunu sağlam kolunun altına almış taşıyor. Dudaksız, burunsuz, gözsüz yüzlerinde vakur bir ifade. Neyse ki mevsim yaz değil, neyse ki...

Tülay'ın kısa, kıvrıkcık, sarı saçlarından bir tutam, kıvrılıp bükülüp bal rengi gözlerinin önüne ince bir perde gibi inmiş. O perdenin altından beni süzüyor konuşurken. Tü... lay... Tü... lay... Ya Tülay değilse... off... dilime pelesenk oldu isim!.. Birine Tülay adını vermemliyim, kısa kıvrıkcık saçlı, kolu kırık olana...

Kıvrıkcık saçları yüzünün yarısını örtmüş Tülay'ın da aralarında bulunduğu balmumundan altı kız, daralıp uzayan sokağın kör noktasında gözden kayboluyorlar. Nereye gittiklerini merak ediyorum. Arkalarından koşup yetişmek, “karda kayıp düşerseniz kırılırsınız, bana iş çıkarmayın” demek istiyorum, diyemiyorum. İki aydır onlarla oturup kalkıyorum, Düşünceleirimde, rüyalarımda yer alıp içime işlemelerini anlıyorum da, arkasından karı savurarak gelen hırpani

kılkıllı, sarı gözlerini üzerime dikmiş korkunç bakışlı adamları tanımıyorum. Her birinin elinde bir köstekli saat, saatin olduğu kolları havada, zincirinden tutup sallayarak yaklaşıyorlar. Gözkapaklarımin üzerinde birer taş bağlı sanki. Uyumak üzereyim. Adımı söylüyor birisi. Tülay'ı tekrarladığım gibi ardı ardına, adımı söylüyor genizden gelen boğuk sesiyle.

“Bu sen misin?” diyor. Gözlerim kapalı, yarı baygın, “Evet” anlamında başımı sallıyorum.

Burası neresi bilmiyorum, her gece korkuyla geçtiğim eşik, tam bu sırada erecekken uykulardan uyandığım... ama neresi?

“Uykudan başka her şeyin anlamını yitirdiği yer” diyor içlerinden birisi. Onaylamak için başımı oynatmaya çalışıyorum yeniden. Paslanıp işlevini yitirmiş bir demir yığının andırıyor bedenim, boynum kıpırdamıyor, bacaklarım da... Ne önemi var, sadece sızmak, uyuşmak, uyumak istiyorum bedenim uykuya direnirken. Hayır! Sakın! Uyumaaa diye canhıraş bağırıyor Tülay, fakat nafile, kazana düşmek üzereyim.

Yavaş yavaş gevşeyip bırakıyorum gerginlikten kasılmış omuzlarımı ıstıraba dönüşeceğini bildiğim uykumun aldatıcı kollarına. İçim geçmek üzereyken kazandan bir baloncuk yükselip poff sesiyle patlıyor, sığıyorum. Saatin aceleci tik takları sabaha yaklaştığını haber veriyor. Yastığı tersyüz edip yanan yüzümü serinletmeye çalışıyorum.

Isınan, içten içe yanıp kuruyan ayaklarım yüzünden çatlayan topuklarım, çarşıfta serin bölgeler arıyor yeniden. Kurtulmak istediğim beyaz bir sonsuzluk hissiyle parmak uçlarımda yükselmiş bekliyorum, yine eşikteyim...

Bir öne, bir arkaya, hacıyatmaz misali yaylanıyor bedenim. Arkaya düşersem fırtınaların biriktirdiği karlarla kaplı, kuzeye bakan bir dağ yamacından başka bir yamaca, oradan bir başkasına akarak düşeceğim. Bu düşüşüm büyük, korkunç bir çığa sebep olacak. Tutunamayan karların kucığında o beyaz boşluğun dibine doğru alaşağı edileceğim. Hayır... bu değil dilediğim son...

Öne düşersem, köpürüp coşan, yükselip taşan vahşi bir denizde, bulanık suların karanlık dibini boylayacağım. Boğazıma tuzlu sular hücum ederken kabaran köpüklere erecek yeniden başım. Ense kökümde hışımla patlayan dalgaların oluşturduğu girdapla yeniden dibe çekileceğim, sil baştan, hep sil baştan...

Hasbelkader oralardan geçmekte olan, yolunu kaybetmiş bir vapur, balıkçı teknesi, sandal... takaya bile razıyım...

Yok... bir seyir feneri, bir şamandıra, bir martı, hiçbirisi yok!.. Çırpınışlarla nefesimin son stoğunu tükettiğimin farkına vardığım anda... işte o an... yüzümde teslim olmuşların çaresiz gülümsemesi ile vazgeçişim. Hayır... bu da değil dilediğim son...

Kalbim, görünmez bir el tarafından sıkılıyor. Çelimsiz öksürüklerle kurtarmayı deniyorum. Kalkıp ışığı yakmayı, külrengi balıkçılın nazla süzülüşüne bakmayı, bu kâbusu sonlandırmayı düşünsem de eşikten geri dönemiyorum. O eşigi iri gövdesiyle kaplamış, benim gibi uyku korkaklarını şişkin göbeğiyle kâbuslara itekleyip düşü-

ren bir şey var hissettiğim, varlığını sezinlediğim.

Yataktan çıkmalıyım. Bu evden, içinde bulunduğu bahçeden, bu sokaktan, bu şehirden... bu... bu bedenden... bir daha uyumamak üzere...

Sırtıma hırkamı takip sessiz sedasız çıkıyorum evden. Bahçe ka-

pısını geçince, daralan ruhumda aniden beliren bir ferahlıkla hızlandırıyorum adımlarımı. Her nasılsa ılık ılık yağın kar, başımı, omuzlarımı okşayıp ince bir tül gibi sarıyor. Yürüdükçe, gıcırdayan karın arasında beni takip eden derin, birbirine benzeyen izler bırakıyorum. Kızıla çalmaya başlayan



"Uçmak Hevesi", Neşe Koçak (bronz heykel)

YAVUZ ÖZDEM

karımla kırk yıl

Parçalanmış Nisan bulutları
Evler arasında parçalanmış
Yerelde parçalanmış ve evrenselde

Bulutları düşündüm
Düşüncelerimle bulutlar arasında
Bir nehir
Arka bahçesi bu evliliğin

Karımla kırk yıl
Kırk yıl yardım aldım gelecekten:

Bir gömlek bir kuşakla
Yakalar dik bedenler oturmuş
Gömlekle buluşma içerden
Karım hatırlar bunu
İlk düşümden

gökyüzünün altında, beyaz örtünün, hiçbir şeyi ayırt etmeden kabarıp yükseldiğini, çıplak dalların, bahçe demirlerinin üzerine, minik beyaz kelebekler gibi konup orada ince, narin danteller dokuduğunu seyrediyorum. Alkışlamak, çığlık atmak, karların içinde köpek yavrusu gibi debelenmek arzusuyla yanıp tutuşuyorum. Tembel bir esintinin yol göstericiliğine teslim olmuş, çocukça dürtülerle, kâbuslarımın yatağını barındıran o evden uzaklaşıyorum her adımda. Artık kendi sonumu hayal ederek, kendi geleceğimi çizebilirim düşünman çatlatırcasına ve muzaffer.

Aşağılarda, kibrit kutusuna benzeyen evlerin bacalarından yükselen sessiz, mavimsi dumanlardan başka bir işarete rastlamıyorum insana dair. Yalnızca, karın alalecele örtbas etmeye çalıştığı kalabalık, dağınık, küçük ayak izlerini fark ediyorum. Fısıldaşmaların arasına gizlenen gülüşmeler geliyor kulağıma. İlerledikçe cıvırdayan ateş topunu, aydınlatığı çıplak kuru ağaçları, etrafında halka olmuş Tülay'ı ve arkadaşlarını görüyorum. Tülay'a yaklaşıp kırık kolunu ondan alıyorum, koptuğu yerden ateşe gösterip yumuşattıktan sonra omuz başına yerleştiriyorum. El ele tutuşup güle oynaya halkayı tamamlıyoruz. Gittikçe büyüyen ateşe bir adım yaklaşıyoruz korkusuzca, sonra bir adım daha. Tuhaf bir sarhoşlukla önce dizlerimizin bağı çözülüyor, ardından yavaşça yere uzanıyoruz. Rengimiz safran sarısından bal rengine, ardından paslı kırmızıya dönerken sarmaş dolaş birbirimizin içinde eridiğimizi hatırlıyorum. Sonrasında... sonra... hayal... me...yal... isli bir dumanın içinde gizli bir... kıvrılarak yükseli... uçuşan kar...lara doğru... iş.. te dile.. diğim... ●

YUSUF ATILGAN 100 YAŞINDA

“BODUR MINAREDEN ÖTE” ÖYKÜSÜNDE YİTİK SESİN AZAMETİ

TAMER KÜTÜKÇÜ

Yusuf Atılgan’ın aynı zamanda kitaba da adını veren öyküsü “Bodur Minareden Öte”, olayı aktaran anlatı kişisine ait sesin, diğer bazı sesleri de içermek suretiyle bir yoğunluk oluşturduğu ve ses unsurunun hayli baskın bir öğe olarak varlığını duyurduğu bir temsille açılır:

“(…) kahverengi enseli bir adamı ‘Yavaş ol bel’ diye *bağırıttım*; stadyumun önünde *bağırın kalabalığım* arasına karışıp –sol kolum iç cebimin üstünde– kendimi itelettim, kakalattım. Bütün bunlar, içimde büyümesini istediğim yılgın kişiyi yavaş yavaş, gittikçe artarak hazırlıyorlardı; ama tamamlanması için bir de *o korkunç ses* gerekiyordu. Yakın stadyumu dolduran *binlerce insanın ağzından yükselen...* İşte: –*Heeeeeeeey!*” (İtalik vurgular bana ait)

Çok geçmeden tüm bu seslerin aslında doğrudan anlatı kişinin bir arzusuna karşılık geldiği, zira bu seslerce “içinde büyümesini istediği yılgın kişinin” teşekkülünü ümit ettiği anlaşılır. Sesler, gerçekten de, bu istemin üzerinden çok geçmeden, onu acizleştirme işlevini yerine getirebilmiş durumdadır:

“Omuzlarım daralır gibi oldu; küçülüyordum. Artık bodur minarenin ötesindeki sokaktan çıkıp gelebilir. Yanına gidip elini tutamam. Uzaktan, ardınca yürürüm.”

Anlatı kişisi, “seslerden” sonra, kendisini daha da küçülmüş hissetmektedir; öyle ki artık onun yanına gidebilme, elini tutabilme ihtimali ortadan kalkmıştır,

Bu noktada sesler, görünüşte anlatı kişisini edilgin kılabilmek noktasında bir tür faillik ortaya koyuyorlarsa da, yaşamın canlılığını taşıdıkları halde bunu anlatı kişisine geçirememesi noktasında aslında acizleşirler. Bu bakımdan “acizyet içinde (ki) bir öznellik halinden” söz etmek olasıdır esasında.

Öyküde, bu “daralma/küçülme” ile beraber, anlatı kişinin odağından diğer kişilerin (daha doğrusu ses öznelerinin) çıktığı ve yalnız bir tek kişiyi takibine aldığı gözlenir. Bir başka ifadeyle, “seslere kapanır” ve “sessizce” birini (ki bunun sonradan ilgi duyduğu kız olduğu anlaşılacaktır) izlemeye koyulur.

Nitekim tamamen sessiz (konuşmasız ve dış seslerin de anlatıda olmadığı) bir takibin sonunda, kayda değer bir noktaya uzandığı gözlenir:

“İki pazardır bu bakışlardaki pırıltıya her şeyin bozulacağından, biteceğinden korkan bir çekingenlik katıldığını biliyorum. İkimiz de korkuyoruz.”

Öykünün bu aşamasında oldukça ilginç bir oluşumdan söz etmek mümkündür. Öyle ki, görünüşte sessizlik de, anlatı kişisi için, sesin varlığının etkisine benzer bir biçimde, yine bir korkuya aralanmış, acizleşmeye açılan bir zemi-

ni verili kılmıştır. Bununla beraber, aslına bakılırsa, bu sessizlik içinde manası daha bulguya açık hale gelen bir bakışın “söylediklerinin” keşfi, her şeye rağmen anlatı kişisi için bir şeylere vâkıf olmayı olanaklı kılan bir “imkânı” tanımlar. Dolayısıyla, seslerin baskıladığı (anlatı kişinin içinde daraltılmış) bir alan, sessizlikler içinde gerçekte genişleme olanağı elde eder.

Öykünün bundan sonraki kısmında, zamanda bir geriye gitme (*analepsis*) gerçekleşir ve anlatı kişisi Alsancak vapurunda, yine kıızı karşıdan sessizce izlediği bir ânı aktarır. Bu aktarımda bir kez daha “seslerin yoksunluğu” ya da “yitimi” dikkat çekicidir; öyle ki kız, bir arkadaşı ile konuştuğu halde, onun sözlerini duymaz haldedir; sesler kayıptır; bununla beraber, bu sessizliğin içinde “anlatı kişisi” ile “izlediği kişi” şimdi tüm varlıklarıyla birbirleri için temayüz etmiş durumdadırlar:

“Pencerenin yanında oturuyordu. Çevremizi kuşatan bezgin kalabalığın çekildiği, başını ona eğmiş *durmadan konuşan arkadaşını artık duymadığı*, insanın kırılmaz camlardan sızıp gittiği bir başka evrende kurulu köprüünün iki ucunda yalnızdık.” (İtalikler bana ait)

Nitekim anlatı kişisi, tam da bu anda, ona daha bir yakınlaşmış olduğu hissi içindedir:

“*İki kalın tahtanın sürtünmesinden çıkan kısa gıcırıtıyı beklerken yanına –sağına– gidip durdum.*

İlk defa öyle yakındık. Boynu kısalır gibi oldu. Neden uzanamıyordum eline? Bir şeyden mi korkuyorduk? Parmaklarını avucunun içine topladı; birkaç adım öteye ayrıldı, bana baktı. Sanki *'Bozmayalım onu; bitmesin' diyordu. Evet, dedim.*" (İtalikler bana ait)

Bu söz alanında da, esasen, dış sesler gerçekte "küçükken büyük", iç sesler ise "büyükken kısılmış" halde tezahür etmektedir. Öyle ki, tahtaların birbirine sürtünmesinden ortaya çıkan –küçücük bir– gıcırta, âna bir biçimde "damgasını vururken", çok daha mana yüklü sözler kısa cümlelere hapsolmuş durumda ve üstelik de titreşimi olmayan, yalnız gözlerde okunan bir varlık alanı içindedirler.

Sonrasında, eşi ile ayrı oldukları bir sırada (bu arada anlatının bu noktası itibariyle anlatı kişinin önceden evli olduğu ortaya çık-

maktadır) evine sığındığı ağabeyi ile bir diyalogunu ansıdığı bölümde, ilginç bir ses teşekkülüne tanıklık eder:

"'Karın nerede?' diye sordu. 'Yok,' dedim. 'Dün gece bırakmış gitmiş.' Yüzü değişir gibi oldu; hele sesi! 'Şimdi ne yapacaksın burada?' dedi. Toplandım. 'İş arayacağım.' dedim."

Dikkat edilecek olursa, ağabeye ait sözler, çok kısa, ancak tacizkârdır; anlatı kişinin üzerine üzerine gelir gibidir. Kısa, küçük sesler, adeta "ezici bir azamet" kazanmış haldedir. Zaten ağabeyin "sesi" de, en fazla olarak değişmiş, eski sevecenliğini ve yakınlığını yitirmiştir.

Öte yandan, ağabeyinin evinde "kapının gıcırta" da anlatı kişinin dünyasında büyük bir kaygı unsuru olarak yer alır. Küçük bir ses, bir kez daha etkisiyle kayda değer bir "erk" in sahibidir.

Bir başka sahnelemede, anlatı kişinin çalıştığı işyerinde şefi Selahaddin Bey, "odaya girenleri 'Oraya, oraya!' diye (...) masalara gönderir." Sesin sahası oldukça dar ise de, bu sesi işitenlerin üzerindeki yönlendirici işlevi etkindir.

Anlatıdaki bir başka "kısıp, ama muktedit" ses, kızın gözlerinin sesidir:

"Onların ötesinde olduğunu bilmenin hoşgörüsüyle bakıyordu. 'Böyle onlar,' diyordu. 'Ben onlarla birlik yaşamak zorundayım.'"

Bu noktada ise, kısılmış sesin sessizliğinde "inceliğin yükselen bir sedası" söz konusudur. Kız, ailesiyle birlikte yaşamak zorunda olduğundan yüksünse bile, bunu sözün yaralayıcı alanına dahil etmekten kaçınmakta, fakat gözlerinin içinde belki de çok daha vurucu ve dokunaklı hale getirmektedir.



Yusuf Atılgan

Anlatı kişinin, kızın evdeki yaşantısını düşlediği anda da, seslerin yitimi, bir “imkâna” açılır:

“İki kardeşiyle birlik yattığı odada, *her gece gelip onu bulan uzak tren seslerini duymadan* bir saat düşünecekti.” (İtalikler bana ait)

Bu tahayyülde de tren sesleri “duyulmazın” alanında silinirken; yarattığı imkân, bir saat boyunca kızın bir şeyleri derinlemesine düşünmesidir –ki bunun, anlatı kişisi ile olan “ilişkisinden” uzak bir düşünme edimi olmadığı muhakkaktır.

Bir başka gün, birlerinden birkaç adım uzakta, konuşmadan yürüdükleri anda da sessizlik bir kapanıma değil açılıma aralanır:

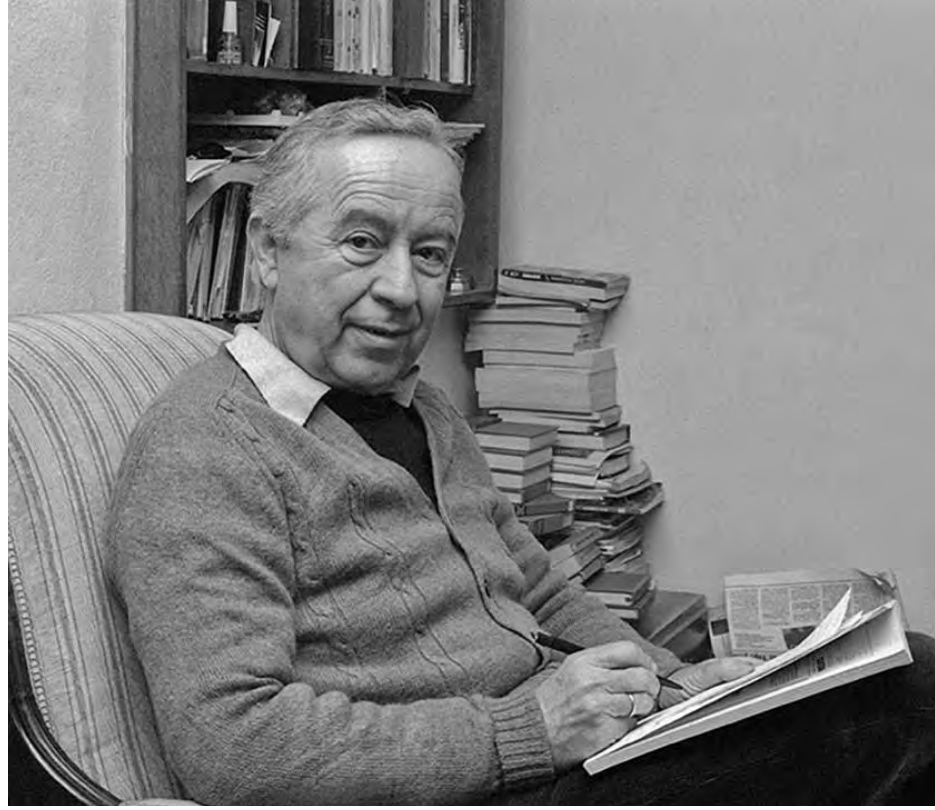
“Önümde, *yanışıp konuşmaya çağımı bilmenin rahatlığıyla* yürüyordu.” (İtalikler bana ait)

Konuşmak olağan koşullarda ilişkiye imkân açacak bir zeminde yer alırken, burada tam tersine konuşmanın yokluğu bir rahatlığa aralanmakta, bu da anlatı kişisi ile kızı birbirinden uzaklaştıran değil, aksine yakınlığa bir olanağa uzanmaktadır.

Biraz sonra öyküde beklenmedik bir söz alanı teşekkül eder ve anlatı kişisi gece hallerini aktarmaya koyulur. Bunlar zihinden yazıya akmış kimi düşünceler halinde dirler:

“Geceleri pis düşlerim başlıyor. Sözde burnunun ucundan öpmek için eğiliyorum yüzüne, oysa dudaklarını öpüyorum. En kötüsü dudaklarını çekmeyişi; ağzıma bırakıyor onları. Uyanınca ağlamak istiyorum. Bomboş, korkarak altımdan döşemenin kaymasını bekliyorum. Kaymıyor, ama hep tetikteyim, bekliyorum.”

Her ne kadar bu söz alanını yapılandıran, gerçek bir monolog değilse de, burada zihinsel alandan



Yusuf Atılgan

neşet etmiş bir “sesin” varlığından söz etmek yine de olasıdır. Ve bu ses, yapısı itibariyle de hayli özelliğidir. Nitekim görünüşte belki bazı rahatsız edici eylemleri dillendiriyor da olsa, aslında bu söz alanında alttan alta varlığını duyuran “vicdanın sesinin”, bu rahatsız ediciliğin üzerine kuşatıcı bir ağ gerdiğini gözden kaçırmamak gerekir. Öyle ki, anlatı kişisi bunları “pis düşler” olarak nitelendirmekte ve uyanınca ağlamak isteyişi üzerinden de gerçekte “muhasbesi yapılan” bir zemine çekmektedir. Okurun karşısında olan, –gerçekte var olmadığı, zihne hapsediği için– bir kez daha kısılmış, ancak pek çok sorgulama ve hesaplama ile yüklü bir sestir.

Öykünün sonuna doğru, kızın uzaklaşma istemini ortaya koyan bildirimi ile, yeni bir ses daha eklenir anlatıya. Bu, kardeşi ile, anlatı kişisine gönderdiği bir not/yazıdır:

“Bir gün boynuna sarılıvermekten kendimi tutamayacağım; güvenemiyorum artık. Her şeyin bozulmaması için tek çıkar yol var: Buradan gitmek. Ben de onu yapıyorum; bir yükselme girmek için bugün başka bir kente gidiyorum.”

Bu noktadaki ses, öznesinin belli oluşu ile gerçek bir sestir; bir yaşantı dilimini bitirisi ile de olgusal otoritesi yüksektir; ancak bu ses de aslında kâğıda/yazıya hapsedilmiş, sesini yitirmiş, suskunlaşmış haldedir.

Bunun sonrasında, öykünün son paragrafında, bir tek sesin bile olmadığı, olanca nesne ve görüntü ile dolu, ama tümüyle sessiz bir manzara yer alır. Bu sükûti manzaranın da, şüphesiz, gerek bu garip gönül ilişkisine, gerekse anlatı kişinin içinde bulunduğu ruh haline dair “söylediği” çok şey vardır... ●

SANATÇININ SAHTEKÂRLIK SENDROMU

GÜLÜŞ TÜRKMEN

Roxy Müzik yarışmasına hamamın ısrarı üzerine demo şarkılarımı gönderdiğimde 22 yaşımdaydım. Finale kaldığımı öğrendiğimde bir yanlışlık olduğunu düşündüm. Yolladığım kayıta, değişik bir tempo ve zayıf bir entonasyonla çalınmış fikir müsveddeleri vardı. Yine de grubumun sahneye çıkıp performansını göstermesini istediler. Kulübün önüne geldiğimizde birimiz sordu: “Sanatçı girişi burası mı?” İşte o an gerçeklerin yüzüme çarptığını hissettim: Benim kulübe ana kapıdan, dinleyicilerle birlikte girmem daha uygun olacak gibiydi. Kendime “müzişyen” ya da “söz yazarı” demeye dilim de, zihnim de varmadı. Beş yıl, iki albüm, birçok konser, iki caz festivali ve bol TV performansı sonrasında bana sorarsanız hâlâ müzişyen de olamamıştım, söz yazarı da. Bu sıfatları kabullenmek için ne lazımdı? Belki bir konservatuvar diploması, belki mutlak kulak, iyi bir yayınevi tarafından basılmış bir şiir kitabı ya da bir ödül... benimki dışında! Kendisini hâlâ bir öğrenci olarak tanımlayan Mitsuko Uchida’nın yanında ben müzişyen olabilir miydim? (Horvath, 2019). “Aman Tanrım, bu kez fark edecekler! Herkesi kandırdığımı bu kitabımla anlayacaklar!” diye endişe içinde kıvranan Maya Angelou varken kim kendine yazar diyebilirdi? (Young, 2021). Amatörden profesyoneline herkese musallat olabilen bu ruh hali, psikolojide Sahtekârlık Sendromu olarak biliniyor (Clance & Imes, 1978). Kişinin yetkinliğini ya da başarılarını

üstlenememesi, emeğinin sonucunu hak etmediği düşüncesiyle huzursuzluk duyması, kendini sürekli eleştirmesi ve güzel gelişmeleri şansa bağlaması bu sendromun başlıca semptomları. Bazı insanlar, Virginia Woolf gibi, bir gün “foyalarının” ortaya çıkacağı hissiyle yaşıyorlar. Sahtekârlık sendromundan kadınların ve azınlık gruplarının yanı sıra sanatçılar da önemli ölçüde etkileniyor.

Son yüzyılda sanata ve edebiyata gitgide daha sektörel bir pencereden bakıldığına şahit olduk. Özellikle postmodern vizyonun varlığına imkân tanıdığı, içinin boşaltılmasıyla eleştirilen, yine de çok kıymetli eserleri gölgede bırakacak kadar yüksek değer biçilen “eser”ler, sanatın tanımını sık sık yeniden inşa etmeyi gerekli kılıyor. Bu anlamlandırma oyunu sanatseverlerin kafasını biraz karıştırıyor. Bu rahatsızlığı dile getirmekten dahi kaçınan sanatçıları meslekten geri çekilmeyi düşündürecek kadar zorlayabiliyor. 1960’larda ağır eleştirilere uğradığında öncüsü olduğu tekrar sanatından vazgeçen Sturtevant, “Düşmanlık altında kendimi geliştiremediğim doğru ama cesurca savaştığımı düşünüyorum,” der (Gotthardt, 2016).

Kırılğan bir kimlik

Sanatçının tutumunu, ruh hali, günlük yaşamını ve ayrıksılığını inceleyen Diane Hervé-Gruyer, antik dönemin zanaatkâr sıfatıyla nitelendirilen ve nispeten vasat bir mesleğin mensubu olarak dü-

şünülen ressamlarını da, bugünün vizyoner kimlikler atfedilen sanatçıların da, diğer meslek mensuplarından farklı kılan özellikleri görmeye çalışan bir sanatçı. Bramante, Raphaël ya da Titien gibi ihtişam içinde yaşayanları da, Rembrandt, Botticelli ve Modigliani gibi fakir bir hayat sürenleri de inceliyor. Kiliseden ya da zengin burjuvalardan destek alarak yaşayan ressamların kiminin Masaccio ya da Michelangelo gibi canla başla çalışmaya yöneldiğini, kiminin şaşırı bir tembellik içine gömüldüğünü, kiminin ise Leonardo da Vinci gibi başkalarıyla temas kurmaktan kaçınarak yalnız başına çalışmayı tercih ettiğini hatırlatıyor. Ama hemen hepsinde görülen sallantılı ruh halinin, Gruyer ve pek çok düşünürün de ortaya koyduğu gibi, yaratıcı yeteneğin ortak özelliğini oluşturduğunu söyleyebiliyor. Günümüz psikoloji dilinde bu ruh hali “yüksek hassasiyet” ya da yüksek duyarlılık (*highly sensitive person*) kavramlarıyla açıklanıyor: Kalabalığa, ağığa, ses kirliliğine tahammülsüzlük, kaygı bozukluğuna ve depresyona meyil, düzenli inziva ihtiyacı, özetle normalin üzerinde seyreden bir hassasiyet. İncelikli tablolarını yaparken yaşadığı buhranlar, hayatını değiştiren büyük kararlar ve intihar teşebbüsü, 15. yüzyıl sonu özgün ressamlarından Hugo Van der Goes’u, döneminin en yüksek hassasiyetli ressamlarından biri yapıyor. Gruyer, ayrıca tüm sanatçılarda diğer meslek mensuplarındakinden da-

ha yoğun hırs, mesleki kıskançlık, kara sevda ve parayla daha hassas bir ilişki olduğunu da düşünüyor. (La Dépêche, 2011)

Duygusalılık ve disiplin

Ruhsal bir kavrayışla, yaratma yeteneği ön planda olan bireye sanatçı deriz (Jacoby, 1969). İsviçre Ansiklopedisi her tür sanatın, semboller vasıtasıyla karmaşık metafizik içerikleri ifade etme özelliğinden bahseder; sembollerini, temelini dinsel duygularda bulan derin anlamların ifadesi olarak düşünürsek, bilinçdışındaki düşüncelerimizin sembollerle ifade edilerek bilince aktarıldığını söyleyen Jung psikolojisine yakın bir yerde buluruz kendimizi (Jacoby, 1969). Picasso, bizzat kendisi, “Sanatçı zihni, nereden geldiğini ancak Tanrı’nın bildiği duyguların toplandığı yerdir” dememiş midir? (La Dépêche, 2011). Şair Rilke, bir sanatçının sık sık yaşamak ile çalışmak arasında bir çelişki hissettiğini söyler. Bunu anlamak için hangi özelliklerin bir sanatçıyı kolektif bilincin gelişmesine sebep olan şeyleri yaratıcı bir şekilde ifade etmeye yönlendirdiğini düşünmeli. Kimi insanların sanatçı arketipine (kültürünü oluşturan yapıtaşlarına) diğerlerinden daha uygun bir altyapıya sahip oldukları varsayılabilir. Bunlar kendi kendilerini dahi ilan edemezler ama sanatçı, içten duyumsadığı çağrıdan bir kaçış olmadığını, bu çağrıya karşılık vermeden, ilahi görevini yerine getirmeden yaşayamayacağını duyumsar. Büyük sanatçılar arasında pek çok psikopatoloji vakası görülür; çoğu nevrozdan, psikozdan, türlü bağımlılıklardan ve hatta cinsel sapkınlıklardan muzdariptir. Belli ki ilham perisi, onun sağlığını gözetmez ve ondan kaçmak da pek mümkün değildir. Sanatçının kaderi, kendisinden yüksek bir otorite (kimine göre bir tanrı, kimine göre

dürtüler) tarafından dikte edilmek gibidir (Jacoby, 1969).

Daha rasyonel bir yaklaşımla sanatçı olmak için her meslekte olduğu gibi çalışmak gerektiği vurgulanır: “Müziyen doğulmaz, olunur”. Bir enstrümanın öğrenimi, bu anlamda tam bir meydan okumadır. Genç yaşlardan itibaren düzenli ve sıkı bir çalışma, tekrar ve yoğun bir çaba gerekir. Konservatuvar ve profesyonel ortamlarda beklenen yüksek teknik sarahat, ancak uzun soluklu bir çalışma ile mümkün olur. Konservatuarda hem teorik (solfej, müzik tarihi, sosyoloji) hem de pratik dersler verilir. Çalışmaların sıklığı enstrümana, kişiye, konserlere, sınavlara göre değişmekle birlikte günde 8-10 saate kadar çıkar (Josse, 2021). Müzikte olduğu gibi resimde de bu yoğun çalışmanın izlerini görmek için Masaccio’ya, Michelangelo’ya bakmak yeterli olur.

Sanatçıyı ister ruhsal, ister rasyonel bir yaklaşımla tanımlayalım, yaratıcı kişiliklerin davranışsal ve sosyal etkide şu ortak özelliklere sahip olduklarını teyit edebiliyoruz: Sıkça hayallere dalmak, çok dikkatli incelemeler yapmak, kendine özgü saatlerde çalışmak, düzenli olarak yalnız kalmaya ihtiyaç duymak, hayatın zorluklarından üretim malzemesi yaparak onları yok etmek ya da biçimini bozmak, zaman mefhumunu kaybetmek, riski ve başarısızlığı göze almak (Kaufman, 2011).

Bir kitle imha silahı mı, korunmaya muhtaç bir eser mi?

İhtiyacımız olmayan zamanda –örneğin başka fikirlerle meşgulken– olanca haşmetiyle belirip, ihtiyacımız varken bir yerlere saklanıveren yaratıcılığın kendisine gelince, bilim insanları için bile gizemini koruyor. Yaratıcı düşünce, bildiğimiz düşünme işleminden epey farklı, karmaşık bir kavrayış haline gereksinim duyar. Yaratıcılığın, bilimin bir zamanlar açıklanmaya çalıştığı sağ beyin - sol beyin farklılığından daha girift bir açıklamaya ihtiyaç duyduğu anlaşılmıştır. Eski teori, sol beynin daha rasyonel ve analitik işleri üstlendiğini, sağ beynin ise yaratıcı ve duygusal zeminde çalıştığını anlatıyor. Şimdilerde ise çok farklı bilişsel süreçlerin, farklı sinirsel ve duygusal yönelimlerin bir arada bulunmasıyla ortaya çıktığı düşünülüyor. Hayal gücünün nasıl çalıştığı ise hâlâ bir muamma. Nietzsche, yaşama ve dünyaya birer sanat eseri gözüyle bakmamızı önerir. Yaratıcı zihnin dünyaya bu gözle bakmayı tercih eder ve günlük yaşamda kendini ifade etmek için fırsatlar kollar.

Sanat, ekonomik ve politik yönleriyle değerlendirildiğinde yaratıcı zihnin “ticaret”, “piyasa”, “tüketim”, “ekonomi”, “star sistemi”, “sanat ajanlığı”, “kültür destekçiliği” kelimeleri altında ezildiğini, değersizleştiğini, küçümsendiğini hissediyoruz. Bu gözlerle edebiya-



SONER DEMİRBAŞ

tekne sone

Olanın ya da olabilecek olanın esinlenme anı...
James Joyce
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi

-denizin terkisinde benekli bulutlar günüydü sanki yüzün
ve açık suları seven bir çinekop dişi gibi sert sözlerin ardında
usul usul aralanırken kıyıya dökülen gülüşlerini de götürür
ağzının kenarından kayıp düşürüverdiğin bütün sözcelerin

için içine sığmayan bir kelimeydi buğulu gözlerinde harelenen
dalgaların edinci dur durak bilmeyen yankısıyla yaklaşırken rüzgâr
sonrasında durulan ve günün ilk ışıklarıyla zaman ağrısına dokunan
duvarlara yansıyan küçük hayalin peşinden giden *tirhandilin* akışıyla

mavi gülüslü çocuklarını tarihleriyle döverek büyütürken devletler kara
güneşe ve buza karşı direnciyle mevsimlerin döngüsünü bekler otlar
üstünde çiy tanesiyle nemlenen gövdesi ve kökleriyle toprağın altında

yüzün sanki benekli bulutlar günüydü denizin terkisinde
buğulu gözlerinde harelenen bir kelimeydi için içine sığmayan
tarihleriyle döverek büyütürken mavi gülüslü çocuklarını devletler kara

tı bir “kitle imha silahı” olarak da düşünebiliyoruz (Kara, 2016). Bilimsel mecradan farklı olarak etik, yetkinlik, tutarlılık ve bağımsızlık gerektirmeyen sanat alanında sanatçının kırılabilirliğini, çıplaklığını ortaya koyduğu hakikatini göz ardı ediyor olabilir mi? Bütün bir sanat dünyasının genel yönelimi akıl dışılığa doğru ise, edebiyatın ya da müziğin doğruyu ve yanlışını ayırma derdinden uzakta, hayatın akışını değiştiremeyeceğimiz gerçeğine katlanmak üzerine yapılandığını hatırlamak, “güzel” bir eserin korunmaya muhtaç olduğunu yeniden görmemize yardımcı olabilir. ●

BAŞVURULAR

- Clance, P., & Imes, S. (1978). “The imposter phenomenon in high achieving women: Dynamics and therapeutic intervention”. *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 3(15), s. 241-247
- Gotthardt, A. (2016, 07 05). “Why These 7 Creatives Disappeared from the Art World”. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-artists-quit-art>
- Horvath, J. (2019, 01 5). “Paralyzed by Imposter Syndrome? - When Will I Be Good enough?” *Interlude*.
- Jacoby, M. (1969, 07). “Réflexions sur la psychologie de l'artiste”. <http://www.groupe-jung.fr/remos/Bulletin.Archive.N%C2%B016-2.76.pdf>
- Josse, C. (tarih yok). “La psychologie de l'artiste : l'esprit d'un musicien”. 03 21, 2021 tarihinde Médecine des Arts: <https://www.medecine-des-arts.com/fr/la-psychologie-de-l-artiste-l.html>
- Kara, T. (2016). “Bir kitle imha silahı olarak edebiyat”. İzmir: Nazım Hikmet Kültür Merkezi Edebiyat Topluluğu. <https://www.youtube.com/watch?v=RbxS0z2A59g> adresinden alındı
- Kaufman, S. B. (2011, 17 11). “After the Show: The Many Faces of the Performer”. *Huffington Post*.
- La Dépêche. (2011, 02 27). “Psychologie et comportement des artistes”.
- Young, V. (2021). “Are creative people more susceptible to impostor syndrome?” impostorsyndrome.com

MAHMUT CELAYİR:

Sanatçıların kendi kendilerine sansür uygulaması endişe verici.

HIDIR ELİGÜZEL

C.A.M. Galeri pandemi gölgesinde geçen 2020 yılının ardından, 2021 yılına Mahmut Celayir'in *Yeling* (21.01-28.02.2021) sergisiyle başladı. Sergiye adını veren *yeling*, yüksek kesimlerde yetişen ve baharın müjdeleyicisi olarak kabul gören bir bitki. Mahmut Celayir de bu bitkinin farklı zamanlardaki renklerine, formlarına ve insanların yaşamındaki rolüne odaklanarak bir yolculuk imkânı sunuyor. Bu yolculuk bir yanıyla tahmin edilebileceği gibi sanatçının kimliğine, zamanına ve mekânlarına doğru gerçekleşebilirken, diğer yanıyla sanatçıdan, zamandan ve mekândan bağımsız *her yere* gerçekleşebilir. Henri Matisse (1869-1954) *"Ben kaygılı, perişan, aşırı çalışmaktan bitap düşmüş insanların resimlerine bakarak huzura kavuşmalarını istiyorum."*¹ diyerek varoluş sorunsalını ifade ederken, Celayir de topraktan bağımsız şekilde farklı zamanlardaki formunu resmettiği *yeling* ile kendi sanatseverini tarif ediyor: Yurtlarından edilmiş ancak tıpkı kendi bedenleri gibi coğrafyalarından beslenen ve orayı besleyen karakterlerden bahsediyor. Kurutulmuş köklerinde yapışkan öz bulunan *yeling*, yurtlarından edilmiş insanların "yurtlarında" tutmaya devam ediyor. Sanatçı, öte zamanın sürekliliğini vurgulayarak, yapılan şeyi yapılmamış kılamayacağına göre geriye yapılabilecek tek bir şey kalıyor: Anımsatma. Anımsatma güçlü bir araç olmakla birlikte içinde "kabullenmeyi" barındırıyor. İnsanın geçmişine dönemeyeceğini ve geçmişin de "geçmiş olarak" anımsanmayacağını imler. Bu durumda anımsatmanın sürdürülebilir olması için eylem ile desteklenmesi gerekir.

Yeling sergisindeki işleri incelediğimizde "topraktan" arındırılarak resmedilen eserlerin Celayir tara-

findan zamanmekânsız kılındığını görüyoruz. Toprak tanımlı bir mekân olarak sınırları çağırır, ancak, kendisi de bir 'göçer' olan sanatçı, sınırları yapay kılar. Kendini bir doğa ressamı olarak tarif eden Celayir'in evrenini doğa metaforlarıyla anlatabiliriz. Tıpkı *yeling* gibi her bitki bulunduğu topraktan beslenir ve onu besler. Bu nedenledir ki bitki ve toprak birbirini temizler. Bu temizleme eylemi insanlık için bağışlama sırasında gerçekleşir. *Yeling* baskı altındaki bir coğrafyanın bitkisi olarak baharı müjdelediğinde toprağıyla helalleşir. Bağışlama gerçekleşmiş olanı gerçekleştirmemiş kılmaz elbette, ancak, kendi kendimizi kavrayabilmek için gerekli olan diğerini kendimize yakınlatacağıdır. Doğanın öngörülemez şekilde değiştiği antroposen çağında *yeling*'in ikliminde kimlerle olduğumuz en az iklimin seyri kadar önemli.

Mahmut Celayir ile *yeling*'in müjdeci imgesini, kişisel köklerini besleyen yolculuğunu ve resmindeki soyut gerçekçi dönüşümün serüvenini konuştuk.

• 1951 yılında Bingöl'de doğmuş, 2015 yılına kadar da Berlin ve İstanbul yaşamışsınız. Kişisel tarihinize baktığımızda yurtiçinde ve yurtdışında farklı şehirlerde bulunduğunuzu görüyoruz. Sanat yolculuğunuzu şehirler üzerinden nasıl anlatırsınız?

– Sanat yolculuğum elbette hayat yolculuğumu içeriyor. Geldiğimiz coğrafyanın bize dayattığı bir kader çizgisi var, bu da sürekli nefes alabileceğin ve kendini ifade edebileceğin alanlar arayışı içinde olmak, dolayısıyla *yerinden yurdundan kopmak*. Aynı mahallede doğup büyümenin o dingin, değişmez yaşam ritmini hep kışkırdım bu yüzden. Diğer taraftan göçebelik ruhumuzu okşayan bu hareketliliğin bizi besleyen

bir yanı var tabii. Benim şehirler üzerinden yolculuğum ortaokuldan itibaren başladı diyebilirim. Ama sanat yolculuğumun ilk durağı İstanbul idi doğallıkla. Burada sanat eğitimimin yanı sıra yeni bir dünyanın kapılarını açmaya çabaladım. Bu kentin dokusunu sindirmek, kaldırım taşlarını arşınlamak yıllarımı aldı. Okul sonrası Eskişehir’de birkaç yıllık deneyimim oldu ama taşrada, hep bir şeyleri kaçırıyor olmanın verdiği duyguya fazla dayanamadım. Ekonomik bir güvence aramanın getirdiği kaygıları ben de taşıdım, ama bu beni resim yapmaktan asla alıkoymadı. Sanatı hep hayatımın odağında tuttum. Seksenli yıllarda açtığım sergiler ve yarışmalarda aldığım ödüller doğru yolda olduğumu gösteriyordu. Ama 12 Eylül Darbesi’nin getirdiği o baskıcı atmosfer ve politik duyarlılıklar beni yurtdışına yönlendirdi. Almanya’da ilk şehrim Stuttgart oldu. Güney Almanya’nın bu zengin ve muhafazakâr kenti bir anlamda benim için güvenli bir sığınaktı. Burada kendimi Avrupa’nın merkezinde hissediyor, sanat dünyasında olup bitenleri izliyor ve nereye doğru gittiğini anlamaya çabalıyordum. Stuttgart’ın hemen yanı başındaki Tübingen kenti ikinci durağım oldu. Hölderlin’in kendini bir kuleye kapattığı, Hegel’in üniversitede dersler verdiği bu romantik kentte sergiler açtım, dostlar edindim. Türkiye’de öğrendiklerimi bir kenara koyup, Stuttgart’ta sanki her şeye yeniden başladım. Bir taraftan toprak ile olan bağımı koruyup yaz aylarını dağlarımda geçiriyor, diğer taraftan sanatın çağdaş normlarını görmeye çalışıyordum. Çoğu Türkiyeli sanatçının yaptığı hataya düşmeden, göçmen gettolarına sıkışmadan, kendimi Alman sanatçıların verdiği var olma savaşının içine buldum. Bu süreç yıllarımı aldı ama zamanla bir *görme ve anlama* yetisine kavuştuğumu hissettim. Bu da sanatımı yönlendirmeme yardımcı oldu. Berlin o zamanlar henüz bir ada gibi Doğu Almanya sınırları içinde idi. Vakit kaybetmeden Berlin’i tanımaya koştum. İlk Almanya sergimi Berlin’de yaptım ve orada Alman romantiklerinin resimlerini izledim. Kentin sınırlara kapatılmış haline rağmen, kültürel ve tarihsel katmanlar benim için çok büyüleyiciydi. Orada olduğum ilk yıllar, seksenli yılların sonları, *Neue Wilde* dediğimiz Alman yeni dışavurumcuların saltanat yıllarıydı. Bu sanatçıların bir geleneğe dayanan ama pervasız çalışmaları beni pek etkilemedi. Kendimi bir doğa anlatıcısı olarak gördüğüm için daha ziyade Romantik dönem Alman resmi ve sonradan 1960’lı yıllardaki Fluxus deneyimleri, Polke, Richter ve son durağım olarak Anselm Kiefer ile ilgileniyordum. Kiefer’de tüm aradıklarımı bulmuş gibiydim. Bir taraftan yoğun bir toprak doku-

su, diğer taraftan tarih ve mitoloji. Berlin’e ziyaretlerim aralıksız devam etti. Ancak 2010’dan sonra orada ikamet etmeye başladım ve aynı dönemde İstanbul’a da yerleştim. Berlin dışında Bonn şehri ile de yakın bir temasım oldu, Uzun süre beraber çalıştığım galeri burada bulunmaktaydı. Ren nehri kıyısında yürümek, Wagner’in müziğini anmak ve *Nibelungen Destanı*’nı² düşünmek çok keyifliydi. Ama Bonn deyince önce Beethoven akla gelir elbette. Onunla tanışıklığım, gençlik yıllarıma, Bingöl dağlarına kadar uzanır. Belki Joseph Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*³ mitindeki gibi sonunda çemberi tamamlayıp köklerimize döneriz. Kentler sadece kendimize yeni sorgulama alanları yaratan duraklardır. 2010’dan sonra İstanbul’a dönüşüm ve burada yeni heyecanlarla o şaşıla sanat ortamı içindeki yolculuğum ayrıca uzun bir hikâyledir.

• *Yelng, C.A.M. Galerî’de gerçekleştirdiğiniz beşinci kişisel serginiz. Çağdaş Sanat alanında bir galeri ile bu denli uzun soluklu işbirliğinde olan sanatçı bulmak zor. Bu birlikteliği tarif edebilir misiniz?*

– İlişkilere sadık kalma yanımda biraz güçlü olduğumu itiraf etmem gerekiyor. Yeni yüzler tanımaktansa sanırım yanımdakiyle ilişkiyi geliştirmeyi tercih ediyorum. C.A.M. galeri ile birlikteliğimiz herhangi bir sözleşmeye dayanmadan, arkadaşlık çizgisinde devam ediyor. Sanatçı-galerici ilişkisi zaman zaman sıkıntılı olabiliyor, çıkarlar ve anlayışlar değişebiliyor ve çatışmalar başlayabiliyor. Bunları çevremde izliyorum. Beni C.A.M. galeride tutan şey öncelikle sanatsal-politik kimliğime gösterdikleri saygı ve liberal anlayışları diyebilirim. Galerî’nin yeniliğe açık olması ve projelerin konuşulup tartışılması çok önemli. Sanatçıların bu kadar sık galeri değiştirmelerinin nedenleri öncelikle kendilerinden kaynaklanıyor. Türkiye sanat ortamının istikrarsız yürüyüşünün de bunda payı var elbette.

• *Türkiye sanat ortamının istikrarsız yürüyüşü ile neyi kastedtiğinizi öğrenebilir miyim? Bu istikrarsız yürüyüşte sanat ortamındaki iş ilişkilerinin kurumsallaşmamış olması etkili olabilir mi?*

– Elbette sanat ortamındaki iş ilişkilerinin kurumsallaşmamış olması etkili bir neden. Bizde genellikle sanatçı-galerici ilişkisi yeteri kadar net ve profesyonel yürümüyor. Benim gözlemlediğim Türkiye’de bir sanatçı istediği bir galerici ile kolay iletişim kurabiliyor ve yapıtlarını sunabiliyor, ama kurulan ilişkinin sürdürülebilir olması kolay olmuyor. Avrupa’da bu anlamda duvarlar daha kalın ve bir galerici ile bu anlamda tanışmak kolay değil. Buna karşın kurum-

sallaşmanın sağlam yapısı bir ilişki kurulmuşsa onu sağlam çerçeveye oturtuyor. Sanat ortamının istikrarsızlığından öncelikle koleksiyonerlerin sürekli değişen alım güçleri, parasal akışların dengesizliği ve çağdaş estetik beğenilerin eksikliği kastediyorum. Bütün bunlar Türkiye'nin genel sosyo-ekonomik ve politik gidişiyle bağlantılı şüphesiz. Galerici ayakta kalabilmek için popülist seçimlere gidebiliyorlar ve çizgilerini korumakta zorlanıyorlar. Sanatçılar da uzun soluklu olmaktansa kısa vadeli başarılar peşinde gidiyorlar. Günümüzün hareketliliği, hızlanan yaşam ritmi ve ivmesi maalesef sanatçıları daha rekabetçi ve telaşlı kılıyor. Bu da ortaya çıkan sanat çalışmalarının niteliğini ve hakikiliğini etkiliyor.

• *Yelling, sizin doğduğunuz toprakların yüksek kesimlerinde yetişen ve baharın müjdeleyicisi olarak bilenen bir bitkinin Zazaca adı. Bu bitkinin sizin yöre insanınızın hayatındaki rolüne dair neler dersiniz?*

– Bir doğa, toprak ressamı olarak kendimi ifade edebileceğim motifler ve formlar peşindeyim. Yelling bitkisi de bunlardan biri ve benim için yeni bir çizgi arayışına olanak veren sembolik bir bitki. Bu bitkinin mevsimler içindeki serüveni, baharın taze yağmurlarından yazın kavurucu sıcaklığına dek tanıklığı ve biçimsel dönüşümü, bir gözlemci olarak kayıtsız kalamayacağım bir malzemeydi. Doğada zaman içindeki yolculukların ve değişimlerin izdüşümleri beni çok ilgilendiriyor. Bir anlamda ressam olarak doğa üzerinden, doğum ile ölüm arasındaki süreçlere tanıklık etmeye çalışıyorum. Bu bitkinin kişisel tarihimde de bir rolü var. Yelling baharda dağ zirvelerinde karların erimesiyle ortaya çıkan ilk bitkidir. Annemin de içinde olduğu kadınlar sırtlarında torbalarıyla şarkılar eşliğine dağa tırmanır, yelling toplamaya giderlerdi. Çünkü bu bitkinin çeşitli yemekleri yapılır, tükenen kışlık erzaklarının yerini doldururdu. Yaz sonlarında da büyüüp kuruyan bu bitkinin kökleri çıkarılır, damlara kuruması için serilir ve şehirden gelen tüc-



Mahmut Celayir

Yelling motifi soyut ve gerçekçi çalışmalarım arasında bir ara durağı simgeliyor aslında. Dağlardaki o rengârenk doku zenginliği içinde, çok göz alıcılığı olan bir bitki değildir. Ama ben bu doğa laboratuvarında estetik kaygılarımı besleyecek bir motif olarak onu değerlendirdim.

carlara satılırdı. Bu köklerin doğal yapıştırıcı bir yanı vardı ve sanırım tekstil endüstrisi içinde kullanılırdı. Doğa ile olan uyumu kaybetmeye doğru gittiğimiz bu zamanda, insan ve toprak ilişkisinin serüvenine bir gönderme söz konusu burada.

• *Bu bitkiyi odağa alarak eserler üretmeye başlama serüveniniz bir sergiye nasıl evirildi?*

– Bu bitkinin form ve doku olarak dönüşümünü yıllardır belgeliyorum. Resim dilinin ve tavrın sürekliliğini önemseydiğim için bu motif ile ilgilenmem hayli zaman aldı. Bir köşede dinlenmeye aldığınız malzeme zamanı gelince kendini dayatıyor. Yelling motifi soyut ve gerçekçi çalışmalarım arasında bir ara durağı simgeliyor aslında. Dağlardaki o rengârenk doku zenginliği içinde, çok göz alıcılığı olan bir bitki değildir. Ama ben bu doğa laboratuvarında estetik kaygılarımı besleyecek bir motif olarak onu değerlendirdim. Toprak üzerindeki ağırbaşlı duruşu, bir taraftan zamanın izlerini taşıyan ince organik ayrıntılar, diğer taraftan akıcı ve özgür bir form hareketliliği, resim dilime çok denk geliyordu. Sanat çalışmalarımda değişmeyen şey, pastoral bir hafızanın peşinden giderek yerel bir malzemeyi çağdaş formlara dönüştürme çabasıdır. Temelde doğaya –dolayısıyla yaşama– bir saygının ifadesi olarak görüyorum resimlerimi.

• *Yelling kimi eserlerinizde kurumuş, sararmış, kimi eserlerinizde capcanlı ya da siyaha beyaz olmak üzere çok farklı biçimlerde görebiliyoruz. Ancak yellingi toprağıyla birlikte resmetmiyorsunuz.*

– Yelling toprağıyla resmetmeyi düşünmedim. Çünkü benim estetik kaygılarım bir nesneyi reel olarak sunmaktan ziyade, onda yeni biçim arayışlarına cevap verecek olanakları bulmayı gerektirir. Resimde öykü anlatmak veya var olan bir ortamı betimlemek peşinde hiç olmadım. İlk dönem çalışmalarımda bir atmosferin duygusunu yansıtmaya çabalarım vardı, ama onlarda da hep âni aşan bir zamansızlık ve kozmik bir durağanlık peşinde oldum. Benim için resim öncelikle bir biçim serüvenidir. Bu bitkiyi toprağıyla resmetmek benim için yerellik duygusunu fazla vurgulamak olurdu. Resim izleyicisini ucu daha açık bir

görsel malzemeye –doğaya bakışı günümüz estetiği içinde sorgulayan– başka bir alana taşımak derdindeyim aslında.

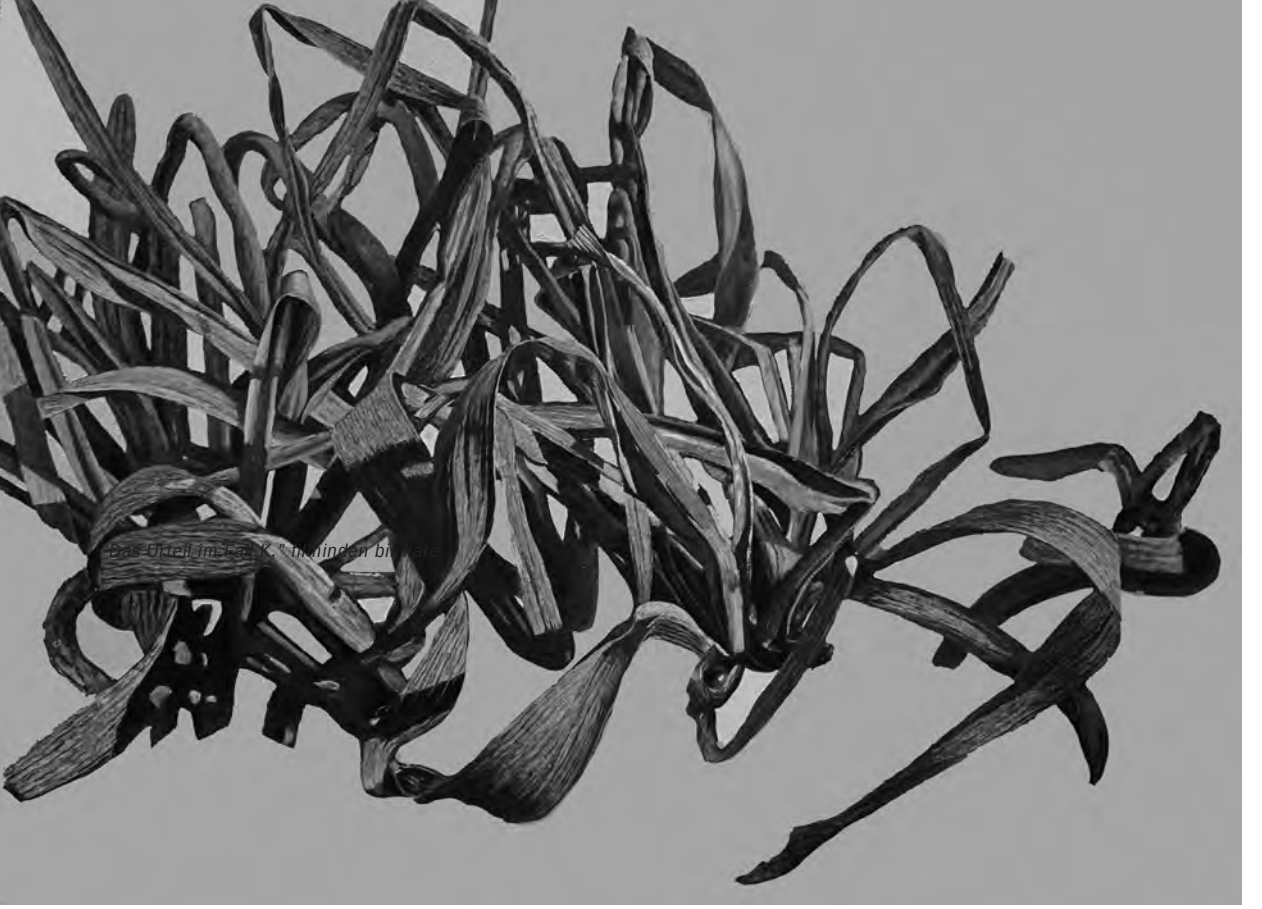
• *Eserlerinizde sıklıkla kullandığınız kavramlardan biri de kök. Sizin gibi farklı şehirlerde yaşamış biri için kök kavramını açıklayabilir misiniz?*

– Kök kavramını kimlik ile bir tutmak gerekir diye düşünüyorum. İçinde doğup büyüdüğümüz coğrafyanın bizde bıraktığı duygusal, düşünsel ve kültürel izleri inkâr edemeyiz. Kişisel tarihim ve tanıklığım imha edilmeye çalışılan bir hafızanın yanında olmayı gerektiriyor. Bu anlamda bir misyonum olduğunu düşünüyorum. Acı ve sevinçleriyle, arkaik dokuları henüz bozulmamış bir dünyaya şahit oldum. Bunu sanatsal bir malzeme olarak çok önemsiyorum ve özellikle üzerine gidiyorum. Bu konuda fazla ısrarcı bir tavır içinde olmam bilinçli bir seçimdir. Değişik açılardan bakarak bir yaşanmışlığı çağdaş estetik kavramlara dönüştürme çabasıdır. Köklerimiz, varlığından emin olduğumuz, dokunabileceğimiz elementleri bize sunuyor. Köklerimizde insanlık maceramızın izdüşümleri yatıyor. Bunu sanat için bir şans, bir olanak olarak değerlendiriyorum.

Diğer taraftan farklı şehirlerde ve ülkelerde olmak köklerime doğru bir bakış geliştirmemi sağladı. Bir şeyin anlamını fark etmek için önce onu terk etmek gerekir denir. Bende de öyle oldu. Ülkemizde Kürt kimliği üzerindeki baskılar özellikle kendi kimliğimi daha fazla sorgulamama yol açtı. Bunu besleyen kültürel kaynaklar; dilsel, tarihsel ve mitolojik uzantılar üzerinde yoğun bir hesaplaşma dönemim oldu. Bu süreç içinde politik duyarlılıkların kaba tuzaklarına düşmeden, politik kaygılarımızın ancak iyi bir sanat ile sağaltılabileceğini öğrendim.

• *Senin doğa ile temasın sadece yellingtan ibaret değil. Senin sanat yaşamında bir kavram olarak doğa nasıl bir anlam taşıyor?*

– Doğa sanatsal çalışmalarımın merkezini oluşturuyor. Bunda çocukluğumun içinde geçtiği ve halen her fırsatta oraya koştüğüm belli bir coğrafi dokunun etkisi elbette çok büyük. Yaz aylarını geçirdiğim Bin-



Yeleng, tuval üzeri yağlıboya, 150x200 cm, 2020

göl'ün bir dağ köyünde hep uzun yolculuklar yaparım ve her şey bir yolculukla başlar aşlında. Sular ve kokular size eşlik eder, toprağa ve taşla dokunursunuz. Neye tanıklık edeceğinizi tam bilemezsiniz ama her seferinde farklı deneyimler yaşarsınız. Günün değişen ışıkları altında gizemli büyük gölgeler ve bu gölgeler eşliğindeki büyük yalnızlıklar... Kozmik bir boşluk içinde eridiğinizi hissedersiniz, yolculuğunuz bir varoluş sorgulamasına dönüşür. Zaman ve mekân olguları örtüşür, göçler ve sürgünler, taşlara kazınan acıları düşünürsünüz. Günün ilerleyen saatleriyle yolculuk sona erince, mistik bir ritüeli sonlandırmanın dingin mutluluğu içinde eve dönersiniz. Daha sonra bu görsel izlenimler yoğunluğunu formlara dönüştürme, estetik dilinizin içine sindirme süreci başlar. Burada söz konusu olan, bu deneyimler üzerinden artistik bir duruş sergilemektir.

• *Doğa, 16. İstanbul Bienali öncesinde Türkiye çağdaş sanatında peyzaj odaklı anlatımın bir parçası olarak karşımızdaydı. Bienal ile Türkiye çağdaş sanatının doğayı kavrama biçiminin değiştiğini söyleyebilir miyiz?*

– Özellikle genç sanatçılarda doğayı yorumlama çabalarının arttığını izliyorum ama bunda 16. İstanbul Bienali'nin çok etkili olduğu noktasında emin değilim. Bu Bienal'de çevre ve iklim sorunlarının yarattığı duyarlılıkların çağdaş sanata yansımaları vardı. Ama bizde bir inanç ve özgüven eksikliği görüyorum. Bu da kendimizi ifade edişimizde boşluklar yaratıyor. Biz bir toprak ve kırsal ülkesinde yaşıyoruz. Yaşam süreçlerimizin önemli bir kısmı buralarda geçiyor. Kentleşme ve modernleşmenin tarihi bizde çok eskiye uzamaz. Hepimizin bir köyü var neredeyse. Bu yüzden doğa ile daha bire bir ilişkiler içindeyiz. Burada vurgulamak istediğim, yerel malzemenin önemini kavranmasıdır. Son yıllara dek doğa resminde peyzaj anlayışı bir türlü aşılamadı. Bir bakıma Türkiye'de resim sanatının gelişiminden, doğa anlatımını payını almakta gecikti. Bu konuda çağdaş bir yorumlamanın eksikliği tamamlanmaya çalışılıyor belki ama "doğadan gidiyor" telaşının popülist bakışını da terk etmemiz gerekiyor. Mesele sırf çevre sorunlarıyla sınırlı değil. Doğada tarih ve zaman kavramlarının derinliği de çok önemli bence.

• *Sanat eleştirmeni Hüseyin Gökçe, sizin eserleriniz hakkında yaptığı değerlendirmesinde⁴ “sanatçı olarak elbette resimleri önce göze hitap ediyor. Bakışa sunulmuş bir resim olmadığını da ilk elden ifade etmek gerek” diyor. Bu değerlendirme hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Hüseyin Gökçe’nin şiirsel yazısını samimi ve yapıtları doğru değerlendirmiş olarak görüyorum. Ama elbette tartışılması gereken noktalar söz konusu. Anladığım kadarıyla burada Gökçe, bakmak ifadesiyle, sanat yapıtının düşünsel boyutlarını kastediyor. Doğrudan kavramsal çalışmalar üreten bir sanatçı değilim. Bu yüzden öncelikle resmin kendi değerleri, biçim, renk ve hareket olarak benim için ön planda geliyor. Bütün kaygım, boş tuval üzerinde bir enerji yüzeyi yaratmak ve bunu yaparken de yeni biçimler bulmak, yeni ifade ediş yolları denemek. Doğa ile temasım sonucu, yaşamımızı ve sevinçlerimizi besleyen yeni estetik alanlar yaratmanın peşindeyim. Bunu öncelikle görsel bir gerilim ve çatışma yüzeyleri yaratarak, kendini yineleyen bir akışın peşinden giderek yapmaya çalışıyorum. Öncelikle kendimi gelenek

ve yerel malzemeyi de gözardı etmeden günümüz dünyasında bir ressam olarak görüyorum. Çalışmalarımın ortaya çıkış yolculuğu, politik bir tavrın yanı sıra yeteri kadar düşünsel malzeme sağlıyor diye düşünüyorum.

• *Yelğin zamanına ilişkin bir soru iletmek isterim. Yelğin müjdeleyicisi. Yelğin müjdelediği baharın bu topraklarda iklimi değiştirmesi için çağdaş sanat camiası ne yapabilir?*

– Sanatçılarımız her ülkede olduğu gibi bir var olma, yapıtlarını doğru yerde ve zamanda sunma savaşı içindedirler. Ama bu zor süreçler içinde sistem içinde erime, haliyle muhalif olma özelliğini kaybetme tehlikesi bulunuyor. Çağdaş sanat camiasının bu konuda daha can alıcı sorularla meşgul olması, daha nitelikli anlatım yolları yaratması gerekir diye düşünüyorum. Sanat ile dünyayı değiştiremeyiz ama bir şeylerin değişebileceğine insanları inandırabilir, bir özgürlük alanı yaratabiliriz. Devasa sorunların olduğu bir ateş hattında yaşıyoruz. Bu tahribat ve altüst oluşlar kar-



Yelğin, tuval üzeri yağlıboya, 140x170 cm, 2020

şısında çok daha cesur ve bilinçli çıkışlar bu topraklarda iklimi değiştirebilir. Buna umudum var elbette.

• *Uluslararası çapta sergiler de gerçekleştiren biri olarak çağdaş sanatın ulusal ve uluslararası mevcut konumunu sosyal, ekonomik ve kültürel açılarından nasıl değerlendirdiğiniz? İleriye dönük nasıl p*

– Bu soru çok kapsamlı bir cevap gerektiriyor. Bir ressam olarak doğru saptamalar yapabilir miyim bilemiyorum. Yeni teknik olanaklar çağdaş sanatın yelpazesini çok genişletti. Özellikle dijital gelişmelerin gündelik hayatımızdaki yerinin büyümesi bir anlamda görsel anlatıma duyarlılığı ve bakışı etkiledi. Çağdaş sanat buradan yeni iletişim yolları buldu. Bu, toplumu sanat ile buluşturmak, bakış açılarını genişletmek bakımından olumlu bir durum. Ama kolay elde edilebilir malzemenin hoyratça kullanımı sanatın kalitesini, bir yandan da şiirselliğini ve gizemini olumsuz etkiliyor. Özellikle Türkiye’de bunu gözlemlemek daha mümkün. Güncel sanatın cazibesine katılan genç sanatçılarımızda bir birikim ve donanım yetersizliği söz konusu. Sanat tarihine baktığımızda dönemler ve ekoller birbirini duvar örer gibi izlemişler. Bizler de sonuçta bugün bu geleneğin mirasçlarıyız.

Diğer yandan, çok zekice vuruşların olduğunu söyleyebilirim. Çağdaş sanat daha sorgulayıcı, daha politik bir pozisyona geçti. Global ağlar anlatım dillerini birbirine yakınlıştırdı. Pandemi, hepimizin aynı gemide olduğunu ve ancak ortak bir kurtuluşun söz konusu olabileceğini gösteriyor. Bundan sonra yeni oluşumlara kendimizi hazır tutmalıyız.

Dönemin sıkıntılı ve travmatik durumu, gelecek planlarımızı hep ertelemek zorunda bıraktı. İş Bankası Kibele Galerisi’nde retrospektif bir sergi, kitap ile sırasını bekliyor. Oysaki geçen sonbaharda olması gereken bir sergiydi. Haziran ayında Almanya’da Baden-Baden şehri Kunsthalle’inde “Devlet ve Doğa” temalı bir sergiye davet edildim. Farklı çalışmalarını sergileyebileceğim kapsamlı bir sergi olacak. Şimdilerde onun hazırlığı içindeyim. ●

NOTLAR

- 1) John Berger, *Portreler*, çev. Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, 2017, 285.
- 2) Cermen mitolojisinde önemli önemli bir yer tutan destandır. *Nibelungen - Bin Yıllık Cermen Destanı*, çev. Cem Demir, Asa Kitabevi, 2001
- 3) Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 2017
- 4) Hüseyin Gökçe, Hareketin Kıvrımları Yüzeyde Taşar, <http://www.sanatatak.com/view/hareketin-kivrimlari-yuzye-tasar> (10.02.2020).

DUYGU KANKAYTSIN

*sen neredesin, ben gülümü
dikmeye gidiyorum*

Olacaklar olanlar kadar yalan
Aramızı yeniden başlatan
Benim adım mı, senin adın mı

İyi biliyor göç etmeyi oyundan
İki dilliğinin en güzel yaşlarında
İncecik yarına
İncecik incinmiş harfler
Bir şarkı söylüyor ömür tepesinde
Sen benim ana dilim

İpince bir çeşmenin başında uçuyoruz semavî
Benlik dolana dolana
Sende bir yere iniyorum
Sen neredesin, ben gülümü dikmeye gidiyorum

Tarif ediyorlar
Zarafetle incinmişliği
Olmasalardı, seni görürdüm görürdüm
Olmasalardı, seni ben hatırlayamazdım
Böyle önümde yürürdün yürürdün
Gizlenmiş bir doğum gibi

Bir şans daha verilseydi yeryüzüne
Ağaçların hatırını sorarak başlardım
Onların ruhunda kendimi görür, çakılmazdım
Söyleyemediklerine

Duyuyorum etimi çiğneyişinde
Ağaçlar senden daha çok hissediyor canımın
yandığını
Kimsin sen
Ben uykuya dalıyorum
Sahibi yok bu öfkenin

OĞUZ ATAY'IN KURGULARINDA METAFORİK SÖYLEM

RAŞEL RAKELLA ASAL

Metamorik düşünme; kendimizi ve diğerlerini tanımamızı sağlamanın yanı sıra nasıl iletişim kurduğumuzu, nasıl öğrendiğimizi, nasıl keşiflerde bulunduğumuzu ve icat ettiğimizi anlamak için son derece önemli ve gerekli bir araçtır. Dolayısıyla metafor bir konuşma biçiminden ziyade bir düşünme ve aynı zamanda da yaşanan çevreyi ve hadiseleri algılamak için farklı bir görme biçimidir.

Oğuz Atay'ın "Beyaz Mantolu Adam" öyküsünde kahraman hiç konuşmaz, çünkü o bir imge olarak kurgulanmıştır. Öykü "*Kalabalık bir topluluk içindeydi. Başarısızdı. Parası yoktu. Dileniyordu. Caminin önündeydi. Büyük bir camiydi bu*" cümleleriyle açılır. Bu büyük cami avlusunu dilenciler mekân bellemişlerdir. Ahlakın temsil edildiği camide ahlak yoktur. Ticaret esastır. Herkes para peşindedir. Yalnız dilenciler değil, nazar boncuğu ve tespih satıcıları da avluyu satış mekânına dönüştürmüşlerdir. Bu durum toplum tarafından kanıksanmıştır. Caminin inancı simgeleyen yönü boşaltılmıştır. Nesnenin, maddenin peşinden gidilen bu çağda cami avlusunda da tüm ahlaki değerler çiğnenmiştir. İkiyüzlülük ve sahte ahlak her yanı kuşatmıştır. *Tutunamayanlar*'da da Selim bu insanlardan "*onlar*" diye söz eder. Turgut Selim'e sorar: "*Hangi onlar Selim? Onlar işte, dedi. Onlar canım. Onlar, onlar, onlar. (...) Her çağda isimleri değişen ve aslin-*

da hepsi birbirinin aynı olanlar. Onlar işte!" Selim'in hayatını kâbusa dönüştüren, acı çektiğini gördüklerine rağmen "duygusuz bir telaşla" kaçışanlar, "birbirlerine tutunduklarından" düşmeyenler romanda "onlar" olarak tanımlanır.

Beyaz Mantolu Adam dilenmeye çalışsa da başarısız olmuştur. Tüm Oğuz Atay karakterleri gibi o da bir tutunamayandır. Beceriksiz, tutuk, işlevsizdir. Satın aldığı mantonun kadın paltosu olması da onun pasifliğini, toplum dışı konumunu vurgular. Mantoyu satın almak ve öykünün sonunda ölümüne gitmek dışında yaptığı her şey onun istenci dışındadır. Kahraman topluma karşı yabancılaşmış, kendi iç dünyasında yaşayan, dış dünyayla çatışan, aykırı biridir. Atay, toplumdaki geçerli kuralların dışına çıkmış bireyin, yaşam biçimiyle, ahlak ve değer yargılarıyla bir bütün olan kitleye karşı vermiş olduğu savaşı gözler önüne serer.

Öykü boyunca Beyaz Mantolu Adam hiç konuşmaz. Bir satıcıdan kadın mantosu satın alır. Kloş etekli beyaz ve uzun bir kadın mantosunun içinde dolaşan, hiç konuşmayan, ayıksı adam olaylara, çirkinliklere, çıkar ilişkilerine, ahlaki sorunlara hiçbir tepki vermez. Erkek kahramanın üzerindeki kadın mantosu insanların onu dışlamasına, deli diye nitelendirmesine ve onunla alay etmesine ve neden olur. Bir satıcının yanında durduğunda kalabalık onu görmek için satıcının etrafını sarar. Kalabalığın

Beyaz Mantolu Adam'a gösterdiği ilgi satıcının işine yarar, iyi satış yapar. Dükkâncılar çevresinde dolanır, onun hareketsizliğini mankene benzetirler. Çok sonra akıllarına onu vitrin mankeni olarak kullanmak gelir. Canlı manken bulunmuştur, onu vitrine doğru iterler. Ayaklarının çok kirli olduğunu görürler, pantolonu da ayakları gibi kirlidir. Ayakkabılarının üst ve pantolonunun alt tarafına biraz beyaz bez sarılır. Manken artık müzedeki mummya benzemiştir. Bu sahne şöyledir: "*Kollarından tutup vitrine çıkardılar. 'Böyle put gibi durmasın,' dedi tezgâhtar. 'Güzel bir poz verelim ona.' Gene düşündüler. 'Kollarını açalım,' dedi patron. 'Vitrini doldursun.' Yorulur, kollarını oynatıp durur. 'Naylon iplerle tavana asmaya karar verdiler sonunda kolları. Bir kolu ileri uzattılar, bağladılar ve ipi vitrinin üstündeki bir çiviye tutturdular. Öteki kolu da, duvarda boşalttıkları bir rafa yerleştirdiler.'*"

O gün öğle tatiline kadar iyi iş olur. Patron memnundur. Öğle yemeğinden sonra Beyaz Mantolu Adam patronun ısrarına rağmen dükkânı terk eder. Evine gidişi İsa'nın çarmıha gerilişi gibi anlatılır. Dikenli tellere basması, elinin kanaması İsa'ya göndermedir. Ölümü de suya girmesiyle, tekrar anne karnına dönmesiyle verilir. Beyaz Mantolu Adam aziz konumundadır. Ticaret uğruna kullanılmış olan bu adam, tüketim toplumunun kirlenmişliğini gösterir. Beyaz Mantolu Adam topluma hizmet et-

tikçe yüzüne bakılmış, ondan çıkar sağlanmaya çalışılmıştır. “*Dik bir yoluşun başına gelince durdu. Kaldırımın kenarına oturdu. Elinin tersiyle alnına biriken terleri sildi. Çevresine baktı: İleride, bir elektrik direğine tutturulmuş otobüs durağı levhasına takıldı gözleri. Ayağa kalktı, bir iki adım attı, gene durdu. Tezgâhtarın ayağına sardığı bezler çözülmeye başlamıştı. Belindeki ipi çıkardı, yere koydu.(...)Parkın girişindeki duvarın üstünde oturan kasketli bir genç, yanındakine, ‘Put gibi olmuş, şuna bak,’ dedi. ‘Çarmıh,’ diye düzeltti öteki. Güldüler.*”

Metafor kelimesi Yunanca *metapherein* sözcüğünden türemiştir. “Öte” anlamına gelen *meta* ve “taşımak” anlamındaki *pherein* sözcüklerinden oluşur. Metafor, bilinmeyi bilinenin terimine aktararak, bir şeyi başka şeye benzeterek anlatmaktır. Kendimizi, dış dünyayı metaforlarla algılarız. Mesela “beyin bir bilgisayardır” günlük hayatta çok sık kullandığımız bir metafordur. “Hayatıma güneş gibi doğdun” metaforunda şahsın hayatına girişi güneşin doğuşu ile anlatılmış olur. Metafor bir düşüncüyü, bir duyguyu daha güçlü ifade etmemizi sağlar.

Çağdaş metafor çalışmalarının öncüsü felsefeci Susan Langer’a göre insan sembol kullanan bir varlıktır ve düşüncenin oluşması için zihnin sembolize etmesi gerekir; sembol kullanma ihtiyacı insanoğlunu diğer canlılardan ayırır. Bir sanat eserini duyulara dayalı bir imge olarak tanımlar. Örneğin şiir maddi dünyaya ait unsurların soyutlanması yoluyla meydana gelir. Bu soyutlamanın doğru ya da yanlış olduğunu söyleyemeyiz. Lirik bir şiirde geçen gün ışığı veya bulut gibi sözcükler meteorolojik unsurlar değil duyguların ifadesi olabilir.

Darren Aronofsky’nin yönettiği *Black Swan* (Siyah Kuğu) filminde

Natalie Portman’ın canlandığı karakterin yaşadığı iç çatışma, siyah-beyaz renk metaforuyla anlatılmıştır. Orhan Pamuk *Beyaz Kale* romanında efendi köle dönüşümü üzerinden Doğu ile Batı’nın, bilinç ile bilinçdışının uzlaşmasını ayna metaforuyla verir. Ressam Mehmet Güleriyüz’ün 2007 yılındaki *Oradan Oraya* sergisinde *Kırmızı Otomobil* bir figür olmaktan çıkmış metaforik bir öge olarak tasarlanmıştır. Murathan Mungan şöyle yorum getirir: “*Arabanın içindeki figür, sürücü koltuğuna adeta iktidar koltuğuna çöreklenmiş gibi yerleşmiş, hatta yapışmıştır. Heykelde kazandığı hacmin taşkınlığı, ürktüçülüğüyle bu figürün zorba karakteri daha görünür hale gelmiştir. Bozuk gözlerle bakmaya çalıştığı elindeki yol haritası mıdır, yoksa yasalar, yönergeler mi? Onun olanca ağırlığıyla çöreklandığı sürücü koltuğunda sıkışıp kaldığını, istese de arabasının içinden çıkamayacağını, giderek arabayla kaynaştığını, onun bir parçası olduğunu düşünebiliriz.*” Böylece son model *Kırmızı Araba* almak, İstanbul ve Türkiye ölçeğinde paranın el değiştirme tarihine adeta bir metafor oluşturur. Kolaya kaçmanın, çabuk zenginleşmenin, boşalan zihinlerin bir temsiline dönüşür.

Her şeyi açıklamak, adlandırmak, seslendirmek, söze dökmek, renklendirmeye ve süslemeye çalışmak bir yapıtın olanaklarını daraltır. Sanat yapıtları izleyicisinin, okurunun sezgisine, görgüsüne, algısına yorumlama hakkı tanıyan ucu açık metinlerdir. Az sözle çok söylemek, malzemeyi tutumlu ama katmanlı, boyutlu kullanmak yazarın amacıdır. Böylece okura yazılanları anlama, anlamlandırma, yorumlama hakkı tanınmış olur.

Bir edebî yapıtın anlamı, içerisinde barındırdığı metaforlarda gizlidir. Son derece yaratıcı olan

metaforlar, üst bir dille kurulan edebî eserlerin çok daha işlevsel ve etkileyici olmasını sağlar. Metaforlarla düşünmekle, dünyayı görmeyi ve anlamayı, bakış açımızın genişlemesine yelken açmış oluruz. Bağlantılar arasında küçük ilmekler atmakla başlarız, ilmekler başka ilmeklere açıldıkça ve her ilmeği çözdükçe sonsuz bir evren karşımıza çıkar. Bu soyut düşüncenin evrenidir. Soyut düşünme eleştirel bakışın da kapısını aralar. Metaforlar yoluyla görünenin ötesindeki görebilir, metnin ardında saklanana keşfeder, satır arasındaki katmanları sökebiliriz. Metaforun izinden gidip çözülmesi gereken bir sorunun, yüzleşilmesi gereken bir anın içine kendimizi bırakabiliriz. Görünmeyene, ulaşılmaz olana daha çabuk ulaşırız.

“Beyaz Mantolu Adam”, her geçen gün daha çok ezilen, sömürülen, ekonomik ve demokratik hakları kısılan, milyonlarca insanın simgesidir. Öykü bize bir sanat yapıtı hakkında şunu söyler: Bir yapıt yaşamdır, düştür, anlamdır ama asla düz anlatım değildir. ●

KAYNAKÇA

- İlke Garipoglu, “Sinemada Metafor”, *Psiheart* dergisi, Eylül-Ekim 2019, Sayı 65.
- Nagehan Uçan Eke, “Edebiyatın Metaforik Gücü”, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/909030>.
- Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim 2020.
- Murathan Mungan, *Hayat Atölyesi*, Metis yayınları, 2009.
- Semiramis Yağcıoğlu, “Mekânın Metaforik Halleri”, *Psiheart* dergisi, Eylül-Ekim 2019, Sayı 65.
- Semra Yavaş, “Oğuz Atay’ın Roman ve Öykülerinin Psikanalitik Açından İncelenmesi”, yüksek lisans tezi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/40603>
- Yıldız Ecevit, “Ben Buradayım...” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim 2005.

HİÇ TANIŞMAMIŞ İKİ DOST: SHAKESPEARE VE FREUD

ALPEREN AK

16-17. yüzyıllar arasında yaşayan ve edebiyata damgasını vuran büyük bir yazar ile 19-20. yüzyıllar arasında yaşayan ve insanı anlayışımızı baştan aşağı değiştiren bir psikanalist. Shakespeare ve Freud, yüzlerce yıl arayla dost olmuş bir ikili.

Freud 19. yüzyılın sonlarında psikanalizi keşfetme sancıları çekmektedir. Kendi analizini sürdürürken ortaya çıkan meseleler ve bunları kuramsallaştırmanın, daha önce kimsenin konuşmadığı bir konuyu dile getirmenin, hem de bunu bilinen herhangi bir kurama dayanmaksızın yapmanın sancılarıdır bunlar. Bir dönem en yakın arkadaşlarından biri ve meslektaşı olan Jung onu –belki biraz da hasetle– eleştirir. Kendisinin felsefi dayanağının Immanuel Kant olduğunu ancak Freud’un kuramını oluştururken arkasında bir dayanak bulunmadığını belirtir.

Peki Freud ilhamını nereden aldı? Psikanalizin konularını önce kendinde arayıp bulan bu garip adam, nasıl oldu da herkesi bunların evrensel gerçekler olduğuna ikna etti? Freud sırtını bir kurama dayamaz, dayayamaz. Ancak bu boşlukta kendine sağlam bir destek bulur. Bu destek elbette sanattır. Sanattan yola çıkarak, çağlar öncesinden beri insan zihninin karanlık köşelerinde var olan düşünceler, duygular, arzular olduğunu görmüş ve bunları anlamlı bir bütün haline getirmiştir. Bu yolda da

en büyük destekçisi, hiç tanışmadığı dostu, Shakespeare’dir.

Freud’un büyük bir Shakespeare âşığı olduğunu biliyoruz. Sekiz yaşında Shakespeare’in eserlerini okumaya başladığını, hepsini İngilizce ezbere bildiğini, herhangi bir anda ondan alıntı yapabildiğini birçok arkadaşı iletmiştir. Shakespeare’den Almancaya yapılan çevirilerdeki değişimleri / farklılıkları görmezden gelemez Freud. Öyle ki nişanlısı Martha’ya da Shakespeare’i mutlaka İngilizce okuması gerektiğini, eğer İngilizce okumakta zorlanırsa yalnızca Schlegel’in Almanca çevirisine itibar etmesini söyler. Buna benzer bir serzenişi Sabahattin Eyuboğlu *Hamlet* çevirisinde de belirtir: “...her çeviricinin *Shakespeare’i bir başka hale soktuğunu gördüm. Kim bilir ben de ne hale sokmuşumdur, ister istemez. Şairleri kuşa çevirmek çeviriciliğin şanındandır.*”

Shakespeare’in eserlerindeki temalar, anlattığı hikâyeler psikanalize çok tanıdıktır. Freud’un eserlerinde Shakespeare çok kez kendini gösterir. Freud şairin birçok eserini incelemiştir. Bu incelemelerde onun insan doğasına bakışından ve sezgiselliğinden hayranlıkla bahseder. Shakespeare’in bütün eserlerinde aslında kendisinden parçalar olduğunu söyler. O da kuramını böyle kurmamış mıdır zaten? Kendi ruhsallığını keşfetmiş ve görülmeyeni görmüştür. Bu açıdan birbirlerine benzer Freud ve Shakespeare. İkisi de ruhsal dünyala-

rındaki çalkantıları yaratıcı bir süreçle dönüştürebilmiştir.

Freud’un oto-analizinde dönüm noktası babasının ölümüdür. Freud, babasının ölümünden sonra ruhunda önemli bir çözülmenin başladığını ve bastırdığı birçok meseleye daha kolay ulaşabildiğini belirtir. Bunların başında psikanalitik kuramın temelini oluşturacak olan “ödipus kompleksi” gelir. Sonrasında da uzun süredir üzerinde çalıştığı –belki en önemli ve en meşhur eseri olan– *Düşlerin Yorumu*’nu (*Die Traumdeutung*) bitirir.

Shakespeare’in de hayatında benzer bir dönem vardır. 1601’de babasının ölümünden sonra –en önemli eseri kabul edilebilecek– *Hamlet*’i bitirir ve sergiler. *Hamlet* de yine ödipal meseleler etrafında kurgulanmış bir eserdir. Shakespeare’in Freud’u neden bu kadar etkilediğini anlamak mümkün.

Freud, yakın arkadaşı Fliess’e 15 Ekim 1897 tarihli mektubunda şöyle yazar:

“Kendine karşı tamamen dürüst olmak iyi bir pratiktir. Benim durumumda genel değere sahip olan tek bir düşünce açığa çıktı. Kendimde anneye aşkı ve babaya yönelik kıskançlığı buldum. Histerik olan çocuklarda olduğu gibi çok erken bir dönemde olmasa bile bunu erken çocukluk döneminin evrensel bir olayı olarak görüyorum. [...] Aklımın bunun *Hamlet*’in durumunun altında yatan şeyle benzer olup olma-

dığına dair bir fikir geldi. Shakespeare'in bunu bilinçli bir niyetle yaptığını düşünmüyorum, ama kahramanının bilinçdışında, şairin kendi bilinçdışına ait olduğu anlaşılan ve şairi tasvirleri için teşvik eden bazı gerçek olaylar olduğuna inanıyorum. Histerik-Hamlet 'Vicdan korkak ediyor hepimizi' sözlerini nasıl meşrulaştırabilir? Lear-tes'in ölmesine kesin olarak zemin hazırlayan ve saray görevlilerini hiç tereddüt etmeden ölüme gönderen adamın, yani amcasının öldürdüğü babasının intikamını almaktaki tereddüdünü nasıl açıklayabilir? Annesine olan tutkusundan dolayı babasına karşı benzer bir eylemi tasarlamış olduğu müphem

anısının eziyetine karşı kendisini daha iyi nasıl savunabilir?" (Freud, 1950).

Freud belli ki kendisi ile Shakespeare ve Hamlet arasında kurduğu bağlantıyla kuramının temel taşı olan ödipus kompleksi kavramını evrenselleştirmiştir. Çünkü Freud için kuramını başka bilim insanlarının desteklemesinden ziyade, sanatın desteklemesi her zaman daha önemli olmuştur. Bilim onun dostu olmamıştır, meslektaşları tarafından bazen gülünerek, bazen eleştirilerek –kaldı ki kendi yakın dostları içinde de benzer tavırlar vardır– karşılanır. Ancak sanat dünyası onu bağrına basmıştır.

Serol Teber, Açık Radyo'da 2004 yılında yaptığı "Didik Didik Freud" programında onun sanat-

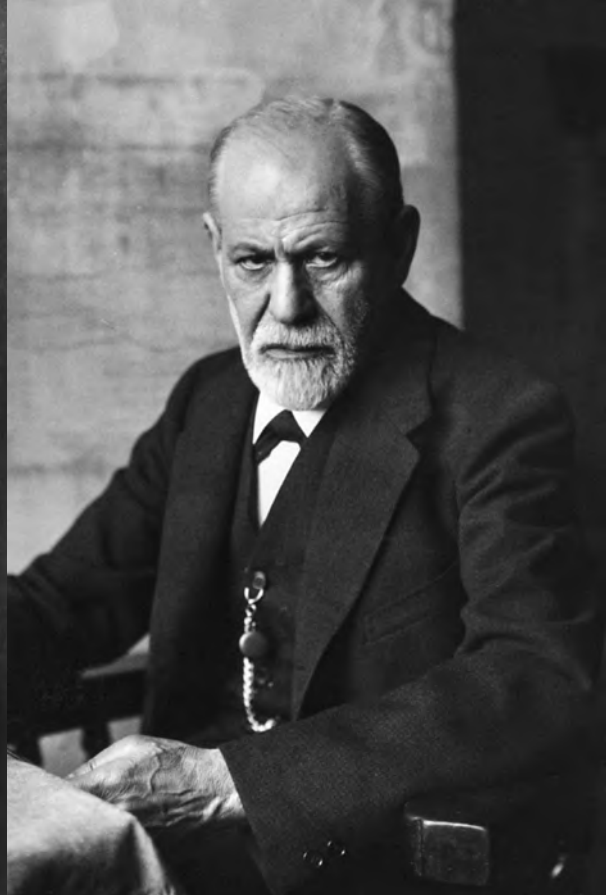
la ilişkisini çok güzel özetler: "Ne zamandır ki Sophokles, Shakespeare, Goethe okunmaz bu dünyada; psikanaliz de Freud da kendiliğinden gündemden kalkar ama okundukları sürece psikanaliz de, kanımca, şöyle ya da bu şekilde, eleştirilerek veya övülerek gündemde kalacaktır."

Shakespeare'in akıl almaz sezgilerine Freud'un neden hayran olduğunu belki birkaç örnek üzerinden daha iyi görebiliriz. Hamlet ve ödipal meseleleri aşikâr bir örnek elbette. Şairin insan ruhsallığına güçlü sözlerine kulak verelim. III. Richard eserinde, ilk sahnenin ilk tiradında lafı hiç dolandırmadan Gloucester Dükü Richard'ın nasıl bir insan olduğunu söyler bize:

"Ben kalıptan eğri büğrü çıkmışım/ Önümde kalça sallayan has-



William Shakespeare



Sigmund Freud

Shakespeare'in eserlerindeki temalar, anlattığı hikâyeler psikanalize çok tanıdık. Freud'un eserlerinde Shakespeare çok kez kendini gösterir. Freud şairin birçok eserini incelemiştir. Bu incelemelerde onun insan doğasına bakışından ve sezgiselliğinden hayranlıkla bahseder. Shakespeare'in bütün eserlerinde aslında kendisinden parçalar olduğunu söyler. O da kuramını böyle kurmamış mıdır zaten?

paya/ Çalım yapacak hal var mı bende?/ Yoksun bırakılmışım insan kalıbından/ Görmezden gelmiş beni sahtekâr doğa/ Hileli ve yarım yamalak yapıp/ Vaktinden önce salıvermiş bu dünyaya/ Öylesine çarpık, öylesine anormalim ki,/ Yanlarından geçtiğim köpekler bile havlıyorlar bana.../ Pe-ki, ben bu tatsız barış günlerinde kaval dinleyerek/ Kendi biçimsiz gölgemi seyredip kurmaktan baş-ka/ Bir şey yapmayacak mıyım? Öyleyse.../ Tatlı laflar edilen bu günleri hoşça geçirmek için/ Ma-dem kimsenin sevgilisi olma şan-sım yok,/ Ben de karar verdim kötü adam olmaya,/ Bu hoş günlerin boş zevklerinden nefret et-meye."

Richard'ın kendini içsel olarak eksik hissetmesi, onun gerçek ilişkiler kurmasını engelleyen nedenin "deformasyonu" olduğuna dair düşüncesi, psikanalizdeki narsisizm kavramının en edebî halidir. Bunu yine Freud'un (1950) *Hamlet* için söyledikleri üzerinden düşünebiliriz belki: "*Shakespeare'in bunu bilinçli bir niyetle yaptığını düşünmüyorum, ama kahramanının bilinçdışında, şairin kendi bilinçdışına ait olduğu anlaşılan ve şairi tasvirleri için teşvik eden bazı gerçek olaylar olduğuna inanıyorum.*" Shakespeare'in kendi ruhsallığında veya toplumun içinde, doğal olarak, var olan bu psikolojik temaları böy-

lesine açık yakalayabilmesi büyük bir uğraş ve meziyet.

Bir Yaz Gecesi Rüyası, bütün oyun boyunca hem seyirciyi hem oyuncularını bir rüya âlemine hapseder. Eserde arzular şekil değiştirir, gizlenir, hem izleyen, hem oynayan kandırılır. Rüya işlevini Puck görür oyun boyunca:

"Gecelerin şen gezginiyim ben./ Oberon'a şaklabanlılık eder, onu güldürürüm;/ Fasulyeyle beslenmiş tombul at gördüm mü, dayanamam,/ Başlarım oynak bir tay gibi kişnemeye, onu kandırırım./ Bazen de bir kocağarcının şurup tasında gizlenirim;/ Beni orda görsen, tıpatıp bir dağ elması sa-nırsın;/ Şurubu ağzına götürdü mü, hoplarını dudağına,/ Sar-kmış gerdanına saçılır hepsi boy-dan boya./ Ninelerin en bilgisi,/ Masalların en acıklısına kaptır-mışken kendini,/ Bir bakarsın üç ayaklı iskemle sanmış beni;/ Ka-yıverdim mi kıcının altından, kendini yerde bulur;/ "Of, aman" diye bağırırken, başlar öksürme-ye./ Odada kim varsa o an, bir ağızdan gülmeye koyulur;/ Akı-sranyla, haykıranıyla, şenlik baş-lar o zaman,/ Hiçbiri o güne dek böyle eğlenmemiştir, inan."

Rüyalar da böyle işler gün-lük hayatta, bazen bir arzu doyu-mu, bazen bizi korkutan kâbuslar, bazen anlam veremediğimiz im-gelerle bilinçdışı olan şekil ve yer değiştirip bize sunulur. Rüyaları

bilinçdışına giden kral yolu olarak gören Freud, "*Bilinçdışını benden önce şairler ve filozoflar keşfetti, be-nim keşfim bilinçdışının incelenebi-leceği bilimsel metottur,*" (Lehrman 1940) diyerek şairlerin en büyüğü kabul ettiği Shakespeare'e de bir selam göndermiştir burada belki.

Benim için ise Freud ve Shakes-peare'de hayran kalınacak nokta, insana karşı derin kavrayışlarıyla – yaşadıkları dönemlere özgü birçok sıkıntıya karşı– yaratıcılıktan vaz-geçmeyişleri, dahası yaratıcı sü-re-cin sorunlarıyla da başa çıkıp mu-azzam eserlerle herkese meydan okumalarıdır. Dünya edebiyatında bir mihenk taşı olan Shakespeare ile bilim ve felsefe dünyasını kök-ten değiştiren Freud aynı dönemde yaşasalar herhalde –çatışmaları dinmeyen– iki dost olurlardı. ●

KAYNAKÇA

- Freud, S. (1950); *The Origins of Psycho-Analysis: Letter to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887-1902*, Editör-ler: Marie Bonaparte, Anna Freud, Ernst Kris; Imago Publishing Co., ss. 263-266.
- Lehrman, P. R. (1940); "Freud's contri-butions to science", *Harofe Haivri*, Sayı: 1.
- Shakespeare W.; *III. Richard*, (çev. Öz-demir Nutku), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Shakespeare W.; *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, (çev. Bülent Bozkurt), Remzi Kita-bevi, İstanbul, 1995.
- Shakespeare W. *Hamlet*, (çev. Sabahattin Eyüboğlu), Türkiye İş Bankası Kül-tür Yayınları.

SERHAT KARAASLAN:

Uzun film yapan yönetmen artık ‘seviye’ atladığı için kısa filme dönmemeli gibi bir anlayış var bizde.

İREM KARGIOĞLU

Serhat Karaaslan, 2019 tarihli uzun metrajlı *Görülmiştir*’ün ardından kışkırtıcı bir kısa filmle geri döndü: *Suçlular* (2020). Senaryosu Sundance Film Festivali’nde jüri özel ödülüne layık görülen film, genç bir çiftin beraber, gözlerden uzak kalabilecekleri bir otel odası aradıkları olaylı bir geceye odaklanıyor; sinema tarihinde sayısız kez savaş, soykırım, cinayet gibi ‘büyük’ meseleler üzerinden işlenen ‘suç’ temasına oldukça minör bir hikâye ile yaklaşırken toplumsal değer yargılarına, ahlaki kalıplara ilişkin eleştirel bir tavır takınıyor.

Karaaslan’la *Suçlular*’dan konuşurken önceki kısaları *Bisiklet* (2011), *Musa* (2012) ve *Dondurma*’yı (2014) da hatırladık.

• *Filmin adından başlayalım mı? ‘Suçlular’ koşturmacalı bir gangster öyküsü, kanlı cinayetler yahut bir hapsedane filmi izleyeceğimiz gibi çağrışımlar yaratıyor seyircide. Ben buradaki ironiyi çok sevdim. Filmin ismi hikâyesiyle beraber mi doğdu? İlk fikirler nasıl gelişti? Uzun metrajdan sonra kısaya dönen yönetmenlere çok sık rastlamıyoruz...*

– Filmin ismi en son ortaya çıktı. Yazım ve geliştirme sürecinde başka bir adı vardı. Senaryo Fransızca’ya çevrildiğinde, diyaloglardan biri *Les Criminels* (*Suçlular*) diye çevrilmişti. Otelcinin (Ercan Kesal) gençlere atıfla söylediği bir laftı. Kim suçlu diye bir soruyu ortaya attığı için hoşumuza gitti ve filmin adını *Suçlular* olarak değiştirdik. Hem bu soruyu ortaya attığı hem de dediğiniz gibi başka çağrışımlara da kapı araladığı için. Filmin afişi de bunu destekliyor. Sanki gençler bir yerleri soymaya kalkışmış ama soygun başarısız olmuş ve sonunda kendilerini sabaha doğ-

ru bir çorbacıda bulmuşlar gibi. Suçortaklığını çağrıştırmasını da sevdim. Böyle bir durum yaşandığında toplum direkt kadını suçlar. Erkeğin evlenmeden sevişmesini görmezden gelir, hatta gizliden hoş karşılar, ancak kadın için durum öyle değildir, ona ‘karanlanmış’, ‘lekelenmiş’ gözüyle bakar. O yüzden namus bekçiliği yapan ve sırtını muhafazakârlığa dayamış bir karakter olan güvenlik görevlisi odaya daldığında ilk yaptığı şey kadınla birlikte olmaya çalışmak oluyor. Çünkü ona göre bu kadın evlenmeden biriyle seviştiyse onunla da sevişmesinde bir mahsur yok.

Filmin çıkış noktası gerçek bir hadise. Erzurum’da yaşandı. Uzun süre kafamda dolanıp durdu. Güvenlik görevlisi karakteri senaryoya girince daha karanlık ve korkutucu bir yere doğru evrilmeye başladı. Filmin tonu da değişti. Korku ve gerilim türleri karıştı. Uzun süre kafamda çevirip durmamın nedeni gerçek hikâyenin anlatmak için yeterli olmamasıydı. Yaşanan olay olduğu gibi anlatılırsa bir üçüncü sayfa haberini anlatmaktan ibaret olacaktı. Ya da sosyal-politik mesaj kaygılı bir film olacaktı. Bu da benim istediğim bir şey değildi. Gerçek hikâyeleri film yapmanın böyle tehlikeli bir yanı var bana göre. Film, olayı anlatmanın ötesine geçmeli, konuyu kendi bakış açımızla ele alıp ortaya bir soru atmalı, bir yorum yapmalıyız; aksi halde yaşanmış bir olayı film yapmanın ne anlamı var?

Uzun metrajdan sonra kısa film yapmaya devam eden çok yönetmen var aslında. Türkiye’de örneği az. Uzun film yapan yönetmen artık ‘seviye’ atladığı için kısa filme dönmemeli gibi bir anlayış var bizde. Bu filme hazırlanırken birçok sinemacıdan ‘uzun film yapmışsın, kısa filme niye geri dönüyorsun’ la-

fini duydum. Geri dönmedim, film yapmaya devam ediyorum. Uzun ya da kısa diye ayırmıyorum, film olarak bakıyorum. Fikrim, hikâyem hangi formata uygunsa o formatta film yapmaya çalışıyorum. Tabii şartlar da bunu belirliyor. Son birkaç yıldır Türkiye’de film yapma koşulları özellikle finansman bulmak açısından birçok insan gibi benim için de çok zorlaştı. Uzun metraj bir filme çalışıp yıllarca sonu belli olmayan bir finansman arayışına girmek istemedim. Biraz da o nedenle bu filmi kısa metraj olarak yapmak istedim.

• *Otelde çıkan –Erdem Şenocak ve Ercan Kesal’ın oyunculuklarıyla taçlanan– ‘olay’ın daha fazla büyümemesi de bana filmi sevdiren bir diğer sebep. Senaryoda ilerlerken neleri gözettiniz? Seyircide bırakmak istediğiniz his neydi?*

– Elimde başı sonu belli (yazım sürecinde değişen) gerçek bir hikâye vardı. Bu durum bir yanıla işimi kolaylaştırıyordu, bir yanıla da zorlaştırıyordu. Senaryo yazım sürecinde beni en çok zorlayan da filmin sonu oldu. Kurgu sürecinde de öyle. Kâbus gibi bir geceyi nasıl bitirmeli sorusunu kendime sorup durdum. Bu olayın gençler için bir travma olarak kalmasını istemedim. O yüzden filmdeki gidişatı ve finali

tercih ettim. Yazım sürecinde daha çok karakterlere ve aralarındaki ilişkiye yoğunlaştım. Lafı olmayan karakterlere bile hikâye yazdım. Aksi halde tiplene olurlardı. Nazlı ve Emre’nin karakterlerini yazarken de başta çocuksu ve oldukça masum karakterler olmalarını ve bu gecenin sonunda ‘olgunlaşmalarını’ hayal ettim. Hayatlarındaki ‘en karanlık iş’ bu yaptıkları şey. Kendi çocuk dünyalarından çıkıp otellere, namus bekçileri ve zorbaların dünyasına giriyorlar.

Gençleri son ana kadar sıkıştırmak, çıkışsız bir durumun içinde bırakmak istedim; ta ki onlar bu sıkıştıkları yerde beklenmedik bir direnç gösterene kadar. Sonra da dışarıdan gelen bir kurtarıcı vasıtasıyla değil de yine kendi mücadeleleriyle bu sıkıştıkları yerden kurtulmalarını istedim. Dışarıdan gelen bir destek ya da müdahale onları bu durumdan kurtarmış olsaydı filmin seyircide bıraktığı his çok daha farklı olurdu. Bu direncin de özellikle kadın karakter tarafından gösterilmesini tercih ettim. Bir yandan da bunun sloganvari bir duruma dönüşmesi riskini akılda tutup bundan uzak durarak.

Seyircide bırakmak istediğim hissi tarif etmek kolay olmasa da önce gerip korkutmak, –belki kaygılandırmak daha doğru bir kelime–, sonra da –gençlerin



Serhat Karaaslan

kurtuluşuyla— küçük bir zafer duygusuyla bırakmak diyebilirim. Ama yine de hep bir tetikte olma hali var. Film biterken bile gençler kaygıyla etrafa bakıyor. Birbirlerinin ellerini tutarken bile hâlâ ürkekler. Otelden çıkmaları bir kurtuluş değil onlar için. Sorun çok daha büyük. Film bittikten sonra da seyircide bu hissin devam etmesini istedim.

- *Hepimizin malûmu: Bugün Türkiye’de bütün ahlaki değer yargıları siyasal İslamcılıkla omuz omuza durmuş bir resmî ideoloji tarafından belirleniyor. Çoğulculuktan/çokseslilikten uzak, sağduyudan yoksun olan toplum kendi çocuklarının özgürlüklerini kısıtlamakla kalmıyor, ayak direyenleri de sınıfta bırakıyor. Buradan hareketle, sanat(çılar) ve politika(çılar) arasındaki vasiatalı alışverişe dair görüşlerinizi öğrenebilir miyiz? Ne de olsa Nazlı ve Emre de bu ‘suçlu’ çocuklardan...*

– Size katılıyorum. Türkiye’nin bugününü bu bağlamda güzel özetlediniz. Nazlı ve Emre bu mahalle



"Musa" filminden bir kare

baskısına kurban giden ‘suçlu’ gençlerden ve belki de sanatta yeterince temsil edilmiyorlar. Ya da cesur bir şekilde temsil edilmiyorlar diyelim... Bence bunun en önemli nedenlerinden biri sanatçılar ve politikacılar arasındaki zımnî ve sessiz işbirliği. Söz konusu zımnî işbirliği dönemsel politika ve iktidarlara göre değişkenlik gösterebilmekte. Sağcı faşist söylemse maalesef bu toprakların her daim geçer akçesi.

- *Bisiklet, Musa ve Dondurma’da da apayrı coğrafyalardan çocukları keskin bir gözle takip ediyor, izleyiciye oldukça sert manzaralar gösteriyordunuz. Sizce çocuklukta, ilköğretimdeki deneyimlerin mahiyeti nedir? Michael Haneke, sanat yapıtının yaratıcısının travmalarına indirgenemeyeceğinden söz ediyordu; gelgelelim bu etkileşimden tamamen kurtulmak da mümkün değil sanırım.*

– Bu konuda büyük laflar etmek ya da ahkâm kesmek istemiyorum. Yanlış hatırlamıyorsam yine Haneke



"Bisiklet" filminden bir kare

"sinema sayesinde terapiye ihtiyaç duymuyorum" diyor. Bu da onun travmalarından beslendiğini göstermiyor mu sizce? Neden terapiye ihtiyaç duyarsın? Bir derdin vardır. Sanat da bir sağaltım aracıdır. Dertlerimizi, travmalarımızı, korkularımızı sağaltım aracıdır.

Yaşadıklarımızdan ne kadar besleniyorsak da sanat anılarımızı, travmalarımızı anlatmaktan ibaret değil tabii ki. O yüzden Haneke’ninki çok güzel bir tespit. Kendi adıma, çocukluk, ilköğretim travmalarımı anlatmıyorum ama çocukluk travmalarım beni oluşturan kişi yaptı, bende izler bıraktı ve o yüzden film yapmak, hikâyeler anlatmak istiyorum. Belki böyle bir etkiden söz edilebilir.

- *İlk kırsalınızdan bu yana birçok ödül aldınız. Festival süreçlerinin sizin açınızdan nasıl geçtiğini, bu ödüllerin sizin için ne ifade ettiğini de sormak istiyorum.* Ödüller kabul görmek, tanınmak, yeni filmler yapmamız için bize birtakım kapılar açmak ve imkân yaratmaktan ibaret. Ne yazık ki buna çok ihtiyacımız var. Özellikle sinemada. Belki sanatın başka alanlarında bu denli ihtiyaç yoktur. Ödül aynı zaman onay almak anlamına gelir. Bir başkasının onayını almak. Bir sanatçı başkalarının onayına ihtiyaç duyduğu sürece gerçek bir sanatçı mıdır? Bu soruyu zaman zaman kendime hatırlatır ve neden hikâye anlatmaya ihtiyaç duyduğumuzu her seferinde sorgularım. Bir



"Dondurma" filminden bir kare



"Görülmüştür" filminden bir kare

şeylerle oyalanmak, var olduğumuzu hissetmek ve başkalarına kanıtlamak, yaşadığımız toplumda statü sahibi olmak gibi birçok geçerli cevap verebiliriz bu soruya. Muhtemelen birileri dışarıdan yaptığımız işlere bakıp daha kolay görebilir nedenini. Ancak neden hikâye anlattığımız, hikâye anlatmaya ihtiyaç duyduğumuzun nedeni de zamanla değişebiliyor diye düşünüyorum. Neden hikâye anlatma ihtiyacı duyduğumuz kadar neden başkalarının onayına ihtiyaç duyduğumuz da önemli bir soru bence.

• *Bir ayağınız da Fransa'da... Çağdaş sinemacılar, şairlerden, romancılardan hangilerini takiptesiniz? İlham aldığınız, yeni işlerini merak ettiğiniz sanatçılar kimler?*

– Barış Bıçakçı'dan çok ilham aldığımı ve ondan çok etkilendiğimi düşünüyorum. Aynı kuşaktan Ayhan Geçgin'i de merakla takip ediyorum. Yakın zamanda Barış Bıçakçı, Ayhan Geçgin ve Behçet Çelik'in yazışmalarını içeren *Kurbağalara İnamıyorum*'u okudum. Üç filozof oturmuş sohbet ediyor, ben de onları dinliyorum gibi hissettim okurken. Edebiyat, sanat, hayat, sinema, felsefe üzerine çok güzel sorular atıyorlar ortaya. Üç yazarı da merak ve heyecanla takip ediyorum. Safdie Kardeşler, Asghar Farhadi, Paul Thomas Anderson, Bong Joon-ho, Andrey Zvyagintsev, Robert Eggers yeni filmlerini merakla beklediğim sanatçılardan birkaçı.

• *Türkiye sinemasının gidişatını nasıl buluyorsunuz? "Yorum, entelektüellerin sanattan aldığı öçtür" diyor Susan Sontag. Ben buna kısmen katılmakla beraber, bugün hem Türkiye hem de dünya sinemasında 'deneysel film' yahut 'atmosfer filmi' adı altında avangartlık kişvesine bürünmüş pek çok 'fikirsiz' çöpin de ortaya çıktığını düşünüyorum. Siz ne dersiniz?*

– Neden böyle düşündüğünüzü anlayabiliyorum. Kısa zaman önce bir arkadaşım bu konuyla ilgili sohbet

ederken "ben filmin derdini her şeyin üstüne koyarım" demişti. Deneysel, avangart, yenilikçi, risk alan, adına ne dersek artık, filmler yapanları takdir ediyorum; ancak sanırım ben de filmi yapanın bir derdinin olmasını önemseyen biriyim. Yoksa biçim olarak istediği kadar etkileyici olsun, filmler şekilcilikten öteye geçemez. Söylemek istediğim bir şey varmış gibicilik yapmak, samimiyetsiz bir dert görünümü vermek değil. Gerçekten filmin arkasında bir derdin, meselenin olması önemli. İyi görüldüğü halde bittiğinde neden bu filmi yapmışlar ki dediğim filmler oluyor. Bence bir filmle ilgili yapılacak en ağır eleştiri böyle bir şeyin söylenmesi.

Türkiye özelinde şunu da eklemek istiyorum: Şu anda Türkiye'de film yapmak, özellikle bağımsız filmler yapmak için şartlar çok zor, o yüzden her çabayı çok değerli buluyorum. Belli bir kesim şu anki sistemden, sinema desteklerinden, televizyon desteklerinden fazlasıyla yararlanırken geriye kalanlar cezalandırılmakta. Fakat bu sistemin dışında kaldığı halde bir şekilde film yapmaya devam eden azımsanmayacak kadar çok sinemacı da var.

• *Peki, yeni filmlerinizden haber var mı?*

– Yazar bir arkadaşım ile beraber bir hikâye üzerinde çalışmaya başladık. Daha çok başındayız ama ikimizi de çok heyecanlandıran bir hikâye. Eğer işler yolunda giderse ve heyecanımızı kaybetmezsek iki-üç yıl içinde filmi izleyebiliriz. ●



"Suçlular" filminden bir kare

BENLİĞİN KÖR NOKTASI: “KENDİMDEN BİRİ DEĞİLİM”

EMRAH YOLCU

“Kendine giden, aşağı iner.”

Carl Gustav Jung, Liber Novus

Arapça bir kelime olan küfr, ‘inkâr etmek, inanmamak’ gibi içeriklerle yüklüdür. ‘Örtmek’ anlamıyla dirsek temasında bulunan bu sözcük ‘gerçeği örtmek’ ifadesinden hareket ederek ‘gece karanlığı’ mecazına anlambilimsel açıdan ulanır. Yani gece örtücüdür, karanlıktır, ışığa hücum eder, aydınlığa kapaklanır. Küfr de bu hareket noktaları içerisinde devinerek kendisine yöneldiğinde, kendi gerçekliğini örtme arzusuyla geceleşir; kendi aydınlığını örten bir kara branda olur. Gündüz ve gece dolayımında salınan ışık, yaşam, bilgi gibi imgelerin üzerine onların karşıt imgeleriyle yüklü olarak düzdeğişmece biçiminde yayılır: Şeyler, zıtlıklarına yenilir ya da onların kendi varlıklarını inşa edebilmesi için alanlarından ödün verip kendisini dayatana yer açar. Kendisine dönük küfr bunu cehren gerçekleştirir. Bu durumda da geriye dönüş şansı tamamen yitilir. Olası dairesel esneme-daralma başlangıçtan sonun üzerine sıçrayarak örtme nesnesini kendi iddiasıyla doldurur. Kehanet gerçekleşir. Örtülme aksiyonu sadece öznenin kendi uzamsal zemininde gerçekleştiğinden okur için çelişik bir durum ortaya çıkar: Kendisini inkâr eden hâlâ kendisinde yerleşiktir çünkü. Evet, ama görünürde. Esasında orada tutsaktır özne. Benlikler kulesinin derinliklerinde

özgürlüğü düşler. Kutsal savaşı bir reddedişe varır, ne yazık ki bu sonuç değildir. Bu merhale tanrısal bir geri çekiliş olarak da okunabilir. Mısır’dan Çıkış kitabında Yaratıcı, Musa’ya “Ben, Ben Olanım” derken de “Beni size Ben(im) gönderdi,”¹ derken de esasında kendisini örtme üzerinden sıçrayarak –onu es geçerek– takdis eder. Kendisini reddedişte ise gerçekleşen salt bu örtme eylemselliğidir. Es geçilen eylem birimi temel işlev haline bürünür.

Çağdaş şirin yazarı da ben ve kendi imgeleriyle öylesine oynamıştır ki onu eksiksizce deneyimlemeyi çoktan geçmiş, ardında bırakmıştır. Bu ameliyatın güçlü bir biçimde görünür olduğu son kitaplardan biri de Veysi Erdoğan’ın *Kendimden Biri Değilim*² adlı şiir kitabıdır. Kitabın başlığı inkârı daha en başta, güçlü biçimde ortaya koyarak şiirlerin eksenini çizmeye ve okuru yönlendirmeye yeltenir. Yeltenmekle kalmaz onu, kendisine yönelik bir örtmenin, inkârın tanığı yapar. Yeni bir biçim [ne, kim olduğuna dair] ortaya koymaktan uzak olan bu inkâr, şiirler boyunca da inkârının söylemini değiştirecek, pekiştirecek birçok farklı biçim ve tarzda reddiyesini derinleştirecektir. Esasında bu reddiye daha önceden *Şimdi Terk Edin Çadırımı* (Varlık, 2008) kitabıyla kendisini belli etmişti: “öldüğümde yetim kalacak o adam için!” diyen şair, ölümüyle ya kendisini ya da uzak-benliği için bir dışlanma

ummıştır. Oysa ben, kendi parçaları ve katmanlarıyla bitişiktir. Ona ait olan buradaki ve uzaktaki [deneyimlenen ve sezilen benler] varlığını, varlığa yaklaşık olmak durumunu bizatihi merkez-ben’den almaktadır. Onun yok oluşu, tıpkı bir *server*’ın yok oluşu gibi [hem sunucu hem de ileri gelen olarak kendi başı] ona bağlı diğer tüm sunucu ve benleri de yakıp kül edecektir. Ama şair, yok oluşunun istisnası olarak bir benliğini ardında bırakma arzusu duyar. Tohum-ben gibi olan bu özün, yok olmaması durumunda yeni var olma biçimlerine olanak tanıyacağından, şair tarafından felaketi umulur. İlk kitabında yer alan mezkûr ithaf döner dolaşır ve ikinci kitabında “*gelmeyeceğini bilmeyen o kimseye*” ithafına vararak kişisel tarihin yok oluşunun dışında bırakılan ama *server*’ın [ana sunucunun, kendisinin ileri geleninin] bulunduğu varlık yahut yokluk alanına gelmesi beklenmeyen –mümkün olmayan– bir iz sürücülüğe varır: Arkada kalan yetim kalacak kişi bağlamında imlenen benliği mi yoksa beyhude bekleyen, o gelmeyeceğini bilen kişi mi? O kişi gelmeyeceğini bilmiyorsa, bu bilgidен yoksuna bildiği nedir? Khôra’sına dair bilgisinin bilgisizliği: Bilgisi, asıl benlikle ilişik olan khôra bilgisidir; bilgisizliği ise khôraya katılıma dair hiç sahip olmadığı gelme arzusunun enformasyonu. Aynı zamanda *Kendimden Biri Değilim*’in epigrafi olan Maurice Blanchot’ya

ait “*ben doğmuş olmadan önce ölür*” cümlesi de ifadelerimin merkezine onu doğrulayan bir bomba gibi düşer: Öldüğünde yetim kalan kişi, zaten onun doğumu ve onun anlamı olan ölümünün zorunluluğu karşısında yazgılı-yetimdir. İlk kitabın epigrafı da Herakleitos’un dilinden koparak gelir ve aynı anlamı bir kez daha yineler: “*buradalar; ama yoklar!*” Tüm bu epigraflar ve açılış kapanış ithafları [*kendine rağmen dilerim bana*] şiir beninin nesnesiz zeminine, benliksizlik ve yer-tutuşsuzluk arzusuna yönelik derin ağrıların göstergesi haline bürünür. Bu kaçınılmazdır. Eşiktir. İç de dış da ondan kopuktur. Öncesi ve sonrası birbirinden farklıdır, zıttır. Karşısavını yaratmış bir bilinme[me] durumudur. Karşıt, asıl suretten yoksun bırakılmıştır. Onu arkada bırakan benliklerin başı olan tepegöz konumundaki varlık, diğer benliklerini kolları aracılığıyla varlığının ve hiçliğinin dehlizlerine, ormanlarına doğru uçurmuşken, şimdi ona “gelemeyecek” diyerek “gell” diye buyurmaktadır. Gelmeyeceğini bilmeyen kişi, bu cümleyi duyduğunda kendisi hakkında da bilgi edineceğinden artık kendisinin gelip gelmeyeceğini bilmektedir: Yolculuğa çağrı gerçekleşmiştir. Asıl benliğin zekice bu hamlesi, kayıp benlik için epistemik bir bildirim, telepatik bir veri olmuştur. Uzgörü olarak gerçekleşen “gelmeyecek” seslenmesi de tıpkı öznenin kendisinin reddiyesi gibi gerçekleşir ve “gel” çağrısına bürünen bir küfre dönüşerek kipleşir: Kendimden biri değilim, çünkü bir benliğim yetim kaldı ve şimdi ona sesleniyorum, gelmeyeceğini biliyorum ama yine de gel, bana in, çünkü geleceksin; gelmiş olmasan senin bildirimimle dolu bu şiirler de vücuda gelemezdi.

Burada şair, Yönelim Metaforları biçiminde kavramlaştırılan ve

uzayda, iç-dış, aşağı-yukarı, yüzey-derinlik, ben-öte, merkez çevre vb. yönde bir hareket gerçekleştiren dilsel sapmaların etkisi altındadır.³ (Bilinçdışının güzergâhı da bu nedenle aşağı yönlüdür.) Yitik-benlik yukarıdadır ve söz konusu metafora göre yukarıda olan iyidir, mutludur, bilinçlidir, sağlıklıdır, hayattır, kuvvetlidir, çoktur, makamlıdır, erdemlidir, rasyoneldir vb. Şairin yitik-benliği dünyadaki bir çocuğun elinden kopmuş bir uçurtma olarak göklerde, yukarılarda, kendi iç semasının maviliklerindedir. Kimi kültürel kodların bu çelişik tutumları (yukarıda olan her zaman iyi midir? Rasyonelliğin iyiliğini duygusallığın az oluşu üzerinden belirleyen metaforik çıkarımda gözden kaçırılan nokta duygunun çokluğu ise çok olanın iyi olması yargısıyla –ve daha birçok açıdan– çelişmez mi?) şairdeki yarılmanın, yabancılaşmanın temelini de oluşturur. Zaman/mekânda devinen şiir beni –sapmasını yönelim metaforu alanından çıkararak– ontolojik boyuta taşır: Hareket içsel alanda gerçekleştiğinden kaçınılmaz olan gerçekleşmiş olur. Nesnesinin, öznenin beden hareketleri onu, *hakiki-benliğini* (nerede o) sonucu kendisine kaçınılmaz biçimde tesir edecek tehlikeli aksiyomların bitişiğine getirir. Ateşten yeni alınmış kaynar suyun doldurulduğu cam bardak (beden-benlik), toprağı (etini) yakmasın diye araya konulmuş zar inceliğindeki nihalelere (diğer benliklere) yapışmış, onların biçimlerini yerle bir etmiştir. Şiir beni de bu nedenle mevcut benliklerin içinden yol açmaya çalışmıştır: Ya birbirine girmiş sapmaları sağlıklı biçimde çözerek yukarıya uzanacak, kopup uçacak ya da bunu başaramadığından eline bir makas alıp bütün bağlantıları keserek, görünürde en kestirme ama tecrübî olanda en uzak

yola çıkacaktır. Hangi yola çıkarsa çıksın, her halükârda menzili ıskalayacaktır.

Tabii kendisine seslenen bu özne sesini salt kendisellikle dolu bir metaforik vadiden değil, üçler, yediler, kırklar meclisinden de alır. Madde olan asıl benlik, daha doğru bir ifadeyle duyular âlemine bitişik olan benlikle onun okyanusunda gezinti halinde gömülü bulunan, cevelân eden hiçlik denizindeki benliklerine seslenmek isteyen öz, teolojik zemine inmek durumundadır. Kayıp benlik, asıl ve diğer benliklerin ona doğru gönderdiği ok yağmuru altında tam olarak hedefe oturtulur. Gökyüzünde, güneşi örten bu ok bulutu, onu benlik güneşinde görünür kılar ve en azından gölgesini asıl benliği üzerine düşürür. Şiirlerde sıkça kullanılan gölge imgesi bir yanıyla uçucu ve çabucak kaybolabilecek bir şey iken bir yanıyla da nesne-bedene yapışık, ondan asla kopmaz biçimde görünür olmak için temel bazı gereksinimler duyan varlık halidir. Bu bakımdan donanmış şiirlerin başlıkları, altbaşlıkları, madde sayıları, terminolojisi, göndermeleri ve gösterileni kayıp benliğin haritasını çıkaran izleksel bir metne dönüşür: “Perdeler, Kendine Gecikmiş” altbaşlığıyla açılır ki kırk perdeden yahut kırk parçalı bir perdeden mürekkeptir; başlıksız kırk parçadan müteşekkil tek bir perde. Kendisine gecikme durumu, *Şimdi Terk Edin Çadırımı* şiirlerinde “*dilime dolanan perde izin vermedi beni kendime*” dizesiyle neden kendisine geciktiğini, neden dolandığını, neden kırk kat olduğunu açıkça göstermektedir. Sayı-bilimsel açıdan kırkın muhtevası derin ve katmanlıdır. Bunlar içerisinden Alevî-Bektaşiliğin temel öğretilerinden olan dört kapı kırk makam, hem inzivaya çekilme hem de Şiilikte yer alan anma günü anla-



Veysi Erdoğan

mında erbain, tasavvuftaki erenleri ifade eden ve âşıklar, veliler topluluğuna göndermede bulunan ricâlü'l-gayb yani kırk ulu veli anılabilir.

Benlikleri yeryüzünün ulularından feyz ve el almışsa da arzusu devinimli hiçlikten başka bir şey değildir: *“buradaysam bu kederdir/ bu harfleri dağılmış dünyanın suretinde/ yazdıkça silinen kendimin değiliyim ben/ cümlemi kurduğum zamanın kapısı yok”*. İşaret eder, burası, der; görür ve gösterir, yakındır, yakınızdır. Dünya, dünüv kelimesinden türer ve ednâ kelimesinin müennesi biçimine, yani ‘aşağı, adı’ olanın en yakını anlamına bürünür. Şair de kayıp benliğinden aşağıda *[kalbi delik bir suyun yaprağıym ben/ kendime inemem]* –su aşağı doğru akar– olan asıl benliğiyle aynı hizadaki dünyanın göstergeleriyle kendisinin zamansız

reddiyesini inşa eder.⁴ Başını aşıklıkta yukarıda olan benliğine yükseltir. Şaşkındır. Yerini yadır-gar, konumundan hoşnut değildir ve khôrasını “varlığın kenarı, varlığın yokuşu, kıyasız bir masal, varlığın kabı, anlamın kıyısı, yokluğun avlusu, kenarında büyüdüğüm kendim, varlığın dağına” vb. birleştirmelerle bütünün dışında, ona katılmamış olarak duyumsar. Tıpkı dinbilimsel kimi varlıkların dünyada bulunmaları sürecinde, bir an göksel olduklarını duyumsamaları ve anımsar anımsamaz da orada can verip göğe yükseltilmeleri gibi şairin şiir beni de gelmeyecek olan, yetim kalmış kayıp benliğin asıl benliğini hatırlamasını burada bulunuşuna son vererek onu kendisine katmasını, kendi varlık-dışılığına yükseltmesini arzular. Şairin buradaki düşmüş benliği kayıp benlik tarafından ha-

tırlanmak ve kendisinden sökülüp alınmak ister. Kırk perde, bu şekilde yavaş yavaş açılır, kendisini gizler, aşına kılar, engeller, açar, açılır kılar. Şiirler arasındaki en geniş aralık olarak perde[ler], eski ve yeni benliğin eşliğinde bitişiklik yasasını yerine getirir.⁵

Hız. Musa, İsrailoğulları’nı da alıp Mısır’dan çıktıktan yedi hafta sonra Sînâ’da Tanrı’dan sözlü olarak On Emir’i [*decalogus*] aldı ve emirler de iki taş levha üzerine Tanrı’nın yazısıyla işlenmiş biçimde kendisine verildi. Esasında bu levhalar iki defa yazılmıştır. Elinde ilk levhalarla kavminin yanına geldiğinde onları buzağıya tapar halde bulan Musa sinirinden levhaları kırmış ve yine *kırk gün* süren bir hemhal olmanın ardından iki levha ile dönmüştür halkının arasına. Levhalar, kırk gün, emirler: Şair yine kendisine yönelik bir hiyerarşi

içerisine girerek emir ve itaat, yalvaç ve halk, tanrı ve kul, görev ve ödev, iman ve küfr, açılma ve örtme, dolma ve akma gibi ilişkiler ağı kurar. Kieslowski'nin şaheseri *Dekaloglar* da benzer çatışmaları işlemiş, her bir emiri diğer tüm emirlerle iç içe olacak şekilde ele almıştır. Şair de kendisine buyurduğu bu ayetlerle⁶ kendisini baskı altına almış, özgürlüğün, kurtuluşun kendisini reddiye iman etmekte olduğunu söyleyerek kendi küfrünü takdis etmiştir: Kendisini örtmek koşuluyla kendi varlığını tanımak: Örtmek açık etmek. Sırlayarak aşına kılmak. Nitekim şairin ilk emri "Güllerin Akşamı" Tanrı'nın "benden başka Tanrın olmayacak" ilk emriyle kaynaşmıştır. İslam inancına göre, bezmi eleste Allah kullarının ruhlarına "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" diye sorduğunda ruhlar da "bela" yani 'evet' demiştir. Bu emir İslamî inanca göre ezeliyette çözülmüştür. "Güllerin Akşamı" da böyle bir akşamdır: "*bu defter bu yokluk bu boynumdaki bela*" diyen şair kendi tanrısallığın olumlanmasını alt benliklerinden asıl benliğinin kayıp suretine doğru gönderir: "*bu bıçak banadır: imzayı attığın ölümün sahibi benim*" ama yine de bu kendisine iman ne yapıp eder ve kendisine yönelik kutlu bir reddiye döner: "*olamam sana el açamam senin için gülü kapat*". Artık emir kendiselliğin yasaklanması olarak zuhur etmiştir. Şairin gıyabında Rabbin sorusu şu şekilde biçim değiştirir: Ben senin hiçliğin değil miyim? Kendisinin şirki değil de onun olumsuzlanmasını da yutan bir çöküş, yutuluş hali: Ben'im'in hiçliği. "Kendin için oyma bir put yapmayacaksın" emri de şiir beninin kayıp benliklerine doğru azalan bir oyuntuyla kendisini gösterir: "*an-larım ki insan kendi olmayanın tükenişidir*". Unutulmuş, kayıp benli-

ğinden [yoksa o mu hakikat?] bile uzağa düşmüş *hakikat-benliği* için kendisine putlar eklemiş, kendi etine ve ruhuna kaçak katlar çıkarmış, onu çoğaltmak suretiyle kendisine oyma benlikler inşa etmiştir. Etine kamburvari nişler eklemiştir ve bu kavisler onun çukuru olmuştur. Tanrısallığı ile acizliği aynı düzlemedir şiir beninin. Şairin kendisine indirdiği ikinci emri olan Belkidir ve Sonsuz, kayıp benliğinin olanağı içinde kendisini muhtevi olan bitimsizliği haline gelişinden başka bir şey değildir. Varlığı kuşkulu ama müddeti bitimsiz bir belkidir yitik olan. Efendinin adının ağza alınmasını yasaklayan üçüncü emre karşılık şair Kendine Kilitli olarak "*insan, başlangıçtan evvel kendine kilitlidir*" emriyle birlikte doğumunda ölen yetim benliğinin istese de kendisini anamayacağını, dilsel uzamda kendisini varlığa-getiremeyeceğini *zaten* olarak dile vurur. Doğum ve ölümüne bitişik olan şairin beni, anahtarı o eşikte yitirmiştir, "*suya in nergise dön yüzünü bir kenara bırak*" diyerek yitenin ve kalanın arasında ölümü bir tanıklık olarak anar, kendi benliğine âşık olan su kurbanına döner ve eşik-su olur, orada tüm edimlerin kaydı tutulmuştur zaten. Gerektiğinde ya da boş yere olsun artık kendisinin kayıp benliğinin adını asla anamayacaktır. Şabat gününe, altı gün çalışmaya yedinci gün dinlenmeye atıfta bulunan, dinlence gününü hatırdı bulundurma bağlamında yaratılışın müddetini ve tanrının dinlencesini imleyen bu emir Başkasının Kılıcı olarak sabaha varmayı yasaklar ve arayışını salt kendi emeği üzerinden yüceltir: "*başkasının kılıcıyla varma sabaha/ unutma: tutunduğun bu kumaş tene kederdir*" diyerek unutma emrini kendi levhalarında da yineler. Baba ve anneye hürmeti buyuran beşinci emir yine aynı im-

gelem düzleminde ama anne eksikliğiyle karşılanır şair tarafından. Oğul oluşunu baba figürü üzerinden, "Çocuk babasının sırrıdır" hadisi doğrultusunda dile getirir: "*baba oğula varmak için veadır*" diyen şiir beni burada da bir tersine çevirmeyle karşı karşıya bırakır okuru; "*oğul ki bir babanın sırrıdır*". Kendisine dayanılacak olan baba değil oğuldur, onun erkini kendisinde görünür kılar ve ona gölge olur. Öldürmeyeceksin buyruğu da kendi alt benliklerinden birinde, belki de hepsini kapsayan asıl benliğinde yanıtını edinir: "*bu fakir gövdeye bu ipek çok ağır geliyor*". Zinaya yönelik yasak şiirlerde pek de görünür olmayan erotizmle yerine getirilir. Bu görünür olmama hali, yani noksanlık durumu nedeniyle olsa gerek her biri onar dizeden oluşan bu on parçalık "Levhalar" şiirinin sadece "odur gittikçe batıyor" başlıklı yedinci bağlamı farklı sayıda (dokuz) dizeden oluşuyor. Tenin hazzı benliğin envanterinden düşülmüş gibidir, onun yeri benliklerin bir olma savaşıyla ikame edilir. Bu bir olma hali gerçekleşmediği ve gerçekleşmeyeceği için, şair tarafından bir eksiltiyle tamamlanmıştır. Başkasının malına göz dikmemeye yönelik "çalmayacaksın" emri şiir beninin kendi avucuna bağırılan, doğum-ölümünden önce *zaten* orada olan şimdiki yitik benliğin yerine konulmasını, dilsel ve duyusal zemine sıralı olarak çıkışını isteyen bir arzuya dönüşür: Çalınan benim, hırsız benim, karar benim, idam benim. Komşuluk ile ilgili yalancı şahitlik ve sınırını bilme üzerine olan son iki emir de şiir beninin kendisine bitişik olan benliklerin ve yitik olarak arzu nesnesi haline dönüşen kayıp benliğinin birleyicisi suretinde görünür. "Bileydim," temennisi ile öz-aldatmacılığı imleyen gösterge topyekûn bir yalancı tanıklığa işaret

eder: “*insan surete baktıkça iki kendine indikçe birdir*” ama bu konuda hakikati imlediğini bilebilmemizin olanağı yok. Şair burada kendisinin yalancısı konumundadır. Göz diktığı de kendi canı, kendi malı, kendi varlığıdır; kendisinin kılıcıyla boynunu uçurmaya hazır şiir beni, kayıp benliği kendi tuzağına çekene dek her türden spekülasyona başvuracaktır.

Şiirlerde her dize neredeyse kendi anlamıyla bütünleşik kurulur ve merhun biçimde anlamı alt dizelere dağıtarak (anjanbman) ulanmaz. Veysi Erdoğan’ın şiirinde bu yön karakteristik bir görünüm biçimindedir. Dizeler yüklemle-riyle, yargılarıyla, imgeleri ve göndergeleriyle kendi içinde bir anlam bütünlüğü arz ederek alt dizele-re el uzatırlar. Dize semantik açıdan kendisinde açılır ve kendisinde kapanır: “*tahammül tahtından indim/ kendimi söktüm durduğum gövdeden/ varlığın kabından ayırdım gölgemi/ olmanın dışına taşım zamanı yitirdim/ bana sebep sözle-rin kıyusunda/ tene inleyen bir ka-buğum var benim/ yokluğa açılan harflerin elemiyim/ bir ses işitiyorum kırlangıç yolunda/ bir ses işitiyorum gitmeye dair/ kendimin sonunda-yım bu güzergâhta/ varılacak bir öte yok görüyorum/ siyah bir akrep ulu-yor içimde şimdi*”. “Perdeler” bölümündeki “Kendine Gecikmiş” şiirinin 9. parçasında da dile getirdiğim hususiyetler açıkça görü-lebilir. Her dize bir anlam bütünü olarak kendisinin dışında bir anlamın anlambirimciği haline gele-rek bir örüntü oluşturur, –burada-ki ifadeler sıralı, peş peşe bir eylem görünümünde değildir, birbiriyle iletişim halinde bulunmayan zamanların farklı aralıklarda oluşan görünümüne dair hal ifadeleridir. Asla bütünlük olarak algılan-maması gereken bu örüntü her bir göstergeyle kendisinden farklı ye-

ni bir göstergeye ulanır. Tahammül tahtından inen şiir beni gövdede ne zaman durmuştur, varlığın kabın-dan ne zaman ayrılmıştır, yitirdiği zaman ne zaman ve ne zaman ora-da olmanın dışına taşmıştır? Yoksa tahammül tahtından inen şiir beni, durduğu gövdeyi bir zaman sökü-me uğrattığı için mi inmiş ve yine bu iniş, yapı-söküm onu olmanın dışına atmış da taşırılmış ve orada zamanı yitirmesine mi neden ol-muş? Kendisini yapı-söküme uğ-rattıktan sonra mı, önce mi ya da ilişkisiz apayrı bir zamanda mı? Devam eden dizelerde de okura tek bir halin serencamını vermekten çok, farklı zamanlardaki oluşların dile getirilişi olarak bir harita orta-ya koyar şair. Eşzamanlılığı engelleyen biçimde bu oluşlar şahsîdir ve ulanıp tetikleyeceği yeni yapı-lar ararlar. Şiirler boyunca benzer tavrı sürdürüyor. Hal oluşlarını bu şekilde çoğaltan şiir beni, bu/o/şu gibi işaret sözcüklerini sıfat ve zamir olarak aşırılaştırarak bulundu-ğu yerin haritasının çarpılarını gös-termek ister. Göstermek ne kelime, direkt koordinatları verir ama onlar birer aldatıcıdır, yemdir; yitik-ben-liği için kurduğu tuzakların zoka uçlarındaki solucanlarıdır.

Şiirler boyunca kendi ve benlikler arasında gerçekleşen çekiş-me daima bir ikame edilişle, biri-nin ötekinin yerine yer tutuşuyla ifade edilir. Nitekim “Levhalar” bölümünü takip eden “Zamirler”, yine benlik oluşların farklılaşma-sı üzerine dile gelişlerdir. Yukarıda bahsi geçen üçler, yediler, kırklar mefhumunun açılışı da burada ve sonraki iki bölümde ters istikamet-te belirir: Kırklar, onlar, yediler, üç-ler, birler: Kesretten vahdete doğ-ru bir azalış. Perdelerde kendisini kırk kat gizleyen özne, on emir-le kendisinin delili olarak tek tek nüzul olur, benliklerine yansıtılır. Ardından “Zamirler” bölümünde nüzul eden benliğinin yerini tuta-rak kendi olamamasını deneyim-ler. Defterler bölümünde kendisini kayda geçirmeye başlayarak kendi-oluş gerçekleşir görünür, kendisini “Zamirler”de ikame ettiği için kar-şılaşmanın ardından tutanak başla-mıştır; “Nokta” ve “Ruhumun Ter-siyle” de bu diyagram terk edilerek dışraklaşan şair ayrılığı kesinleş-tirmiş olur. Perde, ardında bir şey olsun olmasın bizatihi kendi var-lığıyla bir giz yaratır ve bunun so-nucunda da azalarak birleşen özne kendi vahdetinde çokluğunu açık-



Veysi Erdoğan

ça görecektir; bunu mümkün kılan Hiçlik'e çekilmiş şahsî perdedir. Şiir beninin tüm benlikleri onca yoldan tek bir denize doğru coşkun bir biçimde taşa taşa gelir. Ama sondaki beni temsil eden birleyici benlik, "Nokta" başlığının altında "Ruhumun Tersiyile" altbaşlığıyla gerçek suretini açıkça gizler: Birin ikame ettiği yitik benlik, onun gölgesi, mutlak manada onun ışığıyla kesilen ve ayakları ucuna düşen ışısız sınırı, kabuk, bağa.

2000 sonrası şiirimizin çatallaşan yollarından birini ve kimi Doğulu şairlerin dilini temsil eden sert, yer yer ağdalı, lirik biçimi kendisine temel alan Veysi Erdoğan'ın şiirleri, kendi-ben kullanımını aşırılaştırarak adeta dili ve okuru bu konuda duyarsızlaştırmaya çabalar; Erdoğan bu açıdan politikliğini dil üzerinden aşırılaştıran söz konusu şiirlerden ayrımını net biçimde ortaya koyar: Onun aşırılığı kendi-oluş üzerindeyken politikliği derin yapıda dengeli bir dağılım arz eder. Sözdiziminin, biçimin bir noktadan sonra, *Şimdi Terk Edin Çadırımı*'ndaki biçiminden çok da uzaklaşmadan [biçimsel açıdan kopuş oldukça keskindir] aslında onunla dirsek temasıyla tavrını sürdürdüğü bir yeniden-yapıyla karşı karşıya kalır okur. İşaret zamir ve sıfatlarının da kişi zamirleri kadar aşırı kullanımı, kendi kökensel ve nihaî konumunu arayan öznenin çaresizce dile sarılmasının sonucudur. Malûm, kendi, dönüşlülük zamiridir. Eylemin faili ve etkileneni direkt öznenin kendisidir. Şiirler boyunca dönüş, bir hiçlik Mevlevîsi haline gelip orada şahsî bir anaför yaratarak şairin tüm benliklerini yutacak bir tekrar-fırdönüş ortaya koyar. Bu tekrarı ve tekrarın yoğun kullanımını, oluşturacağımız şu cümlede tek bir yapıya indirgeyebilir ve şiir beninin sınırlarını daha görünür kılabiliriz: Ben, bu kendim, bu elemli gölgey-

le, o yanlış gövdenin dünyasında, bu azaplı dillerden kendim olmayana söyleyen bir buradan değilim. Bu öneri şiirleri tek bir cümlede derişik olarak bulundurmaktan çok onun için bir çıkış noktası gösterir. Canın cehennemi de tüm bu imgeler içerisinde gösterir kendisini: Ben, kendim, dünya, gövde, azap, değil, elem, dil, yanlış. Dağılmış suretleri bir araya getirerek çapraşık olarak birbirine tutturup onları bir canavar gibi lehimler şiir beni. Ama her zaman ve koşulda kayıp bir benlikle, eksiltiyile kendisini terk ederek. Belki de sırf bu yüzden "ben ... değilim" yapıları dizeler ayyuka çıkarak orada yitikliğini bağırır, eğilip diğer benliklerine bakar. Şair ne yazdığının bilincinde olarak dizenin ve şiirin bütününe görerek ona nasıllığını emrediyor, oluşunu keserek şiirine verili biçimini aksettiriyor; biçeme yaptığı gibi.

Mısır'dan Çıkış, varlığını hissettirmeden, sinsice ve gizlice dalmıştır şairin toprağına. Kendi olan kavmini kendisinin peşine takmış ama tutsaklıktan kurtaramamıştır. Yine malûm, Mısır klasik edebiyatta gönül mülkü anlamına da gelir. Kayıp benliği için el açmış, ondan aman dilenmiş bir gönül-benliğidir konuşan. Asıl benliğini ve kavmini oluşturan diğer benliklerini de tutsağı olduğu khôrasından [Mısır] çıkarması, onu hatırlaması için [*"buradan çıkış yok bunu gördüm beni al"*] kendisinin tanrısal konumu olan ve ona karşı imansızlığını [örtmesini] dile getirdiği benine yakarmıştır. Beyhudedir bu uğraş, zira onun kavmi kendisini reddeden benliğine inancsız bir halktır.⁷ Kara Lehim şiiriyle bu ayrılığı gidermeye, çatlamayı kendi siyah kaniyle yamamaya çalışır, ne ki ister ayırık ister yamanmış olsun netice kara imgesiyle sonucun tıpkı başlangıçtaki gibi çok da hayırlı ol-

mayacağını dile getirir: Kendimin uğursuzuyum. ●

NOTLAR

- 1) "Ve Allah Musa'ya dedi: Ben, BEN OLANIM; ve dedi: İsrailoğullarına böyle diyeceksin: Beni size BEN (İM) gönderdi." Mısır'dan Çıkış 3:14. Burada *ben* zamiri ve *olan* partisibi [kendi kendisine eyleyen ad, eylemi kendisinde olan ad, eylemi kendisinden kaynaklanan ve orada o istediği için sona eren ad], devamında da *ben* zamiri ve +im iyeliğinin majüskül yazılması, özneye-şeye varan küfrün bir yarım daire daha çizerek gerisingeri dönmesine neden olur ve başlangıca, iddiasına ulaşarak bir üst-ben daha kurar ki bu üst-ben tüm benliklerin ve kendi benliğinin de üzerindedir. "Ben BEN OLANIM", sözün ve dilin, hatta söyleyen[İN] üstündedir, tecelli ettiği biçimsel tenezzül [daha alt olana inme] kendisini örten ilk uzanışı silen bir yeni uzanım olarak perdeyi çekili uç sınırından kornişin başına dek geri toplar: Kısmî de olsa görünür olur. Ben + BEN + OLAN'ım: İlki kendi nelğine yönelik bir konum bildirimidir, ikinci ifade içinde her şeyi dışarıda bırakan bir örtme/inkâr bırakan tasdik, son vurgu da en büyük varlığın kendi kendisini takdistir.
- 2) *Kendimden Biri Değilim*, Veysi Erdoğan, Ve Yayınevi, İstanbul, 2020.
- 3) *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil*, G. Lakoff ve M. Johnson, Çeviren: Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, 2015.
- 4) "gelmeyeceğini bilmeyen o kimseyi düşünüyorum/ o ne mutlu kimsedir ki dünyada değil/ o ne kutlu kimsedir ki yoktur".
- 5) "önceyi bilen bir sonra için baştan beri ben".
- 6) "kalbimin dağından getirdiğim şu kelimeler mesela".
- 7) *suretimin kimsesi olamam asla; beni bana bırakma bu kendim benim değil; beni giyinen kendimden çıkmak istiyorum; kendimden düşmek istiyorum; bu kumaş benim değil; dedim değilim kendimin içinde bir kimse vb.*

SERGÜZEŞT-İ SAHAF RAGİP EFENDİ: I

SÜLEYMAN KAYMAZ

Marcel Proust'un deneme ve eleştirilerinden oluşan *Edebiyat ve Sanat Yazıları* (derleyen Mehmet Rifat, çeviren Roza Hakmen; YKY) adlı kitabın basıldığı günlerdi. Öykü Hanım'la kafa kafaya verip hazırladığımız siparişlerin içinde bulunduğu kolyi kum çuvalı gibi yere atıp giden kuryenin arkasından bir müddet baktıktan sonra içeri taşıdım ve heyecanla açıp, içinden Proust'un kitabını aldım. Koltukta uzanmakta olan Öykü Hanım'a kitabı gösterip, "İşte!" dedim, "Beklediğimiz kitap geldi." Öykü Hanım, boş gözlerle kitaba doğru bakıp, başını patilerinin arasına koymakla yetindi. Diğer kitapları çıkarıp rafa dizerken bir de ne göreyim, şu, çok satan hezeyan yazarlarından birinin *Yaralı* adlı kitabı! Üstelik bir değil, tam on adet! O sırada esnemekle meşgul olan Öykü Hanım'a dönüp, hiddetle, "Biz bu kitaptan sipariş verdik mi?" diye sordum. Derhal telefona sarılıp toptancıyı aradım. Telefonu açan depocuya, *Yaralı* adlı kitabı sipariş etmediğimizi, bir yanlışlık yapıldığını söyledim.

Depocu pişkin pişkin gülererek, "Ben ekledim, peynir ekmek gibi satıyor, eğer satılmazsa iade alırım," dedi. "Burası bir Kitabevi, şarküteri değil!" diye cevap verip telefonu kapattıktan sonra bu iddialı kitabı elime alıp kapağına baktım.

İri puntolarla basılan kitap isminin hemen altında, "Bazı ya-

ralar sardıkça kanar" yazıyordu. Künye sayfasını çevirdim. En üstte "Edebiyat Dizisi: Roman" ibaresini gördüm. Kitabı ortalarından açtım ve şu cümleyi engel olamadığım bir tiksintiyle okudum: "Bilmediğin kıymetimi, birine âşık olduğunda iyi, terk edildiğinde çok daha iyi anlayacaksın." Başka bir sayfayı aradım: "Gitmiştin. Ki-me gittiğin değil, ne için gittiğindi merakım. Boyu posu için mi, kalbi için mi terk edildim?" cümlelerini okurken sol gözüm seğirdi. Başka bir sayfayı açtım, "Şiirler yazıyorum şimdi sana durmadan; belki de kendimdir o satırlar" cümlesini okuyunca mümkünü yok daha fazla bakamadım. Kitabı elimden atar gibi masanın üzerine bıraktırken, "Müthiş!" dedim. "Gerçekten müthiş! Pes doğrusu!"

Tam bu sırada orta yaşlarda iki hanımefendi dükkâna girdi. Biri, "Ben deneme kitaplarına bakacağım," dedi. Diğeri, "Görüyorsunuz ya! Arkadaşım deneme kitapları okur," der gibi bir imayla bana doğru başını salladı.

Bu zamanda deneme kitapları okuyan biri de az bulunur hani!

Sevinerek deneme kitaplarının olduğu rafı gösterip, "Buyurunuz. Bu rafa bakınız." dedim. İki kişi birden rafa yanaşıp, kitaplara alelade bir bakış attılar. Deneme soran hanımefendi memnuniyetsiz bir yüz ifadesi ile bana dönüp, "Aslında ben sürükleyici bir kitap arıyorum," dedi. "Deneme kitapları macera kitapları gibi sürükleyici

olmuyor maalesef!" dedim, hayal kırıklığına uğramış olarak.

Son bir gayretle Proust'un kitabını gösterdim. Heyecanla, "Bakın!" dedim. Müjde verir gibi de ekledim. "Yeni basıldı."

Hanımefendi ilgisiz bir tavırla, "Ben yeni yazarları pek okuyamıyorum," dedi.

"Yeni bir yazar değil, kitap Türkçeye yeni aktarıldı," diye cevap verdim.

Sakıncalı bir şeye bakar gibi tekrar kitaba bakıp, "Yazarı tanımıyorum," dedi.

Kendimi yoldan geçen birine zorla öteberi satmaya çalışan işportacılar gibi hissettim ve belli ettiğim aksi bir tavırla, tam, "Siz sadece tanıdığınız yazarları mı okursunuz?" diyecektim ki diğer hanımefendi çığlık atarcasına, "Aaa! Bak, sana bahsettiğim yazar işte buydu!" diyerek sözümü kesti. Az önce masanın üzerine bıraktığım kitabı sevinçle alıp arkadaşına gösterdi. Dönüp, koltuğun üzerinde yatan Öykü Hanım'a baktım. Sonra masanın üzerinde duran sinekliğe gözüm ilişti. Öykü Hanım gözünü benden kaçırıp koltuktan indi ve telaşlı adımlarla dükkândan çıkıp gözden kayboldu. Hanımefendiler ise bu kitaptan biri hediye olmak üzere üç adet satın alıp gittiler.

Saatime baktım. Hava karar-mak üzereydi. Proust'un kitabını çantamdaki diğer kitapların yanına yerleştirdim. Gözüm yine o kitaba takıldı. Arka kapağına dü-

şülmüş bir notu yüzümü buruştu-
rarak okudum.

“Not: Bugün seni düşünmeden
yaşayabilmeyi başardığım ilk gün.
Hadi topla seni benden. Kalbim
seni uğurluyor. Al bu yara sende
kalsın. Artık beni acıtmıyor.”

Ne belagat ama!

Kalan yedi adet kitabı bir tor-
baya doldurup masanın arkasında
duran iade edilecek kitapların ya-
nına koyduktan sonra kapıyı çikti-
ğim gibi kendimi sokağa attım.

Caddeye yürüdüm. Bir müddet
durup amaçsızca etrafa bakınırken
alt sokakların birinden çıkıp bana
doğru gelen üç kişiye gözüm takıl-
dı. Boyunlarında asılı olan fotoğraf
makinelere bakılırsa fotoğraf sa-
natçısı olmalıydılar. Nitekim iyice
yaklaştıklarında üçünün de başın-
da bere olduğunu görünce bundan
emin oldum. Fakat içlerinden biri
bende diğerlerinden daha katmerli
bir sanatçı olduğu izlenimi uyandı-
ran bir fular takmıştı. Beni fark et-
meden önümden geçip gittiler. Ka-
rarlı yürüyüşleri bir yere gittiklerini
gösteriyordu. Bir davet, bir prog-
ram... Peşlerine takıldım. Cadde
boyunca arkalarından yürüdüm.
Caddenin karşısına geçtiler. Ben de
onlarla birlikte geçtim. Adımlarımı
ayarlayamadığım için onlara yetiş-
tim. Yan yana geldiğimizde dönüp
fularlı olanına baktım. Göz göze
gelince içimden ağız dolusu gül-
mek geldi. Buna rağmen kendimi
tutarak sadece gülümsedim. Onlar
da gülümsediler ve beni selamladı-
lar. Kırk yıldır tanışmıştığımız gibi,
“Nasılsınız?” dedim. Fularlı adam,
kitaplarla dolu olan omuz çanta-
ma baktıktan sonra “Teşekkürler,
siz nasılsınız?” dedi. Diğerleri de
başlarını salladılar. Dört adam yan
yana yürüyorduk. Sanki onlardan
biriymişim gibi kimse bu duru-
mu yadırgamıyordu. Bir ara soka-
ğa saptık. Sokağın sonunda beyaz
boyalı üç katlı bir binanın solunda

bulunan merdivenlerinden dereye
nazır bahçesine indik ve üzerinde
“Fotoğrafçılar Derneği Sergi Salo-
nu” yazan bir kapıdan içeri girdik.
Girişte kurulu bir masanın üzerin-
de kahve servisi ediliyordu. Sıraya
girdik. Sıra bana geldiğinde kahve
servisi yapan kadın tanımaya ça-
lışır gibi bana dikkatle baktıktan
sonra bir şey diyecek oldu. Fakat
fularlı adam kolumdan çekip, “Ba-
hçeye çıkalım,” deyince kadın
sustu.

Kahvemi alıp bahçeye çıktım.
Birlikte geldiğim adamlar bahçe
duvarına yaslanmış, dereden akan
suya ve etrafındaki bitki örtüsüne
bakıyorlardı. Yanlarına gittim. Sıf-
laf olsun diye “Manzara müthiş!”
dedim. Aralarından biri sözlerime
karşılık verir gibi, elindeki kahve
bardağını bana doğru kaldırarak,
“Derneğin en sevdiğim tarafı ü-
cretsiz kahve servisi,” dedi. Diğerle-
ri onun bu sıradan sözleri üzerine
abartılı kahkahalar attılar. Biri, “Şu
muhteşem manzarayı fotoğraflaya-
lım,” dedi. Bu söz adeta emir gibi
karşılandı ve herkes kendince bir
açıyla birkaç fotoğraf çekti. Bulun-
duğum açıdan dere ve etrafındaki
ağaçlar çok net görülüyordu. “Bey-
ler!” diye bağırdım. “Bir de bu açı-
dan bakın.” Koşarak bulduğum
yere gelip dereye baktılar. Birisi,
“Harika!” dedi. Diğer, “Siz bu işi
biliyorsunuz dostum,” dedi. Birbi-
ri ardına fotoğraf çekiyorlardı. Ben
bahçenin içinde bir ileri bir geri gi-
diyor, yeni açılara dikkat çekiyor-
dum. Gösterdiğim her yerden fo-
toğraf çekiyorlar ve sanki farklı bir
yeri çekiyorlarmış gibi bu fotoğ-
rafları birbirlerine gösteriyorlardı.
Keyifle onları izliyordum. En so-
nunda bahçede dolaşıp durmak-
tan yorulduklar ve fotoğraf çekmeyi
bırakıp yanıma geldiler. Kahvemi
yudumladım. Bir sigara yaktım.
Önemli bir şey söyleyenlerin yap-
tığı gibi sesimi öne aldıktan sonra

ciddi bir tavırla, “Bakmak ve gör-
mek!” dedim. “Birbirinden farklı
şeylerdir.”

Fularlı adam çantasından bir
pipo çıkardı ve epeyce uğraşıp yak-
tıktan sonra neredeyse dumanın
tamamını yüzüme üfleyerek, “Ay-
nen!” dedi. “Sanırım söyledikleri-
me katıldığınızı ifade etmek istedi-
niz!” dedim. Gevşeyen fularını bir
eliyle çekip, “Evet,” dedi. İyi-
ce gevşeyen fularının aşağıya sar-
kan iki ucundan tutup kıyasıya sık-
mak gibi karşı konulmaz bir istek
duydum içimde.

“John Berger’in *Görme Biçim-
leri* adlı kitabını okudunuz mu?”
diye sordum. Başlarını hayır an-
lamında iki yana salladılar. “Nasıl
olur!” diyerek şaşkınlığımı belirt-
tim. “Peki ya fotoğraf kuramları-
yla ilgili kitaplar okuyor musunuz?”
dedim. Birlikte geldiğim adamlar-
dan biri kendinden emin bir tavır-
la, “Fotoğrafçılık teoriden çok pra-
tik işidir,” dedi. “Fakat biz burada
fotoğrafçılığı değil, fotoğraf sanatı-
nı tartışıyoruz!” dedim.

Fularlı adam sönen piposunu
tekrar yaktıktan sonra, “Ben!” dedi.
“Ormanda harikulâde bir kelebe-
ğin peşine düşmüştüm. Kelebek ne
zaman bir yere konsa yavaşça yak-
laşıyor, fakat bir türlü doğru açıyı
yakalayamıyordum. Kelebek uçup
gidiyor, başka bir yere konuyor, ben
fotoğrafi çekmeden tekrar uçuyor-
du. En sonunda ona yeterince yak-
laştım. İşte dedim. Oldu bu iş. Tam
deklanşöre basarken ayağım kaydı
ve yüzüstü yere düştüm. Kelebek
kaçıp gitti. Ayağımı incitmiştim.
Can sıkıntısıyla eve dönüp çikti-
ğim fotoğraflara bakarken arala-
rında yakından çekilmiş bir böcek
fotoğrafi gördüm. Meğer ben ye-
re düşerken deklanşöre basınca bu
böceğin fotoğrafını çekmişim. Bu
fotoğrafla bir yarışmada birincilik
aldım.”

Bahçeye çıkan bazı kişiler bize sokulmuş, aramızdaki konuşmaları dinliyorlardı. Kahve servisi yapan kadın da kapının önüne çıkmış, gözlerini üstüme dikmiş, ısrarla bana bakıyordu. Aklıma, kahve alırken bana bir şey diyecek gibi olduğu ve her nedense bundan vazgeçtiği geldi. Acaba ne diyecekti. Belki de bana öyle gelmişti. Fularlı adama dönüp, “Tesadüf üzere çekilen bir fotoğrafla birincilik almanın övünülecek bir tarafı olmasa gerek,” dedim. Diğer adamlar bu sözlerim üzerine gülmeye başladılar. Fularlı adamın yüzü asıldı. Sönmüş piposunu tekrar yaktı ve bana dönüp bir şey diyecekken, kahve servisi yapan kadın, “Fotoğraf gösterimi başlıyor!” diye bağırdı.

Sergi salonuna girdiğimizde tüm koltuklar dolmuştu. Kahve masasının önünde durduk. Fularlı

adam, “Siz ne tür bir makine kullanıyorsunuz?” diye sordu. Diğerleri de merakla bana baktılar.

“Benim makinem yok,” dedim.

“Nasıl yok! Siz fotoğrafçı değilsiniz?”

“Değilim.”

“Peki, bu derneğin üyesi misiniz?”

“Değilim.”

Birbirlerine baktılar ve bir şey demeden yanımdan uzaklaşıp gittiler.

Dönüp, arkamda duran kadına şaşkınlıkla baktım.

Tam bu esnada salonun ışıkları söndü ve fotoğraf gösterimi başladı. Canım sıkıldı. Bu kaba davranışlarını bir yere oturtmadım.

Bir müddet fotoğraf gösterimini izledikten sonra kapıya yöneldim. Merdivenleri çıkarken kahve servisi yapan kadın, “Beyefendi, bakar mısınız? diye seslendi.

Demek yanılmamıştım. Bir şey diyecekti. Gülümseyerek, “Buyurun,” dedim.

Asabi bir yüz ifadesiyle, “Kahvenin ücretini ödemediniz!” dedi.

“Affedersiniz,” dedim. “Ben kahveyi ikram sanmıştım.”

Ellerini beline koyduktan sonra sanki bunu bana defalarca söylemiş gibi kızarak, “Sadece dernek üyelerine ücretsiz!” dedi.

Cebimden bir miktar para çıkarıp kadının eline tutuşturdum. “Üstü kalsın,” dedikten sonra merdivenleri çıkıp sokakta duran bir taksiye bindim. Taksici dikiz aynasından bana bakıp, “Sen de fotoğrafçı mısın ağabey?” dedi.

Öfkeyle, “Değilim!” dedim.

Kızımama bir anlam veremeyen taksici özür diler gibi, “Kusura bakma ağabey, fotoğrafçılara benziyorsun da,” dedi.

Cevap vermedim. ●

ORHAN EMRE

babam öldü

gasilhane: bana saplanan sızı

bir ceset torbası
gözleri saklayan fermuar

rüzgâr desen, başka kıyılarda
ağlarsın...

zaman: bir çınar gölgesi
akşamları, kalbimin her atışı sesizliklerde
bir orman yanarken
elleri kıyılara iner suyun

göğe bakmayı siz nerden bilirsiniz

bir hastane odasında
başladı, başlayacak kelimelerin sonsuzluğu

sevginin ve şefkatin yükü: babam,

öldü...

YENİ ŞİİRLER ARASINDA

ŞEREF BİLSEL

Her şey çabuk oluyor, çabuk geçiyor. Bu durum zaman algısını da değiştiriyor. Fasulyeyi haşlamadan direkt yemek yapıyorsunuz. Bakkala iniyorsun sabah, eve çıkınca akşam oluyor. Sular da çabuk kaynıyor. Sadece ev içlerinde değil, ülkeler arasında da. Günler 4 saate inmiş gibi. Buz bile çabuk çözülüyor; buzluktan indirdiğiniz kıyma 7 dakikada pert oluyor. Böylece bir cümlede daha otomobille anılan ‘pert’i de kullanmış olduk! Para bozdurmuyorsunuz artık, direkt veriyoruz hepsini. İnsanlar çok hızlı gömülüyor. Törenlere kimse yetişemiyor. Mevsimler çabuk dönüşüyor; sonbahardan yaz mevsimine geçiyoruz, kış aradan çekildi. Ayrıntılar, ara bölgeler gittikçe siliniyor. Bütün bunlar edebiyata, şiire yansıyor.

Her taraf boşken inşa kolaydı, yapıyordunuz canınızın çektiği çimenliğe. Edebiyat da öyleydi. Şimdi öyle mi? Yıkmadan yapmak zor. Kâğıt işe yaramıyor çoğu zaman; yazmak için hayat lazım. Hangi hayat? Bildiğimizi sandığımız kimi sözcükler bambaşka anlamları da sahipleniyor olabilir. Hayat’a bir de şuradan bakalım: “Geleneksel Türk evinin giriş veya birinci katında odaların açıldığı, üstü kapalı, önü avluya bakan, bir ya da birkaç yanı açık mekâna “hayat” adı verilir. Türkiye’nin çeşitli yerlerinde çeşitli isimler alır: Ankara çevresinde *sergah*, İzmir ve Rumeli’de *hanay*, başka bölgelerde değişik adlar alır: *divanhane*, *tahtaboş*... Hayat eski Yunan

evlerinin *aula’sı* (avlu), Roma evlerinin *atrium’u*, Şam evlerinin *eyvan’ı* ve İran evlerinin *talar’ının* karşılığıdır. Doğu Karadeniz’de çeşitli gereksinimleri karşılayan ve bütün ev halkının bir araya geldiği bu büyük hacme *hayat*, *çardak* veya *sofa* denir.” (Doğan Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*)

Can Yücel’in “*Hayatta ben en çok babamı sevdim*” şiirindeki ‘hayat’a değil; “Akdeniz Yaşıyor Sana” şiirinde geçen ‘hayat’a bakalım şimdi. “*Bu sesler işte sessizliğini büyüten toprak/ O senin sardunyalar gibi/ konuşkan sessizliğini/ Hayatta yattık dün gece/ Üstümüzde meltem*”.

‘Hayat’ı olmayan evler ses geçiriyor. Kara taş, ahşap, dişbudak, kızılbaş, ceviz... dost bunlar, kavi hatıralar. Babalarımızın, dedelerimizin fotoğraflarında arkadaş gibi elini attığı manzara içinde ağaçlar, taşlar var. Birlikteyiz. Yabana atılmayacak sözlerle yan yana yabandan yanayız.

Gelecek, fısıldar; geçmiş, bağırarak konuşur. Hayatta da edebiyatta da öyledir. İnsanı, sevinçleri şair yapmaz. Aranırsa bulunur: vardır herkeste sevincin bereketli izleri; fakat acının hafızası uzun sürer. Şiir, bu hafızayı korumanın yollarından biridir. İlle de somut bir şiddet karşısında acı çekilmez; hayatımızdan çekip gitmiş nesneler, mevsimler de acı verebilir. Şiir, kazandıklarımızdan çok, kaybettiklerimizle ilgilenir. Ne diyordu şair: “*Acı duymak ruhun fiyakasıdır*” (“Esenlik Bildirisi”, İsmet Özel)

Bazı Şairlere Derkenar

Yoğun şiir akışı devam ediyor. Burada her sayı tekrarladığımız kimi uyanlar gelmeye devam eden şiirler için de geçerli. Kısa yazılabilecek bazı şiirler gereksiz yere çok uzamış, dallanıp budaklanmış. Şiirde bir bölümde yer alan ifadeleri, oradaki bir dize karşıladığı halde gereksiz yere benzer ifadeler çoğaltılmış. İç dökme, sayıklama halleri gerçek imgeleri perdeliyor. Mümkün mertebe az sözle yazmaya çalışmak lazım. Bir de şu “gibi” edatını mümkün mertebe az kullanmak lazım. Şiirde gerektiği yerde tekrarlar önemlidir, ama üç dizede bir aynı ifadeyi tekrar etmek gözü de yoruyor, kulağı da...

Burak Akbalık, Hasan duymuş, Çağla Özkur, Hasan Ildız sizin daha önce şiirlerinize bu köşede yer vermiştik. Yusuf Çakmaklı, daha yolun başında (d. 11.10.2006) olmanıza rağmen yazdıklarınızda şiire doğru bir düzey ve yoğunluk var. Yazmaya devam. Gül Ebrar Ateş, Mustafa Torun, Hamdi Oğulhan Tünay, Bahar Öztürk sizden birkaç şiir daha bekliyoruz, mümkünse kısa şiirler.

Şiirle Gelenler: Ezel Çağlayan, Dilan Öncül, Mustafa Seyfi, Hasan Önder Sulu, Furkan Eren Ekiçi, Beytullah Acıbuca, Ezgi Aysin Köse, Deniz Zeybek, Yusuf Taşçı, Pınar Çakmaklı, Ahmet Rıfat İlhan, Emrah Firat, Volkan Tepe, Pınar Özcan, Mustafa Türkben, Zehra Görgel, Uluyay Güvener,

Türkay Sarıoğlu, Zeynep Hurşitoğlu, Tuğçe Nur İmrat, Funda Süyür, Ayşe Şafak Konca, A. Erkan Akay, Özge Dural Özer, Sahara Nacar, Üveys Ülker, Selin Pınar, Ömer Faruk Çakır, İlayda Özcan, İrem Veldet, Mehmet Boray Tatari, Mehmet Ali Türkan, Mustafa Müezzinoğlu, Musa Can Emiralay, Merve Yıldız, Aysan Aydoğan, Muzaffer Koç, Hakan doğan, Rê-

nas Roz, Yılma Başar, Tuğçe Taş, Gülsüm Aydemir, Ekin Karan.

Mayıs Ayı Şairleri

Gönül Tokayeva, 1968 yılında Adana'da doğdu. İlk orta ve liseyi Adana'da tamamladı. Üniversite eğitimi için İzmir'e gelince, geri dönmedi ve evlenip buraya yerleşti. Şiir, öykü ve yazıları birçok edebiyat dergisinde yayımlandı. *Dil Kuşu* isimli bir kitabı bulunuyor.

Ayça Şebnem, 1985 yılında Kars'ta dünyaya geldi. İstanbul Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi'nde okudu. Ürdün, Suriye ve Lübnan'da Filistin mülteci kamplarını ziyaret etti ve yaşanan hak ihlalleri ile ilgili çeşitli gazete ve internet sitelerine yazılar yazdı. *Altıyedi* dergisinde düzenli olarak öykü, şiir, söyleşi ve araştırma yazıları yazıyor. ●

AYÇA ŞEBNEM

muharebe duası 1 *sav'aşk*

coğrafyalar vardır (ba!) bilirsin
öldürölüp *devlet dersinde* (bom!)
fedadan tahtaya kalkacaktır.

muharebe bitimsizdir (bom!)
kent kadim
parmaklarının mahir sesiyle dua ettim (ba!)

örttüm gitarının perdeleriyle (bom!)
gözlerimin üstünü
içimi söndürdüm (ba!)
sesinin alevinde

kendime gömdüm
sürüklenen ölüleri de
toprağı çoğaldı gönlümün
(bom! ba!)

YENİ ÖYKÜLER ARASINDA

JALE SANCAK

“Yeditepe’nin üst katında oturanlar başka, alt katında oturanlar başkadır. Yeditepe’nin yarısı rakı içer, yarısı içirirdi. Bu böyle!”

Yeditepe Öyküleri’nin ‘Sunu’sunda kitabı yayına hazırlayan Ferit Edgü’nün ilk cümlesi şöyle: “Abidin Dino, ölümünden sonra da bizleri şaşırtmaya devam ediyor.” Kuşkusuz haklı, sahiden şaşırtıyoruz.

Nedir bu şaşırtmanın yahut şaşırmamızın nedeni?..

Abidin Dino, bildiğiniz üzere çağdaş resim sanatımızın öncü ustalarından ve tüm dünyada ta-

nınan bir ressamdır. Nâzım’ın, Yaşar Kemal’in, Orhan Veli’nin, Sait Faik’in de yol arkadaşıdır, mutlaka bunu da bilirsiniz. Komünistliği nedeniyle Paris sürgündür ona. Belki bilmediğiniz yanı film yönetmeni ve usta bir öykücü olduğudur. Öykücü evet, usta evet, hem de hepi topu yedi sekiz öyküyle. Keşke sadece –içinde bazı desenlerinin de yer aldığı– bir tane değil daha fazla öykü kitabı olsaydı.

Dönelim şu şaşırtma işine... Bu acemilikten çok uzak öyküler 1930’lu yıllarda yazılmış, hemen hemen doksan yıl önce. Dino, yirmi bir, yirmi iki yaşlarındayken.

Onca gençliğine rağmen nasıl bu denli ustalıklı, aradan geçen onca zamana rağmen nasıl bu denli yeni, şimdi, bugünlerde yazılmış gibi olabiliyor bu metinler, gerçekten dikkate değer. Belirttiğim özellikleriyle Onat Kutlar’ın İshak kitabını da andırıyor. Ayrıca döneminin öykücülerinden hiçbirine benzemiyor ne üslubu ne anlatım biçimi. Bir yorumda söylendiği gibi ‘dönemin ruhuyla’ hiç ilgisi yok, gayet farklı, özgün, modern öyküler. Dil, atmosfer, kurgu, bakış, temalar o günün anlayışının ve üretimlerinin çok ilerisinde diyebiliriz rahatlıkla. Üstelik henüz büyüğü gerçek-



Abidin Dino

Ferit Edgü, Abidin Dino'nun öyküleri yazdığı günlerde çizdiği birçok desende –bir nedenden dolayı toplum dışına itilmiş/ düşmüş– bu insanları görebileceğimizi söylüyor. Yazarımız bazen coşkulu bazen de acı bir karnaval resmediyor sözcüklerle.

çilikten söz edilmezken de yer yer büyülü gerçekçi. Ek olarak da cesur tanımlaması yapılabilir. Cesurluğun nedenini açıklamadan önce gene aynı yorumdan bir cümle daha alıntılıyorum: “Eğer öykücülükte ısrar etseydi, belki de bir tavra, bir biçime öncülük edebilir, bir ‘ruh’ yaratabilirdi.”

Yaratabilirdi değil, yaratmış da Abidin Usta. Tavır, biçim, ruh ‘yaratmış’. Ne yazık ki devamı gelmemiş. Baştan sona dilinde ve içinde keskin bir şiir barındıran öyküler yosun, balık, lodos, arka sokak, esrar, ustura, aşk, kimsesizlik ve ölüm kokuyor. Niye cesur dediğime gelince hem yakın mesafeden hem yargılamadan bakıyor Dino, keşhanelere, genelevlere, kuytuların raconuna, dumanaltı olmanın hallerine ve karanlık sokakların keşlerine. Orospular, katiller, âşıklar, yaralı ruhlar geziniyor *Yeditepe*’de. Hepsi birer insan. Sevdalı, fiyakalı, umutlu umutsuz, kederli ya da sevgisiz, kindar, kıyıcı.

Ferit Edgü, Abidin Dino’nun öyküleri yazdığı günlerde çizdiği birçok desende –bir nedenden dolayı toplum dışına itilmiş/ düşmüş– bu insanları görebileceğimizi söylüyor. Yazarımız bazen coşkulu bazen de acı bir karnaval resmediyor sözcüklerle. Anlattıklarıyla ağır, anlatım biçimiyle hafif, hayli lezzetli, yoğun ve dinamik *Yeditepe* Öyküleri’nin öykücülerin masasının üstünde bir yeri olmalı mutlaka.

Bana gönderilen, son okuduğum yeni çıkan öykü kitaplarından Hakan Sarıpolat *Cıs*, Kerem Bakı-

cı *Toprakta Büyür mü İnsan?*, Çilem Dilber *Kuyruklu Yalan* ve Sevda Karadağ Çırak’ın yayıma hazırladığı, NotaBene Yayınları’nın yayınladığı, gelirinin ‘mor Çatı’ya bırakılacağı öykücü kadınların ortak bir çalışması olan *Kirpiğin Düşmesin Yere* seçkisini de önerilere ekleyim.

Gelelim bu ayın öykücüsüne, İbrahim Alaş... Sait Faik ile kola yürüyorlar öykü evreninde.

Öykü Değerlendirmeleri

“Bir Sonraki”: Ne anlattığınız değil daha ziyade nasıl anlattığınız ilgimi çekti. Karakter, atmosfer yaratımınız, sinemasal ve özenli anlatımınız, dilin lezzeti gayet etkileyici.

“Futbolcu”: Her şey iyi hoş lakin birinci tekil ben anlatıcı ile bilinçakışı tekniğini birlikte kullanmak yerine anlatıcı bakış açısı olarak sadece birini seçebilirsiniz.

“Fesleğen”: Mektubun unutulduğu bu çağda mektup tekniğinin kullanıldığı bir öykü okumak iyi geldi bana. Güzel de yazılmış hem. Sadece öykünün fesleğenli girizgâhını biraz kısaltırsanız çok daha iyi olur kanısındayım.

“Asansör Macerası”: Neler olacağını ve sonunu merak ederek, ilgiyle okudum ilginç serüveni. Sonunda rüya olduğunu öğrenince de keşke rüya olmasaydı dedim, çünkü artık bu tür klişelerden kaçınmak iyi olur. Birçok tuhaf, tekinsiz, masalsı öykü, üstelik kahramanın bilinçaltı / bilinçdışını aktarma-

yı da hedeflemeden, ki hedeflese harika olurdu, aslında bu bir rüya diye sunulur okura. Oysa büyülü gerçekçilik, fantastik ya da bilim-kurgu öyküsü olma imkânları var.

“Rüya”: Henüz öykü olmasa da kısa, yoğun, derinlikli metninizi sevdim, ilgiyle okudum. İyi öyküler de yazabileceğiniz kanısı oldu bende.

“Vagonlardaki Anılar”: Bir tren yolculuğuyla geçmişin anılarını aktarıyorsunuz okura. Metnin isminde de türün adını anıyorsunuz: ‘anılar.’ Öyküye dönüşmesi için bir açmaza, o açmazın yarattığı çatışmanın işlenmesine, neden sonuç ilişkisine göre sıralanması gereken bir kurguya ihtiyacı var metninizin.

“Şair”: Sevdığımız şairleri hatırlama olanağı yarattı, ne güzel.

“Şairler Sokağı”: Belki yaşanmış bir olaydan hareketle kurmacaya dönüştürdünüz, belki birine/birilerine göndermedir... Belki ‘Kemal’ ve ‘Sabahattin’ isimleri nedeniyle bana öyle gelmiştir, artık her ne hal ise, şahiden öykünüzü pek sevdim ben.

“Göçebe Ruhlar”: Öykünüzü genel olarak beğendim lakin olup bitenlerin bizi ikna etmesi için anlatıcı erkek karakteri daha iyi tanımamız/tanıtmamız gerektiğini düşündüm. Boşlukların bir miktar daha doldurulması gayet iyi olur. Ve şahiden ‘Leyla mı içeride acaba?’ Belki siz de bir kez bu açıdan bakmak istersiniz.

“Gamsız Ruhlar Arasında”: Öncelikle anlatmayıp gösterin, canlandırarak anlatın olup bitenleri diyeceğim. Ayrıca da daha ayrıntılı işlenip son derece ilginç bir öykü olabilecekken acele anlatım medeniyle tam tersi olduğunu da belirteyim. Son olarak lezzetli pastalar korkusuna ilaç oldular mı? Sahiden merak konusu.

“Arzuhal”: Arzuhalci Cevat karakterini pek sevdiğim, Cevat’ın

ayyaş Emin’e biçtiği cezaya pek sevdiğim, Feride’yi kucaklamak isteyip keyifle okuduğum bir öykü oldu.

“İp”: Etkileyici bir küçürek öykü.

“Süpürge Sesi”: Gayet güzel anlatılmış her şey, beğenmediğimi söyleyemem, ne var ki klasik birinci tekil bakış açısıyla aktarılan *flashback* metinlerinin pek azına öykü diyebiliriz. Öykü niyetiyle,

kurmaca olarak yazılsa da kurmaca anı olurlar. Bu birinci tekil ben anlatıcıyla şimdiki zaman öyküsü yazmak anı etkisi uyandırmaktan uzak tutacaktır öykünüzü.

Sizlerden gelen, okuyup yayınlanabilir nitelikte bulduğum diğer öyküler ise: **“Beyaz”**, **“Karıncalara Ölüm Vardı”**, **“Babamı Babam Yapan Şeyler”**, **“Kıvalı Ayak”**, **“Van Gölü Ekspresi”**, **“Aslan Kral”**, **“Zarife-Ayna”**. ●

GÖNÜL TOKAYEVA

bir gece

bütün duyguları çarpışarak ölen
yatağımda uyanıyorum ürpererek

odama iri güller akıyor arka bahçeden
yapraklarından keder geçiyor boyna

açıyorum usulca kalbimin hayratını
su taşıyorum çölleşmiş damarlarına

merak ediyorum, sardunyam
hangi sebepten eğiliyor avluya

kendimi şebboylara sunuyorum
taşlıklarda unutulduğumu biliyorlar

az ötemde bir limon çiçeği
uzun uzun kokluyor hüznümü

sessizce diz çöküyorum
rüzgârına kapılan insanlığımın önünde

göğsüme yükümü hafifleten
yediveren vicdan dikiyorum

ÖYKÜ

KAVUN ACISI

İBRAHİM ALAŞ

Sinemadan çıktığımda yağmur durmuştu. Yaz yağmuru ne olacak? Hidayet'in aklına uy-
dum. Öyle bembeyaz dişli kovboy
mu olur? Koca treni iki parça ke-
resteyle durdurdular yuh! Hida-
yet'in çenesi de bir düştü ki sorma.
Sus dedikçe iyice zıvanadan çıktı.
Homurdananlar oldu, dönüp ters
ters bakanlar. Öndeki memur kı-
lıklı adama mısır fırlattı. Arka ta-
raflardaki gençten sevgililere söy-
lediklerini anlatmayayım burada.
Anlayacağın bir film izleyelim de-
dik seninki burnumuzdan getirdi.
Ha film de bir halta benzemiyordu
ama o ayrı. Seninle birlikte izledi-
ğimiz filmler kalmadı artık. Sana
hiç bahsetmedim ama o canım si-
nemayı da düğün salonuna çevir-
mişler.

Dükkanı açmadım bugün.
Hoş, açsam da bir... Ne gelen var
ne giden. Akşamı edene kadar do-
laşacağız Hidayet'le. Son durağı-
mız Zincirlikuyu. Sana geliyoruz.
Sinemanın karanlığından sonra
hele yağmur da düşmüşse canım
bir yürümek ister ki sorma gitsin.
Biraz da senin hesabına. Belki bu
defa ben anlatırım sana domuzuna
hikâye. Fatih parkına vardığımızda
Hidayet mızırızlanmaya başladı.

"Ayağı yanık it gibi dolaşıyor-
sun bir saattir, yeter bunaldım ya-
hu."

"Sana ne oluyor Hidayet? Yerin
rahat. Kışından ter atan benim."

"Bu daracık yerde boğuldum
güzel abim. Parkın önündeyiz, şu
gölgelikte bir nefes alsak."

Baktım. Cebimden gövdesine
kadar sarkmış. Dili dışarıda. Surat
pancara dönmüş. Betер ol dedim
içimden. Aklıma sinemada yaptık-
ları geldi.

"Şu leblebiler ne zamandan
kalma. Kursağıma takıldı inmiyor
meret."

Geçen pazar Yani Usta'yla kafa-
ları çektik. Kalkarken çerez tabağı-
nı avuçladım. Cebimde nemlenmiş
olacak. Acıdım haline.

"Sen şimdi acıkmışsındır, şöyle
tazesinden simide ne dersin, yanı-
na da buz gibi ayran?"

"Allah derim, bayat leblebi tır-
tıklamaktan karnıma ağrılar girdi."

Parka girdim. Karşıdaki çitlem-
bik ağacının gölgeliğini gözüm
keşirdim. Hidayet çekiştirmeye
başladı. Duvarın yanındaki simit-
çiği görmüş olacak. Tamam dedim
bir soluklanalım azıcık. Tepinmeye
başladı. Katır inadı var bu adamda.
Acıklı sesler çıkarmaya başladı.

"Tamam dedim kes."

El çırpı, yaşa dedi. Çaresiz, si-
mitçiye seğırttim. Parkın demirleri-
ne ayaklarını dikmiş uzanan adamı
gösterdim.

"Hidayet dedim, ne kadar ben-
ziyor ona değil mi?"

"Kime abi?"

"Sana da anlatmadı mı Fatih
parkında uyuyan adamı. Kızı var-
dı hani. Bir gözü kör diğeri Yara-
dana yan bakar. Sidik kokar, aybaşı
kokar demişti. Seni de o akşam an-
lattıydı."

"Sen bakma ona. Üfürmüş rah-
metli. Güzel üfürürdü ama. Üstü-
ne tanımam."

"Seni de mi üfürdü."

"Beni de üfürdü ya. Ne san-
dın?"

"Cebimdesin ama."

"Sen de ben de onun cebinden
çıktık abi. Hepimiz."

"Açlık başına vurmuş senin."

"Abi çeksene içine. Oh mis. Kı-
zarmış olsun benimki."

İki simit aldım, iki de ayran. Pi-
pet de istedim Hidayet için. Sonra
geçtim çitlembik ağacının altına.
Nevaleyi serdim ortaya. Simitle-
ri yerken fiskeyli havuzda oynayan
çocukları izledik. Hidayet yeşil
donluya bak dedi, hile yapıyor pe-
zevenk. Nasıl dedim. Geç dalıyor-
muş suya. Baktım. Üç çocuk bu-
runlarını tutup dalıyor, diğer ikisi
başlarını çıkardıklarında yeşil don-
luyu suda görüyorlar her defasın-
da. Kara çocuk birkaç kulaç atıp
fiskeyenin demirine çıktı. Yeşil don-
luyu nişanlayıp kıçüstü suya bırak-
tı kendini. Su bize kadar sıçradı.

Sonra bir düdük sesi duyuldu
uzaklardan. Ses giderek yaklaştı.
Hidayet panikledi. Abi sakla beni
dedi, geldiler. Ne zaman polis, bek-
çi görse böyle oluyor. Çocuklar kı-
yafetlerini alıp tüydü. Yeşil donlu-
su ağlamaya başladı. Bekçi ondan
hızlı davranmıştı. Kıyafetleri elle-
rinde, pis pis sırtıyor.

Kalktım.

"Ötesini biz uydurur muyuz
Hidayet?"

"En alasından hem de"

“Bekçi, çocuğu...”

“Bekçi değil polis olsun abi, daha kıyak.”

“Olsun Hidayet. Çocuk önde polis arkada gittiler. Çocuğun yeşil donundan sular, gözünden yaşlar süzüle süzüle gittiler.”

“Çocuğun adı Abdullah, abi. Piç Abdullah.”

“Piç Abdullah yalvardı yakardı. Oralı olmadı, şubeye götürecekti. Burasına gelmişti polisin. Parkın elektrik tellerinin, lambalarının çalınmasında da muhakkak vardı Piç Abdullahın parmağı.

“Parkın personelleri, sakinleri el aman ediyordu onlardan.”

“Polis arabaya bindiğinde kontağı yerinde bulamadı, ceplerini karıştırdı ama nafile. Ağaçların arkasında kontağı sallayarak kaha-kahalar atan veletleri görünce anladığı tongaya düştüğünü. Çocukların peşlerinden parkın içine doğru koştu. Havuzun önüne geldiğinde ‘Hadi bakalım memur bey, sana güzelliğimiz olsun biraz da sen serinle havuzda’ deyip anahtarı suya fırlattı kara çocuk.”

“Yaşa abi kıyak hikâye oldu.”

“Ben sevmedim Hidayet, o da sevmez bence.”

Parkın demirlerine ayaklarını dikmiş ıslak çimlere uzanan adam hâlâ oradaydı. Yanına yaklaştım usulca.

“Yaşasın hürriyet, yaşasın demokrasi.”

“Yaşasın hemşerim,” demesini bekledim, onun yerine sigarasını silkip yüzüme ters ters baktı.

“Hayırdır hemşerim miting falan mı var?”

“Yok dayı,” dedim, “öyle keyfince uzanmışsın ya sereserpe, içimden geldi.”

“Ne bileyim anarşikler parklara dadandı ya bu ara, maazallah bizim parka da mı dadandılar dedim.”

“Dadansalar fena mı olur?”

Yine ters ters bakınca lafı değiş-tirdim.

“Ne zaman geçsem buradasın. Yok mu dayı ev bark, çoluk çocuk?”

“Var da diyemem yok da.”

“Karın yok mu, kızın?..”

Yattığı yerden doğruldu. Sigarasını yola doğru fırlattı.

“Ne demeye soruyorsun ha? Kaldırma beni yerimden kafanı gözünü yarmayayım!”

“Yanlış anladın dayı. Öyle sıkılınca üç beş kelam ederiz diye düştüm.”

“Neyi yanlış anlayacakmışım, godoş muyuz lan biz! S.tir git başımı belaya sokma benim!”

Buruşuk boğazındaki damarlar daha bir belirginleşti. O ayaklanınca ben de tabanları yağladım. Dar attım kendimi parkın dışına.

“Hidayet durup durup gülüyor. Elimi cebime sokup boğazlayasım geldi.

“Hidayet yeter.”

“Abi ömürsün valla. Öyle pat diye ...”

“Sen kesecek misin yoksa tutup fırlatayım mı seni caddenin ortasına.”

“Tamam abi. Ya niye çıktık ki parktan. Daha kasımpatı toplaya-

caktım Pakize’ye. Gitmeyecek miyiz mezarlığa?”

“Başlatma şimdi Pakize’nden. Pakize’ymiş. Pakize oruspunun tekiydi tamam mı, mahallede vermediği adam kalmadı, sen hâlâ ayığıym diye dolaş ortalıkta.”

Aldı dersini işte. Artık gıkı çıkmaz. Saraçhane’ye doğru indim. Biraz ileri gittim ama olsun gönlünü alırım bir şekilde. Benimki de çiğlik. Öyle girilir mi lafa? Ama tek bende mi kabahat? Sadece kuşlar, balıklar değil ki anlattığın Rum balıkçılar, baklayı ne zaman keseceksin dediğinde daha ister diyen o canım köylüler kalmadı artık. Ben hâlâ senin Panko’n.

Kardeşim orta sondaydı sen bu dünyadan göçtüğünde. Şimdi çoluk çocuğa karıştı. Büyüğünü okula yazdırdı bu yıl. Demek var bir yirmi sene. Bir resmin vardı adalarda çektiğin. Çerçeveletip duvara asmak istedim elim varmadı. Sevdiklerinin arkasından resmini asanlar çok. Ben hala uzun uzun bakamıyorum. Bir ağırlık çöküyor yüreğimin üstüne. Konsoldaki gemici biblosuna dokunuyorum bazen. İçimde kavun acısı.

Ben Yani Usta’nın meyhane arkadaşısı, Hidayet’in yoldaşı, Sait’in dostu ben Panko. Sana geliyorum. Yürüyorum. Caddeler kalabalık. Binlere karşı birim. On binlere karşı bir. Hidayet dedim, artık in cebimden kaldıramıyorum. ●

Aldı dersini işte. Artık gıkı çıkmaz. Saraçhane’ye doğru indim. Biraz ileri gittim ama olsun gönlünü alırım bir şekilde. Benimki de çiğlik. Öyle girilir mi lafa? Ama tek bende mi kabahat? Sadece kuşlar, balıklar değil ki anlattığın Rum balıkçılar, baklayı ne zaman keseceksin dediğinde daha ister diyen o canım köylüler kalmadı artık.

varlık kitaplığı

Gölce Başer

ALİ GÜNVAR İLE SÖYLEŞİ

Dünyanın bütün geleneklerinin ve kültürlerinin, Doğu-Batı ayrımı gözetmeden, vârisi olduğumu düşünürüm.

Çarpık Hüzünler Kantatı, Şiir, Ötügen Neşriyat



Ali Günvar

• Neredeyse 40 yıl sonra yeniden yayımlanan kitaplarınızla baş başayız: Çarpık Hüzünler Kantatı ve Anthropomorphus. Siz aynı zamanda kesintilerin, vazeçişlerin de şairisiniz. Şimdi dönüp geriye baktığınızda bu vazgeçişlerin kitaplarınızın kaderini etkilediğini düşünüyor musunuz? Açık sorayım, Ali Günvar niye bir var, bir yok?

– Çarpık Hüzünler Kantatı 1983'te, Anthropomorphus 1987'de yayınlandı. İkinci basımları da 2020 yılı sonunda... Biri 37, diğeri 35 yıl oldu... Büyük bir ara var iki basım arasında, haklısın.

Lakin bu durumun görünen müsebbibi sanırım ben değilim. Görünen, diyorum, zira görünmeyen müsebbibi benim reaksiyonum. Burası kesin. Her şeyden önce, birbirini tekrarlayan, yakaladığı kanalı yeniden ve biteviye sömürerek üreten bir şair olmayı sevmiyorum. Kaldı ki, bir düşünceyi ya da bir mottoyu birkaç defa tekrarladığım zaman bile, kendi kendime, "Acaba mı?" sorusunu soruven bir yapım var.

"Hergün bir yerden göçmek ne iyi/ Her gün bir yere konmak ne güzel" dizeleri beni iyi anlatıyor sanırım. "Bulanmadan donmadan akma"yı seviyorum. O nedenle kendimi okurlara bağlamak gibi bir eğilimim olmadı. Anlaşılmak gibi bir problemim de yoktu; çünkü yazdığım şiirler kendimle hesaplaşmalarımdı. Yayınlamak ise (belki) birilerine faydası olsun diye göze aldığım bir faaliyet oldu.

80'li yıllarda birlikte (?) yola çıktığımız bazı arkadaşların soluklarının erken kesilmesi bir başka konu elbette. Benimle Poetika dergisinin son sayısında (esasen o sayı son sayı olsun diye yapılmamıştı) yayınlanmak üzere bir söyleşi yapılmasına rağmen, bazı arkadaşların birtakım çevrelere şirin görünmek için derginin o sayısına Erdal Alovera ile yapılmış bir söyleşiyi ikame etmelerini de yaşadım. Gerekçe olarak, Erdal Alovera'nın benden daha şöhretli olduğu söylenmişti.

Bu davranışın nedeninin dinî inancımı ilan etmem olduğumu biliyordum. Çocukluğumda tasavvuf tatbikatı içinde yetişmiş ve bir mürşide mülakî olmak için arayış içinde olan biriydim. Ancak bu Marx'ı öğrenmeme ve ezilenlerin mücadelesine destek olmama engel değildi, elan da değil. Ama hayatım boyunca yaygaracı bağırıcılığa değer vermedim. Bundan sonra da vermeyeceğim.

Türkiye'nin edebiyat dünyasını teşkil eden çevrelerde egemen olduğumu gördüğüm yarı aydın bilgisizliğinden hoşlanmadığım için aralarına girmeyi sevemedim. Sözünü ettiğim çevrelerde gündemde olmak ya da olmamanın pek de umurumda olmadığını söyleyebilirim. O nedenle eğer hazırsam ve söyleyecek farklı bir sözüm varsa, "bir var" durumunda oluyorum. Onun dışında "bir yok" durumunda olmak daha iyi geliyor. Aslında paylaşımcı bir insan olduğumu düşünüyorum; dileyen gelir beni bulur, eğer bende varsa, alacağını alır. Bilgi ve görüş açıklığı Allah'tan bir vadiadır, o yüzden başkalarına verirken herhangi bir karşılık beklenmemelidir.

• Bence tarihimizin gerçek epistemolojik kopuşu –sizin de kitaplarınızı yayınlamaya başladığınız– 1980'lerdir. Şiirde felsefeyi ilk defa "Üç Çiçek"teki yazınızla tartışmaya açan

kişisinin aynı zamanda... Son derece bilinçli bir şekilde, dönemin ruhunu yansıtan parçalanmış bir şair özne kurduğunu düşünüyorum. Yükseköğrenimli, Batı'ya daha yakın görünse de Batı ve Doğu'ya hâkim öznenin, yüksek kültür ürünü metinleriydi sizinkiler... Yüksek kültürü tercih ettiğinizi yıllar önce yaptığımız "Şair ve Okuru" röportajında da kabul etmişsiniz. Ama aslında sol hareketin de içindeydiniz. Sınıfsız toplum talep ederken, sınıfınızın sanatını mı yaptınız? Sol hareketten mi çekildiniz? Sizin argümanlarınız nelerdi?

– "Bireyin oluştuğu" yıllar mı demeli? Yoksa "birey olma hali"nin yaygınlaştığı yıllar mı demeli? Benim gönlüm ikincisine daha fazla yatıyor. Zira bireyin oluşması zamansız bir durumdur. Oysa birey olma halinin yaygınlaşması kapitalist sisteme uymak için, bir tür "mış gibi yapma" durumudur.

Tarihimizin gerçek epistemolojik kopuşunun 80'ler hatta 70'li yılların ortaları olduğu konusunda sana katılıyorum. Zira 70'li yıllarda bizi bir önceki döneme bağlayan son insanlar da birer birer vefat ettiler. Ve mates-sûf onlardan tevarüs ettiklerimiz ile aramızda, kendilerini sağ ve sol diye adlandıran birileri tarafından, iki yandan sınırlamaya matuf, ideolojik duvarlar örüldü. Şiirde ifade bulan fragmanter felsefeyi tartışmaya açarak bu duvarları aştığımı düşünüyorum.

Ben ortaokuldayken dedem Halil Zeyrek ile (Kozak Bağyüzü'nde hâlâ Muallim lakabıyla bilinir) Osmanlı Türkçesi tahsil etme ve lise öğrencisiyken, Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın İTÜ Gümüşsuyu yerleşkesi kantininin arkasındaki boş hacimde vermiş olduğu Marksizm ve sosyalizm üzerine seminerlerde bulunma şansını elde etmiş biri olarak o neslin diline aşinaydım. Sayıları pek az olmakla birlikte o insanların kültürü yüksek kültürdü. Zira gerçek anlamda Batı kültürüne de, Doğu kültürüne de hâkim, örneğin, Ahmet Avni Konuk gradusunda bir aydını günümüz nesilleri arasında bulmanız neredeyse imkânsızdır. Belki bunun yaşıyan tek istisnası Hilmi Ağabey'dir (Yavuz).

Ben bu seviyede insanların arasında büyüdüm. Daha yedi yaşındayken, yaz aylarında, her gün, dedemin kontrolünde, yine dedeme, örneğin, Ahmet Kabaklı'nın *Tercüman* gazetesindeki makalelerini, kelimeleri doğru biçimde telaffuz ederek ve doğru tonlamayla okumak zorundaydım. Yüksek kültürü tercih ettim, zira bütün bildiğim oydu. Dolayısıyla sol hareketin de o yüksek kültürü içselleştirmek zorunda olduğunu düşünüyordum. Aksi takdirde yeni bir sistem kurulabilir mi mümkün olamazdı. Nitekim olmadı da.

Yüksek kültürü bir sınıfa hele hele burjuvaziye maletmenin doğru olduğunu sanmıyorum. Zira burjuvazi yüksek kültüre trene bakar gibi bakmaktan öteye gidemez. İmkânları olan ama ondan daha çok, yüksek kültüre ilgi ve sevgi duyan kimselerin harcıdır yüksek kültür. Sınıflar üstüdür ve sahip olamayanlarda, hangi sınıfa mensup olurlarsa olsunlar, her zaman, kıskançlık, hatta haset uyandırır. Kendini sol diye adlandıran düşünceden olmasa bile, hareketten kopuşum bu kalitesiz ve gereksiz kıskançlıklar, kariyerizm eğilimleri sonucunda ortaya çıkan toplumsal ve bireysel kayıplar ve zararları gördüğüm için olmuştur. Bu tür insanlarla iletişim kuramıyorum. Bazıları o kalitesiz kitle içinde popüler hale gelip, şöhret, hatta CEO olmayı seçtiler. Onların seçimidir. Saygı duyarım ama bana göre değil.

Günümüzde ise "sağ düşünce" ya da "sol düşünce" ibareleri benim için hiçbir şey ifade etmiyor. *New Left Review*'dan sonra gelişen "sol" anlayışlar, maalesef "sol" nitelemesinin içini boşalttılar. Hele kendilerini kendi sevi-

yeleriyle aynı düzeyde olan karşıt düşünce sahiplerinden ayırmak maksadıyla, karşıtlarını, gayet alaturka biçimde, "İslamcı" yaftasını kullanarak tanımlayanlar ile "İslamcılık" kavramını matah bir şey zannederek giyinenler arasındaki kavram hezimetine de muhatap değilim. Kifayetsiz muhterislerin oyun alanlarındaki çamurda durmak istemiyorum. O nedenle, çok şükür, "amel defteri sağdan verilenlerden mi, yoksa soldan verilenlerden mi olmak istenmesi gerektiği" argümanına dayandırılan ve Kuran'daki idrak seviyesini yerlere düşüren anlamsız tartışmadan da berî kıldım. O bakımdan, "Cennet cennet dedikleri, birkaç köşkle birkaç hûrî / İsteyene ve anları bana seni gerek seni" halinin çok daha sağlıklı olduğunu düşünüyorum.

• Hem Batı'nın hem Doğu'nun izleri görünmekle birlikte bu kitaplarınızda Batı daha baskın. İlerleyen zamanlarda da Doğu'ya, bu kez Osmanlı ve eskil dile döndüğünüz görülecek...

– Son yazdıklarımda "eskil dil" gibi algılanan, hatta bu nedenle yazdığı bir yazıda beni olmadığım biçimde itham ettiği için konuşmayı, hatta cevap vermeyi bile gereksiz gördüğüm müteveffa bir eleştirmen müsveddesinin de beni suçladığı husus, aslında kulakların alışık olmadığı bir müzikalite. Jon Lord'un "Gigue"i ya da "Sarabande"i ne kadar eskil ise benim sonradan yazdıklarım da o kadar eskildir. Yalnızca, kitapların oluştuğu yıllar boyunca kendimle tartışırken, duygu ve düşüncelerimi sorguya çekerken üzerinde durduğum konuların terminolojilerini kullandığım için, kulaklara yabancı gelen kelimeler zihinleri sarsabiliyor. İçinde bulunduğum toplumdan her zaman biraz kopuk yaşamaya alışkın olduğumdan, bazı zamanlar sanatçı bakışının onların göremediği uzaklıklara ulaşması problem yaratabiliyor. Çok zaman açıklama zahmetine de katlanmak istemediğim için "bana ne, araştırıp anlasınlar," diyebiliyorum.

Sözcük haznemi okuduklarımların belirlemesi bu anlamda varit. Ancak benim için yıllar içinde biriktirdiğim her kelime ve nüans çok önemli... Zira inanç da, felsefe de, sanat da, idrak da ancak nüanslarla ortaya çıkabiliyor. İnsanın gönlü ile eskilerin *zahir / batın* karşıt-nitelemeleriyle ifade ettikleri zihinsel işleyiş başka türlü mümkün olamıyor. En azından benimki böyle işleyebiliyor. "Dışın içe hayalâtı için dışa zuhuratı/ Birinden ol birine tuhfeler olur peyda" diyor Filibeli Şehbenderzade Ahmet Hilmi Âmâk-ı Hayâl'inde.

• İki kitapta birçok şair özne var. Birbirinin devamı oldukları, ortak imgelerden, kavramlardan anlaşılıyor. Ama hepsinin ortak noktası kahraman, prens, seçkin ya da seçilmiş olmaları... 1980'lerin şiirine ait tipik bir nitelik bu. Yöneten, kanaat önderi olan, vb. kişiler bu şair özneler... Soruyorum: Ait olunan burjuvazi ile mi ilişkili? Yoksa birey henüz yeni özne olmaya cesaret ederken, "ben" diyebilmek için kendi kafasında böyle bir konum mu yaratmak zorunda hissediyordu? Seçkinlik mi seçilmişlik miydi o zaman kalbinizde aslanan?

– Aslında gerek *Çarpık Hüzünler Kantatı* gerekse *Anthropomorphus* siyasal şiirlerden oluşuyor. Her ikisi de benim belirli düşünceler ve ideolojiler konusunda kendimle daha doğrusu o ideolojik yapıların bendeki tortularıyla hesaplaşmanın tetiklediği şiirlerden oluşuyor. *Çarpık Hüzünler Kantatı*'ndaki şiirlerin yazıldığı günlerde –ki benim lise yıllarımda başlamış ve üniversite yıllarımların ortalarında bitmiş bir şiirler dizisidir– "devrimci gençlik hareketi"ndeki kritik dönüşümden etkilenmeler öne çıkmaktadır. Zira o günlerde, sosyalist devrimcilik hareketi geleneğindeki önemli isimleri suçlayarak (Aren-Boran Oportünizmi, TKP reviz-

yonizmi vs.), geçmiş ile bağlarını koparmıştı. Liselerde ve üniversitelerde ciddi bir teorik altyapısı olmayan hareket liderleri türemişti. (Bunların arasında, belki, Mahir Çayan ve Garbis Altınöğlü istisnadır; zira Mahir Çayan Mülkiye eğitimi aldığı için, Garbis Altınöğlü de çok okuyan bir kimse olduğu için onların kuramsal ayakları daha tutarlıydı ve daha bilgiliydiler.

Maalesef bu durum gençlik hareketlerini başıbozuk, Kemalistler (o zamanlar da, tıpkı bugün olduğu gibi, sağ ve sol Kemalist grupların her ikisinin de yönetsel çıkarları örtüşüyordu) ve onları yöneten emperyalist odaklar tarafından müdahale edilebilir ve tedhiş için kullanılabilir bir hale getirmişti. Nitekim bu çarpıklık halen devam etmektedir. Günümüzde yeni yetişen gençlere, bu kez sol Kemalistler tarafından yalnızca Deniz Gezmiş putlaştırması pompalanmakta lakin Mahir Çayan'ın adı unutturulmaktadır. Çünkü Mahir Çayan onların ne mal olduğunu anlamış ve el altından dağıtılan yazılarında Kemalizm ve Atatürkçülük ayrımını ortaya koyarak dile getirmiştir. Garbis Altınöğlü ise zaten Ermeni'dir ve fikirlerinin yok edilmesi kolaydır.

Şiirlerin öznesi olarak gördüğün, kanaat önderleri gibi konuşan şair özneler o dönemde ortaya çıkan önderciklerle duygudaşlık yapılarak ve duysal boyutlarının sınırlarına taşınarak ortaya çıkan "ben" zamirleridirler. Ve içinde hayatlarını idame ettirdikleri çarpık hüznlerle başetmeye çalışmaktadırlar. Ölüme kahramanca gidişlerinin de kaçınılmaz olanı görmekten doğan böyle umutsuz bir hüznü barındırdığını hissediyordum. O nedenle *Çarpık Hüznler Kantatı* Cumhuriyet'in kuruluşundaki düşünsel iklimin gençliğime yansıyan bireysel ve sosyal yanlarıyla hesaplaşmam olmuştur.

Şiirlerin oluştuğu yılların, gayet hassas olduğum müzik iklimi de beni etkilemesi açısından oldukça önemliydi. Amerika'da Bob Dylan, Joan Baez ikilisinin protest müzikte, Jim Morison ve The Doors'un senfonik rock'ta patlama yaptıkları, İngiltere'de de Pink Floyd'un ve kendisi de müthiş bir şair olan Ian Anderson'un Jethro Tull grubu ile müzik piyasasını kasıp kavurduğu yıllardan söz ediyoruz. Rock şarkılarının hem sözleri, hem de çok sade ve doğrudan hitap eden müziği, adeta Rönesans'ın ilk dönemlerindeki gibi, Avrupa'daki gezgin *troubadour* gruplarının ve panayır tiyatrolarının dönüştürücü etkisini yapmaktaydı.

Anthropomorphus'taki şiirler *Çarpık Hüznler Kantatı*'nın doğal devamıdır. Zira Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve gelişmesindeki ideolojik ikliminin meraklı bir zihni sürükleyeceği yer, kaçınılmaz olarak, Cromwell, Fransız Devrimi ve bunları önceleyen Rönesans ve onun sonucunda oluşan Aydınlanma çağıdır. Rönesans ise İslam tasavvufunun dünyevileştirilip, Hristiyanlık temelinde dönüştürülerek yeniden kurgulanması olduğunu düşündüğüm, antropomorfik düşüncenin yaygın olarak ortaya çıktığı ve kapitalizmin merkantilist köklerinin gümrahlaştığı dönemdir.

Bunu hemen Fransız rasyonalizmi (kartezyen düşünce) ve İngiliz empirisizmi izlemiş ve bu ikisinin sentezinden Aydınlanma ortaya çıkmıştır. Bu sistemlerin zihinsel anlamda kurtarıcı olup olmadıklarının tefekkürüyle yoğunlaşmış ve öyle ortaya çıkmıştır *Anthropomorphus*'taki şiirler. *Anthropomorphus* bana ezberlerimi yapıbozumuna uğratma ve biraz sancılı da olsa, yeniden kurmaya başlama konforunu sağlamıştır. Bir başka deyişle, *Georges Danton'un Mezarı Başında Prelüd* şiiri entelektüel düzeyi yüksek bir şiirdir ama entelektüellik göstergisi olsun diye yazılmamıştır.



Ali Günvar

• İlk kitabın adı, kafamda bütün Ali Günvar şiirinin ruhunu özetliyor sanki: "*Çarpık hüznler...*" Sabırla "*çarpık*" kelimesinin anlamına, sadece Türkçe değil, İngilizce söylenişine de bakıyorum. *Çarpık*: 1. düzgünlüğünü yitirerek bir yana eğilmiş olan, eğri. 2. çarpılmış olan. İngilizce: *crooked mu, warped mu? Skewed mı? Wry mı?* Yani alaylı mı, kırık mı, mantıksız mı? Yoksa ağır hasarlı mı? Görülmemiş olması gereken bir hasar mı? Yoksa hesap dışı bir durum mu?

– '*Çarpık*', '*aykırı*', '*çarpma* sonucu şirazesinden çıkmış, eğilip büküldüğü ve tasavvurundaki yerine oturmadığı için artık işlevini yerine getiremez olmuş' anlamında kullandığım bir sıfat. Hasarlı mı? Evet. İngilizcede en yakın anlamı *crooked* olabilir... Belki biraz da *outsider*.

Yazdığım şiirler hakkındaki teşhisinin yanlış olmadığını söyleyebilirim. Benim şiirlerim Türkçenin şiir bahçesinden derlediğim aykırı çiçekler. Çok zaman okurunu ters köşe yapıyor. O nedenle de okuyanların zihinlerinde idrak bariyerleri oluşmasına yol açıyor. Oysa kendilerini dizelerdeki anlam müziğinin akışına bırakmış olsalar daha iyi hissedebilirler şiirleri, bu da zaman içinde daha iyi kavramalarına yol açabilir. Zira hissetmeden anlamak mümkün değildir. Her nedense, hiçbir zaman çoğunluk tarafından anlaşılacak ve beğenilmek gibi bir tutkum olmadı. Tam tersine, eğer çok fazla beğenenim varsa "acaba işimi doğru yapmadığım için mi böyle oluyor?" diye düşünmeye başlarım. Bir şeyi herkes anladığını ve beğendiğini söylüyor ise, o şey seri imalat nesnesi olmuş ve ticarileşerek ayağa düşmüştür. Ben kaliteyi gözetirim. Ucuzlukta rekabetin alt sınırı vardır ama kalitenin üst sınırı yoktur.

• Biraz da bu şiirlerin yazıldığı zamanlara dönelim. Hilmi Yavuz, geleneğe yeni bir okuma getirmeyi deneyen bir şiir yapıyordu. Sizin onun derslerine katıldığınızı biliyorum. Ancak şiirinizin de Batı'yla ilişkisi açıkça daha fazlaydı. Siz geleneğe dair neler düşünüyordunuz? Şiir Atı'nda yayımlanan Kur'an çevirileri kenzinden başlayarak gelenekle bağlantınızı kurma/diriltme denemeleri miydi?

– Hilmi Yavuz, Türkiye'de yetişmiş en önemli şair ve düşünce adamları arasında ilk sıralarda gelir. Hayatımın o döneminde benim için çok önemli olmuştur. Düşünsel an-



Ali Günvar (Foto: Kadir İncesu)

lamda, Georges Politzer'in insanı sıkıştıran ve çok yerde yanlış olan felsefi cenderelerin sınırlarını kırmamı ve felsefeyi gerçek anlamıyla görebilme sağlamıştır. Bu nedenle kendisine hayatım boyunca müteşekkik kalacağım. Hilmi Ağabey, aynı zamanda, oğlumun kulağına ezan okuyarak ismini koyan insandır. Ancak bu durum her konuda kendisiyle hemfikir olmamı gerektirmiyor elbette...

Kişisel olarak dünyada bir Batı ve bir de Doğu medeniyeti olduğu konusu bana pek de ikna edici gelmiyor. Batı'da hâlâ "Joshua fought the battle of Jericho / And the walls came tumblin' down" diye bugün Filistin'de yer alan Eriha kentine ve o coğrafyada yaşamış olan Yeşua Peygamber'e dair ilahiler söyleniyorsa, insanlık medeniyetini oluşturan zihinsel kurguda ayrı bir medeniyet tanımlayacak kadar ciddi farklılıklar yok demektir. Kanımca medeniyet, dil ve dilin ilk meydana çıkışının epistemolojik bağlamını teşkil eden din ile yakından ilişkilidir. Bu anlamda Kuran'daki "dinin yalnızca Allah'a ait olduğu"nu varsayan tek din teorisi medeniyet ve kültür problemlerinin izahını, Kopernik teorisinde güneşin merkez kabul edilmesi gezegenlerin hareketlerini anlamayı nasıl kolaylaştırıyorsa öyle kolaylaştırmaktadır.

Dünyanın bütün geleneklerinin ve kültürlerinin, Doğu-Batı ayrımı gözetmeden, vârisi olduğumu düşünürüm. Günümüz Türk yarı aydınlarının, tersini iddia etmekle birlikte, bu hususlarda yanlış davranmalarını yadırgıyorum.

• İlerleyen zamanlarda aruzla şiirler yazdınız. Diliniz eskilleşti. Eskiye dönük olsa da yeni arayışlara açık olmak diye tanımıyorum bunu. Ancak tabii siz sürekli siyasi ve sosyolojik zemini önemseyen bir şairsiniz. Neyi aradınız? Geleniğin diriltilemeyeceğini de bilen bir şairdiniz, ne de olsa... Bunu çok yakında çıkacak bir yeni şiir kitabınız olduğu bilgisiyse de soruyorum.

– Aruzla şiirler de yazdım. Evet. Ancak bu şair diye geçinen bazı nevhur ve köksüz kimselere bir tür had bildirmeydi. O sedayı yakalama işinin Attılâ İlhan'ın bulduğu damarı taklit ederek sürdürülemeyeceğini, daha ciddi çalışmalar

yapmak gerektiğini göstermek içindi. Dilimin eskilleştiği yargısını kabul ettiğimi söyleyemem. Zira bazılarının eskil bulmadığı ilk şiirlerimde de eskil olarak nitelenebilecek bazı terim ve kelimeler kullandığımda, o şiirler birilerinin modern şiir hakkındaki zihinsel kalıplarına ters gelmediği için eskil diye nitelenmedim. Ancak aruz ile yazarken, dilimin entelektüel düzeyini kullandığım doğrudur. Tanınmış bir şair olarak, ilk kez, *Eyzan*'da denemiş olduğum aruz kullanımı ile modern Türkçe şiirde aruzun pekâlâ kullanılabileceğini ve modern yapıtlar üretmeye bir engel teşkil etmediğini göstermek istedim. Türkçeyi bilerek okuyabilen Avrupalı bir şair, belki de benim yaptığımdan ilham alarak, kendi dilinde *hexameton*'u kullansa fena mı olur?

Dediğin gibi, gelenek diriltilemez ancak gelenek dediğimiz şeyin temelde dil olduğunu ve eşzamanlı olarak bugünde de yaşadığını iyice anlarsak, arada engel kalmaz. Gelenek bize içinde yaşadığımız dilin sunduklarıdır ve benim için, her zaman, içinde bulunulan ve kendini zihnimde yeniden üreten bir sistemdir gelenek.

Serbest veynin Türkiye şiirindeki en baba şairi olan Nâzım Hikmet hem de serbest şiirlerinde aruzu Mehmet Akif kadar büyük bir yetkinlikle kullanıyorsa (örneğin: "*sana düşman / bana düşman / düşünen insana düşman*"), ben niye kullanmayayım. Siyasi ve sosyolojik zemini önemseme konusuna gelince, siyaset sevdiğim bir şey değildir. Sosyal biri olduğum da pek söylenemez. Ancak o alanları seyr eylerim. Çünkü oralarda Allah'ın icraatlarına doğrudan tanıklık etmek oldukça kolaydır. Ne olsa, "Halkın sesi, Hakk'ın sesi" buyrulur. Ancak bu akışta ırmağın kenarında durmayı, seyretmeyi ama içine girip sürüklenmemeyi tercih ederim. Zira bir zamanlar sürüklendim ve sürüklenirken harcanan çabanın, insanın duysal yanını yükselterek, düşünmesini ve anlamasını engellediğini deneyimleyerek gördüm. İnsan çabasını harcarken de muktesit olmalı...

Şimdi yakında yayınlanacak olan *Soneler* adlı şiir kitabım hakkında sormuş olduğun soruya geleyim. Sone, bu türün en iyisi olan Petrarca'nın hemen öncesinde, birtakım İtalyan şairleri tarafından, divan edebiyatındaki gazel türü (özellikle de yedi beyitli gazel türü) ele alınarak geliştirilmiştir. İlk sonelere bakıldığında, Osmanlı gazellerinin esintilerini müşahade etmek mümkün olur. Buna karşılık, orijinal Arap olduğu düşünülen aruz vezni Arap edebiyatına Greklerin *hexameton* sisteminden geçmiş. O denli sinmiştir ki, orijinal olarak Arap olduğu zannedilir. Ayrıca Türkçenin, Farsçanın ve Arapçanın aruzu kullanma şekilleri birbirlerinden belirgin biçimde farklılıklar göstermektedir.

Sonuç olarak, o insan (İnsan-ı Kâmil) medeniyetinin alt birimleri olan kültürler arası alışverişler günümüzde metonimik ve kavramsal bakışın kuşatması altında zihnî verilerini rahatça kullanamayanların sandıklarından çok daha yaygın ve önemlidir. Eğer konu medeniyet olarak tanımlanırsa, medeniyetlerarası ozmoz zordur ama kültürler arası ozmoz çok daha kolay ve etkilidir. Sonelerde bölgesel kültürler arasında edebî anlamda oluşmuş olan böyle bir çapraz geçişin estetiğini aradığımı söyleyebilirim.

• Bugünden 40 yıl öncesinin Ali Günvar'ına baktığınızda onun şiiri hakkında ne demek isterdiniz?

– Pek çok söyleşimde ve yazımda değindiğim gibi, 'Ali Günvar şiiri' biçiminde bir tamlamanın fazlaca kibirli olduğunu düşünüyorum. Ali Günvar'dan sadır olan şiirler Türkçenin şiir bahçesinden onun zevk-i selimine uyanlar arasından derleyebildikleridir. Şükürler olsun, 40 yıl önce de oldukça iyi çalışmışım. "Arkasında benim durmamı gerektiren" şiirler yazmamışım. Bundan dolayı mutluyum. Sonrası benim işim değil.

Ozan Öztepe

Şiir ve Yaşam, Ali Cengizkan

Deneme, Isık Yayınları

1960'lı yıllarda Ankara sokaklarında elinde kelebek ağı ile kelebek peşinde koşan bir çocuktan, önce mimar sonrasında ise şair özneye doğru evrilen bir yaşamın tanıklığını sunuyor Şiir ve Yaşam. Ali Cengizkan'ın 1979-2011 yılları arasında kaleme aldığı metinlerden oluşan kitap dönemin poetik atmosferini yansıtmakla beraber bireysel bir poetika inşası sunuyor. İlk baskısı 1995 yılında gerçekleştirilen Şiir ve Yaşam'ın genişletilmiş yeni baskısı "Sivas'tan Sonra" başlıklı bölümün eklenmesiyle hacmini ikiye katlıyor. Güncel baskıya eklenen metinlerin haricinde en belirgin fark kitabın yazarında gözlemleniyor. Birinci baskının ön-sözünde tanımladığı hali ile "mimarlıkla şiir arasında bocalamayı sürdüren" mimar Ali Cengizkan, genişletilmiş yeni baskıda "bu kez şair olduğumu itiraf ediyorum" diyor.

Mimar ve şair arasındaki temel ortaklık poiesis kavramı aracılığıyla açıklanabilir. Etimolojik olarak eski Yunancada "yapmak" anlamına gelen poiesis, daha önce var olmayan bir şeyin yapılması, ortaya çıkarılmasıdır. Gerek mimarlığın gerekse şiirin üretim süreçleri yapma ve yaratma eylemini belirginleştirir. Mimar özne mekânı inşa eden ve mekânı düşünen özne konumundadır. Şair özne ise sözcükler aracılığıyla mekânı ve dünyayı kurgular ve olası öznel alternatifler sunar. Gerek mimar gerekse şair şapkasına sahip Ali Cengizkan mimarlığı ve edebiyatı yaşamı özelinde şu şekilde tanımlıyor; "Ömrümün ilk gözağrısı mimarlık, ikinci gözağrısı şiir oldu ve ben, bu ikisi arasında bazen rahvan, bazen dörtnala bir trafik gerçekleştirdim; hâlâ da öyle yaşıyorum." Mimarlık ve şiiri bir eylem olarak değerlendiren Cengizkan "şiirleme" edimini tanımlıyor. Şiir bir eyleme dönüştürüldüğü anda hayatın içerisine dahil oluyor. Sözcükler aracılığıyla gerçekleştirilen "şiirleme" eylemi şiirin aynı zamanda toplumsal yönünü betimliyor.

Şiirleri özelinde ele alındığında Ali Cengizkan poetikasının iki evresi belirginleşiyor. 1980'li yılların ortasına dek uzanan *Senlere / Çocuk Ömrümüz / Yunan Dosyası / Yürüyüşler ve Duruşlar / Bağımlı Şiir* çizgisi, dönem sosyo-politik yaşamının yansıması niteliğini taşıyor. 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren şiirin öznesi konumuna kent (başta Ankara olmak koşuluyla) ve doğa ekleniyor. Şiir ve Yaşam'ın genişletilmiş baskısı ele alındığında ise bir dönem daha belirginleşmeye başlıyor; Sivas... Cengizkan, 15'ten fazla arkadaşını kaybettiği Temmuz 1993'ü bireysel poetikası özelinde bir kırılma, zaman değişimi olarak yorumluyor ve Şiir ve Yaşam'ın genişletilmiş baskısına sonradan eklediği metinleri "Sivas'tan Sonra" başlığı altında topluyor.

Ali Cengizkan, "Şiir, ideolojiktir" yorumunda bulunuyor ve ideolojinin iki anlamı üzerinde duruyor; dünya görüşü ve öğreti. Cengizkan, dünya görüşü olgunlaşmış olanların iyi şiir ortaya koyabileceklerini, öğreti açısından bilinçlenmiş şairlerinse gerçekliği yeniden yaratamamaları sebebiyle sadece güncelde kalarak şiirsel akıcılığı kavrayamadıklarını aktarıyor. Şiirin ideoloji ile kurduğu yakın ilişki 1970 dönemi şiirinin temel tartışma konularından. Dönem özelinde en alevli konu ise poetikanın politika ile kurduğu ilişki biçimi. Cengizkan yalnızca politik yaklaşımdan kaynaklanan, ideolojik anlamda kendini üretemeyen şiirlerin

nesnel karşılıkları olan özelliklere gönderme yapmadığını ve sığ bir yerde takılıp kaldığını belirtiyor. Cengizkan inandığı şiiri; kuramdan ve politik sınırlılıklardan sıyrılarak sokağa, kahvehaneye, fabrikaya girebilen ve üretime katılabilen şiir olarak tarif ediyor.

Ali Cengizkan, şiiri yaratılma potaları ve tüketilme ortamları açısından altı farklı başlık altında tanımlıyor. Cengizkan'a göre "Zihinde yaratılan şiir", anlık bir duygulanım sonucu kâğıda veya söze aktarılmadan kalan şiiri; "Ezber alınan şiir", zihinde yinelenebilir duruma gelen başka ortamlarda yeniden yaratılabilen şiiri; "Okunan şiir", zihindeki şiirin dışı taşıma halini; "Metinsel şiir", sessel şiirin kâğıt üzerine geçirilerek bireysel olarak zihinde tüketilen şiiri; "Sesli şiir", metinsel şiirin birey tarafından yüksek sesle okunması sonucu okuyan ve dinleyen birey tarafından algılanarak yeniden yaratılan şiiri; "Durum şiiri" ise, bir anın başka bireylerle birlikte paylaşılarak kolektif şekilde yaratılan şiiri tanımlıyor.

Şiir ve Yaşam'da yer alan en uzun ve dikkat çekici iki metin "Yazınsal Pazar" ve "İlhan Berk'le Bodrum'da" başlıklı metinler. "Yazınsal Pazar", 1980 dönemi poetik veriminin, siyah beyaz fotoğraflarla desteklenen önemli bir kaydı niteliğinde. 1984 yılında, 12 Eylül Cuntası'nın en azgın zamanında Marmara Adası'ndaki Pansiyon Beyaz Yunus'ta, dönemin aktif kalemliğin gerçekleştirdikleri gizli toplantılar metnin çatısını oluşturuyor. Adnan Özer, Ali Cengizkan, Akif Kurtuluş, Adnan Azar, Ahmet Erhan, Seyhan Erözçelik, Vural Bahadır Bayrıl, Orhan Alkaya, Mehmet Ocaktan, İhsan Deniz ve Hüseyin Avni Dede'nin katıldığı, birkaç gün süren bu buluşmanın başat konularını; gelişen kapitalist pazar gücünün nasıl etkisizleştirilebileceği, edebiyat ürününün metalaşmaktan nasıl kurtarılabilirliği, edebiyat ve şiirin sözünü, reel dünya önünde nasıl koruyabileceği gibi sorular oluşturuyor. Ali Cengizkan bu sorular bağlamında "yazınsal pazar" tanımını yaparak tecime dayalı, üretildiği gerçeklikle ilişkisi bulunmayan yapıtları dile getirirken, edebî ürünün yazınsal değerinden ziyade değişim değerinin gözetilme durumunu eleştiriyor.

Ali Cengizkan'ın İlhan Berk ile 2000 yılının Temmuz ayında Bodrum'da gerçekleştirdiği tüm gün süren söyleşi, Şiir ve Yaşam'ın en uzun metni durumunda. Mimarlık ve şiirin arakesitinde ilerleyen söyleşi gerek içeriği gerekse hacmi özelinde ayrı bir basım şeklinde, belki bir mimarlık kitabı olarak basılmayı hak ediyor. İlhan Berk'in eşik, balkon, kapı, avlu konulu mekâna dair söylemleri Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'nı anımsatıyor. Söyleşenlerin ortak tanımlamaları özelinde "uslu şiir"e dek uzanıyor. Cengizkan "uslu şiir"i evetleyen ve suç işlemeyen şiir olarak betimliyor. (Tam bu noktada Ali Cengizkan'ın Nisan 2021'de yayımladığı en taze şiiri olan "Çiğ Bir Çiğ" yüksek sesle okunabilir.)

Şiir ve Yaşam'ın Türk Şiiri özelinde dile getirdiği bir diğer tespit ise Ali Cengizkan'ın Veysel Öngören'in izinden ilerleyerek tanımladığı "ortalama" kavramı. Cengizkan ortalama tanımı ile bir dönemin şiirlerinin sadece o dönem yazılan en iyi şiirler ile değil, döneme dair tüm şiir verimi aracılığıyla değerlendirilmesi gerektiğini savunuyor. Ortalama kavramı, bütün ilişkiler sisteminin hem bir göstergesini hem de nedeni betimliyor. Şiir ve Yaşam; bir mimarın edebiyata, bir şairin ise mimariye bakış açısını sunması bağlamında yaşamdan kesitler barındıran özgün bir yapıt. Kitapta yer alan metinler aracılığıyla 1970'lerden bugüne hem Türkiye'deki sosyo-kültürel, mimari, politik ve poetik verime hem de bir mimar/şair öznenin bireysel poetikası-na eşlik edilebilir.

Zehra Betül Yazıcı

Kar Uykusu, Neşe Yaşın

Şiir, Ayrıntı Yayınları

Neşe Yaşın bölünmüş Kıbrıs'ın her iki tarafında da tanınan, adada konuşulan iki dilde de okunan ve uluslararası şiir arenasında şiirleri dolaşımda olan Kıbrıslı bir şair. Ayrıca onun Kıbrıs'ın yeniden birleşmesi için uğraş veren barış gruplarında çalışmalar yaptığını da biliyoruz. Aynı zamanda Türkiye'deki şiir okurlarının da hiç yabancı olmadığı bir isim. Yaşın'ın ilk şiir kitabı 1979'da Cem Yayınları'na yayınlanan *Sümbül ile Nergis*. Bunun ardından *Savaşların Gözyaşları* (1980, Yeni Türkü Yayınları), *Kapılar* (1992, Cem Yayınları), *Ay Aştan Yapılmıştır* (2001, Gendaş Yayınları), *Bellek Odaları* (2005, Dünya Yayınları), *Üşümüş Kuşlar* (2016, Ayrıntı Yayınları) isimli beş şiir kitabı daha yayımlandı.

Neşe Yaşın'ın altıncı şiir kitabı *Kar Uykusu*'nun "Şiirin Solgun Prensesi" başlıklı sunuş yazısında Orhan Kâhyaoğlu şöyle diyor: "Neşe Yaşın'ın yeni kitabı *Kar Uykusu* için söyleme ihtiyacı duyduğumuz ilk şey, şairin ilk kitabından bu yana hep aynı şiiri yazması. Bunda; ses, biçim ve söyleyiş açısından geliştirdiği kendine özgü dilin payı büyük. Öte yandan tek bir şiiri yazması, aynı şiiri tekrarlama anlamına gelmiyor" ve ekliyor: "İlk kitaplarındaki toplumsalçı göndermelerini yerini daha çok kadın kimliğini sorgulayıp, cinsiyetçi ideolojiye karşı giriştiği gizli hesaplaşma alıyor". Alıntıda saptamaya katılmakla birlikte Neşe Yaşın'ın "Şiirin Solgun Prensesi" olduğu cümlesine katılmadığımı belirtmek isterim. Bana göre o, "Şiirin Solgun Prensesi" değil yabancı kadın şairidir. Babasına diklenen genç bir kadın şairden günümüze gelindiğinde, onun kadın hakları ve dünya barışı konusunda ısrarlı bir direnişçi ve iğdülerini korumasını bilmiş yabancı bir kadın şair olduğunu, kendine özgü şiir dili ve yalın imgelerle yazdığını söyleyebiliriz.

Bursa merkezli Koza Kadın Derneği bünyesinde 24 Nisan 2021 akşamı Zoom'da gerçekleştirdiğimiz *Kadın Kadına Şiirlerle Bir Gece* etkinliğinde Neşe Yaşın *Kar Uykusu*'ndan bir şiir okumuş ve bu kitaptaki şiirlerin, başucu kitabı olan *Kurtlar Kışan Kadınlar*'dan (Clarissa P. Estes, Ayrıntı Yay) beslendiğini, bütün şiirlerin tek bir öykü gibi zamansal ve anlamsal açıdan birbirinin ardılı olduğunu söylemişti. Bu ipucundan yola çıkarak *Kar Uykusu*'nu, kitabın adından başlayarak, altta yatan başka metinlerin izlerinin silik bir şekilde görünür kılınmasıyla yazılmış, kısaca tarih üstüne tarih; yazı üstüne yazı, masal üstüne masal denebilecek bir çeşit *palimpsest* şiir olarak tanımlamak yanlış olmaz. Bu kitapta yerin dibine itilerek unutturulmuş bütün yaratıcı kadınların çığlıklarını rahatlıkla duyabiliyoruz.

Kar Uykusu'nun Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmine bir selam verdiğini düşünüyorum. Çünkü içinde ölü aşkları ve çığlıkları erkekler tarafından susturulmuş aç ruhlu yabancı kadınları barındıran bir film bu. *Kar Uykusu* kitabındaki şiirlerin bize çağırıştığı aşk, çamların üstünde birleşmiş kalın ve soğuk, aynı oranda da kolayca dağılan bir kar tabakasıdır. Kar, ağacın altında, kendi içine dönerek uymakta olan şiir kadınının üstüne sessiz bir şekilde çökmek-



Neşe Yaşın (Foto: Çerkes Karadağ)

te ve onu örtmektedir. Şiirlerin anlatıcı kadını, bu kolay uyku ile ölüm arası geçitte, bir düş ülkesinde, durmaksızın kendini tüketerek bir erkeği sağaltmaya çabalarken buluruz. Aslında ilişkide durmadan kendinden veren kadın, göçüğün altında kalarak çoktan ölmüştür. *Kar Uykusu* işte bu göçüğün altındaki "İskelet Kadın"a yeniden can verme ve ona et tutturma çabasıdır.

Kitabının ilk şiiri "Aşk İçin İfade"de kadının, erkeğin ve ikisi arasında bir türlü başarılamayan heteroseksist aşk ilişkisinin ya da ilişkisizliğinin parodisi yapılmaktadır. Bu hem anlam katmanında hem de şiir dili ve biçimi şeklinde görünür olur şiirlerde. Şiirler, erkek aklın kurguladığı ve erkek egemen bir ideolojiyi nesiller boyunca taşımak için kurgulanmış masalların karakterlerini farklı bir kurgu ile bir araya getirir, daha doğrusu bu kurguyu önce yıkar sonra da birleştirir, burada yapılan bir yapısöküm işidir. Şiirler aracılığıyla gerçekleştirilen büyük anlatı eski masalların şekerleşmiş ve şiir diliyle yapılır. Anlatıcı kadın, erkek egemen dilin 'bilmiyorum' demeye erinen ve kendinden emin dili yerine gayet rahatlıkla, bildiğinden emin olmayan, duyduklarını sorgulayan, "başka da bir şeycik bilmiyorum" diyebilen bir kadındır. Ancak şiir dil bu şiirlerin anlamsal olarak patriyarkal otoriteye direnişine engel olmaz. Şiir, masallardaki gibi mutlu sonla da bitmez: "Adam kendine dönmüş/ Çıkarmış mavi sakalını/Son bir kez sarılsaydık demişim ben// Memelerini yılan mı ne sokmuş kadının/ Kambur kadın da ölmüş galiba son dolunayda/ Başka da bir şeycik bilmiyorum". (s. 17)

Bir Queer Direniş Olarak Unutma Performansı

Bu yazıyı yazarken *Şiirden* (Mart-Nisan 2021) dergisinde Kıbrıslı şair Zeki Ali dosyasının içinde Neşe Yaşın'ın bir yazısına tesadüf ettim. Yazının "aşk" konusundaki giriş kısmına odaklanacağım. Yaşın şöyle başlıyor: "Aşk şiiri yazmak, yani has edebiyata bir aşk şiiri vermek oldukça zordur. Aşk kelimesinin kendisi bile bir kitsch, bir tüketim nesnesi olmuştur çünkü. Romantik aşka dair klişeler her yerdedir (...). Zeki Ali'nin şiirlerinde ise aşkın ima ettiği 'anarşi'dir." Ben de bu cümleyi referans olarak Neşe Yaşın'ın *Kar Uykusu* kitabındaki şiirlerde aşkın ima ettiğinin sahtelik ve yalan olduğunu söyleyeceğim; yaşananlar fantastik bir masal dünyası ve dili yoluyla *kitch*leştirilerek deşifre edilmekte, böylece aşkın parodisi yapılmaktadır. Öyle ki kitabın ilk şiirindeki "Kambur Kadın" dünyadaki yalanı görünce, bunları söylemek için "Aydan silgi yapmış", an-

cak yalanı ve sahtelikleri silmeyi tam olarak başaramayıp "ölmüş galiba son dolunayda".

Yazı ve silgi meselesi üzerinde derinleşilmesi gerekiyor. Judith Halberstam Çuvallamanın *Queer Sanatı* (Türkçesi: İpek Tabur, Sel Yay., 2012) adlı çalışmasında Joseph Roach'ın *Cities of the Dead* kitabında unutanın "beyazlığın fırsatçı bir taktiği" olduğunu söylediğini aktarır ve yine aynı kitapta geçen bir Yoruba atasözünü alıntılar: "Kalemi yapan beyaz adam silgiyi de yaptı"(s.95). Ardından Halberstam erkek dayanışması, kankalık, beyazlık, emek ve amnezi üzerine düşüncelerini iletir. Unutmayı ve bilmezden gelmeyi bir silah olarak kullanan erkek akla karşı çözüm olarak *loser*'lara da unutmayı; tüm normatif değer yargılarına karşı çıkan bir "Queer direniş olarak unutm performansı" ve her şeye sil baştan başlamayı önerir.

Pamuk Prenses Masalının Parodisi

"Ben uyurken gerçekleşmiş her şey/Meğerse sahteymiş/ Adamın sakalı/Kadının göğüsleri" (s.15). "Bahçede bir gül açmış/Adam koparıp bana uzatmış/ Meğerse zehirliymiş gül". (s.16)

Bahçedeki gülün zehirli olması, zehirli elma ve kötü cadı miti üzerinden okunabilir; açan gülü zehirleyen cadı ile örtüşen ve kadına zarar vermeye çalışan adam olduğunu söyleyebiliriz. Yaşın, *Pamuk Prenses* masalındaki "kadının kadına zarar vermesi" temasını tersine çevirerek aslında kadına zarar verenin öteki kadın değil de bir erkek olduğunu söyler ve böylece çok önemli bir tarihsel yanlışlığın ya da saptırmanın altını çizer. Yaşın bu şiirler yoluyla şimdiye dek kadınlar ve erkekler hakkındaki genel bilgileri tersine çevirerek 'o oyun öyle değil, böyle' olduğunu kadın şair-anlatıcı ben'in yaşadıkları üzerinden aynalar. Halberstam'dan alarak söylersek: "Ödipal mantığı reddeden alternatif bir bilme kipi üretir" (Çuvallamanın *Queer Sanatı*, s. 105).

İskelet Kadın, Yabanıl Kadın

Analitik psikanalist ve şair Clarissa P. Estes *Kurtlarla Koşan Kadınlar* kitabında Jung'un kuramında bilinçdışının arketipik öğeleri olan "bilge kadın" ve "vahşi kadın"dan hareket eder. Estes bu 'vahşi' veya 'yabanıl kadın'ı şöyle tanımlar: "Bir zamanlar doğal bir psikik durumda –yani doğru vahşi akla sahip olan, daha sonra, bir dizi olay sonucu ele geçirilen, böylece aşırı evcilleşerek olması gereken içgüdüleri ölgünleşen kadın" (s. 239). Aslında bu yabanıl kadınlar modern kadının toplumsal maske, kimlik ya da *persona*'sının hemen altında uyumaktadır. Neşe Yaşın'ın da *Kar Uykusu* dediği işte bu türden bir uyku durumudur. Ancak kadına karşı yönde sinsice işleyen ataerkil tezahürler ve tüketim toplumu, derinlerde uyumakta olan bu "vahşi kadın"ı tuzağa düşürerek ulumasını keser ve onu, -miş gibi yaparak yaşaması yoluyla öldürür. Estes masalları psikanalitik bir mercek altına alarak inceler, masallar aracılığı ile kadınları canlı ve vahşi olarak hayatta tutan içgüdülerin ölümünden, bu kadının içine düştüğü tuzaklardan ve onu yeniden nasıl canlandırılabilirliğinden söz eder, bu konuda yöntemler aktarır, yollar önerir. 20 sene gibi uzun bir sürede yazılan *Kurtlarla Koşan Kadınlar* kitabı, kadınlar için "Bir film izledim hayatım değişti" cümlesini parodi kapsamından çıkarabilecek bir kitaptır. Kadınların hayatlarını, bakış açılarını değiştirebileceğine işaret eden

bir büyük anlatıdır. Yaşın bu kitaptaki İskelet Kadın'ı İskelet Adam'a dönüştürür ve ona yeni adamlar ekler: Yaralı Adam, Kurt Adam, Kayıp Adam, Tuhaf Aşkların Süvarisi, Hatıra Adam, Rüyardaki Adam.

İblisin Kırmızı Pabucu

"Kırmızı Ayakkabılar" masalı (*Kurtlarla Koşan Kadınlar*, s. 246) vahşi kadının kırmızı kumaştan kendi elleriyle diktiği ayakkabıların bir başkası tarafından yakılmasından, yani kadının çalışarak çabalayarak kazandıklarını kullanmasına izin verilmediğinde veya elinden alındığında içine düştüğü ruhsal açlığa ve boşluğa işaret eder. Bu açlık sonucu kadın hatalar yapmaya başlar ve yanlış insana bağlanarak veya bir şeye sarılarak ölüme yahut deliliğe gider. Buradaki yanlış insan veya şey'in imgesi İblisin Kırmızı Pabuçlarıdır. Bu masal kısaca vahşi kadınların manipülasyonlara nasıl açık hale geldiğini; çeşitli olumsuz kişi veya bağımlılıklarla nasıl kendilerini kaybettiğini ve tükenişe doğru hızla yol aldığını anlatır. Masaldaki "Psikolojik gerçek şudur: Temel sevincine ve vahşi değerine sıkıca tutunmazsa ya da onu yeniden elde etmezse, kadının anlamlı hayatı yıpratılabilir, tehdit edilebilir, soyulabilir ya da kandırılarak elinden alınabilir. Masal, bir vahşi ruh kıtlığına düştüğümüzde kapılabileceğimiz tuzak ve zehirli dikkatimizi çekmektedir." Masalın sonunda gerçeklerden veya savaştan kaçarak veya yaşadıklarından ötürü bezginliğe düşerek, yanlış ilişkileri temsil eden kırmızı pabuçları giyen kadının, kırmızı pabuçlardan kurtulmak için ayaklarını kesmesi gerekmiştir. Kırmızı Pabuç imgesi, aç kalmış ruhunu bir türlü doyuramayan, ya Gündüz Güzeli gibi ikili bir yaşam süren ya da deliren kadının durmadan, artık istemese de dans etmek zorunda kalmasına, yani onu ölüme sürükleyen tuzağa dikkat çeker. Estes, kitabında, Anne Sexton'un "Kırmızı Ayakkabılar" şiirini aktarır: "Ölü bir kentin/ meydanında durup/ kırmızı ayakkabıları bağlıyorum.../ bana ait değiller, Anneminler/ona da annesinden kalmış/ Bir aile yadigarı gibi elden ele geçmiş/ ama yüz kızartıcı mektuplarmışçasına gizlenmişler de./ Ait oldukları evler ve sokaklar da gizlenmiş/ tıpkı bütün kadınlar gibi..."

"Kırmızı Ayakkabılar" masalında söz edilen, bütün yaratıcı kadınların maruz kaldığı benzer yok oluşlar, önceki kadınlardan, annelerimiz ve ninelerimizden miras kaldıysa da reddedilebilir, çünkü kader değildir. Neşe Yaşın'ın *Kar Uykusu* kitabı, hayatları benzer örüntüler sonucu mahvolan yaratıcı kadınlar için yakılmış bir ağıt-şiir olma özelliği taşır. Aynı zamanda da bir kurtuluş ve özgürlük çağrısıdır. Satır aralarında kırmızı pabuçları ayakları kesilmeden ayaklarından çıkarıp atabilmek için kolektif bir kadın dayanışmasına duyulan ihtiyacı dile getirir. Kadınları kız kardeşliğe ve içlerinde uyumakta olan vahşi kadına duyulan özlemle ulumaya davet eder.

Bu çağrı duyulmadığında, ne yazık ki hem şiir hem de sanatın birçok dalında, şimdiye dek olduğu gibi, bundan sonra da, çoğu kadın, diğer yaratıcı kadınlarla aynı akıbete uğrayıp unutulacak, erkek egemenliğinin tuzağına düşerek yükseltildikleri gökyüzünden yerin dibine düşürüleceklerdir. Ama yerin dibi de, kadına hâlâ "dört ayağının üzerinde durabilecek" bir alan sunması bakımından, hiç de yabana atılmamalıdır. Çünkü Estes'in dediği gibi: "Nerede olursak olalım, arkamızda tırs giden bu gölge kesinlikle dört ayaklı."

Üzeyir Karahasanoğlu

Sakarmeke, Mehmet Fırat Pürselim

Öykü, İthaki Yayınları

Sakarmeke'nin ilk öyküsü "Her Vakit"i iştahla okuduğumda aklımda canlananlara diyecek yoktu doğrusu. Öyküdeki nene, şu çorak hayatımızın duygu boşluklarını o kadar iyi doldurmuştu ki tüm gözeneklerimle soluk alabiliyordum. Sokağa çıkma yasağı filan kimin umurundaydı? Ayaklarımı duvara kaldırıp epeyce düşündüm, ölümü bekleyen neneyle müezzinini. Tamamdım. Küçücük bir öykü yetmişti bana. Tek korkum, bazı öykü kitapları gibi ilk öyküden sonra vites düşürmesiydi. Duramadım elbette. İlk öykünün gücü, neden diğerlerinin işaretini, ışığı olmasını ki?

On öykü daha okudum, küçük aralar vererek. Balıkçı teknelerini, limana girmeyi bekleyen gemileri, kayalıktaki oltacıları seyrettim, çay kahve içtim, odalara kapandım. Her öykünün tadı farklı, kıvamı yoğun. Yazar aradan çekilmişti ve her öyküde başka bir dünyayla karşılaşıyordum. Kimi toplumsal kimi bireysel nice sorunsalın üzerine gidiliyor, beylik laflarla geçiştirilmiyor, hiçbirine uzaktan bakılmıyor, aksine tüm dertler, derdi bizzat içinde duyan, bu dertle yoğrulmuş kişilerce yaşanıyor. Bu da haliyle içten, haliyle doğal, haliyle sıcak kılıyordu anlatımı. Son zamanlarda bu kadar keyifle okuduğum ikinci bir öykü kitabı hatırlamıyorum.

Yaşattığı keyfi, okurun duygu ve düşünce ikliminde de devam ettirebilen metinleri önemserim. *Sakarmeke* de günlerdir elimde. Kâh öykünün birini yeniden okuyor kâh notlarıma dönüyor ve yazarı çeşitli kişilerin birleşimi olan rollerde hayal etmekten kendimi alamıyorum. Çocukluğunu çocukluğuyla beraber düşünüyorum. "İlgi" öyküsü çatıyı, "Serce" öyküsü örüyor duvarları. "İlgi"de tek ilgisi futbol olan, ancak onunla hayata tutunan mahalleimizin İbo abisi canlanıyor gözümde. Ne çok sıkılırdı İbo abi okulda! Serçe öyküsünde adı geçen Müslüm'ü dinler, biz -ondan küçük olduğumuzdan mı- anlamazdık arabeskten. Hakan Peker'i, Tarkan'ı, Çelik'i ve onun tanımadığı nice popüler ismi de biz bilirdik. Ne hikmetse çok güzel bağlama çalardı. Tuncelililer bağlamayla büyümüş, öyle derdi. Bizim şarkılar bağlamaya yakışmadığından bir Müslüm, bir de bilmediğimiz şeyler çalardı. Marşmış bunlar. İbo abinin gözüne girmeye o kadar hevesliydik ki çekme kasetler aramızda gidip geldikçe eşlik eder olduk Grup Yorum, Grup Munzur marşlarına. Bir ağaç altına oturur, o çaldıkça çevredekilere beraber söyledik. Alkışlar, ısıklar gelirdi apartmanlardan. Öyle ki istek parçalar isterlerdi balkonlardan. İnanamazdım, binbir zahmetle arayıp bularak ezberlediğimiz bu marşları bunca insanın bildiğine.

Her ne kadar Muş'ta yaşamıyorsak da yaşadığımız yarı santiye görünümlü kooperatiflerin hiçbir yerden üstünlüğü



Mehmet Fırat Pürselim

yoktu. Hiç değilse lalesi vardı Muş'un, bizimse "ileride yeşil alan olacak" denilen, böyle denildikçe savsaklanan boş arsaların balıkçı çamuru içinde yaptığımız mahalle maçları. Başka eğlence bilmezdik. Böyleyken "İlgi"deki isimsiz çocuk -bizim İbo abi- önünde bir boşluk bulmasın, kimse yakalayamazdı. Onun kadar hızlı top süren, bileklerine hâkim adam ancak Ankaragücü'nde, Gençlerbirliği'nde bulunabilirdi. Hangi mevkiye koysan oynardı. Ne var ki yetemezdik ona. Her şey gibi bizden de sıkılırdı. Ailesinden de. Haliyle evden kaçmış bir gün. "İlgi"deki, "Serce"deki gibi. Uzunca bir süre göremedik. Yalan yanlış söylentiler dolaştı. Hapse girmiş diyenler çoktu. Aylar sonra karşılaştığımız İbo abi, İbo abi değildi artık, İbrahim abiydi. Bambaşka bir kişiye dönüşmüştü. İlgiyle dinlememize karşın anlamadığımız şeylerden bahsediyordu. Akıllandığı kesindi. Bu nedenle lisenin son senesini takıntısız geçmesine şaşırmadık, hatta İstanbul'un bilmem ne üniversitesinin bilmem ne bölümünü kazandığına da. Her fırsatta çıkıp geliyor, beraberce şarkılar, marşlar söylüyorduk. Çok akıllandığından felsefe, edebiyat okumamızı salık veriyor, "Belirlenmiş hakikat dizgelerinin dışına çıkın," diyordu.

Karanlık menzilin dışında bir temiz kalma alanı *Sakarmeke*. Toplumsal sorunlarımızın sinir uçlarına dokunduğunda bile rahatsız etmemesi bundan. Geçmişle hesaplaşamamış, geleceğe dair hayalleri kısıtlı, umutları kısır, bilinci sığ insanların ülkesinde bağırmanın, ısırmadan, inandığı yolla yapıyor bunu yazar. Bombalar patladığında, "Serce" karakolda hırpalandığında, mültecilerin feleği şaştığında da. Eleştirinin yüksek gerilimini gözeterek, derdi dertlenirken dahi kendini dışta tutarak, sanatın zarif yürüşüne uygun adımlar atarak...

"Ledli Zaman Hikâyesi" ve "Erektus Kalesi" öykülerini okurken İbrahim abiyi ne çok özlediğimi anladım. Ağzımız açık dinler, unutmayalım diye söylediklerini içimizden tekrarlardık. Yine ilk ondan duymuştum ütopyayla distopyayı. Nereden nereye? Öykü aralarında bu iki kurgu üzerine düşündüm. Bugün ütopyalarımızdan vazgeçmemiş

olsak da distopyalar çağında yaşadığımızın bilincindeyiz. Dahası ütopyalarımızın sesi coşkusuz artık, zayıflayan inanç hükmünde, nostalji tonunda. Çocukluğumuzun dünyasında hayal edemeyeceğimiz fütürist niteliklerin, hatta distopyaların bile giderek sıradanlaştığı, bu nedenle hiçbir şeye şaşmadığımız, evlerimize kapanıp günlerce dışarı çıkmamayı onayladığımız bir çağda yaşıyoruz! Yakınlarımız, dostlarımız, komşularımız virüsten ölürlen duygusal tepkiler vermeyi unuttuğumuz, tepkisizlikle duygusuzluğumuzun baş başa gittiği bir zamanda yaşıyoruz. İnsanlık sorunlarının çözülemeyeceği aynı kısır döngülerin yarattığı zehir iklimini soluyoruz.

"Ledli Zaman Hikâyesi"nde sokaklar aydınlandıkça insanların hayatları kararıyordu ve gecelerin gündüze döndüğü beyaz zamanların silik bankacısıydı İbrahim abi. Bu gidişe kendi çapında çaresiz çareler arasa da ledli lambalar her yanda mantar gibi bitiyordu. Neyse ki sorunu yaratanlar –devletimiz var olsun– nihayet çözümü de bulmuştu: at gözlüğü. Suratın ortasını kaplayan gözlük öyle işlevseldi ki önündeki küçücük alanı göstermesi şöyle dursun, uyumak istendiğinde gözlerin üzerine sabitlenerek etrafı karanlık yapmakta, takana deliksiz bir uyku vaat etmekteydi: "*Devletimiz uykusuzluk problemine karşı geliştirdiği yüzde yüz yerli ve milli üretim gözlükleri takmak zorunlu değil ama mecburi!*"

Bir distopya öyküsü, öykünün ana unsurları dışında, dil oyunları ile da beslenirse unutulmaz bir estetik güce ulaşır. Bir distopyada çıkışın giderek imkânsızlaştırılması, boğuculuğun katman katman artması gerekir. Dolayısıyla her yeri kaplayan ledli lambalar gündüzleri de yanıma başlıyor ve zaman kavramının ortadan kaldırılmasına dönük bu adımlarla insan yaşamı son sürat anlamsızlaşıyor. Altüst eden bir bilinmezdir zamansızlık. Karıştırdığı zaman kavramı da İbrahim abiyi işinden eder. Tabii işsiz bir adam geçimini bir süre sürdürebilse de bir yerden sonra hayatının raydan çıkmasına engel olamaz. Eve gelen tüm hizmetler kesilir. Her şey ıcralık olur. Ölmüyorsa belediyenin onun gibilere gönderdiği erzak kolileri sayesinde fakat onlar da giderek küçülür. Dayanmaya çalışır. Çaresizliğin derin çıkmazlarında o kadar bocalar ki uyuturucuya bulaşır, sanırlar görür. Derken son belediye kolisinden sadece at gözlüğü ve ledli ampul çıkınca yıkılır. Açlık dayanılmazdır. Son gücüyle kitaplığına ulaşır. Ansiklopediden Güneş maddesini bulur ve rahatlayarak... O zavallı hali çok dokunsa da hâlâ Güneş'e, ütopyaya, ütopyanın güneşine, onun sonsuz ısı ve ışık kaynağına inanmaktadır İbrahim abi. Umutlar hiç ölmeyecektir.

"Kadın avcısıyım ben. Daha doğrusu bir zamanlar öyleydim," diye başlayan "Erektus Kalesi", yazarın her kitabında üzerinde durduğu kadına şiddeti her boyutuyla işleyen etkileyici, gayet sert bir distopya öyküsü. Erkek kahramanın vakanüvise anlattıkları, savaşçılarına söylevleri biçiminde ilerleyen öykü, kadınlara dair sözleriyle son bulur. Neydik ne olduk diye ah vah eden erkek kahraman –İbrahim abiyi karıştırmayalım lütfen– kadınlara karşı yapılmış bir erkek devriminden söz eder. O kadınlar ki sırtlarından sopayı eksik etmedikleri hizmetçileri, malları, atalarının ve babalarının katilleri, asi tabiatlı, söz dinlemez, şeytanın işbirlikçisi, sokaklarda şarkı söyleyip göbek atan ahlak düşkünleri, eksik yaradılışlı, erkeğin kaburga kemiğinin mamulü, utanmadan başları açık gezenler, dünyanın en işvebaz, hilebaz, kumarbaz, madrabaz, uslanmaz yara-

tığı, Âdem Baba'mızı kandırıp cennetten kovduran arsızlar, sıçanlar gibi kemirgen, köstebekler kadar kaypak, yeralında yatıp kalkan lağımcılar kadar yedikleri tasa işeyenler ve haindirler.

Distopya, kentteki tüm kadınların aynı anda yerin dibine girmeleriyle derinleşir. Ondan sonra çeşitli eylemlerle erkeklerden hesap sorduklarını, erkek egemenliğindeki yerleri tek tek ele geçirdiklerini görürüz. Olağanüstü örgütlenmişlerdir. Bir türlü durduramadıkları bu güç karşısında Erektus Kalesi'ne sıkışır erkekler: "*Burası elimizde kalan son mevzi. Burayı kaybedersek, inanın hem cenneti hem de cehennemi kaybederiz. Bunca vahşetten sonra kanlı ellerimiz cehennemde yanıp da arınmadan, Yara-dan'ın bizi cennetine almayacağı çok açık ama hiçbir zebani de eksik etekler karşısında acze düşmüşlerle soylu ateşi kirletmeyecektir. Öyle ki eşekarısından, fareden, hamam böceğinden, envaî çeşit hayvanattan korkan kadınlara yenilenler onlardan bile aşağılıktır. Nasıl ki haşaratın bir cenneti cehennemi yoktur, kadınlara yenilenlerin de olamaz!*"

Günler geçtikçe karşı koyamayacakları iyice belli olur. Her ne kadar anlatıcının haması söylevler işitse de kazanma şanslarının olmadığı açıktır. Hepsisi çaresiz erkek gevezeliğidir. Yine de teslim olmazlar. Tam da burada aklımızı okur erkek komutan: "*Biz nasıl üremek için onlara muhtaçsak onlar da çoğalmak için bize muhtaçlar. Tüm erkekler yok olduğunda, zaferleri de Pirus zaferi olacak! Kazandıkları an kaybedecekler!*"

Romalıları yenen Pirus'u anımsatması boşuna değil komutanın. Onları yenen kadınlar "tohuma duramayacak" olmakla zaten yenileceklerdir! Bu gerçek içini soğutur. Tüm adamları katledilip de geriye bir o kaldığında bile bu düşüncenin ferahlığına sahiptir. Ne var ki yaşadığı sürprizle kadınların zaferinin asla Pirus'un ki gibi olmadığını anlayarak ölür. Dolayısıyla bir distopya öyküsü olarak başlayan "Erektus Kalesi" de ütopyaya dönüşür. Hoyrat erkek dünyasının insan olmakla, dayanışmayla aşılabileceğini gösteren ümitvâr bir öyküdür. Diliyle, tekniğiyle, zaman geçişleriyle, şaşırtmacalarıyla, çağrışımlara açık biçimde "Hepimiz kadınız" dedirten özünü kanıksar olduğumuz distopyaların karanlık dehlizlerinden ütopyaların rengârenk doğasına açılan nadir örneklerdendir.

Sadece Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'ni değil, Katherine Burdekin'in *Swastika Geceleri*, Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'ini ve "Kafesin biri bir kuş aramaya çıktı" ile Kafka'yı, Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ini bazen dipdiri bir metinlerarasılıkla bazen çeşit telmihlerle hissettiriyor bu kitap. Yazar çoksesliliği sağlarken güncel olanla mazidekini bir arada vermenin cesaretini ve becerisini de gösteriyor. Eser yazar adlarının dışında, özellikle bugüne ait ünlüleri, markaları, ticari ürün bilgilerini, emojileri dahi kullanıyor. Kimileri yadırgayacak olsa bile bu sayede eskiyen yeni, hatta popüler aynı potada eriyor.

Satırlarında kuşların oynadığı, kapağına bakınca cıvıldaştıkları bir kitap *Sakarmeke*. Yazarın "Kuşlar belki de senelerdir içimde tuttuğum dertlerim, sıkıntılarımı ve bu kitapla birlikte onları serbest bıraktım,"¹ demesi, kitabın kuşlarla olan bağına ne güzel yansıtıyor. Bu dertler yazıya dökülme "Turna"daki muhasebeci kız gibi kanatlarımız çıkmayacak, "Martı Avcısı"ndaki Azad'ın göç mevsimi acısına tanık olmayacak, aklımızı yerden kesemeyecektik.

1) "Bir 'Sakarmeke' dertleri alıp götürdü": <https://www.karar.com/bir-sakarmeke-dertleri-alip-goturdu-1599728>

Naile Dire

FIRAT POLAT İLE SÖYLEŞİ

İhtiyacım olan, zaten hep orada duruyor.

Burcu Vaazi, Şiir, Edebi Şeyler

• Kitabın üç bölümden oluşuyor: "Gösteri Toplumu", "Burcu Harikalar Diyarında", "Burcunun Meramı". Bu da kitabının adını tekrar düşünmeme sebep oluyor. Herkesin merak ettiği soruyu ben sorayım, Burcu Vaazi ne demek, biraz ipucu verebilir misin? Burjuvazi olarak mı okumamız gerekiyor, yoksa bölüm isimlerinden yola çıkarsam Burcu diye biri mi var?

– Kitabın ismi aslında çok basit bir kelime oyunu. Burjuvazinin bayağılaştırılmış, kesilmiş bir hali. Esasen yapmak, vurgulamak istediğim şey burjuvaziyi bir jargona dönüştürmek, ona bir lakap takmak, kıcıyı yere yapıştırmak olarak düşünülebilir. Uzak ya da imrenilen o kültürü, çoğunlukla içerisinde kültürsüzlük ve çiğlik barındırdığını düşündüğümünden, böyle adlandırmak isteği doğdu bende.

• Bahsettiğin bu kültürsüzlük, kitabında ironiyle beraber yoğun biçimde hissediliyor. Reklamlardan kafelere, oda müziği hayranlığından sosyal medya düşkünlüğüne elitin her alanını eleştiren bir şiir kurgun var. Bir soruna odaklanırken "şiirsel", "estetik" kaygıları bir kenara mı bıraktın? Şair olarak bunlara yaklaşımın nedir ve kendi şiir serüveninde estetik kaygıyı önemser misin?

– Güzel bir soru. Yazdığım şeylerde, estetik ya da şiirselikten ziyade, dışarıdan alma vardır. Bunu kendi düşünceye uyarlayarak bir şekilde yansıtmaya ve dönüştürmeye çalışırım. Estetikle ya da şiirsellikle olan bağımın böyle olduğunu düşünmüyorum. Her şiirin kendi özgüllüğünden dolayı, gerekli olan belirli bir düzenin, söylencenin olduğunu düşündüğümünden, bu tarz kaygılar geride kalıyor. Ritmik, ölçülü şiir de okumayı severim, şimdiki tabirle deysel olanı da. Temel aldığım şey, şairin yazarken kendini ne kadar anlatabildiği ya da duygu açısından beni ne kadar uyandırdığı ve ikna ettiği. Özetlemek gerekirse kalıplılığı ve tekdüzeliği sevmiyorum.

• Hayattan alıp kendimce dönüştürüyorum, şiirimi böyle kuruyorum dedin, peki mizahla karışık eleştirdiğin bu "gösteri toplumu"na dair neler söylemek istersin? Şiir kitabında neden bu eleştiriye yansittin? İçinde bulunduğun toplum mu seni bu yaratıma sürükledi? Şiirindeki sosyal ve mizahi öğeler gerçek hayatın sanatsal bir dönüşümü olarak düşünülebilir mi, yoksa poetik düsturunda gerçek hayatı doğrudan yansıtmayı mı yeğlersin?

– Hayatın bir fragmanlar bütünü olduğunu düşünüyorum. Hiçbir an kesintisiz bir şekilde akmaz, akmamalıdır. Her zaman, anın kendisinden sonra, boşluklar oluşur ve hafızamız bunları biçerek doldurur. Bu noktada da öğeler ancak birlikte hareket ettiği fragmanlarla anlam taşır, bir kesitin içerisinde düzenli aralıklarla farklı farklı durumlar çıkarabilirsin ve bu da günün sonunda sana ne istiyorsa onu verir. Bu bağlamda ben de bunu bayağılaştırılan



Firat Polat

gündelik durumlar olarak belirtmeyi yeğledim ki bu da en azından metnin ilk bölümünün temel motivasyonu oluyor. Misal, kulübe gidip eğlenmek, oranın kendi dinamikleri vs. Şahsen bundan da memnunum. Gösteri toplumu mevzusu da bununla ilişkili. Bellek kavramı üzerine çokça yazılıp çiziliyor, oralarından bir şeyler koparıp bilmişlik rolü kesmeyeceğim. Kendi deneyimim üzerinden, belli maddi imkânlarla ya da çevrelere sahip olan bireylerin o çevrelerin etrafında şekillenen ve önceden belirlenmiş hayatları oluyor. Bunların içine de sosyal medyayı katarak sürekli bir deklare etme hali oluşuyor. Her şey sosyal medyada dönüyor olsa da, odağımı 'yakın'a çevirdiğimde gözlemlediğim, koca bir cümbüş. Son dönemde bu cümbüşü kitchleştirilen çokça hesap da peydah oldu zaten, böylelikle de o ötekiyle benim dışımda insanlar da sıkça karşılaşır oldu. Aradaki küçük fark, deneyim ve onun yeniden üretilmesinde oluyor işte. Bu noktada da başa dönmüş oluyorum.

• Son olarak, Burcu Vaazi'de "sevdim yeni/ bir dil kurdum" diyorsun. Bize bu dilden bahsedebilir misin? Bir şair olarak şiir dilini sürekli yenilemen gerektiğini mi düşünüyorsun? Burcu Vaazi'nin dili için kısa cümlelerle kurulan, bu yüzden de akıcı olmayı planlayan ve kullanılmamış kelimelerle ilerlemeye çabalayan bir dil demek mümkün mü?

– Açıkçası her durumun kendi dili olduğunu düşünüyorum. Kurmaya çalıştığım şey 'durum'un kendi dilini elinden geldiğince yansıtabilmek. İhtiyacım olan, zaten hep orada duruyor, elimizin altında sözlük de var, gündelik dilimiz de var ve herkesin bu dili kendince kullanma şekli var. Onu yakalayıp da söyleyenin ağzından baktığınızda işte oradan yeni bir dile ulaşabiliyorsunuz. Bu dil tabii sabit değil, değişken; değişecektir de, eskiyecektir de. Yeni olan şey de, fark ettiğim, benim farkındalığım. Bunu sevdim, bir süre daha seveceğim sanırım fakat bu da geçecektir, ta ki yeni bir farkındalığa kadar. Akıcılık ve kısa cümle mevzuuna da gelirse, söylence neyi gerektiriyorsa, kendime göre, o şekilde hareket ediyorum. Daha uzun ve farklı bir şey de yapabilirdim pekâlâ, ama bu ne kadar o olurdu? Bence önce bunu sormak gerek.

Soner Sert

Herkesten Uzakta, Kadir Işık

Öykü, Notos Kitap

Yazın dünyasının ilk olarak gezi notlarıyla tanıdığı, öğretmen ve öykü yazarı Kadir Işık'ın ilk öykü kitabı *Herkesten Uzakta* geçtiğimiz günlerde Notos Kitap'tan yayımlandı. Yazdığı "uzun öykü"lerle diyardan diyara uzanan Işık, gezi notlarını öyküsel bir forma kavuşturmuş gibi. Bir tekinsiz atmosferde salınıyor Işık'ın öyküleri. Hüsrana gebe, hüznü alışıkar karakterlerin dünyası yansıtılan... Ölümünün, ayrılıkların, hastalıkların ve gözyaşlarının ardından hep dik durmaya, yaşama devam etmeye çabalayanların öykülerini anlatıyor Işık. Belki de en çok bu yönleriyle benziyorlar Türkiye'ye. Hep bir şeylere, birilerine küskün fakat yine de dirençli ve inatçı kahramanlar diyarı bu coğrafya...

Işık, kimi öykülerinde taşrayı, kimi öykülerinde merkezi odağa alıyor. İstanbul'un Modası'ndan Antalya'nın köylerine dek uzanan geniş bir anlatı diyarı karşımıza çıkar... "Yüzleşme" ya da "O Akşam Olduğu Gibi" birbirinden farklı bölgelerde geçen öykülerinde yazar, mekânı, anlattığı hikâyenin bir yan karakteri gibi organikleştirirken, anlatılanı dekora yaslamaktan ziyade, dekoru anlatının bir parçası olarak resmediyor. Bu durum, dekoru, öykünün geçtiği mekânı daha da sahileştiriyor.

Kadir Işık, öykülerinde birinci ve üçüncü tekil şahısları kullanıyor. Gerek özne, gerekse de tanık olduğu bütün o öykülerde ilk dikkati çeken kahramanlarıyla arasına çektiği sınır oluyor. Her daim bir temkinlilik söz konusu gibi... Sanki yarattığı o karakterlere saygı duyan, onları hep belirli bir aralıktan izler gibi duran bir hali var yazarın. Bu durumu anlatıyı nasıl kurarsa kursun bozmayan yazar, bu sayede okurun da karakterlerden uzakta durmasını istiyor. Bu hususu şu şekilde izah etmek de mümkün: Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmini hatırlayın. Filmin başından iti-

baren ana karakterle birlikte çatışmalara girer, çıkarız. Arkadaşlarımızı ölür, yaralanırız. Hep onunla özdeşlik kurar, vurulur vururuz. Bu durumun, anlatılanın bir savaş hikâyesi olmasıyla inanın bir ilgisi yok. Savaşı bu şekilde anlatmak, bir özdeşlik kurulmasını sağlamaya çalışmak tamamen Spielberg'in tercihi... Aynı durumu bir de şu noktadan düşünmekte fayda var: Kubrick'in *Full Metal Jacket* filmini hatırlayın. Burada anlatılan bir savaş hikâyesidir. Fakat Kubrick, başlangıçtan itibaren bütün karakterlerine belirli bir noktadan bakar. Onlarla özdeşleşmemizi istemez. Kamerasını ona göre yerleştirir. Karakterleri çatışmalara girer çıkarken, hep belirli bir noktadan izleriz. Kubrick, vahşeti onların gözünden görmemize asla müsaade etmez. Kadir Işık, bu noktada anlatısal olarak Kubrick'e yakındır. Karakterlerine hep uzak ama onların eylemlerini, fikirlerini onlardan çok önce bilen bir yazar Işık.

Işık'ın öykülerinde dikkati çeken bir diğer nokta, çoğu zaman anlatımını sinematografik bir biçimle harmanlaması... Karakterlerin eylemlerinin önceliği oluşturduğu, okur nezdinde daha görünür olduğu bir durum söz konusu burada. Bu bağlamda karakterlerin eylemleriyle birleşen duygusal durumu, anlatının daha resimsel bir karşılığı olduğu fikrini doğuruyor. Dolayısıyla karakterler okurun zihninde ete kemiğe bürünüyor. "Doktorun karşısında heyecanlı, otururken koltuğun kenarına tutunuyor. Yüzünde mahcup bir gülümseme, gözler donuk. Yanından ayrılmayan annem koluna girdi. Doktor karışmamasını işaret etti, aldırıyor. Kaç yıl önce emekli olduğunu sordu babama, cevap yok. Bana bakıyor, sonra doktora."

Edebiyat camiasında "kısa öykü" - "uzun öykü" tartışmalarının yapıldığı şu günlerde Kadir Işık, uzun öyküler anlatıyor. Olay örgüsünün bol olduğu, karakterlerin derinleşmeye meylettği bu anlatım biçiminin, romana daha yakın olduğunu söyleyenler çıkacaktır. Fakat Işık, bu "uzun öyküler"inde fire vermiyor, tek bir kurşunu bile boşa atmıyor.

İlk öykü kitabını kaleme almak, yayımlamak her zaman zordur. Bu durumun kendisi bile başlı başına bir yolculuk, bir öykü malzemesi... Kadir Işık, bu yolculuktan başarıyla çıkıyor.



Kadir Işık

Mevsim Yenice AYŞE ÖZLEM İNCİ İLE SÖYLEŞİ

*Yazdığım her öykü ve karakteri
kutsallaştırdığım sanılmasın.*

Yerin Dibinden Geliyorum, Öykü,
İletişim Yayınları

• Ayşe Özlem İnci kimdir? Kendini nasıl tanımlar?
– 1985 doğumluyum. Marmara Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği mezunuyum. 13 yıldır beden eğitimi ve spor öğretmenliği yapıyorum. Bu süreçte hentbol antrenörlüğü de yaptım. 2012’de öykü yazmaya başladım. 2012’den bu yana muhtelif mecralarda kültür sanat söyleşilerim, spor yazıları yayımlandı. Spor ve yazı, hayatımın büyük bir kısmını kaplıyor diyebilirim.

• Yerin Dibinden Geliyorum bir ilk kitap olmasına rağmen olgunlaşmış, sabırla işlenmiş öykülerden oluşuyor. İlk öykü yazdığınız zamanlardan, kitap sürecine dek geçen zamandaki yazma serüveninizden bahseder misiniz?

– Çocukken kısa şarkı sözleri yazar, mırıldanırdım. Ortaokulda ilk kez deplasmana gitme fırsatı olduğunda çok hasta bir çocuk olduğum için ailemin yorulmamı istemediğini biliyor ve beni bu deplasmana göndermeyeceklerini düşünüyordum. Ben de günlüğüme, “Sevgili günlük keşke babamlar beni deplasmana gönderse,” diye başlayarak içimdekileri döküp bu günlüğü okunacak şekilde görebilecekleri bir yere bırakmıştım. İlk kez yazdığımı ifşa isteği o dönem ortaya çıkmıştı sanırım. Hayatım boyunca ara ara notlar aldım. 2012’de ilk kez hikâye anlatma isteğim beni ikna etti ve ciddiye alıp devam ettim. Sonunda bu durum, bir kitap vesilesiyle burada sohbet edebileceğimiz ciddiye ulaştı. Ne mutlu bana.

• Aslında sizi kültür sanat söyleşilerinizle önceden tanıyan, takip eden okuyucularınız olacaktır. Ben de onlardan biriyim. Daha önce birilerinin eserlerinin üzerine sanatçıyla söyleşi yaparken, şu an sanatçı konumunda olmak nasıl bir duygu?

– Ne yalan söyleyeyim, sanatçı yakıştırmamız beni heyecanlandırdı, teşekkür ederim. Bununla birlikte henüz kendimi bir sanatçı olarak göremiyorum. Ciddiyetle ve tutkuyla hikâyeler anlatma niyetinde olan ve bunun sonucunda bir de kitabı çıkmış biri olarak görüyorum şu an kendimi. Daha iyilerini yazma coşkusu, isteği içerisindeyim. Şimdi bir söyleşide cevap veren tarafta olmak keyifli bir oyun gibi geliyor bana. Söyleşilerde soru sormak galiba bana daha kolay geliyordu. Haydi bakalım, sıra bana mı geldi, diye sesli düşünerek yine soru sormaktan kendimi alamadığımı fark ettim şu an. Bu benim ilk söyleşim, sanırım sorulara cevap verdikçe alışacağım.

• Yerin Dibinden Geliyorum, “Zenaki” adında atmosfer bakımından diğer öykülerden farklı diyebileceğimiz bir kâhin öyküsüyle açılıyor. Bu açılış bana kitabın yazarının bir ne-



Ayşe Özlem İnci

vi kahin görevi üstlenerek “şimdi size gelecekte başımıza gelebilecek kötülükleri anlatacağım ve başrollerde kendinizi bulmanız hoşunuza gitmeyecek” diyor gibi hissettirdi. Okuyucuya pusula olan bu öykünün yazılma sürecini merak ediyorum açıkçası.

– Size böyle hissettirmesi ne güzel. “Zenaki” belirttiğiniz gibi kitabın ilk öyküsü. Birkaç arkadaşım kitabın bu öyküyle açılmasını bir miktar iddialı buldu. Bu özellikle planladığım bir durum değildi ama sanırım dağ başında yürüyen bir karakterle kitap başlasın istedim. Yürümek, benim için kafamdaki düşünceye odaklandığımda beni ritimde tutan ve o atmosferde kalmamı sağlayan bir eylem. Farkında olmadan böyle bir bağ kurmuş olabilirim. Rüyamda arkadan dağ başında birini görmüştüm. Sisli bir hava vardı. Bu rüya uyandığımda hâlâ benimleydi. Kalkıp not aldım, çünkü rüyadaki bu kişi tüm soruların cevapları onda gibi hissettirmişti. Bu atmosferi böyle bir kurgu ve karakterle anlatmayı yakın buldum kendime. Böylece bu öykü oluştu.

• Cecilia ve Bolero öykülerinizin arka fonunda müzik var. Her iki öykünün de kendi ritmi ve tınısı olduğu okurken hissediliyor. Hatta müzik, edebiyat ve dans işbirliği halinde bazı öykülerde bu anlamda. Diğer sanat dallarıyla ilişkiniz nasıl, ilham kaynağı olarak sizi ne kadar besliyorlar?

– Hayatımın büyük bir bölümünde spor vardı, var. Mesleğim gereği de. Yazmaya başladığımdan beri müzik farklı bir anlamda bana eşlik ediyor. İlle de metin içerisinde bir yerde müzik geçiyor demiyorum; yazının başına oturdüğumda beni o ilk kelime ya da cümleyi bulmam için ısındıran ve sahaya çıkmamı sağlayan ya da metnin ilk hali bittikten sonra üzerine tekrar çalışırken beni formda tutan bir şeyden bahsediyorum. Elbette ritim ve müzikle olan bu temas cümlelerin akışına da tesir edebiliyor. Yaratmak istediklerimin içeriğine göre dönem dönem sanat dallarının öncelikleri gözümde değişiyor, ama müzik, dans ve sinema hep var diyebilirim.

• “Zenajey” isimli öykünüz en keyif alarak okuduğum, üstüne en çok düşündüğüm öykülerinizden biri oldu. Bir yapay zekânın bir sanatçının yerini alıp alamayacağını sorguluyoruz öykü boyunca. Size sormak istedim, benim de kafamı çok kurcalayan şeylerden biri son yıllarda bu konu, sizce yapay zekâ sanatçının yerini alabilir mi? Bu da kâhinlik ettiğiniz, gelecekte bizi beklediğini düşündüğünüz kötü senaryolardan biri mi?

– Bu öyküyü yazdım ama benim de hâlâ kafa yorduğum ve gelecekte bu alanda neler yaşanacağını merak ettiğim bir konu. Bu öyküyü yazarken birçok belgesel izledim, po-

dcast dinledim ve makaleler okudum. Hatta telefondaki "siri"ye sorular sorup kendimce sohbet etmeye çalıştım. Yapay zekâ tarafından yaratılan şiirler, besteler, resimlerden bahsediliyor. Yapay zekâ ve duyguyu henüz gerçek bir yere oturtamadım. Gerçek sanatçı olarak yaratılar tam anlamıyla bir yapay zekâ tarafından sanırım icra edilemeyecek. Şimdilik buradayım, ama kim bilir. Ne heyecan verici değil mi...

• Aynı öyküde "işte bir sanatçının anısı" diyorsunuz. Öyküleri yazma sürecinde size sanatçının o en güzel anısını sorsam ne dersiniz? Yerin Dibinden Geliyorum'daki en güzel an nedir?

– Aslında şimdi baktığımda her anı güzel geliyor. Bir örnek verecek olursam sanırım, kitabın editörü Emre Bayın'ın Notos'taki öykümü okuyup bana ulaşarak bir dosya düşüncem olup olmadığını sorması ve bu güzel anılardan bahsetmeme vesile olmasıydı.

• Dikkatimi çeken konulardan biri öykülerdeki mesele, karakter, mekân çeşitliliği oldu. Bunun çok değerli olduğunu düşünüyorum. Öykülerinizin yaratma süreci sizde nasıl işliyor? Önce temayı mı belirliyorsunuz mesela? Tüm kurguyu kafanızda tamamlayıp mı geçiyorsunuz klavye başına, yoksa yarı yolda işe koyulanlardan mısınız?

– Öyküden öyküye değişen bir durum bu benim için. Kimi bir duygu ya da olayı anlatma isteğiyle bana kendisini yazdırmaya başlıyor ve elbette çalışarak öykü halini alıyor. Kimisi için de o ilk cümleyi yazmadan evvel zihinsel, duygusal, bazen fiziksel olarak fazla mesai harcıyorum.

• İçlerinden favori öykünüz ve karakteriniz var mı?

– Bu konularda zorlanıyorum açıkçası. Yazdığım her öykü ve karakteri kutsallaştırdığım sanılmasın, takım sporculuğu geçmişim ve öğretmen olmamın etkisi nedeniyle olsa gerek sanırım favori diye niteleyebileceğim bir öykü ve karakterden bahsedemiyorum. Hepsinin benim için kendi gerçekliğinde tek ve biricik olduğunu söyleyebilirim.

• En çok hangi karakteri yaratırken zorlandınız? Neden?

– Zorlanmaktan ziyade kendisi hakkında beni çok düşündüren, sizin de önceki soruda vurguladığınız Zenjey karakteriydi. Bir yapay zekâ karakteri anlatmak, duyguları olan bir canlıyı anlatmaktan daha farklı yönde enerji harcama sebep oldu.

• Kitabın "Ya Deli Ya kanser" ile bitmesinin bir tesadüf olmadığını, bunun özellikle kapanış öyküsü olarak seçildiğini düşündüm. Acaba yanıldım mı? "Ya öleceksin, ya delireceksin Züleyha, biraz oyun oyna madem" diyor kahraman kendine. Kendime sormadan edemedim, içinde bulunduğumuz zamanı da düşününce, size de sorayım; ya delirecek ya da ölecek miyiz? Sizin "biraz oyun oyna madem" dediğiniz alanınız hangisi?

– Kadınlar, hayvanlar, doğa ve sayabileceğimiz nice mücadelesini vermemiz gereken konu, yaşadığımız adaletsizlikler uluorta duruyor ve kimi zaman daha kötü haller yaşayacak ve hatta anlık tırlatacakmışız hissi yaratıyor. Bunların sonucu olarak da bir öfke halindeyiz. Mevcut atmosferdeki bu öfke, yakından tanıklık ettiğim, duyduğum ya da gördüğüm mücadele bizi hep diri tutacak diye düşünüyorum. Bu da bazı şeyleri dönüştürecek, değiştirecek güçte olduğumuzu hissettiriyor. Etrafıma yine şöyle bir bakıyorum ve evet, alandayız. Neden olmasın...

• Kitap kapağını çok anlamlı buldum. Sizin seçiminiz mi? Size neler hissettiriyor?

– Teşekkür ederim, benim de içime fazlasıyla sindi. "Yerin dibindelik" diyeyim, benim için bazı durumlardan saklandığım, kaçtığım ya da daha fazla içimdeki duygunun beni hırpalamasına izin verdiğim bir hal. Böyle anlarda daha çok bu dosyadaki metinleri oluşturdum ya da oluşması için notlar aldım. Bunu da zihnimde hep kimsenin görmediği ya da ulaşamayacağı bir yerde –ki burası yerin dibi olmalı– ama bir yandan o kaçılan hayatla teması da koparmadan oturup bahsettiğim halle baş başa kalmamı nasıl bir çizim anlatabilir diye düşündüm. Aklımdakileri kitabın editörü Emre Bayın ve kapak çizimini yapan Seda Mit'e aktardım. Seda Mit de ne güzel bir çizim ve yorumla bu kapağı tasarladı.

• Öykülerde zaman ve mekânı net bir şekilde çizmenize rağmen bir yandan da bitişlerinde meseleye dair okuyucuya alan açan güzel boşluklar bırakmışsınız.

– Teşekkür ederim. Okuyucuya metni bitirirken diliyle, kurgusuyla pas atmayı tercih eden öyküleri seviyorum. Hep bu gibi kurgularla yazılmış metinlerden hoşlanırım diye bir genellemem yok ama.

• Öykülerinizi yazarken ilham aldığınız metinler, yazarlar oldu mu?

– Miguel Unamuno'nun Sis'i, Roald Dahl'ın yetişkinler için yazdığı tüm öyküler, Raymond Carver öyküleri, Marguerite Yourcenar'dan Alexis ya da Beyhude Mücadelenin Kitabı, elbette Julio Cortázar metinleri ilk aklıma gelenler... Yerin Dibinden Geliyorum'daki öyküler ya da sonrasında yazacaklarım önceki cümlede belirttiğim ve bu zamana dek okuyup etkilendiğim tüm metinlerden ilhamla ortaya çıktı ya da çıkacaklar. Metin yaratmayı biraz da okuduklarımızın yazmak istediklerimizle kendine dair bir kimya yaratması olarak görüyorum.

• Biliyorum ilk kitap heyecanınız yeni ama yine de merak etmeden duramıyorum, ilerisi için varsa projeleriniz neler?

– Dosyayı yayınevine gönderdikten sonra dijital mecra için bir dizi projesi dosyası yazdım, bir ajansla görüşme içeriğindeyiz.



Emine Şimşek Emiral

Smyrna'nın Yazgısı, Gülseren Engin

Roman, Remzi Kitabevi

Cumhuriyetimiz asırlık bir çınardır bugün. Kurtuluş ve kuruluşumuzu anlatan binlerce eser yazılmış, binlercesi de yazılmakta... *Smyrna'nın Gözyaşları*, Ağlama *Smyrna* Döneceğim, *Smyrna'nın Yazgısı* üçlemesinde Gülseren Engin işgal altındaki bir milletin direniş ve başarısının destansı romanını yaratıyor.

Osmanlı İmparatorluğu giderek zayıflamaktadır. Başta İngilizler olmak üzere Avrupalıların amacı, 'hasta adam' ilan ettikleri imparatorluğu bölüp parçalayarak topraklarını işgal etmek. İlk hedef İzmir... Böylece Ege'nin tüm zenginlikleri ele geçirilecek, İstanbul'un işgali için de üs olarak kullanılacaktır.

Yıl 1914... İzmir Körfezi girişindeki Kösten (Uzunada) Adası İngilizlerce işgal edilir. Ada sakini Rum balıkçı Bedros işgal sonucu eşi ve kızıyla birlikte bir bütün mağazasında çalışan oğlunun İzmir'deki evine taşınmak zorunda kalır. O sıra aile geçim sıkıntısı çekmektedir. On üçünde olan Smyrna komşularının yardımıyla bir mağazada süpürgeci olarak işe başlar. Onun çalıştığı yerde tecavüze uğraması, üstelik olayın suçlusu Nikos'la evlendirilmesi ile adeta kuzu kurda teslim edilmiştir.

Öte yanda işgale direnen Kuvayı Milliye'cilerin Ege'de halkın direnişini gizliden örgütleyişi, yerli Rumların işgal güçleriyle işbirliği adım adım izlenir. *"Maşatlıkta çoban ateşleri yanıyordu... Ay çoktan batmıştı. Güneş doğmak üzereydi. Kadifekale'nin üstünde gökyüzü giderek aydınlanıp önce pembeleşmiş, sonra kızıla kesmişti. On altı Yunan asker taşıma gemisi, destekçileri muhriplerle körfeze girmiş, İzmir'e doğru ilerliyordu."* (s. 245). Ağlama *Smyrna* Döneceğim 14 Mayıs 1919'da sona erer. *Smyrna'nın* hayatında en güzel gelişme, tek ışık Çakır Osman'la tanışması, ona duyduğu aşktır.

Smyrna'nın Gözyaşları İzmir işgali ile başlar. Bir yanda direnişin örgütlenişini, öte yanda genç kadının yaşadıkları paralel olarak sürer. Umut bir yiter bir ışı, merak öğeleri hep canlı tutulurak tarihin izinden hem bilgiler tazelenir hem de Batı Anadolu'da düşmana direniş izleriz.

Smyrna'nın Yazgısı'nda Çakır Osman'la evlenen *Smyrna* Müslüman olup Suna adını alır. Hasta bakıcı olarak çalıştığı hastaneden Yılan Nikos'nun adamlarınca kaçırılır. Gelişen olaylar, işgale direnişle paralel kısa bölümler halinde sürüp gider. Gece gündüz demeden sonunda Mustafa Kemal ile arkadaşlarının canları pahasına tüm yokluk ve güçlükleri nasıl yenmiş olduklarını, bağımsızlığa giden zorlu yolu adım adım izlerken Anadolu halkının sağduyu ve özverisi gözlerimizi yaşartır. Romanda kadınlar her yerdedir. *"Efenin sesini duyan Smyrna şaşdı. Bir kadındı bu..."*

Erkek kılığına girmiş, sarışın, tatar yüzlü, güzel bir kadın... Diğer efeler de o sırada etrafına toplanmışlardı. Dikkatle bakınca bazılarının efe kılığına girmiş kadınlar olduğunu gördü." (s.58)

İşgal altındaki İstanbul'dan Mustafa Kemal güçlerine katılımlar, milli ordunun örgütlenişi, çetelerin düzenli orduya girişi... Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışı, büyük Zafer Koşusundan İzmir'in kurtuluşuna giden yolu merakla izliyoruz. Engin'in karakterleri iyisiyle kötüsüyle bizzat yaşamın içinden, inandığı yoldan şaşmayan gerçekçi tipler. İpe sapa gelmez çete reislerinin yanında, yoksul ülkesinin parasını almamak için emeklilik istemeyen Zenci Musa... İkinci vatanının bağımsızlığı için çarpışan İbrahim Ethem'in yanında karnı burnunda hasta bakıcı Seher... Geçim sıkıntısı çeken şehit eşi üç çocuklu Hatice'ye "Sen de çok şey yapabilirsin, askerlere çorap, fanila öğrebilirsin..." diyen Saime de var. Özgürlük tutkunu, işgal karşıtı yazıları, cephede savaşan onbaşı Halide Edip'e karşı, düşmana hizmet eden Anzavur ve Çerkez Ethem misali hainler de var. *"Her zaman her millettten kötü insanlar da çıkabilir. Fakat her durumda iyiler daha çoktur. Yanlışlar er geç ortaya çıkar ama mutlaka düzeltilir,"* diyen bir kaymakam... Yurtta kalanlara dokunulmayacağını bildiren Mustafa Kemal Atatürk'ün savaş yanlısı biri olmadığını açıkça görüyoruz.

"Filintası ve fişeklikleri bedeninin birer parçası olmuştu sanki. Efeler de onun başarılarından söz ediyorlardı. Daha önceleri karıncayı bile incitmezken ilk kez o kâbus gecesinde kendisini korumak için Nikos'ya ateş etmiş ve yaralamıştı. Oysa ne bir hayvana ne de bir insana ateş etmeyi asla düşünemezdi. Savaş, kendini ve ülkesini korumak için savaşmak, silahlı düşman askerlerini öldürmek sorumluluğunu öğretmişti ona." s.157 Bir savaş ki sadece düşmanla değil. İyilerle kötülerin, ilericilerle gericilerin, vatanseverlerle vatan hainlerinin savaşıydı bu...

Gülseren Engin'in dolaysız ve imge destekli, güzel anlatımı, romanlarını bir solukta okumayı sağlıyor. Zafer yolunda *"Gözler sevinçle parlıyordu, ancak yüzlerde yakınlığını kaybetmenin, evsiz, yurtsuz kalmanın üzüntüsü de görülüyordu. Mustafa Kemal Paşa'nın bulunduğu konağın karşısında kalabalık bir kadın grubu toplanmıştı. Sevdiklerini yitirmenin acısı yüreklerinde, Yunan askerlerinden gördükleri işkencelerden ötürü öfkeyle doluydular. Bir yandan ağıt yakarken bir yandan intikamlarının alınmasını istiyorlar, çığlık çığlığa bağırıyorlardı"* diye Halide Edip anbean gözlemlerini kaydediyor. (s. 375)

Tilki Mahmut'la Seher'in, Çakır Osman'la *Smyrna'nın* tutkulu aşklarının hikâyesi aynı zamanda *Smyrna'nın Yazgısı*. Umutla beklenen barış geldiğinde Sırma Efe (*Smyrna*) Çakır Osman'a kavuşacak mı yoksa kavuşamayacak mı? Yazar sonucu bize bırakıyor.

Romanların kapak tasarımları, isimleri içeriğine uygun ve güzel, sürükleyici, soluk soluğa okunan bölümleri var, tarihî kişiliklere dayanıyor, gerçeğe uygun, toplumsal cinsiyete duyarlı... Sade anlatımını merak içinde beğeniyelim okudum. Kadın Yazarlar Derneği'nin kurucularından ve halen üyesi olan Gülseren Engin'i kutluyor, yeni eserlerini sabırsızlıkla bekliyorum.

Fatma Yeşil OĞULCAN KÜTÜK İLE SÖYLEŞİ

*Ne yaşarsak önce gelip dilimize
yerleşiyor çoğumuzun.*

Oğlan Çıkmazı, Şiir, İthaki Yayınları

• İlk kitabın Ecza Kışı 2017 yılında yayımlanmıştı. Üç yıl sonra yeni kitabın Oğlan Çıkmazı geldi. Bu süre içinde üretmeye, dergilerde şiir yayımlatmaya devam ettin. Ecza Kışı ile Oğlan Çıkmazı arasında bir bağ kurduğunda şiirimde kök sapmaları şunlar oldu diyebileceğin şeyler neler?
– İlk kitabım biraz daha öfkeliydi. Ergen sayılırdım, çabuk öfkeleniyordum. Öfkeyle çözebileceğimi sandığım bir sürü şey vardı, bağırımdan yanaydım. Çok organik bir bağ aslına bakarsan. Oğlan Çıkmazı bittikten sonra kitaba hafif bir kuş bakışıyla baktığımda, garip bir kabullenme hali gördüm ben. Biraz daha dışarıdan izler gibiyim olanı biteni. Üç yıl aradan sonra yine şikâyetçiyim çoğu şeyden, yine yer yer bağırıyorum fakat yükselttiğim sesin kaynağının salt öfkeyle yürüdüğünü söyleyemem bu defa. Eğer bir sapmadan bahsedeceksek ayrımı böyle yapabilirim.

• Kitap Rilke ve Lâle Müldür'den alıntılar ile başlıyor. Bu alıntılardan hareketle kitabın bütünlüğünde 'Oğulcan' olmak ile ilgili bir sıkıntı var. İlk bölümde yer alan "Adımdaki Can Silinsin"den son şiir "Prospektüs'e dek süren bir sıkıntı. Ve sonunda adındaki canı siliyorsun. Ancak öfkeli bir ses değil Oğul'un sesi. 'Can' ile hesaplaşırken Freud'un okumaya çekiyor şiirlerin beni ve onu yok etmek 'baba'yı yok etmekle bir geliyor. Yani Oğul'u özgürleştirmek... Kendinin öteki kendine kavuşma hali bir dönüşüm yaratacak mı dersin bundan sonra yazacağın şiirlerde?

– Ne güzel soru. Sıkıntı olduğu muhakkak. Babamın adı Can. "Can'ın oğlu" olduğumu imlesin diye koymuşlar adı. Burada reddetmeyi çok sevdim hep. Reddettikçe özgürleşiyor insan. Bu özgürlük hali deneyime de açık hale getirdi beni. Hem beni hem şiirimi. Bunun dışında "baba'yı yok etmek mi, yoksa onu benden uzak olan başka bir yerde var etmek mi" sorusu yerleşiyor ister istemez. İkisinin de çıkacağı düzlük aynı. Öteki kendine kavuşmaksa tam buradan sonra başladı bende. Şimdi cevabı daha kolay verebilirim. Dönüşüm yaratmaması mümkün değil. Ne yaşarsak önce gelip dilimize yerleşiyor çoğumuzun.

• Olmasaydı Oğlan Çıkmazı olmazdı dediğin üç şiirini merak ettim.

– Oğlan Çıkmazı yine olurdu galiba ama dosyanın iskeletinde önemli olduğunu düşündüğüm üç şiir sayabilirim. Önce babamla beraber evin içini de deştığım "Eski Evler Nakaratı" başlıklı şiir. Ardından mutlaka "Oğulcan Taksimi" gelir. Hem olduğu yeri yadırgayan hem de bireysel olarak erk'le savaşıyor, oğul olmanın şartlarını kabul etmeyen bir



Oğulcan Kütük

"ben" istemiştin. Kitap boyunca bunun rüzgârını estirmeye çalıştım, kaynağı da bu şiir oldu. "Kim nereye devrilebilsin erkeklikten" diye soruyor Zafer Zorlu. Bunu arada sormamız lazım. Bir diğeri ise "59 TK 067" başlıklı şiir. Bir daha çıkmak istemeyeceğim bir otobüs yolculuğundan bahsettim. Üçüncü ayağı bu olsun kitabın.

• Edebiyat ödülleri sürekli eleştiriliyor ama zaman geçtikçe de çoğalıyor. Sen de 2018 yılında ilk kitabın Ecza Kışı ile Atilla İlhan İlk Şiir Kitabı Vakfı Özel Teşvik Ödülü'nü aldın. Ödüller hakkındaki düşüncelerin neler? Avantajı veya dezavantajı oldu mu?

– Ödüller yazarı, şairi işaret eder. Avantajdır. Daha önce böyle bir soruyu cevaplamıştım. Ödüllere bağrından et kopar gibi bağırırların "şiir okunmuyor" diye yakınmaları çok komik artık. Elbette şiirin okuru ödüllerle çoğalmaz ama dalgalandırması bile güzel. Bazı kaliteli kanalları kapatmamak gerek.

• Kitapta yer alan "Zarf" bir öykü okumuşum hissi yarattı bende. Öyküden beslendiğin oluyor mu hiç? Yazdığın öyküler var mı? Varsa yayımlatmayı düşünüp mısın, yoksa şiirin üzerine bir gölge düşürmek olarak mı görürsün bunu? Çünkü genelde şiirden öyküye geçti diye anılır bazı şairler.

– Keşke öykü yazabilmiş olsaydım. Ben mektup yazmaya çalışmıştım, sana öyle geçtiyse ne mutlu bana. Öyküden elbette besleniyorum, iyi metin her zaman besliyor insanı, türü ne olursa olsun. Hiç öykü yazmadım, başka bir disiplin gibi geliyor bana. Eğer yazsaydım da gölge düşürmek olarak görmezdim. Şiiri bırakmam çünkü ben, iştahım hala çok yüksek. Öte yandan müthiş öykücülerimiz var. Şu sıra Banu Özyürek'in Poz'unu okuyorum.

• Son olarak Oğlan Çıkmazı için beklentin neler?

– Kendini ikinciye okutturabilsin yeter benim için. Kitabı raftan tekrar indirtecek heves neyse artık.

Şerif Mehmet Uğurlu

Ahraz, Deniz Gezgin

Roman, Can Yayınları

Genellikle yazarların ilk kitapları ile ilişkileri biraz sıkıntılı olur. Toyluğun yahut fazla kaçmış bir cesaretin izleri sonradan bir kambur gibi sahiplerini takip eder. Bu dertten mustarip olmayan yazarlar şanslı kimseler olsa gerek. Deniz Gezgin de onlardan biri... İlk romanı *Ahraz*, edebiyatseverlerin kulaktan kulağa dolaşan tavsiyeleriyle zamana yenilmeyen, güçlü bir metin olduğunu kanıtlamaya devam ediyor. 2012 yılında Sel Yayıncılık etiketiyle çıkan eser; şimdilerde Can Yayınları tarafından basılıyor. Ve Nisan 2021 tarihi itibarıyla 6. baskısını yaparak büyük bir başarıya imza atıyor.

Roman daha en baştan metinler arası bir bağla kolay lokma olmadığını bize gösteriyor desek yeri... Kitabın başında, yaratılış kıssasından bir örneğe girmeden ilginç ve kışkırtıcı bir soru bizleri karşıyor: "*Şeytan yükümüzü sırtlanan günah keçisi değilse nedir?*" Bu soru eşliğinde şeytanın Tanrı huzurundan kovuluşu anlatısına çok kısaca yer verilmiş. Kitabın anlatısıyla direkt bir bağı olmayan bu mit, aslında kurgunun ruhuyla ilintili bir girizgâh... Verili bir kültür algısının kitapta söküme uğratılacağı, buradan belli oluyor. Şeytan arketipinin zihindeki bütün verili temsilleri kötü olarak kodlanmıştır alışıldığı üzere. Bir soru cümlesiyle ilk çeldirici buraya yöneliyor. Bunu *Ahraz*'ın ilerleyen sayfalarında daha net görebiliyoruz.

Kitap, Adile adında çöp toplayıcısı bir kadın ve oğlu İsrail'in hayatından kesitleri konu ediniyor. Adile ve oğlunun ötekiliği üzerinden işleyen kurgu, romanın ana aksı diyebiliriz. 'Kimdir bu Adile, neden bu halde?' soruları cevaplarını bulduktan sonra oğlunun neden ahraz yani sağır ve dilsiz olduğunu anlamaya başlıyoruz. Tüm bunlar bir kötülük atmosferinin içinde yanıt buluyor. Sebepsiz kötülük olgusu, hurafeler, haset, yazarın geniş ölçüde yararlandığı mitoslar, dinî, okültik veriler ile birleştğinde okuru içine çeken bir yapıya dönüşüyor.

Roman; bir kıyı kasabasının enfes tasvirleriyle başlamakta... Yazar; bütün eser boyunca dili kullanımındaki maharetini, betimlemeler ve masalsı anlatım biçimiyle görünür kılmış. Gerçek yer isimleri kullanılsa da ilerleyen kısımlarda bazı bilgiler sayesinde Ege'de bir kıyı kasabasının mekân olarak seçildiği anlaşılıyor. Karşı adaya göçenler, buraya sonradan gelip yerleşenler ikiliğiyle bunu daha net kavrayabiliyoruz. Bu bilgiler bize roman kahramanlarından önce verilerek onların başına gelenlerin bu mekânın karakteriyle güçlü bağını gösteriyor. Adile ve İsrail, dışarıdan bakıldığında normal bir sayfiye kasabasının içindeler. Görünenin ardındaysa 'ötekileştirme' ve 'organize kötülük' ile bir cehennem beliriyor karşımızda. Kişiler özelinde kötülüğün tavrı alışlarını görmeyen önce Deniz Gezgin'in kasaba halkı ile ilgili geniş odaklı bir tespitini okuma fırsatı buluyoruz.

"Uzun zaman önce denizsiz topraklardan gelenler, gidenlerin boşalttığı evlere, onların terk ettiği bahçelere

yerleştirilmişlerdi; kurak bir çölden sökülüp getirilmiş, suyunu kökünde taşıyan bir bitki gibi denizin üstüne dikilmişlerdi. Kavruk kumlardan yoksunken ve alıştıkları kuru rüzgârların aksine burada üzerlerine hiç durmadan deniz esiyorken, köklerindeki suyu harcaayıp bitirememiş, özleleriyle yetinmişlerdi. Onca zaman geçtikten, bu topraklarda nice nesiller doğduktan sonra bile buraların havasında hep üşümüşlerdi." (s.13)

Rumların bıraktığı, daha doğrusu terk etmek zorunda bırakıldığı bir coğrafyaya gelip konan bu kasaba halkı; aslına bakacak olursak yabancı / öteki temsiline ta kendisi. Ancak kültürel bir hegemonya ve siyasî gelişmeler paralelinde hiç ait olmadıkları bir alanın köksüz sahipleri konumuna gelmişler. Romanda gerçek hadiseler, olgulara yer verilmiyor. Bu yönüyle *Ahraz*'ın, Türk-Rum karşıtlığını taşıyan siyasî bir tarafı olduğu düşünülmemelidir. Kanımca, Gezgin, daha derinlerde, insan olma halini, ontolojik yaraları ve ahrazları dert edindiği için gerçek hayatın bilgileri romanda eser miktarda geçiyor. Romanın ilerleyen kısımlarında kasabaya gelen papaz Vasil ve kızı Marika'nın öyküsü içinde sadece bir kez 'İstanbul' ifadesi geçtiğini görüyoruz (s.136). Gezgin, eserini günlük siyasal çekişmelerin kısır döngüsüne yakın kılmamak adına bu konuları flu bırakarak kitapta papaz ve kızının kasabaya sığınma sebebi olan savaş mevzuunu çok dar biçimde, sarıh olmayan bir anlatımla işlemiş. Bu da *Ahraz* ile ilgili ilk olumsuz eleştirimizin nedeni oluyor.

İşte böyle bir kasabada babası ile birlikte Gerence isimli bir balıkçı teknesinde yaşayan Adile, annesi tarafından terk edilmiştir. Çöp toplayıcılığı yapan Adile günün birinde hamile kalır ve İsrail'i doğurur. Soyaçekim gereği ilk başta Adile'nin kaderini paylaşması beklenen sağır ve dilsiz bir çocuğun bu çemberi kırma öyküsüne şahitlik ediyor okurlar. Üstelik biraz önce hızlıca geçiştirdiğimiz bu hamilelik hadisesi bence kurgu içinde dar boğaz olarak adlandırabileceğimiz bir nokta. Açıkça dile getirilmese de babası tarafından hamile bırakılır Adile. O ve ailesi zaten sevilmeyen figürler olarak kodlanmıştır. Oğlu doğduktan sonra hastalanır ve Adile'nin sadece ama sadece çocuğu için insanlara uzattığı yardım eli kasaba tarafından büyük bir öfkeyle geri çevrilir. Düşmanlık ve çatışma romanda tam da burada odağa oturur. Halk; bu ana oğlu şeytan / ifrit olarak bellemiştir. Uğursuz, lanet sahibi bir ikilidir onlar kasaba efradına göre. Ancak yazın turistik bir beldeye dönüşen bu yerde çöpleri, pislikleri toplayan yalnızca onlar olduğundan varlıklarına tahammül gösterilir. Zira hayatı bir fonksiyonları vardır. Kitap; ana oğul ikiliğini işlemesi bakımından bir yandan akıllara Meryem - İsa örneğini getiriyor. Bilindiği üzere bu konuyla ilgili babasızlık ve Yahudi kavminin baskısına İslam dininin kutsal kitabında yer verilen Hristiyan kaynakları da Mesih olarak kabul ettikleri İsa'nın insanlığın günahlarını, kir ve pas namına ne varsa ona iman etmek koşuluyla yüklendiğinin altını çizer. 'Tanrı kuzusu' ifadesi buradan gelir. İnsanların günahlarını yüklenen bir kurban... *Ahraz*'da gerek Adile'nin gerek oğlu İsrail'in kasabanın çöplerini yüklenmeleri bu benzeşimi kuvvetlendiriyor. Kitapta kurgusal odak ilk başta Adile iken daha sonra oğul İsrail'e ve onun erginlenmesi çizgisine dönüyor. Muğlak bir hamilelik ve insanlardan oğlunun hastalığı için istenen ilk ve tek yardım çağrısının reddiyle Adile, sığındıkları metruk eve yavaş yavaş kendisini hapsedir. Oğlunun büyümesiyle beraber bütün işleri İsrail devralır.

Adile, günden güne adeta bir böcek gibi kuruyup kalacak, kendini gönüllü bir ölüme bırakacaktır. Kitabın buraya kadarki reel aksiyonu Gezin'in pek çok yerde gerçeküstü öğeleri kullanmasıyla devinim kazanıyor. Buna ilk akla gelen örnek; Adile'nin bedduasıyla kasabada yaşanan olağanüstü doğa olaylarıdır. Bu durum kasaba halkının her menfi olayı onların uğursuzluğuna bağlamasını perçinliyor. Sonra İsrail'i emzirmeye çalışırken uyuyakalan Adile'nin göğsünü bir boz yılanın emmesi ve sütten kesilmesi hadisesi verilebilecek örnekler arasında. Hristiyan mitolojisinde yılan; Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşunun müsebbibidir. Kimi teolog ve yazarlar bu yılanı İblis olarak görürken kimileri de Âdem'in ilk eşi olan Lilith karakteriyle özdeşleştirir.

"Rüyanın çekiciliği onu daha da derine çağırıyor, etini hissizleştiriyordu. Böylece yarılmış kalın taş duvarın oyuğundan sinsice çıkan ve sürünerek koynuna giren yılanı duymadı bile. (..) yavaşça uzanan boz engerek, boşta kalan memeye dayanarak kana kana içti can sütünü." (s.17)

Kahramanların dünyaya ve onun kötülüklerine karşı aşılınması / büyük dönüşüm böylece olur. Yılan, bu anlamda hem zehri hem panzehri taşıyan bilge varlığa işaret eder.

"Yeraltı ve yeryüzü arasında yaşamını sürdüren yılan, üç farklı katmanın karakteristik özelliklerini, kendi bünyesinde barındırdığı zıtlıklarla yansıtır. Öncelikle ölüm ve kötülük ile ilişkilendirilen kısmı yeraltını; yaratılış ve deri değiştirme özelliği ile yeniden dirilme yeryüzünü temsil eder. Yılanın yeryüzünü temsil eden özellikleri ağaç, yumurta ve su gibi unsurlarla ilişkilendirerek hayatı, üremeyi

ve doğurganlığı ifade eder. Bu üç taraf yılanın hem aydınlık hem de karanlık yüzünü ortaya koyar. Aynı zamanda yılan, aslanla birlikte hayvanlarla ilgili sembolizmin ilk sırasını paylaşır. Görüntüsü her zaman en iyi olanı en kötü şekilde temsil etmek için kullanılmıştır: Yaratılış, yenilenme, ölümsüzlük ancak aynı zamanda da gerçeği gizleme, mutlak kötülük ve ölüm kavramlarını sembolize eder. Görüldüğü üzere, yaratılış itibarıyla yılan, düalist bir yapıya sahiptir." ("Dünya Mitlerinde Yılan" / M. Sivri - C. Akbaba)

Yılan sembolizminin dünya kültür tarihi ve mitolojisi içinde en genel manada üç temel nosyonu üstelendiği görülüyor. Bunlar yaratıcı, şeytanî ve şifacı roller olarak sıralanabilir. Adile'nin roman içindeki misyonu İsrail'in erginlenmesi ile yavaş yavaş sönümlenir. Bu erginlik; onun gezintileri sırasında gördüğü bir kilise kalıntısındaki mozaiğe bakışıyla başlıyor romanda. Bir Ortodoks kilisesi olduğu anlaşılan yapıda duvardaki melek resmi onu çok etkiler. Meleğin kanatları, elinde tuttuğu ince sopası ve ucundaki kancada asılı olan bir balık ile vakur duruşu İsrail'in imgeleminde derin manalar çıkardığı bir kaynağa dönüşür. İsmiyle müsemma, belki de İsrail kendi numeni (noumenon) ile karşı karşıya kalır. Meleğin ayakucunda silik bir karaltı bulunmaktadır. İsrail onu nedense yılanla benzetir. Buna yılanla sütkardeşliğin çağrışımı olarak bakılması makul görünüyor. İsrail'in bundan sonra tek amacı meleğin elindeki balık gibi kendi ifadesiyle bir 'ölmez balığa' sahip olma arzusudur. Burada devreye marangoz Yusuf karakteri girecektir. Yine İsrail'in deyişiyle 'Ağaç adam'. Kasabanın içinden biri olmasına rağmen onlara uzak kalmış, eğreti durmuş, kimsesiz, dervişane bir adamdır o. Yont-



Deniz Gezin



tuğu, şekil verdiği ağaç parçalarının ruhuna seslenen bu kişi daha ilk bakışta İsrail'in içini okumuş ve ona yakınlık kurmuştur. İsrail'e o çok istediği balığı tahtadan yontarak yapar ve bundan sonra romanın akışında aracı bir devre olarak vazife görür. Kahramanımız İsrail'in Adile'den Marika'ya uzanan bağlılığında bir aracı devre... Erginliğin tamamlanışı ise Papaz Vasil ve kızı Marika'nın kasabaya sığınması sonrasında İsrail'in Marika'ya duyacağı aşkla nihayet bulacaktır. Aşk onun ruhanî duyurgalarını sonsuz bir açığa sahip kılar. Deniz Gezgin'in burada aşk temasını seçmesi klişe olarak görülebilir. Ancak duyma ve konuşma edimlerinden mahrum dünyaya gelen böylesi bir *personanın* kabul değişiminde çok güçlü bir duygu olan aşkın seçilmesi anlayışla karşılanmalı bana kalırsa. Üstelik balık mevzuunda yazar tarafından bunun ilk adımı olarak aşktan evvel *vicdan* teması kullanılmıştır. Ölmez balığın peşinde denizde balık yakalamaya çalışan İsrail; bir balığın ölümüne neden olur. Bunun vicdan azabı onun istikamet belirlemesinde dönüm noktalarından biridir.

"Her şey bu hisle başladı, elleri daha da büyüdü, sonra ani bir dürtüyle yerdeki kamışı kavrayarak, tek hamlede bir mızrak gibi sapladı can yoluna balığın. Kabil'in Habil'e kıydığı aletle, çamurdan söktüğü ibretle, kesti soluğunu İsrail kokmaz balığın. Dev avuçlarında, kamışın sürtündüğü oluğun sızısını duyuyordu. Sanki aldığı can, yarasına saklanmıştı şimdi de ve bir kez daha yürek yüreğeydiler. İçindeydi kokmaz balık, avuçlarının içinde, orada çürüyecekti, kim bilir... İlk gözünden başlayacaktı belki de kokmaya." (s. 74)

Deniz Gezgin'in *Ahraz*'da izlediği şemanın Amerikalı yazar Joseph Campbell'in ünlü eseri *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'ndaki şemaya benzerliği dikkatimi çeken bir başka nokta oldu. Çağrı, eşik ve mentor adımlarının bire bir uyumu ve bir dönüşümün ta kendisi; onu bu izlekle örtüştüren adımlar olarak görülebilir. İsrail'in Marika'yı tanıması, sevmesi ve aralarındaki yakınlaşma; kitapta tıpkı babayla kurulan enest ilişkisi fısıldayan satırlar gibi sembolik bir dil ile anlatılmış. Bu, çiğ ve bayağı olarak görü-

lebilecek eylemlerin kitabın atmosferinde göze batmasını başarıyla bertaraf etmiş. İsrail'in sestene ve sözden uzak dünyası çizilirken tahayyül ve hissedişlerin gücü doğal olarak ağırlık kazanıyor. Sembol demişken ayrı bir parantezi de iki nokta için açmak gerekecek. Birincisi kitapta bolca geçen 'tuz' ifadesi... Denizle, rüzgârla, nemle iç içe bir kıyı kasabasında her yerde, her şeyde bulunan, yapışan, biriken tuz... Aynı zamanda kasabanın çürümüşlüğüne, kokuşmuşluğuna denk düşen bir unsura dönüşüyor. Bir diğer nokta da yukarıda belirttiğim gibi yazarın kutsal kitaplarda adı geçen peygamberlerin yaşamlarındaki başat hadiselerden esinlenmiş olması... Bu da dikkatli okurların gözünden kaçmayacaktır. Bunlar arasında İsa, Nuh ve Âdem peygamberi net olarak seçebiliyoruz. (bkz. s. 52, 65, 164)

Anadolu kültüründe *ahraz* olmanın pek de sevimli bir yer işgal etmediği bilinir. Özellikle Osmanlı sarayında celatların sağır ve dilsizler arasından seçilmesi buna bir örnek gösterilebilir. Bunun sadece güvenlik tedbirleri açısından böyle olması sonucu değiştirmiyor. Ortak hafızaya kodlanan sessiz, karanlık, gaddar ve deli gücünde tipler geride kalan... Deniz Gezgin'in bu algıyı kırmaya çalışması hoşuma gitti doğrusu. Ayrıca bir roman kurgusu içinde başkahramanı modellerken duyusal özelliklerden faydalanmadan bu işi başarmak kanımca o kadar da kolay bir iş değil. Sonuç olarak akışın yer yer ağırlaşmasına rağmen Gezgin'in tempoyu belli bir çizginin üstünde tutmayı başardığını düşünüyorum. Adile ile İsrail'in yollarının adım adım uzaklaşması iyi işlenmiş. Bu, onların iki ana karakter olmaları hasebiyle önemli bir nokta. Yazar buna değgin kısa bir pasajla da sebepleri sıralamaktan geri kalmıyor:

"Onları zıt yönlerde savuran dildi, Adile'de eksik İsrail'de tamam olan hayat çeşmesi. Birini boşluğa diğerini varlığa yaklaştıran bir anahtar. Adile doğduğunda hayat kapısı üstüne kilitlemişti; anahtarı aramayı bir kez bile aklından geçirmemişti. İsrail bunu yaptı, gök renkli bir yoldaş ve ağaç elli bir rehber buldu; kapının karşısına, duvara çizdiği pencereden atlayarak bir bahçeye kavuştu. Düşlerle kendi oyununu kurdu." (s. 139; ayrıca bkz. s.160)

Ahraz'ı güçlü bir metin yapan kesinlikle dili... Etkisini yitirmeyen ve gittikçe kulaktan kulağa salık verilen bir roman olması; okurlara rafine bir edebiyat hazzını yaşatmasından ileri geliyor. Birkaç sayfa dışında aşırıya kaçan, ağdalı bir söyleyişi, pelüş bir romantizmi göremiyoruz. Gerçi bu kanı okurdan okura farklılık gösterecektir elbette. Yine de denge gözetilmiş diyebilirim. Ancak önemli bir nokta var ki romanın tek handikabı olarak bunu es geçemeyeceğiz. O da kitabın sonuna doğru karşımıza çıkan bir odak kayması. Şöyle ki; kasaba halkından Zehra isimli bir karakterin son anda olay örgüsüne dahil olması ve onun hikâyesini -İsrail'le ilintili bile olsa- dinlemeye başlamamız biçimsel bir hata bana kalırsa.

Sonuç olarak görkemli atmosferi, büyülü gerçeklikle bezeli iç burkan içeriğiyle kadim bir masalı okuyoruz *Ahraz*'da. Bu dünyanın kirini pasını, çamurdan mayamızın çürük tadını bu sayfalarda biraz olsun unutuyoruz. Siz de bu romana bir şans verin ve gerçekleri bir an olsun unuttun. Tıpkı Deniz Gezgin'in de dediği gibi: "Unutmak sağ çıkmaktır."

Gültekin Emre

Şiir Günlüğü

Çarşamba. "Ben her şehirde birdenbire oradan/ gidecekmişim gibi yaşadım, bir ömür/ böyle nasıl geçer, bir ömür böyle geçti,/ evden benden önce yola düşmüş kendime/ yetişmek için çıktım: Ondandır demiştim,/ döndüm ki döndüğüm yerde değilim/ bir ben bir de ta kendim." Okudukça açılan, açıldıkça beni içine çeken Enis Batur'un yepyeni başyapıtlarından *Karanlık Oda Şarkıları* (Simurg Art, 2020) elimden düşmüyor. Ne çok şey çağrıştıran bir kitap bu; geçmişle bugün arasında gidip geldim durmadan. Şiirler yazmaya ömrünü vermiş Enis Batur'un "mürekkkep"li parmaklarının yaratıcılığıyla pandemi günlerim verimli geçti! "Nefes Nefes"e okudum "Taş suskun. Su dil-siz" diyerek "safkan keder"lere bata çıka "yenik tılsım"ın sırrını çözmeye çalıştım. Enis Batur, bu kitapta da hem kendisidir hem de "...aynı/ anda başkası"dır. "birinden biri öteki"sidir. "ötekisi"nin parmakları da mürekkeplidir. Hangisi hangisidir, kim kimdir... okur şiirleri okudukça farkına varacaktır bunun. Çünkü, o, kendisine karışmıştır, "karşılıksız " sevdiği "bütün alfabe"lerde yazan biri olarak: O, sözcükleri "karanlıktan" yontan bir şairdir aydınlığa ulaşmak için. Sözcükleri hayatın gövdesinden "Çekip" alır, iyice tartar, süzer, eritmeye çalışır şiirlerinde. Sözcükleri geçmişten, bugündendir. "Sözlerime/ karışan sesler, esler, pesler ta/ içinden. Bir anlamdı kolladığım,/ yekpâre, yontarken parçalandı/ elim, gözüm -tinim kırk pârâ." Çok açık! Hayatın "kör yolları"ndan yürürken "Genç yaşta" "harita" toplamaya başlar. Böylece ömrü "beyaz karanlıkta" geçer. "ateşin dilini" sökmek için "nice yılı"nı vermiştir. Onun kalemli hep "uçlara gitmeyi/ seçiyor"dur. Hayat ona ne çok şey öğretmiştir, o da okurlarına ne çok düşünme, algılama seçeneği sunmuştur! Onun "Ağır Konumu"nu şu dizeler nasıl da dışa vuruyor: "Ne mi yapıyorum şu sıralar,/ şu sıralar ve hep, nasıl meyveler/ yumurta yumurtlar, çalışıyorum./ Özü itibarıyla ses ve imge hareketleri/ isim gücüm, isim ondandır içim,/ gücüm bundandır". Enis Batur "kelimelerin arkasına" geçen bir şairdir. Onun içindir "güne endişeleri"ni "tartarak başla"maya alışmıştır. Sözcüklerden daha fazla "sözlükler"i sevmiştir elbette. Sözcüklerin "Peşine takılmak gerçekte/ kaybolmanın kestirme yolu mudur?/ Sayfadan sayfaya aniden hamle,/ bir ciltten ötekine önce, bir raftan/ öbür rafa sonra". İşte bir ömrün haritası. Peki, Enis Batur güne nasıl başlıyor? "...bense öznel bir/ süzgeç, kişisel bir zihin imbiği kullanarak başlıyorum/ güne". İzler süre süre, kalıcı izler bırakarak "kararmış parmakları[n] safi yazı"ya adanmış ömründe "sözlüklerin mezarlığında" ne çok kalıcı yapıt üretmiştir: "Ben işte böyle, sözlüklerin mezarlığında/ dilsiz sakil bir taş, kakılmış bütün/ harflerim silinmiş bir yıldan ötekine,/ dönsem geridönüş yok, dursam duramam." "Tercüme -i Hal'idir bir bakıma *Karanlık Oda Şarkıları*. Şunu da eklemeli: "Benim evim odam,/ demiş olmalıyım,/ benim odam ülkem." Öyle ki onun açtığı "denizden sökün" eder "şiiri"nin "dizeleri".



Johannes Poethen

"Hayat" ne de olsa "bir törpü gibi çalışmıştır üstümüzde." Yani, hayat denince, şunu da düşünmeli: "Hayat yarıda kalmaya mahkûm kısa/ bir cümledir, içinden ne kalabilir." Yani "kimse" hayatın kolay olduğunu "sanmasın". İşte bir ömre başka bir çentik *Karanlık Oda Şarkıları*; ses, ritm, kurgu, imge ve yalın bir dil. "Obruk"la çıkılan yolculukta "Ağır Damlalar, Ölüler Koyağında Çatılmış Düşler, Müphem Buluşma Kayıtları, Sırlı Minyatürler, Sırça An, Intermezzo, Şafak Sökmeleri, Carmina Minora" bölümleri yol gösterici. Kitabın sonundaki "Öyle Değil" ise toparlayıcı, düğüm çözücü. Uzun yol yolcusu Enis Batur'un bir gününe değil, şiirle, yazıyla, sözcüklerle, haritalarla, dünyayı algılamaya çalışmakla geçen ömrüne tanık oluyoruz bu yeni, yepyeni şiirlerinde. Enis Batur'un iyice demlenmiş şiirleri beni alıp nerelere nerelere götürdü!

Perşembe. Ayasofya'yı büyük bir şovla, hem de pandemi günlerinde, koronavirüs önlemlerine aldırmadan, siyasi şova kurban ederek cami yaptılar. Ne işlerine yaradı bu siyasi şov? Siyasi faturayı halkın sağlığına tercih ettiler. Dünya kınadı da kınadı bunu, ama onlar kafa tuttular ve biri yerlere, birilerine, bazı ülkelere yarandıklarını sandılar. Sonra "pozitif vaka"larda patlama yaşandı İstanbul'da, ülke genelinde. Daha önce Umre'den dönenlerde de patlama yaşanmıştı ama çabucak kapatılmıştı bu da. Çünkü siyasi gündemler hızla değiştiriliyor, konuşulmasın isteniyor. Ölenler öldükleriyle kaldılar. Neyse bunlar bilinen gerçekler. Aslında Alman şiirinin önemli ustalarından Johannes Poethen'in *Ayasofya'nın Martıları* (Sistem Yayıncılık 1998) kitabındaki şiirlerden söz edecektim. Yüksel Pazarkaya'nın çevirdiği şiirler, Ayasofya'nın müzeden camiye dönüştürülmeden, dünya mirası olduğu günlerin esinlendirdikleri. Şair de Ayasofya'nın dışındaki taksicileri, kalabalıkları, ayakkabı boyacısını, yaşlı kadınları, müezzini, Galata Kulesi'ni, taşlaşan zamanı, yapının içindeki etkileyici atmosferi, martıların canhıraş haykırışlarını... şiirleştiriyor. Tarih de sezdiriliyor elbette: "ve söz taş oldu/ ve taş taş üstünde kalmadı". Yabancıların en çok görmek istediği kutsal mekânlardan birinin daha canına okundu. Şair, "sabahleyin uyanmış/ ayasofya'nın yanındaki odada" bu şiir için notlar alıyordu. Bir yandan da "insan gülüslü martıları" dinliyordu. Kitaptaki şiirler Türkçe-Almanca. "Ayasofya'nın Martıları" uzun şiirinden sonra "Hiç Beslemek Gerek", "Bu Sözler de" bölümleri yer alıyor. Kitabın sonuna şairin "Şiir ve Gelenek"i ele alan bir denemesi eklenmiş. Bu denemeden şiire ilişkin sorular sorarak düşüncesini şöyle açmıyor Johannes Poethen: "Şiir, aynı zamanda hep bir yeniden doğuş değil midir? Sürekli geriye bakışlar olmaksızın şiir ne olurdu? Aşağılara, seleflerin seslerine ve resimlerine selam göndermeksiniz? Şiir var olduğundan beri, onda alıntı da yaşamaktadır, kendinin ve gününün ötesine göndermeler imler, varlığın eski, epesi yüzyıllar-

daki benzerine, akrabalarına ilginç telmihlerle, anıstırma- larla uzantılar. Sappho, ürkünç ve güzel, hep yanı başında durmaktadır. Böylece şairin bir uğraşı da, işte bu tek, bir tek kilim dokumasını sürdürmek, onu kendi nakışlarıyla çoğaltmak, başka bir deyişle, bu yeryüzünde şiirselin genel beslenme sıvısına kendininkini katmaktır."

Cuma. "Kan uzun sürdü ve yalan". "illegal bir gül" yan- gına katılmaya gitti, yanmaya. "Yalnızlık yoklaması"ndan kim geçer, kim kalır, bilinmez. Yalnızlar, yalnızlıklar birle- şirse eğer "kimse gözünü kırmayacak bundan böyle/ Kor- kunun kadrajından sıyrılıp/ dara gecede ateşler" yakılacak. Gün gelir "Biz bu gökyüzünü onarırsız elbet". Elbette "delik değişik kalplerin başında sonsuza kadar/ nöbette kalırsız yok pahasına". Ahmet Günbaş'ın "Çürüntü" şiirinden bu dizeler. Bu, can alıcı son günlerin şiiri, içe işleyen düşündüren, yü- rek burkan bir şiir. *Hayâl* dergisinin Ekim-Kasım-Aralık 2020 sayısında okuduğum bu şiir, ülkemizde ve insanın iç dünya- sında esen fırtınalara, geleceğimizin iyice kararmasına dik- kat çekmeye çalışıyor. "çürümek"den türetilen yepyeni bir sözcük "çürüntü", farlı ve derin çağrışımlar içeriyor.

Cumartesi. İnsanların suratına çay fırlatılıyor ya, "keyif çayı", içilmeyecek kadar acıdır o çaylar aslında Aç karnına çay iç dur; hani ekmek, hani peynir zeytin? Çayla oy avcılı- ğı! Neyse. *Milliyet Sanat* dergisinin eski sayılarında birinde bir yazı ararken "Şiirimizde Çay"la ilgili kıpkısa bir bölüm yapıldığını anımsadım, gördüm derginin 15 Temmuz 1992 sayısını elime alınca. Acaba *Çay Şiirleri* ya da *Çaylı Şiirler Seçkisi* var mıdır? Belki de vardır, ama, ben bilmiyorum. Sunay Akın, "Demli Şiirler!" koymuş yazısının başlığını. Sina Akyol'un "Nasıl da sıcak/ nasıl da demli/ bir yorgunluğun/ hemen ardındaki" dizeleriyle yola çıkıyor çay içe içe. S. K. Aksal sabah çayını sevdiğinin "Evlerinin karşısındaki kahve- de" içermiş. Sennur Sezer de "Çaylanalım/ Allanalım, yolla- nalım, fabrikanın yoluna" da diyerek sabah işe gidiş telaşını imliyor. Abdülkadir Budak "Ve bir dostun kılama çay içe- ken/ Susmasındaki derinliğe dalmak" dizelerinin derinliğini gel de düşünme. Refik Durbaş, "Çay'ı hiçbir zaman içilen bir 'şey' olarak" düşünmez. "Çay" onda "zaman ve mekân içinde var olan bir şey olarak" yaşamış. Elbette ünlü mü ünlü "Çaylar Şirketten"i kim unutabilir; "taze/ demlenmiş/ bir/ bardak/ çay/ kokusu/ gibi/ yüreğimde/ heyecan" kim bilmez, kim bilmez ince belli çay bardağını? Ya "kıtlama"yı? Ahmet Telli, "Bütün gece balkonda/ Sokağı ve sessizliği" dinlemiş elinde "bir bardak demli çay"la. Orhan Veli ise "Ça- yın rengi ne kadar güzel/ sabah sabah,/ Açık havada" diyor ya, gel de çay içme isteğini dizginle! Akgün Akova'nın "Çay ve Çaynana" şiiri çay bardağının içine yazılmış dizelerden oluşuyor; çay bardağı formu. Sözcükleri çay içiyor ince bel- li çay bardağından. Behçet Necatigil'in şiirindeki "katıksız ekmek"le içilen soğuk çay dizesini gel de unut! Nihat Ziya- lan'ın "yapacak çok işi" vardır çayını içtikten sonra. Tarık Günersel'in çayının içine "güneş düşmüş"tür. Tuğrul Tanyol, özlemle anıyor "delikanlı zaman"da "Üçle beş arası çay"la- rını. Lâle Müldür, sevdiğine "Papatya çayı", "portakal çayı", "Füme laspang souchong çayı" yapmak ister. İşte bunun ne olduğunu, nasıl bir çay olduğunu merak ettim. Yalnızken de "Koyu Türk çayı" içermiş Lâle Müldür. Betül Tarıman "içime esenlik bana bir bardak çay" diyor. Hadi ona bir bardak tav- şan kanı çay sunayım. Devlet suratımıza çay atmadan ken- di çayımızı içelim. Elbette daha başka çay, çaylı, demli şiir- ler de yazılmıştır. Biri çıkıp da bir çay şiirleri seçkisi hazırlasa da tavşan kanı gibi şiirler, iyice demlenmiş imgeler okusak!

Pazar. *Hu* (Yitik Ülke 2020), diye sesleniyorsa bir şa- ir, mutlaka kulak vermek gerekir bu içten seslenişe. Hele bu bir şiir kitabıysa ve "menekşeler ölmüş" diye başlıyorsa,

"Covid salgınında hayatını kaybeden sağlıkçılara" adanmış- sa daha çok merak edilir. Ülkemizin ne hale geldiğini, geti- rildiğini usul, ama dirençli bir sesle duyuran Emel İrtem'in yeni sesi sarıp sarmalıyor beni: "adreslerin adresleri sildiği/ şeftali çiçeklerinin solduğu/ yanlış otobüslerin vardı- ğı yer- de/ o unutulmuş ülkede/ unutmaya" "uyan bir ülkeden" unutulmayan fotoğraflar mı demeliyim, yoksa ayrılıklar mı, acılar mı, hayal kırıklıkları mı? "hayat hastalık, ölüm ferah- lık" olarak algılanırsa şairin kimliği, benliği "kâğıtta tutuşan bir harf" olur elbette. Her şeyin yasak olduğu ülkede, "harf- ten taşan bir yasak" da olunur. Çaresizliğin yaşamın her ali- na yayılması, sevgiyi bastırmaya çalışsa da "sevmek değil/ sevmemek sonradan öğrenilir". Öyle ki "bir ülke kayboluyor coğrafyadan/ hatırlamıyorum dışında mıyım içinde mi" Ül- kemiz için yüreği yanan bir şair daha. Emel İrtem "hızla yok olan rüyaları"nın "bahçesi"nden bakıyor ülkemize, ken- disine, komşularına, sokaklara, kiraz ağacına. "varoluş"un "muhteşem"liği tartışılmaz elbette, ama "küle savrulmuş yürek kanatsız bir kelebek" gibiyse, ne yapmalı? "...alfabesi olmayan bir dil"e geçerse şair, "dünya hallerinden" geçip giderse gece güzel olabilir mi? Emel İrtem, kınında uyuyan şiir "dil"ini çekip yürüyor sözcükleriyle dizelere, imgelere, şiirlere, hayatın üstüne. Halk şiirinin bağrından, çağdaş di- limizin yüreğine saplanıyordur etkileyici bir söylemle: "evden çıkıp gitsem/ bir umudum olacak/ umut dışarıda bir dal/ da- lın ucunda bir hal/ teraziye figan var/ kefesine bar oldum". *Hu*'da üç kapıdan geçiliyor hayata varmak, şiir denizine dalmak için: "Plato, Koyak, Kesafet". Dervişçe bir sesleni- şin şiirleri, oturmuş, dengesini bulmuş, abartısız, etkileyici sesiyle ve yalın mı yalın!

Pazartesi. Hayat kimseye yetmiyor, yetmez. "eski bir şarkı" "bir pencereden" sokağa taşarsa, oradan bir hayat vardır, ama, içli bir iç çeker gibi "gençliğimden bir anı"ysa bu, "bellek" bunu ara ara göz önüne getiriyorsa, yaşanan- ların hüznü perdesini nasıl kaldırmalı? Aytekin Karaçoban *Çatlak Çan*'da (Ürün Yayınları 2020) şöyle diyor: "Ah, göğ- sümdeki çatlak çan,/ kuruntularımın kan kardeşi,/ kendi dilin çoktan kekeme!/ Neyin diliyle konuşacaksın şimdi,/ dağın mı, suyun mu, ağacın mı,/ neyin diliyle, ateşin mi, rüzgârın mı/ şimdiye dek hiçbirini öğrenememişken?" Ah, o unutulmaz gençlik anıları, fotoğrafları! Yanardağdan akan lavlardı. "sözcüklerin şelaesinden dökülen suyun ununda"dır. Aytekin'in şiirlerinde de ülkesinin acılı yüzü eksik olmuyor: "Hayır, diyemedik, direnemedik/ aşımıza, barışımıza göz dikenlere./ Hayır, diyemedik, direnemedik/ topraklarına, tanklarına, uçaklarına." Evler yıkıldı bombalar- dan, sokaklar, çocuklar savaşı gördü, yaşadı. Bilinemedi hangi dalın tutulacağı. Kırıldı dallar, umutlar. Zaman deh- şeti yaşattı, yaşadı, ölümün yüzünü gösterdi. "Hayır, di- yemedik, direnemedik,/ yıktılar evimizi, düşlerimizi, gü- zel anılarımızı./ Hayır, diyemedik, direnemedik,/ yıktılar bahçemizi, güllerimizi, -üzümlerimizi./ Hayır, diyemedik, direnemedik,/ yıktılar aşımızı, barışımızı." Artık o da dil gurbetinde yaşıyor. Doğduğu toprakları, anılarını... yüre- ğinde taşıyor. Düşlerde yaşılanıyor artık. O, "Yaşamlı ta- şıdığım yüküm var", "Köklerim var anamın dilinde", "Ara sıra sisler arasında beliren çocukluğum var", "İşe erken atılan bir ergenliğim var", "Şiirim var hiçbir sevgilinin ye- rini tutmadığı", "Dayatmalarım, sıkıntıları, kurmaca ge- çeklerim var." Aytekin Karaçoban, geçmişine gidip geliyor şiirlerinde, kopamadığı ülkesine, diline, anılarına. Bugünle dün arasında şiir dokuyor. Sesi ağıtlarla iç içe. Yok edilen doğaya, yitip giden hayatlara, yasaklanan sevdalara, dil- lere, geleneklere... ağıtlar yakıyor içi parçalana parçalana.

KÜRESEL HABERLER

ZEYNEP ŞEN

Fransa'nın En Prestijli Ödülü'nü Kazanan İsraili Yazar

Geçtiğimiz mayıs ayında İsraili yazar Shumeel T. Meyer (64), L'Académie Goncourt'un ilkbahar ödülüne değer görüldü. Fransa'nın en saygın ödülü olan Goncourt son altı yıldır yılda iki kere; ilki ilkbaharda, genellikle mayısta, yeni bir yazarın ilk kitabına, ikincisiyse senenin en iyi kitabına kasım ayında veriliyor. Meyer *Et la guerre est finie* (Ve Savaş Bitti) kitabıyla ödülü kazandığı haberini İsrail'deki ailesini ziyarete gittiğinde aldı. 1957'de Fransa'da doğan Meyer 1980'de İsrail'e taşındı ve 2008'e dek orada yaşadı. Üç kızı ve sekiz torunu halen İsrail'de yaşamalarını sürdürüyor.

İsrail gazeteleri haberi "Fransa'nın en büyük ödülünü İsraili bir yazar kazandı" şeklinde duyurdu. İşin ilginç yanı şuydu ki kilometrelerce ötedeki İsviçre gazeteleri "İsviçreli bir yazarın Goncourt Ödülü'nü kazandığı" haberini geçiyorlardı. Bunun sebebi Meyer'in kitabının İsviçre'deki Metropolis Yayınevi tarafından basılmış olmasıydı. Meyer bu duruma ilişkin şu açıklamayı yaptı: "Kültürüm Fransız, kalbim İsviçreli ama ruhum İsraili."

Shakespeare ve Arkeoloji

Shakespeare pek çok açıdan bir muamma. Birkaç eski belge hariç hakkında elimizde hiçbir kayıt yok. Bu sebeple modern arkeologlar ilginç bir proje başlattılar: En yeni

arkeolojik teknolojileri kullanarak Shakespeare hakkında daha fazla bilgi edinmeye karar verdiler.

Arkeologlar ellerindeki son model, zararsız teknolojileri iki yerde kullanmaya karar verdiler. Bunlardan ilki Shakespeare'in (16. yy'da inşa edilen, 18.yy'da yok edilen) aile evinin bir zamanlar bulunduğu New Place adlı arsa, ikincisiyse Stratford-upon-Avon'da defnedildiği Holy Trinity Kilisesi mezarlığıydı.

New Place'de arkeologların yaptıkları incelemeler evin hangi materyallerden yapılmış olduğu, içinde bir zamanlar ne gibi objelerin bulunduğu gibi pek çok ilginç ayrıntıyı günışığına çıkardı. Ev dönemin tüccar / elit sınıfına ait malzemelerden yapılmış. Ayrıca Sha-



William Shakespeare



Jürgen Habermas

Shakespeare'e ait olduğu düşünülen çeşitli nesneler de bulundu. Bunların üç boyutlu taramaları çıkarıldı ve söz konusu sonuçlar sanal bir sergide meraklı kitlelerle buluştu. Taramalar ve diğer incelemeler Shakespeare'in evinin mimari süslemelere yer veren, ortaçağa has pek çok tasarımı korumuş olan bir yapı olduğunu gösteriyordu.

Shakespeare'in son derece sade olan mezarına gelince... Yeraltını görebilen çok-frekanslı radarla yapılan taramalar Shakespeare'in kafatasının mezarında olmadığını gösterdi. Kafatasının yıllar önce çalındığı yönündeki söylentilerin böylelikle doğruluğu kanıtlandı.

Alman Filozof Habermas Birleşik Arap Emirlikleri'nin Ödülünü Reddetti

Almanya'nın en önemli modern filozoflarından biri olan, 91 yaşındaki Jürgen Habermas, Birleşik Arap Emirlikleri'nin düzenlediği "Yılın Kültür İnsanı" ödülünü kabul edeceğini bildirmişti ama sonra "Ödülü kabul etmeye karar verdiğimde hata yaptım," dedi: "Bu ödülü takdim eden Abu Dhabi'deki enstitü ile mevcut politik sistem arasındaki bağı yeterince net bir şekilde görememişim." Bu açıklamayı yaparak Habermas 750.000 Birleşik Arap Emirlikleri dirheminden yani 204.200 dolardan etik sebeplerden ötürü vazgeçti.

Maya Angelou, ABD Çeyrek Sentinde

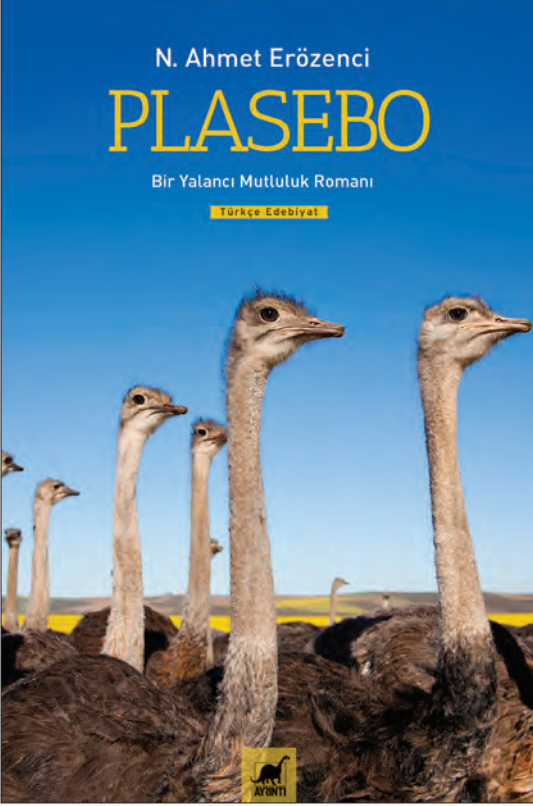
Bugüne dek Amerika Birleşik Devletleri'nin çeyrek sentlerinde hiçbir kadının tasviri basılmamıştı. Neyse ki bu durum 2022 yılında değişecek, yirmiden çok kadının tasviri yeni çeyrek sentlerin üstünde yer alacak. Söz konusu kadınlardan ilki 2014 yılında kaybettiğimiz efsanevi şair Maya Angelou olacak.

Maya Angelou tam yedi biyografi, üç deneme kitabı ve sayısız şiir kitabı kaleme almış bir şair, anı kitabı yazarı ve sivil haklar aktivistiydi. *Kafesteki Kuş Neden Şakır*, *Bilirim* (Everest Yay.) ve *Annem ve Ben* (Everest Yay.) en iyi bilinen eserlerinden ikisi. 1928 doğumlu yazar Amerika'nın en önemli yazarlarından biri kabul edilir. Hal böyle olunca Amerika Hazine Bakanı Janet Yellen'in başlattığı program için seçilen ilk kadın olmasına şaşırmamak gerek. Çeyrekliklerin üstüne basılacak ikinci kadın ise astronot Sally Ride olacak.

Devrek Belediye'sinden İki Kültürel Girişim: Rüştü Onur Şiir Ödülü ve Müfide Güzin Anadol Öykü Ödülü

Devrek Belediyesi, şehrin yetiştirdiği, Türk edebiyatının önemli isimlerinden Rüştü Onur ile Müfide Güzin Anadol'u unutmadı, adlarına birer ödül düzenliyor. Devrek Belediye Başkanı Çetin Bozkurt, ödüllere ilgili olarak yaptığı açıklamada, şair, yazar ve sanatçıların yaşadıkları şehrin kültür elçileri olduğunu ve şehirlerin şair ve yazarların dizelerinde, metinlerinde anlam bulduğunu ifade etti. Ödüllere katılmak için ayrıntılı bilgiyi www.devrek.bel.tr sitesinde "Kültür-Sanat / Duyurular" bölümünden edinebilirsiniz. Başvurular 1 Ağustos 2021 tarihinde sona erecek. Otuz yaşından gün almamış adaylar ellerini çabuk tutmalı. ●

N. Ahmet Erözenci



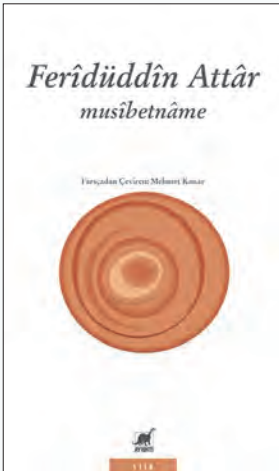
Plasebo onlar için sahip olmak istedikleri gücü simgeliyordu; dediklerini yaptırabilme, kimseden korkmama, geri adım atmama ve kararlılık gücünü... Bir gruba ait olma, bütün olma hazzını yaşıyorlardı ve o haz, gücü simgeleyen kişinin podyuma çıkması, onu etli, kanlı, canlı görmeleriyle beraber doruğa ulaşacaktı. Sonuç olarak, orgazm bir güç patlaması ve iki kişinin tek bedende bütünleşmesi değil de ne ki?

Yeni romanı *Plasebo*'da ütopya ve distopyalar diyarına; Ada'ya götürüyor Ahmet Erözenci bizi.

Deney fareleri gibi içinde debelendiğimiz, birinden kurtuldum derken diğerinde kaybolduğumuz labirentlerinde işittiğimiz her ses, her sözde, karşılaştığımız her görüntüdeki şifreleri, bulmacaları çözmeye çabalamaktan bunalıp yorulduğumuz ve her şeyiyle bağımlısı olduğumuz, her şeye ne bağımsızlık kazandığımız Ada'dayız. Kendi Ada'mızda.

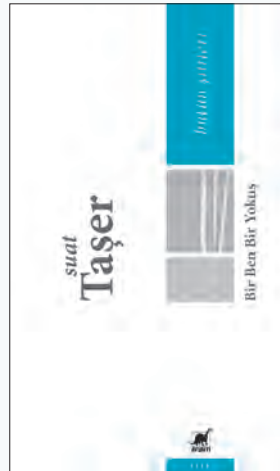
N. Ahmet Erözenci
Plasebo - Bir Yalancı Mutluluk Romanı
Türkçe Edebiyat, 208 s.

Şiir sanatının her gün daha çok göz ardı edildiği, dışlanmaya çalışıldığı günümüzde Ayrıntı Şiir dizisinde Türkçe ve dünya edebiyatının seçkin örneklerini okurla buluşturmaya devam ediyoruz.



Ferîdüddîn Attâr
Musibetnâme
Çeviri: Mehmet Kanar
Şiir, 768 s.

*Hâl diliyle söylenir bunların tümü
Söz diliyle söylenmez bunların tümü
Sözle değil, hâl diliyle söylerse sana
İnan ona; imkânsız deme buna
Gönüldeki aşkı gör; gönül cânda gizli
Yüz cihan yüzlerce cihanda gizli
İki dünyanın neresinde bir sır varsa
Bu dîvânda yer alır baştan sona*



Suat Taşer
Bir Ben Bir Yokuş Bütün Şiirleri
Şiir, 448 s.

*Yalanlar ak kâğıt üstünde
ha deyince silinmez ki
dünyamız büyük ama iki defa gelinmez ki
söylenmedi söylenmedi en güzeli şarkıların
yalanlar ak kâğıt üstünde
Karanlığı dinliyorum*

2021
YILIN
YAZARI

GÜLTEN AKIN



NİLÜFER
KÜTÜPHANE

2021 YILIN YAZARI GÜLTEN AKIN MEKTUP ÖDÜLÜ

Başvuru Tarihleri

14 HAZİRAN - 27 AĞUSTOS 2021

Seçici Kurul

LATİFE TEKİN

NAHİT KAYABAŞI

NESLİHAN CANGÖZ

ŞAFAK BABA PALA

TAÇLI YAZICIOĞLU

Ödüller

BÜYÜK ÖDÜL ₺3000

MANSİYON [5 KİŞİYE] ₺1000



Tulay Pala '21

Bilgi ve başvuru için:

0224 494 19 54

441
8189

kutuphane.nilufer.bel.tr

NiluferKutuphane

NiluferKutuphane