

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>



1919 2019

Söyleşi Demir Özlü, Faruk Duman,
Sabri Gürses

Şiir Yekta Pazarlıoğlu, Ebubekir Eroğlu,
Tuğrul Tanyol, Mehmet Mümtaz Turcu,
Hüseyin Feriadi, Metin Celâl, Ömer Erdem,
Hakan Seyli, Elif Sölye, Mehmet S. Fidanlı

Öykü Altın Kalkanlar, B. İlhan Eren,
Soner Sert, Murat Çalılı, Emin Gürdümür

Yazı Metin Celâl, Pelin Özer, Adil İzzet,
Engin Soyca, Aslan Erdem, Sevil Alkar
Doğan, Mustafa Karademir

Görüşme Baki Asiltürk-Alkan Yavuz,
Barış Acan-Ömer Sertdar

J. D. Salinger 100 Yaşında

Arda Kıpçak, İlhan Durusel, Aziz Gökdemir,
Armağan Ekici, Fuat Sevimay, Erkan İrmak

Edebiyat ve Sinema

Gürsel Koral

Apollinaire'i Çevirmek

Mehmet Rıfat

Efsanelerden Arınmış Bir

Ara Güler

Necmi Sünmez

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
Ticaret ve Sanayi A.Ş. adına sahibi
Levent Altunbek

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Aslıhan Dinç

Genel Müdür
Tülay Güngen

Dergi Editörü
Murat Yalçın

Kapak Tasarım
Mehmet Ulusel

İç Tasarım
Mehmet Ulusel
Arzu Yaraş

Düzeltili
Filiz Özkan

Reklam ve Halkla İlişkiler
Derya Soğuk

Yazışma Adresi
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161
Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 (pbx)
omer.yalcin@ykykultur.com.tr
Yayımlama koşulları www.ykykultur.com.tr
sitesindeki *kitap-lık* sayfasındadır.
kitap-lık'ta yayımlanan
tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
kitap-lık'ta yayımlanan yazılardan kaynak
belirtme koşuluyla alıntı yapmak serbesttir.

kitap-lık 201
Ocak-Şubat 2019

Yapı Kredi Yayınları – 5271
ISSN 1300-0586
Sertifika No: 12334

Yayın Türü
Yerel süreli

Baskı
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2
34310 Haramidere / İstanbul
Telefon: (0 212) 412 17 00
Sertifika No: 12026

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Editörden

Yazarın, sanatçının görünürlüğü/görünmezliği geçen yüzyılın tartışmalı konularından biriydi.

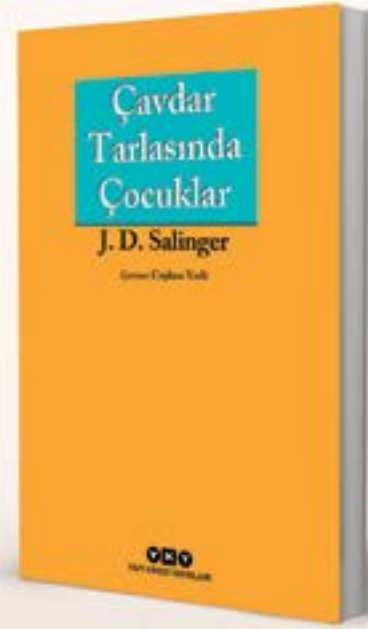
Yazarın toplumla ilişkisi, çağına tanıklık etmesi; aydın kişi sıfatıyla olayların ön saflarında yer tutup söz alması; şiiriyle, romanıyla yaşadığı zamanın ruhunu, kuşağının hikâyesini dile getirmesi; ülkesinin tarihsel, toplumsal, siyasal dönüşümlerinde varlık göstermesi; bir ideolojinin, bir dünya görüşünün temsilciliğine soyunması; yaşama biçimi, eylemleri, bireysel seçimleri, tarzı ve tavrıyla 'idol' olması; siyasal mücadelesi nedeniyle bazen sürgün, bazen hapis yoluyla ama bazen de canıyla bedel ödemesi biçiminde tezahür ederdi. Yazarın toplumdan kopuşu da geçen yüzyılın tepkilerinden biriydi. Kendini dünyadan alıkoymak; yazı eylemi dışında hiçbir eylemin içinde var olmamak; bazen fildişi kulesinde, bazen kır kulübesinde, içinde barındığı topluma mesafe koymak; dünyaya küskün, insanlara kızgın, yazınsal çevrelere tepkili, mizantrop/merdümgiriz bir tutum sergilemek biçiminde tezahür ederdi bu kopuş. Ki aslında bu da toplumla tersinden kurulmuş bir ilişki sayılırdı.

Elbette birbirinden farklı sebeplerle, bambaşka biçimlerde de olsa yazarın yapıtıyla toplum arasında nerede durduğu sorunu bugün de önümüzde. Görünürlük olanakları katbekat arttı, yazarın kaçıp sığınacağı bir iğne deliği kalmadı. Susmakla konuşmanın, görünmekle görünmezliğin hiç fark etmediği bir zaman bu. Sosyal etkinliklere yazar sıfatıyla katılmamak; röportaj vermemek; fotoğraf çektirmemek; yazar kimliğini benimsememek; mesleki örgütlere üye olmamak; ödüllerden, festivallerden, imza günlerinden, medyadan bucak bucak kaçmak bugünün dünyasında pek de büyük bir anlam taşımıyor. Taşımadığı gibi, Yazın'ın gözden düştüğü bir çağda artık herhangi bir karşılığı olmayan bir tutumu benimsemesi yazarı çağdışı bir özne haline getiriyor, hatta geçmiş zamandan kalma bir gülünçlüğü itiyor.

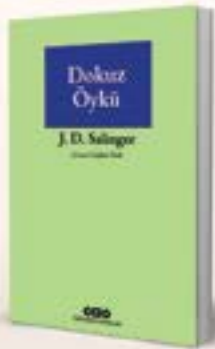
Sahte dünyanın sahte insanlarına topyekün savaş açmış, modern edebiyatın efsanevi kalemi: J. D. Salinger

Çavdar Tarlasında Çocuklar, Salinger'ın tek romanı. Ergenlik çağının içinde, yetişkin dünyanın düzenine karşı isyankar bir çocuğun, bir Noel öncesi başına gelenler... Holden Caulfield'in masumiyet arayışının iç burkucu romanı. Belki de Salinger'ın. Son yapıtını 1963'te yayımlamasına ve neredeyse efsane haline gelmiş bir gizlilik içinde yaşamasına karşın, J. D. Salinger dünya edebiyat gündemindeki yerini hep koruyor.

Çavdar Tarlasında Çocuklar
J. D. Salinger
Çeviren: Coşkun Yerli
Roman, 198 s.



YAZARIN YKY'DEKİ ESERLERİ



Dokuz Öykü
J. D. Salinger
Çeviren: Coşkun Yerli
Öykü, 172 s.



Franny ve Zooey
J. D. Salinger
Çeviren: Ömer Madra
Öykü, 155 s.



Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar
- Seymour
J. D. Salinger
Çevirenler: Sevin Okyay - Coşkun Yerli
Öykü, 150 s.

SÖYLEŞİ

DEMİR ÖZLÜ
“Kalabalıklara ulaşmaktan çok, ansiklopedilerde adımın yer alması beni mutlu ediyor” • 5

ŞİİR

YÜKSEL PAZARKAYA • 12
EBUBEKİR EROĞLU • 14
TUĞRUL TANYOL • 15
MEHMET MÜMTAZ TUZCU • 16
HÜSEYİN FERHAD • 17
METİN CELÂL • 19
ÖMER ERDEM • 21
HAKAN SAVLI • 24
ELİF SOFYA • 28
MEHMET S. FİDANCI • 31

ÖYKÜ

ÂLİM KAHRAMAN
Dayım Niyazi • 34

B. NİHAN EREN
Begonvil • 37

SONER SERT
Kaza • 42

MURAT ÇELİK
O Koku • 48

EMİN GÜRDAMUR
Şair ve Sinek • 53

SÖYLEŞİ

FARUK DUMAN
“Dilimizin Kaynağı Doğa. Dil Sizi Oraya Götürüyor.” • 58

J. D. SALINGER 100 YAŞINDA

ARDA KIPÇAK
Madem Yayımlatmayacaktı, Salinger Neden Yazdı? • 65

İLHAN DURUSEL
Küçük Prensle Aylak Adam Arasında Ergenlik Bunalımı Yaşamayı Unutanlar • 71

AZİZ GÖKDEMİR
Ayrıcalıklı bir ergenin bunalımının aynasında kendimizi görmek keyfi ve sancısı • 79

ARMAĞAN EKİCİ
Dylan ve Caulfield • 83

FUAT SEVİMEY
Dokuz Öykünün Onuncusu - Salinger • 86

ERKAN IRMAK
Salinger'ın Neden Instagram Hesabı Olmazdı? • 90

DENEME - İNCELEME

GÜRSEL KORAT
Edebiyat ve Sinema • 98

ENGİN SOYSAL
Son Gün • 106

MEHMET RİFAT
Apollinaire'i Çevirmek: Çevirmen'in Yorumlayıcı Edimi • 110

ADİL İZCİ
Söz Aramızda • 127

SÖYLEŞİ

SABRİ GÜRSES
Dünyadan Edebiyatın Çeviri Halleri • 130

BABİL KULESİ

METİN CELÂL
Kumkuma'nın Derinliklerinde • 146

PELİN ÖZER
Şükrü Keleş'in İmiş'i üzerine kabul görmeyecek türden bir kitap yazısı • 152

SACİDE ALKAR DOSTER
En Büyük Orman Başka Büyük Yok • 157

ASLAN ERDEM
Belâ Nesneleri • 161

MUSTAFA
KARAOŞMANOĞLU
Boş Pencere • 169

NECMİ SÖNMEZ
Efsanelerden Arınmış Bir Ara Güler • 174

ONUR SERDAR -
BARIŞ ACAR
Sanat üzerine konuşurken aslında ne üzerine konuşuyoruz? • 180

BÂKİ ASİLTÜRK -
SİNAN BAKIR
Bir Japon Nasıl Ölür
Ali Ayçil • 186

DEMİR ÖZLÜ

“Kalabalıklara ulaşmaktan çok, ansiklopedilerde adımın yer alması beni mutlu ediyor”

SÖYLEŞİ: MURAT YALÇIN

Demir Bey birkaç yıldır Türkiye'ye gelmiyorsunuz. Okurlarınıza, sevenlerinize neler söylemek istersiniz? Günleriniz nasıl geçiyor?

Son yıllarda sık sık gündelik yaşam içinde aklımdan geçenler şunlar: 80'nin üzerindeki yaşlara geldim. Acaba görüp göreceğim güzel kahve yaşamı, gençliğimizin kahvesi Beyoğlu'ndaki Baylan'la, Paris'teki Select arasında mı kalacak? Çünkü uzun yıllardır yaşadığım Stockholm'de, 20. yüzyıl başında var olduğu söylenen, bir ölçüde de döneminin romanlarına yansıyan kahve yaşamı benim kuzeyin bu kentine adım attığımda artık devam ediyor değildi.

Dünya bu kadar değişti mi? Sanatçıları, yazarları kentteki ya da kırsal alanlardaki evlerine kapatabilecek kadar.

50'li yıllarda Baylan'da enerji dolu, daha çok Beyoğlu tarafının genç sanatçı ve yazar adayları vardı. Sempatizanlar, şiir sevenler de, Attilâ İlhan'ın serüven hayallerini paylaşıp, daha 19, 20 yaşlarındayken Paris'e, New York'a kaçan serüvenci genç arkadaşlar da. Ankara'dan grup halinde gelen Mavi'ci genç yazar adayları da. Paris'te Select kahvesinde sayısı onlara ulaşan Türk ressamaları ile genç yazarları da. Ferit karşı kıyıda evine kapanmış olsa da. Güner Sümer öğrencilik, asistanlık yaptığı, Jean Vilar'ın tiyatrosundan geç vakit dönüyor olsa da.

Select'ten bulvarın karşısındaki Döme birahanesine sevgilisiyle geçerken, bulvarda pek sık olmayan trafikten korunmuş Giacometti'nin sol tarafında yer alarak birkaç defa onlara eşlik ettiğimi de anıyordum. Stockholm'de bu da yoktu. İlhan

Stockholm'de
Madelaine
kahvesinde, 1985.
(Fotoğraf:
Tayfun Tuncelli)

Koman, Tatbiki Güzel Sanatlar okulundaki atölyesinde iki bardak şarap içerek evine dönerdi. Ben daha çok o saatlerde evin salonundan ilerdeki kanala bakardım.

Kırk yıldır Stockholm’de yaşıyorsunuz. Bu süreçte dünya nereye gitti, Türkiye nerede sizce?

1979’da İsveç’te oturmaya başladığımda Stockholm, Doğu Avrupa’daki kimi büyük kentler gibi az renkli bir kentti. Kahveler, lokantalar, ayaküstü atıştırma yerleri benzeri yerler pek az sayıdaydı. Ama gereksinilen her şeyin çok iyi karşılanması sorununun, örnek alınacak şekilde düzenlendiği, sosyal hakların çok iyi örgütlenmiş olduğu bir yerdi. Fakat Olof Palme’nin öldürülmesinden sonra yeni global liberalizmin çekimine kapıldı. Şimdi hem NATO, hem de ırkçılık tartışma konusu. Başını unutulmuşun mahzenlerinden çıkardı.

Bu kadarını bilmezdim. Baltık’ın karşısındaki güzel şehir Riga’ya beş defa gittim. Kafka’nın izinliydim. Kafka, biraz içerideki Riga’ya gelmişti. Dora Diamant’ı da orada tanımıştı. O eşsiz hikâye de orada geçer: “Acı Gracchus”.

Riga’da parklar çok bakımlıydı. Neredeyse bir toz bile yok parklarda. Daha sonra Musevi Müzesi’ne gittim. Kentin çok büyük bir haritası vardı, birinci kattaki müzede. Hitler 1941’de bir Nazi albayı komutasındaki SS birliğini Riga’ya göndermiş. Bu birlik, Letonya’daki Nazilerle birleşerek, Rigalı yirmi bin Musevi’yi bir hafta içinde öldürüp kentte kazdıkları toplu mezarlara gömmüşler. Katliamlar bu Baltık kıyısından Moskova’ya kadar devam ediyor. Leningrad’a girememişler.

Nazi katliamları oradan Polonya’ya, Ukrayna’da Kuzey Karadeniz kıyılarına kadar aynı şekilde devam ediyor. Aslında bütün Avrupa’nın altı 1941-1945’teki Nazi katliamlarının toplu mezarlarıyla dolu. Biz parkta otururken, o toplu mezarların beş metre üzerinde oturuyoruz. Altı milyonu aşan insan.

1984’te Berlin’de Alman yazar Wolfgang Hildesheimer’e rastlamıştım. İnsanlığın nükleer savaşa doğru gittiğine inanmış, bu yüzden de yazmayı bırakmıştı. Kent kent dolaşarak bu sezgilerini anlatıyordu. Bugünse, sürüp duran savaşları yetersiz görüp nükleer savaşı dillerine dolayan “devlet adamları” dolaşıyor ortada.

Bu ne çeşitten kültürel bir kanserdir? Kendimize soracağımız soru bu işte.

Daha fazla yazabilmiş olmak, daha geniş kitlelere ulaşmak, başka dillere daha fazla çevrilmiş olmak, yeni kuşak yazarlar üstünde bir etki uyandırmak gibi arzularınız oldu mu hiç? Bu tür istekler yazarlık serüveninizi ne ölçüde etkiledi?

Daha geniş kitlelere ulaşmak... On dokuz yaşına basınca İstanbul Hukuk Fakültesi’ne başlamıştım. O yıl da, babam Fatih’te çok yakın akrabalarımızla (çok sevgili insanlardır) üç katlı bir apartman yaptırdı. 80 metrekarelik üç daire. Mima-



rı: İrfan Ertem’dir. Sokağa bakan tarafında iki genişçe oda. Arkada, genç bir erkek olduğum ve üniversiteye başladığım için bana verilmiş bir oda. (Oraya bütün arkadaşlar gelmişlerdir: Onat Kutlar, Ergin Ertem, Edip Cansever, Hilmi Yavuz, Yağmur Atsız, Asım Bezirci, Fethi Naci’den tutun da sadece bir gün gelebilen Korkut Boratav’a kadar.) Odada bana gerekli her şey vardı. Kütüphanem de, kapalı bir küçük gardırop da. Daha sonra o yıllarda her evde bulunmayan bir telefon da bağlandı. İşte bu odada, ta Ödemiş’ten buraya, Fatih’e kadar gelmiş, kiremit rengi bir masada yazmaya başladım. (Bu masa üzerine bir yazım da var: en son yayımlandığı yer: *Güvercinler ve Matmazeller* adıyla 2018’de yayımlanan hikâyeler kitabı.) Bu odadan üç yüz metre kadar ötede bulunan Fatih Camii’nin üst bölümleri de görünüyordu. O masada yazmaya başladım. 1953 son ayları, 1954.

Çok iyi hatırlıyorum, Sartre hayranı olduğum için, daha ilk deneme ve eleştirilerimi yazarken bunların Sartre’ın yazdıkları kadar mükemmel ve etki yaratıcı olmasını istiyordum. Elde miydi bu? Elbette çocukluk! Hukuk kitaplarını okurken ne kadar kararlıysam felsefeye yaklaşan kitapları okurken de o kadar kararlıyım. Öteki edebiyat türlerindeki kitapları okurken de. Ama hiçbir zaman, yurdumuzdaki, şimdi “yüksek edebiyat” deyimini kullanacağım, bu tür kitapların pek de 2000’den fazla okunmadığının farkındaydım. Bizim edebiyat hayatımız içinde, eski yıllarda da çok sayıda baskılara ulaşan kitaplar olmuştur. Ama bugün hiçbirini yaşamıyor. Belki dokümanter olanları yaşayabilir. Bu yüzden bu tür hayallerim, isteklerim olmadı. Böylece yazdığım için, okuyucu beni yanlış anlamasın. Ben “yüksek edebiyat” yaptım demek istemiyorum. O tür yazarları sevdim. Onları an-

Elinde *Bulanık* (Sartre), Fatih’teki evin çalışma odasında, 1958.

lamak, derinlemesine kavramak istedim. Ama kendim ne kadarına ulaşabildim. Elbette bunu bilmiyorum. Edebiyatın uzun yaşamasını ölçen bir tek temel ölçü vardır: Zaman. Bunu ne reklam, ne TV, ne yapıt üzerine yazılar sağlayabilir.

Başka dillere daha çok çevrilmek konusuna gelirsek. Bu bugün de Türk yazarı için, çeşitli yollar arama gerektiren, “çırpınma” gerektiren bir konum yaratır. Türk Edebiyatı’nın daha çok çevrilmesinin iki temel koşulu var, iki nesnel koşul: Bunlardan biri, biraz önce andığım “yüksek edebiyat” yapıtlarının çoğalması; ikincisi de Türkiye’nin iyi imajlar veren toplumlar arasında yer almasıdır. En az kültürel açıdan örneğin İtalya, Fransa gibi bir ülke imgesi ya da Japonya gibi endüstriyel bir kalkınmışlık modeli oluşturmalarıdır. Oysa biz hâlâ, boş yere (çünkü o noktalara varabiliriz), kalkınma uğrında bir ülke olarak görülüyoruz.

Ben hem kendi dilimden duyduğum gurur, hem de gerçekliklere uzak yaşamak isteyen biri olmadığımın bu “çırpınma” yoluna giremezdim. Gururluyum. Niçin gururumdan fedakârlık edeyim. Yayıncı yayıncı dolaşayım. Mektuplar yazayım. Kupürler göndereyim. Bizim yayıncılar nasıl Batı ülkelerindeki yeni yayınları hemen Türkiye’de yayımlamak için acele ediyorlarsa, onlar da Türkiye yayınevlerine ulaşsınlar. Bu aslında bir ‘ulusal gurur’ sorunudur da.

Fransa’da çevrilerek yayımlanmış iki kitabım var: *Berlin’de Sanrı* ile *Bir Beyoğlu Düşü*. Çok iyi çeviriler. Alman dilinde de, gene *Bir Beyoğlu Düşü*, *Berlin’de Sanrı*, *İstanbul Büyüsü*. Fransız dilinde bir seçmeler kitabı yayımlansa bu da yeter bana. Ama kendim bu konuda girişimler yapmam. Çok çok çevrilmeler, kalabalıklara ulaşmaktan çok ansiklopedilerde adımın yer alması beni mutlu ediyor.

Ben o kiremit renkli masanın başında otururken kurduğum alçakgönüllü hayallere sadık kalmaya söz vermişim. Çünkü yazar aday olarak, en mutlu günlerim o günlerdi.

Yeni kuşakları etkilemek istedim. Çünkü gerçek mutluluk yetişen insan için, düşünce yapıları açısından, Marksist düşünceyle Varoluşçuluk’un kesiştiği yerdedi. Ben bu felsefeleri edinmeye yıllarca çalışmışım.

Bu Marksizm ile Varoluşçuluk’un kesiştiği yer dediğim düşünceyi biraz açıklayayım: Marksizm’in tarihsel, geçmişe uzanan bir yanı da var. Bu felsefe sadece insan toplulukları tarihinin Kapitalizm döneminin gözden geçirilmesini, eleştirilmesini ele almıyor. ‘Formen’ diye eşsiz, çok yaratıcı bir bölümü daha var. Kapitalizm öncesi üretim biçimlerine de uzanıyor. Marx ile Engels dönemlerinde gelişen etnoloji bilimiyle de çok ilgiliydiler. Fakat onlardan önce gelen, etkisi sadece akademik çevrelerde kalmayan, çok yaygınlaşan Hegel’in de fark ettiği bir eksiklik var: Ta Eski Yunan’dan beri o zamana gelen felsefelerin insanın bireysel varlığı üzerindeki düşünme eksikliği. Bu eksiklik felsefede, iki dünya savaşından sonra kendisini “varoluş felsefeleri” yoluyla tamamlamaya başlıyor. Bu eğilimin öncülerini Kierkegaard, Pascal gibi (onların sonuçta dini giysilere sarmalanmalarının

felsefenin temeli bakımından bir önemi yoktur) buluyor. Modern edebiyatı besleyen eğilim de bu eğilimdir. Felsefe serüveni içinde Sartre’ın buluşu da budur.

Kafka’nın Türk aydını üstündeki etkilerini yazmayı düşünüyordunuz sanırım. Ne kadar yazabildiniz? Tam olarak amacınız, hareket noktanız neydi?

Değerli dostum, 84. yaşımı yaşamaya başladım. Bu önceden tahmin ettiğim bir şey değildi. Yazar arkadaşım Ferit’le ben genç yaşlarda öleceğimizi sanırdık.

84 yaş! Bu yaşlılığın ta kendisidir. Yazış konusunda (*écriture*) hep birbirimize danışırdık. Artık tek başıma yolculuklara çıkmaya cesaretim yok. Kafka’nın yazdığı ilk metinle 1953 yılında *Vatan* gazetesinin, bir sayfalık edebiyat ekinde karşılaştım.

Bu metin sonradan okuduğum onun *Dava* romanında yer alan “Kanun Kapısı Önünde” başlığı konmuş şaşırtıcı, paradoksal metniydi. 1953-2018. Bu derin metaforu bugün daha iyi anlıyorum. Bugüne kadarki yaşamımda ben de kanun kapısından içeriye girebilmiş değilim. Kafka’nın öykülerini ilk defa şair-tiyatro yazarı Turan Ofazoğlu geçiren bir anlatımla Türk diline çevirdi 1955’te. İlgilendiğim her dilde, bu hikâyeleri okumaya çalıştım. 1965 yılından bu yana da Kafka üzerine pek çok yazı yazdığımı son yıllarda fark ettim. Şimdi o yazıları bütünleştirmeye çalışıyorum. Kafka’cıl bir edebiyat karşısında duyulan en derin bir alçakgönüllülükle. Kafka’da var olan o alçakgönüllülükle.

Araştırdığım, içinden çıkılması zor bir soru: Niçin Türk aydını Kafka’nın en yüce bir düzeyde gösterdiği, bu korkutucu yaşamı sürüklüyor. İkinci sorun da şu: Kafka’nın büyük ölçüde düş gücüyle eğretilmelere (metaforlara) dayanan yazısı yaşanan çağcıl gerçeği, nasıl oluyor da bütünüyle yansıtıyor.

Sartre, Kafka, Marksizm, Varoluşçuluk diyorsunuz. Size bir dünya algısı oluşturan, izlerinden gittiğiniz pek çok düşünür-yazar var. İdeolojilerin, akımların etkisini sürdürdüğü bir dönemin yazarlarından birisiniz... Oysa bugünün yazarı bütün bu ilişkilerden, bağlardan uzakta. Toplumsal bağlamda ne entelektüel ne de aydın. Herhangi bir gelecek tasavvuru olmadan kendi öznesini gerçekleştirmenin, bireysel duyarlıklarını sergilemenin peşinde. Hızla değişen dünyanın dönüşen bu yeni yazar profili için neler söylemek istersiniz?

Bu yeni liberalizmin yarattığı yeni bir atmosfer. Edebiyat için de yeni bir “düşüş”. Bilmiyorum, insanlık yeni bir döneme mi geçecek. Ama olan bitene bakarsanız, insana bakışta, değeri konusunda enflasyonist bir bakış olduğunu görüyorum. Alman yazarı Hildeheimer’in karabasanına doğru mu gidiyoruz? Dünyada olup bitenler üzerinde düşünce üretmeyen bir yazar düşünemiyorum.

Sorbonne Üniversitesi hocalarından William Marx edebiyattaki düşüş üzeri-



Annesinin Feriköy'deki evinde, çalışma odasındaki küçük masada, 2003. (Fotoğraf: Halûk Özözlü, *Dünya* gazetesi)

ne bir kitap yayımladı: *L'Adieu à la littérature: Histoire d'une dévalorisation* (Edebiyata Veda: Bir Değer Yitirmenin Hikâyesi). Sartre ölünce de *Le Monde* gazetesinin yıllarca Kitap Eki'nde yazan yazarı Pierre Lepape işini bıraktı. "Edebiyat öldü" diyor. Onun yazılarını okudum: *Le pays de la littérature: Des Serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*. Çok şükür ki sözünü ettiğin tiplerle karşılaşmıyorum.

Pierre Lepape'ın bende bulunan 703 sayfalık kitabının başlığını Türkçeye çevirmek istersek "Le pays de la littérature" sözüne "Edebiyat Ülkesi" diyeceğiz. Söz konusu olan Fransa'dır. Alt başlıktaki "yılan" anlamına da gelen "serments" sözcüğü de Strasbourg yöresinde 9. yüzyılda ortaya çıkan, daha önce kullanılan Latin dilinin yerini alan, halkın kullandığı Fransız dilini kullanmaya başlayan üç asil kişi kastedilmektedir. Sonra alt başlık Sartre'ın toprağa verilmesiyle (1980) sona ermektedir. (Kitap: Ed. du Seuil, Points serisi, Paris, 2003 baskısı). Bir edebiyat gazeteciliği başyapıtıdır.

Geçen gün bir öğlen yemeğinde kulaklarınızı cınlattık uzun uzun. Hasan Bülent Kahraman'la Nurullah Ataç'ı konuşurken sizin kuşağınız üstündeki, özellikle de sizin dilinizdeki Ataç etkisini vurguladı. Şimdi başka dillere çevrilme konusunda Türkçeyi bir "gurur meselesi" yapmanız dikkatimi çekti. Modern edebiyatımızın yapı taşlarından bir yazar olarak Türkçenin geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Türkiye'de üst yapı, idari yapı ne çeşit değişiklikler gösterirse gösterebilir Türkçe var olmaya devam edecek. Bu zaten yüzyıllarla yaşanmış, ispatına gerek olmayan bir toplumsal gerçek. Yüzyıllarca devlet resmi yazı dili, öte yandan edebiyat –şiir ve düzyazı– dili olarak Osmanlıca kullanıldı. Ama sonunda bu alanlara da yeniden Türkçe gelip oturdu. Türkçe halkın konuştuğu dildir. Bu halk şiirine dönüş değildir. Halk şiirinin sınırları çok dardır. Ben halk şiirinin kafiye düzenini de sevmem. Sadece Yunus Emre'nin şiirini severim. Karamanoğlu Mehmet Bey, zamanında davulla, tellâlla bundan sonra çarşıda, pazarda Türkçe konuşulacağını bir emirname olarak ilan etmişti. Ben o emirnameye bağlıyım. Osmanlıca bütün yapıyla bir dil bile değildir. Öyle bir dilsel varlık ki Arapça ile Farsça kelimelerle dolu. Ama bir Arap da, Fars da onu anlayamaz. Ne yazık ki çok büyük bir şiir olan Divan şiirini de bu konuda uzmanlaşanlar anlayabilir. Osmanlıca tam bir dil vasfını taşıyor. Onun içine entelektüel bir Arap da, bir Fars da istediği kelimeleri sokabilir. Bu yüzden bu jargon sınırsız olarak devamlı genişletilebilir. Bugün Fatih dönemi Osmanlıcasını okuyabilen bile kalmadı.

Ama azınlıklar da Anayasal olarak Türk sayıldıkları için ister Türkçeyi, isterlerse anadillerini geliştirebilirler. Türkçe değerli sözlük, hatta dilbilgisi uzmanı birçok Ermeni vatandaşımız da vardır. Türkçeyi çok mükemmel konuşan, yazan Kürt politikacılarını, avukatlarını, yazarlarını dikkatle dinliyorum. Bu büyük bir gelişmedir.

Önünde Boş Bir Uzam (2012), *İşte Senin Hayatın* (2015), *Güvercinler ve Matmazeller – Düş Öyküleri* (2018) kitaplarınızdan sonra masanızda sırasını bekleyen yeni bir öykü ya da anlatı var mı? Bir mektubunuzda "Baltık'ın kıyısına gidip son bir kitap yazma düşü"nden bahsetmişsiniz...

İşte nasıl *Bir Beyoğlu Düşü*, *Berlin'de Sanrı*, *Kanallar* ile bir üçlü oluşturmuşsa, *Önünde Boş Bir Uzam* ile *İşte Senin Hayatın* anlatısının Riga'yı anlatan bir anlatıyla tamamlanmasını istiyorum. Ama Riga'da dil sorunu benim için çok zor.

YÜKSEL PAZARKAYA

Gel Dünya Git Dünya

Bögre saplanır telefonun sesi
Dalgalar ular son nefesi
Çıkışı olmayan son durak
Gel dünya git dünya

Bir boşluk kalır gidenden
Dolmaz sanılan yerinde
Yerim dolmaz diyene
İşini yapmamışsın der Brecht

Yerim dolmaz diyenin
Yoktur hayatta bir yeri

Gönül şairidir ben gidince
Nem kalır der gönlü yüce
Bir başka rind sözü
Ardımda kalan boşluk doldurur yerimi

Her giden bir boşluk bırakır ardında
Boşluk yerine hiçlik kalır
Yer etmezse gönüllerde
Nafile

İmge Çığ

Çağlar geçmiş sanki
Karşılaşır gibi olunca
Bir imge çığı boşalır
Bellekten

Saygıda sevgide anımsamıyorum
Bir kusurumu – belki bilmeden
Ama neden yüz çevirdiniz görünce
Bilmez gibi

Karışır resimler dağınık
Allak bullak suratım
Sizinle yüz yüze gelince
İnceden bir sızı işledi yüreğime

Bir imge çığı
Boşalırım kendimce
Neden yüz çevirdiniz
Bu bir bilmece

EBUBEKİR EROĞLU

Uğraştım Yeteri Kadar

uğraştım yeteri kadar; tükendim mi?
 hayır, izi kalmaz bu yorgunluğun
 özgür alevi harlandığında ruhumun
 anlamsız belâları söner yürünecek yolun
 öğrendim deneye deneye, yine de
 sürüklenmektense hangi adaya çıkacağını bilmeden
 dalgalara karışmaya razıyım, korkusuz
 niyet tutayım bir dahaki sefere
 bırakmaz eminim, iki arada bir derede
 saygım var bu nedenle
 sahili selamete çağırın eski bilginlere
 bilinçaltım dağılsın, vicdanım temiz kalsın
 yeter özgürlüğü ruhumun gizemiyle
 teslim olmaksızın zevali yakın gölgeye

TUĞRUL TANYOL

Les baricades mystérieuses

François Couperin'e saygı

Kalbim ileri geri koşuyor
 Geçiyor barikatları
 Bir ses dalgalanıyor uzakta
 Karıştırıyor rüzgârı

O şekiller arasında
 Garip kuş yuvaları
 Bir çift el karanlıkta
 Vuruyor genç atları

Deniz kenarında üşengeç
 Birkaç yengeç
 Nefes nefese koşuyorum
 Erken varsam da artık çok geç

Bir çingirak inliyor usulca
 Asılı durduğu boyunda
 Oraya doğru yavaşça ilerle
 Bir şarkının eşliğinde

Gel dans et benimle
 Gizemli barikatlar boyunca
 Hızlan, yavaşla, dön
 Yanında gezinen gölgelere dön

MEHMET MÜMTAZ TUZCU

Selfiozo

45 sene can- inceye, kunt'a, gürbüz'e çalıştık
Soyludan da boyluydu o karamsarlık
Yapmacığı, kapmacığı sıfırdan küçük
Çıkmazında küncü kadar şavk taşımayan yarık
Eksilen ciğerle semiren Akçıl Gece
Hâlâ soylu gizlice, hâlâ kökten apaçık

45 sene ağır lensle, sak iğneyle çalıştık
Arlanmaz şef- talanın kahpe sarı huyuna
Ülgeraltı bir karaltı boyadı haritayı
Akvam avam hizası, amme hakkıdır derken
Dizginsiz bir ılgarla Vülger'e düştük birden
Bilekte kalgiyanın sarp, saçılğan narına
Hamura doldu çamur... o rezil, boz nehirden

Ab arıtmaz ab eskisi! arabik kumulun türab eskizi
Arabesk isi, dil koparan pilepsi
Öyle bir böbür, öyle bir kurum ki şimdi
Hedonist hiçliğine kafur çalmaktan aciz

Ağustos 2018

HÜSEYİN FERHAD

İzmir, Sırf Bu Yüzden

Asfalt yolları yeğlerdi. Çıkarken İzmir'e

Sarp, susa yolları yeğlerdi. İnerken İzmir'e
yukarı illerden

Kadim Türkçeyi severdi. O deneyimsiz, küstah,
çobanlı Türkçeyi -

Okumak için yüreğine düşen ilk çiyi
kekelemeden. Bu yüzden

Yüz sürmek için yüzüne Yer'in (o taşıl, gümrah
şiire). Biraz da bu yüzden

Çırılçıplak girmek için nehre
(Ege'ye, Akdeniz'e dökülmeyen bir nehre)

Öpmek için bir kadını ümüğünden
tam da ümüğünden. Daha çok da bu yüzden

Unutmak için oraya, o kış ikindilerine dair her şeyi
ama her şeyi

O ya da Sen
O ya da Ben
O ya da O, bir diğer O
O

Şaşı bir arkadaşım vardı eskiden
bir beden büyük benden
ondan kaptım belki de
baktığım yere düşmemeyi

Karanfil

Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı

Şuramda bir göçük var aşka benzer bir sızı
aşka benzer bir od. Bu yüzden

Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı

Usul usul değil
azala azala yaşar bencileyin hayta
en zayıf halkasından ama en zayıf halkasından
tutunur hayata. Biraz da bu yüzden

Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı

Gitmem. Cümle yollar ezberimdedir
yol türkülerinin en amansızı
“Dünya dedikleri bir gölgeliktir”
nicedir dönerim içimde. Daha çok da bu yüzden

Masmavi akan Niğde üzerinden
Pozantı, Fevzipaşa üzerinden
seherin ılık tülüne abanıp, sapsarı
ovalara ilikleyen dağları. O trene rağmen

Yaban atlarımız vardı eskiden
çoğu beyaz, al, kula, demirkırı
çaya, nehre inen sabahları
Afrin’e, Orontes’e. Ama çok eskiden

gibi Bukefalos gibi Kanthaka gibi Burak gibi Marengo
yahşi hepsi de birbirinden

Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı
elbet kanatmak için kokar yaralarımızı

METİN CELÂL

Bedenin kendine yeni bir doğa arıyor

Üstünde çiçekli basma, pembe fiyonklu kurdele
Arka bahçende hanımeli ve morsalkım
Çocuklar uzak duruyor kör kuyudan
Karadut çoktan kendini vermiş yerlere

Bir bildiğim vardı portrene bahar çizerken
Bir tesadüf istiyordum gülüşüne rastlamak için
Yürüdüğün yollarda dolaştım
Ulu çınarın gölgesinde akşam çayına oturdum
Taş fırından sıcak ekmek bekledim

Yağmur seni yavaşça içine çekiyordu
Yün bir yorgandı, ninenden miras
Sükûtu yayıldı hanelere
Tersyüz etmek istedim gelip geçen günü
İlk karşılaşmamız dil tutulması

Silkindin ağır uykundan, bütün gece düş görmüşçesine
Gün boyu üzerinde miskinlik
Evin kuytularında, serinliklerde aradın kendini
Oysa son fotoğrafın içindeki tüm sıkıntıyı anlatıyordu

Hava çoktan gebe yasa
Bağrındaki karanlık yayılıyor
Derin bir boşluk bekleyişin
Ten yavaşça süzülecek, evrilecek tine
Bir esinti kaplayacak benliğini

“Unutulma Hakkı”

İşte eylül bu, hava çoktan yağmur topluyor
Bağrındaki karanlık hızla yayılıyor toprağa
Kızılı, sarısı, yeşiliyle tüm yaprakları bedeninin
Pus basıyor, sığ suların fısıltısında
Adımların yokluyor nehir kıyılarında sis izlerini

Sabahlar geç, geceler erken
Kolluyor zaman kış saatini
Gün çoktan geçti pencereden
Evlere çekildi sokağın sahipleri

Ben küçük hayatları biliyorum
Çünkü onları yaşadım hep
Tüp sırasına girdim, ucuzluk kovaladım
Karaborsa sigarayla kaçak çay içtim

Hiç kimseydim ben
Yürürken omuz attığınız
Belediye otobüsünün durakta bıraktığı
Görüldüğünde varlığı bilinmeyen
Silin beni hafızanızdan,
Unutuluşa terk edin

05.10.18

ÖMER ERDEM

odalar dolusu...

o güvercin başlı adam başucumda oturuyor
alnına beyaz bir tülbent sarmış
gözlerinde ağaç hıştırları
sesimi çıkarsam büyü bozulacak
beni buraya melek çocuklar taşıdı
kaç çocuktular onlar sayamadım
bilinmez bir dilde tatlı sayıklayışlar
bu yüksek tavanlı odada
bin kuş birden ötüyor ve güvercin
o adam olup kalbime dolduruyor bütün sesleri

memnunum bu ayrılıktan ve
senin çok uzaklara gittiğini biliyorum
bir daha kavuşamayacak mıyız
o melek çocuklardan biri bunun için ağladı
yokuş dedi çok dikti ama yine de zorlanmadık
arkamızdan sanki bizi iten başka kuşlar vardı
bir süre bu odada tutulacaktım
anneni özleme
babam çoktan yıkıldı
biz seveceğiz seni
yaşamak sana zor gelmeyecek

senin bakışını sıyrıyorum dikenli bir çalılıktan
o çalılık hangi yamaçta büyüdü
birden yine koruyucu bir kuş sürüsü
suriye zeytinliklerinden beri
üstümde ağ olup dolanıyorlar
çocuk kalsam kolaydı bilmek her şeyi

odalar dolusu ses yine her yanda
 süzölmüş su sesi duvarda fısıldayan fesleğen
 kokulu bir ekmek geliyor aklıma
 bir ormanı geçerken açılmış sofrada
 ince uzun parmaklar bırakıyor kurdun kuşun hakkını
 gülümseyerek uzatılıyor ekmekler
 ağaçlar birer koruyucu asker
 sessizce dikilmişler gövdelerine
 her şey her sebep bu oda içinmiş
 çocuklar her biri ayrı bir dereyi geçerek gelmişler
 dillerinde bir şarkı ki insan neden ölümü sever

dönüp o güvercin başlı adama bakıyorum
 beyaz tölü örtüyor yüzünü
 o hiçbir şeye bakmıyor hiçbir şey konuşmuyor
 insanın halleri bir bir açılıyor bu sessizlikte
 oda nefes alıp veriyor
 oda göğsümde bir kafes içinde ben kuş olmuş dönüp duruyor

atlar yaban keçiler ve çakıllı yollar
 biçilmiş ve yangına verilmiş uzakta
 misafir geliyorlar odaya
 denize karışan lav patlaması
 suyu yakmak ister gibi
 su lava atılıyor lav suyu kucaklıyor
 su ile ateş arasında fark kalmıyor

bütün bunlar senin için fazlaydı
 kız olan çocuk saçları saçlarıma yakın
 çok koştun çok hızlı büyüdün
 seni biz getirdik bu odaya bilerek getirdik
 ellerimizle taşımak zor gelmedi bize

odalar dolusu küçölüyor eşya
 ilk bilişin heyecanı
 ciğerime ateş olup doluyor
 şöyle alnıma biçilmiş bir ipek varmış da
 o ipeğin üstünde uçulmuş da
 karda yürürken ardımda kalan iz
 benim değil bir çocuk meleğin konuşmasıymış da
 sonra birden ekmek demişim de
 çilek yemiş dişler gibi mutluluktan uçmuşum da
 işte bu oda onun da içinmiş burada

bir yaban koyun gelseydi
 benden tuz dilesedydi
 tuz taşını kırsaydım
 karlı dağlara baksaydım
 baharda coşan sularla
 çayıra çimene karışsaydım
 bir çiğdemin canında parlayıp yansaydım

bu odalar dolusu çocuk arasında
 gözüm bana yabancı değil
 buluta da inanıyorum ölenlerin ağaç olup dirilişlerine de
 o güvercin başlı adam
 bir ayağa kalksa bir alnıma dokunsa
 ona neler neler anlatacağım
 hazırım odalar dolusu ayağa kalkmaya
 hazırım geri gelmiş bir çocuk gibi yaşamaya

HAKAN SAVLI

Siz şimdi Pera'da mısınız?

Siz şimdi Pera'da mısınız?
Bir köyün gökyüzü mü oldunuz yoksa.
 Bir annenin akşamüstleri kadar
 güzel kaldığı yerde misiniz.
 Sizi bulsam, onu anlatsam size,
 kimsesiz bir kuğudur o, bir an sever
 sonra unutuverir beni uzaklaşınca.
 Yuvası bir Pera mektubu, gözleri bir
 Pera sokağı hafifçe dudağını ısırınca.
 Ve kalbi karmakarışık bir kumru o
 bana hep aynı şeyi inleyen: git ve kal,
 git-me kal, git ve kal, git-me kal.
 Ama siz şimdi Pera'da mısınız?
 Sokaklarda sesleri dinlerken
 bulsam sizi, bu aşkı dinler misiniz benden.
 Cennetin kimsesiz yıldızlarla dolduğu
 köy gecelerinde
 bilerek mahsur mu kaldınız yoksa.

Yoksa siz şimdi Pera mı oldunuz,
 ben yanınıza, o güzel ölüme gelsem
 acıyı silebilir misiniz uykumdan.
 Uzak bir panayırda pandomimci olsam
 göğe bakıp işaretlerle
 ayrılığın pırlanta nehirlerini bulsam
 nerede kumru, nerede ömrüm
 Pera'da geçse yaralı zaman
 paramparça aksa kırgın karnaval
 küçük bir kız için hayatta kalsam.
 Ama siz şimdi Pera'da mısınız?
 Keşke sizi köylerde
 kumruları dinlerken bulsam.

Meşhur şair İlhan Berk Pera'da mı oturuyor? 2018, İstanbul

Battaniye

Çingene çadırlarından tüten
 sac sobaların dumanında ısınırdı melekler.
 Sabaha karşı bir şarkı işitilir
 ve çadırlardan çıkan çocuklar
 kırlarda perileri görüp sorarlardı
 meleklerle periler arasındaki farkı
 derdim ki: melekler tanrılarla konuşur,
 periler gecelerle.
 İlyazda leylekler gelir ya kırlardan,
 melekler perilerin saçlarını bulurlar bacalarda...
 Bir zamanlar ben de bir peri gördüm, yıkık bir peri
 kucağımda ağlarken sevdim onu
 hıçkırdı göğsümde: *beni bırakma...* dedi.

Ama içinde onun olduğu ev
 imkânsız bir hayal demekmiş
 ve bir kucaklaşma boyunca bana verdiği şey
 bir ucu bende bir ucu kanadında bir iplikmiş
 giderek incelen ve dalgınlaşan
 bir örümcek ağı ipliği gibi...

Eprimiş, solgun bir battaniyemiz vardı bizim
 çıplak omuzlarından süzülen
 bir örümcek ağı kadar ince
 bırakırdı o'nu boşluğa
 içinden sevişmek gelince.

Eski bir battaniyemiz vardı bizim
 bir örümcek ağı kadar ince
 Bir periye bırakır gibi, o'na
 sarın beni, ölünce.

Mandelştamlar için, 2018, İstanbul

Mi Fa Mi

Bir güneş tutulması değiştiriyor Brahe'nin hayatını on dört yaşında
 Sonra yirmisinde bir düelloda burnu parçalanıyor ve metal
 bir burun yaptırıp kuzey denizinde bir adaya kapanıyor
 göğe bakmak için. *Basit bir şeymiş gizem, demiş,*
 Brahe ölünce genç Asistanı Kepler.
Bize herşey söylenmiş... ama açıklanmamış hiçbirşey.
Ve dolanırken yörüngesinde.
mi fa mi notalarını mırıldanıyor dünya,

Sayımız çok az Aziz Kepler diyor, Galileo,
 kitaba çok teşekkür ederim. Annenizin bir cadı diye
 yakılmak istendiğini duydum, ne yazık ki sizin
 kadar cesur değilim. 4 ağustos 1597, Romeo ve Jülyet'i
 yazıyor o günlerde Şekspir. Sadece altı gezegen tanımlanmış henüz
 ve beş uzay hesaplanmış geometriyle, evreni anlamada henüz fizik yok.
 Ve yüz sekiz yıl sonra bütün parçaları birleştiriyor Newton.
 Doğanın kanunları ilk kez tanımlanıyor. Gizem basit.
 İçinde fizik ve şiir var artık.

Bu sabah, kıyıya vurmuş ölü araplar, bir aşk şarkısı
 çalarken kıyıda, jandarmalar gelmiş kimlik tespiti yapıyorlar. Adadan dönerken
 armut ağacına bakıyoruz ve elimdeki kitapta *düştüğümüz bütün durumları*
anlatabilmek için, kelime dağarcığımız çok dar diyor John Berger

Bir roman parçası gibi hatırlıyorum: basit- gizemli ama
 açıklanmayacak öykünüzü:
 Büyük evi parmak izlerimizden bulmuşlar, içerde yalnızız
 ve dışarda bağıyorlar öldürülmemiz için
 öl-dür, öl-dür diye tempo tutuyorlar, dışarda, bütün tedbirleri almışlar
 oysa içerde çocuğuz ve dışarda gökyüzü duruyor daha büyümemiz için
 —mi fa mi— diye mırıldanarak dönen dünyanın
 kalbine karışıyor ceset torbalarımızın araçtan indirilişi
 biz ölünce huzura kavuşacaklar, eve giderken ekmek alacaklar,

fotoğrafçılar ve infaz memurları hazır,
 arkadaşımın gözlerime son bakışı hazır
 büyük evin içinde hazırız bütün açıklanmamış şeyler için
 marş söylemeye başladılar, kapıyı az sonra kıracaklar
 —mi fa mi—, güneş mi tutuluyor?
 mi...fa...

Memet Baydur'a, Ağustos 2108

ELİF SOFYA

Mişa

Mişa mor salkımların altında
Rüyalara adım atmaya hazırды
Engibeli bir uykuya razıydı döşekte
Sırt ağrılarına bıraktığı gövdeyle
Var olmayı seviyordu
Sinir uçlarına aldırmadan
O biraz uzak kalabiliyordu rahat yaşamaktan

Mişa matruşkalı bir hayat edinmişti çocukluktan
İçi içe geçmenin büyüsunü bozmuş
Her şeyin bağcıklarını çözmüş
Sonuçlar sebebi olmuştu
Ki bu onun elindeki en büyük kozdu

Mişa mişli zaman geçmişinin öznesine
Karanlık tiplere benzemeye içten içe
Yatkındı yatarken döşğinde
Onu bütün sesler ayartabilirdi
Kulaklarında çınlayan bir orman büyütmesi
Kuşları gözlemesi göz bebeklerinde rengârenk
Bir suya eğilip kalması saatlerce

Yeryüzüne karışan bir karanlıktı Mişa
Kimyasını karbonla bırakan toprağa
Zincirli bağlar kuruyor uzun zamandır
Dünya ile arasındaki boşlukta.

Yokluk

Büyük yokluğunu izliyorum küçüğü de varmış gibi
Ses izlerine basıyorum adım adım
Adımı ezberleyen rüzgâra dalıyorum
Dalgınlık ne güzel bir şey oluyor düşününce

Ben içimden iki adım uzağa çekilsem
Bir boşluk dolmaya başlayacak sanırım
Sanrılarım oyun oynar aklım oynar
Oyunbazlık böyle başlar

Ritmi aksak sesi atonal olmaya başlar sineklerin
Kuş göçlerinin rotası aksar
Ben içimden iki adım sekerek geçsem
Kendimi her şeyin dengesini
bozacak kadar önemli zannetsem
Bir tanrı yükselir ellerimden
Gökyüzünün göbeğine oturur
Hemen bir cennet bir cehennem kurulur

Sözlük

Süreç tamamlandı, erimeye başladı
 Bildiğim bütün sözleri verdim pazara
 Orada kalmadım, aklımı takmadım olacaklara
 Kaya kesitleri benden uzakta bekliyor harfleri
 Yazıtlara benziyor yüzümün çizgileri
 Hareketsiz ve konuşkan bir hava eğrisi
 Kavislerin en eğlencelisi dönüyor boşlukta

Etimolojiyi iplemiyor içimdeki yabancı
 Konuşuyor komşu dillerin lehçesinde
 Büyütüyor akrabılığı
 Aklım beni terk etmeyi sevmedi
 Ben ne çok istedim oysa ayrılığı
 Sessiz kalmayı sese dayanmayı
 Söz vermeden anlaşılmayı
 Dil ölümcül bir yokluğun yapay zekâsı

MEHMET S. FİDANCI

İklim Etkisi

*Gece uzun olsun belki uyuma
 bir iklim etkisi olarak uyuma*

Taşlar mı var içimizde
 böyle tuzdan kayalıklar
 yumru yakıcı susatıcı
 -üzülürüm ben de üzüldüğün şeylere
 gözlerim uzağı seçmekte flu
 yakını görmekte hayli siyah beyaz
 bir anı olarak tozlanırım biraz

Bir yatak örtüsü
 havalanacakmış üstümüzden
 gibi imgesel şeyler bunlar
 örneğin sarılsak mahsur yanımızdan
 birbirimize zuhâl gibiyiz
 arzuhâl gibiyiz

Yok hiçbir şey olmadı
 sadece ürktüm kendimden
 olmayacak iyi şeyler adına
 tutulan yanlarım oldu
 sana derli toplu bir kalp
 gözden geçirilmiş bakış
 gibi mutlak şeyler oldu

*Şimdi bize bakıyorum
susmanın çiçeği vardır
öpmenin kelebeği varsa
muradı bende kalır*

Altmış bin dokuz yüz sekiz elif
sayılır ve güneşe bakılır
her seher vakti doğarsın
zihnime bir özlemek kurulur
serçeler konuşur pervazda
kukurdar kumrular
ah bu neşve bu ikili kur
benden sorulur

Ne konuşmalar var bende
toprak kokulu hayat çekirdeği
bir çocuk kalbi hiç olmazsa
avucumda yusufluklar
pervaneler uçuşur da
hiç kimseye soramazsın beni
bir yitim gibiyim öyle ruhânî

Bunu ben söylüyorum
ruhlar da tek -uçumluktur
çırpınan kanatlarım var
görünmez uçurumlarım da
senin yanındadır

*Şimdi bize bakıyorum
susmanın çiçeği vardır
öpmenin kelebeği varsa
dudağı sende kalır*

ÇEVRE DOSTU ARÇELİK'E BİRİNCİLİK ÖDÜLÜ

“Dünyaya saygılı dünyada saygın” vizyonumuzla hem ürünlerimizde hem de üretim süreçlerimizde enerji ve doğal kaynakları verimli kullanıyor, geri dönüşüme büyük önem veriyoruz. Sürdürülebilirlik alanındaki çalışmalarımızla Avrupa Birliği Çevre Ödülleri’nde birincilik ödülüne layık görüldük.

Tüm bu çabamız gelecek nesillere daha güzel bir dünya bırakmak için.



ÂLİM KAHRAMAN

Dayım Niyazi

Dayımı size nasıl anlatsam bilemiyorum. Bugünün insanı değil o. Ben de ben değil, elli küsur yıl öncesinin çocuğuyum. Bunları düşününce kalkıştığım işteki tuhaflığı fark ediyordum, iki arada bir derede kalıyordum.

Bir yaz günü. Daha doğrusu yazla sonbahar arası günlerden biri. Sabah kalkınca eşeğimizi de alıp annemle köyün karşısındaki bostan tarlamızın yolunu tuttuk. İlk serinlikte gidilir tarlaya. İşler kuşluk vaktine kadar halledilir. Yoksa sığa kalırsınız.

Tarlaya domateslerin bulunduğu köşeden girdik. Güneş ışınları yeni erişiyor buralara. Kırmızı, iri bir domates kopardım kendime. Üzerinde çiğ taneleri var. Annem biraz karpuz kavun irilemek için ilerilere doğru giderken ortasından ikiye böldüm onu. (Daha ısırmadan yaydığı koku, şimdi nereye gitti o!)

Annem ilerde bir yerden beni çağırıyor. Bir karpuz kabuğu tutuyor elinde: Birisi bir karpuz yemiş burada, diyor, üzerine de yazı yazmış bak bakalım ne yazıyor! Etrafta bir engel yok, ama sahibi bulunmayan tarlaya yabancı girmez genelde. Annem okuma yazma bilmez. Benden yardım istiyor. İlkokul üçe veya dörde gidiyorum. Karpuzun kesildiği bıçağın ucuyla yazılmış bu yazı: Bunu yiyen Niyazi, diyor. Bu taraflardan geçerken dayım yemiş ve kabuğunun üzerinde bir selam bırakmış bize.

Dayım böyle bir adamdı işte. Hem annemi hem de beni güldürürdü.

Dayımın evi bizim evin yanında.

Onların evinde oturuyoruz bir gün.

Annem yengemle konuşuyor. Bilmem ne konuşuyorlar. Biz de odanın bir köşesinde oynuyoruz. Dayımın kızı Gülay'la. Ben dört yaşında var mıyım? Gülay daha da küçük. Olsa olsa iki buçuk yaşında falan. Bir ara bir cümle söylüyor yengem anneme: Gülay'ı yardım! Bu sözü duyuyordum nedense. Çarpılır gibi oluyordum. Böyle bir iş yapacak biri değil yengem. Bazan çok sinirlenir, bağırmağa başlar çocuklarına. Bizim evden duyarım onun sesini. Fakat normalde güler yüzlü, sevecendir. Bana hiç bağırmamıştır mesela. (Annem onu çok güzel bulur.)

Oyunumu yavaşlatıyorum. Düşünmeye başlıyorum. Belli etmeden başımı yavaşça sağa sola çeviriyordum. Hiçbir olağanüstülük yok etrafta. Eşyalar kendi uykularında. Onların hiçbirisi uyanmadığı gibi annemin tavırlarında da bir değişiklik

olmadı. Sakin bir şekilde: Daha küçük değil mi, diyor, sadece. Ondaki soğukkanlılığa da şaşıp kalıyorum. Sanki Gülay biraz daha büyük olsa yengemin yaptığı bu olağanüstü işi onaylayacak! Hayret!

Yarmanın ne demek olduğunu biliyorum. Odun yarılrı mesela. Elindeki keskiyi vurursun, yukarıdan aşağıya doğru ikiye ayrılır. Ama canlı şeyler yarılmaz ki!

En son, kendisinden bahsedilen Gülay'a dönüyordum. Sapa sağlam karşımda. Hiçbir şeyden habersiz oyununa devam ediyor. Yengem onu yukarıdan aşağıya ikiye böldüyse sonra nasıl birleştirdi acaba? Bir türlü işin içinden çıkamıyorum.

Neyse ki daha fazla takılmıyorum bu sorulara. Benden başka tedirgin olan da yok zaten. Annemle yengem aynı dinginlikle başka şeylerden söz ediyorlar şimdi. Çocuk unuttur, ben de unutuyordum. (Peki elli küsur yıl sonra bugün hâlâ nasıl hatırlıyorum öyleyse?)

Dayımın belli bir işi yok.

Köyde yapılan işler de tarla işleri, hayvancılık.

Kendi tarlasını eker insanlar. Bazılarının da küçük koyun, keçi sürüleri var. Onlarla uğraşır. Böyle ağır işlere gelecek biri değil dayım. Bilmem bir tarlası var mı? Olması lazım. Fakat hatırlayamıyorum şimdi. Varsa bile kendisi ekmiyor, belki de satıp elinden çıkardı.

Askerde sıhhiyeymiş. Gelince onu kendine iş edinmiş. Köyde kimsede olmayan bir çantası var dayımın. Deri bir çanta. Her şeyi onun içindedir. İşini yapacağı zaman ön kapağı tutan tokalarından açar. Bir sürü şu bu vardır içinde. Oksijen, tentürdiyot, sargı bezi ve bazı ilaçlar, daha çok da lastik tıpalı penisilin şişeleri. İşleri bitince biz çocuklara verir, nadir oyuncaklarımızdan biridir.

En çok iğneden korkarız. İşini yaparken titizlenir dayım. Metal bir kutunun içinde şırıngayla beraber kaynatır iğneleri. Etraftakiler merakla izler. Biz çocuklar, biraz sonra boşalacak ilaç şişesini kapmak için hafifçe itişmeye başlayınca canı çok sıkılır dayımın. Odanın en uzak noktasına doğru püskürtür bizleri.

Şırıngayı çıkarır suyun içinden önce. Sonra hiç elini sürmeden bir kısıkaçla iğneyi alıp takar şırınganın ucuna. Sıcak sudan bir miktar çeker-boşaltır. Sonra ustaca bir hareketle diğer elinde tuttuğu ilaç şişesinin lastik tıpasına batırır iğneyi. İlacı yavaş yavaş şırınganın içine çeker.

Bizim için olağanüstü tüm bu işleri yaparken çok doğal davranır dayım.

Sanki sıradan bir işmiş gibi yaptığı.

Böylece gözümüzde daha çok büyür, içimizden biri olmaktan çıkar. Başka bir dünyanın insanıdır sanki, hayran kalırız. Sadece biz çocuklar değil büyükler de öyle. Adı Doktor.

Hasta daha kapıdan girerken şöyle bir bakar, teşhisini koyar. Hasta söylemeden onun şikâyetlerini de bilir. Tüm bunlarla beraber soğukkanlı ve müstağni duruşu insanlara güven verir. Hastalar değişir, dayımın tedavisi pek değişmez. Genelde soğuk algınlığına bağlı ateşle gelirler ona. En geçerli tedavisi de penisilin

iğnesidir. Penisilin yüzünü hiç kara çıkarmaz dayımın. İki gün sonra bir şeyin kalmaz der ve dediği gibi de olur.

Başka köylerden de gelirler tedavi için. Bir atı var. Hasta, dayıma gelemeyecek gibiye gelip onu alır giderler. Çanta hep yanında. Çok itibar görür oralarda da. Teşekküre gelen hastaları olur zaman zaman. Bir tavuk, tereyağı, bal gibi hediyeler getirirler. Yengem de altta kalmaz, gelenleri ağırlar, önlerine sofraya çıkarır.

Çantasının içinde bir kerpeteni de var dayımın. Gerektiğinde dış de çeker. Bu iş yapılırken hasta biraz bağırırsa da sonu mutlu biter genelde. Kadın, erkek insanlardan çok dualar alır, dayım. Cüz'i vizite, ilaç ve tedavi ücretine ilave olarak.

Ben o dönemini tam hatırlamıyorum. Bir süre kasabadaki devlet hastanesinde kalmış. Galiba temizlikçi, hastabakıcı gibi bir şeymiş. Bir operatör varmış, dayımı severmiş, arada ameliyatlara da almış o yokluk günlerinde: Bisturi, makas! (Pratik bir tarafı vardı dayımın.) Bunu bilenler Operatör de derlerdi dayıma.

Bir akşam annemle evimizde oturuyoruz.

Geç vakit dayımın büyük kızı çıktı geldi.

Yanında da kardeşlerinden biri. (Yedi çocuğu vardı dayımın. O zamanlar henüz üç.) Ağlıyordu. Hala babam çok hasta, ne olur bize gel, diyordu. Hep beraber dayımlara gittik. Kış günü. Orta yerde bir soba. Köyde ilk. Dayımın tuhaflıklarından -yoksa yeniliklerinden mi demeliyim- biri de bu sobadır. Köy evlerinde bir ocaklık zaten var. Bir de bu sobayı getirip kurdu. Hepimizi şaşırttı. Ayrı bir baca olmadığı için borusunun ucunu oda penceresinin üst camından dışarı verdi. Gelenlere sobasıyla öğündü uzun süre. Odanın her yeri ısınıyor, diyordu (gerçi o dediği doğru).

Yengem ne yapacağını şaşırmış. Ağlamaktan gözleri kızarmış. Dayım bir köşeye serdikleri yatağında yatıyor. Durmadan yüksek sesle konuşuyor. Ateşi yükselmiş sayıklıyor. Neler söylediği tam aklımda kalmamış. Zaten sözlerinde bir tutarlılık da yok. Bu hali evdekileri korkutmuş. Annem önce onları yatıştırdı. Ağlamayın, geçer, dedi. Sonra dayımın başucuna vardı: Niyazi! Niyazi! diye seslendi. Annemi duymuyordu. O ara, sobayı tutun, boruları tutun, üzerime yıkılacaklar, dediğini işittim. Sobaya baktım, yıkılacak bir tarafı yok. Aradan fazla geçmedi sobayı unuttu dayım:

Ak çeşmenin taşları

Gözlerimin yaşları

diye bir türkü tutturdu aynı yüksek perdeden. Böyle bir türkü duymamıştım o güne kadar (bugüne kadar da duymadım bir daha). Akçeşme, evimizin biraz aşağısındaydı. Hastalığı dayımı hem şair hem de bestekâr yapmıştı galiba.

Dayımın söylediklerinden biliyorum, bir penisilin yapılsa bir şeyciği kalmaz. Fakat kim yapacak! Bir bildiğim daha var: Dayım, başkalarına gözünü kırpmadan yapar ama kendisi iğneden çok korkar.

Dayımın hikâyeleri bitmez, onları da anlatırım isterseniz.

B. NİHAN EREN

Begonvil

Pembeli yeşilli dalları gözleri acıyana kadar takip etti ve kandırılmış olduğunu görerek sinirlendi. Ressam, yatak başının hemen üzerindeki son dalı başladığı gibi bitirememiş, hatasını sonradan eklediği yaprakların arasına acemice gizlemeye çalışmıştı. Ayakları sızlarken yatağa yığıldı. İşte hayatının biricik korkusu. Her şey alttan çıkacaktı. İlla ki. Arkada kalan her şey. Geride bırakılan her şey. Kasabalı bu duvar ressamına gidip külyutmaz işveren rolünü oynamayı düşündüyse de pek çabuk caydı. Kendini bir desen için tüm yokuşu inip onun kıyıtlık atölyesinden içeri girerken gördü. Tepeden bakıyor ve onunla başka biriymişçesine konuşuyordu. Sinirli ve tatminsiz biri gibi. Her şeyin çoğunu isteyen, buyuran biri gibi. Yüzünü balkona doğru döndü. Yatağın ortasına kıvrılarak iyice yerine yerleşti. Korkusunun içinde dolandığını hissetmekten ince bir zevk duyduğunu kendine itiraf edene dek, yatağın içinde sessiz bekledi.

Rüzgâr pencere pervazlarında uğuldarken, İsmet yumurtayı suda ne kadar bekletmesi gerektiğini düşünüyordu. Şimdi evet Feryal seneler boyunca yumurtayı rafadan yemişti. Bazı ufak şeylere kolayca parlayıp çabucak sinmeyi hep ikisinin arasında da, evet, inatla tutmuştu. Sevemediği insanlarla konuşmayı hep reddetmiş, ola ki mecbur kaldıysa bunu herkesin burnundan mutlaka getirmişti. İstemediği yerlerde durmamıştı ve yumurta fazla katı olursa elbette yememişti. Onda hayatın kimi zaman sevmeden de hasbelkader, vakit öldürürcesine yaşanabileceği bilgisi eksikti. İsmet derin bir nefes aldı. Bahçedeki begonviller rüzgârla dalgalanıyordu. Açmalarına daha vardı. Yazı böylesine beklediği hiç olmuş muydu? Hayır. Ateşin altını açtı. O gün. Onu tabldotunu iterken gördüğü gün. Kendi kendine gülümsemi. Otel mutfağından yıllar öncesinin üniversite kantinine seneleri yarıp gitti. Feryal'in koyu kestane saçlarına Ankara'nın sonbahar güneşi vuruyor ve herkesin dünyaya hazırlıksız ve çelimsiz olduğu bu yaşta güzelliğini bilerek ve bunu kullanmıyormuş gibi yaparak kayıtsız oturuyordu. Önündeki kılçıklı taze fasulyeyi papalarken, ne de güzeldi. Çünkü onda tüm tahammülleri olanaksız kılan şahsiyet fazlalığı vardı. İsmet kendi tabldotuna bakmış ve ekmekle sıyırdığı metalin boşluğunu önünde çırpıplak görmüştü. Onu tam o gün sevdi. Dünyaya bir armağanmış gibi sere serpe oturuyordu sandalyesinde, varlığını bu bilinçle yaşıyor, herkesin de buna uymasını istiyordu. Bekliyor bile değildi. İstiyordu. Ve alıyordu.

Feryal... Kendini dünyaya hep aynı kayıtsızlıkla bastırır. Dı. Yumurta suyun içinde fokurdayınca daldığı yerden çıktı. Ateşi söndürdü. Yumurta sudan aldı. Bir zamanlar... Bir zamanlar Feryal böyle biriydi. Yumurtanın katı olup olmadığını açmadan anlamayı isterdi. Kızarmış ekmekleri aldı ve dolaptan çıkarıp beklettiği tereyağını da tezgâhtan alıp tepsiyeye koydu. İki çay doldurdu. Ardıc odadaki Doruk Bey'i düşündü. Feryal'in, onu otele kabul edişine niye bu kadar kızdığına, bir türlü anlam veremiyordu. Zaten buralara bu işi yapmak için gelmemişler miydi? Ha otelin açılışından önce, ha sonra bir müşteri kabul edilmiş. Ne vardı yani bunda bu kadar. Gideceğiz demişlerdi, gitmişlerdi. Arsa alacağız demişlerdi, almışlardı. Bir otel açacağız. Ona da tamam. Derin bir nefes aldı. Feryal... Menzile varılınca iyiden iyiye içine dönmüş, vesveseleriyle ikisini de yorar olmuştu. Neredeydi o kararlı kız. Kendini dünyaya öylece bastıran, kendinden sonuna kadar emin Feryal, şimdi nerelerdeydi?

Suçortaklıklarında.

Feryal'in içine korkunun kaçtığı ve onu başka birine hoyratça çeviriveren o geceyi, onu orada hâlâ çaresiz ve zavallı, tedirgin bekleten o geceyi hatırlamamaya çalışarak elinde tepsiyeye odaya doğru yollandı. Çünkü İsmet'te sorunları çözme sorumluluğundan pek bulunmaz. Feryal güzel bir kahvaltıya asla hayır demeyecekti, çaylara bakınca bu kırmızılığın aralarını ısıtacağına iyimserce inanmıştı bile, karakterindeki aynı gedikten ötürü. Gececekti. Geçmiş. Adı üstünde. Böyle düşünmek onu ferahlattı. Yüzüne sevecen bir adamın alışıldık gülümsemesini taktı ve içeri girdi. Yoktu. Feryal'in çiçekli geceliği yatağın üzerinde kıvrılmış yatıyordu. Demek yine saklanmış. Artık Feryal'in nereye kapandığını iyi bildiğinden tepsiyi bir kenara bırakıp doğruca begonvil odaya gitti. Kapıyı açınca açık balkon cereyan yaptı. Balkon kapısı sertçe kapandı ve cam şangırtıyla yere indi. Bu onu ürküttü. Feryal yoktu. Kırık camların üzerine basarak balkon kapısına doğru gidince Feryal'i yokuştan aşağı bir hışımla inerken gördü. Onun eselekli, rüzgârlı gidişini uzun uzun seyretti. Yokuştan giderek küçülen bu kadınla kendisi arasında belki de hiç kapanmamış bir yabancılik vardı. Bunu yeniden hissetmek, içini acıttı.

Fazlaca pişip sarısı toplanan yumurta, odalarında yavaş yavaş soğuyordu.

Feryal, patikadan aşağı inerken Mart başının sabahı yüzüne vuruyor ama o önemsemiyordu. Kaktüslerin yanından, ardıçların altından geçerken aslında yürümediğinin farkındaydı. Peki ne yapıyordu? Devam etmek. Bacak kaslarında, koşmakta olan bir hayvanın öfkeli acısını hissettikçe yalnızca yaptığına devam etmesi gerektiğini anlamıştı o kadar. Bacaklarını kaldırıyor ve indiriyordu. Basıyordu. Kan akıyor. Baldırlarındaki sertlik. Uzun zamandır kullanılmamış etinin nazlı şaşkınlığı... Bedenini duymazlıktan geldi. Biraz da o şaşırınsın bakalım. Kendi kendine güldü. Toz kalktı ve ayaklarındaki ev terlikleri yaşadıkları onca günün sonunda kendilerine ne olduğunu anlamaya fırsat bulamadan toprakta ezildiler.

Ezilsinler. O geceden beri yeterince yumuşak olmuştu. Yeterince suskun kalmıştı. Yeterince tedirgin. Değil mi? İsmet'in ortalık sütlimanken zarafet zannedip, ona kızdığında hemen kibirlisin diye yapıştırdığı o şey... Ney? Sessizliği. Yüzüne değen uzun saçlarını bir öfkeyle geriye attı. Keçe olsunlar. Dünyaya batsınlar. Demir olsunlar. Ve düzen bozsunlar. İpek saçlarının onu kendilerine yeterince benzettiğini düşününce hayrete düştü. Yumuşaklık. Uyum. Tarağın kayarak inmesi. Bedenini saran kumaşların hışırtısı. Bıçağın sebzelerin üzerinde çıkardığı pütürlü ses. Ve intizam. Denge. Yetmişti. Onu korkusundan taaa buralara kadar fırlatıp atan, bir otel işine hiç uzun uzadıya düşünmeden atıveren o günler, geride kalmış mıydı? Uzaktaki dağların tepelerini bir sisin örttüğünü görünce irkildi. Bu korkunun bitip bitmediğini anlamak isterken, iyiden iyiye pısrık birine dönüştüğünün bile şimdi farkına varıyordu. Derin bir nefes aldı. Gidecekti ressamın önüne. Diyecekti işini düzgün yap. Buyuracaktı. Bastıracaktı. Patikayı hızla indi, ayaklarının altında taşlar yuvarlandı. Susuz bir hayvan gibi ressama koşmasında, yaşayabilmek için kendi kişiliğini ortaya çıkarmaya muhtaç birinin kanlı açlığı vardı. Hayat içinde bir yerlerde düşürdüğü, kendine olan kusursuz güvenini yerden alıp kaldırmasına yardımcı olacak birileri, sonra üzerine bastırarak kendini büyütebileceği birileri. Bazı olayların sonunda susarak ve bekleyerek törpülenen karakterinde açılmış gedikleri, sayesinde yeniden sivriltebileceği birileri. Lazımdı. Ressamın yüzünde kendi eşsiz benliğini izleyecekti. Bir aynaya bakar gibi bakarak, söyle diyecekti. Söyle. Var mı benden daha öfkeli. Söyle bana aynam söyle! Evler boş. Kapılar kilitli. Sokaklar ıssız. Kasabanın kimsesizliğinin içine doldurduğu tekinsiz esenliğe durup bakacaktı ki bunun ancak hızını kesmesine neden olacağını düşünerek yürümeye devam etti. Artık ne yapacaktı? Korkup korkmadığını düşünmeyecekti. İndirdi bacaklarını. Kaldırdı. Tekrar sertçe bastı. Dalağını hissetti. Eti sert. Yaşıyordu. Evet yaşıyordu. Kan akıyor. Öfke birikmiş. Patlıyor. Evler, pervazları örtülü bir sessizliğin içinde yazı bekliyordu. Bu onu kızdırdı. Soluk soluğa yürürken, beklemeyeceğim, dedi. Yazı beklemeye devam etmeyeceğim. Otelci bile olsam. Yazın bizi çekip çevirmesini, kendimizi unutturarak kumların içine bizi gömmesini ve suların içinde kıpırtısız teslim oluşlarımızı. Unutacağım. Hayattan her şeyi alacağım. Ve kullanacağım. Sertliği. Kayıtsızlığı. Düşündü. Bir tepeden bakarak, insanlara sahte gülümsediği seneler. Öfkeyle dolduğu günler. Yalnızca yürüyecek ve bulacak. Kaybettiği sesi bulacak. Bulacak ve diyecek... Durdu.

Ne diyecekti?

İsmet, peşinden soluk soluğa yokuşu inerken durdu. Karısının ince bedenine baktı. Ardında bir savaş bırakarak yürümesinde, karısında sevdiği bazı inatlar görüyordu. Peşini bıraktı. O istememişti ki. Ondan değişmesini beklememişti. Değil mi? Geçen on sekiz yılı, rüzgârla eğilen ardıçların altında hatırlamaya çalışarak durdu. İstemiş miydi? Dağların tepelerine inen sisi görünce yutkunduydu. İnatçıydı

evet. Feryal'in ince ayak bileklerine, yürüdükçe havalanan eselekli koyu kestane saç tutamlarına baktı, baktı. Erken gelen baharın güneşini kesen koyu renkli bulut Feryal'in üzerine düşmüştü. Birlikte geçirdikleri yıllardan ona kalan. Neydi? O ne istediye yapmıştı. Yapmıştı. Kötülük yapmaya cesaret edemediğinden, nasibi ne iyi bir adam olmanın kaldığını bile, belki de ondan önce Feryal fark etmiş ve bu yüzden ondan uzaklaşmıştı. Öyle değil mi? Öyle. Kesik gülümsedi. Oysa daha bu sabaha kadar haklılığına nasıl da sonsuz inanıyordu. Döndü ardına baktı, otelleri tepede heybetle dikiliyordu. Ne istediye. Yapmıştı. Feryal'in patikayı hızlı hızlı inip köşeyi dönmesini sakince izledi. Ceplerini arandı. Bir sigara. Bir sigara. Yoktu. Altı sene önce Feryal'in hastalığı meydana çıkınca bıraktığını hatırladı. Dönüp yokuşu çıkmaya başladı.

Begonviller yanıltı. Yanlış çizilmişler. Ressama gidecek. Bacaklarındaki ince sızyı biraz daha hissedecek. Dalağındaki şişme, etindeki kızgınlık, nefesindeki öfke. Saçlarını geriye itti. Kasaba meydanını geçip atölyeye vardığında tek başınalığını hissetmek onu mutlu etmeye yetti. Kapıyı açtığında tepesindeki rüzgâr gülü çın çın çınladı. İçerisi boya ve eter kokuyordu. Karşı duvar rengârenk yuvarlak bir desenle çevriliydi. Bu duvarın önündeki koltukta, kısa boyuyla kıvrılmış uyuyan o adamı gördü. Gerisingeri dönse, yokuşu çıksa, otele girse ve odasına kapansa belki kaderde bir sapma olabilirdi. Olmadı. Renkli duvarları izleyerek ilerlediğinde ressam uyanmış, kendine gelmeye uğraşıyordu. Adam silkinerek kalktı. Bedenini arzudan çok öfkenin dirilttiği Feryal, gelecekte neler olacağını sezerek ressama gülümsedi.

Dışarıda bir gemi, koyun açıklarından kararlılıkla geçiyor, kapının önündeki erik çiçeği sakince meyveye çatlıyordu. Bulutlar toplanıyor, sis birikiyordu.

“Buyrun” dedi adam şaşkınlığını örtmeye çalışarak, Feryal'de ressamlığının sökmediğini zaten biliyor, kasabalılar üzerinde rahatça oynadığı ressam pozunu bu kadının önünde kesemiyordu. Çaresizdi. Boğazını temizledi. Ellerini cebine sokarak rahat görünmeye çalıştı ve devam etti. “Buyrun Feryal Hanım?”

Feryal ona kibirle baktı. Atölyenin dünya üzerindeki boşunalığı bile, Feryal'in canhıraş ve soluk soluğa gelişinin ressam bozuntusunda yarattığı şaşkınlığı gizleyememişti. Bu onu rahatlattı. Güldü. Feryal, alt dudağının incelikle kıvrılışının yansımasını, ressamın ona doğru akan varlığında memnuniyetle izlemeye başladı.

İsmet bir şey düşünmemeye çalışarak bahçeye girdi. Dönüp patikaya baktı. Nereye gitmişti? Kime? Derin bir nefes alarak, yüzünü yeniden otele verdi, bahçeyi yarıp geçti. Karısının dün diktği sardunyanların önünden geçerken aklında yine aynı soru vardı? Onu bulsa mıydım? Hayal Otel tabelası yerde yarınları bekleyerek yatıyordu. Bunu da astırmalı. Dosdoğru aşağı indi. Boya kutularını geçerek geçen hafta yığıldığı odunların önünde durdu. En kocamanlarını ayırdı. Kucağında odunlarla tekrar bahçeye çıktı. En büyüğüne baltayı tüm gücüyle indirdi. Uzaklarda bir şimşek çaktı. Kasaba uzun bir yağmura hazırlanıyordu.

Feryal bahçenin nemli toprağına bastığında, öğleden sonra güneşi bulutların arasından çıkmış, dağın tepelerine yumuşakça inmişti. Tatlı bir ılıklik begonvilleri okşuyordu. Feryal ev terliklerine baktığında ikisinde de yeni bir yüz gördü, öfkesi yatışmış bir hayvanın çamurlu yaramazlığı... Hızlı hızlı yürüyerek ıslak bahçeyi yardı. Kırmızı alevlerin şavkı pencereden yüzüne vurunca şaşırdı. İsmet resepsiyondaki şömineyi yakmıştı.

Pencereye doğru eğildi. Kocasını ateşin önünde oturmuş, alevlere bakarken gördü. Yanındaki tekli koltuk boştu.

Kendisinden geriye kalan bu boşluğu ve orada oynayan kızılıllığı uzun uzun izledi. İçeride sessiz dolanan ekabir Feryal'i arandı.

Oradaydı.

SONER SERT

Kaza

Kaşından sızan koyu kırmızı kan gözkapağına doğru yavaş yavaş süzölmeye başladı. Elinin tersiyle akan kanı öteledi. Kafasını iyice geriye yaslayıp dikiz aynasına baktı. Sağ gözünün şimdiden morardığını gördü. Oflayarak arabanın kapısını açtı. Kaportadan yükselen gri duman bir anda içeriye doluştu. Ağrıyan belini tuta tuta ayaklandı. Kendini arabadan dışarı attı. Kafasını çevirip yolun ortasında duran şey'e bakmayı denedi, beceremedi. Vücudunu tümünden çevirdi. Asfaltın iki kenarına atılan kesik çizgilere eşit mesafede, tam göbekte çöküp kalan, siyah benekli, kocaman ineğe dikkat kesildi. Sırıtır gibi, dilini dışarı çıkarmış, Ece'ye bakıyordu.

Okkalı bir küfür savurdu önce. Allah verdi, demeden çantasını kafasına vura vura saldırmak geçti içinden. Bir iki adım atıp yanına yaklaştı. Bacağını geriye atıp böğrüne doğru bir tekme atmak istese de, belinin ağrısından dolayı başaramadı. Güç toplamak için arkaya saldığı bacağı geride kaldı. Kızgın kızgın bakarak olduğu yere çöktü. İnek sanki hiçbir şey olmamış gibi kıpırdamadan oturmaya devam ediyor, gözlerini Ece'ye dikmiş, melül melül bakıyordu. Yol açtığı kaza umurunda değil gibiydi.

Şokun etkisi azalır gibi olunca yaşadıkları geçti aklından. Sapaktan U yapıp çakıllı yola henüz girmiş, köy yoluna doğru vurmuştu ki... Ne olduysa o anda olmuştu. Direksiyonu kırmayı becermiş ama yolda kalmayı başaramamıştı. Çarptığı dut ağacını yamultmuştu. Gövdesinden ağacın yorgun, yaşlı damarları seçiliyordu. Arabaysa perte çıkmıştı. Şasesi dökölmüş, hava yastıkları patlamış, camlar paramparça olmuştu. Havada asılı kalan boşdaki lastik kendi ekseninde devridaim ediyordu. Şişen dudağına aldırmadan, bir küfür de arabaya savurdu.

Kendine gelince polisi aramayı akıl etti. Havadisi polise çabucak anlatmaya çalışınca sesi çatallandı. Hafifçe öksürerek boğazını temizledi. İneğe çarpmamak için arabayı sağa sola savurduğunu ve tümünden yalpaladığını uzun uzadıya anlattı. Yardım istedi. Polis, güzergâhını sordu.

“Şose yolun hemen girişinde... Bir iki metre kadar içinde kalıyor” diyerek cevapladı.

“Biz bakmıyoruz oraya” dedi telefondaki soğuk sesli polis.

Kim bakıyor, dedi istemsizce Ece.

“Jandarma bölgesi orası... Sapakta olsa tamam da, çakıllara girmişsin sen. Olay mahalli köy menzili içinde kalıyor.” Soluk aldı, “Biz gelemeyiz. Sen iyisi mi jandarmayı ara” dedi polis.

Akabinde telefonu kapattı. Stresten, her yanı sızlayarak ağrıyan uzuvlarından fazlasıyla yıpranan Ece hâlâ koyu gri dumanlar çıkaran arabanın yanına adım-ladı. Arabanın kapısını açtı. Sanki bir şeye ulaşmak ister gibi arabanın içine uzandı. Uzun bacakları, kaçan ten rengi çorabı, vücudunun en mahrem yerle-ri dışarıda kaldı. Çok geçmeden çantasını çıkardı. Fermuarını açtı. İçinden bir selpak çıkardı. Kapıyı hızlıca kapattı. Çarpmanın etkisiyle arabanın bütünleştiği dut ağacı sallandı. Dallar, dallara tutunan minik dutlar, bir o yana bir bu yana gidip geldi. Balı ağzında, kocaman, mosmor bir dut düşüverdi Ece'nin kafasına. Yalapşap oldu dip boyası gelen sarı saçları. Bal, kana karıştı. Yere düşen dut tane-sini tekmeleyerek hıncını ondan çıkarttı. İneğin sanki hiçbir şey olmamış gibi kendisine baktığını görünce köpürdü.

“Ne bakıyorsun? Ne bakıyorsun? Bütün bunlar senin yüzünden geldi zaten başıma.” Kaşındaki kanı silmek için aldığı mendili, kafasını temizlemek için kul-landı. Her yana bulaştı taze bal.

Eline tekrar telefonu alınca jandarmanın telefonunu düşündü bir süre. Hatırlamayınca, aynı polisi tekrar aradı. Jandarmanın numarasını istedi. Polisin ses tonundan, kendisinin geri zekâlı olduğunu düşündüğünü anlasa da ses etmedi, numarayı alıp kapattı.

Adımlayıp köyün isminin yazdığı tabelaya kadar yürüdü, telefonun çalışını dinleyerek. Telefon açılınca, “Çine köyüne varmadan, hemen girişte kaza yaptım” dedi.

“Ne kadar içinde?” diye cevapladı, konuşmasından İç Anadolulu olduğunu düşündüğü asker.

“Bir iki metre kadar” dedi yine. Sıkılmaya başlamıştı aynı cümleleri tekrarlamaktan.

“Polisi aradın mı?” diye yekten sordu asker. Ece'nin cevaplamasını beklemeden devam etti: “Yine bize kitlediler değil mi? Hiç işimiz gücümüz yok, bütün gün Allah'ın unuttuğu o köye gidip geliyoruz” dedi, sesini yükselterek.

“Biz bakanlığa yazdık yazıyı ya, daha cevabı gelmedi. Dur bakalım, bir sordu-rayım onu aklıma gelmişken.”

Ece telaşla atıldı. “Alo, alo!” Cevap gelmedi. Yüzü kıpkırmızı oldu sinirden. Kendi halinde söylenmeye başladı. İneğin yanına doğru ilişti. Ayakkabısının tabanıyla hayvanı itmeye başladı. İnek, bana mısın, demedi. Kıpırdamadı bile.

Asker ahizeyi tekrar eline aldığıında, “Neyse hadi yine iyisin, cevap gelmemiş daha” dedi, “Var mı ölü yaralı?”

“Ben yaralıyım” dedi Ece sabırsızca.

Jandarma eri, Ece'ye, sesinin gayet iyi geldiğini, neresinden yaralı olduğunu sordu.

“Kafamı çarptım” dedi dişlerini sıkarak. Sabrının sınıdığını düşündü.

“Ha, konuşabildiğine göre bir sıkıntı yok o zaman. Kaza nasıl oldu?”

“Çine köyüne mal bırakacaktım, şose yola tam girdim ki, yolun ortasına bir inek çökmüş. Sıyırıp geçeyim derken...”

Tamam tamam, diyerek kestirip attı asker. “Kim bilir, kimin ineğini ezdin? Aldık başımıza belayı.”

“Ya ben kimseyi ezmedim. İnek olduğu yerde duruyor.”

Kaşından akan kan süzölmeye başladı yine. Elinin tersiyle sildi.

“Geliyorsanız gelin artık, alt tarafı bir tutanak tutacaksınız kardeşim.”

“Sana da iyilik yaramıyor ablacığım.”

“İyilik miyilik istemez. İşinizi yapın. Yetti artık ya...”

“Bana işimi sen mi öğreteceksin? Kocaman ineği ezen sensin, bir de üste çıkıyorsun.”

“Ya ezmedim kimseyi, diyorum. Salak salak konuşma. Yok mu orada başka biri? Kiminle muhatap oluyorum ben ya...”

İki saniye kadar süren kısa bir sessizlikten sonra telefon Ece'nin suratına kapandı.

Çok geçmeden iki cemse jandarma geldi, olay mahalline. Sıcaktan ve bütün gün aynı yolu gidip gelmekten bunalan, sivil zamanlarına hasret, yedi kızgın er, başlarındaki uzman çavuşla Ece'nin üzerine doğru yürüdü. Görev başındaki askere hakaret ettiği gerekçesiyle kelepçelediler. Ece, derdini anlatmaya çalışsa da beceremedi, salya sümük bağırmaya, olmadık küfürler etmeye başladı. İyice hınçlandı. Hali olsa direnecekti ya, enerjisi tükenmişti. Cipe binene kadar sövüp saydı kendi kendine.

Kasabaya varınca savcının karşısına geçti yara bere içinde.

“Askerlere hakaret etmişsiniz” dedi yüzünden yeni atandığını anladığı savcı. Saçları simsiyahtı, yüzünde tek bir kırışık bile yoktu. Kolalı, mavi gömleğine, sinekkaydı tıraşına baktı. Taze mezun olduğundan emindi.

“Etmedim” dedi.

“Etmişsiniz, etmişsiniz. Bir güzel sövmüşsünüz. Yazık değil mi? Ta nerelerden gelmiş gencecik çocuklar. Yakışıyor mu hiç sizin gibi güzel bir bayana. İşinizde gücünüzdesiniz. Yok yere başınız belaya girdi şimdi. Hepsi şikâyetçi oldu.”

“Ben de şikâyetçiyim” dedi Ece. “O inek yüzünden kaza yaptım. Araba param-parça oldu. Bagajdaki ilaçlar kullanılmaz durumda. Mağdurum.”

“Kimden şikâyetçisin?”

“İnekten.”

Verdiği cevabın saçma olduğunu düşündü bir an. Toparlamaya çalışır gibi devam etti.

“Yani ineğin sahibi kimse, ondan şikâyetçiyim.”

“Traktörün kasasında bir tur gezdirmişler köyde. Kimse sahip çıkmamış havvana” diye çıkıştı savcı.

“Gökten zembille inmedi ya bu inek. Sahibi illaki köyden biridir. Belli ki kaçmış havyan...” dedi Ece, sinirli sinirli.

“Sesinizi yükseltmemenizi tavsiye ederim. Bu bir... İkincisi de, bütün köyü sorgulayamayız, bu inek sizin mi, diye...”

“Tabii, adam aptal değil ya başının belaya girmesinden korkuyor” diyerek kendi kendine söylendi Ece.

Savcı, odaya girerken askerlere hakaret ettiği için Ece'ye sinirliydi ama mağduriyetine kani olunca bir nebze de olsa öfkesi yatıştı. Koyu yeşil, puslu ormanları andıran gözlerine baktı Ece'nin. Ağzı yüzü yara bere içinde olmasa, güzel kadın aslında, diye geçirdi içinden. Boynunun ince kıvrımlarına, çatalına giden yolun başladığı narin çukura yiyecek gibi baktı. Savcının kendini süzdüğünü anlayan Ece, çekingen duruşunu bir yana bırakarak bacak bacak üstüne attı. Usulca sırtını yasladı arkasına. Özgüvenle oturmaya başladı. Savcı, kadının hareketlenmesiyle anladı yakalandığını. Elindeki kalemi sallayarak düşüncelere daldı. İçinde bulunduğu durumun absürtlüğünü garipsedi. Birden kâtime dönüp...

“Git bak bakayım” dedi. “İneği getirmişler mi?”

Kâtip, büyük bir görevi yerine getiriyormuş gibi, birden doğruldu ve çıktı. Ece, bir an savcının da kendi tarafında olduğunu hissetti. Sabahtan beri, ilk kez anlaşıldığını umuyor olmanın verdiği güvenle, “İneğin de mi ifadesini alacaksınız savcım?” dedi.

Savcı iktidarını sarsmayacak bir şekilde kibarca gülümsedi. Ece de onun bu gülümseyişine sırtarak karşılık verdi. Mimikleri harekete geçince, yüzü gerildi. Evvelden kaşından akan kanın kuruduğunu fark etti. Tırnağının ucuyla derisine yapışan kanı kazımaya çalıştı.

Savcı ansızın aklına gelir gibi, “Az önce arabada ilaçlar vardı, dediniz. Ne ilacı onlar?” dedi.

Ece, “Hayvan ilacı... Üretimi artırmak için vitamin. İneklere, koyunlara, tavuklara filan veriliyor” diyerek yekten cevapladı. Savcının bir anda durup düşünmesinden ürkererek konuyu değiştirmek istedi.

“İnanabiliyor musunuz savcı bey, gelen askerler ifademi bile almadı. Şak diye buraya getirdiler. Kim karşılayacak benim zararımı?”

Savcı, Ece'nin mağduriyetinden çok ilaçların kendisi ile ilgilendi.

“Nasıl ilaçlar bunlar? Hap filan mı? Ya da enjeksiyon mu vuruyorsunuz hayvanlara?”

Ece, savcının iyi niyetli olduğunu düşünüp, belki yarın öbür gün bu Allah'ın belası kasabada satış için işine yarar umuduyla, ilgiyle karşılık verdi.

“Aslında,” dedi, “her ikisini de kullanıyoruz. Ama biz daha çok enjeksiyon tavsiye ediyoruz Savcı Bey. Ha, bu arada tamamen yerli üretim bu ilaçlar.”

“Bir zararı olmuyor mu hayvanlara?”

“Yok Savcı Bey. Niye zararı olsun? Hem tamamen yasal ürünler bunlar. Zararlı olsa devlet sattırır mı?”

“Doğru sattırmaz” dedi savcı gerinerek.

Elini açık sallayarak, konuşmaya başladı Ece. “Çok, -o’yu olabildiğince uzatı- uzun vadede kemik erimesi yapıyor da, sonuçta hayvanlar da yüz yüz elli yaşamıyor ki...”

Savcı, meseleyi deşmek ister gibi masaya yaslanıp cevap vermek üzereyken, kâtibin kapıyı çalıp içeri girmesiyle sustu. Kâtip, müşteki askerlerin ineği traktör ile getirdiklerini, aşağıdaki bahçede otlattıklarını söyledi, yerine oturmadan. Savcı, yerleşmesini bekler gibi, kafasını çevirdi,

“Ya söyleseydin keşke, Hilmi Efendi’nin ektiği o domatesi, biberi yemese bari hayvan. Çoluk çocuğun rızkı neticede” dedi. Gözlerini savcının üzerinden ayırmadan yerine yerleşen kırklı yaşlarının ortasındaki kâtip, “Söyledim, söyledim. Merak buyurmayın” diyerek saygıyla cevapladı genç savcıyı.

Savcı, kafasını usulca Ece’ye dönerek, bir şey gizler gibi konuşmaya başladı.

“Öyle boş bir toprak parçası vardı da, değerlendirelim, dedik. Kasabanın garibanlarına dağıtıyor çocuklar.”

Kâtip destekler gibi atıldı hemen. “Savcımız çok duyarlıdır, cömerttir. Daha geleli altı yedi ay oldu, kasabanın çehresini değiştirdi. Artan sebzeyi de pazarda sattırıyor, adliyenin döner sermayesi için. Geçen bir kahve makinesi aldırıldı.” Elini iki yana kocaman açarak... “Na bu kadar. Sayesinde doğru düzgün kahve içmeye başladık. Sağ olun Savcım.”

Ardı ardına sıraladığı cümleler bitince gözaltından savcıyı süzdü. Hoşuna gittiğini, böbürlendiğini görünce kısa bir boşluktan sonra, “Bayana da bir kahve getireyim mi Savcım?” diyerek sordu.

Her ne kadar kendine sorulmasa da, savcıya bakakalan kâtibe dönen Ece, birden cevapladı. “Mersi, istemez.”

Savcı, bu laf kalabalığı anında umarsızca düşündü. Sıkılmaya başladı bu işten. Bir yandan da mesai saati bitmek üzereydi, hemen eve gitmek, bacaklarını uzatıp yeni başladığı diziyi bitirmek istiyordu. Askerlerin, inekle beraber aşağıda beklediğini biliyordu. Ece’ye döndü.

“Askerler, aşağıda... Buraya çağırılım, özür dileyin, belki şikâyetlerini geri çerkerler” dedi. Ece, savcının kendisini haklı bulduğunu, meselenin bir an önce kendi lehine döneceğini düşünse de dumura uğradı.

“Olur mu öyle şey Savcı Bey? Onlar benden özür dilesin. Karga tulumba buraya getirildim. Halime bakın. Kaldı ki zarara uğradım, araba dağıldı, ilaçlar kullanılmaz durumda. Ben özür dilesem kapanacak mı bu mesele?”

Savcı, boşa uğraşıyoruz, der gibi baktı Ece’ye. Kâtibe döndü, tane tane yazdırdı. Her ikisinin de mahkemeye çıkarılmasına karar verdi. Ece’yi zaten serbest bırakmazdı, çünkü askerler şikâyetçi olmuştu. İneği de en azından sahibi bulunana kadar gözaltında tutmak istedi. Gerisini “Hâkim Bey” düşünsündü.

Ece, n’oluyor, demeye kalmadan savcı odadan çıktı. Ceketini, çantasını aldı, evinin yolunu tuttu. Kâtip, siniri bozulan, olduğu yerde kıpırdamadan durup, kararı idrak etmeye çalışan Ece’ye dönüp, buyurun gidelim, dedi.

Allah’ın unuttuğu, kurdun kuşun belirli bir saatten sonra ses etmediği, sokak lambalarının bile yanıp yanmamakta tereddüt ettiği, “boğulacaksan büyük denizde boğul” deyip hep küçük denizde boğulan işsizler kahvesinde oturanların tündüğü, kimsenin ne çok iyi ne çok kötü olduğu ama herkesin birbirine ahlak pazarladığı bu kasabada ortalık cırcırböceklerine kalmıştı. Ece, jandarma karakolunun izbe nezarethanesinde yarı açılmış ufak pencereden periyodik olarak gelen seslere kilitlenmiş, başına gelenleri düşünüyordu. Cırcırböceklerinin sesi kafasının içine vuruyordu. Cilasını yeni yapılmış, üzerinde İçişleri Bakanlığı yazan kırmızı beyaz boyalı bankta otururken, göğsünün daraldığını, nefesinin kesilir gibi olduğunu hissetti. Demir parmaklıkların ardından, koridordan süzülen sarı ampulün yansıdığı ışığı elinin tersiyle kapatıp ayaklandı. Birkaç adım atmak istedi. Askerlerin bağrıışmasını duyunca vazgeçti. Kafasını uzatarak seslerin geldiği yöne doğru baktı. Kimseyi göremedi. Uslu bir çocuk edasıyla beklemeye başladı. Bin pişman olmuştu yaşananlardan. Keşke askerlerden özür dileyseydim, diye geçirdi içinden.

Çok geçmeden nezarethanenin kapısı açıldı. Üç dört yapılı, güçlü asker, yanında getirdikleri ineği parmaklıklardan içeri doğru iteklemeye çalışıyordu.

“Kusura bakma ablacım...” dedi biri. “En azından burada bir yere kaçamaz. Helak olduk bütün gün. İdare ediver sen de bir gece...”

Hemen arkalarında kalan biri, bir leğenin içine bahçedeki domatesten, biberden birkaç tanesi koparıp doldurmuş, nezarethanenin orta yerine bırakmıştı. Ece, bakakaldı olduğu yerde. Cevap vermek, bir şey söylemek istese de beceremedi. İneği yerleştirence söylene söylene çıktılar. İnek olduğu yerde durdu, sabahki gibi içli gözlerle kadına baktı.

Ece, ineği ürkütmemeye çalışarak hafifçe ayaklandı. Ufak ufak adımlayarak ineğin yanına yaklaştı. Tombul memelerinden minnacık damlalar şeklinde yere süzülen süte dikkat kesildi. Kimsenin sıkmasına ihtiyaç duymadan, olduğu gibi süt sağılıyordu hayvandan. Aldırmadı, yürümeye devam etti. Aralarında bir karış mesafe kalınca yüzünü iyice ineğin yüzüne yaklaştırdı ve dimdik bakındı. Susar, siner gibi olan inek, Ece’nin yaklaşmasıyla avazı çıktığı kadar mölemeye başladı.

MURAT ÇELİK

O Koku

Saçları süpürgenin ucuyla itti faraşa, saçlar sürülmedi de top top birikti.

Çırak Kemalettin,
düş kurmamaya hadım ediyor kendini.

Berber Münir ötelı olunca, makamların ilkinden makamların ikincisine geçince burası boş kaldı bir süre. Sonra uzak akrabalarından Tufan tuttu, kurulu tezgâha geçti, Münir Efendi'nin ailesine de üç beş kuruş sıkıştırdı. Münir Efendi iyi adamdı ya, onun yadigârı da yürürdü. Keşke öyle bir sona varmasaydı, tüydür kıldır biçmeye, şekle sebat edip suretine kıymet vermeye devam edebilseydi koltuğuna çökenlerin. Herkesin bıçağı kendine dönüyor Münir Efendi, işte döndü seninki de.

Düş kurmaktan kendini alamayıp derslerinde başarılı olamayan Kemalettin okuldan atılınca buldu ustasını. Çırak aranıyor. Çırak durdu. Tufan sert görünse de kıyımsızdı. Şöyle baştan ayağa süzdü oğlanı, gözlerine baktı dik dik, olur dedi, aldı işe.

Kemalettin bir iş buyrulunca hemen yapıyor, boş kaldı mıydı da ustasını izleyip zanaatı kapmaya çalışıyordu. Öyle tembihliydi. Hem ustasından hem anasından. Bir anacığı vardı zaten. Gidenlere baba, kalanlara ana deniyor çünkü bunu öğrendi. Tufan'ı az buçuk baba bellemeye yeltendiyse de babasının heykelini yıkamadı.

Makas şakırdar, saç kurur, köpük sakalın üzerinde gezinir, Kemalettin düşünleri toplar, örtüyü yeni oturmuşların boyunlarına dolar, işi bitmişlerin boyunlarından alıverirken işte günlerden bir salı annesinin fenalaştığı haberi geldi dükkâna.

Ustasından izin alıp hastaneye vardı. Zatürree, dedi doktor, iyi bakılması şart. Sosyal güvence sordu, Kemalettin habersiz. Eve götür, annene iyi bak, dedi doktor cevap alamayınca. Mahalleden taksi gönderdi ustası, eve gittiler. Anasını yatırdı, sobayı dağladı. Sen işine git oğlum, dedi anası. Elbet iyi olurum ben. Bir gözü arkada dükkâna döndü Kemalettin.

Tufan nasıl usta olduğunu unutmadı, Kerpişli Mehmet'i unutmadı. Ustası has olan evvelini yâd eder sık sık, göz kırpar eski günlere, dönüp dönüp bakar. Tufan, haftalığına zam yaptı Kemalettin'in. Az daha öğren şu işi, koltuğun biri

senin, dedi. Sevindi Kemalettin ama acındığını da biliyordu, boynu büküklerin sevinmesi uzun uzadıya sürmez. Ses etmedi.

Makas şakırtısı, makine uğultusu,
Ustura teninde gezince kral bile ürkek,
Saçlarımı yıkama, kolonya istemem,

Günler günleri seyrede seyrede yolcu etti, el etti, durdurdu arada, günler günleri pek üzmedi.

Nazif adında ihtiyar bir adam taşındı mahalleye. Asker emeklisi. Yaşı yetmişe denkletmiş. Tıraşsız günü olmamış ama kendi elinden sabun vurmamış yüzüne. Müdavimi oldu dükkânın, her sabah ilk o gelir oldu.

Var zaman durala zaman Nazif Paşa pek sevdi Kemalettin'i. İlk tıraşta beni kes biç, dedi, güldüler. Tufan da sevmişti Nazif Paşa'yı. Esaslı adamdı, özü sözü birdi, askerliğin hakkını verdiği her halinden belli oluyordu.

Kemalettin saygıda kusur etmiyor, paşa geldiği zaman hoş geldiniz paşam, deyip hemen kahvesini söylüyor, *Cumhuriyet*'i önüne koyuveriyordu. Paşa, kahvesini yudumlayıp gazetesini okurken Kemalettin dükkânın ufak tefek işlerini hallediyor, tıraş için paşanın koltuğunu hazır ediyordu. O saatten sonra Tufan'ı bekliyorlardı, ustaydı çünkü, hep biraz geç gelirdi. Paşa da olsa dükkânda buranın kıdemlisi Tufan'dı. Askeri nizam kendi varlığına sadakati öğretir ilkin.

Paşa bazen gazetedeki haberlere sinirlenip bir sigara yakıyordu. Kapalı alanda sigara içmek yasaktı ama paşaya iltimas geçiyorlardı. Zaten paşa sigaranın sonunu getirmiyor, üç dört fırttan sonra ya, körükle Kemalettin diyor ya da bas şunu bir yerlere. Kemalettin de böyle başladı sigaraya, günlerden bir perşembe.

Derken, Kemalettin'in hazır olduğunu düşündü Tufan. Eli yatkındı keratanın. Biraz dalgındı ama usturayı eline alınca alışır diyordu kendi kendine. Kemo, dedi bir gün, hazır ol yarın sabah ben de erken geliyorum paşamı tıraş edeceksin. Heyecandan eli ayağı boşaldı Kemalettin'in. Yapacağı işi unuttu. Bön bön baktı Tufan'a. Bir vakit öyle kaldıktan sonra tamam usta, diyebildi. Güldü Tufan. Sakin ol, dedi, yaparsın, dedi. Hem paşa da kesilmeye, kırılmaya, acemi erin namlu tutuşunu görmeye hazır. Biçilmiş kaftandı ilk tıraş için.

Kemalettin heyecanını anasına anlattı. Gururlandı anası, aferin oğluma, usta olacak bu genç yaşında, dedi. Ben dua ederim, sen tasalanma, becerir benim oğlum, dedi. Sarıldı Kemalettin anasına, kokusunu çekti. Anaların kokusunda bir şey vardı, hafızanın ayrı bir yerinde dururdu, unutulmayan bir şey. O koku taşınmazdı da sanki analarla yaşar analarla ölür giderdi.

Yarın bugün olunca, şimdiki an, hazır olacağını, kendine güveneceğini düşündü Kemalettin. Anası uyuyordu evden çıktığında. Ses etmedi. Uyansa da dua etse diye geçirdi içinden ama hastaydı ya uyusundu. Dükkâna yaklaştıkça bir korku sardı, ayakları gitmez oldu.

Paşam kahve içmiyor, gazeteye bakmıyor,
Paşam koltuğunda,
Örtü dolanıyor, sıcak su, köpük,
Usturayı Tufan biliyor,
Ustanın eli değerse bereketmiş
Kemo, diyorlar, aslan Kemo, şimdi sıra senin,
Sür bıçağı, kıldır tüydür dayan ormana,

Paşanın derisini düşünüyor Kemalettin. Hafif toparlanmış, buruşmuş. Ustura takılır mı diye dertleniyor. Bunu ustaya sormalı, akıl edemedi evvelden. Kafasında bin kez tıraş etti paşayı, hep bir aksilik buldu, tedirgin.

Dükkâna vardığında kapıda paşayı görüyor. Heyecanı daha bir artıyor. Paşa, beş dakka geç kaldınız Kemo Bey, diyor. Tebessüm etmiyor, suratı asık, elindeki gazeteyi burmuş, avcuna vuruyor. Affet paşam, diyor Kemalettin, yolda gelirken... Mazeret istemem, diyor paşa. Böyle önemli bir günde erken bile gelmeliydin. Kemalettin'in yüzü düşecekken davranıyor sonra, şaka evladım şaka, uyku tutmadı, bir yürüdüm mahallede, kahveye uğradım, aylak takımı canımı sıktı sabah sabah duramadım geldim buraya, diyor. Ferahlıyor Kemalettin, dükkânı açıyor hemen, kahve söylüyor. Paşa kahveyi yudumlarken yerlere pas pas atıyor Kemalettin, birazdan düşer Tufan. Büyük an gelir çatar.

Tufan henüz dükkâna gelmezden telefonu çalıyor Kemalettin'in. Anası fena-laşmış ambulansla hastaneye götürmüş komşulardan biri. Bazı gelmiş tufanların farkında olamıyor insan. Hemen toparlanıyor Kemalettin, paşam siz dükkâna mukayyet olun, diyor. Paşa, siktir et dükkânı Kemo gidelim, diyor. Kemo ısrarcı, usta gelince gelirsiniz beraber, diyor. Tek cümle fazla etmeden çıkıyor dükkândan. Yol bitmek bilmiyor, içinde kötü his var, sabah baksaydım keşke, diyor; dokunsaydım koklasaydım. Büyütüyor belki ama son anı, son sahneyi kurgulayamıyorsun, vaat edilmiş mekâna geçerken, inandığın yahut inanmadığın, yanında götürebileceklerin, bu dünyada bırakabileceklerin, son insanların seninle olamayabiliyor.

Yol bittiğinde anasını göremiyor Kemalettin. Görmenin zamanı geçmiş. Görülmez bir ana, koklanamaz.

Tufan ve paşa geliyor hastaneye. Durumu öğreniyorlar. Kemalettin bir köşeye oturmuş ne ağlıyor ne de yıkılmışın bir izi var görüntüde. Öyle sakın, her zaman ki Kemo. Anne ölünce bütün dünyanın yıkılmasını bekliyorsun, annesi ölmeyen ıstıraplıdır henüz.

Tufan, çöküp kaldığı yerden kaldırıyor Kemo'yu, imza atması gereken evraklarla ilgileniyor. Ölünün işi yok sanıyorsun ama bürokrasi toprağın altına girene kadar ölmüyor, insanın kuyruğu yoktur, bürokrasi görünmez bir kuyruk olabilir, yavaş yavaş ölümlü.

İşlerin çoğunu Tufan hallediyor, onun babası ölmüştü Kemo yaşlarda, dayısı

vardı o zaman, bir ölüm beş yüz lira yeğenim, demişti Tufan'a, hazırlıklı olmak gerek. Yakın zamanda da anasını defnetti, bir çocuğu da ölümle doğmuştu da onu hiç görmek istemezdi. Evlat acısı başka şey. Ölüm raporu, kimliğin iadesi, belediye anonsu için metin, para, gasilhane taşınması, para, ölünün kefenlenmesi, mezar yeri için başvuru, para, mezarın kazılması, para, imam efendilerin törene icabeti, para.

Kemalettin bunları kötü düş olarak hatırlayacak daha sonra. Nasıl idare edebildiğine şaşırarak. Defin sırasında mezara nasıl inebildiğini, ilk toprağı nasıl atabildiğini, suyu anasının üzerine dökerken neden hiç ağlayamadığını düşünecek. Herkes gidip de orada öyle ustasının, paşasının kolları ona uzanınca yalnız kaldığını düşünecek.

Bir hafta izin veriyor Tufan Kemalettin'e, istersen bizim bir sayfiye evi var oraya git, diyor. Kabul etmiyor Kemo, anasından uzağa gitmek istemiyor, onun kokulu çarşaflarında uyumak, onun elinin değdiği evde kalmak istiyor.

Babasını suçladı Kemo yıllarca, gittiği için. Anası da gitti şimdi ama onu suçlayamaz. Babası olsaydı, evi geçindirseydi, anası hasta düşmezdi, böyle erkenden gitmezdi. Bir iş bulup çalışmaya daha evvel başlamadığına, para kazanıp anasına iyi bakamadığına kederleniyor Kemo. Okulda vakit kaybetti, günlerini haybeye geçirdi, dalıp dalıp uzaklara vardı da dönünce işte anası kalmadı böyle böyle.

Komşular yemek getirdi ilk üç gün. Onları yedi. Teşekkür edemedi, bu sözcüğü kullanamıyor. Boynunu eğdi, gözlerini düşürdü. Minnet ettiğine de kızdı sonra ama iki yumurta kırmaktan ötesine geçemiyordu. Yalnızsın artık Kemo, herbişeyi öğreneceksin, dedi kendine. Evde daha fazla durmak istemiyordu, hem anasının kokusunu ezber etmişti artık. Kokuyu bir mendile sarıp cebinde taşımak isterdi ya, mümkün değildi.

Günlerden bir cuma sokağa çıktı, mahalleyi gezdi. Dükkânın önünden geçemedi bile isteye. Yarın işe başlarım diye düşündü. Meşgul olmakla unutabilir insan, boş kaldıkça saplanıp duruyor acı. Bir bataklığa benzeyen çekiyor seni az az, ölenle ister istemez ölmeye başlıyorsun.

Ertesi gün erkenden çıktı Kemo, kahvenin oradan geçti, bakkala uğradı, selam verdi. İnsanlarla konuşma isteği yapıştı üzerine. Dalgaya vuracak meseleler aradı, dilinin ucuna geldi kelimeler de seslendiremedi, iri iri yutkundu.

Ana unutulmaz elbet ama ölü anayla da yaşanmaz.

Dükkâna vardı, kapıyı açıp içeri girdi, bu Tufan Usta da hiç paspas atmamış, dedi. Güldü. Sorumluluklarını biliyor Kemo, o artık daha büyük, daha yaşlı; yalnızlığın büyüteceği bir çocuk o, biliyor.

Tufan geldi bir yarım saat sonra. Neden geldin, az daha kafanı dinleseydin, dedi Kemo'ya. Ses etmedi Kemo, öyle bakıştılar, yüzü düştü. Madem geldin şu eksikleri aliver, dedi Tufan. Çarşıya yolladı Kemo'yu. Fırsattan istifade Nazif

Paşa'yı aradı hemen, paşam gel hemen Kemo seni tıraş etsin belki keyfine döner az, dedi.

Kemalettin dükkâna geldiğinde Nazif Paşa'yı koltukta hazır buldu. Kendisinin yapacağı işleri Tufan halletmiş, usturayı bilemiş, köpüğü, sıcak suyu hazır etmiş Kemo'yu bekliyordu. Kemo duraladı, şöyle bir baktı ikisine, ses etmedi hiç. Al-dıklarını yerlerine koydu, eline süpürgeyi alıp dükkânı şöyle bir süpürdü, farâşla tozları atacakken doldu gözleri. Tufan ve paşa onu izliyorlardı, onlar da bu sessiz sinemaya dahil olmuştu. Yüzünü yıkadı Kemo, keşke anam ölmeseydi, dedi. Bir yumru oturdu herkesin göğüs boşluğuna. Ses çıkaran olmadılar, yürekleri yetmedi.

Başlayalım paşam,
Fırçayı köpüğe, köpüğü köstek harita yüzünüze,
Ustamın elinden ustura,
Turabı olan yaşamasın yaşamasın,

Kemo hiç duraksamadan, tereddüt etmeden, eli titremeden tıraş etti Paşa'yı. Sıhhatler olsun, dedi bitince. Teşekkür etti paşa, dükkânda fazla kalmadı. Tufan da sessizliği bölmeye pek yeltenmedi. Sessizlik, aralarına öyle yayıldıkça yayıldı; duvardaki fayanslara, tezgâhın mermerine, parkelere düştü, havlularının yüzüne sürülüp kaynayan suyun tıs sesine yapıştı.

Keşke anam ölmeseydi,

EMİN GÜRDAMUR

Şair ve Sinek

Kafasının içinde ne zaman iki kelimeyi birbirine yaklaştıracak olsa göğsündeki değirmen uğultular çıkararak kendini öğütmeye başlardı. Kaleminin ucunda biriken cüret sendeler, tazyik kaybolurdu. Her seferinde onu teslim alan uğultulardan, kıvılcımlardan geriye buruşuk kâğıtlar, tam şiirleşecekken çöp olan çarpık mısralar kalırdı.

Kendine karşı sayısını unuttuğu mağlubiyetlerden birini yaşıyordu. Gözü odadaki sineğe takıldı. Onun duruluksuz gezintisini ilgiyle izledi. Halıya alçalınca kaybolan, yükselince vızır vızır dönen siyah noktanın peşine takılan havsalası, masada yarım kalmış şiiri de ardından sürüklüyor, kararsız zikzaklar çizerek, boşlukta konacak bir yer arayarak sinekle beraber yoruyordu. O zikzaklı uçuşlarda hayal meyal kendi çaresizliğiyle yüzleşiyor, havada daha önce fark etmediği toz zerreciklerinin arasında hüznle süzülmekten adeta keyif alıyordu. Bir anda boğazı düğüm kesildi. Perde aralığından bir sızı gibi odaya dolan ikinci vakti onu telaşlandırdı. Bütün bunlar ne zaman nihayete erecekti?

Sineğin küllüğün kenarına konup kalkmasını fırsat bildiği bir aralıkta şair, gözünü izmaritlerin kırık beline yapıştırdı. Deminden beri odada bir o yana bir bu yana uçuşan sözcükler de bu ani frenle küllüğün içine yığıldı. Hepsi bu kadar, dedi içinden. Sevgili işe yaramaz kelimeler, hepsi bu kadar.

Uğursuz sinekten kurtulduğuna göre artık işine dönebilirdi. Kelimeleri küllükten teker teker alıp önüne serebilir, tekrar yan yana dizerek aradığı o büyüü çağrışımı yakalayabilirdi. Ama alışkanlık haline getirilmiş meraklardan kurtulmak o kadar kolay olacağı benzemiyordu. Güya masaya dikkat kesilen gözleri, gizlice odayı kolaçan etti, sineğin saklanmış olabileceği sote yerleri bir bir yokladı. Ansızın dikkatini keskinleştirdi. Başparmağını hınçla işaret parmağının üzerine bastırarak sineği ezdiğini düşündü. Derin bir nefes aldı. Uzun ince parmaklarıyla paketinden bir sigara çekip yaktı. Sineğe karşı elde ettiği galibiyeti taşkınlık yapmadan kutlamak istedi. Dumanı içine çekip önündeki kâğıtlara üfledi. Sinek, dağılarak yükselen sigara dumanının içinde panikle dönmeye devam ediyormuş kimin umurunda? Şair için sinek çoktan ölmüştü. Hatta az önce onu ezdiği parmağını masadaki peçeteye silmiş, elini kolonyalamış, konuyu kâmilten kapatmıştı. Zavallı sinek bu ilgisizliğin farkındaymışçasına bütün hareketlerini yeni baştan

tekrarlıyor, yükselip alçalıyor, daireler çiziyor, buruşuk kâğıtları teğet geçiyor, hatta adamın gözlüklerine, yağlı saçlarına konmaya yelteniyor ama ne yaparsa yapsın varlığını bir türlü ispat edemiyordu.

Şair sigarasını yarım söndürüp arkasına yaslandı. Pis bir duman küllükten kesik kesik dağılırken gözlüklerini çıkarıp masaya koydu. Başını iki yana salladı. Saplandığı balçıktan çıkamıyordu. Yine saatler geçmiş yine iki dizinin arasına doğal bir köprü örememişti. Her seferinde düşmüş, her seferinde aldanmıştı. Tam oldu dediği anda kanepeye geçmiş, uyumuş, rüyasında ıpissız yerler görmüş, uyanır uyanmaz soluğu şiirin başında almış ve büyük bir hayal kırıklığıyla onun asla tamamlanamayacağına hükmetmişti. Dizdiği mısralar, zor zamanlarda insanları içine saklayacak gözeneklerden yoksundu. Bunu çoğu zaman kâğıda geçirmeden anlıyor ve mısraları kafasının içinden yüzünün ön tarafına hücum ettiği esnada çarçabuk boğuyordu. Kimi zaman da yazdıklarının alelade şeyler olduğunu anlaması için kısa uykulara ihtiyaç duyuyordu. Ama her halükârda başaramıyor, istediği burçlara tırmanamıyordu.

Birden kapı açıldı. Karısının pejmürde bir eşofmanın içine hıncanın sıkıştırılmış bedeni odaya doldu. Öleceksin burada, dedi kadın ve ona bakmadan doğruca pencereye yürüdü. Odayı havalandırmak için camı açıp gövdesini dışarı sarkıttı. Sonbaharın serin rüzgârını içine öylesine derin çekti ki az kalsın havada odayı temizleyecek bir gram rüzgâr kalmayacaktı. Çıkarken masadaki çay bardağını, buruşturulmuş kâğıtları ve boş soda şişelerini alıp elindeki tepsiye dizdi. Adamın yüzüne baktı. Kalın merceklerin ardında namludan yeni çıkmış, dönerek yol almaya çalışan iki muhteris mermi gördü. Dağınık saçlarının altında bütün kifayetsizliğiyle kıvrım kıvrım bir yüz. Isırılmaktan neredeyse kenarından eksilmeye duran bıyıklar. Elinde çevrilmekten yorgun düşen kalem. Kocasının gözlerinin önünde saydamlaşıyordu. O hiç bitiremediği şiirin başında ıslak bir çamaşır gibi zihnini dürüyor, sıkıyor, içinden çıkarmak istediği birkaç damla için kendini perişan ediyordu. Odaya girip çıktığı kısa vakitlerde kocasının yüzünü süzmeyi alışkanlık haline getirmişti. Zaten hayli zamandır aralarındaki bağ, bu tek taraflı göz temaslarından ibaret kalmıştı. Kimi zaman kocası da başını kaldırıp boşluğa bakar gibi ona bakıyordu. Ama kadın o anlarda aralarında bir iletişimden çok bir duvarın yükseldiğini, hatta yenilediği hissediyor, bunu birkaç sitemle geçiştirmekle yetiniyordu. Şimdi de gözlerini kocasından almış ama hiçbir şey demeden odadan çıkmasına müsaade etmeyen o evcil dürtüye yenik düşmüştü. Dışlerinin arasından, insanlar nefes alarak yaşarlar, diye söylendi. Bir cevap alamayacağını bildiği için de beklemeden çıktı. Şair hiçbir şey görmemişti. Tabii duymamıştı da. Karısını geçen kış, yine odasına girip mızızlandırdığı bir gece, belinden kavradığı gibi pencereden aşağı atmıştı. O gün bugündür evde, hatta odasında, etrafa saçılmış kelimelerin arasında tek başına yaşıyordu.

Ertesi sabah erkenden kalkarak tıraş oldu, yüzünü yıkadı ve aynanın karşısında uzun uzun saçlarını taradı. Kocasının aylar sonra ilk kez dışarı çıkacak olmasına içten içe sevinen kadın, bir yandan da onun uzun süren sessizliğini düşünüp tedirgin oldu. Yine de yorgun gönlünde umut galebe çalmaktaydı. Belki biraz olsun kendine gelir, dedi. Emekli arkadaşlarıyla karşılaşır ve yaşamının bir odada kâğıtların başında aylar geçirmek olmadığını anlar. Hem onun yokluğundan istifade ederek odasını iyice havalandırır, temizlerdi. Evliliğini kocasına hizmet ederek ayakta tutmayı, davranışlarını tekrar ede ede inceltip bir iğnenin deliğinden geçirmeyi, böylece her şeyi yoluna koymayı, en azından yoluna koyduğunu sanmayı, ta çocukluğundan edindiği bir dizi görgüye borçluydu. Çocuksuz geçirdikleri uzun yıllar boyunca kocasından bu konuyla ilgili en ufak bir sitem işitmemişti. Kimi zaman aralarında alevlenen mutsuzluğu, kocasını daha da özgürleştirerek, sözelimi iş gezilerinde serbest bırakarak, eve gelmediği geceleri sorup soruşturmayarak yatıştırmıştı. Doğup büyüdüğü topraklardan, ninesinin çizgilerle dolu yüzünden ceplerine dökülen sabrı, şehrin orta yerinde tutam tutam serperek yuvasını korumayı başarmıştı. Kırmadan, incitmeden, pes etmeden buraya kadar gelmişti. Bazen kendi kendine, burası neresidir, diye sormuyor değildi. Kocasıyla aralarında yirmi beş yılda, iki kayanın birbirine sürtünerek kazandığı uyumu andıran bir muvazene oluşmuştu. Hepsi bu kadar. İki kayanın tırtıklı yüzeylerinin kazandığı uyum, onların halen başka başka kimseler olduklarının, birbirlerine karışmadıklarının, bulaşmadıklarının deliliydi bir yandan. Kadın, bütün bunları düşünecek yerde komşuları çağırıp aşure pişirmenin, ölmüşlerin ruhuna gün düzenlemenin, televizyon seyretmenin daha akıllıca olduğunu biliyordu.

Şair bahçe kapısından çıktıktan sonra dönüp apartmana baktı. Yaşadığı katın penceresini, balkonunu merak etmeden, bir bütün olarak. Hayatı boyunca her sabah işe giderken onu gözleriyle uğurlayan, kavga ettiklerinde bile bunu aksatmayan, perde kenarından bir gölge olarak huşuyla sırtını sıvazlayan kadını bu defa görmedi. Geçmiş, karısına karşı atamadığı adımların, dönemediği sırtların, şimdilerde işe yaramayan enkazıyla doluydu. Şiir onun kayıp rüyalarının adıydı. Yapamadıklarını yapmanın, gizlediklerini mısra mısra şifreleyip evrenin dört bir yanına saçabilmenin. Köşeyi döner dönmez içinde bir hafiflik, saydamsı bir neşe belirdi. Hızla metro durağına yürüdü. Yerin altında bir müddet bekledi. Toprağın metrelerce altında olmaktan huzur duydu. Tünel karanlık ağzını açtı. Soğuk bir rüzgârın ardından bomboş vagonlarıyla tren çıkageldi. İçeride kimsecikler yoktu. En yakınında duran kapıdan girdi. Bomboş koltuklara rağmen her iki yanında yolcular varmış gibi derli toplu oturdu, ellerini dizlerinin üstünde birleştirdi. Yolculuk esnasında hiç başını kaldırmadı. Ellerinde artık iyiden iyiye belirginleşmeye duran mavi damarlara baktı. Bakışları etini delip kendi akışkan sıvısına karıştı. Kulaklarında bir uğultu koptu, bir mağara dolusu ırmak hırçınlığı. Kanında herkesten

saklı gezdirdiği sırların hava kabarcıkları, henüz vicdanı dışında bir melaikeyle karşılaşmamış gözlerine sağanak halinde yürüdü. İçinde capcanlı yaşam kesitleri taşıyan kabarcıklar, öfkeli meteorlar gibi gözlerine çarpıyor, bu çarpmalar görme duyusunu köreltecek yerde daha da keskinleştiriyor, etinin altında hâlâ yaşamakta olan yemyeşil çimenlerin, soğuk ırmakların tepesinde süzülen bir kartala dönüştürüyordu. Nereden geldiğini, nereye gittiğini unutmuştu. Adeta iradesi dışında bir kuvvet, arkadan sinsice ona yanaşmış, başını iki elinin arasına almış ve ona acımasızca geçtiği yolları, bıraktığı izleri, hayatının muhtelif zamanlarında muhtelif köşelerinde serptiği gizli niyetleri seyretiliyordu. Ah benim yalan yanlış ömrüm, dedi şair. Sesi vadiler, ırmaklar boyunca yankılandı. Tanıdığı bir kadının silüetine bürünen ağaca uzaktan baktı, yıllar önce nerede okuduğunu hatırlayamadığı bir öyküyü hatırlattı ona bu sahne. Sonra bir çocuk gördü, kollarını açmış kendisine doğru koşan ve kırmızı ablak yanaklarında kendi simasından parçalar taşıyan. Oğlum, dedi şair. Der demez başka bir kabarcığın içine düştü. Ter kokan karanlık bir odada, pencerenin önündeki berjerde sigara içen bir karaltı, ona tehditle parmağını sallıyordu. Gölgede sadece parmağın ucundaki kırmızı ojeyi görüyor, başka da bir şey seçemiyordu. Kırmızı tırnak büyüdü, büyüdü, adamın boğazında bıçak kesiğini andıran bir acıya dönüştü. Kadın, onu alıp gidiyorum, dedi. Son gördüğü baloncuğun içinde uyandı; bir havalimanında sağa sola koşuşturan gözlüklerinden tanıdı kendisini. Başını kaldırdığında metronun bütün ışıkları çitirtılar eşliğinde yanıp sönmekteydi. Hoparlörden arıza duyurusu yapılıyor, bizzat kendisinin ismi telaffuz edilerek servis dışı konumda olan trenden inmesi rica ediliyordu.

Hangi durakta olduğunu seçmek için gözünü kırpmadan bir süre göstergeye baktı. Yanıp sönen kırmızı noktalar Milli Kütüphane’de kalmıştı. Bu durak ona hayal meyal bir şeyler hatırlattı. Yürüyen merdivenlere yöneldi, orada da kimseyle karşılaşmadı. Merdivenler onu yeryüzüne çıkardı. Dışarıda olağan bir sonbahar günü kendi kendini ululamaktaydı. Ne şimşekler çakıyor ne yağmur yağıyordu. Yeryüzüne çıkışının kimseyi ilgilendirmemiş olmasını içten içe yadsıdı şair. Kaldırımında hayli zaman yürüdükten sonra bir reklam panosunun kırık camından dışarı sarkan kâğıdı gördü. O an yaşama dair bir eksiklik sezdi belli belirsiz. İnsanlar nereye gittiler, diye mırıldandı. Bütün şehir nereye gitti? Binalar, kütüphane, yol üstündeki büfe, yolun kendisi, her şey yok olmuştu. Metrodan çıktığı andan itibaren ıpıssız bir bozkırın ortasında olduğunu; sınırsız, tümseksiz, dümdüz bir toprakta yürüdüğünü fark etti. Bütün şehir onu terk etmişti.

Gerisingeri eve doğru koşmaya başladı. Nadasa bırakılmış kuru tarlalardan geçiyor, bataklıkların çevresinden dolanıyor, karşısına çıkan dikenleri umursamadan aşıyor, nefes nefese kalan göğsünü yatıştırmak için ara sıra elini ağaçlara dayayıp iki büküm dinleniyordu. Tepesinde güneş, önünde sonbaharın sönümlediği tabiat, durmadan koşuyordu. Uzaklarda çok eski bazı evler, harabeler görüyor, kö-

pek havlamaları duyuyor ama tek bir insana rast gelmiyordu. Evlerinden uzaklara götürülüp bırakılan kedilerinkine benzer bir sezgiyle yönünü tayin ediyor, terliyor ama tuhaf bir şekilde ayaklarında en ufak yorgunluk hissetmiyordu. Elini siperleyerek gökyüzüne baktı. Güneş yüzünü başka yöne çevirdi. Bana gerçeğimi ver Allah’ım, dedi şair. Yürümeye, sendelemeye, dizlerinin üstüne düşüp kalkmaya devam ederken, bana hüznü ver Allah’ım, dedi. Bütün evler onların olsun, bana evsizliğimi ver. Kendi evsizliğini. Yola çıkarkenki yoksunluğumu. Önüne çıkan bataklığı fark etmedi, yüzükoyun yere kapaklandı. Yerde ıslak otlar, yoncalar gördü. Beni yoncaların gerdanında titreşen bir şebnem kıl, hızlıca toprağa karışayım, dedi ve ayağa kalktı. Beni ıpıssız rüyalarda alıkoy, geri dünyalara yollama. Yürürken bir yandan sayıklıyor bir yandan üst başını siliyordu.

Evinin olduğu yere geldiğinde bina ve otopark yerine, bozkıra eklemelenmiş bomboş bir tarlayla karşılaştı. Birkaç ağaç şenlikli dallarını toprağa dökmüş sakin sakin sallanıyordu. Şaşırmadı buna. Hiçbir şeye şaşırmadı. Sadece saatlerdir ayakta tutmaya çalıştığı duvardan ellerini çekti. Dizlerinin üstüne yığıldı. Gökyüzü bir büyücünün elindeki tepsi gibi başucunda dönmeye başladı. Etinin çekildiğini, kanının oluk oluk yükseldiğini duydu.

Bembeyaz bir odada açtı gözlerini. Doğrulmak için yeltendi, göğsünün üzerinde kocaman bir kaya parçası vardı, onu yatağa iten. Gözlerini kısarak ışığa alışmaya çalıştı. Bir yandan da etrafı kolaçan etti. Metal bir masa gördü. Masanın üzerindeki cam şişede su vardı. Onun hemen yanında birkaç ilaç kutusu, iğne, pamuk ve sargı bezleri. Havayı koklarken el ve ayak bileklerinden yatağa bağlı olduğunu fark etti. Ağızları duvara çevrilmiş dört lambayı, küskün kuğulara benzetti. Gözlerini kırparak ışığı söndürdü. Sessizce olacakları beklemeye koyuldu. Birkaç dakika sonra kapı açıldı. İçeri giren beyaz önlüklü kadının tedirgin bakışlarını sevmeydi. Onu omuzlarından tuttuğu gibi kapıdan dışarı fırlattı. Başka gelenler de oldu, onları da incitmeden, büyük bir sükûnet içinde dışarı itti. Tavana bakıyor, başına ne geldiğini anlamaya çalışıyordu. Dişlerini gıcırdattığı an bileklerindeki kemerler gevşedi. İçinde bulunduğu saçma durumdan bir nebze olsun kurtulmuştu. Doğruldu şair. Çevresine bakındı. Gözüne kestirdiği bir cepheyi eliyle tutup muşamba gibi söktü yerinden. Güneş gözlerini kamaştırdı apansız. Güneş içini ısıttı. Duvar, yemyeşil bir vadiye açılmıştı. Çimenlerin içinden bir dere akıyor, hemen o derenin kenarında oğlu cıvıldaşarak annesiyle oynuyordu. Kalktı ve duvardan geçti. Şiirsel bir rastlantı yürüdü damarlarına. Oğlunun ve annesinin yanına oturup ayaklarını tıpkı onlar gibi suya soktu. Suyu bakarak konuşmaya başladı. Demek buradaydınız. Başından beri burada beni bekliyordunuz. Irmağın şırıltısı, çocuğun kahkahaları ve kadının saçlarını dalgalandıran rüzgâr, adamın sesini teyit edercesine içine aldı. Sadece bir sinek. Vızıltısıyla derenin üzerinde gezinmekte, şairin sesini açığa düşürmekteydi.

FARUK DUMAN

“Dilimizin Kaynağı Doğa. Dil Sizi Oraya Götürüyor.”

Söyleşi: BATUHAN SARICAN

Fotoğraf: ALİ ALTUNTAŞ

Ne zaman yazmaya başladınız?

İlkokulda başladım. Üçüncü ya da dördüncü sınıftı. Jack London’ları, Orhan Kemal’leri okudum. Dedim ki ben de yazacağım. Hatta o zamanlar defter kâğıtlarını yırtıp sırttan yapıştırarak ben bunun içine roman yazacağım diyordum. Hatta başlıyor ama bir türlü bitiremiyordum.

O defterler duruyor mu?

Kaybettim tabii. Saçma sapan şeyler yazıyordum. Çok yavaş gelişen bir süreç oldu. Ama bırakmadım. Yazmaya kafayı takmıştım.

Dönüm noktası neresi oldu peki?

Lisede bir edebiyat öğretmenim vardı. Ona gösterdim yazdıklarımı, sonra beni bir yazarla tanıştıracaklarını söyledi. O zamanlar *Yazıt* diye bir dergi vardı. Onun bürosuna gittik. İzzet Kılıçlı çıkarıyordu o dergiyi, onunla buluştuk. Yazdıklarına baktı ve ben senin öykülerini yayımlarım dedi. İlk olarak orada çıktı. Yıl 1990.

Ve yıl 2018... “Son üç yılın yazısı” dediğiniz *Sus Barbatus!* okurla henüz buluştu. Sadece karakterlere değil, doğaya da can veren ve yarattığı giz ile okuru diri tutan bir eserle karşı karşıyayız. Sizi bu hikâyeyi yazmaya iten ne oldu?

Bu roman sadece ben yazabileceğim için yazıldı. Başka kimsenin yazamayacağı bir şey olduğu için yazıldı. Böyle olmasaydı zaten ne ben yazarlığı severdim ne de



bu işlerle uğraşırdım. Bunun sadece benim için değil, diğer yazarlar için de böyle olması gerektiğine inanıyorum.

Sus Barbatus!’u yazmak nasıl bir yolculuktan sizin için?

Sus Barbatus!’u biraz da oralara gitmek için yazdım. Edebiyat biraz da böyle bir şey. Deniz yolculuğuna çıkamıyorsunuzdur ama yazarak çıkabilirsiniz. Mesela yazım sürecinin bir kısmı yaza denk geldi. O soğuğu hissetmek için ayaklarımı soğuk suya soktuğum bile oldu. Ben atmosfer yaşamayı seviyorum. Dolayısıyla benim için asıl önemli olan *Sus Barbatus!*’u yazarken yaşadıklarımıdır. Tabii ki okunmasını, insanların birbiriyle paylaşmasını isterim ama yazı süreci anlamında önemli olan onu yazdığım sıradır.

“Her sanat yapıtı bir kavgadan doğar: Yaşam, düşünce ve düş gücü arasındaki kavgadan” der Ferit Edgü. *Sus Barbatus!* da böylesi bir kavganın “meydanı” olabilir mi?

Ferit Bey’in söylediği, sanatın çok genel bir tanımı olmuş aslında. Böyle bir kavga olmayacaksa o esere gerek de yoktur zaten. Bir sanat yapıtı, bu dünyada daha önce var olmamış bir nesnedir. Bunu basıldığı kâğıttan ayrı olarak söylüyorum. Dolayısıyla onun bu dünyayla çelişmesi gerekir. Gerçek bir sanat yapıtı; kavga etmiyorsa, reddetmiyorsa ve kendi düşüyle de çatışmıyorsa onun yapılmasına gerek yoktur.

Masalların ve halk hikâyelerinin, kurgularınızın dil ve manzarasında etkili olduğunu söylüyorsunuz, gerçekten de *Sus Barbatus!*’ta sözlü anlatım geleneklerini içeren bir anlatım ve atmosferle karşılaşırız. *Sus Barbatus!* bir roman olsa da yer yer masal veya halk hikâyesine geçişler olduğu söylenebilir mi?



Bunu sormanız iyi oldu. Benim genel kaynağım onlar zaten. Doğa ve doğa kültürü üzerine düşünüyorsanız ve yazı ona göre geliyorsa ister istemez o kaynaklara gidiyorsunuz. Dilimizin kaynağı doğa. Dil sizi oraya götürüyor. Doğadan bahsetmeye başlar başlamaz Karacaoğlan'a -onu hiç duymamış olsanız da- uzanıyorsunuz. Dolayısıyla ben halk anlatılarını, dini anlatılarını, halk türkülerini, masalları çok seviyorum ve onlardan çok yararlanıyorum. Hem hikâye kaynağı hem de üslup olarak. Onlar kişileri de belirliyor. Karakterlerin oluşmasına da yardımcı oluyor. Romandaki Kenan'ı belki de o yüzden çok seviyorum. Kenan bir halk hikâyesi kahramanı gibi konuşuyor. Zeynep de aynı şekilde. Hatta bir yerde Mustafa Öğretmen var. O da aydınlarla halk arasındaki çatışmayla ilgili de bir şeyler söylüyor ve *Yaban* romanını konu ediniyor. Bunların hep halk edebiyatı bağlamında değerlendirilmesi lazım.

Evet, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ını sıkça "işitiyoruz". *Sus Barbatus!* ile *Yaban* arasında nasıl bir bağ kurulabilir?

Barbatus'un geçtiği mekânlarda aydın-halk çelişkisi var. Kenan her şeyi, daha dün gördüklerini bile mitleştirerek aktarıyor. Bu, halkın sözel kültürü oluşturma biçimi. Aynı aileden çıkmış aydınlar ya da yarı-aydınlarsa olayları çözümlemekte ve yorumlamakta zorlanıyorlar. *Yaban*'ın böyle bir işareti var.

Sizi en çok etkileyen masal ve halk hikâyeleri hangileri oldu?

Tüm masalları çok seviyorum. Nasrettin Hoca fıkralarını seviyorum. Halk hikâyeleri arşivim de var. Etkilendiğim bazı hikâyeler var. Örneğin Şahmeran ve *Zümrüdü Anka* hikâyeleri ve bazı Köroğlu varyasyonlarını seviyorum. Bir okur olarak. Ancak benim çok etkilendiğim ve az bilinen bazı masalları yeniden yazıyorum. Bunlar henüz yayımlanmadı. Çok yıkıcı, çok sert, şaşırtıcı; öylesine müthiş masallar var ki şaşırtırsınız. Bunları bazı dergilerde yayımladım.

Masal demişken, *Sus Barbatus!*'u okurken rahmetli babaannemin köydeki evinde buldum kendimi. Marangoz dedemin sunta sunta çıplak elleriyle inşa ettiği bu evin salonunu, hep içindeki kuzine ve duvardaki Şahmeran tablosuyla hatırlarım. O zamanlarda Şahmeran beni çok ürkütür, soba ise tarif edemediğim bir huzur yaşattırdı.

Neden sonra Şahmeran'ın hikâyesini okudum. Korkulacak bir şey olmadığını anladım. Tesadüf bu ki kitabı yazdığınız odada da bir Şahmeran tablosu asılı. Bu figürün sizdeki karşılığını öğrenebilir miyiz?

İnsanoğlunun ihanetiyle ilgili çok olumsuz bir masal aslında. Sonuç çok hüznü. Oradaki elbette düşsel bir varlık ama yakından okuduğunuz zaman aslında onu, tıpkı Kafka'nın *Dönüşüm*'ündeki gibi bir böcek olarak değil de bir insan olarak görüyorsunuz. Bu çok etkileyici bir şey. Bu, çoğu masalda olmayan bir şey. Benim Şahmeran'la ilgili asıl sevgim, bunların halka mal olmuş olması. Bir masal kahramanını, -babaannemin evinde olduğu gibi- gidip de bir köy duvarında görmemiz çok etkileyici bir durum. Kolay kolay her yerde olacak bir şey değil. Köroğlu da öyledir; atasözü ve deyimlere geçmiştir. O yüzden ikisine de çok kıymet veririm. Köroğlu'nun da tabii farklı yönleri var. Ama sorarsanız ki bir Şahmeran yazar mısınız? Hayır, yazmam. Onu duvarda daha çok seviyorum.



Metnin araftaki karakteri Faruk'un, Jack London'ın *Yaşama Hırsı*'nı nasıl öykünün içine girerek, o soğuğu hissederek okuduğunu, sıcaklığın ortasında olmasına rağmen üşüyerek battaniyenin altına girdiğini, Mustafa Öğretmen'den dinlediğimiz bir kesit var. Öylesine soğuk bir atmosfer yaratmışsınız ki bu kitabı okurken ben de üşüdüm. Buz! Buz! Böyle bir soğuğu ancak yaşayan bilir, anlatabilir diye düşünüyorum. Hayatınızda çok üşüdüğünüz; işte soğuk budur dediğiniz bazı anlar olsa gerek. Kitap sanki bizi o anlara götürüyor.

Üşümenize sevindim. Şaka bir yana, biz Ardahanlıyız. Benim *Sus Barbatus!*'ta anlattığım kar-kış hiç de abartı değil. Ben çok ufak olduğumdan ona yetişemedim ama benim yaşadıklarımın dışında bir de bize anlatılanlar var. Mesela yollar kapanmadan önce köye bir âşık geliyor. Sonra kar fırtınası. Köyde aylarca mahsur kalıp gecelerce o âşığı dinliyorlar. Âşık, Şahmeran'ı, Köroğlu'nu anlatıyor. Çünkü yapacak başka bir şey yok. Mahsur kalacaklarını bildikleri için oranın yemeği de kileri de hep yazdan hazırlanıyor. Ocağı yakıp -romandaki karakterler Zeynep ile Kenan gibi- başında oturarak aylarca bekliyorlar. Ormanın donması, kurtların çaresiz kalışı, ağaçların buz heykelleri gibi kalması; bunlar hep olan şeyler, fazlası yok eksigi var diyebilirim. Benim hem küçüklükte gördüğüm hem de inandığım bir şey var: Bu tip deneyimler, genetik olarak da geliyor olsa gerek. Dolayısıyla benim çok hissederek yazdığım şeyler oldu bunlar. Küçükken orada yaşamış olsam da oradaki konuşmalar, mahsur kalış, oradaki yaşam ve duygu. Onlar benim hep içimde olan bir şey. Belki de ben bu sebeple bunları yazabildim.

Paul Auster *Yalnızlığın Keşfi*'nde, "Dil gerçeğin kendisi değildir. O bizim dünyada varoluşumuzun biçimidir. Sözcüklerle oynamak yalnızca zihnin işleyiş biçimini araştır-

mak, dünyanın bir zerresini zihnin algıladığı gibi yansıtmaktır” der. Peki siz, kurgularınızda dil ile zihin arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Siz nasıl düşünüyorsunuz, düşünce akışınız ve konuşma diliniz nasıl? Bunlara bakmak gerekir. Anlatı ritim demektir. Ses demektir. Dolayısıyla bunun müzikle çok ilişkisi var. Bunun dilde yol açtığı konu üsluptur. Yani, sizin zihniniz, düşünce çağrışımınız nasıl işliyor, bunu keşfedeceksiniz. Bunu keşfetmediğiniz zaman sıradan (ortak) edebiyata mahkûm oluyorsunuz. Kendi çağrışımlarınızı yakalamadığınız için ritimden uzak kalıyorsunuz ve hiçbir zaman özgün bir şey yakalayamıyorsunuz. Ve tabii düşünsel özgürlük de aynı zamanda. Yani benim çağrışımım, zihnim nasıl çalışıyor. Bu sadece edebiyat değil, yaşamla ilgili. Mesela şu konuda ne düşünüyorsunuz diyorlar, ben ilk olarak o şeyin var olup olmadığını düşünüyorum, bu bir refleks. Önce sizin yargınızı eleştireceğim ki ona göre fikir geliştireceğim.

Süsten uzakta ve az lafla çok şey anlatma yanlısınız. Dilde sadelik sizin için ne ifade ediyor?

Çok önemli. Şairanelik, edebiyat paralamak veya üslup gösterisi; bu edebiyatın düşmanıdır. Sadelik önemli ama bu bir üslubunuz olmasın demek değil. Bir sahne yaratıyor, bir öykü yazıyorsunuz ve bunun bütün klişelerden uzak olması gerekir, bu sebeple de sadeliğe yöneliyorsunuz. Ancak gerçek bir yalınlığı yakaladıktan sonra kendi dilinizi oluşturabilirsiniz. Bunu boş bir levha olarak düşünebilirsiniz; ona yazacaksınız ama ilk önce o levhayı elde etmeniz gerekir. Sonra onun üzerine kendi dilinizi inşa edebilirsiniz.

Yarattığınız “kendine özgü” dille edebiyatımızın özgünlük surlarını sağlamlaştıran yazarlardansınız. Her yıl bir kitap çıkarayım gibi bir görüşe sahip değilsiniz. Bilakis, “nitelikli olsun da dört beş yıl sonra olsun” diyebiliyorsunuz. Ağdalı anlatım ve tekdüzelikten kaçınmayı ve de “ortak edebiyattan” uzak durmayı, özgünlüğün temel harcı sayabilir miyiz?

Tabii ki. Özgünlük nedir sorusunu sorabiliriz burada. Sadece benim kurabileceğim bir cümle. Yanlış anlaşılmasın, bunu bir yöntem olarak söylüyorum. Yani öyle bir yönteminiz olur ki sizin, doğal olarak –bakın mesela benim konuşmama– teklerim, duraksarım. Normalde bunu böyle yayımlasak gülerler adama. Mecburen düzeltip yayımlıyoruz. Ancak bu konuşma dilimizin özgünlüğü zaten. Mesela halktan birisiyle konuşun tek bir imla hatası duymazsınız, bir ses ve vurgu vardır. Bunun için de kulağa hoş gelir. Sade bir dil bize bunun için lazım. Dil hatasını ancak eğitimliler yapar. Yazı da bu hataları düzeltmek için var. Bence sade edebiyatta yöntem şudur: Önce yazıyı değil, kendi konuşma dilimi yazıya geçirmek. Öyküde de öyle. Ben neyi anlatacağım değil, tema değil. Hikâyem ne, neyi hikâyeleştireceğim, önce bunu bulacağız. Ondan sonra içine koyacağımız temayı, dili ve diğer unsurları yerleştire-

ceğiz. Ama dilde de öncelik biz nasıl konuşuyoruz? Ben nasıl konuşuyorum. Bana sorarsanız bütün öncelik buradadır.

Türkiye’deki okur, İskandinav veya Latin Amerika edebiyatındaki “doğaya karşı insan” ve “köy/kasaba” anlatılarını egzotik bulup ayıla bayıla okurken Yaşar Kemal’i , Mahmut Makal’i daha az okur oldu. Bu değişimi neye bağlıyorsunuz?

Bu bence konuyla alakalı bir değişim değil, anlatım yöntemlerinin değişmesiyle ilgili. 1950’den sonra bizim edebiyatta; öyküde, romanda, dilde çok büyük yol katedildi. Bunu olumlu anlamda söylüyorum. Üslup ve kurgu çok değişti. Dolayısıyla edebiyatımız da gelişim gösterdi. Belki öyküde daha çok. Hal böyle olunca da bu günlük yaşamı karşılıyor biraz. Bugünkü okurun algısı da o yönde. Bugünün anlayışı, algısı çok önemli. Mesela bakın Tolstoy ve Dostoyevski gibi yazarların eserleri dışında çok da aşına olmadığımız 19. yüzyıl klasiklerini okuyamıyorum artık ben, sıkıcı geliyor. Bugüne kalmamış olan ama klasik sayılabilecek romanlar var. Tıpkı bunun gibi bizim 50’lerden sonra edebiyata bakışımız çok yenilendi. Zamanla ilgili bir durum bu. Bugün *Doppler* (YKY) gibi, *At Çalmaya Gidiyoruz* (Metis) gibi birtakım romanların konusundan çok anlatım yöntemlerine bakın, bugüne ait olduğunu görürsünüz. Bu yüzden öne çıkıyorlar zaten.

1950’den sonra edebiyatımızda büyük yol katedildiğini söylüyorsunuz. Bununla birlikte 50 Kuşağı öykücülerini de her fırsatta anıyorsunuz. Sizi en çok etkileyen isimler hangileriydi?

Onat Kutlar, Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Nezihe Meriç, Hulki Aktunç, Edip Cansever.

Peki, 50’den sonra öykücülüğümüzü nasıl değerlendiriyorsunuz?

Sıçramıştır. Bu sıçrama 1990’da tekrarlanmıştır. Ve bugün yeni bir dalga var. Sanırım Avrupa’nın en çok ve en iyi öykü yazar ülkelerinden biriyiz. Bu ümit verici bir durum. Dergileri okurken öykülerini çok beğendiğim ve aradığım arkadaşlar var.

Eserlerinizde gerek isim gerekse içerik olarak doğa-insan ilişkisine sıklıkla yer veriyorsunuz. İfadelerinizin niteliğinde bir yaşanmışlık ve doğa özlemi seziyorum. Her şeyi bir kenara bırakalım. İstanbul’da yaşamak sizi sıkıyor mu?

Ben yirmi sene Ankara’da, bir o kadar da İstanbul’da yaşadım. Hareketli şehirde birtakım meşgalelerle uğraşarak yaşamaya çok alıştım. Düşünüyorum da doğaya gezmek için gittiğim zamanları seviyor olsam da onun dışında bir özlem duyduğum söylenemez. Bir köy ya da taşrada yaşayamazdım sanırım. Yazma konusu ve bunu hissediş biçimiyle gündelik yaşamı birbirinden ayırıyorum ben. Doğa ve biz diye de ayırmıyorum.

J. D. Salinger 100 Yaşında

Hazırlayan: **Mert Tanaydın**

ARDA KIPÇAK

Madem Yayımlatmayacaktı, Salinger Neden Yazdı?

J. D. Salinger, yazdıkları kadar yazıp yayımlatmadıklarıyla da Modern Amerikan Edebiyatı’nın en dikkat çeken isimlerinden biri olmuştur. Hayatının son kırk beş yılını New Hampshire’ın küçük bir kasabası olan Cornish’teki evinde¹ sürekli yazarak ama yeni bir eser yayımlatmadan geçiren yazarın bu tavrı, akıllara şu soruyu getirir: Madem yayımlatmayacaktı, Salinger neden yazdı?

Tanrısal bir yanı olduğu da düşünülen yaratıcı faaliyetin kaynağı, çok eski çağlardan beri merak edilmiş; antropoloji, sosyoloji, sanat tarihi gibi branşlar, mağara resimlerinden başlayarak sanatsal yaratımın nedenlerini açıklamaya çalışmışlardır. Genellikle akla ilk gelenler, iletişim kurmak, sonraki nesillere bilgi ve birikim aktarmak, sanatçının kalıcılık (ölümsüzlük) arayışı olur.

Edebiyatı esas alırsak, yazarın neden yazma eylemine girdiğinin –özellikle okurları tarafından çok merak edildiğinden– onlara sorulan ilk sorulardan biri haline geldiği görülür. Her yazarın bu soruya kişisel bir cevabı vardır. Yayımlatmak, özellikle günümüzde, kapitalizm, popüler kültür ve tüketim toplumunun getirisiyle yazmanın nihai amacı olarak görülse de bunun tam aksini düşünmüş yazarlar da yok değildir. Bunların en ünlüsü herhalde Franz Kafka’dır. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*’nda yaratıcı kişilik üzerine de çalışmalar yapmış psikanalist Otto Rank’in kişilik gelişiminin temelinin yaratıcılık olduğuna ilişkin görüşlerine yer verir. “Buna göre, sanatçının sanatçılığını öne sürmesi, yaratıcılık gereksiniminin kendiliğinden ortaya çıkan bir belirtisidir. Bu anlamda, sanatçının kendi kendisini tanımlaması eserini ortaya koymasından öncedir” (Cebeci, 235) diyerek ürünlerini toplumla paylaşmak istemeyen sanatçıların da olabileceğine işaret eder.

Peki, Salinger da bu yazarlardan biri sayılabilir mi? Biri roman (*Çavdar Tarlasında Çocuklar*), biri öykü (*Dokuz Öykü*) ve ikisi ikişer uzun öyküden oluşan (*Franny ve Zooey* ile *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar ve Seymour: Bir Giriş*) dört kitap yayımlatmış olan Salinger’ın sonraki yazılarını yayımlatmaktan kaçınmasına

¹ Bu ev *Çavdar Tarlasında Çocuklar* romanının başkarakteri Holden Caulfield’in kaçmak istediği, “ormanın derinliklerindeki kulübe” (İng.: cabin in the woods) benzer.

ilişkin birden çok gerekçe verilebilir. Bunlardan ilki, yazarın editörlerle yaşadığı sorunlar ve genel olarak yayın sektörüne yönelik olumsuz düşünceleridir.

Salinger'ın yayıncılarla yaşadığı sorunlar henüz kariyerinin çok başlarındaiken ortaya çıkar. Edebiyat dergilerine gönderdiği öykülerin isimleri değiştirilir, ondan izinsiz düzeltmeler yapılır. Dahası, hırslı ve kibirli genç bir yazar olduğundan sadece ona bir ders vermek için gönderdiği öykülerin pek çok kez reddedildiği ya da uzun süre bekletildiği bile olmuştur. En kapsamlı Salinger biyografilerinden birinin yazarı olan Kenneth Slawenski, Salinger'ın ilk öyküsünü yayımlayan ve aynı zamanda Columbia Üniversitesi'ndeki hocalarından biri olan Whit Burnett'le yaşadığı bir olaya dikkat çeker. 1946 yılında Burnett, Salinger'ın öykülerinden oluşan bir antolojinin basımını finansal nedenlerle iptal etmek zorunda kalınca yazar küplere biner. Slawenski, Salinger'ın bu olay karşısındaki duygularını şöyle aktarır: “Kendini kullanılmış hissediyordu, sadece bir editör değil, aynı zamanda bir arkadaş tarafından. Whit Burnett’i, ihanet olarak gördüğü bu hareketinden dolayı asla affetmedi [...] Salinger editörlerin her yerde dönek olduğuna karar vermişti [...] Kariyerinin sonuna kadar editöryal metotlar ve güdülerden kuşku duyacaktı.” (Slawenski, 2011, 145)

Salinger'ın bu kötü ilk deneyimlerinden kaynaklanan eserlerine yönelik korumacı tavrı, ünlü bir yazar olduktan ve yayıncıların karşısında söz sahibi olmaya başladıktan sonra daha da artar. Salinger, kitap kapakları için yapılan çizimleri beğenmez ve sadece isim yazılmasını ister, biyografik bilgi ve fotoğraf, hatta övgü yazıları eklenmesini yasaklar. Slawenski'ye göre, *The New Yorker*'ın yazar kadrosuna dahil olduktan sonra “Salinger derginin editörleri arasında uğraşması zor birisi olarak nam salmıştı. Eleştiriye aşırı duyarlı ve eserlerini olağandışı bir şekilde koruyan Salinger, hikâyesi tartışıldığında huysuz hatta öfkeli olabiliyordu.” (Slawenski, 2011, 219)

1951 yılında yayımlanan *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, *The New York Times* best-seller listesine girer ve yazara büyük bir ün ve beraberinde yeni sorunlar getirir. Artık peşini hiç bırakmayan paparazzilerle mücadele etmek zorundadır. Okurlarının aşırı ilgisinden de bunalan yazarın kendi haline bırakılma ihtiyacı yazdıklarını yayımlatmaktan vazgeçmesinin bir diğer sebebi olarak gösterilebilir. “Rank, sanatçının bağımsızlığını yarattığı eser aracılığıyla gerçekleştirdiğini, ancak bu yapıtı topluma sunmak suretiyle yine dönüp dolaşıp topluma teslim olduğunu söyler” diyerek sanatçının kendisini bir anlamda topluma kurban ettiğini aktaran Cebeci, şöyle devam eder: “Şöhret, sanatçıyı içselleştiren toplumun ona ödediği bir karşılığı, bir tür ölümsüzlük sanını ifade eder. Sanatçının temel çelişkisi ise, normal bir insanın hayatını yaşamakla, sanatsal üretim yapmak arasındadır.” (Cebeci, 137) Bu düşünce, Salinger'ın yaşadığı ikilemi ve verdiği kararı anlamamıza yardımcı olur.

Salinger hayranlarından kaçtıkça onların daha da ilgisini çeker. En sonunda nispeten insanlardan uzak sayılabilecek, geniş ve ormanlık bir arazide yer alan Cornish'teki evi satın alır ve 1955 yılında evlendiği Claire Douglas ile buraya yerleşir. Aynı yıl ilk çocukları doğar. Ancak Salinger kendisini tamamen yazmaya adanmıştır. Rahatsız edilmeden çalışabilmek için arazinin bahçesine bir kulübe inşa eder ve zamanının büyük kısmını ayırdığı çalışma rutini yüzünden ailesini ihmal etmeye başlar.

Psikolojik sorunlarla, özellikle depresyonla mücadele eden ve insan ilişkileri bir iyi bir kötü giden Salinger, Zen Budizmi'yle 1946 yılında tanışmıştır. İçsel bir denge sunan Zen, Salinger için adeta biçilmiş kaftandır. Kendini Zen Budizmi'ne adayan Salinger'ın bu dönemde yazdığı uzun öyküler *Franny ve Zooey*, *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar ve Seymour: Bir Giriş* genellikle Budist öğretiyi temel alan denge ve bütünlük arayışı ile aydınlanma temalarına sahiptir. Bu anlayış Salinger'ın bahsi geçen eserlerde yoğun olarak görülen spirüel mesajlar verme ve bu yolla öğretiyi yayma gibi ruhani bir amaca yönelmesine neden olacaktır.

İşin ilginç yanı, Salinger editörlerle ve yayıncılarla yaşadığı sorunlar, okurların ilgisinden bunalması ve kitaplarının eleştirmenlerin övgüsü kadar yergisine uğraması gibi nedenlerle yazdıklarını yayımlatmayı bıraksa da yazmaktan hayatının sonuna kadar vazgeçmez. Bunun en önemli sebeplerinden biri onun yazmayı bir terapi aracı olarak kullanmasıdır. Terapi amacıyla yazmak aslında oldukça yaygın bir durumdur. Psikanalitik eleştirmen Meredith Anne Skura edebiyatın sağaltıcı bir etkisi olduğunu vurgular. Skura'ya göre “Edebiyat terapidir, iyi edebiyat ise daha iyi bir terapidir.”² (Skura, 63)

Salinger psikanalize aşına yazarlardandır. İlk tanışmasının İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olduğu düşünülür. 1945 yazında, travma sonrası stres bozukluğu yüzünden kendi isteğiyle bir kliniğe yatmıştır. Cephede, savaşın olumsuz koşullarından kaçma aracı olarak yazmaya yönelen Salinger, asker arkadaşları tarafından siperde dahi, her bulduğu fırsatta yazan biri olarak hatırlanır. Silah arkadaşlarının anlatımını Slawenski şöyle aktarır: “Herkes korunmak için saklanıyordu. Etrafa göz gezdiren askerler Salinger'ın bir masanın altında hiç istifini bozmadan daktiloyla yazmaya devam ettiğini gördüler.” (Slawenski, 2011, 114)

Eserlerinde otobiyografik öğelere sıkça yer veren yazarın, askerlik dönemine ilişkin anılarını içeren “Esme İçin – Sevgi ve Sefaletle” öyküsünde Salinger'ın terapi amaçlı olarak yazdığının kendisinin de farkında olduğu, bu ihtiyacı dile getirdiği görülür. Yazarla özdeşleştirebileceğimiz Başçavuş X karakteri öykünün



² Buna okumak da dahildir.



sonunda bir arkadaşına mektup yazmayı düşünür ve anlatıcı, mektup yazma eylemi için şöyle söyler: “kendisi için çabuk tarafından, hafif tertip bir tedavi yerine geçerdi.” (Salinger, *Dokuz Öykü*, 100) Slawenski’ye göre de yazarın özellikle askerlikle ilgili anıları gösterir ki Salinger “yazma faaliyetini terapi olarak ve korkularını yatıştırmak için kullanıyordu.” (Slawenski, 2012, 75)

Salinger’ın savaş sırasında yazmaya başladığı *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’ın başkarakteri Holden gibi çocukluğunda psikanaliz gördüğüne dair kesin bir bilgi ise yoktur. Romanın ilk paragrafında Holden okura şöyle seslenir: “Ben size yalnızca, iyice yamulup buraya getirilmeden önce, geçen Noel’de başıma gelen manyaklıkları anlatacağım.” (Salinger, 7) Kitabın son bölümünde de bu yerin bir hastane olduğu ima edilir.³ “Pek çok kişi, özellikle de buradaki şu psikiyatrist herif, önümüzdeki Eylül ayında okula başladığımda kendimi derslere verecek miyim diye sorup duruyor” (Salinger, 198) dediğinden, bazı eleştirmenler Holden’ın aslında bir psikiyatri kliniğinde olduğu fikrini öne sürmüştür. Ancak daha ilk bölümde Holden “Tüberküloz filan kapmamın ve tüm bu lanet çekap zımbırtıları için buraya gelmemin nedeni de o zaten” (Salinger, 10) diyerek aslında durumu açıklamıştır. Yine de her ne tedavisi görüyorsa görsün bir yandan psikiyatrik destek aldığı kesindir.

Kitabın birinci tekil kişi kullanılarak Holden’ın ağzından anlatılmasının tercih edilmesi ilginçtir. Michael Cowan, yazdığı bir makalede “Holden’ın anlatısı sadece iletişimsel olmanın ötesinde ustaca planlanmış ve sağaltıcıdır” (Salzman, 38) der ve anlatımın iletişimsel olarak okura yönelmiş olmasından çok, yazarın kişisel terapisine yönelik olduğuna dikkat çeker. Romanın sonuna doğru Holden’ın Bay Antolini’yle olan konuşması da iletişimden çok bir yol göstericilik ihtiva eder ve terapist-danışan ilişkisine benzer. Bay Antolini’nin Holden’a verdiği kâğıtta psikanalist Wilhelm Stekel’e ait bir sözün yazılı olması bu fikri güçlendirir.

Salinger’ın psikanalize referansları *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’la sınırlı değildir. Slawenski “‘Teddy’ adlı öykü ile birlikte, Salinger’ın geçmişte öykülerine kişisel meditasyon, terapi ya da başka arınma eylemleri olarak ilişitirdikleri, ilk defa açıkça dışarı vuruluyor, inancı yolunda bir görev olarak okurla paylaşılıyordu” (Slawenski, 2011, 226) der. *Franny ve Zooey* Freud, Jung ve rüya analizi gibi psikanalizle ilgili açık referanslar içerir. Lane, Franny’ye yaşadıklarının altında psikolojik durumlar yatıyor olabileceğini söyler. Annesi Franny’nin psikanalize gitmesini isterken Zooey abileri Seymour’un intihar etmesinin başlıca sebebinin psikanaliz olduğunu düşünür. Salinger eserlerinde açıkça psikolojik semptomlara da yer verir. Örneğin *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar*’da gelinin nedimesi “Seymour’un gerçekten şizoid kişilikte bir insan olduğunu” (Salinger, *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar*, 30) söyler.

James F. Masterson *The Search For The Real Self* isimli eserinde “gerçek benliğe” ulaşmanın tek yolunun psikoterapi olmadığını söyler ve yaratıcı faaliyetin sağaltıcı etkisine ve bazı sanatçıların sanatsal faaliyette bulunurken farkında olmadan psikolojik sorunlarını tedavi ettiklerine değinir. Masterson’a göre “Hasarlı benliğe sahip insanlar açısından yaratıcı faaliyet, psikoterapi esnasında terapistin sağlamaya çalıştığı iletişimsel birlikteliğe benzer biçimde belirli bir yönelim ve plan dahilinde gerçekleşir.” (Masterson, 229) Yazma faaliyetinin sağaltıcı etkisini Jean-Paul Sartre, Edward Munch ve Thomas Wolfe üzerinden örneklendiren Masterson; gençliğinde yeni yeni ortaya çıkan kişiliği ailesi tarafından ihmal edilen ve yazma faaliyeti görmezden gelinen Sartre’ın, boşluk, hiçlik ve yokluk duygularına kapılmasının varoluşçu felsefesini şekillendirmesine temel olduğundan söz eder. Munch de benzer biçimde resim yaparak kendini ifade etme yolu bulmuş ve ünlü *Çılgılık* tablosundan da anlaşılacağı üzere olumsuz duygularını yücelterek⁴ sanat eseri haline getirmiştir.

Tabii ki yaratıcı faaliyet her bireyde aynı sağaltıcı etkiyi göstermez. Wolfe’un durumu Salinger’inkiyle benzerlikler gösterir. Masterson dönemsel depresyonlarla mücadele eden Wolfe’un bazen kendisini dünyadan izole ettiğini söyler. Annesiyle yakın bir ilişkisi olan yazar, bir yandan ondan uzaklaşmaya çalışır, diğer yandan bir otorite figürü arayışıyla çevresindekilere, genellikle de editörlerine yönelir fakat hiçbirisi onun bu ihtiyacını karşılayamaz. Böyle durumlarda Wolfe ihanete uğradığını düşünür ve onlara nefret beslemeye başlar.⁵

Wolfe’un yazma faaliyeti de Salinger’inki gibi bir denge ve bütünlük sağlama ihtiyacından kaynaklanmıştır. Ancak Wolfe, Salinger gibi sürekli yazamaz. Masterson bu durumu şöyle anlatır: “Yazmak, endişelerinden kaçış aracına dönüşmüş ve gündelik hayatı yazma ihtiyacı üzerinden dönmeye başlamıştı; ama sürekli yazamıyordu. Yazmadığı zamanlarda depresyona giriyor, kendini alkole veriyor, geceleri sokaklarda dolaşarak geçiriyor ve arkadaşlarına telefon edip⁶ onları kendisine ihanet etmekle suçluyordu.” (Masterson, 226) Wolfe’un kapıldığı bu döngü eleştiriler sonucu Wolfe’un yazmayı tamamen bırakmasına kadar.

Salinger 1965 yılında bir daha eser yayımlatmama kararı alır.⁷ Bunun bir nedeni son öyküsünün hiç ilgi çekmemesidir. Slawenski, öykü “sessiz bir şaşkınlıkla karşılanmıştı” der ve ekler: “Öyküye kayıtsız kalınmıştı ve bu Salinger’ı hakarete maruz kalmaktan daha fazla rahatsız etmişti.” (Slawenski, 2011, 348) Günümüzde, edebiyat çevrelerinde ‘sükût suikastı’ olarak adlandırılan bu sessizlik, Salinger’ın sessizliğine dönüşür ve yazar, o tarihten sonra yayınevlerinden gelen tüm teklifleri reddeder.

1970’lerde Zen felsefesi oldukça popüler olunca Salinger, inzivadaki yaşam tarzı da göz önünde bulundurularak, sevenleri tarafından adeta bir peygamber

⁴ Yüceltme (sublimation) bilinçli olarak kabul edilemeyecek, bastırılmış bir dürtünün toplumsal kabul görebilecek, yüce, asil bir biçime, sanat eserine dönüştürülmesidir.

⁵ Salinger da hayatı boyunca bir otorite figürü arayışında olmuştur. Bunlar genellikle editörleri olmuştur. Salinger tek bir yanlışlarında ilişkisini kesmiş ve onları hiç affetmemek üzere hayatından çıkarmıştır.

⁶ Wolfe’un alkol problemi, amaçsızca dolaşması ve arkadaşlarına telefon etmesi Holden’in *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’daki macerasına oldukça benzer.

⁷ Salinger’ın son öyküsü “Hapworth 16, 1924”, 19 Haziran 1965’te *The New Yorker*’da yayımlanmıştır.

³ Salinger kapalı anlatıma sıkça başvurduğundan eserleri, okurların farklı anlamlar çıkarmasına müsaittir. Örneğin pek çok okur, “Franny” öyküsünde spirüel bir bunalım yaşayan Franny’nin hamile olduğunu düşünmüştür.

olarak görülmeye başlanır. Yaklaşık beş yıldır herhangi bir yayın yapmamış olmasına karşın popülaritesi artmaya devam eden yazar sadece rahat bırakılmak ister ve yazma rutinini aynı şekilde devam ettirir. Çünkü yazmak onun için çalkantılı ruh halini yatıştırmaya ve benliğini dengelemeye yönelik bir terapi aracı olmuştur ve hayatının sonuna kadar da öyle kalır.

Yazarların, yazma eyleminin sağaltıcı etkisinden yararlandıklarına sıkça rastlanır. Freud ve sonraki dönem psikanalistlerinden Norman N. Holland, yazarların yazdıkları eserlere bilinçaltı fantazilerini aktardıklarını ve yarattıkları karakterler üzerinden geliştirdikleri psikolojik defanslarla, psikolojik sorunlarını çözümlediklerini düşünür. Ella Sharpe, ünlü oyun yazarı Shakespeare’in bunalımlı karakteri Hamlet için şöyle demiştir: “Shakespeare, Hamlet değildir. Hamlet, Shakespeare Hamlet’i yazmamış olsa dönüşeceği kişidir.” (Sharpe, 272)

Salinger yazarak ama sadece kendisi için yazarak ve bu sayede psikolojik sorunlarının üstesinden gelerek 2010 yılına, doksan bir yaşına kadar yaşamıştır. 1974 yılında *New York Times*’a verdiği son röportajında şunları söyler: “Yayımlamakta harika bir huzur var’ [...] ‘Çok huzurlu. Sakin. Yayımlamak özel hayatıma korkunç bir tecavüz. Yazmaktan hoşlanıyorum. Yazmayı seviyorum. Ama sadece kendim ve kendi zevkim için yazıyorum.’” (Slawenski, 2011, 358)

Kaynakça

- Cebeci, Oğuz. (2009) *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki.
- Cowan, Michael. (1999) “Holden’s Museum Pieces: Narrator and Nominal Audience in The Catcher in the Rye” ed. Jack Salzman. *New Essays on The Catcher in the Rye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, Sigmund. (2008). *The Interpretation of Dreams*. Oxford: Oxford University Press.
- Holland, Norman N. (1968) *The Dynamics of Literary Response*. Oxford: Oxford University Press.
- Masterson, James F. (1990) *The Search for the Real Self*. New York: The Free Press.
- Salinger, J. D. (2010). *Çavdar Tarlasında Çocuklar*. (Çev: Coşkun Yerli) İstanbul: YKY.
- Salinger, J. D. (2010). *Dokuz Öykü*. (Çev: Coşkun Yerli) İstanbul: YKY.
- Salinger, J. D. (2010). *Franny ve Zooey*. (Çev: Ömer Madra) İstanbul: YKY.
- Salinger, J. D. (2010). *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar ve Seymour: Bir Giriş*. İstanbul: YKY.
- Sharpe, Ella. (1929). “The Impatience of Hamlet” *International Journal of Psycho-Analysis*, 10:270-279
- Skura, Meredith A. (1981) *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*. Londra: Yale University Press.
- Slawenski, Kenneth. (2012). *J. D. Salinger: A Life*. New York: Random House.
- Slawenski, Kenneth. (2011). *Üzüntü, Muz Kabuğu ve J. D. Salinger*. (Çev: Hülâ Öklem Süloş) İstanbul: Sel.

İLHAN DURUSEL

Küçük Prensle Aylak Adam Arasında Ergenlik Bunalımı Yaşamayı Unutanlar

Orta mektep yıllarımda biraz pısırık ve sünepe olmaklığımdan, Salinger, Holden Caulfield, bana hiçbir zaman yakın, sıcak ve davetkâr gelmedi. Ne örnek aldım onları ne de iştahla hayaller kurdum yatılı okul yatakhanelerinin rutubet haritalı tavanlarına dalıp benzer bir yazgı için umutlanıp yakararak. Bir Yılmaz Güney’i değildi benim ilkgençliğimin. Deniz Gezmiş’i hiç değil. İlkgençliğimde Salinger’ı bilmek gibi bir lüksüm olamazmış zaten, sonradan anladım: Yabancı dille öğretim yapan bir kuruluştaki ya da maarif kolejinde okumadım. Öyle bir kuruluştaki öğretmenlik yaptım çok sonraları ama, ve o okullarda o kitabın biraz ironik (özüne tezat teşkil edencesine) bir şekilde, *Ölü Ozanlar Derneği* filmine yakışan bir kara mizahla, tedrisatta yer aldığını da gördüm. Bu okulların mezunlarının haylazlık ve yaramazlık hikâyeleri yazılı ve sözlü tarihimizde efsaneleşmiş olsa da, iyi biliriz, o çocuklardan biri Holden’ın H’si olmaya kalksa ona haddini bildirecek bir nizam, intizam, hiza-istikamet ve yanaşık düzen hâkimdir okullarında. Önce aileden gelir tepki, sonra da okul yönetiminden. “*Symbolism in Catcher in the Rye*”, “*What are the common themes in the CITER?*”, “*Alienation and isolation in the CITER*”, “*Humor in the CITER*”, “*Is the white middle class totally phony?*”, “*Race and gender relations in the CITER*” vs. tartışılabilirdi sınıflarda ama Holden’a özenenin sonu da Holden gibi siktirname almak olabilirdi. Kırmızı avcı şapkası (“red hunting hat”) bir simge olabilirdi ama üniforması olan okulların özellikle “full uniform” günlerinde o şapkayı giymek benim diyenin beceremeyeceği bir cesaret isterdi. Yapanlar vardır, şapka çıkartırız. İçlerinden Holden çıktı mı bilmiyorum ama başta Salinger gibi inzivaya çekilmeye kalkan sonra da “gentleman farmer” olmayı daha kârlı gördüğü için organik şarap, sızma zeytinyağı, butik otel, yoga-kafe, yaşam koçluğu-kitabevi, vegetaryen kır düğünü işinde karar kılanlar olmuş duyduğumuz kadarıyla. Haldun Kolcugil mesela.



Biz, elbette kendimizin bir Holden Caulfield olmadığını biliyorduk. Manhattan’da sağa sola uğrayıp canı sıkılan, yaptığı her işten düzenli olarak vazgeçen, öğretmenlerinin kendisi hakkında ne düşündüğünü hem ielemeyen hem de ilgileri için çırpınan, hepsinin her an kendisini seyrettiği kuruntusuna kapılan, bütün dünyanın kendi çevresinde döndüğünü, dönerken hep onu seyredip göz hapsinde tuttuğundan işkillenen, o yüzden de yavaş yavaş bir istiridye gibi içine kapanan biri değildik biz. Kuşağımızda benim gibileri, *Gönülçelen*’den etkilenmemiş, *Gönülçelen*’i okumamışlar, bir *Gönülçelen* (dolayısıyla Holden Caulfield) olamayacak, ama bunun yanında *Gönülçelen*’in yerine Mahir Çayan gibi bir kahramanı yerleştirebilecek olanlar diye düşünürdüm. Holden Caulfield gibi, birey olabilen bir yaşıtımızı değil, durmadan canı sıkılan birini de değil, eğer bir *Gönülçelen*, bir Holden Caulfield olacaksa bizim hayatımızda bu durmadan canı sıkılan, her yerde canı sıkılan, tepeden tırnağa can sıkıntısından ibaret bir insan olan bir Turgut Uyar olabilirdi belki.

Gönülçelen’i tersinden okuyup lunaparktaki atlı karıncadan terk ettiği okula paşa paşa dönen biri gibi ben de yabancı dille öğretim yapan bir okuldan girdim içeri. Bizim için hayata daha yakın, her ne kadar fantaziler dünyasında yaşasa da acılarıyla, sevinçleriyle dünyaya bakışıyla bir *Küçük Prens* (çokoprens), bir *Bozkırkurdu* vardı. Holden Caulfield dikbaşı, dünyaya küskün, kendinden ötesini göremeyen, erkeklik organı inmemecesine kalkmış, otuzbir çektiğini saklayan ama tiryakiliği elinden yüzünden belli biriydi. Yüzünü ne tarafa dönse oraya odaklanıyor, ilgisi oraya yoğunlaşıyor, bir önceki planını, verdiği sözü unutuyor, oraya doğru yöneliyordu. Sevgi dolu bir evcil köpek gibi, dikkatini toplama süresi 5-7 yaş oğlan çocuklarını hatırlatıyordu. Biz tabii ki arkadaşlarımıza otuzbir fantazilerimizi anlatmaya korkmuyorduk ama *Gönülçelen*’i yastığımızın altına koyup uyuyacağımız kendimize ait odalarımız olamıyordu bir türlü ne kadar içten dileklerde bulunsak da. Bütün aile aynı odalarda yatıp kalktığımız kış ayları gelip geçiyordu. Sabah erken kalkanın iyi çorapları giyip kaçtığı bir *Semaver-Sarnıç* dünyasında mahkûm. Saadet dolu ama kömür, kurum, çürük limon kokulu ve bronşit sesleriyle süslü.

Ergen psikolojisi & Adolesan halet-i ruhiyesi

Bir ergenin gözünden görülen dünyadan ne bekleyebilirdim ki? Okul tuvaletinde aceleyle emilerek içilmiş izmarit, ucuz şarap, ter, çorap ve otuzbir kokan bu dünya, ikide bir kapıları çarpıp çıkmalar, uzaklara gidip dönmeme tehditleri, anayoldan gözleri kapalı koşarak karşıya geçmeler, Varyant’ın başından İzmir’e bakıp “bizi bir gün çok özleyeceksin ey diyar-ı gavur” diye sitem etmeler... bunlar bize çok ta-

nıdıktı ama bizim *Gönülçelen*imiz *Aylak Adam*’dı. *Arkadaş Islıkları*’ydı önce, sonra *Aylak Adam*. Ve tabii ki *Bozkırkurdu*. Gorki’den *Çocukluğum*. Attilâ İlhan’dan *İstanbul Ağrısı*. Vedat Türkalı’dan *Bir Gün Tek Başına*.

Gönülçelen’i okumadan *Aylak Adam*’ı okumuştuk, evet. Göcek’te bir tekne-de herkes salata-balık-rakı yaparken bizim bir köşede AA okuduğumu gören bir avukat hanım aylar sonra bir gün Kordon’da çıkıp gelmiş, ben sizi hatırlıyorum, insan tekne turunda AA’ı okuyan birini nasıl unuttur? demişti. Siz AA mısınız?

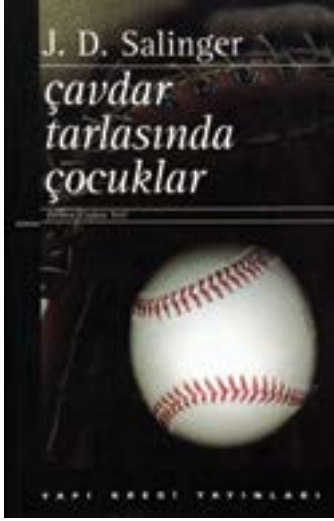
– Ben AA’yı görmeye gidiyorum. Hacırahmanlı’ya tren bileti parası lazım.

Küçük Prens ile *Aylak Adam* arasında gerilim ve buhranlarla gidip gelen, ergen olmayı bir türlü öğrenemeyenlerdik. Vaktimiz olmadı nerdeyse ergen olmaya. Üstüne bir de *Tutunamayanlar*’dan yediğimiz bir darbe geldi. *Küçük Prens* ile *Aylak Adam* arasında gelişmesi durdurulmuşlar dünyasının çok kardeşlileriydik biz. O naiflik bize etkileneceğimiz bir genç, bir yaşıtımız olacaksa, hayatımıza bir gram anlam katacak biri varsa *Küçük Prens* olacak bu diye belletti, Holden Caulfield değil. Onun bizden çok yardıma ihtiyacı vardı çünkü ne bir cankuşu, can yoldaşı vardı ne de hâlâ hayatta ağbisi. Masumiyetini koruyacak bir bacısı vardı ki, bu tabii ki takdire şayan.

Dünyayı bir ergenin gözünden seyrederiz *Gönülçelen*’de. Biz, Şakir Öner Günhan’ın sesinden “14 yaşında Nazife hanım”lara türküler dinlediğimiz için, bu diyarda Nazife’nin taze ve eldeğmemişliğiyle büyüklerin dünyasına layık olduğunu, 14’üne basanın yetişkinlikten gün aldığını, ergenliğinin bittiğini sanıyorduk. Böyle bir raconun ortasında bir ergen ne anlatabilirdi ki bize? Okuma listemize giremeyeşinin bir nedeni de buydu. İşsiz, yeteneksiz, mesleksiz, sorumluluk sahibi olmayan, sosyal statüsüz ve beş parasız bir ergen(ç) bu; bize *Great Gatsby* vaat etmiyor ama kimsenin göremediği kadar da çıplak görebiliyor bizi. Hemen utandırıyor, mahcup ediyor o yüzden. Pazar öğleden sonra, pazartesi ödevleri için panik ataklar yaşamıyor artık – okullu değil. Acı ve o acıdan duyulan hazzı yücelten Holden Caulfield’i Nazife hanımdan, 13-14 yaşına henüz giren edalı-işveli köylü güzelinden sonra tanımak ilahi adaletsizliğe karşılık geldi hayatımızda, ama suç bizde değildi.

Üslup, Üslup Namusumuzdur —

Öyleyse Salinger’da beni en çok çeken, en çok etkileyen, benim hayatımda önemli bir yeri olmasını sağlayan şey ne? Ne, bu kitabın alameti farikası? Ey kitap nedir senin sırrın? Büyün ne? Nedir tılsımın? Sanırım, *first and foremost*, ilk ve en önemli özellik benim için üslup. Salinger’ın itirafa yakın samimiyeti, kederi sık sık kıran mizahı, derbeder görünürken her kelimeyi her harfi, inceden hesaplamış olmasını hissettirmesi. Okura her şeyi anladığını düşündürecek kadar yalın ama söz ve anlam katmanlarının altında soluksuz bırakacak kadar da kapalı, kasvetli ve ağır.



Kendime *üslupçu* dedirtmem, ama denmesinden hoşlanırım. Salinger'ı bir üslupçu sayarım ve bu kitapta beni en çok etkileyen özelliğin bir kafese kısılp kalmış bir ergenin o kafesin dışına çıkışını, çıkar çıkmaz da kapıyı kapatıp bizi içerde bırakmasını anlatan bir üsluptur diyebilirim. O yüzden bu kitabı sevmek elde değil benim için. Büyüsüne karşı durmak mümkün değil. Evet, bir büyü var bu kitapta. Ama büyü bana kalırsa üslup (form yani). Formun içeriği, üslubun mevzuu inanılmaz bir şekilde bambaşka bir diyara sanki önümüzde olup biten bizim de içinde rol aldığımız bir teatral oyuna dönüştürmesi. İlk sevgilimizin bizi güle oynaya terk ederken bizim “bu acıyı günün birinde bir öyküde kullanırım” dememiz gibi.

Salinger bir tür turnusol kâğıdı olabilir mi bizim edebiyatımız için? Bir sınıfsal ayrım, ekonomik bir yargılamaya girişsek: özel liselerde İngilizce aslından okuyup “paper” yazanlar ve öbür tarafta (ikinci mevki diyelim ya da “economy class”) ileri yaşlarda Türkçe çevirisinden okumak zorunda kalanlar. (Bunlar da kendi arasında *Gönülçelen* ve *Çavdar Tarlasında Çocuklar*... diye ikiye ayrılır)... Ben şunu iddia ediyorum, Salinger'ın *Catcher in the Rye*'i, *Gönülçelen* ya da *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, özel okula giden *ediplerle* özel okula gitmeyenleri ayırt etmek için bir turnusol kâğıdı işlevi görebilir. Ne anladığımız konusunda, ona nasıl yaklaşacağımız konusunda, bizim için ne anlam ifade ettiği konusunda. Birinci grupta olanlardan bu kitaptan hayli etkilenmiş olanların yetişkinliklerinde yazdıkları çoğu kitaplarında Salinger izleklerini bulmak mümkün. Bu arada, 1990'dan sonra, özellikle 21. yy'da doğanlardan söz etmiyoruz, onlar apayrı bir yerde, onların ulaşabildiği, onların öğrendikleri, okudukları, bizim için nerdeyse imkânsız şeylerdi. Bize her şey yavaş yavaş, gıdım gıdım geldi, ama dalga dalga ezdi, geçti. Onlarsa “çağdaş-uygarlık”ın içine doğdu. Şu anda, şu yıllarda değil artık ama bizim edebiyatımız için biraz büyütülmüş bir yazar olmasını biraz yadırgıyorum ben açıkçası. Yani ben bir Hemingway'i, Carver'i, Steinbeck'i çok daha yakın, daha kendimden hissediyorum. Yani bugün Foça'da ya da Germencik'te bir kahveye gitsek, sanki ordan köşeden çıkıp gelecekler, bize Halikarnas Balıkcısı'nın anlatacağı türden hikâyeler anlatacaklar gibi gelir. Öte yandan Holden Caulfield'ı nereye koyabilirsiniz, mesela Foça ya da Germencik yerine? Kızılay Meydanı? Alsancak, Kordon, ya da Nişantaşı, Bağdat Caddesi'ne, Osmanbey'e, Bebek sırtlarına?... Beyoğlu'na bile koyamazsınız onu.

Benim için Salinger hakkında yazmak, çavdar ekmeği hakkında yazmak gibi. Ekmek, öncelikle, tabii ki bildiğimiz bir şey. Yediğimiz, kutsal saydığımız bir yiyecek. Ama çavdar? Çavdar, sanki kader önüne çıkarmasa, doktor tavsiye etmese, zayıflama rejimi onu gerektirmese bilebileceğim bir şey değildi. Çavdar tarlası söz-

leri bana onu hatırlatıyor. Ben Türkiye'de çavdar tarlası hiç görmemiştim. Çavdar, tahıldır, biliriz, tahılgillerden. Tahıl bizim için buğdaydır ama. “Arpa buğday”dır ve çeç olur. Tarla dendiğinde de tütün gelir bizim aklımıza, Necati Cumalı, Dimitir Dimov, Erskine Caldwell. Çavdar tarlasında buluşmak mı, çocukları kurtarmak mı değil, tütün kırılır mı, toplanır mı, yoksa yolunur mu? Muhtar kızları neden folidol içip intihar ederler hep? Bunlardır bizim sorularımız...

Holden Caulfield, Salinger'ı, *Gönülçelen*'i anlatalım diye oturduğumuz masadan kendimizi, kendi düşkünlüklerimizi, kendi çıkmazlarımızı, ergenlik mağlubiyetlerimizi, utançlarımızı anlattık. Böyle yenik ama itiraftan dolayı hafiflemiş kalıyoruz. Evet, Salinger bizim için bir mağlubiyet muhasebesidir. Holden Caulfield bizim için gençliğimizi hatırladığımız mürekkep ve motor yağlarının, matbaa ya da tamirci çıraklığından döndüğümüz soğuk Şubat tatili gecelerinin hikâyesidir. Pazartesi olsa da işe değil okula gitsek diye hayal kurduğumuz 14 Şubat sevgililer gününü 15 Şubat pazartesiye bağlayan *kristallnacht*. Tatil bitsin diye dua edenleri dualarınızda unutmayınız.

Çavdar Tarlasında Çocukları erginleşip daldan yere düşmeden yakalayacak yaralanıp çürümelerini engelleyecek bir süper kahraman Holden. Çocukları, bir kitap okuyup bütün hayatları değişebilecek ergenleri cinsellikten uzak tutup masumiyetlerini koruyacak. Bir masumiyet müzesi eşyası kıymetinde.

Tabii ki namı yürüyen, ünü şanı dünyayı tutan Holden Caulfield, JD Salinger değil. Salinger'ın yenilgisi, yenilgisi, talihsizliği Holden'ın gölgesinde kalmak sanki. Biz bakalım diye bir dünya resmediyor Salinger, ama bir Holden Caulfield olarak frene basıyor, ve bizim o dünyayı nasıl gördüğümüzü resmetmeye başlıyor yine bizim için bir daha. Kitabın en önemli başarısı da Holden Caulfield-JD Salinger arasındaki bu cerrahi titizlikle dengelenmiş gidiş-geliş. Holden'ın bir ergen olarak bir kuşağı, bir ergenlik kuşağını, çağını, yaşayan nüfus içindeki 13-19 yaş arasını anlatması ve bunu anlatırken de bütün gizlerini, sırlarını ortaya koymamanın en önemli nasihat olduğunu hatırlatması bize. Yani masumiyetin bitmesi, ne yazık ki, ergenliğin de sonu demek. *Game is over*. Ergenlikten yetişkinliğe adım atılması “*end of innocence*” masumiyetin sonu. Tıpkı Orhan Pamuk'un *müzesini* mümkün kılan şeyin kahramanların masumiyetinin bitmiş olması, masumiyetten uzaklaşmış olmaları gibi.

Salinger'a hayran olmamız gerekiyor, yazar olarak ustalığına. Oysa benim konuştuklarımın çoğu yazardan çok kitaptan, kitabın kahramanından etkilendiğini, kitabın onları değiştirdiğini, hayatlarını değiştirdiğini (*bir gün bir kitap okudum...*) itiraf ediyorlar. Holden Caulfield bir roman kahramanı olarak etkilemiş onları. Bir büyü varsa bu kitapta, bir mistik yan varsa, yazarın kendisini yok edip, kitabın içinde, Holden Caulfield'ta eritmiş olmasıdır. Maddiyat dünyasından ve onun sahte ve şarlatan küçük burjuva yetişkinlerinden bir istiridye gibi içine kapanarak

uzaklaşan Salinger, yine bir istiridye gibi, varını yoğunu kendinden çok sonralara kalacak olan inciye veren istiridye gibi, her şeyini Holden Caulfield’a vermiş ve onu ölümsüz kılmıştır. Doğa yasası: İnci, istiridyeden daha kalıcıdır. Hamlet’te bile Sekspir’in her cümlede, replikte etkisini, imzasını sezeriz. Hamlet yaşayan birinden çok oyun karakteri gibi gezinir sahnede. Holden ise yazarının da elinden, denetiminden çıkan artık zaptedilemeyen, hormon ve fııldak zekâ etkisinde bir ergen olur. Acılarıyla, sıkıntılarıyla, ter ve otuzbir kokularıyla, göbek bağıni kendi kesmiş, anarahmine dönüp bir daha bakmayan bir ergen: hergele ama kırılğan, ve umursamaz, berduş ve derbeder... Nerden geldiği değil, nereye gittiği de değil, nerde olduğu, olduğu yerden atıklarıncaın görünüp görünmediği önemlidir. Atıklarıncaada Phoebe masumiyetin devamı ve garantisidir. Daha ilk cümlesinde ana babasıyla acımasızca alay etmeye başladığı kitabını “*To my mother*” diye niye anne-sine adanmış olabilir ki? Annesinin masumiyeti bir sayfa bile sürmemiş gibidir... Hesaplanmamış, basit bir ironi değil herhalde bu.

Lunapark sarhoşluğu

TRT İzmir Radyosu’nda Fecri Ebcioğlu’nun sesinden “atıklarınca” döner de dönerdi. Bize hiçbir şey vaat etmeden dönerdi ve bize haz imparatorluğunda hedonist bir an yaşatırdı. Gözlerimizi kapattığımızda o başdönmesinin verdiği doyum, *ecstasy*, o hafif esrimeyle yarına, olmayan, inanmadığımız yarına, gelmeyeceğini bile kendimizi bırakırdık. *Gönülçelen*’deki atıklarınca da dönen, dönen ve hiçbir şeye cevap vermeyen, hayat gibi ne zaman duracağını bilmediğimiz, nereye varacağı, ne olacağı belli olmayan bir son ama bir son işte. Atıklarıncaın vereceği cevap da, Holden’ın dünyada bulduğu cevap da hiçe yakın bir şey. Psikanalistinin *bundan sonra ne yapacağı, gelecek planlarının ne olduğu* ile ilgili sorulara “bir şeyi yapmadan insan o şeyi yapacağını nasıl bilebilir ki?” diye bir soruyla karşılık verir ki bizim lise ve dengi okullarımızdaki “kendini 5 yıl sonra nerde görüyorsun?” kazık sorusuyla inceden alay etmek için oraya konmuş gibidir. “Kimseye hiçbir şey söyleme” diye de güzel bir öğüt verir kitabın sonunda ki onun günümüzdeki sadık okurlarının sıkı birer sosyal medyacı oldukları için her şeyi herkese söylemekte bir sorun görmediklerine tanık olsa ne halt ederdi acaba? Çok ciddi bir soru bu: Holden Caulfield kimdir bugün? Sosyal medyada boy göstermeyen Holden Caulfield bir hiç midir?

Gönülçelen & Çavdar Tarlası —

Kitabın adı meselesi var bir de, “Gönülçelen”de (aklıni çelmekten gelen) bir taraf tutma, kandırma söz konusu sanki. Oysa kitap bunu muallak kılmaya çalışıyor. Çocukları çavdar tarlasından düşmekten korumak gibi bir sorumluluk söz konusu. Bu varoluşçu kıvrınma bize Holden’da üstü örtülü bir baci-kardeş raconu,

kardeşlerini, yaşıtlarını, kuşağını koruma içgüdüsi olduğunu da sezdiriyor. *Gönülçelen* ya da *Çavdar Tarlasında Çocuklar...* kimin hangisini, ne diye tercih ettiğini bilmiyorum ama “*çatı kırışını yüksek tutun dülgerler*” Türkçe çeviri adına bir yüksek atlama rekorudur, bunu da yeri gelmişken itiraf edeyim.

Salinger 100 — Holden 83 — Gönülçelen 67 —

Yazarlığının ilk yıllarındaki başarıdan sağladığı gelire bir çiftliğe çekilip sade bir hayatı bir efsaneye dönüştüren Salinger, 16 yaşındaki Holden’ın hayalini kurduğu, olmak istediği yetişkin olmuş mudur? Olmak için çaba harcamış mıdır? Yoksa, Salinger da Holden’ın yapmacık bulduğu bir yetişkine mi dönüşmüştür erginleşip olgunlaşmadan? Öte yandan, kitapta Sally’ye uzaklara kaçıp bir dere kenarında yaşamalarını öneren de Holden değil mi? Yoksa, Holden’ın da, Salinger’ın da asıl istediği bu mu? Tahsilli kahya? Diplomalı rençber? JD Salinger da Holden gibi bir anlık öfkenin yol açtığı bir kararla mı böylesi bir yaşantıya çevirmiştir rotasını? Aniden kırmıştır dümenini? JD Salinger, Holden’ın gıpta ettiği saygın bir yetişkin, erişkin, yaşlı olabilmiş midir? Yoksa piyasaya çıktığı andan itibaren yazarını da ezip geçen önlenemez bir yükselişin efsanesini öngörüyle, bilinçle mi çatmıştı? JD Salinger efsanesini besleyen en önemli öge JD Salinger’in kendini kalabalıklardan uzak tutması, bunu bir tutkuya, saplantıya dönüştürmesi ve tutarsız tavırlarında çok tutarlı olmasıdır... Holden bu yüzden, bütün “gizli deha ergen”ler gibi, hesap ettiği geleceği seçmek yerine yaşamak zorunda kalmıştır. Diyebiliriz. Evet, diyebiliriz.

Holden’ın seçkinler kulübüne benzeyen (*boarding school*) o ayrıcalıklı kolejliğe olan gücemişliği, öfkeye, hatta nefrete dönüşürken Salinger aslında elveda selamını vermiştir. Yine de New Hampshire’da inzivayı yeğlemiştir, Arizona, California, Kuzey Carolina’da değil. Yani beyazın on bin tonunun anavatanı New England’ın o “boarding school WASP” kültürünün rahmine dönmüştür. Çok renkli, çok kültürlü bir eyalet yerine elit beyazların bağrına. “Dokunmayın dünyama” demiştir özellikle bana ve bize benzemeyenlere, özellikle siz dokunmayın! Bir İsa, bir Mesih gibi günahsız kardeşlerini kurtarmayı ümit ederken, yine bir münzevi derviş gibi inzivaya çekilmiş, çile çeken bir resula dönüşmüştür. Ama günlük meselelerden kaçamayan bir peygamber, sık sık aynada kendine bakıp “allahım nasıl bu hale geldim?”, “ben buraya nasıl vardım?”, “nasıl böyle oldum?” okul aile birliği üyesi, toplulaşım kartı sahibi, kuponla alışveriş yapan, emlak vergisinden yakınan, “gündelikçi”, “bakıcı” kelimeleri günlük dağarcığının yüzde bilmem kaç küsuru tutan, vs...

Bu noktada, bu satırların yazarı da anlar JD’yi: o da uzaklara, çile çeken bir elçi, nebi gibi sürgüne gitmiştir. Çoğu akranı gibi Salinger’ı geç keşfetmiş, Holden’ı zor anlamıştır ama kafasına dank etmiştir bu tılsımlı risalenin gizli kudreti. Demek

ki JD Salinger o kadar sağlam vurmuştur damgasını geçen yüzyılın edebiyatına. Bu küçük şah-eser (başyapıt) bugün bize onu Holden'in yaşında okumuş olsak başımıza ne türlü işler açabilecek, ufkumuzu nasıl genişletecek, gözümüzü nasıl açabileceğinin tehlikesini bir kere daha hatırlattı. Ruhumuz titredi. Onu doğru yaşta, ergenlikte okuyanları kıskanmıyorum. Onların içinden ellerinden Holden olmaktan başka bir şey gelmeyenler zaten JDS gibi çekildi sahneden kimseye sezdirmeden. Onlardan haber almamak içimizi rahatlatıyor. İyi ya da kötü, herhangi bir haber. Çocukluk arkadaşlarının sessizliği güzel: Hep çocuk onlar çünkü.

Haber dedim de, 2013 yılındaki *Guardian* gazetesinin bir haberine göre Salinger ölümünden 50 yıl sonra yayımlanmasını istemiş yayımlanmamış bazı eserlerinin. Ailesi herhangi bir yazının var olup olmadığını teyit etmiyor ama 2010 yılında öldüğüne göre JDS, 2010+50=2060 ediyor. Kim, ne için buna karar vermiş, bence önemi yok. Haber sızmış olduğu için büyü de bozulmuş gibi.¹ Nasıl bir sürpriz bekliyor olabilir okuru 2060'ta? Biz, bizim kuşak, büyük bir olasılıkla okuyamayacağımız bir kitaptan ne umabiliriz ki? Ya da artık 80'ini geçmiş Holden Caulfield'dan ne ummak gerekiyor bugün? 100 yaşında Salinger'dan? Eski bir şiirin dediği gibi "sözelimi ben, kendim / hiç hayıt ağacı görmemişim / görmeden ölürüm diye korkum da yok" Zaten dünyayı yerinden oynatacak şeyler olsaydılar, basılırlardı şimdiye kadar ve dünya yerinden oynardı. Rahat olun. İyi uykular. Kimseye bir şey söylemeyin.

¹ <https://www.theguardian.com/books/2013/nov/28/salinger-unpublished-stories-leaked-online>

Dipnot: John Lennon'ı anmayan bir Holden Caulfield yazısı olamaz. John Lennon'a adıyorum bu dipnotu.

AZİZ GÖKDEMİR

J. D. Salinger, Holden Caulfield ve liseli okurları:

Ayrıcalıklı bir ergenin bunalımının aynasında kendimizi görmenin keyfi ve sancısı

Boğaz sırtlarında bir okul inşa iznini sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa'dan koparmak için yaklaşık on yıl ter dökmüştü Cyrus Hamlin. 4 Temmuz 1869 günü temel atma töreninde köşetaşının yerleştirilmesini izlerken yanındakilerden biri, bir gün (artık komşu tepelere taşınmış olan) Robert Kolej'in yüksek tavanlı dersliklerinde Tanrı'nın adını lanetle anan satırların yüksek sesle okunacağını çilekeş misyonerin kulağına fısıldasa, belki de o taşı kaptığı gibi bayıraşağı sallayıverirdi.

Beni sınıflarında konuk ettiği yıllarda okulumuzun yerli-yabancı paralel eğitim sistemi soluduğumuz hava gibi düşünmeden kabullendiğimiz ekosistemin bir parçası haline gelmişti. Tepede iki müdürle başlayan, gözlükleri birbirini görmesine izin vermeyen başına buyruk iki atın çektiği bir arabaya benzetebileceğiniz bu yapı, dersleri yabancı (matematik, biyoloji, fizik, psikoloji, vs.) ve yerli (tarih, coğrafya, milli güvenlik, ne hikmetse mantık ve diğer) branşlara ayırarak bize sunuyordu. Edebiyat, iki dilde ayrı ayrı okuduğumuz tek dersti.

"Türk Dili ve Edebiyatı" okuyorduk; bunda şaşılacak bir şey yok. Bir yandan da İngilizceyi çabucak öğrenmek ve diğer birçok dersi anlayabilecek düzeyde hâkimiyet kazanmak zorundaydık. Amerikan eğitiminin terminolojisinde İngilizce edebiyat, içinde edebiyat, filoloji gibi yüksek düzey sözcükler içermeyen, üniversite düzeyinde bile sadece "İngilizce" başlığı altında okutulan ve öğrenilen bir disiplin; öyle afrasız tafrasız isim vermeyi uygun görmüşler. Belki bu sayede edebiyatın "fazlalığı" Milli Eğitim'in gözüne batmadı; İngilizce edebiyat ilk yıllardan başlayarak İngilizce öğrenmemizin bir parçası oldu. "Mr. and Mrs. Brown went to the seaside" dan "Out, damn spot!" a giden kesintisiz bir yol olduğunu anlamamız isteniyordu galiba, birinden diğerine sıçranan iki ayrı olgu değil.



(Madem “damn” sözü geçti, burada bir parantez açayım ve ilk paragrafta yer alan “Tanrı’nın adını lanetle anma”ya açıklık getireyim. Konumuz -ya da henüz giremediğim konunun bir parçası- olan *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’da sıkça geçen bu küfür Türkçe çeviride Tanrı’dan arındırılarak basit bir “lanet”e dönüşmüştür; okuyanda yaratacağı kaçınılmaz kavram kargaşası için özür dilerim. Bizim konuşma dilimizde herhangi bir önem taşımayan “Allah’ın belası” gibi deyişler, Cyrus Hamlin’in 18. yüzyıl Amerikası’nda da, kitabın yayımlandığı 1951 yılında da dinibütün insanlar açısından sorun teşkil ediyor, kitabı yakacak kadar ileri gitmeseler de yasaklatmaya çabalamaları için yeter de artar neden teşkil ediyordu, elbette kitabın “müstehcen” diyalog ve monologlarının yanı sıra.)

Çok kabaca ve bir cümlede özetlemek gerekirse, yerleşik öğreti Batı edebiyatının kayda değer bütün temalarının Antik Yunan mitolojisi ve *Tevrat*’ı oluşturan anlatılarda ortaya konduğunu ve Shakespeare’de olgun ifadelerini bulduğunu öne sürer; bunları izleyen her satırı, gelmiş geçmiş ve gelecek hangi akımdan bahsediyorsanız bahsediniz, o temeller üzerine inşa edilmiş binalar bütünü olarak görebilirsiniz. Çok-kültürlülük olgusu ve türlü hegemonyalar gündemimizde değildi o zaman; işin orasını ıskalarsanız oldukça geniş bir edebiyat yelpazesine aşına kılındık denebilir. (Kültüre kapsayıcı yaklaşmanın daha kaç kuşak tartışma konusu olabileceğini de merak ediyorum doğrusu. Evet, nihayetinde edebiyat edebiyattır ve evrensel bir okuma listesi suni bir çeşitlilik hedefiyle oluşturulamaz; ama önünüze gelen her eser tek bir kültür veya demografik bileşenle sınırlıysa, bu da bir şekilde cebelleşmeniz gereken bir sorun oluşturur, her ne kadar o kültürün ve o demografik unsurun da kendi içinde zenginlik barındırdığını kabul etsek bile.)

Müfredatın Türk edebiyatı cephesi ise başka bir telden çalışıyordu. Her yıla Orhun yazıtları, Divan, Tanzimat’la başlayıp, “dünyaya tül perde ardından bakan” Ahmet Haşim’e uğruyor, bizden önce o sıralarda oturmuş (acaba hiç kopya çekmiş miydi) Halide Edip’in *Ateşten Gömlek*’ini okur gibi yapıyor, “Han Duvarları”nın sembolizmi üzerine kafa yoruyor, modern edebiyat kategorisinde zar zor Orhan Veli’ye, Turgut Uyar’a gelebiliyorduk. Bu coğrafyanın zengin edebiyatını bize hakkıyla tanıttırmanın başlı başına çetin bir hedef oluşturduğu yetmiyormuş gibi (böyle bir hedef yoktu elbette; nerede Mîhrî Hatun, Oğuz Atay, mümkün mü Zabel Yesayan, Ahmed Arif) Türk Edebiyatı dersine ideolojik donanımımızı güçlendirme görevi de verilmişti.

Çok farklı yerlerde durmalarına karşın iki dersin de ortak sorunu bize doğrudan hitap eden eserler barındırmamasıydı. Daha doğrusu gereken bağlantıları

kurmakta zorlanan bizdik; ne *Macbeth*’in bizim dünyamızı anlattığını anlayacak yaşıydık ne de Köroğlu’nun. Hiç olmazsa bizimle aynı çağın havasını soluyan çağlara gelinebilse, örneğin mutlu bir tesadüf olarak tam da o yıllarda müfredat dışı evrende bir sürü insanın alıp okuduğu *Sessiz Ev* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* önümüze konsa, çoğumuz için bizim dışımızda, bizi ilgilendirmeyen bir bela olarak yaftalanmaya mahkûm edebiyat, çokbilmişlik zırhımızı delip içimizde bir yerlerde tutunabilirdi. (Türkçe müfredatı Latife Tekin gibi sakıncalı yazarlarla delmeyi deneyen bir edebiyat öğretmenimiz bu çıkıntılığının bedelini bir süre sonra görevinden uzaklaştırılarak ödedi.)

Bu “umumi manzara”yı değiştiren, Lise 2’nin İngilizce hocalarının bize hazırladığı Salinger sürprizi oldu: içindeki çalkantıyı mülayim gri kapağının ardında gizleyen *Catcher in the Rye*, Türkçede bilindiği adlarıyla *Gönül-Çelen* ve *Çavdar Tarlasında Çocuklar*.¹

Salinger’in çizdiği anti-kahramanı Holden Caulfield, bizimle yaşıttı, bizim dilimizle, bize konuşuyordu. Bizim dilimiz derken argoyla bezeli, küfür sözcüklerini hem silah hem de koltuk değneği gibi kullanan, bıkkın, saldırgan ve ağız payı veren bir dil, kastettiğim.

Ama bu yolda daha fazla ilerlemeden biz biz derken doğrusunun biz genç erkekler olduğunu itiraf etmeliyim. Holden Caulfield’in dünyasında boy gösteren erkeklerin topluca olumlu bir portre çizdiği söylenemez, ama hiç olmazsa kaba hatlarla değil emek vererek çizilmiş, ayrıntılı portrelerdir hemen hepsi. Kadınlarsa fahişeden rahibeye (ikisi de mecazi değil gerçek örnekler) uzanan bir çizelgenin belli noktalarında birer kişi değil tip olarak yer alırlar. Bu bakış açısının on altı yaşındaki Y kromozomlu “biz”leri oldukça iyi yansıttığını söyleyebilirim.

Eski göz ağrısı Jane, kitapta yer alan on iki yaş üzeri roman kişileri arasında Holden’ın sürekli andığı sahtekârlık/yapmacıklık özelliğini barındırmayan tek kişidir denebilir; onunla da bir türlü bir araya gelemiz Holden. Gelse belki onda da bir kusur bulacak, hayalindeki rötuşlu portre çökecektir.

Geriye kalıyor Phoebe, Holden’ın kurtarmaya azmettiği küçük çocukların ilki, biricik kız kardeşi, akıllı mı akıllı, büyümüş de küçülmüş, iyi kalpli, nihayetinde Holden’a doğru yolu gösteren Phoebe. Bunca iyiliğin, masumiyetin timsali olma yükünü kimse taşıyamaz. Sanırım *Çavdar Tarlası*’nın bana en itici gelen yönü buydu o zaman, bugün de öyle. Kitabın ve aynı evrende yaşayan ailelerin yaşamını konu alan, kapıyı açacak hizmetçisi bulunmayan evlerin farkının altının çizildiği diğer Salinger öykülerinin dünyayı bu ayrıcalıklı sınıfın bunalımlarına indirgeyen bakış açısı yeterince rahatsız ediciydi (zengin bir aileye mensup olmadığımndan okulumun bana verdiği ayrıcalığın önemsiz bir şey olduğu yanılsaması içindeydim), ama kitabın masumiyeti yüceltme çabası tahammül sınırimi çok daha fazla zorluyordu. Yetişkinlerin arasına katılmanın eşiğindeydik, koca bir hayat bizi

¹ 1967 yılındaki ilk çevirisinde tireli olarak karşımıza çıkan *Gönül-Çelen*, öğrendiğim kadarıyla kitabın Fransızca adı olan *L'attrape-cœurs*, yani “yakalayan, tutsak eden yürek” teriminin başarılı bir çevirisi olarak kabul edilebilir, fakat Salinger’in kitabına uygunluğu tartışılır. Çok sonraları tiresiz haliyle *Gönülçelen*’in, *Pygmalion*/ *My Fair Lady* uyarlaması bir TV dizisi olarak karşımıza çıkmasında bir hayır var diyesim geliyor; bu ad o esere çok daha yakışmış. *Çavdar Tarlasında Çocuklar* ise projektörü kendisini çavdar tarlasındaki çocukların kurtarıcısı olarak gören Holden Caulfield’den uzaklaştırıp çocuklara yöneltiyor ve böylece kitabın perspektifinden uzaklaşıyor. Tabii, asla sadakati bir yana bırakırsak, ikisinin de *Çavdar Tarlasındaki Kurtarıcı*’dan daha sıcak kitap adları olduğu söylenebilir Türkçede.

bekliyordu; dünya bizi tıfıl kategorisine hapsedmeye azmetmişken büyümeye sırt çevirmenin herhangi bir çekiciliği yoktu benim için. Holden da sürekli kapıyı çekip gideceğine aklını başına toplasa iyi ederdi.

Salinger'ın masum çocuk tipi Phoebe ise, masumiyeti tehdit altında olan tipi Jane'dir. Üvey babasının sağlıksız ilgisinin objesi olduğu ima edildiği bir flash-back sırasında Holden'la birlikte başına çöktükleri dama tahtasına bir yaş damlar Jane'in gözünden. Daha önce Holden birkaç kez Jane'in damaya çıkan taşlarını dip sıraya dizdiğini, hiç ilerletmediğini anlatır bize. Anlaşılan taarruz riskini göze almaktansa en güvenli gördüğü noktada kalesini inşa etmektedir Jane.

Holden Caulfield'a döneyim: Belki on kez sendeler, tökezler, ayağı kayar ya da takılır roman boyunca; bir süre sonra bunların Holden'ın hayatta bocalayışını simgelediğini anlarız. Nasıl ki insan çok sevdiği bir dostunun derdini saatlerce dinleyebilir, ama bir noktada empati antipatiye dönüşür, Holden'ın da bize (bana) tuttuğu aynadaki tanıdık görüntünün verdiği heyecanın yerini bir süre sonra yorgunluk alıyor, “Yeter sürçtüğün, kalk yürü artık” dememek zor geliyor.

ARMAĞAN EKİCİ

Dylan ve Caulfield

Robert Allen Zimmerman'ın 60'lı yılların başlarında New York'taki folk müzik dünyasını altüst ederken yarattığı karakter, “Bob Dylan”, Holden Caulfield'a çok benzer: Etrafındaki herkesin sahteliğini çok iyi gören, büyüklerin dünyasında insanların statü, para, kariyer peşinde koşarken hiç durmadan kendilerini ve çevrelerini aldatmaya çalıştıklarının farkında olan, yaşından çok büyük laflar eden bir gençtir bu. Dylan da herkesin sahteliğini görüyor, gösteriyor ve yaşından çok büyük laflar ediyordu: Bugün İngilizcenin klasikleri arasına giren *The Times They Are A Changin'* ve *A Hard Rain's A-Gonna Fall* gibi metinleri yazdığında 22-23 yaşlarındaydı. Dylan/Caulfield karakteri, dünyanın sahteliğine ve kandırıcılığına herkesi geri kandırarak karşılık verir: Dur durmak bilmeyen bir ironiyle, kendini hep saklayarak, civa gibi kaçarak, karşılaştığı herkese kendisi ve geçmişi hakkında olmayacak hikâyeler anlatarak yaratır “Dylan” karakterini. Öyle ki, “Bob Dylan” karakterini, belli ki genç yaşta okumuş ve etkilenmiş olduğu *Çavdar Tarlasındaki Çocuklar*'daki kişiyi gerçek hayata geçirmek için yaratmış olduğundan, müzik tarihini değiştirmiş olan o yılları Holden Caulfield olmak için yaşamış olduğundan bile şüphelenebiliriz. Dylan'ın ilk dönem şarkılarının bazılarında (örneğin *Motorpsycho Nightmare*) hikâyeyi Holden Caulfield anlatıyor gibidir. *A Hard Rain's A-Gonna Fall*'ın ilham kaynağı olan Lord Randall baladının Caulfield'ın gözünde “okulda okutulan edebiyatı” resmeden iki üç eserden biri olmasına da dikkat edin.

Dylan gibi, Caulfield da, bizi takdir etmek ile kızmak arasında kararsız bırakan, hafifçe dayaklık bir karakter. Kitabı okurken, Caulfield'ın ironisini ve kızgınlığını paylaştıkça, kitabın sonunda bir tür panik atak geçirmesine doğru biriken çaresizliğiyle özdeşleşsek bile, Caulfield'ın sosyal sınıfından gelen çocukların tüm bu serserilikleri yapmalarının sorun olmadığını, çünkü nihayetinde baba parasının onların bu dertlerini çözerek bir şekilde hayatlarını düzene sokacağını hisseder, bundan 30 yıl sonraki Holden'da bu keskin zekâlı gençten pek az şey kalacak olmasının büyük ihtimal olduğunu biliriz. Dylan'ın da hayatı boyunca değişimleri, dönüşleri, belirsizliği ile pek çok hayranını, sevenini kızdırıp küstürdüğünü biliyoruz. Bu çelişkinin çözümü, bence, (otobiyografik olduğunu bildiğimiz) Caulfield karakterini yazan Salinger'ı, Dylan adıyla yazan Zimmerman'ı yargılamayı, onların beklentilerimize uymalarını beklemeyi bırakmakta yatıyor. Dylan'ın

ve Salinger'ın bize asıl katkılarının sizden ya da benden daha iyi ya da daha kötü insanlar olmaları değil, söz çatmaktaki ustalıkları olduğunu, hayatın gerçekliğini ve karmaşıklığını başka az insanın yapabildiği bir kıvraklıkla söze dökmeyi başarmış olduklarını görmeliyiz.

Salinger'ın dil ustalığı, bir yandan, konuşma dilini yazıya geçirmesine dayanıyor. Döneminin argosunu, küfürlerini, konuşma dilinin ritimlerini (kimi heceleri italik yazarak) kâğıda geçirmiş, konuşma dilindeki ulamaları, ses değişimlerini yazarak okura hissettirmiş. Dil ustalığının başka bir yönü ise, yarattığı mikrokozmostaki baş karakterlerin okumaya çok meraklı olması, her türlü kitabı harıl harıl okuyup bunlardan etkilenmiş olmaları, bu nedenle hep dile hâkim karakterler olmaları: Tüm bu teklifsizliğin içinde, Amerikalıların sözlü ifade biçimlerini kayda düşürürken, bir yandan da gerçek kitap kurtlarının, kitapları çok ciddiye alan, kitaplara göre hayatını değiştiren insanların hikâyelerini yazmış Salinger. *Dokuz Öykü*'deki "De Daumier-Smith'in Mavi Dönemi", bence, mizahıyla, hareketlerin, jestlerin arkasındaki incelikleri görüp yakalayan gözlem gücüyle, ve tabii ki çok ince kitabî göndermeleriyle, Salinger'ın dile hâkimiyetinin en güzel örneklerinden biri.

Salinger, 1940'larda ufak dergilerde öykülerini yayımlamaya başlamış. Asıl eserini ise *New Yorker* dergisi ile çalıştığı 1948-1965 yılları arasında vermiş. Bu yıllar arasında yayımlayacağını yayımladıktan sonra, 2010'daki ölümüne kadar sessiz kalması, söylentiye göre pek çok roman yazıp bunları yayımlatmamayı seçmesi, insanlardan mümkün mertebe kaçması büyük bir sır bulutu yarattı; öyle ki, bu sır bulutunun neden olduğu merak ve spekülasyon yoğunluğu, yayımlamış olduğu eserinin özünü ikinci plana atabiliyor bazen.

Oysa, elimizde, yayımlandığı kadarıyla, tutarlı bir yapıt var. Daha işin en başında, 1948'de *New Yorker*'da yayımladığı ilk öykü olan "Muzbalığı İçin Bulunmaz Bir Gün"de, eserinin merkezi olacak Seymour Glass karakteri ortaya çıkmış, onun İkinci Dünya Savaşı'ndan bugün "Travma Sonrası Stres Bozukluğu" (İngilizce başharfleriyle PTSD) adıyla tıp literatüründe giren rahatsızlıkla dönmesi ve bunun sonuçları tüm yapıtın anahtarlarını vermişti: Hep yaşından büyük sözlerle konuşan, okumayı, sanatı, tiyatroyu seven, mizah duygusu güçlü kardeşler; Salinger'ın evrenindeki belki de en büyük sevgi ve dayanışma bağı olarak, kardeşler arasındaki sevgi; çocuklarla (ya da çocuklar arasındaki) saçmasapan sohbetlerin güzelliği... Bu öyküdeki Seymour ile Sybil arasındaki konuşmanın nasıl Carroll'ı ve Alice'i hatırlattığına dikkat edin: *Muzbalığı*, Alice kitaplarının 19. yüzyılın masumiyet anlayışıyla yazılmış dünyasını alıp 20. yüzyıla getiren, 20. yüzyıl başından itibaren insanların savaşı da endüstriyellemesinin ve toplu olarak birbirlerini yakmaya, parçalamaya başlamasının sonuçlarıyla bizi yüzleştiren bir öykü.

Hayatı boyunca sürdürdüğü ruhanî arayış, özellikle Budizm ve meditasyon üzerinde yoğunlaşmış olması (ama diğer dinî metinleri, akımları da okumaya, bunlara merak salmaya devam etmesi) tüm eserine damgasını vurmuş diğer ortak tema — New York'un üst sınıflarının o gösterişçi, herkesin fosur fosur sigara içtiği, kimsenin birbirini beğenmediği, lüks restoranlı, iyi okullu çevresinde büyük bir ciddiyetle ruhanî bir arayışı sürdüren karakterlerin kendileriyle ve çevreleriyle çatışmalarını, şüphelerini büyük bir açıklıkla ve tüm kitaplarına yayılan bir tutarlılıkla yazmış.

Peki, biz Salinger'dan daha ne istemiştik? Yazacağını, yayımladığı dört ufak kitapta yazmış olsa gerekti bence: Tüm kitaplarındaki ortak evrende belli ki kendi hayatından, ailesinden, kendi çelişkilerinden ve arayışlarından bahsediyordu. 1965'ten sonra belki söyleyecek yeni sözü kalmamıştı, belki yazdıklarını beğenmiyordu, belki yazdıklarını yayımlamanın sonuçlarıyla uğraşmak istemiyordu — zaman içinde bu sırlar da açığa kavuşabilir. Bana sorarsanız, artık tek bir yeni satır ortaya çıkmasa bile, Salinger 20. yüzyıl Amerikan edebiyatına yapacağı katkıyı yapmış, kendi mikrokozmosunu ve dertlerini büyük bir ustalıkla ifade etmiş bir yazar.

Dylan'ın bir tür Caulfield olmasıyla başlamıştık: "De Daumier-Smith'in Mavi Dönemi"nde iki ayrı karakterin (öykünün kandırıkçı baş karakterinin dişçisi ve uzaktan âşık olduğu rahibenin üstü papazın) soyadlarının Zimmerman olmasındaki tesadüfe de bakın — hayatla sanatın inatla iç içe geçmesinin, birbirini yansıtmalarının örneklerinden biri.

FUAT SEVİMAY

Dokuz Öykünün Onuncusu – Salinger

Salinger'ın adı anıldığında akla her şeyden önce gizeminin, kendisini toplumsal hayattan soyutladığı inzivasının gelmesi ne tuhaf. Sahi, bizzat yazar mı daha çok ilgilendiriyor bizi yoksa yapıtları mı?

Mesela hayatının hazin sonunu bilmesek Sabahattin Ali romanlarına farklı gözle mi bakardık? Yazarını ve hayatını hiç duymamış olsak, cesaret edip *Kuyucaklı Yusuf*'u şövalye romanı –ki şövalye romanları ayrı güzeldir– diye anar mıydık? Emekçi kadınların haklarına zerre duyarlılık göstermemiş, kadınların seçme seçilme hakkı mücadelesini avamın meselesi görmüş, bohem Virginia Woolf'un, feminizmin bayraktarı haline gelmesine sebep, yazarın psikolojik sorunları nedeniyle şahsına yönelik artan duyarlılığımız veya adının etrafında örülen duvar mı? Öyle olmasa *Mrs. Dalloway*'deki Mansfield esintileri daha çok mu gözümüze batardı? Orhan Pamuk'un üç beş cümlesi, milyonların gözünde halen, olağanüstü yapıtlarının önüne neden geçer ki?

Yazar ve yapıt lehine veya aleyhine, olumlu ve olumsuz örnekler çoğaltılabilir. Ben şahsen her zaman, beceribildiğim kadarıyla yapıt tarafında durmaya çalışanlardanım. Magazin merakı mevzubahsimiz değil. Latife Tekin, Berci Kristin'i yazdığı için Latife Tekin'dir, Sait Faik, Hişt Hişt sesinin değerini belleğime kazıdığı için Sait Faik'tir gözümde ve gönlümde. Yoksa bana ne adalardan modalardan.

O nedenle Salinger'a dönecek olursak...

Salinger'a dönmeden önce, daha doğrusu adını yeniden anmışken, ömrü boyunca azıcık yapıt vermiş bu nefis adamın edebiyat üzerinden yapmaya çalıştığı şey aslında tam da bu sanırım; Yüzleşme. İnsanın toplumla, daha çok da kendi kendisiyle, “bence” dediği anda hangi benlikten bahsettiği gerçeğiyle yüzleşmesini sağlamak. Şöyle ki;

Şimdi benim, “Ben aslında yapıttan tarafım, bana ne yazarın ilginç hayatından” ifadesine esasen doğrudan yazarın inzivası üzerine düşünüp ardından andığım duygu kanalıyla ulaşmam gibi –demek ki pek de bana ne değilmiş– insan evladının şahsi tuhaflıklarıyla garabetiyle bilinçaltına süpürdüğü muhtelif duygu ve bilgileri yüzleşmesini ister Salinger roman ve öyküleri eliyle.

Çavdar Tarlasında Çocuklar romanında, tarlanın kenarında ki yetişkin uçurumuna düşmek üzere olan Holden Caulfield'ı okuruz. Bu yönüyle bildungs romanların ezberini, aynı formu kullanarak yıkan, alttan alta edebiyatın da kendisiyle yüzleşmesi gereğini salık veren, nefis bir eserdir.

Bu arada romanın İngilizce adı *Catcher in the Rye*'daki “Catcher-Yakalayan”, çeviride neden çocuklara dönüşmüştür, çevirmenin böyle bir hakkı var mıdır gibi konulara girmeyeceğim. Adına dair bu aşkın inisiyatif dışında Coşkun Yerli'nin Salinger çevirilerinin çok iyi olduğunu belirtmeliyim.

Salinger'ın, *Çavdar Tarlası*'na kıyasla görece daha az bilinen ve okunan, yazarın hiçbir öyküyü, kitaba adını vermek suretiyle ön plana çıkarmak istememesi nedeniyle Türkçede de İngilizcede olduğu gibi doğrudan ve sadece *Dokuz Öykü* adıyla yayımlanan¹ öyküleri, en az bu kült romanı kadar güçlüdür.

Kitabın ilk öyküsü “Muzbalığı İçin Mükemmel Bir Gün”, savaş sonrası toplumda yerini almaya çalışan bir erkeğin, yaşıtı olan eşi, görece yaşlı kayınvalidesi ve sonunda da sahilde tanıştığı küçük bir kız çocuğu tarafından nasıl algılandığı üzerine kuruludur. Bu öyküde eş, kayınvalide ve çocuğun, öykü zamanı içinde adama göre sırasıyla uzakta, çok daha uzakta ve yanı başında şeklinde yer almaları üzerine düşünmek gerek. Öyküde mekânın ustaca kullanımına dair mükemmel bir örnektir bu metin. Ve Salinger, biz okurlara her şeyin yolunda gittiğini düşündürttüğü anda yüzleşme tokadını atar. Evet, derine inip anlamak yerine meselelerin hallolduğunu düşünmeye teşneyizdir çoğu zaman. Ama perdenin ardına gizli küçük bir detay, travmayı göz önüne serer.

Salinger öykülerinde diyalog çok güçlü yer tutar. Bıçak sırtı bir öge olan diyalog, öyküyü rezil de edebilir vezir de. Doğallıktan uzak, kitabi cümlelerle örülü diyaloglar, öykü kişileriyle okur arasına soğukluk sokar. Oysa, kitabın ikinci öyküsü “Sarsak Dayı”daki iki eski dost arasındakine benzer diyaloglar, okuru atmosferin içine alır ve sürükler. Ve artık bir köşesinden dahil olup izlediğimiz, onlarcasını bizlerin de yaşadığı bu sohbetin sonunda, gecenin kör vaktinde bir yüzleşme daha yaşarız. Yıllar önce sarf edilmiş küçücük bir cümle, irinini akıtmak üzere dip köşede beklemiştir.

Öykü adları da oldukça ilginçtir. “Eskimolarla Savaştan Hemen Önce” öyküsünde, iki lise öğrencisi arkadaşın, bir tutam bencillik, bir tutam düşüncesizlik nedeniyle hafif gergin ilişkisinin arasına Eskimo Savaşının nasıl ve neden sızdığını okurun merakına bırakalım. Öyle ki savaş hem de artık ihtiyarları bile askere alıracaktır. Bambaşka, gündelik ve kişisel bir konunun içinde, varlığını bir ışığın çakıp sönmesi gibi hissettirir kimi detaylar. Zihnimiz kişisel meselelerle



¹ J. D. Salinger, *Dokuz Öykü*, Çev.: Coşkun Yerli, YKY, Ekim 2018 (23. baskı).



dopdoluyken, kroşesini çıkıp giden sokak serserisi gibidir Salinger cümleleri.

40'ların sonunda kaleme alınmış öykülerde, post-modern unsurların da erken örneklerini verir Salinger. “Gülen Adam” öyküsünde, öykünün içine Komançiler Kulübü’nün şefinin anlattığı apayrı bir öykü siner ki böylelikle okur, birisi gerçek birisi hayali iki olayın etkisi altında sürdürür metni. “Sevgi ve Sefaletle” öyküsünde ise yine post-modern edebiyatın göstergesi olarak, yazarın sesini duyar, “Bu da öykünün sefalet dolu ya da dokunaklı kısmı ve tabii sahne değişiyor. Kişiler de değişiyor. Ben yine oralardayım ama bundan sonra açıklamaya yetkili olmadığım bazı nedenlerle kendimi öyle dâhiyane bir biçimde gizliyorum ki en zeki okuyucular bile beni keşfedemiyor” cümlelerini okuruz.

Konudan azıcık uzaklaşmak pahasına, küçük bir parantez açarak, edebiyatta post-modern unsurlar hakkında bir noktayı belirtmek isterim. Anlamadığı, sevmediği, kafasının basmadığı her şeye ama her şeye “post-modern” yaftası vurup, kimi metinleri ve post-modern yaklaşımı kendince aşağıladığını sanan bir zavallı zümre vardır. Salinger üzerinden şu yukarıda andığım iki küçük yaklaşım dahi, post-modern edebiyatın, metinler arası üst kurmaca ve diğer malzemeleriyle birlikte, aslında okurun ufkunu ne kadar açan, algıyı ne çok derinleştiren bir yapı olduğunu gösterir. Andığım zevat, basmakalıp, didaktik, sakız metinler okumak isteyebilir. Siz siz olun, bu tiplerden uzak durun ve doğru kullanımıyla post-modern edebiyatın değerini bilin. Peki, yazarın sesini kısıp parantezi kapadım.

Yazarın ithafla, çerçeve öykü yapısına hoş bir örnek teşkil edecek “De Daumier Smith’in Mavi Dönemi” öyküsündeki ve “Yeşil Gözlüm, Al Dudaklım” öyküsündeki kişiler, yaşanan ve yaşanamayan ilişkiler, kaçamak ve aldatma özelinde bir arada okunduğunda çarpıcı izler bırakır. Salinger’in metinlerindeki tüm karakterler gibi, bu öykülerin başkişileri de capcanlıdır. İki öykü peş peşe okunduğunda, ilk öyküdeki dürüst, saygılı ve okura yakın gözükken ama bununla birlikte bir kaçamak yaşayan Lee’nin mi, yoksa hayatını şekillendirmek üzere ufak tefek yalanlara başvurduğu için yargılamaktan geri kalmadığımız ama bununla birlikte dipten dibe samimi duygular besleyen sanat danışmanı karakterle mi özdeşlik kurduğumuz sorusunun yanıtı, okur olarak bize kalacak önemli bir bakiye. Çünkü öyküler biraz da -hatta çokça- kendi hayatlarımızı sorgulamamız içindir ya.

Öyküler hakkında son sözü “Teddy”deki zamanlamaya dair etmek isterim. Öykü nerede başlar ve nerede biter, doğru zaman hangisidir gibi sorular, öykü yazarlarının en çok kafa yormaları gereken şeylerin başında gelir. İşte tüm diğer öykülerle birlikte “Teddy”, bu soruya ders niteliğinde yanıt veriyor. Öykü doğru-

dan olay örgüsünün içinde başlayabilir, dolayısıyla usta işi bir giriş yapıyorsanız uzun uzadıya hazırlık cümlelerine gerek duymazsınız. Ve ritim doruğa ulaştığı anda da bitebilir. Artık söylenecek daha fazlası gereksiz olabilir.

Velhasıl...

İlle de yazarın hayatıyla mı ilgileneceğiz? Eyvallah, bu anlaşılabilir, insani bir merak. En nihayet Salinger gibi ustalar da insan hayatını merakla yola çıkıyor. Hatta okur tarafındaki bu merak, yazarın hayatı, siyasete ve hayata bakış açısı, kimlerden nelerden etkilendiğini bilmek ve saire, dahası hayatındaki çarpıcı anları bilmek, yapıtların daha detaylı anlaşılması için de faydalı olabilir. Ama yine de, o halde öykülerin çoğunun İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından yazıldığını, bu savaşta yer almış Salinger’in, muhtemelen tanık olduğu vahşet sonucu savaşın sonuna doğru sinir krizleri geçirdiğini, hem öykülerinde ve hem de münzevi hayatında bu dehşetin süregiden izlerinin olduğunu bilsek ve yazar ile yapıtlarını bundan dolayı değerlendiresek, daha yararlı bir yol tutturmuş olmaz mıyız? Kimi yeniyetme yazarların görünmeme hikâyesini sırf görsel büyüye indirgemesiyle eğlenebiliriz de o zaman. Çünkü arka planda akan hayat, kimi zaman objektifin önünden daha ağırdır.

Sahi, hayatı da öyküye dahil yazarlardan olan Salinger, kimler tarafından görülmek istemeyip fotoğraf vermemiştir acaba?

ERKAN IRMAK

Salinger'ın Neden Instagram Hesabı Olmazdı?

J. D. Salinger'ın yazdıkları ve hayatı hakkında az da olsa fikir sahibi olanlar, yazımın başlığının –günümüz jargonuyla– bir *clickbait* olduğunun eminim farkındadır. Yazdıklarının yanında Salinger'ın hayatını da vurgulamamın nedeniyse, yine herkesçe bilinen, gözlerden uzak yaşama tercihi ve onu adeta mitolojik bir kahramana dönüştüren etrafındaki gizem bulutuyla ilişkili. Yine de, herkesçe bilinenleri tekrar etmenin ve yeniden düşünmenin bir tür *guilty pleasure* olduğunu ve bu utanma hazzından kendimi alıkoyamadığımı itiraf etmeliyim.

Malum olanı ilam ile başlayalım: Elbette, Salinger'ın bir instagram hesabı olmayacaktı. Ömrünün çok uzun bir kısmını Cornish, New Hampshire'daki bir dağ evinde, hatta evin aşağısına inşa ettirdiği küçük bir kulübede geçiren bu münzevi yazarın, kimseyi *retweet* etmeyeceğini, yediği yemeğin, okuduğu kitabın, köpeklerinin, daktilosunun ya da pencereden gözüken manzaranın fotoğraflarını paylaşmayacağını, gittiği yerlerden *check-in* yapmayacağını, snapchat filtrelerini kullanmayacağını, facebook'taki arkadaşlarının fotoğraflarının altına yorum yazmayacağını tahmin etmek güç değil.

Öte yandan, Salinger'ın zaman içinde ortaya çıkan, hiç değilse dedikodusu yayılan yoğun mektuplaşma merakını, magazinsel de sayılabilecek gündelik olaylara kayıtsız kalamayışını, kontrol etme tutkusunun hayatı boyunca onu takip edişini hesaba katınca, Salinger'ın *fenomen* değilse de, ortalama bir *stalker* olmak için gereken özellikleri taşıdığına kendimizi inandırabiliriz. Aynı şekilde, çocukluk ve ilkençliğinden itibaren din ve din felsefesiyle gelgitli bir ilişkisi olduğunu, sahteliğe daima karşı çıkan bir yanı bulunduğunu, otoriteyle başının hiçbir dönemde hoş olmadığını, zekâ ve masumiyete hayranlığını ve büyük savaşın ortak travmalarını zihninde taşımayı sürdürdüğünü düşününce, hayatını yazdıklarına aktarmada ya da yansıtmada cömert bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu da öne sürebiliriz. Bu da, “paylaşma”nın kendisinin aslında Salinger'a yabancı olmadı-

ğını, hatta bir ölçüde buna yazgılı ve mecbur olduğunu akla getirir. Mesele, bu yüzden, paylaşmanın kendisinde değil, *neyin, nasıl* paylaşılacağına düğümlenir. Salinger'ın bir sosyal medya hesabı elbette olmayacaktır, ama anlattıkları ve onları anlatış biçimi fazlasıyla paylaşımcıdır. Benim bu yazıda ele almayı deneyeceklerimin özünü de Salinger'ın yazısı özelinde bu paylaşmanın doğası, ontolojisi ve bana düşündürdükleri oluşturacak. Ancak bu noktaya varabilmek için, öncelikle kısa bir arka plan tanımlamasına ihtiyacımız var.

* * *

Modernite sonrasının, bilhassa da Salinger'ın da tam içinden tanık olduğu İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kırılmanın birey üzerindeki yıkıcı etkileri sır değildir. Acının daima yanı başımızda, mutluluğunsa her zaman başka yerde olduğu bu yeni dünyadaki yalnız insanın dramı, şüphesiz pek çokları gibi Salinger'ın da hem hayatının hem de edebiyatının temel belirleyicilerindendir.

Salinger, 1942 baharından itibaren kendi arzusuyla ABD ordusunda askere alınır ve 4. Piyade Bölüğü, 12. Piyade Alayı ile birlikte İkinci Dünya Savaşı'na fiilen katılmış olur. Hem Normandiya Çıkarması'nda hem de Bulge ve Hürtgen Muharebelerinde savaşın tam ortasındadır. Birliğindeki arkadaşlarının çoğunu savaş sırasında kaybeder. Savaş bittiğindeyse bu kez de Nazisizleştirme faaliyetlerine dahil olur ve istihbarat birimi için çalışır. 1945'te muhtemelen Dachau'nun alt kollarından olan kimi toplama kamplarına ilk girenlerdendir ve neredeyse ölmek üzere olan, insanlıktan çıkarılmış yüzlencesinin yanında, yığınlar halindeki soykırıma uğramış Yahudi bedenleriyle de yüz yüze gelir.¹

Tanık olduklarının Salinger üzerinde nasıl bir etki bıraktığını tahmin etmek güç değil. Nitekim yazar üzerine çalışan pek çok araştırmacının da onun edebiyatında ve hayatında İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin üzerinde ısrarla durması bunu doğrulamaktadır. Dahası, o günlerde literatüre dahi girmemiş olan, bugünse travma sonrası stres bozukluğu olarak adlandırılan ruhsal rahatsızlıktan mustarip olur ve bir süre hastanede tedavi görür. Öte yandan, yukarıda paylaşım bahsinde açmaya çalıştığım gibi, burada da mesele savaşın edebiyata girmeyi dayatıyor oluşu değil, Salinger'ın tanık olduklarını yaşamına ve yazdıklarına *nasıl* dahil ettiğidir.

* * *

Theodor Adorno, “Kültür Eleştirisi ve Toplum” adlı yazısının sonunda, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımı kastederek, felaketlerin en keskin bilinci bile yozlaştırıp bir gevezeliğe dönüştürebileceğinden bahseder ve ardından ünlü cümlesini kurar: “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu, şiir yazmanın bugün neden imkânsız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir.” Adorno'nun vurgusu elbette şiirin kendisine değil, şiiri de içine alan yeni kültür

¹ Şüphesiz, bu yazının kapsamı ve niyeti Salinger'ın büyük kırılmalarla ve son derece önemli ayrıntılarla şekillenen hayat hikâyesini anlatmayı engelliyor. Bu yüzden konu hakkında daha fazla bilgi için Türkçeye de çevrilen Kenneth Slawenski'nin *Üzüntü, Muz Kabuğu ve J. D. Salinger*'i ile yazarın kızı Margaret A. Salinger'in tartışmalara da sebebiyet veren *Dream Catcher: A Memoir* adlı kitaplarına bakılabilir.

tüketimi biçimlerinin her şeyi anlamsızlaştırıp birer kâr aracına dönüştürmesinedir. Nitekim, bu yeni işleyişte “Eleştirel ruh kendinden memnun tefekkürle sınırlı kaldığı sürece [...] mutlak şeyleşme karşısında çaresizdir.”²

Aynı cümleye atıf yaptığı “Sanat Şen midir?” adlı yazısında da yine sanatın doğasına ilişkin yorumlarda bulunur ve kendi sözlerini bir anlamda şerh eder: “Auschwitz’ten sonra şiir yazılamayacağı cümlesinin mutlak bir geçerliliği yoktur, ama şu kesin ki Auschwitz geçmişte mümkün olduğu ve belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için, şen sanat artık tasavvur edilemez.”³ Bu anlamda şen sanat, estetize edilmiş, altı boşaltılmış, barbarlığın dehşetini aşındırmaya yaran, tahammül, sabır, tefekkür, kader vb. gibi teskin edici öğütleri kullanarak, yaşamanın her şeye karşın ne denli güzel olduğunu vaaz eden, kutsayan bir doktrini anlatır ve Adorno’nun da itirazının temelini bu nokta oluşturur. Tam da bu nedenle, bu kez *Negatif Diyalektik*’te, Adorno aynı cümleye bir kez daha geri döner ve şöyle der: “İşkence görenlerin ne kadar haykırma hakkı varsa daimi ıstırap içinde olanların da o kadar ifade hakkı vardır; Auschwitz’ten sonra şiir yazılamayacağı sözü bu nedenle yanlış olmuş olabilir.”⁴

Belki Salinger da tanık olduklarından sonra kendine “Dachau’dan sonra bir şeyler yazmak barbarlık mıdır?” diye sormuştur. Ya da en azından, gördüklerinin ardından, yazı ve sanatla, din ve yaşamla, masumiyet ve akılla savaş öncesindeki gibi ilişkilenecek ilişkilenemeyeceğini düşünmüştür. Biliyoruz ki, Salinger sadece savaş sonrasında değil, savaş sırasında da yazmayı sürdürür. Hatta *Çavdar Tarlasında Çocuklar*’ın önemli bir kısmı çatışmalar devam ettiği sırada yazılır. Yazarın o dönemden kalan az sayıdaki fotoğrafı ve arkadaşlarına gönderdiği mektuplar da, yazmanın Salinger’ın savaşla, barbarlıkla baş etme yöntemlerinden biri, hatta en önemlisi olduğunu düşündürür. Nitekim, Slawenski kitabında, bir tanıktan aktardığı kısımda şöyle yazar: “[Bombardıman sürerken] Herkes korunmak için saklanıyordu. Etrafa göz gezdiren askerler Salinger’ın bir masanın altında hiç istifini bozmadan daktiloya yazmaya devam ettiğini gördüler.”⁵

Aslında nihai olarak Adorno da sanatla ilgili benzer bir sona ulaşır. Evet, elbette şen, mizahi, kutsayıcı, teskin edici, kaderci sanat barbarlığı anlamsızlaştırmak, onu olağanlaştırmak veya meşrulaştırıp metalaştırmak gibi bir tehlikeye sahiptir, hatta alçakçadır da. Ancak bu kez “Bağlanma” adlı yazısında son bir kez niyetini açıklama ihtiyacı duyar. Öncelikle, “Auschwitz’ten sonra lirik şiir yazmanın barbarca bir iş olacağı şeklindeki bilinen deyişi hafifletmeye, yumuşatmaya niyetim yok” diye başlar. Öte yandan, sanat ve bilhassa da yazı, bütün olumsuzlamalara, mahkûm edilmelere, sorgulamalara karşın yaşamayı sürdürmektedir. Bu durumda, “Edebiyatın böyle acımasız yargılarla hüküm giymesinden sonra da, var olmakta ısrar etmesi; yani, Auschwitz’ten sonra da varlığını sürdürmek istemesinin kinikliğe (*cyncisim*) teslimiyet anlamına gelmeyeceğini anlamak gerek-

mektedir” der. Bir başka deyişle, Adorno’nun barbarlık olarak gördüğü, barbarlığı aktarmak için uğraşmayan, yaşananların unutulamazlığıyla yüzleşmekten kaçınan bir sanatsal bakıştır. Nitekim sonunda aşikâr olanı bir kez daha tekrarlamak zorunda hisseder kendini: “Bugün apaçık bir gerçektir ki, yaşamakta olan acıların kendisini duyulur, duyulabilir bir sese dönüştürebildiği, kendisine kısa yoldan hemen ihanet etmeyecek olan bir teselli bulabildiği biricik alan, gene de, sadece sanattır.”⁶

* * *

Bir yazarın neden yazmaya ihtiyaç duyduğu sorusu daima ilgi çekicidir. Salinger söz konusu olduğundaysa bu soruya daha ilginç bir başkası eklenir: Bir yazar, yazmayı sürdürdüğü halde neden yazdıklarını yayımlatmaya ihtiyaç duymaz? Zira, daima olmasa da çoğu durumda yazma arzusunun altında okunma, bilinme, anlaşılma, tanınma, beğenilme, onaylanma, ölümsüzlük gibi daha kişisel katmanlar bulunur. Aslında Salinger’ın yazarlık hikâyesine de bakıldığında –en azından başlangıçta– benzer isteklerin söz konusu olduğu söylenebilir.

Friedrich Nietzsche *Die fröhliche Wissenschaft*’ta [Şen Bilim] kurgusal, kısa bir diyalog yazar, “neden yazıyorsun?” sorusu hakkındaki en ilginç ve çarpıcı yanıtlardan biridir bu: “Ama o vakit niçin yazıyorsun?” – A: Elinde yaş tüy kalemle düşünenlerden değildir; önlerinde mürekkep hokkası, sandalyelerine kurulup da kâğıda bakarak kendilerini tutkularına kaptırıp gidenlerden ise hiç değildir. Yazmaktan usanırım ya da utanırım ben; yazmak, bende, doğanın çağrısıdır – benzetmeler yoluyla bile olsa ondan söz etmek bana tiksiniyor. – B: Ama niçin yazıyorsun o vakit? – A: Peki dostum, sana güvenle şunu söyleyeyim: düşüncelerimden *kurtulmanın* başka bir yolunu şimdiye dek bulamadım ben. – B: Niçin onlardan kurtulmak istiyorsun ki? – A: Niçin mi istiyorum? İstemek mi? Buna mecburum. – B: Yeter! Yeter!”⁷

İkinci Dünya Savaşı’na kadarki edebiyat denemelerinde Salinger’ın pek fazla ünleneemediği görülür. Kimi önemli dergilerde yayımlanan öyküleri bulunsa ve küçük bir çevrede adı yavaş yavaş duyulmaya başlansa da, (neredeyse takıntılı biçimde) özellikle *The New Yorker* dergisine gönderdiği öykü ve şiirlerin her seferinde ret cevabı almasının üzerinde bıraktığı rahatsızlığı tahmin etmek güç değildir. Onu tanınır yapacak tema ve karakterlerin çevresinde dönmeye başlamış olsa da, şimdilik onları nasıl kelimelere dönüştüreceğini, nasıl konuşturacağını keşfedememiştir. Yetenekli ve azimlidir kuşkusuz, ama o kadar; tıpkı yetenekli ve azimli olan pek çok başkası gibi. Franny’nin arayışından çok, Lane’in hırsını akla getirir; sanki Holden onu görse atıklarınıncaına bindirmeyecektir. Öte yandan, bu savaş-öncesi dönemde Salinger için yazmak bir tutkuysa da, bir mecburiyet değildir. Nietzsche’nin *kurtulmak zorunda* olduğunu söylediği düşüncelerin onun zihninde belirdiğinin işaretleri yoktur. Daha açık ifadesiyle, anlatmaktan başka

² Theodor W. Adorno, “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, *Edebiyat Yazıları* içinde (ss. 159-179), Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 179.

³ Theodor W. Adorno, “Sanat Şen midir?” *Edebiyat Yazıları* içinde (ss. 150-158), Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 155.

⁴ Theodor W. Adorno, *Negatif Diyalektik*, Çev. Şeyda Öztürk. İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s. 328.

⁵ Kenneth Slawenski, *age*, s. 114.

⁶ Teodor W. Adorno, “Bağlanma”, *Estetik ve Politika* içinde (ss. 377-419), Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006, ss. 403-404. Adorno’nun tartışılan fikirlerinden yola çıkan ve Dan Pagis’in şiirlerini yorumlayan bir çalışma için Arus Yumul’un “Dan Pagis’in Şiirinde Bir İletişim Aracı Olarak Sessizlik” başlıklı yazısına bakılabilir; *Moment Dergi*, 5(1), 79-95.

⁷ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Çev. Josefina Nauckhoff. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, ss. 90-91.

çaresi olmadığı için değil, anlattıklarının dinlenilmesini umarak yazar bu ilk dönemde. Henüz anlatmak *zorunda* olacağı şeyleri görmemiş, barbarlıkla tanışmamıştır çünkü. Şiir yazmanın hâlâ mümkün olduğu yıllardır bunlar. Yazmayı *ister*, ama yazmaya *mecebur* değildir.

* * *

Adorno'nun cümlesi sanat için söylenmiş en sert ifadelerden biriye, Salinger'ın kızına yazdığı mektupta kurduğu bir başkası da en hüznülülerinden biridir kuşkusuz: “Ne kadar yaşarsan yaşa, hiçbir zaman yanmış bedenlerin kokusu burnundan tamamen gitmez” der. Savaşın yıllar sonra, inzivaya çekildiği evinde, artık kimseyle görüşmediği, yazdıklarını yayımlamaktan çoktan vazgeçtiği bir zamanda kurar bu cümleyi. 1965'te artık gediklisi olduğu *The New Yorker*'da “Hapworth 16, 1924” adlı son hikâyesini yayımlar ve öykü hakkındaki sert eleştirilerin ardından ömrünün sonuna dek, yani kırk beş sene boyunca yazdıklarını yayımlatmayı reddeder. Reddetme kelimesinin seçmemin nedeni, yalnızca giderek yaşlanan Salinger'ın huysuzluğunu hissettirmek için değil; aynı zamanda bu kırk beş yıl boyunca yazmayı sürdürdüğü halde, okunmaktan, yargılanmaktan, beğenilmekten vazgeçtiğini (belki de eleştirilme endişesinden kaçtığını), bunun yerine sadece artık *mecebur* olduklarını yazmakla meşgul olmayı seçtiğini vurgulamak için de.

Çavdar Tarlasında Çocuklar'ın 1951'de yayımlandıktan sonra başlattığı etki, edebiyat tarihinde eşine az rastlanır bir başarı hikâyesidir. Bu romanda yarattığı kahramanla birlikte Salinger sadece savaş sonrasının kendini ifade edemeyen, yalnız, huzursuz, yersiz yurtsuz, inançlarını yitirmiş, büyüklerin sahteliklerinden bunalmış yeni neslin sözcülüğünü üstlenmez; aynı zamanda gündelik hayatın dilini edebiyata boca ederek yazıyı geçmişin şiirsel ketumluğundan, estetize edilmiş yapaylığından da kurtarır. Holden'in ardından yavaş yavaş sahneye çıkan Glass Ailesi'nin fertleriyle de Salinger'ın karakter kadrosu, yazı dili ve konu başlıkları tamamlanmış olur. İnziva yıllarında kendisiyle vakit geçiren az sayıdaki insanın aktardıklarına göre, Salinger'ın 1965 sonrası yazdıkları da yine Glass Ailesi ve Holden Caulfield üzerinedir. Aslına bakılırsa ilk taslağını İkinci Dünya Savaşı sırasında, cephede, ölümlerin, yıkımların, kayıpların arasında yazdığı *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'dan itibaren, Salinger'ın edebiyatında sıklıkla kullanacağı, hatta saplantıyla bağlanacağı temaların izlerini görmek mümkündür. Bir bakıma zihnine musallat olan şeytanların ve Salinger'ın bu şeytanlardan kaçmak, kaçamadığında da onlarla savaşmak için kendine kurduğu ikinci dünyanın sınırları ve sınırları henüz cephede, ateş altındayken şekillenmiştir. Yanmış et kokusu ne yaparsan yap burundan gitmez, ama aynı zamanda bu hiç gitmeyen kokunun anlatılmasını da kaçınılmaz kılar. Daima hatırlanan, elbette, daima anılan da olacaktır.

* * *

“Hapworth 16, 1924”e yöneltilen olumsuz eleştirilerin odağında, yedi yaşında bir çocuğun böyle bir mektup yazmasının imkânsızlığı bulunur. Salinger'ın dâhi, samimi, masum ve kırılğan çocukları bu kez kabul görmemiştir. Bu öykü belki de Salinger'ın zihninde tasarladığı ailedeki ilk çatlak, kusursuz kaçış planının dış dünyayla ilk doku uyumsuzluğu gibi de görülebilir. Evet, *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ı götürdüğü ilk yayınevinde de ona, Holden'in deli olduğu, kimsenin onun hikâyesini okumayacağı söylenmiştir; ama 1950'deki daha genç ve darbelerle daha dayanıklı olan Salinger bir başka yayıneviyle kısa sürede anlaşılmış ve ardından da hep aradığı okurunu bulmuştur. Dışarıyla ilişkisini en aza indirdiği 1965'teyse yarattığı karakterlere, çocuklarına, zihnindeki asıl ailesine karşı çok daha korumacı, tavizsiz ve otoriterdir. Onları yeniden başkalarının cehennemine maruz bırakmayacaktır. 2010'daki ölümüne dek Glass Ailesi Salinger'ın bilincinde ve yazılarında yaşamaya, konuşmaya, düşünmeye devam eder, ancak dış dünyaya iletişim kurdukları kapı bir daha açılmamak üzere uzun zaman önce kapanmıştır.

Salinger elbette 20. yüzyılın en büyük, en sıra dışı, en yenilikçi, en fenomen yazarlarından biridir. Yaptığı, söylediği her şey bugün ona neredeyse mürit gibi bağlanmış okurlarınca takip edilir. Hâlâ en merak edilen edebiyat figürlerinden biri olmakla kalmaz, muhtemelen henüz yayımlanmayan çok sayıdaki kitabıyla önümüzdeki yıllarda da bu ilgiyi artırarak sürdürecektir. Okurları için sadece Salinger değil, Holden, Seymour, Zooey ve Franny de yaşayan, nefes alıp veren *gerçek* kişiler, arkadaşlarıdır; herkesin Salinger'ı kendisi için şahsi ve muhteremdir. Öte yandan, Salinger'ın yazıyla yarattığı ve içine sığındığı dünyadaki mutluluğunun ve şefkatli tavrının, edebiyat dışı dünyada da sürdüğünü, aynı pürüzsüzlüğe sahip olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Cephedeki arkadaşlarının pek çoğunu çatışmalarda kaybettikten, toplama kamplarında sayısız acıya tanıklık ettikten sonra, Nazi partisi üyesi bir kadınla evlenir örneğin. Amerika'ya döndükten sonra, 14 yaşında bir kızla duygusal olarak yakınlaşır, büyük ses getiren 18 yaşındaki Joyce Maynard'la birlikte yaşamaya başladığında kendisi 53'ündedir. Maynard'ın yazdıkları Salinger'ın yıllar boyunca başka pek çok genç kadına da hiç değilse ilgi duyduğunu gösterir. Yazılarındaki çocuklarına ne denli düşkünse, biyolojik çocuklarına karşı da o denli kayıtsızdır, bu anlamda kızının yazdığı biyografiye tavrı da analize muhtaçtır. Ne iyi bir eş, ne ilgili bir baba, ne de vefalı bir dost olduğu söylenebilir. Bunlar bir okur için önemli midir, olmalı mıdır, elbette tartışmaya açıktır. Ancak Salinger'ın hayatla kirlenmemiş, masumluklarını kaybetmemiş, sahteleşmemiş, buna karşın daima zeki ve sıra dışı kalabilmiş, çekici, lekesiz karakterleri, dış dünyada aranmaya başladığında sonuç hep hüsrana olur. Salinger ardında sadece hayal kırıklıkları değil, pek çok kırık kalp de bırakır. Savaşın barbarlığını yazıyla tedavi etse de, yazının yarattığı yıkımdan kaçamaz.

* * *

Bitirirken tekrarlayalım: Salinger'ın elbette bir instagram hesabı olamazdı. Yaşamı boyunca sahtelikten kaçınırken, kendi mutsuzluğunu anlamlandırmaya çalışırken, her şeyden çok masum kalabilenin peşinden koşmuş ve sırf başkaları da öyle davrandığı için sorgulamadan kabul edilen samimiysiz, önyargılı, içinde zekâ pırıltısı olmayan değerlerle didişmiş, bunun için herkesten uzak bir hayat sürmüşken, kuşkusuz bu her şeyi “şen sanat”la bastıran, daima “şenlik”li kalan, her türden zayıflığın, acının, zaafın, kafa karışıklığının hemen değersizleştirildiği, şeyleştirildiği, dışlandığı ve cezalandırıldığı, bu yüzden de her an biraz daha bir barbarlığa dönüşen ağın bir parçası olmayacaktır. Buna karşın ilginç olan yine de bu içeriksiz paylaşımın yaygınlığı, epidemisi değil bana kalırsa; asıl şaşırtıcı duran tüm bunlara karşın Salinger'ın hayatındaki ve edebiyatındaki dolaysız paylaşımın ve barbarlığa rağmen ve onun sayesinde yazdıklarının bu denli sahiplenilmesi, içselleştirilebilmesidir. Holden okura ilk seslenişinde “Anlattıklarımı gerçekten dinleyecekseniz” diye söze başlar. Gerçekten dinleyenlere söyleyecekleri vardır çünkü. Bu bile paylaşmaya ne kadar hazır ve hatta muhtaç olduğunu gösterir. Kitap sonlanırken de aynı davet tekrarlanır. Mutlulukla izlediği masum çocuklara bakarken, “keşke siz de orada olsaydınız” der. Ama bir yandan da hem kimsenin gerçekten dinlemeyeceğinden hem de orada da olsak Holden'la aynı mutluluğu paylaşamayacağımızdan endişelenir Salinger. Hikâyenin ve hayatın sonu bildiğimiz yalnızlıkla sürer ve noktanır. Yazar karakterinin tavsiyesine uyup “kimseye bir şey anlatmaz” artık, böylece “kimseyi de özlemek zorunda” kalmaz. Yazmak kaçınılmazdır, anlatmak ise barbarlık.

22 yıllık aşk...

#enerjinizoluyoruz

AYGAZ KİTAPLIĞI

1996'dan beri kültürel belleğimizi kağıda dökmek için aşkla çalışıyoruz.

Aygaz Kitaplığı, 22 yılda kültür hayatımıza farklı konularda 15 eşsiz eser kazandı. Tüm dünyadan yayınevleri, akademisyenler, üniversiteler, kütüphane ve müzeler tarafından övgüyle söz edilen yayınlarımızla gurur duyuyoruz.

AYGAZ

Enerjiniz oluyoruz, değerleri koruyoruz.

KÜLTÜR-SANAT ÇEVRE SPOR SAĞLIK

GÜRSEL KORAT

Edebiyat ve Sinema

Umberto Eco *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabında bir sinema yapımcısının ayrıntıları boşverip “cut, to the chase!” (kes, sonuca git!) dediğini yazar. Doğrusu, sinema dünyası “edebiyatın değerini kabul etse de” iş uyarlamaya geldi mi “süslerden” kurtulmak isteyen kişilerle doludur. Bu durum edebiyattan uzak bir sinema tavrıyla edebiyata gömülmüş bir sinema tavrı arasında salınan sarkacın çok seyrek bir biçimde edebiyatı ve sinemayı eşitleyen bir momentum yakalayacağı anlamına gelir.

Sinema senaryosu, “okurları” için özel olarak yazılmış, spesifik bir edebi üründür. Öykü veya roman ise özel olarak ve yalnızca sinema kitleleri için yazılmamıştır. Sinemadan edebiyata uyarlama pek az görülebilecek bir durum olduğuna göre, uyarlama hakkında konuşulduğunda özne hep sinema olur ve edebiyattan feda edilecek şeyler vurgulanır. Yani “sinema dili” merkezdedir, edebiyatın sinemaya verdiği şeyler göz ardı edilir.

Biz böyle yapmayalım: Önce sinemanın edebiyattan aldıklarına, sonra da edebiyatın sinemadan öğrendiklerine bakalım.

Edebiyattan Sinemaya

Umberto Eco’nun sözünü ettiği hemen sonuca gitmek isteyen yapımcı, Aristo’nun “trajik eylem için son felaket belirinceye kadar uzun talihsizliklerin gerektiği” savını bilse, bu kadar acele etmezdi. Bu durumda Italo Calvino’nun *geciktirme* ve Seymour Chatman’ın *stretching* (yayma) kavramları ona çok değerli görünecek, Eco’nun “spazm” adını verdiği erteleme ve germe stratejisi üzerinde biraz kafa yoracaktı.

Anlatı Ormanları’nda Altı Gezinti adlı yapıtında Umberto Eco “Metinde bir mekânı canlandırmak amacı taşıyan oyalanma vardır” dedikten sonra **hipotipoz** kavramını tanımlar. Ona göre hipotipoz bir metnin her şeyi görüyormuşçasına gözümüzün önüne yerleştirmesidir ve bu görsellik, öykü zamanına oranla okuma zamanının uzamasından kaynaklanır.

Bunun anlamı şudur: Bir filmin belirlenmiş zaman dilimi içinde (90-110 dakika) görsellik temelinde yarattığı *sahicilik etkisi* geciktirme ve yaymadan gelir. Bu etki, edebiyattan öğrenilmiştir.

Edebiyata özgü başka bir anlatım yolu da geçmişi anımsamadır. Anlatıcının belli bir zamandayken o zamanın gerisine dönüp olanı biteni söylemesi *analeks* olarak adlandırılır. Kehanet, yahut olacakları önceden haber vererek anlatmaya ise *proleks* denmiştir. Bu kavramlar sinemada *flashback* ve *flash forward* olarak anılırlar. *Analeks*, anlatı zamanının durdurulup geriye bakılması sonucu öykü düğümlerinin açılmasını sağlar. *Proleks* ise gelecekte ortaya çıkabilecek pek çok olası sonucu önceden sezdirmenin bir ara aşamasıdır. Bütün bunlar edebiyattan sinemaya geçmiş, çok eski tekniklerdir.

Sinemadan önce edebiyatta var olduğundan emin olmamız gereken başka bir anlatma yolu da, *kuşbakışı anlatım* tutumudur.

Eco bu tutumu açıklarken Alessandro Manzoni’nin *Nişanlılar* kitabına başvurur ve bu kitaptaki bir bölümün helikopterden yapılan çekimlere benzediğini söyler:

İki kesintisiz dağ silsilesi arasından güneye dönen ve dağların oluşturduğu çıkıntılarla girintilere bağlantılı olarak birçok koyu ve körfezi bulunan Como Gölü’nün bir kolu, birden çok daha dar hale gelip, bir yanında dağlık bir burun, öteki yanında ise geniş bir sahil bulunan bir nehrin görüntüsünü ve akışını edinir.

Edebiyatın kahraman hakkında öğrettikleri de dikkat çekicidir. Kahraman veya karakter hakkındaki her bilginin öykünün başında anlatılmayacağı deneyimi edebiyata aittir, sinema da bunu yineler. Burada kahramanı ve karakteri ayrı anlamda kullandığım fark edilecektir. Kahraman, olaylara yön veren bir olay kişisidir. Oysa karakter bütün derinliği içinde anlatılır ve olaylara hükmetmek onun elinden gelmez. Karakter, olaylardan etkilenen ve onunla birlikte değişim geçiren kişidir.

Yazar “karakter”i sanayi devrimiyle birlikte kavramaya başlamıştır; karakter şehirden doğmuş bir kavramdır. Yazarın olaylara bir bilim insanı gibi nesnel bakabilmesinin temelinde de sanayi devrimi vardır. Kanımca insan odaklı, kahramandan arıtılmış modern öykü ilk olarak Rönesansla birlikte ortaya çıkmış, Sanayi Devrimi’yle birlikte *karakterin yolculuğu* derinleşmiştir. Karakter insani varoluşta bir anlam aramayı gerektirir; oysa kahraman, mitosun çocuğu olarak insan varoluşunun dışındadır, o daha çok dinin, maceranın ya da etiğin alanından seslenir. Genellikle fiziksel olarak devdir, eylemi de insanüstüdür ama iç dünyası cücedir. Kahramanın içinden ne geçtiği o söylemedikçe bilinemez, yalnızca eylemleri görünür; oysa karakter saydamdır, söylemese de ne düşündüğü bilinir.

Sinema, iç dünyası görünmediği için –beyaz perdeye çok uygun olan– kahramanı macera ve aksiyon filmleri yoluyla yüksek bir noktaya ulaştırmış, edebiyat ise kahramana odaklandığında yüzeysel, minyatüresk ve basit bir düzeyde kalmıştır.

Bu nedenle güçlü edebiyat hep karakterle uğraşır.

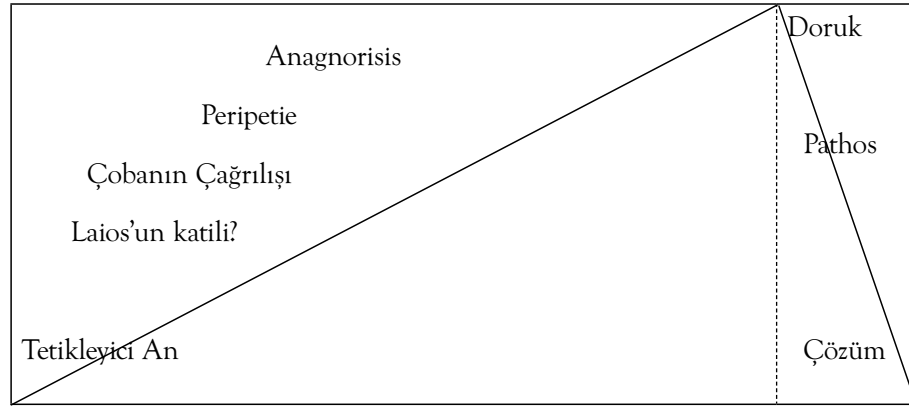
Sinemada kahramanı ve tipi canlandırmak karaktere göre kolaydır. Çünkü

perdede yalnızca hareket eden insanlar görünür; bu nedenle karakteri biçimlendirmek zordur. Karakteri içeriden gösterebilmenin ilk koşulu *düşüncenin davranışlarla gösterilmesidir*.

Edebiyat, kahramanı anlatmayı dinlerden, sinema ise edebiyattan öğrenmiştir. Öykünün yapısını inceleyen ilk kişi ise bir filozoftur: Aristo bunu *Poetika*'da yapar ve tragedyanın daima bilginin geç kaldığı hakikati üzerine kurulduğunu gösterir; kahraman, başına geleni öğrendiğinde (anagnorisis) çok geçtir, baht dönüşü (peripetie) çoktan yaşanmıştır.

Karakterin çatışmayla açılan hikâyesi, o anda bilmediğimiz bir geçmişe yaslanır. Beliz Güçbilmez'in yazdığına göre Aristo'dan İbsen'e kadar bütün olay açılışları, "geçmişte bir şey olur ve bugüne izi düşer" sözüyle açıklanabilecek yapıdadır. Bunu Sofokles'in Oedipus oyununda görebiliriz. Sofokles, Oedipus'un bütün yaşamını değil Thebai'deki son gününü anlatmıştır. Oyuna Oedipus'un babası Laios'un kaderi (yani geçmiş) gölgesini düşürür, fakat oyun uzun uzun bunları anlatmak yerine şehirde vebanın başlamasıyla açılır, bitişiyle sonlanır.

Bunu, 19. yüzyıl yazarlarından Gustav Freitag'ın ünlü üçgeni üzerinde incelersek, dramatik yapı tartışmasının teknik bir konu olmadığı, bunun edebiyatı ilgilendirdiği derinden anlaşılır. Çünkü sözün ve eylemin nasıl sıraya konacağı, her şeyden önce edebi bir seçim gerektirir. Sinema ve tiyatro, bu yönüyle, çekirdeğinde edebiyatın durduğu birer oyun sanatıdır.



Tablo: Kral Oedipus'un Freitag Üçgeni üzerindeki görünüşü

Bu çizime göre kurmaca doğrudan bir çatışmayla açılır ve her adımda atılan güçlü düğümlerle tepe noktasına çıkar. Doruğa kadar geçen zaman, anlatının neredeyse tamamını oluşturur. Bundan sonra düğümler hızla çözülür ve öykü finale ulaşır. Bu, bütün kurmaca yapıtlar (öykü roman, oyun ve senaryo) için geçerlidir.

Sinema yalnız edebiyattan değil, dinsel öyküler anlatan resim sanatından da bir şeyler almıştır. Örneğin resimde konuyu belirlemek amacıyla yüzyıllardır ya-

pılan çerçeve çizgileriyle sinema perdesinin kenar çizgileri aynıdır. Portre ressamlığı da çerçeveyi kurgulamış, fotoğraf aynı tasarımı yinelemiştir. Sinema sahnesi, resimden ve fotoğraftan hareketle kurulmuş olan tiyatro sahnesinin gelişmiş bir tekrarıdır; aynı dikdörtgensel yapıya sahiptir.

Tiyatro ilk kez Diderot çağında rampa ışıklarıyla sahneyi aydınlattı. Perde ortaya çıktı ve Shakespeare tiyatrosundan farklı olarak seyirciyi yok saydı: Sanki izleyiciyle oyuncular arasında görünmez bir duvar vardı ve ışıklarla aydınlatılmıştı. Bu, resim sanatının oyuna etkisidir. *Tablo* adıyla bölümlere ayrılarak hazırlanmış ve tıpkı tablo gibi perspektifle katmanlandırılmış olan sahnede resimler canlandırılmaktaydı. Böylece oyuncunun seyirciyle kurduğu dolaylı, ondan habersizmiş gibi görünen eylem düzeni ortaya çıktı.

Sinema da aynı yoldan geçmekte gecikmedi: Tiyatro oyuncusu gibi seyircinin yokluğuna oynamayı benimsedi. Sinemanın farkı, zaman akışını kare kare göstermesi ve istendiğinde devinimi yineleyen bir buluş olmasıydı.

Bu, zamanı ele geçirmenin ilk adımıydı. Üstelik devrimdi, perspektife hareket ekleyen bir görsel devrim.

Sinema nasıl ki fotoğraftan esin aldıysa tiyatrodan da tablo tablo tasarlanmış resimleri canlandırmak, onları oyunlaştırmak düşüncesini aldı.

Fakat iyi düşünülürse "okuyucunun farkına varan anlatı"yı da "ondan habersiz görünen anlatı"yı da icat eden asıl kaynağın edebiyat olduğu görülecektir. Bütün hikâyelerde, masallarda, dinsel anlatılarda ve modern edebiyatın öncülerinde doğrudan okura seslenen yapıtlar kadar, okur yokmuş gibi, ona söylemiyormuş gibi yazılmış metinler sinemayı ve perspektifli resmi öncelemiştir.

Perspektiften yoksun olan ikona, izleyicinin farkındadır. Her ikona dindara açık çağrı yapar, her dinsel minyatür de mitosu öğretir. Hiçbir figür gözümüzün gördüğü şeyler değildir. Kahramanın yüceye yolculuğudur. Bunu izleyiciye bakarak gösterir. Oysa perspektif çağıyla birlikte resim izleyiciyi unuttur, kendi başına davranan figürlerin dünyasını görür. Perspektifli resim, kendi içinde bir hikâye taşımakta ve anlamı izleyiciye bırakmaktadır. Dördüncü duvar ilkesiyle çalışan Diderot sahnesiyle koşuttur.

Bu dramatik gelişim, Rönesans'ta ortaya çıkan insan odaklı anlatı ile örtüşür. Artık üstün niteliklerle donanmış olan kahraman gitmiş, insan ortaya çıkmıştır. İnsan merkezli felsefe, insan merkezli anlatıyı koşullamıştır.

Edebiyatın sinemaya yaptığı katkılardan biri de karakterin görünen davranışlarıyla içsel davranışları arasındaki bağı keşfetmektir. Sinema edebiyattan öğrendiği bu bağlantıyı başlangıçta uygulayabilmiş değildi; ruhsal olanı perdede anlatmanın yolunu, davranış kodları üzerinde yoğunlaşarak buldu. Yani bir bakıma davranışçı psikologların söylediği ilkeyi yaşama geçirdi: *Davranış düşüncenin aynasıdır*.

Edebiyat, karakterin derin anlamlar kazandığı katmanlı bir yapı içerir. Büyük

edebi yapıtlar, karakterin içeriden görünümünü bütün insanlar tarafından aynı biçimde anlaşılacak yapıda kurmuştur. Büyük yapıtlar insanı herhangi bir ideoloji, din yahut belirli bir disiplin ekseninde kavramaz: Edebi derinlik, tıpkı bilimin yaptığı gibi insanı soğukkanlı, uzak ve sahici bir biçimde içine çeker. Bunu yazarın daha çok betimsel ve düşünsel bir dille başardığını görürüz.

Duyuların kullanılması olayın dış görünümünü anlatmaya yardımcı olur. Yani görselleşme, hipotipoz, duyuların etkisiyle sağlanır. Bu noktada, geciktirim kadar, duyuları kullanmak da önem taşır.

Proust'un *Albertine Kayıp* adlı romanından okuyacağımız rasgele bir parça bile duyuların görselleşmeye etkisini anlamayı kolaylaştıracaktır:

O uzun mu uzun yaz akşamlarında, ortalık nasıl da yavaş kararır! Karşıdaki evin solgun hayali, gökyüzünü inatçı beyazlığıyla boyamaya devam ediyordu. Evin içi nihayet kararmıştı, sofada eşyalara çarpıyordum ama merdivene açılan kapının camlı bölmesi, benim zifirî zannettiğim karanlığın ortasında, yarısaydam ve maviydi; bir çiçek maviliğinde, bir böcek kanadı maviliğinde, günün, bütün insafsızlığıyla indirdiği, çelik kadar keskin, son bir darbe olduğunu hissetmesem, bana güzel görünecek bir mavilikteydi.

Duyusal dil edebiyat alanında güçlendikçe sinemada da güçlenmiştir. Aslında bu konu *tavuk yumurtadan mı, yumurta tavuktan mı* tartışmasına benzer: Sinemanın duyusalılığı tetikleyip hızlandıran bir yanı olduğunu da akıldan çıkarmamak gerekir. Özellikle üç boyutlu film, duyuları hareketle ve tensel efektlerle uyarmaya dayanan 4D teknolojisi, bu çağda sözü edilmeye başlanan hiper gerçeklikten payını almakta, edebiyata da esin vermektedir.

Sinemadan Edebiyata

Edebiyattan sinemaya geçenler tamam da, sinemadan edebiyata geçenler nelerdir?

Öncelikle kameradan başlamalı: Kamera, nesnel anlatımın, soğukkanlı bakışın derinlik kazanmasını sağlamıştır. Kamera insan gözünün gördüğü hiçbir ayrıntıyı kaçırmadan ve unutmadan görebilen bir teknik araç olduğu için yazar insanların bütün özelliklerini betimlemekten ve ortamı ayrıntılı olarak anlatmaktan uzaklaşmıştır. Edebi görselleşme çağını, yani bugünü anlattığım bir yazıda bu konuyu ele aldığım için burada yalnızca temel önermemi söylemekle yetineceğim: Edebiyat bütün imgelerin herkes tarafından tanınır hale geldiği bu çağda sözünü insan eylemleri üzerinde yoğunlaştıran bir teknik geliştirdi, düşünceyi eylem içinden kavradı ve betimlemeyi kısa kesti.

Bu durum özellikle görme duyusunun diğer duyulara üstünlüğünü kabul eden bir yazım tarzının doğmasına yol açtı. Bunun ilk ortaya çıktığı yerin Amerika Birleşik Devletleri olduğunu düşünüyorum. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Tennessee Williams, V. Nabokov, Arthur Miller, J. Steinbeck ve Salinger gibi

birçok Amerikalı yazar nedeniyle, görsel edebi tekniğin atasının Birleşik Devletler olduğunu, görüntü hızıyla düşünen anlatımın edebi yapıyı değiştirdiğini, içgörüye ve kapalı imgelerin çağrışımına dayanan yapının hızla çözüldüğünü düşünüyorum.

Görme odaklı bu dili Salinger'in *Çavdar Tarlasında Çocuklar* romanına bakarsak net olarak görürüz:

Elli yaşlarında bir herif vardı, onu bir görmeliydin. Ne yaptı biliyor musun? Bizim odaya geldi ve banyoyu kullanmak için bizden izin istedi. Banyo koridorun sonundaydı; bunu bize ne demeye sordu, bilmiyorum. Ne dedi biliyor musun? Adının baş harfleri kenef kapılarından birinde duruyor muymuş hâlâ? Doksan yıl önce kapiya adının baş harflerini kazımış, hâlâ duruyor muymuş, ona bakacakmış. Ne yapalım, oda arkadaşım la ben kalktık, banyoya gittik onunla, kenef kapılarında adının baş harflerini bulsun diye bekledik. Durmadan konuştu, bize Pencey'deyken ömrünün en mutlu günlerini nasıl geçirdiğini anlattı, gelecek için bir sürü öğüt verdi. Vay canına, herif nasıl da moralimi bozdu! Kötü bir herif olduğunu söylemek istemiyorum, değildi. Ama birinin moralini bozmak için ille de kötü bir herif olmak gerekmez ki; iyi bir herif olup yine de moral bozucu olabilirsin. Tek yapacağın şey kenefte adının baş harflerini ararken bir sürü sahtekârca öğüt vermek, bunu yap yeter. Ne bileyim? Belki öyle soluksuz kalmasaydı, o kadar bozulmazdı moralim. Merdivenleri çıkarken soluk alamaz olmuştu, sonra o baş harfleri ararken zorlukla soluk alıyordu, burun delikleri tuhaf ve üzüntü verici biçimde açılı açılı..

Görsel anlatımda duyuların en gerekli olanı öne çıkarılmakta, betimleme minimize olmaktadır. Nabokov'un *Lolita*'sına ait şu alıntı sanırım bunu çok açık biçimde gösterir:

Arabadan çıktım, kapıyı çarparak kapadım. O güneşsiz günün çukurluğunda nasıl da hesaplı, nasıl da işbilir bir gülmeydi bu! Köpek de aşağı kalmamak için hav! dedi. Kapının zilini çaldım, zilin titreşimleri bütün sinir sistemimi dolaştı. Hiç kimse yok. Dedim kendi kendime. Hiç -hiçkimse yok. Bu 'hiç-hiçkimse' saçmalığını da nereden çıkardım? Hav dedi köpek. Bir koşuşturma, bir ayak sürülmesi duyuldu, bir hışırtı bir havlama, derken açıldı kapı.

Sinema çağının yükselişiyle birlikte betimleme minimize oldu demiştik; çünkü bu çağda pek çok sözcük hem ruhsal hem görsel bir işlev taşır. Her sözcük anlam bakımından "genleşmiş"tir. Bu nedenle mekân betimlemeleri, yüz, giysi veya şehir anlatımları azalmış, bir çırpıda ifade edilen duygular ve davranışlar yeğlenmiştir.

Sinema sanatı yazarın çarpıcı çatışmalar kurmasını özendiren bir yapıdadır. Sinemanın anlatı zenginliği bakımından aşkınlaştığı bu çağda, edebiyatın eskiye oranla görülmemiş buluşlar yapmak için kolları sıvaması da zorunlu bir sonuç haline gelmiştir. Bu, bir bakıma sinemanın zorlamasıyla da olan bir gelişmedir.

Uyarlama da sinemanın edebiyatı zorlamasıyla oluşmuş bir yenilik sayılmalı-

dır. Bu konu okuyucunun zihninde anlam ve derinlik kazanmış olan eski edebiyatın görselleştirilmesine dayandığı için hep sorunlu görülmüş, tartışmalı bir konu olarak kalmıştır. Edebi yapıtı üstün bulanlarla uyarlamayı başarılı bulanlar daima ayrılmıştır.

Fakat ister birini ister öbürünü değerli bulsun, herkes şunu görür: Sinema, eski yapıtları olduğu gibi değil, modern dünyanın kavrayış ilişkileri içinde yeniden düzenler ve onlara yeni bir ruh verir.

Edebi yapıtla sinema yapıtını karşılaştırmanın yanlışlığı açıktır. Çünkü hiçbir sanat türü diğerine indirgenemez. Bir öykü sinema için yazıldığında başka, roman olarak yazıldığında başka olur. Büyük epope *Yevgeni Onegin*, Puşkin’den sonra diyelim ki Tolstoy tarafından roman olarak yeniden yazılsaydı, romanı ve epik formu karşılaştırabilirdik ama her birini kendi içyapısı üzerinden değerlendirmeyi de unutmazdık.

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

Bu önermenin ışığında Umberto Eco’nun *Gülün Adı* adlı romanının sinema uyarlaması, edebi yapıtı ayrı, sinema yapıtını ayrı değerlendirmemize örnek oluşturacak güçtedir. Edebiyat *karakteri* iç dünyasından; sinema ise eylemlerden yakalar demiştik, bunu aklımıza getirirsek, Jean Jacques Annaud’nun çektiği bu filmin neden başarılı olduğunu anlarız. *Gülün Adı*, edebi yapıta özgü “kahramanı içeriden kavrama”yla ilgili söz düzenini, sinemaya özgü “karakterin eylemle kavranması”na dönüştürebilmiştir.

Yine bir edebi uyarlama örneği olarak, Peter Shaffer’in oyunundan Milos Forman’ın uyarladığı *Amadeus*’u düşünelim: Bu film, atmosferinden diyaloglarına varıncaya kadar bu alanda seyrek rastlanacak türden bir başyapıttır.

Kısacası iyi bir edebi yapıtı sinema olarak düşleyebiliriz, *bunun filmi çekilse nasıl olur* diyebiliriz ama iyi bir edebi okur isek aslında uyarlama olarak izlediğimiz şeyin bir sinema yapıtı olduğunu unutmadan davranırız. Bu, sinema yapıtlarını edebi ölçütler içinde değerlendirmekten kaçınmak kadar önemli bir davranıştır.

Sinema ve edebiyat, birbirlerine karşılıklı olarak bir çok teknik vermiştir. Bunlar arasında akla gelebilecek ilk tekniği son sırada sayarak bitiriyorum: Sinemanın diyalog düzeni edebiyattan gelmedir, “ben”in keşfiyle ilgilidir ve zaman içinde sinemada kendine özgü bir biçime dönüşmüştür. Üstelik sinemadaki haliyle ede-

biyata geçmeye başlayan bu yeni diyalog düzeninin edebi yapıda şu anda kestiremeyeceğimiz değişimler yaratacağını söylemek hiç de kehanet olmaz.

Sonuç

Çağımızda yalnız edebiyatın değil, bilimin de görselleştiğini unutmamak gerekir: Çağlar öncesine ait bulgulardan yola çıkarak on binlerce yıl öncesinin insanı üç boyutlu olarak tasarlanabiliyor, dinazorlar çağı canlandırılabilir. Uza-yın derinliklerine ilişkin simülasyonlar, görsel anlatı teknikleriyle yapılıyor.

Bu durum hem bilimkurgu yapıtlarının hem de çağdaş masalların üç boyutlu tasarlanmasında en önemli etkindir.

Çağımızda “görme odaklı” bir yazının ağırlık kazandığı tartışmasıdır. Ayrıntılar azalmakta, kitap boyutları incelmektedir; söyleneni hızla anlatma arzusu sezilmekte, kısa öykü sevilme ktedir. Sinemanın bundan çıkardığı ders de aynı yöndedir: Koca bir romanı üç saatlik bir görüntüye indirgemenin teknik karşılığı görsel dilin zenginleştiği ve sözün görüntü derinliği kazandığı anlamına gelir.

Bütün bu gelişmeler, derinlikli okuru bile görme odaklı söz düzenini yeğleyen kişilere dönüştürmüştür; *görürgillerin* dönemi adım adım kurulmakta, *okurgillerin* dönemi yavaş yavaş sona ermektedir.

Tüm işaretler *geç hiyeroglif çağ* adını verdiğim bir anlatım yapısının doğuşunu haber veriyor: Hiyeroglif çağda yazıyla söz öbekleri kurmak icat edilmişti; şimdi, geç hiyeroglif çağda ise yazı ile görme öbekleri icat ediyoruz ve en az yazıyla en çok anlamı bulmanın yollarında ilerliyoruz.

Kaynakça

- Aristo, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi İstanbul 1987.
 Calvino Italo, *Amerika Dersleri*, Çev. Kemal Atakay, YKY İstanbul 2013.
 Chatman Seymour, *Öykü ve Söylem*, Çev. Azer Yaran, de ki Yayınları Ankara 2009.
 Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Y. İstanbul 2013.
 Florenski Pavel, *Tersten Perspektif*, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları İstanbul 2011.
 Güçbilmez Beliz, *Zaman/Zemin/ Zuhur*, Deniz Yayınları Ankara 2006.
 Korat Gürsel, *Edebi Metnin Görselleşmesi*, Monograf, Sayı 2 , Bilkent Ün. Ankara 2014.
 Nabokov, Vladimir *Lolita*, Çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları İstanbul 2003.
 Proust Marcel, *Albertine Kayıp*, Çev. Roza Hakmen, YKY İstanbul 2010.
 Salinger, *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, Çev. Coşkun Yerli, YKY İstanbul 2010.

ENGİN SOYSAL

Son Gün

Henri Michaux'nun Brüksel'de çocukluğunda yaşadığı evde düzenlenen bir sergiyi ziyaretimi “Herşeyin Başladığı Yer”¹ başlıklı bir yazıda anlatmıştım. ‘Herşeyin başladığı yer’, yaşama açılan yolun çizildiği yerd: ev, bahçesi, uzak içe götüren patika yol...

2016 yılı Mayıs ayında yine bir çalışma ziyareti vesilesiyle Brüksel’e gittiğimde, bu defa *Henri Michaux: Yüz Yüze* sergisini gezdim. Serginin mekânı olan Bibliotheca Wittockiana’nın müdürüne Türkiye’den üst düzey bir yetkili gelecek diye önceden haber verilmiş olmalı, beni kapıda kütüphanenin sorumluları ve serginin düzenleyicilerinden Jacques Carion karşılamıştı. Jacques Carion ismini daha önce duymamıştım. Edebiyatçı ve Michaux hayranı olduğunu öğrendim. Sergiyi birlikte gezerken sohbet ettik. Carion, Michaux’yu anlattı. Sürekli kendi izini silmeyi, silinmeyi, yalnızca bir hareket olarak kalmayı, arkasında hiçbir iz bırakmamayı arzuladığını söyledi. Michaux’nun çok az sayıda fotoğrafı olduğunu, kendi görüntüsünün alınmasını hiç istemediğini biliyordum. Carion, sergi için hazırlanan kitapta Michaux için imge üzerinde durmanın bir ölüm fermanı anlamına geldiğini, Michaux’nun “duvara iğnelenen bir kelebek olmak” istemediğini yazmıştı. 1980’lerin başında Jorge Luis Borges’in Paris’te verdiği bir konferans izlerken çekilmiş birkaç saniyelik görüntüsü dışında bir televizyon kaydını da görmemişim. Michaux, kameralardan özenle kaçıyor. Ses kaydına da pek rastlamamıştım. Carion, sergiyi gezdirirken Michaux’da “écrivain” ve “auteur” ayırımı üzerinde durdu. Yazmayı, kendi yazdığı eserden ayırmanın da Michaux için iz silme çabasının bir parçası olduğunu söylüyordu Carion. Sergi panolarından birinde Michaux’nun *Gece Kımıldıyor* adlı eserinden alıntılanmış “beni gördüğünüzde, evet, bilmeniz gerekir ki, o ben değilim” sözleri yer alıyordu.

Sergi, Michaux’yu daha da yakından tanımama vesile oldu. Michaux’yu nedenli iyi tanıdığımı da böylelikle daha iyi anladım. Carion, Michaux’ya olan merakıma şaşırdı. Böyle bir sergiyi ben de düzenlemek isterdim. Michaux’nun Giorgio de Chirico resimlerinden etkilenerek yazdığı bazı metinlerden söz ettim. “Keşke sizinle daha önce konuşsaydık, sergiye Giorgio de Chirico’nun Michaux’nun bazı şiirlerine olan etkisini konu alan bir iki eser de dahil ederdik” dedi. Michaux’nun eserlerini, yazıları ile resimleri arasındaki bağı, Klee ve Magritte gibi ressam

olan hayranlığını; Matta, Dubuffet, Alechinsky, Zao Wou-Ki ile diyalogu üzerinde durduk.

Sergi vesilesiyle yayınlanan kitabı kendisi gibi Michaux hayranı olan Belçikalı yazar Jean-Luc Outers ile birlikte hazırlamışlardı. Kitabı bana hediye etti. “Tutku-lu bir ziyaretin anısına...” Kitap müthiş özenli bir baskıydı. Michaux’nun vefatından önce tamamlayamadığı iki resim de kitapta vardı. Kum, deniz, Belçika denizi. Ama tablo bitmemişti. Michaux tabloya ne şekil verecekti, bilmiyoruz.

Kitabın sonunda Jean-Luc Outers’in “Yüzü Olmayan Adam” başlıklı bir metnine de yer verilmişti. Outers ismini de o gün duydum. Metni okudum. Çok etkileyici bir metindi. Hüzünlü, daha önce pek örneğine rastlamadığım bir tarzı. ‘Son gün’ü anlatıyordu. 19 Ekim 1984’de yaşama veda eden Henri Michaux’nun son gününü. Paris’teki Père Lachaise mezarlığında yapılan sade töreni. Belediyedeki cenaze işleri görevlilerinin grevi nedeniyle son gün yaşanan gecikmeleri. Telaşı, kaygıları, daha sonra “ben de oradaydım” diyenler olsa da aslında o gün orada bulunan yalnızca bir avuç insanın Michaux’nun son yolculuğuna eşlik etmelerini. Krematoryumda Michaux’nun naaşı tabutuyla birlikte yakılırken hayat arkadaşı Micheline Phankim’in onu yalnız bırakmamasını. Cenazeye gönderilen iki çelengin tabutla birlikte yakılması doğru olmayacağı anlaşıncı, çelenklerin ne yapılacağı kararlaştırılırken Guillaume Appolinaire ile Paul Eluard’ın mezarları arasındaki bir tercihte kısa bir tereddüt yaşanmasını ve sonunda Apollinaire tercihinin yapılmasını o satırlarda okudum.

Metin son günü anlatıyordu, ama Michaux benim gözümde metnin her satırında tüm yaşamıyla vardı, her zaman silmek istediği, saklamak istediği o yüzü ile, gölgesi ve varlığı ile daha da güçlü bir iz bırakıyordu zihnimde.

Açı Direkleri kitabını Türkçeye çevirirken kitabın önsözünde alıntılanığım *Geçişler* eserindeki “Gazeteler artık hayatta olmadığını ilan ettiklerinde sakın ola ki beni öldü diye bırakmayın... Okur, ben sana güveniyorum, beni birkaç gün okuyacak olan sana güveniyorum. Cephede kalan asker gibi beni ölümlerle yalnız bırakma...” satırlarıyla son buluyordu metin.

Beni derinden etkilemiş olan bu satırları metnin sonunda yeniden okuduğumda Michaux’nun eserlerinin ötesinde yaşam üzerine düşünmemek mümkün değildi. Evet, ‘yüzü olmayan adam’ yaşama veda etmişti. Ben de sanki o gün olanları Cioran, Micheline Phankim ve bir avuç insan ile birlikte yaşamıştım. O günün gazetelerinde bir sütunda Henri Michaux diğer sütunda aynı gün ölen François Truffaut’nun yan yana duran haberlerini de görmüş gibi oldum. Ama aynı zamanda Henri Michaux’nun ilk yazılarını *Le Disque Vert* dergisinde yayınlayan Belçikalı yazar Franz Hellens’in “Dünyanın Son Günü” öyküsünü de düşündüm. Henri Michaux’yu Paris’e ilk gittiğinde evinde misafir eden, ona yardımcı olan Jules Supervielle’in *Açık Denizlerin Çocuğu* anlatısını-

¹ kitap-lık dergisi, Kasım-Aralık 2015, Sayı 182.

daki ölüm üzerine insanı sarsan satırları gözümün önüne yeniden getirdim. Saint-Exupéry'nin *Küçük Prens* eseri ile karşılaştırılan Supervielle'in metnindeki aşağıdaki son bölüm aklıma geldi:

“Açık denizlerde gemi güvertesinde korkuluklara dirseklerini dayamış, düşlere dalan Denizciler! Sakın ola ki sevdiğiniz bir yüzü gecenin karanlığında uzun süre düşünmeyin! Issız mekânlarda insanın tüm duyarlılığını taşıyan ama ne yaşayabilen ne ölebilen ne de sevebilen, oysa sanki yaşıyor gibi, seviyor gibi acı çeken ve her an ölecek gibi duran, suların yalnızlığında sonsuza değin terk edilmiş olan Okyanusun bu çocuğu gibi birine hayat vermeniz riski vardır. Aynen on iki yaşındaki kızını yitiren Le Hardi isimli dört yelkenli geminin güverte tayfası Stevenvoord'lu Charles Liévens'in, yolculuklarından birinde, geceleyin, 55 derece Kuzey boylamda ve 35 derece Batı enlemde, müthiş kuvvetle onu uzun uzun düşünmesiyle kızının bir gün zihninde doğması ve bunun küçük kız için büyük bir hüzne yol açması gibi.”

Aynı şekilde, Şair Adonis'in ölüm üzerine yazdıklarını düşündüm. Adonis'in 2006 yılında Vashington'da Georgetown Üniversitesi'nde konferans vermek için geldiğinde, kaldığı evden alarak arabaya birlikte bindiğimizde, yanımda götürdüğüm ve anı olur düşüncesiyle kendisine imzalatmak istediğim *Kutlamalar* adlı eserini gösterdiğimde gözlerinin dolduğu anı hatırladım. Dupont Circle meydanına bitişik eski bir kitapçıda bulduğum sarı kapaklı Sinbad yayınlarındaki baskıydı elimdeki kitap. Adonis'in kendi yakın dostu olan, o tarihten bir yıl önce yaşamını kaybeden Profesör Hisham Sharabi'ye yıllar önce ithaf ettiği kitap elimdeymiş, farkında değilmişim... Ölüm ile yaşam, *Kutlamalar* kitabında bu defa iki ithafla yan yana sayfalarda buluştu. Dostuna Arapça yazdığı ithafın aynısını bana Fransızca yazdı Adonis.

Son günün anlatımı aslında o günün yaşananlarıyla birlikte sınırlı kalmıyor, bir yaşamın gücünün de anlatımı oluyor. Siz de benzer günleri birleştiriyorsunuz, biriktiriyorsunuz farkında olmadan. Her geçen günü birbirine bağlayan neyse, o hemen fark edilmiyor. Yalnızca ‘Son gün’ de yaşanmıyor veda gününde. Michaux'nun söylediği gibi sürekli hareket olabilme hedefini de gerçekleştiriyorsunuz hiç bilmeden, o gün.

Bunu bir yıl önce Gallimard yayınlarında Jean-Luc Outers'in *Son Gün* başlıklı kitabını okuyunca daha iyi kavradım.

Kitabın ön sözlerinin Le Clézio'ya ait olduğunu gördüğümde doğrusu heyecanlandım. Aynen *Herşeyin Başladığı Yer*'de olduğu gibi... Michaux'nun çocukluğunu geçirdiği Defacqz sokağındaki evinde oturduğum sandalyeden bahçeye baktığımda Le Clézio'nun iki hafta önce aynı sandalyeye oturup bahçeye baktığını ve “her şey burada başladı” dediğini öğrendiğimdeki heyecana benzer şekilde.

Jean-Luc Outers kitabında başka son günleri de yazmış. Hepsı Belçikalı olan,

bir kısmını bildiğim başka isimlerin son günlerini. Yazar Hugo Claus gibi. Yönetmen Chantal Akerman gibi.

Le Clézio, ön sözlerinde aynı zamanda Brüksel'i anlatıyor. Bruegel'in *İkarus'un Düşüşü* tablosunu görmek için gittiği bir yolculuğunu anımsıyor. Jean-Luc Outers'ten bahsediyor. Outers ile birlikte Brüksel'i gezmenin, şehrin ya da tarlaların anahtarlarını değil, yolculuğa çıkanın kendine olan yabancılığının anahtarlarını almayı sağladığını söylüyor.

Son Gün bana göre bize böyle bir anahtar veriyor. Yolculuğa daha güvenle devam ediyorsunuz o günün duygu yüküyle.

“Yazın tutarsız bir sanattır, mantığı öyle pek uygulamaz. Böyle olunca da yazarlar her ne kadar nostaljik de olsalar, artık bu dünyada olmayanları da fazla düşünmezler. Kendileriyle çok meşguldürler diyebiliriz onlar için; ayrıca ölüm pek ilham verici değildir ne de olsa, en fazla yapılabileceğimiz şey ise Ludwig Wittgenstein'in *Tractacus logico-philosophicus* eserinde saptamış olduğu üzere, ölümün yaşayamadığımız tek şey olduğunu söyleyebiliriz.”

Le Clézio'nun Outers'in kitabı için yazdığı ön sözler...

Le Clézio'nun yirmi yedi yaşındayken kaleme aldığı *L'extase matérielle* adlı felsefi deneme kitabında “Sessizlik” başlıklı bölümünü geçenlerde yeniden okudum. O bölüm kısa iki cümle ile başlar: “Öldüğümde, beni tanımış olan eşyalar benden nefret etmeye son verecek. Bendeki yaşam sönünce, bana verilmiş olan bütünlük nihayet parçalara dağıldığında, o zaman kasırganın merkezi de yer değiştirecek ve dünya varoluşunu sürdürecektir.”

‘Son gün’ü anlatmanın güçlüğü ortada... ama son gün yaşam ile ilgili...

MEHMET RİFAT

Apollinaire’i Çevirmek: Çevirmen’in Yorumlayıcı Edimi

Metin Çözümleme Modeli ve Çeviri

Bizleri yabancı dildeki özgün metni okumak zorunda bırakmayan ya da daha doğrusu yabancı dildeki özgün metnin okunmasından bizleri bağımsız tutan çeviri işlemini temelde *bilişsel* (kognitif) özellikli bir etkinlik olarak gördüğümü söze başlarken belirtmek istiyorum¹.

Bilişsel etkinlik demekle de üç evre içeren programlı bir düşünsel etkinliğin söz konusu olduğunu düşünüyorum:

1. *Kalkış metninin yorumlanması*: İnceleme nesnesine (kaynak metne) doğru yönelmiş çevirici-öznenin çözümleyici-yorumlayıcı edimi varlığını duyurur bu evrede. Böyle bir edim de göstergebilimcinin çalışmasıdır bir bakıma. Müzisyenin müziğin yorumcusu olması gibi, çevirmenin de edebiyatın yorumcusu olduğu söylenir. Ben de, her ustalaşmış çevirmenin belki de farkında olmadan bir göstergebilimci olduğunu, az bir çabayla da tam anlamıyla bir göstergebilimci (ya da bir metin yorumcusu) gibi davranabileceğini söyleyebilirim. Gerçekten de çevirmen, olağanüstü masallardakine benzer bir *güç iş*’in ilk aşamasında, kalkış metninin belli bir aşama sırası içeren farklı düzeylerini saptama, çözümleme, yorumlama becerisini edinmiş olmak zorundadır. Bir başka deyişle, çevirmenin bu ilk aşamada yorumlama cesaretine (*hermenötik* bir cesarettir bu) sahip olması gerekir. Bunun için de, başka birçok çözümleme-yorumlama modeli arasında *anlamlama göstergebiliminin* önerdiği *anlam üretim süreci* modelini benimseyip kullanabilir. Böyle bir model ona bir metnin anlamsal kuruluş aşamalarını ortaya çıkarma olanağı tanıyacaktır².

Bu ilk evre, bir değer-nesne, bir dönüştürüm nesnesi olarak kabul edilen kalkış metninin çözümlemesi, yorumlanması ve bir başka dile aktarılması için gereken koşulları elde edecek çevirmenin bir *yetilendirici sınamadan* geçmesi olarak görülebilir. Çevirici özne ilk evrede, dönüştürme aşaması için gerekecek bütün

anlamsal yükü edinmeye çalışır. İkinci ve üçüncü aşamalardaki başarısı da bu ilk sınamadaki çözümleme yeteneğini kazanmış olmasına bağlıdır. Demek ki bu aşamada çevirmen kalkış metnine adeta “kutsal” nitelik yükleyen bir *kaynak-metincidir*.

2. *Kalkış metninin dönüştürülmesiyle birlikte varış metninin üretilmesi*: Çevirici-öznenin hem *dönüştürücü* (kalkış metnine yönelik) hem de üretici (varış metnine yönelik) *bilişsel ediminin* birbiriyle bağlantılı olarak yaşandığı bir evredir: Gerektiğinde varış dilinin olanaklarını zorlama, varış dilinde yeni söylem olanakları yaratma söz konusu olabilir. Bu aşama da *sonuçlandırıcı sınama* olarak adlandırılır.

3. *Varış metninin son olarak gözden geçirilmesi ya da varış ürünüünün en son metinselleştirilmesi*: Çevirici-özne bu aşamada, ilk biçimiyle ulaşmış olduğu varış metnine son biçimini verme, son metinselleştirmeyi yapma çabası içine girer: Artık *erek-metinci-çevirmen* ya da *yeniden-yazan-çevirmen* söz konusudur. Bu da amacını, asıl eylemini, ana programını (çeviriyi gerçekleştirmeyi) başarıyla yerine getirip getirememiş olmasına göre değerlendirilebilecek *onurlandırıcı sınamadır* (bir bakıma *yaptırım* aşamasıdır bu: başarı onurlandırılmayı getirirken, başarısızlık onurlandırılmaya elbette yol açmayacaktır).

Böyle bir üçlü aşamayı yaşayacak çevirmenin doğrudan bir şiir metni karşısındaki tutumuna bakalım şimdi de. Çevirici-özne şiir metnini, hem kodları belirlenmiş, bitmiş, tamamlanmış bir metinsel nesne olarak hem de okurların bakış açısını bekleyen bir yorum kaynağı olarak görür. Dolayısıyla çevirmenin yorumlayıcı edimi, her şeyden önce bir dizi metinselleştirmenin hazırlanmasına dayanır. Daha da açarak belirtirsek, çevirici-özne kalkıştaki şiir metninin çeşitli sözdizimsel ve anlamsal düzeyleri üzerindeki bilişsel etkinliğini *metinselleştirme* notlarına dönüştürür. Şiirin olası çokanlamlılığını ya da anlamsal karmaşıklığını kavrayabilmek için metinselleştirme adını verdiğimiz, metni yeniden inşa etme işlemlerini olabildiğince sık yapabilmek gerekir (unutmayalım, çevirinin başlıca sorunlarından biri de metnin çokanlamlılığına saygı göstermektir). Bilişsel olarak gerçekleştirilen ve belki bir kâğıda notlar biçiminde dökülen *güçül* (virtüel, potansiyel) metinselleştirmeler, çevirinin son aşamadaki metinselleştirilmesine temel oluşturacaktır.

Şimdi kuramsal açıdan bu söylediklerimizi daha anlaşılır kılmak amacıyla çevirmenin anlam üretim sürecinde izleyeceği yolu (*anlam üretim süreci* ile *anlam çözümleme süreci* üzerinden) gösteren modeli düzeyel aşamalarıyla birlikte görselleştirelim:

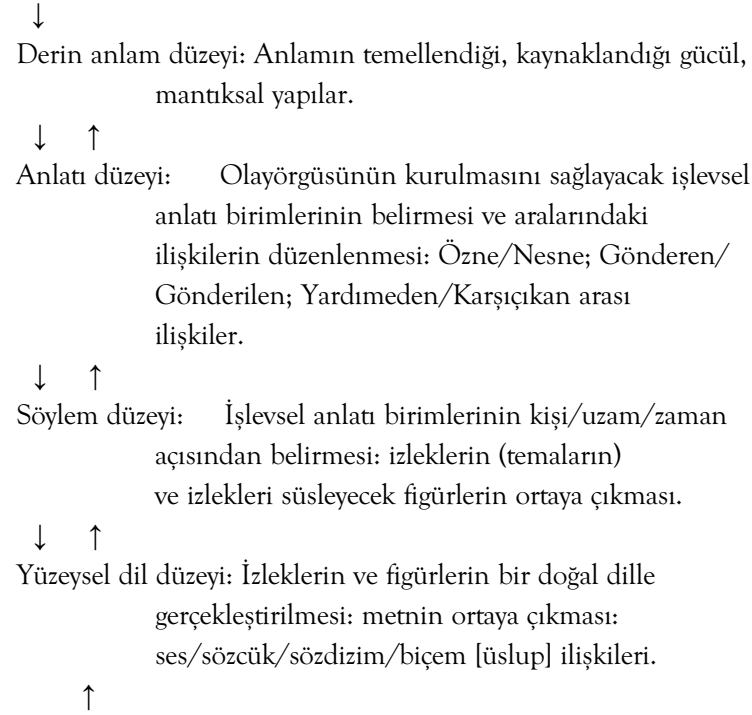
“[B]u kuramsal model bir göstergebilimciye dünyanın bütün anlamlı dizgelerini kavrama ve bunları bir üstdille yeniden anlamlandırma olanağı tanırken, çevirmene de, kalkış metninin anlam evrenini yorumlamada ve yeniden üretmede

¹ Bu yazı 29 Ocak 2002’de Paris’te ISIT (Institut supérieur d’interprètes et de traducteurs) adlı çeviribilim yüksek öğretim kurumunda Fransızca olarak verdiğimiz konferansın yer yer genişletilerek, yer yer de kendi okurlarımız için uyarlanarak Türkçeye çevrilmiş metnidir. Konferansta daha çok şiirin İngilizce ve İtalyanca çevirilerinden örnekler verilmiş, buradaysa topluca Türkçe çeviri örnekleri belirtilmiştir.

² Göstergebilimciler anlamın mantıksal, soyut yapılardan hareket ederek oluştuğunu ileri sürerler.

büyük kolaylık sağlayacaktır. / Söz konusu kuramsal modeli, derinden yüzeye ve yüzeyden derine doğru (*yüzeysel dil* düzeyini de ekleyerek), ana çizgileriyle (yalınlaştırılmış olarak) şöyle gösterebiliriz:

Anlam Üretim Süreci / Anlam Çözümleme Süreci



İşaretlerin değeri:

↓ : bir metni anlamsal açıdan üretme yönü.

↑ : bir metni anlamsal açıdan çözümleme yönü.”

[Açıklama: Bu model ile modelde kullanılan kavramlar konusunda daha ayrıntılı bilgi için bkz.: M. Rifat, *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları*, İstanbul, YKY, 3. baskı, 2018, s. 29-47, 51-59, özellikle de s. 58.]

*

Buraya kadar kuramsal olarak belirlediklerimi şimdi uygulama açısından topluca sergileyebilmek için Guillaume Apollinaire'in *Alcools* (1913) adlı şiir derlemesinde yer alan “Le Pont Mirabeau” (“Mirabeau Köprüsü”) şiirini, çözümleme okunun (↑) genel çizgilerini izleyerek ele alacağım.

Apollinaire'in “Le Pont Mirabeau” (“Mirabeau Köprüsü”) Şiirinin Çözümlemesi

Önce şiirin metni:

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en souvienne

La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans le mains restons face à face

Tandis que sous

Le pont de nos bras passe

Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante

L'amour s'en va

Comme la vie est lente

Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

Passent le jours et passent les semaines

Ni temps passé

Ni les amours reviennent

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

Guillaume Apollinaire, *Alcools*.



Paris'te Seine Nehri üzerindeki Mirabeau Köprüsü.

tolojilerinin neredeyse hepsinde de bu şiirin metnine rastlanır. Demek ki, metin incelemesini sevenler bu şiiri yorumlamadan, çevirmenler de bu şiiri kendi dillerine aktarmadan edememektedirler. Güzel bir şiirin kendini çevirten şiir olduğu söylene gelir (Cemal Süreya). Apollinaire'in "Le Pont Mirabeau" şiiri için de böyle bir durum söz konusudur, ama burada şunu da sorgulamadan geçmemek gerekir: Güzel bir şiir kendini hem aynı kişilere, hem de farklı kişilere çok sayıda, hatta durmaksızın neden çevirtir?

Aslında bu şiir Fransızcası açısından yalın, kolay anlaşılır görünmekle birlikte çevirmenler için bir "tuzak" şiirdir. Kendini görünürdeki yalınlığının yarattığı yanılsamaya dayalı olarak hangi dil olursa olsun çevirtir izlenimi vermektedir ama tipografik, morfolojik, sözdizimsel ve anlamsal oyunları nedeniyle aslında çoğul anlamlara açılmaktadır.

"Şiirin metnini *anlatım/içerik* düzlemlerinde kavrayabilmek için gerçek bir *göstergebilimsel* çözümlemeye özellikle gerek duyulu[r]. Hele hele böyle bir şiiri bir başka yapıdaki dile, Türkçeye aktarabilmek için de şiirin metnini tam anlamıyla 'manipüle etmek' gereki[r]" (M. Rifat, 1997: 53).

Bir de çeviride dil düzeyini farklılaştırma ortaya çıkabilir: "Sözelimi Guillaume Apollinaire'in 'Paris'li bir entelektüel'e özgü *poetik* söylemini (bireysel sözünü) 'akan sevdalar', 'kısmete düşen anmak', 'ilkkin üzölmek sonra yüzü güölmek', 'naçar kalmak', 'hayır gelmemek' gibi bir bakıma folklorik özellikler taşıyan dilsel birimlerle çevirme eyleminin, kalkıştaki şiire, varışta, nasıl ve kime özgü bir hava, bir kişilik, bir kimlik verdiği apaçık ortada herhalde!" (M. Rifat, 1997: 48; N. Cumalı çevirisi söz konusu).

Benim de buradaki amacım, çözümleme sürecinin, getireceği aydınlatmalar aracılığıyla çevirmenin çabasına nasıl katkıda bulunabileceğini göstermektir. Bir başka deyişle, bu çözümlemede önemli olan hem şiiri çeşitli düzeyleriyle sorgula-

[*Açıklama:* Bu şiirin anlam çevirisini çözümleme süreci içinde yeri geldiğinde dize dize belirteceğim.]

İnceleme ve örneklendirme konusu olarak "Le Pont Mirabeau" gibi oldukça iyi bilinen, birçok kez yorumlanmış, birçok dile birçok kez çevrilmiş bir şiiri seçmiş olmam şaşırtıcı gelebilir. Fransız edebiyatı kitaplarında bu şiirin açıklamalarına, çağdaş Fransız şiiri an-

mak hem de şiirin anlamsal yapısını bütünsel olarak kavramaktır; ne de olsa çevirmenlerin daha iyi donanımlı olmalarını büyük ölçüde sağlayacak olan da bu ikili özelliktir.

[*Açıklama:* Yanlış anlaşılmasın, çeviride şiirin aslındaki yapıya sıkı sıkıya bağlı kalmaktan söz etmiyorum; yalnızca şiirin değişik düzeylerinin öncelikle iyice kavranması gerektiğini vurguluyorum.]

1. Metnin konumunu belirleyici birkaç metin dışı

gözlem: noktalama işaretlerinin kaldırılması ve derlemenin başlığının evrimi.

Edebiyat tarihi bize bu şiirin ilkin Şubat 1912'de *Les Soirées de Paris* dergisinin 1. sayısında yayımlandığını, 1913'te de şairin *Alcools* adlı şiir derlemesinde yer aldığını söylüyor. Dergideki ilk yayımlanışında şiir dörötlüklerden değil de üçlüklerden kurulu (nakarat yine aynı), ayrıca çok daha önemlisi noktalama işaretleri kullanılmış bu ilk baskıda:

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule Seine.
Et nos amours faut-il qu'il m'en souviennne?
La joie venait toujours après la peine.

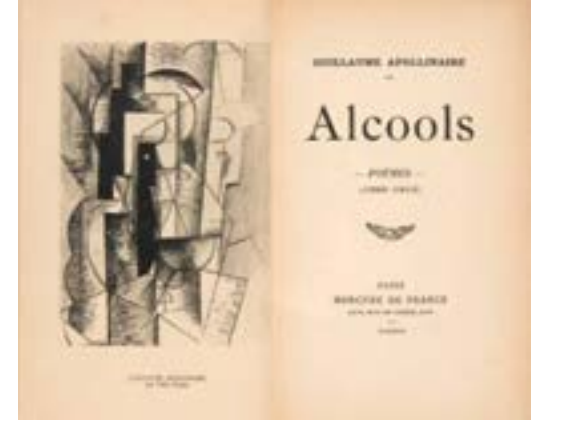
Vienne la nuit sonne l'heure,
Les jours s'en vont je demeure.

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse.

Vienne la nuit sonne l'heure,
Les jours s'en vont je demeure.

L'amour s'en va comme cette eau courante,
L'amour s'en va; comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente!

Vienne la nuit sonne l'heure,
Les jours s'en vont je demeure.



Alcools'ün (Alkoller) 1913'teki ilk baskısının iç kapağı ve Picasso'nun Apollinaire portresi.

Passent les jours et passent les semaines,
Ni temps passé ne les amours reviennent;
Sous le pont Mirabeau coule Seine.

Vienne la nuit sonne l'heure,
Les jours s'en vont je demeure.

Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, sayı 1, Şubat 1912.

Hemen belirtelim, Apollinaire bu şiiri, dergide yayımlanmasından kısa bir süre önce yazmış³. Nakarat ise Eylül 1911'de tutuklanması sırasında yazdığı şu şiir taslağında da yer alıyor⁴:

Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène
Tournons, tournons, tournons toujours
Quand donc finira la semaine
Quand donc finiront les amours
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Anlam çevirisi:

Kapana düşmüş bir ayı gibi
Her sabah dolanıp duruyorum
Dönüyor, dönüyor, hep dönüyoruz
Peki ne zaman bitecek hafta
Peki ne zaman bitecek aşklar
Gelsin gece çalsın saat
Günler geçiyor bense olduğum yerde

[Açıklama: M. Décaudin'ın *Le Dossier d'Alcools* adlı çalışmasından aktardığımız bu şiir taslağının dönüştürülmüş bir başka versiyonu *Alcools*'ün "À la Santé" ("Santé Hapishanesinde") başlığı altında bir araya getirilmiş parçalarının III.'sünde de yer alır; bkz. G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, 1965, s. 142.]

Apollinaire noktalama işaretlerini *Alcools*'ün düzeltmelerini okurken kaldırmaya karar verir. Onun bu davranışında çağının modern düşüncesinin rol oynadığı, özellikle de noktalama işaretleri ile sözdizime karşı *Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu*'yla (1909, *Le Figaro* gazetesi) savaş açmış İtalyan fütürist şairi Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) etkili olduğu sanılır.

Alcools basıldıktan sonra *Le Divan* dergisinde bu şiir kitabı hakkında bir yazı yayımlamış olan Fransız eleştirmeni ve gazetecisi Henri Martineau'ya (1882-1958) göndermiş olduğu mektupta, Apollinaire noktalama işaretlerini niye attığını şöyle dile getirir:

"Noktalamayı attım çünkü bana gereksiz göründü, öyle olduğu da bir gerçek; ritim ve dizelerin durak yerleridir gerçek noktalama, bir başkasına da ihtiyaç yoktur. Dizelerimin çoğu hemen hemen müsveddeye dayanılarak yayımlanmıştır. Genellikle yürürken ve doğal olarak gelen iki ya da üç ezgiyi şarkı biçiminde dile getirerek oluştururum şiirlerimi, dostlarımdan biri de bunları not eder. Noktalama bu tür şarkılara hiç mi hiç uygulanamaz" (bkz. M. Décaudin, 1971: 40).

Noktalama işaretlerinin kaldırılması "Mirabeau Köprüsü" şiirine, işlenen temayla bağlantılı olarak hem bir acıcılık kazandırmış hem de çok sayıda yorum sorununu da zenginleştirici özellik olarak getirmiştir.

Öte yandan, noktalama işaretlerinin derlemedeki bütün şiirlerde kaldırılmış olmasının bu kitabın başlığının anlamı ve çoğul biçimiyle (*Alcools*) de bir bağlantısı vardır. Derlemesi için daha önce *Le Vent du Rhin*'i (Ren Rüzgârı), *L'année républicaine*'i (Cumhuriyetçi Yıl) ve *Eau-de-vie*'yi (Sert İçki) kullanmayı düşünen Apollinaire sonunda kesin başlığa ulaşmış ve derlemesine çoğul *Alcools* adını koymuştur. *Alkoller* diye dilimize çevirebileceğimiz bu başlığı, şair, şiirsel esrime, sarhoşluk, kendinden geçme durumu için yeğlemiştir diyebiliriz. Derlemedeki "her alkol-şiir okura dizelerde/kadehlerde (Fr. *vers/verres*) sunulmakta, böylece onun da sözcükler ile imgelerin verimli sarhoşluğuna katılması amaçlanmaktadır" (Barre ve Leplatre, 2001: 99). "Zone" ("Bölge") adlı şiirinin sonlarına doğru, şair, hem kendine hem de okuruna seslenen şu iki dizede, derlemesine koyduğu başlığın sırrını ya da anahtarını da vermektedir:

"Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie"

Anlam çevirisi:

"Ve sen içiyorsun yaşamın kadar yakıcı bu alkolü
Sert bir alkol gibi yaşamını içiyorsun sen"

"Şair bu başlıkla alkolün yarattığı ikili durumu belirtmektedir: Alkol kuşkusuz yaşamın acı vermesi gibi insanı yakan bir enerjidir ama aynı zamanda canlandırıcı



Apollinaire, Picasso'nun atölyesinde (1911).

³ Apollinaire, sevgilisi ressam Marie Laurencin (1885-1956) ile arasının giderek bozulmaya başladığı dönemde yazmıştır "Mirabeau Köprüsü"nü: Dolayısıyla aşk ayrılığı, düş kırıklığı şiiri olarak alımlanabilir. Peki neden Mirabeau Köprüsü de Seine Nehri üzerindeki bir başka köprü değil diye sorulacak olursa, buna Apollinaire'in bir dönem Auteuil'deki (Paris'in XVI. idari çevresi) evine dönmek için sık sık bu köprüden geçtiği, yanında da çoğunlukla Marie Laurencin'in bulunduğu yanıtı verilebilir.

⁴ Apollinaire'in 1905 yılına doğru dostluk kurduğu Belçikalı Géry Piéret adlı kişi Louvre Müzesi'nden iki küçük Fenike heykelini çalar. Olaya yanlışlıkla adı karışan Apollinaire de 7-13 Eylül 1911'de bir hafta süreyle Paris'te Santé Hapishanesi'nde tutuklu kalır.

bir değeri de vardır çünkü yakıcı olan şey arıtır ve başka boyutlara geçmeyi sağlar, yazı'nın görevi de bunları aktarmaktır" (Barre ve Leplatre, 1971: 99-100).

2. Şiirin ritmik yapısı.

Burada şiirin biçimsel yapısı üstünde uzun uzadıya durmayacak, kısa bir çözümlemeyle işin özünü belirtmekle yetineceğim.

Şiirin ritmiyle ilgili şunları vurgulayabiliriz:

- Her dördlüğün birinci ve dördüncü dizesi on hecelidir;
- Her dördlüğün ikinci dizesi dört hecelidir;
- Her dördlüğün üçüncü dizesi altı hecelidir;
- Nakarat ise yedi hecelidir.

Farklı ritimdeki bu dizelerin birleşimi öncelikle bir düzensizlik/kuralsızlık izlenimi vermektedir; ama aynı ritimlerin bütün şiir boyunca yinelenmesi düzensizliği düzenliliğe dönüştürür. 10+6+4+10 ritminin dört kez yinelendiğini görürüz. Ayrıca nakarat da belli aralıklarla dört kez yinelenmektedir.

[Açıklama: Şiirin 1912'deki ilk yayımlanış biçimine bakarsak, ikinci ve üçüncü dizelerin birleşik olduğunu, dolayısıyla da on heceden oluştuğunu görürüz. Apollinaire şiiri ikinci ve üçüncü dizelerde kırdığı için altı ve dört heceye bölünmüş bir biçim karşımıza çıkmıştır 1913'teki son biçimde.]

Sonuç olarak şunu da belirtebiliriz: Ritim açısından ölçü birimlerinin düzensizliğinden yinleme yoluyla çevrimsel bir düzenliliğe geçilmekte, bu geçiş de şiire bir akışkanlık sağlamaktadır. Çevrimsel düzenliliğin altında bir düzenli hareketlilik yatmaktadır.

Kafiyelelere gelince, her dördlüğün ikinci dizesi dışında, bütün öteki dizeler *dışil* kafiyelelidir (Fr. *rime féminine*); yani telaffuz edilmeyen bir *e* (=ö) ile bitmektedir.

3. Sözcüksel düzeyin incelenmesi.

Şiirin Fransızca sözcük dağarcığı yalındır. Apollinaire tıpkı yaşadığı dönemin kübist ressamı gibi şiirlerinin biçimlerini yalınlaştırmak isterken kendi şiir sanatını da bir üst düzeyde anlamlandırma ve arındırma yolu bulmuştur. Bu sözcüksel yalınlık içinde yine de önemli sözcük alanları saptayabiliriz.

Gerçekten de şiirdeki adların ya da ad değerinde grupların üç sözcük alanına dağıldığını söyleyebiliriz:

a. *Zamanla ilgili sözcük alanı*. Şiirde kronolojik bir bölümlemenin varlığı hemen dikkatimizi çeker: Nakaratta var olan üç kronolojik bölümleme (*nuit*: gece; *heure*: saat; *jours*: günler) son dördlükte genişletilmiş biçimde karşımıza çıkar (*jours*: günler; *semaines*: haftalar; *temps passé*: geçmiş zaman).

b. *Akan su (onde, eau courante) ya da ırmak (fleuve) ilgili sözcük alanı*. Apollinaire'in şiirlerinde sık sık karşılaştığımız *fleuve* (ırmak) tema'sı "Mirabeau

Köprüsü" şiirini açar ve kapar. Akan su ya da ırmak tema'sı şiirin hemen her dördlüğünde vardır:

Birinci Dördlükte: Önce Mirabeau köprüsü imgesiyle, daha sonra da kendi özel adıyla (Seine nehri) temsil edilir;

İkinci Dördlükte: Bu dördlükte "onde" sözcüğü karşımıza çıkar. "Dalga" anlamı dışında Fransızcada eski bir edebi kullanıma dayanan ve şiirsel dilin bir parçası olarak varlığını sürdüren bu sözcük, "denizin suyunu, akan ya da durgun suları" belirtir.

Üçüncü Dördlükte: "cette eau courante" ("bu akan su") deyişindeki "cette" ("bu") işaret sıfatı bizi bir önceki dördlükteki "onde" sözcüğüne gönderir ve böylece "onde"un tanımı da verilmiş olur.

Dördüncü Dördlükte: ırmak tema'sı yeniden özel adıyla (Seine Nehri) temsil edilir.

c. *Duygu ya da duygululukla ilgili sözcük alanı*. Duygusal bir kategoriye gönderme yapan soyut adları (*amour*: aşk; *joie*: sevinç; *peine*: acı; *Espérance*: Umud) duygusal bir yankılanma taşıyan somut adların (*les mains dans les mains*: eller ellerde; *nos bras*: kollarımız; *regards*: bakışlar) izlediği görülür.

Duygu kategorisinin oluşmasına katkıda bulunan bir başka öge de öznel dilbilgisel birimlerin sürekli varlığıdır: birinci dizedeki "m" ("ben", "benim") kişi adlı; nakarattaki "je" ("ben") kişi adlı; ikinci ve dokuzuncu dizelerdeki "nos" ("bizim...lerimiz") çoğul iyelik sıfatı; yedinci dizedeki "restons" ("kalalım", "kalıyoruz") çekimli fiilindeki birinci çoğul kişiyle ilgili durum ya da emir belirten birimin kullanımı. İşte bu ögeler şiirde gözlemleyen, duygusal bir ilişki içinde bulunmayı arzulayan ve kendi somut varlığını düşünen Özne rolündeki bir kişiye gönderir okurları.

d. *Hareketle ve metinsel ikilikle ilgili sözcük alanı*. Sözcüksel alanlara ilişkin bir başka dikkat çekici özellik de iki tür hareket ve iki tür metinsel ikilik arasındaki kutupsallığı belirten dilsel birimlerdir: hareket türleri (*devingenlik/değişmezlik*); metinsel ikilikler (*tekil/çoğul* ile *bireysel/ikili*).

Hareketler bakımından çizgisel devingenlik (hem uzamsaldır hem de zamansal) ile çevrimsel devingenlik (özellikle zamansal) durumlarından söz edebiliriz. Sözelimi, şiirdeki "couler" ("akmak"), "venir" (gelmek), "revenir" ("yeniden gelmek", "dönüp gelmek"), "s'en aller" ("gitmek"), "passer" ("geçmek") ve hatta "souvenir, daha doğrusu se souvenir" ("anımsamak") devingenlik belirten fiillerdir. Bunlar değişmezlik belirten "demeurer" ("yerinde durmak", "varlığını korumak"), "rester" ("kalmak") fiilleriyle karşıtlaşır.



Apollinaire'in Birinci Dünya Savaşı'nda askerliğini yaptığı yıllarda çekilmiş bir fotoğrafı.



Apollinaire'in bir dönem sevgilisi olmuş ressam Marie Laurencin'in *Kırda Buluşma: Apollinaire ve Arkadaşları* adlı tablosu (1909). Tuval üstüne yağlıboya, 130x194 cm, Picasso Müzesi, Paris. Soldan sağa: Gertrude Stein, Fernande Olivier, bir esin perisi, Pablo Picasso'nun köpeği Fricka, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Marguerite Gillot, Maurice Cremonitz ve Marie Laurencin.

Öte yandan “*courante*” sıfatı da (*eau courante*: akan su, akar-su) devingenlik ya da akışkanlık imgesini sürdürürken “*lente*” (“yavaş”, “ağır”) sıfatıyla karşıtlaşır.

Değişmezlik kategorisi hem insanlara hem de nesnelere ilişkindir: “*le pont de nos bras*” (“kollarımızın köprüsü”: canlı kategori); “*Le pont Mirabeau*” (“Mirabeau Köprüsü”: cansız kategori); “*éternels regards*” (“sonsuz bakışlar”: canlı sıfat tamlaması), “*restons*” (“kalalım”, “kalıyoruz”: canlı çekimli fiil), “*je demeure*” (“bense olduğum yerde”: canlı çekimli fiil).

Devingenlik/değişmezlik ile çizgisellik/çevrimsellik arasında yapacağımız bir karşılaştırmayla ilgili olarak en son şunu belirtebiliriz: Şiirde devingenlik belirten dilsel birimler nicelik bakımından değişmezlik belirten dilsel birimlerden daha fazladır. Öte yandan, çizgisel devingenlik belirten dilsel öğeler de çevrimsel devingenlik belirten birimlere göre daha ağır basmaktadır. Ama, hemen belirtelim, varlığını koruyan özne (“*je demeure*”: “bense olduğum yerde”) ile geçip giden arasında, “anımsama” (“se souvenir”) yoluyla bir bağ kurulur.

Metinsel ikiliklerle ilgili olarak da şunları belirtmemiz gerekir: tekil (*amour*: aşk; *nuit*: gece) ≠ çoğul (*amours*: aşklar; *jours*: günler); bireysel (je: ben) ≠ ikili (*nos*: bizim).

4. Sözdizim boyutu ile birlikte anlam boyutunun incelenmesi.

Şimdi de şiiri, sözdizimsel zincirleşti içinde yarattığı anlam yükü ve çoğul anlam-lar açısından sorgulayalım:

Birinci Dörtlük: Bu dörtlüğün anlamı sözdizimsel açıdan ikircil bir durum sunmakta. İkinci dizedeki “*Et nos amours*” (“Ve aşklarımız”) noktalama işaretleri olmadığı için, hem üçüncü dizedeki “*souvienn*” çekimli fiilinin (“*Faut-il qu’il m’en souvienn*”: “Anımsamam mı gerekir”) öncelenmiş dolaylı tümleci olarak, hem birinci dizedeki çekimli “*coule*” fiilinin (“*Sous le pont Mirabeau coule la Seine*”: “Mirabeau köprüsü altından Seine nehri akar”) ikinci öznesi olarak yorumlanabilir. Burada hemen şunu belirtmemiz gerekir: Çekimli “*coule*” fiili, öznesi Seine nehrine bağlandığı için tekil haldedir doğal olarak. İkinci özne olarak kabul edebileceğimiz “*Nos amours*” ise çoğul haldedir. Aralarında dilbilgisel uyumsuzluk varmış gibi görünür. Ancak, bir yazara, bir şaire dilbilgisel kurallardan sapma

özgürlüğü tanınmıştır Fransızcada. Bunun adı da *licence poétique*’tir: Yani şiirde hoş görülen kuralızsızlık, kural dışılıktır bu. Öte yandan şu da var: Apollinaire, daha önce vurguladığımız gibi, şiirlerini birer şarkı olarak gördüğünden, çoğul takısı (yeni “*coule(nt)*”) ses olarak algılanmayacağı için ayırıcı bir özellik değildir sözlü dilde. Dolayısıyla anlam açısından şöyle bir farklılık doğar:

- 1. ve 2. dizeleri birlikte okuyup, ardından da 3. ve 4. dizeleri dile getirdiğimizde (“Mirabeau köprüsü altından Seine nehri akar” , “Ve aşklarımız”/ “Anımsamam mı gerekir”, “Sevincin hep acıdan sonra geldiğini”) ayrı bir anlam;
- Önce 1. dizeyi okuyup ardından 2. ve 3. dizeleri birlikte, ardından da 4. dizeyi okursak (“Mirabeau köprüsü altından Seine akar” / “Aşklarımızı anımsamam mı gerekir”/ Sevinç hep acıdan sonra geliyordu”) farklı bir anlam ortaya çıkar. (Şiirin üçlükler halinde ve noktalama işaretleriyle yayımlanış biçimindeyse “Ve aşklarımızı anımsamama gerek var mı?” anlamı çıkar.)

Şiirsel etkiyi daha ilk dörtlükte hemen yaratan da aynı andaki bu iki anlamlılıktır. Ayrıca daha hemen girişte geçiş (nehrin akışı, aşkların geçiciliği) ile *sürerlik*, *aynı yerde kalış* (köprü imgesi) arasında bir karşıtlık da yaratılmış olur.

Birinci dörtlüğün üçüncü dizesi (“Anımsamam mı gerekir”) bir soru, ya da geçip giden aşkın verdiği bir iç-çekiş, iç-acısı belirten ünlem olarak anlamlandırılabilir. Noktalama işareti bulunmasa da, ünlem, seslendirmede kendini açıkça belli ederken ayrıca sanki eksilteli bir kullanımın varlığını da hissettirir: “*Neden anımsamam gerekir ki*”). Ayrıca şairin yitip gitmiş bir geçmişi düşünce yoluyla (anımsayarak) canlandırma yoluna başvurduğunu (2. ve 3. dizeler), ama aynı geçmişin dördüncü dizede “*joie*”nın (“sevinç”) hep “*peine*”in (“acı, üzüntü”) ardından dönüp gelmesiyle belirtildiğini de unutmayalım.

Burada birinci dörtlüğün 3. dizesinde “(*se*) *souvenir*” (anımsamak) fiilinin anlamına ilişkin bir edebi kullanımın yer aldığını belirtmeden geçmeyelim: “*Faut-il qu’il m’en souvienn*” dizesindeki “*souvenir*” fiili, geçişsiz bir fiildir ve kişisizdir. Yani “*souvenir*”in buradaki anlamı “*revenir à l’esprit, à la mémoire*”dır (“insanın aklına gelmesi”). Dolayısıyla “*il m’en souvienn*”deki “*il*” eril ve tekil bir adın yerini tutan bir kişi zamiri değildir. Üslupsal bir özellik taşır yalnızca⁵.

–*Nakarat*: Dilek kipindeki “*vienne*” (“gelsin”) ve “*sonne*” (“çalsın”) çekimli fiillerinin değerleriyle dikkati çeker. “Değerleriyle” diyorum çünkü, nakaratın anlamı, izlediği bir önceki dörtlüğün anlamına göre değişim gösterir. Dolayısıyla dört kez yinelenen nakaratın anlamında da bir ikirciklilik ortaya çıkar. Açıklayalım:

Bu iki fiili yoğun bir isteğin, arzunun dile getirilmesi (Fr. *sens optatif*) olarak yorumlayabileceğimiz gibi, bir karşıtlık, bir kısıtlama (Fr. *sens concessif*) olarak da yorumlayabiliriz (sözelimi bkz. Couprie, 1985: 47-48).

Birinci olasılık: “Gelsin gece, çalsın saat”: Yani “çok isterim gelsin gece, çalsın saat”;

⁵ İnternet’te “Apollinaire’in *Mirabeau Köprüsü*. Şiirin Türkçe Çevirilerinde Sorunlar” başlıklı bir yazı gördüm. Bir yerinde usta bir şairimizin çevirisinde anlam yanlışlığı yaptığı söyleniyor: “Üçüncü dizede de özgün metindeki anlamdan sapılmış. Burada anımsama değil anımsatma var: “*Faut-il qu’il m’en souvienn*”. Şaire köprü (il) anımsatıyor...”. Yani bu dizedeki ikinci “il” kullanımını bir kişi zamiri sanarak ve “souvienn” çekimli fiilinin öznesi yaparak böyle bir yargıda bulunma cesaretini göstermiş internetteki yazının sahibi. Böyle bir yargıda bulunmadan önce en azından *Le Petit Robert*’de, *Le Petit Larousse*’ta ya da Tahsin Saraç’ın *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*’ünde “souvenir” veya “se souvenir” fiiline baksa dizede “kişisiz” (Fr. *impersonnel*) ve “geçişsiz” (Fr. *intransitif*) bir fiil kullanımı olduğunu öğrenecek! Kendi Fransızca bilgisinden kuşku duyacağına bir usta şairin doğrusunu yargılamaya kalkma cesareti nereden kaynaklanıyor dersiniz?

İkinci olasılık: “Gece gelirse gelsin, saat çalarsa çalsın; ya da “gece gelse bile, saat çalsa bile”).

Nakaratın ikinci dizesinde de, zaten durumun sürekliliği açıkça vurgulanmaz mı: “Les jours s’en vont je demeure” (“Günler geçiyor bense olduğum yerde”).

Peki, nakarattaki bu iki anlamdan birini seçme konusunda nasıl karar verilecek. Yukarıda az önce de belirttiğim gibi, nakaratın her ortaya çıkışında, dikkatimizi kendinden önce gelen dizinin tonlamasına yöneltmek gerekir. Bir başka deyişle, dilek kiplerinin anlamı pekâlâ bir isteğin dile getirilmesi, mutluluk verecek bir arzu olarak kavranabilir.

Nitekim, nakaratın 5. ve 17. dizeleri, 4. ve 16. dizelerdeki “joie” (“sevinç”) ve “Espérance” (“Umut”: Büyük harf bir kişileştirmeyi de sezdiriyor) nedeniyle bir *esenlikli* anlam içerebilir.

Buna karşılık, nakaratın 11. ve 23. dizeleriye hemen önceki 10. dize (“Sonsuz bakışlardan yorgun düşmüş akan su ya da akarsu”) ile 19-20-21 dizelerdeki gönül kararması (“Günler geçer, haftalar geçer, ne geçen zaman ne de aşklar geri döner”) nedeniyle de *esenliksiz* bir anlam taşıyabilir.

İkinci Dörtlük: Bu dörtlükteki 1. dizede “restons” çekimli fiilindeki anlamsal belirsizlik (istek belirten emir :“kalalım” ya da durum saptama: “kalıyoruz”) nedeniyle yeni bir ikircikli durum ortaya çıkar: Burada bir emir ya da bir arzu mu (“kalalım”) söz konusudur yoksa zamir eksiltmeli (“nous”: biz) bir saptama mı (“kalıyoruz”) söz konusudur? Şiirde konuşan özne, karşıt duyguların artarda dizi-liğini kırmak ve mutluluk anlarını uzatmak için pekâlâ bir emir kullanımına başvurmuş da olabilir. Ancak, umut ve çabalar sonuçta boşunadır. Çünkü ebedilik yalnızca ırmağa, Seine nehrine aittir.

Yine 2. dörtlükte “passe” (“geçer”) çekimli fiilini çevreleyen öğelerin sıra değiştirmesi, tümce yapısının devrik hale gelmesi farklı yorumlara yol açabilmekte ve çevirilerde en azından “tuhaf” diye nitelendirebileceğimiz bir imge yaratabilmektedir. Burada söylediklerimizi daha iyi açıklayabilmek için, 10. dizinin (“Des éternels regards l’onde si lasse”) yapısı üstünde durmamız gerekir: Bu tümce çevirilerde karşımıza çoğunlukla isim tamlaması biçimde algılanarak “l’onde si lasse des éternels regards” anlamıyla, yani “sonsuz bakışların yorgun dalgası” olarak çıkmaktadır. Böyle olunca da “Kollarımızın köprüsü altından sonsuz bakışların yorgun dalgası geçmekte [ya da geçsin]” diye “tuhaf” bir imge (bu noktada *imaj* ya da *görüntü* demek daha uygun olur) belirir. Gözünüzün önünde kurmaya çalışın *imajı*, “tuhaflığını” hemen anlarsınız! Aslında söz konusu dizinin devrik yapısının anlaşılabilmesinden kaynaklanır bu durum. Şiirsel devrik yapıyı düz yapıya dönüştürsek şöyle bir tümce çıkar ortaya aslında “L’onde qui passe sous le pont de nos bras est si lasse des éternels regards” (“Kollarımızın köprüsü altından geçen akan su sonsuz bakışlardan, âşıkların sonsuz bakışlarından yorgun düşmüştür”). Burada çevirmenleri

şaşırtan olgu, hem Fransızcadaki “être las de quelque chose” (“bir şeyden bıkmış, yorgun düşmüş olmak”) deyişinin es geçilmiş olması, hem de “onde”un akan su, akarsu yerine dalga (“sonsuz bakışların dalgası”) olarak anlaşılıp bir ad tamlaması biçiminde (“sonsuz bakışların yorgun dalgası”) algılanmasıdır. “l’onde si lasse des éternels regards” (“Sonsuz bakışların çok yorgun dalgası”) gibi bir sıfat tamlaması söz konusu olamaz. “Onde” burada akan sudur, akarsudur, Seine nehridir, tümcenin öznesidir, fiili de “si lasse”ta gizlidir (“onde” dişil olduğu için ona bağlı olan “las” sıfatı da zaten dişile dönüşerek “lasse” olmuştur). İşte o zaman Apollinaire’in yaratmak istediği imge doğru biçimiyle belirir: Akan su yani Seine nehri birbirlerine süreklilik vaat eden ama sözünde durmayan âşıkların bu tür bakışlarını yansıtmaktan bıkmış, artık yorgun düşmüştür. (Ayrıca bkz. Kaynakça’daki şiir yorumları.)

[Açıklama: Saptamış olduğum çok sayıdaki çeviriler arasında bir tek A. Necdet’in, o da ancak son çevirisinde anlamı yakaladığını söyleyebilirim: “Bezgin düşmüş sular o sonsuz bakışlardan”, bkz. Durusoy-Necdet, 2004: 24; öğrencilerimden biri o tarihlerde kendilerine ulaşmış olabilir mi!]

Üçüncü Dörtlük: Bu dörtlükte, bir bakıma noktalama işaretlerinin yokluğundan kaynaklandığını da söyleyebileceğimiz, bağlaç ya da belirteç işlevi gören “comme” (“gibi”, “ne kadar da”) sözcüğü de anlamsal yükü bakımından farklılık gösterir. Dörtlüğün 1. dizesindeki “comme” (“L’amour s’en va comme cette eau courante”: “Aşk da bu akarsu gibi geçip gider”) ile bir benzetme söz konusuysa, dörtlüğün 3. ve 4. dizelerindeki “comme” (Comme la vie est lente”: “Yaşam ne kadar da ağır”; “Et comme l’Espérance est violente”: “Umutsa ne kadar şiddetli, güçlü”) ile anlam açısından bir ünlem söz konusudur. Bu ikililiği farklı bir biçimde yorumlamamak için, şiirin bütünündeki anlamı dikkate almak gerekecektir. Dolayısıyla üzerinde durulması gereken asıl nokta, *hızlılık* (sürekli akıp giden akarsu ve sürekli geçip giden aşklar) ile *yavaşlık*’tır (yaşamın ağırlığı, yavaş geçişi). Yaşamın yavaşlığı mutlu günlerin geçip gidişini üzüntülü kılmakta ancak daha güzel bir geleceğe ilişkin umudu da yok etmeyi başaramamaktadır.

Burada yeri gelmişken şu yorumu da eklemek isterim: “Yaşamın yavaşlığı” yerini giderek “Umudun şiddetliliği, güçlülüğü”ne bırakır. Buna ses yapısı da eşlik etmektedir: “vie est lente” (okunuşu: *vi-e-lant*) “violente”in (okunuşu: *vi-o-lant*) içinde erimektedir.

Dördüncü Dörtlük: Anlamsal ikircikliliğe ilişkin bir başka örnek bu sonuncu dörtlükte karşımıza çıkar: İki kez yinelenen çekimli “passent” (“geçiyor, geçer”, “geçsin”) fiili bir haber kipi midir (“Passent les jours et passent les semaines”: “Geçer günler geçer haftalar”) yoksa bir dilek kipi mi? (“Geçsin günler geçsin haftalar”).



Savaş sırasında başından yaralanan Apollinaire, kafatası ameliyatı geçirdikten sonra (1916).

Çeviride aralarından birini nasıl seçebiliriz? Dizede özne ile fiilin devrik bir yapıda olması ve nakaratın ilk dizesiyle (“*Vienne la nuit sonne l’heure*”: “Gelsin gece çalsın saat”) benzerlik taşıması nedeniyle okurlar doğal olarak bu fiili bir dilek kipi olarak yorumlamaya yönelirler.

Son dörtlüğe ilişkin bir özellik de birinci dörtlük ile arasındaki ters bakışım-lılıktır. Dördüncü dörtlüğün son dizesi birinci dörtlüğün ilk dizesini yinelemek-tedir. Demek ki köprü, her şeyin geçip gittiği şiirin evreninde tek başına varlığı-nı korumakta, sürüp gitmektedir. Dolayısıyla şiirin bir bitiş, bir son tanımayan çevrimsel yapısı vardır diyebiliriz: Tıpkı hiç durmadan akıp giden Seine nehrinin imgesi gibi şiir de yeniden başlamaktadır.

5. Şiirin derin anlamsal yapısına doğru.

Şiirin derin düzeyiyle ilgili olarak A. Couprie’nin gözlemlerini de izleyerek (bkz. Couprie, 1985: 49-50) üç temel anlamsal ögenin (ya da temanın) varlığına işaret edebiliriz.

a. *Zamanın hızlı akışı ya da kaşışı*: Apollinaire’in şiirlerinde genel olarak çok başvurduğu bir temadır bu. Kronolojik bölünmelerin ve hareketi belirten fiillerin iç içe kullanılması, zamanın akışını, ilerleyişini, geçişini simgeler: Hiçbir şey durmamakta, hiçbir şey varlığını sürdürmemekte (köprü ve konuşan kişi dışında), her şey geçip gitmektedir. Nakarat da zamanın bu akışının ritmini vurgular. Zaman aşkları da alıp götürmektedir. Bu nedenle mutluluk yalnızca şairin, daha doğrusu şiirde konuşan kişinin anılarında yaşamakta, varlığını böylece koruyabilmektedir.

Zamanın akışının en çarpıcı imgesi, ırmağın suyunun akışıyla belirtilmiştir: Tıpkı aşklar gibi, tıpkı zaman gibi ırmağın suyu da durmaksızın akmaktadır.

Demek ki üçlü bir akış tema’sı söz konusudur şiirde:

- Saatlerin akışı;
- Aşkların (âşıkların) geçip gitmesi;
- İrmağın suyunun akıcılığı.

b. *Kişinin varlığını sürdürmesi*: Şiirdeki akış tema’sının yoğun varlığı yanında, aynı anda, bir süreklilik de ortaya çıkar: Bu, özellikle nakaratın 2. dizesindeki “*Les jours s’en vont je demeure*” (“Günler geçiyor bense olduğum yerde”) deyişle belirtilmektedir. Aşklar ya da âşıklar geçip gitmiştir ama özne, “*je*” (“ben”) diyerek hep oradadır. Zaman akıp gitmekte, âşıklar yok olmaktadır ama şiirdeki Anlatıcı bir değişim geçirme duygusu içinde değildir. Demek ki ırmağın ve köprünün maddesel sürekliliği karşısında bir de “*ben*”in ruhsal devamlılığı, kalıcılığı söz konusudur.

Öte yandan, yaşamın yavaşlığı aynı zamanda hem hissedilen bir sıkıntının hem de sürekli var olma duygusunun belirtisidir: Yani kişinin bilincinin sürekli-liği doğrulanmaktadır.

c. *Çevrimsel dönüş*: Şiir bize her saatin kendi içinde hem bir sonraki saate iliş-kin vaatler hem de bir önceki saate ilişkin izler ya da izlenimler taşıdığını gösterir. Bu ileriye gidiş ve geriye çekiliş hareketi sonsuza dek sürüp gitmektedir. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz:

Şiirin içerik biçimi anlatım biçimiyle tam bir uyum içindedir: Şiirin hem bi-çimsel yapısı hem de tema örgüsü çevrimsel özellik taşıır.

Şiirin Türkçe Çevirilerine Topluca Bir Bakış

Bir şiir çevrilir, Türkçedeki yeri hemen dolar: En çarpıcı örneği de Orhan Veli’nin Charles Cros’tan çevirdiği “Çirozname”dir⁶. Bir başka şiir de vardır, süre-kli çevrilir, yeri bir türlü dolmaz Türkçede: Bu şiir de Apollinaire’in “Mirabeau Köprüsü”dür. Boğaziçi Üniversitesi’nde yıllarca Fransızca-Türkçe çeviri derslerin-de öğrencilerimle birlikte saptayıp inceleme konusu yaptığımız bu çevirileri ger-çekleştirmiş olanlardan bir demet sunuyorum:

Erdoğan Alkan / Necati Cumalı / Gertrude Durusoy (Ahmet Necdet ile bir-likte) / Ali Rıza Ergüven / Sezai Karakoç / Ahmet Necdet (birden çok) / Ayhan Özden / Tahsin Saraç / Cemal Süreya / Orhan Ülkülü / vb.

Çok sayıdaki şiir çevirilerini burada tek tek ele alıp incelemem elbette ola-naksız. Derginin sayfaları buna izin vermez. Ancak, meraklı okurlar, isterlerse, kolaylıkla bulabilecekleri çevirileri yukarıdaki çözümleme ve yorumlama doğrul-tusunda da değerlendirebilirler.

Böylece görünüşteki dilsel yalınlığı içinde belirsizlik, karmaşıklık, çokanlamlı-lık, ikirciklilik taşıyan şiirin neden birçok kez çevrilme gereği duyulduğunu; neden aynı çevirmenin şiiri belli zaman aralıklarıyla yeniden çevirme yoluna gittiğini; birinci dörtlükteki anlam ikircikliliğinin verilir verilemediğini; nakaratın anlam çokluğunun nasıl yansıtıldığını; ikinci dörtlükte yaratılmış imgenin çevirilerde çoğunlukla yerini neden ve nasıl “tuhaf” bir imgeye bıraktığını; buna bağlı olarak şiirin sözdiziminin özellikle ikinci dörtlükte kavranılıp kavranılamadığını; daha doğrusu “*regards*”ın (“bakışlar”) “*lasse*” sıfat fiilinin (“*être las de*”: “yorgun düş-mek, bezmek”) öncelenmiş tümleci (düz yapısı şöyle: “*l’onde est si lasse des éternels regards*”: “sonsuz bakışlardan yorgun düşmüş akan su, akarsu”) olarak algılanıp algılanmadığını; “*onde*”un neden bir özne (“*l’onde est si lasse des éternels regards*”: “akan su, akarsu sonsuz bakışlardan yorgun düşmüş”) olarak değil de bir isim tamlamasının (“*l’onde des éternels regards*”: “sonsuz bakışların dalgası”) parçası ola-rak algılandığını; dolayısıyla “*onde*”un dalga değil de akan su, akarsu, ırmak ya da nehir olarak neden anlaşılıp anlaşılmadığını; dilek ve haber kiplerinin iç içeliği-nin farkına varılıp varılmadığını; “*vie est lente*” (okunuşu: *vi-e-lant*) deyişindeki ses yapısının “*violente*” (okunuşu: *vi-o-lant*) içinde eritildiğinin görülüp görülmediğini; “*comme*” bağlaç ya da belirtecinin bir yerde benzetme (“*gibi*”) iki yerde de ünlem

⁶ Bkz. M. Rifat, “Charles Cros’un Çevresinde: Verlaine, Rimbaud, Züştler, Huysmans, Proust, Orhan Veli ve Çirozname”, *kitap-lık*, Eylül Ekim 2018, s.46-66.

işlevi görüp görmediğini; Paris’li bir entelektüelin şiirsel söyleminin çevirisinde bir dil düzeyi kayması yaşanıp yaşanmadığını; vb., vb. saptayabileceklerdir.

Bu arada şunu da belirtmeden edemeyeceğim. Bu şiirin çok sayıdaki İngilizce ve İtalyanca çevirilerinde de aynı sorunların sürüp gittiği de ilgililer için bir başka merak konusu olabilir!

Kaynakça

- APOLLINAIRE, Guillaume
1965 *Œuvres poétiques*. Paris: Gallimard.
1967 *Alcools*. Paris: Gallimard.
BARRE, Aurélie ve Olivier LEPLATRE
2001 *Alcools: Apollinaire*. Paris: Nathan.
BÉGUÉ, Claude ve Pierre LARTIGUE
1994 *Alcools: Apollinaire*. Paris: Hachette.
CHEVALIER, Jean-Claude
1970 “*Alcools*” d’*Apollinaire. Essai d’analyse des formes poétiques*. Paris: Lettres Modernes (Bibliothèque des Lettres modernes, sayı 17).
COUPRIE, Alain
1985 (1993) *Du symbolisme au surréalisme*. Paris: Hatier (“Profil d’une œuvre” dizisi 92).
DÉCAUDIN, Michel
1968 “Guillaume Apollinaire 1880-1918”, *Littérature française* (A. Adam, G. Lermnier, É. Morot-Sir yönetimi). Paris: Larousse, s. 229-231.
1971 *Le Dossier d’Alcools*. Paris: Librairie Droz – Librairie Minard.
DIDIER, Alexandre
1994 *Guillaume Apollinaire. Alcools*. Paris: PUF.
LAROSE, René
1993 *Guillaume Apollinaire. L’Enchanteur*. Marsilya: Éditions Autres Temps.
MORHANGE-BÉGUÉ, Claude ve Pierre LARTIGUE
1991 *Alcools: Apollinaire*. Paris: Hachette (“Profil d’une œuvre” dizisi 25).
1993 *Alcools: Apollinaire (10 poèmes expliqués)*. Paris: Hachette (“Profil d’une œuvre” dizisi 160).
NATHAN, Jacques
1954 *Histoire de la littérature contemporaine*. Paris: Fernand Nathan.
PIA, Pascal
1954 *Apollinaire par lui-même*. Paris: Seuil.
RİFAT, Mehmet
1977 *Gösterge Avcıları: Şiiri Okuyan Şairler*. İstanbul: YKY (gözden geçirilmiş 2. baskı, İstanbul, Om, 2000).
2002 “Traduire Apollinaire. Le faire interprétatif du traducteur: une lecture sémiotique du “Pont Mirabeau”. Salı 29 Ocak 2002’de, Paris’te Institut supérieur d’interprètes et de traducteurs’de (ISIT) verilen konferans.
SOUYRIS, Pierre
1955 “Les deux versions du Pont Mirabeau”, *Le Flâneur des deux rives*, sayı 7-8.
VERGER, Jacques
1971 “‘Le Pont Mirabeau’ de Guillaume Apollinaire. Essai d’analyse linguistique”, *Revue des sciences humaines*, Nisan-Haziran 1971, cilt XXXVI, sayı 142, s. 217-228.

*
“Mirabeau Köprüsü” çevirisinin yer aldığı kaynaklardan bazıları: A. Necdet (Çağdaş Fransız Şiiri, Yeditepe, 1959, s. 96-97); G. Durusoy-A. Necdet (Dünya Güllü, Adam, 1986, s. 22-23); G. Durusoy-A. Necdet (Mirabeau Köprüsü, Dünya, 2004, s. 24-25); N. Cumalı (Apollinaire’den Şiirler, Varlık, 1965); T. Saraç (Çağdaş Fransız Şiiri Antolojisi, Cem, 1976, s. 17); Cemal Süreya (Yürek ki Paramparça, haz. E. Canberk, 1995, s. 77); S. Karakoç (bkz. G. Apollinaire, Aşk Şiirleri, haz. F. Özdemir, Kırmızı, 2006, s. 13-15); E. Alkan (Apollinaire, Alkoller, Kod:Eks, 2013, s. 25); vb.

ADİL İZCİ

Söz Aramızda

(Düzünden Sözler, Tersinden Sözler, Denemecikler, Öykücükler)

İnsan hayatı yeterli uzunlukta ama tutkulu bir edebiyat okurluğu üzerinden irdele-nirse enikonu kısa; ne diyelim, ne diyelim; “bir kırlangıcın hayatı kadar.”¹

*

“Bu kitapların hepsini okudunuz mu?”

“Olası mı? Belki yarısını belki daha azını okuyabildim. Bir bölümü de kaynak kitaplar zaten.”

“Bir yandan da yenilerini ediniyorsunuz ama?”

“Doğru diyorsunuz!”

“Neden peki?”

“Kötü mü? Kendimi dingin ve güvende duyumsuyorum böylece. Sonra ayrı-mında mısınız bilmem, insan ömrü giderek uzuyor!”

*

Hangi roman kahramanı, Goriot Baba mıydı desem, öldü ölecek; “Bana altın-larımı getirin!” diye bağırır. Yakınlarından birisi (sanıyorum kızı) gider, keseleriyle altınlarını alır getirir, önüne serer. Tekerlekli sandalyesinde oturmaktadır adam, gözleri hırs parıltılarıyla dolu, “Onlar ısıtıyor beni!” diyerek altınlarını sevmek üzere atılır, heyhat, “bu son gayret, onun hayatına mal olur.”

Ölümüne ramak kala bunu görmek, onu görmek isteği neye yarar? Üstelik daha acıtıcı bile olabilir; ama ben kitaplarımı (da) görmek, ötesi yüzüme gözüme sürmek, birer birer öpmek koklamak iste(r)dim.

Demek insan –bu ya da o– salt bir sıcaklıkla gitmek istiyor!

*

Önünde sonunda uzatılacağımız yerde, kabarık bir yastık, bir lamba (yarı kör kandile de razıyım) ve özellikle klasik kitaplardan okkalı bir dizi bulunabilseydi, ölüm gözlerime pek de korkutucu görünmezdi sanırım.

*

Yerüstündeki son sözüm mü? Bugünden kestirmek kolay mı? Yine de bir var-sayımda bulunabilirim: “Edebiyat sağ olsun!” olabilir.

*

¹ Kehanet 1985 – Cemal Süreya

“O benim en sevdiğim yazardır!”

“Nelere bağlı bu sevginiz?”

“Bir kere dili tam bir akrobat gibi kullanıyor. Sözcüklere ne taklalar attırıyor, aman efendim bir görseniz! Hele okura kök söktüren o labirentleri!”

“Peki... Ya öteki değerleri?”

“Olayları aykırı... İnsanları aykırı... Pek az görülen türlerden...”

“Bunlara da peki... Ya olağan olaylar, ya olağan insanlar, ya belli belirsiz bile olsa bir iyimser hava, bir hayat sıcaklığı? En azından ara sıra...”

“Doğrusu bu yönlerden irdelemedim.”

“Dilerim bundan sonra irdelersiniz! Ne kadar bulursanız, inanın, sevginiz de o oranda artacak!”

*

Edebiyatın bir öğretisi de (hemen her türlüyle) vefa kavramı mıdır?

(Bazen, inandığımız biri(leri)nin sorularımızı/yargılarımızı doğrulamasına nasıl da gereksinim duyarız!)

*

Değerli bir kitabın bir süreden beri piyasada bulunmadığını, yeniden de basılmayacağını öğrenince, o kitap bende olduğu, bazen yedekli bile olduğu halde tuhaf bir kaygıya kapılıyorum: Bu koca ülkemizde eksikliği kim bilir nasıl da duyumsanacak!

Sonra da, bu da bir tür delilik midir diye daha tuhaf bir kaygıya kapılıyorum!

(Oysa →)

*

Gözleri, ellilerinin sonuna doğru görmez oldu. Kendisine sorarsanız, hekimler belirli bir neden bulamadılar; yakınlarına sorarsanız, delice okuma tutkusundan... “O kadar yüklenmenin sonucu...”

Bıraktı mı kitapları artık bir yana? Hayır! Arada bir, yakınlarından birinin koluna giriyor, bu kitabevi, o kitabevi geziyorlar. Saatler sonra bir öbek yeni kitapla dönüyorlar.

Öncekilerden stoku da cabası...

Ev halkından biri her zaman okumaya gönüllü zaten. Özellikle karısı...

İlk olarak hepsini masaya diyor (O kadarını rahatlıkla yapabiliyor). Kapaklarını, inceliklerini kalınlıklarını yokluyor; arada sorularla türlerini, yazarlarını, ozanlarını tartıyor; ardından birine karar vererek “Bugün bunu okuyalım!” diyor.

Ve hemen tanımlatıyor: Kapak tasarımı, harflerin karakteri, puntosu, uzunluğu, yuvarlaklığı... Bölümleri var mı? Ayracı nasıl? Sanki yabancılığını usul usul gideriyor böylece.

Dinliyor değil de okuyor gibi bir konum alıyor koltuğunda. Hayır, almıyor, o konum kendiliğinden geliyor. Yüzü, deyin ki ezgilere kulak veren bir insanın yüzü: Geriliyor, rahatlıyor, kederleniyor, gülümsüyor...

Bazı tümcelerin sonunda bir tepkeyle (refleksle) atıldığı bile oluyor: “nokta”... “iki nokta üst üste”... “ünlem”...

Yeni bir paragrafa, yeni bir bölüme, bazen dipnota kadar hepsinin ayrımında gibi!

Nasıl oluyor bu?

Bir soran olursa, “Görmüyor musun?” diyor.

Evet, “Görmüyor musun?”

*

Bitirilen nitelikli bir kitabın ardında bıraktığı ıssızlık...

Evlerin ıssızlığına benzemiyor.

Sokakların, caddelerin de...

Doğanın? Sözelimi gazel döken güz bağlarının? Yok, hayır. Ya da belki uzak-tan...

Peki, neyin ıssızlığına benziyor?

Yanıtını tam olarak bulabildiğimiz sorular, ne kadar azınlıkta!

*

“Kurgusu nasıl da sağlam, dili nasıl da olağanüstü güzel! Ama hayattan umduğunu bulamayan kötü(cül), küskün, mutsuz, yenik... insanları anlatıyor ısrarla! Bu koca dünyamızda sadece onlar soluk alıyor sanki! Öylesine belirgin bir tek yanlılık!”

“Yani?”

“Son romanını okusam mı, okumasam mı, karar veremedim. Zaten kasvet dolu günlerdeyiz.”

“Ne diyebilirim? Kararsızlık sizin!”

*

“Kabul edin artık dostum: Kitaplar, her zaman kalabalık, hem de sayısı biline-meyecek kadar kalabalık bir ordu gibi önünüzden akacak, siz arkaları sıra -kiminde soluk soluğa- seğirteceksiniz. Evet, az olmayacak sobeledikleriniz, ama—

Ve sonunda siz de boyun eğeceksiniz!”

*

Neredeyse her ozanın, yazarın, ressamın, müzisyenin... ölümünün ardından aynı sözü ediyoruz: “Sanatından (asla) ödün vermedi!”

Ciddi bir irdeleme sonucu öteden beri bu kanıdaysak sorun yok.

Ama her zaman öyle görünmüyor: Hani olmazsa olmaz bir övgü sözü gibi...

*

Ozan, usul usul eridiğinin ayrımında.

Dergilerden, yayınevlerinden... “biyografisi ve fotoğrafları” istendiğinde, kitaplığının bir ucunda yan yana duran kitaplarının bir sırt fotoğrafını gönderiyor artık.

Sonra bir zaman gelecek -elbet onun da ayrımında- usul usul kuruyan bir ağacın, sözelimi bir ıhlamur ağacının fotoğrafını gönderir olacak.

SABRİ GÜRSSES

Dünyadan Edebiyatın Çeviri Halleri

Söyleşi: MERT TANAYDIN

Sabri Gürses’le Nabokov’dan *Yevgeni Onegin*’e, Rusluk, Rusça ve kendi kişisel ve toplumsal kültürümüz üzerine çeviri odaklı bir sohbet.

Son zamanlarda gittikçe harlanan bir merakla Vladimir Nabokov üzerine eğiliyorum. 20. yüzyılın önemli kavşaklarında kendi talihiyle kendisini farklı yerlerde bulmuş, tüm yaşadıklarını kendi zihninde kurduğu yapıtlara yedirmiş, gündelik yaşantısının sıradanlığına tezat muazzam zekâ, yaratıcılık, cüret ve dil işçiliği taşıyan bir üretimi olmuş bir yazar olarak görüyorum Nabokov’u. Tabii Rusça, İngilizce geçiş; Rusya, Avrupa ve Britanya, sonrasında Amerika ve nihayetinde yine İsviçre odaklı Avrupa yaşantısı gibi neredeyse tüm dünyayı kaplayan dünyadanlığıyla okurluğumun önemli bir mesaisini çekmekte. Nabokov fenomeninin peşine düşmüşken Sabri Gürses fenomeniyle kesişmiş oldum, bir kere daha. Sabri Gürses’le şahsen tanışıklığım ve metinleri, daha doğrusu çevirileri üzerine çalışmışlığım bulunduğundan, bizzat kendisiyle konuşmak istedim, bu iki fenomen hakkında. Önce hızlı bir Sabri Gürses özeti geçmek istiyorum. Kimdir Sabri Gürses? Kabaca bildiğim yazar, şair, İngilizce ve Rusça çevirmeni, çeviribilim üzerine akademik çalışmalar yapmış, *Çeviribilim* dergisi ve yayıneviyle aktif yayıncılık yapan biri. Ama tüm bunları daha ayrıntılı senden dinlemek isterim. Hatta soruları sana öğretmenler gününde göndererek merhum annen Fulya Gürses ve baban Hasan Basri Gürses’ten bile başlayabiliriz belki.

Sabri, aslında Devrim. Anne babası 1970’lerin birçok çocuğuna yapıldığı gibi, ona da Devrim adını koymuş, yedi yaşına kadar Devrim olarak yaşamış Sabri. O dönemde anne babasının girdiği bütün ortamlarda, derneklerde, bütün şehirlerde Devrim diye tanınmış. Sonra, yedi yaşında ölüm tehditlerinden bunalınca



Sabri Gürses, annesi Fulya, babası Hasan Basri Gürses.

adını değiştirmişler çocuğun, Sabri ortaya çıkmış. Babasının adı Hasan Basri, ama Sabri dedesinin adı. Hasan Basri bilindiği üzere ünlü bir çilekeş tarikat ehli. Sabri Dede de Çanakkale dolaylarında yaşayan, İttihat Terakki dönemlerinde Bergamavi diye nam salmış bir şeyhin oğlu imiş. Böylece, garip bir şekilde, tam da 1980 darbesinden önce, Devrim olmuş Sabri ve ben ortaya çıkmışım. Bölünmüş bir kişilik. Bu bölünme, tam 1980 darbesinin olduğu gün sünnet olmamla fiziksel bir şekil de aldı (fiziksel bir metafizik oldum denebilir belki).

Tüm-Der kasasından para aşırıp bir kilo dondurma alarak merdiven altında yiyen çocuğu hatırlıyorum, trenlerde marş söyleyen çocuğu da, Maden İş sendikasının yarışmasında şiirini okuyan, ödül olarak Nâzım Hikmet’in tüm eserleriyle bir çalar saat kazanan, sonrasında Troya’da yaz kampına giden çocuğu da, sonra hemzemin evin sokağa bakan penceresinin dibinde gece yattıktan sonra evin makineli tüfeklerle taranmasını bekleyen çocuğu da, anne babasını 1 Mayıs 1977 günü teyzesinde bekleyen çocuğu da, Ruhi Su’yla kulakları şekillenen çocuğu da, Gorki’yle birlikte Koroğlu kollarını okuyan çocuğu da...

O çocuğun dünyası bir kütüphaneydi. Evdeki adı “korkunç koleksiyoncu” olan babam (1950-2009) bir okuma tutkusuyla Silivri’nin Seymen köyünden çıkmış, İstanbul’a lise okumaya gelmiş, bin bir çaba ve inatla Bakırköy Lisesi’ne gir-



miş, barakalarda kalırken hem Sahafklar'da Elif Kitabevi'nde Arslan Kaynardağ'ın yanında çalışmış hem okumuş. Genç şair annem de (1950-2003) lisede onun bu sınıfın köşesinde, ciddi bir tavırla kitap okuyan haline ilgi duymuş, dönemin ünlü matbaalarından olan Çelikkilt Matbaası'nın kurucuları Sabri Çeliker ile Nimet Çeliker'in itirazlarına rağmen lise sonda babamı kaçırıp evlenmiş. Ondan sonra bu ailenin gittiği her yerde sandık sandık kitap olmuş, beraber bir evliliği ve kütüphaneyi ve bu arada beni büyütmüşler. O kitapların arasında emekledim, uyudum, sonra bir noktada, yaşadığımız evin bütün duvarlarını kaplayan ve zamanla kendine yeni koridorlar yaratmaya başlayan bu aile kütüphanesinin bir çalışanı olduğumu fark ettim.

Böyle bir kütüphane çalışanı olarak geçirdiğim hayatta ilginç sayılabilecek sahneler var, fakat herhalde çeviri tarihi açısından önemi olan şey, benim ilk kez bu kütüphane sayesinde, onun içinde bir çeviri kültürü/kutusu içinde yaşadığımızı ve bunların günden güne çoğaldığını fark etmem. Yerli kitaplarımız çoktu, Ömer Seyfettin'den Abdülhak Şinasi Hisar'a, Salâh Birsell'den Cemil Meriç'e her şeyi okuma fırsatı buldum bu kütüphanede. Fakat bilim ve araştırma alanında birçok temel konuda çeviri kitaplara bağlı olduğumuzu, sol ve sağ ideolojiden kitapların büyük kısmının çeviri olduğunu burada kavradım, dergilerde bile çevirinin önde geldiğini ve çoğu yazıda insanların daha çevrilecek çok şey olduğunu

dan bahsederek hararetle çeviri yaptığını burada gördüm. Böyle bir ortamda iki karşıt güç çekişmeye başladı içimde; bir taraftan özgün ve yaratıcı bir şekilde kendini göstermek isteyen yanımda kendini kendi anadilinde dışavurmak istedi; diğer taraftan, dil öğrenen, başka dil edebiyat ve kültürlerini öğrenen yanımda onların hayatını, onlardan öğrendiklerimi taşımak, paylaşmak istedi. Çeviri ve yayın kalabalığının içinde yaşadığım, sadece fikir-ideal olarak değil, fiilen yaşadığım için de, iki çalışma ilkesi şekillendi bende; birincisi, minimalizme, tutumluluğa, ekoloji bilinci olan bir edebiyata yönelmek; ikincisi, olabildiğince çok kaynağı gözden geçirerek hareket etmek - böylece önce şair oldum, minimalist romancı oldum, sonra da çeviri sanatçısı oldum. Çeviriye kalkışan herkesin bildiği gibi, kütüphaneleri, kaynakları kendi dilinde nasıl olacağını düşünerek, kendi diline taşımak arzusuyla, yaşadığı hazzı başkalarında çoğaltmak arzusuyla, içine *alien* girmiş gibi gözden geçirir çevirmen - ve bu dürtüyü dizginleyip seçici olmayı, içindeki yarattığı denetlemeyi başardığı zaman çevirmenlikte yol almış olur.

Bu açıdan bizim kültürümüz garip, kendini yeterince dizginleyememiş bir kültürdür; misal, sol literatürde uzun yıllar devrimin yakınlığından, yaşanan ekonomik krizin uluslararası kapitalizmin çöküşünün habercisi olduğundan bahsederek bir sürü yabancı kaynaklar veren yazılar gördük, unuttuk; misal, günlük hayattaki bir davranışı açıklamak için *Kuran*'dan önce Arapça alıntı yapıp sonra bunun Türkçesini veren televizyon yorumcularıyla saatler geçirdik, bunu olağan karşıladık; kitap dergilerinin sayfalarının yüzde seksenini çeviri kitaplara ayırmasını kabullendik. Çevirinin adım adım hayatı kuşatmasını izledik. Muhtemelen bu kültür ürünlerinin insanların hayatında dağınık, seyrek şekillerde yer alması, onlar hakkında bütünsel bir bilinç oluşturmalarına engel oluyor; ben, bizim kütüphanenin evrilişi içinde bu süreci gözleyip yorumlama fırsatı buldum.

Fakat kendi dertlerime dalıp Nabokov sorusundan uzaklaştım sanki...

Gayet güzel anlatıyordun, hatta Nabokov'u bile hatırlatan neşeli-hüzünlü detaylarla anımsıyorsun çocukluğunu, ne güzel. Yine de evet, Nabokov'a gelelim biz: Aslında neden Nabokov peşindeyken sana ulaştığını Nabokov okurları anlayacaktır, ama hatırlatma olsun diye söyleyelim; Türkçede son zamanlarda yayımlanan erken dönem iki Nabokov romanı *Yetenek* ve *İhtişam*'ı sen çevirdin Rusçadan.

Evet, ilk kez Rusçadan çevrilmiş oldu iki eseri.

Üstelik zamanında Nabokov'un bizzat oğlu tarafından İngilizceye aktarılmış versiyonlarıyla da karşılaştırarak, bildiğim kadarıyla.

Tam bir karşılaştırma değil, zaman zaman bakarak; ama aslında ikisini yan yana açıp karşılaştırmalı çeviri yapmak da yanlış olmazmış...

Evet, Nabokov'un uzun yıllar Rusça yazdıktan sonra, daha çocukluktan itibaren İngilizce biliyor olmasının ve İngiltere'de de eğitim görmesinin verdiği avantajla, ABD'ye göçtükten sonra romanlarını İngilizce yazmaya başladığını biliyoruz; sonradan eski romanlarının da yeni İngilizce versiyonlarını, çoğunlukla oğlunun çevirisi ve kendi editörlüğüyle tekrar yayımlatıyor. Bir bakıma aile işletmesi haline geliyor böylece Nabokov, eşinin de sekreterliğini yaptığını düşününce. Senin çevirilerin ufak bir polemik konusu haline gelmişti diye hatırlıyorum, Nabokov'un hangi dil-den Türkçeye çevrilmesinin uygun olacağı tartışılmıştı biraz, hatta sen de biraz serzenişte bulunmuştun. Neydi bu romanların çeviri ve yayım hikâyesi bizde?

2013 Haziran'ında, İletişim'in yayın yönetmeni Nihat Tuna arayıp *Yetenek*'in Rusçadan çevirisini istedi. Tanışır tanımaz geç tanıştığımıza üzüldüğüm bir insan oldu. Ergin Altay'ın öğrencisiymiş askerken, onun yayın maceralarına katkısı olmuş. Altı ayda tamamlarım dedim, ama sanırım biraz daha uzun sürdü çalışma. *Üstat ile Margarita* için de planlarında olmamasına rağmen sözleşme yaptık, ama sonra çekmek zorunda kaldım, bir de Borges'in eleştiri yazılarına başladım ama sonra özgün dilinden çevrilmemesi tuhaf geldi, bıraktım. Sonra ben Rusçadan bir de *İhtişam* var, onu da çevireyim, dedim; Tamam, dedi. Ben bitirmeye yaklaşırken aniden öldü. Onun anısına ithaf etmediğimize üzüldüm sonra kitabı. Polemik derken, pek polemik sayılmaz aslında, içeriğini unuttum bile sayılır. Bir yazar kitap neden Rusçadan çevrilmiş, İngilizcesi en son hali gibi görünüyor diye yazmıştı kitap tanıtım yazısının sonunda. Biraz şaşırdım çünkü Rusçadan çevirdiğim Bahtin'in yayınlanmasını İngilizceden çevirisini destekleyerek on yıl kadar geciktiren de aynı kişiydi. Ama yine de benim hatam, bir önsöz-sonsöz koymak şarttı *İhtişam*'a, bir okur illa ki merak edecek Nabokovgil karmaşaları. Ondan kitabın aslının Rusça olduğunu bir sonraki yazısında belirtmesini rica ettim, yapmadı, sonra *k24* dergisinde Elif Tanrıyar'ın aracılığıyla o açıklamayı yapma fırsatı buldum. Aslında oğlu Dmitri hayatta olsa çok iyi olurdu, çünkü editörümün dediğine göre telif ajansı Wylie İngilizce edisyonun temel alınmasını istiyormuş, ama bana saçma geliyor Rusça yazılmış bir kitabın İngilizce çevirisinin temel alınması fikri; son metin İngilizce metin olsa, Nabokov döner Rusça baskıları da o şekilde düzeltirdi. Bence her koşulda bir Nabokov dizisi yaparken en baştan bir Rusça editörü çalıştırmak lazım dizi için, isimlerin standartlaştırılması, kontrol edilmesi vb. için.

Bu durumda Nabokov'la çeviri talebi olunca mı tanıştın?

Yo, hayır, zaten hayatımdaydı. Sen de biliyorsun, Nabokov 1990'larda edebiyatla uğraşan herkes için temel bir uğrak, tümüyle okumasa bile ne yaptığını bilmesi gerekiyordu yazarların. Fatih Özgüven'in yazıları, Enis Batur'un referans-

ları, Yaba'dan çıkan *Solgun Ateş* denemesi, Ada'dan çıkan *Edebiyat Yazıları*, Nabokov'un edebiyatı hakkında bir fikir veriyordu ama tam bir fikir değildi sanırım. Amerikan dili bölümlerinde okutuluyordu belki, belki Robert'te, Boğaziçi'nde okuyanlar kütüphaneden okuyorlardı, ama Amerikan elçiliğinin kütüphanesinde gördüğümü hatırlamıyorum Nabokov'u. Fakat Rus dili okumaya başladığımda, Batur'un onun *Yevgeni Oegin* çevirisinden bahsetmesi dikkatimi çekti. Nabokov'un bile hakkında devasa bir çeviri-şerh yaptığı Puşkin'in bu büyük eserini Türkçeye kazandıramadık diyordu Batur. Sahiden de *Yevgeni Oegin* hakkında hemen hiçbir şey yoktu o sırada Türkçede, Puşkin'in Oegin'i neye karşılık geliyor, açıp da okuyacak bir şey yoktu, Puşkin Sovyetlerin öncü yazarlarından, Rusların özgürlükçü yazarlarından biriydi sadece.

Neyse, tam o sırada internet ve Amazon'dan kitap sipariş etmek ortaya çıkmıştı ve ben de Fredrick Schodt'un Manga tarihiyle Nabokov'un çeviri-şerhini istedim Amazon'dan. Sahi senin internetten ilk istediğin kitap ne olmuştu?

Uzun yıllar internetten sipariş vermedim ben nedense, ama ülkenin ekonomik kriz dönemlerinden birinde Pandora'dan sipariş verdiğim Manuel Castells'in bir çalışmasını üzüntüyle hatırlarım, bitirme tezimde kullanacağım kitaba acil ihtiyacım olmasına rağmen dövizin hızla yükseldiği günlerde verdiğim sipariş aylarca gelememişti de internet siparişi verseydim keşke diye dövünmüştüm.

Ah şu döviz! Nabokov'un kitabı beklediğim kadar devasa çıkmadı, abartılmış buldum, zaten ilk baskıydı, satmıyordu sanırım kitap, ama sahiden de bir sürü notlar düşmüştü Nabokov, o söz şuradan alınma, bu söz şurada da görülür vb. (Yıllar sonra bu notlar için yine karısı Vera'yı çalıştırdığını öğrendim; bu da benziyor bizim aileyle!) O yüzden Puşkin'i tanımaya değil, Nabokov'un edebiyat tarihi bilgisini ve fikrini tanımaya yönelik bir çalışma gibi geldi bana.





Sabri Gürses

Sonra askere gittiğimde, Ankara sahaflarında *Yetenek*'in İngilizce çevirisini buldum. Orasından burasından kurcaladım, okudum, genç bir şairin hikâyesini anlatması çekici geldi, ama kitabı okumam yarım kaldı. Yıllar sonra, çeviribilim yüksek lisans tezi yaparken yeniden elime aldım kitabı; tezimi Nabokov ve *Yevgeni Onegin* çevirisinden yola çıkarak hazırladım, dolayısıyla merkezde Nabokov'un çeviribilim tartışmalarında önemli bir yeri olan çeviri görüşü ve çeviri deneyimini inceliyordum. *Yetenek*'in İngilizceye çeviri macerasını da o zaman öğrendim. Romanı çeviren Michael Scammell, sözcük seçimlerine kadar Nabokov'un birçok müdahalesiyle karşılaşmıştı, o yüzden "Rusçadan Michael Scammell tarafından yazarla işbirliği içinde çevrildi" diye yazılmış kitabın girişine.

Ben doğrudan kendi çevirisi diye biliyordum, ilginçmiş bak bu patronaj tavrı.

Doğrusu, bu, Nabokov'un *Onegin*'i çevirirkenki çeviri stratejisiyle belli ölçüde çelişir gibi görünen bir durum, çünkü kendisi sonunda sadece anlamı, içeriği aktarmayı doğru bulan bir yaklaşım benimsemişti çeviride. Çevirmenine de kendisinin *Onegin* çevirisindeki özgürlüğü verebilirdi, ama vermemiş. Fakat belki de tam bir çelişki yoktur, çünkü *Onegin*'i çevirirken, en egzantrik sözcük seçiminde bile, yazarın verdiği anlam böyle karşılanıyordur derken, kendi *Yetenek*'inin çevirisinde bunu doğrudan belirleyebiliyor, anlamı ve ifadeyi elindeki çeviri üzerinden şekillendirebiliyordu. Scammell'in ve biyografı Boyd'un anlattığına göre

Scammell'in yaptığı çeviriyi baştan sona, bir ara "günde yedi saat çalışarak" elden geçirmiş. Kelebeklerle ilgili bir kısmı gereksiz bularak doğrudan çıkartmış. Dahası, çevirinin yazara ait olmasını tercih etmiş ve Scammell'a bir kerelik ödeme yapmış, o da "cömert bir ödeme olduğu için" kabul etmiş.

Bence tez çalışmasında da fena bir iş çıkarmadım; hem daha 1990'lardan beri bir paradigma gibi kafamda olan bir şeyi (çeviri kültürü içinde yaşıyoruz) şiir çevirileri açısından sınayarak, benim bildiğim kadarıyla ilk kez şiir çevirisinde çeviri stratejileri değişimi tarihini ortaya çıkartıp şiir çevrilemezden şiir çevrilebilire yol aldığımızı, Batı şiiri biçimlerini çeviri yoluyla edebiyatımıza katıp geliştirdiğimizi ortaya koyan bir bölüm yazdım; hem de Nabokov'un çeviri anlayışı hakkında derli toplu bir metinle birlikte onun *Onegin* çevirisiyle Türkçedeki çevirileri karşılaştırarak bir eleştiri zemini ortaya koydum. Bütün bunlar sanırım o yıllarda, Rusça çevirmenliğimin ilk beş yılında düşünme tarzımı şekillendirdi. *Petersburg*, *Glossolalia*, *Beyaz Geceler*'i ilk o dönemde çevirdim. 1990'ların sonlarından beri, Amazon'dan o şerhli çeviriyi getirttiğimden beri *Onegin*'i onun yaklaşımıyla çevirmek yer etmişti aklımda; bunu o dönemde de birkaç kez denedikten sonra, 2017'de tamamladım.

Tabii, *Yetenek* ya da *İhtişam*'ı okumamış olan biri bütün bunların Nabokov'la ne ilgisi var diyebilir haklı olarak. Fakat epey var. *Yetenek*, Nabokov'un Puşkin'den en açık ve çok bahsettiği romanı belki de. Almanya'da sürgünde yaşayan genç bir şairin kendi yeteneğini ortaya koymasını konu ediyor roman, arada benim sezemediğim ya da hiç sezemediğim Puşkin dili kullanılan yerler var, ayrıca şairin şiir örnekleri var. Şair ölen bir gencin biyografisini yazma işini üstleniyor, onu yazarken soyadı onunla örtüşen sosyalist gerçekçiliğin, Bolşeviklerin 19. yüzyıldaki ünlü öncüsü Çernişevski'nin biyografisi de ortaya çıkıyor. Roman içindeki bu roman-biyografide Çernişevski'nin de birtakım makalelerini, fikirlerini çeviri kılıfında sunduğunu görüyoruz. Rus aydınlanmacı literatüründe yaygın görülen bir şey bu, Rus edebiyatbilimci Yuri Lotman başka aydınlanmacı yazarların, Karamzin'in de böyle yaptığından bahsediyor: fakat Nabokov bu durumdan, Çernişevski'nin karısıyla ilişkisi, özel hayatı gibi yan öğelerden yararlanarak eğlenceli bir Bolşevizm eleştirisi yapıyor. Bu da romanın özgün haliyle yayınlanmasını uzun yıllar geciktiriyor. Açıkçası, eğer romanda şairle ev sahibesinin kızının aşkı olmasa, romanın sonunda modern edebiyatın en lirik yağmur sahnelerinden biri olmasa, romana Lenin'in ampriyokritisizm kitabı ya da Marx'ın *Kutsal Aile*'si gibi bakmak mümkün bence.

Tam da bu noktada, dil öne çıkıyor. Roman Nabokov'un son Rusça romanı, muhtemelen bunun yayınlanmasında sürekli engel çıktığı (yayıncısı kısaltmayı, Çernişevski kısımlarını basmamayı öneriyor) ve Rus göçmenler dünyasını anlatmanın ona yeni dünyada bir yarar getirmeyeceğini anladığı için Rusça yazmayı bı-

rakacak. Fakat bunda ve *İhtişam*'da Rusça anlatımı çok güzel, duru, sade, olgun; cümleler asla tumturaklı değil, belagat değil hikâye var. Hikâyenin dolambaçlı ve biraz bilimsel keşif gezisi hatıratı gibi olduğu yerler zorluyor sadece insanı. Tabii biraz entel bir roman, okurun Çernişevski'nin kitabını okumuş olmasında yarar var. Ben neyse ki okumuştum. Bizde iki çevirisi var, Güneş Bozkaya ve Mazlum Beyhan'dan.

Rusçadan İngilizceye taşınmadan dilinin ustalarına uğrayarak kütüphane temizliği yapmış anlaşılan Nabokov. Gerçi Rus Edebiyatı üzerine Vladimir Nabokov'un dersleri var, Gogol üzerine de. Ama Rusya doğumlu Vladimir Nabokov Oxford eğitilmiş, Rus asilzadesi bir ailenin çocuğu, 18 yaşına kadar Rusya'da yaşıyor ama İngiliz edebiyatı eğitimi almış, kendine özgü entelektüel merakları olan bir yazma heveslisi, yazar aday. Sabri Gürses de aslen İngiliz-Amerikan Dili ve Edebiyatı eğitimi almış, ama kişisel sebeplerle (belki de ailevi denebilir) Rus Dili ve Edebiyatı'na yönelmiş, ülkemizin garip koşulları nedeniyle Rus Edebiyatı'nın pek çok modern ve klasik yapıtını bizzat çevirme fırsatı bulmuş bir çevirmen. Dil, Edebiyat ve Kültür açısından Vladimir Nabokov'un Rus dünyasına yaklaşımını nasıl buluyorsun? Bizzat Rus doğmadan da yoğunlaşarak Rus olmak ya da Rus hissetmek, hiç olmadı Rus'u anlamak mümkün müdür? Tabii "Rus" diye bir şey mümkünse, varsa?

Kesinlikle kütüphane temizliği! Çok iyi söyledin! Göçmen olmak, hele zorunlu göçmenlik çok zor gerçekten. İlginç bir hikâye var: Roman Jakobson Nabokov'la arkadaşmış, hatta beraber İgor destanının çevirisini yapmaya başlamışlar. Sonra Nabokov, 1950'de Jakobson'un Moskova'da yapılan Slavistler kongresine gideceğini öğrenince ilişkileri altüst olmuş. Gidersen seni arkadaşlıktan silerim demiş Nabokov. (Bu arada bu kongrenin bu yıl Belgrad'da yapılan toplantısında Türkiye'yi ilk kez temsil eden grubun içinde yer aldığımı araya sıkıştırayım.) Sahiden de, Jakobson gittikten sonra Nabokov hem çeviri işinden çekilmiş, hem de Jakobson'u totaliter rejimlere destek vermekle suçlamış, hatta anlaşılan komünist olduğu söylentisini yaymış. Bir daha asla arkadaşlıkları devam etmemiş. Nabokov için Sovyet yönetiminin bu kadar kabul edilmez olması şaşırtıcı bir şey. Üstelik bunu Jakobson gibi antisemitizmin Sovyetlerde nasıl geliştiğini bilen, sonraki yıllarda çok sayıda Sovyet bilimcinin ABD'ye göç etmesine aracı olan birine söylemesi çok tuhaf. Bende başka bir soru doğuruyor: Nabokov'u Rus saymak mümkün mü? Jakobson Nabokov'dan üç yaş büyük, 1896 doğumlu, Nabokov ülkeyi terk ettiğinde 20 yaşında. 17-20 yaşları arasında iç sürgünde zaten, babasının Bolşeviklere karşı mücadelesini izliyor. Çocukken İngilizceyi Rusçadan önce konuştuğu söyleniyor. Tolstoy'un ya da Dostoyevski'nin yaşadıkları türden altüst edici bir Rusya deneyimi yok, ne ilki gibi bir savaşa katılıyor,

ne diğeri gibi hapse giriyor, hatta Nâzım'ın bile ondan uzun süren bir Rusya deneyimi var desek, yanlış mı olur? Nabokov Rusya'yı ailesinin kayıp tarihiyle ve Rus edebiyatına bağlılığıyla tanıyor. Hep bir göçmen konumundan bakıyor. Dolayısıyla Jakobson'a tepki verirken Rus olarak mı tepki veriyor, kimin adına tepki veriyor belirsiz. *İhtişam*'daki hikâye bu açıdan ilginçtir, orada kahramanın Rusluğunu hissettiren çok şey yok, Joyce da yazabilirdi bu Rus hikâyesini; orada belki tam da kahramanın Rusluğuyla ilgili sorunlarını, babasının Rus dünyasına dönmek, bir zafer elde ederek bölünmüş kişiliğini bir bakıma Ruslaştırmak çabasını okumak mümkün. Ama bu da yarım kalıyor. Nabokov'da Rus olan, dahası Sovyet dünyasını, o dünyanın içindeki Rusların ve diğerlerinin ne yaşadığını anlatan bir şey bulmak zor.

Bu bakımdan bu soruya bilhassa teşekkür ederim. İlk soruda yarım bırakmıştım yanıtı, Devrim'den Sabri'ye geçtikten sonra aynı zamanda Anglosakson dünyaya geçtiğimi anlatamadım. Nabokov'un biyografik travmasını bir bakıma ben de kendi biyografimde yaşadım. Türkiye'nin bütün halk değerlerini, aydınlanmacı birikimini hayatına katmış ama aynı zamanda Rusya'nın sosyalist Sovyetler deneyini hayatının içine fazlasıyla oturtmuş bir ailedeydim; o dönemde Sovyetler Birliği birçok kültür tartışmasının içindeydi, bir ölçüttü. Örneğin çocukken astronot olmayı hayal ettiğimizde Sovyetler de uzay yarışının içindeydi, kültürel açıdan ABD'nin kitle kültürü merkezli bir dünyada değildik, kaçış noktaları vardı. Sovyet sisteminin sorunları, başka seçenekler tartışılıyordu, ama farklı bir dünya olarak orada duruyordu. Sonra çöktü bu denge. Tam da Sovyetlerin çöküşe geçtiği dönemde, seksenlerde ben Anadolu Lisesi'ne girmiştim, İngiliz-Amerikan kültürünü tanıyordum, Oscar Wilde'lar, Aldous Huxley'ler okuyordum, *Hobbit*'i keşfedip okumuştum Harbiye'deki İngiliz Kütüphanesi'nde vb. (Dostum Nergis Ertekin'e ait ilk çevirisinde benim aracılığım var, ama bu başka bir hikâye.) Yani bir bakıma ben de Nabokov'un yaşadığı yolculuğu tersten yaşadım. Sovyetlerle başladım, İngiliz-Amerikan kültürüne daldım, sonra oradan Rusya'ya, Rusya Federasyonu'nun çağdaş ve klasik dünyasına geçtim. Ama bu geçişlerde "ben kimim, biz kimiz?" sorusu beni hiç terk etmedi. Çünkü Sovyetlerin dağılması sürecinde, İngiliz-Amerikan kültürünün ne kadar küreselleşirse küreselleşsin bizi içine almayacağı, eninde sonunda komşularımızla, ortak ve yakın kültürümüz olanlarla baş başa kalacağımız ortaya çıkmıştı bence. Coğrafyanın belirleyici olacağı besbelliydi. O süreçte "biz kimiz?" diye sormanın, "Ruslar kim? Onlarla tarihsel yakınlığımız sahiden nedir? Petro bizde kime benziyor, bizim Lomonosov'umuz kim?" gibi soruları sorarak devam edebileceğini hissettim. Sonuçta, "Rus diye bir şey var mı?" tam da "Türk diye bir şey var mı?" sorusu kadar karışık bir soru. Çünkü Rusların tarihsel kökeni de tartışmalı, bugün Rusya dediğimiz topraklara yayılmış olan halkların hepsini Rus saymıyorsa Rusya fikrinin ne demek ola-

cağı da muammalı; Rus klasik edebiyatı şehirlerdeki memurları (*İkiz*), taşradaki vergi tahsildarlarını (*Ölü Canlar*), Kafkaslarda ele geçirilen topraklardaki askerleri (*Zamanımızın Kahramanı*), büyük topraklarıyla ne yapacağını düşünen toprak sahiplerini (*Anna Karenina*) anlatıyor. Fakat asla Rusya fikrinin bütününe anlatan bir şey çıkmadı karşımıza. Daha doğrusu çıktı ve kayboldu. Rusya fikrinin bütünsellikten yoksun olduğunu örneğin Andrey Beliy *Petersburg*’un girişinde anlatıyor, bir uçtan bir uca uzanan bu ülke diye bir giriş yapıyor, sonra 1905 devriminin ülkede nasıl hazırlandığını, ülkenin her köşesinin yeni bir eşitlik fikriyle hareketlendiğini anlatıyor. Sonra ne oldu? Sovyet geldi, Sovyet gitti ve Rusya geri döndü. Sosyalist birlik gitti, federasyon geldi. Peki bir yüzyıl boyunca federasyon fikrine destek veren halklar hakkında ne biliyoruz şimdi? Kültürlerinin gelişim grafiği hakkında? Bu durum birçok açıdan Türkiye’ye benziyor, eğer itiraz etmezsen, Sovyet kültürüyle Cumhuriyet kültürü arasında uzun dönem ciddi bir benzerlik olduğunu, bizim de bugün benzer sarsıntıları yaşadığımızı söyleyeceğim. Bizde azınlık diye tabir edilen halkların yaşadığı kriz bu yüzden çok karmaşık. Resmi olarak olmasa bile, kültürel anlamda Rusya Federasyonu’nun geçtiği bütün süreçlerden geçtik son yirmi yılda. Buradaki çokkimliliklik araştırmalarının, tarihçe çalışmalarının benzerleri orada da yapıldı. Sonuç liberal çokkültürlülüğün serpilmesi yerine merkezi-tarihsel kimliğin daha da, hatta grotesk biçimde güçlenmesi oldu. Tıpkı burada olmakta olduğu gibi.

Karşılaştırmalı kültür, çeviri çalışmaları açısından bakarsan, bugün Rusya’da Rusların Rusluklarını berrak bir şekilde tanımlayabildiklerini söylemek zor bence. 90’larda Afganistan’dı kırılmayı yaratan (Svetlana Aleksiyeviç bunun üzerinde iyi duruyor), şimdi bu kırıkların sayısı arttı. Bence bu yüzden çağdaş edebiyatları kimlik ve geçmiş tartışmalarıyla dolu ve eski Sovyet halklarını “Rus” edebiyatının neresinde tanımlayacaklarını tartışıyorlar. Peki biz bu tartışmayı layığıyla aktarabiliyor muyuz? Onu sormak mümkün.

Çok dolambaçlı konuşup karışık mı anlattım acaba?

Pek sayılmaz, ama biz yine çeviriye, Nabokov’a dönelim. Rus edebiyatının temel yapıtlarından birini, anlattığın gibi Puşkin’in *Yevgeni Onegin*’ini uzun yıllara yayılan bir çabayla Vladimir Nabokov İngilizceye çevirmişti, ama anladığım kadarıyla kendisine özgü bir yöntemle. Sen de nihayetinde bu yapıtı Türkçeye çevirdin, hatta geçtiğimiz yaz Rusya’da bir çeviri başarısı da kazandı çevirin.

Rusya Çeviri Enstitüsü’nün şiir dalındaki ödülleri kısa listeye girdi, fakat son anda şair Tyutçev’i Fransızcaya çeviren bir Bulgar şaire verdiler birinciliği. Tyutçev “Rusya’yı akılla anlayamayız, ona sadece inanırız” diyen şair. Bu sözü Puşkin’in söylediğini sanıp karıştıranlar var, aman. İzin verirsen şunu da not

edeyim; Ruslar ikidir çalışma şevki veriyor böyle ama Talât Halman Ödülü’nü ilk iki yıl başvurduğum halde vermediler, Rusların uçağını düşürdüğümüz zaman bile akıllarına gelmedi bir Rusçacıyı ödüllendirmek. Neyse, tarihe geçsin diye söyleyip geçiyorum bunu, affedersin.

Bildiğim kadarıyla sen de kendine özgü bir yöntemle çevirdin bu yapıtı. Nedir bu çeviri çabalarını özgün kılan, diğerlerinden farklı yapan? Böylesi temel yapıtları, hele sese de önem veren şiir türündeysen anlama ilişkisi yitirmeden çevirebilmek, nasıl meşakkatli bir süreç, anlatabilir misin?

Nabokov’un çeviri macerası belli ki hem kendini ABD’de bir Rus edebiyatı uzmanı olarak ortaya koyma çabasının bir parçası, hem de kendi yazı dilinin, şiir ve roman dilinin köklerini elden geçirme çabasının bir parçası. Bir yerden bakılırsa Talât Halman’ın Türk edebiyatı çevirileri gibi. O da Amerikan dergilerine bizden çokça çevirmiş vaktiyle, sonra TEDA’ya da öncülük etti. Fakat Nabokov bir adım daha atıp çeviri hakkında kesin yargılar veriyor, bunlar Nabokov söylediği için mi tartışma konusu oluyor, yoksa ilk kez böyle söylendikleri için mi, ayrıca tartışılabilir, çünkü sonuçta Talât Halman da ciddi bazı belirlemeler yapmış bu alanda, ama biz kurama dahil etmemişiz bunları; her neyse, Nabokov’un fikirleri çeviribilim geleneği içinde belli bir yer almış durumda. Nabokov bununla yetinmeyip bir de şerh hazırlıyor. Bugün geriye bakınca Nabokov’un bu işinden mutlu olması gerekir gibi görünüyor; ama aslında böyle olmuyor. Çünkü tam kitabı sonunda bitirip çıkardığı sırada *Onegin*’in başka bir çevirisi yayınlanıyor ve üstelik ödül alıyor. Benim için de buna benzer bir şey oldu; *Onegin*’i 2000’den beri ara ara çevirdim, kitap her yere gitti yanımda, ama en son çeviride hepsini baştan çevirdim. Yöntem olarak Nabokov’un yöntemini benimsedim, yani ‘literal translation’ dediği, birebir çeviri yöntemini, kafiye ve ölçüyü değil içeriği aktarmayı hedefledim, ama şerh çalışmasından kaçındım, şiirin kendisini okutabilmesini amaçladım ve bence kafiyesiz de olsa şiirselliği veren, kendi şiirselliğini getiren bir şiir ortaya çıktı. Puşkin gibi hissettim, ama bu çeviride Puşkin’le aşık atmayı doğru bulmadım kısacası. Şerh için başka bir niyetim var.

Bence, şiirde çeviriye anlamı kaybetmeden şiirsel biçimde yapabilmek için, çevirmenin şairlik deneyimine sahip olması, şair-çevirmen kimliği büyük önem taşıyor. Zaten genellikle çevirdiği türe ilgisi, yeteneği olmadan kimse bir şey çeviremez; çevirdiği kuru olur, bozuk olur. Miziyev-Necdet ikilisinin çevirisinde niyet ilginç, kafiye düzeni korumak, ama Necdet’in şair olsa bile çeviri yapılan dili bilmemesi ciddi sorunlara yol açmış, ardından Puşkin’in yerine Puşkin’lik yapmaya, onu Türk halk şairi gibi yorumlamaya çalışmış, o daha da zarar vermiş şiire. Azer Yaran da bence fazlasıyla kendi dilini katmış, bir de Rusça editörü

okumayınca şiir ruhunu kaybetmiş. Böyle yol kazalarını görmek de yararlı oldu benim için sanırım, okura Puşkin ne demiş ne düşünmüş onu anlatan dahası onu anlamaya çalışan bir şiiri ortaya çıkarmaya çalıştım.

Vladimir Nabokov'un derslerinden bildiğim kadarıyla Thomas Pynchon geçmişti. Çağdaş Amerikan edebiyatının ilginç ve bence önemli isimleri Vladimir Nabokov'un getirdiği ya da bulduğu hattan, güvenilmez anlatıcılı, çok fazla zihinsel oyunlu, rahat biçimde kat edip anlayamayacağımız izlenimi veren büyük roman çabalarını sürdürerek ortaya çıkmış. Pynchon bunlardan biri, belki David Foster Wallace'ı da sayabiliriz, hatta Don DeLillo'yu (belki de Nabokov'un ötesinde kendi kafama göre bir hat çiziyordum). Sen Türkçedeki tek David Foster Wallace yapıtını çevirmiş, kendi aramızda yıllardır sohbet konusu yaptığımız gün yüzü görmemiş Don DeLillo'nun *The Names*'ini çevirmiş biri olarak, bu konuda, böyle bir hattın varlığı konusunda ne düşünüyorsun? Amerikan çağdaş edebiyatının biraz da Rus nihilizmiyle yoğurulmuş örneklerini çoğaltabilir misin?

Benim Amerikan edebiyatına dair izlenimim, Amerikan çağdaş edebiyatının bizim sandığımızdan çok daha fazla sosyal sorunlarına ve tarihine yönelik bir edebiyat olduğu, biçimci oyuncu edebiyatın sınırlı bir yüzdesini oluşturduğu, hatta onun bile sosyal hayatı merkeze aldığı... Bu bahsettiğin isimler de hep öyle bence, yani biraz şaka yollu, Sovyetlerde nasıl toplumcu-sosyalist gerçekçilik geliştirse ABD'de de sosyalist estetikçilik gelişmiş diyeceğim; bu bahsettiğin yazarların hepsinde toplumun çağdaş-tarihsel bir derdi ele alınıyor. Fakat üzerinde durduğün şey ilginç, Nabokov bazen üniversite edebiyatı da denen, benim çok sevdiğim John Barth, Malcolm Bradbury gibilerin katıldığı bir edebiyata öncülük etmiş sayılabilir. Aslında genel olarak Avrupa edebiyatının İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki etkisinden bahsedilebilir Amerikan edebiyatında. Tıpkı Frankfurt Okulu'nun etkisi gibi. Yine de Ruslardan etkilenmiş Amerikan yazarlarını saymam zor, ama Wallace Dostoyevski'ye bağlanıyor bildiğim kadarıyla, fakat bu konuyu araştıracağım, ilginç bir başlık sahiden. Buna Amerika'daki Rus göçmen yazarları da katabiliriz. Fakat şimdi aklıma geldi: Don DeLillo senin uzmanlığın, o da olabilir ama John Updike Amerikan Dostoyevski'si sayılmaz mı?

John Updike nedense bizim kuşağa çok az aktarılmış ama bir önceki kuşakların, mesela Orhan Pamuk gibilerinin mutlaka okuduğu isimlerden biri. Henüz Updike açısından DeLillo, Philip Roth ya da Saul Bellow kadar okuma yapmış değilim. Bahsettiğim son iki ismin de, bir garip Dostoyevski hezeyanlarını çeşitlendirerek edebiyata kattığını belirtebilirim ama. Amerikan edebiyatının, özellikle dediğin gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasında, bir nebze kültürel hegemonya kapsamında

yayıldığını, etkilendiği ölçüde etkilediğini söyleyebilirim. Artık hemen hemen tüm yazarlarını üniversitede yetiştiriyor, öyle basit yazarlık kurslarıyla bile yetinmiyor Amerikan yayın endüstrisi, dolayısıyla işaret ettiğimiz üniversitede, bir bakıma laboratuvar ortamında oluşturulmuş ileri edebiyat etrafıca incelenmeli. Ama sona yaklaşırken biz seninle Nabokov ilişkisine dönelim yine. Sabri Gürses'in Vladimir Nabokov'la kesişimleri devam edecek mi? Çok dilli, çok veçheli bir çevirmen-yazar olarak planların, hayallerin neler? Çevirinin, yayıncılığın, dilticiliğin savunularını yapmaya nasıl devam edeceksin?

Nabokov için başka bir yerde demiştim, hayatım onunla geçiyor ister istemez hep, daha da geçecek; Rusçadan çevrilmemiş olarak sadece şiirleri kaldı, *Büyücü/Sihirbaz* diye bir yarım kalmış romanı kaldı, bir de Rusça olup İngilizceden çevrilmiş eserlerinin yeniden çevirileri mümkün. Okurlar isterse düşünülebilir. Biri telif verirse, tezi genişletip kitaplaştırmak istiyorum. Yaş elliye varırken kendi dilime dönmek istiyorum belki de. Bilemiyorum. Tolstoy Külliyyatı adlı hacimli bir işin ortasındayım şimdi, onu bitirdikten sonra ne olacak bakalım.

Çeviri ortamının, yayıncılığa bağlı veya değil, gördüğün en kadim sorunu ne? Bir de en yeni, gelecekte daha çok can yakacağını düşündüğün sorunu ne? Hem üretim açısından hem de ülkedeki yayıncılık ortamının yönlendirilmesi açısından nelerin yapılmasını önerirsin?

Çeviri kültürü içinde yaşadığımızı savundum hep, bunun yerli kültürü baskıladığını düşündüm, baskılamanın dışında kolaycılığa da itiyor, bozuyor. Sahte çevirilerle, intihallerle uğraştım yıllarca, yazılar yazdım, düşündüm, sinirlendim, ömrümden emeğimden yedim, hiçbir şey değişmedi. Göz yumanlar hâlâ büyük adalet iddialarıyla yazmaya devam ediyorlar. Çeviriyi ben öncelikle sanat, sonra da toplumsal yenileşme aracı olarak görüyorum. Toplumun önüne başka toplumların düşünüp tartıştığı bir şeyi sunuyorsunuz, ortak insan dilini, becerisini, aklını geliştirmek üzere. Yoksa neden başka yerlerde yapılmış şeyleri konuşmaya, düşünmeye vakit ayıralım? Ya da kendi dilimizin yetersizliklerini örtmek ya da aşmak için mi çeviri yapıyoruz; belki böyle oluyor bazen, ama bu tümüyle çevirmenin kararı, yeteneği... kimse ona şöyle bir çeviri yap diyemeyeceğine göre. Ama kültür endüstrisinin modaları bir yana, yani zengin ve ileri ülkeler nelerle ilgileniyorlar merakımızın yönlendirdiği alışverişler bir yana, çeviri genellikle kendi dünyamıza bir ayna tutmak, hayatımızı eleştirmek için yapılır.

Açıkçası çeviribilimi yani çeviri araştırmalarını da ben bir araştırma-çalışma alanı olarak bu çerçevede anladım başından beri. Türkiye'de çevirinin tarihini, mekanizmasını inceledikçe toplumun tarihine, kendi bilincine ulaşıyoruz; çevirinin bugününü incelediğimiz zaman da öyle. *Çeviribilim* dergisiyle bunun alanını

örneklemeye çalıştım, ilgi gördü, ama böyle bir eleştiriye kalkışacak, bunu da kendi emek vaktinden çalarak yapacak kişi sayısı az ülkede. Ben yine de elimden geleni yapmaya çalışıyorum, çeviri sermayesiyle dönen yayınevinde *Nasıl Çevirmen Olunur*, *Çeviri ve Diplomasi*, *Çeviri Tarihi*, *Yazar ve Kahraman Olarak Çevirmen*, *Tercüme Hatası*, *Futbol Çevirmenliği*, *Rus Mitolojisi*, *Rus Tiyatrosu*, *Gelibolu* gibi iyi kitaplar hazırladık. Ve bu arada sahiden başka bir yöne doğru gidiyor dünya, on beş yirmi yıla varmadan çeviri alanında her şey değişmiş olacak. Bu iyimser tahmin tabii, çok daha erken olabilir. Yalın dilli bazı edebi metinlerin makine çevirisini denedim, sonuçtan ürktüm. Bozuk, çeviri kadar vakit alan editörlük gerektiriyor hâlâ, ama belli ki makine çevirisi, mikro makineler ve küresel ağ alışkanlıklarımızı kökten sarsacak. Bir edebi eserin en iyi ya da iyi çevirisi, klasiklerin yayınlanması falan eski ulusal kültür söyleminin bir ögesi idi. Şimdi sosyal medya mesajlarının bile anında çevrildiği, bolca küresel iletişim-kültür aracı kullandığımız ortamda, doğal olarak bunlar da ortadan kalkacak; bir dilin iyi bir edebi eserini merak eden kişi makine çevirisi olarak alacak ya da test edecek, çeviri ve kültürlerarası ilişkiler konusunda birçok alışkanlık değişecek. Irak'tan Suriye'ye askeri çevirmenlerin ve makine çevirilerinin neleri değiştirdiği bir yana. Biz hazır mıyız bu dünyaya, meçhul doğrusu.



Seni en güçlü yansıtan o.

*Sana yakışan, seninle yaşayan,
seni ileri, standartlarını yukarı taşıyan
Yeni Ford Focus.*



Ford Focus Titanium 4 Kapı 1.5L 120 PS otomatik şanzımanlı dizel motor tipinde CO₂ salımı 113 g/km, yakıt tüketimleri L/100 km: Şehir içi 4,9, şehir dışı 4,0, ortalama 4,3'tür. Detaylı bilgi için ford.com.tr/yeni-focus

METİN CELÂL

Kumkuma'nın Derinliklerinde

Selim İleri'nin *Kumkuma*'sının¹ kapağında “tanıdık” biri var. “Şair-i Âzam” Abdülhak Hâmid, her zamanki şıklığıyla bildik bir görüntüde, yine bize çok tanıdık gelen koltuğunda oturmuş. Lüs-yen Hanım, son eşi, koltuğun kenarına ilişmiş, şaire arkadan sarılmış. Ama kitabın kapağının esasını o koltuğun boş hali ve uçuşan sayfalar kaplıyor.



Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid, “Ulu Şair” olarak hortlayıp 21. yüzyıla, Maçkapalas'taki son evine dönüyor. Aradan geçen onlarca yıla rağmen evin düzeni bozulmamış. Sanki kapıyı açıp içeri girmesi bekleniyor. İçeride, hemen her öğleden sonra evin salonunu dolduran şairler, yazarlar var. Samipaşazâde Sezai, Halit Ziya başköşede. Cenap Şahabettin, İbnülemin Mahmut Kemal ve daha nice şair ve yazar.

Sezai Bey, Hâmid'in yokluğundan istifade onun koltuğuna oturmuş, Hâmid'in siniri tepesine fırlamıştır. İçinden her biri için sıfatlar geçirir, “sümsük”, “maskara”, kıyırık”... Asabiyetini belli etmemeye çalışarak selamlaşır, misafirlerinin hatırlarını sorar.

Sinirlenmesinin nedenlerinden biri kendisi evde yokken bunların gelmesi, eşi Lüs-yen'in de hepsini kabul edip izzet ikramda bulunma-

sıdır. Diğer neden daha önemli ve can alıcı “bunların ünlenişi ile ulu şairliği gölgelen”miştir ona göre. Her gördüğünde bu gerçeği anımsar, sinirlenir. En yakın arkadaşlarının arkasından işler çevirdiklerini, ününü gölgelemek hatta tamamen kaybetmesini sağlamak için aleyhine çalıştıklarını düşünür. Evet, başarılı olamamışlardır ama etkili olmadıklarını da söylemek

mümkün değildir.

Kumkuma'nın konu aldığı meselelerden ilkinde geliyoruz böylece; “unutulmak”. Daha ilk sayfadan başlayarak Hâmid'i bu konu meşgul ediyor. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçilmiş, Şair-i Âzam'ken Ulu Şair olmuştur. Oturduğu son evin bulunduğu Maçkapalas'ın duvarına bir tabela asılmış “Ulu Şair burada yaşadı” yazılmıştır ama Abdülhak Hâmid unutulduğunun farkındadır. Üstelik, daha ilk sayfada belirtildiği gibi hakkında yazılmış kitaplar, makaleler, röportajlar, anı yazıları, doktora tezleri, ansiklopedi ve sözlük maddeleri olmasına, her edebiyat tarihinde mutlaka adının anılmasına, ders kitaplarına girmesine rağmen unutulmuştur.

Abdülhak Hâmid yaşarken şöhretin zirvesine yerleşmiş, uzun yıllar da bu durumunu korumuş. “Şair-i Âzam”, “Dâhi-i Âzam” gibi



sıfatlarla anılmış, maddi ve manevi olarak şöhretin tüm nimetlerinden yararlanmış. Okur kadar, belki daha çok devlet de ona ilgi göstermiş, önemsemiş. Osmanlı'da diplomat, Cumhuriyet'te milletvekili olmuş, evinin kirasını belediye ödemiş.

Yazarların, sanatçıların kendi kendilerine hep sordukları sorudur bu; *yarına kalmak, unutulmamak nasıl mümkün olacak?* Eserleri ile yüz yıllar boyu yaşayabilecekler mi?

Hâlâ çok tanınır, bilinir olmasına rağmen Hâmid yaşamının son zamanlarında unutulmak üzere olduğunu fark etmiş. Ünlüdür, hemen herkes tarafından tanınıyordur ama ne yazdığını, hangi eserleri olduğunu kimseler bilmiyor, yazdıklarını okumak ihtiyacı duymuyordur.

Aslında bir paradoks var Abdülhak Hâmid ve benzerlerinin durumunda. Çünkü o aynı zamanda “*Makber şiirinin şairi*”dir. Bestesi Hafız Burhan'a ait *Makber* şarkısı her zaman dillerdedir. *Kumkuma*'nın ilerleyen sayfalarında bu durum da ele alınır. Makber o kadar çok

bilinip, şarkı olarak o kadar çok söylenmesine rağmen ne şiirin tamamı okunmakta, ne de şairi bilinmektedir. Daha Hâmid yaşarken şiir şairinin önüne geçmiş, Hâmid “*Makber şiirinin şairi*” olarak anılmaya başlamış, sonra şair unutulmuş şiir kalmış, nihayet şiir de geri plana düşmüş, şarkısı dillerde dolaşmaya devam etmiştir.

Abdülhak Hâmid ve döneminden birçok yazar için özel bir durum da var ki bu da *Kumkuma*'nın temel konularından. Abdülhak Hâmid'in salonunda gördüğü için sinirlendiğini fark eden şair ve yazarlar üst üste iltifatlar ederler. Cenap Şahabettin de “*Kanaatimce nazımda inkılâp sizinle başlamıştır!*” (s.15) der. Bu yenilik vurgusuna öfkelenen Hâmid “Eski nesil biziz!” diye içinden karşılık verir. Edebi anlamda ileriye, öncüyken geri kalmışlardır. Edebiyatı yaptıkları yenilikleri dille yapamayınca, aksine yeniliğin dilin sadeleşmesi değil daha da zorlaşması, anlaşıl-maz hale gelmesi olduğu düşüncesine kapılınca tüm yenilik bir anda eskimiştir. Bunun en

1 İleri, Selim. *Kumkuma*. İstanbul: Everest, 2018.

tipik örneği Abdülhak Hâmid'in eserleridir. Şimdi bize son derece eski gibi görünse de tamamen yeni, kendine has eserlerle gelmiş, eskiyle bağ kurmayı kesinlikle reddetmiş.² “*Tanzimat’tan sonraki yenileşme devri Türk edebiyatının tanınmış şair ve tiyatro yazarı*”dır o.³ İnci Engünün şöyle yazmış; “*Tanzimat’tan sonraki yıllarda Batı kültür ve edebiyatının tesiri altında ortaya çıkan yeni Türk edebiyatının ikinci nesline mensup olan Abdülhak Hâmid, yaklaşık dört devri idrak etmiş ve bu süre içinde Türk edebiyatında şekil ve muhteva bakımından gerçek anlamda yenilikler yapmış şahsiyetlerin başında gelmektedir.*” Ve ekliyor; “*divan edebiyatından uzaklaşma ve yeni bir edebiyat kurma gayreti, onun tarafından gerçekleştirilmiştir.*” (...) “*Yeni şiiri, zevk ve hayal dünyasıyla Batı şiirine yaklaştırmayı da başaran Hâmid’in şiirlerinde muhteva ve şekil bakımından da büyük yenilik ve zenginlikler mevcuttur.*”

Şaşırtıcı değil mi? “Biz Hâmid’i böyle bilmezdik!” diyeceksiniz oysa “Biz Hâmid’i hiç bilmiyoruz” dememiz gerek.

Dil engeli, alfabeedeki değişim, sadeleşme hareketi, *Kumkuma*’nın başından beri ele alınan konulardan. Kuşkusuz Cumhuriyet’in ilk yıllarını yaşayan Abdülhak Hâmid’in (ölümü 1937) temel meselelerinden biri dildeki değişim olmuştur. Çünkü artık okunamaz, okunsa da anlaşılmaz olduğunu yaşarken gördü. “*Mih-rinnisa, Mührinnisa, Mihrinnisa: Yeni harflerle nasıl yazılacak?*” böyle soruyor *Kumkuma*’da, “*Benden apaçık mısralar çalmıştır*” diye öfkesinden payını alan kız kardeşinin adını anarken (s. 22). Acaba kendisi kız kardeşine nasıl hitap ediyordu, diye merak ediyorum.

Dildeki değişimi garipseyen, kabullenemeyen Abdülhak Hâmid’in daha sonra Dolmabahçe Sarayı’nda düzenlenen Dil Kurultayı’na katıldığını da kendi ağzından anlattıracaktır Selim İleri. İlk Dil Kurultay’ları Dolmabahçe Sarayı’nda toplanmış. Atatürk toplantıları izlemiş. Google’da aradığınızda 1936 tarihli bir fotoğrafta Abdülhak Hâmid’i Atatürk’le aynı masada sohbet ederken görüyorsunuz.

Alfabeedeki değişimin etkilerine anlatı boyunca sık sık dönüyor Selim İleri. Alfabeedeki değişim geçmişle bir kopuşa neden oldu kuşkusuz ama tek neden bu muydu?

Abdülhak Hâmid ve dönemi yazar ve şairlerini anlamıyoruz. Hâmid’in en popüler eseri olan *Makber*’i hemen her eğlence gecesinde söylüyoruz ama sözlerinin anlamını anlamıyoruz hatta ne vesile ile yazıldığını bile bilmiyoruz. Bu bizim cehaletimiz ama yazıldıkları dönemde bile Hâmid’in eserlerinin gereğince anlaşıldığından kuşkuluyum. Çünkü kullandıkları dil dönemlerinde bile hem yeni hem de farklıydı. Türkçe, Arapça, Farsça karışımı sözcük kalıplarının çoğunu dilin yetersizliğini öne sürerek kendilerinin uydurduklarını/yarattıklarını biliyoruz. Yetersiz buldukları dil Osmanlıca’ydı, günümüz Türkçesi değil.

Abdülhak Hâmid anlaşılamamaktan unutulmuş olabilir ama anlaşılıysaydı, alfabe engelini aşıp arkadaşı Halit Ziya Uşaklıgil gibi daha sade Türkçe ile yazabilseydi doğru anlaşılacak ve unutulmayacak mıydı, diye de sormamız gerek. Halit Ziya Uşaklıgil, eserlerini bizzat kendisi sadeleştirdi ama anlaşılamama engelini o da aşamadı. Günümüzde eserlerini uzmanlarca yeniden sadeleştirilmiş metinlerle okuyoruz.

Abdülhak Hâmid’in üslup, biçim gibi diğer niteliklerine dil engeli nedeniyle gelememişiz. Eseri, onca çalışmaya rağmen tam

anlamıyla değerlendirilmemiş. Selim İleri’nin *Kumkuma*’nın girişine birkaç satırını alıntıladığı, metin boyunca atıfta bulunduğu *Finten* ve diğer tiyatro eserlerinin üzerinde ise hemen hiç durulmadı. Oysa Abdülhak Hâmid Türk tiyatrosunun ilk ve öncü eserlerini yazmış.

Unutulmak konusunu tartışırken bir şairin, yazarın ölümünden sonra hakkında yazılmaması, akademinin üzerinde çalışmamasının da unutulmasında önemli katkısı olduğu söylenir. *Kumkuma*’nın daha ilk sayfasında Abdülhak Hâmid’in oturduğu koltuğun yanındaki sehpa hakkında yazılanlar yığılıdır ve sayıları hiç de az değildir. Selim İleri, *Kumkuma*’da bu konuyu da Hâmid hakkında yazılanlardan bolca örnekler vererek sık sık değiniyor. Sıkı bir araştırma yaptığı, Abdülhak Hâmid hakkında yazılanları derlediği anlaşılıyor. Bunları metne, anlatının doğal akışına ustaca katıyor.

İyi de, kötü de yazmışlar. Yazanlar ya da konuşanlar arasında evinde misafir olan İbnülemin gibi en yakınları da var. Hâmid kolay beğenmiyor, kendisi için ne yapılsa yeterli bulmuyor. Ölümünden sonra kurulan “Abdülhak Hâmid Dostları Derneği” de, monografisini yazan “Gündüz” de öfkesinden, küfürlerinden payını alıyor. Nihad Sâmî gibi hakkında olumlu yazanlara bile dudak büküyor. Yazdıklarında yanlışlar, eksikler buluyor. “Kakavan Edebiyat Tarihçisi”, “Etüd sahibi yazar”, “Uyduruk Edebiyat Yazıcısı”, “Kırtıpil Lise Edebiyat Öğretmeni KLEÖ”, “Herkesin Hamdi’si, kısaca H”... Liste uzuyor.

Abdülhak Hâmid’in öfke ve küfürlerinden Selim İleri de payını alıyor. Cemil Süleyman’ın *Siyah Gözler*’ini editörlüğünü yaptığı *Argos* dergisinin eki olarak yayımladı diye “*en yeni nesilden bir kakavan*” diye niteliyor. Çünkü, aşağıladığı bu eser değil, kendi eserleri tekrar yayımlanmalı ona göre.

Bir de 2004’de “Şair-i Âzam’ın yetmişinci ölüm yıldönümüne armağan” olarak yayımlanan *Kumkuma*’nın yazarı Selâmet İlmik var, kısaca Sİ olarak andığı. Ölüm tarihini öne almış, 1934 yapmışlar. Hâmid, kapaktan başlayarak bu “anlatı”da da birçok eksik bulacak ama onun sayesinde anılarına dönecektir. Bu bizim okumakta olduğumuzdan farklı içerikte bir *Kumkuma*, Hâmid’in Paris yılları ile başlıyor. Marie ile yaşadıklarıyla... Yine de Sİ, Hâmid’in salvolarından kurtulamaz; “*Ne mübalağa! Kumkuma yazarı uyduruyor. Demek ki ANLATI baştan sona uydurma sanatı.*”

Abdülhak Hâmid’e saldıranlar deyince akla hemen Nâzım Hikmet gelir. Onunla ilgili bir bölüm de var *Kumkuma*’da. Hâmid, *Resimli Ay*’da başlatılan “Putları Yıkıyoruz” kampanyasında Nâzım Hikmet’in en büyük destekçisinin Peyami Safa olduğunu belirtiyor. Onu affetmeyecek ama Nâzım Hikmet’i evine kabul edecektir. Nâzım Hikmet’in de sonradan Hâmid için yazdığı sözlerini geri aldığını biliyoruz.

Hâmid’in en çok takıldıkları ise kendisi öldükten sonra özel hayatını da işe katarak hakkında yazan “Mübeccel Azrak” ve “Herkesin Hamdi’si, kısaca H” diye andığı sonra iyice kızıp “İspiyoncu profesör” dediği Ahmet Hamdi Tanpınar. “Mübeccel Azrak” diye andığı “Maçka Palas’ta Bir Efsane” yazısına bakarak Münevver Ayaşlı olduğunu tahmin ettiğim yazarla ise aile dostu olmuşlar, Lüsyen’le arkadaşlık etmiş. Evlerinin kapısını açmışlar.

Selim İleri, çoğu kişiyi adını değiştirerek anlatıya almış. Bunda amaç ne olabilir? Hukuکی neticesi olabileceği çekincesi mi? Okuduğumuzun bir anlatı olduğu, edebi eleştiri ya da araştırma olmadığını fark ettirmek mi? İkisi de mümkün. İkincisi daha da ağır basıyor. Ama ben Selim İleri’nin okurdan biraz çaba

2 Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolundan Pera’ya Selâmetle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, Nisan 2018.

3 Enginün, İnci. *İslâm Ansiklopedisi*, Abdülhak Hâmid Tarhan maddesi. [çevrimiçi] islamansiklopedisi.org.tr/abdulhak-hamid-tarhan [3.11.2018 tarihinde erişildi].

beklediğini de düşünüyorum. “Okuyun, araştırın” demek istiyor sanki.

Tabii, isimlerin karışması *Diğerler ki*⁴ için onunla röportaj yapan Ruşen Eşref’in Remzi Eşref, Eşref Rüstem, Eşref Ruşen olması Abdülhak Hâmid’in bellek yanılmaları, bunama belirtileri olarak da kabul edilebilir. Birçok ismi değiştiriyor, farklı söylüyor.

Başta Abdülhak Hâmid olmak üzere Tanzimat dönemi yazarlarının uzunca bir süredir Selim İleri’nin ilgi alanında olduğunu, kurgu ya da kurgudışı eserlerine konu edindiğini biliyoruz. Mel’un’un⁵ kapağında Abdülhak Hâmid de vardı. Kahramanı Sayru aracılığıyla Muhsin Ertuğrul, Sokollu Mehmet Paşa, Mithat Paşa gibi tabulaşmış şöhretlerle birlikte Abdülhak Hâmid’i de çok ağır eleştiriyordu. Ama Abdülhak Hâmid ilgisinin daha da gerilere gittiğini kendisi de belirtiyor.

“1980’lerde yayımlanan bir romanım olan Saz Caz Düğün Varyete’de⁶ dolaylı olarak kendisiyle ilgili bir şeyler yazmışım. Yine o yıllarda, rahmetli Çetin Emeç dönemindeki Milliyet’te de ‘İstanbul’un Salonları’ diye bir yazı dizisi hazırlıyordum. O dönem uzun bir Abdülhak Hamid portresi yazmışım” diyor Göksan Göktaş’a.⁷ Yaşadığım İstanbul’daki⁸ denemelerde, “Ulu Şairin Çevresinde” ve “Ne Vakit Maçka’dan Geçsem”, “Maçka Palas’ta Bir Efsane” gibi yazılarda⁹ Abdülhak Hamid’i konu etmişti.

Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin’de,¹⁰ Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın’da¹¹ hem Abdülhak Hâmid’in yaşam öyküsüyle, hem de eserleriyle ilgilidir. Makber kadar Hac-le ile de uğraşır.

“Ben Hamid’in şiirinden çok haz ettiğimi söylemeyeceğim ama, çok ağıdalı bir dil. Ama oyunları muhteşem. Şiirde de ilk defa Divan şiiri geleneğinin dışında yeni bir şiir yapmış kendine göre. Tanpınar o açıdan değerlendirirdi onu. Ama kişiliği çok çarpıcı. İnançla inançsızlık, şüpheyile hakikat arasındaki geçişleri ilginç. Her seferinde inanca geri dönüyor ama yeniden uzaklaşıyor. Yine dönüyor..” diyor yine Göksan Göktaş’a.

Gerçekten de biraz ayrıntıya indiğinizde bile çok ilginç bir yaşam öyküsü var Abdülhak Hâmid’in. Sadece genç yaşta kaybettiği karısı için yazdığı Makber değil yaşadıklarının çoğunun eserlerine yansıdığı, ilham kaynağı olduğu anlaşılıyor. Selim İleri Solmaz Hanım’da “Hacle! O, Abdülhak Hamid’in şiiridir. Gelin odası. Makber’i yazarken bir yandan da Hacle’yi yazmıştır” diye yazmış. Yaşadıklarını yazmakla, yazmak için yaşamak Abdülhak Hâmid’de ne kadar karışmış, merak etmemek elde değil.

Selim İleri’nin, Kumkuma’sı, 167 sayfalık bu kısa görünen anlatı Hâmid’in yaşam öyküsünü de içeriyor. Abdülhak Hâmid 2 Ocak 1852’de dedesi Hekimbaşı Abdülhak Molla’nın Bebek’teki yalısında doğmuş. Tabii ki doğum tarihi tartışmalı, 2 Şubat ya da 5 Şubat diyenler de var. Hatta Kumkuma’nın kahramanı Abdülhak Hâmid “Neden 2 Mart olmasın?” diyerek alaya alıp doğum tarihinin

“Maçka Palas’ta Bir Efsane” [çevrimiçi] edebistan.com/index.php/selim-ileri/macka-palasta-bir-efsane/2009/06/ [3.11.2018 tarihinde erişildi].

10 İleri, Selim. Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin. İstanbul: Oğlak, 2000.

11 İleri, Selim. Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın. İstanbul: Can, 1991.

tartışmalı olmasını bir nebze sineye çeker ama araştırmacıların ölüm tarihinde anlaşılamamasına öfkelenmeden duramaz.

Abdülhak Hâmid’in yaşam öyküsü, kısa biyografileri çeşitli vesilelerle yazılmış, Selim İleri doğum tarihinden başlayarak bu bilgilerin ne kadar doğru olabileceğini de tartışmaya açmış oluyor böylece. Biyografi yazarları ne kadarını kaynaklara dayanarak yazdılar, ne kadarını uydurdular? Gerçekten de merak etmek elde değil. Abdülhak Hâmid’in ağzından yaşam öyküsü ile ilgili birçok doğru bilinen yanılsa dikkati çekiyor Selim İleri. Edebi tat alarak okuyacakların yanı sıra edebiyat tarihçileri için de okunması, tartışılması gereken bir metin Kumkuma.

Kendisinin Lüsiyen dediği son eşiyle yaşadıkları ve yine sayısı tartışmalı olan evlilikleri yaşam öyküsünde ilk dikkati çeken nokta kuşkusuz. Yaşlı adamla torunu yaşındaki genç kadının evliliği dedikodu konusu oluyor. Hele, Lüsyen’in Hâmid’i bırakıp kont olduğu söylenen dengi bir İtalyan’la gitmesi, daha sonra yeni koca ile Hâmid’e dönmesi gibi roman konusunu aşır televizyon dizisi olabilecek ilginçlikler var yaşamında. Ama önceki evlilikleri de merak konusu.

Devletle ilişkileri ise başka bir çarpıcı boyut. Bir yandan yurtdışında diplomatlık görevlerinde devleti temsil ederken çok rahat ve lüks yaşam sürüyor, diğer yandan eserleri ile dikkati çekiyor ve yazması yasaklanıyor; ya devlet görevini sürdürecektir ya da işini bırakıp yoksul bir yazar olacaktır. Hâmid’in tavrı devlet görevini sürdürmekten yana oluyor hep. Sürekli devlet büyüklerine mektuplar yazıp isteklerde, dileklerde bulunmuş. Bu o dönemin şair ve yazarlarının tavrına uygun, pek de garipsenmeyen bir durum. Devlet, kendine muhalif olanları bile maaşa bağlayıp kontrol

altında tutuyor. Zaten Hâmid de hiçbir zaman muhalif olmuyor. Eserlerinin içeriğine bakınca yazmasının yasaklanmasını anlamak mümkün değil bugün.

Hâmid, Cumhuriyet’ten sonra mektuplar yazmaya devam ediyor. Kumkuma’nın anlatıcısına göre her dakika yazıp yolladığı mektuplar cevapsız kalıyor. Çünkü devir değişmiştir. Yine de devlet Ulu Şair’ini aç ve açıkta bırakmıyor, Maçkapalas’taki evinin kirasını belediyeye ödüyor. Osmanlı geleneğinin bir anlamda Cumhuriyet’ten sonra da sürdüğünü düşünebiliriz. Yahya Kemal’in Park Otel faturaları da başbakanlık örtülü ödeneğinden ödenmiş.

Kumkuma’nın iki anlamı var, ikincisi “olumsuz, kötü bir özelliği kendinde fazlasıyla toplayan kimse, olay ya da yer.” Kitapta da bu anlam verilmiş, bilmeyen okur vardır diye. İçerik açısından doğru bir isimlendirme. Ama kumkumanın ilk anlamı “küçük testi, çömlek”. Bu küçük anlatının böyle bir niteliği olduğunu da düşünüyorum. Küçük çömlek Abdülhak Hâmid’i, yaşamını, eserlerini eksen olarak sanatın, edebiyatın, kalıcılık, unutulmak gibi temel meselelerini bünyesinde toplayıp tartışmaya açıyor, tezler getiriyor. Edebiyatın daha birçok sorununu konuşmaya vesile oluyor. Usta işi bir eser Kumkuma, derinliklerine indikçe hakkında yazılacak daha bir çok konu olacaktır.

4 Ünaydın, Ruşen Eşref. Diğerler ki. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 3. Baskı, 2000.

5 İleri, Selim. Mel’un. İstanbul: Everest, 2013.

6 İleri, Selim. Saz Caz Düğün Varyete. İstanbul: Altın Kitaplar, 1984.

7 Göktaş, Göksan. “Selim İleri: Gönül, bütün iyi duyularımızın toplamıdır”. [çevrimiçi] sabah.com.tr/kitap/2018/10/12/selim-ileri-gonul-butun-iyi-duyularimizin-toplamidir [12.10.2018 tarihinde erişildi].

8 İleri, Selim. Yaşadığım İstanbul. İstanbul: Everest, 2012.

9 İleri, Selim. “Ulu Şairin Çevresinde”, Zaman gazetesi, 05.04.2009. “Ne Vakit Maçka’dan Geçsem”, Zaman gazetesi, 30.12.2006.

PELİN ÖZER

Şükrü Keleş'in *İmiş*'i üzerine kabul görmeyecek türden bir kitap yazısı

Sevgili İmiş, Seni tanımış olduğumu, bir zamanlar ne kadar yakın olduğumuzu, yıllardır görüşmesek de aslında birbirimizden hiç ayrılmadığımızı vapurdan indiğimde anladım. Son cümledeyken çımacı “Yolcu kalmasın” diye bağıırıyordu. Kendimi nasıl dışarı attığımı bilmiyorum. Yolculuğun ve kitabın sonlarına doğru kalbime bir ağrı saplandı. Mecazi değil gerçek bir ağrı. Seni kaybettiğim günlerde bana uğramış olan o ağrının aynısı. Sert bir poyraz esiyordu, böyle kuvvetlisine rastlamamıştım ne zamandır. Elimde tuttuğum kitap dolu çantaya güveniyordum içten içe. Cüssem değilse de çantam beni korur sandım. Oysa serseri poyraz onu yabana attığım için daha da öfkeli esmeye başladı. Hem yukarıdan aşağıya bastırıyor arkamdan itiyor bir yandan da sağa sola savuruyordu. Gözlerim yaşardı ama ağlamak değil bu, biliyorsun, göz nezlesi. Poyrazın dev tokadı beni birkaç adım sağa savurduğunda yalpaladım, sersemledim, kızdım. Denizle aramda birkaç adımlık mesafe kalmıştı. Ama denize düşmedim. Ada iskelesinin ucunda, gece vakti, dalgalarla

aramda kitap dolu bir çanta ve “İmiş”in kimliğini tespit etmiş olmanın verdiği o tarifsiz esrime. Ne güzel değil mi. Kitaplar hayatta tutuyor halen bazılarımızı.

Kahkahanı duyuyorum, seni zihnimde böylesine canlı korumamı sağlayan özelliklerinden biri de bu. Deli kahkahalarıyla senin gibi güzelleşen, parlayan birine bir daha da rastlamadım. Şimdi savurduğum ölçüsüz kahkahaların izinde zaman zaman kendini gösterir gibi oluyor o zamanki duygum. Karşıdakinin hayreti de atanın coşkusu da gecenin karanlığına savurduğum o menzili belirsiz ses topunun içinde.

* * *

Bir süredir yazının ağır ve karanlık yanları üzerine düşünüyorum. Yazarken farklı okur-

ken farklı. Elbette öyle. Yazarken karanlığın zıddı her ne ise onun peşindeyim. Bu nedenle uzun süre karanlıkta ikamet etmem gerekse de hiç gocunmuyorum bundan. Yazmak madencilik. Öyle hissediyorum. Ama okurken farklı. Seninle hep konuşurduk bunları ama o zamanlar bizim de yazmıyorduk. Daha doğ-

rusu yazıyorduk da yazdıklarımızı kendimize bile okumuyorduk. O nedenle bilmiyorduk da yazarın bukalemun olmak yazgısından kendisini nasıl koruyacağını.

Biliyor musun bazı kitaplara kendimi çok yakın hissettiğimde hızla kaçmak istiyorum onlardan. Çünkü okuduğuma dönüşüyorum. Karanlık, çıkışsız, çaresiz, içinde sağaltılmamış yaralar barındıran kitaplardaki devasını bulamamış ağıt tonu beni sersemletiyor. Yazırına ayrı kitabına ayrı dertleniyorum. Elimden hiçbir şey gelmeyeceğini bilmekse başka türlü üzüyor beni. Okuduğuma dönüştüğümde o sayfalara ustaca nakşolmuş karanlık bedenimde çıkmaz lekeler bırakıyor. Bir gece hiç unutmuyorum bir kitapla göğüs göğse uyumuş, kâbusları savuşturduktan sonra sabah banyoya girdiğimde kızıl lekelerle kaplanmış halde bulmuştum bedenimi. Yazının cini-iblisi-meleği-perisi ruhumuzu mesken tutmuş cirit atıyor. Onu yenecek kadar güçlü yazarın peşinde olmasın?

Karanlık bir zamanda yaşayan yazarın kismetine olsa olsa karanlık mı düşer? Karanlığı karanlıkla sıvadiğında çare üretmiş olur musun? “Hayır!!!” diye haykırıyoruz aynı anda. Sesin yankılanıyor ama yoksun. Seni aradığımda elimde tutacağım bir kitabın da yoktu evvelden. Şimdi kapağında adın yazan kitaba tutunabilir miyim pekiyi? Kitabın varlığı da senin yokluğunla bir. Hatta yokluğunun tasdiklenmiş hali. Ölümün yokluk olmadığını idrak eden zihin kitabın vaadini tutamayacağının farkında. Kitaba tapanların ne halde olduğunu biliyoruz. Neyse, bu başka bir mevzu.

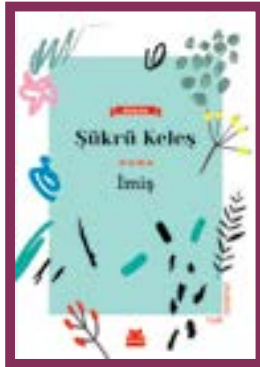
Karanlık zamanlar imkânlar yaratmaktan da geri durmuyor. Onları algılayacak bakışı diri tutmalıyız, öyle değil mi. Keşke birlikte manifestolar yazsaydık. Yazabilmiş olsaydık zamanında. Ama böylesi günlere koştüğümüzü



Şükrü Keleş

hayal bile edemezdik, değil mi. Gerçekliğin felaket öngörülerine nasıl nanik çektiğini görecektir. Cümlelerin gerisini sen getir.

Arkadaşlarıma acının bir hammadde olduğunu söylerken buluyorum kendimi. Coşkuyla ayağa kalkarak “Ondan ışık üretmek mümkün” dediğimde tirat atmak üzere olduğumu sanıyorlar, bakışları tedirgin. Ama duygularını saklayabilecek kadar kibarlar, üstüme gelmemekte kararlı olduklarını anlıyorum. Keşke aramızda bunca mesafe olmasaydı, bu ölçülü biçili halleri için onlara minnettar değilim. Beni yalnız bırakan onların bu halleri. Sen yanımda olsaydın, birlikte kaleme kâğıda sarılıp bu ışığı nasıl üreteceğimize dair formüller yazmaya başlardık. Mektuplarını okudukça





içimdeki çılgınlığın kolay kolay tükenmeyeceğini görüp rahatlıyorum. Bolca ihtiyacım var buna çünkü senin için de diri tutmam lazım karanlığın tersine olan inancımı. Karanlığın tersi diyorum hep. O sözcükleri yazmaktan kaçınmamı da en iyi sen anlarsın. Biliyor musun hâlâ “Benim sözcüğümü çaldın,” diyerek birbirleriyle kavga eden yazarlar var.

* * *

Az evvel gecenin bir saatinde poyrazın tepemde tehditkâr uğultusuyla dönenip durduğu odamda bu mektubu bitirmeme yakın sen de kitaba yerleşmiş anınla bir oldun. Poyrazı dinledikçe onun beni yıkıp geçmeyeceğine olan inancım nasıl güçlendiyse senin asla yok olmayacağına da öylesine sağlam biçimde inandım. Gelsin o halde déjà-vu’ler, rüyaya karışıp hayatla dalgasını geçen kesişmeler, geleceği şimdiye kaydırıp geçmişten çıkarmalar, kurgu falsoları.

Anınla varlığının bir olduğu o an karşımda. Bir fotoğraf ama aynı zamanda sanrı. Üst üste binmiş de olabilir ikisi. Öylesine canlısın ki yüzüme dokunmak gibi sana göz kırpmak. Hastalığına kafa tutan yaramaz oyuncu hallerinle ele avuca sığmıyorsun yine. Havalara atıp atıp tutuyorsun beni. Ağlamak gereken yerlerde gülmek de ne büyük meziyet! Yoksa gülmemiz gerekirken ağlıyor muyduk? Kahkahamı yine öyle dengesiz savururken sesin iplik iplik seçiliyordu boşlukta. Poyrazın yalpaladığını gördüm desem ancak sen inanırsın bana.

* * *

Ah canım İmiş,
Hangi kitap, hangi kitaplar diye sormayacaksın, eminim. Zamanla anonim bir karakter olmuşsun, ben de olmuşumdur, olacağımdır, ah umuyorum, muhtemel. Burada bahsi geçen kitabın adını, tonunu, meselesini, karakterlerini açıklamak gibi bir çabaya girişmeyeceğimi tahmin edersin. Şimdi karşı karşıya olsaydık buna da epeyce gülerdik. Kitapları anlatan yazıların çaresizliği üzerine konuşurduk ve bir gün bir kitaba konu olup da yaşamayı sürdürebilsek eğer işte o gün varlığın yükünden soyunup hafiflemiş gölgeler misali yeryüzünün neresini istersek orayı mesken tutabileceğimiz hakkında...

Hasretle kucaklıyorum,
İdim

(Pelin Özer)

6 Aralık 2018, Eminönü-Büyükkada vapuru,
10 Aralık 2018, Büyükkada

Delidolu kurmaca dışı serisi soruyor:

#NEYAPMALI?

Yalan ve aldatma nasıl birer toplumsal refleks hâline geldi?



Araştırmacı yazar Ralph Keyes, dürüstlüğün siyasette ve toplumda giderek değer kaybedişini, yalanın ve hakikat sonrası çağın yükselişini ele alıyor.

Hakikat Sonrası Çağ
Ralph Keyes
Çeviri: Deniz Özçetin
408 sayfa



Geleceği İcat Etmek
Nick Srnicek & Alex Williams
Çeviri: Ahmet Alphan Sabancı
448 sayfa

Çalışmanın Olmadığı Bir Dünya

Nick Srnicek ile Alex Williams'in ortak imzasını taşıyan kitap “Güncel sol siyaseti bugünün teknolojik dünyasında nasıl etkili kılabiliriz?” sorusuna yanıt ararken hem küresel neoliberalizmi hem de “çalışma” fikrini mercek altına alıyor.

Direnmek umuttur!

İnsanın çevresine yabancılaşmasını ele alan Sabato, modern çağın huzursuzluğu içindeki insana DİRENİŞ çağrısında bulunuyor.

Direniş
Ernesto Sabato
Çeviri: Pınar Savaş
144 sayfa



Özgür, adil, eşitlikçi bir dünya mümkün!

William Morris'in daha iyi bir dünya hayalinin, illüstratör Korkut Öztekin'in resimleriyle bulunduğu antikapitalist bir manifesto.

Nasıl Yaşıyoruz ve Nasıl Yaşayabiliriz?
William Morris
Resimleyen: Korkut Öztekin
Çeviri: Altuğ Akın
49 sayfa



Hayvanlara bakışımız modern yaşamla birlikte nasıl değişti?

Berger, 21. yüzyıl insanının hayvanlar ve doğayla ilişkisini ele alıyor.

Hayvanlara Niçin Bakarız?
John Berger
Çeviri: Cevat Çapan
136 sayfa



Merak ve hayal gücü bilgidен önemlidir!

İleri Araştırmalar Enstitüsü'nün kurucusu ve şimdiki başkanından özgür ve bağımsız araştırmanın önemine dair iki makale.

Faydasız Bilginin Faydası
Abraham Flexner
Çeviri: Mehmet Albayrak
76 sayfa

Zaman her şeyi silip süpürür.

Doppler yuvaya dönüyor: Bildığımız Dünyanın Sonu

Eserleri yirmiden fazla dilde okunan Norveçli yazar Erlend Loe, unutulmaz bir modern zaman figürüne dönüşen kahramanı Doppler ile bu kez ormanın derinliklerinden sistemlerin ve sinyallerin derinliklerine uzanıyor: Çemberin içinde duramayanların bütün oyunlardan kovulduğu bir dünyada özgür kalmak mümkün mü?

Ormanın derinliklerinde geçirdiği macera dolu ayların ardından bir ailesi olduğunu hatırlayan Doppler, geyiği Bongo'yu boynuzlu hayvanlar barınağına bırakıp soluğu Oslo'da alır. Kendisini ölesiye özlediklerine inandığı karısına ve çocuklarına kavuşacağı için çok heyecanlıdır ama küçük bir problem vardır: Onca yıllık posta kutusunun üzerinde "Andreas Doppler" değil, "Egil Hegel" yazmaktadır!

Doppler
Erlend Loe
Çeviren: Dilek Başak
Roman, 124 s.



8.
BASKI

Bildığımız Dünyanın Sonu
Erlend Loe
Çeviren: Dilek Başak
Roman, 224 s.



SACİDE ALKAR DOSTER

En Büyük Orman Başka Büyük Yok

Erlend Loe romanları, insanın varoluşundaki kırılmaları, şehir-doğa eksenindeki gelgitleri alıyorsa odağına. Bu eksen net çizgilerin olmadığı, inişli çıkışlı, çoğu kez toplumun uzağına düşmek pahasına sürülen yaşamlar olarak görülebilir.

Naif. Süper, Doppler ve *Bildığımız Dünyanın Sonu* romanları takip ettikleri izlekler yönünden incelendiğinde, karşımıza birçok ortak öge çıkıyor. Bunlardan ilki kırılma. Yazar, yıkmadan – ki burada kast ettiğim kabul görmüş, toplumsal algıların yıkımı– başlangıcın mümkün olmadığı fikriyle kuruyor romanlarını.

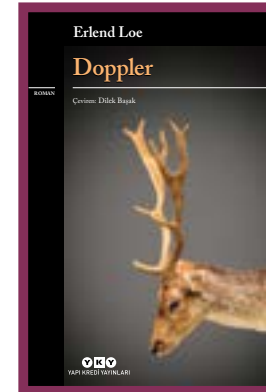
Yeniye giden yoldaki ilk koşul mevcut durumun terki. Ancak katılmış toplumsal yargıları yıkabilmek ciddi bir karar, bilinmeyene doğru bir yolculuğu, zorlu bir süreci göze almayı gerektiriyor. Bu nedenle de, öncelikle karakterleri o noktaya getiren kırılma noktalarını irdelemek şart.

Babasının ölümünün ardından ormanda yaptığı bisiklet kazası, Doppler'in zihnindeki tüm öğretileri yerle bir eder. Yaşamındaki yüzlerce ayrıntı, bir anda anlamsız ve boş görünmeye başlar gözüne. Ailesini, işini, sorumluluklarını ve ona biçilmiş rolleri geride bırakıp ormanda inzivaya çekilmeye karar verir.

Naif. Süper romanın kahramanı Erlend ise yetişkinlik ve çocukluk ikileminde sıkışıp varoluş amacını sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama, yaşamındaki herhangi bir sorundan bağımsız, yitirilen, eksilen duygular etrafında gelişir. "Her şey gözüme anlamsız göründü. Öyle birdenbire. Kendi yaşamım, diğerlerinin yaşamı, hayvanların ve bitkilerin yaşamı, tüm dünya. Hiçbiri bir bütün etmiyor, birbirine uymuyor." (s. 13)

Her iki karakterin de olağan yaşamlarında gelişen ani değişimler, süreklilik olgusunu sekteye uğratmış ve alışılmışın dışında bir düzleme geçilmiştir. Buna rağmen oldukça zor görünen seçimlerin, romanların genel atmosferi içerisinde kabul edilebilir formlara büründüğü görülüyor. Kırılma hem karakterlerin iç dünyaları açısından hem de toplumsal statüler ve kural-

lar dahilinde iki farklı biçimde okunabilir. Doppler'in işindeki statüyü, geliri, ailesini, Erlend'in ise üniversitedeki mastır programını ve gazetede işini bırakması kişisel tarihlerini bütünüyle değiştirecek tercihler. *Naif. Süper* romanında yoğunluklu olarak seçimler sonrası iyileşen duygu durumu ve rehabilitasyon dönemi yansıtılırken, *Doppler*'de, değişimin yarat-



tığı toplumsal algı ve önyargılar somut olarak görülebilir. “Ormana kaçtığımı duyunca düşünecek mevzu çıkmıştır; Doppler, ondan hiç ummazdık, diye geçirmişlerdir akıllarından. İyi bir iş, güzel bir aile, zevkli bir onarımdan geçen büyük bir ev...” (s. 26)

Kırılmanın etkilediği duygu durumlarını şu satırlardan okuyabiliriz. “Sadece orman vardı. Bin bir türlü duygudan, düşünceden, görev ve plandan oluşan her zamanki karışım yok olmuştu. Aniden her şey ormandan ibaretti.” (s. 20) “Gerçek bir iş becermiştim. Şaka değildi. Susam sokağı değildi.” (s. 15). Doppler’in ikinci kırılma noktası, *Bildiğimiz Dünyanın Sonu* ile ormandan şehre dönüşü sonrası olmuş. Üç yıl sonra şehre dönmek, yeniden şehir insanı olmayı kabullenmek zor bir seçim. “Ormanda dolandığı yıllardan önceki zamanların düzenli kaosunu özlemiş olabilirdi. O zamanlar her şeyin yolunda gittiğine, her şeyin olması gerektiği gibi olduğuna inanıyordu.” (s. 43) Doppler, kendi iradesiyle hareket etmiş olsa da ormandan şehre dönüş yine büyük bir değişimi ve yeniden başlangıç yapmanın zorluklarını beraberinde getirmiş. Öyle ki bu değişim, yıllarca varlık gösterdiği tüm yaşam alanlarından öteye sistem dışına sürüklenmesine sebep olmuş.

Sistem, hem insan hem de mevcut düzen noktasında çatışmalı bir alan. Bu çatışma karakterlerin varoluşları çerçevesinde gelişip temellenirken, kendi doğal seyrinde, insan ögesini başat olarak ilerliyor. Özellikle *Doppler* ve *Bildiğimiz Dünyanın Sonu* romanlarında kapitalizme yönelik eleştirinin, romanların üslubuna uygun düştüğünü söylemek gerek. Amacı aşan, konudan kopuk bir eleştiri değil söz konusu olan. Karakterlerin bizatihi varoluşunu sorgulamasına sebep öncül bir gereklilik. “Sesini kısıtığımız televizyonda bombalar Fırat’ın ya da Dicle’nin ya da her ikisinin birden üzerine yağarken kü-

veti banyoda nereye yerleştireceğimizi çizdik, iki küvetin eksileriyle artılarını listeler halinde yazdık.” (s. 21) Bu paragraftan hareketle sistemin kodladığı dürtülerden bahsedilebilir. Daha iyi bir araba, daha geniş bir ev, daha çok şeye sahip olma isteği beraberinde bencilliği ve bireyselliği getirir. Sahip olma dürtüsü ve bireysellik öyle baskındır ki dış dünyaya ve başkalarının acılarına karşı körlük hızla yayılır. Tepkiler azalır ve kayıtsızlık başlar.

“Tesadüfi bir kalabalık içinde, örneğin sıkış tepiş bir pazar yerinde ya da bir tiyatrodan, panik çıkması halinde kendini korumaktan başka bir şey düşünmeyen insanlar sırf kendilerine soluk alacak bir alan sağlamak ya da tehlikeden kurtulmak için hemcinslerini çiğneyebilir, ötekileri ateşe atabilir. Bu insanlar başka seferinde onlara hedef gösterilen ve tehlikenin kaynağı olmakla itham edilen görünüşteki hainlere saldıracak ve onları öldürebilir.” (Zygmunt Bauman, *Sosyolojik Düşünmek*, s. 152)

Modern insanın temel sorunlarının kaynağında bile sistem kodlarının olması, bu konu üzerine düşünmeyi gerekli kılıyor. Çünkü bireysel davranış kalıplarının birçoğunun sonradan öğrenildiğini, hatta daha da ötesi kanıksanması için kitle iletişim araçları, aile ve devlet kurumları tarafından pazarlandığını biliyoruz.

“Özellikle kitle iletişim araçları ve televizyon sayesinde hepimiz farklı hayat biçimleri hakkında giderek daha fazla bilgi akışına maruz kaldığımızdan, her şey çağdaş benliklerin biçimlenmesinde karşılaştırmalı referans gruplarının artan rolüne işaret etmektedir. Kitleli medya günün hâkim modasını ve en son üslupları muazzam bir hızla bize ve dünyanın en ücra köşelerine ulaştırır. Aynı şekilde, bu medya görsel olarak erişilebilir kıldığı kalıplar üzerinde otoritesini de kurar; kuşkusuz medyada gösterilmeye değer bulunan ve dünyanın her tarafında milyonlarca

insan tarafından seyredilecek olan hayat tarzları, dikkate alınmaya ve eğer mümkünse taklit edilmeye değer tarzlardır.” (Zygmunt Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* s. 44)

Romanlarda eleştiri sistemden uzak kalılabildiği oranda imkân bulmuş. Zaten Loe de önce karakterlerini sistem dışına çıkaracak kırılmalar yaratıp onun üzerinden yeni anlamlar yaratma yolunu seçmiş. Parayı reddeden, avladığı hayvanları ihtiyaçlarıyla takas eden Doppler, dünya üzerindeki kaynaklar hakkında şöyle diyor; “Norveç’in binlerce milyar kronu var. Bu para petrolden geliyor. Dünyada petrol fiyatlarını tetikleyen her sorunun ardından, paraları istifliyoruz. İnsanların arasına karıştığımız da yok. “Denizin dibindeki petrolün sahibi kim?” diye sorulabilir.” Bu sorgulayıcı tavır, her iki romanın (*Doppler* ve *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*) genel atmosferinde de gözlenirken, Naif. Süper’i onlardan bağımsız incelemek gerektiği kanısındayım. Çünkü *Naif. Süper* politik olmayan bir tavır takınırken kendi içinde farklı bir eleştiri geliştiriyor. Bu direkt olarak insan eksensli bir eleştiri. Kabul gören, takdir edilen öğretileri terk etmek ve özü keşfetmek yolunda basitliğe yönelmek. Basit düşünmek, basit yaşamak ve bir çocuk saflığıyla yoğrulmak. Elbette mevcut düzenden uzaklaşmadan, onun sunduğu yolları reddetmek olanaksız. İşte tam da bu aşamada; sistemin ona sunduğu iş, kariyer ve mutlu olma yollarını görmezden gelerek, kendi yolunu çizme girişiminde buluyor. Nesneler giriyor hayatına.

Nesneler, Erlend Loe’nin karakterlerine kurduğu dünyayı genişleten, onları başkalaştıran öğeler. Yazar romanlarında nesne karakter bağına sadık kalarak bu ilişkiyi güçlendirmiş. Nesnelerin geçirgenliğini, yaşam pratiğine sundukları duyguyu okura başarılı bir şekilde aktarmış. Çünkü nesnelerin işlevi arzulan ve kaybedilen dürtüleri yeniden ulaşılabilir

kılmak. *Naif. Süper*’de karşımıza çıkan; top, çakma tahtası ve bisiklet onlardan bazıları. Loe, bu nesnelerle karakteri yaşamdaki yeni geçişlere hazırlamış. Geçişlerin, geçmişteki kaygısızlık duygusunu tetikleyerek, çocukluğa uzanan bir zaman tüneli yarattığı söylenebilir. Çocukluğun hafif ve coşkulu alanı nesneler yoluyla yeniden yüzeye çıkmış. Erlend (*Naif. Süper* romanının kahramanı) çözülmek için kendine dönmüş ve sadece bisiklet sürmek için uyandığı sabahları, kırmızı bir topu saatlerce duvara atmayı, kan ter içinde kalana dek koşmayı özlediğini nesneler eşliğinde keşfetmiş. Benzer bir deneyime *Doppler* ve *Bildiğimiz Dünyanın Sonu* romanlarında da şahit oluyoruz. Doppler, babasına adadığı totem direğini yaparken, sadece babasını onurlandırmak değil, aynı zamanda ormana bir iz bırakma arzusu da taşır. Totem direği tamamlandıktan sonra hissettiği duygu, onu yeni keşiflere hazırlar.

Bildiğimiz Dünyanın Sonu ile şehir yolculuğuna başlayan Doppler’in, nesnelerle yeni bağlar kurduğu görülüyor. Bildik deneyimleri yeniden canlandıracak, keşif olanağı sunan yeni nesneler giriyor metne. Bunun bir yönüyle içsel çözülmeyi sağladığı, bir yönüyle de karakteri yeni bir sona hazırladığı söylenebilir. Örneğin Doppler’in model uçağıyla geçirdiği zamanki duygu durumu ne kadar olumlu ve iyileştiriciyse, televizyon-bilgisayar ekseninde geçirdiği zaman o denli yıkıcı bir etki yaratmış. Bu tezat ilişki Doppler’i toplumun uzağına çekip çıkma-za sürüklerken nesnelerin beklenen kırılmayı gerçekleştirdiğini görüyoruz.

Son olarak denilebilir ki varoluş sorunlarından, doğaya kaçışa, toplumsal akıldan, bireyselliğe uzanan izlekler, düşünce kapısını ardına kadar açıyor. Bir değil birçok soru bırakıyor zihinde. Ve şöyle diyor bir ses “Ya seçme hakkın olsaydı?”



Önce Dağlar Kar Tutacak / Öykü Semih Öztürk

2018 Yaşar Nabi Nayır Öykü Ödülü'ne değer görülen Semih Öztürk, *Önce Dağlar Kar Tutacak*'ta taşrayı anlatıyor. Öykülerini ağırlıklı olarak ben-anlatıcı ile kaleme alsa da, başkarakterler bir erkek mahkûmdan kurbağaları susturmaya çalışan Nahide'ye dek çeşitlilik gösteriyor, hepsinde farklı ruhsal durumlar ve ilişkilere yoğunlaşıyor.

Öztürk'ün öykü dünyasında mevsim genellikle kış. İnsanlar yan yana dursalar da birbirlerine uzak. Sözler sessizliği duyuruyor, diyaloglar yalnızlığı. Herkese en yakın olan şey ölüm, hakikatle yüzleştiren ölüm. Karakterlerin iç dünyaları yavaş yavaş açılıyor okura ama hep en derinlerde bir yer karanlık kalıyor, çünkü hakikatin kendisi karanlık. Bu yüzden belki de öykülerin hiçbirisi bitmiyor, okuduktan sonra bizde sürüp gidiyor.

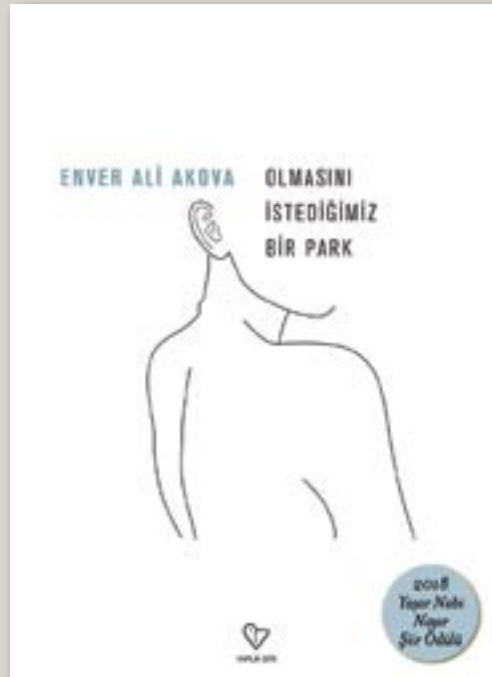
Önce Dağlar Kar Tutacak, noktayı koyduktan sonra çekip gitmeyi içine sindiremeyen genç bir yazarın ilk kitabı olarak kendi cümlelerini kurmak isteyen okurlarla buluşuyor.

Olmasını İstedğimiz Bir Park / Şiir Enver Ali Akova

“Sonra karanlık konuşur sessizlik adına ‘Bugün sessizdi’ der. Böyledir karanlık, tutar yanındakini. Sonuçta ya unutulacak ya da unutulacak. Denebilir ki biraz merhamet. Çıt yok.”

Olmasını İstedğimiz Bir Park adlı dosyasıyla 2018 Yaşar Nabi Nayır Şiir Ödülü'ne değer görülen Enver Ali Akova, konuşurcasına yazsa da anlatımcı şiirin tuzaklarına düşmeyen, sözcüklerin ahengine özen gösterse de lirizme karşı mesafeli duran bir şair.

Kendi deyişiyle, *“İçinde bulunduğum ve kırsala nazaran daha yakından tanıdığım şehir hayatında bana öyle geliyor ki insan sesi kendi yaptığı duvarlardan yankılandıkça güçleniyor ve kendine karşı yıkıcılaşıyor. Bir yandan da doğa gibi temel bir dürtü haritalarla beraber parkların temsiliyetinin altında sıkışıyor ve bizim doğayla ilişkimiz bu parklar üzerinden kuruluyor. Bunu yıkıcı bir iletişimsizlik olarak görüyorum.”*



VARLIK

www.varlik.com.tr

ASLAN ERDEM

Belâ Nesneleri*

“Veciz Sözlər” programında günün kelimesi aşk olsaydı, “hikmet tavukları” adeta birbirleriyle yarışarak radyonun telefon hatlarını kilitler, kocaman ısıltılı cümlelerle aşktan en çok kendilerinin anladığını göstermek için çırpınırlardı. Manisa’dan bir otel kâtibi, ‘Aşk, gecikmeli Ankara treniyle gelen bir kadının karyola demirinde unuttuğu havludur.’ derdi sözgeli mi; Ankara’dan aradığını söyleyen bir prens, “Aşk, salonda yalnızca onun olduğu bir ân, sahneye çıkmaktır.” derdi; kendisi hakkında hiçbir şey söylemeyen tavanarası kaçkını “Aşk...” dediğinde yayın kesiliverir, cızırtıların ardından, O’nun sesi yerine Niğdeli bir ev kızının sesi duyulurdu: Aşk, “sevdiğinin içinde kaybolmaktır.” (Bıçakçı, 2015a: 7) Programın sonlarına doğru beklenen ân gelir, telefonda ki gizemli ses, “Merhaba ben Sulhi Saygılı, Ankara’dan arıyorum” (Bıçakçı, 2015a: 7) der ve Aziz İonaş’tan mülhem hikmetini radyonun karanlığına doğru fısıldardı: ‘Aşk bir başkasında kendini görmektir.’

Ve müzik!..

‘Otel kâtibi’, ‘tavanarasındaki romantik hayalet’, ‘prens’, Niğdeli genç kız ve serbest muhasebeci aşk konusunda kadim bir imgeye göndermede bulunur. Aşkı parçalanma/bir-

leşme olarak alımlayan her düşünce, Platon’un ‘kurduğu ve söylettiği’¹ Aristophanes’e artzamanlı bir selam gönderir. Parçalanma imgesi, Platon’un *Symposion* isimli diyalogunda aşk üzerine konuşan yedi konuşmacıdan biriyle, Aristophanes’le en coşkun ve aynı zamanda en gerçek dışı ifadesine kavuşur. Aristophanes, önce insanın doğasından ve geçirdiği değişimlerden bahseder. “Çünkü doğamız bir zamanlar çok farklıydı şimdikinden. (...) bütündü her insanın görünüşü, yuvarlak; çepeçevre sarılıydı sırtı ve yanları. Dört kolu, bir o kadar da bacağı vardı her birinin ve yuvarlak bir boyun üzerinde tıpatıp aynı iki yüz taşıyordu her biri. Ama ters yönlerde bakan bu iki yüzün de tek bir kafası, ayrıca dört kulağı ve iki üreme organı vardı.” (Platon, 2007: 79-81) Dört kolu, dört bacağı, her iki yönü de görebilen yüzleri ile bu insanlar, tanrılara isyan edecek kadar yüksek düşüncelere

1 *Symposion*, bir kutlama yemeğinde aşk üzerine yapılan yedi konuşmadan oluşur. Agathon’un tragedya yarışmasında kazandığı birinciliği kutlamak isteyen altı kişi hem bir şeyler içmek hem de kaliteli bir sohbetin hazzını yaşamak için bir araya gelir. Sırasıyla Phaidros, Pausanias, Eryksimakhos, Aristophanes, Agathon, Sokrates aşk üzerine konuşur tüm bunların üstüne geceye davetsiz bir şekilde körkütük sarhoş gelen Alkibiades’in konuşmasıyla gece ve eser sona erer. Kitaptaki konuşmalar içinde Ozan Aristophanes’in konuşması diğerlerinden belirgin bir şekilde farklıdır. Sponville’in de belirttiği gibi Aristophanes, yaşadığı dönemde en büyük günahı işlemiş ve *Nuées (Bulutlar)* adlı tiyatro eserinde Sokrates’le açık bir şekilde alay etmiştir. Bu yüzden Platon, adeta düşman belleği ozanı tarihe bir budala olarak geçirmek ister. Fakat yüzyıllar içinde kitaptaki en etkileyici konuşma, Aristophanes’in neredeyse hiçbir kavramsal yapı içermeyen uydurma hikâyesi olarak kalır.

* Bu yazı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nün 2015 yılında “Çağdaş Edebiyata Akademik Yaklaşımlar II: Hayatla Edebiyat Arasındaki En Kısa Mesafe” başlığıyla düzenlediği Barış Bıçakçı sempozyumunda sunulan bildirinin düzenlenmiş hâlidir.

sahiptir. Tanrılara saldırmak, onları alaşağı etmek için göğe tırmanırlar. Tanrılar bu ölçüsüzlükten hoşlanmaz fakat ikircikli bir durumun içinden de çıkamazlar. Hem insan denen isyankârları yok etmek isterler hem de onların dualarından, yaptıkları tapınaklardan, yaktıkları buhurlardan ve adaklardan vazgeçemezler. Zeus, bir çözüm yolu bulur sonunda: Bu can sıkıcı, tehditkâr insanları yukarıdan aşağıya, ortalarından ikiye bölerek ayırır. İnsan gücünü kaybeder, böylece Tanrılar için daha az baş ağrısı ve daha çok dua olacaktır.

Bir bütünün parçası ve bu parçanın tamliğe erişebilmek için ‘acıklı sesler çıkararak’ aradığı diğer yarısı... Bu parçalanmış varlık imgesi, başka bir yarattığı, disconnectus erectus’u metinlerarası düzlemde görünür kılar: “Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış görünüşüyle, insana benzer. (...) Erkekleri yalnız bırakıldıkları zaman acıklı sesler çıkarırlar. Dişilerini de aynı sesle çağırırlar. (Atay, 2007: 149)² Bu bağlamda denilebilir ki aşk, tuhaf sesler çıkararak/konuşarak kadim bütünlüğü aramaktır. Aristophanes, bu bütünlüğü, erişilebilecek en büyük mutluluk olarak görür. İnsan, kendisini birlikten ikiliğe, tamlıktan nok-

sanlığa düşüren bu parçalanmanın ardından kesilmiş, kendisinden alınmış eksik yanını arar. Aşk, kendisini sakat bırakan, hep acısını duymak zorunda kaldığı eksikliği gidermek, yokluktan varlığın alanına geçmektir. Aziz İonas’ın *Umutsuzluk Üzerine Diyalog*’da da belirttiği gibi “Varlık özünde eksiktir, insan varolduğu müddetçe bu eksikliği yok etmeye çalışır: umutsuzluk...” (İonas, 1987: 28) Aristophanes ve Aziz İonas birlikte düşünüldüğünde aşkın yasası da hemen hemen görünür hâle gelir: bir başkasından, diğer yarımından yoksun kalmak ve ona yönelmek.³

“Yaşayan her şeyi hareket halinde tutan etken, varoluş çabasıdır.” (Adorno, 2009: 182) Aşk, Barış Bıçakçı’nın roman kişileri için varlığın kendini izlediği aynadır. Bu kişiler, aynadakinin kendisi olduğunu anlamak isteyen biri gibi anlamsız hareketler yaparak kendisini bulmaya çalışır. “Altı yaşına kadar devrik bir kral, altı yaşından sonra da istenmeyen bir misafir gibi” yaşayan Sulhi, “(a)rtık insanlığın binlerce yıldır sürdürdüğü kendini gösterme yarışında açık ara birinci gelmek, birinci tekil şahıs olmak” (Bıçakçı, 2015a: 66) ister. Bu yüzden onun aşkı –tıpkı arkadaşı Hasan’ın aşkı gibi– “ötekine doğru alçakgönüllü bir yöneliş değil, kendi benliğini parlatan, cılalayan” bir aşktır. Öteki yarısının tek izleyici olduğu bir tiyatrodaki tek başına sahnede olmak ve sürekli konuşmak: Hasan ve Sulhi için –hatta *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*’de Çetin ve Ender için de– aşkın hâllerinden biridir. Sulhi için âşık olmak “arada sözcükler varsa mümkündür.” (Bıçakçı, 2015a: 7) Hasan da Sulhi de sürekli anlatır. Öyle ki roman boyunca konuş-

ma düzleminden yaşama düzlemine geçiş söz konusu değildir. Bütün hayat dil oyunlarının, mecaz ve metaforların içinde sıkıştırılır. Sulhi ve üniversite aşkı Funda koca bir yazı birlikte geçirirler fakat aşkın görünen yüzüne dair çok az şey yaşanır. Bir bakış, bir dokunuş yerine sadece mecazlar ve söz sanatları. “(Sulhi) için varsa yoksa konuşmak, ruhunu döküp saçmak, varsa yoksa sözcükler...” (Bıçakçı, 2015a: 68)

Veciz Sözler’de bir yanda karşı tarafın, derin bir vadideymişçesine birkaç kez yankılanan sesini dinleyen, sürekli kendi kendine tekrar eden Sulhi ve Hasan vardır diğer tarafta ise sadece gülümseyerek âşığını izleyen ve arada küçük nidalarla dinlediğini gösteren ama onların istediği gibi ilgilenmeyen Pervin ve Nesteren bulunur. Var olmanın en temel belirleyeni ‘burada olmak’ görülmekle mümkündür. Kendini değersiz hisseden, tümüğünü yitirmiş yarım’ın tek dileği, düştüğü yerden kaldırılmak, değerli hissetmek, sevmek yani istediği gibi görülmektir.⁴ Fakat ‘sevmek ödevi’⁵ gibi bir şey söz konusu değildir. Hasan, görülmenin üzerine düşürdüğü



ışığı ‘onlar’ın arasında duyar. Üniversitenin tiyatro topluluğu ile birlikte İstanbul’daki bir festivale oyunlarını sergilemeye giden Hasan, rol dağılımdaki ağırlığa göre hemen kuruluveren ‘onlar’ iktidarının içinde tiksintiyle sıkışır. Pervin’in topluluk üyelerini kastederek, “Dünyayı onlar yaratmış gibi geliyor mu sana da?” diye sormasıyla, Hasan, eksikliği giderdiğini, Zeus’un kesip atıverdiği yarısını bulduğunu sanır. Hasan’ın eşmerkez küresi Sulhi de benzer bir şey yaşar. Zaten “Sulhi zaman zaman, gençlik denen bataklıkta Hasan’ın bıraktığı izleri takip ederek ilerlediğini düşünür.” (Bıçakçı, 2015a: 35) Kitaplar, sokaklar, önünde gazoz içilebilen bakkallar, evler, bisikletler ve insanlar dışında bu eşmerkezli iki küreyi birbirine benzeten şeylerden belki de en önemlisi yaşadıkları karşılıksız aşklardır. Hasan’ın yürüdüğü yoldan Sulhi de yürüyecektir; yıllar sonra Çetin ve Ender de –belki fasulye kırarken– bu yoldan geçtiklerini hatırlayacaktır.

Sulhi, Nesteren’e yazdığı yedi sayfalık mektupta kendisini göstermek, sesini duyurabilmek için didinir durur. Diğerleri gibi Sulhi de çok ama çok sevmek ister. Fakat “bu dünyada, en azından gezegenimizin bu yarıküresinde, çok sevmek isteyenleri kimse sev(memektedir). Acı ama gerçek bu! İstatistikler on dokuzuncu yüzyıl son çeyreğinden beri bu olgunun hiç değişmediğini, iyice kök saldıgını ortaya koy(ar).” (Barış Bıçakçı, 2015a: 69) Dünyanın bu yarı küresinde Sul-

2 Şunu eklemekte fayda var: Barış Bıçakçı gerek karakter inşasında gerekse de söylem düzeyinde Atay’ın gölgesinde çokça gezinir. Bu gezintiyi özellikle gösterir de. Behçet Çelik ve Ayhan Geçgin ile yazışmalarından oluşan *Kurbağalara İnanıyorum*’da yazından muradının, varmaya çalıştığı yerin “güzel ama işe yaramayan cümlelerle dolu bir yer” olduğunu söyleyen yazar, *Veciz Sözler*’de hem gönlünce ‘güzel ama işe yaramayan cümleler’ kurar hem de Atay ile karşılıklı konuşmaya girer. Kurduğu duygusal ve ıslıtlı düzlem, kara mizah ve alayla sık sık yıkılır. Fakat bu kara mizahla çatıştığı anlar da vardır: “Ama ben yine de soruyorum: Alaycı olmam mı gerekiyor? İlle de alaycı mı olmalıyım? Ağlaya ağlaya yazamaz mıyım?” (Bıçakçı, 2015a: 33) İki ses daima birbirine karışır kara mizah sonunda en çok anlatıcının, üçüncü tekil şahıs olarak anlattığı kendisine Sulhi’ye döner, en çok onun yaralarını dağlar. Sulhi, Tutunamayanlar ansiklopedisine girmek için onay bekleyen bir taslak madde olarak inşa edilmiş gibidir: “Bizim Sulhi (...) bütün gözencikleri açık tuhaf bir canlı olarak yaşamaya, hayatta kalmaya çalışıyordu. Bir çeşit Sünger. Sünger Sulhi.” (Bıçakçı, 2015a: 43)

3 Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* romanının çatısını benzer biçimde çatar. “İlle de gerekli midir başkaları? (Atılgan, 2012: 69) sorusu romanın ilerleyen bölümlerinde şöyle cevaplanır: “(...) dolaylı da olsa başkalarının saptamı, tanıklığı gerekli[.]” (Atılgan; 2012: 95)

4 Görülme arzusu, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*’de Çetin ve Ender’in yazdığı “Kadınlara Neden ve Nasıl Aşık Oluyorum?” başlıklı Psikoloji dersi dönem ödevinde de önemli bir yer tutar. Çetin, gözlerinin içine bakarak konuşan her kıza âşık olduğu lise günlerini değerlendirme dışı bırakır. Liseden sonra değiştiği için değil, ortaya çok uzun bir liste çıkacağı için. Ender ise cevabını daha gizli bir dille kurar: “Bende veya hatta başka kimsede olmayan bir şeye sahip olduğumu sezdiğim kadına hemen âşık olurum.” (Bıçakçı, 2015b: 37)

5 Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde şöyle yazar: “İstiyorum diye sevmem, mecbur olduğum için hiç sevmem; sonuç olarak sevmek ödevi saçmalaktır.”

hi, aşka her yöneldiğinde bir belâ nesnesi edinir: Müge'den on iki adet izolasyon bandı, Funda'dan balık ve helva bulaşığıyla kirlenmiş yemekhanenin teneke tepsisi, son olarak da Nesteren'den yarısı koparılmış bir silgi kalır Sulhi'ye. Sulhi, yeryüzünün bütün sızılarını içine almak için “doğduğu günden beri kalbinde bir delik”le (Atay, 2007: 133) yaşar gibidir. Aristophanes'in parçalanmanın izi olarak işaretlediği deliktir bu. “Sulhi yaşadığı her şeyi beraberinde taşıyan, içinde taşıyan biriydi. Otopsisinde hazır bulunacak uzmanlar çok şaşıracaktı muhakkak. “Kapı ve pencere doğramaları rutubetten şişmiş iki katlı, bahçeli bir ev var burada, onlarca sokak, mahalle ve şehir, yüzlerce insan, ağaçlar, bir bisiklet, fotoğraflar, kalemler, defterler, kitaplar, bir çift spor ayakkabısı ve, bunları niye yutmuş acaba, aynı boyda kesilmiş on iki izolasyon bandı...” (Bıçakçı, 2015: 19) Sulhi, belâ nesnelerini toplarken aklında hep aynı soruyla dolaşır: beni nasıl görüyor? Görme ve görülmenin en yaygın imgesi olan ayna hep karşı tarafın elindedir. ‘Beni nasıl görüyor?’ sorusunun etrafında halka halka açılan beğenilme arzusu, kişinin üzerinde iktidar ağını yavaşça kurar. “Aşkın doğasında –iki bin yıl önce Lucanus’un gözlemlediği ve Francis Bacon’ın yüzyıllar sonra tekrarladığı gibi– yazgıyı rehin verme anlamı vardır.” (Bauman, 2012: 22) Sulhi, her ne kadar “Veciz Sözler” programında aksini söylese de aynayı karşı tarafın eline bırakmaktan vazgeçmez. Aynada varlığın emin, tamamlanmış bir insan görmek isteyen Sulhi, eksik kısmı nesnelerle yamanmış eciş bücüş bir ‘şey’ görür. On iki adet izolasyon bandı, yemekhane tepsisi ve silgi, Sulhi’nin aynada gördüğü diğer yarısıdır.

Sulhi, Zeus’un koparıp aldığı parçası konusunda üç kez yanılır. “İncecik bir gündüz”e benzettiği, uçsuz bucaksız, güneşle ve ağaçla

dolu güzelliğiyle elini uzatmaya korktuğu Müge, Sulhi’yi –sınıftan yalnızca Sulhi’yi– doğum günü partisine çağırır. Müge’nin kendisini nasıl gördüğüne dair soru, üç saat kadar durduğu evden çıkarken cevaplanmıştır. Sulhi, doğum günü partisine beyaz Raf marka ayakkabılarının kenarlarına siyah izolasyon bantlarını yapıştırarak kendi yaptığı Adidas marka ayakkabısıyla gider. Yol boyu küçük, acemi bir beyaz bulut gibi hisseder, Müge’nin uçsuz bucaksız çayırını gören acemi bir bulut zanneder kendini oysa partiden çıktığında anlar gerçeği; bulut falan değildir, Müge’nin kot pantolonun paçasına sıçramış bir çamurdur. Lisede alınan ilk aşk yarası, üniversite yıllarında daha da derinleşir. Kendisini sevdiğini söyleyen ilk kadını, başka biriyle sarmaş dolaş görür. Hasan gibi Sulhi de özne olmak isterken, birinci tekil şahıs olduğunu zannederken aslında bir ‘dolayımlayıcı’ olduğunu fark eder. Otopsinin son nesnesi silgi, son aşkla, Nesteren ile birlikte gelir. Silginin ortadan bölünmesiyle başlar aşk... Bir aşkı besleyen her şey yaşanır: Sıhhiye servisinden inip Kurtuluş Parkı’nda oturmak, çekirdek çitlemek, kestane yemek, elinde tepsisi ve termosuyla dolaşan ihtiyar çaycıdan çay içmek, üşümek... “Bunlar bir aşkı nasıl da besler bilirsiniz. Taşların arasından sessiz sedasız akan küçük, minnacık dereciklerdir bunlar.” (Bıçakçı, 2015a: 46-47) Aşkı gösteren tüm bu “naneler”, Nesteren için çok önemliyken Sulhi için sadece Nesteren ile birlikte olma vesileleridir. Nesteren yaşayan, hayata bağlı biriyken Sulhi hayata değil, sözlüğe bağlıdır. Gördükleri şeyler bile birbirinden farklıdır, Nesteren bir sokağa baktığında tüm çerçevesiyle sokağı görürken Sulhi, bir şiiri ya da romanı görür. Sulhi burada da Hasan’ın ayak izlerini takip eder: Sonunda Sulhi de Hasan gibi, âşık olduğu kadının “sevdiği adam”la

yaşadığı evine davet edilir. “Gitmeyecekti! Gitmeyecekti! Nasıl gidebilirdi, nasıl dayanabilirdi Nesteren’i ‘sevdiği adam’la birlikte görmeye!” (Bıçakçı, 2015a: 47) Fakat Gasset’nin de belirttiği gibi “sevgi kişiyi bir ağırlık merkezi gibi çeker.” (Gasset, 1996: 9) Hasan gibi Sulhi de gider o eve, ancak Oğuz Atay karakterlerinin dayanabileceği durumun içine. “Aşk, cevabı ertelemek ya da soru sormaktan kaçınmak anlamına gelir. Bir başkasını tanımlı kişiye dönüştürmek, geleceği tanımsız kılmak anlamına gelir. Geleceğin tanımsızlığına razı olmak anlamına gelir.” (Bauman, 2012: 40) Eksikliğin altını daha belirgin bir şekilde çizen bu misafirlikte bile Sulhi’nin aklında yine aynı soru vardır: “Nesteren onu nasıl görüyordu? Nesteren’in gözünde nasıl biriydi? Sıska bir şair bozuntusu? Ağzının kenarında misafirliğe gitmeden önce atıştırdığı pastanın çikolata izi kalmış bir özgüven eksikliği abidesi? (...) Zararsız bir dört göz? Büyük sözler yumurtlayan eğri bacaklı toy bir delikanlı? İsteklerini (...) dizginlemekte başarılı bir deri bir kemik kalmış bir sapık? Neydi o, neydi?” (Bıçakçı, 2015a: 52) Sulhi, ne kadar acı çekse de, kafası ne kadar karışsa da defalarca âşık olduğu kadının “sevdiği adam”la yaşadığı evine gider. O eve gide gele sonunda evin bir parçası olur, Nesteren’e karşı hissettiği duygular evcilleşir, onunla ve “sevdiği adam”la arkadaşır artık. Özne olmak için çırpınırken bir anda nesne hâline gelir. Üstelik arzulanan bir nesne değil, evdeki herhangi bir nesne, kenarı kıvrılmış bir kilim ya da türlü komikliklerle ev halkını güldüren bir ev hayvanına döner. Başkasının eline verilen ayna, başkasına bırakılan varoluş, sonunda şeyleştirir Sulhi’yi...

Sokrates, aşkı yoksunluk olarak tanımlar. Ona göre kişi, bu yoksunluğunu gidermek için ötekine yönelir. Buradan iki muhtemel

sonuç çıkabilir: ya yoksunluk giderilecek –ki o zaman arzu ve aşk da ortadan kalkacaktır– ya da yoksunluk giderilemeyecek ve arzu sürekli hâle gelecektir. Schopenhauer’a göre bu iki muhtemel sonucun ilki acıya, ikincisi can sıkıntısına evrilir. Tüm yaşamımız, tıpkı bir sarkaç gibi, sağdan sola, acıdan can sıkıntısına sallanıp durur.” (Akt.: Sponville, 2013: 54) Schopenhauer’un sarkacı, yoksunluğun acısından, can sıkıntısına doğru giderken bir an durur: Sulhi, her kezinde koparıldığı parçasını bulduğunu, bütünlüğünü yakaladığını zanneder; mutludur, fakat kendi parçası diye sarıldığı, aslında bir başkasının diğer yarısıdır. Sarkaç yeniden hareketlenir, acıdan can sıkıntısına akar ve orada sabitlenir. Sulhi pek çok kez gittiği o eve artık gitmez: “Az önce insanların neşesine neşe kattığım bir partiden geldim; dudaklarımdan nükteler döküldü, herkes güldü ve bana hayran kaldı –fakat ben ayrıldım– bu çizgi dünyanın yörüngesi kadar uzun olmalive kendimi vurmak istedim. (Kierkegaard, 2005: 31)

Sulhi kendini vurmaz. “Aşk, kişiye varoluşunun uçlarını anımsatır ve ölüm güdüsünü devreye sokar: Çift’in tek’i kendisini, eşini, kendisini ve eşini yok etme eşiğine dayanmıştır. Eşik her zaman aşılmaz belki; eşiğe her zaman dayanılır.” (Batur, 1995: 6) Burası sözcüklerin hayatı aydınlatamadığı yerdir. Sözcükler, gerçek karşısında geri çekilmeye, Sulhi ise muhasebe ofisinden, hayatını izler gibi ince uzun bacaları, geniş silindir depoları, kapıları, pencereleri kırılmış binalarıyla kararmış, paslanmış, devasa bir hurdadan başka hiçbir şeye benzemeyen eski hava gazı fabrikasının izlemeye başlar. Bu dönem keşfeder “Veciz Sözler” isimli radyo programını. Barış Bıçakçı’nın “Mutfak Masası” şiirinde olduğu gibidir her şey: “Radyo açık ölüm uzak” (Bıçakçı, vd. 1997: 54). Alıcısına

ulaşmayan söz, sonunda orada olup olmadığı bile belli olmayan bir kitleye, radyo dinleyicisine döner. Sulhi'nin diğer yarısının yamalarına, kitaplara sokaklara, silgilere ve izolasyon bantlarına radyo da eklenir. "Konuşmak, üstelik büyük sözler söylemek... Aslında tam (Sulhi'ye) göre bir şeydir. Yaşayamayan adamın avuntusu." (Bıçakçı, 2015a: 107)

Sulhi'nin her sabah radyonun karanlığına doğru kurduğu büyük cümlelerle genişleyen ve üçüncül bir dille kurulan hikâyenin aslında kendi adına konuşamayan birinin kendinden uzaklaştırmaya çalıştığı geçmişi, anlatıcının öz-otopsisi olduğu anlaşılır. Görünme arzusu boyut değiştirerek duyulma isteğine döner. "Sulhi Saygılı, belki Nesteren duysun, belki Hasan ve Kumru onunla övünsün diye kuruyordu bu cümleleri." (Bıçakçı, 2015a: 108) "Veciz Sözler" müdavimleri için hazırlanan bir buluşma etkinliğinde nicedir karanlık bir belirsizliğe konuşan 'hikmet tavukları' görüntü düzlemine erişir. Burası hem anlatıcının üçüncül bir mesafeden çıkarak birinci tekil bir dile döndüğü hem de yeniden kozasından çıktığı andır. Buluşmanın yapılacağı yere giderek girişe konan kartlara özene bezene ismini yazan anlatıcı, bir kadının kendisine baktığını fark eder. "Kadın başını öne uzatarak bir iki adım yaklaştı ve nefis miyop gözlerini yaka kartıma dikip, 'Ahh! Sulhi Saygılı. Siz Sulhi Saygılı'sınız' diye bağırdı;". (Bıçakçı, 2015a: 110)

Sponville, Aristophanes'in söylevinin bunca etkili olmasının sebepleri üzerine düşünürken bu tarifi insanların arzuladığı 'büyük aşk'ı içeren her şeye sahip olduğunun altını çizer. "Aristophanes sevgiye dört temel karakteristik atfediyordu: Dışlayıcılık, ebedilik, mutluluk, kaynaşma." (Sponville, 2013: 41) Söyleve göre her birey, bir parçadan koparıldığı için tamamlanma imkânı yalnızca

o bir yarı ile mümkündür fakat Sulhi, pek çok kez âşık olur (romanın sonunda yine); dolayısıyla aşk hiçbir kezinde mutlak değildir onun için. Aradığı tümlüğü sağlayacak kaynaşma yaşanmaz, karşıdaki kişi, ona varoluşu vermeye muktedir değildir, dolayısıyla mutluluğu da yaratamaz. Sponville'in söylevle ilgili tespiti son derece nettir: "Aristophanes'in söylevi, yanlış, yalancı, aldatıcıdır: Hikâyedir!" (Sponville, 2013: 44) Tıpkı roman gibi; tıpkı Sulhi'nin tanımladığı gibi: "Âşık olmak, arada sözcükler varsa mümkündür." (Bıçakçı, 2015a: 7)

Dinleyiciler için bir günceye dönen "Veciz Sözler" programında günün kelimesi *günlük* olsaydı, Ankara toplu konutlardan arayan Cemil, Oğuz Atay'dan mülhem hikmetiyle ruhunun karanlık ve nemli odalarını şöyle havalandırırdı: "Günlük, 'Kimseye söyleyemeden, içimde kaldı, kayboldu,' dediğim düşüncelerin, duyguların aynası"dır. (Atay, 1998: 6)

Ve müzik!..

Kaynakça

- ADORNO, Theodor W.. *Minima Moralia*, (çev.: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- ATAY, Oğuz. *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- _____. *Günlük*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- BATUR, Enis. "Aşk Üzerine Marazî Bir Deneme Daha", *cogito*, 1995, Sayı 4.
- BAUMAN, Zygmunt. *Akışkan Aşk-İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair*, (çev.: Işık Ergüden), İstanbul: Versus Yayınları, 2012.
- BIÇAKÇI, Barış. *Veciz Sözler*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015a.
- _____. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015b.
- KIYAR, Hüseyin, SARIALIOĞLU, Yavuz, BIÇAKÇI, Barış. [İsimsiz]. Ankara: [Kendi Yayını], 1997.
- KIERKEGAARD, Søren. *Kahkaha Benden Yana*, (çev.: Nedim Çatlı) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- PLATON. *Symposion*, (çev.: Eyüp Çoraklı), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.
- SPONVILLE, André-Comte. *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*, (çev.: Canan Atalay), İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.



Füruzan

EN SEVDİĞİNİZ YAZARLAR DİJİTAL ORTAMDA.

Yapı Kredi Yayınları, yüzlerce e-kitaptan oluşan arşiviyle her an yanınızda. Siz de dr.com.tr veya idefix.com adresinden e-kitaplarımıza ulaşabilirsiniz.



YAPI KREDİ YAYINLARI



“Füruzan edebiyatımızda bir olaydır.”

Memet Fuat

Füruzan, 1997’de *Kış Gelmeden* öyküsünü, 2001’de *Sevda Dolu Bir Yaz* öyküsünü oyunlaştırdı. Devlet Tiyatroları’nda yaklaşık 200 kez sahnelenen bu oyunlar günümüzde de tiyatro repertuarlarında yer alıyor ve ilgiyle izleniyor.

“‘Füruzan edebiyatımızda bir olaydır’ diyor Memet Fuat. Türk toplumunu oluşturan insan manzaralarını hem bireysel duyarlıklar özelinde işleyip, hem de bu duyarlıkların örtüşüp ve çatışıp genel bir toplum portresine dönüşmesini nasıl da yalın bir anlatıma dökebilmiştir yapıtlarında. ‘Trajik’ olanı, yaşadığı anda bileyip keskinleştirmektense, akan zaman içinde koyultup, bilince gülle gibi oturtan ‘pathos’a (onarılmaz burukluğa) nasıl da dönüştürmüştür.”

Ayşegül Yüksel

Kış Gelmeden ~ Sevda Dolu Bir Yaz

Füruzan

Oyun, 116 s.



YAZARIN YKY’DEKİ KİTAPLARINDAN BİR SEÇKİ



Kırk Yedi'liler
Füruzan
Roman, 518 s.



Parasız Yatılı
Füruzan
Öykü, 171 s.



Sevda Dolu Bir Yaz
Füruzan
Öykü, 215 s.

MUSTAFA KARAOSMANOĞLU

Boş Pencere

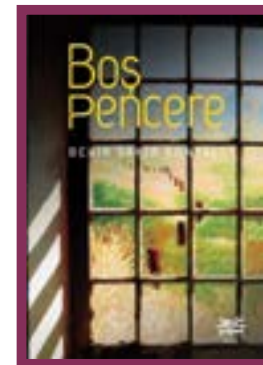
Kelimelerden kendine bir uç beyliği kurmuş Bekir Şakir Konyalı, kimi kelimeleri, yeni burçlarla tahkim edilmiş bir kale gibi açığa çıkartmış öykülerinde, kimi kelimeleri onlara yardım eder niyetiyle yol arkadaşı kılmış diğerlerine. Yeni bazı anlam aralıkları ilave etmiş onlara, adeta yeni silahlarla donatmış sığırlarını.

Bekir Şakir Konyalı’nın yaptığı şey, derinliğe akraba her yazarın bir miktar yaptığı şey ile çokça ilintili aslında, kelimenin taşıma gücünü değiştirmeden anlatabileceğini tam anlamıyla anlatamayacağına dair bir inancı olsa gerek ki, onların duruşlarında bir değişiklik, anlam alanlarında olmayana doğru bir genişleme ve var olanın eksiltisine gitme gibi bir pozisyonu mümkün hale getirmiş. O’nun öyküsünde yer alan kelimeler, insanı olduğundan başka cihetlerden kavrama yeteneğine sahip. Bir anlamın peşine takılıp gideyim dediğiniz yerde, bir duygu derinliğinin apansız kavradığı oluyor sizi. Onun öykülerini okurken her iyi metinde görüldüğü üzere kendinizi yeniden keşfe çıkar oluyorsunuz. Bu durum herkeslerin kalem oynattığı bir vasatta çokça rastlanan bir hal değil. Gözünü uzaklara diken, anlam ve duygu avcılarının coğrafyasında gezinenlerin yaptığı bir şey olarak öykücümüzün en güçlü taraflarından biri.

Konyalı bazen şiirin söyleyiş

esnasındaki eksiltili tarzını kullanarak kesin ve net ifadelerle başvurur bazen ise tam tersi bir davranışla paragraf büyüklüğünde bir hacme bir cümleyi serpiştirerek zihninizde o zamana kadar varlığını sürdürdüğünüz anlam adalarını muğlaklaştırmaya başlar. Bunu yaparken de şiirin aslı doğasından her ne kadar kopsa bile şiirsel olanın imkan alanlarının bir çoğunu kullanır, üstüne üstlük bunu zihninizi yormadan yaparak, sizde okuma sürekliliğini yazı boyunca mütemadiyen diri tutmayı becerir. “Henüz sararmamış güneşin ağaçlardan solunan aydınlık ferahlığı... Makam: Saba, Eser: Uyanış, İcra: Müezzin Ahmet Efendi. Sokaklar cennet mekan. ‘Esselatu hayrun minennevm’ pencerelerden geçip, yatak odalarında sızan. Çağrıya kulak verenlerin tıptırlarıyla uyanan yollarda, her Cuma sabahı sokaklardan akıp meydana, oradan camiye dolan mümin yüzlerin bakir ağızlarından mahur bir fısıltıyla dökülen iki cümle: -Selamünaleyküm.

-Ve aleykümselem.” (s. 26) Sizde, daha ziyade ‘gibi’ sürümüyle bir sabah namazına kalkmış olursunuz bu davetiyeye, gönlünüzün tabanıyla aklınızın tavanı arasında işveye bağımlı bir ilişkinin olduğunu fark ediyorsunuz gereğince. Lakin mümkünler dünyasında apansız olan bir şeydir bu; birdenbire ve apansız,



şiiir havasına bürünen kelimeler geçer sokaklardan. Pencereden içeri aldığınız her ses, bütün bir geçmişin ikliminden sızıp size, sizin dudaklarınıza dokunaklı bir şarkı uzatır, sonra her nefes bahara çıkan bir koku demetiyle beraber vecd ile burnunuza uzanır nazlı nazlı. Hem de bir demet gül niteliğinde ve peşine bir bülbül takarak yapar bunu.

Konyalı, yazdığı öyküleri okurken sizi metne davet etmekle kalmıyor adeta kendisiyle birlikte yeniden bir yazım faaliyetine çağrı yapıyor ve sizde kendinizi kurcalayarak içinizde yeni vahalar, yeni bahçeler kurup kimselerin görmediği baharları oraya buyur ediyorsunuz. Bu okuyucu için çok keyifli bir yolculuk, kendini kendi zirvelerinden okumak başka bir damak tadı, başka bir lezzeti. “İçimde bir hikaye, kıvranır durur. Kovarım gelir, yakalarım kaçır. Atsan atılmaz, satsan satılmaz, yazsan yazılmaz. İşte şurda, nah böyle! Bir haftadır benimle. Müşteri on lira verir, on beş lira para üstü veririm. Yeşilde durur, kırmızıda geçirim...” (s. 25) Neye nasıl başladığını anlatmak ve içine yolculuk yapmanın bir edebiyatçı, bir şair, bir düşünür olarak nerede yer aldığını gösterip sizi de oraya buyur etmenin bir metin için ince anlatımı bu olsa gerek.

O’nun öyküleri, öykü yazarının içindeki kelimeleri yıllardır uygun bir anlamla eşlenmeyi beklemiş ve o anlamı bulunca ete kemiğe karışıp hacimlenmiş bir yapıya sahip. Bu da öykünün içinde gezinirken sizin önünüze sürprizli alanlar çıkarıyor. Bir hale, bir duruma ve hatta bir cümleye nesne olarak yaklaştığınızda, metin size başka bir renk bahşederken aynı cümleye özne olarak yaklaştığınızda ise daha başka bir renkler kümesi sunuyor. Bir bakıma bütünlüğünde başka bir tat bulduğunuz metnin parçalarında da değişik tatlara rastlamakta zorlanmıyorsunuz.

Her yeni söz dizini bir yeniye eskinin yerine teklif etmeyi de murat ettiğinden olacak ki, bir bakıma gerçekliği hayal veya fantezi ile zorlamak anlamını da içerir. Bu bakımdan Konyalı’nın metinlerinde yeni zaman sürümünün birbirini zorladığı ve de gerçeklik düzlemi ile teklif edilen arasında bir mesafede kendinizi sınamanın yollarını da buluyorsunuz. Bunu en basitinden bir söze giriş denemesinde boşa söz yakmak değil de esas söz dizininin yanında ona köprüden geçirene kadar yoldaşlık eden bir söz demetinden bahsedebiliriz. “Her ağızda birbirine ulanan, çoğaldıkça uğultuya dönüşen malum zamane gençliği lakırdıları. Söz yoruluyor. Necati Bey sessizliği yerden kaldırıp lafa duruyor.” (s. 27) Diğer cümlelerin kuruluşu hep bir zenginlik olmakla beraber sanki Necati Bey’in lafı yerden kaldırması için kurulmuş intibainı veriyor. Sanki bir söze giriş cümlesi denemesi, bir makas değiştirme, sanki başka bir makama geçmek için evvelinde gelmiş olanı geçmiş olmak hissi uyandırmadan yerine koyma sanatı bu.

Cümleyi bir anlam ucundan tutup sökme-ye çalışırken gözünüzün süzdüğü kelimeleri iç dilinize anlam diye yollayıp gelecek olanı da şimdiye değin gelmiş olanın yolundan beklerken, apansız aynı yoldan beklenmeyen geldiğini görmek ve o beklenmeyen gelmişte unutmuş olduğun bir hasreti hatırlamak gibi sıradan olanla sıradan olmayanı gösteren özellikler de var Konyalı’nın satırları arasında; “Kıyıyla kıyıya bağlı, yarısı su yüzeyinde devasa bir denizaltına benzettim kenti ya da kuyruğu karaya sıkışmış cüsseli bir balina, geceleri sırtı ışıklı. Denizden doğup denize ulaşan batan güneşe uygun bir imge aradım durdum. Ada olmaya ramak kalmış, nedense doğa el vermemiş de mecburen yarımada olmuş arada kalmışlığı, bir müddet sonra bana

da bulaştı.” (s. 31) Anlatımda yer eden işbu beklenmedik şaşırtmalar, insana adeta daha ne kadar beklenebilir bir acabanın kenarında dedirten cinsten.

Derim her zaman; şizofreni birden çok gerçekliğin bir zihinde üst üste çakışması haline verilen isimdir diye. Bu durum bir bakıma bir yoğunluk olarak başlar, yanlış söyledim bir yoğunluğu başından atmakla başlar diyecektim. Evet başlangıç bu olsa da yoğunluk fon- da bir yerde kalır ve onun yerine başka bir hal yoğunluk olarak gelir kurulur işte öyle bir şey dediğim; “Üzerinden tank geçen cep delik cepken delik bir gençlikken elinde gitar; majör akkorlar basardı; barışın ve görece refahın havai fişeklerinin atıldığı otuzlu yaşlarında elindeki gitar minör artık. ‘Hiçbir bozgun mutlak değildir’ diyen bir gençlikten ‘hiçbir zafer umulanı getirmez’ dedirten olgunluk çağlarına. Yaşamın kıyısında, evinin içinde melankoliyi ağırlıyor. Gittikçe bana benziyor. Yaraları benden de derin. Çok çalışıyor. ‘ölümü düşünüyorum bu aralar’ diyor. Diliyorum mu desem?... Hazirana hiç yakışmıyor. Tanrım ona bir salıncak...” (s. 32) Nietzsche’nin durup dururken kitabın orta yerinde ‘şemsiyemi evde unuttum’ demesine denk bir söyleyiş değil mi “Tanrım ona bir salıncak” demesi. Ah yazının kıyısında Nietzsche de biraz şizofren değil miydi beyler? Dostoyevski ve Nietzsche’yi nihilizmleriyle birlikte biraz olsun şizofrenin kenarına yazamaz mıyız ne dersiniz?

Tasvirler, ah o tasvirler, insanın üzerine başka bir deri geçirerek diğerlerini kandırma- da kullandığı, yüzüm dediği suret ve o suretin içinden dışarı açılan iki boşluktan sızan, iki ışık huzmesi olarak gözleri, bir bakış penceresi olarak derinleşen bu boşluklarla görüyor demek ki insan. Ve o kulaklar; bizi biz yapan, evrene açılan radarlarımız, duyduğumuz, işit-

tiğimiz, anlama çevirdiğimiz o seslerin içinde toplandığı, o delikli pota. Ah o tasvirler, ne kadar değiştirmişe dair; ah o ellerimiz, içimizi dışımıza çeviren mütercimlerimiz. Çokluk olsan da ne kadar yaban ne kadar ayrıksı duruyorsun kelimenin üzerinde, ağızla dünyayı yerken de bu kadar iştahlı değil miydin? Ey içimdeki insan, dilimle çevirdiğim gerçeklik olarak bak bana, sen ifade olarak ağızından çıkan nesne değilsin artık, bu kadar metamorfoz yetmedi mi? Ah dilimle çevirdiğim gerçeklik, yoksa dilime çevirdiğim mi demeliydim. “Ağabeyler ki Elif Lam Mim. Rüzgârlı vadilerde ip üstünde, içleri çocuk, dışları adam büyüten..., ayaklarım güneşli mavi” (s. 41) Niçin bana bu kadar acaba bakıyorsun ey yazar, kelimelerden adam yapan sen değil misin; bu beyaz kâğıtların üzerinde; ah o tasvirler.

Bazen ifadeyi rahat bırakmaz yazar; devamlı taciz ederek bir sürgünü yaşatır ona; bir anlam parçası kopararak bir yere illeştirir onu sonra. Sonra eksik kalan taraflarına cümlelerin bir kelime illeştirir, yeni bir akraba potansiyeli çıkartarak yapar bunu hem de. Bir Amerikan filminde şerifin kaçacağı yakalayıp hapishane odasına tıkaması öykülenmesinde olduğu gibi; eğer oda boşsa ilişki de yok demektir, odanın bir suçlu ile doluluğu aslında bir ilişkinin varlığını işaret eder. Siz aslında orada bir yaşanmışlığın sona geldiğini olaya içkin olarak kabul edersiniz. Yani oda başka şeyleri işaret ederken oda olur. Boş oda asla oda değildir ve eğer başka bir bölüme açılmıyorsa o zaman ‘hiç’ bile değildir. Zihniniz buna yatkındır ve bunu teklifsiz anlar. Konyalı da bir cümlelerin peşine bir başka cümle takarak ilk ifadeden bir başka ifade çıkarır paragraf sonunda. Bir bakarsınız ki bütün kurulu cümleler ifade ortalaması ile size bir şey söylüyorlar ve hiçbirinin kendi mutlak hegemonyası yok. “Gülerken

insan savunmasızdır, bunu anlıyorum. Ağzında bir lokmayı yutarken, hacetini giderirken, bir şeye dalmış düşünürken olduğu gibi. Bu anlarda yapılan bir kötülüğe karşı koymanız güçleşir. Filmlerde kötü kişiler kurbanlarının canını almadan önce neden espri yapar şimdi anlıyorum. Kurbanın tedirginliğini, savunma gücünü onu güldürerek kırmak ve açılan alanda hamlesini kolayca yapmak için güldürürler onları.” (s. 43) Sonra düşünürsünüz ki, her metin aslında size cümle cümle bir şeyler söylemez, esasen söylem öz olarak cümle ortalamalarıyla verilen bir şeydir. Ve yine anlarsınız ki her cümle, bir önceki cümleyi dönüştürme gibi bir amaca sahiptir ve en son olarak söylemin ortalama bir şey olduğunu bilerek bitirirsiniz. Bu aslında büyüterek giden bir şeydir; bir paragraf cümlelerin bir arada tuttuğu bir anlam ortalaması, bir bölüm paragrafların anlam ortalaması, bir kitap da bölümlerin anlam ortalaması. Sonra iş kültüre sonra medeniyete ve sonra devirlere ve çağlara kadar ulaşır. Her şey aslında birbirini tamamlayan unsurlar olarak bir şey oluyor.

Neyse bu faslı, *Boş Pencere*'ye doğru geçelim ve oradan yürüyelim kelimeler şehrine, şehrine diyorum çünkü Konyalı'nın öyküleri şimdiki, şehirli adamı imleyen bir vafsa sahip. Şehirli adamı yani şimdiki haliyle modern olanı. Lakin bütün bu bahsedilenlerle birlikte burada var olanın çapraz geometrisini de görmek mümkün bu öykülerde. Yazar; durduğu yer, ifade ettiği unsurlar açısından modern olsa da; özelemleri ve varmak istediği şeyler açısından kadim insanlık değerlerine basıyor ve o değerlerin adresi de, geleneği yani feodaliteyi gösteriyor. Belki eşitlik dediğinizde, özgürlük dediğinizde, belki kardeşlik dediğinizde modern olanı anlıyorsunuz ama bu kavramlarla birlikte ötekini yok saymak, kendini merkeze

almak ve diğeri olanı yerinden etmek gibi birçok olumsuz olanı da yanı başınızda kabul etmiş oluyorsunuz. Oysa adalet, oysa ahde vefa, aşk, sevgi, aile, akrabalık bağları, oysa cemaat, vs. dediğinizde aklınıza feodalite geliyor yani varlığı beşerden alıp insan statüsüne sokan unsurların devrinde buluyorsunuz kendinizi. Hem azalmayarak ötekini de kendine katarak yapıyorsunuz bütün bunları. İnsan bu çağda da olsa kendinin ayağa kalktığı yeri özlüyor, bunu gereğince ve belli bir niteliklerde anlıyorsunuz Konyalı'nın öykülerinde, öyküye dair yazılarında ve o yazıların satır aralarında.

Belki de yazar, baktığı o yerden modernlik olarak ancak ve ancak bir boşluk görülebilir diyor bize.

DELİDOLU'DAN RESİMLERLE ZENGİNLEŞEN HİKÂYELER

Kurtuluş yok tek başına!

Man Booker Ödüllü yazar George Saunders'ın hikâyesini Lane Smith'in çizimleriyle buluşturan, birlikte yaşama kültürü üzerine hiciv dolu bir öykü!



Frip'in Aşırı Isıracı Pırtlakları / George Saunders
Resimleyen: Lane Smith / Çeviri: Niran Elçi
88 sayfa

Deliliğin sınırlarında yalnız bir kadın portresi...

Feminist edebiyatın önemli eserlerinden *Sarı Duvar Kâğıdı*, bir kadının toplumsal rollerin baskısı altında adım adım delirmesini anlatıyor.



Sarı Duvar Kâğıdı
Charlotte Perkins Gilman
Resimleyen: Maria Brzozowska
Çeviri: Başak Çaka
48 sayfa

Sonsuz yaşam lütuf mu yoksa ceza mı?



Frankenstein'in yazarı Mary Shelley'nin ölümsüzlük ve aşk üzerine hikâyesi özel resimlenen baskısıyla ilk kez Türkçede.

Ölümlü Ölümsüz
Mary Shelley
Resimleyen: Maria Brzozowska
Çeviri: Mavisu Kahya
48 sayfa

Hem kalemi hem fırçasıyla Buzzati



Okurlarını bu kez elli iki yıl boyunca gizlediği ressam kimliği ile selamlayan Dino Buzzati, aşk, yalnızlık, zaman ve korku üzerine kurduğu anlatılarını yazı-resim ortaklığıyla aktarıyor.

Fırçasının Ucundaki Hikâyeler
Dino Buzzati
Çeviri: Özge Parlak Temel
164 sayfa

NECMİ SÖNMEZ

Bir fotoğrafçının ardından

Efsanelerden Arınmış Bir Ara Güler

Ara Güler 17 Kasım 2018’da aramızdan ayrıldı. Onun vefatı bir dönemin gerçekten kapandığının da ispatı gibi. Hangi dönem kapandı diye sormak gerekirse...

14 Mayıs 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti ülkemizde yeni yapılanmaların gündeme geldiği toplumsal bir dönüşümü başlatmıştı. Her alanda olduğu gibi sanat, edebiyat, gazetecilik, yayıncılık alanlarında da farklı eğilimlerin tartışmaya açıldığı bu süreç, Soyut Sanat’ın, İkinci Yeni’nin kapılarını da aralayarak Türkiye ile dünya arasında eşzamanlı diyalogun başladığı zaman dilimini işaret eder.

Ara Güler bu zaman diliminin şekillendirdiği bir fotoğrafçı olarak, gördüklerine “tanıklık” ederek eşsiz bir görsel arşiv oluşturdu. 1950’lerden itibaren çalışmaya başlayan Güler aktif olarak 2000’e kadar sürdürdüğü etkinlikleriyle Türkiye’nin elli yılını belgeledi. Onun 2018’deki vefatıysa, bu yarım yüzyılın ağır çöküntüsünün, bir tür bedel ödeme sürecinin, gündeme geldiği dönemi betimler. Kapanan açılan süreçlerde Güler’in pozisyonu son derece ilginç bir çeşitlilik gösterir.

Fotoğrafçı olarak bu dönemin diğer tanıkları arasında yer alan Gökşin Sipahioğlu

(1926-2011), Güneş Karabuda (1933-2018), Sabit Kalfagil (1934-2017) ve Ozan Sağdıç (1934) ile birlikte değerlendirilmesi gereken Ara Güler, hem renkli kişiliği, hem ağzından hiç düşürmediği İstanbul argosuyla eskilerin tabiriyle “nevi şahsına münhasır”, orijinal tiplerden biriydi. Onu, 1988’de vefat eden Louise Nevelson’un bir portresini almak için gittiğim Tosbağa Sokağı’ndaki atölyesinde tanıdım. Karanlık odası, titizlikle oluşturduğu arşivi ve tersleyen konuşmalarıyla beni etkiledi. Hakında çıkanları, kendi yazılarını, kataloglarını toplamaya başladım. Birçok sergi projesinde onun fotoğraflarını kullandığım için sürekli iletişim içindeydik. Şaşırtıcı karakterinin ancak dokümanlarla, belgelerle karşılaştırıldığında anlaşıldığını kavradıktan sonra onun hakkında daha çok malzemeye yöneldim. Birkaç kez çok şiddetli tartıştığımız için kızdığında neler söyleyebileceğini, mangalda kül bırakmayacağını biliyordum. Efsanelerden arınmış bir Ara Güler sergisini ve kitabını yapmak kismet olmadı. Ön ismiyle hitap edebildiğim birkaç insandan bir olan Ara hakkındaki bu yazıda efsanelerle uğraşmak arzusunda değilim, onun çalışmaları hakkında birkaç düşünceye yoğunlaşmayı deneyeceğim.

28 Ağustos 1928’de doğan Ara Güler tek çocuk olmanın avantajlarıyla büyüdü.¹ 1951’de Özel Getronagan Ermeni Lisesi’ni bitirdi. Çocukluğundan itibaren sıkı bir tiyatro, sinema tutkunuydu. Güler ailesi² dönemin film sektöründe çalışan kişilerine yakın olduğu için Ara’nın sinemacı olabileceğini düşünüyorlardı. Ancak 35 mm. amatör film kamerasıyla Ara’nın çektiği filmlere bakan aile dostları onda yetenek göremediklerini babasına söylediler.³ Dacat Bey oğlunun İstanbul Üniversitesi’nde başladığı iktisat eğitimini bitirmesinin mümkün olmadığını biliyordu. Ara bu sıralarda bir yandan Sait Faik’in etkisini saklamayan Ermenice öyküler yazıyor⁴, diğer yanda da babasının aldığı Zeis marka makinesiyle fotoğraflar çekiyordu.

Genç Ara Güler 1951-75

1951’de *Yeni İstanbul* gazetesinde kadrosuz işe başladı. İlk görevi adliye muhabirliği idi.⁵ Sultanahmet’teki adliye binasında adi suçluların fotoğraflarını çekerken onların yaşam öykülerini de öğrenmesi genç muhabiri etkilemişti. Ailesinin Galatasaray’da, babasının işyerinin Beyoğlu’nda olması nedeniyle gençliğinden itibaren İstiklal Caddesi’nde yürüyen Ara, dönemin önde gelen kültür, sanat insanlarıyla tanışmış, onların portrelerini çekmeye başlamıştı.



Ara Güler, 1970’ler. Fotoğraf: Güneş Karabuda, (Necmi Sönmez Arşivi)

Ara’nın gençlik dönemini etkileyen karşılaşmaların çoğu İstanbul Hilton Otelindeki mesaisi sırasında başlamıştı. 1955 yılında açılan bu otel İstanbul’a gelen tüm ünlülerin konakladığı yerd. Ara, çiçeği burnunda gazeteci olarak gelen konuların listesini inceler, önemli gördükleriyle röportaj yapmak için onlara apar topar tanışır.⁶ Onun ilgisini çeken asıl konu ise İstanbul’da insanların adeta karınca gibi kaynadığı yerlerdi: Galata Köprüsü, Eminönü, Kumkapı, Kalafat Yeri, Surlar, Sultanahmet, Haliç... Ara buralarda karşılaştığı manzarlardan etkilenir, fotoğrafını çektikten sonra bu insanlara ait öyküler yazmaya koyulurdu. Kendisini karşısındaki konuyu çekip giden bir

1 Ara Güler ile görüşme (2 Mayıs 1989).

2 Dacat Bey 1934 soyadı kanununa dek Dederyan olarak bilinen aile ismini Güler olarak nüfusa geçirmişti. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Neziha Tavaşlı, *Foto Muhabiri Ara Güler*, Fotoğrafi, s. 4-5 [sonraki baskıları YKY’de].

3 Ara Güler’in kendisinin yeteneksiz olduğunu adeta bir tiyatro oyunundaymış gibi anlatırdı. Onun gerçeği mi söylediğini, rol mü yaptığını anlamak kolay değildi.

4 Ara Güler, *Babil’den Sonra Yaşayacağız*, Ermeniceden çeviren: Sirvart Malhasyan, Aras Yayıncılık, 1996. Güler’in Ermenice kaleme aldığı ilk öyküsü 1950 yılında eşzamanlı olarak *Yeni İstanbul*, *Marmara* gazetelerinde çıkmıştı.

5 Güler bu yıllarda çektiği fotoğrafların sıradan gazete fotoğrafları olduğunu, negatiflerinin de gazete arşivinde bulunduğunu söyleyerek konuyu kapatırdı. Bkz. N. Tavaşlı, s. 27.

6 Ara Güler ile görüşme (20 Mayıs 1989). 1954/55 yıllarında Tennessee Williams’ı Çemberlitaş Hamamı’na götürdüğünü kendine özgü cümleleriyle anlatırken kendisini tutamaz gülerdi.



Adalet Cimcoz, 1950'ler.
Fotoğraf: Ara Güler (Necmi Sönmez Arşivi)



Mahmud Cuda, 1950'ler.
Fotoğraf: Ara Güler (Necmi Sönmez Arşivi)

fotoğrafçı olarak değil, konunun başını, sonunu araştıran, oturup yazısını kaleme alan bir gazeteci olarak görürdük.

Ara'nın erken dönem çalışmaları o yıllarda basın fotoğrafçılığında ön plana çıkan Selahattin Giz'in etkisindedir.⁷

Gazeteci Nezih Tavaşlı'yla olan konuşmalarından anlayabildiğimiz kadarıyla Ara üzerindeki diğer etki de, arkadaşlık ettiği ressam (Bedri Rahmi, Orhan Peker) ve şairlerden (Orhan Veli, Attilâ İlhan, Metin Eloğlu) gelmiştir. Eğer "Ara'nın görselliğinden", Selahattin Giz'in etkisinden uzaklaşmasından bahsedeceksek, bunun ressamların, şairlerin yanı sıra

Kuzgun Acar, İlhan Koman, Şadi Çalık başta olmak üzere tamamı soyut çalışan heykeltıraşlarla yakınlığıyla birlikte ele almamız gerekecek. Unutmamak gerekiyor ki Ara'nın hem küçümsenemeyecek bir resim koleksiyonu vardı, hem de arkadaşlarının ihtiyacı olan fotoğrafları çekerken onların atölyelerine giriyor, işlerini yakından izliyordu. Ayrıca Sabahattin Eyüboğlu'nun İstanbul Üniversitesi'ndeki Sanat Tarihi derslerinde dia olarak gösterebilmesi için Modernizm akımının önemli sanat eserlerinin röprodüksiyonlarını da çekiyordu.⁸ Ondaki kompozisyon kurma becerisinin, olay takip etme dürtüsünün tiyatroya olan ilgisinde de beslendiğini söylemek mümkün.

7 2017 yılında Yapı Kredi Kültür Sanat'ın Beyoğlu'ndaki yeni binasının açılış sergisi nedeniyle bu kurumdaki Selahattin Giz arşivini detaylı olarak inceleme olanağım doğmuştu. 1950'lerde Giz'in çektiği fotoğraflarla Ara'nın gençliğinde çektiği fotoğraflar arasındaki yakınlık bana ilginç gelmişti. Ancak 1960'lardan itibaren Ara'nın kendi özgün yaklaşımını geliştirdiğini söylemek mümkündür.

8 1999 sonunda Tosbağa Sokak'taki atölyesine uğradığım bir gün, kocaman bir çöp torbasının içinde tamamı sararmış bu diaların bir kısmını görmüştüm. Ara, Eyüboğlu için çektiği tablo, heykel röprodüksiyonlarından bir tane de kendisi için çekmişti, her zamanki "bir gün lazım olur" içgüdüsüyle.

Yeni İstanbul'da fazla kalmayan Ara bir süre *Vatan* gazetesinde çalıştıktan sonra dönemin ünlü dergisi *Hayat*'a⁹ geçmiş burada arkası arkasına ses getiren röportajlar yayımlamıştır. Bunlardan ilki *Nuh'un Gemisi*'dir. NASA tarafından dünyanın uzay boşluğundan çekilen fotoğraflarından yola çıkan amatör arkeologlar, üç kutsal din kitabında anlatılan Nuh'un Gemisi hikâyesinin gerçek olduğu, geminin kömürleşmiş kalıntılarının Ağrı Dağı eteklerinde olduğu hikâyesi ortaya attılar. Bu söylence o yıllarda dikkat çekince, Ara yakın arkadaşları olan Güneş ve Barbro Karabuda ile bu bölgeye giderler. Karabudalar İsveç Televizyonu'nda 24 Aralık 1961 Noel günü yayınlanıp¹⁰ kendilerine Kuzey Avrupa'da ün kazandıran *Nuh'un Gemisi* belgeselini çekerlerken, Ara fotoğraflarını Yakın Doğu muhabiri olarak çalıştığı *Paris-Match*, *Life-Time*, *Der Stern* dergilerine yollar. Dünyanın dört bir köşesindeki dergilerde, gazetelerde yayımlanan bu fotoğraflar Ara'nın fotoğraf muhabiri olarak uluslararası dolaşıma girerek ciddi telifler elde ettiği ilk işlerdir.

1961 Ara için uğurlu bir yıldır. Hem o yılların *Hayat* dergisinin fotoğraf bölümü şefi olur, hem de Magnum ajansının kurucularından Henri Cartier-Bresson ile İstanbul'da tanışır. İkisi de ince espriye, argoya hayran olduğu için aralarında yakın bir dostluk başlar. Cartier-Bresson sokak fotoğrafçılarına Türkiye'de bir zamanlar Şipşakçı denildiğini öğrenince Ara'ya Pakistan'dan yolladığı bir mektubunu



Louise Nevelson, 1975.
Fotoğraf: Ara Güler (Necmi Sönmez Arşivi)

"Şipşak Henri" diye imzalar.¹¹ Cartier-Bresson, Marc Riboud gibi Magnum ajansının üyeleri Ara'nın bu ünlü ajansa üye olmasını önerdiyseler de, yayınlanan her fotoğraftan bu ajansa belli bir pay göndermek gerektiği için o buna hiçbir zaman razı olmamıştır.

1960'lı yıllar Ara'nın belgesel fotoğraf anlayışının çatısının çakıldığı önemli bir süreçtir. Bir yandan foto muhabiri olarak olayların peşinde koşarken, diğer yandan İstanbul'da, Anadolu'da o yılların atmosferini taşıyan fotoğraflar çekmeye başlar. Onun için bir fotoğrafta kompozisyon değil, hikâye, dram önemlidir. Hikâyenin ana öğesinin insan olması Ara'nın bu yıllarda ister portre çalışsın, isterse

9 *Hayat* dergisi, Yapı ve Kredi Bankası'nın kurucusu Kâzım Taşkent'in Almanya'dan gelen en modern baskı aletleriyle kurduğu tıfdrük matbaada tamamı renkli olarak basılıyordu. Türkiye'de yaşam tarzının değişmesini etkileyen bu derginin görsel çizgisindeki gizli imza Ara'ya aittir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Özlem Yavuz, *Hayat Dergisi Dolayısıyla Türkiye'de Yaşam Tarzı Dergiciliğine Bakmak*, 2015 (Yüksek Lisans Tezi)

10 Barbro ve Güneş Karabuda ile görüşme (Stockholm, 26 Haziran 2014)

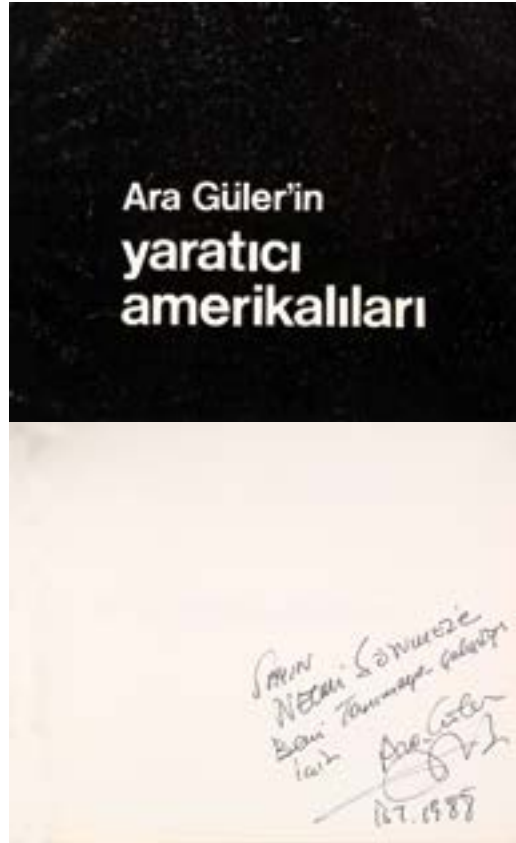
11 *Sevgili Dostum Ara'ya*, Ara Güler Fotoğraf Koleksiyonundan Seçmeler, Kûrâtör: Samih Rifat, YKY, 2000, s. 6.

foto muhabiri olarak haber kovalasın tüm çalışmalarına hümanist bir karakter kazandırır. İlginç olan Ara'nın bu dönem renkli çalışmalarıyla uluslararası dikkati üzerine çekmesidir. 1967'te Japonya'da yayınlanan *Photography of World* antolojisinde de, 1968'de New York'taki Museum of Modern Art'taki grup sergisinde de renkli fotoğraflarıyla ismini duyurur.

Yaratıcı Amerikalılar sergisi ya da Ara Güler stilinin oluşması (1975-1995)

Ara Güler imzası, stili 1970'lerde iyice kendini gösterir. Yüzlerce fotoğraf arasında bir çırpıda anlaşılacak karakteristikleri görsel olarak oluşturmak kolay bir uğraş değildir. Ara 1970'li yıllarda çektiği fotoğraflarıyla bunu başararak art arda önemli uluslararası projelere imzasını atmayı başarmıştır. Bu projelerinden en önemlisi *Yaratıcı Amerikalılar* sergisidir. Dünyanın dört bir yerinde yaşayan Amerikalı kültür, bilim, sanat insanlarının portrelerinden oluşan bu dizi, Ara'nın yaratıcı bakış açısını kendi özgüveniyle buluşturarak oluşturduğu bir çalışmadır. İnsana, insan yüzünü bakarken onun yakaladığı anlam belki de Ara'nın imzasını oluşturur. *Ara Güler'in Yaratıcı Amerikalıları* isimli alçak gönüllü bir kitapçıkla belgelene¹² bu portreler onun görsel hazinelerinden birini oluşturur. Bir olgunun altını çizmekte fayda var, fotoğraf sanatında "portre" önemli ve zorlu bir alandır. Çünkü bir kurumun ya da birilerinin sipariş vermesi, o ünlü kişiden izin alınması, ziyaret edilmesi, çalışmaların yayınlanması geniş ilişki ağını gerektirmektedir. Ara bu ilişki ağını Paris ve Londra'daki dostlarının da yardımıyla

¹² Ara Güler'in kendisinin yayınladığı, içinde birçok hatanın olduğu bu kitap onun ilk albümlerindendir. Önsözünü ise ünlü fotoğraf dergisi *Camera*'nın editörü olan Romeo Martinez (1911-1990) kaleme almıştır.



Ara Güler'in *Yaratıcı Amerikalıları* (1975) kitabının kapağı ve ithaf sayfası (Necmi Sönmez Arşivi)

la ama daha çok kendi çabasıyla oluşturdu. Bu konuda her kapıyı açan iki anahtar isim ona her zaman yardımcı olmuştu: *Camera* dergisinin ünlü editörü Romeo Martinez ve H.C-Bresson. En çok telif getiren fotoğrafın portreler olduğunu bildiği için kendi stilini portre alanında geliştirdi. Unutmamak gerekiyor ki, ona Amerika'da Avrupa'da çalışma olanağı sağlayan *Yaratıcı Amerikalılar* projesi Amerikan Haber Ajansı, Picasso portreleriye ünlü yayıncı Albert Skira tarafından Ara'ya verilen siparişle gerçekleştirilmişlerdir. 1975 yılında (47 yaşındayken) Ara, fotoğraflarıyla hangi yöne doğru ilerlemesi gerektiğine dair

bir karar vermesi gerektiğinin farkındaydı. Onun nasıl, hangi koşullarda çalıştığı hakkında en ilginç belgelerde biri de ilk eşi Perihan Sarıöz'ün kaleme aldığı *İstanbul-Paris-İstanbul* kitabıdır.¹³ İlişkilerinin daha büyük, önemli portre siparişleri almasına izin vermediğinin farkına varmıştı.¹⁴ O yıllarda klasik röportaj fotoğrafçılık da artık dünyanın bilinmedik köşeleri pek fazla kalmadığı için, belli bir tıkanıklığa girmişti. Fotoğraf tekniği yeni sanatsal eğilimlerin merkezine yerleşiyordu. Bırakalım bu eğilimleri takip etmeyi, kendi fotoğrafları sergilenmediğinde galerilere, müzelerin semtine bile uğramayan Ara, bir trenin hızlıca yanından geçtiğini seziyordu elbette. O bu trenin en güvenceli yeri olan "yerel duyarlılıklar" vagonuna yerleşerek, 1980'den sonra Anadolu'da çalışmaya, insanı, doğası, kültürüyle bu coğrafyayı içselleştirmeye başladı. Öylesine çalışkan, öylesine enerji doluydu ki, 1995'e kadar Anadolu'yu karış karış gezerek, hem olağanüstü bir arşiv, hem de kendi belgesel tarzının çerçevelerini oluşturdu. Bir konuda Ara'nın hakkını Ara'ya vermek gerekiyor: Kendi kuşağının en çalışkan fotoğrafçısı odur. Dile kolay bir milyona yakın negatiften, diadan oluşan bir arşivden bahsediyoruz. Neydi Ara'nın imzasının başat özellikleri? Onu diğer fotoğrafçılardan ayıran? Bu konuda edebiyat yapmadan yazan pek az kalemden biri de Samih Rifat olmuştur. Rifat'ın "Her zaman başka ama hep kendine benziyor"¹⁵ cümlesi onun fotoğraflarının özeti.

1995 sonrasında Ara'nın 1955'lerde çektiği İstanbul fotoğraflarının ön plana çıkarak ona yaşayan bir efsane karakteri kazandırdığını gö-

¹³ Perihan Sarıöz, *İstanbul-Paris-İstanbul*, Doğan Yayıncılık, 2000.

¹⁴ Bu alanda Yousuf Karsh'in olağanüstü başarılarını bildiğini yaptığı ters esprilerle her zaman ortaya koyardı.

¹⁵ Samih Rifat, *Akla Kara Arası*, YKY, 2018, (3. Baskı), s. 112.



Necmi Sönmez Ara Güler'le Ara Café'de. Galatasaray, 27 Kasım 2017. Fotoğraf: Veysel Uğurlu

rürüz. Kendisi de bu efsanenin dokunulmazlığını sevmiş, lafını hiç esirgemedi, üstelik sevimli bir argoyle bezeyerek iletişim kurmaktan keyif almıştı.

Hakkında yayımlanan elliye yakın kitabın varlığına rağmen Ara Güler'i yeterince tanıdığımızı sanmıyorum. Onun klişe siyah-beyaz İstanbul fotoğraflarını aşan, bedeli ne olursa olsun şimdiki zamanı yakalamak isteyen, köşeli fikirleriyle en yakınındakileri bile çileden çıkaran bir karakteri olduğunu unutmamak gerekiyor. Söylemekte fayda var, efsaneler ölür, karakterler ve çalışmalar kalır. Artık Ara Güler'e efsanelerden uzaklaşarak farklı sorularla yaklaşmanın zamanı değil mi?

1988'de beni Ara Güler'e gönderen Zeynep Oral'a, 1989'dan itibaren onun fotoğraflarıyla yazılarımı yayımlayan Hamit Kınaytürk, Bülent Berkman, Akal Atilla, Turgay Fişekçi, Enis Batur, Celal Üster, Handan Şenköken, Turhan Günay, Cem Erciyes, Murat Yalçın ve Mine Haydaroglu'na teşekkür ederim. Ayrıca bu yazıyı kaleme alırken düşüncelerini benimle paylaşan arkadaşım Murat Germen'e de teşekkür borçluyum.

Düsseldorf, Aralık 2018

ONUR SERDAR – BARIŞ ACAR

Sanat üzerine konuşurken aslında ne üzerine konuşuyoruz?

ONUR SERDAR: *Ekphrasis* üçlemesi kitabının alt başlıklarından biri “görünür ve söylenir arasında geçitler”di. Kitap üzerine söyleşilerin de her fırsatta sanat için felsefenin olmazsa olmazlığını vurguluyorsun. Ben bu önermenin bütün disiplinler için geçerli olduğunu düşünüyorum. Keza akademik bir disiplinin kendi iç mantığının belirli alanlara, bağlantılara ulaşmaya yetmeyeceğini düşünüyorum. Uzmanlaşmanın mantığının verili koşullar içinde, hangi etkileşimlerle nasıl çalıştığını, içinde bulunduğu politik paradigma bağlamında nasıl işlediğini felsefe olmadan anlayamayacağımızı düşünüyorum. Keza kapitalist ekonominin tarihsel-toplumsal pratiğinde evrilmiş, inşa edilmiş toplumsal mekanizmaların içerisinde uzmanlaşma, nihayetinde egemen olan değerler sisteminin yeniden üretimi ve biriktirme pratiğiyle ortaya çıkan güç ilişkisinin devamlılığına hizmet eder, işlevselleşir. Burada felsefeyi yine kendi içine kapanık, düşünceyi uzmanlaştıran bir disiplin olmaktan çok, kavramı üreten, eyleme geçiren, hayat ve insani pratikler arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran, dolayısıyla ürettiği deneyimle olayları, olguları ve anlamları bağlandıran kolektif bir bilgi üretme geleneği olarak varsaydığımızı

düşünüyorum. Bu bağlamda sorun şu olacak; sanat hangi alana müdahildir ve kendi gerçekliğini, mekanizmalar içindeki işleyiş biçimini, anlamak için kendi iç dinamikleri yeterli midir?

BARIŞ ACAR: Sorunun iki önemli yönü var: İlki, dışsallık olgusu ve onun niteliği; ikincisi de sanatın dışsallığının ne olduğu sorusu. *Ekphrasis*’te çok temelde üzerinde durduğum bir sorun bu, görünür olduğuna da bir türlü



emin olamadığım. Bu yüzden sorun benim için kıymetli. Aslında senin sorunda söylediğinin tam aksine disiplinleşme olgusunun kökenine baktığında, üniversiter anlamda bilimlerin oluşumunda ilk dikkatimizi çeken içe kapanmadır. Kendini diğer alanlardan soyutlama, kendine özgü, “otantik” terimleri aracılığıyla kendine yetebilme kaygısı bilimlerin kuruluş mottosudur denebilir. Bu anlamda dışsallık, dışarı tarafından belirlenme tümüyle göz ardı edilir. O alan bizi ilgilendirmez, bizim konumuz sadece şudur diyerek bir sınır çizilir. Sanat tarihinde bunun tezahürü tabii ki sanat felsefesinin ve estetiğin kapı dışarı edilmesidir. Sanat tarihçisi “sanat nedir” sorusunu sormaz. “Biz sanatın tarihiyle, onun değişimleri ile ilgileniyoruz” diye de eklenir.

Oysa tümüyle yanlıştır bu. Daha doğrusu bir illüzyondan üretilen ve ondan beslenen bir söylemdir. Keza sanatın ne olduğunu, yani nesnenizin neliğini tanımlayamadan bilim yapamazsınız. Eğer ki tutarlı kalarak pozitivist bir kipte ilerleyeceksek bu böyledir. Bu noktada bir adım geri çekilelim. Neden bunu yapıyor bilimler ya da sanat tarihi? Bana kalırsa çok bariz ama rahatsız edici bir hakikatin daha baştan önünü kesmek adına yapılıyor bu: Kurucu olan dışın, dışsallığın elenmesi. Muhafazakâr bir yapı kurulur daha bu ilk adımla. Alanı biz kendi terimlerimizle konuşacağız derken, belki de en önemli şeyi, alanı belirleyen dışarının nitelikleri ele alırız. Bunu en güzel gören teorisyenlerden biri Louis Althusser’dir. *Kapital*’i *Okumak*’ın ilk bölümünde bir bilimin kendisini nasıl kurabileceğini ele alırken, Foucault’nun *Deliliğin Tarihi*’ne de atıfla, görünür ve görünmez olanın ilişkisini değerlendirir ve görünmez olanın basitçe görünür’ün dışarıda bıraktığı şey olmadığını söyler. Görünmez olan görünürün



Barış Acar

dışsallaştırarak içine aldığı karanlık taraftır. Althusser’in “semptom” ya da “teorik sürçme” dediği de aslında budur. Konuyu sanat tarihine getirirsem; sanat, sanat tarihinin karanlık tarafıdır, dışsallaştırma yoluyla yapısının içine gizlediği semptomdur.

Peki, neden yapar bunu? Yani, soruna geri dönecek olursam, sanat tarihi kendini diğer alanlardan, belirgin olarak da felsefeden ayırarak ne yapmak istiyor? Bu soruya yine Althusser perspektifinden cevap vereceğim. Kendini politikadan korumaya çalışıyor. Politika yapmaktan kaçınıyor. Keza felsefe, Kant’ın da söylediği gibi, “savaş alanı”dır. Sonunda politika yapmanın en rafine biçimi olarak karşımıza çıkar felsefe. Sanat tarihinin sanatı feda etmesine yol açan korku politika yapma korkusudur. Sanat tarihi felsefeyi dışarıda bırakarak daha en başta politik bir alan açılmasını engellemeye çalışıyor. “Ele aldığımız

konuyu tarih çerçevesinde değerlendireceğiz”, hatta daha da özelliği bir dille, “bu eseri üsluplar tarihi çerçevesinde değerlendireceğiz” diyor bize. “Bu eser, şu şu özelliklerden dolayı soyut-dışavurumcu, bu ise minimalisttir” diyor. İyi ama bu kavramları nasıl oluşturduk, sorusunu dışarıda bırakıyor, keza bu politik bir soru. Kavramları sadece tanımlanmış birer nitelikler yığını olarak önümüze sürüyor. Sanat tarihi kendi kavramları üzerinde, nesnesi üzerinde soru sormadığı sürece söyleyecek bir şeyi olmayan, kendini sadece envanter tutmakla sınırlanmış bir disiplin.

Hele ki çağdaş sanat alanında sanat tarihi iyiden iyiye kendi kendinin karikatürüne dönüşmüş durumda. Çünkü burada üslup çerçeveleri de işlemiyor. Bu yüzden çağdaş sanat üzerine 60’lardan bu yana felsefeciler, sosyologlar ya da günümüzde gazeteciler konuşuyor. Bunun sebebi çok basit. 20. yüzyıl başı avangard sanatçılarından beri çağdaş sanatın meselesi sanatın kapılma mekanizmalarından kaçma stratejileridir. Dolayısıyla doğrudan sanatın neliği sorusunu önlerine alırlar. Türkiye’de bizim en çok göz ardı ettiğimiz şey bu. Biz avangardı bir akım, tarihsel bir dönem vb. olarak tasnif edip kategorileştirerek yok etmenin peşindeyiz. Türkiye sanat tarihinin bir avangardı yok örneğin. Bu anlamda bir semptomu yok. Yok değil aslında, biz yokmuş gibi yapıyoruz. Onu kastediyorum. Hep içi olan bir sanat tarihi bizimkisi. Resim tarihi, mimari tarihi vb. gibi rijit elemanlarla belirlenmiş bir içi olan bir tarih yazımı.

ONUR SERDAR: Avangardın bu anlamda bir dışın hesaba katılmasıyla ya da bir dışa müdahale etme eğilimiyle oluştuğunu söylüyorsun. Avangardın kimliğine (eğilim ve karakterine) baktığımız zaman 19. yy. sonrası değişen sanat

anlayışıyla, Birinci Dünya Savaşı sonrası oluşmaya başlayan transdisipliner eğilimler, Dada, Fluxus vb. ile sanatın politikaya müdahil olduğunu görüyoruz.

BARIŞ ACAR: Benim mevcut sanat tarihi yazımında en çok karşı çıktığım şey avangardın pozisyonu zaten. Avangardı sadece tarihsel bir dönemeç, bir üslupmuş gibi ele alıyor sanat tarihi. İçine alıyor ama ancak kendi kategorileri çerçevesinde. Modernizmin bir parçası olarak çoktan kapanmış bir dönemdir avangard orada. Oysa avangard tam da sanat yapma biçimlerinin kategorize edilmesine, sanatın kabul edilmiş ve norm haline gelmiş çerçevelerine bir başkaldırıdır. Bu girişimi, büyük harfle yazılan Sanat’ı bir nevi “saray sanatı” haline getirir. Marinetti’nin meşhur manifestosu müzeleri yıkmak üzerinedir. Neden? Çünkü onlar, avangard sanatçılar yaşamı talep ederler. Müzelere tıkıştırılıp donmak ve “kültür”e ya da “sermaye”ye dönmek yerine onlar yaşamı dönüştürmektir elbette. Bu yüzden de avangardlar her zaman politik olmuşlardır. Konunun sanat tarihi noktasına geri dönecek olursam aslında avangardlar sanat tarihi için de bir köprüden önce son çıkış gösterirler. Sanat tarihi kendi içinde tutarlı olmak istiyorsa önce kültür tarihinden nerede ve nasıl ayrıldığının hesabını vermelidir. Burckhardt sanat tarihinin doruklarından biri olarak ne yaptığını gayet iyi bilir, kültür tarihidir onun yaptığı. Sanat ise avangardların yaptığı gibi kültür tarihine müdahaledir. Politik içerimle ve felsefi dille doludur sanat, onsuz düşünülemez.

1960’lara geldiğimizdeki çıkış da böyle bir şeydir. Örneğin Kavramsal Sanat’ı ele alalım. Sanat yapıtının bir sonuç ürün olarak, meta olarak varlığının kökten reddi vardır Kavram-

sal Sanat’ta. Bugün ise bu, tematikleştirme olarak bambaşka bir şekilde tezahür ediyor. Bir kavram ele alınıyor, bu genellikle dönemin popüler olmuş bir kavramı oluyor, parodi ve pastişlerle ona dair kimi yaklaşımlar deniyor. (Burada deneyselliğin ne olduğunu da aslında yeniden ele almak lazım.) Oysa gerçek anlamda sanat asla kavramı olduğu gibi almaz. Keza o zaten norm’dur. Aksine kavramın oluşum dinamiklerini yeniden oyuna sokar. Türkiye’de kavramsallık, birkaç örnek dışında, tümüyle tematikleştirme olarak görüldü ve değerlendirildi. Bugünlerde de tekrar rafa kaldırılmış görünüyor. Türkiye kendi sanat tarihi yazımı olmayan, bunun üzerine düşünmeyen bir ülke olduğu için bu tip akımlar girdiği gibi tüketiliyor sadece. Video sanatı örneğin 90’larda herkes videocuydu, şimdi burun kıvrılıyor. Çünkü satışı yok ya da zor. Video alanında sistemli iş üreten ya da ciddi çıkışlar yapan bir sanatçımız var mı? Yok. Neden? Gerek yok çünkü. Eldeki sanat tarihi yazımı oraya kadar ulaşmıyor. Dolayısıyla alımlanması da yok.

ONUR SERDAR: Sanat için, geldiğimiz noktada, bu dışarıda bırakma eylemi bir mekanizma olarak ortaya çıkıyor. Sanat üretiminin, sanat çevresinin, entelektüel dünyanın sınırlarını bu dışlama-içerme mekanizmaları belirliyor. Yetkin ve yetkin olmayan, galerinin (beyaz küpün) içindeki ve dışındakini ayırıyor, düzenliyor (regulation). Bu anlamda sanat üretiminin ve sergilenme biçimlerinin nitelikleri ve yapısallığı; oluşturduğu ilişkilerin nitelikleri ve formları da bizi ilgilendiriyor. Bu ilgi bizde sanat üretim pratiklerinden sergilenme aşamasına ve bu süreçler içerisindeki toplumsal ritüellere kadar odaklanma ve gözlemlene alanları oluşturuyor. Sanat bugün toplumsal

ve maddi koşullarını basitçe yok saymıyor; hatta bugün bahsettiğimiz bu yapılar ve mekanizmalar sanat tarafından nesneleştiriliyor. Galiba burada disiplinlerüstülük vurgusunu veya felsefenin gerekliliğini, sanatın ve sanatçının kendi ayrıcalıklarını ve özel yerini de politik olarak tartıp biçen ya da bunları disiplinin içerisinde gizleyen mekanizmaları da tartışılır kılmak gerekiyor. Tarihsel süreçler içerisinde, toplumsal olaylara içkin olarak oluşan, gelişen, dönüşen mekanizmalar bunlar ve aslında ve günümüzde de bu şekilde işliyorlar. Galiba mesele yapıtın mesajının ve müdahale denilen sanatsal edimlerin adreslendiği alanlar...

BARIŞ ACAR: Haklısın ama öte yandan mekanizma üretmenin gerekliliği de var. Yaşayabilmek, çalışabilmek, düşünebilmek için... Bireyleşmeler olarak anıyoruz sanatın girişimini ama bu toplumsal bir yapı içinde gerçekleşiyor. Tek başına bireyleşemezsin. Bunu ille Hegelci bir bütünlükçülük çerçevesinde düşünmek zorunda değiliz. Leibnizci diziler gibi de düşünebiliriz bunu. Her biri başka bir perspektife açılsa da dizi halinde dünyayı oluşturan bir bütünsellik. Mekanizmalar üzerinden düşünelim. Bir müze ya da galeri sanatı kendi çerçevesi içine hapsediyor, burası kesin. Peki, başka türlü yapılamaz mıydı bu? Yapılabilirdi bence. Bu da yine bireyleşmelere bağlı diye düşünüyorum. Kurumlaşma kemikleşmeyi beraberinde getirir. Orası öyle. Ama yine de kurumların içinde de bireyleşme noktaları vardır. Nasıl bir bireyin içinde bireyleşme noktaları bulabiliyorsak, kurumlarda da aynı anda yaşayan farklı eğilimler, farklı virtüaliteler vardır. Gerçeküstücülüğün doğuşuna gidelim. Bir nevi Dadacılığın kurumlaşmış halidir Gerçeküstücülük. Dadacı bütün tartışmaları içinde barındırır. Kendi kurumlarını üretmiştir:

Galeriler, dergiler, yayınevleri... Türkiye’de de böyle bir süreç olabilir. Buradaki kritik soru şu, bugün hangi kurumlarda kimler var böyle bir hareketi destekleme cesareti olan? Bizde tam tersi bir söylem var, çağdaş sanat nefreti diyebileceğimiz ve sözünü ettiğim kurumlarda yaşayan, kimliklenen bir söylem. En çağdaş, en güncel işleri yapan kurumlarda bile bir yaptığı işe inanmama hali hakim. Bunun faturası da kısa yoldan alımlayıcıya kesiliyor, halkın çağdaş sanata mesafesi hedef olarak gösteriliyor. Bence bizzat çağdaş sanat nefreti çağdaş sanat kurumlarından kaynaklanıyor Türkiye’de. Kendileri çağdaş sanatın mantığıyla (ben bunu avangard olarak gördüğümü her fırsatta belirtiyorum) ilişkilmiyorlar, onu piyasa gereğince sadece sürdürüyorlar. Dolayısıyla Gerçeküstücülükte olduğu gibi bir çıkıştan söz edemiyoruz bizde. Çerçeveyi çizen kurumda bireyleşme için herhangi bir alan yok bu anlamıyla. Daha başlangıçta kapma aygıtı işlevi görüyor bu kurumlar bizde. Josef Beuys’un Harald Szeemann’la kurduğu ilişkiye bak ya da René Block’la. Kimliklerin kim olduğu değil burada meselemiz? O kimlikleri oluşturan bir takım bireyleşme noktaları var. O noktalar Beuys gibi bir adamın kurumların içinden geçerek yine de kendi olabileceği ve bambaşka bir sanat tahayyülü ortaya çıkarabileceği bir olanak yaratıyor. Soru, Türkiye’deki kurumların böyle bir hareket kabiliyeti olup olmaması aslında.

ONUR SERDAR: Benim mekanizma olarak sözünü ettiğim biraz da şu: Ai Weiwei’nin mülteci sorununa dikkat çekmek amacıyla Midilli’de sahile uzanarak verdiği Aylan Bek pozunu düşünelim. Bu, sosyal medya başta olmak üzere, bütün medya kanallarından dağıtıldı. Ardından Sidney Bienali’nde “Yol-

culuğun Kanunu” isimli plastikten dev bir mülteci botu ile bu konu üzerine çalışmasını sürdürdü. Bu işler çok konuşuldu ama şu yerince vurgulanmadı: Ai Weiwei’nin mülteci sorununu kavrayışı ve onu dönüştürdüğü şey nedir? Onu nerede dolaşıma sokar? Bu tartışmasız bir biçimde sermayenin alanıdır. (Bunda bir problem yok!) Sonunda da kendisine geri dönerek çemberi tamamlar. (Problem burada başlıyor.) Dolayısıyla imajın işleyiş biçimine bakmak gerekiyor öncelikle. İmajın temsili, gerçekliğini yutmaya başlıyor. Dış-sallığı yok sayma meselesini ben burada bir mekanizma olarak görüyorum. Sanatı hareket ettiği diskurdan bağımsızmış gibi göstererek, ona ayrıcalıklı bir yer sağlayan bir mekanizma bu. Ai Weiwei’nin görünürlüğü ve söylediği şey belli, ancak görünür ve söylenirin ötesinde imajın servis edilme biçimi ve kanalları başka bir şey söylüyor bize.

BARIŞ ACAR: Bence Ai Weiwei’nin işlerini ve onun politikasını çok iyi çözümleyen ifadeler bunlar. Sanatçının işleri mülteci sorunuyla ilgili ama açtığı diskur nerede?

ONUR SERDAR: Evet, tam da bunu soruyorum: Sözünü ettiğimiz imaj kimin için çalışıyor? İmajın adresi neresi? Sanatçı kime konuşuyor. Bu eser iddia edildiği gibi politik-estetik bir müdahale içeriyorsa eğer, imajın başka bir yerde ve başka bir şekilde de çalışması (işlevselleşmesi) gerekiyor. Politikanın pratik sahnesiyle ilişki kurması gerekiyor. Sadece olayı nesneleştirmesi burada bir pozisyonu vurgulamaz. Oysa baktığımızda, onun müzeyle ilişki kurduğunu, müzeye ve ayrıcalıklı sanat izleyicisine konuştuğunu görüyoruz. Bunun toplumsal katmanı da belli. Dolayısıyla Ai Weiwei’nin politikası bir “boş gösteren”e doğ-

ru yol alıyor. Dikkatli konuşuyorum burada. “Boş gösteren” değil, “boş gösterene doğru yol alan” bir imaj üretim rejimi bu. Hakikati içerisinde barındıran bu şok imaj bir doküman olmaktan çıkıp sanat yoluyla temsilleştiriliyor. Sol bir politik argümantasyonu arkasına alıyor, keza eleştirel kültür buradan üretiliyor aslında, ama onu başka bir yerde işletiyor. İmaj rejimi dediğim bu tam anlamıyla. Ai Weiwei’nin politikasından çok onun izleyicisinin aldığı politik imaj ters köşeye düşüyor. Böylece çağdaş sanatın gösterdiği şeyle işleyiş arasında bir fark oluşuyor. Estetiğin anesteziye dönüştüğü bir süreç bu.

BARIŞ ACAR: Baştaki sorunun ikinci kısmı bunu hedefliyordu anladığım kadarıyla. Sanat nereye, hangi dışarıya doğru konuşuyor sorusu... Müzeye mi, piyasaya mı, her türden alımlayıcıya mı? Bana kalırsa bizim anladığımız anlamda, saray sanatı olmayan, o mekanizmadan kendini kurtarabilen sanatın müdahale ettiği yer politika. Jacques Rancière’in estetik sanat rejimi diye adlandırdığı yaklaşımında sanat da politika da zamanı ve mekânı yeniden düzenleme, bunları manipüle etme araçlarıdır. Kant’ın estetik teorisinin ana kategorileridir aslına bakılırsa bunlar. Rancière’in buna katkısı politika ile sanatın hareket alanının ve hatta belki de nesnesinin aynı olduğunu söyler. Bu ikisini birbirinden malzeme ya da nesne oluş yönünden ayırt etmek imkânsızdır. Belki de nesne ediniş biçimleri üzerinde bir farklılıktan söz edebiliriz. Politika mekânı ve zamanı nasıl düzenler, sanat bunları nasıl düzenler gibi. Sanatın müdahale alanı asla müze olmadı, piyasa ya da üretim ilişkilerinin o ya da bu tarafı olmadı. Bunları kapsayan, bunların anlamını yeniden düzenleyen bir bağlam sorununa yöneldi sanat hep.

Politika üretti aslında tarihin her döneminde sanat, politik bir angajmanı takip falan etmedi. Kendisi mekânı ve zamanı yeniden düzenleyerek politika yaptı. Politika toplumsal bir ideden, toplumsal ihtiyaçlardan yola çıkarak düzenliyor alanı, sanat ise bunu bireylikler üzerinden yapıyor.

BÂKİ ASİLTÜRK - SİNAN BAKIR

DİYALOJİK OKUMA

Bir Japon Nasıl Ölüyor Ali Ayçil

BÂKİ ASİLTÜRK: Ali Ayçil, son dönem edebiyatımızın şiir, öykü ve deneme alanlarında sivrilen kalemlerinden. Daha önce *Arastanın Son Çırağı*, *Naz Bitti* gibi şiir kitapları, bir öykü ve birkaç da deneme kitabı çıkmıştı. Yazdığı tür ne olursa olsun belli bir *erdem* duygusuyla hareket ediyor olması onun ayırıcı özellikleri arasında. Yeni şiir kitabı *Bir Japon Nasıl Ölüyor*, ince ama kalın bir kitap! Erdem duygusuyla incelen, varoluş meselesiyle kalınlaşan kitabın merkezinde “dünya ve insan” var. İnsanın yeryüzündeki durumu, modern hayat içinde parçalanmış insanın dünyası, ilişkilerdeki seyrelme, eşya ile olan mesafenin azalması başlıca konular. Mesafenin açılması şairin temel dertlerinden. Vurgulamak lazım; hiçbir zaman didaktizme düşmüyor. Zaman zaman biçimsel arayış ve keşiflere rastlansa da temel derdi “öz”e ilişkin. Onda bu “öz” kendi biçimini getiriyor. Hem “yaralı” olmayı hem de “bir yaralının yakını” olmayı erdemle seçen şairin kişiliği ve üslubu örtüşüyor. Kendisini arka plana atmak da onun seçimleri arasında: “Burada bir boşluğa kapı yaptılar beni” Pek çok şair bir hazine kapısına, akademi bahçesine kapı olmayı seçerken Ayçil’in bu tutumu üzerinde düşünmeye değer.

ATAKAN YAVUZ: Ben öz meselesinden önce kitabın ismiyle ilgili bir şeyler söylemek isterim. Bu da erdem meselesiyle doğrudan bağlantılı çünkü. Kitabın ismi de aslında bahsettiğin erdem bir tezahürü: *Bir Japon Nasıl Ölüyor*. Soru işareti yok. Şair bir soru sormuyor burada. Bir şey söylemek istiyor. Shakespeare’in, “Lütfen bu dünyadan bir insan gibi konuşalım” diye bir tiradı var. Ayçil de bu dünyada olmanın, insan olmanın erdemine çağırıyor okuru. Önce bu dünyadayken, yaşarken insanın biricikliği üzerinde diretelim. Japon deyince okur da bir Haiku kitabı sanabilir. Ama kitapta sadece bir Haiku var. Ben kitaba seçilmiş bu alınlığı daha çok edebiyatımızı kuşatan ağır ticari-mistik havaya bir itiraz olarak okudum. Kime itiraz dersin “Az bulan Tanrı’dan bahsetsin mesela kâr payı çok yükseldi.” dizesinde cisimleşen hakikat tüccarlarına, iyilik tefecilerine, şiir işportacılarına, ahlak vaizlerine hem bir itiraz hem çağrı. Gelin bu dünyadan bir insan gibi konuşalım. Yeryüzünün meselelerini yeryüzünün kelimeleriyle ortaya koyalım. Didaktizme düşülmemesini de muhatabıyla buyurganca, tepeden değil de aynı hizadan konuşma kaygısına bağlıyorum. İnsana varmak isteyen diyalog böyle ilerlemeli zira.

BÂKİ ASİLTÜRK: Ali’nin yazdıklarında baştan beri özelde kendi sesi, genelde insanın soluğu duyuldu. *Bir Japon Nasıl Ölüyor*’deki şiirlerin neredeyse tamamı bu duyarlıkla yazılmış gibi görünüyor. Şairin ruh hâli, soruları, sorgulamaları, çatışmaları, tedirginlikleri, yeni dünya karşısında yeni insanın problemlerinin çözümsüz olduğunu görme durumu, bunun yarattığı geriye çekilme veya “hissederek bakma” hâli... Şiirlere sinen duygu veya durumlar bunlar. Demin, erdem duygusundan söz ettim; kitabın anahtarı bence o. İnsanın yücelik duygusundan, insanı yüce bir varlık olarak duyuştan, durum ne olursa olsun, uzaklaşmıyor Ayçil. Alçak gör(ün)düğünde bile! Eşya karşısında insan, çevre karşısında insan, hatta değişip dönüşmüş insan karşısında insan onun erdem duygusunun kaynağı gibi görünüyor. İnsan, düştüğü yerde bile belli bir farkındalıkla varlığını sürdürüyor. Klasiklerin insanı sınırlayan tavrından uzak, modern insanın durumunu yakından kavramış bir şairlik... “Güneşin altında yeni bir şey bekleyenler toplansın” dizesi benim gibi güneşin altında her dem yeni şeyler olacağına inanan biri için altı çizilmeye değer bir ifade oldu.

ATAKAN YAVUZ: Evet erdem anahtar kelime gibi duruyor. Şiire çok benzeyen bir tarafı var erdem. Şiir de erdem gibi kendi içinde bir değer çünkü. Pratik bir amaca bağlanamaması erdemi de şiir gibi soylu ama savunmasız kılıyor. Erdemin değeri düştüğünde şiirinki de düşüyor. Dahası, bu ikisinin değeri düştüğünde insan da değersizleşiyor. İnsanın yüceliği içindeki biricikliğini modern dünyada karşılığı olmayan, faydasız görülen bu değerler temin ediyor. Ayçil de bu yüzden aynı duyarlık tonuyla, biçimi farklı olsa da aynı insani



Ali Ayçil

öze dokunuyor. Yeni insanın problemlerinin çözümsüzlüğü kadar hedeflerinin sahliliği konusunda da şüpheli aslında.

BÂKİ ASİLTÜRK: Belki, yeni hedeflerin de yeni şartların sonucu, ürünü olduğunu düşünüyor.

ATAKAN YAVUZ: Evet, sanki çözümleri üretenlerle sorunları üretenlerin eşkalini çıkarmış ve aynı fail olduklarını fark etmiş olmanın dehşetini duymuş gibi. Modern insana önerilen çözümlerin, onu zindanından kurtaracağı yerde daha fazla zindanına bağladığını hissetmiş olmanın bezginliği var. Daha doğrusu anlamış olmanın yorgunluğu. Bu bezginliği besleyen bir diğer husus da bağlı olmanın hazzından özgür olmanın sancısına geçmek isteyenlerin samimiyeti ile ilgili. Modern dünyanın erdemden ve şiirden kopuk demir kafese benzeyen kavramlarına şüphayle yaklaşması bundan sanırım. “O cennetten çok düştü” diyor mesela bir yerde. Yazarın denemeleri de gündelik hayatın şiirle alışverişi, yaşamımızın el değmemiş yanlarına doğru başıboş bir gezintidir. Şiire kapı komşudur bu yüzden. Kıvrak kalemile düzü de kuşattığı yani düz-

yazıda da iyi metinler yazdığı için duyarlığı daha evsafı. Mesela “Su Göçerleri İçin Ağıt” bu duyarlığın ürünü. Perec’in *Şeyler* romanındaki kahramanlar gibi onu kuşatan eşyayı daha geniş bir evde yenilemek dışında bir ütopyası olmayan modern insanın pasif çaresizliğini iyi yakalamış bence. Bunu da yargılamadığı için okuru itmiyor bu şiirler. Anlamaya çalıştığı için çekiyor daha çok.



BÂKİ ASİLTÜRK: Anlam, evet, kitabın ve tek tek şiirlerin çizdiği çerçevede okurun algısını yönlendiriyor. Zaman zaman ses ve hece geçişmeleri, tını denemeleri olsa da kitap semantik algıyla okunmaya daha açık sanki. Çok diri bir söyleyişi, özgün bir dili var, burası muhakkak! Ama bu biçem, okur üzerinde baskı kurmuyor, okurun algısını tıkayacak boyuta varmıyor. Doğal bir biçem var ifadede, beyhude deneySELLİKLERE prim vermeyen, doğal akışla şekillenen bir teknik. “Bildim bir dal kırılınca sesi bütün ormanlarda yankılanır”, “bir öksürsem ağzımdan vitrinler dökülecek”, “Ağzın lekelenmedi insandan, Tanrı neyi yargılayacak” gibi dizelerdeki anlam yönelişleri, ince biçem sezislerini de beraberinde taşıyor ama son tahlilde okuru duraksatan, dizeleri tekrar okutan şey, anlama yönelik tutumu oluyor şairin.

ATAKAN YAVUZ: Türk şiirinde Tefik Fikret üzerinden çatallanıp kabaran bir damar var. Bu damar etik yani evrensele yaslanan “trajik kahraman” olarak şairi temsil ediyor. Trajik kahraman, May’in dediği gibi bir çağrı duymadığı halde kahramandır. Tüm çaresizliği ve zayıflığı içinde hem de. Semantik derken bu etik ilkenin Ali Ayçil şiirinde de baskın olduğu

görüüyor. Mesela “Bulgakov’la arkadaşılığımın biliyorum, bunlar şeytanın işi değil.” dizesi.

Öte yandan, etik ilke dedik. Piyasalar kesinliği ve açıklığı satın alırlar. Yani şiir açısından kıymeti olmayanı. (“Ara rengin peşindeyiz” diyen Eluard’ı hatırla.) Aklın da otoriterliğinden hazzetmez şair. İnsan belirsizliği, öngörülemezliği, budalalığı ve zaaflarıyla insandır şair için. İnsana doğruyu etik ilkede olduğu gibi hataları üzerinden gösterir. İşte Ali Ayçil şiirindeki genel atmosfer, bu etik ilkenin duldasında sadece kelimelerin değil insanın da nöbetini tutmaya matuftur. Kültürel, siyasal ya da tarihi norma/normale uymadığı için özgün olan yanlarımızın uç nöbeti bu. Yani modern aklın yargıladığı norm dışının üzerine titriyor şiirin o büyük eli. Bu anlamda evet, Tanrı’nın şairde neyi yargılayacağı tıpkı Ayçil’in şiirlerindeki ev içleri gibi bir muamma.

BÂKİ ASİLTÜRK: Güncelle tarihselin hatıta mitolojik olanın iç içe geçtiğini hissettim pek çok şiiri okurken. Bilgi değil, algı ve çağrışım olarak. Ali “bilgi”nin değil “ilgi”nin şairi. Kendi alanıyla ilgili doğrudan bilgiyi metinden uzak tutuyor. Uzaktan uzağa Ece Ayhan’ı hatırlatan; “Patiskadan bir gülüşdür harbin meyvesi annem”, “masonmuş şeyhülislam sarayda opera oynuyormuş”, “Yunus bile cüzdanda iki yüzlük bankınor” gibi dizelerde sorgulayıcı bakış açısını görebiliyoruz. Çözüm üretmiyor, gösteriyor, düşündürüyor.

ATAKAN YAVUZ: Ayçil aynı zamanda tarihçi bir yazar. “Terazinin çünkü bir kefesinde tarih oturur.” diyor bu yüzden. Çoğu şiirde bu kefe

tarihe ayrılmıştır ama galiplerin değil mağlupların, susmuş ya da susturulmuş olanların tarihine. “Tevarih” şiiri biraz karşı tarih gibi de okunabilir. “Ben çaktım, ben nalladım, ben işledim, niçin yazmıyor tahrir” bu karşı tarihin özeti aslında. Ama dediğiniz gibi bilgiye değil, çağrışıma dayanmayı seçtiğini söylemek lazım. Üsluptaki doğallığı daha çok güncel olan bağından alıyor şiirler. Tarihe yazılmış olana da değse, güncelde de soluklansa, “Kurtarılmış Belge” şiiri böyle bir bağın ürünü. Burası bence önemli.

BÂKİ ASİLTÜRK: Önemli çünkü şairin illaki hayata dokunmasını istiyor, hatta ilk sayfalarından itibaren bunu yapacağını kuvvetle tahmin edebiliyoruz.

ATAKAN YAVUZ: Aktüel olandan kopunca doğallığını da kaybediyor çünkü şiir. Şairi bilgisayar tamircisinde, çay ocağında, dolmuş ya da vapurda görüyoruz. Çoğu şiirde sokağın gürültüsü, temaşası, öfke ve yılgınlığı da fon oluşturuyor. Sokağın sesleri şiirde serçelerin sabahın ağzına yakışması gibi yakışıyor açıkçası. İncelikli, şatafatsız ve kusuratsız dizelerde yerlerini alıyor bu sesler. Ama biraz dinleyince bu sesleri, o ucuz botlarda boğulmaya gönderilen göçmenlerin acı çığlıklarını da duymaya başlıyoruz.

BÂKİ ASİLTÜRK: Dikkatimi çeken bir başka nokta, taşra hayatının canlı yansımaları oldu kitapta. Ali uzun zamandır İstanbul’da yaşayan bir şair ama taşranın sahici canlılığını, hayatın özüne değinliğini, doğal rengini sık sık hatırlatmaktan hoşlanıyor: “Bak Güney’de, kederli göklerden uzakta bir kadın / Sermiş yaygısını dut kurutuyor”, “Babamız bir kokudur sarılmış tütünlerden”, “kızlar sevdim yet

medi, kızlar sevdim hakir gördü tabiat” gibi hatırlamalar imgelemde unutulmaz görüntüler ve çağrışımlar yaratıyor. Büyükkentin gökleri “kederli” iken taşranın gökleri süt mavisi...

ATAKAN YAVUZ: Öyle... Zaten bu çerçevede, piyasaların ve algoritmaların kiteselleştirerek büyükkent koşuşturmacası içinde bönleştirmeye çalıştığı bir dünyada, insana özgür ve bağımsız bir “özne” olduğunu hatırlatan şiirler bunlar. Ama çözüm, çıkış ya da reçete isteyen okurun da hayal kırıklığı yaşayacağı, eli boş döneceği şiirler. Sadece kurtarıcı arayışının beyhudeliğini duyumsuyorsun. Çıkışı gösteren kurtarıcı vaizler edebiyat cephesinden ne kadar da sahte görünüyor!

... Çocuklar" (Res. kitabı)	... Sokak" (Ercüment Uçar kitabı)	... Milgram (Kısalma)	Erimesine yol açma	... Apaydın" (Ben Salome kitabının yazarı)	... Küçük Zenc" (Agatha Christie kitabı)	... O Kadar Yeşildi Ki" (Richard Llewellyn kitabı)	Resimdeki yazarın bir kitabı
... Rome, David" (Resimdeki yazar)	M.Sadık Aslanlara kitabı	... Gordimer" (Süney Afnakal yazar)	Edebiyat (Kısalma)	... Joseph ..." (Karanlığın Yüreği kitabının yazarı)	Aşboyası	Bir nota	
Albert Camus'nün bir romanı		... Diber" (Ağır Taç yazarı)		Bir nota		Tokyo'nun eski adı	
İsim		... Hamza" (Direktör Ali Bey piyesi)				Bir taş oyunu	
	Aldous Huxley kitabı		Tantal'ın simgesi		Yunanca bir harf	İnsan Kaynakları (Kısalma)	
	"Jean Paul ..." (Fransız yazar)		"Sessiz ..." (Orhan Pamuk kitabı)		Thomas Bernhard kitabı	Bertolucci filmi	
Favori		"Nuri ..." (Ressam)		"... Livanelli" (Mutluluk kitabının yazarı)			
Resimdeki yazarın bir kitabı					"Kemalettin" (Gurbet Şairi olarak tanınan şair)		"Sarımsın Bomba" lakaplı aktrisi simgeleyen harfler
Ülkemizin plakası imi		George William Russell'in takma adı	"... Şehrin Hikayesi" (Charles Dickens kitabı)	"Memduh ..." (Yönetmen)		"... 10000" (Roland Emmerich filmi)	
"... Hali" (İngiliz yazar)			"... Cummings (ABD'li şair)		Kalıtımsal, kalıtısal	"... Plum" (Yazar)	
		Kamboya para birimi			"... Etika" (Orhan Alkaya şiir kitabı)	Spielberg filmi	
Rolls Royce (Kısalma)	"Boris ..." (Fransız yazar)	Ian McEwan kitabı					"Allen ..." (Fugitives Grubu'nun üyesi olan ABD'li şair)
Terakkiperver	Radon'un simgesi	Klor'un simgesi		İzzet Yasar'ın bir şiir kitabı	Tüzük		
					"Yücelay ..." (J kitabının şairi)		
"Born in the ..." (Bruce Springsteen albümü)	"Sıcak ..." (Cemal Süreya kitabı)	Bir Duğün Gecesi kitabının yazarının adı ve soyadının baş harfleri	William Faulkner kitabı	... Bir nota		"... alkol olmasaydı/ Bir uzun bardağlarımız vardı -Edip Cansever	Genişlik
	"... Erel" (Yazar)	"... yı Delen İnci" (Turgut Uyar şiir kitabı)		... Tavan Kirişi" (Jettalar ve Seymour Bir Giris" (Res. kitabı)			
Seciyeye karakter		Resimdeki yazarın bir kitabı		"... Ki İste" (Oruç Aruoba kitabı)		Bir cetvel	
"Melih Cevdet ..." (Şair,yazar)		"... Atılğan" (Yazar)	"Hayallerini ... Evi İst" (Cezmi Ersoz kitabı)				
"... Vinci Şifresi" (Dan Brown kitabı)		"Pratik ... un Eleştirisi" (İlmanuel Kant kitabı)	Milattan Sonra (Kısalma)				
Su		"Aydın ..." (Piyaniist)	"Kara" (Mükşüz ve Çıplak yazar)				
	"Hikmet Feridun ..." (Gazeteci, yazar)		"Vanessa" (Keman virtüözü)				
Atilla Şenkon'un ağıt romanı	"Ölüm ... bahar ökesidir bir rinde"- Yahya Kemal Beyatlı Kraliçe			Arapça "ben"			
			Voleybolda maçın her bir bölümü				
			Bir tahlil ölçeği				
"... Yücel" (Unutulmaz şair)		"... Teneffüs" (Ricardo Piglia kitabı)					
"... Bruen" (Yazar)							
	"... Hayat Hep Böyle'dir" (Hakan Yılmaz kitabı)						



**Battaniyeni alıp
yeni bir kitaba başlamak
#güzelfikir.**

Evde ayaklarını uzatıp rahat rahat keyif yapmak isteyenler için battaniyeden ısıtıcıya sıcacık ürünler, **Koçtaş ve kocktas.com.tr**'de.



TAHİR ABACI

BÜTÜN KİTAPLARI İLE İKAROS YAYINLARI'NDA

RUH GİBİ / şiirler

GÜZ DİVANI / şiirler

GÜL HARMANI / hikayeler

KANIT VE VİCDAN / roman

TÜRK ŞİİRİNİN BİR TÜRLÜ

YÜKSELEMİYEN YILDIZI: OZAN GENÇ / roman

BİR GÜN YENİDEN / roman

EDEBİYAT VE ÖTEKİ ALANLAR / eleştiri, deneme

ŞİİR: ÜRETİCİ ETKİNLİK / poetik yazılar

YAHYA KEMAL

VE AHMET HAMDİ TANPINAR'DA MÜZİK / inceleme

GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN

AHMET HAMDİ TANPINAR / inceleme

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA / kültür yazıları

ŞAİRLER KAHVEHANESİ / portreler

GRAMOFONLU KAHVEHANE / müzik yazıları

BESTELENMİŞ ŞİİRLER / inceleme-antoloji

HARPUT- ELAZIĞ TÜRKÜLERİ / inceleme

Yakında:

HUKUK YAZILARI

POPÜLER KÜLTÜR YAZILARI

ÜÇ YENİ KİTAP



GÜZ DİVANI / şiirler

Vaktini beklemiş, kıvamını
bulmuş şiirler toplamı...



BİR GÜN YENİDEN / roman

1946-1953 Türkiye'sinden yüzyılın
başlarına uzanan bir toplumsal
mücadele dönemine tanıklıklar...



ŞAİRLER KAHVEHANESİ / portreler

Şairler dünyasından ilginç portreler,
anılar, olaylar, poetik saptamalar...



[t](#) [p](#) [w](#) [i](#) [f](#) /ikarosyayinlari

Silahtarağa Cad. Kurtuluş Ap.

No:215 Kat: 2/2 Eyüp/İstanbul

Tel.-Faks: 212 427 27 68 Gsm: 532 520 37 68

E-Posta: ikarosyayinlari@gmail.com

www.ikarosyayinlari.com