

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>



Söyleşi Şavkar Altınel-
Muhammed Atalay, Baki Asiltürk-
Gökçenur Ç., Handan Balkara-Mert Tanaydın

Şiir Yüksel Pazarkaya, Süreyya Berfe,
İlhan Durusel, Umut Ünalın, Zeliha Cenkçi,
Oğulcan Kutuk, Anıl Cihan, Marianne Larsen
(Çeviri: Murat Alpar)

Öykü Nilüfer Kuyaş, Selçuk Erez,
Ahmet Sait Akçay, Makbule Aras Eivazi,
Mehmet Demir

Yazı Oğuz Demiralp, Mehmet Ergüven,
M. Sadık Aslankara, Cemil Ökyay

Bir bâsübâdelmevt vakası
60. ölüm yıldönümünde
Nahid Sırrı Örik

Hasan Bülent Kahraman, Bahriye Çerî,
Serdar Soydan, İlhan Alemdar,
Nilgün Firidinoğlu, Hasan Özlürk

Nâzım Hikmet'in
"Bütün Eserler"
Sorunsalına İlişkin
Kimi Notlar

Erden Akbulut

İlhan Berk çevresinde
bir "muamma"
Yalçın Armağan, Erol Gökşen

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Aslıhan Dinç

Genel Müdür
Tùlay 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 Kùltür Sanat Yayıncılık
Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161
Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 (pbx)
kitaplik@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 207
Ocak-Şubat 2020

Yapı Kredi Yayınları – 5530
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: 44452

Yapı Kredi Kùltür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Editörden

Necatigil Şiir Ödülü'nün son töreni

20 Aralık 1980'de Sinema-TV Enstitüsü'nde düzenlenen "Necatigil Şiir Ödülü ve Anma Töreni"yle başlayan yolculuk 13 Aralık 2019 Cuma akşamı Yapı Kredi Kùltür Sanat binasında sona erdi.

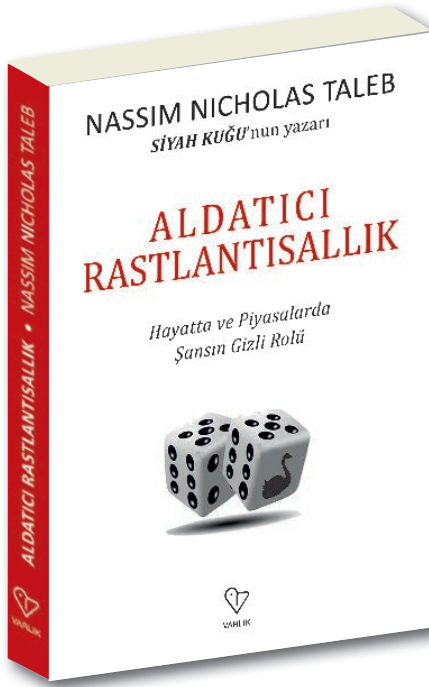
Necatigil'in torunları Mehmet Esemem, Emre Can Sarısayın ve Bade Okçuoğlu Sarısayın besteledikleri iki Necatigil şiirini, "Serin Mavi" ile "Küskün Yolcunun Türküsü"nü sundular. Ardından ödülün 40 yıllık yolculuğu, "Önce Şiir" başlıklı belgesel film gösterildi. Aile arşivindeki belgelerden yararlanılarak hazırlanan yarım saatlik belgeselde ödülün seçici kurullarında bulunmuş yazarlarla seçilmiş şairlerin bir bölümünün Necatigil şiiriyle ödül üstüne görüşleri yansıdı ekrana. Birbirinden değerli sözlerle Necatigil şiirinin özellikleri dile getirildi, ödülün şiirimize getirdiği havaya dikkat çekildi.

Ödül törenindeyse seçici kurul üyelerinden Turgay Fişekçi "40. Yıl Şiir Onur Ödülü" sahibi Şavkar Altınal üstüne konuştu. İngiltere'de yaşayan Altınal sağlık sorunları nedeniyle törene katılamadığından konuşma metnini ödülün onun adına alan Roni Margulies okudu. Son bölümde Ayşe Sarısayın söz aldı ve kırk yıl boyunca destekleyenlere, katkı verenlere, emeği geçenlere teşekkür ederek 1980'den bu yana kesintisiz süren ödüle ailece aldıkları bir kararla "bir süre ara verildiğini" açıkladı.

Belgeseli izlerken Karar Defteri'nin çevrilen sayfaları dikkatimi çekti. Kırk yılda dolan o kırk sayfa üstüne Necatigil'in yazabileceği şiiri kurdum içimden. —Necatigil şiiri böyledir; her olaya değer, her olguya dokunur.— Hemen sonra, yaşanmış, yaşanacak ne varsa hepsinin şiiri yazılmıştır Necatigil kitabında, diye düşündüm.

Bu ödülün benim gözümde en dikenli yanı ödül verilen şairlerin Necatigil şiiriyle ilişkilendirilmesi, bağdaştırılması çabalarıydı.

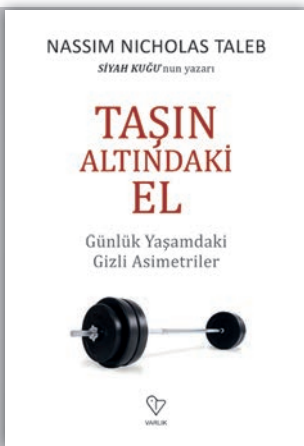
Necatigil Ödülü, masallardaki geniş kanatlı kuşlar gibi, nice şairi sırtladı, başlarını göğe erdirdi. Şiirimiz şimdi bir süre sanki yaya kalacak. Umarım çok geçmez, altın kuşun teleği düşer şiir bahçesine.



28 dile çevrilmiş olan ve Taleb'in düşüncesinin köşe taşı oluşturan *Aldatıcı Rastlantısallık*, bilgilendirici ve eğlenceli üslubuyla, piyasalar üzerine yazılmış en iyi kitaplardan biri ve çağdaş bir klasik olarak değerlendiriliyor.



Keskin zekâ ile bilgeliğin ender rastlanan bir birleşimine sahip olan Taleb, yanılgılarımızın izini sürerek cesaret, zarafet, engin bilgi gibi klasik değerleri, sosyal becerilerden yoksunluk, kültürsüzlük ve sahtelik gibi modern hastalıklarla karşılaştırıyor.



VARLIK

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

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

KAPAK: NAHİD SIRRI

Bir bâsübâdelmevt vakası
60. ölüm yıldönümünde
Nahid Sırrı Örik
Hazırlayan: Bahriye Çeri

SERDAR SOYDAN
**Nahid'in Sırrı yahut
Bütün Sırları! • 5**

HASAN BÜLENT
KAHRAMAN
**Nahid Sırrı Örik, eksik
kötülük ya da şerle şeamet
arasında... • 14**

BAHRİYE ÇERİ
**Türk Resim Eleştiri Tarihi ve
Nahid Sırrı Örik • 36**

İLHAN ALEMDAR
**Batı Edebiyatı ve
Nahid Sırrı Örik • 44**

NİLGÜN FİRİDİNOĞLU
Tiyatro Dönüşü • 49

HASAN ÖZTÜRK
**“Ünlem İşareti” ile “Şair
Necmi Efendi'nin Bahar
Kasidesi” Adlı Öykülerde
Yazı ve Yazarlık • 53**

ŞİİR

YÜKSEL PAZARKAYA • 60

SÜREYYA BERFE • 61

İLHAN DURUSEL • 62

UMUT ÜNALAN • 63

ZELİHA CENKÇİ • 65

OĞULCAN KÜTÜK • 69

ANIL CİHAN • 71

MARIANNE LARSEN
(MURAT ALPAR) • 73

ÖYKÜ

NİLÜFER KUYAŞ
Etna • 86

SELÇUK EREZ
Avalon'un Sisleri • 92

AHMET SAİT AKÇAY
Infinity • 98

MAKBULE ARAS EİVAZİ
Tek Plan • 101

MEHMET DEMİR
Cıgara • 106

SÖYLEŞİ

ŞAVKAR ALTINEL
**“Değişik yazı türleri
arasında büyük farklar
görmüyorum” • 112**
Söyleşi: Muhammed Atalay

TARTIŞMA

YALÇIN ARMAĞAN
**Ne Muamma Ne Mahremiyet
Ne de Vukuat • 120**

EROL GÖKŞEN
**İlhan Berk Tartışmasına
Son Nokta • 127**

ŞİİRSEL

ERDEN AKBULUT
**Nâzım Hikmet'in “Bütün
Eserler” Sorunsalına İlişkin
Kimi Notlar • 132**

BÂKİ ASİLTÜRK -
GÖKÇENUR Ç.
**Diyalojik Okuma - Gonca
Özmen: Bile İsteğe • 140**

CEMİL OKYAY
**Nostaljik, Ütopik ve
Epik Bir Dizelem Nihayet
Bir Cümledir İnsan • 146**

DENEME

OĞUZ DEMİRALP
Effi Briest • 152

MEHMET ERGÜVEN
Giz ve Sır • 158

ELEŞTİRİ

M. SADIK ASLANKARA
**Roman Okuryazarı
Olabilmek • 163**

SÖYLEŞİ

MERT TANAYDIN
**Handan Balkara'yla
Beyaz Gürültü Odağında
Bir Söyleşi Oyunu • 172**

BULMACA

ERSİN TEZCAN • 182



Bir bâsübâdelmevt vakası

60. ölüm yıldönümünde Nahid Sırrı Örik

Hazırlayan: Bahriye Çeri

SERDAR SOYDAN

Nahid'in Sırrı yahut Bütün Sırları!

“Geceden hissettiğim kırıklık, bugün beni evden çıkmamaya sevk etti ve akşama kadar, nefsimi bahsettiğim bu tatil gününü gazete sütunlarında çıkmış yazılardan vücuda getirilmiş defterlerle çok eskiden, matbuat hayatına girmeden evvel yazılmış, yazılışlarından beri yirmi yirmi beş yıl geçmiş müsveddeler arasında geçirdim. Elimin çoğuna senelerden beri uzanmamış olduğu defterlerin ve sayfaların bana verdikleri en kuvvetli, hatta hemen hemen yegâne his hüznü oldu. Üç büyük penceresi bana Boğaz’ı seyrettiren odamda hırçınca bir sonbahar denizinin mütemadi gürültüsünü dinleyerek, bilhassa henüz neşredilmemiş birtakım yazılara bir ni-zam vermeye çalıştım. Bunları ben neşredemeden ölürsem, kayıtsız eller bu değersiz mirasla ancak bir sobanın ateşini bir saat için mi besleyecekler?”

Nahid Sırrı’nın, 29 Kasım 1945 tarihinde *Tanin*’de yayımlanan “Eski Yazılar İçinde Geçmiş Bir Gün Sonunda” başlıklı yazısında bahsettiği bu müsvedde ve yazılar dört beş sene öncesine kadar ortada yoktu ve Nahid Sırrı’nın öngördüğü üzere bir sobanın ateşini bir saat için beslediklerini düşünmemek elde değildi. Lakin 2012 yılında ölen araştırmacı yazar Taha Toros’un Şehir Üniversitesi’ne bağışlanan arşivinde Nahid Sırrı’nın terekisinin de yer aldığı ortaya çıktı.

Oyunlar, radyo oyunları, romanlar, öyküler, incelemeler, yazılar... Ve bunların pek çoğu yayımlanmamış, hatta tefrika bile edilmemişti daha önce.¹ Nahid Sırrı’nın Oğlak Yayınları tarafından basılan ve sayısı iki elin parmaklarını ancak geçen eserlerine bir bu kadarı daha eklenebilir yani. Umarım eklenir de.

Şimdilik pek ses getirmedi Nahid Sırrı’nın bir sandık dolusu eserinin bulunması. Zira bu eserler ortaya çıkamadı henüz. Şehir Üniversitesi Kütüphanesi sorumlu (!) bir davranış sergileyerek telifi süren bu eserlerin önemli bir kısmını okuyucularla paylaşıyor.²

Temmuz 2016’da Şehir Üniversitesi Kütüphanesi Müdürü Ayhan Kaygusuz ve Oğlak Yayınları Yayın Yönetmeni Senay Haznedaroğlu’nu elektronik posta üzerinden bir araya getirmiş, Senay Hanım’ı ayrıca arayıp durumdan haberdar etmiştim.

¹ Bu eserlerden bazılarını listelemek istiyorum. Romanlar (“Kırılan Ayna”, “Bir Diplomat Ailesi”, “Kanlıca’da Harputizadeler Yalısı”), Oyunlar (“Eczanede Oyunlar”, “Aşk Uyumaz”, “Kıskançlık Oyunları”, “Kabul Edilmeyen Mektup”, “Oyunlar Başlar Oyunlar Biter”, “Bir Posta İki Aslan”, “Kuyulu Evliyanın Evinde”, “Rekabet”, “Sultan Aşkı” {Hem Fransızca hem Türkçe olarak}, “Hizmetçi Meselesi”, “Servet Hanımın Tedbirleri”, “Şeytan Aşkı”, “Hüsnü Bey’in Korkusu”), Radyo Oyunları (“Munise Kenan İki Kızı Arasında”, “Merhumları Rahat Bırakın”, “Dimyat’a Pirince Giderken”, “Garip Bir Anneyle Kızı”, “Bir Roman Yazılıyor”, “Prensesler Beklemiyor”, “Gönül Denen Muamma”, “Başrol”, “Kızlarağasından İstimdat”, “Soluk Bir Resim”, “Bir Zamane Ailesi”), Öyküler (“Çok Bilen Çok Yanılır”, “İki Kadın Arasında Bir Erkek”, “Yaz Bitince”, “Paşa Efendi Gönül Eğlendiremedi”, “Hani Öldürürdü”, “Para Huzurunda”, “Aile Şerefi”, “Gurur Hakkı”, “Köpeklerle Gönderilen İhtiyar Aslan”, “Şehidin Ebeveyni”, “Matmazel”)

² Eserler uzun bir süredir şifreli olarak yer alıyordu kütüphanenin sitesinde. Yakın bir geçmişte oradan da kaldırıldı.

Senay Hanım da Nahid Sırrı'nın vârisini arayıp bilgi verecekti. Geçen üç dört yılda ne oldu, bir gelişme var mı bilmiyorum.

Sadece Nahid Sırrı'nın 1945 yılında kaleme aldığı kehanet umarım gerçekleşmez, tüm bu eserler eninde sonunda bir sobanın ateşini bir saat için beslemez diye umuyorum.

Fark ettiyseniz Şehir Üniversitesi telifli bu eserlerin önemli bir kısmını okuyucularla paylaşmıyor dedim. Evet, aslında tüm yazılar, öyküler telifli... Ancak Şehir Üniversitesi matbu yahut gayri matbu bazı belgeleri/metinleri paylaşıyor, yani aslında telifinin korunması gereken pek çok kurmaca yahut kurmaca dışı metni internet sitelerinden herkesin faydalanmasına açıyor. Oğlak Yayınları da bunu muhtemelen bildiği, paylaşılan bu metinlerin bir kısmının piyasadaki kitaplarında da yer aldığını gördüğü halde bunu engellemiyor. Örneğin *Yıldız Olmak Kolay mı?* romanın, hem de yazarı tarafından pek çok düzeltme yapılmış bir kopyasını bu yazıyı okuduktan sonra hemen siteye girip indirebilirsiniz. Ne diye para vereceksiniz?

Her şerde bir hayır vardır... Bu çelişkili ya da ilgisiz tutumlar Nahid Sırrı'nın külliyatını ortaya koyma konusunda ben ve benim gibi araştırmacılara, Nahid Sırrı sevdalılarına çok önemli bilgiler verdi, yol haritaları sundu. Pek çok yeni öyküsünü, yazısını Şehir Üniversitesi'nin sitesi sayesinde okudum Nahid Sırrı'nın. *Akın*, *Türk Sesi* ve *Havadis* gazetelerindeki toplam 160 yazısına bu ipuçları sayesinde ulaştım. Hiç bilinmeyen ona yakın radyo oyunundan beş tanesi artık arşivimde yer alıyor.

2015 güzüydü. Bir bayram tatiliydi. Nahid Sırrı'nın eserleri PDF formatında Şehir Üniversitesi'nin sitesine yüklenmeye başlamıştı. Adını daha önce duymadığım öyküleri, pek çok konudaki yazıları bir arada görünce aklımı kaçıracak gibi olmuşum.

İki de el yazısı öykü paylaşılmıştı. Eski harflerle. Nahid Sırrı'nın bu iki öyküsünü çevirmiştim tatil boyu. İçlerinden biri başlıksızdı. Muhtemelen bir öykü taslağıydı. Süreli yayınları tararken o güne kadar rastlamamıştım bu öyküye.³ Meşrutiyet sonrasında bir devlet dairesinde terfi etmeye çalışan bir memuru anlatıyordu. Bu yüzden ilk göz ağrım olan bu öyküye "Bir Terfi Meselesi" ismini vermiştim.

İkinci öykünün bir başlığı vardı: "Ebemin Hikâyesi" Fakat çevirmeye başladığımda görmüştüm ki bu öyküden ziyade bir anı havasındaydı.

"İhlamur'a avdetten sonra geçirdiğim ilk kışa ait en kuvvetli hatıralarımdan biri de iki üç gece misafir gelen ebem Servet Hanım'ın anlattığı bir hikâyedir. Hafızamda o kadar derin hatlarla menkuş kaldı ki yazı hayatımın başlangıcında yevmi bir akşam gazetesine hikâyeler yazarken bunu da bir hikâye şeklinde yazmıştım."

³ O güne kadar kitaplarında yer almayan 1 novellasını, 15 öyküsünü ve 5 mensuresini bulmuştum süreli yayınları tarayarak.

Anne ve babasının boşanmasından sonra annesiyle birkaç ev gezen Nahid Sırrı'nın baba evine, İhlamur'a dönüşünden sonraya dair bir anısıydı söz konusu olan. O gece Servet Hanım'ın anlattığı öykü de enstest bir ilişkiden, iki kardeşin sevişmesinden olduğu ima edilen bir bebeğin yine Servet Hanım tarafından doğurtulması ve doğar doğmaz boğdurtulmasını anlatıyordu.⁴

Öykü tüyler ürperticiydi. Lakin beni öyküden daha çok alakadar eden Nahid Sırrı'nın yazı hayatının başında günlük bir akşam gazetesine öyküler yazdığını söylemesi olmuştu. O güne değin derlenen, bulunan öykülerin hiçbirisi gazetelerde, hele hele akşam gazetelerinde yayımlanmamıştı. Yani bunlar yeni öykülerdi. Yepyeni Nahid Sırrı öyküleri...

Mebahis adlı tek sayı çıkarabildiği dergisinde, 1924'te yayımladığı "Kin" adlı öyküsünü bilmiyordum o zamanlar. Tahir Alangu ilk öyküsü "Kırmızı ve Siyah"ı tır diyordu. "Kırmızı ve Siyah" *Cumhuriyet*'te 1928 Temmuzunda yayımlanmıştı. Kayahan Özgül ve Vahide Bilgi'nin derlediği ciltlerdeki öykülerin en eskisi de Şubat 1928 tarihliydi.⁵

Zaten çoğu kaynak ağız birliği etmiş gibi 1928'de yurda döndüğünü söylüyordu.⁶ O tarihe kadar Fransa'da olması akla yatkındı da. Zira *Les Oeuvres Libres* dergisinde Ağustos 1927'de "Alüfte Zeynep" adlı uzun öyküsü yayımlanmıştı.⁷ Böylece 'yazı hayatımın başlangıcında' ibaresini 1928 olarak düşündüm ve 1928 yılında çıkan akşam gazetelerini, sonra tüm gazeteleri aramaya ve taramaya başladım. Fakat tek bir öykü bile bulamadım.⁸

Ne zaman ki külliyatına ve böylece biyografisine biraz daha hâkim oldum, o zaman geriye gittim, ve 1927'nin sonbaharında *Son Saat* gazetesinde yazdığı öykülere ulaştım.

Dile kolay, tam 22 öykü!

"Nahid" diye imzaladığı 22 öykü... Bu öykülerden sadece biri "Türkiye'de Büyük Bir Mimar" adlı olanı, daha sonra "Amerikalı Büyük Mimarla Şarklı Prenses Olan Karısı" adıyla *Ülkü*'de yayımlanmış ve Oğlak Yayınları'ndan çıkan derlemelerden birine alınmıştı. Geri kalan yirmi bir öykü, bazıları sonraki yıllarda çoğu kez farklı isimlerle, yeniden, genişletilerek yazılmış olsalar da makus talihlerini yenememiş, yine bulunamamışlardı.

"Evliya Kuyusu", "Bir Hindistan Racası", "Sert Bir Aile Babası", "Etle Tırnak Arası", "Cevizden Yatak Odası Takımı", "Muvazene", "Fatma Hanım'ın Evine Bir Erkek Lazım", Bir Cinayet" (*Resimli Şark* mecmuasının 17. sayısında "Halit Efendi'nin Aşkı" ismiyle, ufak değişikliklerle yayımlanmıştır), "Küçük Hanımlarla Boyunu Ölçen Bey", "Türkiye'de Büyük Bir Mimar" (*Ülkü* mecmuasının 53. sayısında çıkan "Amerikalı Büyük Mimarla Şarklı Prenses Olan Karısı" adlı öykünün ilk versiyonu), "Ahabplık" (*Resimli Şark* mecmuasının 15. sayısında "Bir



⁴ Nahid Sırrı bu enstest meselesine *Kozmopolitler*'de bir kez daha dönecektir. Lakin orada kardeşler, kardeş olduklarını bilmeden birbirlerine çekilecektir.

⁵ Bu öykü, *Resimli Hikâye*'nin altıncı sayısında N.S. imzalı çıkan "Yadigar Resim"dir. Ancak bugün, *Resimli Hikâye*'de yayımlanan N.S. imzalı beş öykünün ("Yadigar Resim", "Düdüklümesicir'in Diktatörü", "Dedikodu", "Adalet!", "En Büyük Aşk") Nahid Sırrı'ya ait olmadığını düşünüyorum. Konu olarak da, dil olarak da çok farklı bu öyküler, emin değilim ama, adının baş harfleri yine N.S. olan Naci Sadullah'ın olabilir.

⁶ *Mebahis*'i de hesaba katacak olursak sanırım 1924'te dönmüş olmalı İstanbul'a. Bir sene sonra da Ankara'ya sürüklemiş onu maiyet derdi. Bir yazısında "Ankara'ya 1925'te gidip iki yıl fasilasız kaldım, 1929 sonbaharında da tekrar dönerek yerleştim" diyor. ("Merhum Dil Heyetinden Hatıralar", *Kahkaha*, Sayı 32, Haziran 1951)

⁷ Taha Toros arşivindeki bir belgede Nahid Sırrı'nın "Zeynep, La Courtisane"ı bu şekilde çevirdiğini gördüm.

⁸ Bu taramalar sırasında Peyami Safa'nın çok önemsedğim, Server Bedi takma adıyla yazdığı *Havva'nın Üvey Kızları* adlı romanını buldum. Nahid Sırrı'nın bana ufak bir hediyesi olarak görürüm hep bu eseri.

Dost Profili” ismiyle yayımlanmıştır), “Çanta Uğrunda” (*Resimli Şark* mecmuasının 36. sayısında aynı adla çıkmıştır), “Şarkı Söyleyen Dilenci”, “Haşim Bey’in Ruhu İçin” (*Kahkaha* dergisinin 26. sayısında “En Aziz Arkadaşın Ruhu İçin” adıyla yayımlanan öykünün ilk versiyonu), “Faydasız Bir Tecrübe”, “Zavallı Anne”, “Tövbe ve İstiğfar”, “Bir Gece Hatırası”, “Bir Vasiyetname”, “Zehir”, “Bir Yaz Rüyasının Tabiri” (*Kahkaha*’nın 30-31. sayısında “Müşfik Bir Anne Kalbi” adıyla yayımlanan öykünün büyükannesidir) ve “Ebemin Hikâyesi”...

Bu öyküler uç uca eklendiğinde 100 sayfalık bir kitap çıkar ortaya. Yepyeni bir Nahid Sırrı cildi. Ve bu cildi oluşturacak metinlerin pek çoğunun Nahid Sırrı’nın bugüne değin bulunan, bilinen öykülerinin altında kalmadıklarını söyleyebilirim. Üstüne üstlük Nahid Sırrı’nın kara mizahının en parlak örnekleri aynı zamanda bu öyküler.⁹

Nahid Sırrı’nın en önemli özelliklerinden biri de bu sanırım.

Belki 1924’ten de önceye dayanan yazarlık kariyerinin¹⁰ bir başından bir sonundan rastgele iki metin seçseniz ve arka arkaya okusanız aynı tadı alır, sanki aynı havayı teneffüs ederseniz. Yazarlık serüvenine bu kadar çizgisini, ruhunu bulmuş, duygusunu, bakış açısını netleştirmiş bir halde başlayan ve böyle istikrarlı adımlarla ilerleyen az yazar gördüm. Nahid Sırrı’yı iyi bir yazar olmanın yanında büyük bir sanatçı yapan sır da budur.

Nahid’in sırrı sanki doğumdan ölüme, tüm yaşamı ve yaşayanları aynı şekilde görmesi, her şeyi kendince yorumlamasıdır. Sadece öykülerinde yahut romanlarında, yani kurmaca yapıtlarında değil, gazetelerde kalan köşe yazılarında, tarihi incelemelerinde bile böyledir bu.

‘Örik-varı’ denilebilir bu tada. Nahid Sırrı Örik’e özgü bir duyuş.

Nahid Sırrı Örik’in aşağıda iki örneğini okuyabileceğiniz *Son Saat*’teki öyküleri Taha Toros Arşivi’ndeki Nahid Sırrı Terekesi sayesinde ortaya çıktı.¹¹ Bu öyküler Nahid Sırrı’nın bilinmeyenlerinden, sırlarından sadece biri. Tereke tamamen ortaya çıktığında, yani yukarıda belki ancak yarısının adını verdiğim eserlerin hepsi yayımlandığında onun dünyasını daha iyi tanıyıp bütün sırlarına vâkıf olacağız. “Beklenen eşref saatin yakında gelmesine [bu satırların] muharriri duacıdır.”¹²

⁹ Terekeden çıkan bir başka kupa *Akbaba*’da tam da bu öykülerin arasında yayımlanmış, ‘Karınca’ imzalı bir öyküye ait. Nahid Sırrı’nın kesip altına künyesini de yazdığı “Kısmetinde Yokmuş” adlı bu öykü de onun mizahi yönünü ortaya koyuyor.

¹⁰ 1924 yılında, *Mebahis*’te çıkan “Kin” öyküsünün başında öykünün daha önce Fransızca olarak Alber Karasu’nun çıkarttığı *Journal D’orient*’da çıktığını söyler. *Journal D’orient*’in 1924 ve öncesi koleksiyonu ne yazık ki, Türkiye’de hiçbir kütüphanede bulunmuyor. Bu yüzden Nahid Sırrı’nın ilk öyküsünün “Kin” olup olmadığını da bilemiyoruz kesin olarak aslında. Bulunan, bilinen ilk öyküsü “Kin”dir diyebiliriz en fazla.

¹¹ Bu öykülerden ilki tüm bu keşfe yol açan ve yukarıda özetlediğim “Ebemin Hikâyesi” olacaktır. (Fakat bu öykünün terekede yer alan daha süslü ve yetkin bir dile sahip el yazısı versiyonunu okuyacaksınız.) Diğer öyküyse Nahid Sırrı’nın daha sonra adını Kuyulu Evliya Vesile Hatun olarak zikrettiği (1940, *Yedi Gün*) ve terekesinde “Kuyulu Evliyanın Evinde” adıyla bulunan oyununa kaynaklık ettiğini düşündüğüm, Hüseyin Rahmi öykülerini andıran “Evliya Kuyusu”.

¹² Bitirışı yine Nahid Sırrı’nın ‘Örik-varı’ bir cümlesiyle yapmak istedim. Bu cümleyi, İstanbul Şehir Tiyatroları repertuarına kabul edilen ama bir türlü oynanmayan *Muharrir* piyesini bastırdığı zaman metnin sonuna not olarak koydurmuştur.

Evliya Kuyusu*

Başına gelen felaketi arkadaşlarına anlatmaktan Hasan Şakir Efendi yorulmuş, usanç getirmişti. Fakat zavallı adamı rahat bırakıyorlar mıydı ya! O kadar zorluyor, ısrar ediyorlardı ki, nihayet mağlup, yüzüncü defa, bininci defa yine aynı saffet ve ciddiyetle ve hemen aynı kelimelerle hikâyeye başlıyordu:

“Artık bir ay oldu. Bir gün bana karım dedi ki, ‘Efendi tenekelerle kuyudan suyu artık sen çekeceksin! Benim gücüm yetmiyor. Bir gün ipi çekeyim derken ayağım kayacak, tepetaklak kuyuya düşeceğim.’ O gece biraz fazla kaçırmıştım. Bu sebeple olacak, ters cevap verdim. Bizimki bunun üzerine pek kızdı. Zaten celallidir, malum a, feryat ve figana başladı. En nihayet kendisini kuyuya atıp kurtulacağını, bu hayata artık tahammülü kalmadığını söyledi. Canı o kadar tatlıdır ki, hiç inanmadım, güldüm. Ben güldükçe o büsbütün hiddetlendi. Onun hiddeti fazlalaştıkça ben daha çok güldüm. Bunun üzerine ben uyur uyumaz gidip kendisini kuyuya atacağına yemin billah etti. Kavgadan üstüme rehavet köktüğünden çabuk uyumuşum. Ertesi sabah bizim hanımı koydunsa bul. Çatıdan bodruma kadar evi aradım, yok. Bahçede yok, komşularda yok. Bir iki hısımlı, akrabası vardır, onlarda da yok. Velhasıl o gün bugündür Fatma meydanlarda yok!”

Meyhane arkadaşları gülüştüler.

“Şakir Efendi, Şakir Efendi... Kuyuya iyi bakaydın!”

“Birader, kaç kere muayene ettireyim! Bu kuyunun dibi deniz derya olaydı yine bulunurdu. İşte belli ki kuyuya kendini atmamış! (Derin derin göğüs geçirerek) Ama ben biliyorum, o Ahmet Bey denilen herifin oğlu

karıma göz koymuştu. Tanrı’nın günü evin önünde piyasa eder, cumbaya bakıp göz süzer, dudak büker. Çıkıp bir şey söylemek istiyordum ama oğlan güçlü kuvvetli, hakkından gelemessem diye korkuyordum. Üstelik babası da dairede amirimiz. Karıma da emniyetim fazla idi, fena şeyler yormayayım dedim, sabrettim. İşte bu neticeye vardık: Mutlaka Fatma o tüysüz oğlana kaçtı!”

“Hiç merak etme birader. O oğlanın sevdası sürsün sürsün de bir ay, bir buçuk ay sürsün. Karın nerede ise tıpış tıpış evceğizine dönecektir.”

Şakir Efendi kükredi.

“Evceğizine mi dönecektir? Beni ne zannediyorsunuz yahu? Vallahi bu sefer kendisini sahiden kuyunun dibinde bulur!”

“Aman canım... O kadar büyük söyleme! Sen kim, kuyuya insan atmak kim?”

“Yok, vakıa yumuşağım, sessizim ama kızarsam da yaman kızarım. Eski şairin dediğini bilmez misiniz? Allah’a sığın şahsı halimin gazabından!”

Bir saat sonra bu meyhane arkadaşlarından Kâmil Efendi, Şakir’in haremi Fatma Hanım’a gerçekten rast geliverdi. Kadıncağız hiçbir şey olmamış ve hiçbir günah işlememiş gibi, tahmin ettikleri veçhile kemal-i sükûn ve istirahat-ı vicdanla tıpış tıpış evine gidiyordu. Geç vakitti. Dar ve تنها yolda karşılaştılar ve konuştular.

“Vay, Fatma Hanım, nereye böyle?”

“Nereye olacak... Evime!”

“Eve... Pekâlâ, fakat nereden?”

“Aman Kâmil Efendi, âlemin işinden sana ne? Teyzeme hava tebdiline gitmiştim.”

“Ya... Bense efendinizden Ahmet Bey’in oğluyla kayıplara karışmış diye duydumdu.”

* Son Saat, 20 Eylül 1927.

“Aman söyleme... Yüreğime iner. Nasıl haber almış?”

“Nasıl haber alacak! ‘Bıktım, usandım, gel karını al!’ diye oğlan haber haber üstüne yağdırmış.”

“Ay iki gözü çıkası züppe! Yüzüme karşı ‘Bıktım senden!’ diye kovması kâfi gelmemiş de bir de kocama karşı haysiyetimi bir paralık etmiş. Bir şeycikler demem, kırk gün kırk gece can veremez inşallah!”

“Şimdi bedduayı bırak! Oh olsun. Mahallede biz yakın komşuların dururken elin oğlanıyla gönül eğlendirmenin cezasıdır. Şimdi ne yapacağını düşün. Kocan fena halde gazaplı. Meyhanede de içti içti... Elinden bir kaza çıkar diye korkarım.”

“İlahi Kâmil Efendi, çocuksun vallahi. Benim görünce hasretinden boynuma sarılacağına dair seninle bahse bile girerim.”

“Fatma Hanım, bu sefer kazın ayağı öyle değil. Bir şey yapamazsın diye arkadaşlar çok üstüne vardılar. Herif de gözleri hiddetten kan çanağı gibi olarak sen gelirsene kuyuya fırlatacağına yemin etti.”

Bütün azası sapır sapır titreyerek, Fatma Hanım bağırdı.

“Kuyuya mı atacak? Aman yarabbi... A dostlar başıma gelene bakın!”

Sonra birdenbire sükûn bulup fıkır fıkır gülerek sordu.

“Kuyuya atacak, öyle mi? Ay, şeytan hatırıma bir şey getirdi!”

Ve daha yaklaşarak, gözleri erkeğin gözlerinde, devam etti.

“Kâmil Bey... Kuyuda zaten su yok ki! Gel-se gelse diz kapağıma kadar gelir. Beni gayet sağlam iple kuyuya sarkıt. Ondan sonra da meyhaneye git, o kör olası sarhoşu hemen eve getir. Fakat hiçbir şey sezdirmeden tabii. Haydi, göreyim seni. Beni memnun et. Pişman olmazsın.”

Fatma Hanım’ın dediği harfiyen icra olun-

du. Yarım saat sonra Kâmil Efendi’nin kolunda, sallana sallana Şakir Efendi avdet ediyordu. Bahçe kapısını anahtarla açar açmaz Fatma Hanım’ın feryadıyla karşılaştılar.

“Ayol, ümmet-i Muhammet, beni bu kuyuda yılanlara çıyanlara mı yedireceksiniz? İşte kocam olacak herif gece gündüz bulut... Bir dakika ayık değil ki feryadımı duysun! Yetişin dostlar! Dostlar, can kurtaran yok mu?”

Şakir Efendi birdenbire ayıldı. Gözleri havf ve dehşetten büyümüş, arkadaşına sordu.

“İşittin mi? Karımın sesi...”

“Evet, hem kuyudan geliyor.”

“Aman yarabbi... Sahi kuyudan geliyor! Demek kendisini kuyuya atmışmış.”

Kuyunun başına koştular. Zevç bağırdı.

“Fatma! Fatma!”

“Fatmalar götürsün seni... Hain herif!”

“Ah Fatmacığım... Kulaklarıma inanamıyorum. Ben kuyuyu kaç kere muayene ettirdimdi.”

Fatma Hanım kuyudan tekrar cevap verdi.

“Pek güzel muayene ettirmişsin, miskin! Gevezeliği sonraya bırak, dermanım kalmadı. Sular da omuzlarımı geçiyor, neredeyse boğulacağım.”

Kadını kuyudan çıkarmaya güçbela muvaffak oldular. Kuyudan çıkar çıkmaz Fatma Hanım’ın ilk işi kocasını müthiş bir sille aşk etmek oldu.

“Ne bahtsız kadınmışım... Ne bahtsız kadınmışım! Senden çektiklerimi yazsam bir roman olur. En nihayet dayanamadım da kendimi kuyulara attım. Allah’ın öldürmediği ölmüyor işte, ne diyeceksin! Daha çekeceklerim var demek bu sarhoş heriften!”

Mahcp ve nadim, gözleri yaşlı, Şakir Efendi özürler dileyip ahd ü peymanlar ediyordu. Fakat karısı büsbütün köpürüyordu. Hatırına gelen yeni bir düşünce, belki son bir şüphe ile Şakir Efendi birdenbire sordu.

“Ah Fatma Hanım, sen demek bir aydır kuyuda idin. Çünkü tam bir aydır kayıpsın.”

Belirsiz surette bozulan Fatma Hanım dedi ki, “Bir aydır kuyudayım zahir. Neler çektiğimi bir ben bilirim bir de Allah!”

“Vah karıcığım vah! Demek bir aydır kursağına lokma da girmedi!”

Kocasının göğsüne başını koyarak, Fatma Hanım nazlı nazlı ağıladı.

“Ah efendiciğim. Bu gece abdest alıp birer Yasin-i şerif okuyalım. Kuyuda her akşam ezan vaktinde nur yüzlü, beyaz entarili, beyaz baş örtülü bir kadın gelip bana yiyecek getirirdi. Hiçbir gün açlık çekmedim.”

Kâmil Efendi kahkahalarla gülmemek için bin gayret ederek dedi ki; “Bu kuyu demek ki evliya yatağı imiş. Haremin ancak bu sayede ölümden kurtuldu.”

...



Ebemin Hikâyesi

Ihlamura avdetten sonra geçirdiğim ilk kışa ait en kuvvetli hatıralarımdan biri de iki üç gece misafir gelen ebem Servet Hanım’ın anlattığı bir hikâyedir.

Hafızamda o kadar derin hatlarla menkuş kaldı ki yazı hayatımın başlangıcında yevmi bir akşam gazetesine hikâyeler yazarken bunu da bir hikâye şeklinde yazmışım ve bu hakikaten, bir çocuk hafızasından artık silinmeyecek kadar ürkünç bir şeydi ve çocuklara söylenecek bir şey değildi.

O halde diyeceksiniz senin yanında niçin anlattılar?

Ancak hikâyeyi söyleyen de dinleyenler de beni derin bir uykuya dalmış sanıyorlardı. Zira âdet edinmişim: Akşam yemeği yen-

Vaka mahalleye derhal yayıldı. İşin iç yüzünü bilenler bile Fatma Hanım’ın otuz gün kuyuda kaldığından artık şüphe etmiyor, bu günahkâr ve düzenbaz kadına hürmet gösteriyorlardı. Uzak semtlerden evliya kuyusuna dualar edip adaklar adamaya sık sık gelenler oluyor, bu yabancıları bahçesindeki ziyaretgâha bizzat ve kemal-i gurur ve iftiharla isal eden Şakir Efendi, karısının tam otuz gün bu kuyuda nur yüzlü, beyaz entarili, süt gibi beyaz baş örtülü bir evliya kadın tarafından nasıl beslendiğini kendilerine anlatmaktan bıkip usanmıyordu.

Hem evliyanın kendisine de pek büyük hayr ü nimeti olmuştu. Artık eskisi kadar içmiyor, karısına riayetinden tenekeleri taşıtmayıp kuyudan suyu da bizzat çekiyordu.

dikten bir çeyrek falan geçer geçmez gözlerimi kapayıp uyuklama taklitlerine başlar, bir müddet sonra da alelekser büyükannemin dizi dibinde kendimden güya tamamen geçiverirdim. Lakin hizmetçiler beni kucaklarına alıp yatak odasına götürmek isteyecek olurlarsa gözlerimi derhal açıp artık bir türlü uyumazdım. Bu sebeple, benim kendimden geçtiğime hükmedince, büyükannem yavaşçacık dizinden kaldırarak kanepenin üzerinde evvelden hazırlanmış bir yere yatırtırdı ve odadakiler, kendilerinin gidip yatacakları zamana kadar, benim mışıl mışıl uyuduğuma emin olarak sohbete koyulurlardı.

Bilahare kanepede üzerinde hakikaten de uyurdum. Temin olunuz ki, buradan na-

sıl ve ne zaman alınıp yukarı kattaki odaya götürüldüğümü ve yatağa yatırıldığımı hiç bilmezdim. Ama ne olursa olsun, uyuyakalıncaya kadar yine türlü havadis işitir, pek çok yerini adamakıllı anlayamadığım türlü şey öğrenir, garaip ve esrar dolu hikâyeler dinleyip beklerdim.

İşte dünyaya geldiğim andan bahsederken görmüş gibi tombulluğunu, yuvar yuvarlığını ve süse düşkünlüğünü anlattığım ihtiyar ebemin hikâyesini de sahte bir uyku ile böyle hareketsiz, lakin korkudan gizli ihtilaflar geçirerek dinledim.

Kışın en azgın günleri içinde idik, dışarıda herhalde kar yağıyordu ve büyük bir rüzgâr eski ve ahşap evi sarsıyor, adeta başıra başıra camları yumrukluyor, edebiyat yapmaya kalksam derdim ki bu hikâye ile sanki ev de heyecanlanıyor, heyecandan galiba o da ürperiyordu. Hikâyeyi bütün varlığımı o kadar vererek dinlemişim ki, aradan uzun seneler geçtiği halde ebemin tatlı ve biraz kısık sesiyle anlattıklarını hemen harfiyen, hemen hiçbir cümlesini değiştirmeden bu sayfalara yazıyorum.

Tam otuz üç sene oluyor. Daha üç yıllık ebeydim. Aynıyla bu geceki gibi pek sert, pek soğuk bir kış gecesi idi. Henüz yatağıma girmiştim, daha içim geçmemişti bile. Evin kapısında bir arabanın büyük bir gürültü ile gelip durduğunu ve kapının hızlı hızlı çaldığını duyarak derhal kalktım. O tarihte Unkapanı taraflarında oturuyorduk. Anneciğim de daha sağdı. Ben hırkamı yarı giymiş yarı giymemiş bir halde sofaya çıkınca aşağıdan sesi geldi.

“Servet, Servet! Hemen hazırlan kızım!” buyurdu.

Zaten bir yere çağırıldığımı ve hatta atların çıkardığı seslerden gelen arabanın bir konak arabası olduğunu anlamıştım. “Nereye, niçin?” diye sormak tabii hatırıma gelmedi. Davet karşısında lakırdı etmeye, sual sorma-

ya da zaten vakit olmaz ki! Kaşla göz arasında hazırlandım. Daha yaşmak ve ferace zamanı. Dün gibi hatırımdadır: Yavruağzı bir ferace yaptırmıştım, onu giydim, yaşmağımı yaptım, takımlarım zaten hazır. Hemen indim. Taşlıkta, gayet temiz giyinmiş bir harem ağası ayakta bekliyordu. Beni görür görmez telaş içinde “Aman ebe hanım, derhal gidelim!” dedi ve koluma girip çantamı da elimden alırken, aneme “Allahısmarladık” dememe bile imkân bırakmadan beni dışarıya çıkardı ve kupa arabasının içine bindirerek kendi de arabacının yanına çıkıp oturdu.

Seslerden tahmin etmiş olduğum gibi, bu mükellef bir konak arabasıydı. Derhal de yola düzüldü. Nereye gideceğini ne ben sordum ne de Arap söyledi. Dörtnala gidiyoruz, pencereler buğulanmış, dışarı belli olmuyor, hiçbir ışık görünmüyordu. Zaten buğulanmasa da görünmezdi ya. O zamanlar, ezan vaktini bir saat geçince sokaklar zifiri karanlık oluyordu. Bu minval üzere ne kadar zaman gittik bilmem. Soğuktan da uykum açılmıştı. Birdenbire araba durdu. Haremağası arabanın yanındaki yerinden inerek kupanın kapısını açtı. Bir saniye geldik sandım. Fakat haremağası başını arabanın içine sokarak “Ebe hanım, gözlerini bağlayacağım” dedi.

Şaşkın ve korku ile “Aaa!” diye bağırdım. Fakat Arap gayet sakin bir sesle ilave etti.

“Gürültüye lüzum yok, kadını. Zaten ne kadar bağırsanız bir faydası olamaz. Kır ortasındayız. Fakat müsterih olun kılınıza zarar gelmeyeceği gibi istediğinizden fazla da mükâfat ve ihsan göreceksiniz!”

Simsiyah bir gece idi. Dışarıya baktım: Hakikaten kırlar ortasında indik. Acaba Kâğıthane taraflarında mıyız, diye düşündüm. Kar yağıyor, göz gözü görmüyor ve hiçbir taraftan ses gelmiyordu. Karşıdaki Arap zebella gibi bir şey, ben çelimsiz, ufak tefek bir kadın: Mani olmamın imkânı yoktu. Zenci

sımsıkı gözlerimi bağladıktan sonra “Şak!” diye kapıyı kapayarak yerine çıktı ve kamçı şakladı, yine yola koyulduk. Bir hayli müddet sonra araba tekrar durdu, kapı tekrar açıldı. Elimden tutup “Buyurun” diyerek indirdiler ve koltuklarıma girerek yürüttüler. Fısıltıya benzeyen sesler duyuyordum. Herhalde gelmiş olacaktık.

Koltuklarımdan hep tutulduğum halde, belki bir bahçe geçtik. Sonra kardan ıslanmaz, soğuktan üşümez oldum. Galiba ılık taşlardan, sıcak sofalardan geçirildim. Yumuşak halılara basarak merdivenlerden çıktım. Sonra birden gözlerimi açtılar. O zaman duyduğum hayreti hâlâ tarif edemem. Senelerden beri bu kadar yerlere girip çıktım. Birkaç Şehzade Sultan dairesinin ebesiyim. Hâlâ gözlerim açılınca gördüğüm bu odadaki ihtişamı bir yerlerde göremedim diyebilirim. Size dille tarif edemem ki!

Hani masallarda Hint padişahının, peri padişahının zümrütlerle, yakutlarla süslü dairelerini anlatırlar ya! İşte o dairelere yakışacak cesim bir oda. Ve büyük incilerle işlenmiş mükellef bir yatakta sarışın ve pek genç bir kadın yatıyor, başucunda da tıpkı kendisine benzer, kız gibi sarı saçlı ve mavi gözlü bir güzel bey ayakta duruyordu. Kadının ağırları başlamıştı bile. Hakikaten vaktinde gelmişti.

Epeyi zahmetten sonra, sabaha karşı altıtopu gibi bir erkek çocuğu dünyaya geldi. Genç beyle zevcesi yavruyu uzun uzun öptüler fakat bir dakika geçince bey bebeği orta yaşlı bir kalfaya uzatıp emretti.

“Hemen bugün iç harem bahçesinin bir köşesine gömsünler.”

Put gibi donup kalmıştım. Sonra gayet sakin bir eda ile zavallı yavruyu alıp çıkmaya hazırlanan kalfanın ellerinden küçük mahlûku ne yaptığımı ve ne yapacağımı kestiremeden, adeta gayr-i şuurî bir hareketle kapmak istedim. O narin, ince ve sarışın bey demir gibi

bir elle kolumdan çekti ve birden sertleşen bir sesle “Ebe hanım, dikkat et, vazifen olmayan şeylere karışma!” dedi.

Sonra, cebinden kırmızı, atlas bir kese çıkarıp uzatarak ilave etti.

“Buyurunuz. Geldiğiniz gibi götürcekler. Fakat annenizden bu gördüklerinize dair bir tek laf duyulacak olursa, akıbetiniz pek vahim olur. Bunu da böylece biliniz!”

Korkudan ve dehşetten bayılacak bir hale gelmiştim, bir cariyeye koluma girdi ve lohusa odasından beni adeta sürükleyerek çıkardı. Yaşmağımı yapıp feracemi giydikten sonra, gözlerimi tekrar bağladılar ve koltuklarıma girerek yeniden sofaların geçirip, merdivenlerden indirip arabaya bindirdiler.

Eve hasta geldim ve tam bir hafta hasta yattım. Hâlâ, o gece hatırıma geldikçe tüyletim ürperir. O bir kız gibi güzel simayı ve kibar beyin masum yavruyu, yüzde doksan ihtimalle kendi öz yavrusunu cariyeye uzatarak tatlı ve kibar sesiyle “Boğsunlar ve gömsünler!” diye sakın sakın emir verişini duyar gibiyim.

Ebem susmuştu. Rüzgâr hep pencereleri yumrukluyor ve bir şeyler sormaya, anlıyorum ki, kimse cesaret edemiyordu. Sobaya odun atmayı da unutmuş olacaklar ki, ateşin söndüğünü ve odanın soğuduğunu birdenbire fark ederek “Zaten de geç, artık yatmalı!” dediler ve beni de büyük ihtimamlarla yukarı götürdüler. Lakin hikâyeyi nakil etmeden önce de dediğim veçhile, benim gözlerimi o gece sabahlara kadar uyku tutmadı ve hâlâ muhayyilem, tamamen gizli kalmış ve hiçbir şeyi aks etmemiş olan bu facianın sırlarını ve şenaatlerini keşfe çalışır durur.

HASAN BÜLENT KAHRAMAN

Nahid Sırrı Örik, eksik kötülük ya da şerle şeamet arasında...

I

Öteden beri yinelediğim bir görüşüm var. Bir sanatçı öldükten sonra yaklaşık otuz yıl süreyle unutulur. Sonra, gelen yeni kuşak tarafından keşfedilir. Bir tür ‘ölümden sonra diriliş’ olarak kitapları basılır, yapıtı tartışılır. Bazen yıldızlaşır, bazen kanonun bir parçası haline gelir, bazen de uzun bir tartışma döneminden sonra adı yeniden küllenir. Bu sonuncusu nadir görülen bir haldir. Yeniden tartışılan sanatçı genellikle edebiyatın temel direkleri, kurucuları arasına girer.

Edebiyat tarihinde belli bir dönem popüler olmuş yazarların daha sonra yeniden keşfedilmesine dair sayısız örnek gösterilir. Bu edebiyat sosyolojisinin bir gerçeğidir. Eski bir yazarı yeniden ele almaya iten nedir sorusunun yanıtı karmaşıktır. Bazen bir dönemin tanıklığı için, bazen bir bilinç durumunun temellen-dirilmesi, bazen de yeni bazı sorunları belli bir tarihte görüp ifade ettiği için o yazara dönülür.

Bizde bu konunun sembolik denecek örneği Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Gerçekten de yaşadığı günlerde alay edilen, ciddiye alınmayan, yok sayılan bir yazar, 1970’lerin ortasından beri bitmeyen tükenmeyen bir ilgiyle neredeyse her yıl hakkında çıkarılan birkaç kitapla yeniden kavranıyor. Artık Tanpınar’ı değil, bu gibi gelişmelerde daima görüldüğü üzere, Tanpınar üstüne literatürü okuyoruz: Tanpınar üstüne yazılanlar yeni yapıtları tetikliyor. Böylesine karmaşık ve çok katlı bir değerlendirmede maksadın ne olduğu da sorunlu hale geliyor doğallıkla. Belki de Tanpınar’ı Tanpınar’dan uzaklaştırmak için ya da Tanpınar’dan kurtulmak için yeniden, yeniden tartışıyoruz bu edebiyatçımızı.

II

İkinci bir örnek Nahid Sırrı Örik olabilir.

1970’lerde, Tanpınar’ın yeniden keşfedildiği yıllarda, Örik’in de üstüne eğildi edebiyat dünyası. Başlangıçta belirttiğim dinamiklerle örtüşen bir şekilde 1960’ta ölen

ve daha yaşarken bir başka dünyanın yazarıymış gibi yazan ve öyle ‘tescil edilen’ bu romancı ve öykücü *Sultan Hamid Düşerken* romanının yeniden basılmasıyla,¹ unutulmuş mezarının açılıp içinden çıkarılan, edebiyat kurultayında önemli bir yere oturtulan ‘o’ yazarlardan birine dönüştü.²

Gene *kültürel hegemonya* kavramının bize öğrettiği bir şey var: Yazarın, hâkim edebiyat söyleminin bir parçası olması için, anlatısında, gündelik realitesi içinde yaşadığımız ama ayımsayamadığımız bir olguyu temellendirmesi gerekir. Tanpınar’da bu realite kültür çatışması, tabiriyle kültür savaşlarıdır (*kulturkampf*). Tanpınar, Tanzimat sonrasının getirdiği Batı-Doğu ikileminde bir burçtu. Bu konuyu o güne kadar ele alanlardan biraz ayrılarak irdeliyordu. Şizofrenik bir toplum bilincinin nasıl meydana geldiğini yapıtlarında anlatıyordu. Yapıtının sayfa sayfa hatta satır satır çözümlenişinden sonra kendisi de yapıtının öznesine dönüştü. Yapıt, okur için bir nesne idiye, şimdi bizzat Tanpınar, yapıtın öznesi oluyordu.

Bu itibarla, önce mitik ve gizemli bir gerçek olarak duyumsatılan günlükleri yayımlandı. Günlükler yayımlandığında zaman özel hayatın ‘gösterilmesine’ dayanan bir anlayışla bütünleşmişti. Elbette yapıtın ve yayıncıların o türden bir amacı olmasa da Tanpınar’ın günlükleri ‘ifşa’ kültürünün içinden ele alındı. Çok ilgi gördü. Tanpınar’ın şöhretine yeni boyutlar ilave edildi. Tanpınar artık popüler kültürün de bir parçasıydı. Bir yandan kendisi hayatı hakkında itiraflarda bulunurken bir yandan da o hayat ifşa ediliyordu.

Bu gelişmede Tanpınar’ın bir günahı yok. Ama şaşacak bir şey de yok. Yeniden keşfedilen her yazar için bu dinamikler gerçektir. Her yeniden keşfedilmiş yazar popüler kültüre sızar. Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna’sı* bu bakımdan gene ciddi bir göstergedir. Bunca satan roman hakkında ek hiçbir bilginin sahibi değiliz. Neden *Madonna* bu ilgiye erişti, bilmiyoruz. Ama herkesin elinde, cebinde, çantasında bir *Madonna* mevcut, kitap baskı üstüne baskı yapıyor.

Aynı dinamiklerin ışığında bakılırsa Nahid Sırrı tam bu noktada değil. Nahid Sırrı, Tanpınar ölçüsünde ele alınmadı, Sabahattin Ali ölçüsünde popüler olmadı. Daha ‘niş’, daha giz/li bir yazar olarak kaldı. Hatta Örik’in ‘yüksek edebiyat’a ait olduğunu öne sürmek de mümkün. Durum şaşırtıcı. Aslında bu konum Tanpınar’a daha uygun düşerdi. Tanpınar bütün o kültür referanslarıyla apaçık bir yüksek edebiyat yazarıdır, popüler oldu. Nahid Sırrı ise düpedüz melodramatik bir yazardır, yer yer polisiyeye çalar, gazetelerde tefrika edilmiştir ama şimdi yüksek edebiyat numunesi olarak düşünülüyor. Muhtemelen dilinin Tanpınar’dan daha ağır olması ve gene Tanpınar kadar yaygın alanlarda ürün vermemesi nedeniyle onun kadar bilinen bir yazar değil. Hatta önemli romanı *Kıskanmak* filme dönüştürüldü. Kendisi de değerli ve kült sayılan yönetmen Zeki Demirkubuz bu filmi yaptı ama netice aynı kaldı: Örik, yeniden keşfedilen, bilinç düzeyine çıkan, önemsenen bir romancı oldu ama ikinci şöhreti bu sınırı aşacak

¹ *Sultan Hamid Düşerken*, Kanaat Yayınları, 1957 (*Abdülhamit Düşerken* adıyla ikinci basım: Sander Yayınları, 1976).

² Artık yayımlanmayan bir dönemin entelektüel dergisi *Virgöl*’ün ilk sayısında “Nahid Sırrı Nerede Unutuldu” başlıklı bir söyleşinin yayımlanması ilginç. Çünkü, dergi 1997 yılında yayımlandı. Unutulmuş bu durumda 1970’ler öncesindeki unutulmuşu mu, birkaç kitabı yayımlandıktan sonra yeniden unutulmuş Nahid Sırrı’yı mı vurguluyor, belirsiz. Ahmet Oktay-Orhan Koçak, “Nahid Sırrı Nerede Unutuldu”, *Virgöl*, Ekim 1997, Sayı 1, s. 52-55.

derecede yaygınlaşmadı.³ Üstelik Selim İleri, çok önemli ve güçlü, *Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver* romanında bu defa Örik'i anlatısının öznesine dönüştürüyordu.⁴

III

Örik konusunda ortaya çıkan tutukluğun nedenleri yadsınamaz. Üstünde düşünmeye değer.

Örik, belirttiğim şekilde, 1970'lerin ikinci yarısında yeniden gündeme geldi. 1970'ler 'büyük roman' (yazma) tutkusunun son arayışlarına tanıklık ediyordu. Bir yandan büyük romancılar son yapıtlarını veriyordu, bir başka yanda da yeni bir kuşak romancı yapıtlarını üretmeye başlamıştı. Bunlardan daha önemlisi, edebiyat bilinci yeni bir kuşağın tercihleriyle biçimlendiriliyordu. Bu kuşak diyelim Kemal Tahir'i, yeni keşfedilen Tanpınar'ı veya Abdülhak Şinasi ve Peyami Safa'yı birlikte ele alıyordu. Türkiye'nin toplumsal ve siyasal geçmişi romanların öznesini kariyordu. Hatta toplumsal bilincin yazınsal bilincin özü olduğu rahat rahat öne sürülebilirdi.

Buna mukabil aynı dönemde Selim İleri, Yusuf Atılgan, Tezer Özlü, Vüs'at O. Bener, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Attilâ İlhan eski ve yeni kuşağın edebiyatçıları olarak bazıları sonradan kült romana dönüşecek yapıtlarını bir arada yayımlıyordu. Dönemin bilhassa öne ittiği isim Oğuz Atay'dı. Henüz cılızdan daha cılız, çok küçük bir çevrenin ilgi odağında olan ve unutulmaya adeta mahkûm bir isimdi. Edebiyat eleştirisi de başka bir mecrada akmaya başlamıştı. Bu eleştiri çok yüksek bir bilinçle popüler (hatta popülist) tutumları birlikte yansıtıyordu.

Nahid Sırrı'nın edebiyat âlemine yeniden doğuşu tam bu kesittedir. *Abdülhamid Düşerken* romanı⁵ Sander Yayınları tarafından yeniden basıldı ve edebiyat dünyasında tartışılmaya başlandı. Dönemin önde gelen hemen tüm eleştirmenleri, değindiğim toplumsal-yazınsal ilişki ve bilinç içinde (ve gene o dönem çok etkili olan Lukacs'ın getirdiği kavramlarla) Örik'e eğildi. Özellikle romanın tarihi bir arka plana dayanması, gerçek olaylarla iç içe oluşu dönem için aranıp da bulunamayan bir karakter yansıtıyordu. Hemen belirteyim: zikrettiğim Lukacs, o dönemde roman kuramını derinden etkileyen bir yazardı. Bu kuram romanda tip ve karakter ayrımını getiriyordu. Daha karton roman kahramanları tip, bir dönemin niteliğini kimliğinde toplayan, yansıtan kahramanlar da karakter olarak nitelendiriliyordu. Örik'in romanı bilhassa çok asabi bir kişi/lik olan Nimet etrafında ele alınıyordu. Nimet gerçekten de dönemin olaylarından etkilenen ve kişiliğinin halden hale geçişiyle dönemin vasıflarını da aksettiren bir karakterdi.

Eleştiri çevreleri esasen bu konu üstünde dururken daha dar bir çevre Nimet'i bir roman karakterine dönüştüren özelliklerine eğildi ve onun *kötülüğü* temsil eden bir nitelik taşıdığını dile getirdi. Çok önemli olan bu tespit ne yazık ki

³ Bir fantezi: bilinç düzeyine çıkan dedim. Psikanalizin temel ilkesi bilinç dışına taşınanın, bastırılanın geri döneceğine inanır. Tanpınar ve Örik konusunda bu temel anlayışın bir rolü olabilir mi?

⁴ İleri'nin romanı hakkında bkz., Hasan Bülent Kahraman, "Hürriyet ve Hüvviyet", *Virgöl*, Ocak 1998, Sayı 4.

⁵ 1957 yılındaki ilk baskısında adı *Sultan Hamid Düşerken*'dir. Bazı kaynaklarda ilk yayın tarihi 1947 olarak zikredilir, bu yanlıştır.

yeterince tartışılmadı. Nahid Sırrı, bazı sıfatlara şiddetle ihtiyaç duyan ve bu arayışında da haklı olan edebiyat dünyasında hızla *kötülük yazarı/romancısı* olarak tanındı. Biraz daha amiyane bir tabirle buna ‘damgalandı’ demek mümkündür ve daha doğru olacaktır. Çünkü, bazı sonradan gelen çalışmalar dışında Örik’in neden bir kötülük yazarı olduğu hemen hiç çözümlenmeyen bir tanım halinde devam etti. Kaldı ki, 1970’lerin sonunda da 1980’lerde de *Sultan Hamid* dışında Nahid Sırrı romanı bulmak olanaksızdı. Kimse de böyle bir ihtiyaç içinde değildi. Örik’in yapıtlarıyla okurun buluşması (?) çok daha sonraları Oğlak Yayınları’nın çabasıyla 1990’larda gerçekleşmiştir. O tarihe kadar Nahid Sırrı adeta hiç okunmayan romanlarıyla *kötülük yazarı* olarak ikinci doğuşunu yaşamıştır. Asıl doğuşu bu sıfatın onun için kullanılmasından sonradır.

Örik’i bu bağlama yerleştiren en önemli ve iddialı isim Selim İleri’dir. İleri, Örik’in ikinci yaşamını sürdürmesinde sadece bu nitelendirmesiyle (ve diğer değerlendirmeleriyle) değil, onu roman kahramanına dönüştürmesiyle de etkilidir – belirttim.⁶ İleri’nin kendisi de bir grup romanında örneği bizde çok az görülür şekilde groteski kullanan, ironiyi öne çıkaran, kara gülmeceye yönelen ve kötülüğü tekinsizlikle birleştiren, birlikte anlatan bir yazardır. Nitekim *Cemil Şevket Bey* romanındaki Nahid Sırrı tipi de bu kanavaya oturur. Onun yaklaşımı olmasaydı muhtemelen Örik’in bu niteliği ihmal edilecekti.

Örik’in *Sultan Hamit* romanı ikinci kere yayımlandığında kötülük kavramıyla ilişkilendirilmesinde rol oynayan ana etmenin yapıtın tarihsel bir planı (üstelik çok etkili ve gerçekçi biçimde) yansıtması olduğunu söyledim. O dönemdeki edebiyat bilinci bu ufuk hattını aşamıyordu. İddiamın en önemli kanıtı Yusuf Atılgan’ın 1973’te yayımlanan *Anayurt Otel*i romanıdır. Dönemin kategorik eleştirmenlerinden Rauf Mutluay romanı benimser ve üst üste birkaç yazı yayımlar. Bu yazılardan birinde günde 300 sayfa (?) okuyabilen biri olmasına karşın 170 sayfalık bir romanla günlerdir boğuştuğunu belirtir. Fakat Mutluay kitabı *kötülük* konusuyla ilişkilendirmez. O kavramın çevresinde dolaşır ama edebiyat bilinci lanetli (*maudit*) yazar veya kötülük kavramına uzaktır.⁷ Atılgan’ın bu çerçeveye oturtulması çok sonradır.

Kısacası Nahid Sırrı, yeterince irdelenmeyen, ayrıntısıyla ele alınmayan, tartışılmayan bir değerlendirme içinde kötülükle akrabalaştırılır ve ikinci kez doğmuş bu önemli romancı bu tanımlamayla bu defa ‘kategori/kleştirilme ölümüne’ terk edilir. Vurgu yanlış değildir. Eksiktir. Nahid Sırrı’nın kötülükle ilişkisinin nasıl kurulacağıdır sorun. Ve gene sorun bu tercihin kökenleridir.

IV

Nahid Sırrı’nın kötülükle uğraştığı bir sır değil. Kendisi de muhtemelen aykırı, sıra dışı, yerine göre ürkütücü bir insan olan bu önemli ve değerli romancının

⁶ Selim İleri’nin bu yöndeki bir değerlendirmesi için bkz. Selim İleri, “Nahid Sırrı Örik’in Hikâyeleri”, *Cumhuriyet*, 24 Temmuz 1998.

⁷ İstisna Selim İleri’dir. 1977 yılında yayımlayacağı *Her Gece Bodrum*’da da iki kavramın çevresinde döner: Ölümü çağrıştıran, ölümle özdeş güzellik (ki, bu Akdeniz’dir) ve bilerek, isteyerek ‘icra edilen’ kötülük. İleri bu felsefi temelin atılması bakımından gerçekten öncüdür. Daha sonra da bu çizgiyi sürdürecektir.

kötülük kavramıyla adeta kategorik olarak ilişkilendirilmesi biraz Şerif Mardin'in nedense çok etkili olmuş saptamasına verilmiş cevap gibidir. Mardin, bir makalesinde⁸ bizde 'Daemonik yapıtın olmadığını belirtir'. Bu genelleyici bir yargıdır. Fakat Mardin'in tüm saptamaları gibi bu da üstünde düşünülmüş bir değerlendirmedir. Mardin, şeytani olanı da gene genelleyici bir tutumla ama felsefi bir derinlik vererek yapar: *'Daemonic insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi bir tabii eğilimdir (...) 'Daemonic' bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır.'* Mardin'e göre *'cinsiyetin kudreti, yaratıcının inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı'* insanın 'daemonic' uzantılarının örnekleridir.

Tabii, bu önerme genel anlamda *kötülük* literatürü adı verilen birikim açısından bakılırsa doğru ama nispeten amatör ve genelgeçer bir değerlendirmedir. Fakat tahrik edici olduğu ve bir çağrışım zinciri yarattığı muhakkaktır. Önemli olan da şeytaniliğin tarifi değil Türk edebiyatında olup olmadığıdır. Mardin, yazının ilerleyen bölümünde görüşünü açar ve çok önemli saptamalarda bulunur. Uzunca bir alıntıyla o görüşleri ortaya koyalım:

"Daemon"un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız "kötü" ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslam (resmi) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, "daemon" "şer-şeytan"la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. Bundan dolayı da, bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit'in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. "Daemon" bizde yalnız dış şekliyle tanınmıştır. Toplumla özdeşleşememe ya da Batı'yı sindirmenin zorluğu yani topluma yönelik bir sorunsal, dramın bizdeki "birinci çizgisi"dir. Dramın ikinci çizgisi de bunun bir uzantısıdır: cefa, eziyet, kötülük, haram. Eşkiya menkıbelerinde "daemon" bir "başka" olarak görülebildiğinden bu gibi anlatımlarda ustayız. Fakat "daemon"un iç serüvenlerinin anlatılması gereken zamanda yüzeyde kalmaya mahkûmuz, çünkü yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki "daemon"u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur. Bundan dolayı, herhangi bir anlatım modelini kurarken "dıştan gelen tehlike"yi anlatmakta birinci derecede maharet sahibiyiz. Aynı öykünün "içerden" anlatılmasında ise bir aşılmazlık, bir sunilik, en azından belirli bir "kalıp" üslubu giriyor.⁹

Mardin'in meseleyi 'Abdülhamit melodramları' olarak tanımlaması pek o kadar kabul edilecek bir nokta değil. Mesele, o gerçeği doğuran nedenlerdir. Nitekim, o da söz konusu nedenleri açıklamaya girer ve tartışmayı şer-Şeytan ilişkisiyle somutlaştırır. Aynı şekilde Mardin'in tragedya tanımı da sorunludur. Tragedya neticede Tanrı'ya karşı gelmenin cezalandırılması ve *iki iyi arasında* (iyiyle kötü arasında değil) sıkışmış insanın evrensel çaresizliğidir.

⁸ Şerif Mardin "Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Türkiye'de Din ve Siyaset. Makaleler 3*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s. 262.

⁹ A.y., s. 262-263.

Mardin'in çözümlemesini hazırlarken aklında uzmanı olduğu Tanzimat döneminde yazılmış romanların bulunduğu anlaşılıyor. Kurduğu yapı doğrudur. Tanzimat'la birlikte başlayan romancılığımız öncelikle *toplumsal* bir tabana oturur. Oradan türediği için Türk romanı özünde toplumsaldır. Ama 'Şeytani' olandan mahrumdur diye eleştirilecek bir roman düzeni değildir bu. Tersine çok önemlidir. Romanın doğrudan özgün bir sosyolojiye istinat ettiğini gösterir. Öte yandan, evet, Tanzimat romanı da Şeytani olana hayli yer vermiştir. Hatta ilk romanlarımızın dokusundaki karmaşa bizi bugünkü birikimimizle ve bilincimizle onların üstüne *bu açıdan* eğilmemizi gerektirecek kerteğe güçlüdür.¹⁰

Üstüne eğilmek gereken başka bir husus var. Mardin, çok genel bu tanımlamasını edebiyatın içinden yapmıyor. Sosyolog olarak bakış açısı doğrudur. Bizde, az sonra parça parça göstereceğimiz üzere *kategorik* kötülük yoktur. Bir Sade, Bataille, Genet yoktur. Ama melodramatik romanlarımızın içerdiği kötülük üstünde ayrıca düşünmek gerekir. O romanlarda yer alan *kötücül* tiplerin anlamını bulmak genel zihin ve duygu dünyamız açısından başka pencereler de açacaktır bize.¹¹ Popüler romanlarımızın bu derecede kötücül karakterle yüklü olması gerçekten ciddiyetle ele alınması gereken bir olgudur. Kötülük edebiyatının çeşitli düzlemleri mevcuttur. Batı'nın kötülük edebiyatını oluştururken farklı dönemleri olduğu muhakkak. Gene de, ısrar edelim, kötülük özünde modern bir kavram. Habil ile Kabil'in mücadelesini bile bu açıdan ele almak gerekir. İlk Osmanlı romanlarının içerdiği kötülerle edebiyatın modernleşmesi döneminde doğan kötüler bu bakımdan modernlik meselesini anlamak bakımından da yol göstericidir. Ama yineleyelim bunları kategorik kötülük romanları değil, kötülerin ihmal edilmediği romanlar olarak görmek gerekir ki, Nahid Sırrı, bu platforma yerleşmiş bir yazardır.

V

Daha ileri gitmeden burada bir noktayı ele alalım: Mardin, çözümlemesinde, ayrıntısına hiç girmeden, İslami epistemolojiye referansta bulunuyor. Doğrudur. İslam bu bakımdan Hristiyan kültüründen radikal şekilde ayrılır. Bu ayrışma Yahudi kültürü bakımından da doğrudur. Ayrışmanın radikalliği bir kültürün Şeytani olanı (benimsemesi diyemeyiz ama) *kapsaması* diğerinin açık şekilde, hatta köktenci biçimde dışlamasıdır. Bu ifade Hristiyanlığın Şeytani olanı benimsemediği anlamına gelmez. Öyle bir yorum söz konusu bile olamaz. Ama Şeytani olan İsevilğin ortak bilinç dışında ikili bir gerçeklik halinde yerleşiktir.

Birinci gerçeklik, ilk kötülük (kaynağı) Hazreti İsa'nın çarmıhta can vermesidir. İsa Mesih çarmıhta 'eli, eli, lema sabachthani' (Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin) diyecektir. Bu, çok büyük bir tartışmanın kapısını aralar ve Hristiyanlığın Aziz Augustine'yle birlikte yorumladığı *theodicy* (teodise)¹² düşüncesine gelir. Leibniz'in geliştirdiği terim¹³ en kaba tanımıyla iyiliğin mevcudiyetiyle kötülüğün

¹⁰ Kötülük konusunda Osmanlılar o kadar da cahil değildi. Ahmet Mithat Efendi'nin Türkiye'de bugün bile adını neredeyse kimsenin bilmediği Ann Radcliff'in çok tanınmış Gotik romanını *Udolf Hisarı* adıyla çevirmesi başlı başına bir göstergedir. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015). Gene hatırlayalım ki, Baudelaire Türkçeye evvela 1899'da çevrilmiştir. (Bkz., Ali İhsan Kolcu, *Baudelaire'in Türk Şiirine Tesiri Üzerine Bir İnceleme*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2011, s. 96.)

¹¹ Melodramlar konusunda bkz. Hasan Bülent Kahraman, "Fakir ama namuslu gençler ya da kötülerini bekleyen edebiyat", *Türkiye'de Yazımsal Bilincin Oluşumu: Türkiye'de Modern Kültürün Oluşumu-2*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014, s. 235-251.

¹² Sözcük Yunancada *theo*-Tanrı ve *dike*-adalet sözcüklerinin birleştirilmesiyle meydana gelmiştir.

¹³ Gottfried Leibniz, *Theodicy*. Edited by Austin Farrer and translated by E. M. Huggard. New Haven: Yale UP, 1952 (ilk baskısı 1710 yılındadır).

mevcudiyeti arasında bağ kurar ve ilkinin vücut bulmasını ikincinin varlığına/ idrakine bağlar.

Tartışmanın kaynağı Eyüp kitabının 21. bölümünde peygamberin Tanrı'dan yakınması ve bir temel soruyu ortaya atmasıdır:

Kötüler niçin yaşıyor
Yaşlandıkça güçleri artıyor
Çocukları sapasağlam çevrelerinde
Soyları gözlerinin önünde
Evleri güvenlik içinde, korkudan uzak
Tanrının sopası onlara dokunmuyor¹⁴

Toedise'yi başlatan bu satırları Augustingil yorum başka bir aşamaya taşır. Buna göre Tanrı sonsuzca güçlü olduğu gibi sonsuzca iyidir. Kötülüğün mevcudiyeti Tanrı'nın iyicilliğiyle ilgili değildir. Yeryüzü kötülükten arınık olarak yaratılmıştır. Ama ilk günahı işleyen insan ona kötülüğü bulaştırmıştır. İnsanın yarattığı kötülük Tanrı'yla ilişkilendirilemez. Bu nedendir ki, Tanrı, çarmıhtaki İsa'yı terk *etmemiştir*. Tıpkı aynı süreçten geçen ve bezer soruları soran Hz. Eyüp gibi İsa da 'Krallık'la taçlandırılmıştır. Monofizit görüşe göre de Duofizit görüşe göre de insani bedeni çarmıhta acı çekse bile ruhi bedeni ondan bağımsızdır.

Burada da ilk günah problemi ortaya çıkıyor. Hristiyan inancına göre Hazreti Âdem ve Havva'dan beri devam eden bu ilk günah insanın Cennet'ten kovulmasının, insanın bilgelik ağacının meyvesini yiyerek başkaldırmasından beri devam eden, yeryüzüne gelen her insanın yüklü olduğu günahıdır. İnsan bu günahla doğar. Ama söz konusu günah ve başkaldırma insanın merakıyla ilgilidir. O karşı çıkmanın altında insanın boyun eğmemesi, bilgiyi araması, merak etmesi yatar. İlk günah kuşkusuz ürkütücüdür ama aynı zamanda insanın başlangıcını hazırlar ve o başlangıç insanı insana dönüştüren 'bilme'nin, hiç değilse merak etmenin bulunduğu noktadır.

Mardin'in Şeytani olanla Hristiyanlığı ilişkilendirdiği yer de burasıdır. Hakkıdır, İslami zihniyet ilk günah düşüncesine karşıdır. İslamiyet'in 'rahmaniyet' anlayışı bu türden bir yükümlülüğe kapalıdır. İnsan, İslam'da, eşref-i mahluk olarak günahsızdır, yeryüzüne kendi iyiliğiyle gelir ama çizilen yoldan sapabilir. Bu onun izanına bırakılmış olan seçme özgürlüğünü yanlış (yolda) kullanmasıdır: 'şeytana uymasıdır'. O andan itibaren de günahkârdır. Ama insan günahına yabancı değildir. İslamiyet onu da 'insancıl' bir gerçeklik olarak görür. Tövbe ederse bağışlanacaktır. Bunun için imkânlar, fırsatlar kendisine sunulmuştur. Dolayısıyla İslam da, evet, Tanrı'yı gücü her şeye yeten varlık olarak görür; evet,

¹⁴ 'Eyüp Kitabı: 21. Bölüm',
Kutsal Kitap: Eski ve Yeni
Antlaşma (Tevrat, Zebur,
İncil). Eski Antlaşma.
Adana: Kitab-ı Mukaddes
Şirketi; 2009, s.

iyilik ve kötülük ondandır der¹⁵ ama bunlar Hristiyanlıkla aynı anlama gelen, aynı kapıyı açan yaklaşımlar değildir. Dolayısıyla yazınsal bilincin benimsediği veya dışladığı kötülük tutumunu da bu planda aramak gerekir.

Böyle bir zihinsel arka planın üreteceği kötülük anlayışının kendi içinde özgül olacağı muhakkaktır. Koşullar ve yapılar arasındaki fark bir 'yokluğa' değil, ayrışmaya tekabül eder. Tanzimat'tan bu yana gelen ve kendi içinde dönüşen romanın kötülük konusundaki üretimi öncelikle bu açıdan ele alınmalıdır. Fakat geçerken şuna da değinmek gerekir ki, Türkiye'de hâkim edebiyat söyleminin kurucu unsurları hele bugün bütünüyle Batılı bir anlayışa yaslanır. Dünyayı Batı kültürünün merceğinden görür. Bu kültürel yapıdan kötülüğü İslami bir form içinde temellendirilmesini beklemek çok güçtür. Ama Tanzimat romancıları Batılı insanlar olsalar bile kuşkusuz ki Osmanlılardı. Bu nedenle o metinlerin içerdiği kötülük unsuru (Mardin'in eleştirisiyle 'haram, cefa, eziyet') daha da önemlidir. Kaldı ki, Mardin bu 'haram, cefa, eziyet' gamına 'kötülük' kavramını da ekleyerek, kesinlikli bir şekilde Batılı mânâda bir 'Şeytaniliği' aradığını belirtmiştir. Gündelik, sıradan kötülük değildir Mardin'in peşine düştüğü, tanımladığı üzere daha yüksek bir 'değer'dir.

VI

Daha ileriye gitmeden, Mardin'i yeniden ele almadan önce burada teodize bağlamında çok önemli bir tartışmaya değinelim. Ancak bu tartışmayı yapar ve kategorik kötülüğün bazı izleklerini bulursak bizdeki edebiyatın niçin kötülük edebiyatı bağlamına yerleştiğini veya yerleşmediğini anlayabiliriz.

Auschwitz, modern insanın bilincinde kötülük söz konusu olduğunda bir dönüm noktasıdır. Adorno'nun meşhur tanımı biliniyor: Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır.¹⁶ Ama bundan daha önemli, daha ileri giden bir tanım mevcuttur: Auschwitz'den sonra Tanrı. Gerçekten de beş milyon insanın bilinçli bir şekilde, tasarlanarak yani *taammüden*, kayıt altına alınarak, mühendisliklere dayalı şekilde yok edilmesi, gaz odalarında yakılarak, açlığa mahkûm edilerek, vurularak öldürülmesi, bu katliam, soykırım, *Shoah*, teodize konusunda başlı başına bir dönemeç meydana getirir. Auschwitz'den hayli zaman sonra, annesini de orada, gaz odasında yitirmiş Heidegger'in öğrencisi Hans Jonas¹⁷ bu konuda teolojik kurguyu derinden etkileyen bir metin ortaya koydu.¹⁸

Makalesinde Jonas, 'suskun Tanrı'nın (*mute God*) Auschwitz'deki hayaletlerden yükselen çığlıkları duymadığını belirtiyordu. Daha doğrusu hep öne sürülen ve 'neden' diye sorulan bu soruyu yeniden ortaya atıyordu. Jonas özünde bir teologdu. Bu yakıcı sorusunu bir başka soruyla derinleştiriyordu ve Auschwitz'in bugüne kadar insanların diğer insanlara karşı işlediği suçlara eklediği nedir diye ikinci bir soru ortaya atıyordu. Kötülük varsa ve insana içkinse Auschwitz de

¹⁵ İncil, Yakup (James) 1:17'de aynen "Her nimet, her mükemmel armağan yukarıdan, kendisinde değişiklik ya da döneklilik gölgesi olmayan Işıklar Babasından gelir" denmektedir.

¹⁶ Theodor Adorno, "Cultural Criticism and Society", *Prisms* içinde. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1983, s. 34.

¹⁷ Hans Jonas konusunda elbette büyük bir literatür mevcut. Ama Heidegger çevresiyle ilişkileri açısından bkz. Richard Wolin, *Heidegger's Children: Hannah Arendt, Karl Löwith, Hans Jonas, Herbert Marcuse*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

¹⁸ Hans Jonas, "The Concept of God After Auschwitz: A Jewish Voice", *Mortality and Morality: A Search for Good After Auschwitz* içinde, ed. Lawrence Vogel. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996, s. 131-143.

onun basit bir mertebesi olabilirdi. Oysa Jonas'a göre öyle değildi. Bir kere insanlık kötülüğün bu derecede sistematik ve bu ölçüde kitlesel boyutlardaki icrasını hiç görmemişti. Ama daha önemli bir şey vardı: Nasıl olurdu da bunca masum insan hep birden böyle bir sona 'mahkûm' olurdu.

Önceden yaşanmayan şey şuydu: Evet, Auschwitz de yeryüzünde bir kara parçasıydı ve yeryüzü Tanrı'nın yarattığı, kendisini duyumsattığı, insana kurtuluşu vahyettiği yerdı. Diğerlerinden farkı olmayan bu coğrafyada işlenen cinayetler, Jonas'a göre 'geleneksel Tanrı düşüncesini' değiştiriyordu. Yeni düşünce kutsallık çerçevesi içinde yer alan tüm anlayışı tersyüz ediyor, hepsinden ayırıyordu. Çünkü, yeni durumda 'yeryüzünün ve yaratılış tarihinin Tanrı'sı diye bilinen, iman edilen kavramdan artık vazgeçiliyordu. Çünkü, Jonas'a göre, eğer Tanrı tarihin ve koşullarının, kısacası her şeyin belirleyicisi, o kudretli ve 'her şeye uzanan, yeten' ele sahipse Shoah asla yeryüzünde ve hiçbir tarih koşulunda cereyan edemezdi. Bu durumda Tanrı düşüncemizi değiştirmek ve onu Auschwitz'in gerçekleşmesini kapsayacak bir konuma, kapasiteye taşımak gerekecekti.¹⁹

Jonas'ın bu çok zorlu probleme bulduğu çözüm (veya karşılık) çok ilginçtir. Tanrı'nın yaratılışla birlikte evrim geçirdiğini belirtir. Tanrı, başlangıçta evreni dolduran tek kudrettir. İnsanı yaratması kendisini geri çekmesi anlamına gelir: Geri çekilir, insana içine yerleşeceği alanı, yeri, boşluğu açar. Ondan sonrası bir evrimdir. İnsan, yaratılan, sürekli olarak gelişir. Tanrı bir noktada yarattığının *olduğunu/olgunlaştığını* görür. Ama ölümlülük diye bir husus da vardır ve ölümlülük daha yüksek bir var oluş türü için ödenen bedeldir. Gene de insan tekinin yeryüzündeki varlığı Tanrı için bir bedel ödemeyi gerektirir. Çünkü insan yaratılandan daha farklı bir yöne gitmektedir ve bu yön yanlış bir yöndür. Yaşamın masumiyeti 'hayırla şerin ayrışmasında sorumluluk yüklemiştir insana'. Tanrı o noktadan sonra insanın edimlerini, mutluluğunu mutsuzluğunu, huzursuzluğunu ve tatminini izleyecek ama gündelik edimlerine *karışmayacaktır*.

Böylece her şeye gücü yeten Tanrı düşüncesinin yanına 'acı çeken Tanrı' görüşü gelir. Yüce Tanrı'nın acı çekmesi, Jonas'ın Auschwitz-Yahudilik ilişkisi ve *deite* görüşü içinde birbiriyle çelişmez. Birisi diğerinin mevcudiyetine engel teşkil etmez. Bu, sonsuz olanın (*eternal*) 'zamana uymasidir' (*temporized*). Aynı şekilde Jonas, Tanrı'nın sonsuz gücünün sadece öyle düşünüldüğünde, karşısında başka hiçbir güç olmayacağı için bir tür güçsüzlük gibi görülmesi gerektiğini öner sürer. Buna bağlı olarak da, evet, Auschwitz'de Tanrı'nın sesini çıkarmadığını belirtir. Suskun kalmıştır, çünkü yaşananları O değil insanlar icra etmiştir.

Jonas'a göre Tanrı'nın müdahale etmemesi 'istemediğinden değil, muktedir olmadığı içindir'. Öyle, çünkü, icra eden o değildir, ona ait değildir. Bu, Tanrı'nın bir kez daha geriye çekilip insana yer açmasıdır, yani, kendisini sınırlamasıdır. Bu sınırlama dünyanın var oluşu ve özerkliği içindir. Auschwitz'in gerçeği bu

¹⁹ Peter Dews, "Radical Finitude' and the Problem of Evil: Critical Comments on Wellmer's Reading of Jonas", *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, ed. Maria Pia Lara. Berkeley: University of California Press, 2001, s. 46-54.

muhakemede aranmalıdır. Jonas'a göre kendisini oluşturan dünyaya teslim ettiğinde Tanrı'nın artık verecek bir şeyi kalmamıştır. Böylece Auschwitz'de Tanrı düşüncesi bir varoluşsal (*existential*) soruya dönüşmüştür.

Jonas'ın bu düşüncesinin karşısında, Heidegger'in öğrencisi olduğu yıllardan arkadaşı, gene Heidegger'in öğrencisi ve yakın ilişkide bulunduğu Hannah Arendt'in görüşleri yer alır. Arendt, Yahudiler hakkındaki 'son karar'ı (*final decision*) uygulayan Eichmann yakalanıp yargılandığında mahkemeleri izler ve *New Yorker* dergisine sonradan kitap haline getireceği ve kıyametler koparan makalelerini yazar.²⁰ Arendt'e göre vicdan düşüncesinin bir yan ürünüdür.²¹ Sokrates kendisiyle çelişmekten, Kant kendinden nefret etmekten korktuğu için kötülükle yan yana durmaz. Bunun nedeni daha farklı bir değerler kümesine sahip olmaları değil, düşünmeleridir. Eylemleri hakkında düşündükleri için bu insanlar kendilerini bir katil olarak görmeyi istemezler.

Eichmann'ın Arendt'e göre sorunu düşünmemesi, düşünmeyi ihmal etmesidir. Düşünme sadece felsefecilere özgü değildir. Herkes düşünebilir ve düşünmek bir yükümlülüktür. Eichmann bu yükümlülüğü yerine getirmediği için sıradanlaştırmış ve bir 'otomat'a, kendi tabiriyle 'makinenin bir dişlisine' dönüştürmüştür. Dolayısıyla bu türden bir insana sorulması gereken soru aslında basittir: Neden kendini dişliye dönüştürdün, neden durup düşünmedin ve namuslu bir insan olmaya çalışmadın?²²

Arendt bu soruyu sormaktadır çünkü, ahlaki tutumun tümüyle ortadan kalktığı bir dönemde hatta ahlaki davranmanın suç olduğu bir dönemde dahi vicdan diye bir şey mevcuttur. Vicdan *teodize* sonrası dünyada bile başvurulacak son çaredir çünkü herkeste mevcut düşünce melekesinin bir uzantısıdır.²³ Düşünen insan kötülük işleyemez. Arendt'in düşüncesi düşünerek kötülük işleme sürecini açıklamaz. *Tammüd* denen şeyi kapsamaz. Her ne kadar taammüt içinde bulunan ve kötülük edenin de düşünmeyen insan olduğunu öne sürse bile Arendt'in durumu açıklamak için kullandığı ana sav kötünün sıradanlığıdır (*banality of the evils*). Sıradan insanların, gündelik yapıp ettikleri içine saklanmış bir olgudur bu ve Arendt'in başka bir kitabında ele aldığı *radikal kötülük* kavramından farklıdır.

Radikal kötülük, Arendt'e göre tam da Şerif Mardin'in tanımladığı ve bu defa 'şeytani' *olmayan*, öyle görülmeyen şeylerdir. Daha doğrusu radikal kötülük artık çıkarıcılık, hırs, tamahkârlık, öç, iktidar tutkusu ve korkaklık değildir. Olamaz. Çok daha köktenci şeylerdir. Totaliterliktir. Diktatörlüktür. Kitle kıyımıdır.²⁴ Bununla birlikte Eichmann kötülüğü bu düşüncelerle işlememiştir. Sıradan, makinenin dişlisi, düşünmeyen bir bürokrat olarak işlemiştir. Kısacası sıradanlık burada edimin kendisidir. İnsan bu konuma düştükten sonra her türden kötülüğü işleyebilir, çünkü umursamayacaktır. Bir mânâda da kötülük işlememektedir, kötülüğün işletilmesine alet olmaktadır. Kötülük, Auschwitz örneğinde akıl sınırlarını

²⁰ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem*. London: Penguin, 2006, (ilk baskısı 1963).

²¹ Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, vol. 1 (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), s. 188.

²² Hannah Arendt, "Personal Responsibility under Dictatorship", *Responsibility and Judgment* içinde. New York: Schocken Books, 2003, s. 31.

²³ Robert Fine, "Understanding Evil: Arendt and the Final Solution", *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, ed. Maria Pia Lara. Berkeley: University of California Press, 2001, s. 131-150.

²⁴ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*. New York: Mariner Books, 1973.

aşacak kadar büyüktür ama kötülüğü işleyen sıradan insandır. Demek ki, şer söz konusu olduğunda kötülük kadar kötülüğü işleyene de bakmak gerekir.

VII

İrdeleme şuraya varıyor: Mardin'in şeytani dediği nedir? Kendisi bunu tanımıyor. Mardin'in bu sözcükle ne dediğini anlasak da belirtelim: Bugünkü İngilizcede 'daemonic' (veya *demonic* veya *daimonic*) daha ziyade 'cinli', 'ecinni' demektir ki, Dostoyevski'nin bize *Ecinniler* adıyla çevrilen büyük romanı İngilizcede *Demons* (Rusçası Latinize olarak *Besy*) adıyla anılır. Sonraki baskılarda *The Devils* ve *The Possessed* başlığıyla yayımlanır. Hepsı aynı anlama gelir: Cinlenmiş, cinli, delirmiş. Dostoyevski örneği iki nedenden önemli. Birincisi, kötülük kavramının modernlikle ilişkisini bizdekine çok benzer sorunlar yaşayan Rusya'da, Slvaofil bir anlayışta nasıl tecessüm ettiğini gösteriyor. İkincisi, Dostoyevski romanına *Ecinniler* başlığını koyarken muhtemelen kendisini iyi bir Hristiyan olarak günahkâr ama aziz bir 'arınmış' olarak görüyordu.²⁵ Anlattığı ve elbette haz etmediği çevreler ise 'ecinniler'di.

Dostoyevski'deki kötülük Hristiyanlık kaynağından türer ve günahla yakından ilişkilidir. Fakat tipleri hiçbir zaman 'lanetli' tanımına girmez. O kavramın gene Batı'da doğması önemlidir. Lanetlenmiş olmak bütün 'Hristiyanlığına' rağmen Dostoyevski'de bulunmasa da o kültürün ürettiği 'kutsal' kavramından türer. Kutsal olan Hristiyan kültüründe büyük ölçüde dünyevidir. Dünyaya aittir. Müslümanlık'ta ise kutsal kavramının böyle bir tanımı yoktur. O nedenle kötülükten türeyen 'aziz'lik mertebesi gene Batı'nın bir icadıdır. Şaşırtıcı olan kendisini lanetle özdeşleştirenlerin modern bir kavram olan kötülük kavramını biçimlendirirken bu dinsel terimi tercih etmeleridir. Ve kendilerini aziz mertebesinde görmeleridir. Kural sadece 'lanetli şairler' için geçerli değil. Marquis de Sade'a 'Ebedi' denecek, Genet'yi, Sartre 'Aziz' olarak tanımlayacaktır. Bu Türk edebiyatıyla kötülük arasındaki ilişkiyi biçimlendiren son derecede önemli bir olgudur. O nedenle bu kavramı biraz daha açalım.

Şeytani olan daha olumlu bir anlam taşıyor. Olağan insan gücü ve yetilerinin üstünde olan bir güce, enerjiye, zekâyâ, yaratıcılığa denk geliyor. Literatür zaman içinde değişerek Mardin'in tanımını yerinden etmiş ve boşalan alana 'kötülük' (*evil*) kavramını yerleştirmiştir. Bugün 'kötülük literatürü' denen bir literatür mevcut. Şeytani olanı ikame eden kötülüğün kaynağında yukarıda ele aldığımız köken öğeleri mevcuttur. Ama kötülük onlardan farklıdır. Öncelikle de *universum litterae*'de kötülük modern bir kavramdır. Dinsel atıflarda bulunabilir. Ama kötülüğün teodesik plandan uzaklaştırılıp daha insancıl bir planda işlenmesi hatta bir 'kurucu öge' gibi görülmesi modernlikle başlamıştır.

Bataille bu konuda çığır açan *Edebiyat ve Kötülük* isimli kitabında kötülük edebiyatının isimlerini ele alır.²⁶ Zaman zaman çetrefil, karmaşık hatta zor ama

²⁵ Bu konuda büyük bir literatür olduğu açık. Ama uzun yıllar şiddet ve kutsal konusunda çalışmış, mimetik kuramın sahibi Rene Girard'ın kitabı özellikle önemli: *Resurrection From the Underground: Feodor Dostoevsky*. Çev. J. Williams. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 2012.

²⁶ George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997. Bu çeviri Fransızcadan yani özgün metinden yapılsa da, İngilizce çevirinin de esas alındığı künyede bildirilmiştir. İngilizce çeviriyle Türkçe metin arasında bazı farklar mevcuttur.

yer yer de olağanüstü saptamalar içeren kitapta sekiz yazarı ele alır: Emily Bronte, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. En yaşlıları Sade, William Blake ve Emily Bronte, en gençleri Jean Genet'dir. Elbette tümü de modern yazarlardır, modern edebiyatın kurucusu yazar ve şairlerdir.²⁷ Sade, yaşadığı çağla mukayese edilmeyecek şekilde güncel/çağcıl bir yazardır. Kavranması, yerli yerine oturtulması bugüne ait bir dinamiktir. Kaldı ki, kötülük kavramını edebiyatta başlı başına bir alana dönüştüren gene modern şiiri kurucu isimlerinden Verlaine'in 1884 tarihli *Les Poetes Maudits* isimli kitabıdır ve şairin bu kavramı Baudelaire'in *Benediction (Kutsama)* şiirinden kaldırdığı artık üstünde ittifak edilen bir gerçek. Ulam, bizzat Baudelaire'i, Rimbaud'yu, Verlaine'in kendisini, Tristan Corbier'i ve en büyük modernist isimlerden Mallarme'yi kapsıyordu.

Bataille'in kurucu isim Baudelaire dışında hiç değinmediği bu isimlerin tamamı lanetlenmiş kabul ediliyordu veya kendilerini öyle görüp değerlendiriyordu, çünkü, kötülük kabul edilen her şeyle iç içeydiler. Tutumlarıyla kötülüğe sadece bireysel bir açıdan bakmıyorlardı. Hatta bireysel planda onları lanetlenmişliğe iten (ki, kavramın kendisi dinseldir) unsurlar yani alkole, uyuşturucuya batmak, yaşamlarını fahişelerle geçirmek, eşcinsellik, son kertede toplumsal normların dışına çıkmak manasına geliyordu. Lanetlenmişlik bu itibarla (elbette Sade'dan beri) salt bireysel değil toplumsal boyutu da olan bir bağlamdı. Lanetleyen ya Tanrı ya da toplumdu ki, ikisi de son kertede yasa, buyruk, hükmetme yani iktidar demektir.

Büyülü sözcük budur: İktidar. Bu çok karmaşık kavram daima hegemonya kavramıyla birliktedir. Buyurmayı, gütmeyi içermeyen bir iktidar mevcut değildir. Buyurgan bir iktidarı yıkmak için kullanılan erk (iktidar) de gene kendi çekirdeğinde o gücü barındırır. Lanetli edebiyatçının kötülük tanımı Sade'daki kadar bireysel olabilir. Doğrudan acı vermeye hatta kötülük yapmaya dayanabilir ama bugün biliyoruz ki, kötülüğün temel kurucu ögesi özgürlükle olan ilişkisidir. Kötülük çeşitli düzeylerde bir özgürleşme arayışıdır: Sade, beden ve ruhun hapsedilmesi yoluyla özgürleşmeyi, Genet iktidarı bir alay/gülmece konusu yapacak mertebede benimseyerek özgürleşmeyi, Bataille bedeni ve nesneyi aşkınsallaştırarak özgürleşmeyi, Baudelaire normatif yapının içinde edebiyatın bir söylem olarak özgürleştiriciliğini imliyordu. Tam manasıyla o çizgiye oturmasa bile Dostoyevski, dinin ve Hristiyan eskalatojisinin tutsaklaştırıcı sınırını çizerek, kaderin tutsaklığında yer alan (veya almayan) özgürleşmeyi gösteriyordu. Gene de Baudelaire'in 1821-1867 yılları arasında yaşamış bu şairin dağarcığından seçip çıkardığı sözcükler neredeyse öncesi olmayan bir bilince tekabül eder. Bu itibarla da Sade'in başka hiçbir şeye benzemeyen ve 'mutlak kötülük' diyeceğimiz tutumu bir yana bırakılırsa Baudelaire bu dünyanın kapısını aramış ilk isimdir diyebiliriz.

Belirttiğimiz yargıyı açıcı bir yaklaşımla bütünleyelim. Thomas de Quincey, çok tanınan kitabında²⁸ çığır açan bir yargıda bulunur ve kardeşi Habil'i

²⁷ Gene başka köken yazarları elbette mevcuttur. Bkz. Slavoj Žižek, "Selfhood as Such Is Spirit: F.W.J. Schelling on the Origins of Evil", *Radical Evil*, ed. Joan Copjec. London: Verso, 1996, s. 1-29.

²⁸ Thomas de Quincey, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. Çev. İsmet Birkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

öldüren Kabil'in bıçağını sapladığı anda 'cinayetin mucidi ve sanatın babası' konumuna geçtiğini belirtir. Quincey çarpıcı bir muhakeme geliştirmiştir. Kabil, kötülük işlediği için mi, öldürdüğü için mi sanatın babasıdır? Başka deyişle sanat kötülükten mi türeyecektir? Sorunun cevabı yazarda müspettir. Evet, sanatın kötülükle, öldürmekle bir ilişkisi vardır. Hatta oradan türemiştir.

İlginç olanı Baudelaire'in de Quincey'i Fransızcaya tercüme etmesidir. Bu 1851 yılında yayımlanan *Yapay Cennetler* kitabında yer alan serbest hatta gevşek bir çeviridir. Ama Baudelaire'in kaynaklarını saptamak bakımından önemlidir. Çeviri, 1860'ta yayımlanan kitapta Baudelaire'in kendi şiirleriyle birlikte yer alır. Bunlar Quincey'in *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*'ndan parçalardır. Ama Baudelaire'in Quincey'i burada belirttiğimiz yanlarıyla okuduğu ve bildiği muhakkaktır. Üstelik fazlası vardır: Baudelaire 1855'te ilk şiirlerini *Revue des Deux Mondes*'de yayımlamadan önce daha 1847'de Edgar Allen Poe'yu keşfeder ve çevirmeye başlamıştır. İlk çeviri ertesi sene çıkar. Edebiyat çevrelerinde bu şair-öykücünün çevirmeni olarak tanınır. Poe hakkındaki ilk makalesini de 1852'de yayımlar. Çevirilerin kitaplaşması 1856'dadır. Ertesi yıl Poe'dan ikinci bir çeviri kitabı yayımlar. 1865'te üçüncü çeviri kitabı basılır. *Kötülük Çiçekleri* ancak Haziran 1857'de okura ulaşır.²⁹ Bu kısa kronoloji Baudelaire'in bu iki şaire olan borcunu açıkça ortaya kor. Unutmayalım ki, *lanetli* şairler'den Mallarme de bir Poe hayranı ve mütercimidir. Fakat Amerikalı ve Britanyalı edebiyatçılar kötülük literatüründe diğerleri ölçüsünde yer almazlar.

VIII

Kötülük yazarı olduğunu söylediğimiz Nahid Sırrı bu çerçevenin içinde nereye oturuyor? Eğer bir kötülük edebiyatı varsa bahsettiğimiz bu referanslar ve tercihlerle geliyor. Bu durumda ya Mardin'in değilmesini kabul etmek gerekir ya da Örik'i ele alarak bazı temas ve ayrışma noktalarına bakmak. İkinci yolu tutarak, irdelemeyi ve Örik-kötülük ilişkisini yeniden kurgulamayı deneyelim.

Eğer hemen Hannah Arendt'in yaklaşımıyla ele alırsak, Örik'in hiç de öyle bir kötülük yazarı *olmadığını* söyleyebiliriz. Ya da vurguladığımız gibi Örik'in, *sıradanlaşan* bir kötülükle ilgilendiğini belirtebiliriz. Ama bütün bunları bize düşündürten bir romancı ve çok usta bir romancı Örik³⁰, çünkü, romanlarındaki tipler kötülüğün çeşitli düzeylerdeki edimleriyle içli dışlı. Mesele bu ilişkinin niteliğini sorgulamak.

Örik'in romanları arasında en çok tanınanı ve en başarılı yapıtı farz edileni *Sultan Hamid Düşerken* romanıdır dedik. Bu romanın kahramanı Nimet. Roman, İttihatçıların 1908 devrimini gerçekleştirmesiyle başlar ve 31 Mart Olayı'yla yani 1909'la biter. O arada son derecede radikal dönüşümler yaşanır. O gelişmeler içinde en belirleyici olanı Nimet'in hareketidir. Türk edebiyatının gerçekten en

²⁹ Joanna Richardson, *Baudelaire*. London: John Murray Publishers, 1994.

³⁰ Örik gerçekten de zeki bir romancı. Klasik bir roman yazdığı muhakkak. Fakat gerek kurgusu, gerek romanların polisiye yapısı gerekse de tiplerine getirdiği derin ve sağlam romancı saptamalarıyla Örik gerçekten güçlü bir romancı. Öykülerinin bazılarında da çok sağlam özellikler mevcut. Gene de Örik bir öykücü değil. Romancı. Bugün dahi o romandan 'öğrenilecek' birçok şey var. Türkiye klasik romanı tanımıyor. Oysa Örik'in Halit Ziya-Abdülhak Şinasi-Tanpınar çizgisinde son derecede ilginç bir köşe taşı olduğunu söylemek gerekir. Üstelik romanına yerleştirdiği ve diğer romancılarda bulunmayan özellikler onu daha da ilginç kılıyor. Örik'in mesela Tanpınar'a göre çok daha 'modern' bir romancı olduğu da su götürmez.

başarılı tarih romanlarından biri olan (muhtemelken en başarılısı) bu metinde Örik, konusunu Nimet'le sınırlamaz. Nimet kuşkusuz ilginç ve yakıcı bir tiptir. Önce çok yaşlı bir eski Sadrazam olan babasını yönetir, sonra kendisiyle evlenmek isteyen Şefik'i ele geçirir ve yönlendirir. Bu edimlerinde bildiğimiz basit anlamdaki kötülüklerden bir eser yoktur. Sadece bizi okur olarak irkilten, son derecede muhteris, güçlü, kararlı çetin bir kadın vardır ortada. Onun engin hırsı karşısında kendi konformizmimizden rahatsızlık duyduğumuz için Nimet'i kötücül bir tip sayarız. Bu itibarla Örik, kötülüğü salt Nimet'e ve objelerine yüklemeyi. Bizi de romanın bir parçası haline getirir.

Kötülük romanlarında pek de o kadar görülmeyen bir durumdan bahsediyoruz. Bu bakımdan *Sultan Hamid Düşerken* sadece Nimet'in değil bir o kadar da Şefik'in hatta Talat Paşa'nın romanıdır. Ve romanda kötülükle asıl içli dışlı olan kişinin Şefik olduğu söylenebilir. Nimet muhteris bir kadındır ama bunda somut bir kötülük mevcut değildir. Olabilir. Nimet bir Lady Macbeth sayılmaz. İlgisi yoktur Macbeth'le. Ama Şefik kesinkes bir Eichmann'dır. Düşünme kapasitesini ve iradesini yitirmiş, basit, küçük, sıradan hırslarının peşinden sürüklenmiş ve mahvına yürümüştür. Nimet Şefik'i çeşitli merhalelerden geçirdikten ve siyaset hayatında sürekli olarak yükselmesini sağladıktan sonra her şeyi kazanacak veya kaybedecek bir kararla yüz yüze getirir. Bu felaketle sonuçlanacak bir kumardır. Şefik, daha dünkü küçük rütbeli asker Padişaha çıkacak ve her şeyi isteyecektir. Öneri çok serttir ama kötülük müdür, orası kuşku götürür. Çünkü, Nimet, önerisini söyledikten sonra ortaya attığı görüşün dehşeti karşısında Şefik 'abdest alıp Kur'an okuyacağım' der. Karısının kararını Tanrısal mertebede ancak Tanrı'ya sığınarak başa çıkılacak, idrak edilecek bir karar olarak görmüştür. Nimet de kendisinden korkar ve dehşete düşerek gözyaşlarına boğulur. Sonunda Şefik tutuklanır, Nimet Odesa'ya kaçar ama bu tablo pek öyle 'kötülük' romanı olabilecek bir sonu göstermez.

Sultan Hamid Düşerken'i tam manasıyla bir kötülük romanı yapmayan başka ve daha ciddi bir unsur daha var. Kötülük son kertede normatif yapıya karşı çıkmaktır ve bu karmaşık bir ilişkidir. Çünkü, tıpkı teodezide olduğu gibi Tanrı bir yasa ve norm koyucu olarak da Şiddet demektir.³¹ Aynı olgunun şiddetin yasaların ve normların özünü meydana getirdiğini de belirtelim. Yasa varsa müeyyide olacaktır, müeyyideyi tatbik eden bir bünye olacaktır. Bu bünye ya ebedi cezalandırma iradesiyle kendisini vahyetmiş olan Tanrıdır ya hegemonudur. Hegemon çerçeve kavramdır. Devlet bir hegemonlardan sadece biridir ama en güçlüsüdür. Hegemonu kapsayan yapıya soyut şekilde iktidar dersek farklı hegemonları tanımlamış oluruz. Kısacası erk iktidarda bulunur ve iktidar buyurandır, daima şiddet ve kötülük demektir. Sevecenliği bir şeyi değiştirmez.³²

Tanrı ya da hegemon veya erk, onlarla tümleşmiş yasa son kertede Lacan'ın

³¹ Bu konu en geniş şekilde Rene Girard tarafından işlendi, yeniden anımsatalım. Fakat meselenin tragedyayla yakından ilgisi olduğunu hiç unutmamak gerek. Terry Eagleton'ın şu kitabı o bakımdan önemlidir: *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. London: Wiley-Blackwell, 2002.

³² Bu konuda sınırsız bir literatür olduğu açık. Ama söz konusu ettiğimiz görüşleri geniş ölçüde Niklas Luhmann'ın düşüncelerine dayandırıyoruz: Bkz., *Law as a Social System*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Bununla birlikte Rene Girard'ın görüşleri de hayli çarpıcıdır: *Violence and the Sacred*. London: Bloomsbury, 2013.

tanımıyla *Babanın adı*'dir.³³ Baba iktidardır. Tanrı ve devlet Ortaçağ metafiziğinde, modernlik öncesi modellerde babadır. Yasaya karşı çıkmak neticede babaya başkaldırmaktır. Törenin dışına çıkmak, geleneği çiğnemektir. Bütün bunlar bir bütün olarak kötülükle içli dışlı olmaktır. En soyut ve geniş anlamında yasaya, yasa yerine geçen bütüne tepki göstermek kötülüktür. O zaman kötülüğün öz-gürleştirici bir yanı olduğu öne sürülebilir. Yasa daima sınırlar. Daima kısıtlar. Kötülük diye bildiğimiz edimse onu hiçe sayarak kişinin alanını yasanın çizdiği sınırın ötesine taşır, genişletir.

Bu noktayı biraz daha derinleştirelim. Kötülük bakımından dünya nedir, neresidir? Dünya Cennet'ten kovulanların sığındığı, gönderildiği karadır. Cennet sonsuz iyiliğin alanıdır. Dünya bu durumda onun zıddıdır. Ama akıl ve vahiy birlikte dünyayı gene iyiliğin alanı olarak kabul eder. O zaman kötülükten yana olmak *dünya dışı* olmaktır. Maksat dünyanın kötülükten arınmasıdır. Bunu dünya/dakiler normlarla sağlar. İktidar bizzatıhi kötü olan bir *varlık* sıfatıyla kötülüğü engellemek, önlemek için biçimlendirilir. Norm kutsal kabul edilir. Bataille bu noktada önemli bir saptama yapar: Yasanın ve kutsal olanın kamusal alanla ilgili olduğunu belirtir. Kutsal olan daima kamusaldır. Bu alana girilmez.³⁴ Yani yasa dokunulmazdır. Kafka'nın anlattığı ve Agamben'in değindiği öykünün *dehşet* yaratan önemi buradadır.³⁵ Yasanın kapısı açıktır ama kimse oradan geçip içeri girmemektedir. Çünkü yasanın alanıdır orası, kutsalın ve kamusal olanın. O zaman yasak edilmiş alana, Baba'nın (Yasanın, Tanrı'nın) alanına ancak ölümle girilebilir. Ölüncü Tanrı'ya (Baba'ya) ve sonsuz iyiliğe yani normatif olanın pürüzsüz konumuna erişiriz.

Radikal kötülük bu noktada sıradan kötülükten, Arendt'in çizdiği sınırların ötesine geçerek ayrılır. Radikal kötülük, kötülük adına yapılan kötülüktür. Buna şer diyelim. Kötülüğün somutlaşması, varoluş (*existence*) biçimini almasıdır. Bunun kefareti vardır. Vicdan kefaretin aracıdır. Bataille bu noktada son derecede ilginç bir noktanın altını çizer. Yazara göre, iyilik benin iyiliği olamaz. İyilik daima kamusaldır. Yasanın öngördüğü her şey ortak/kamusal iyilikle ilişkilidir saptamasında bulunur.³⁶ Yani yasa ve iyilik, verili dünyada bir ve ortaktır. Bu durumda yasa iyiliği tesis etmek için kural koyacaktır. Yani gene vurgulayalım iktidar iyiliğin tesisi için zaruridir – formüle göre.

IX

Nimet'e dönelim. Bu genç kadın hırsıyla ne yapıyor, kural mı koyuyor yoksa verili bir durumu ortadan mı kaldırıyor? Nimet'in bize yansıyan kötücüllüğü iktidar peşinde olmasından kaynaklanır. Kaygısı, sert, ödünsüz ve otoriter kişiliğiyle, yıkılan bir iktidarı (makro iktidarı) kendi mikro kozmosunda ikame etmektedir. Üstelik, Örik okura o iktidar tesisinin her şeyi *iyileştireceğini* sezdirir. Yani, Örik

³³ Jacques Lacan, *Ecrits*. Çev. Bruce Fink. New York: W.W. Norton, 2002, s. 79.

³⁴ George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 18.

³⁵ Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İnsan ve Çıplak Hayat* (Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.) isimli kitabında Franz Kafka'nın 'parabol' olarak nitelendirdiği bir meseline değinir: 'Kanun Önünde'. (Çevirisi şu kaynaktan izlenebilir: <http://almanedebediyatindankisaoykuler.blogspot.com/2014/05/franz-kafka-kanun-onunde.html> -8 Aralık 2019 günü ziyaret edildi.)

³⁶ A.y.

de iktidardan yanadır. İktidar arayışının Örik ve kurduğu kötülük bağlamında ne ifade ettiğini daha ileri gitmeden belirtmeliyim.

Bataille, az sonra değineceğim Marquis de Sade üstünde düşünürken çok önemli bir saptamada bulunur. Dilin olanakları ve tehlikeleri Sade’i etkilememiştir der.³⁷ Nahid Sırrı dille ilgili olanakları ve tehlikeleri gören birisiydi. Sade da, Roland Barthes’ın belirttiği yeni bir dilin/üslubun doğduğu dönemde yaşamış ve yazmıştır.³⁸ Fakat bu doğal, devrime ve toplumsal dönüşüme bağlı bir geçiştir.³⁹ Örik ise son kertede bir norm olan dilin iktidara bağlı olarak ‘resmen’ değiştirilmesinin bir politika haline getirildiğini gördü. Bundan ürktü ve o değişime direnmeye başladı. Yaşar Nabi Nayır’la birlikte *Varlık* dergisini çıkaracak ölçüde ‘modern’ ve yenilikçi olan Örik, söz konusu hamlelerden sonra geriye çekildi ve eski bir üslubun ve dilin edebiyatçısı olmayı seçti. Böylece mevcut töreyi benimseyerek onu yüceltiyor bu tutumuyla ‘kötücül’leşiyor, bu defa kendisinin reddedilmesine yol açıyordu. Temel tiplerinin değişim karşısında yenilen, yitiren insanlar olması kaçınılmazdı. İktidara (yani devlete, dine ve geleneğe ait tüm toplum kurumlarına) büyük bir tutkuyla bağlıydılar ama mağlup oldular. Nimet de bu kalıba tıpa tıp uyar. Yiten iktidarı yeniden tesis etmeye çalışır olmaz, bu defa kendisi yeni bir iktidar dener onu da başaramaz.

Örik, bilebildiğimiz kadarıyla hem kendi yaşamında hem edebiyatçılık tutumunda şerden değil ama şeametten yana birisiydi. Ve bu iki kavram arasında ciddi bir fark söz konusudur ki, Örik’in kötülükle ilişkisini bu *meşumiyet/şeamet* bağlamında düşünmek gerekir. Dile karşı direnişi, dilini kötülüğün yani normatif olana karşı çıkmanın ve bir başka törenin dili olarak kurması günün mantığı ve nazarıyla elbette bir şeamettir. Örik’in kahramanları bu bakımdan şeametle *uğursuzluk* arasında gidip gelir. Şerle iç içe oldukları yerler mevcuttur ama esasen meşum (*macabre*) tiplerdir bunlar.

Ama Nahid Sırrı’nın da bizzat yer aldığı bu denklem çok kolay bir denklem değildir. Şundan: Kötülük mademki yasaya başkaldırmakla başlar o takdirde ergenlik yani çocukluktan kurtulmak yasaya/otoriteye kafa tutmakla olur ki, öyledir. Oedipus kompleksinin özünü bu gerçek meydana getirir. Hatta Oedipus’tan başlayarak tüm hanesi şerle iyilik arasında salınır. Nimet, elbette trajik bir karakter değildir. Ama meşum düşüncelere sahiptir. Bahsettiğimiz yapıya iki yönden girer. Bir, babasının ölerken (hatta ölmeden önce yaşlanarak) boşalttığı otoriteyi ikame eder. Yani iktidar olur. İkincisi, babasının yerine geçerek (bunun babası hayattayken cereyan etmesi bir şeyi değiştirmez) çocukluktan çıkar. Her iki durumda da Nimet iktidarla özdeşleşmiştir. Ama kaybeder. Kaybettiği şiddetle gerçekleşmesini beklediği bir arzudur.

Arzu konusu sadece Nimet bakımından değil bütün Nahid Sırrı romanları bakımından çok önemlidir. Gerek Nimet’in iktidar tutkusunu gerekse Örik’in ka-

³⁷ Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 90.

³⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Çev. Richard Miller. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

³⁹ Barthes bu konuyu dikkatle irdeler. Bkz., ‘The Triumph and Break-up of Bourgeois Writing’, *Writing Degree Zero* içinde. Çev. A. Lavers, C. Smith. New York: Hill and Wang, 1999, s. 55-61.

rakterlerinin adeta başat özelliği olan bu arzu niteliğinin anlamı üstünde duralım. Çünkü, kötülük konusunun söz konusu edildiği bir mecrada arzusunun müzakere edilmemesi söz konusu bile olamaz. Zevk ve arzu ayrılmaz iki kavram olarak bu şaşırtıcı yazarın yapıtlarında da ciddi bir yer tutar. Mesele onların saptanmasındadır ve ne yazık ki, bu konuda fazla bir mesafe alındığını söylemek olanaksız.⁴⁰ Halbuki, bütün romanlar bu iki kavramın karanlık ve karmaşık ilişkilerine müracaat edilerek rahatlıkla çözümlenebilir.

Hatta bu bakımdan, Örik'in hiç öyle görünmediği halde *erotizmin* en fazla ayırıcına varmış romancılardan biri olduğunu rahatlıkla iddia edebiliriz. Kurduğu kötülük denklemlerinin de hep bu arka plana oturduğu açıktır. 'Et ve sinir'den sürekli olarak söz açar Örik. Bütün karakterleri bu iki maddenin gerilimi ve ateşi arasındadır. Nitekim, Nimet 'etinin ve sinirlerinin' yönlendirmesini içinde duyarak Şefik'e yönelmiştir ve kocasını dehşetli bir sona sürmeden önce bile onunla saatlerce cinsel ilişkide bulunmaktan kaçınmamıştır. Mükerrerem, yaşadığı yasak aşkta beraber olduğu erkeğe, cinselliğe yani şehvete o derecede yüklenir ki, bir süre sonra (Örik'in karakterleri arasında yaşı, başı, konumu itibarıyla en az inandırıcı olanı) Nüzhet kendisinin kadını metres tutmaktan çıktığını ve kullanıldığını, metres olduğunu düşünmeye başlar ve kurtuluş çareleri arar.

X

Bu saptamalardan sonra yeniden iktidar konusuna ama bu bağlamda dönelim. Bu aşamada da Marquis de Sade'a eğilelim. Bilindiği üzere Fransız Devrimi'nin bu ilginç kişisi kötülük konusunda üstüne binlerce cilt yazılmış bir edebiyatçı ve 'aksiyonier'dir. Sade, tüm romanlarında aklın pek alamayacağı 'sadik' eylemleri gerçekleştirir. Beraber olduğu kişileri gene zikredilmesi bile neredeyse olanaksız işkencelerden geçirir. Sürekli bir arzu halindedir ve arzusunun nihayetsizliği, daha doğrusu asla tatmin edilemez oluşu Sade'ı başka bir noktaya iter.

Bu ikili bir kavşaktır. Bir taraftan Hegelyen bir ereksellik acı-arzu-tatmin ilişkisini yaşar. Asla tatmin olamayacağını bilir. Arzuyu salt arzu olarak yaşadığı ve asla işlevselleştirmede için şiddetinin dozunu sürekli olarak artırır. Görülmedik boyutlara erişir. İkincisi, tam da bu niteliği ona bir Tanrısallık kazandırır. Sade daima ve nihayetsiz ölçüde yönetendir, sınır tanımaz bir hegemonudur. Çok garip bir iç çelişkisidir bu. Çünkü, yaşadığı ve gerçek manasında 'akıl almaz' dediğimiz kötülük onu *aklın* ve Kant'ın tabiriyle *Vernunft*'un, evrensel usun sınırları ötesine geçirir. Böylelikle Sade modernlik-kötülük ilişkisinde bambaşka bir konuma yerleşir.⁴¹

Sade kendisini Tanrılaştırarak/hegemonlaştırarak kendi kötücül normlarını yerleştirmek maksadıyla tüm verili kuralları, yasaları, koşulları, gelenekleri gözünü kırpmadan çiğnemektedir. Bir başkaldırıdır. 'Kötülük olarak kötülüğün'

⁴⁰ Örik konusunda kitap olarak yayımlanmış tek metin, Hülya Dündar Şahin'in kitabı, *Narsist Entrikalar: Nahid Sırrı Örik'in Yapıtlarına Psikanalitik Bir Bakış* isimli çalışmadır (İstanbul: Metis, 2017). Fakat bu kitap isminin dışı vurduğu iddia ölçüsünde konuyu kavramaz.

Bir tez olmasına mukabil hiçbir yabancı kaynak kullanmaması, mukayese temeli oluşturmaması, psikanaliz ve narsisizm gibi iddialı ve büyük literatür alanlarında son derecede cılız olması, birkaç küçük metin dışında salt ikincil metinlerle yetinmesi onu maksadını bulan bir çalışma olmaktan hayli geride tutmuştur. Ayrıca romanların ve öykülerin metodik olarak, teker teker ele alınması ve konuya ne kadar uyduklarının bir üst söylemle 'gösterilmesi' de böyle bir çalışmada kabul edilecek bir yaklaşım değildir. Buna benzer ikinci bir çalışma Özge Soylu'ya aittir: "Nahid Sırrı Örik ve Psikanaliz" (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 2001.

Bir önceki yapıt için söylediklerimizi bu çalışma için de yineleyebiliriz. Demek ki, Örik hâlâ keşfedilmeyi bekliyor ama bu keşif herhalde başka disiplinlerden gelen akademisyenlerce gerçekleştirilecektir.

⁴¹ Susan Neiman Sade'ı da genel olarak kötülük konusunu da zaten modernlik bağlamında ele almaktadır: *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004, s. 170-195.

Hegeli anlamdaki nihai noktadır ve bu bağlamda da efendi-köle diyalektiğini kullanmaktan asla kaçınmaz.⁴² Horkheimer-Adorno ikilisinin farklı bir kavrayışla da olsa Sade'in romanı *Juliette*'e eğilmelerinin ana nedeni budur.⁴³ Bu iki 'enigmatik' sosyolog/felsefeci Sade'i açıktan açığa Aydınlanma bağlamında ele alır. Ana mesele de budur zaten: Aydınlanma, evrensel (Kantçı) us, erdem anlayışı ve kötülük. Sade'in bir romanının başlığında doğrudan erdem sözcüğünün yer aldığını anımsarsak bütün taşlar yerine oturacaktır.⁴⁴ Gene de unutmamak gerekir ki Sade'daki kötülük, doğrudan doğruya kötülüktür ve sınır tanımaz. Asla sıradan bir kötülüğü muhakeme etmez Sade. Lacan'ın Sade'i Kant'la birlikte görmesi, okuması gene bu nedene dayanır. Kant'ın bütün ampirik realiteden arınmış doğru(cu)luğu Sade'in daha başlangıçta aştığı sınır çizgisidir.

Örik'in bu çizgiye doğru ilerlemediği muhakkaktır. Ondaki kötülüğün sıradanlığa yansımış veya sıçramış bir yanının bulunduğu açıktır. Bu bakımdan Genet'yle mukayese edilmesi önemlidir. Daha önce de değindiğimiz gibi Genet'de kötülük iktidarla yatay bir ilişki içinde gelişir. Bu Sade-iktidar ilişkisinin tersidir. Genet Tanrılaşmaz ama 'kral'laşır. Genet'nin kötücül tipleri yaşadıklarından, eylediklerinden o derecede mutludurlar ki, kendilerini birer kral olarak görürler. Krallık Tanrılık değildir. O nedenle de Genetgil kötüler yeri geldiğinde güçlüler karşısında alabildiğine aşağılanmaktan hatta kendilerini aşağılamaktan, alçaltmaktan ayrı bir haz duyarlar.⁴⁵ Kaldı ki, Genet'nin kötülüğü doğrudan kriminal olmakla ilişkilidir ('ilgili' değil).

Örik'te böyle bir yan hele hiç yoktur. Zayıf erkek karakterlerin romanlarını ördüğü bir gerçektir ve yinelenmiştir. Zaman zaman bu çizgiye gelirler ama kendilerini sonsuzca aşağıladığını söylemek güçtür. Genet'deki aşağılamada dünyaya meydan okuma, her şeyi sıradan ve değersiz görme açıktır. Örik tipleri ise, tekrar edelim, iktidar arayışındaki melodramatik meşum karakterlerdir. Kendilerinden fizik nedenlerle nefret edebilirler. Örneğin *Kıskanmak*'taki Seniha böyle bir tiptir. Ama gizli bir narsisizmin ortaya çıkardığı sonsuz bir öç alma duygusuyla tutuşur. Kendisinin farkındadır ama asla kendisini alçaltmaz. Hatta çirkinliğini yüzüne vuran annesine hayatı boyunca uzak kalacaktır.

Genet alçalma işini o derecede ileri götürür ki, bu Rabelaisci bir anlayışla onu ironik yapar. Örik'se tepeden tırnağa ciddiyettir, fazlasıyla ciddiyettir. Hatta mesela Nimet'in kaybetmesi biraz da fazla ciddiyetindendir. Karakterinin ona yüklediklerini sonuna kadar götürür, kendisine inanır. Örik'in karakterlerini kötülüğün sınırına getiren aslında iradeleridir. Bu tipler acılarını unutmaz. Genet'de mutlaklaşan kötülük mutlak bir güzelliğe de açılır.⁴⁶ Her Genet karakterinin güzellikle bir meselesi vardır. Örik'inse Platonik ve aşkınsal güzellikle ilişkisi yoktur. Bize Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm* romanındaki Tadzio'u anımsatacak şekilde bir tek Nüzhet yer alır bütün romanları içinde. Ama o da sonsuz bir şehvet ve iğva

⁴² Özellikle: Alenka Zupancic, "Kant with Don Juan and Sade", *Radical Evil*, ed. Joan Copjec içinde, s. 108-109.

⁴³ Theodor Adorno-Hans Horkheimer, "Excursus 2: Juliette or Enlightenment and Morality", *Dialectic of Enlightenment: Philosophical FRagments* içinde. Çev. E. Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002, s. 63-92.

⁴⁴ Marquis de Sade, *Justine or the Misfortunes of the Virtue*. Çev. J. Phillips. Oxford: Oxford University Press, 2012.

⁴⁵ Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 160 vd.

⁴⁶ Bu anlayış son dönemde çok genç yaşta ölen Fransız oyun yazarı Jean-Marie Koltes'te de görülür. Koltes Sade'dan çok Genet'ye yakın bir yazardır.

peşindedir. Güzelliğine dönük Platonik bir duyuş ne kendisinde mevcuttur ne ona ilgi duyan ve gösteren kadınlarda. Sadece annesi onu bu anlayışla benimser. Kaldı ki, belirttiğimiz gibi, Nüzhet, yaşı, konumu ve karakteriyle Örik'in kesinlikle en az inandırıcı tipidir. Diğer erkek tipler de Örik'te fiziksel olarak etkileyicidir ama bu yakıcı bir güzellik ilişkisi kurmaya yetmez. Dolayısıyla Mann'da Profesör Aschenbach'ın kendisini feda edişi türünden, güzelliğin Rönesansiyen kavuruculuğu Örik'te bulunmaz. Güzellik vardır, çekicidir, kurucu bir unsurdur ama işlevsel bir güzelliştir bu.

Bir nokta daha: Bataille Genet hakkında da düşünür ve ondaki iletişimsizlik konusuna değinir. Genet der iletişim kurmamak için egemen ana ulaşmak istemez.⁴⁷ Nefis bir saptamadır bu. Benzeri bir durum Örik'te de mevcuttur. Kötüdür bu insanlar ama egemenlik anına ulaşamazlar. Nimet yenilir, Seniha daha da ağır yenilir. Romanın sonu Seniha'nın kıskançlık ateşinde yeniden yanmasıdır. Bu kavurucu alev ancak ağabeyi kendisinden önce toprağa girerse sona erecektir.⁴⁸ Benzeri bir sona *Kozmopolitler*'in Müzeyyen'i de uğrar. Birbiriyle cinsel ilişkiye sokmak istediği (her ne kadar kurgu farklı görünse de) oğluya kızı son sahnede barışıp dost olurlar. Örik, kötülerinin kötülüklerini sonuna kadar icra etmelerine kapalıdır. Yani, kötülük konusundaki en kritik kavram olan *sınır aşmak* (*transgression*) Örik'te niyet olarak mevcuttur fakat fiiliyatta bir haddin ötesinde kesinlikle bulunmaz. Söz konusu eksiklik nedeniyle de Örik'teki kötüler Sade'da, Genet'de olduğu gibi azizlik, Tanrısallık mertebesinde görünmezler. Dolayısıyla bu anlamda bir kötücüllük, hayır, bizde yer almıyor. Tekrar edelim: şerden değil şeametten söz edebiliriz.

XI

Bunun bir nedeni de şudur: Sade konusundaki çözümlemelerin getirdiği bir temel sonuç var. Bilhassa Lacan'ın temel uğraşı alanını 'felsefe' olarak nitelendiren Sade'ı Kant'ın görüşlerinin bir *doğrulaması* olarak okumasından bu yana bu alandaki temel saptama bellidir: Sade, ahlaki kötülük (*moral evil*) evreninin kurucularındandır.⁴⁹ Bunun ana nedenini de, kısmen ele aldık, yasanın/törenin sınırlarını aşmak, ötesine geçmektir. Ama Lacan bu bağlamda son derecede önemli bir saptamada bulunur ve sonsuzca haz (*jouissance*) arayışında bulunan kötücülün (sadistin) asla bu sonuca erişemeyeceğini belirtir. Çünkü, ne kadar kötülük (işken-ce) ederse etsin hegemon kurbanını asla istediğince ele geçiremeyecektir. Hazzın sürekliliği nihai haz noktasına erişmesine engel olacaktır. Haz aldıkça daha fazlasını istemek hazzın bitmemesi, hegemonun istediği konuma, sonuca erişememesi demektir.⁵⁰

Nedeni açık: yasa daima insanın isteğinin, temel terimiyle *arzusunun* tersine bir şey emreder. Arzu da bu durumda yasanın emrettiğinin zıddıdır. Özerkliği deneyimlemek için insanın sınırları deneyimlemesi şarttır. Sade'ın buna getirdi-

⁴⁷ George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 161.

⁴⁸ Geçerken altını çizelim. Örik'teki ağabey-kız kardeş ilişkisi sorunludur. *Kozmopolitler*'de Müzeyyen iki kardeşi enseste iter. *Kıskanmak*'ta ise daha da ürpertici bir ilişki söz konusudur.

⁴⁹ Lacan, "Kant with Sade". Çev. J. B. Swenson, Jr., *October*, No: 51, 1989, s.55-75. Bununla birlikte bu makalenin dört ayrı çeşidinin olduğunu belirtelim. Biz bu çeviriyi tercih ettik.

⁵⁰ Bu konu özellikle şu kaynakta irdelenir: Alenka Zupancic, *Ethics of the Real: Kant and Lacan*. London: Verso, 2012.

gi çözüm açıktır: Yasanın sınırlamalarını ortadan kaldırmak. Ya da şu: Kişinin arzuları yasanın içeriği olsun! Böylece en az sınırlayan yasaya erişmek mümkün olacaktır. Yani, sınırlamayan bir yasa.⁵¹ Lacan burada devreye girer. Lacan'a göre ahlak düzenin gerçek kuralları usta ve Kant'ın tanımladığı üzere onun uzantısı olan yasada değil çok güçlü özelliklerle tanımlanmış nesnede (*objet petit a*) saklıdır. Bu nesne gerçek nesnenin parçalanmasıyla meydana gelen küçük parçalardır ve fanteziyle ilgilidir. Asla ulaşılamayacaklardır. Arzu esasen budur yani fanteziyle ve erişmemekle ilgilidir.

Örik'in böylesi yani ahlaki kötülük tutumu içinde bulunduğunu söylemek zor. Hatta olanaksız. Ama bu aşama sadece bir yasa meselesi değil. Arzunun da biçimlendiği noktadır. Birey Yasayla çatışmaz. Çatışan Arzularıdır. Arzu söz konusu olduğunda Yasanın öngördüğünü aşmaya çalışan birey çıkar ortaya. Örik'te bu gerçek daha yüksek bir toplumsal/bireysel norm tayin etmek için gelişmez. Örik'in tipleri yasanın öngördüğü sınırlar içinde kalan ama onu alttan alta oymaya çalışan insanlardır.

Romancının bu tutumu belirttiğimiz gerçekle onu çelişkiye itmez. Sadece bir çatışma olmadığını ve Örik'in aşmayla (*transgression*) gene daha yüksek bir gerçeklik kurma çabasına girmediklerini imler. O zaman da ahlaki kötülükten söz açmak olanaksızlaşır. Onun yerine yasanın, törenin sınırlarında kalarak kötülük işlemek kaygısı öne gelir. Bu esasen hasettir (*jealousy*). Haset yerine getirilemeyen arzuyu sağlayana duyulan hıncıdır. Evet, Örik'te eğer bir kötülük aranacaksa, bu gerçek, güçlü, narsisistik ama yetersiz kişilerin bizatihi kendilerine, başarısızlıklarından, elde edemedikleri arzular nedeniyle duydukları hıncın doğurduğu kötülük olarak düşünülmelidir. Ona da şeamet diyoruz. Bu nedenle de Örik'te sıradan kötülük söz konusudur: *Uğursuzluk* anlamında sıradan kötülük.

Arzu bu planda önemli bir rol oynar. Freud'un *Rüyaların Yorumu*'na nasıl yöneldiğini biliyoruz. Dışsal travmanın daha fazla sorun çözemediğini gördüğünde, 1897'de, kişinin bizatihi kendisinin kabul etmekte zorlandığı içsel dilek ve arzuların sorunun kaynağı olduğunu düşünmeye başladı ve düşler bu kurgunun temel aracı olarak belirdi: İçsel dilek ve arzular. Yani Freud iğvadan (*seduction*) iğva fantezilerine geçiyordu.⁵² Örik'in karakterlerinin tamamen bu hayaletle büyülediğinde kuşku yoktur. *Tersine Giden Yol*'da Cezmi bu hayaletler tarafından yönlendirilir. Kendisini kurtarmak için attığı her adım bir arzunun ifadesidir. Daha da ilginç olanı şudur: Bu tiplerin tamamı son kertede arzularını gerçekleştirmek ve onun huzurunda son bulmak isterler. Arzuları bazen kendilerine rağmen kurulmuş fantezilerdir. *Kozmopolitler*'de Müzeyyen bütünüyle böyle bir oyunun içindedir.

Freud'un arzu kavramı etrafında sonradan geliştirdiği ölüm güdüsü (*death drive*) modeliyle uyumlu bir koşuldan söz ediyoruz. Freud, hazlarımızda çoğu za-

⁵¹ Ruth Sample, 'Lacan, Kant and Sade', *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 26, No 1, 1995, s. 11.

⁵² Elisabeth Rudinesco, *Freud in His Time and Ours*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2016.

man sabitlik ilkesinin (*Konstanzprinzip*) hâkim olan gücünden söz ediyordu.⁵³ Bu, *dünyanın sabit düzeniydi. Bizatihi bu olgu bize belli bir haz vermekteydi. Fizik yasalarının şaşmaz düzeni bir haz kaynağıdır. Freud'un bahsettiği koşulu ve sabitleri toplumsal plana aksettirip yasa olarak görmek yanlış değil. Yasalarla oluşturulmuş, korunan, her şeyin düzen içinde işlediği toplum yapısı neden insana huzur ve haz vermesin? Mutlaka verecektir. Aksi takdirde en uç noktasında Hobbescu bir düzenin karmaşası ve ölümcül dinamikleri hayatı tehdit etmeye başlar. Halbuki Tanrı'dan başlayarak seküler yasaya kadar devlet aracılığıyla inen düzen bütünüyle o kaotik yapıyı aşmak içindir.*

Freud görüşlerini geliştirir ve hazla özdeşleştirdiği Eros'un karşısına Thanatos'u yerleştirir. Ona bağlı olarak da ölüm içgüdüsünü kurgular. Bu ikili, düalistik duygu elbette ve açıkça çarpışacaktır, çarpışmaktadır ama insan aynı zamanda *Ölümü de isteyen, arzulayan* yaratıktır. Çünkü, ölüm başka bir planda bahsedilen o düzene dönüş arzusudur. Evet, ölüm inorganik düzene dönüş isteğidir. Hatta bu açıdan bakılırsa hayatın maksadı ölmektir. Zevk ilkesinin en üst düzeyde sağlandığı nokta ölümdür.⁵⁴ Gene aynı mantığı sürdürecektir olursak yasal düzene erişmektir arzu, nihai arzu. Böyle bir yorum hem Lacan'ın Sade için belirttiği arzuya göre düzenlenmiş (olanaksız) yasayı anımsatıyor bize hem de arzunun nihayeti olan hazzın sabitlik ilkesine bağlı olarak somutlanışını.

Örik'te ahlaki kötülük bulunmamakla birlikte bitmeyen hasetin hareket noktası tam da budur.

Coda

Örik, kötülük adına kötülük peşinde olan bir yazar değil. 'Demonik' bir yanı var. Kuşkusuz. Ama bu da onu tam manasıyla Şeytani bir yazar yapmaya yetmiyor. Çünkü yasaya ve norma başkaldıran bir kişi/lik söz konusu değil Örik'te. Aksine, Örik, karakterlerini arzularıyla donatan bir yazar. Arzularının şiddeti onları göz kırpmadan kötülük diye nitelendirilecek edimlere iter. Bu o insanların narsistik bir temele oturmuş arzularını gerçekleştirmek için buldukları yoldu.

Bu kişiler esasen hazzın ardındadırlar. Hazzın en üst düzeyde somutlaştığı planı yani ölümü gözetirler. Ama ölüm bir bilinç dışı muhakemedir onlarda. Onunla doğrudan işleri yoktur. Ardına düştükleri haz duygusu veya arayışı onların kendi istedikleri düzenin kuruluşuyla sınırlıdır. Bu bir yıkıcılığa dayanmaz. Sade'da olduğu gibi edimlerini açık planda başkalarıyla birlikte çağrı çıkararak icra etmezler. Kötülüklerini kapalı, gizli ve sadece kendileri bilecek şekilde entrikalarla hazırlarlar. Nihai olarak da bir *düzen kurma* kaygısındadırlar. Oysa Sade'gil *kötülük kendi kurduğu düzeni de kurulduğu anda yıkma düşüncesine dayanır. Bitmeyen haz budur. Örik o kadar cesur değildir. Norm koymak kaygısından öte gitmez. Kendi hazzının tatminiyle sınırlar dünyasını. İktidar, yasa, kural oluşturmak istediği için*

⁵³ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*. Çev. J. Reddick. London: Penguin Classics, 2003.

⁵⁴ Sigmund Freud, 'On the Introduction of Narcissism', *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings* içinde, s. 1-30.

de kötölüğü her defasında yenilgiye uğrar. Yenilenler vardır, *Yıldız Olmak Kolay mı* romanındaki Daktilo Selma yenilecektir ama Müzeyyen de, Nimet de, Cezmi de yenilecektir.

Bu hazin bir noktadır. *Örik* bunu hisseder. Yeterince kötü olamamaktadır karakterleri. Bunu gördüğü için bu defa *Örik* karakterlerinden intikam alır. Mağlubiyetleri bir intikamsa diğer öç alma yolu *Örik'in* onları sevmemesidir. Asıl kötülük galiba onlarınki değil *Örik'inkidir*. *Örik* kendisine yenilecektir. Çünkü yaşadığı hayatta da muhtemelen kendisini mağlup olmuş bir kimlik olarak tasavvur ediyordu. Karakterleri bahsettiğimiz düalistik yapı içinde haz ve yenilgi arasında sıkışırken *Örik* onları biçimlendirmeye başladığı anda zaten yenik düştüğünü varsayıyordu. Gene de iktidar aramaktan vazgeçmiyordu. Yoksa onca romanı ne diye yazacaktı?

İktidar başka kötülükleri kabul etmeyecek kadar kötüdür ve *Örik'in* şanssızlığı özgürlüğü hiç düşünmemiş, melodramatik bir toplumda yaşamaktı. En 'kötü'sü, o toplum iyiliğin bir esaret olduğunu bilmiyordu. *Şerden onca kaçınmasının* nedeni buydu. *Şeametse yenilmeye zaten mahkûmdu...*

BAHİRİYE ÇERİ

Türk Resim Eleştiri Tarihi ve Nahid Sırrı Örik

Nahid Sırrı Örik roman, öykü, tiyatro gibi kurgusal eserler yanında gazete ve dergilerde çok çeşitli konularda yazılar yazmış bir yazarımızdır. Yazarın “Mecliste-ki Çiftçi ve İşçi Mebuslar ve Bunlardan İkisi ile Mülakat”¹ başlıklı bir yazısını da görmek mümkün sanatın herhangi bir dalıyla ilgili bir yazısını da. Örneğin sinema ile ilgili o kadar çok yazısı vardır ki Türk sinema tarihini yazan/araştıranların bu yazıları görmemeleri önemli bir eksiklik kanımca. Nahid Sırrı, Türk sinema tarihine yaptığı katkının farkındadır ve senelerden beri yazdığı yazılarla, bir film sanayinin oluşmasına çalıştığını ve bu oluşumun faydalarını anlattığını kendisi de dile getirmektedir.²

Örik’in, gazete ve dergi sayfalarında kalmış –benim tespit ettiğim kadarıyla– üç bin civarındaki yazısı, yazarın çok dikkate değer bilgi birikimini gösterdiği gibi, zamanında olduğu kadar günümüzde de ilgiyle üzerinde durulacak eleştiriler, teklifler, Doğu’dan, Batı’dan az duyulmuş, hatta duyulmamış edebî eser, sanat eseri, müellif ve sanatkar adlarıyla da karşı karşıya getirir bizi. İşte bu yazılardan bazıları da Türk resim sanatı üzerinedir. Yazarın bu yazıları da pek çok konuda yazdığı yazılar gibi görülmemiş, dikkate alınmamıştır. Ne yazık ki Türkiye’de sanat tarihi yazımı ve eleştirisi konulu tezlerde/araştırmalarda sürekli yayınlarda sanat eleştiri yazıları incelenirken Nahid Sırrı’nın adı bile anılmaz.³ Oysa Nahid Sırrı’nın resim yazılarının hem sayıca çokluğu hem içerikleri bu yazıların dikkate alınmalarını gerektirir.

Nahid Sırrı yazılarıyla Türk resim tarihine ciddi katkılarda bulunmuş, resim sanatıyla yakından ilgili bir isimdir. Bir yazısında gezdiği sergideki amatör ressam- ları eleştirmekte, bunların yanında kendisinin her gün yapıp yapıp yırttığı insan başlarının bile teşhir edilebileceği hissine kapıldığını söylemektedir.⁴ Taha Toros Arşivi’nde yer alan Nahid Sırrı’nın “Tablolarının Listesi” de bize yazarın ciddi bir resim koleksiyonu olduğunu göstermektedir. Bu koleksiyonda Hoca Ali Rıza Bey, Zeki Faik İzer, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Fethi Karakaş, Leyla Gamsız, Münif Fehim gibi çok önemli ressam- ların tablolarının yer aldığı görülür. Bugünden ba- kılınca artık ünlü olmuş, değeri anlaşılmış ressam ve tabloların pek çoğu elbet

¹ Muhit, C. 3, nr. 32, Haziran 1931, s. 4-6.

² “Muharrir Verilen Kıymet”, *Tanin*, nr. 737, 18 Eylül 1945, s. 2.

³ Bu noktada birkaç isim verebiliriz: Alaybey Karoğlu “1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi”, GÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1986, 200 s. Esra Özkan “Sanat Tarihi Yazımı ve Eleştirisi: Sezer Tansuğ”, HÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015, 170 s. Zeynep Özalpın “Sanat Eleştirisi Kültürünün Türkiye’de Gelişimi 1880-1980”, YTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016, 204 s.

⁴ “Ankara Halkevindeki Resim Sergisi”, *Varlık*, yıl 5, cilt 5, Sayı 114, 1 Nisan 1938, s. 657-658.

te Nahid Sırrı bu koleksiyonu oluştururken aynı durumda değildi. Bu da Nahid Sırrı'nın hatırı sayılır bir resim bilgisi ve öngörüye sahip olduğunu göstermektedir. Nahid Sırrı Balzac'ın özgün adı *Le chef-d'oeuvre inconnu* adlı eserini 1945 yılında ilk kez dilimize kazandırmıştır.⁵ Bu eser yazıldığı dönemden başlayarak özellikle sanat dünyasını çok ilgilendirmiş, Cézanne, Picasso gibi büyük ressamı derinden etkilemiş; üzerinde sanat tarihçileri tarafından çalışmalar yapılmıştır. Cézanne karakalem taslaklarında “gizli başyapıt”ın sahnelerini resmetmiştir. Pablo Picasso, Balzac'ın eserinden o kadar etkilenmiştir ki, öyküde olayın geçtiği Paris'teki Biere de Bretteville konağını kiralayıp 1936-1955 yılları arasında burada yaşamıştır. Eserde kendini gösteren soyut sanat, bu eserle 19. ve 20. yüzyılda birçok sanatkâra ilham kaynağı olmuştur. Balzac'ın eseri bizde de hayli ilgi görmüştür. Kitap Picasso'nun olduğu gibi *Abidin Dino*'nun da başucu kitabıymış. *Ferit Edgü* bu eserden ve kitabın kahramanı *Frenhofer*'den bahseder. 1997 yılında Enis Batur, *Frenhofer Olmak* adlı kitabını çıkarır. Bana göre Nahid Sırrı'nın bu eseri çevirmesi çok anlamlıdır.

Öte yandan Nahid Sırrı'nın resim yazılarında bir bütünlük, bir amaca hizmet vardır. Yazar, defalarca resim müzelerinin gerekliliği üstünde durur, bu müzeler için ayrıntılı bilgiler verir. Resim teknikleri, resimde renk, resimde ele alınması gereken konular, gezdiği sergiler ve de ressamlarımızın yazarın üzerinde durduğu noktalardır. Nahid Sırrı, resim sanatı için Batı'dan hangi kitaplar tercüme edilmedir, Türk resim tarihi nasıl yazılmalıdır sorularına da cevap arar.

Nahid Sırrı'nın hemen her konuda olduğu gibi resim sanatı için de devletin müdahalesini önerişi dikkat çekicidir. Yazar filmlerden tiyatroya, müzikten dil kullanımına kadar devletin konulara el atması gerektiğini söylemiş ve bunun için önerilerde bulunmuştur. Yani Cumhuriyet'in politikalarına uygun bir aydın portresi çizmiştir. Çoğu zaman konulara bir politikacı gibi yaklaşmış, eksiklikleri gösterip bunların tamamlanması için planlar sunmuştur. Politikacı gibi davrandığı konumdan karşı tarafa yani yazar konumuna geçtiği zaman da bu planı gerçekleştirmek için çalışmaya koyulmuştur.⁶

Resim Tenkit Edebiyatı ve Resim Tarihimizin Yazılması

Nahid Sırrı, yazılarında resim eleştirmenliği ve resim tarihimizin yazılması konusunu birçok kez ele alır. Yazara göre resim eleştirisinin bu alanda uzmanlaşmış eleştirmenler tarafından yapılması gerekir ve bir “resim tenkit edebiyatı” oluşmalıdır. Örnek, sergiler hakkında yazılar kaleme almaktadır ama kendi ifadesiyle büyük iddialarda bulunmadan, sadece sergi hakkında izlenimlerini belirtir, kendisi bunları söylemek için bir ressam yetkisine sahip değildir, buna karşın küçük yaşından itibaren resme hayran olmuş, Louvre, Vatikan gibi pek çok önemli müzeyi uzun uzun gezmiş adam sıfatıyla bu sahadaki hislerini söylemektedir.⁷ Yazarın aslında bu tür yazıları ressamların yazması gerektiğini ifade ettiği görülür.⁸

⁵ Eser daha sonra Can Yayınları'ndan Samih Rifat, İletişim Yayınları'ndan Renan Akman, Şöle Yayınları'ndan Murat Yigit çevirisiyle üç kez daha yayımlandı. Samih Rifat, önsözünde, Türkçede Balzac'ın yapıtının ilk çevirmeninin adını Nahid Ulvi Akgün olarak verir.

⁶ Bu görüşü destekleyebilecek birkaç örnek “Bir Teşkilat Hakkında Temenniler”, *Varlık*, c. 2, s. 48, 1 Temmuz 1935; “Yarınki Ressamlar Hakkında”, *Tanin*, nr. 1333, 14 Mayıs 1947, s. 4; “Memlekete Aid Resimler”, *Son Telgraf*, 15 Ekim 1938.

⁷ “Ankara'daki Son Resim ve Heykel Sergisi Hakkında”, *Ülkü*, c. 11, nr. 65, Temmuz 1938, s. 472-475.

⁸ “Ankara'daki Son Resim Sergisine Dair”, *Varlık*, c. 3, nr. 72, 1 Temmuz 1936, s. 370-371.

Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Malik Aksel, Eşref Üren gibi ressamlarımız resmimizin mazisinden başarıyla söz etmektedirler ancak Nahid Sırrı, bu örneklerle rağmen resim nazariyatçısına ve resim eleştirmenine henüz sahip olmadığımızı düşünmektedir. Bunun oluşması için, edebiyat eleştirmeni yetişmesi için gerekli şartlar geçerlidir. Bu da refaha dayalı geniş kültür hayatının teessüs etmesini gerektirir. Yazar, resmin geçmişine ait birtakım ana kitapların tercümesinin gerektiğini vurgulamakta, bu eserler hakkında kendisinin yazılarıyla liste vereceğini de eklemektedir.

Nahid Sırrı sık sık büyük ressamlarımızın hayatları ve eserlerini inceleyen çalışmaların olmayışından yakınır. Ressamlarımızın ölüm haberlerini verdiği yazılarda, ölen ressamın hayatı hakkında bilgi bulunmayışı, resimlerinin tam listesinin olmayışını eleştirir ve böyle çalışmaların gerekliliğini mutlaka belirtir. Örneğin Namık İsmail'in ölümü üzerine yazdığı yazıda, büyük ressamın sanatı ve başlıca çalışmaları üzerine kısa bir etüt bile yazılmadığından şikâyetçi olmakta⁹, Nazmi Ziya'nın ölümü üzerine kaleme aldığı yazıda da¹⁰ çok genç yaşta ölen bu ressamın *Ar* gibi dergilerde sanat yaşamını, başlıca eserlerini geniş olarak tanıtan bir incelemenin yayımlanması gerektiğini belirtmektedir. Halil Paşa'nın ölümü üzerine yazdığı yazıda¹¹ bu ressamımızın hayatı hakkında bilgi vermekte, Halil Paşa'nın bir kısım resimlerinin Batı müzelerine alınacak kadar kıymetli olduğunu vurgulamaktadır. Nahid Sırrı, Halil Paşa'nın sanatını, şahsiyetini, kendisinden daha genç ressamlarımız üzerindeki etkilerini inceleyen ve bütün eserlerinin listesini veren bir monografinin yapılması temennisinde bulunmaktadır.

Resim tarihimiz hakkında yayımlanmaya başlayan eserleri, Örik'in büyük bir ilgiyle karşıladığını görmekteyiz. Örneğin "Güzel Sanatlar Akademisi'nden Haberler" adlı yazısında¹² Akademi tarafından yayımlanan iki esere değinir. Bunlardan biri Bedri Rahmi tarafından kaleme alınan Nazmi Ziya'nın hayat ve eserlerinden bahseden kitap diğeri de Nurullah Cemal'in Türk heykeltıraşlığının tarihçesiyle, Türk sanatçılar tarafından yapılmış başarılı heykellerin resimlerine yer veren kitaptır. Başka bir yazısında ise Malik Aksel'in bir mecmuada yayımladığı yazılarını bir araya getirdiği kitabı ele alır.¹³

Nahid Sırrı, Sami Yetik imzasını taşıyan *Ressamlarımız* adlı kitap üzerinde ise ayrıntılı bir şekilde durur.¹⁴ Kitapta adını ilk defa duyduğu ressamların yanında, Zekâî, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Ali Rıza gibi önemli isimlere de rastladığına değinir. Kitap, "ressamın pek az olduğu zamanlarda resimle ilgilenmiş ve belki kıymetleri de olan bazı isimleri hiç değilse anmakta ve birçok ressamın hayatlarıyla alakadar bazı menkıbe ve hatıraları da ihtiva etmektedir". Bu kitap vesilesiyle Nahid Sırrı, Türkiye'de resmin tarihini veren bir eser bulunmamasını eleştirir, resim tekniğine, eski ve yeni kurallara, kuramlarına ait eserlerin hemen hepsinin tercüme edilmesinin zarureti vurgular, kütüphanelerde de resme ait eserlerin çok az oldu-

⁹ "Bir Resim Galerisi İçin", *Varlık*, c. 3, nr. 56, 1 Son Teşrin 1935, s. 114.

¹⁰ "Bir Ressamımızın Ölümü Bir Ressamımızın Sergisi", *Ülkü*, c. 10, nr. 56, Birinci Teşrin 1937, s. 186.

¹¹ "General Halil'in Ölümü", *Ülkü*, c. 14, nr. 79, Eylül 1939, s. 84.

¹² *Ülkü*, c. 10, nr. 58, Birinci Kânun 1937, s. 374-375.

¹³ "Bir Roman ve Ressamlar Âlemi Hakkında Bir Kitap", *Tanin*, nr. 8, 6 Eylül 1943, s. 4.

¹⁴ "Resim Şuünü Vesilesiyle", *Ülkü*, c. 15, nr. 89, Temmuz 1940, s. 471-473.

ğuna dikkati çeker. Resim tarihimiz çok az isim ve çok az eser içermesine rağmen, bir metotla bu tarihi tam olarak veren bir eser bulunmamakta, bu konuda dağınık yazılar görülmektedir. Sami Yetik'in kitabı, bu alanda ilktir. Ancak çok yetersizdir. İlk ressamlarımızdan bugünlere kadar hepsini eserleriyle, hayatları, yetişme tarzları, aldıkları ve verdikleri tesirlerle inceleyen ve tahlil eden eserler yazılmalıdır. Batı ressamlarında Doğu konuları, Doğu'dan ilham alınarak yapılmış eserler hakkında incelemeler yapmaksa bir görevdir. Bu konuda İstanbul'da büyükelçilik müsteşarlığı yapmış A. Boppe'un *Les Peintres du Bosphore au XVIIIème Siècle* isimli hâlâ Türkçeye çevrilmemiş eseri çok güzel bir örnek olabilir.¹⁵ "Resim Şuûnu Vesilesiyle" adlı yazısında¹⁶ da bu kitabın öneminden bahsetmektedir.

Sami Yetik'in ölümü üzerine yazdığı yazıda¹⁷ *Ressamlarımız* adlı eser üzerinde tekrar durur. Nahid Sırrı'ya göre eser sınırları dar, sonuna gelinmemiş, ancak yine de dikkate layık bir eserdir. Günün birinde resim tarihimizi kaleme alacaklar için, bütün karışık ve noksan haline rağmen atlanmaması gereken bir kaynaktır. Örik, yazısının devamında, Türk resim tarihi ne zaman ve kimin tarafından yazılacak diye sormaktadır. Eğer resim sanatının medeniyetin bütünü içinde bir yer işgal ettiğini düşünüyorsak, Türk resminin kaynaklarından en müfrit cereyanlarına kadarki seyrini ve gelişmesini anlatacak bir eser olmaması büyük eksikliktir. Yazar, resim tarihimizi Abdülmecid ve II. Mahmut devrinden başlatan iki incelemeyi de bu boşluğu doldurmaktan uzak bulmaktadır. Çünkü bizde resmin daha eski bir tarihte başladığına Bektaşî tekkelerinden toplanmış ilkel portreler, Edirne'nin bir çarşısıyla bir konağında ve Kayseri'nin eski bir evinde gördüğü bazı resimlerden şahsen kanaat getirdiğini ifade etmektedir. Fatih'in portresini yapmaya çağırılmış Gentile Bellini'den beri ülkeye ressamlar gelmiştir ve bunlar arasında Müslümanlığı kabul edenler, ülkede kalanlar, sade Hristiyanlar değil, Türkler arasında da talebe yetiştirenler olmuştur. Bunların yangınlar ve kadir bilmezlikten yok olup gittiğini yazan Nahid Sırrı son zamanlarda Türk resmini Hamdi Bey'den başlatanlar, hatta onunla bittiğini söyleyenler bulunsa da onun muasırları arasında ve hatta ondan biraz evvel gelmiş kimseler arasında, hayrete layık bir sadelikte güzel eserler vermişlere rastlanmıştır. Resim tarihimizin üzerine derhal eğilmezsek ileride belgeler daha da azalacak, babasının ahabası olduğu için bizzat hatırladığı Şeker Ahmet Paşa'yı tanımış kişilerin vereceği bilgiler dahi kaybedilecek, Sultan Hamid yaverlerinden olan bu zatın çehresi bile kalın sislerle gömülecektir.

Türk resmi ne zaman toplu halde vücut bulmaya başladı? Türk resminde Doğu minyatürüyle Batı resminin nüfuz çarpışmaları var mıdır? İlk Türk ressamı olarak kimleri kabul edebiliriz? Türk resmini devrelere ayırmak mümkün müdür? Bu devreler büyük şahsiyetlere mi, yoksa büyük resim cereyanlarına göre mi teşekkül etmiştir? Peyzajdan portreye kadar resmin türlerinin özel bir gelişme tarihleri mevcut mudur? En son olarak Türk resminin tuttuğu istikamet nedir?

¹⁵ Söz konusu eser ancak 1998 yılında Nevin Yücel Celbiş tarafından Türkçeye çevrilmiş ve Pera Yayınları arasında yayınlanmıştır.

¹⁶ *Ülkü*, c. 15, nr. 89, Temmuz 1940, s. 471.

¹⁷ "Resmimizin Yazılmamış Tarihi Hakkında", *Tanin*, nr. 511, 1 Şubat 1945, s. 5.

Nahid Sırrı bütün bunların araştırılması gerektiğini söyler. Böyle eserler yazacak kalemler henüz yontulmamıştır ve bu kalemleri seferber edecek şeyse resmî makamın kararı ve himayesidir.

Nahid Sırrı “Bir Türk Resim Tarihi”¹⁸ adlı arka arkaya yazdığı iki yazıda Pertev Boyer adlı resim öğretmeni bir subayın *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devrinde Türk Ressamlığı* başlıklı kitabını eleştirmektedir. Eser Askerî Ressamlar ve Sivil Ressamlar olarak ikiye ayrılmış. Yazar, 1948 yılında yayımlanan bu kitapla ilgili pek çok eleştiri getirmekle beraber en önemli eleştirisi askeri ve sivil ressam sınıflamasıdır: İlk Türk ressamlar askeri mekteplerden yetişmiştir, ilk resim dersleri askeri mekteplerde verilmiştir, zaten memleketimizde Garp şeklindeki ilk mektepler askeri mekteplerdir. Fakat bunlar Tanzimat döneminde Abdülaziz devrindeki şeylerdir. İlk Türk ressamları arasında dikkate en layıkları Hamdi Bey müstesna asker olduklarını teslim etmekle beraber Halil Paşa’nın bu zincirin son halkası olduğunu belirtmek gerekir. Resim tarihi yazarken ressamların nerede çalıştıklarına bakılmaz, ilgilendikleri konular önem kazanır. Örneğin askerlik resimleri, harp resimleri vb.

Nahid Sırrı’nın “Resme Dair Bir Kitap” başlıklı yazısında¹⁹ Akademi’nin yayınları arasında çıkan ve Ahmet Muhip ve Cahit Sıtkı’nın çevirdiği *Fransa’da Müstakil Resim* adlı kitabı vesilesiyle resim konusuyla ilgili Batı’dan çevrilecek eserler üzerinde durduğu görülür. Eserin yazarları Adolphe Basler ve Charles Kunstler’dir. Son resim akımlarını anlatan ve iyi basılmış resimler de içeren bu kitabın dolduracağı boşluk sınırlıdır. Öncelikle resmin en basit nazariyat ve esaslarını içeren bir el kitabı, ondan sonra genel bir resim tarihi tercüme ettirmek, ancak ondan sonra her memleketin resim tarihini vermek gerekir.

Resim tenkit edebiyatı konusunda son olarak Nahid Sırrı’nın dergilere büyük önem verdiğini, Nurullah Berk ve arkadaşlarının çıkarmaya başladığı *Ar* dergisinden, önemi ve gerekliliğinden sık sık bahsettiğini ifade edelim.²⁰

Müzelerin Kurulması

Türkiye’de ilk resim dersi 1210 (1795-96) yılında Topçu Mektebi’yle Harbiye Mektebi’nde başlamış, ilk Türk ressamı sayılan Kaymakam Hüsnü Yusuf Bey 1260 (1844-45) sıralarında resim tahsili için Avrupa’ya gitmiş, 1277’de (1860-61) de vefat etmiştir. Nahid Sırrı’ya göre kendi çağının ressamlarıyla bu ilk ressam arasında Şeker Ahmet Paşa, İbrahim Paşa, Seyit Bey, Hoca Rıza Bey, Ahmet Emin Bey, Zekai Paşa, Hasan Rıza Bey, Tahsin Bey, İsmail Hakkı Bey gibi isimler vardır ve hepsinin üstünde Osman Hamdi Bey durmaktadır. Türkiye’de resim sanatı tarihi hakkında bir fikir oluşturmak için bu ressamlarımızın eserlerini toplu olarak görmemize imkân yoktur. Devlet dairelerine Ankara ve İstanbul’da açılan sergilerden resimler alınmakta, bunların bir müddet vekil, müsteşar ve

¹⁸ *Tasvir*, 18 Ekim-27 Ekim 1948.

¹⁹ *Son Telgraf*, 28 Ekim 1938.

²⁰ “Yeni Bir Sanat Mecmuası”, *Ülkü*, c. 9, nr. 49, Mart 1937, s. 70-71; “Mecmualar Arasında”, *Ülkü*, c. 10, nr. 60, Şubat 1938, s. 554.

genel müdür odalarından başlayarak şube müdürü odalarından geçerek, depo ve mahzenlere kadar inmektedir. Oysa bunların en güzelleri seçilerek bir resim müzesi oluşturulması gerekir.²¹ Medenî dünyanın bütün büyük ve orta şehirlerinde resim müzeleri vardır, Paris, Roma, Londra ve Berlin gibi şehirlerde ise resim müzeleri türlerine göre ayrılıp çoğalmıştır. Bizde açılacak bir müzede, medeniyet ve sanat hayatına hazineler taksim edildikten sonra girmiş bulunduğumuz için, çok büyük paralar ödemeyi göze alsak bile, Rembrandt, Rubens, Leonardo da Vinci, Michel-Ange gibi büyük ressamların eserlerine yer vermek mümkün olmayacaktır. Fakat hiç değilse kendi ressamlarımızın en güzel eserlerinden mürekkep küçük bir resim galerisi oluşturmamız gerekir.

Nahid Sırrı Dolmabahçe sarayında açılacak resim müzesi üzerine yazdığı yazıda²² bu müzede büyük Batı ressamlarının şaheserlerinin röprodüksiyonlarının yer alacağı fikrinin ne kadar isabetli olduğunu vurgular. Bundan sonra Avrupalı çağdaş resamlardan birkaç tablo alınarak bir koleksiyon oluşturulmalıdır. Resim müzemiz sadece kendi ressamlarımızla sınırlı kalmamalıdır. Böylece müze hem bizzat sanatkârlarımız için bir yenileşme ve tekâmül vesilesi olmalı hem de halkın güzellik terbiyesini geliştirmede hizmet etmelidir. Yazar, başka bir yazısında²³ Dolmabahçe Sarayı'ndaki resim galerisi konusuna tekrar değinir. Bu galeri Cumhuriyet Hükûmetinin büyük bir hizmeti ve başarısıdır. Nahid Sırrı, bu müzenin Paris'teki Luxembourg müzesi gibi, henüz eserleri üzerinde tartışmaların sürdüğü hayatta olan resamlara ayrılacağı ve Ankara'da ise Louvre Müzesi gibi resim tarihine ait en muazzam eserlerin yer alacağı haberlerine değinmektedir. Uzun süre bir resim galerisinin hasretini çekmiş bir memleket için bütün bu fikirler çok yerindedir.

Örik, Ankara, İzmir, Adana gibi şehirlerde hâlâ birer galeri bulunmamasını eleştirir, İstanbul'dan başka ancak Bursa'da küçücük bir müze vardır, oysa vilayetlerde birkaç galeri oluşturacak kadar bütçe ayrılmalıdır. Yıllardır Halk Partisinin ülkenin çeşitli yerlerine göndererek yaptırdığı tablolar sandıklarda müzeleri beklemektedir. Bakanlıkların biraz da rastgele satın aldığı tablolarla oluşturulacak müzeler hem masrafsızca başarılı hem de bu tabloların akıbetleri garantiye alınmış olur.²⁴

Sergi İzlenimleri ve Resim Eleştirileri, Resimde Konu

Resim sergileri hakkındaki yazılarının hemen hepsinde resim sergilerine gösterilen ilgisizlikten söz eden Örik, basının güzel sanatlarla, hiç değilse resim ve heykelle ilgilenmemesini eleştirir. Bu sergilerin tek müşterisi devlettir, devlet güzel sanatları korumak ve geliştirmek için resimler almaktadır.²⁵ Ancak yazar bu alımlarda, adeta resmileşmiş ressamların zevklerine sığınılmasını eleştirmektedir. Çok kuvvetli, çok büyük sabır ve gayretlerin ürünü olmayan eserlerin alınıyor olması, ressamlarımızın eserlerini sadece devlet makamlarına satmak üzere hazırlamaları sonucunu doğurmuş, ressamlarımız hummasız, ateşsiz, belirli çerçeveler

²¹ "Bir Resim Galerisi İçin", *Varlık*, c. 3, nr. 56, 1 Son Teşrin 1935, s. 114.

²² "Resimlere ve Resamlara Dair", *Ülkü*, c. 9, nr. 54, Ağustos 1937, s. 477-478.

²³ "Başarılan Bir Eserle Beklenen Bir Eser", *Ülkü*, c. 10, nr. 57, İkinci Teşrin 1937, s. 286-288; başka bir yazıda bu konuya tekrar döner, "Resim ve Heykel Müzemiz", *Ülkü*, c. 11, nr. 66, Ağustos 1938, s. 564-566.

²⁴ "Devlet Resim Sergisi Münasebetiyle", *Tanin*, nr. 801, 23 Kasım 1945, s. 2; "Galeri'yi İstikbal", *Tanin*, nr. 1351, 1 Haziran 1947, s. 4.

²⁵ "Ankara'daki Resim Heykel Sergisi", *Ülkü*, c. 9, nr. 53, Temmuz 1937, s. 394-396.

içinde çalışır olmuşlardır. Yeni hiçbir gayret ifade etmeyen, resimde, renkte, ışıktaki hiçbir çeşitlilik ve arama hissi vermeyen Kurbağalıdere resimleri, meyvelerin ve masa örtülerinin bile değiştirilmediği natürmortlar... İstanbul peyzajları sadece Kurbağalıdere ve Ada'yla sınırlı kalmış, Ankara peyzajları ise daima Bentderesi sırtlarındaki evlerin görünüşü, Kale'nin tek ve yan silueti ve Samanpazarı'yla Hamamönü arasındaki bir sokağı konu almıştır. Ankara'nın pek çok yerini ressamlarımız anlatmazlar hatta buraları gidip görmezler. Yazar, bu noktadan yola çıkarak devletin istediği konuları önceden duyurmasını ve bunları işleyen eserler arasında yarışma düzenlemesini önerir. Atatürk'ü en büyük günlerdeki heybetiyle gösteren resimlerin azlığından bahseder. Atatürk'ün Samsun yolunda ya da medreselerin açılmayacağını, ya da şapka giymek gerektiğini söylediği gezilerinin konu alınmasını diler. Hatta yazar musiki inkılabını konu alan bir resim hayal eder ve bunu ayrıntılı olarak anlatır.

Nahid Sırrı, başka bir yazısında tekrar bu konuya döner, devlet dairelerinin yanında halk arasında da resme para verme alışkanlığının başlamasını güzel bulmakla beraber, "hayal iklimlerine yelken açmaktan çekinen" hatta "hayal iklimlere varmak üzere gemisinde açılacak yelken bulunmayan" resamlara rağbet edilmesini eleştirir. Ressam, gerçeğin sadık bir tekrarını yapmak, insanları kandırmaya tenezzül etmek yerine, tabiatın şekillerinden ve renkleri tabiatın renklerinden daha girift levhalar çizmelidir, bu ressamın asıl hüneri ve imtiyazıdır. David'in Louvre Müzesi'ndeki Napoléon'un taç giyme törenini gösteren tablosu izleyene orada bulunuyormuş hissini verdiği için övülür fakat bizim resmimizde bu tür kompozisyonlar zaten yoktur.²⁶

Refik Ekipman'ın eski Millet Meclisi'nin balkonunda ve bütün bir kalabalık ortasında Atatürk'ün yer aldığı tablosu üzerinde durduğu yazısında Nahid Sırrı²⁷ resimde tarihî konuların ele alınmasını ister.

"Din, Resim ve Heykel" adlı yazısında²⁸ Avrupa'da gezdiği müzelerde Meryem, Çocuk İsa, çarımıha gerilmiş İsa tabloları ya da heykelleri gördüğünü ifade eden Örik, Batı'da İsa'nın hayatının hemen her devresi için resimler ve heykeller yapıldığını belirtmektedir. "Esiri bir güzellikle güzel, ince ve rakik" Meryemlerin yanı sıra "fırlak göğüslü, dolgun kalçalı, ihtirası kamçılayan" Meryem'ler de vardır. İslam dininin insan şeklinin resim ve heykelle somut hale konulmasını yasaklaması nedeniyle bizde ressam ve heykeltıraşlar yetişmemiştir, Hazreti Muhammed'den ilham alınmış bir eser yaratmaya ise hiç kimse cesaret etmemiştir. Ancak Hamid Görele bir Muhammed portresi yapmıştır. Hazreti Muhammed'in açık mor hırkalı ve pek gür sakallı bir baş ve Kur'an'ı elinde tutar şekilde gösterildiğini ve simasının Asûrîler'e benzediğini yazan Nahid Sırrı, eserin çok başarılı bir eser olmadığını ancak Türk resim tarihinde ilk olması nedeniyle önem taşıdığını vurgulamaktadır.

²⁶ "Resme Dair Dağınık Sözler", *Ülkü*, c. 17, nr. 10, Ağustos 1941, s. 556-560.

²⁷ "Ankara Halkevindeki Resim Sergisi", *Varlık*, c. 5, nr. 114, 1 Nisan 1938, s. 657-658.

²⁸ *Ülkü*, c. 14, nr. 81, İkinci Teşrin 1939, s. 275-276.

Nahid Sırrı'nın yazılarında üzerinde durduğu bir diğer konu da resimde renk unsurudur. Resim eleştirilerinde renk unsuruyla ilgili mutlaka bir şeyler söyler. Örneğin Nurettin Ergüven'in renklerini daima cömert, pür neşe ve göz kamaştırıcı bulur.²⁹ Ayetullah Sümer *Sonbahar* tablosunda renkleri büyük bir tasarruf içinde kullanmıştır. Bedia'nın "Fenerbahçe" tablosunda güzel kızıl renkler vardır. Bedri Rahmi'nin dört tablosu için "birbirinden tatlı ve nazlı renklerle dolu" ifadesini kullanır.³⁰ Şarkın kuvvetli güneşi ve bazen adeta haykıran renkleri, Güzel Sanatlar Akademisi profesörü Léopold Lévy'nin gözlerini yormuştur ve şahsiyetinin ve de derslerinin kuvvetiyle ressamlarımızı soluk renklere alıştırmıştır.³¹ Sabri Fethah Berkel'in renkleri cömert değildir ancak bu ressam yine de son senelerin en iyi ressamıdır. Seyfi Toray, gayet ince, hisli, başarılı, fakat konuları, renkleri ve duyuruş vasıtaları biraz yeknesaktır. Nureddin Ergüven'in gürültülü, mübalağalı, taşan renkleri vardır.³²

"Portre Etrafında" adlı yazısında³³ Nahid Sırrı, "D" grubunun on beşinci yıl sergisinde iki ressamın kendi portrelerini yaptığını yazmakta ve buradan yola çıkarak portre konusuna değinmektedir. Yazıda portre için ayrıntılı görüşler aktarıldığı görülür. Yazarın gravür ve karikatür sergileri üzerinde durduğu yazıları da bulunmaktadır.³⁴

Ressamlar

Nahid Sırrı yazılarında, genel olarak pek çok ressamdan bahsetmekte, bahsettiği ressamların resimlerini eleştirmektedir. Ancak bazı ressamlar için başlı başına yazılar yazmış, hem onları tanıtmış hem de resimlerini değerlendirmiştir. Bu resamlardan bazıları şunlardır: Naci Kalmıkoğlu,³⁵ Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş,³⁶ Fahrünisa Zeid ve Sabri Fethah Berkel,³⁷ Zeki Kocamehi,³⁸ Zeki Faik İzer,³⁹ Sabiha Rüştü Bozcalı,⁴⁰ Hamit Görele,⁴¹ Eren Eyüboğlu,⁴² Ercüment Kalmık,⁴³ Léopold Lévy,⁴⁴ Nuri İyem,⁴⁵ Çallı İbrahim,⁴⁶ Ruhi Bey,⁴⁷ Nazmi Ziya,⁴⁸ Bursalı Şefik,⁴⁹ Sava İvanof.⁵⁰

Yukarıda irdelenen tüm bu yazıların da açık ve net olarak gösterdiği gibi Nahid Sırrı'nın resim üzerine yazdığı yazılar rastlantıya dayalı yazılar değildir. Gerek burada ele aldığım altmış üç yazı, gerekse bunların dışında kalan yazılarda yazar, resim eğitiminden tutun da Türk resim sanatının gelişmesi için yapılacaklara, resimde konu, teknik ya da resim tenkit edebiyatı, resim eleştirmenliği, Türk resim tarihi, resim müzeciliğine kadar her açıdan resim sanatını ve Türk resmini ele almıştır. Kanımca bu yazılar ve içerdiği fikirler eleştirilebilir, tartışılabilir ama atlanmaması, gözden kaçırılmaması gerekir.

²⁹ "Ankara Halkevindeki Resim Sergisi", *Varlık*, c. 5, nr. 114, 1 Nisan 1938, s. 657-658.

³⁰ "Ankara'daki Son Resim Sergisine Dair", *Varlık*, c. 3, nr. 72, 1 Temmuz 1936, s. 370-371.

³¹ İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü*, c.16, nr. 94, Birinci Kânun 1940, s. 379-382, "Resimde Renk", *Ülkü*, c. 16, nr. 91, Eylül 1940, s. 90.

³² "Ankara'daki Son Resim ve Heykel Sergisi Hakkında", *Ülkü*, c. 11, nr. 65, Temmuz 1938, s. 472-475.

³³ *Tanin*, nr. 1500, 2 Kasım 1947, s. 5.

³⁴ "Ankara'da Bir Gravür Sergisi", *Varlık*, c. 5, nr. 14, 1 Nisan 1938, s. 672; "Bir Karikatür Sergisi Vesilesiyle", *Ülkü*, c. 15, nr. 88, Mayıs 1940, s. 378; "Bu da Bir Karikatür Sergisi İçin", *Tanin*, nr. 612, 13 Mayıs 1945, s. 2.

³⁵ "Bir Resim Sergisinden Dönüşte", *Ülkü*, c. 17, nr. 97, Mart 1941, s. 81-82.

³⁶ "Sergi Açan Üç Ressama Dair", *Tanin*, nr. 1222, 23 Ocak 1947, s. 4; "Yeni Bir Sergi Hakkında", *Tanin*, nr. 622, 23 Mayıs 1945, s. 2.

³⁷ "Güzel Sanatlar Akademisinden Haberler", *Ülkü*, c. 10, nr. 58, Birinci Kânun 1937, s. 374-375.

³⁸ "Resim Sergisinden Dönüşte", *Tanin*, nr. 750, 30 Eylül 1945, s. 2.

³⁹ "Son Sergiye Dair", *Tanin*, nr. 833, 25 Aralık 1945, s. 2.

⁴⁰ "Bir Resim Sergisi", *Tanin*, nr. 957, 28 Nisan 1946, s. 2.

⁴¹ "Bir Ressamımız", *Tanin*, nr. 963, 4 Mayıs 1946, s. 2.

⁴² "Eren Eyüboğlu ve Sergisi", *Tanin*, nr. 971, 12 Mayıs 1946, s. 2.

⁴³ "Ercüment Kalmık'un Resim Sergisi ve O Münasebetle", *Tanin*, nr. 1294, 5 Nisan 1947, s. 4.

⁴⁴ "Léopold Lévy'nin Sergisi", *Tanin*, nr. 1365, 15 Haziran 1947, s. 4.

⁴⁵ "Son Resim Sergisi Dolayısıyla", *Tanin*, nr. 1392, 12 Temmuz 1947, s. 4.

⁴⁶ "Çallı İbrahim", *Tanin*, nr. 1393, 13 Temmuz 1947, s. 4.

⁴⁷ "Ruhi Bey'in Sergisi", *Tanin*, nr. 1434, 25 Ağustos 1947, s. 4.

⁴⁸ "Bir Ölüm Yıldönümünde", *Tanin*, nr. 1488, 18 Ekim 1947, s. 4.

⁴⁹ "Güzel Sanatlar Akademisinden Haberler", *Ülkü*, c. 10, nr. 58, Birinci Kânun 1937, s. 374-375.

⁵⁰ "Bir Resim Sergisi", *Son Telgraf*, 22 Ekim 1938.

İLHAN ALEMDAR

Batı Edebiyatı ve Nahid Sırrı Örik

Nahid Sırrı Örik yazı hayatına başladığı ilk yıllardan öldüğü 1960 senesine kadar çok çeşitli dergilerde Batı edebiyatı hakkında yazılar kaleme almıştır. Bahriye Çeri'nin *Bir Cihan Kaynanası* adlı kitabından öğrendiğimize göre yazar büyük Batı edebiyatlarının örneklerinin bizim dilimize çevrilmesini, Batı edebiyatlarının tarihlerinin Türkçede bulunmasını, geniş antolojiler hazırlanması görüşünü ısrarla vurgular. Öte yandan Batı edebiyatından anlaşılan artık sadece Fransız, İngiliz ve Alman edebiyatı değildir, sınırlar genişlemiştir. Nahid Sırrı'ya göre bütün Batı ve hatta Arap ve Japon gibi şark edebiyatlarının tarihleri de mutlaka tercüme edilmelidir. Türkçeye Batı edebiyatlarından pek çok şey çevrilmiştir ama dikkatle çizilmiş bir plan üzerinde değil, rastgele ve daha çok mütercimin zevkine göre yapılmış çevirilerdir bunlar. Bundan sonra zaman kaybetmeden tercümeleri gerekli yeni ve eski eserler listesi hazırlanmalı ve bunlar çevrilmelidir. Birkaç antoloji hazırlanmalı, hemen çevrilmesi gerekli olanlarla, sonraya bırakılabilecekler tespit edilmelidir.¹

Örik, Fransa üzerinden Batı edebiyatını, edebiyat tarihini ve genel anlamda tarihi çok iyi takip etmekte ve güncel isimleri ya da eserleri Türk okuruna aktarmak istemektedir. Takip ettiği isimler ve eserlerin bazıları hakkında ayrıntılı bilgi vermiş, eseri ciddi biçimde eleştirmiş/incelemiş, bazılarını ise sadece değinmiştir.² Nahid Sırrı'nın bu tanıtımlarda bir ortak nokta, ekol ya da akıma bağlılık gibi yol izlememesi dikkati çeker. Yazarın üzerinde "önemli" diyerek durduğu isimlerin bazıları zamanla değerini yitirmiştir. Zaman zaman yazarın çok dikkatlice okumadan sadece göz attığı kitaplarla da karşılaşılabilir.

Nahid Sırrı Örik, Batı'da Türkiye hakkında yazılmış kitapları tanıtmaya da özellikle dikkat eder. Pek çok yazısında bizden bahseden kitapların mutlaka Türkiye'ye getirtilmesini, bunların bir kütüphanede toplanmasını hatta bir listesinin yapılmasının önemini vurgular. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin ülkemin uzak ve yakın tarihi ile ilgili bütün Batı yayınlarını yakından takip etmesini, bunlar hakkında ayrıntılı bilgi verebilmek için iki ayda çıkacak bir bülten yayımlamasını önerir.³ Aslında yazdıklarıyla bu işi kendisi yapmış sayılabilir. Nahid Sırrı

¹ *Bir Cihan Kaynanası*, Hece Yayınları, Ankara 2007, s. 175-218.

² Bahriye Çeri geniş bir isim listesi vermektedir: *age*, s. 191.

³ "Bonaparte İdaresi Altında Mısır", *Ülkü*, c. 7, nr. 39, Mayıs 1936, s. 221.

tanıttığı kitaplarda bizimle ilgili hükümleri yanlış ve doğrularıyla göstermiştir. Eserleri ciddi biçimde kritize etmiştir.

Nahid Sırrı'nın bu söylediklerimize örnek verebileceğimiz bir yazısı Pierre Mille'den bahsettiği yazıdır. Yazar, Pierre Mille'in yazılarında Türkiye'ye bir hayli yer verdiğini ama buna rağmen Türkiye'de tanınmıyor olmasının üzüntü verici olduğunu ifade eder⁴. Ayrıca Pierre Mille'in *Nasreddin Hoca ve Zevcesi* adlı bir romanından bahseder ve bu romanı tercüme etmeye karar verdiğini yazar. Nahid Sırrı böyle söylemesine rağmen tercüme etmediği bu roman nasıl bir romandır? Bu nokta üzerinde durmakta yarar var.

Nasreddin et son épouse, Pierre Mille, Roman, Calman Lévy, Paris 1918.

Pierre Mille 1864 yılında Choisy-le-Roi'da doğmuş, 1941 yılında Paris'te ölmüştür. Gazeteci, sosyolog, romancı olarak yaşadığı dönemin en önemli şahsiyetlerindendir. Yaşamı boyunca sömürgeci Fransız düşüncesine hizmet etmiştir. Yazdığı elli kadar kitabın çoğu denizaşırı ülkelerle ilgilidir. 1897 Türk-Yunan savaşında cephede muhabirlik yapmıştır. İstanbul ve Bursa'da bulunduğu yıllarda birkaç mutasavvıfla tanışmış ve çok etkilenmiştir. Mille'in kitaplarında hep gazeteci özelliği ortaya çıkmış, inceleme ve araştırma ürünü eserler yerine malûmat aktaran eserler vermiştir. Romanlarının edebi değeri tartışmalıdır, lakin mükemmel bir meddaktır ve görüp işittiklerini büyük bir sürat ve maharetle aktarmaktadır. Nitekim *Nasreddin Hoca ve Karısı* adlı bu romanı vasat bir romandır. Ayrıca kendinden önce yazılan yanlışların tekrarıdır.

Kitabın başlangıcında Hoca'nın Timur'un döneminde yaşadığını, Timur'un da eli kanlı bir tiran olduğunu anlatır. Timur'un aynı zamanda büyük bir askerî ve siyasî deha olduğundan, imparatorluğunun bekâsı için müthiş bir idarî sistem kurduğundan, çevresine dönemin en ünlü bilginlerini ve sanatçılarını topladığından bahseder. Nasreddin Hoca da bu âlimlerden biridir. Fakat zamanla halk arasında Hoca'nın ünü dalkavuk-bilgeye(!) dönüşür. Yazar bu değişime Kral Dagobert⁵ örneğini verir.

Pierre Mille, Nasreddin Hoca fıkralarıyla dönemin Bursa'daki Fransız Konsolosu Gregoir Bay⁶ aracılığıyla tanışır ve yine Konsolos'un tercümesiyle bu fıkraların onlarcasını sıradan insanlardan dinler. Ve nihayet kendi deyimiyle, kendi Nasreddin Hocasını yaratır.

Roman, Nasreddin Hoca fıkraları tarzında yazılmış on yedi bölümden mürekkeptir. Yazar Nasreddin Hoca'yı II. Abdülhamid döneminde ve Bursa'da hayal etmektedir. İlk bölümlerde Nasreddin Hoca ile karısı Zeynep'in ilişkileri ve Zeynep'in hocayı nasıl aldattığı hikâye edilir. Daha sonraki bölümlerde ise Hoca bir iftiraya uğrar ve İstanbul'a sürgün edilir. Bir Batılı gözûyle Anadolu'dan

⁴ "Pierre Mille", *Ülkü*, c. 17, nr. 98, Nisan 1941, s. 175.

⁵ I. Dagobert (602/605-638/639) Merovenj hanedanının son kralıdır.

⁶ "Gregoir Bay Bursalı zengin bir Ermeni iplik tüccarının oğludur. 1845 senesinden itibaren Bursa'da yaşayan bir Fransız tüccarın kızıyla evlenir. Uzun yıllar Lyon'da babasının ürünlerini pazarlayan Bay 1873'te Bursa'ya döner ve Bursa Fransız konsolosluğunun tercümanlığını yapmaya başlar. 1885 senesinde Fransız vatandaşlığını alır ve 1900-11 yılları arasında Bursa Fransız konsolosu olur. 1914 yılında yine Bursa'da vefat eder." Beatrice St. Laurent, *Ottomanisation and Modernisation-The Architectural and Urban Development of Bursa and the Geness of Tradition (1839-1914)* yayımlanmamış doktora tezi, Cambridge, Harward Üniversitesi 1989, s. 70.

İstanbul'a da sürgün olabileceğini öğreniriz bu vesileyle. Hoca sürgünün ilk günlerinde kapatıldığı zindandan, zekâsı ve hazırcıvaplı oluşuyla kurtulur ve gözetim altında bir hayat sürmeye başlar.

Kitap, Nasreddin Hoca kıssa ve hisseleriyle doludur. Mille en bilinen Nasreddin Hoca fıkralarını kullanarak ve deforme ederek bir hikâye anlatmaya çalışır. Lakin Mille'in diğer roman denemelerinde olduğu gibi bu romanında da ne bir izlek ne bir konu vardır. Yazar sadece mesaj ve nasihat vermek istemektedir, bunu da burada Nasreddin Hoca fıkralarıyla yapmaya çalışır. Fakat bir süre sonra her şey birbirine karışır. Kitabın ana karakterlerinden iki Batılı seyyah aracılığıyla yaptırdığı Şark eleştirisi çok ucuz bir oryantalizmden öteye gitmez. Kitabın başından sonuna kadar Doğu toplumları, özellikle de Türkler küçümsenir ince ince aşağılanır. Romanın sadece iki yerinde, ne hikmetse ve yaratılan genel kaniya tamamen zıt bir şekilde şu ifadeler yer verilir: "Türk köylüsü dünyanın en iyi insanıdır..." (...) "Türkiye'deki azınlıklar itiraf edemeseler de İmparatorluğun en zeki ulusunun Türkler olduğunu bilirler. Rumlar'da hitabet mantığı vardır. Ermeniler ise hesap ve ticaret ilmine sahiptir..."

Romanın Batılı kahramanlarından Marquis de Saint Ephrem entelektüeldir ve "müthiş" zekidir. Fransa'nın İstanbul Başkonsolosluğu'nda çalışıp askerî ve siyasî konularda öneriler alternatifler sunmaktadır. Mallarmé hayranı bu zat tipik bir Fransız dandidir. Baronne Bourcier ise İstanbul'a yeni gelmiş ve gelir gelmez de Marquis ile tanışarak onun tesiri altına girmiştir. Kendinden önceki seyyahların şark ile ilgili söylediklerinden daha farklı şeyler yazmak, aktarmak istemekte bunun için de Marquis'ye çok güvenmektedir. Lakin Osmanlı İmparatorluğu Baronne için muazzam bir muammadır. Referansları ise Lady Montagu, Pierre Loti ve Arthur de Gobineau'dur. Lady Montagu romantik ve hassastır, Pierre Loti gizemli ve şiirseldir. Comte de Gobineau ise katı ve soğuk... Bu düşüncelerle kararsızlık içinde bocalayan ve nasıl bir üslup kullanacağına bir türlü karar veremeyen Baronne Türkiye yerine niçin Çin'e seyahat etmediğine de hayıflanmaktadır. Çünkü Çin hakkında tek otorite Paul Claudel olduğu için bu tür belirsizlik ve kararsızlıkları da yaşamayacaktır Baronne. Bu iki batılı seyyahın Nasreddin Hoca ile tanışmaları Bursa-İstanbul yolunda olur. Baronne ve Marquis gezintiye çıkmışlardır, Nasreddin Hoca da zaptiyeler nezaretinde İstanbul'a götürülmektedir. Daha sonra tesadüfen dönemin asayişten sorumlu nazırı Haydar Paşa'nın konağındaki bir davette tekrar karşılaşırlar...

Kitabın diğer kahramanları İspiyon Muhammed si Koualdiya, Papaz John Feathercock ve Zübeyde ise Mille'in 1909 senesinde yayımlanan *Le miracle de Zubeide*⁷ adlı hikâyesinden bu romana monte edilmiş karakterlerdir.

Nihayet Haydar Paşa İkinci Meşrutiyet'le birlikte azledilir ve Nasreddin Hoca Bursa'ya dönüp Zeynep'e kavuşur. Fakat karısı hamiledir. Bu garip olayı yazar, pek inandırıcı olmasa da bir Nasreddin Hoca mantığıyla açıklamaya çalışır.

⁷ In french novels the lock and key library classic mystery and dedective stories, Julian Hawthorne, Rewiew and Rewiews, Newyork 1909.

Bu kitap Nasreddin Hoca kitapları bibliyografyası yapan biri için, Nasreddin Hoca ile ilgili yeni hiçbir şey söylememekle birlikte bibliyografik açıdan ilginç olabilir. Fakat Nahid Sırrı'nın ilgisini niçin çekmiştir? Nahid Sırrı Örik bir Türkiye sevdalıdır ve yukarıda da belirttiğim gibi Avrupa'da yazılan tartışılan her şeyin Türkiye'ye aktarılmasını ister. Hele Türkiye'den ve Türklerden bahseden kitapların ise mutlaka devlet eliyle çevrilmesinden ve bir kütüphane oluşturulmasından yanadır. Bazen bu kitapları bizzat kendisi inceler ve okuyucuya tanıtır bazen de kitap adlarını aktararak çevrilmelerini salık verir. Bu kitap ve Pierre Mille ilk defa 1941 yılında Nahid Sırrı tarafından Türkiye'de tanıtılır. Roman çok iyi bir roman olmasa da bilinmesi, tanıtılması açısından Nahid Sırrı'nın yaptığı katkı çok açıktır. Kitap, Nasreddin Hoca ile ilgilidir, bir kurgu vardır ve anlatılan hikâye İstanbul ve Bursa'da geçmektedir. Kitabın kısa önsözü ise insanda okuma merakı uyandırmaktadır. Ancak iyi bir roman değildir. Nahid Sırrı, kendisi bizzat bu kitabı çevirmeye niyetlenmiş ama bu isteğini gerçekleştirmemiş, belki de okuduktan sonra bilerek çevirmemiştir .

Okumadan, sadece başlığından yola çıkarak çevrilmesini/bilinmesini salık verdiği kitaplara Abraham Haim Navon'un "*Tu ne tueras pas*" "*De moeurs Judeo-Espagnoles*", Paris 1937 adlı kitabını örnek gösterebiliriz.⁸ Nahid Sırrı, yazısında romanın adını vermez, sadece *Les Temps* gazetesinde tefrika edilirken okuduğunu ve Edirne'de geçen bir roman olduğunu ama bunun adını hatırlayamadığını yazar. "Öldürmeyeceksin" "*Sefarad Yahudileri'nin Töreleri*" başlıklı bu kitabın, hikâyenin Edirne'de geçmesi, birkaç yer ve mekân ismi zikredilmesi, Türklerle ilgili birkaç olumsuz kelâmdan başka Türklerle ya da Türkiye ile bir ilgisi yoktur. Hatta başlığında belirtildiğinin aksine Edirne'de yaşayan Sefarad Yahudilerinin örf ve âdetleriyle de pek bir alâkası yoktur. Bunun da ötesinde gerek konusu, gerek kurgusuyla roman olarak oldukça zayıftır. Ancak Nahid Sırrı bizden bahseden ya da bizim coğrafyamızda geçen eserleri bilmemizi ister. Belki de, konusu Edirne'de geçen ama Edirne'nin aslında yer almadığı bir roman olsa da kaydedilmesini arzu eder.

Sonuç olarak, Nahid Sırrı Örik yakın tarihimizdeki çok yönlü ve iyi yazarlardan biridir. Tarihî roman ve hikâyeleri, tarihimizin adeta yeniden yazımıdır. Bu yönüyle onu Alexandre Dumas ile karşılaştırabiliriz. İkisi de malumatfuruştur, ikisi de çağdaşları tarafından dışlanmıştır. Dumas Haitili kökenleri nedeniyle, Nahid Sırrı da cinsel tercihi yüzünden. Lakin Dumas bu sorunu işbirliği yaptığı daha doğrusu iş verdiği bir grup yazar ile aşmış, o zamana kadar görülmemiş bir "yazı fabrikası" kurup muazzam eserler meydana getirerek kendisini topluma ve meslektaşlarına kanıtlamıştır. Önce yadırganan, sonra benimsenen bu fenomen, sanat dünyasına da sıçramış, Rodin, akabinde Picasso heykellerini, resimlerini ve seramiklerini bir asistanlar ordusu aracılığıyla meydana getirmişlerdir. Günümüzde de bu akıma Jeef Koons'u örnek gösterebiliriz.

⁸ "Mecmualar Arasında", *Ülkü*, c.10, nr. 60, Şubat 1938, s. 554-555.

Nahid Sırrı, Dumas gibi çok okunan, çok fazla sayıda tarihî roman yazmamıştır elbet ama o da binlerce makale kaleme almıştır. Fransa’da Dumas külliyyatı tamamlanmış, bu külliyyât noktası, virgölüne kadar tartışılmış, tamamlanan külliyyat üzerinden –yarım yamalak birkaç eser üzerinden değil– inceleme ve araştırmalar yapılarak Dumas, Fransız edebiyatı içinde bir yere oturtulmuştur. Yazarın doğduğu, yaşadığı, kısa süre kaldığı evlerin müzeye dönüştürülmesi, çocuklara Dumas öğretmek için yapılan etkinliklere karşın Nahid Sırrı’nın eserlerinin hâlâ gazete arşivlerinde kalışı, bu külliyyatın tamamlanması yerine ortaya çıkan birkaç eser üzerinden Nahid Sırrı’da aile, kadın, öykücülük gibi genellemeye gidilecek araştırmalar yapılması iki yazar arasındaki diğer farklı durumdur.

Şunu da eklemeliyiz ki hem Dumas hem de Nahid Sırrı romanlarında tarihi tahrif ederler, olayları ve kişileri kendilerince yorumlayarak bambaşka bir tarih aktarırlar. Bugün Fransa’da on binlerce kişi tarihi Dumas’nın romanlarından öğrenmiştir. Nahid Sırrı’nın *Sultan Hamid Düşerken* adlı kitabı, dikkate şayan kurusu ve güçlü karakterleriyle dönemin en önemli romanlarından. Dördüncü Mehmet ile karısı Gülnuş Rabia Sultan arasındaki ilişkiyi anlatan *Padişahın Öfkesi* adlı hikâyesi ise İmparatorluğun içinde bulunduğu idarî buhranı anlatırken padişahın ruh halini de tahlil eden nefis bir psiko-historik hikâyedir.

Türkiye’de gerek sanat gerek edebiyat alanında yazılan yazılar maalesef keyfidir hatta bunu modaya uymak, modayı izlemek olarak tabir edebiliriz! Örneğin Oğuz Atay yaşadığı dönemde en küçük bir ilgi bile görmemiş, Kenter Tiyatrosu’na sunduğu *Oyunlarda Yaşayanlar* adlı tiyatro oyunu kabul edilmemiş, *Tutunamayanlar*’ın ikinci cildi ise birinci cildin satışı başarısız olduğu için satışa çıkarılmamış, akabinde uzun yıllar boyunca unutulmuştur. Ta ki Enis Batur ve Ömer Madra başta olmak üzere bir iki yazarın katkılarıyla yeniden keşfedilene tekrar güncelleşene kadar. Keza Ahmet Hamdi Tanpınar’ı da önce unutulup sonra yeniden keşfedilen yazarlarımıza örnek gösterebiliriz.

Fakat Nahid Sırrı’nın unutulması hayli uzun sürmüştür. Yaşadığı dönemde benimsenmeyen dışlanan Nahid Sırrı, 1960 senesinde ölümünden sonra da bir avuç yazarın çabalarına rağmen edebiyatımızda hak ettiği yeri bir türlü alamamıştır! Romanları, öyküleri, senaryoları, denemeleri, gezi yazıları, gazete makalelerine göz atınca onun değerinin hâlâ anlaşılamaması bizi Türk edebiyatının içinde bulunduğu durum, hitap ettiği okurun da ilgi alanları hakkında bir karamsarlığa sürüklüyor.

NİLGÜN FIRİDİNOĞLU

Tiyatro Dönüşü

Nahid Sırrı'nın “dünya zevklerinin en büyüklerinden biri”¹ olarak nitelendirdiği tiyatro sanatıyla ilişkisi sadece oyun yazarı² kimliğiyle sınırlı kalmamıştır. Yazar yeni kurulan Cumhuriyet'in tiyatro sahasındaki eksikliklerini dile getirdiği, yurtiçi ve yurtdışındaki sahnelemelerden izlenimlerini paylaştığı yazılarıyla bu zevkin toplumsallaşması için de uğraş vermiştir. Bu yazıda Nahid Sırrı'nın gazete ve dergilerde tiyatro tarihi ve tiyatro eleştirisi üzerine kaleme aldığı yazılarına odaklanılacaktır.³

Yazarın eleştirileri, ele aldıkları konular itibarıyla kabaca üç başlık altında değerlendirilebilir: Sahnelemeye yönelik yapılan eleştiriler; oyun yazarlığı, oyunculuk eğitimi, mekân sorunu, devlet desteği gibi Türkiye’de tiyatronun kurumsallaşması, kökleşmesi üzerine yazılan eleştiriler; dünya sahnelerinden izlenimlerini ve batı tiyatrosu tarihine ilişkin bilgilerini aktardığı yazılar.

Bu başlıklar ilk bakışta tiyatro yazıları yazan çağdaşı diğer entelektüellerle aynı meseleleri konu edindiği iddiasını doğrurabilir. Bu iddia Nahid Sırrı'nın yazılarına baktığımızda kısmen doğrudur. Çünkü Nahid Sırrı'yı -entelektüel birikimi, üslubu dışında- çoğunluğun hassasiyetlerinden ayıran birtakım üst yönelimleri vardır: Bunlar, yazarın eleştiri yazısını gazete ve dergilerin sanat sayfasını renklendiren bir şey olmanın dışında “edebiyatın bir türü” ve “tiyatro tarih yazıcılığının” başat kaynağı olarak önemle ele almasıdır. Örneğin, “Bizde ve Fransa’da Tiyatro Tenkidi Edebiyatı” başlıklı yazısında münekkidin nasıl hasletleri olması gerektiğini şu sözlerle ifade eder:

Tiyatro münekkidi bütün klasik eserleri ve tiyatronun son geçirdiği bütün safahatı okumuş ve bilmiş olacaktır. Ve bizde oynanan bir oyunun iyi veya fena oynandığını ancak uzun tettebular ve hatta dikkatli seyahatler sayesinde gösterecek ve fikirlerini mesela (Deyyus) piyesinde olduğu gibi bir münakaşa açılınca esaslı bir şekilde izah ve ispata muktedir olacaktır. Münekkit karie ve sahneye karşı ağır mesuliyetleri yüklenmiş bir adamdır. Ve memleketimizde Avrupalı bir matbuat hayatı artık başlarken, bütün gazete ve mecmualardan, sade tatlı ve temiz yazan değil fakat tiyatronun mazisine de bugünkü vaziyetine de bihakkın vakıf kimselere, ve ancak onlara temaşa tenkidi yazmak hakkının vermeleri talep olunmalıdır.⁴

¹ Nahid Sırrı, “Tiyatrodan Dönüşte”, *Tanin*, 15 Ekim 1947.

² Nahid Sırrı'nın yazdığı oyunlardan altısı Oğlak Yayınları tarafından Mayıs 1997’de *Bütün Oyunlar* başlığı altında basılmıştı. Lakin yazarın bugüne değin gün yüzüne çıkmamış, sahnelenmemiş çok sayıda oyunu Taha Toros Arşivi’ndeki terekisinde bulundu. Yakın zamanda okuruna ulaşmasını umduğum bu oyunlar Nahid Sırrı'nın oyun yazarı kimliğini daha da net bir biçimde ortaya koyacaktır.

³ Nahid Sırrı'nın genel olarak sanat özel olarak tiyatro eleştirisi yazılarına atfettiği kültürel bellek ve tarih yazımı bağlamındaki önemli rol sebebiyle yazılarının birçoğunu yayımlandıkları gazetelerden kesip deftere yapıştirarak saklamıştır. Yazarın bu alışkanlığı yayımlanmış yazılarını bir yerde kendi için arşivleme amacının yanı sıra Türk tiyatrosu tarihini/belleğini kayda alma isteğinin bir tezahürü olarak da okunabilir. Bu yazıda İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros e-arşivinde yer alan yazara ait bu koleksiyondan seçilmiş yazılar kullanılmıştır. *hatırayıcilekle bir an gibi okunacak renklivameyebiliriz.i görebiliriz.Ancak yazarın tarih yazımından i noktasındadır. Nahid u*

⁴ Nahid Sırrı, “Bizde ve Fransa’da Tiyatro Tenkidi Edebiyatı”, *Hayat*, sayı: 113, 24 Kânunusani 1929. Nahid Sırrı'nın münekkidi “adam” olarak tanımlaması dönemin edebiyat, sanat, tarih alanındaki ataerkil bakış açısını göstermektedir.

Burada, geçmişe ve çağdaş olana vâkıf olmanın eleştirmen için zaruretine yapılan vurgu önemlidir. Entelektüel/birikimli eleştirmen doğal olarak beraberinde “izah”lı ve “ispat”lı eleştiriyi de getirecektir. Biraz tartışmalı ve kati bir yargıyla⁵ bizde “tiyatro tenkidi mazisi yok” diyen Nahid Sırrı, Fransız tiyatro eleştirmeni Francisque Sarcey’i (1827-1899) kendine model olarak alır. Nahid Sırrı, birçok yazısında referans verdiği Sarcey’in sahnelemeye ilişkin “takdirini de, zemmini de muayyen düsturlara istinat ettirerek temiz fakat heyecansız bir lisanla yazar, ilmi bir mesele teşrih ediyor gibi muhakemeler yürüttüğünü”⁶ ifade eder.

Nahid Sırrı’nın bu konudaki “ilmi” merakının muhtemelen eşine az rastlanır bir başka örneği, Fransız yazar Sidonie-Gabrielle Colette’in (1873-1954) Tiyatro tenkidi üzerine kaleme aldığı “Colette’in Tiyatro Tenkitleri ve O Münasebetle” başlıklı yazısında karşımıza çıkar.⁷ Nahid Sırrı, Colette’in *Siyah Camlı Dürbün* başlığı altında toplanan tiyatro eleştirilerinin dördüncü cildinde Edibe’nin bu yazılarda “bazen sahnedeki aktör ve aktris sanki bir romanındaki bir mahluk sıfatını alarak sesini ve uzvi hüviyetini ebediyen unutamayacak bir satır içinde tasvir edildiklerini” ifade eder. Nahid Sırrı’ya göre “Colette emin bir tiyatro münakkidi değildir”,⁸ ancak Colette’in romancı kimliğinin tezahürü olan “tasvirler” onun alametifarikasıdır. Nahid Sırrı bu bağlamda, yazarlarımızın tiyatro tenkidi sahasında yazmamış olmalarını sahne ve tiyatro edebiyatı için büyük bahtsızlık olarak değerlendirir.

Dünkü Türk sahnesinde oynamış bulunanlardan ve methedilenlerden Otello Kamil’i görmemiş olanlara –ki maalesef ben de onlardanım– bir cümlede fakat kudretle tasvir edecek bir edibimiz bulunsaydı, bu bedbaht sanatkar hafızalarda hayatını temin etmiş olmaz mıydı? *Üslupçularımız* ve ediplerimiz tiyatroya pek nadiren gider ve intibalarını *asla yazmazlar*.⁹

“Türk Edebiyatının 30 Yılında Tiyatroya Dair Eserler”¹⁰ başlıklı yazısında Nahid Sırrı, tiyatro tarihine ilişkin kitap, makale nevi eserlerin bir yarım makaleyi dolduramayacak kadar oluşunu teessürle yazar. Nahid Sırrı, Refik Ahmet Sevgil, Selami İzzet, Kemal Küçük, o dönem kendi hatıralılarını tefrika eden Ahmet Fehim’in ya da Celal Sahir, Salah Cimcoz, İbrahim Necmi, Selami İzzet, Nurullah Ataç ve Yaşar Nabi gibi eleştiri yazarlarının Türk Tiyatrosu tarihinin yazımında önemli kaynaklar ürettiklerini ancak dört başı mamur bir tiyatro tarihi için bu eserlerin eksik olduğunu ifade eder. Nahid Sırrı, Türk Tiyatrosu tarihinin yazımında kullanılabilecek bir başka kaynak olarak *Darülbeydi/Türk Tiyatrosu* dergisini işaret eder. Ancak yazar bu noktada kaynağa yine eleştirel yaklaşır. Nahid Sırrı, “... bazen bilhassa Muhsin’in şan ve şerefine mahsus bir offrande”¹¹ mahiyeti almasına rağmen iyi bir mehzaz olmaya namzettir”¹² der *Türk Tiyatrosu* dergisi için.

⁵ Tiyatro eleştirisinin bizde 1908 sonrasında kendine bir alan bulduğunu ve bu alanın tiyatro edebiyatı ve sahnelemede olduğu gibi gelişmediğini birçok yazısında dile getirir Nahid Sırrı. Ancak yazarın, başta *Diyojen* olmak üzere mizah basınında yer alan imzalı imzasız tiyatro yazılarını yok sayması düşündürücüdür.

⁶ Nahid Sırrı, “Bizde ve Fransa’da Tiyatro Tenkidi Edebiyatı”, *Hayat*, Sayı: 113, 24 Kânunusani 1929.

⁷ Nahid Sırrı, “Colette’in Tiyatro Tenkitleri ve O Münasebetle”, *Ülkü*, Sayı: 67, Eylül 1938.

⁸ Age.

⁹ Age.

¹⁰ Nahid Sırrı, “1908’den Beri Türk Edebiyatı’nda Güzel Sanatlara Dair Eser ve Yazılar”, *Ar*, 1938, S. 6.

¹¹ Fransızca. Armağan, sunu anlamına gelmektedir.

¹² Age.

1930'ların sonuna gelindiğinde Türkiye'de tenkidin ve bir elin parmağını geçmeyen tiyatro tarihi kitaplarının yetersizliği, Colette bahsinde de kendini gösteren sahneleme ve oyuncunun performansına yönelik değerlendirmelerde kendini gösterir. Nahid Sırrı'nın yazdığı şu satırlar onun bu konudaki hassasiyetini göstermesi bakımından dikkat çekicidir: "İleride Türk Tiyatrosunun tarihini yazacak olanlar, mesela geçenlerde içimizden ayrılan zavallı Küçük Kemal'in sanatını tarif ve onun Türk sahnesindeki mevkiini tayin ve tespit edebilmek için günü gününe yazılmış ve günlük hislere mağlup yazılardan başka bir şey bulamayacak ve belki şaşırıp kalacaklardır."¹³

Aynı yazıda Nahid Sırrı "sanatkârlarımızın şahsiyetlerini tespit etmek üzere yazılmış yegâne yazı", ifadesiyle 1936 yılında yayımlanan "Sahne Sanatkârlarımız Hakkında Bir Deneme"¹⁴ başlıklı kendi yazısına referans verir. Ertuğrul Muhsin, Râşit Rıza, Sadi, İ. Galip ve Behzat hakkında kaleme aldığı bu yazı adı geçen aktörlerin oyunculuk bağlamında olumlu olumsuz özelliklerini bugün dahi çoğunluğun yapamayacağı ölçüde cesaretle ortaya koyar.

Bu yazıyı oluştururken "aktörlerin en kuvvetlilerinden" başladığını ifade etse de Nahid Sırrı sözünü esirgemez. Örneğin, Türk Tiyatrosu'nun bugün dahi dokunulmazları arasında yer alan Muhsin Ertuğrul için şunları söyler: "Muhsin Ertuğrul'a kudretli ve mükemmel bir aktör sıfatını vermek için, onu muhtelif şekilde dram şahıslarından başka kudreti ve tesiri dramatik rollerinkine eş komedi rollerinde de görmeyi istemek hakkımızdır."¹⁵

Nahid Sırrı, tiyatro tenkidi ve tarihi üzerine kaleme aldığı bu yazılarında bugün tiyatro ve performans alanında yapılan eleştirel tarih yazımı çalışmalarının sorunsal olarak ele aldığı arşiv/bellek meselesine değinir aslına bakılırsa. Yazarın 1947 tarihli "Tarihsiz Tiyatromuz" başlıklı yazısında yer alan, "Burhanettin Tepsi için birkaç muharir yazı yazdık. Adının artık ebediyen anılmayacağı muhakkak gibidir,"¹⁶ şeklindeki sözleri tarihsizliğin neticesinde olabilecek hazin gerçeği acı bir biçimde çarpar okurunun yüzüne. Vefat eden sanatçıların ardından yıl dönümlerinde yazılan yazıların "basmakalıp cümlelerle ah vah'lardan" ibaret olduğuna değinir Nahid Sırrı. Yazar, şu sorularla arzuladığı Türk Tiyatrosu tarihinin biçimleneceğine işaret eder: "Neyyire'nin sanatı hakkında ne söylendi? Onun Eliza Binemeciyan'a, Bedia'ya ve yerini doldurmaya hazırlanan Cahide ile Nevin Seval'e nispetle farkları, üstünlükleri vasıfları var mıydı?"¹⁷

Genel hatlarıyla baktığımızda Nahid Sırrı'nın sadece büyük aktörlerin, aktrislerin, yazarların sanatsal kimlikleri üzerine birtakım yazılar yazdığını ve yazılması gerektiğini salık verdiğini görebiliriz. Ancak yazarın Erken Cumhuriyet Dönemi tiyatro sanatçılarının ve aydınlarının genellikle pek ilgisini çekmeyen hatta çoğu zaman kurtulunması gereken bir tür olarak baktıkları tuluat kumpanyaları ve buradaki sanatçılar hakkındaki düşünceleri de dikkat çekicidir. "Hele başka çeşit

¹³ Age. Günlük hislere mağlup yazarlara örnek olarak Nahid Sırrı, Nurullah Ataç ve Selami İzzet'i gösterir. Bkz. age.

¹⁴ Nahid Sırrı, "Sahne Sanatkârlarımız Hakkında Bir Deneme", *Yeni Türk*, sayı: 83, 15 Kânunusani 1936.

¹⁵ Nahid Sırrı, "Sahne Sanatkârlarımız Hakkında Bir Deneme", *Yeni Türk*, Sayı: 83, 15 Kânunusani 1936.

¹⁶ Nahid Sırrı, "Tarihsiz Tiyatromuz", *Tanin*, 12 Ağustos 1947.

¹⁷ Age.

çalıkuşları gibi yıllarca müddet kasaba kasaba dolaşan tuluat aktörleri arasında eli kalem tutan biri mevcut olup bir gün hatıratını yazarsa, bu yazı tiyatro tarihimizin mütevazı bir zeyli olmakla kalmayarak emsalsiz bir roman da teşkil edecektir.”¹⁸

Nahid Sırrı 1938’de Pendik’te vapur beklerken gördüğü adı sanı duyulmamış bir tiyatro grubunun duvara asılı afişinin düşündürdüklerini kaleme aldığı “Tuluat Kumpanyaları” başlıklı yazısında bu tiyatrolara dair kayıt/belge eksikliklerini dile getirir.

Memleketi böyle en büyük şehrimizin kenar mahallelerde köylerinden başlayarak en ücra kasabalarımıza kadar dolaşan kaç tuluat kumpanyası var? Bunların sayısı ne zaman tespit olunacak ve bu kumpanyalara mensup insanlar arasında hakikî bir sanat istidadına sahip bulunanlar ne zaman fark edilip kurtarılacaklar?¹⁹

Her ne kadar tuluattan bir tiyatro tarihi zeyli çıkabileceğini öngörse de Batılı sanatsal ve kültürel değerlerle şekillenen bir edebi kişilik olarak Nahid Sırrı döneminin görme biçimlerinden –en azından burada tuluat bahsinde– çok da ayrılmaz. Yazar, “hakiki sanat istidadına sahip olanlar”ın kurtarılacağı bir yer olarak görür Tuluat sahnelerini.

Bitirirken Nahid Sırrı’nın şu satırları oldukça manidar olacaktır. “Tiyatro tenkidi edebiyatının ehemmiyeti ve cazibesi büyük kalemlerin hiçbirini teshir edip kazanamamış, hatta bu sahada yazı yazan hiçbir muharririmiz yazmış olduğu tenkitleri müstakil bir cilt teşkil etmeye layık görmemiştir.”²⁰

Bugün çok değerli tiyatro eleştirmenlerinin toplu yazılarına ulaşabiliyoruz. Nahid Sırrı’nın da böyle bir toplu basıma layık olduğunu söylemeye gerek yok sanırım.

Terekesinden çıkan el yazısı bir belge gösteriyor ki, Nahid Sırrı ölmeden önce basılan, tefrika edilen yahut henüz basılmamış, basılmasını istediği, hayal ettiği eserlerini listelemiş ve bu listeye TİYATRO DÖNÜŞÜ diye de bir madde eklemiştir. Tiyatro Dönüşü Taha Toros Arşivi’ndeki terekede yer alan, gazete ve dergi sayfalarından kesilip bir deftere yapıştırılmış, bu yazıda birkaçından bahsetmeye çalıştığım yazılardan oluşmaktadır. Sayısı yüze yakın bu yazılar, umarım yakın bir gelecekte, yazarın arzu ettiği gibi kitaplaşır.

Bu yazıya “Tiyatro Dönüşü” ismini verme seabim de biraz bu arzuya işaret etmek, tüm bu metinleri şimdilik bir kitap halinde olamasa da aynı adlı bu yazı içerisinde bir araya getirmektir.

¹⁸ Age. Burada Nahid Sırrı’nın kaleme alınacak yazıyı öncelikle bir hatıra, tiyatro tarihe bir zeyl/ek/ devam yani tarih ve roman niteliği taşıyacak bir metin olarak tanımlaması türler bağlamında gerçekten ilginçtir.

¹⁹ Nahid Sırrı, “Tuluat Kumpanyaları”, *Son Telgraf*, 5 Ağustos 1938.

²⁰ Nahid Sırrı, “Colette’in Tiyatro Tenkitleri ve O Münasebetle”, *Ülkü*, Sayı: 67, Eylül 1938.

HASAN ÖZTÜRK

“Ünlem İşareti” ile “Şair Necmi Efendi’nin Bahar Kasidesi” Adlı Öykülerde Yazı ve Yazarlık

Öykü türünün gelişimindeki yönlendirici etkisiyle adından söz ettirmiş Anton Çehov’un (1860-1904) “Ünlem İşareti” öyküsü ile Nahit Sırrı Örik’in (1895-1960) “Şair Necmi Efendi’nin Bahar Kasidesi” adlı öyküsü, karşılaştırmalı edebiyat için önemli iki örnektir. Her iki öykü de ‘yaratıcı yazarlık’ bağlamında yazan/yazar kişinin yüzleştiği birer açmaz ekseninde kurgulanmıştır. Çehov, ‘yazar olma’ çabasını anlatırken buna karşılık Nahit Sırrı ‘yazar kalma’ sorununu irdeler. Çehov’da sorun yazmanın tekniği, Nahit Sırrı da ise yazarın özgürlüğüdür, özcesi ilkinde ‘yazı’, ikinci öyküde ise ‘yazarlık’ sorunudur anlatılan. Yazar karakterlerinin yazma süreçlerine eşlerinin bir biçimde eklenmesi her iki öykünün benzer bir başka yönüdür. Yazma sorunları olan başkışilerinin, tören için konuşma metnini yazmayı başaramayınca firakını çıkarıp atarak çimenlere uzanıp “ağzında menekşe çiğneye çiğneye şiir yaz”an kaymakamın ‘yaratma coşkusu’ benzerliği nedeniyle her iki öyküyü de Alphonse Duadet’nin “Kıra Çıkan Kaza Kaymakamı” öyküsüyle yakın bir izlekte gördüğümü söylemeliyim.

Kâtip Perekladin: Yazar kişi olamamış yazan kişi

Anton Çehov’un, yanlış yazmayı “göre göre” ve yazdıkça öğrenmiş buna karşılık “okumuş bir adam” olmayan kırk yıllık kâtipi Yefim Fomiç Perekladin, bir sohbette başka memurlar tarafından hesaba çekilince ‘yazı’ bilgisinin yetersizliğiyle yüzleşir. Noktalama işaretlerini “bilerek yerli yerine koyma” bilgisinin yetersiz olduğu anlaşılan Perekladin, yazı konusunda “basmakalıp” ve “makineden çıkma” olmakla suçlanınca bu ağır suçlamayı kendine yediremez, evine geldiğinde gece uykusu kaçır. Yatağında, noktalama işaretleriyle boğuşan Perekladin, bu işaretlerin her birinin yazıdaki yerini bildiğini kendi kendine açıklayıp bir biçimde kendisini ikna edince virgül, nokta, noktalı virgül ve soru işareti sınavını başarıyla geçer.

Kırk yıllık kâtibin yazıdaki bilgisizlik sorunu, “(s)oru işaretleri peki der gibi kıvrık başlarını salladıktan hemen sonra hemencecik, kumanda almış gibi, birer ünlem işareti oldular” dediği anda başlar. “Ünlem İşareti”, toplumsal temaları önceleyen geleneksel anlatıların aksine bireyin iç dünyasına yönelen modern anlatılara örnek bir öyküdür. Bunu söylememin gerekçesi, kırk yıllık kâtibin ünlem işaretinin kullanımıyla ilgili kaygısının, toplumsal olanı önceleyen öykü yaklaşımları için anlatılabilirlik yönüyle pek de ‘değerli’ sayılamayacağıdır.

Ünlem işaretinin, mektuplarda ve resmi yazılarda kullanıldığını bilmesine bilen Perekladin, uykusunun kaçtığı gece kırk yıllık memurluk görevindeyken “yazdığı bütün yazıların özünü” şöyle bir hatırlar ancak ne yazık ki bir kez bile olsun ‘ünlem işareti’ kullanmamıştır bunca yazısında. Kendisinin de yer aldığı memur statüsündekilerle adı neredeyse özdeşleşmiş daktiloda uzun zamanlar boyunca ‘ünlem işareti’ tuşu bulunmadığı dikkate alındığında ünlem işareti kullanmadan yazdıklarında kâtipi rahatsız eden bir durum vardır ve bu nedenle kâtip huzursuzdur artık. Yatağında, ünlem işareti ve kendisini eleştiren alaycı memurla karşı koyamadığı bir çatışmaya giren Perekladin, işin içinden çıkabilmek düşüncesiyle “kız enstitüsünden çıktığını söyleyerek övünen karısına” ünlem işaretinin hangi durumlarda kullanıldığını sorar. Ünlem işareti için Mefruşa’nın, “hitaplarda, ünlemlerde, kıvanç, öfke, sevinç, kızgınlık ve daha başka duyguların anlatımında” karşılığı, kâtip Perekladin’i kendi yazı yaşamıyla ilgili bir sorgulamaya yöneltmekle kalmaz, ‘yazan’ ve ‘yazar’ ayrımının hayli çetrefil yolunun başına getirip bırakır onu. Kırk yıllık görevinde onlarca yazıyı yanlışsız yazmış kâtip “kıvanç, öfke ya da buna benzer bir şey” anlatan bir satır yazmamış olmasına üzüldür içten içe. “Resmi yazılarda duyguya falan ne gerek var? Onları en duygusuz adam bile yazar” gerekçesi, huzursuz kâtipi bir anlığına avutsa da büsbütün yakınında duran ünlem işaretinin, kâtibin yüzüne karşı “Yazı makinesi! Makine!” ve ardından “Duygusuz odun” fısıldayışı, bundan sonrası için hiç ayrılmayacak hayalet ikizini çıkarır ‘yazan’ kâtibin karşısına: Ünlem işareti! Perekladin’in “yazı makinesi!” ve “duygusuz odun” suçlamalarıyla karşı karşıya kalışı, onun bunca zaman yazdıklarında Raymond Carver’ın “bir yazarı diğerinden ayıran” ölçülerin ilki saydığı “özgün ve kolaylıkla tanınan imza” (Öykülem, Sonbahar 2016) yerine geçecek özgün anlatım eksikliğidir.

Sohbetteki kâtibin “basmakalıp” ve “makineden çıkma” türündeki yetersizliklerle suçladığı yanlışsız yazmayı bilen Perekladin, kırk yıllık kâtiplik yaşamına yönelik sorgulamasıyla yalnızca ‘yazan’ kişi olarak kaldığını ne yazık ki ‘yazar’ kişi olmadığını anlamıştır. Onu kaygılandıran, Paul Riceour’un deyişiyle “‘yazma’dan ziyade ‘edebiyat’ ile veya ‘edebiyatın bir dalı olarak yazma’ ile ilgili” (Doğu-Batı, Şubat-Mart-Nisan 2003) olan yazıyı yazmaktır. Roland Barthes’in, Riceour’u da onaylayan şu bir cümlesi kâtip Perekladin için söylenmiştir adeta: “‘Daktilo et

mek', 'akmak' (kandan söz ederken) ya da 'ilk kez mutlu olmak' gerçek dildir, gerçekçi değil; Yazın olması için 'parmakları linotipin tuşlarında dolaştırmak', 'damarlar küt küt vuruyordu' ya da 'yaşamın ilk mutlu dakikasını kucaklıyordu' diye yazmak gerekir." (Yazının Sıfır Derecesi, 2003) Riceour'un ve Barthes'ın sözünü ettiği türden edebiyat yazısı kuşkusuz bireyselliği öncelemiş, başkalarını taklitten değil de 'ibda'yı esas almakla yürünmüş yollardan ayrılıp bir başka yola çıkmayı göze almaktır. Bu nedenle kâtibin sorunu, adı öykü türü ile bilinen Ömer Seyfettin'in, "Güçlük yazmakta değil, hissetmekte, hissettirmektedir" sözünün gizli muhatabı olmuş olmaktadır sanki. Pessoa'nın "Hissetmek -ne renktir acaba?" (Huzursuzluğun Kitabı, 2013) sorusunu karşılıksız bırakmışken kırk yıl boyunca duygularını katamadığı resmi yazıları kusursuz yazmış Perekladın, bunca yazdığını "en duygusuz adam bile" yani yazı yazmayı bilen herhangi birisi bile yazabilir olmasının ezikliğini yaşar bir bakıma. Gecenin bir yarısında yatağından kaldırıp haklarında eşinden bilgi aldığı "hitaplarda, ünlemlerde, kıvanç, öfke, sevinç, kızgınlık ve daha başka duyguların anlatımında" kullanılan 'ünlem işareti', kırk yıllık kâtime "duygusuz odun" derken bir bakıma "hissetmek" ve "hissettirmek" peşindeki yaratıcı yazarlık adına konuşur. Barthes'ın deyişiyle söylenirse bu, "yazarın bir şey yazan birinden yazan birine dönüşmesi, kesinlikle önemli bir düşünce değişikliğinin işareti" olduğuna vurgudur bence.

Anton Çehov'un öyküsü, Kanevsky'nin "kaybedilenler" başlığıyla her birine özel anlamlar yüklediği noktalama işaretlerine dönmemizi gerektirir yeniden. Başlangıçta yalnızca iletişim amaçlı iken sonraları anlatım görevini üstlenen dilin kendisi gibi noktalama işaretleri de doğru yazmayı sağlama ilk amacının ardından duyguların anlatımını karşılama görevini üstlenmiştir. R. Carver'ın aktarımında Isaac Babel'in ölçüsüyle "Hiçbir demir parçası okurun kalbini doğru yere konulmuş bir nokta kadar kuvvetli dağıtamaz" ise yazdıklarında bir kez bile 'ünlem işareti' kullanmamış kâtibin durumunu az çok kestirebiliriz. Öyküye sembol olarak adını veren 'ünlem işareti', gramer bilgilerinin ötesine geçen ve bir tür, yazarlık sürecine de yakın duran tarihsel çizgiyi işaret eder. Önce var olan 'söz'den sonraki yazı, duyuların jest ve mimiklerinin karşılığı olarak okunanın yazılması için yazım kurallarıyla noktalama işaretlerini öne çıkarmıştır. İnsanların belleklerini işlevsizleştireceği gerekçesiyle yazıya karşı çıkan Eflatun'dan, yazım kurallarına yazının özgürlüğü adına karşı çıkan Barthes'a dek, meramın anlatımında söz ve yazı ikiliği tartışıla gelmiştir. Eflatun, "öldükten sonra geride harf sanatında bir eser bırakacağını düşünen ve harflerden açık seçik, kalıcı bir bilgi uman kişi hayli budaladır derken" (Pihaidros) filozoftan yüz yıllar sonra Roland Barthes da yazım kuralları için "yazı yazan kişinin, sıradan iletişim niyetinden biraz daha fazlasını bir sözcüğün harflerine yerleştirmeye izin veren, mutluluk veren bir hareket olan yazı yazmaktan zevk almasını engeller" (Dilin Çalışma Sesi, 2013) diyecektir. So-

run, hissedilene hissettirecek anlatım, açıkçası ‘yaratıcı yazı’dır kuşkusuz.

Güzel sanatların herhangi bir alanındaki yaratıcılığında –Joseph Conrad’ın biçtiği görevle– alımlayıcılarının “sevinç ve hayret yeti[sine]” seslenecek sanatçının, yaratma anında bu heyecanı kendisinin duymamış olması olamaz. Perekla-din türü görevli yazıcıların ya da zanaat erbabının bu coşkuyu yaşamaları beklenemez elbette çünkü onların yaptıkları iş, sıra dışılığa yer veremeyen bir sorumluluk ister. Oysa sanatçı, şaşıran ve şaşırtan kişidir. Ünlem işareti kullanmamış olmanın huzursuzluğu da “kıvanç, öfke, sevinç, kızgınlık ve daha başka duyguların anlatımını gerektirecek coşkunun yaşanmamışlığıdır. Rollo May’in, “yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı” olarak nitelediği “has yaratıcılık” da “Artan kalp vuruşu; yüksek kan basıncı; boyadığımız sahneyi daha canlı görebilmemiz için gözlerin kısılarak görüşün daralıp yoğunlaşması; çevremizdeki şeylere karşı kayıtsızlaşma...”dır (*Yaratma Cesareti*, 2003) ve bu da “bilincin artışıyla at başı giden, kişi kendi gizilgüçlerini gerçekleştirirken akıp giden duygu olan coşku”dur. Yefim Fomiç Perekla-din’e, yokluğunu yakıcı biçimde hissettiren de bu duygudur.

Necmi Efendi: Siparişle şiir yazdırılan şair

Nahid Sırrı Örik’in, “Şair Necmi Efendi’nin Bahar Kasidesi” adlı öyküsü, saraydan caize alabilmek için yeni sadrazama kaside yazmaya zorlanan şairin dramıdır. Necmi Efendi, saray kökenli eşinin zorlamasıyla yeni vezire kaside yazıp huzura çıksa da kendisine pek itibar edilmez. Kâhyanın, aşağılayıcı biçimde verdiği küçük bir keseyle gönderilen şair, daha sonra eşi Hatice Gülfam Hanım tarafından vezirin aldığı yeni bir yalı için kaside yazmaya zorlanır. Saray için kaside yazmaya hiç mi hiç istekli olmayan Necmi Efendi, caize nedeniyle kendisine baskı uygulayan eşinin, kişiliğine ve sanatına yönelik ağır hakaretlerine maruz kalır bir yandan da. Şair Necmi Efendi’nin, “bulunduğu vilayetlerde zulüm ve irtikâbıyla herkese el aman dedirtmiş” vezir Abdülkadir Hulusi Paşa için yazdığı ilk kaside için saraydan utançla aldığı küçük caize tükenip de sıra evdeki birkaç parça elmasının satılmasına geldiğinde yeniden sipariş şiir yazmaya zorlanan şair, önemli bir hastalık dönemi geçirir. Hastalık sonrasında baharla birlikte sağlığına kavuşunca özgür iradesiyle ‘bahar kasidesi’ yazdığında ise şair, bir daha uyanmamak üzere ebedî uykusuna yatmıştır.

Sanatçı-ekonomik çıkar-iktidar ilişkileri ekseninde ayrıca okunması gereken “Şair Necmi Efendi’nin Bahar Kasidesi” yaratıcı yazarın yaratma özgürlüğünün yok sayılarak yalnızca istenileni yazan memur sayılmasına bir örnektir. Necmi Efendi, eşi Hatice Gülfam Hanım her neyi isterse onu yazmakla yükümlüdür. Kaside şairinin durumu, Virginia Woolf’un, “kendi hür iradesi tarafından değil” de “onu kontrolü altında tutan güçlü ve ilkesiz bir tiran tarafından” adeta “kısıtlanmış” (*Benlik Üzerine Denemeler*, 2017) saydığı yazarınkidir. Güç yazdığı, “ilham peri-

sinin kırk yılda bir ziyaretine mazhar olan” bir şair oluşundan anlaşılan Necmi Efendi, ekonomik çaresizlikle de olsa dalkavukluk şiiri yazamamak ile eşinin dayatmaları arasına öylesine sıkışıp kalır ki “kendi kendisi için, kendi zevki ve kendi hazzı için yazdıklarını da beğenmeyip yırtmaya başla[r]” ve ardından “kalemi tamamen dur”ma noktasına gelir sonunda. Düşünme/yaratma sürecinde özgür iradesine baskı uygulanan şairin yazdıklarının nitelsiz, sanatçı kişiliğinin de sağlıksız oluşundan daha doğal ne olabilirdi ki... Kalemi açılıp da konuştuğunda ise şairin kendisi ebediyen susmuştur.

Andrev Smart, insan yaratıcılığını nörobilimsel yönüyle incelediği *Oto Pilot* (2017) kitabında, on sekizinci yüzyıl Almanyasından ilginç bir öykü anlatıyor. Zamanın bürokratları balta girmemiş ormanlardan “daha sağlam bir kazanç için” ağaçların sayısını belirlemek ve birim başına ürünü/geliri ölçmeyi kolaylaştıracağı düşüncesiyle “bilimsel orman” projesine yönelmişler, proje gereği de ormanlık alanı “excel sayfası yapar gibi” ağaçlandırmışlardır. Bürokratların, doğaya “bilimsel orman” dayatması tutmamış, “ormanlar en sonunda isyan et”miş, verim yüzde otuza düşünce de adına “orman ölümü” demişlerdir. Hatice Gülfam Hanım’ın gözünde şair eşi, istenildiğinde daha çok verim/ürün alınacak bir yazı makinesinden farksızdır. Kaldı ki Hatice Gülfam Hanım, şairi yönlendirmekle kalmaz onun yaratma sürecini de gözlemleyerek yaratıcı psikolojisini olumsuz yönde etkiler.

Üretimden kâr bekleyen yatırımcı gücü temsilen Hatice Gülfam Hanım, sadrazam için yazılacak kasidenin bir an önce tamamlanması için söz yerindeyse görevlendirdiği eşini sık sık kontrol edip uyarmakla sonuç alamayınca şairi azarlamaya başlar. Şairin üretimdeki durgunluğuna bakıldığında yazı için oturduğu sedirde kendisine “ilham” değil de “uyku” geldiğini söyleyen seri üretim beklentisindeki eşi, “Saat başında tek bir beyit mi yazdın? Bu gidişle sadrazam azledilinceye dek belki kasidenin yarısına varırsın” sözleriyle azarlar şairi. Bu, kaside yazma işinin beklenen ölçüde hızlı yürümeyeceği, yazı başında uyuyakalıp zamanı öldüren şairin, eşinin sert uyarısıyla eli “adeta gayr-i şuurî bir hareketle” yere düşen divit ile kâğıda uzanmış iken onları yerden alamayışı, kâğıtları alelacele yerden toplayan Hatice Gülfam Hanım’ın, “yapraklarının hemen hepsi[nin] bembeyaz” olduğunu görmesinden az çok anlaşılmıştır. “Kazasker Harputi-zâde Hayrullah kerimesi Hatice Gülfam”, sipariş verdiği şiiri zamanında yazamayınca “sende artık cevher-i şairiyet tükendi” dediği şair eşine: “Hiç olmazsa elinde bir san’atın olsaydı, ‘Çarşıda dükkân aç!’ derdim” uyarısıyla estetik kaygıyı önemseyen yaratıcı sanatı, üretimi önceleyen zanaat ile eş görür. Oysa sanatçı için bu hiç de böyle değildir. Lewis Mumford, “Yaratıcılık, doğası gereği kesintili ve sabırsızdır; sınırlamalardan, kötü koşullardan, emniyetsizlikten, dış baskılardan kolayca etkilenir. Hayatta kalmaya dair hayvansal içgüdü ile ilgili sorunlarla yoğun olarak meşgul olma, duyarlı zihin enerjisini tüketir ve alımlama gücüne zarar verir” (*Tarih Boyunca Kent*, 2013) belir-

lemesiyle tam da eşi tarafından ‘hayvansal içgüdü ile ilgili sorunlarla yoğun olarak meşgul olma’ya zorlanan ‘duyarlı’ şairin açmazını betimlemiştir.

Özgürlük kavramına, her birimizin kapsam alanına girebileceği bir tanım olarak ‘irade özgürlüğü’ karşılığını verip de bunu kişinin, başkalarının etkisinde kalmadan kendince karar alması ve kararını uygulayabilme iradesi olarak onayladığımızda sanatçıları bu özgürlüğün ilk hak edicileri olarak görmemiz gerektiği açıktır. Necmi Efendi’nin, özgür iradesiyle “bahar kasidesi” yazmaya başlaması, onun sipariş dayatmasının sonrasında özgürce yaratmanın coşkusunu yeniden duymasıdır. Hatice Gülfam Hanım, bir biçimde otoritenin sembolü sayıldığında şairin bu yeni durumunun, Raoul Vanegiem’in, “Dili, öznel ve öznel arası büyü, ihtişam ve şiirsellik ürünü bir unsur değil de ölü, kısır, ticaret nesnesi ve birbirini ikame eden sözcükler yığını haine getiren ekonominin aksine, ifade özgürlüğü dile yaşam verir” (*Dokunulmaz Olan Hiçbir Şey Yoktur Her Şey Söylenbilir*, 2018) belirlemesiyle anlaşılabilir olduğunu düşünüyorum. İçinde taptaze heyecanlar uyandıran bahar için “kasideyi yazmak arzusunu kendi kendine, hariçten bir ihtar görmeden duy”muş şairin, elindeki “kalemi bir kuş tüyü kadar hafif olmuş” olması, “ifade özgürlüğü”nün “dile yaşam ver”mesinin ürünüdür. İradesinin üstündeki herhangi bir güçten “hiçbir ihtar görmeden” çevresinin olumsuzluklarından sıyrılıp yazan şairin “mürekkebinden her rengin tılsımları dökülüyor” ve böylece “bulup kullandığı sözlerde her sesin akisleri duyuluyor” ise bu, onun ‘yazan’ kişi çemberinden çıkıp ‘yaratıcı yazar’ oluşudur.

Necmi Efendi, hissettiği baharın kasidesini “(y)akuttan, zümrütten elmastan ve inciden nihayetsiz bir zincir gibi, kelimeler, fikirler, teşbihler ve tasvirler birbirlerini velyederek ruhundan beyninden mütemadiyen kaleme ve kâğıda iniyor” biçimde yazdığında, kendisini olumsuzluklarıyla kuşatan dünyanın dışına çıkmış, yaşanabilir ideal bir dünya kurgulamıştır. Vereceği caize hatırına önemli sayılan sadrazam Abdülkadir Hulusi Paşa ve onun vurgunculukla edindiği köşkünün adı geçmeyen yeni kaside, “(i)nsanların yalan söylemedikleri bir memlekete, çirkinlik olmayan, hırsızlık bulunmayan, cürüm ve ceza bilinmeyen bir memlekete, ayak öpülmeyen bir memlekete ait baharı tasvir ed[en]” türde bir kasidedir. Bu, sanatçının verili/dayatılan dünyanın dışına çıkmayı başarıp da yarattığı alternatif, yaşamaya değer dünyadır ki bu yeni alternatif dünya, verili dünyasını dayatan otoritenin pek de hoşuna gitmez elbette. Şairin yeni kasidesinde görmek istediklerini göremeyen Gülfam Hanım’ın, “gözlerinde tehevvür kıvılcımları birden tutuşarak” yerden aldığı şiir yazılı kâğıtları hiddetle ve nefretle “yatakta yatan vücuda, yastıkların ortasında gömülü duran başa uzat[ması]” sebepsiz değildir. Ne ki özne/yazar gerçekte yoktur artık buna karşılık onun ebediyen yaşayacak eseri, acıtıcı bir kertik açmıştır okuyanın/otoritenin zihninde.

Yazı, yazıcı ve yazar

Günlük yaşamında insan kendi yaşayışını da biçimlendiren ve gün geçtikçe sayıları artan pek çok ihtiyaç ile bir arada yaşar. İnsan yaşamında yazı, genel anlamdaki ihtiyacın dışında çok az kişinin yaşam tarzını belirleyecek türdeki sıra dışı bir ihtiyaçtır. Yazıyı zanaatkâr olarak kullanmak ile onu sıra dışı sanatkârın kullanma biçimi arasındaki ölçüyü belirleyen, sanatçının kendine ait olan sesi bulması, Raymond Carver'ın deyişiyile yazdıklarında "kolaylıkla tanınan imza" yaratma çabasıdır. Edebiyatın dilini başka metinlerden ayıran, estetik kaygıdır elbette ancak yazan/yazıcı olarak adlandırabileceğimiz Perekladin, dilin gramer sınırında kalıp retorik alana geçemediğinden kendi sesini bulamamıştır. Zanaatkâr Perekladin'in sorunu, edebiyatın kurmaca metinlerindeki yaratıcı dili bulmak yani sanatkâr olabilmekteki eksikliğini görmektir. Sanatçı kişi için asıl sorun, herhangi bir zamanında "hayatta kalmaya dair hayvansal içgüdü ile ilgili sorunlarla yoğun olarak meşgul olma" gerekçesi yüzünden yaratıcılığını simgeleyen kendine ait sesi kaybetme korkusudur. Şair Necmi Efendi'nin "kalemi[nin] tamamen dur"ma aşamasına gelmesinde onun kendi sesini kaybetme korkusudur önemli olan sebep. Her ne durumda olursa olsun başka seçeneği olmayıp da varlığını adayan ve Sartre'ın, "dünyanın hangi görünüşünü örten perdeleri kaldırmak istiyorsun" sorusuna kendi cevabını bulmak isteyen her yazarın, yazının tedirginliğini duymaması pek de mümkün görünmüyor.

YÜKSEL PAZARKAYA

Sevgi Daima Genç

Eski bir şubat yağmurunda sevdim seni
Sırılsıklam
Islak parke taşları ışıyordu gizemli
Damlalar alnında pırlanta taç
Esrik kokusuyla saçının nemli dudaklarım
Düşsel bir dünya gezisine çıktı
Kulağına uğrayıp boynundan
Dudaklarına indi

Düşler yüklendi göz kapaklarıma
Genç bir bahara yöneldi
Mevsimler şaşırmamış henüz yolunu
Karaormanlarda karnaval
Kadınları çalı süpürgesiyle
Karakış karanlığını süpürüyordu
Açsın diye dudakların kızıl güneş
Hiç ölmedi o güneş bir daha
Senin dudaklarında

Ve ben bu sevgiyle sonsuz gencim.

SÜREYYA BERFE

Şiirler

Kasımpatılar kayboldu
karşıgün aydınlığında

Sabaha doğru
bahar yağmuru

Şiir bazen görülebilir

Buluşacağımızı sezdiler
sardunya gözünü açtı
ıtır koku oldu

Bütün çiçekler
imbatın şeklini alıyor

İLHAN DURUSEL

Gazal Avı Gazeli

Kırma tüfekliler, dizleri yaralı, kaşları bitişikler! İleri!
Köyünüzde bir iplikle böldüm yoksulluk çemberini.
Kızlara verin tüfekleri dedim. Dağlara yollayın onları.
Size bütün yuvarlakların gizini anlatacağım.
Sırrını anlatacağım size çemberin, dairenin, kürenin, yerkürenin.
İçimden geçenleri bir bir çıkardım. Öteki şekilleri aklınızda tutun dedim.
İçaçılar, toplanın!

Diyorum:

Germiyanlar avdan telaşla geldiler, elleri boş.

Diyorsun:

Avdan boş geldiklerine yürekten inanmışlar

Diyor:

Eretna Bey ava gittiklerine bir türlü inandıramıyor onları.

Bizi bir daha ava göndermeyin.

Diyorlar:

Dibinizden ayırmayın bizi, Eretna Bey.

Bizi testi gibi dizin. Mektup yazdırın.

Kaside-gazel ezberletin.

Eretna Bey, burası Otacılar Sitesi.

“Bir koyun yalnız yaşayamaz” burada atasözü.

UMUT ÜNALAN

kusursuz plan

bir zamanlar kendimi külah yapıp üflerdim
ölçerek bir borunun ince hesap çapını
gövdemi uydurup namluya ve menzile
bir kuşu upuzun beklemişliğim var benim
bir yaranın önünde kendime bakmışlığım

başkasına kurduğum onca eski tuzağa
her gün bile isteye düşmüşlüğüme var benim
kuşlar insin için sabaha
asfalt çukurlarına su olup birikmişliğim var
bir işaret yeter bana
düşülecek her şey için kusursuz bir planım
durduk yere bir uçurumu kendiyle korkutmuşluğum var

ytirdiğı halkayı belki hatırlar diye
sakin bir göle eğilip taş demişliğim var benim
diyelim ki ömrümden cahit sıtkı'yı çıkarttım
bana ne kalırsa yetinirim
kayboldum sandığım yerde
ne de olsa kendime varmışlığım var benim

sinek

soluk soluğa dinebildim toprağımın ucuna
bunu gerektirir dedim kendime varana dek yağmur olmak
mutlaka bir işe yarayacak bu da bir gün biliyorum
çamaşır diye annem onca yıldır çıkıp
içten içe kuşların kanat çırpışını konuyor
çünkü kadın tahammül edebilsin diye eve
balkon denen bir şey var

sinek başkasındaki yaraya döner durur
âşık inatla kendindeki
kovuldukça hatırlar ikisi de yarayı
kaçırmamıştım henüz
yaprağında yanılan bir ağacın aklını
bir işe yarayacağını bir gün bunun da biliyorum
çünkü kapat kapıyı arkandan
içeri sinek girmesin diyebilmek için birine
aile denen bir şey var

sökülür gibi yaşıyorum ya dikişlerimden
bu yüzden uzun sürsün ellerim
gittiği yerden dönmesin çağırıldığı kumaşa
bir işe yarayacağımı bir gün ben de biliyorum
çünkü kendi söküğünü dikemesin diye
terzi denen bir şey var

kırılan her şeyin ağrısını bekletip durdum göğsümde
ufkuma başkasının ipini gerdim
bize kim söyledi hem doğduğumuzu
gözümü kim yumdu kendi uykusuna
bir işe yaramayacak bu zaten biliyorum
çünkü insan bir kez ölmesin diye
hayat denen bir şey var

ZELİHA CENKÇİ

mahrem

elimde değildim.

kapımı yavaşça gövdeme doğru çekip
duvar kâğıtlarımın çirkinliğini aralayarak
bir is gibi sızarak tozlarımdan,
tüyü sarı pembe uçlu yastıklarımın destek bularak hayasız,
battaniyemi sererek üzerine kokmuş ölülerimin
içerime girdiydim aniden ve zamansız.
o zamana dek ıslak ve yapışık damarlarım,
metre başına düşen milli dikişlerimi,
birbirlerini ite kaka üleşmişlerdi.
Aydınlıktı içerim.
Maddi, Fiziki ve Ahlaki nedenleriyle birlikte ve yine ve
hasarı büyük bir kazanın hemen sonrasındaydı bedenim.
kıyırık mı kıyırık İstikbal yataklarımı paylaştıydım kendimle.
vücudumun akışı hızlanacak hazlanacak derken heyecanla kendime,
uyuşukluktan ve aymazlıktan, kıpırdatamadıydım yanaklarımı. Yine de
epey dağınık kaldıydı yatak. kan dökülmesi günah bir sevişmenin,
hemen sonrasındaydı bedenim,
aspirinlerle önüne geçilemeyen,
ama aslında küfredilebilecek kadar da steril her bir düzeltmeyi,
kendine sağlamakta muvaffaktım.

bir zamandı, ağaçlarda durulmuş bir yaprak şimdi,
her şeye rağmen keyifli bir şeydi sanırım yaşamak.
misal, yine bir keresinde bir kaza anında
çırılçıplak kaldıydım ağlak ve helak
koşarak hızlanarak nefes nefese kaldıydım

yokuş yukarı, kendimden alçak. Kaldıydım
dişlerime siyah ve parlak kancalar takılı olarak,
dizlerimde ilelebet sürecektir izlerin bini bin para,
yazlık elbiselerimin önünde tül bir perde,
ufacık odamda dımdızlak gölgeler, damızlık inekler...
hakikatime şahadetler getirirdi. adeta ölmek üzereydim.
kutsal bir andı benim için. başım, kapalıydı o zamanlar,
bu kadar ağırlık etmezdi günahım.
nereye gidersem gideyim beni, beni bulan felaketimin kehanetiydi bütün olanlar.
belli ki aklım, benim olmayan bayramların mültecisiydi, kriminaldi ellerim.
korktuysam, gerildiydim bundan bile.
oysa güpegündüzdü yoktu gerçek ayak sesleri.
tedbiren açık bıraktıydım ışığı, sesim yüksekti kısıtıydım onu.
kaldıydı masa öylece dağınık
koyu asmalar insan silüetlerine devamdı
delicesine kanadıydık o gün ben ve damarlarım.
o zaman dediydim:
dünden beri neredeydi ellerim. anlayamadıydım.
ya hiç anlayamadıydım ya ben,
ben hep mi durup susardım
ellerim hakkında düşünür, bakardım onlara uzuuuunca
ellerim hakkında gülüşürdüm dilim dipdiri birileriyle
tükürürken yere ellerim geceleyin kör vakit
akışkan burun deliklerimde gezmekten bezmişken hitabetim
ellerim kimsesiz yürürken yollarda
en sahici onlar gibi gelirdi bana.
nereye düşürdüydim ben onları da bulamadıydım. daha az evvel oysa
pişirmeden önce betimlediydim ellerimi
önce ellerimi sonra çenelerimi
biliyordum! birileriyle öz güven problemlerimizi paylaşmamız
çok mühim ve önemliydi.
ancak anlaşılamayan şeydi:
böyle cümleler yazmaktan alıkoyamıyordum kendimi.
imgeler elimde değildi.
kayıptı düşüncelerim, ellerim gibiydi.

ellerim ellerimi kerpetenle pençeyle tılsımla magnetle
büyüyle zehirli sabun, duayla kanlı hafta
bir fani öfkesinde, pencerede, taş ve sapanla
ellerim ellerimi durmaksızın her saniye
kısıtırdı kemiğimden açardı içimde bir delik
kastrasyon işlemini sürdürürdü kromozomlarımda
ellerim sürekli bir Devrim halindeydi, şüphem yoktu niyetinden!
aniden sesleşen bir eşya gibi düşerdi yere ya,
bilerek fark ettirirdi kendini,
anlamamı sağladiydı ellerim:
anlayamadığımı.
anlayamadıydım daha öncesinde hiç mi ah hiç mi
gereksiz bir zamanda mıydım gereksiz bir şey miydım ben. sahi ya ben,
ben nereden çıktıydım?
kapım içine girilesi ne kolay çıktıydı
bir ağacın devrilmesi yolun yanına ne kolay oldu
gidenler ne çabuk gitti
kaçanlar ne akıllılık etti
ama ellerim hakkında neden düşündüyüm
ben neden anlayamadıydım ellerimi,
tutamadıydım onlarla gökteki büyük güneşi
kahretsin allah. allah kahretsin!
onlarla olan ezeli rekabetimi bilemediydım
elimde bir metre ölçer yoktu kahretsin!
ölçemediydim hiçbir verili kararımı ve tekerrürlerimi!
ne yapsam haksızlık oluyordu damarlarıma,
onları iyileştiremeyecektim ne hücremle ne kanımla.
kahretsin hükmüm yoktu hükmüm üstünde!
şu ana anlam veren bir gelecek ihtimalim yok!
ne belaydı kendime bu sevincim
ne fenaydı insanın kendi kaderini
topuğundan tehdit ve inkâr etmesi
ne diyordu büyük insanlık ama hâlâ
ah ne kadar da umutsuz bir umutla:
sana saldırmaktan korkmam sen de korkma
medeni ne varsa başkasına aittir

cümleleri ölçülü seslerinle bitir sen!
anlayama bir şeyleri. bazen de eslenme sen.
bu dediklerinden sonra yırtınsan ne ya da
duvarlarından söksen çiçekli yara bantlarını,
inancını kaybetesen asla yanmayacağın inancına,
alçıları kaldırsan yerinden, temizlesen duvarlarını
kalorifer peteği gibi kirli akıl damarlarını
orana, burana, avuçlarına sürsen
öpsen sevişsen güreşsen onlarla
acı bir güneştir bu, yine yanarsın
bir ümit var yazında ama onu da şaşırdın

belli ki ben
kendi mahreminin derinliklerinde ipin ucunu kaçırdım
ama haklıydım, nihayetinde
bütün bu zehir zemberek açıklamalarımın
bazısı yanlıştı bazısı doğru. elimde değildim bu doğru.
ama başka ne diyordum, ne doğruydu, hah,
benim sinematografik bir hikâyem de yoktu
karanlık kuytumdaydı, onu aradıydim,
ama artık kuytum da yoktu
benim bahanem bendim. benim bahanem yoktu
bir bezelye tanesi, yatağımın altında. yoktu
özneimin işbu şiirde zaman algısı yoktu
ellerim, bir vardı, bir yoktu
ya da anılarım ve zamanım politikleştirilmiş şahsi bir kriz,
elle tutulamayan, somut olmayan bir şey
patolojik bir paranoya, platonik bir vesvese, yersiz bir kuruntu muydu?
yalnız mıydım, yalnız mıydım da kaçırdıydim ipin ucunu?
yoksa herkes yalnızdı da zaten, kimse mi söylemiyordu?

OĞULCAN KÜTÜK

Oğlan

Erkeğim ben, bir daha doğuramam seni

Enis Batur

burada hiç şaşırmadan uyudum
gürültüsünü bellediğim mekânları taşıdım eve
içimin adamlarını taşıdım içimin oğlanlarını
hayretler benim için değildi öyle uyudum

içimdeki deriyi kaldırarak yaşayan bir oğlan
içimden dışıma yürüyen bir oğlan
unutur muyum, gözlerinden ağır bir törenle geçmiştim
herkes vedaları sevdiğimi sandı, hayır vedasız bir oğlan

şimdi hasta derlerse bak bu annenin memeleri
kaç duayı örter acaba bunca cismim...
kim yardım eder, hangi bıçak kazır
içinde yatan kara çareyi görene kadar çocuktum
meğer çocukluğum imiş beni koruyan organ

bilirim bozuktur bütün kalıntılar
ama kalıntı sabittir, ben yürüyerek oğlan

...

yani bildiğin gibiyim hâlâ
hiç görmediğim bir ırmağın rüyama dolduğu
dolup yerimden ettiği o güne tekrar çakılarak büyüyorum
uyanıp gözümü açmak için bir karar bekliyorum devletten
bir göle eğilmiyorum, bir denizin düzlüğü yok buralarda
adımı kaldırıp bu kemiksiz evden, isimsiz de yaşırdım
bak, ağzımda boğularak ölen oğlan

bunca uzaklıkta bir imkân değil mi her şey
mümkün değil mi çerçeveleri aşan uçurumlu fotoğraflar
mümkündü ama bizi kovdular... yerle yeksan bir oğlan
düşmenin bütün zamanlarından geçtik
sonunda düşmenin cüreti sakatladı bizi
bir şeyi kaybederken çıkan gürültüyü duydum
bir şeyi bitirmeyi, kurtarmayı, alt etmeyi...
neye inandıysam, nereye yürüdüysen, ne yuttuysam
hastanelerden bir temiz raporu misal, bir oh sesi
sarılma sesi göğüs göğüse, belgeler, kan testleri, bi ton fotokopi
yıkıldı gitti gözlerimiz uçurumlu fotoğraflara bakmaktan

devril aklım kırıl kanım geç fikrim
sen oğlan kal, ben aksi lekesi oğlanların

ANIL CİHAN

her şey gelecek facia için çoktan hazırды

üç- ikki- biir- kayıt!

kulağına kötü sözler fısıldamayı
toplumsal bir mesele olarak yorumluyorum – huyum bu
–sevişirken doping kullanma sıkıysa

sonra seni kardeşim olarak görüyorum isimli yasa teklifini mahallenin
köşe başı ağgbiilerine sunmayı düşünüyorum: –düşmemek için düşünüyorum
çook ayıp ben gülüyor muyum aslaa

günde üç set on tekrar karın kaslarımı sıkıyorum sabırla
kısmetim açılın diye toki'ye bahtımı bağlıyorum bence bu da bir gelişme
hatırlatırım antartika'da eriyen buzullar ilişkimizi olumsuz yönde etkiledi sevgilim
ezberi bozulan kutup ayıları iklim normalleri yükselen su:suzluk seviyesi
kimin umurunda

sırası gelmişken söyleyeyim romantizmin hiç sırası değil onu sonra düşünürüz
süpermen olmaya karar verdim holivit'ta esaslı tanıdıklarım var
karar merciim sıfır üç yüzlü telefonlar kötü kanallar ve yüz tl'den beş kavanoz bal
işttee oo kadar!

henüz bilimsel olarak kanıtlanmasa da iniş takımları açılmayan
bir uçakla pist arasındaki en hüzünlü şeydir kıvılcım

(bkz. <https://youtu.be/kv6weXMWczg>)

–haddiii aptal olma taatlum aksiyon filmleri biraz da bunun için var
hasılat rekorları, izlenme oranları, nişastadan kuvvet alan mısırın
yüzümüze doğru patlaması

yalan yok senin en çok slov moşın tarafını sevdim – bir bu eksikti
durağa boş gelen bir otobüsün hangi koltuğuna oturman gerektiğini
düşünürken yaşadığın telaşı, parmaklarınla vedalaşan sigaranın
iki dudağının arasına doğru terfi almasını, sahi romantizmin
hiç sırası değil onu ölürken reyting almak için düşünürüz
çok gizli anlaşmaların çok yönlü suç ortağımı
s dört yüzler, f otuz beşler, ellerimle fidan gibi diktiğim patriot füzeler
bence benden korkmalısın
*'burası daima ortadoğu canım – el ele yürüyen iki ağaç gördük mü
nevrimiz döner ormanı yakarız – e eşittir em c kare
yani bunlar bizi hiç ilgilendirmez – yıldızı parlayan bir reklam yüzüyüm afrika'da
bir üst modelim ve ekranda büyüttüğüm çocuk işçilerim var
şimdi kongo düşünsün!'*

kulağına kötü sözler fısıldamayı
toplumsal bir mesele olarak yorumluyorum – huyum bu
ağlarken yağmura sıkı sıkıya sarılma kolaysa

MURAT ALPAR

Marianne Larsen'den Şiirler

Marianne Larsen (1951) bugüne dek yayınlanan 40'tan fazla kitabıyla (ki bunların çoğu şiir kitabıdır) çağdaş Danimarka edebiyatında kendisine kalıcı bir yer edinmiş şairlerden biridir. M. Larsen ilk üç şiir kitabında: *Yoğunlaşmalar* (1971), *Üst Çizginin Sesi* (1972) ve *21 Şiir* (1972), nerdeyse gerçeküstücü, soyut ama yetkin bir söyleyişle, bir düş dünyasını betimlemesine karşın, 1973 yılında yayımlanan *Yıkım* adlı şiir kitabıyla başlayarak, bugüne dek sürdürdüğü, daha somut, daha yalın bir söyleyiş geliştirmiş, şiirlerinde başta “yalnızlık” olmak üzere, çeşitli toplumsal sorunları çıkış noktası yapmıştır. Marianne Larsen'in şiirleri çevresinden, içinde bulunduğu toplumun gidişinden tedirgin bir şairin, eleştirilerini ince bir alaycılıkla dışa vurduğu tepki şiirleridir. Ama bu karamsarlık, daha iyi, daha güzel bir geleceğin de kapısını aralık tutan bir karamsarlıktır. Kimi şiir kitaplarının başlıkları, şairin ilgi alanları üzerini belli ipuçları verir: *Cinderella* (1974), *Ortak Dil* (1975), *Karşıtlıklar* (1975), *Eylemler* (1976), *Yalın Söylemeli* (1976), *Düşman Kim?* (1977), *İçimde Bir Umut Var* (1981), *Maskelerin Ardında* (1982), *Sevgili Canlılar* (1984), *Neredesin?* (1987), *Dans Etme Fırsatı / Baş Dönmesi Üzerine Dedikodu Öyküleri* (1995), *Karbeyaz Bir Bekleyiş İçinde* (1996), *Danimarkalıların Düşünme Biçimi Dosyası* (1998), *Açıklanmamışın Düzeyinde Olmak İsteyen Portre Ressamı* (2000), vb Marianne Larsen bugüne dek coşku şiiri yazmamıştır. Söyleyişindeki kısalık, yoğunluk ve sözcükler arasındaki daha önce hiç düşünülmemiş etkileşim Çin şiirlerini anımsatır. Kimi şiirlerindeki kuruluk pahasına bile olsa, sözcük kalabalığının yaratabileceği bulanıklıktan hep kaçınmıştır. Şiirlerinde kendine özgü bir sessizlik vardır; asıl söylemek istediği şey noktasındaki, gerçekten etkili suskunluk, kimi eleştirmenlerin onu “suskunluğun şairi” diye nitelendirmişlerinin nedenidir.

Marianne Larsen

küçük yaşta kendimle
yaptığım ilk konuşma

ki hiç yüzünden
kesikliğe uğradığı durumların dışında
o günden beri süregeldi

ara sıra nasıl
ezgi gibi olunacağı üzerineydi

Yetişkinler uyandırdı beni bir zamanlar
Ağustos sonlarında bir öğle uykusundan.

Tutup kaldırdılar yataktan.
Sonra yere bıraktılar.
Görmek istiyorlardı durabilecek miyim ayakta.

Unutmuşlardı yapılmayacağını böyle bir şeyin,
insanın dört kanat üzerinde emekleyip
kuşlar gibi uçtuğu
yonca çiçekleriyle donanmış bir dünyada.

genç ya da yaşlı
eğik ya da dik
her ağaç
bir sevi gibidir:
yeryüzündeki başka bir seviye
karşılıklı bulunan bir sevi

kırtasiyecilik diye ne varsa gövdemde
batmıyor artık bana

alacakaranlığın atomları bir sahilde
bir araya gelmişler yıkmak için
derimin altındaki devleti

Sıkı Denetim

el yordamıyla yürüyebilirsin
kıpırdamadan durabilirsin olduğun yerde
bir şey olmamış gibi davranabilirsin
kapayabilirsin gözlerini

bilgi de edinebilirsin ama
bu dünyada
olup bitenler üstüne

Demokrasi

Âşıkların demokrasisinde
âşıklar kendileri seçer
gökçe bilgi adaylarını.

Kucaklaşma uzmanları da
adaylıklarını koyabilirler

ve seçilirlerse eğer
ilkyaz bakanı bile olabilirler.

Us Bulantısı Durumunda

hafta sonundaki bir delikten
kıvranarak çıkmaya çalışan
pazartesisden geçip
çarşambanın altına büzülen
bir salıyla donat beni
kolayca varayım diye
perşembeye

Alışılmamış Boyutlar Çağında

penceremin önünden gelen
keskin bir öksürük sesi
uyandırdı beni

boğazına takılmıştı doğan güneş
bir karatavuğun

Kuş ve Haberler

bir kuş tünemişti
yaşlı bir çam ağacına

bir ispinoz

az sonra orada değildi artık

- ekonomik suçlar
- narkotik suçlar
- ticari suçlar

- hükûmet suçları
- askerî suçlar
- pornografik suçlar
yuttu kuşu!
diye düşündüm
radyo haberlerini dinlerken

bir ispinoz vardı ağaçta

az sonra yoktu artık

Hapşırık

bütün öfkesini
benden çıkaracakmış gibi
görünüyor ay

eğer hemen toparlanıp
bir kadeh şarap içmezsem

ve bir şiir yazmazsam
körfezin bu pırıl pırıl gecesinde
ayın yansıdığı suyu anlatan -

her şiir bir bakıştır
herşeye ve hiçbir şeye

aydınlık bir örtü çekmektir
anlaşılır sanılanın yüzüne

yaklaşmak
dildeki dile
sözcükteki sözcüklere
sessizlikteki sessizliğe

içlerindeki her şey
canlı olan
evlere yaklaşır gibi

Örneğin bir sabah.
Örneğin nilüferler.
Örneğin bildik ayak sesleri merdivenlerde.
Örneğin anlam dolu ince bir yağmur.

İstekler Listesi

eli dolduran
biraz temiz harfler ver bana
örneğin şu beş harfi ver
s e v g i
tozun ya da yalanın zerresi bile olmasın
üstlerinde
hem içini hem dışını dünyanın
okşamada kullanılacak o harfler

Dalgalar

-kırlangıç- diyorum
-bu sözcüğü çok sık duydum- diyorsun
-daha büyük bir sözcük bul-

-gözetleme uyduları ağı- diyorum
-yeterli değil- diyorsun

Dört Suları

saat dört
öğleden sonra

sınırsız sevgiyle dolu olanlar
henüz gelmedi

oysa çoktan
gelmeleri gerekirdi

Beş Suları

dışarıya bakıyorum pencereden
insanlar geçiyor
suskun
hızlı hızlı yürüyorlar
kendilerine giden yolda

giyinip çıkıyorum
ben de yürüyorum aralarında

Yedi Suları

anlaşılmaz olan çiçeklenebilir
bir gül açabilir ortasında

Gölge Gün

gölge biçimlenmelerle
kendimi yıprattım
kestiğim gölge dallarla
bir gölge ateş yaktım
gölge zaman ısıttım
gövdemle gölgesinin yanında

Danimarkalıların Düşünme Biçimi Dosyası
adlı kitaptan dokuz şiir:

1
kimi danimarkalılar diyor ki
gerekirse
birkaç gün art arda
erinç içinde olabilirlermiş

kimileri bu
çok fazla diyor

kimileri ise hiçbir şey
söylemiyor

kimileri diyor ki
üç bin saatlik erinç
yaşam boyunca
erişilebilecek en yüksek nokta imiş

kimileri bu
çok az diyor

kimileri ise hiçbir şey
söylemiyor

2

yaşamımda bir kerecik
haftalık bir magazinde
boy gösteren bir kişi olmak istiyorum

çünkü perilere inanıyorum

resmini çiziyorum perilerin
adını koyuyorum her şeye bir perinin
peri yemekleri yapıyorum kaliteli peri ürünlerinden

benim gibi tüm sıradan danimarkalıların
bir perşembe günü haftalık bir magazinde
karşılaşacağı bir kişi olmak istiyorum
çünkü eğlendirici bir değerim var benim

çünkü bir peri evinde yaşıyorum
tıka basa peri mobilyalarıyla dolu
çünkü ancak bulutsuz peri iklimini tanıyorum
çünkü peri giysilerimle bir periye benziyorum her zaman

parlak kâğıda basılmış
pırıl pırıl renkli bir fotoğrafta
boy göstermek tek isteğim

yaşamımda bir kerecik
haftalık bir magazinde

inanıyorum çünkü
büyük ve güçlü dört dörtlük perilere

3

bir sinek
oturmuş dinleniyor

bir perdenin üstünde

bir danimarkalı
oturmuş dinleniyor

bir sandalyede

bir dünya
oturmuş dinleniyor

elektriği kesilmiş bir ortam içinde

bir sineği
avlamayan
bir danimarkalıyı
avlamayan
bir dünya

4
birlikteyken
gerektiği gibi bakmıyorlar birbirlerine

yalnızken
birbirlerinin resmini buluyorlar albümde

büyüteçle inceliyorlar
hem dalgın hem coşkulu bir dikkatle

yalnızken ancak
cesaret ediyorlar göstermeye sevgilerini

birlikteyken
başka çok şey varmış gibi davranıyorlar

5
toplam olarak kaç kez
günbatımına tanık olduklarından

ve yeraltı park yerlerinde kaç kez
arabalarına yer aradıklarından

yola çıkarak

kaç yaşında olduklarını saptama gibi
bir eğilimi var danimarkalıların

6
gökyüzünün ve taşların
olduğu yerde

geçmiş zaman
şimdiki zaman
gelecek zaman

da vardır

başka zamanlarsa insanların
ve başka maddelerin içinde

sıkışık bir durumda bulunmaktadır

7
kara oyuklar var
oturduğum dairenin
duvarlarında

hiç kimsenin gözlerine
bakmadığım biçimde

keskin ve delici bakışların
izleri bunlar

8

uzun bir yaz boyunca
alabildiğince çok borç aldı danimarkalılar
gökyüzündeki güneşten

aradan bir yıl geçip de
borçlarından
hiçbir şey
ödemeyince
icraya verildiler

9

yazı masasının başında oturmuş
masaj yapıyorum yüzüme

tedirginmiş
etkisi bırakıyor masa
dirseklerimin altında

sallanıyor olduğu yerde
bir yandan bir yana

kabarmaya başlıyor sonunda
ve kuşatıyor dört bacağıyla
pencerenin eşiğindeki gülleri
ve yorgunluğu içimdeki

ARÇELİK DIAMOND PRO İLE ÜSTÜN GÖRÜNTÜ KALİTESİ TEKNOLOJİ VE TASARIM BİR ARADA!

Arçelik Diamond Pro ile en trend uygulamalara ve birbirinden popüler içeriklere kolayca erişin, eğlencenin keyfine varın.



DIAMOND PRO
UHD TV

4K
UHD

HDR

Smart
TV

NİLÜFER KUYAŞ

Etna

O gece Sevim beni arabasıyla eve bırakacaktı. Partide rastlaştık. Onu tanıyamadım. Meğer okulda aynı sınıftaymışız. İngilizcede önümde otururdun dedi.

Şimdi yan yanayız.

Trafik ışıklarında durduğumuzda hatırlıyorum, sürekli arkadan eğilip notlarım bakardı, sinir olurdum, saçları çok güzeldi, kıskanırdım, eğilince benim omuzlarıma dökülürdü, saçları hâlâ güzel, arabayı sürerken yüzünün benim tarafındaki yarısını kapatıyor, sanki gene o yıllardayız.

Yolun yaya geçidi gibi şeritli bir bölümünden sola doğru, ters yöndeki trafiği keserek benim oturduğum site benzeri dev kompleksin yoluna girilecek ama Sevim son anda tereddüt edip sapağı geçti.

Niye sapmadın?

Polis durduruyor.

Şimdi uzun bir dönüş yapması lazım, tekrar oraya gelmesi için. İleride bir yerden sol ve tekrar sol yaparsam sorun olmaz herhalde dedi. Ama epey gittiğimiz halde sola başka sapak bulamadık. Karşımıza bir tünel çıkıyor. Girmek zorundayız, başka seçenek yok.

Tünele girince telaşlanıyorum. Arabanın içi karardı, dışarı da karanlık, diğer araçların ışıkları zor seçiliyor, duman basmış gibi. Elbet bitecek diyor Sevim, telaşımı sezdi. Çıkışta bir yol buluruz mutlaka.

Aynı anda başlıyoruz şarkıya.

“Elbet bir gün, buluşacağız! Bu böyle yarı-ım kalma-yacak..”

Neydi sözler? “İkimizin de-e saçları-ı ak! Öyle duru - up bakışacağız...”

Şarkı ikimize de iyi gelmedi. Bir süre susuyoruz.

Ona kadar sayıyorum. Elliye kadar sayıyorum. Yüze kadar sayıyorum. Sonra bildiğim bir başka dilde daha yüze kadar sayıyorum. Yanık kokuyor.

Parti iyiydi, diyor Sevim. Bizimkilerden kimseyi gördün mü? Ben Hurşit’e rastladım. Ülkenin en zengin adamı olduğuna inanabiliyor musun? Okulda ne kadar sıkılgan bir çocuktu. Bir kere Mayıs balosunda dans etmiştik, heyecandan ter içindeydi, zorla dansa kaldırdım, galiba acıdığım için.

Neden böyle şeyler yapıyorsun?

Acımak mı? Biliyor musun, galiba kocamla da acıdığım için evlendim ben, öldüğü zaman ilk düşündüğüm şey buydu, erkeklere acıyarak yaklaşabiliyorum.

Ya şimdi? Peter'a acıyor musun?

O cevap vermeden tünel bitiyor. Gece tünelden daha aydınlık, yol ışıklarında gözlerimizi kırıştırıyoruz. Peter kimdi? New York'lu bir antikacı diye hatırlıyorum.

Sevim dul ve bekâr olduğu için istediğini yapmakta özgür, ben mutlu bir evlilikte hapisim diye onu gene kıskanıyorum.

Neden buradayım?

Galiba okul arkadaşlarımızdan birisinin doğum günü partisinden dönüyorduk, doğum günü kutlamak bana komik geliyor, uygunsuz, çocukça bir şey yapar gibi, ama biraz da seyahat dönüşüne benziyordu, Sicilya'dan söz ediyorduk.

Catania'nın en güzel tarafı, dedi Sevim, Etna'nın dumanlı doruğunu seyrederek türkuaz sakin sulara girmektir, o billur denize.

Dünyanın sonu gibi değil mi?

Tıpkı öyle!

Keyifle güldük. Heyecanlıydık. Etna'nın çevresinde gökyüzü küllü ve karanlık, gri-mor bulutlar geziniyor, kıyı güneşli, kırık bir ışık var, fırtına yaklaşıyormuş gibi renkler canlanıyor, sanki o güne kadar renk görmemiştik. Issızlık duygusu da tuhaf. Tabii mevsim erken, aşırı yoğun değil, onun da etkisi olmalı, plajlar tenhaydı.

Ne kadar güzeldi, tehlikenin içinde sevildiğini hissetmek, emniyette olduğunu hissetmek, maceranın kucağında. Büyük bir arkadaş grubuyduk galiba.

Tünelden çıktıktan sonra, daireler çizerek aynı yollardan geçtiğimizi fark ediyorum. Sevim hiç orali değil, sahiden yol katediyormuşuz gibi sakin, hatta neşeli.

Parti güzeldi, dedi, evet dedim, ama bir rahatsızlık duyuyorum, direksiyonu tutuşundan belki, trafiğe dikkatini tam vermiyormuş gibi bir telaş kaplıyor içimi. Çok içmiş miydi? Hatırlamıyorum.

Catania'da içtiğimiz Marsala şarabının hafif bademli gibi, acı-tatlı, buruk aromasını tekrar duyuyorum damağımda, başka aperatif tanıımıyorduk artık yemeklerden önce, Porto'yu unutmuştuk bile, Taormina uzakta bir düş gibi ışıldıyordu.

Trafik giderek artıyor. Yaya geçidi gibi şeritli bir aralıktan ters yöndeki akışı kesip sola sapacağız, benim oturduğum büyük sitenin yoluna girilecek; öyle bir yerde oturduğumu hatırlamıyorum, ne zaman taşındığımın bile farkında değilim, niçin hiç sevmeyeceğim bir bina kalabalığına taşınmış olabileceğimi de anlamıyorum. Sevim sapağı atlıyor.

Ne yapıyorsun, gene kaçırdın demek için başımı çeviriyorum. Dikiz aynasında bir gölge kıpırdadı. Otomobilde birisi daha var.

Bu sensin.

Şoktayım. Habersiz gelişine içimden isyan ediyorum. Çok doğalmış gibi arka koltukta oturuyorsun. Öfkem kabarıyor. Kim davet etti ki? İstedğin zaman hayatıma girebileceğini kim söyledi?

Bu hiç olmadı.

Sevim'e dur, ben ineceğim de diyemiyorum, onu tanımıyor bile, kibarlık ediyor, arkadaşını müsait bir yerde, nerede bırakabilirim diye soruyor, cevap vermemek için konuyu değiştirmeye çalışıyorum.

Acele etsek, insanlar sanki Taksim'den kaçmaya çalışıyor, biz burada takıldık.

Vaha gibi bir mutluluk vaadi, aydınlık bir yer vardı bir zamanlar, kaç gün sürdü? Buna tahammül edemem. Hızla plan yapıyorum. Trafik iyice sıkıştı. Buradan kurtulabilecek miyiz?

Gösteri var galiba, diyor Sevim. Kusura bakmayın, diyor İngilizce, bu şehir böyle oldu artık. Sen, bizde de farklı değil, diyorsun. Ne anlayışlı adamsın.

İşte, diyorum kendime, intikam fırsatı. Seni öldüreceğim diye plan yapıyorum. Direksiyondaki Sevim'e zarar vermeden seni nasıl öldürebilirim diye düşünüyorum. Bir bahane uydurup Sevim'le ben ineceğiz, sen arabada kalacaksın, tembelliğine mi güveniyorum emin değilim, o esnada arabayı iteceğim kenardan, kendiliğinden kaza olmuş süsü vereceğim, Sevim'e belli etmeyeceğim.

Kendi düşüncelerimin korkunçluğundan kaçmak için aklıma geleni söylüyorum. Keşke o seyahate gelseydin! Gelmediğime pişmanım, diyorum.

Bu doğru. Arkadaş grubuyla bir gezi imkânı vardı, geri çevirdim. Eğer gitmiş olsaydım seninle karşılaşmayacaktım.

Ben de Palermo'daki o dantel elbiseyi satın almalıydım! Aklımda kaldı, diyor Sevim. O elbiseyi alsaydım her şey farklı olacaktı, Peter'la kavga etmeyecektik, şimdi mutlu olacaktım, her şey çok güzel olacaktı. Adeta özlüyorum, hasretim o elbiseye! Keşke geri dönebilsek.

Beni anladı mı?

İntikam mecburiyeti arabada bir dördüncü kişi gibi oturuyor. Hiç istemiyorum intikam almayı, üşeniyorum ama mecburum. Hızla plan yapmaya çalışıyorum ama kafam çalışmıyor.

Nasılsın, diyorsun sen, gayet masum. Her şeyden habersizsin. Bu seni suçsuz ve temiz kılıyor adeta ama temiz değilsin. Suçlusun. Ceza şart. Bana ihanet ederken öyle rahattın ki. Sıradan, doğal bir şey yapıyormuş gibi rahattın. Haber bile vermedin.

Burada, şimdi, bu hayatın içinde olmaman gerekiyor senin, başka bir bölüme aitsin ve o bölümdeki sözünü tutmadın, beni karşılamadın, mesajıma yanıt vermedin, söz verdiğin halde buluşmadın benimle, hava alanından şehre kendim gitmek zorunda kaldım, sevdiğini söylediğin halde beni sevmedin.

Beni atlatacağını baştan biliyordum. İşaretler belliydi. Atlatmazsın diye umdum ama gelmeyecektin, sezdin, sesindeki tınıdan bildim, bir kelimenin kırık köşesi. Gene de gelirsin diye ne umutlar besledim. Gelmedin. Biliyordum.

Yeni bir hayata başlıyorum sanırken yabancı bir şehirde tek başıma kaldım, her şeyden vazgeçerek gelmiştim oraya, seninle olacağımı zannederek; o geri dönüş, o yenilgi meğer unutulmazmış.

Saatlerce sokaklarda bavulumu sürükleyerek ağlamıştım.

Seni bir daha hiç görmeseydim, mesele yoktu ama şimdi karşılaşınca intikam şart, yoksa dayanamam. Söze dökmüyorum bunları, uzayacak. Artık hiçbir şeyi söze dökmüyorum, söz gereksiz, sonuçsuz, vakit kaybı, iletişim aşırı abartılıyor bence, eksikliği daima felaket yaratıyor, doğru, ama fazlası da adeta hayatı boğuyor, söze gerek yok. Sözü terk edeli çok oldu, ayrı bir yerdeyim şimdi, sözün ulaşmadığı bir yer, anlamı yok, sadece süs, gürültü çıkartmak, radyo gibi, geri planda.

Radyoyu kapat diyorum Sevim'e, niçin onunla olduğum meçhul, bir rastlantı, o bırakmayı önerdi beni eve, ben de evet dedim, taksi parası ödememek işime geldi, cimriliğim tuttu, yol uzun diye. En yakın arkadaşım değil. Hatta hiç yakın değiliz. Saçları yüzünün yarısını kapatıyor. Kim olduğundan bile emin değilim.

Seni niçin öldürmem gerektiğini anlatıyorum, sözlerle değil, sadece duyguyla, titreşimle aktarıyorum, sen de anlıyorsun, cezana razısın, hak ettiğine inanıyorsun, bütün kaybettiklerin geliyor aklına, benim sevgim dahil, kaybettiğin her şey, bütün fırsatlar, hepimiz, öfke birikmiş içimizde, kaybettiklerimizle boğulmuş dünya, yıkılsın istiyoruz adeta.

Bu ufacak bir suç değil mi, diyor Sevim, onu da öldürmeye karar veriyorum. Bütün cinayetler böyle işlenmiyor mu zaten, ufacak sebeplerden, bunu nasıl bilmezsin? Okulda öğretmişlerdi, daha ilk iş. Tarih hocasını hatırla. Ya da en iyisi, hatırlama.

Sicilya'yı bile doğru dürüst öğretememişler bize. Barok meydanları ve kiliseleri biraz itici, hem çekici, tuhaf bir yer, tekinsiz, insan ikircikleniyor, sanki orada oturulmaması gerekirmiş. Biz bastıkça yer kırılıyor, ufalanıyor, tuf kayaları değil mi, diyoruz, coğrafya hocamız geliyor aklımıza, o arada bir de uzuvlar birbirine girdi, uzuvlarımız yer değiştiriyordu.

Ellerimiz, ayaklarımız, kollarımız işlev değiştirmiş gibi tuhaf hareket etmeye başlıyoruz, acayip yürüyoruz, bazen geri adımlarla yürüyoruz, bazen ellerimizin üzerinde yan yürüyoruz.

Bak ben hâlâ kollarımı ters kullanabiliyorum, diyor Sevim, deliler gibi gülüyoruz. Sağ eliyle sol eli yer değiştiriyor, dört el piyano çalar gibi, kolları çapraz otomobil kullanmaya başlıyor. Yatakta hele çok işe yarıyor, devince çılgınlık atıyoruz, karnımız ağrıyor gülmekten, gözlerimizden yaşlar geldi.

Dikiz aynasında gene bir yansıma kıpırdadı, otomobilde bir gölge dolaştı, otomobilde bir kişi daha var.

Bu sensin tabii, orada olduğunu bir an için unuttum. Güzeldi unutmak.

Yanık kokusu çoğaldı. Yaya geçidi gibi şeritli bir aralıktan ters yöndeki trafiği keserek sola sapacağız, benim oturduğum site gibi dev kompleksin yoluna girilecek ama girmek istemiyorum, orada oturmak istemiyorum.

Sapağı gene kaçırdık. O anda kesin karar veriyorum, intikam alacağım. Seni öldüreceğim.

Çok kritik bir andayız. Sevim'in o sapağa geri dönebilmesi için çok uzun bir dönüş yapması lazım. Fakat tam tünele gelmeden önce, bak burada bir yan yol varmış meğer diyor ve bir benzincinin önünden, daha önce hiç görmediğimiz servis yolu gibi bir sokağa giriyor.

Önce evler görüyoruz, normal bir sokak gibi, fakat yol giderek ıssızlaştı, daralıyor. Kendimizi uçurum gibi bir platformun üzerinde buluyoruz, set üstü bir yer, teras gibi bir tepe başında dolanıyoruz.

Ya Sevim acemi, ya otomobil bozuk, zamanında duramıyor, en kenardaki baraka tipi yapılara çarpıp duruyoruz. Geri basıyor, başka bir yön deniyor ama hemen o anda önümüze çıkan bir adamı eziyoruz. Bu aslında şakaymış, adam akrobat, kontorsiyonist, yarı bükülerek, esneyerek, mahsus ezilmiş numarası yapıyor.

Ne oldu, adam yaralandı mı diye bakmaya çalışıyoruz, o sırada araba kontrolden çıkıp tekrar uçuruma sürükleniyor ve o barakalara yaslanıyor. Barakalardan biri tıpkı o akrobat gibi eğilip bükülünce, araba uçurumun kenarına ilerliyor.

Çığlık atıyorum. Birisi el frenini çek diye bağırdı. Tam arabanın ön tekerlekleri uçurumdan boşluğa çıkarken durduk. Sevim nasıl becerdiyse dışarıya fırladı. Ben usulca, çok yavaş hareket ederek arka koltuğa tırmanıyorum, her hareketimde otomobil sallanıyor, durup bekliyorum. Nihayet senin üzerinden geçerek, yavaşça arabadan çıktım. Sana, arkada kal, sakın kıpırdama diye sesleniyorum, ağırlık denge bulsun, yardım çağırana kadar bekle diyorum.

İstedğim şey kendiliğinden oldu. Tam orta noktasında dengelenmiş bir tahterevali gibi otomobil uçurumun kenarında sallanıyor. Arkadan biraz itmeme yeterli.

İttim.

Otomobil bir iki gıcırdadıktan sonra ani bir dalışla boşluğa yuvarlanıyor. Az sonra çok uzaktan bir yere çarpma sesi.

İş bitti. Seni öldürdüm.

Rahatlamak yerine büyük bir eksiklik duyuyorum, hayatımın bir parçası kopartılmış gibi.

Sevim'i hafif yaralanmış dizini ovuştururken buluyorum. Kırık bir kasa parçasının üzerine oturmuş. Yanında yere çömelen akrobat tuhaf bir şişe uzatıp içki ikram ediyor. Marsala şarabı. Teşekkür edip uzaklaşıyoruz.

Sevim bir koluyla benim omzuma dayandı, biraz topallıyor ama ciddi bir şeysi yok. Uzakta geniş bir otoyol görüyoruz. Arabayı şuraya park etmiştim, seni eve bırakayım, diyor.

Arabaya girdiğimizde, saçları yüzünün yarısını kapattığı için gözlerini tam göremiyorum. Ama sesi gayet berrak ve net.

Parti güzeldi ama biraz yorulmuşum. Dua et, polis durdurmasın, epey içmişim ben.

Anahtarı çevirdi. Hareket ettik.

İçine girdiğimiz trafik ışık seli oldu, azgın bir magma nehri gibi akıyor, giderek kıvamı koyulaştı.

Sonunda anladım. Etna patladı.

Etna İstanbul'da. Eskiden Taksim Meydanı olan araziye yerleşmiş. Dev bir ateş kazanı gibi alev püskürtüyor. Olabildiğince hızla uzaklaşmaya çalışıyoruz, bütün şehir patlamadan kaçmaya çalışıyor ama trafiğin yoğunluğu buna izin veremeyecek sanki. İyice sıkıştık. Sadece kalabalığın itme gücüyle biraz kıpırdayabildik galiba, magmanın ivmesiyle sürükleniyoruz.

Bir lav akışı olmuş trafik, İstanbul'da trafikle birlikte lav akıyor. Fokurtulu bir kaynaşma içinde ilerliyoruz, çığlıklar, rüzgâr ve lav homurtusu birbirine karışıyor.

Kurtulacak mıyız?

Sanki hayati bir tehlike yokmuş gibi normal konuşmaya çalıştım.

Ne zaman gidiyorsun?

New York'a mı? Yarın!

Sevim de her şey normalmiş, arkamızda bir yanardağ patlamamış gibi konuşuyor.

Bu gece bu trafikte eve varabilirsek harika olacak, daha bavul yapmadım!

İster istemez başımı çevirdim, arabada bir başkası daha varmış gibi bir duyguya, çok kişi olursak daha emniyette oluruz duygusu galiba.

Arka koltukta senin minicik mavi bavulun duruyor.

Sevim'e döndüm. Bir şey söylemeden önce, azıcık bekliyorum.

Bu sefer sapağı kaçırma lütfen.

Yüz ifadesini seçmem mümkün değil. Gözlerine bakmaya çalışıyorum, saçları yüzünün yarısını örtüyor. Ama sesi gayet berrak ve net.

Seni bir daha görmek istemiyorum.

Başını çevirince saçları yana kaydı, göz göze geldik.

Sorarlarsa tanımıyorum diyeceğim.

SELÇUK EREZ

Avalon'un Sisleri

Avalon'da üçüncü günümdü. Kentin kenar mahallelerini, on sekizinci yüzyıldan kalmış yapılarını görmek için kiraladığım arabayla erkenden yola çıktım. İnce bir sis vardı.

St. Wendelin Bulvarı'ndan gidip Vadén'e vardım; katedralin oradaki dört yol ağzını aşar aşmaz kendimi yoğun bir sis katmanı içinde buldum. İlerisini, dikiz aynasından gerisini, sağ pencereden de, soldakinden de iki karış ötesini görmenin imkânsız olduğunu kavradığımda arabayı yolun kenarına körlemesine çektim, kontağı kapattım, bekledim. "Sis azalır mı?" Azalmadı, giderek yoğunlaştı.

Arabayla değil, yürüyerek ilerlemek bile güç. Otomobilden çıktım. Bir yerde oturup beklemeli. Kaldırımda biraz yürüdüm, daha doğrusu yoğun bir rutubetin içinde adeta yüzdüm. Daha ilerlesem göremediğim engebelere toslar, çukurlara mı düşerim?

Duvarları elledim, ilerledim, elledim, ilerledim. Büyük bir binanın önünde soğuk, mermer bir basamak. Çöktüm, oturdum.

Oturduğum yerden baktığımda sisin, durağan bir ortam oluşturmadığını, içinde girdapların değişik yönlerde fır döndüğünü, bu girdapların aralarında akıntıların dolandığını gördüm. Kehribar bir tabakanın içinde binlerce yıl sıkışmış kalmış böcekler gibiydim: Bu ortamda çevremi izlemekten başka yapabileceğim pek az şey vardı!

Bu alacakaranlık sis, Seurat'ın tabloları gibi nokta, nokta noktalarından oluşuyordu. Tek farkı, beneklerinin renkli değil siyah beyaz olmasıydı.

Sis zaman zaman yoğunlaşıp bazen de seyrelerək ağaclar, binalar, köprüler, kısaca ne varsa, hatta imgemin elverdiği oranda ne yoksa sayısız şekiller oluşturuyordu.

"Bu yaygın, bu ucu bucağı olmayan su dumanı, daha yoğunlaşıp başka şeyleri de, mesela, mesela... Babamı da gösterebilir mi bana?"

Öyle bir şey olsa, Naşid Bey, yanıma gelip öyle, o sisli haliyle bu basamağa oturup benimle hiç olmazsa bir yarım saat konuşur mu? Bana, içinde albino tavuskuşları ve tepeden tırnağa dövmelerle bezenmiş Asya filleri gezen -gerçek olmadığını, onun uydurduğunu artık anladığım, bildiğim- öykülerden birini mi anlatır?

Oralara göçeli çok oldu; gittiği yerden mi bahseder? Yoksa eskilerden bir şey anımsar da bana onu mu anlatır?

Sis, eğer böyle bir şeye evrilse ben, bilmem nereye park ettiğim arabaya ne olduğunu, otele ne zaman hangi yoldan nasıl döneceğimi neden düşüneyim? Wright biraderlerden biri olsaydım (hangisi olduğum fark etmezdi) bu koşullarda yarın yapacağım ilk uçuş denememi bile aylarca erteleyebilirim.

Babam bana, “Oğlum kolay gelsin!” demez mi? Sonra, “Böyle sokakta oturmuş ne yapıyorsun? Sen de mi işsizsin?” diye sormaz mı? O zaman ben ne derim? “İşim var,” derim, “gözün gözü görmediği bir siste, kaldırıma oturmuş bakıyorum!” derim, “Japonya’nın en iyi haykucuları, sis bastırıldığında böyle yaparlarmış da yazarlarmış en güzel şiirlerini” derim.

Naşid Bey, gerçekten bunlara benzer şeyler mi söyler? Sonra ben “Merhaba!” der demez ona bu sabah neler çektiğimi ayrıntılarıyla anlatacağım için sisten mi söz açar?

Kafamda bu sorular fır dolanırken sis yoğunlaşmaya başladı. Sis in ileri derecede koyulaştığı yerlerden birinde önce bir yığıntı, bir tümsek belirdi. Sonra bu tümsek hareketlendi, birkaç kez bükülünerek insanı andıran bir gölge haline dönüştü. irice bir insanı. Önce dağılacak, kaybolacak sandım; hayır, kaybolmadı, geldi, asfaltın karşı yakasında bana yakın bir yerde durdu.

Naşid Bey mi? Nasıl olur? Yoksa babamı yitirdiğim günden bu yana her aynaya bakışimde giderek ona benzediğini düşündüğüm hatlarımın koyu sise vuran yansıtı mıdır bu? Aklımın her köşesi ayrı fokurdarken o yönden bir ses geldi. Babamın sesi. Böyle bir şey olabilir mi?

“Baba!”

Gölge hareketlendi: “Nasılsın oğlum?”

Şaşkınlığımdan, heyecanımdan toparlanıp cevap veremedim.

“Nasılısıın?”

Nasılsınlar beynimde yankılandı: “Nasılsın?”

Yankının biri biterken biri başlıyor, yankılar birbirine karışıyordu: “Nasıl, nasıl, nasılsın?”

“Baba, iyiyim!” demek istiyorum. Konuşamıyorum. Başımı salladım.

Galiba “iyiyim” demek istediğimi anladı.

Naşid Bey, belleğimde yer ettiği gibi giyinmişti; tek farkı, ayakları yalındı, çorapsızdı, pabuçları da yoktu.

“Sokakta oturmuş ne yapıyorsun?” demedi; eskiden anlattığı öykülerden de bahis açmadı. Ben de ona, “Neden böyle yalınayak dolaşıyorsun? Oralarda hep öyle mi geziyor?” diye sormadım.

Başını kaldırdı, göğe baktı, sonra çocukluğumda ondan sık dinlediğim bir şiiri söylemeye başladı:

Sarmış yine âfâkını bir dūd-i munannid
Bir zulmet-i beyzâ ki peyâpey mütezâyid¹

Ben Tefvîk Fikret'in bu şiirini babamdan kim bilir kaç defa dinlemişimdir. Ancak hiçbirisi, sisli bir günde söylenmemişti. Bu beytin gerçekten bir sisin varlığında söylendiğine ve dünyanın hali, ülkenin durumu değil de sis kastedilerek söylendiğine bu gün ilk kez şahit oldum.

Babamdan bu şiiri dinleyince ilkokul günlerimi anımsadım: Şimdi Divan Otel'i'nin bulunduğu o dört yol ağzındaki evimizde sabahları kahvaltı ettiğimizde söyledikleri geldi aklıma.

Babam kahvaltı ederken bana, sonra kardeşime bizim cevabını bilemeyeceğimiz sorular sorar, biz "Bilmem" dediğimizde ya da o sorunun cevabı olmayan sözlerle yanıtlayamadığımızda sorduğunu kendi cevaplar, bunları bir daha sefere mutlaka bilmemizi isterdi. Babam bunca sene sonra da yaptı bunu: "İnsanoğlu, bu güne kadar yağmurundan rüzgârına doğa olaylarının pek çoğunu dizginlemiş ama sis? İlyada zamanında, Odisey zamanında ne idiyse, hâlâ o. Bu gün de felaketlere yol açıyor. Neden?"

Ancak değişik bir şey oldu: Babam, cevabımı beklemedi bu sefer: Naşid Bey, soruyu, içimden, beynimin bana ondan aktarılmış hücre kümelerin bulundukları bir köşesinden yanıtladı: Mitolojide bu işe bakan bir Tanrı yokmuş da ondanmış!

"Hiç düşündün mü?" dedi, "Göğün, denizin, fırtınanın, depremin yani akla gelebilecek tüm doğa olaylarının tanrısı var da sise bu güne kadar bir tanrı atanmamış."

"Baba," dedim, "ama Erebus, sis tanrısı değil mi?"

"Değil; o, evrende her şeyden önce var olmuş karanlığın tanrısıdır."

"Achlys?"

"Achlys de bildiğimiz sisin değil, ölüm sisinin bekçisidir."

Bildiklerim burada tükendi. O devam etti: "Nyx diyeceksin ama o sisin değil, gecenin tanrıçasıdır! Sonra Boreas? Kış ayazının, sisin, karın, fırtınanın toptan sorumlusudur, yoksa salt sis işlerine bakmaz. Boreas'ın pek çok şeyden sorumlu olduğu söylenir ama sis ile ilgili marifetini bilen yoktur."

Babam, galiba aradan böyle uzun bir zaman dilimi geçmiş olsa bile bana bir şeyler öğretmek, oğlunun bilgi dağarcığına katkıda bulunmak istiyor.

Konuşmanın kesilmemesini, duraklamamasını istedim. Bunun için aklıma gelenleri nefes almadan, ara vermeden sordum:

"Annem nasıl baba?"

"İyi, iyi..." dedi, "Hep bildiğin gibi."

"Neden o da seninle gelmedi?" diye sormak istedim ama bu sorumu onu tedirgin edecek bir neden bahis konusu olabilir diye erteledim.

¹ Ufuklarını yine inatçı bir duman sarmış / Giderek çoğalan beyaz bir karanlık.

“Baba bu kadar uzaktan nasıl gelebildin?”

Az ötedeki sokak lambasına dayalı duran eski bir bisikleti gösterdi, “Şununla!” dedi.

Babam bisikletle dolaşmayı çok sever. Belki de değişmiştir, ‘severdi’ demeliyim.

“Bisikletle mi?”

“Uzayda, kullanım zamanını aşmış, bozulmuş pek çok uydu var. Bizim orada, bu uydu parçalarından bisiklet, iskemle, masa, fitnes aletleri, tahterevalli gibi şeyler yapıyorlar.”

“Anımsadım: Komşumuz Fahri Bey, babamın Bakırköy’den arkadaşıydı. Florya’da otururken hafta sonları bize gelirdi. Sonra Fahri Bey’le babam, bisikletlerine biner, تنها yollarda bir saat kadar dolaşır, dönerlerdi. Bisiklete bindiğinde babam golf pantolonunu giyer, Fahri Bey de düz pantolonunun paçalarını –yağlanmamaları için– firketelerle tuttururdu.

Babama bunları hatırlattım. Güldü, “Bugün artık golf oynayanlar bile golf pantolonu giymiyorlar” dedi.

Naşid Bey, Galatasaray futbol takımını tutardı; belki hoşuna gider diye Galatasaray’dan söz açtım: “Seninkiler bu sezon iyi gidiyorlar. Bu sene Galatasaray Şampiyon olabilir.”

“Beykoz ne yapıyor?”

“Şimdi Amatör Küme’de.”

“Bizim zamanımızda iyi bir takımdı. Beykozlu Kelle İbrahim milli takımın aslarındandı.”

Tam bu sırada bir karga uçuştu geldi, babamın bisikletini dayamış olduğu o sokak lambasına tünedi ve kastanyet tıkırdatır gibi sesler çıkarmaya başladı.

“Ne güzel bir karga!” dedi babam, “Kargaları özlemişim; bizim orada kuş olarak sadece güvercinler var.”

Biz bunları konuşurken ben, sadece dakikaları değil saniyeleri bile bu kadar önemli olan bir zaman bölümünü ‘Ne söylesem üzülür, ne desem iyi olur?’ diye düşünerek tüketirken ısı birden düştü, ortalık soğudu, sis zerreciklerinin devinimleri hızlandı. Bu hareketlenmenin sisin yoğunlaşmasına, babamla iletişimimin kesilmesine neden olacağından korkmaya başladım. Bir felaketin yaklaşmakta olduğunu hissettim. Bunu babama söylemenin, zamanı kötü kullanma olacağından bir şey demedim ama korktuğum başıma geldi: Sis adeta katılaştı, geldi, babamla aramdaki boşluğu doldurdu; artık onun söylediklerini duyamıyor, sadece devinimlerini –sessiz sinema izler gibi– görüyor ama bunlara anlam veremiyor, ne demek istediğini de anlamıyordum.

Naşid Bey'in hareketleri giriftleştii, disk savuranları, belki daha çok gülle atanları hatırlatan hareketler.

Siste düzensiz bir gedik oluştu. Sisi o mu yırttı böyle? Sesini yine duymaya başladım.

“Duyamadım. Baba, ne dedin?”

“Saat kaç, dedim, saat kaç?”

Baktım, kolunda saat vardı; hem de o eski Tissot saati.

“On yedi kırk beş.”

Şaşmadı.

“Baba, bizim burasıyla sizin orası arasında saat farkı mı var?”

“Bizim orada saat yok. Daha doğrusu saatler hep aynı zamanı gösterir. Hepsi hep onu on geçedir.”

“Kolundaki?”

“Herkesin kolundaki saat, onu on geçeyi gösterir.”

“Peki, buranın saatini neden sordun?”

“Eskisi gibi doğru tahmin edebilip edemeyeceğimi merak ettim de ondan sordum.”

“Peki, bu sefer doğru tahmin edebildin mi?”

“Saniyesine kadar tahmin edebildim.”

Siste yoğunmalar, çalkalanmalar. Sis, şimdi ebru ustalarının teknelerinde oluşturdıkları şekilleri andırıyor: İçinde renkli laleler, güller değil de alacalı bir zeminde uzanan, kısalan, dönen, birbirlerini kesen siyah, kurşuni ve beyaz hatlardan oluşan soyut bir ebru.

“Baba... Baba...”

Bir şey, hatta birkaç şey daha sormak istiyorum ama cevap vermiyor; duymuyor, duyamıyor belki de. Sadece bakıyor.

“Baba... Baba...”

Bakışları donuklaştı, devinimleri yavaşladı.

Bizi saran, her yeri örtmüş olan o bulut, o yoğunluk, seyreilmeye başladı: Görüntüler dalgalandı, sis seyrelti, daha da seyrelti, tükendi, bitti ve ben babamı yeniden kaybettim.

Yaklaşık dört ay geçti. Ölmüşlerin geri gelebileceklerine hiç inanmadığım halde, ruh çağırmaalarına -usdışı bulup- katılmadığım halde, yitirilişinden bu kadar uzun bir zaman sonra ben babamla yeniden karşılaştım: İnanmakta hâlâ zorlanıyorum.

Babama ne kadar çok şey sorabilirdim: “Cennet diye bir şey cidden var mı?” diyebilirdim. “Var” deseydi her şeyden önce ben doğmadan önce ölmüş olduğunu

söyledikleri kardeşimi muhakkak sorardım. Salonda iki yaşındaki resmi vardı. Sadece adını bilirdim ama ne oldu, nasıl biriydi, nasıl gitti , hiç bir şey anlatmamışlardı. Babaannem kaç yaşına varmıştır kim bilir; onun hâlâ beş vakit namaz kılıp kılmadığını sorardım. Sonra büyükbabamı gördün mü?” diyebilirdim. “Hasan Ali Yücel’i sorabilirdim” “Nemlizade Mithat Bey’i, Tamara Nemli’yi, Lozan’dan arkadaşı Ekmel Asgari’yi de sorabilirdim.”

Bu çok sıra dışı ve sıra dışı olduğu kadar da kısa ve değerli olması gereken zaman dilimini bizim bir incir çekirdeğinin yarısını bile dolduramayacak şeyler konuşarak tüketmiş olabilmemizi en az bu karşılaşma kadar inanılmaz ve usdışı buluyorum! O gün babamla bu kadar konuştuğum halde Cennet’in var olup olmadığını ben hâlâ bilmiyorum.

AHMET SAİT AKÇAY

Infinity

*gelecek günlerdir beni yoran
dinginliğin bir yalan olduğu yerde
Ebubekir Eroğlu*

Hayatın aksi yoktu, yokluğun ikizi varlık değildi. Parmak kadar kuşların ötüşleriyle uyanırım, Candy'nin bakışlarındaysa arzu...

Düşünmeyi bu kadar nefretle andığım nadir bir ânımdayım, hiç bu kadar cebelleşmek istememiştim, unutmak; bu kadar mı uzaktı!

Coimbra'da oturmuş Leticia'yı düşünüyorum, Margaret saatlerdir konuşuyor, duymuyorum, açıkçası umurumda değil, ilk gençlik yıllarındaki düşüp kalktığı aptal ve güçlü erkeklerin onda yaşattığı hayal kırıklığı, ya da şaşkınlık... iştahını hissediyordum, bu da nefretimi kızdırıyordu yeterince; Silvy ile gece boyunca tartışmalarımızı andıkça şimdi içimde büyüyen öfkenin resmini nereye kussam, her yönümde yöremde ipince süzülen belinde çoğalan ağırlar, benliğim bitimsiz çekimsiz ıstırabını yaşayadursun, aklıma geldikçe çocuğun haykırısları sanki ormanın içinde kükreyen aslanın pençesi; dahası Cloute'un şükran dolu bakışları sokak ortasında gözyaşları birikintisi, yalvarışlar yakarışlar hangi depremin belirtisi acep; yerde sürüklenen kadının elini uzatmasıyla kesilen filmin bir parçasına dönüşmüştüm şimdi, Benjamin'in çılgılığı içimi yarar geçer uzaklarda biter, dinginlik mi dediniz, vahşetin sesi olmuş sizler, imdadın imansız muhatapları, yüzyılın kıyım avcıları, zaman mı şiddet mi, hangisi daha umarsız, asırların mirası, Kabil'in hatırasıdır belki şimdi gömleğim, ya da yok yok zamanın hilesi diye düşündüm aniden; Jade'de appletizer-amarola karışımı içeceğimi yudumlarken karşımda durmadan haykıran, müziğin ve dansın yoğunluğuyla kendinden geçmişçesine böğüren bir sest sanki, alışmadığım hip-hop çılgınlığı işte, piste yansıyan rengârenk ışıkların spotlarında Emile'nin uzun örgülü rasta saçlarının komik duruşu, müziğe uyumsuzluğunu saymazsam, tuhaftı, başarmak istiyordu anlaşılan belki, yanımda izinsiz oturan çocuğun serzenişlerine aldırış etmiyordum, Jack, adım Jack, diyordu durmadan, Sheleen'in çipil gözlerini düşündüm birden, Cape Town'dan ayrılacağını söylemişti, anlatamadığı gizli bir hikâyesi

vardı sanki, onu zorlarken ağlamaklı bakmıştı, sonra ciddi bir tavırla ‘kendime bakacak yaştayım’ deyişini onaylamam, nedense inanasım gelmese de dudaklarım ‘evet’ demişti cevaben, simsiyah saçlarını teniyle bezemişti sanki, kapkara, onu ilk gördüğümde sezmiştim, aklıma geldikçe şimdi kadehimde gözleri, yok onu aklıma getiren Emile’yle uzunca bakışmalarımızdı belki, elini tuttuğumda teninin sıcaklığı içime akmıştı sanki, sarılmanın ve öpüşmenin ya da sevişmenin sıcaklığını özlemiştim belki, nefeslerimiz tükenmişti işte son yudumu alırken, boğazımda düğümlenen ‘ayrılık’ sözcüğü, tıka basa dolmuştu her yer, VIP’de oturan ‘grand tuvalet’ giyimli adamın etrafında bir kutlama vardı anlaşılan, umurumda değildi oysa; onulmaz bir çığlğın boğazımda düğümlendiği anın hapsindeyim sanki...

Vareen’in pişman olması hiçbir şey değiştirmeyecekti, Oblivion’da rastlamıştım ona; *New Contrast*’ta yayımlanan öyküsünün kopyasını bana vermişti; “Çocuktum, büyüdüm şimdi kalbimin içinde arzularım kadınların göğüslerinde taht kurmuş; şimdi beni kuşatan, saran, öldüresiye sıkkan bungunluk, bunamış bir hayatın resmiyim sanki”, hoyratçaydı ama sevmiştim, imkânsız konuşuyordu zira, hayâsız bir romantizmi barındırsa da gerçeği pislediği içindi belki sempatikti, “Hep hayal ettim, hayaller sardı benliğimi, gözüm hep geleceğe odaklandı, eseflendim, hayıflandım, umutla yaşadım; uçurum bir geçmişin ucunda zikredilmiş, gözlerim değil bakışlarım körleşmiş, körelmiş de bakamaz oldum kendi benliğime; bir zehrin yuvasına sokulduğu gözlerim görmez oldu, nereye koşsam onun gölgesi; bende ne bitmez bir coşku ne de direnmenin gücü: Küstahça, korku ve ürküntü ile endişemin dibindeyim şimdi, kaçmak ne çare, düşündükçe beni kaskatı kavrayan...”, gözlerim Mahir’i arıyordu, pistte karga tulumda dans edişini, sıcak yaz gecelerinde, “You are a legend” diyen çocuğun haykırışını sonra; düşündükçe şimdi Nene’yi, üniversitenin kampüsünde uzunca kadın çığırışları, genç kızlar kaçışıyor, çocuklar ağlıyor, keşmekeşin sardığı bu şehirde yaşamak ölüm kokusu, ambulans sirenleri susmuyor, düşündükçe şimdi insanın iğrenç yüzünü, kadınlar zılgıt çalarken alkışlar eşliğinde ağıtlar sarmıştı göğü, biri biterken öteki başlar, gök kubbede gözleri parılıyor Nene’nin sanki, tüm kadınlarda onun hazin bakışları kızgın bir öfkenin somutlaşmış tek imgesi, binlerce, on binlerce çığlğın donduğu kalbim ağrıyor, hayat devam ediyor, diye bağırsa bir diğeri, bu gidiş nereye, kime akıyor bunca hınç; tarihin onulmaz tortusu, mecal-siz ve donuk... Sigaramın dumanından rahatsız olan kız usulca yanıma yaklaşp söndürmemi rica etmişti, *Thinkin Bout You* çalışıyordu, kızın elini tuttum, Clara idi adı, Jack saçmalayıp duruyordu, saçlarımdan büyülendiğini söylüyordu, peşine takılan kızlar onu kandırmanın peşindeydiler oysa. Doğrusunu söylemek gerekirse kızların bakışlarındaki bölnlük nefretimi kabartmıştı çocuğa, ergen bir çocuğun sızlanışına tahammül edemezdim, balkona çıktım bir süre, gecenin bir yarısında dışarda volta atan hayat kadınları, evsizler, dilenciler ve uzaktan rengârenk

ışıkların hapsinde Waterfront, bir kadının kendini soyup caddenin ortasında striptiz yaparcasına bedenini, göğüslerini ovması bir eliyle dudaklarını sarkıtması, diğer eliyle bacaklarının arasını ovması bir film sahnesinden öte gecenin loş ışığında yansıyan bir gerçektir şimdi, kaçınıcı tekilamı yudumluyordum, Leon'un söze girişiyle anlamsız düşüncelerden sıyrılmıştım, Aime Cesaire'in, Senghor'un Afrika'yı hiçbir zaman anlamadıklarını, kendi hülyalarının peşinde hasta adamlar gibi Batının pezevenkliğini yaptıklarını iddia ediyordu. "Afrika nerede" diyordu bana, "Göstersene, Langston Hughes kadar Afrika'ya hâkimler", kafamda bunca çalkantı varken ona cevap yetiştirmenin zamanı değildi, "Çok güdük bakıyorsun" dedim, "Ben Kongoluyum, bunu unutma" dedi, "Saçma" dedim birden. Garvey mi DuBouis mı, dönüş imkânsızdı diye düşündüm, Paul van Dyk'in *Moments With You* miksi çalarken beynimde zonklayan cinayetin sırrına mı, Leon'un panAfrikanist bakışına mı, yoksa içinde kaybolduğum anın derinliğine mi aldırış edeyim, şairin sırtımlarından yorulmuştum artık, sırada ne var? Gecenin yarısında yım ve Nene'nin sesi dipten yükseliyor...

MAKBULE ARAS EİVAZİ

Tek Plan

Tahta iskelenin denize inen merdivenlerine oturmuş, öylece denize bakıyordu. Mor bikinili kadın iskeleden yürüyüp merdivenin başına geldiğinde, uzaktan gördüğü kadına şöyle bir baktı. Kadın, geçmek isteyenlere yer bırakacak şekilde iskelenin köşesine büzüşerek oturmuştu. Onun geldiğini fark edince başını kaldırıp gülümsedi. Her an sönmüverecekmişçesine cansız bir gülümsemeydi bu. Mor bikinili kadın, gökyüzündeki kızgın güneşi işaretle:

“Aman dikkat edin fena yakıyor” dedi. Derisi hiç güneş görmemiş beyazlıktaki kadın, soğuk algınlığından kısılmışa benzeyen bir sesle:

“Öyle mi halbuki yumuşak görünüyor” dedi.

Mor bikinili kadın, yumuşak sözcüğünü bu cümle içinde biraz garip buldu. Oturan kadının üzerinde, sırtı oval oyuklu siyah bir sporcu mayosu vardı. Mayonun keskin hatları, kadınla diğerleri arasına sert bir sınır çizgisi çekiyordu sanki. Omuzlarındaki düz siyah saçlarının uçları yeni kesilmiş gibi fırça fırçaydı. Mor bikinili kadın, iyice yakından bakınca bir gözkapığının diğerinden belirgin biçimde düşük olduğunu gördü. Yüzünün yarısı gençken yarısı ihtiyar gibi duruyordu.

“Bakmayın öyle görüldüğüne fena kavurur” dedi ve elinde sallaya sallaya getirdiği siyah, delikli deniz ayakkabılarını ayağına geçirirken ekledi:

“Her yer denizkeşanesi kaynıyor buralarda, bunlar olmadan denize girmek lazım.”

Bu cümlelerin karşısındakinde yarattığı etkiyi sevdi. Buraların altını üstünü biliyormuş, her şeye hâkimmiş, kendinden çok eminmiş gibi görünmüştü, üstelik bunun için hiç çaba sarf etmeden. Tam suya atlayacağı sırada oturan kadının bileğindeki dövme dikkatini çekti *m u k a d d e r* yazıyordu. Harfler arasındaki mesafe olması gerekenin iki katıydı ve yazı fontu da sanki üstten bastırılmış gibiydi. Suları coşkuyla etrafa saçarak, iştahla yüzüyordu Mor bikinili kadın. Önce ilerdeki kayalıklara doğru kulaç atarak, denizi köpürterek tek nefeste gitti, sonra iskeleye doğru sırtüstü yüzdü. Sonra da suya dalıp çıkmaya başladı, her dalıp çıktığında uzun saçları denize yayılıp açılıyor, toplanıyor, tekrar açılıyordu. İskeleye biraz yaklaştığında oturmaya devam eden Mukadder’in kendisine seslendiğini duydu, kadının sesi öylesine zımparalanmıştı ki ne söylediğini anlamak için iyice yanaşması gerekti:

“Siz denizdeyken ben de yanınızda yüzebilir miyim?”

Mor bikinili kadın, bu isteği anlayamadı önce, öylece baktı, Mukadder bu şaşkınlığı hemen bertaraf etmek istercesine:

“Boyumu aşan yerde yüzemiyorum da” dedi. Gülümsüyordu ama tedirgindi.

“Tabii gelin hadi!” dedi Mor bikinili kadın, iyilikseverlikle ve teşvik edici bir sesle.

“Ama bunları da takacağım koluma” deyip turuncu kolluklarını şişirmeye başladı.

Mor bikinili kadın bunu hayli garip ve biraz da komik buldu ama onu rahatlatmak için:

“Bakın ta şuraya kadar hep boy zaten” deyip eliyle yan otelin iskelesi ile kendi iskeleleri arasındaki alanı gösterdi. Sonra da:

“Bence o kolluklara hiç gerek yok, korkmayın!” dedi.

Mukadder tedirgin gözlerle bir denize, bir tekini şişirdiği turuncu kolluklarına bakıyordu. Mor bikinili kadın tekrar:

“Hadi atlayın, bakın ben buradayım!” dedi.

Yerinden kalktı, boyu görüldüğünden uzundu, kollukları iskeleye bıraktı. Merdivenlerden inmeye başladı, son basamağa geldiğinde deniz dalgalarınca durdu, denize baktı.

Mor bikinili kadın bekliyordu:

“Her on dakikada bir böyle dalgalanır, merak etmeyin, sonra da iki dakikaya kalmaz duruluverir, gelin hadi!”

Denizin derisi diken diken olmuştu. Son basamağı da indikten sonra yüzüstü sulara bıraktı kendini, biraz yüzdü, kulaç atmadan, yavaşça ama dalgalar epey kuvvetliydi, yüzüne gözüne çarpıyor, yüzmesini engelliyordu.

“Bir iki dakikaya düzelir, korkmayın!” dedi Mor bikinili kadın ve Mukadder’in yanına geldi.

“İlk gelişiniz galiba buraya?”

“Evet, çocukları babalarına bıraktım, bir haftalığına. Boşandıktan sonra ilk kez yalnız tatile çıktım!”

Sesi dalgalara karışıyor, iyice duyulmaz oluyordu.

“A ne güzel!”

“Yani, evet. Tabii nereden baktığınıza bağlı.”

“Tatile çıkmak güzel demek istedim!”

“Ha, evet, anladım.”

“Nasıl sevdiniz mi burayı?”

“Sevdim, sevdim evet, çok sakın ama klima çarptı sanırım, sesim kısıldı!”

“Ben de deminden beri soracağım ama belki doğuştan öyledir diye şey yaptım, kabalık etmek istemedim!”

“Ha yok canım doğuştan olur mu hiç!”

“Ne bileyim olur a dedim! Ne kadar buradasınız?”

“Yani, bilmiyorum, kocam... yani eski kocam çocuklarla ilk defa bu kadar uzun zaman geçirecek de, o kadını da yanlarına getirmesinden... tedirginim biraz.”

“Hangi kadını?”

“Beni en yakın arkadaşım, neyse boş verin işte.”

“Hadi biraz yüzelim mi, bakın duruldu yine deniz!”

Mor bikinili kadın, Mukadder’in yüzebildiğini, korktuğu kadar vahim bir durumu olmadığını görünce biraz açılmak ve sonra dönmek istedi, onu bırakıp kayalıklara yüzdü, dönüp arkasına bakınca onun geri dönüp iskeleye doğru yüzmekte olduğunu gördü, hızlı kulaçlarla ona yetişti:

“Ne o çıkıyor musunuz?”

Yanında durmadığı için alınmış mıydı?

“Evet, yeter.”

“Hadi ama biraz daha yüzün” dedi ısrarcı bir sesle. Biraz gönülsüz baktı, göz-kapağı daha da düşmüş gibiydi.

“Hadi hadi gelin, bu denizi hiçbir yerde bulamazsınız!”

Çıkmak üzere iskelenin merdivenlerine yanaşmışken döndü. Mor bikinili kadına doğru yüzdü.

“Gelin, gelin, daha boy buralar.”

Mor bikinili kadın aslında boy olup olmadığını bilmiyordu, denizin dibinde o kadar çok denizkestanesi vardı ki ayağındaki delikli ayakkabılarla bile dokunmaya cesaret edemiyor, tahminen boy olduğunu düşünüyordu, öyle olmasa taşlar bu kadar berrak görülemezlerdi.

“Deniz o kadar temiz ki balıklar görünüyor, bakın bakın gümüş gibi oluyorlar yan dönünce, gördünüz mü?”

“Hayır, göremedim.”

“Şu tarafa bakın, iskeleye doğru, beş altı balık birlikte yüzüyor orada bakın bakın!”

“Hayır hayır, şuraya bakın” deyip iskelenin ayağını gösterdi.

“Yine göremedim.”

“Ama bir dakika, şununla denizin içinden görebilirim belki” dedi ve kafasında güneş gözlüğü gibi durmakta olan deniz gözlüğünü takmaya girişti. Ama gözlüğün bir tarafındaki lastik kayış fırlayıp çıktı.

“Verin ben bakayım.”

Eline alıp biraz uğraştı.

“Böyle olmayacak, çıkınca bakarız, ben en iyisi iskeleye bırakıp geleyim şunu.”

Bir elinde deniz gözlüğüyle iskeleye çıktı. Tam o esnada garsonun kahve tepsisiyle iskelenin ilerisindeki masalara doğru geldiğini gördü. O tarafa doğru

koşar adımlarla yürüdü. Yirmi dakika sonra getir demişti, demek yirmi dakika olmuştu denize gireli.

“Bu sefer unutmamışsın” dedi Mor bikinili kadın, nefes nefeseydi. Sular damlayan saçlarını geriye attı, boynundan bağlı bikinisinin bağcıklarını çekiştirdi, ince kaşlarını düzeltti.

“Dün biraz kalabalığa gelmişti, yoksa unutmazdım.” Bedenini saran beyaz keten bir gömlek vardı üzerinde. Yeni sıkılmış bir parfüm kokusu yayılıyordu etrafa. Yoksa unutmazdım derken gözlerini mahcup yere indirmişti.

Mor bikinili kadın, kahvesinden bir yudum aldı.

“Demek elektrogitar çalıyorsun?”

“Nereden biliyorsunuz?” Çenesine yakın yerde ufak bir gamze belirmiş, gözleri alevlenmişti.

“Neydi şu arkadaşın...” Mor bikinili kadın eliyle kaşlarını düzeltti, uzun tırnaklarına pastel pembesi ojeler sürülmüştü, sol elinin serçe parmağında ufak silindirik şeklinde, açık yeşil taşlı ince bir yüzük vardı.

“İrfan!?”

“Hah o! İsimler konusunda durumum çok vahim. Ama neyse buna da şükür, bir arkadaşım vardı bir keresinde karısını tanıştıtırırken adını yanlış söyledi, düşünabiliyor musun böyle bir şeyi?”

Garson gülümsedi.

“İlginçmiş gerçekten, hiç böyle bir şey duymamıştım!”

“Gözümün önünde olmasa ben de inanmazdım. Her neyse, dün bizim ekip provadayken servisi o yaptı, bana da ekipten yine illallah gelince ayak üstü onunla lafladık biraz.”

Mor bikinili kadın saçlarını yana atıp suyunu sıktı, su damlalarının bronzlaşmış teninden aşağıya süzülüşüne baktı kahveyi getiren genç garson, biraz tereddütle, sağ ayağıyla yeri eşeleyerek konuştu:

“Bir tane şarkı yaptım geçen, ama sonra bir durgunluk geldi, kendimi sanata kurumuş hissediyorum.”

Mor bikinili kadın, kahvesinden bir yudum daha aldı, dudaklarını birbirine bastırıp yaladı. Biraz daha yaklaştı garsona:

“Sanat da öyle abartılacak bir şey değil bana göre, oyalanıyoruz işte hepsi bu!”

“Benim için aşk nefes almak, müzik de nefes vermektir.”

“Ooo bayağı fiyakalı bir tanım oldu bu!” Elini garsona uzattı, bedenini hafifçe esnetti, saçlarından hâlâ gerdanına doğru sular süzülüyordu.

“Tebrikler, gerçekten!”

“Sizce bir bebek dünyaya ilk geldiğinde, önce nefes verir mi alır mı?”

“Sigara var mı yanında?”

“Yok ama isterseniz alıp geleyim hemen!”

“Yok boş ver, çok tiryaki sayılmam. Sanırım nefes vermesi için alması gerekir ya da tam tersi mi?”

“En sevdiğim şarkılardan oluşan bir albüm yapacağım kendime bir gün, adını da ‘nefes almak’ koyacağım; ama yalnızca istediğim kişilere vereceğim albümü, herkes için değil.”

“En iyisi de o biliyor musun, baksana biz sözde profesyonellerin haline, bir haftadır şurada müzik kampındayız güya, kaç kere müzik yaptık, anca onun bunun dedikodusu, müzik dışında her şeyle ilgilendik!”

Elindeki fincanı tabağa bıraktı.

“Bugün kimseler yok, hepsi Kağan hocalarına kahvaltıya gitti, ben de bir bahane uydurup kaçtım. Kafa dinleyeyim dedim hiç olmazsa biraz. İyi yapmamış mıyım?”

“İyi yapmışsınız.”

Genç garson gülümsedi, denize doğru, daha ilerisini görmek istermişçesine baktı.

“E kimseler yokken bir girip çıksana sen de, olmaz mı?”

“Patrona ters o işler” Mor bikinili kadın gülümsedi, başını hafifçe yana eğerek:

“Eh ne yapaım o zaman, kahve için çok teşekkürler, tam istediğim gibiydi!” dedi.

Genç garson fincanı aldı, gülümsedi ve yürüyüp gitti, hasırların arasından sızan güneş ışınları, gençlik dolu bedenine vuruyor, bir aydınlık bir karanlık şeritlerden geçerek uzaklaşıyordu.

Mor bikinili kadın, garsonunun uzaklaşmasına baktı, derin bir nefes alıp verdi ve birden hızla geri döndü.

Etrafta kimse yoktu, elini siper edip denizi şöyle bir taradı, kimse görünmüyordu.

Tahta iskelede hızla koşmaya başladı, denize atladı, sağa sola bakındı, dalıp dalıp çıkarak denizde dolandı durdu, nefesi kesilmişti. Yoktu! Çıkıp yardım getirmeliydi hemen. İskeleye doğru zorlukla yüzdü, tam merdivenden çıkmak üzereyken iskelenin ayaklarının arasında bir turunculuk dikkatini çekti, derken beyaz bir kol, dalgalarla gidip gelen bir beden, sulara yayılmış uçuşan saçlar...

Eylül 2019

MEHMET DEMİR

Cıgara

I

Son gördüğünde de Eminönü bu kadar kalabalıktı. Hoş, ne zaman değildi ki? Kendi derdinden karşısındakini göremeyecek kadar dumanlı kafalarla oradan oraya koşuşturan insanlar; elindeki üç kuruşluk malı satıp evine iki ekmek götürmenin derdindeki işportacılar; bu manzarayı, ihtiyar binalarla aynı fotoğraf karesine yerleştirme hevesindeki turistler...

Çok zaman geçmişti. Giyimine bakınca, insanlarla arasında neredeyse çağ farkı olduğunu düşünebilirdiniz. Mağazalarda arasanız bulamayacağınız, modası geçmiş -belki hiç moda olmamış- bir takım elbise: Eski ama eskimemiş, eskimeye, yıpranmaya fırsat bulamayacak kadar az giyilmiş ama yıllar öncesinde kalmış bir ceket; ondan kat kat fazla giyildiği için paçaları, cep ağızları eprilmiş bir pantolon. Seçilerek alınmış, özenle saklanmış ama yıllar içinde tedavülden kalkmış bir “bayramlık” gibi.

Tek başına çekip sepya bir fotoğrafın içine yerleştirdi, tarihî bir değeri bile olabilirdi, kendince. Ama değildi işte.

Yılda iki kez bayramı bahane edip Beyoğlu'na çıkan uzak mahalle çocukları gibi meraklı, ilgili, mutlu, heyecanlı... ama biraz da tedirgin, ürkek, yabancı bakışlarla yürüyordu.

Yönü iskeleye doğruydı. Adımları acık telaşlı. Ama o telaşa feda edilemeyecek bir lezzeti vardı besbelli bu yürüyüşün ki, bir yandan da eze eze, tadına vara vara atıyordu adımlarını.

Yürüyen bir kayıt cihazı gibi, yiyerek, emerek, içine çekerek, zihnine nakşederrek bakıyordu çevresine.

İşte iskele karşısındaydı. Çevresindeki kalabalık, kendisi dışında herkesin içini daraltıyordu muhtemelen. Ama onun için bayram yeri kadar neşeliydi bu manzara. Sanki lunaparktaydı. “Hey gidi hey” dedi içinden.

Vapur yanaşırken, kalabalığı yara yara ilerledi. Denizi görebileceği bir yer buldu kendine; kimsenin ilgilenmediği, farkına bile varmadığı yere dikti gözlerini: Vapurla iskele arasındaki, saniyeler içinde kapanan mesafede köpüren denizi seyretti uzun uzun. Suyun köpükleri dağıldıkça altından çıkan turkuaza hayranlıkla baktı. Ne ihtişamlıydı, motorun gürültüsüne karışan o köpürtü!

O, kalabalığı yarıp ilerlemeye çabalarken, kendi biktırıcı hayatının yorgunluğu içinde homurdananlar, cık cık çekenler, lâhavleciler filan olmuştu, ama umurunda olmadı hiçbir.

Atılan iskeleye içindeki kalabalığı kusarken vapur, o güzergâhı belirledi zihninde. Kapılar açılır açılmaz da yürüdü. Ama az önce homurdananlar daha yüksek sesle çıkışınca, hızını kesti. Kendini yatıştırarak güverteye kadar tuttu nefesini.

Vapur hareket edene kadar dakikalar geçmek bilmedi. Eli, ceketinin iç cebindeydi. Orada birileri izliyor olsa, bir delilik yapacağından endişelenebilirdi.

Nihayet vapur denizi köpürte köpürte, o turkuazı beyaza boyaya boyaya iskeleden uzaklaşmaya başladığında, iç cebindeki elini çıkardı. Parmaklarının arasında bir sigara vardı. Dudaklarının arasına koymadan önce burnuna götürdü. Sanki sigara değil, ağız armonikası gibi birkaç sefer gezdirdi burnunda. Yanmamış ciganarın kokusunu çekti burnuna. Ciğerlerine kadar gitti. Sonra dudaklarının arasına yerleştirdiği cigarayı ceketinin sağ cebinden çıkardığı kibritle yaktı. Öyle bir nefes çekti ki, o tütünlerin yetiştiği tarlalar, işlendiği fabrikalar, o fabrikaların işçilerinin terleri hep bir olup doldular ciğerlerine. Bu sefer bayram ciğerlerindeydi. Bu saltanatı birkaç saniyeliğine damağında kalan tada bıraktı, sonra üfledi dumanı, aheste aheste.

Uzaklara bakıyordu, birkaç nefesin ardından hafiften başı döndü. Kenardaki korkuluğa tutundu, vapurun denizde bıraktığı köpüklere daldı. Ne tatlı bir baş dönmesiydi. Rüzgâr ciganarın külünü uçuşturuyor, dumanını savuruyor; bir ömür öncesinden koşup gelmiş bir sevgili gibi saçlarını aralayıp yüzünü okşuyordu. Gözlerini kapayıp yüzünü rüzgâra yaslamıştı ki, bir anda gülümsemesi donuverdi. Yüzünde bir bulut belirdi sanki. Derin bir iç geçirdi. Suratına çöreklenen hüznle kaldı. Kulağındaki uğultu, kibar ve kibirli bir sesle, yükselen tonda üçüncü kez tekrarlanan cümleyle bölündü:

– Burada sigara içmek yasak kardeşim!

Bir an ne yapacağını şaşırdı. Sesin geldiği yöne dönerken, cigarayı avcunun içine aldı. Tuvalette yakalanmış bir talebe gibi, bilemedi ne yapacağını. Atamadı ciganasını, söndüremedi, içemedi, bi şey diyemedi. Homurtuların arttığı, itirazların birbirine karıştığı birkaç saniye içinde, her konuşana bakışlarıyla cevap vermeye çalıştı ama hiçbir şey anlatamadı. Anlatamazdı.

Kalakaldı.

Avcu yandı ciganarın ateşinden. Ama söndüremedi. Sarsak, telaşlı adımlarla alt kata inen merdivene yöneldi. Basamaklarda duran birkaç kişiye çarparak, suçlu, mahcup, ezik... İndi.

Alt kat daha sakindi. Orada kendi gibi sigara içen bir başkasını görünce, üzerinde yüzdükleri deniz gelip içinin korunu söndürmüş gibi ferahladı. Birkaç nefesi kalmıştı işte. Onları da çekti içine. Ovalar, yaylalar, dağlar, dereler içine dol-

du. Son çektiği nefes, artık izmarite gelip dayandı. Ateşini bir parmak hareketiyle denize düşürdü cigaranın. İzmariti aldı, özenle ceketinin cebine koydu.

Yüzünde tebessüm, yeniden uzaklara baktı.

II

Uyandığında gün ışıdı. Yataktan kalkmak için bir hamle yaptı ama isteksizliği daha önden gitmişti; durdu, “işe mi yetişiyorsun allaaşkına” dedi mırıltıyla. Ne geç kalktığı için hesap vereceği biri vardı, ne yetişmesi gereken bir yer... Bu saate kadar uyumak sık yaptığı bir şey olmadığı için o gün kendini şımartmaya hakkı olduğunu düşündü. Aylardır erkenden kalkıyor muydu? Kalkıyordu. Sporunu yapıyor muydu? Yapıyordu. “Yahu, dedi, köle olsam kaytarmanın fırsatını kollardım; değil mi ki kendimin efendisiyim, neden bugün de kendime böyle bir kafa izni vermeyeyim?”

Gördüğü rüyanın, içinde bıraktığı huzurla biraz daha gerdi kaslarını, yatağın her yerine yayıldı ahtapot gibi, vücudunun çıplak yerlerini yatağın serinliğiyle ödüllendirdi, ruhunu şımarttı. Hatta kaldığı yerden devam edebilir miyim, diye, yeniden uykuya dalmaya bile hazır. Ama bölük pörçük görüntüleri toparlayıp hikâyeyi tamamlayamayınca vazgeçti. Duygusu yeterdi; onunla yetindi.

Biraz daha oyalandıktan sonra yatak keyfini uzatma çabasının sıkıcı olmaya başladığını hissedip doğruldu. Esnedi. Saate baktı, dokuza geliyordu. “Ne özgürlük!” dedi, yine mırıltıyla; bu kez daha sesli. Sesinin boş odada çınlamasını seviyordu ara ara. Kendinden, kendi sesinden hâlâ sıkılmamış olması ne büyük şanstı.

Enerjisini diri tutmak için sabahları yarım saat, akşamları kırk dakika spor yapıyor, dinlenmeyi hak edebilmek için yorulmayı da rutinin parçası haline getiriyordu.

O küçük hücre, iki kişilerken daha büyüktü sanki. Tek kalınca küçüldü. Ama bunun, soluğunu kesmesine izin vermeyecekti. Kendine yakıştıramazdı. Mahpusluğu faydaya çevirmiş her mahpus gibi kitaplara sarılmıştı ilk günden bu yana. Birkaç kitabı birden okuyordu. Tarih, edebiyat, bilim... Günün saatlerine yaymıştı onları. Hem okuma işini disipline sokuyor hem de okuduğu kitaba göre haleti ruhiyesini kontrollü bir şekilde renklendiriyordu. Araya serpiştirdiği şiirlerle ödüllendiriyordu kendini.

Tek kalması bunu niye değiştirecekti ki? Değişen tek şey, hücre arkadaşıyla yaptıkları doyumsuz sohbetlerden mahrum kalmasıydı. Ama onun da çaresini bulmuştu: Yazacaktı.

Geceleri yatağına yattığında başına üşüşen cümleleri not aldığı defter dolmaya yüz tutunca, bunun da artık daha disiplinli, kararlı biçimde sürmesi gerektiğine kendi kendini ikna etmişti. Okuma vakitlerini azaltıp yazacaktı.

Sabah sporunu yeni tamamlamış, boynunda havluyla kahvaltıya oturmuştu ki, heyecanla sipariş ettiği kitapların ve defterlerin bir aydır gelmediğini hatırladı. Çok güzel defterler ısmarlamıştı. O defterlerin her bir yaprağı, kalan ömrünün bir yerini dolduracaktı.

“Eğer beklediğin bir tarih varsa, hayatın kopardığın takvim yapraklarıyla ilerler” demişti hücre arkadaşına. “Ama öyle bir tarih yoksa...”

İşte onun yerine, dolduracağı defter yapraklarıyla yaşanacaktı bu ömür. Çünkü ömür boyu... Yazacaktı.

Bunları düşünürken gardiyanın sesi duyuldu.

– Hocam, postan var!

• • •

“Haydi bakalım! Yeni bir dönemin ilk günü! Heheheheeeeyyy! Kitaplar şöyle dursun; işte defterler... Yazmaya kıyamaz insan yahu! Ya kalemler? Hey yavrum! Yumuşak uçlu, kesik uçlu, renk renk... Hangisinden başlamalı? Hangi kalemle, hangi defterden? Yoksa kitaplar gibi defterlerin de birkaçına birden mi girişmeli?”

Düpedüz heyecanlıydı! Bir mahpusu bu kadar heyecanlandıracak tek şey olabirdi... Herhalde bu da özgürleşmenin bir yoluydu. Ne kadar olabilecekse...

O, canlıymışlar gibi yeni hücre arkadaşlarıyla konuşup onları okşarken, yeniden duyuldu gardiyanın ayak sesleri. Elinde bir mektup sallıyordu.

– Al, bu da senin Hocam. Ötekilerin arasına karışmış.

Bunu beklemiyordu. Bekliyordu ama beklemiyormuş gibi yaparak. Çaktırmadan. Umutlanmadan...

Yutkunarak aldı zarfı. Varlığıyla hücrelerini genişleten, gidişiyle bir avuç bırakan yol arkadaşındandı...

• • •

“İki gözümün çiçeği...

Sana dışarıyı anlatacağım. Hiç aksatmadan, her hafta bir mektup alacaksın. Çıkmadan söz verecektim bunun için sana ama önce kendim inanmalıydım. Ya tutamazsam sözümü? Ya sonsuz gökyüzünün, sınırsız yolların, sayılmayan günlerin sarhoşluğuna kapılıp ihmal eder, aksatırsam? Ya geçmiş günlerimin kâbusundan kaçmak için gelecek günlerin belirsizliğine sığınırırsam?..

Şimdi fark ettim ki, bunu senin için değil sadece, kendim için de yapmalıyım. Yaralarımızı ancak böyle iyileştirebiliriz. Sen ki benim hâlâ tutsak olan yanımsın... Neden ben de senin özgür yanın olmayayım? (Böyle mi yoksa tam tersi mi, bilemedim şimdi...)

Neyse... Büyük laflar bunlar. Senin en sevmediğinden...

Kapıdan çıktığımda, önüme mi bakacağım, ardıma mı, bilemedim, desem? İşte tam orada hissettim bunu. Sevimli, masum bir salyangoz gibi yaşıyoruz. Geçtiğimiz yerlerde izlerimiz var.

Benim izlerim senin yanında şimdi. Ben de senin izlerini takip etmeye karar verdim.

Bir otel buldum kendime, odama çıktım. O salyangoz kadar ağır yaşamalıydım. Yatağa oturdum. Ne kadar durdum öyle, bilmiyorum. Verdiğin zarf kendini hatırlattı bana. Açtım. Beş dakika geçmeden, her şeyi erteleyip Eminönü'nün yolunu tuttum..."

• • •

Mektup böyle uzayıp gidiyordu.

Okudu. Başa dönüp tekrar okudu. Tekrar... Tekrar... Harfler damlacıkların ardında bulanıklaşınca kadar...

Kâğıdı özenle katladı, zarfı aldı, tam koyacaktı ki içindeki cigara izmaritini gördü. Çıkardı.

Kokladı. Parmaklarının arasında yuvarladı. Tekrar burnuna götürdü. İçilmiş cigaranın yanık kokusunu içine çekti. Öyle çekti ki, o cigaranın tütününün yettiği tarlalar, o tütünün işlendiği fabrikalar, o fabrikaların işçilerinin terleriyle beraber Üsküdar vapurunun dumanı, Boğaz'ın turkuazı, martıların çığlıkları hep bir olup doldular ciğerlerine.

Kalktı, masaya geçip defterlerden birini aldı. Kapağını açtı, izmariti ilk yaprağın arasına koydu. Sayfayı çevirdi, en tepeye -1- yazdı, defteri kapattı.

Mayıs – Temmuz 2019



Evimi çok seviyorum!

Güneşin ilk ışıkları odayı selamlarken yastık ve yorgan yine koyun koyuna uyanmışçasına yatakta serpiliyordu. Yastığın üzerindeki raflarda özenle dizilmiş saksılar, saksıların içinde özensiz büyüyen çiçekler vardı. Her biri farklı bir anıyı anımsatıyordu adeta. Abajursa güneşin doğuşuna küsmüşçesine kapanmış, yatağın yalnızlığına eşlik ediyordu.

SİZ KOÇTAŞ'A GELİP KENDİ GÖZLERİNİZLE GÖRÜN DİYE
BİZ BU ODAYI GÖSTERMEK YERİNE SADECE BETİMLEMEYİ SEÇTİK...

ŞAVKAR ALTINEL

“Değişik yazı türleri arasında büyük farklar görmüyorum”

Söyleşi: MUHAMMED ATALAY

Mavi Defter'de (ve aslında şiirlerinizde de bunu sezmiştim. Her ne kadar tek bir kitaba bağlı kalarak gitmek istesem de önceki okumalarımın bağımsız tutamam bu durumu elbet) en çok hissettiğim şey küçüklüğe/geçmişe karşı olan bakışınızdı aslında. Biz okur olarak yolculuk boyunca zaman zaman ortaya çıkan mavi defterde yazılı olan notları okuyoruz ve bu notlar, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında gelgitleri bize göstererek aslında ne çok yer gezilirse gezilsin, hep o geçmişte takılı kalan bir ana, hatıraya işaret ediyor, izlenimini aldım. Almanya, Polonya, Hollanda ve Fransa'nın da geçmişine bakarak, şu anı görerek ve orada bireyi de unutmayarak bir bütünlük hissi okumamı epey keyiflendirdi, diyebilirim. Siz geçmişe nasıl bakıyorsunuz, bu konuda ne düşünüyorsunuz, merak ediyorum.

“Küçüklüğe/geçmişe bakış” derken kitapta anlatılanların beni çocukluğuma ya da gençliğime geri götürdüğü noktalara değiniyorsun, sanıyorum. İki dönemin de yazdıklarımın çok sık ele alındığı kesin, ama aralarında belli bir fark var. İlki daha çok, nereden geldiğimi, olduğum insanı nasıl olduğumu, inanç ve saplantılarımı ne şekilde edindiğimi açıklamaya çalışırken gündeme geliyor. *Mavi Defter*'de bunun en belirgin örneğini resim sanatıyla ilişkimi anlatmaya çalıştığım bölümde bulmak mümkün. O sayfalarda çocukluğumda “düş gücümün gelişmesi” için bana alınan, ünlü ressamın yapıtlarını içeren küçük kitaplardan ve dönemin modasına uygun olarak, başka İstanbul apartmanlarında olduğu gibi bizim oturduğumuz apartmanın girişinde de yer alan, amatörce yapılmış ama bana bir sanat harikası gibi gelen duvar resminden söz ediyorum. Bu alanda hatırladıklarımın en çarpıcısı da babamın bana alfabeyi öğretmek için, A'nın “Çam Ağacı”, B'nin “Gözlük”, C'nin de “Ay” olmasıyla başlayıp her harfin biçimine uyan bir ad taşıdığı bir sistem oluşturmaları. Yazmanın her şeyden önce dünyayı resmetmek olması gerektiği yollu inancım biraz da, resimlerle çevrili olduğum ve harfleri de birer



Necatiğil Şiir Ödülü,
2019 yılında "40. Yıl
Onur Ödülü" olarak
Şavkar Altınal'e verildi.

resim gibi gördüğümünden yazmakla çizmeyi aynı şey olarak algıladığım o günlerden kalmış gibi.

Gençliğimin ise böyle açıklayıcı bir yanı yok; üstümde bıraktığı hemen görülebilen derin izin kaynaklarını iki başka durumda aramak gerek. Bir yandan, içimde ansızın uyanan hayatın dünyayı özel olarak benim için yaratılmışçasına yeni ve taze, kendimi de onun sunduğu olanaklardan yararlanmaya her bakımdan hazır olarak görmeme yol açtığı, umut dolu bir zaman, bir yandan da, büyük vaatlerini gerçekleştirmeden kaybolup gittiği için ardında bıraktığı burukluk az değil. Tabii bunun sıradan bir deneyim olduğunu kabul etmek zorundayım. Dünya tarihinde böyle şeyler yaşamış tek insan ben değilim; herkes genç oluyor, bir süre her şeyi gençliğin büyüğü ışığında görüyor, sonra da gençliğini kaybediyor. Ama sürekli olarak gençlik konusuna dönmemin bir nedeni de zaten bu, aynı umutların, heyecanların ve düş kırıklıklarının başka hayatlarda tekrarlanıp durması, kim olduğumuza, nerede yaşadığımıza, nasıl davrandığımıza bakmaksızın aynı duraklara uğrayarak ölüme doğru yol alacak şekilde programlanmış olmamız. Yazdıklarımnda, kaybolan gençliğimden söz etmem ender bir olay değil, ama kendi gençliklerini yaşamakta (ve farkında olmadan kaybetmekte) olan başkalarından söz etmem daha da sık rastlanan bir olay. *Mavi Defter*'de bu başkaları Amsterdam'da paten yaparken gördüğüm iki gençle başlıyor, ilk defa gittiğim Polonya'da akşam vakti harap bir istasyonda inip siste yolumu kaybettiğimde bana yardımcı olan çiftle devam ediyor ve tabii kitabın son bölümünde Venedik'te rastladığım Japon turist kızları da kapsıyor. Gondollarının içinde karanlıkta geçerken özellikle ilgimi çek-

melerine rağmen, bu o kızların ilk ortaya çıkışı değil; her seferinde biraz kılık değiştirerek sürekli olarak peşimden geliyorlar. “Floransa Garında Kızlar” şiirimdeki Amerikalı kızlar da onlar, *Güneydeki Ülke*’de Avustralya’nın ortasındaki büyük çölde gecenin üçünde bir benzin istasyonunda karşıma çıkan sarhoş kızlar da. Gençliğin büyük parıltısını ve dayanılmaz kısalığını hatırlatan bir şeyler böyle durmadan dönüp beni buluyor.

Söylediklerim biraz aydınlatıcı olmuştur, umarım. Gene de asıl soruyu cevaplandıramadığımı farkındayım. Yazdıklarımın yayılan “derin bir hüznün” olduğu çok tekrarlanmış bir görüş. “Kayıtsız”, “mesafeli” ya da “soğuk” olarak değerlendirilseydim bir ölçüde anlardım, ama taşıdığım ileri sürülen o büyük hüznü göremiyorum. Bu belki varlığını fazlasıyla kanıksamış olmamdandır, ama böyle bir duyguya yol açmış olabilecek bir durum düşünmekte de zorlanıyorum. Gençliğimin geçmesinden vb. dem vurmak bu bağlamda inandırıcı değil, aklıma gelen başka bir açıklama da yok. Freud, yasın da, melankolinin de hayata anlamını veren şeyin kaybedilmesinden kaynaklandığını, ama yasın zamanla sona ermesine karşılık, melankolinin bilinçaltındaki bir şeyin yası olduğunu ve bu şey ortaya çıkarılmadığı için hiç sona ermediğini söyler. Benim de yasını tuttuğum bir şey varsa bilinçaltımda olmalı ki ne olduğu belirsiz ve bu durum değişecece benzemiyor. Senin çok güzel tanımından yola çıkarak dile getirmeme izin verirsen “kaç yere gidersem gideyim kurtulamayacağım, geçmişte takılı kalmış, her şeyi açıklayan o an ya da hatıra”yı bulamıyorum.

Bu düşüncelerimle beraber sanki *Mavi Defter* yazıyla bir hesaplaşmanızı temsil ediyor. Büyük bir hesaplaşma gibi. Hayatın her anıyla, ve bunu kaydeden en büyük şey olan yazıyla. Bu konuda şu anki düşünceleriniz neler?

Bir zamanlar, hiç duraksamadan, yazının yaşadıklarımızı kayda geçirmekle kalmayıp sahip oldukları biçimi de göz önüne sermenin yolu, hayatın özeti ve sonsözünü söylediğim. Sonraları, “Yazı sorunlarımızı çözmiyor, yalnızca olduklarından daha çarpıcı, ilginç ve önemliymiş gibi durmalarını sağlayarak onlara katlanmamızı mümkün kılıyor” demeye başladım. Şimdilerde ise kendime karşı öfkeli olduğum bir günde “Yazı nedir?” sorusuyla karşılaşacak olursam verdiğim cevap daha da indirgeyici oluyor: “Sapık yazarla sapık okurun bir araya gelip gerçekte acı veren şeylerden zevk almayı becerdiği sadomazoşist bir oyun.”

Bu görüş doğru mu? Bir açıdan, evet, öyle. Yazıyı başkaları nasıl tanımlar, bilmiyorum, ama “Mutluluğun anlatılması” gibi bir tanımla karşılaşmayı beklemiyorum. Zamanın geçişinden yalnızlığa, kaybolan umutlardan ölüme, genelde işlediği konular mutsuzluk ve acı verici. Bunda şaşacak bir şey de yok. Mutluluk, yaşaması güzel olsa da, yazmaya teşvik edici bir deneyim değil. Yazının kaynağı çoğu defa bir sorunu, uyumsuzluğu, sıkıntıyı kuşatıp anlama ihtiyacı, mutsuzlukla

ilgilenmeyi tercih ediyormuş gibi durması bundan. Ama bir şeyi yazmak –edebiyat dışı bir metne özgü şekilde “yazıya dökmek” değil, edebi bir metne özgü şekilde gerçekten *yazmak*– onu derleyip toparlayıp bütün ayrıntılarının uyum içinde aynı havayı yaratıp aynı duyguları uyandırmasını sağlamayı içeriyor. Dolayısıyla da yazı gerçekte rastgele bir bağlamda rastgele bir şekilde acı çekmekten oluşup hiçbir güzel yanı bulunmayan mutsuzluğumuza ister istemez bütünlük, anlam ve güzellik veriyor. Yazarlar, bizi ezip şaşkın, çaresiz ve zavallı hale getiren deneyimlerin, tıpkı bir şiir ya da dans gibi, incelikli bir yapıya ve ritme sahip olduğu izlenimini yaratıyor, biz de yüceltiğimizi duyup hayatlarımızın çirkin ve anlamsız değil dokunaklı ve derin olduğuna inanmaya başlıyoruz.

Yazı hakkında bir iki başka yerde de buna benzer görüşler dile getirdim, ama *Mavi Defter* bütünüyle bu konunun çevresinde dönüyor ve kendime verdiğim “... yazı denilen yaratığın haris yürek vuruşlarına kulak vermeyi bırak... her şeyi tozlu bir dolaba kilitleyip unut artık” öğüdüyle sona eriyor. Ne var ki bu her yıl biraz daha Adriyatik’in sularına gömüldüğünü ve ünlü cam eşyalarının bile artık Çin’de yapılan taklitler olduğunun söylendiğini unutmaya çalışan Venedik’te geçirdiği günlerin ardından her tür kaçış ve kendini kandırıştan bunalmış yorgun bir adamın ağzından çıkan bir cümle. Tıpkı yazının acıyı zevke dönüştüren bir “sapıklık” olduğu düşüncesinin öfkeli bir adamın bir anlık tepkisi olması gibi. Yazının ileri sürüleni yaptığı kuşkusuz, ama tek yaptığıının bu olmadığı da kuşkusuz. Bir yandan gerçekleri çarpıtırken bir yandan da hayatlarımızı az çok kayda geçirip sahip oldukları biçimi az çok bize gösterebiliyor. Neredeyse hiçbir zaman anlattığı şekilde yaşamıyoruz belki, ama çoğu defa gene de anlattıklarını yaşıyoruz. Kâh Amerikalı, kâh Avustralyalı, kâh Japon olarak beliren o kızlar, işin içine hüznü bir güzellik girmeden de olsa, sonuçta, evet, yaşlanıp solacak. Yazının sunduğu resim bütün kusur ve eksiklerine rağmen gerçeğin bir resmi. Bu da hayatlarımıza birazcık ılık tutup yolumuzu bulmamıza birazcık yardımcı olabilmesi için yeterli bence.

Güneydeki Ülke’de diğer kitaplarınızdan farklı olarak bir zaman seçimi var ve notlar, yazar/ben, geçmiş zaman/hayatın sorgusu, diğer kitaplara nazaran daha az yer kaplıyor, niçin, merak ediyorum. Kitabın ilk olmasından mı? Sonrasındaki değişimin sebepleri nelerdir?

Haklısın, *Güneydeki Ülke*, öteki kitaplarımdan daha kısıtlı ya da sınırlı olmasa da, daha “odaklı” bir kitap. Kırk yaşına geldiğimde Avustralya’ya yaptığım yolculuğu anlatıyor ve çok belirgin bir şekilde, ömrümün ortasına gelip hayata değişik bir gözle bakmaya başlamış olmamın çevresinde dönüyor. Öyle ki *Güneydeki Ülke* başlığı bile zamanla “Avustralya” adının kelime anlamı olmaktan çıkıyor, “kendi Ekvator’unun altına inip ömrünün Güney Yarımküresine girmiş” birisi olarak içinde bulunduğum duruma işaret etmeye koyuluyor. Tabii öteki kitaplarım da

rastgele yazılmış değil, onların her birinin de çevresinde döndüğü bir tema var, ama onlarda bu tema çeşitli kollarından beslenen, sonra da kendisi kollara ayrılıp “deltalaşan” bir ırmak gibi. *Güneydeki Ülke*’de kollarından beslenme ve deltalaşma daha az, kitap söylemeye çalıştıklarını daha doğrudan söylüyor. Bunun nedeni de, evet, bir ilk kitap olması. Ne var ki bu “acemilik” anlamında alınmamalı. Kitap hakkında *Varlık*’ta çıkan, imzasız ama rahmetli Enver Ercan’a ait olduğunu sandığım bir tanıtma yazısı “Şairin şiirlerini araziye serpişi” nitelemesini içeriyordu. Bu gerçekten de doğru bir saptama: *Güneydeki Ülke* o aşamaya kadar şiir yazmış birisinin ilk düzyazı kitabı ve tıpkı bir şiir gibi temelde tek bir konu ve deneyim üstünde odaklanıyor. Bir anlamda, bir “yol şiiri” olarak düşünülebilir; oysa öteki kitaplarım daha kapsamlı ve ayrıntılı birer “yol romanı”. Bazı okurların *Güneydeki Ülke*’den olduğundan kısa bir kitap okudukları izlenimiyle ayrılmalrı da bu nedenden. Kitabın Oğlak Yayınları’ndan çıkan ilk baskısı 156 sayfa idi; ama yayıncım ve sevgili arkadaşım Raşit Çavaş’a bunu bir türlü öğretemedim, bütün ilanlarda sayfa sayısı 96 olarak belirtildi. Raşit’in bu konuda bir suçu yok; metnin bir şiirin “tutumlu” yapısına sahip olması bu kısalık izlenimini de yaratıyor. Ama bütün bunlara karşın, *Güneydeki Ülke* ana temasıyla sınırlı değil, öteki kitaplarım la aynı düzeyde olmasa da onda da başka tema ve motifler var. “Floransa Garında Kızlar” şiirinden gelip *Mavi Defter*’in “Son Kartpostal” bölümüne kadar uzanan o kızların burada da görüldüğüne yukarıda değindim. Aynı şekilde, “başkalarının hayatlarına dışarıdan bakarak geçip giden birisi” olmak teması, yazının bir işe yarayıp yaramadığı sorusu vb. burada da ortaya çıkıyor. Kısacası *Güneydeki Ülke* de sonuçta bir yol şiirinden beklenebileceği kadar çok katmanlı ve ayrıntılı.

2001 Yılında verdiğiniz bir söyleşide* *Güneydeki Ülke* kitabınızı yayımladıktan sonra biri de Türkiye’yle ilgili başka gezi kitapları da yazmak istediğinizi söylemişsiniz. Aslında Türkiye dışında gezi kitapları yayımladınız. O tarihten sonra Türkiye’ye yaptığınız seyahatlerde notlar aldınız mı, uzun yolculuklara çıkıp bir şeyler yazdınız mı? Kişisel olarak İstanbul’da yaşadığınız gençliği/hatıraları, İstanbul izleğinde okumayı çok isterim. Bir okur olarak bu izleri farklı ülkelerde/şehirlerde yazdığınız satırlarda aramak çok keyif verici ancak sizin gözünüzden İstanbul’u okumak (diğer gezdiğiniz şehirleri de tabii) epey keyif verici olacaktır.

İlk yayımlandığında *Avustralya’da Bir Yolculuk* alt başlığını taşıyan *Güneydeki Ülke*’yi dört başka kitabın izlemesini istiyordum: *Kayıp Ülke: Kanada’da Bir Yolculuk*, *Garip Ülke: Hindistan’da Bir Yolculuk*, *Ebedi Ülke: İngiltere’de Bir Yolculuk* ve *Yabancı Ülke: Türkiye’de Bir Yolculuk*. Bu sonuncusunun epigrafı G. K. Chesterton’ın “Yolculuk denilen şeyin amacı, yabancı ülkelere ayak basmamızı sağlamak değil, bir gün kendi ülkemize de yabancı bir ülkeymiş gibi ayak basmamızı sağlamaktır” sözü olacak ve kitap bir yandan ülkesine artık yabancı bir gözle bakan, ama bir

*“Kültür, hayatın çirkinliğini saklamak için onun yüzüne sürülen bir boyadır”, *Öküç*, Şubat 2001.

yandan da en önemli, en derin, en kişisel deneyimlerini burada yaşadığını unutamayan birisinin durumunu yansıtacaktı. Sonunda, çoğu kez olduğu gibi, öteki kitaplar da, Türkiye kitabı da yazılmadı. En azından, burada anlattığım şekliyle yazılmadı; ama dikkat edilirse *Güneydeki Ülke*'de, bugünkü Türkiye değilse de, geçmişteki Türkiye çok sık ortaya çıkıyor. Annemle dolaştığım, her yerde tramvayların olduğu eski İstanbul'u, Levanten pasajları, raflarda kumaş toplarının durduğu manifaturacı dükkânlarını, dayımın Siirt'te kaçakçılardan satın aldığı, bavul büyüklüğündeki Grundig teybi vb. anlatan bölümlerde o kaybolmuş kitabın izini sürmek mümkün. Bir bakıma *Güneydeki Ülke* Türkiye'ye gerçek veda edişim olarak görülebilir. Kitabın hemen göze çarpmayan katmanlarına bu da dahil.

Kvangvamun Kavşağı gerçekten de bir “Yol romanı” ve kitap “yol/yabancılık” kavramlarını odağa alırken *Mavi Defter* sanki sonraki –belki de bir sonraki– adım. Bu açıdan bir bütünün başlangıcı gibi geliyor *Kvangvamun Kavşağı*. Siz neler söylersiniz?

Gene çok haklı olduğunu söylerim. Yazdıklarım birbirleriyle bağlantılı bir dizi temanın çevresinde dönüyor ve bu, *Kvangvamun Kavşağı*yla değil, ilk düzyazı kitabım *Güneydeki Ülke*yle başlıyor. Daha önceki cevaplarımdan birinde dediğim gibi, sonradan ayrıntılı olarak ele alacağım bütün temaların ilk değinildiği yer orası. Bu temalardan yolculuk *Kvangvamun Kavşağı*’nda, yolculuğun varlığına işaret ettiği yabancılık ve bundan yazının türeyişi *Tepedeki Yabancı* ve *Mavi Defter*’de, yabancılığın uç noktasını oluşturan kimlik değiştirme isteği de *Hotel Glasgow*’da ele alınıyor. Kısacası, beş kitabım, durmadan penceresinden gördüğü manzarayı tuvaline aktaran bir ressamın ürettiği tablolar gibi, hem günün saatine, mevsime, bakış açısına ve ressamın o anki ruh haline göre birbirinden farklı, hem de aynı gerçekliğin değişik yüzleri olarak birbirini tamamlıyor. Sözü ettiğin bütünlük gerçekten de var.



“Yolculuk denilen şeyin amacı, yabancı ülkelere ayak basmamızı sağlamak değil, bir gün kendi ülkemize de yabancı bir ülkeymiş gibi ayak basmamızı sağlamaktır” sözünden bahsettiniz, *Kvangvamun Kavşağı*’nda bunun çok daha ilerisinin “kendimizi de bir yolculukta rastladığımız ve o kadar da ilginç ve çekici bulmadığımız bir yabancı gibi görmektir” diyerek belirtiliyor. Kendinizi yabancı gibi göremediğiniz için mi Altınel Müzesi’nde Türkiye ve Chicago’nun kapıları kapalı? Tabii gençlik faktörünü de unutmamak gerek.

Altınel Müzesi’ndeki Türkiye ve Chicago salonlarının “sımsıkı kapalı” olduklarını belirtirken amacım okura “Bütün sırlarımı öğrendiğini sanma, alt katta her şeyin temelinde yatanları senden gizliyorum” yollu küçük bir şaka yapmaktı. O noktada

konuya daha ciddi bir şekilde baksaydım belki “Herkes çocukluğundan söz etmeye neden bu kadar meraklı, anlamıyorum. Benim hayatım ilk şiir kitabımın yayımlanmasıyla başladı” diyen Larkin’i hatırlar, benim hayatımın da Chicago’dan Glasgow’a taşındıktan sonra birdenbire ciddi olarak yazmaya koyulmamla başladığını, daha önceki dönemlere adanmış o kapalı salonlarda keşfetmeye değer bir şey olmadığını düşünürdüm. Ama salonların kapalı olduğu da zaten doğru değil. Altınel Müzesi’yle ilgili sayfalarda okuru koluna girip başka bir yöne götürsem de, bu söyleşinin başında belirttiğim gibi, şiirlerimde de, düzyazı kitaplarımda da çocukluğum ve gençliğimle ilgili yeterince malzeme var. Korkarım, büyük sırları olan esrarengiz yazar rolünü oynamam mümkün değil.

Hotel Glasgow’a gelmeden belki Tepedeki Yabancı’yı konuşmak daha iyi olurdu ama önceliği Hotel Glasgow’a vermek istiyorum. “... Sahip olabileceği tek kimliğin öteden beri sahip olduğu kimlik olduğunu artık kabullenmişti.” Hotel Glasgow’daki bu cümle diğer kitaplardan farklı olarak daha genel ve büyük bir durumu kapsıyor gibi. Sanki tüm kitaplarındaki meselelerin bir sonuca ulaştığını gösteriyor Hotel Glasgow. Bir veda kitabı olarak görebilir miyiz bu kitabı? Sondaki notunuz ve kendinize artık dışardan “Şavkar” olarak bakmanız tüm bunları düşünmemi sağladı diyebilirim.

Hotel Glasgow’un her şeyi özetlediği ve bir anlamda da çıkmaza soktuğu doğru. Hep aynı kalacaksak, başka birisi olamayacaksak, bir yerlere gitmenin, bir şeyler yapmanın fazla bir anlamı olabilir mi? Ama kitaptaki veda havasını çok da ciddiye almamak gerek. “Sigarayı bırakmak çok kolay, ben defalarca yaptım” diyen adam gibi, yazarlar da veda (ya da tövbe) edip edip geri dönerler. Bunun nedeni bence bize az çok başka birisi olma fırsatı veren tek şeyin belki de yazı olması, yazarın gerçekte olduğumuzdan daha dikkatli, duyarlı, anlayışlı, hoşgörülü, sevecen birisine dönüşmemiz. Yazdıklarımda dünyaya bakan ben değilim, Şavkar adlı, kendimden yola çıkarak yaratmış olsam da, temelde kurmaca bir karakter. Ben bu öteki Şavkar’ı günün yirmi dört saati birlikte olduğum Şavkar’a tercih ediyorum ve ona tekrar kavuşmak için bir yolunu bulup gene yazarım gibime geliyor.

Tepedeki Yabancı’da Şavkar, yaşadığı bölgedeki yazarların izini sürerken öteki Şavkar’a rastlarsa ne düşünür, ne görür? Bir şeyler söyler mi?

Bu çok ilginç bir soru. Böyle bir karşılaşma bir anlamda “Altınel Müzesi”ndeki karşılaşmanın bir benzeri olurdu. Nasıl “Altınel Müzesi”nde Şavkar’a “yollarda rastladığım ve o kadar da ilginç ve çekici bulmadığım” bir yabancıya bakar gibi bakıp hayat tarzını ve davranışlarını amansızca eleştiriyorsam *Tepedeki Yabancı’da* Şavkar’la karşılaşmak da bana onun yazarlığını eleştirme fırsatını verirdi. Böyle bir şey yapmayı düşünmedim de değil açıkçası. Ama sonra vazgeçtim çünkü Şav-

kar adlı insanla en fazla vakit geçirdiği için hakkında yorum yapmak için en iyi konumda olan kimse ben olsam da, kitaplarını okumuş olan herkes Şavkar adlı yazarı benim kadar tanıyor. Yapmayı başardıklarını da (eğer varsa), başaramadıklarını da benim kadar onların da görmesi mümkün. Tek söyleyebileceğim *Tepe-deki Yabancı*'da Conrad ve Eliot'la birlikte Şavkar'a da rastlansaydı bunun garip olmayacağı. Şavkar elbette onlarla aynı düzeyde değil, ama o da onlar gibi bir sürgün/yolcu/yabancı, yazdıklarının ardında yatan bu. Yapılabilecek bütün başka değerlendirmeler okurlarına kalmış.

Geçtiğimiz günlerde Necatigil Şiir Ödülü'nün 40. Yıl Onur Ödülü'nü aldınız, tebrik ederim. Yukarıda bahsettiğiniz Şavkar, şiirin neresinde? Şiire nasıl bakıyor, hayatının neresine koyuyor?

Ödülleri çok önemseyen birisi değilim, ama Necatigil Ödülü'ne gerçekten sevindim. Nedenlerini burada uzun uzun anlatmayacağım; dileyenler tören konuşmamın yayımlanan metnine bakabilirler. Şiirin hayatımın neresinde olduğuna gelince, düzyazı neresindeyse şiir de orasında. Değişik yazı türleri arasında büyük farklar görmüyorum. Benim için her tür yazı her şeyin yerinin ve anlamının ortaya çıktığı bir tür "aydınlanma". Bu açıdan şiirle düzyazı arasında bir fark varsa bu niteliksel değil niceliksel. Şiir bir anlamda parlayıp sönüyor, getirdiği aydınlanma alabildiğine yoğun ama temelde bir anlık. Düzyazı ise, belki eşit derecede yoğun ve parlak olmayan, ama daha uzun süreli olduğundan en uzak ve karanlık köşelere kadar sokulabilen bir aydınlanma sunuyor. İkisi arasında düzyazıyı daha zengin, doyurucu ve hatta "şiirsel" bulduğumu çok söyledim. Bu görüşümü değiştirmiş değilim, ama şiirin "çok iyi olduğunda neredeyse roman kadar iyi olabildiğini" söyleyen Larkin'e de katılıyorum. Mademki söze Necatigil'le başladık örnek olarak da onun "Kabul Günü" adlı topu topu üç dizelik şiirini vereyim: "*Biliyorum saadet/ Bana dünyada gelmez/ Ölümü bekliyorum.*" Garip akımı şairlerinin elinde zihinsel bir espri olarak kalacak bir (ya da, "kabul"le birlikte "bekleme"yi de sayarsak, iki) kelime oyunundan gerçek bir şiir çıkartmak her şairin harcı değil, düpedüz bir romandan aşağı kalmayan bir şiir çıkartmaksa ancak büyük bir şairin becerebileceği bir iş. Böyle şiirlerin hayatımdaki yeri abartılamaz.

Bu güzel söyleşi için çok teşekkür ederim. Son olarak "Sahildeki Yabancı" adında bir belgesel çalışması var sizinle ilgili. Bahsetmek ister misiniz?

Söz konusu belgesele benim katkım senaryonun oluşmasına biraz yardımcı olmaktan ibaret. İşin önemli kısmını ikisi de Londra'da yaşayan yönetmen Şule Takmaz Nişancıoğlu ile sinemacı Nevra Topçu yaptılar. Ortaya usta işi bir yapıtın çıkması ve bunun İngiltere'de gösterildiği iki festivalde ilgi uyandırması onlar sayesinde oldu. İzleme olanağı bulanlara salık veririm.

YALÇIN ARMAĞAN

Ne Muamma Ne Mahremiyet Ne de Vukuat

¹ Turgay Fişekçi, 11 Aralık 2019 tarihli e-postasında şu iddialarla Özdemir İnce'nin adına cevap vermeye çalışmış: "Özdemir İnce'nin yazısından sonra ben de kitabı okudum. Özdemir İnce'den farklı olarak yazıların Türkçe özelliklerine dikkat ettim. Bu yazılarda İlhan Berk'in Türkçesini göremedim. Ünlü deyişle, bu yazılar için 'İlhan Berk'in elinin ürünüdür' diyemem. Bu yazıları yazan her kimse birileriyle eğlenmek istemiş sanırım.

Sayfa 66'da şöyle bir paragraf var: 'Benim de herkesin bilmesini istediğim taraflarım var: Kahveyi çay bardaklarıyla içtiğimi, yataкта okuyup yazdığımı, yorgan ve çarşafın daima mürekkeple dolu olduğunu söylemek isterim.' Bu paragrafı birisi bana okuyup kimin dese, Ataç'ın derdim. Burada anlatılan insan Ataç çünkü. Hemen altında da, 'Şu üç aydır kitaplarımı satıyorum. Son A. Malraux külliyyatını sattım' demiş. 24 yaşında bir insan A. Malraux külliyyatını ne zaman almış da ne zaman satıyor olabilir. Sayfa 67'de de, 'Genç neslin hikâyecilerinden olan Sait Faik' diyor. Böyle konuşabilmek için yazarın Sait Faik'ten büyük olması gerekmez mi?

Sayfa 93'te 'W. H. Auden, şiirlerinde olsun, *On the Frontier, The Ascent of F6* gibi tiyatrolarında olsun' diyor. İlhan Berk'in 1960'ların başlarında Ankara'da İngiliz Kültür'e giderek İngilizce öğrenmeye başladığını düşünürsek 1950'de Auden'in oyunlarını nasıl okumuş olabilir. Birlikte Ezra Pound çevirdikleri Güven Turan'a sorulursa İlhan Berk'in İngilizcesinin düzeyi konusunda bilgi verebilir."

İlhan Berk'in hem kitaplarına dağılmış yazıları hem de daha önce hiç kitaplaşmamış yazıları bir araya getirilerek, yasal temsilcisi Ahmet Berk'in izni ve desteğiyle, *Şiirin Çizdiği* adıyla Ekim 2019'da yayımlandı. Kitabın piyasaya çıkmasının hemen ardından yayımlanan ve aşağıda sözü edilen yazıda, 1939 ile 1945 arasında dergilerde yayımlanan yazıların İlhan Berk'e ait olamayacağı iddia edildi. Ayrıca yazıda, kitabı yayına hazırlayan, editör ve yayıncı da bu metinleri yeniden yayımladığı için suçlanıyordu.

Kitabı yayına hazırlayan kişi olarak bir cevap yazdım ve yazının yayımlandığı *Cumhuriyet Kitap*'a yolladım. Ancak derginin genel yayın yönetmeni Turgay Fişekçi, "bu uzunlukta bir yazının ancak edebiyat dergileri"nde yayımlanacağını söyleyerek (ama yazıyı kısaltmamı teklif etmeden) cevabıma dergide yer veremeyeceğini bildirdi. Ayrıca Fişekçi, benim cevabımda "tatmin edici gerekçe"ler sunmadığımı da belirtti. *Şiirin Çizdiği*'ni kendisinin de okuduğunu söyleyip derlenen yazılarla ilgili şöyle demiş Fişekçi: "Bu yazıları yazan her kimse birileriyle eğlenmek istemiş sanırım." Fişekçi cevap hakkına engel olmanın yanı sıra Özdemir İnce'nin dayanaksız iddialarını paylaşmakta, bunlara yenilerini eklemekte bir beis görmemiş.¹

Cevap hakkımı kullanmama imkân tanıyan K24 sayesinde yazım, 12 Aralık 2019'da online olarak yayımlanabildi (K24 ekibine teşekkür ederim). Tartışmayı matbu kaynaklardan takip eden okurlar için *Cumhuriyet Kitap*'a gönderdiğim cevabı, birkaç ekle birlikte, aşağıya alıyorum.

• • •

Cumhuriyet Kitap'ın 5 Aralık 2019 tarihli sayısındaki "Bir Muamma..." başlıklı yazısında Özdemir İnce, yayına hazırladığım *Şiirin Çizdiği* kitabında yer alan 1939 ile 1945 arasında yayımlanan 21 yazıyı İlhan Berk'in yazmasının imkânsız olduğunu iddia etti. İnce'ye göre, "İlhan'ın 1938-1939 yıllarında ne-

rede olduğunu ve ne yaptığını bilmiyoruz. Emin olduğum şu: Henüz Fransızca bilmeyen İlhan'ın bu yazıyı, *Servet-i Fünun*'da yayımlanan öteki yazıları yazması olanaksız."

Her ne kadar Özdemir İnce İlhan Berk'e ait olmayacağını söylese de, bu yazıların Berk'in adıyla yayımlandığını reddetmiyor. Yazısının sonunda bu durumun "failinin *Servet-i Fünun* dergisi" olduğunu belirtiyor. Aslında bu noktada yayıncının ve yayına hazırlayanın sorumluluğu açısından tartışma kapanıyor. Çünkü bir yazarın adıyla (hatta bazıları fotoğrafıyla) yayımlanan yazılara onun külliyatı içinde yer vermek edebiyat tarihi açısından bir zorunluluktur. Her ne kadar yayına hazırlayanı ve yayıncıyı sorumlu tutacak bir nokta olmasa da İnce; beni, editörü ve yayınevini suçlamaktan geri durmuyor. İnce'nin bilgi yanlışlarıyla dolu iddialarına, *Şiirin Çizdiği* üzerinde bir şüphe oluşmaması için cevap vereceğim.

İddianın Kaynağı Nedir?

Kitapta yer alan 1939-1945 arasındaki 21 yazının İlhan Berk'e ait olamayacağıyla ilgili Özdemir İnce'nin kanıtı hayli şaşırtıcı. "1956 ile 24 Ağustos 1990" arasında İlhan Berk'le çok yakın olduğunu dile getiren İnce, eğer bu yazıları yazsaydı Berk'in mutlaka bundan kendisine söz edeceğini söylüyor. İnce'ye göre eğer Berk bu yazıları yazsaydı, "Ağız dalaşı yaptığımız zamanlarda, mutlaka 'Lan oğlum ben bu konuları *Servet-i Fünun*'da yazdığım günlerde sen ananın sütünü emiyordun!' derdi". Tekrarlanırsa: İnce'nin kanıtı, İlhan Berk'in bu yazılardan kendisine hiç söz etmemesi.

Özdemir İnce'nin başka bir iddiası da, İlhan Berk'in "iyi düzeyde Fransızca bilmediği, yeterli donanıma sahip olmadığı". İnce'ye göre "sadece İlhan değil o yılların şairleri böylesine yazıları yazamazdı. Yazsa yazsa Ahmet Hamdi Tanpınar yazabilirdi". Ancak Berk'in bu dönemde yazdıklarının çoğu kısa dergi ya da gazete yazısı, hatta bazıları yalnızca kitap tanıtımı. Dolayısıyla İnce'nin sözünü ettiği gibi akademik nitelikli yazılar söz konusu değil.





Servet-i Fünun, Varlık ve Gündüz'de İlk Çeviriler

Özdemir İnce, İlhan Berk'in 1945'ten önce Fransızca bilemeyeceğini söylese de, İlhan Berk 1937'den itibaren *Servet-i Fünun*, *Varlık* ve *Gündüz*'de bir hayli şiir çevirisi yayımlamış. Tüm metinleri sıralamaya gerek yok ama birkaç örnek verilebilir: *Servet-i Fünun*'un 26 Ağustos 1937 tarihli sayısında Charles Baudelaire'in "Göç" şiirini Ca-

hit Sıtkı'ya ithaf ederek çevirdiğini görüyoruz. Yine Baudelaire'den "Spleen" çevirisi de aynı dergide 7 Temmuz 1938'de yayımlanıyor. 1938'deki sayılarda René Bizet, Henry Bataille, Valéry Larbaud'dan yaptığı çeviriler yer alıyor. Benzer biçimde *Varlık*'ın 1 Senteşin [Kasım] 1937 sayısında Baudelaire, 15 İkinci Kanun [Ocak] 1938 sayısında Valéry'den yaptığı çeviriler yayımlanmış. *Gündüz* dergisinin Mart ve Haziran 1938 sayılarında Baudelaire'den birer çevirisi yer alıyor Berk'in. 1930'ların sonundaki dergiler tarandığında, *Şiirin Çizdiği*'ndeki yazıların öncesinde İlhan Berk'in Fransızcadan yaptığı çevirilerle dergilerde görüldüğü açık hale geliyor. Belli ki Berk, bu çevirilerden de Özdemir İnce'ye söz etmemiş.

Yastık Kitabı

Berk'in 1945'ten önce Fransızca bildiğine dair kanıtlar bununla da sınırlı değil. *Şiirin Çizdiği*'nde yer alan yazılarda İlhan Berk, önceki yazılarına referans veriyor. "Aynı seri"den yazdığı yazıları, bunları yayımladığı dergileri belirtiyor. Berk'in "aynı seriden" dediği yazıları dipnotlardan takip etmek mümkün. Ayrıca, kitapta yer alan "Deliorman Münasebetiyle" başlıklı ve 1942 tarihli yazısında "Bir gün geldi ki (üç sene yastık kitabım olduktan sonra), Paul Valéry'nin bir daha elime almamak üzere bütün ciltlerini bir kitapçıya götürüp sattım" (s. 385) diyor. 1939'da Valéry üzerine yazan ve Özdemir İnce'nin "yazılamaz" dediği metnin kaynağı olan Valéry'nin "bütün ciltleri"nin başucu kitabı olduğunu Berk açıkça dile getiriyor. Şair kendi yazılarına sahip çıkarken, Fransızcadan çeviri yaparken ve Fransızca kitapları okuduğunu söylerken nasıl olur da bu yazıların İlhan Berk'e ait olmaya-çağıyla ilgili bir şüpheye kapılabilir, bir muammadan söz edebiliriz?

Salâh Birsel'in Tanıklığı

Ayrıca 1940'ları "içerden" anlatan bir metin olarak büyük bir kıymet taşıyan Salâh Birsel'in *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* kitabında İlhan Berk'in tüm parasını Haşet'ten aldığı Fransızca kitaplara yatırdığı bilgisi verilir (Sel Yayınları, s. 151). Salâh Birsel, İlhan Berk'in henüz ilkokul öğretmenliği olduğu, yani Fransızca öğretmenliğine başlamadığı 1945'ten önce görev yaptığı Giresun'un Espiye ilçesinden İstanbul'a geldiğini söyler. Birsel'in kitabından, 1940'lı yılların edebiyat ortamına

dair pek çok bilgiye ulaşmak mümkün olduğu gibi, Berk hakkında başka bilgilere de ulaşılabilir. Aşağıda başka bir örnek vereceğim.

“Benim Çağымda Batı’yı Bilmek Önemliydi”

Benzer biçimde *Papirüs* dergisinin 1981 tarihli 2. sayısında yayımlanan, Cemal Süreya ve Ece Ayhan’ın sorularına cevap verdiği kapsamlı söyleşide İlhan Berk liseden itibaren Fransızca öğrendiğini dile getiriyor. İlhan Berk, maddi sorunlar nedeniyle eğitim hayatının kesintilere uğradığını ama edebiyata olan tutkusu nedeniyle “tersinden giderek” Fransızcasını geliştirdiğini söylüyor. Şöyle diyor şair: “Benim çağымda Batı’yı bilmek, öğrenmek önemli bir olaydı. Kim şiirimle ilgilense dil öğrenmemi öneriyordu. Özellikle İzmir’deki öğretmenlerim. Öğretmen okullarında iken Fransızca öğrenmeye başladım. Ama sistemli değil. Şiir yazdığım çağlardı. Baudelaire’i sevdiğim çağlardı. Çevirileri çıkıyordu. Nerede bir çeviri görsem asıllarını bulup okumağa, öğrenmeğe gittim. Aslında bir dil hiçbir zaman böyle öğrenilmez. Bense bu ters yolu tuttum. Çünkü beni ilgilendiren o şiiri okumaktı. Bu da benim Fransızca’yı öğrenmemi son derece güçleştirdi. Öğretmen okulunu bitirdiğim zaman Fransızca bilgimi daha da arttırdım. Açılan sınavı kazanarak Gazi Eğitim’in Fransızca bölümüne girdim ve orayı bitirdim” (s. 85).

Aynı söyleşide Berk, dil öğrenmeye başladıktan sonra Fransız Kitaplığı’na çok sık gittiğini de belirtiyor. Kitabevlerinde bulunmayan ya da alınamayan kitaplara nasıl ulaştığının bilgisini de veriyor (İnce’nin “Fransızca kitaplara nasıl ulaşmış olabilir?” sorusu da böylece cevaplanıyor). İnce, İlhan Berk’in 1918 ile 1945 yıllarındaki hayatını yalnızca kendi biliyor ve sanki şair bilinçli biçimde bu dönemi karanlıkta bırakıyormuş gibi bir “gizem” yaratsa da *Papirüs*’teki söyleşide Berk, İnce’nin neredeyse tüm sorularına cevap veriyor.

Bilgi Yanlışları

Özdemir İnce yazısının sonunda, bazı kitapların yayın tarihlerini vererek bu yazıların İlhan Berk tarafından yazılamayacağını kanıtlamaya çalışıyor. İnce’nin bu bağlamda verdiği bilgiler de yanlış ve eksik.

İnce’nin yazısının sonuna koyduğu ve en çarpıcı etkiyi yaratacak nitelikte olan Şolohov örneği, açık biçimde yanlış bilgiye dayanıyor. *Şiirin Çizdiği*’ne alınan yazıda İlhan Berk, Şolohov’la ilgili şöyle demiş: “Sanat büyük kitlelerin malıdır. Ancak bu mana içinde hayatıyetini kazanır [...] büyük yığınların malı Şolohov’un *Durgun Don Üzerinde*, *Uyandırılmış Toprak* adlı eserlerinde [...] bu noktayı görmek mümkündür” (s. 79). İnce, *Durgun Akardı Don*’un Fransızcaya 1959-1965 arasında, Türkçeye 1965’te çevrildiğini, dolayısıyla Berk’in bu romanı hangi dilde okumuş olabileceğini, 1944’te romandan nasıl söz edebileceğini soruyor. İnce’nin dikkat etmediği bir nokta, yazıda, Türkçeye hayli erken çevrilen *Uyandırılmış Toprak*’tan söz



edilmesi. Şolohov, 1938'de Mustafa Nihat tarafından Türkçeye çevrilmiş, Türkçeyi okur 1938'den itibaren Şolohov'u tanıyor. Daha önemlisi *Durgun Akardı Don*, 1959-1965'te değil, Rusça yayımlanmasından iki yıl sonra *Sur le Don paisible* adıyla Fransızcaya 1930'da V. Soukhomline ve S. Campaux tarafından çevrilip Payot tarafından da yayımlanmış. Zaten İlhan Berk'in kitabın adını "Durgun Akardı Don" biçiminde değil de, Fransızca çevirideki gibi "Durgun Don Üzerinde" olarak vermesi kitabın Fransızcasını gördüğüne işaret ediyor. Ortada bir "muamma" kalmıyor.

Özdemir İnce'nin "vukuat" olarak sunduğu başka bir bilgi de Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* (*To the Lighthouse*) kitabıyla ilgili. İnce, bu kitabın 1945'te Türkçeye çevrildiğini ama İlhan Berk'in bu kitaptan 1943'te söz ettiğini söylüyor. Ancak İnce'nin dikkat etmediği önemli bir nokta var. İlhan Berk, kitabın adını "Fenerde Gezinti" biçiminde vermiş. Bu da yine kitabın Fransızca çevirisini görmesinden kaynaklanıyor. *The Reception of Virginia Woolf in Europe*'da yazarın *Deniz Feneri* kitabının 1929'da Fransızcaya *La promenade au phare* adıyla çevrildiği ama bu adın sorunlu olduğu, sonrasında nispeten daha iyi olsa da yine sorunlu biçimde *Voyage au phare* adıyla yeniden çevrildiği belirtiliyor (Continuum, s. 59). Kitabın Fransızca adında yürüyüş/yolculuğa işaret ediliyor, sorun denen bu. Bu çeviri sorununu İlhan Berk'in "Fenerde Gezinti" adlandırmasında görmek, Berk'in Fransızca kitaba referans verdiğini anlamak için yeterli. Ayrıca -rastlantıya bakın ki- Salâh Birsell, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*'nda Woolf'un bu kitabını İlhan Berk'e ödünç verdiğini söylüyor. Salâh Birsell de tıpkı Berk gibi kitabın sorunlu bulunan Fransızca çevirisindeki ada referans vererek "Deniz Fenerine Yolculuk" diyor. Böylece hem Berk'in hem Birsell'in kitabın İngilizcesini değil, 1929 tarihli Fransızca çevirisini gördüğü ortaya çıkıyor. Bir "muamma" daha çözülüyor.

Özdemir İnce'nin "vukuat" olarak gösterdiği başka bir örnek de Kafka'nın *Dava* kitabıyla ilgili. *Transforming Kafka: Translation Effect*'in "French Kafka" bölümünde 1928'den itibaren Kafka'nın Fransızcada yayımlanmaya başladığı, *Dava*'nın da 1933'te Alexandre Vialatte tarafından çevrildiği bilgisi veriliyor (University of Toronto Press, s. 19). Berk'in 1943 tarihli yazısında özetini verdiği ve "Mahkeme" adıyla andığı *Dava*'ya 10 yıl önce yayımlanan Fransızca çeviriden ulaştığı açık. Zaten bunu anlamak için 1943'e gelmeden, daha 1939'da *Yeni Ses*'te



yayımlanan “Roman Sanatına Dair İki Fikir” başlıklı yazıya bakmak yeterli. Berk, bu yazısında *Dava*’nın Fransızcasına (*Procés*) gönderme yapıyor.

Yazı Ahlakı

Şolohov örneğindeki gibi yanlış bilgilerle birtakım iddialarda bulunan Özdemir İnce, yazılardan alıntılar yaparken de bilgileri çarpıtıyor.

1941’de yayımlanan “Halis Şiirin Esaslarını Ararken” hakkında şunları söylüyor İnce: “İlhan Berk 23 yaşında. Şimdi yazının ilk cümlesini okuyalım: ‘Henri Bremond’un şiire dair kitabını bundan altı sene kadar önce Ahmet Haşim’in bir makalesinden öğrenmişim...’ Cümlelerin gerisini okuyun. Ama daha önce yaşını hesaplayın: 23-6=17. Sizin dikkatinizi çekmiyor mu?” Nedir dikkati çekmesi gereken, 17 yaşında birinin Ahmet Haşim’in bir makalesini okuması ve bu makaleden yabancı bir yazarın adını öğrenmesi mi? Üstelik 17 yaşındaki bu genç, *Güneşi Yakanların Selamı* (1935) diye bir şiir kitabı da çıkarmış. İlk kitabını çıkaran bir gencin dönemin önemli bir şairinin yazısını okuduğunu söylemesinde niçin dikkate ihtiyaç var? Asıl dikkate ihtiyacın olduğu kısım İnce’nin “Cümlelerin gerisini okuyun” demesi. Okuyalım: “Ahmet Haşim o kitabı *Halis Şiir* diye tercüme ediyordu. Ancak üç sene önce okuyabildim, bu sene tekrar okudum.” Özdemir İnce’nin alıntısını kesip hesaba giriştiği yerde Berk, kitabı sonrasında okuduğunu söylüyor. Ancak İnce, kendi iddiasını kanıtlayacağını düşündüğü kısmı alıntılama ile yetiniyor, metni çarpıtmakta bir beis görmüyor.

Bir Limandan Üç Resim

Şiirin Çizdiği bir yana, İlhan Berk’in külliyatı başka araştırmacılar tarafından da tamamlanmaya çalışılıyor ve yeni yayınlar İnce’nin iddialarının aksine işaret ediyor. Mayıs 2019’da Erol Gökşen’in titiz çalışmasıyla yayımlanan *Bir Limandan Üç Resim* kitabındaki metinler, ağırlıklı olarak, Berk’in 1934 ile 1939 arasında yazdıklarını kapsıyor. Özellikle Gediz dergisinde yer alan “Binnaz” başlıklı



metinlerde, 1937'den itibaren İlhan Berk'in Türkçeye o tarihlerde çevrilmemiş kitaplara göndermeler yaptığı, Fransızca çevirilere referans verdiği hemen fark ediliyor. Aynı kitabın önsözünde Erol Gökşen, Balıkesir Necatibey Öğretmen Okulu'nun 1937-1938 Yıllığı'nda İlhan Berk'in bir yazısının yayımlandığından söz ediyor. Böylece Berk'in 1937-1938'de nerede olduğuyla ilgili bir bilgiye ulaşılmış oluyoruz. Dahası, *Şiirin Çizdiği*'nden önce yayımlanan bu kitaba dikkat edilseydi, Berk'in Fransızca kitaplara referans vermeye 1939'dan önce başladığı görülebilirdi.

Bu tartışmanın başladığı günlerde yayımlanan Hakkı Avan'ın *İlhan Berk'in Manisa Yılları* kitabında da, şairin 1934'ten itibaren dergilerde görüldüğü, ortaokuldan itibaren de Fransızca öğrenmeye başladığı bilgisi veriliyor. Berk'in biyografisi hakkındaki bu türden yeni bilgiler *Şiirin Çizdiği*'nden yer alan yazıların şaire ait olduğunu farklı açılardan kanıtlıyor.

“Muamma” Çözülürken...

Özdemir İnce'nin yazısını bir eleştiri, bir kitap tanıtımı olarak değerlendirmek hayli zor. Niçin böyle bir yazı yazıldığının gerekçesini anlamak da aynı oranda zor görünüyor. Ortada ne bir muamma ne bir vukuat ne de “mahremin ifşası” var. “Muamma” denen İnce'nin 1930'ların sonundaki dergi koleksiyonlarından habersiz olması, “vukuat” denen İnce'nin bilgi yanlışları ve “mahremi açıklamak” denen ise zaten İlhan Berk'in söyleşilerinde dile getirdiklerinin tekrarlanması ibaret.

EROL GÖKŞEN

İlhan Berk Tartışmasına Son Nokta

Bu yazıyı yazma sebebim, son günlerde Özdemir İnce ve Yalçın Armağan arasında İlhan Berk üzerinden yaşanan tartışmalara farklı bir açıdan bakmaktır. Ancak öncelikle İlhan Berk'in ilk gençlik yıllarının ürünleri olan ve 2019 Mayıs ayında raflarda yerini alan *Bir Limandan Üç Resim* adlı kitabını yayına hazırlarken yazdığım sunuşa burada kısaca değinmek istiyorum. Bu sunuşta, şairin, her ne kadar özyaşamöyküsel ürünü sayabileceğimiz *Uzun Bir Adam* kitabı, hayatına dair önemli ipuçları sunsa da ölümünün üzerinden on yıldan fazla bir zaman geçmesine karşın hâlâ kapsamlı bir İlhan Berk biyografisinin yayımlanmamış olmasına dikkat çekmiştim. Bu durumun yarattığı sıkıntıyı Özdemir İnce'nin 5 Aralık 2019 tarihli *Cumhuriyet Kitap*'taki "Bir Muamma" başlıklı yazısında görmek mümkündür. Özdemir İnce, İlhan Berk'in *Şiirin Çizdiği* (haz. Yalçın Armağan) kitabında yer alan ve 1939-1942 yılları arasında yayımlanan yazıların şaire ait olamayacağı iddiasında bulunmaktadır (s. 10). Bu iddia, maalesef bilgi eksikliğinden kaynaklanan talihsiz bir açıklamadır. Şöyle ki Yalçın Armağan'la hemen hemen yakın zamanlarda başladığımız İlhan Berk çalışmalarında bulduğumuz yazıları birbirimize göndererek birer kitap yayına hazırladık. Ben, yukarıda da bahsettiğim gibi şairin 1933-1943 yılları arasında yoğunlaşan "anlatı"larına odaklandım. Bu sırada, Yalçın Armağan'ın yardımlarıyla İlhan Berk'in 1960'lı yıllarda bir "masal" yazdığını öğrendim ve bunu kitaba ekledim. Bu çerçevede, özellikle 1933-1943 yılları arasında, İlhan Berk'in dergi ve gazetelerde "deneme" havası taşıyan yazılarını Yalçın Armağan'a gönderdim. Böylece, yardımlaşarak söz konusu kitapları yayımladık. Dolayısıyla, yazıların üzerinde İlhan Berk'in adının yer alması, hatta kimi yazılarının fotoğraflarıyla beraber basılması, bizi bu yazıların İlhan Berk'in olamayacağı konusunda şüpheye düşürmedi. Öyleyse, buradaki esas sorun nedir? Özdemir İnce'yi böyle bir eleştiriye yönelten sebepler nelerdir? Sanırım sorunun cevabı büyük ölçüde İlhan Berk'in biyografisinin hâlâ aydınlatılmayı bekleyen taraflarının olmasında yatıyor.

Özdemir İnce ve Yalçın Armağan'ın tartışmasında üzerinde durmak istediğim asıl konu, temel sorunun sorulmamış olmasıdır. İlhan Berk hayatının, daha



doğrusu eğitim hayatının hangi döneminde Fransızca öğrenmeye ve Fransız edebiyatına ilgi duymaya başladı? Bu soru tatmin edici biçimde cevaplandırılabilirse, Özdemir İnce'nin "muamma" dediği konuya da büyük ölçüde açıklık getirilebilecektir.

İlhan Berk'in doğduğu yer olan Manisa'ya ve Manisa yıllarına burada uzun uzadıya değinmeyi gereksiz görüyorum. Bu konuda hem şairin *Uzun Bir Adam* kitabı hem de bugünlerde çıkan Hakkı Avan'ın *İlhan Berk'in Manisa Yılları* adlı kitabı yeterli bilgiyi vermektedir. Fakat kayıp olan bir dönem var ki yazarın esas gelişim çağı diyebileceğimiz, kendisini bulduğu ve yolunu çizmeye başladığı "lise yılları"dır. İlhan Berk, *Uzun Bir Adam* kitabında Manisa yıllarından, ailesinin bütün fertlerinden, hatta Giresun'un Espiye ilçesinde öğretmenlik yaptığı dönemden söz etmesine karşın lise yıllarından söz açmaması dikkat çekicidir. O, sadece *Uzun Bir Adam*'da yapmaz bunu; kendi hayatı, şiirleri, şiirsel estetiği hakkında bilgi verdiği söyleşilerinde de sanki o dönemi "görmezden" gelen bir yaklaşımı vardır. Bu düşüncemizi destekleyen bir görüş de Tarık Özcan'dan gelir. İlhan Berk hayattayken onunla görüşmeler yapan ve şair üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlayan Tarık Özcan'ın "Berk'in okuduğumuz eserlerinde bu döneminden hiç bahsetmemesi dikkatimizi çekmektedir." (s. 19) demektedir.

Şair, hayatının kimi kesitlerinden söz ettiği *Uzun Bir Adam* kitabında ve yaptığı söyleşilerde "lise yılları"na dair çok az bilgi verir.¹ *Uzun Bir Adam* kitabında, Hüsnü Erman adlı bir dişçinin yardımıyla ilkokulu ve ortaokulu bitirdiğini, hatta bu yardımların "öğretmen okulunu bitirene değin de sürdü[günü]" söyler (s. 43). Dahası *Papirüs* dergisinin 1981 tarihli 2. sayısındaki söyleşide de bu dönemini bir cümle ile geçirir: "Öğretmen okullarında iken Fransızca öğrenmeye başladım" (s. 85). Benzer biçimde 1988 tarihli *Yeni Düşün* dergisinin 55. sayısındaki kapsamlı söyleşide, Manisa yıllarından ve onun kendisi üzerindeki etkisinden uzun uzadıya söz eden İlhan Berk, söz konusu lise yılları ve Balıkesir'deki öğrencilik dönemi olunca hemen hemen hiç konuşmaz. Sadece şu cümleleri kurar: "Manisa'dan sonra... Öğretmen okulunun imtihanlarına girmiştım, kazandım. Necatibey İlköğretmen Okulu'nu bitirince de ilk görev yerim Giresun'un Espiye nahiyesi oldu ve ben denizi gördüm." (s. 21)

Bütün bunlar göstermektedir ki "bilinçli" ya da "bilinçsiz" bir biçimde İlhan Berk, lise yılları üzerinde durmaz. Bu yılları aydınlatmak için İlhan Berk'in Balıkesir yıllarına bakmak gereklidir. Tabii öncesinde liseyi okuduğu Necatibey Muallim Mektebi (Necatibey Öğretmen Okulu) hakkında kısa bir bilgi vermeliyim. Türkiye'nin ilk Millî Eğitim Bakanlarından Mustafa Necati'nin hatırasına hürmeten Necatibey Öğretmen Okulu adı verilen okul Nisan 1932'de yatılı olarak hizmet vermek üzere açılmıştır.

¹ İlhan Berk'in hayatının karanlıkta kalan yönleri sadece lise yılları değildir. Onun 1950'li yıllarda Ankara'daki yazı faaliyetleri de tam olarak aydınlatılabilmiş değildir. Bu konuyla ilgili yapılan tek çalışma için bakınız: Bhanur Garan Gökşen (2019). "Şairin Tiyatroyla İmtihani: İlhan Berk'in Tiyatro İle İlgili Metinleri". *Hürriyet Gösteri*. Temmuz-Ağustos-Eylül 2019, 328: 31-35.

Necatibey Öğretmen Okulu'nun "pedagoji" öğretmeni olan Ziya Günöz, Balıkesir Halkevi'nin yayın organı olan *Kaynak* dergisinin 1944 tarihli 135-136. sayısında "Balıkesir Necatibey Öğretmen Okulu Tarihçesi" adıyla bir yazı kaleme alır. Ziya Günöz, bu yazısında okulun tarihçesini ele aldıktan sonra sözü okulun son durumuna getirir. Okul için harcanan paradan bahsettiği gibi onun mükemmel bir hale kavuştuğunu da ekler:

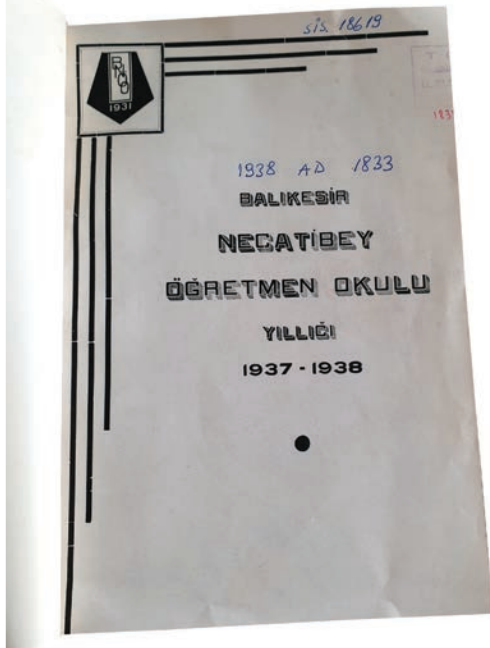
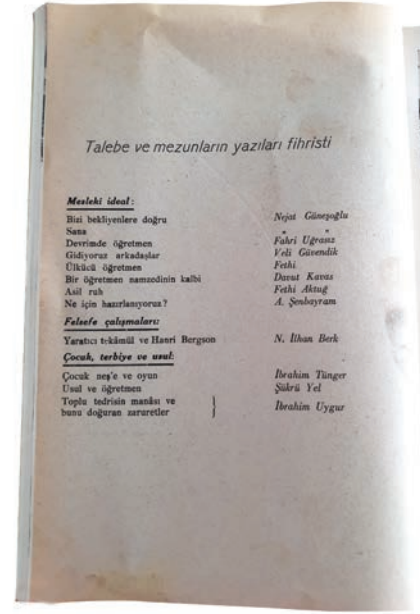
1932 yılında bina ve ders vasıtaları itibarile de bir milyon lira sarfile meydana gelen mükemmel ve hertürlü konforu havi ve kültür kurumlarımızın en değerli abidelerden birini teşkil eden Necatibey öğretmen okulu kurulmuş oluyor.

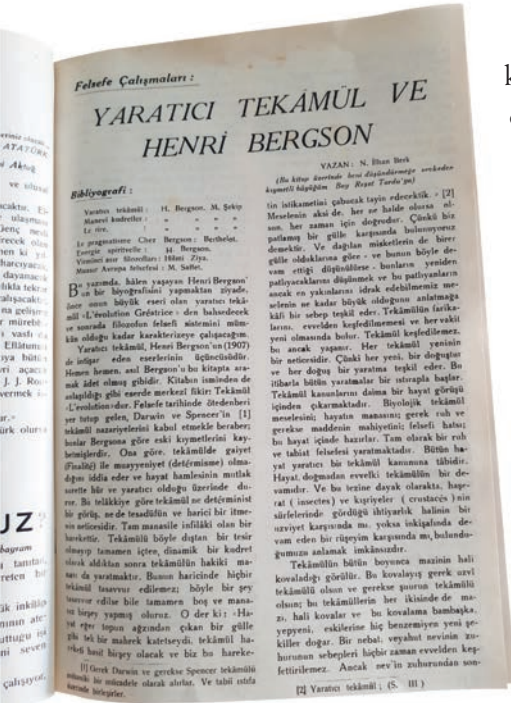
Okul bu binaya geçtikten sonra, en müttekâmil şeklini aldığı gibi, keyfiyet ve kemmiyet bakımından verimi artmış bulunuyor (s. 270).

Bu bilgilerin yanında 1933-1935 tarihlerinde Necatibey Öğretmen Okulu'nda geçirdiği zamanı iki sayfa gibi kısa bir yazıyla anlatan Halil İnalıcık da okulun yapılırken, "Türkiye eğitim ölçütlerine göre modern" olması için çalışıldığını söyler. Okulun "oldukça zengin bir kütüphanesi" olduğu, buraya atanan öğretmenlerin "özenle" seçildiği üzerinde durur. Dahası Halil İnalıcık, derslerine giren pek çok öğretmenin Fransa'da eğitim aldıktan sonra bu okula geldiğini de ekler (s. 1). Bu iki tanığın Necatibey Öğretmen Okulu hakkındaki söyledikleri dönemin şartları düşünüldüğünde okuldaki eğitim kalitesini göstermesi açısından hayli önemlidir.

İlhan Berk'in lise yıllarını aydınlatacak belgenin 1937-1938 tarihli Necatibey Öğretmen Okulu Yıllığı olduğunu düşünüyorum. Bu yıllıkta İlhan Berk'in İlhan Birsan adıyla fotoğrafı yer alır, ayrıca "Kooperatif Kurulu"nda üye olduğuna dair fotoğrafı da vardır. Bu arada söz konusu yıllıkta "N. İlhan Berk" adıyla "Yaratıcı Tekamül ve Henri Bergson" başlıklı bir yazısına da rastlanmaktadır. Yıllığın son sayfasında ise mezunların hangi illere atanacakları da bir liste halinde verilmektedir. Dahası, Necatibey Öğretmen Okulu'nun 1937-1938 tarihli mezunlar yıllığında Naci Erçevik'in Fransızca öğretmeni olarak yer alması da dil öğretiminin öğrencilere erken yaşlarda verildiğinin bir göstergesidir.

İlhan Berk, 1938 yılında mezun olduğuna göre liseye ne zaman başlamıştır? Bu sorunun yanıtını iki kanıtla vermeye çalışacağım.





Eğitim ve Bilim dergisinin 1982 tarihli 38. sayısında Ferhan Oğuzkan, “Ülkemizde Öğretmen Eğitiminin Gelişimi” adlı makalesinde öğretmen okullarının öğrenim sürelerinin 1932-1933 eğitim-öğretim yılında altı yıla çıkarıldığıyla ilgili bilgi verir (s. 38). Bu konudaki bir diğer kanıt ise Halil İnalıcık’ın 1933-1935 yılları arasında Necatibey Öğretmen Okulu’ndaki öğrencilik yıllarına dair yazısıdır. *Necatibey Eğitim Fakültesi Dergisi*’nin 2010 tarihli 22. sayısında çıkan yazıda Halil İnalıcık, 1933-1935 yılları arasında kaldığı Necatibey Öğretmen Okulu’nun eğitim süresinin “6 yıla çıkarıldığı[nı]” söyler (s. 1). Ancak burada bir parantez açmak gerek. *Papirüs* dergisindeki bir söyleşi bize yeni bilgiler vermektedir. Nasıl ki Halil İnalıcık, 1933 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü “ilga olununca” Necatibey Öğretmen Okulu’na giderse, İzmir Öğretmen Okulu’nun sınavını kazanan İlhan Berk, bir yıl orada okuduktan sonra Necatibey Öğretmen Okulu’na geçer (1981, s. 67). Bu kanıtlara dayanarak İlhan Berk’in 1933 yılında girdiği Necatibey Öğretmen Okulu’nu 1938’de bitirdiği anlaşılmaktadır.

Diyebilirim ki İlhan Berk, 1933 yılında girdiği Necatibey Öğretmen Okulu’nda iyi bir eğitim aldığı gibi tam manasıyla Fransızca öğrenmeye de başlamıştır. Dahası *Papirüs*’teki söyleşisinde ortaokulda Fransızcadan kaldığını belirtir. Elbette onun Fransızca düzeyinin veya yaptığı çevirilerin iyi olup olması başka bir tartışma konusudur. Ancak yazıda sunduğum belgelerden de anlaşılacağı gibi İlhan Berk’in, gerçek manasıyla 14 yaşında Fransızca ile tanıştığını;² 19 yaşından itibaren de çeviriler yaptığını, Fransız edebiyatı hakkında “özgünlüğü tartışılabilir” de olsa yazılar kaleme almaya başladığını söyleyebilirim. Bu yüzden Fransız edebiyatına değinen bu yazılar ve o dönemde yaptığı çevirilerin niteliğini bir yana bırakırsak, gazete ve dergilerde yayımlanan tüm metinlerin İlhan Berk’e ait olduğundan kuşku duyulmamalıdır. Dahası bu yazının İlhan Berk’in hayatının karanlıkta kalan bir dönemine de ışık tutacağına inanıyorum.

Kaynakça

- Berk, İlhan (1981). “İlhan Berk’in Dedikleri Demedikleri”. *Papirüs*. 2: 65-111.
- Berk, İlhan (1997). *Uzun Bir Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, İlhan (1988). “Yazmak Benim Cehennemim... Cenetimse Sevmek”. Söyleşiyi Yapan: Bedirhan Toprak. *Yeni Düşün*. 55: 18-29.
- İnalıcık, Halil (2010). “Halil İnalıcık’ın Necatibey Muallim Mektebi Hatıraları 1933-1935”. *Necatibey Eğitim Fakültesi Dergisi*. 22: 1-2.
- İnce, Özdemir (05.12.2019). “Bir Muamma”. *Cumhuriyet Kitap*. s. 10.
- Günöz, Ziya (Nisan-Mayıs 1944). “Balıkesir Necatibey Öğretmen Okulu Tarihçesi”. *Kaynak*. 135-136: 269-270.
- Oğuzkan, Ferhan (1982). “Ülkemizde Öğretmen Eğitiminin Gelişimi”. *Eğitim ve Bilim*. 38: 37-45.
- Özcan, Tarık (2017). *Aykırı ve Şair İlhan Berk*. İstanbul: Kesit Yayınları.

² Bir Limandan Üç Resim kitabına “önsöz” yazan Prof. Dr. Kemal Özmen’in genç İlhan Berk’in Fransızca kaynaklara yaptığı referanslarla ilgili değerlendirmeleri, liseli şairin ilgileri, yazınsal yönelimleri ve Fransızca dil düzeyi konusunda kimi ipuçları vermektedir. İlhan Berk’in kendi şiirini kurarken Fransız şiirinden ne kadar etkilendiği konusunda oylumlu bir yazı kaleme alan Kemal Özmen’in şu kitabına bakılabilir: Kemal Özmen (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayınları.

KAZANDIĞIMIZ EN BÜYÜK ÖDÜL, GÜVENİNİZ.



Yılın en iyileri seçildi, Ford adını zirveye yazdırdı.
Ford Ranger "International Pick-up Award 2020" ödülünü kazandı.
Ödüllü Yeni Ford Ranger ile tanışmak için siz de Ford yetkili satıcılarına gelin.



Go Further

ERDEN AKBULUT

Nâzım Hikmet'in “Bütün Eserler” Sorunsalına İlişkin Kimi Notlar

Nâzım Hikmet'in eserleri, şairin fırtınalı yaşamı nedeniyle hep tartışmalı olagelmıştır. Nitekim kendisi de *Harp ve Sulh* romanını birlikte çevirirken Zeki Baştımar'a “Canım Kardeşim” hitabıyla yazdığı tarihsiz bir mektupta şöyle diyor:

“Bilhassa yeni edebiyat eserlerini yakından takibediyorum. Ha, edebiyat dedim de aklıma geldi, Nurettin Eşfak diye bir şaircağız var, birkaç şiiri Ankara'da neşredilen Söz mecmuasında çıkmıştı, rubailer filan, sonra bir iki yazısını da başka mecmualarda okumuştum. Dün okuduğum şiirlerden birisini İstanbul'da çıkan Ses isimli bir dergiye basmışlar. Acıdım şairceğize, herifin yazısını kepaze etmişler. Baştan aşağı yanlış, mürettip hatası değil, yazı baştan aşağı gerek şekil gerek muhteva itibarıyla keyfe göre, ulu orta, atlana matlana, yerler değiştirilerek, ilaveler yapılarak, falan neşredilmiş. Adamcağız kim bilir ne kadar içerlemiştir. Sanatım şiir yazmak olduğu için mi nedir, bu işi mesuliyetli bir sanat sayarım, bundan dolayı da böyle bir iş aynı telakkiyi güden namuslu bir şairin başına gelince adamcağıza acımamak elden gelmiyor. Her ne hal ise.”¹

Nitekim Nâzım Hikmet'in eserlerinde “asıllık/orijinallik” bu tartışmanın ana öğelerinden biri olmuştur. Bir diğeri de, eserlerinde anlatılan kişi ve olayların gerçeklikle baği konusudur.

Bu yazıda kısaca bu sorunsalla ilgili yöntemsel zorluklara ve aşılma yollarına işaret etmeyi amaçlıyorum.

• • •

İlk bakışta en sorunsuz olduğu sanılan eserler, şairin sağlığında basılan ve kendisinin gördüğü çalışmalarıdır; ancak onlar da kendine özgü zorluklar taşımakta, polemiklere yol açmaktadır.

¹ *Harp ve Sulh* romanının çevirisi sırasında Nâzım Hikmet'in Zeki Baştımar'a gönderdiği mektuplar, yurtdışına giderken Zeki Baştımar tarafından yeğeni Süreyya Hacıyakuboğlu'na bırakılmış, o da bunları İlhan Selçuk'a iletmıştır. İlhan Selçuk da bu mektupları Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı arşivine bağışlamıştır. Diğer mektuplarla birlikte bu mektup için bkz. Erden Akbulut, *Zeki Baştımar Yaşam Öyküsü, Mektuplar, Yazılar, Sosyal Tarih Yayınları*, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul, Ocak 2018, s. 106.

Nitekim *Toplumsal Tarih* dergisinin Kasım 2017'deki 287. sayısında Prof. Dr. Zafer Toprak'ın "Ekim Devrimi ve Osmanlı Türk Basınında Lenin" başlıklı yazısında Nâzım'ın 1925 yılında *Aydınlık* dergisinde yayımlanmış "Ustamızın Ölümü" başlıklı şiiri için; "Bu ünlü şiir maalesef Nâzım Hikmet güncel külliyyatında, Yapı Kredi Yayınları'nın toplu eserlerinde, diliyle oynanmış, tahrif görmüş, hatta sansürlenmiş haliyle yer alıyor... 'Troçki'nin de demir dalgalı saçlarını titreten bir haber;' şeklinde olan satır Yapı Kredi Yayınlarında 'telgraf direklerinin demir saçlarını titreten bir haber.' şekliyle okuyucunun karşısına çıkmaktadır." Yine aynı derginin Mart 2018'deki 291. sayısında Sinan Şanlıer "Lenin, Troçki, Demir Saçlar ve arada, bir de Stalin var..." başlıklı yazısında "Ustanın Ölümü" şiiri konusunda şu bilgileri veriyor: "Şiir *Aydınlık* dergisinde yayımlandığı zaman söz konusu satır 'Troçki'nin de demir dalgalı saçlarını titreten bir haber' olarak yer almış ve şiir Lenin'e yazıldığı için doğal olarak Lenin lafzı da yer almıştır. Resmi baskı dediğim Cem ve Adam Yayınlarının baskılarına birkaç kez bakmama rağmen şiiri göremedim, ya da benim dikkatimden kaçtı. Şaşırtıcı derecede gariptir ki, satır, tahrifata uğradığı söylenen biçimiyle YKY'den önce Sofya baskılarında (1. cilt, s. 95) ve aynen YKY'deki haliyle yaklaşık 50-60 yıl önce Nâzım ile Babayef'in ortak çalışmasında da yer almıştır. Yine Sofya baskılarında, şiirde geçen 'seda' 'aksi seda' gibi vurgular dahi 'ses', 'yankı' gibi değişikliğe uğramıştır. Dahası, bu şiir bir de 1928 yılında Azer Neşir tarafından Bakü'de basılan *Güneşi İçenlerin Türküsü* adlı kitapta basılmıştır. Sayfa 49'da yer alan şiirde ise Troçki çıkarılmış, Stalin yer almıştır ve satır, 'Stalin'in demir dalgalı saçlarını titreten bir haber!..' şekline dönüşmüştür." *Denebilir ki, zaman içindeki siyasal gelişmelere bağlı olarak Nâzım Hikmet kendi şiiri üzerinde düzeltmeler yapabilmektedir.*

Bu konuda en çarpıcı örneklerden biri de "Lidi Vanna" şiiridir: YKY'de de yer alan sürümünde

"Halbuki, meselâ, geç vakit geceleyin,
kışın hele,
rahatsız etmeden
büyük uykudaki insanı,
usullacık geçip Kızıl Meydanı
dolaşmıya bayılırım
rıhtımında Moskova nehrinin,"

biçiminde yer alan dizeler bir diğer daktilo sürümünde ve 1954'te Moskova'da yayımlanmış bir kitapta şöyle yer alıyor:

"Halbuki, meselâ, geç vakit geceleyin,
kışın hele,
rahatsız etmeden

büyük uykudaki iki insanı,
usullacık geçip Kızıl meydanı
dolaşmaya bayılırım
rıhtımında Moskova nehrinin,”²

Ekber Babayef 8 ciltlik *Nâzım Hikmet Bütün Eserleri* çalışmasının 2. cildinin sonuna koyduğu notlarda şöyle yazıyor: “Yirminci Yüzyıl Üstüne’ – Şiirin eski adı ‘Yirminci asra dair’dir. Müellif şiirin dilini yenileştirmiştir ve bazı tashihler yapmıştır. Meselâ: Sondan 4üncü satır eski metinde şöyleydi: ‘Ve son g ü l e n l e r i güzel g ü l e c e k olan yirminci asır’ yeni metinde: ‘Ve son günleri güzel gelecek olan yirminci yüzyılın.’”³ *Dolayısıyla Nâzım Hikmet kendi şiiri üzerinde siyasal gelişmelerle bağlı değişikliklerin yanı sıra sözel değişikliklere de başvurabilmektedir.*

Yine Ekber Babayef’in sözünü ettiğimiz notlarında şöyle deniyor: “Nefte Doğru’ – 1928’deki müstesna, şiirin bütün sonraki baskılarında başlık değiştirilerek ‘Seyahat notları’ yapılmıştır.

‘Birdenbire bir baş uzandı omuzumdan pencereye,
sarı saçlı, mavi gözlü bir komsomolka başı...’

mısraları, şiir Türkiye’de basılırken şu biçimde yapılmıştır:

‘Bir baş uzandı omuzumdan pencereye
genç bir kadın başı’

Türkiye’deki baskılarda şu mısralar atılmıştır:

‘Gömleklerimiz reçine kokuyor
reçine’

mısraından başlayarak

‘Bugün ikinci günü yolculuğumuzun’

mısraına dek 18 mısra;

“Ölçmek istiyorlarmış gibi geçtiğim yolu’

mısraından sonra 7 mısra;

‘Vücudumla gerindim’

mısraından sonra 8 mısra.”⁴ Bu örnekte, Nâzım Hikmet “komsomolka” sözcüğünü “sansür” etmenin yanı sıra Türkiye baskısında adı geçen şiirinden 33 mısra da çıkartıyor, bir diğer deyişle kendi şiirini kısaltabiliyor.

Öte yandan cezaevinden çıktıktan sonra *Kurtuluş Savaşı Destanı* eserini İnkılâp Kitabevi için gözden geçirerek yayın antlaşması yaptığı ve bu nüshanın var olduğu biliniyor. Aynı biçimde Bulgaristan’da Halk Gençliği Yayınevi tarafından 1952’de yayımlanan *Moskova Senfonisi, Memleketimden İnsan Manzaraları* destanının bir bölümüdür. Bu kitaba Önsöz yazıp redaktörlük yapanlardan Fahri Erdinç “Biterken”

² ЛИТЕРАТУРНАЯ
ХРЕСТОМАТИЯ НА
ТУРЕЦКОМ ЯЗЫКЕ, s. 61.

³ Ekber Babayef, *Nâzım
Hikmet Bütün Eserleri*, 2. cilt,
Sofya baskısı, s. 499.

⁴ a.g.e., s. 497.

bölümünde şöyle yazıyor: “Nâzım Hikmet’in söylediğine göre, ‘Moskova Senfonisi’ destanı henüz bitirilmemiştir.[...] Bilindiği gibi, Nâzım Hikmet ‘Moskova Senfonisi’ni Bursa hapisanesinde yazmıştır. Buna rağmen, destan, bundan bir iki yıl evvel yurdumuza geçmiştir. Nâzım Hikmet, 1951’de Bulgaristan Halk Cumhuriyetine gelişinde, *destanın orijinalini bizzat gözden geçirmiş ve gereken düzeltmeleri yapmıştır.*” [italikler bana ait] Bilindiği gibi Memleketimden İnsan Manzaraları ilk kez Memet Fuat tarafından elindeki değişik daktilo metinlerden hareketle yayına hazırlanmıştır. Halen *Piraye Koleksiyonu*’nda bulunan daktilo metinler ile basılı destan arasında ciddi farklılıklar vardır; Eski Türkçe elyazılı mısra ve sözcükler, kimi mısralardaki yer değişiklikleri basılı örneklerde yer almamıştır.

Nâzım Hikmet’in özellikle 1951 sonrası çalışmalarının önemli bir bölümü halen RGALİ’de (Rusya Edebiyat Sanat Devlet Arşivi), RGASPI’de⁵ (Rusya Sosyal Siyasal Tarih Devlet Arşivi) ve SKP(b) MK Özel İşler Sektörü arşivinde⁶, ayrıca günlük gazete ve edebiyat dergilerinde Rusça olarak yer alıyor. M. Melih Güneş ve Mehmet Perinçek’in çalışmalarıyla bu arşivlerdeki belgelerin bir kısmına ulaşıldı; Mehmet Perinçek şu bilgiyi veriyor: “SSCB Yazarlar Birliği bünyesinde Nâzım Hikmet’in Edebi Mirası Komisyonu kurulmuştur. Komisyonun başkanlığına Sovyet yazar ve Nâzım’ın yakın arkadaşı Konstantin Simonov getirilmiş, Ekber Babayev ise sorumlu sekreteri olmuştur. Komisyonun temel görevleri, Nâzım Hikmet’in bütün eserlerini bir araya getirmek; el yazmalarını, kendi yazdığı veya ona gelen mektupları, ses ve görüntü kayıtlarını, onun edebiyat-sanat dünyasına ait her türlü malzemeyi toplamaktır. Basın üzerinden de tüm dünyaya bu türden belgelerin asıllarının veya fotokopilerinin gönderilmesi çağrısı yapılmıştır. Bütün bu belgelerin şu anki adıyla Rusya Edebiyat Sanat Devlet Arşivi’nde (RGALİ) saklanacağı duyurusu yapılmıştır.”⁷ Bu arşiv ve yayınlarda yer alan Rusça şiir, yazı, oyun vb.’lerinin varsa Türkçe asıllarına ulaşmak da önde duran görevler arasında. Örneğin “Literaturnaya Gazeta” ve “Stalin v Serdtse”de yayımlanan ve Mehmet Perinçek tarafından çevrilen “Hatırlıyorum” şiirinin Türkçesinin Bulgaristan’daki *Halk Gençliği* gazetesinin, 3 Nisan 1953 günlü nüshasında çıktığı biliniyor; ancak bu gazete şimdilik bulunamadı.

Nâzım Hikmet’in en zor tamamlanabilecek eserleri, hiç kuşkusuz sanat dışı ya da siyasal yazıları ve konuşmaları. 1929-1933 arasında Türkiye’de bir grup arkadaşıyla yürüttüğü Türkiye Komünist Partisi faaliyetinde önder konumlarında bulunan Nâzım Hikmet’in siyasal yayınların dışında olması düşünülemez. O dönem Nâzım ile birlikte 1+1=BİR kitabı yayımlanan ve aynı siyasal faaliyet içinde yer alan Nail Çakırhan şöyle yazıyor: “Neşriyat faaliyetine gelince: Yine kongrede alınan karar üzere, bütün faaliyet üç mühim şiarın tahakkuku için lazım olan parayı bulmak işi etrafında teksif, teknik büro başta olmak üzere bütün teşkilat seferber olundu. Bir sene, iki sene, buna muvaffak olunamadı. Para bulmak için

⁵ RGASPI’de yer alan Nâzım Hikmet’in kaleme aldığı rapor ve mektuplar ile onun hakkındaki belgeler için bkz. Erden Akbulut, *Komintern Belgelerinde Nâzım Hikmet*, TÜSTAV Yayınları, İstanbul, 2002; “Nâzım Hikmet Üzerine Yeni Belgeler”, Kıyı dergisi, Ocak-Şubat 2012, s. 25-44.

⁶ RGASPI, f. 495, op. 266, d. 47 Nâzım Hikmet’in şahsi dosya belgelerini içeriyor. 82. sayfada yer alan Rusça belgede şöyle deniyor:

“Gir. No.4757

Gizlidir.
DIŞ POLİTİKA KOMİSYONU
ÜYESİ A. L. ORLOV yoldaşa

Size Nazım Hikmet ile ilgili olarak Sıtkı’nın malumat mektubundan alıntılar gönderiyorum. Bilgi olarak şunu ileteyim ki, arşivimizde Türkiye Komünist Partisi’nin Türkçe belgeleri vardır, ancak Özel İşler Sektörü’nün Birinci Bölümü’nde Türkçe bilen raportör olmadığı için, bu belgelerin içeriğini bilmemekteyiz.

İlave: 1 yaprak.

SKP(b) MK Özel İşler Sektörü

Birinci Bölüm Başkan Vekili N. HOHOV /İmza/.

21/IX-1951

No.139/c

Vasyuk yoldaşa!

A. ORLOV /İmza/

⁷ “Yeni Belgelerle KARISI DR. LENA VE NÂZİM’İN TÜRKİYE’YE DÖNÜŞÜ”, *Toplumsal Tarih*, Kasım 2018, s. 74-80.

birkaç soygunculuk teşebbüsü, bilmem neden suya düştü. Uzun süren bu hareketsizlik tabiidir ki, kitle içinde mırıldanmalar ve memnuniyetsizlik uyandırdı. Ve muhalefetin bazı 1 Mayıs’larda beyanname ve broşürler çıkarmaya ve bu suretle kitlenin parçalanmasının idare-i maslahatçı bir faaliyetle önüne geçmeye çalıştı. Bunların arasında benim bildiğim, bir “1 Mayıs beyanname”, “Leninist Fırkalar”, “Kahrolsun Troçkizm” broşürleri vardır.

Nihayet 1932 sonlarında, yukarıda bahsi geçen köylü bürosu teşekkül etti. Bu büronun işi, yalnız köy işleriyle meşgul olmak ve köylü kitlelerini fırka etrafında toplamak için, köy muallimlerinden istifade etmek ve muallimlere bu işi anlatan broşürler, beyannameler göndermekti. 10-15 sahifelik iki küçük broşürü ben kendi ellerimle postalara dağıttım. İşte muhalefetin benim bildiğim neşriyat faaliyeti de bundan ibarettir.”⁸

Ayrıca 1936’da yayımlanmış *Sovyet Demokrasisi ve Alman Faşizmi ve Irkçılığı* broşürleri Nâzım Hikmet’in siyasal eserlerinde önemli bir yere sahiptir.

Yine Nâzım Hikmet’in SBKP, BKP gibi partilere verdiği bireysel veya toplu raporlar da eserlerine eklenmeyi bekliyor; örneğin SBKP’ye Marat ile birlikte verdiği rapor Mehmet Perinçek tarafından, 1951 Bulgaristan ziyareti ertesi BKP’ye verdiği rapor [kısmen] TÜSTAV tarafından yayımlandı. Aynı biçimde 1958’de yayına başlayan Bizim Radyo için yazdığı yazı ve yorumlar TÜSTAV tarafından *Bizim Radyoda Nâzım Hikmet* derlemesinde bulunuyor.

Nâzım Hikmet’in Barış Konseyi’nin değişik toplantılarında, değişik uluslararası toplantılarda ve Berlin Uluslararası Gençlik Festivali’nde yaptığı konuşmalar ve verdiği mülâkatlar, kısmen RGALİ’den derlenerek Mehmet Perinçek tarafından yayımlandı.

Nâzım Hikmet’in mektupları konusu ise, başlı başına bir araştırma konusudur; RGALİ’de bulunan Münevver Andaç’a ve Vera Tulyakova’ya gönderdiği mektupların yanı sıra kimi dostlarına gönderdiği, onlarda veya değişik koleksiyoner ve araştırmacılar da bulunan mektupları derlenip yayımlanmayı bekliyor.

“Nâzım Hikmet’in Bütün Eserleri” yerine “Nâzım Hikmet’in Eserleri” dendiğinde, önemli bir yönetsel sorun aşılmış olur sanıyorum. Zira hep yeni bir şiir, yazı, mektup, konuşma bulunduğu bu eserler gitgide tamamlanır. Ayrıca Nâzım Hikmet’in kendisi derlese “Bütün Eserleri”ne almayabileceğini düşündüğümüz *Yeşil Elmalar* vb. gibi kimi kitapların da bu külliyata eklenmesine gerek kalmaz. Aynı biçimde *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* gibi hangi senaryolarının “Eserleri”nde yer alabileceği de özel olarak değerlendirilmelidir.

Öte yandan asıllık/orijinallik sorunu da, ancak Nâzım Hikmet’in Eserleri’nin “édition critique” çalışmalarıyla çözüme kavuşturulabilir.

⁸ TÜSTAV Komintern Arşivi Döküm 1, CD No: 24, Klasör No: 30-36, Belge No: 661-677 (Eski Türkçe).

Örneğin *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanının TÜSTAV/TKP Arşiv Fonu Duisburg Arşivi Döküm 2’de 3 adet daktilo örneği var⁹; bunlardan ikisi birbirinden ve her üçü de Bulgaristan ve son YKY baskısından ciddi farklılıklar taşıyor. Öte yandan M. Melih Güneş bu romanın üç el yazmasının bulunduğunu belirtiyor; bunlardan birisinin Anjel Açıkgöz tarafından kendisine bağışlandığını ve dikte edilen ilk müsveddelerden olduğunu tasrih ediyor.¹⁰

Bu “*édition critique*”te mevcut basılı eserlerinden hareketle değişik “asıllar/orijinaler”deki farklılıklar belirtilecek, Nâzım’ın eser üzerinde yaptığı değişikliklerin izlenmesi sağlanacaktır.

Örneğin *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* eserindeki kahramanlar RGASPI’deki (Rusya Devlet Siyasi-Sosyal Tarih Arşivi) kişisel dosyalar kullanıma açıldıktan sonra daha net teşhis edilebildi ve bununla Nâzım Hikmet arasındaki ilişki kurulabildi. Nitekim kahramanımız Roy Dranat’ın adı Komintern’de kullandığı ROY MANABENDRA NATH adından geliyor, gerçek adı Battaşarnaya Narendra Nath, kullandığı diğer takma adlar Robert Allan, Martin, Dr. Mahmud, Dr. Benerci (1887-1954); Battaşarnaya Narendra Nath Hintli bir burjuva ailesinde doğdu, matematik eğitimi gördü. Bir Hint milliyetçisi olarak yardım bulmak üzere 1915’te Almanya’ya, 1916’da ABD’ye ve 1917’de Meksika’ya gitti ve orada karşılaştığı Borodin ile komünist partisini kurdu. 1920’de SSCB’de Komintern 2. Kongresi’ne katıldı, “ulusal sorunla ilgili ek tezler”i kaleme aldı; Komintern Uzakdoğu Bürosu’nda Taşkent’te çalıştı ve 1927’de Çin’de görev yaptı. Sağ sapma gerekçesiyle Komintern’den uzaklaştırıldı, Hindistan’a geri döndü ve 8 yıl hapiste kaldı. 1936’da özgürlüğüne kavuştuktan sonra Kongre Partisi’ne katıldı.¹¹ Bu arada Nâzım’ın da öğrenim gördüğü kuruluş döneminde KUTV’da görev yaptı, sağ sapma içinde 1927’de Komintern’den uzaklaştırıldığı sırada da Nâzım Moskova’da KUTV’daydı. Bu bilgiler ışığında şu satırlara tekrar bakalım:

“Benerci sokağa fırladı.

Yürüdü.. Yürüdü...

Bir köşebaşında Roy Dranat’la karşılaştılar.

Havagazı fenerinin altında durdular. Roy Dranat sarhoştı.

Benerci’nin ellerini tuttu :

— Benerci, belki siz haklısınız, dedi. Belki haklısınız. Fakat,

ben “dünyayı düzelterek ben mi kaldım”a kadar düştim.

Mümkündür ki, “beş parmak bir olmaz”a kadar da alçalayım.

Amma, bana öyle geliyor ki, sizin hakkınız var. Allahaismarladık

Benerci. Ben bu tarafa sapıp yoluma gidiyorum, sen de yoluna

git...

Roy Dranat, Benerci’nin ellerini bıraktı. Şapkasını çıkardı.

⁹ TÜSTAV/TKP Arşiv Fonu, Duisburg Arşivi, Sıra No: 440, 1 zarf

¹⁰ M. Melih Güneş, “Bergama, Troya, Boğazköy neyse Nâzım da odur!”, #tarih, Haziran 2018, Sayı 49, s. 42.

¹¹ Pierre Broué, *Histoire de l’Internationale Communiste 1919-1943*, Fayard, Paris, 1997, s. 1077.

Yerlere kadar eğilerek Benerci'yi selamladı :

— Belki, siz haklısınız.....

Sallanarak uzaklaştı..¹²

Şimdi Roy Dranat ile Dr. Benerci arasındaki hesaplaşmanın böylece bir iç hesaplaşma olduğunu da anlıyoruz. Toplumsal kökeni ve gelişimi, siyasal mücadelede vardığı nokta bu hesaplaşmaya nüfuz etmemizi sağlıyor. 30 yıl sonra, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanında Batum'da Fransa Oteli'ndeki hesaplaşma ve karar alma süreci anlatımı da bir ölçüde bu sorunsalın Nâzım Hikmet'in yaşamında nasıl derin bir yer kapladığına işaret ettiğini düşündürüyor.¹³

Örneğin Mehmet Ergün "Nâzım Hikmet'in İzmir günleri" yazısında *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanında İsmail'in 1940'lı yıllarda Sansaryan Han'da başından geçen olayın aslında Dr. Hayk Açıkgöz'ün *Anadolulu Bir Ermeni Komünistin Anıları* kitabında anlatıldığını gösteriyor.¹⁴

Bu "édition critique" okurun, şairin anlatımındaki kimi bilgilere ulaşmasını, anlatılanları kavramasını sağlayacaktır. Bu yönde bir ilk çalışma, anıları bol olsun, Şerif Hulûsi ve Asım Bezirci tarafından yapıldıysa da, o günden bugüne açılan arşivler, ulaşılan belge ve bilgiler, o notların bugün çok daha zenginleştirilmelerine olanak veriyor. Bu çalışmanın yetkin bir kolektif ekiple ve eşgüdümle yürütülmesi, nihaî olmasa da kabul edilebilir en olumlu ilk sonucun alınmasını sağlayacaktır. "Eserler", "Bütün Eserler"e doğru ilerledikçe, "édition critique" de gitgide yetkinleşecektir.

¹² YKY, *Bütün Şiirleri*, Delta Baskısı, s. 315.

¹³ YKY, 22. Baskı, Aralık, 2017, s. 30-31.

¹⁴ *Evrensel Kültür* dergisi, Ocak 2014, sayı 265, s. 51.

Nâzım Hikmet'in "Ahmet" adıyla yayımlanmış şiiri:

Para Sultanlığına Ölüm!

Mel'un kalbinde korku mel'anetten büyük mü?
Yeter! Yalvarma artık, okuyacağız hükmü:
Yüzlerce sene evvel, ateş verip tahtına,
Kanlı derebeyliğin kara çaldık bahtına,
Kellesiyle beraber yuvarladık tacını!..
Fakat onun elinden tacını, kırbacını;
Sen ey namlı bezirgân!. Geçirdin ellerine,
Bir leşe konar gibi, kondun onun yerine,
Senelerce kırbacın sırtımızda inledi,
Senelerce ufuklarım, ahımızı dinledi.
Ne bir bahar yaşadık, ne sevdalı bir gece,
Önünde iki büklüm, çalıştık senelerce,
Fakat obur ruhunun hiç doymuyordu gözü,
Bizden daha rahattı bir köylünün öküzü!..
Bak.. Bu yangın yerleri senden kaldı hediye,
Sağ cebim sol cebimden daha çok dolsun diye,
Sen elinle ölümün alnına çelenk ördün,
Bir asırda öleni bir senede öldürdün!..
Ağlamaktan kör olan gözler hâlâ ağlıyor,
Kızlar kadınlar değil toprak kara bağlıyor,
Hep sensin müsebbibi bu sonsuz ah u vahın!
Sarı altınlarından daha çoktur günahın!..
Fakat son demin geldi; zaman attı zararını;
"Doğurduğun esirler kazıyor mezarını!.."
Ey bezirgân, çorbacı, ey efendi, bey, ağa!.
Artık bugünden sonra hakkın yok yaşamağa!..
Artık sen ebediyen göremezsin güneşi,
Sönecek gözlerinin o lanetli ateşi,
Artık kanlı izini tarihten sileceksin,
Yarın güneş doğmadan ipe çekileceksin!..

(Yeni Hayat, 29 Eylül 1922, Sayı 21)

BÂKİ ASİLTÜRK - GÖKÇENUR Ç.

Diyalojik Okuma:

Gonca Özmen: *Bile İsteye*

BÂKİ ASİLTÜRK: İki üç aydır şiir kitabı okumuyorum. Bunun temel nedenlerinden biri, yıllardır yazın eski polisiyeler ve/veya ucuz romanlar dışında pek bir şey okuyamamamdır. Yaza girmeden, en son, Elif Sofya'nın *Hayhuy'u* ile Ali Aycıl'ın *Bir Japon Nasıl Ölür*'ünü okumuştum. Bu sayfalardaki son "okuma"larımız da o kitaplarla ilgiliydi. Şimdi Gonca Özmen'in *Bile İsteye* kitabı var okuma saatlerimizde. Bir anlamda dumanı üstünde bir anlamda da "nihayet" dedirten bir kitap! Malum, Gonca az kitap yayımlayan bir şair. İlk kitabı *Kuytumda* 2000'de, ikinci kitabı *Belki Sessiz* 2008'de çıkmıştı. 11 yıl sonra *Bile İsteye* geldi. Kime göre, neye göre denebilir ama arada geçen sürenin hayli uzun olduğu da ortada. Görüşüp konuştukça, "Yeni kitap ne zaman? Geciktirme..." falan diye takılırdık. Ama bu zaman aralığını aslında tahmin etmek zor değildi; Gonca hem hayatı çeşitli uğraşlarla geçen hem de çeşitli şekillerde (çeviri, dergicilik, festivaller vs.) edebiyat dünyasının içinde olan biri. Dolayısıyla zamanın bu çok yönlü akışı dosyaların normal aralıklarla gelmesini ister istemez engelliyor. Bu, işin bir tarafı. Öte yandan; geniş zamanlara sahip olsa da Gonca zor beğenen, niceliğin nitelik demek olmadığını bilen bir şair. (Bu, her yıl bir deneme, üstüne bir de şiir kitabı çıkaranlara ciddi bir ders aslında!) Yani, nereden bakılırsa bakılsın, kitapların arasına giren uzun zamanı şairliğe yormak gerekiyor.

GÖKÇENUR Ç.: Ne zaman bir şiir kitabı için yazmaya başlasam kendimi şairin önceki kitapları hakkında düşünür bulurum. Bir kitabı anlamamanın yolunun o kitabın şairin serüveni içindeki yerini, önceki kitapları ile bağlantıları, kopuşları, sıçramaları anlamakla başladığını düşünürüm. *Belki Sessiz* ile *Bile İsteye* arasına 11 yıl girince önceki kitaplarla ilişkiyi kurmak kolay olmayacaktı. Bunu fırsat bilerek önce *Kuytumda*'yı sonra *Belki Sessiz*'i yeniden okudum. Araya bu kadar zaman girince ya da şöyle diyeyim *Bile İsteye*'de yer alan şiirlerin yazılması bunca uzun zamana yayılınca bırakalım önceki kitapla bu kitabın içinde kopuşlarla karşılaşmamız şaşırtıcı olmazdı. Ama Gonca'nın sıçrayışlarla tahmin edilemez yön değiştirmelerine rağmen sürekli ilerleyen bütünlüklü bir şiir serüveni olduğunu

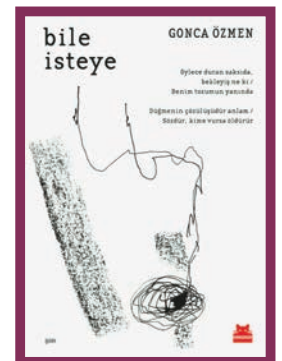
bir kez daha gördüm. Şiirinde kopuşlar yok. Sürekli sıçrayışlar var, şiiri geriyor ama koparmamayı başarıyor.

BÂKİ ASİLTÜRK: Sözünü ettiğin sıçrayışlar öncelikle bu kitap için, sonra da kitaplar arasında geçerli sanırım. Hareketlilik bağlamında, bunun poetik olduğu kadar hayata ilişkinlik olduğunu da vurgulamak şart. Dolayısıyla, *Bile İsteye*'de sanırım en kalın ve geniş parantezi *hayata* açmak gerekiyor. Başta “Ada” olmak üzere doğrudan hayatın içinden gelen izlek ve imgelerle vücut buluyor şiirler. Aşklar, ilişkiler, yaşanmışlıklar... Otobiyografi, ciddi bir kaynak ve yönlendirici olmuş. (Bu noktada çok da açık konuşmayacağım; anlayan anlasın, anlamayan da araştırıp öğrensini!) Hayatın içinden gelip şekillenen şiirler bunlar. Coşkusu buradan alıyor dil. Yer yer teklifsizlik, muhatabını irkiliyor; sahiciliğe taşırken, durduğumuz yere ilişkin bir tedirginlik de duyumsatıyor. Açıkçası, ben, “şairin hayatının şiire dâhil” oluşunu her zaman önemsedim. Dokunan dokunulan, inciten inciten, ayıran ayrılan, hesap soran hesap veren bir şairin kayda geçtikleri olması bakımından da ayrı bir değere sahip bu şiirler. “Ada içerlek bir kız olmuşken / Çırlı bir dalken uzandığı umut” (s. 33) dizeleri küçük bir kız çocuğunun hayata uzanışını imgeliyor. “Kimselere söyleme çocukken yediğimiz toprağı” (s. 20) dizesi sır saklama arzusunun aslında herkesin sırrı olana eklemleme oluşunun altını çiziyor. “Sabahları içilmemiş çaylar kadar telaşlı” (s. 22) dizesi ise modern hayatın hızına yenik düşen küçük ama anlamlı hazlarımızı yaşamaya davet ediyor. “Boş Anma” ise hayatın içinden vücut bulmakla birlikte kinayeli tevriyeli diliyle Türkçenin şiirselliğindeki gizlere ayna tutuyor.

GÖKÇENUR Ç.: Gonca'nın az yazan bir şair olduğu su götürmez. Ama bu durum sadece onun zor beğenmesi, titizliğinden değil aynı zamanda Gonca ile hayat, Gonca ile şiir, hayat ile şiir ilişkisinin son derece güçlü bağlara sahip olmasından ve şiirini hep bu sacayağı üzerinde kurmasından kaynaklanıyor.

BÂKİ ASİLTÜRK: Şiire içtenlik katan bir çaba, yaşayan ve aynı zamanda da yaşatma becerisini gösteren bir şairlik. Saffarian, Furuğ'dan söz ederken gelenekte erkek sesinin egemenliğine değinir ve, “Gerçekte, bir kadının kendi duygularını açığa çıkaracak kadar cesareti yoktu. Aksine Furuğ bunu kolaylıkla yaptı ve elbette öfkeleri üzerine çekti” der. Gonca, dönem şiiri içinde bu cesarete fazlasıyla sahip bir şair olarak görünüyor *Bile İsteye*'de. Şimdi anlaşılıyor ki, bile isteye böyle bir biçim kuruyor!

GÖKÇENUR Ç.: Evet... Bu sahicilik tüm şiirlerde algılanabiliyor. Yaşadıkları ile kurguladığı şiir personasının yaşadıkları birbirine öyle yaşıyor ki biz hepsinin



yaşanmış olabileceğine inanıyoruz. *Bile İsteye'*de kendi cinselliğinden rahatlıkla söz eden bir kadın sesi olması kuşkusuz politik bir seçim. Bir yandan eğitilmiş aydınların yoksullaştırılması, bir yandan çalışan bir anne olarak çocuk büyütmenin zorlukları, bir yandan yirmi yıldır günbegün tutuculaşan toplumun baskısı altında kadına biçilen rolü kabul etmeyen bir çıkış olarak politik bir şiir bu.

BÂKİ ASİLTÜRK: Hayatın şiiri getirdiği yer, aynı zamanda sözcüklerin biriktiği yer oluyor. Sözcük seçimi mi demeli yoksa söz(cüg)ün gelişi mi demeli bilemedim; başka bir sözcük kadrosuyla yazıyor Gonca. Şiirlerden rastgele altını çizdiğim “bakraç, efkâr, har, ucu yanık mendil, nar, testi, kuyu, harman, sandık” gibi taşranın ruhundan sökülüp gelen söz(cük)ler ilk elde dikkat çekiyor. Yanı sıra, “uzun masalar, şık salonlar, otobüs, Thames, kırmızı halı, uçak” vs. ile okurun imgeleminde başka bir dünyanın haritası da çiziliyor. Bu ikisi birlikte düşünüldüğünde şairin, “Bendeki taşra geniş odalara alışık değil” (s. 9) demesine mi odaklanılmalı yoksa “Bir sözcük diğerini gider bulur” (s. 66) demesine mi? Arada kaldım kalmasına ama taşradan ince bir rüzgâr gibi süzülüp gelen çağrışımlar daha bir baskın çıkıyor gibi. *Kuytumba'*dan, o yıllardan esen rüzgâr...

GÖKÇENUR Ç.: Bu kitapta ilk göz ağrısı türkülerle dönmüş de ondan. Dizelerin söz dizimi türkülerden gelse de kendi şiirinin bir parçası kılmayı bilmiş. Cemal Süreya “folklor şiire düşman” dediğinde aslında *locus communis*, aşırı kullanılmaktan anlamı ile bağlarını yitirmiş sözler, şiire düşman demek istemişti bence. “Sazlıkların orda arındım bekledim / Kara yazıların üstüne eğildim bekledim / İnadımın dibinde tortop bekledim / Öteleri çekiştirip berilerde bekledim / Derman ol deyip de bekledim” (s. 13) dediği “Ay İle” şiirinde ya da “Karadutlar basıyor onun gövdesini / Hu diyenler basıyor onun gövdesini / Tuz basıyor onun gövdesini / basıyor onun gövdesini” (s. 64) dediği “Tüh” şiirinde halk şiirinin olanaklarının çağdaş şiirde nasıl kullanılacağına iyi örneklerini vermiş. Gonca dünyada birçok dile çevrilen ve yazdıkları karşılık bulan bir dünya şairi ve bu şiirleriyle evrensel olabilmek için önce yerel olabilmek gerektiğini bir kez daha gösteriyor.

BÂKİ ASİLTÜRK: Yerelin de en dibinden, Necatigil gibi söyleyecek olursam, dip suyundan, kaynağından seslenme arzusu dikkat çekiyor. Doğrusu, bunun değerli olduğunu düşünüyorum Gonca için. Değerli çünkü yapay değil; değerli çünkü şairin vazgeçilmezi bilinçaltı bu şiirlerde capcanlı yaşıyor. Hayata dairlik, hayatın içinden geliş ve dile yeni tatlar, zenginlikler taşıyış belki de uzun vadede Gonca'nın şiirleri için hep söylenen bir şey olacak. Daha ince bir nokta da şu: Yerellik adına şive taşıyıcılığına düşmüyor, köklerine dönerek ama bugün bulunduğu yerden sesleniyor. 1970'lerde ve 80'lerde pek çok şairin düştüğü tuzaklara

düşmüyor Şiirsel deneyim... Hayat deneyimi... İkisi bütünleşiyor. “Eski bir gölsem kuytuda... Kök ver kök ver kök ver” (s. 61) dizeleri başka nasıl okunabilir? Bachelard’ın dört unsura yüklediği yaşamsallık anlamını Gonca’nın şiirlerinde bilinçaltında, yaşananda buluyoruz. Su, ateş, hava ve toprak birlikte kalkışıyor, birlikte canlandırıyor sözcükleri ve bir “kök”te toplanıyor.

GÖKÇENUR Ç.: Öte yandan, dilin içinde var olan zenginliklere de keşif yürüyüşleri yapıyor. “Al bu takatukaları Memet/ Al bu taka tukaları taka tukacıya götür/ Bu beni al Memet / Al bu beni çayırlara götür / Ben bana ne etsem bilmem ki / Ben bana hep bir deniz savaşı Memet / Sen bu beni kuşlara / Al bu beni varoşlara / Savaş nasıl olsa bir sırt çantası Memet” dizeleriyle açılan Memet şiirinde tekerlemelerden aldığı tartım ve ezgiyi neredeyse bir şarkıya doğru çoğaltarak taşırken beklenmedik benzetmeler ve sözcük seçimleriyle şiir dilinin içinde kalmasını başarıyor. Özgün ve başkalarının çoğaltılması olanaksız bir söyleyiş bu. Hem lirik hem deneysel Memet ve Mustafa gibi şiirleriyle bugün Türk şiirinde giderek yaygınlaşan deneysel şiirin *antilirik* olmak zorunda olduğu düşüncesinin ne kadar anlamsız olduğunu ispat ediyor.

BÂKİ ASİLTÜRK: Konuyu belki çok dağıtmamak gerekiyor ama iyi bir noktaya temas ettin... Burada biraz durmak lazım... Çeşitli defalar, hem kendi şiirlerim bağlamında hem de başka şairler hakkında konuşurken şiirin en coşkulu yanının liriğe bağlı olduğunu ısrarla vurguladım, savundum. Kendi kuşağımdan arkadaşların şiirlerinde de lirik yöneliş benim için her zaman çok değerli oldu. Senin vurguladığın nokta, yıllardır deneyselcilerle en sık tartıştığımız konu oldu. Evet, şiir elbette deneysel dille de yazılabilir, yazılıyor ama ortaya çıkanın bir “iş” bir “ürün” değil de derinlikli bir yapıt olması isteniyorsa lirik damarı fazla inceltmemek gerekiyor. Hem senin andığın şiirde hem de başkalarında Gonca’nın ses değiştirdiği, çok sert ve alışılmışın dışında bir dile yöneldiği görülebiliyor. “Melez”deki bazı kısımlar, “Mundar”, “Koray”... böyle okunabilir. Yine de vurgulamalıyım: Bunların hepsindeki ses Gonca’nın sesi... Bağırın, bağırıp çağıran, yansımalara yaslanan, tekrarlarla ritim bulan, derin bir duygunun baskısını azaltmak için alaya vuran, dudak büken bir ses zenginliği...

GÖKÇENUR Ç.: Zenginliğini özünü kaybetmeden değişebilmesinden alıyor sesi. Zaman içinde değişse de hep zamanın ruhu ile, zamanın ruhunu yakalayarak yazıyor. Okuduğumuzda kendini hissettiren eski ya da yabancılik duyacağımız kadar yeni değil de bugünün diliyle yazılmış olma duygusunun sürekliliği seste de bir süreklilik var zannı yaratıyor. Şunu söyleyebilirim ki Gonca üsluplar arasında sörf yaparken hem kendi dilini korumayı hem zamanın dilini yakalamayı başarıyor.

Hatta her seferinde bunu bir adım öteye götürüyor. Sadece zamanı yakalamakla kalmıyor şiiriyle onu tanımlıyor, baştan yaratıyor. Bu yüzden ne yazsa hem yepyeniymiş hem de eskiden yazdığı şeyin bir parçasıymış gibi okuyabiliyoruz.

BÂKİ ASİLTÜRK: Yani, son dönem şiirimizde, genel konuşuyorum, yenilik arayışları ya kafasını gözünü yararak (somut/deneysel...) yahut da farkına varılamayacak şekilde belirsiz gerçekleştiriliyor. Gonca'da ve daha birkaç arkadaşta yenilik arayışlarının özgünlüğe ulaşabilmesinin nedenini "kişilik"e bağlıyorum. Shelley'nin, "İçinizde bulamadığınız şiiri başka yerde aramayın" dediği budur. Yahut da Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman"da baş tacı ettiği "kişilik" kavramı da buraya çıkar. Önemli... çünkü şairin özgün bir dünyası ve bu dünyayı yansıtabilen kişilikli bir dili yoksa yenilik arayışları ya dediğim gibi abartılı şekilde tezahür ediyor yahut da sönük seyrediyor. Her iyi şair biriciktir. Elbette ruh akrabaları, başucu şairleri hatta belki ustaları vs. vardır ama sonuçta iyi şairlerin şiirleri biraz da yalnızdır, kendisiyle baş başadır. Zaten daha ilk şiirlerinden itibaren öyleydi Gonca, kendi dünyasında derinleşen izlenimlerle canlanan bir şiir yazdı, yazıyor.

GÖKÇENUR Ç.: İyi şairler ya daha önce hiç yapılmamış bir şeyi yaparlar ya da daha önce çok yapılmış bir şeyi daha önce hiç yapılmadığı gibi. Kişilik biraz da bu değil mi? Az önce yukarıda şiiri germekten bahsetmiştim. Gonca'nın şiiri gergin bir şiir ama bir çatışma şiiri değil. Çünkü Gonca kadın olmakla, anne olmakla, taşralı olmakla, kentte yaşamakla barışık. "Sevgilim beni eve götürme geceleri" kadar kentli dizeleri "sandığımı deş, harmanımı yak, yollara düşür" dizeleri izliyor. "Bendeki taşra geniş odalara alışık değil" dizleri her ne kadar Gonca'nın taşralılıkla barışıklığını ifşa ettiği dizeler olsa da yukarıda andığımız dizelerin birbirleriyle çatışmadan birbirlerini bütünleyerek alt alta durması bunu okura sezdirmişti zaten. Şairler bize çoğu zaman zaten bildiğimiz ya da daha önce bildirdikleri şeyleri söylerler. Ama bunu böylesine güzellikle yaptıklarında biz bunu zaten anlamıştık demeyiz.

BÂKİ ASİLTÜRK: Tabii, burada söyleyiş estetiği öne çıkıyor. Yani, güzelin hayat ve doğa içindeki görünümü değil, kurgusal, sözle kurgulanan bir güzellik... Dolaşısıyla bu, her zaman yenidir, başkadır. Tanıyıp bildiğimiz bir şairde bile olsa her zaman sürprizlere açıktır söz estetiği.

GÖKÇENUR Ç.: Öyle, evet... Az önce de dediğim gibi bu tavır içinde, Gonca'nın şiiri bir çatışma şiiri olmamakla birlikte bir direniş şiiri. Kendisine sözcüklerle bir varlık alanı açmaya çalışmıyor. Var olan varlık alanını hem kendisi hem sesleri olmayı seçtiği kadınlar adına sözcüklerle savunuyor. Şiirle kurulan bir hayat

değil, hayatla kurulan bir şiir. Kuşkusuz bu da sezgisel olduğu kadar ahlaki bir seçim. Bu sezgisellik konusunu yanlış anlamaya sebebiyet vermemek için açmak istiyorum. Gonca aynı zamanda akademisyen olan bir şair. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Türk şiirinde şairlerin alayı alaylıdır. Buna bir diyeceğim yok, nasıl olabilir, sonuçta ben de bir alaylıyım. Ama sezgi, esin yüceltilirken şiir bilincinin, bilgisinin yok sayılması Türk şiirine aşmakta zorlandığı bir çıta koymuştur. Gonca ne yazmak istediğini şair sezgisiyle buluyor, esinden hiç vazgeçmiyor ama o şiiri nasıl yazacağı konusunda her zaman bilinçli seçimleri var. Şiirinin dünya ile güçlü bağlar kurması da çokça kafa yorduğu beden politikalarının bir sonucu. Bedeni ile sağlıklı bir ilişki kuramayan dünya ile nasıl sağlıklı bir ilişki kurabilir ki. Diğer yandan şiirinde bir beden-zihin ikiliği yok. Şiirindeki temel ikiliğin dünya-ev olduğunu söyleyebiliriz. Gonca'nın dünyanın bir parçası saymadığı, "Dünyaya Baktığım Aralık" adlı şiirinde "evde zehir var" dediği, ev Gonca için nelerle dolu neleri dışarıda bırakıyor uzunca düşünmek lazım.

BÂKİ ASİLTÜRK: Galiba içten gelen ve öncelikle içi temel alan bir direniş onun ki. Hayatıyla şiirini kurarken bir yandan hayata bir yandan da şiire, dolaşımda olan standart şiire direniş. Önce kendi gizimini açığa çıkaran sonra da gizemdeşlik kuran bir yaklaşımı var. Sonra aurası genişliyor ve bize geliyor. Öte yandan, karanlık bakışla coşku iç içe geçiyor bu şiirde. "Bu kınanmışlığı ben uydurdum" (s. 45) derken esasında özel olandan çıkıp hepimizin kınanmışlığına geliyor. Okursak tekrar okumaya, şairsek bizi de yazmaya isteklendiriyor. *Bile İsteye*'nin bir iki okunuştaki bitmemesi, şiirlerin ansızın tekrar çağırması bu duygu, duyuş ortaklığından kaynaklanıyor. Akademisyenliğe gelince... Şiirin özel bilgisine ulaşmada akademik yolun ne türlü meşakkatler ve fakat öte yandan ne büyük şanslar da içerdiğini yıllardır yazı ve röportajlarımla anlatmaya çalışıyorum. Beyhude kürek çekiyordum duygusuna kapılıyorum zaman zaman... XXI. yüzyıla geldik hâlâ şiirin köylülükle, cehaletle yazılacağına inanan ciddi bir kalabalık var memlekette. Derin mevzu...

CEMİL OKYAY

Nostaljik, Ütopik ve Epik Bir Dizelem *Nihayet Bir Cümledir İnsan*

Önyargılardan, tek yönlü düşünmeden sıyrılarak unuttuğumuz, anımsamak istemediğimiz, bilmekten kaçındığımız olguları düşünmeye; hoşgörölü ve erdemli olmaya, yüzleşmeye bir çağrıdır Hüseyin Ferhad'ın *Nihayet Bir Cümledir İnsan* yapıtı. Bu son şiirleriyle şair karşımıza, uzamsal, tarihsel, antropolojik kültürel bir coğrafya bağlamında, yaşanan ve tanık olunan bireysel ve toplumsal dramatik olguları sorgulatarak bilginin, bilgeliğin sularında dolaştıran bir gece keleşinin lirikleriyle çıkar. "Aha" der, "git"; fikir haznesinin mührünün sökölmesini isteyen şaman söylemiyle. Çünkü Lâle Müldür'ün dediğı gibi, bu kıraç dünya, bir seraba, bir ütopyaya, hatta yaşanılanı güzel bir yere dönüşebilir bir şairin her şeye kadir ellerinde.

"Ex Orient Lux", Şark Ekspresi'yle "vesveseli hayattan" soyutlanıp son zamanlardan önceye çıkılan bir yolculuğa çağrıdır. Bir adres defterinin sayfalarını çevirdiğçe bir istasyon gibi önümüze çıkan liriklerle, şamanistik bir ezgiyle söylenceleri, tarihselliğı ve kadim kentleriyle, günümüzü düşündürürcesine, nostaljik geri dönüşlerin olduğı dizgelerle süren zaman tüneline yapılan bir yolculuktur şiirler. Bilince, baktığımız, ama görmediğimize; duyduğumuz ama bilmediğimize; anımsamaya bir çağrıdır. Kaybedilen insancıl değerleri anımsatan, yaşanılan trajedileri düşünmeye ve çıkarımlarda bulunmaya yönelterek "Cenub"a değin uzanan.

"Karanfil"de karşımıza çıkan Hz. Muhammed'i çok sevdiği için yemeden içmeden kesilerek ona kavuşmayı bekleyen atı "Burak"; İskender'in 15 yaşında edindiğı ona uzun yıllar yoldaş olan, adına öldüğünde cenaze töreni yapılan ve şehir kurulan (Bukephalia) atı "Bukefalos"; sonraki şiirde Hitit kraliçesi Puduhepa'nın kocasının ölümüyle elinden alınan atları. Değer verme, dostluk ve vefa, nankörlük üzerine insanları düşündürerek simgeleşen atlar. Atlar, bütüncül yapı içinde liriklere yayılan, izleksel bağlamda geçmişteki dost(luk)ların anımsanması, kaybedilenlerin acısının gönöldeki od gibi yakıcılığının ve tutulan yasın, tarihsel ve söylenceleşmiş çağrışımlarıyla metaforu olur, "karanfil" gibi; "Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı / elbet kanatmak için kokar yaralarımızı" Cengiz

Aytmatov'un, Tanabay ve onun çok sevdiği cins Yorga atı olan Gülsarı üzerine kurulu romanına anıştırmayla kurgulanan Kirpikleri Tiftik Saçları Merinos şiirinde de Ekim Devrimi sonrası akla Mayakovski'yi getiren hayal kırıklığının ve erinçsizliğin sonucunda sorgulama sürecine giren Tanabay'ın düşleriyle özdeşleşen atı, içine düştüğü durumun betimlenmesinde işlevselleşir. Şiirde roman kahramanı ve özne ile bir özdeşleşmenin olduğu da izleksel eksende duyumsanır.

"Ex Orient Lux"de karşımıza çıkan, Hititlerle Mısırlılar arasındaki ilk ve son savaş olan, Kraliçe Pudehapa'nın da mührünün olduğu, dayanışma ve kardeşliğin öne çıktığı tarihin ilk yazılı antlaşması olup "Ebu Simbel" kabartmalarında rastlanan "Kadeş"; Hitit tarihinin en etkin kraliçesi "Puduhepa", sorumluluğu, kocasına son derece bağlılığıyla, politik, hukuksal¹ dinsel görevlerde kocasının yanında ve onunla eşit haklara sahip bir kadın olarak simgeleşir. Ankara İlk Menzil olunca karşımıza çıkagelen Kral Hattuşili'nin ülkesi "Hitit"tir. Yamhad'ı yakıp yıkan Mursili'ye, kanlı taht kavgalarına yakalanmaktan kurtulamayan Hitit. Yazgıyı belirleyen ve kötülöklere yönelmekten koruyan yeraltı tanrıçası, tanrıların anası ve kışın simgesi "Kybele"nin ve "Frigler"ın ilahilerinin duyulduğu Ankara sokakları. Yakın tarihimizi çizen, yaşayan kitleler içinde "şair" ya da "gölge"sinin ("Ben") yer aldığı ve tanık olduğu, şiirlerine toplumsal zorunluluk odağında "yaşam dili" kazandır(ıl)an şairlerin şiirlerinin okunduğu, "taş mektep", "gri taht şehri"; Ahmet Erhan'ın şiirinde de tek özelliğinin "bacalarında koyu bir duman, kara bir gökyüzü" dediği ve arkadaşının tabutuna iliştiirmek için bir "gül" aradığı Ankara. Ankara "İlk Menzil"ın şairi ve Ahmet Erhan gibi dostlar çevresinin özellikle 78 kuşağı olarak soğuk, karanlık, kaosun, tedirginliğin bir sis gibi çöktüğü, sıradanlaşan ölümlerin, kırık dökük yarım kalan sevdaların, anlık şokların, bir yandan da Zafer'deki kitapçılarında edebiyat sohbetlerinin yapıldığı günlerin başkenti; anılarda yer eden buruk bir yaşantının kenti.

"Dinle İstanbul"da da yer alan, doğası, mitolojisiyle erincinin imi olan, Akdeniz'e tutkunluğuyla bilinen, "Ülkesi Akdeniz" yazan sandaldan bir anıt mezar altında Karşıyaka mezarlığında yatan² Ankara'yla özdeşleşen "Kybele'nin oğlu" Ahmet Erhan, izlek nedeniyle letrist bir yaklaşımla, "cenub"a yönelişin ve başlangıcın simgesi "A"nın iki yönlü parçası olur.

Amerika Kızılderili'sinin Filistin'de dirilişinden söz eden, "Bu Benim Adımdır" şiirinde Hz. Ali ve Ahmad Said adlarının çevresinde tarihsel sorgulamalar yapan, şiirlerinde "tarih güncel sorunsalı"na bir şairin bağlanmışlığıyla ilgili bilici kimliğiyle, belli aralıklarla sürekli dirilişi, değişimi ve bir kimlik arayışı'nı simgeleyen Adonis izleğe ortak olur.³ Yine 16 yaşında Avrupa'yı terk edip güneye açılan, "göçebe kuşlar" gibi yaşam süren, Victor Hugo'nun "çocuk Shakespeare'i; şairi bir ateş hırsız", "kâhin" olarak gördüğü "Rimbaud" (Arthur)⁴ Dolayısıyla adlarıyla simgeleşen şairler ekseninde "Anka, azap, ateş ve akrep, adalet, ulak, har (yakıcı),

¹ Muazzez İlmiye Çığ, *Hititler ve Hattuşa*, Kaynak Yay., 2015, s. 176.

² Mahzun Doğan, "Bütün Dereler Aynı Irmağa", bkz.: *Hüseyin Ferhad Kitabı* (2018 Altın Defne Ödülü) Haz.: Faris Kuseyri, Güney Rüzgârı, 2019.

³ Adonis, *Newyork'a Bir Mezar*, Çev.: Özdemir İnce, Can Yay., 2012, s. 19-22.

çıgırtkan” göstergeleri, metnin derin yapısı içinde nesnel bağlaşıklık oluştururlar; şiirin izleksel örgenleridirler. Aynı, dizelerde rastladığımız tarihte kültleşmiş kadın karakterler gibi. Çünkü şair özne, Adonis’in “Bu Benim Adımdır”daki “mutsuz biz”, “yel değirmeninde dönüp duran tarih de mutsuz” diye seslenen “deniz”i duymuştur; “Kybele su dökmez sürgün oğullarının ardından”.

Ekim devrimi sonrası başlayan huzursuzluklar, “Posof”, “Ardahan”; misyonerler, çeteler, tedhiş olayları, Ardahan, Van, kalkışmalar... 1914/Muş, 1915/ tehcir... Salgın hastalıklar, saldırılar, katliamlar; binlerce insanın yaşamının gözden çıkartılmasına neden olan grupların emperyalizme hizmet eden girişimleri; bitmeyen huzursuzlukların temelini atılması; “Neren kanıyorsa oraya bas/ aha Ağrı, nâm-ı diğer Ararat”. Dünyayı çeviren, aşılması olanaksız, meleklerin ardında bulunduğu, dağda Anka’nın sesini iştirmek, zulme kötülüğe öfkelenen Ağrı Dağı’nın, Gülbahar’la Ahmet’in söylencesini anımsayarak oluşan bir şiirdir “Milâd Diye Bir Şey Yoktur”. Aslında insandaki vazgeçilmezlik ve ders almazlık üzerine bir yakınma da duyumsanır dizelemde. “Balasagun”la simgeleşen, insanların farklılıklarına karşın birlikteliği üzerine düşünmeye bir çağrıdır birimler. Yoksa hayat “bir ah’lar silsilesi, bir figân” olarak kalacaktır.

Oryantalist bakış açısına eleştirel bir yaklaşımla, İon-Grek/Antik Yunan kültürü ile Mezopotamya, Anadolu uygarlığı ve kültürüne dengeli bir yaklaşımın (s)imgesellikle (“eski gömlek”, “iyon kemiği”, “birkaç papirüs” ve yinelenen birim) çağrısının da bir alt metin olarak ayımsandığı bir şiir Adın Oza Değil Senin. Ki İonia, Anadolu ile Akdeniz arasında aracı bir uygarlıktır. Ferhad’ın daha önceki “Söyle Gölgen de Gitsin” yapıtında bir epik olarak yer alan Ezo şiirinde de bulunan “Ezo” bu şiirde değişik nitelik kazanır. Örneğin, geçtiği üçüncü birimde, dinginlik, ölümü aşma, özlem, katıksız güzellik “taş sessizliği”yle imgeleşir. “Ateş, kutsal bahane, kıpkırmızı” merhametin, tutku ve fedakârlığın imgesi olur. Ateşin Moğol ve Kırgızlardaki Od Ata bağlamındaki kutsallığı, Apollon’dan kaçan, Zeus’un Defne ağacına dönüştürdüğü kızı “Daphne” ve Echo’nun aşkına karşılık vermediği için tanrıça Nemesis’in cezalandırdığı “kendini beğenmişliğin simgesi” Narkissos (“nergis”) izleği mitolojik ekseninde güçlendirir.

Ahmet Muhip Dıranas’ın “her şey geçmişle, anılarla dirim kazanıyor” diyerek yaklaşımda bulunduğu, “bütün kadınların toplamı bir kadın”ın dolaştığı ve “narsizmi algılatan” bir şiir olarak değerlendirdiği⁵ “Olvido”ya yapılan anıştırma izleği nesnel bağlaşıklık ölçüsünde pekiştirir. Yine söz konusu şiirde doğanın, metaforik, pastoral düzenlemelerle, sözcük-nen ilişkisinin kurulduğu, eski çağların esintilerinin olduğu İlhan Berk’in Mısırkalyoniğne⁶; nesne insan birlikteliğini yaşamla örtüşüren, yalnızlık ve yabancılaşmanın şairi Turgut Uyar⁷ Arz-ı Hâl ile dizelemde anıştırmayla şiirin kurgusu içinde nesnel bağlaşıklık ögesi olarak izleği zenginleştirir, pekiştirir.

⁴ Stefan Zweig, *Yarının Tarihi*, Çev.: Ahmet Cemal, Can Yay., 2013, s. 115.

⁵ Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, Haz.: Devrim Dirlikyapan, YKY, 2013.

⁶ H. Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiiri, Agora Kitaplığı*, 2004, s. 273.

⁷ Edip Cansever, *agy*, s. 171.

Antik Yunan coğrafyası; Ege Denizi'nin Asya kıyısında kalan önce refah içinde yaşanan bir bölgeyken Kolophon adasından gelenlerle işgal edilen Perslerin egemenliği ve onların seçtiği tiranlara ayaklanmalar yaşayan İonia satır arasında görünür. Söz konusu tarihi olguları anımsatırcasına, şairin Smyrna kıyılarından Ege'ye bakışıyla sanki gözlerde canlanır; "Bir avuç kum, birkaç tekne/ birkaç İyon kemiği. Ezo", "Rıh, güvercin teleği, birkaç papirüs" Oza-Ezo ikilemi, değilleme, bizi şiirde gösterge doğrultusunda şair Homeros'un şiir dili yaptığı İon lehçesini de düşündürbilmektedir; iki ünlünün (a, é) kullanıldığı yerde é'den yararlanılması gibi. Son birimde evrenin oluşumunun temel ilkesi olan iki karşıt ögenin karışımının da yer alması ("su, ateş, kutsal bahane") alımlamalarımıza oylum kazandırır. Oza adlı bir kadına yazılan; "Neden izin vermiyorsun deniz kıyısına inmemize", "karşıtlar getiriliyor bir araya", "Belki de Oza'dır adı onun" birimleri; "kumsal", E. Alan Poe'nun şiirinin adının (Kuzgun) geçmesi⁸ Andrey Voznesenski'nin "Oza" şiirine göndermeye neden olur. Ferhad'ın, Oza'yla bir diyalog olan şiirini, bir yanıt, benzek, zeyl kılar; metinler arası ilişkiye/anıştırmaya neden olur.

Ahmet Haşim'de bıkkın ruhun yüce arkadaşı olan "Ay"ın, gece düşlere açılan yolun simgesi, düşleminin imgeleşerek yansıması olan "som gümüşten zincir"ini seyre dalan şair/öznenin gelenekseli andıran bir söylem ve biçimle yazdığı bir liriktir "Puhular Gün Batarken Uyanır". A. Haşim'in "Bir Günü Sonunda Arzu" şiirine birimsel bir sapmayla anıştırmanın yapıldığı şiirde yalnızlık ve hüznün esintisi ayrımsanır. Şiirde uğursuzluk "puhu"yla gece bağlamında simgeleşir. Aynı, dizelemdeki Simav çayının kuzeyindeki ve Sivas yakınındaki tarihin trajik olgularına tanıklık ederek simgeleşen "Akdağ"lar gibi (Şeyh Bedrettin, Nesîmî, Hallâc-ı Mansur)

"Yağmur Ol Çisele" ve "Gözlerin O Süt Sessizliği" lirikleri şamanistik öğelerin yeğinliğiyle dikkat çeker. Yağmur Ol Çisele'deki düzyazısal, emir kipiyle kurularak bir istemi yansıtan birimde cede taşı/yed etme geleneğini yansıtan "yağmur ol" bu bağlamda şamanistik bir göstergedir. Ki yanı sıra "yağmur ol", şiirdeki "dem çek"mek nedeniyle de metin dışı nesnel bağlaşıklığı kurar (Alevilerde şamanlıktan geçen âdetle ilgili olup cem ayınlarındaki, ölümün, hayatın, her şeyin olduğu erenler meydanındaki yağmur yağdırma isteği) Aynı yedinci birimdeki "rüzgâr ol, reyhan ol, kar ol, deniz ol, kurt ol" gibi.

Yedinci birimdeki, hakikate erme yolunda yalnız olarak göğe yolculuğun göstergesi "kanatlanma" da Şamanistik bir ritüeldir. Zerdüşt ve Yezidilerin iki kutsal kitabından Kitab-ı Celve'ye bir anıştırmayla, yerde, gökte, denizdeki yaratıkları egemenlik altında tutmayı da içeren bu kitaplarının da dışarıda tutulduğu bir ideaya yönseme sezilir. Ki Zerdüştlük ve diğer dinlerin Şamanlıktan bazı öğeler almasını anımsatan birimde, bir gerçeğe, mutlak doğruluğa/hakikate ulaşma istemi duyumsanır. Resimlerinde kültür emperyalizmini nesneleriyle eleştiren, direnci,

⁸ Andrey Voznesenski, Oza, Türkçesi: Ülker İnce, Ve Yay., 2014, s. V-VIII. Böl.

sabrı, acıyı yansıtan; Meksika kültürüyle sanatını sürdüren feminist ressam “Frida Cahlo”; Midilli’de siyasal mücadelesiyle Sicilya’ya sürgün edilen, tutkunun, kıskançlığın hayran olunacak söyleyişlerini bulan şair “Sappho”; “henüz yaşanmamış bir dünya hayâli”ni gelecek düşleriyle kurarak, şiirlerini yazan “Gülten Akın” adlarıyla simgeleşirler. Sanatçı ve kişilik özellikleri, savaşlarıyla, estirdikleri devingenlik ve marjinallikleriyle simgeleşirler. “Mesele diyorum asıl mesele../ kut-sal kitapların haricinde bir uğraşı/ bir gaile../... Zaman algımı, çağdaşlık algımı ters yüz et... Frida Cahlo’nun nefesini hohla, beni kanatlandır”

İnsanların bitmek bilmeyen yıkıcı hırs ve tutkuları yüzünden anlaşılmayan bir söylencedir Eldorado. “Şaman” ve “yerli” özdeşimi, yazgısal paydaşlığın, doğa-dan ve huzurdan yalıtılmışlığın, insani değerlerin, saf ve yalın yaşamın kayboluşu karşısında oluşan bir nostaljidir Ben, Geronimo. “Herkes Bir Yerlidir”

“Dinle İstanbul”, “Yine Cihangir’de Bu Akşam”, “Sen İstanbulsan Şayet” bir-likte okunabilecek bazı ortak göstergelere sahip, regresyonun yaşandığı lirikler ola-rak karşımıza çıkar. Daha önce şiirlerine pek girmeyen, Akdeniz ve Ortadoğu coğ-rafasının, Orta Asya steplerinin önüne geçmeyen İstanbul, bu yapıtında oldukça güçlü; İstanbul şiirleri arsında özgün bir yer edinircesine ve etkileyicilikle karşımı-za çıkar. Ece Ayhan’ın gününün Türkiye’si’ne ve İstanbulu’na göndermelerin yer aldığı, belirgin bir toplumsal ve politik içeriğe sahip kulluk ve padişahlığa eleştirel bir yaklaşımın olduğu şiirine anıştırma (“Yort Savul”), izleksel işlev kazanarak yer alır. Bu liriklerin şairinin, şiir serüvenleri içindeki birlikteliklerin ögesi, gençlik arkadaşı, “Kalırsa bir soru kalır benden”, “Bir de üç beş şiir” diyerek kalıtını orta-ya koyan, 78 kuşağının acısını, “kefenlenen gençliğimizi” dile getirirken ölümün erkenden alıp götürdüğü genç şair “Ahmet” Erhan. Lâle Müldür’ün “güzel olanı yok etmek değil ortaya çıkarmak isteyen bir slâv düşesi” olarak andığı, “Nilgün” (Marmara)⁹ Kısa ömürlü talihsiz yaşamları ve şiir iklimindeki yazgısallıklarıyla göz önünden geçerler...

Hermetik şiir anlayışları anımsatılan, İstanbul adını verdiği kitabında, sarayları, meyhaneleri, kahveleriyle kenti dizeleştiren İlhan Berk; şair için melâlin simgesi Ahmet Haşim telmih ögesi (anıştırma) olurlar. İstanbul sokaklarında rastladığı bir ortaokul, Rıfat Ilgaz’ın yapıtına göndermeyle Münir Özkul’un hayâletini görmesi gibi, iç yakan “hâre”leri, bungunluk ve hüzün veren kareleriyle acıların tazelendiği, bir diyalog içindedir “şehir i Stanbul”la şair/özne. Osmanlı İmparatorluğu döneminin “Boğaziçinde “alessultanlar”ın yattığı, boğdurulduğu zindanları “Yedikule”, yakın siyasal tarihimizin trajik simgesi “Metris” Fakat İs-tanbul bir “derya”dır, özne bir damla/ “katre”; yenmek ne mümkün. Duyumsa-nan, bellekte canlananlarla unutmak isteyip de unutamamaktır.

Hüseyin Ferhad için “dünya haritasının geçek hatları” nehirlerdir “Dicle, Fırat, Nil, Ren...” Tarih, uygarlıklar, insanın macerası, tek başına onların mace-

⁹ Lâle Müldür, Anne Ben Barbar mıyım?, LM Kitaplığı, 2006, s. 35.

rasıdır. Maceralar insanın ne'liğinin yanıtıdır. Maceraları izlediğimizde karşımıza çıkan, insanın henüz barbarlık çağında olduğu tarihin şeceresinin başlangıç çizgisinde olduğudur. İnsan hâlâ barbardır. (Sapta Sindhu, Ergani)

Ve yağmaları, yıkımı gören “Babil”. Enlil’i kıskanarak insanlar arasında savaş çıkarıp aralarını bozarak güzel çağa son veren, çeşitli dillere ayırarak insanların birbirleriyle anlaşmalarını önleyen, bilgelik tanrısı Enki’nin diyarı, Mezopotamya’nın sümbülteberi Bâbil ve Babil Kulesi... Harap haliyle insanların korumasızlığının ve vandallığının simgesi barbarlık ve kıskançlığının imi olarak dizelemde ansımaya neden olur.

Adonis çıkageldi; “... uzanan bir coğrafyada... uzanan... ve uzanan... / Bir çağ gelecek güllerle küller arasında / Her şeyin sona ereceği bir çağ / Her şeyin başlayacağı bir çağ”

OĞUZ DEMİRALP

Effi Briest

Yol kenarında bir çayevinde arkadaşınızla otururken, önünüzden bir adam geçer. Arkadaşınız “Bu geçeni tanıyor musun?” diye sorar. Siz de “Kim olduğunu biliyorum, ama henüz tanışmadım” diye yanıt verirsiniz. Okur olarak benim Theodor Fontane’yle bir hafta önceye kadar olan ilişkimi ancak böyle açıklayabilirim. Değerli dostum Gürcan Türkoğlu sayesinde Fontane’nin, yazdıklarının tümüyle olmasa da, *Effi Briest* romanıyla tanıştım, nihayet.

Almancasından önce Nejat Akipek’in 1949 yılındaki çevirisini (MEB yayını) okudum. Çünkü ilk önce bu metni buldum. İngilizcesini de okudum. Kasım Eğitim’de 2012 ve 2017’de iki kez basılan çevirisi olduğunu biliyorum; ikincisini edindim. Akipek’in çevirisini 1999’da Kültür Bakanlığı, 2001’de de Cumhuriyet (MEB dünya klasikleri) yeniden sadeleştirerek (!) basmışlar. (Yapmasalardı bu garip işi daha iyi olurdu.)

Fontane bu romanı 1895 yılında 75 yaşındayken ortaya çıkarmış, yani ölmeden üç yıl önce. Çok şükür! O yaşa gelmeden okumak kismet oldu. Bay Azrail’in cankafesimizi teşrifinden kaç yıl önce okuduğumuzu bilemiyoruz, ne yazık ki (!).

Genellikle bir kitabı önce okur, sonra yazarı hakkında bilgi edinirim. Gene öyle yaptım. 75 yaş konusu pek ilgimi çekti, doğrusu. Romanın anlatımında dingin bir tempo var; görmüş geçirmiş, artık olaylara üstten, kendini kaptırmadan bakmayı öğrenmiş bir adam anlatıyor sanki. İddialı benzetmeler, çarpıcı imgeler, dramatik açıklamalarla okuru etkilemek peşinde görünmüyor yazar. Oysa konu, heyecanlı, duyguları kabartıcı bir anlatıma ne kadar uygun!

Ancak öyle yapsaydı yazar, sıradan bir melodrama yazma riskine girmiş olurdu. Günlük düz bir dil, ölçülü, giderek süzme bir anlatımla sürüklüyor okuru. ‘Süzme’ dedim, 75 yılın içinden süzülüp gelen bir anlatım, bir roman bu.

Thomas Mann, Fontane’nin *Effi Briest*’i kaç yaşında yazdığını bilerek, bir deneme yazmıştır 1910 yılında: *İhtiyar Fontane*. Sormuştur: “Fontane’nin tümüyle kendisi olması için yaşlanması, epey yaşlanması gerekmiş gibi gelmiyor mu?” (Scheint es nicht, daß er alt, sehr alt werden mußte, um ganz er selbst zu werden?) Bu deneme yetmemiş, 1954 yılında gene yazmış: *Bir Kez Daha İhtiyar Fontane*.

Thomas Mann, Fontane’yi çok beğenirmiş. Mann’a göre, *Effi Briest*, Goethe’nin *Gönül Yakınlıkları*’ndan o güne kadar yazılmış en iyi Almanca ro-

man. Fontane'nin 100ncü doğum günü vesilesiyle 25 Aralık 1919 günü Berliner Tagblatt gazetesinde yayımlanan yazısında *Effi Briest* beğenisini şöyle vurgular Mann: "Eğer insan en sıkı seçim yoluyla bir roman kitaplığı oluşturmak, seçeceği roman sayısını bir düzineyle, onla, altıyla sınırlamak isterse *Effi Briest*'i dışarda bırakmamalıdır."

Romandaki ikincil kişilerden birinin adı Buddenbrook'tur. Bir raslantıdan söz ettiğimizi sanmıyorum.

Mann'ın Fontane tutkusunu, ondan etkilenmesini ikisi de Almanca anlatı ustası olduğu için anlıyorum. Gel gelelim, Samuel Beckett'in Fontane sevgisine ne demeli?

Tüm Düşenler'de (*All That Fall*) Effi'ye açık bir gönderme görülür. Bay Rooney eşinin ona romandan bir bölüm okumasını isteyerek "Effie'nin binbaşıyla yatacağını hissediyorum" der. (Effi adı, e harfi eklemesiyle yanlış yazılmıştır.) 'Tüm Düşenler' sözü *Tevrat*'tan alınmadır: *Tanrı düşen herkesi tutar ve yere yıkılan herkesi kaldırır*. Effi'yi kaldırmış mı? Kaldırsaydı, herhalde Beckett'in ilgisini daha az çekerd. Gerçi bu Effie'nin Walter Scott'un bir romanında anılan Effie olduğunu öne sürenler olmuş, ama *Krapp*'da Beckett, Baltık kıyısında bir Effi'yi yazınca Fontane ile ilişki kurduğu kesinlenmiş. *Krapp* ile *Effi Briest*'i karşılaştıran bir çalışmaya bile rastladım.

Beckett, *Effi Briest* sevgisini gizlememiştir zaten, bir mektubunda açıkca vurgulamıştır: "Geçen gün dördüncü kez okudum. Aynı yerlerde aynı gözyaşlarını döktüm." Denildiğine göre *Effi Briest*'in ABD'de yayımlanması da Beckett'in salık vermesi üzerinedir.

Antoni Libera, Beckett'in *Effi* sevgisinin tanığıdır. Beckett, 1986 yılında kendi adına düzenlenen bir sempozyuma elinde Effi'nin eski bir nüshasıyla gelir. Gene Libera anlatır. Effi'yi bu kadar sevmesinin nedenini sorunca Beckett, biraz durduktan sonra yanıt verir: "Böyle bir şey yazmayı düşlerdim. O düştün hâlâ bir şeyler kaldı içimde. Gel gör ki, hiç yazmadım. O kitabı hiç yazmadım... (...) Çünkü çok geç doğdum. Günümüzde kimse böyle yazmıyor. Günümüzde çok daha kötü yazıyoruz. (...) Neyse, dert etme. Dünya değişiyor. Belki, sen yazarsın." Sonuç Libera'nın ünlü romanıdır: *Madam* (Türkçesi: Bahriye Çağnur Alyüz, Doğan Kitap, 2005). Ama...

Effi gibisi yok! *Madam Bovary*'ye benzetirler *Effi*'yi. Baş harfler aynı, harf sayısı aynı: Emma Bovary / Effi Briest. Konular benzeştir. *Effi* de düzgü dışı bir ilişkiye giren evli bir kadının acıklı serencamıdır. Her iki roman da gerçek yaşamda geçen birer olaya dayanır. Bovary'ye kaynak olan olayı okurları bilir. Effi'nin kaynağıysa 19. yüzyılın son çeyreğinde Alman kamuoyunun epey ilgisini çekmiş olduğu anlaşılan Ardenne'ler olayıdır. 1853 doğumlu Elisabeth Freiin von Ploto ondan beş yaş büyük Armand Leon von Ardenne ile evlenir. Mutlu yuva, çocuk çocuk der-

ken Elisabeth bir aile dostuyla yakınlaşır, fena halde. Bay von Ardenne karısının rastlantı sonucu bulduğu aşk mektupları yoluyla öğrenir olayı. Sonuç boşanma ve Armand'ın, karısının umarsız âşığını düelloda öldürmesidir. Ancak, Elisabeth, Effi'miz gibi birkaç yıl sonra ölmez, yaşar, hem de 99 yaşına kadar.

Effi'yi de gerçekçi – doğalcı akımın içinde görürler. Georg Lukacs'a göre, “bir evlilik ile kaçınılmaz olarak bozulması arasındaki ilişkinin, bütün kentsoylu (burjuva) toplumunun genel çelişkilerinin resimlenmesine yol açacak kadar geniş bir şekilde anlatıldığı büyük kentsoylu romanlarının çizgisinde, Madam Bovary ile Anna Karenina'nın yanında yer alır *Effi Briest*.”

Ne derece kentsoylu olduğu tartışmalı Rus toplumunun Anna'sı bir yana, Emma ile Effi'yi yan yana getirmek, anlaşılan, karşılaştırmalı edebiyatçıların sevilen bir konusu. Okuduğuma göre, Fransızlardan çok Almanlar, İngilizler meraklıymış bu karşılaştırmaya. (Eh! Burnundan kıl aldırmayan Fransızlar sevmezler başkalarıyla karşılaştırılmayı. İyi biliriz Fransızların kendini beğenmişliklerini.) Bu bağlamda yapılan çalışmalara bakınca görüyorsunuz ki, satırların arasına daldıkça benzerliklerden çok farklılıklar ağır basıyor. Kendi açımızdan fazla ileri gitmeden toparlamak istersek, kusura bakmasın, adını not etmediğim bir İngiliz yorumcunun şu sözünü aktarabiliriz: “Flaubert, öncelikle belirli bir mizacın portresini çizmeye çalışırken, Fontane'nin baş amacı bir sorunun, yerleşik toplumsal düzgenin (kod) saltık geçerliliğine karşı yeni yeni filizlenmekte olan bireysel görece ahlak ölçüsü sorununun irdelenmesidir.”

Bunun yanı sıra, bir şey daha görüyorum ben: Emma kentsoylu dizge içinde yükselme tutkusuyla yanıp tutuşurken, Effi bu dizge dışına kaçma eğilimini taşıyor. Çünkü ruhu bir türlü benimseyemiyor dizgeyi.

Effi Briest'i bir karşıtlıklar dizisi olarak görüyorum. Effi'nin babası kızı için “doğanın kızı” der. Bunun karşısı “insanın düzeni”dir. Temel karşıtlık doğanın kızıyla insanın düzeni arasındadır.

Effi'nin simgesi salıncaktır. Salıncakta tatlı tatlı sallanırken duyumsadığı yeğnilik (hafiflik), uçarılık, “havailik” onu mutlu kılar. Romanda 17 yaşındayken ondan yirmi yaş büyük, annesi yaşında bir adamla evlendirilecektir. Söz kesildiği gün de adam geldiğinde arkadaşlarıyla bahçede salıncaktadır. Kocası olacak Geert Innstetten adlı adam gelince içeri girer, ama arkadaşları ardından “Effi gel” diye seslenirler. Bu çağrıdır sonuna kadar Effi'nin peşini bırakmayacak olan.

Bu nokta, çocukluk ile kadınlık arasındaki karşıtlıktan söz etmenin yeridir elbette. Ancak Effi'nin o salıncaktaki ruh halini arayışı, özleyişi hep sürecektir. Evlenince kapının önündeki sallanan koltukla yetinemeyecektir.

Effi'nin kocasıyla arasındaki yaş farkı da diğer bir karşıtlık. Ne ki, asıl sorun bu fark değil. Effi, annesine, “örnek bir evlilik denilen şeyde benim pek gözüm yok” dedikten sonra, açar bu söylediğini: “Benim aradığım... Evet, benim aradı-

ğım, evlilikte kocamla eşit olmak, sonra tabii incelik ve aşk. ‘Ben inanmıyorum ama’ babamın dediği gibi, aşk sadece bir masalsa ve onun için de incelik ve aşk evlilikte olamazsa, o zaman zenginlik ve muhteşem bir ev isterim. (...) her zaman beni güldürecek ve ağlatacak bir şey olmalı. Tahammül edemediğim şey can sıkıntısıdır.” Bu söz Effi’yi anlamak bakımından birincil önemdedir. Effi, temel amacı can sıkıntısına düşmemektir. Zenginlik ve görkemli evi de, Madam Bovary’nin tersine, bir amaç olarak değil, evcilik oynar gibi bir oyun aracı olarak görür. Can sıkıntısı, yanılmıyorsa Schopenhauer’e göre, metafizik bir duygudur. Bize insan varlığının boşluğunu duyumsatır. Türkçede can sözcüğünü kullanarak bu duyguyu anlatmamız yeterince açıklayıcıdır. Schopenhauer Türkçe can sıkıntısı kavramını bilseydi, çok şaşardı herhalde. Oyun ise can sıkıntısının ilacıdır. Effi’nin istediği insanın *homo ludens* halidir, oyun oynayan insan. Canlılara şöyle bir bakın. Karnı tok sırtı pek olunca oyunla neşe içinde vakit geçirmek istemeyeni var mı? Effi’nin doğallığını bence *homo ludens* kavramı çerçevesinde görmek gerekir. Sıkı disipline dayanan Prusya aktöresinin *homo ludens*’e yakınlık duyamayacağını ayrıca anlatmaya gerek yok.

Effi’nin severek, sevilerek, neşeli, hareketli yaşamak isteğini kocası karşılayamayacaktır, mesleğinde yükseldikçe zamanla zengin olsa da.

Kocası yirmi yıl kadar önce annesiyle kırıştırmıştır. Kişilik olarak da annesine benzemektedir. Bazı yorumculara göre, bu evlilik, Effi’nin, kendisinin değil annesinin isteğini, arzusunu gerçekleştirmek anlamına gelmektedir. Burada anne ile baba karşıtlığı görülür. Çünkü yapı olarak babası Effi’ye daha yakın görünmekte, giderek zaman zaman onu anlayabilmektedir. Effi’nin ne kadar yakınlaştığını anlatıcının bize söylemeyeceği sevgilisi Crampas aslında kocasından da yaşlıdır, ama kişilik olarak hercaidir. Effi’ye “Havailik hayatta en iyi tarafımızdır” der (Leichtsinn ist das beste was wir haben). Crampas ile Effi’yi birbirine iten bir etmen duyarlılıkları arasındaki benzerliktir. Crampas’ın bu bakımdan babanın yerini aldığını, dolayısıyla Oedipus denkleminin işlediğini söyleyen yorumcular da vardır. Ancak, önemli olan Crampas’ın Effi’nin aradığı ruh haline yanıt verebilmesidir. Yoksa kişilik olarak pek güven veren bir kişi değildir Crampas. Effi ile Crampas arasında tutkulu bir ilişki de yaşanmaz. Ne kadar ileriye gittiğini bilemediğimiz bir havai düzgüden sapma ortaklığıdır ilişkileri. Anlatıcı boşluklar bırakarak, anıştırmalarla, hâifi bir üslûpla verir ilişkiyi. Sadece Crampas tutup Effi’nin elini öptüğünde kan dolaşımı hızlanır.

Oysa Effi’nin kocası iyi bir adamdır. Effi de ölüm yolundayken söyleyecektir kocasının iyi ve “asil ruhlu” bir adam olduğunu. “Zavallı Crampas’ın meselesinde o nihayet başka ne yapabilirdi ki?” de diyecektir. Kocası düzenin adamıdır hem de Prusya düzeni. Aslında karısının mektuplarını bulunca, aradan çok zaman geçmiştir, duygusal olarak sarsılmaz, ama toplumsal düzgüleri düşünür, “toplum

düzeni”ne uymak zorunda olduğu sonucuna varır. Crampas ile Innstetten arasındaki karşıtlık, düzene uyum ile düzenden sapma karşıtlığıdır. Düzene uyan kazanır aralarındaki düelloyu.

Effi’nin genel olarak durumuna toplumsal düzlemde bakarsak, serbest hareket etmek isteyen kadın ile toplumun buna izin vermeyen kuralları arasındaki karşıtlığı görürüz. Kadın ikincildir o günün Prusya toplumunda. (Gene de bizimkiyle karşılaştırmayalım. Çok zararlı çıkarız.)

Yaşamı, ruhu baskı altında olan bir kadının düşlemlerde, fantasmalarda doyum araması insan ruhunun doğal bir eğilimidir. Effi de görürüz bunu. Bu bakımdan düşlem ile gerçeklik arasında bir karşıtlıktan da söz edebiliriz.

Bu romanda ilginç olanı fantasmaların, düşlemlerin çoğunun doğulu, oryantal niteliğidir. Effi odasına bir Japon paravana konulmasını ister. Kocasının evinde gördüğü maket gemi, köpekbalığı, Türk halısı ona hayal dünyalarının kapılarını ve evliliğinin geleceği hakkında umutlanmasına yol açar. Oysa fantasma, düşlem, kocasının ussal, kurallı dünyasına bir sınama, bir tehdittir. Kocasının evdeki hortlak öyküsünü de aynı yönde kullanır. Usdışı ve düşlemler vardır, ama Prusyalı yurttaş onlarla savaşmalıdır.

Hortlak Almanya’da yaşamış bir Çinlidir. Yasak bir ilişkinin kefaretni canıyla ödemiştir. Haddi aşabilen, aştığı için cezalandırılan kişinin doğulu olması oryantalizme özgü bir yaklaşımdır elbette. Doğu, Batılının ussal, düzenli dünyasında yeri olmaması gereken düşler, fantasmaları beldesidir. Yasak arzuların, özlemlerini giderilebileceği hayal dünyasıdır. Öyleyse iki karşıtlık üst üste oturmaktadır: Gerçekçilik/düşlemcilik ile Batı/Doğu.

Sadece Çinlinin öyküsü değil, çeşitli yasak ilişki öyküleri roman boyunca sağa sola serpilmiş şekilde karşımıza çıkar. Sanki kara bir bulut olup, Effi’nin başının üstünde sürekli giderler. Belki çoğunun ortak özelliği, dayatma ya da zorlama, yani toplumsal evliliklerin mutsuz ortamından kaçış niteliğini taşımasıdır. Evlilik, birbirini seven iki insanın birlikteliğinden çok toplumsal bir kurum olarak algılanmakta, uygulanmaktadır o dönemin Prusyası’nda.

Effi kocasıyla birlikte taşındığı Prusya’nın başkenti Berlin’de ciğerlerinden hastalanır. Hekimin tavsiyesi havanın iyi ve sağlıklı olduğu bir yere gitmesidir. Berlin’de hava ağırdır. Effi’nin kocasıyla ilk yaşadığı ve Crampas ile yakınlaştığı Kessin kentinden daha da ağırdır. Effi’nin hastalanması simgeseldir. Berlin’in havası ona göre değildir, onu dışlar. Zaten Prusya’nın ağır havasında havailiğe hiç yer yoktur. Salıncak değil ağır maroken koltuktur kadının yeri. Stefan Zweig, Rio de Janeiro’yu anlatırken, “sürekli bir hafiflik var, huzur dolu bir rüzgâr esiyor” der. Effi böyle bir havayı, salıncakta sallanırkenin dışında, hayatta bulamayacaktır.

Anlatıcımız acır Effi’ye, “zavallı” der. Yumuşak üslubuyla Effi’nin saçlarını okşar gibidir. Romanda Effi’ye gönül yakınlığıyla bakan birkaç yaşlı adam betisi

görürüz. Anlatıcı da sanki onlardan biridir. 75 yaşındaki Fontane gelir aklımıza. Bu romanı bitirince ağlamış mıdır acaba?

Anlatıcının Effi'yi bize canlı olarak gösterdiği son sahne şöyledir: “Annesi odadan çıkar çıkmaz, Effi de kalktı ve serin gece havasını bir kere daha doya doya içine çekmek için açık pencerenin önüne oturdu. Yıldızlar titreşiyor, parkta hiçbir yaprak kıtıldamıyordu. Fakat Effi dışarıya kulak kabarttıkça çınarların üstüne ince bir yağmur yağarmış gibi bir sesi her an daha belli bir şekilde işitiyordu. Genç kadının içine bir kurtuluş hissi geldi; her tarafı da derin bir sükûnet kapladı.” *Birdman*’ın sonu geliyor aklıma. Sanki Effi de içine çektiği havaya karıştı, kuş olup gitti. Doğanın kızı ölümde buldu aradığını.

Böylece son karşıtlık ölüm ile hayat arasında olur. Fontane gerçeklikteki Ardenne olayına bağlı kalıp Effi'yi yaşatsaydı, bu ve önce karşıtlıkları aynı güçle vur-gulayamazdı. Fontane'ye gerçekçi diyorlar, ama gerçekçilik gerçekliği aktarmak değil, gerçekliğin gizlediği gerçeği ortaya çıkarmaktır. Fontane'nin de yaptığı budur.

Effi haklı mı, haksız mı? Kocasını haklı mı, haksız mı? Bunlar çok uzun sürecek ahlak tartışmaları. Kolay değil toplumların, kişilerin ahlak ilkelerini gevşetmek, değiştirmek. Ancak doğanın böyle bir sorunu yok. Galiba insan düzeninin içinden de çıkış yok.

MEHMET ERGÜVEN

Giz ve Sır

İçimizde şüphe olmasa, kelimelerin yarısını sözlüklerden çıkarmak lâzım gelir.

Sait Faik

Öyküden romana, şiirden resme kadar özünde kurgu ürünü olan her sanat yapıtı, “Bir varmış, bir yokmuş” ile başlayıp, “yokmuş” üzerinden yoluna devam eder. Bu bağlamda kendimizle buluşmaya çağrı olarak sanat yapıtı, durmadan gizlediğini sırlar. Öyle ki, uzlaşmış göstergeye dayalı figür resmi şöyle dursun, fotoğrafta bile bu gizleyip sırlama işlemi geçerliğini korumaktadır.

Ama önce “yokmuş”tan başlayalım: Burada gündeme gelen şey, varlığını henüz fark edemediğimiz şüpheli olanın mevcudiyetidir: “varmış”, bu mevcudiyeti giz/leyerek ima ederken, bir sonraki aşamada bunu sır/layarak kendimizle buluşmanın yolunu açar. Gelgelelim, zamana karşı direnen sanat eseri söz konusu olduğunda, bütün bunların yine de giz ve sır olarak kalmaya devam ettiğini görürüz; çünkü bireyin kendisiyle buluşma ânının söz diline dökülmesi, sonsuza kadar giz ve sır olarak kalmaya aday bir tecrübedir.

Sanatçı, öngördüğü şeyi bire bir aktarmaya niyet ettiği durumda bile, sonuçta hayal gücüne sığınmak zorunda kalır hep. Söz dili ise, tahayyül gücünü bizimle paylaşmaya açan sanatçı için en güvenli sığınaktır; ama sözcüklerin uzlaşmış göstergeye direnip, giz ve sır olana saygı duruşuyla elbette. Buna göre, söz dili de hayal gücünün paylaşılması bağlamında amansız tuzaklardan biridir. Hiçbir şey söylemeden susmak sanatın özüne aykırı olduğuna göre, söz diliyle anlatılan bir şeyi herkesin farklı şekillerde canlandırarak anlıyor olması önemli bir noktadır; çünkü sanatta anlam arayışı bu olgu sayesinde tartışmaya açılarak, en azından şu gerçeği gündeme taşır: Anlamaya çalıştığımız şeyi canlandırmaya havale etmek, sanatta anlamı, anlamın baskısından kurtarmanın en kestirme yoludur.

O halde, bir kez daha şu gerçeğin altını çizmek gerekiyor: Tıpkı resim ve fotoğrafta olduğu gibi, söz dili de görsel temsil gücüyle varlığını sürdürür. Hiçbir sözcük, gördüğümüz şeyi sadece dile getirme aracı olmakla yetinmeyip, o da müdahale yoluyla görüne ortak olur. Bu da her sözcüğün, aslında görünenden bağımsız olarak, görmeyi yönlendirdiğini gösterir; üstelik bizden önce ve sırlama yoluyla dayatarak. Sözcük aracılığıyla tasavvur ettiğimiz şey, giz ve sır iç içe olma-

sına rağmen, uzlaşmış göstergeyle mühürlenmiştir. Bu nedenle, silgi sözcüğüne, silgi resminden daha fazla güveniriz; en azından, silginin söz dilindeki karşılığı, görsel temsilinden çok daha zengin çağrışımlara açıktır.

Görsel imge, görme özgürlüğüne baştan el koyarak, canlandıracağım şeyi tek taraflı yönlendirir, söze dayalı imgede ise bu müdahale kendiliğinden sona erer. Gördüğüm şeyde, bağlamın yapıtaşları olan çağrışımlar, tahayyül gücüm ile farklı bir ilişki içindedir. Kır resmi, çocukluğumdaki çayırı çağrıştırmakta direnebilir, ama şiirde geçen kır sözcüğü, yıllar öncesinde kalan bu çayırı çağrıştırdığı gibi, kır resmini de pekâlâ ekleyebilir buna. Bu da, açgözlü gözü, görselden çok sözel imgenin doyurmaya aday olduğunu gösterir bize. Söz dilinde, resmini gördüğüm şeyi ikinci ve nihaî biçimde görürken, görsel dilde ilk kez görmüş olmanın sıkıntısını, söz dilindeki tecrübeyle aşarım.

Pan

Sabahın erken saatlerinde fırından aldığı boyozları hep aynı köşede satan yaşlı bir adam, ama yetmişine merdiven dayamış bu satıcının bir işi daha var: Namli cinsel organı ile, kadın erkek demeden, bu alanda sıkıntısı olan herkesin yardımına koşuyor. Nicedir kırış kırış olmuş yüzü, nasırlı parmakları, çatallı sesi ile yolunu şaşırmış bir Pan: Kuytu orman köşeleri yerine kentin göbeğinde karşımıza çıkan biri. Ancak bu şehvetli figürü bir türlü görmek istemiyorum; çünkü çok iyi biliyorum ki, bir kez karşılaşsam büyüsü bozulacak, her defasında merakla tahayyül edip canlandırıdığım Pan'ı kaybedeceğim. Daha da önemlisi, kılıktan kılığa soktuğum bu yaşlı adamı, kâh azgın teke, kâh aşırı kıllı tahayyül ederken, çevresini de blucinli *ephēbos* ve yolunu şaşırmış *Nympha*'lar ile kuşatıyorum.

Birden, Bruno Schulz'un *Tarçın Dükkânları*'ndaki "Pan" adlı öyküsü takılıyor usuma: "yokmuş"un peşindeyim ben. Bütünüyle tahayyül gücüne terk edilmiş, var ile yok arası bir Pan resmediliyor burada; ve tam da bu yüzden, azgın teke canlanıp, görünür hale geliyor kendiliğinden. Öyle ki, şimdi yaşlı boyoz satıcısı ile karşılaşsam düş kırıklığına uğrayacağım kesin: Suretini taklit edemeyen modelin çaresizliği.

Burada doğa, Pan'dan önce bu mitolojik figürün yerini almıştır. Bir başka deyişle, bahçe ile orman arasında salınıp duran açık havada yaban otlarının istila ettiği alan, "şehvet patlaması"nın zeminidir sanki: "Orası hayvanca özgürlükleri içinde tutkularının dizginlerini koyuvermiş uzayıp birbirine karışmış, verimsiz, lahana başlı kozalakların etkisi altındaydı." Ancak, hayal gücünün payandası olarak, son derece şiirsel bir atmosferle çerçevelenmiştir söz konusu ortam: "Bu orman, baştan başa yumuşacık bir havanın içine batırılmış, mavi meltemlerle doldurulmuştu. Çimenliğe uzandığınızda gökyüzünün tüm coğrafyasını soluğunuzla içinize çekerdiniz."

Ne var ki, hâlâ sema perdesinde iki boyuta sıkıştırılmış bir mekândan farksızdır bu orman. Pan'ın ete kemiğe bürünmesi için eksik kalan tek şey zaman boyutudur şimdi; o da, giderek delirip çıldıran zamanın "tarlalarda bağıarak koştuğu an" ile tamamlanır. Pan, betimlenmeye karşı çıktığı ölçüde tahayyül yetimize kucak açmaktadır sanki. Ama önce yazar bunun mümkün olmadığını çok iyi bilir: Sıra, "yokmuş"la sıralanan alanda, hayal gücümüzle baş başa kalacağımız âna gelmiştir bundan sonra: "Bakışları beni tutsak etmiş, olduğum yere çivilemişti.(...) Bakışları hem bakıyor, hem bakmıyor, beni hem görüyor, hem görmüyordu." Apaçık: Pan, bütünüyle "yokmuş"un ilgi alanı içinde, hayal gücümüze emanet edilmiş burada. Bundan sonra, "varmış"ta sıralanan göstergeler de, sözlüğe bağımlı değildir artık; tıpkı varlığı ile yokluğu bir olan bakışlar gibi, bunlar da *gösterilen*'ini aramaya çıkmış sözcüklerdir şimdi. Böylece, korkunç biçimde buruşan yüzün, kendiliğinden "boğuk kahkaha"ya dönüştüğüne tanık oluruz.

Öykü sona erdiğinde, ilk ve son kez görülen Pan'dan çok, uçucu silueti ile hesaplaşmak zorunda kalırız. Sözcüklerin uzlaşmış göstergeye direndiği bu durumda, ne bakır rengi yüzü ne de geniş sırtı betimlendiği şekilde tahayyül etmek mümkündür bundan böyle.

Şurası kesin: Varlığından kuşku duyduğumuz bu mitolojik figür, Sait Faik'in bahsettiği sözlükten yarısını çıkarmak zorunda kalacağımız sözcükler sayesinde, "varmış" ile "yokmuş" arasında salınıp dururken, her defasında daha belirgin hale gelerek, giz ve sır'la canlanmaya başlıyor.

Ramo

"Köye Gönderilen Eşek" adlı öyküde karşılaştığımız Ramo da, Sait Faik'in yarattığı bir tür Pan çeşitlemesidir. Bildiği yüz kelimenin ötesinde, cümleler ile arası açık bu güçlü ve zor anlaşılır adam, ersuyunu mecburen toprağa akıtarak rahatlarken, Pan'ın ormanı ile ıssız sahildeki kayalıklar aynı paydayı bölüşmeye başlamıştır.

Her şeyi ile güçlü bir hamaldır Ramo. Öyle ki, yüzüne konan karasineklere "harikulade kuvveti" ile küfrettiği zaman bile, "kuyruk rüzgârı yemiş" gibi kaçışır bu hayvanlar. Öte yandan, elli yaşına merdiven dayamış olmasına rağmen, cinsel gücüyle hâlâ gençlere meydan okumaya adaydır. Kadını uzaktan görmek dahi, o gün kayalıklara koşması için yeterlidir.

Sait Faik'in sözcük tasarrufu, daha doğrusu şüpheyle elenmiş sözcükleri özgür bırakarak dile getirdiği bu bölüm, başlı başına bir şaheser, şiirle yarışan düzyazının Türkçede ulaştığı doruk noktasıdır: "(...) İnci gibi dişlerini, pembe ağzını açarak gösterdiği zaman, Ramo'nun niçin güldüğünü bilirdik. Çıplak bacaklı bir kadın plaja giderdi. Ramo, gözlerini, birisiyle konuşur kırıştıtır; bir kadın bacağından bin rüya görür gibi çıplaklıklar görür; sonra o gecenin sabahı şeytanın

aldattığı vücudunu, insanlardan uzak bir kayanın dibinde soğuk suda temizler, şeytanla temasın verdiği ateşi buzlu suda söndürürdü. Yaz kış bunu yapardı.”

Mevsimlerin ötesinde, açık havada istimna, mitolojik figürü günümüze taşımıştır burada. Ne var ki, apaçık canlandırıp sarsıldığımız bu sahnede, fiilen gerçekleşen şeye, mastürbasyona dair gösterilen hiçbir şey yoktur. Böylece pornografi alabildiğine dışlanırken, Eros da korumaya almıştır olup biteni. Dahası, güçlü olmak sadece kayanın değil, Ramo’nun da paylaştığı bir özelliktir burada: Güçlü kayanın dibine çömelen kişi de kaya gibidir.

“Yokmuş”u sırlayan sözcükler, gerçek Ramo’ya göz diker ilkönce. Gördüğümüz şey, bilinç ve yaşantı niteliğine odaklı tahayyül gücüyle canlanmadığı sürece, ulaşılmış göstergeye koşulsuz teslim olarak, daha ilk karşılaşmada silinip gitmeye adaydır. Gün boyu karşılaştığımız yüzlerce şeyin akşama kaybolması, “yokmuş”ta var olanların hangi nedenle zamana direndiğini gösterir bize. Sözcüklerle sırlanmış olanda doğrudan kendimi görürken, gizlenmiş olanda dolaylı yoldan gerçekleşir bu. Ancak biri sendelediğinde diğeri de topallamaya başlar. Demek oluyor ki, bunların birlikteliği, “kolektif ben”de kendini korumaya alan öznenin can yeleğidir.

Aslında sanat yapıtının sırrı, sanatçının kendisidir. Bu yüzden sanat eseriyle nihai hesaplaşmanın amacı, sanatçı ile aynı dalga boyunda buluşup, her defasında kendini yeniden keşfetmektir. Sonsuza kadar devam etmeye aday bu süreç, insanoğlunun hayal gücüyle tetiklenen tükenmezliğinden kaynaklanır. Başka türlü olsaydı, aynı aşk öyküsünü yüzyıllar boyunca yeniden canlandırma olanağını yitirip, sırsız sözcüklerin hışmına uğrayan dünyamız, zifiri karanlığa gömülürdü.

Sanat yapıtındaki karanlık, tamamlanmamış olanın ışığıdır. Buradaki oluş sürecinde boşluğa açılan yer, hayal gücünün sığınağı olmaktan öte, “kendi benim”in boşluğa asılmış altlığıdır esasen. Herkes biliyor: Sanat, karanlığa sürüklediği şeyin mucizevî parıltısıyla büyüler bizi. Ayrıca, uygarlık tarihinin ısrarla altını çizdiği üzere, aydınlıkta görmenin yaratıcılık bağlamında kalıcı olması, karanlıkta kendini tetikleyen hayal gücünün armağanıdır insanoğluna.

Pan ve Ramo’yu önce sırlı sözcükler aracılığıyla gördüğümü anımsayınca, birden rahatladığımı hissediyorum; çünkü yaşlı boyoz satıcısı ile şimdi karşılaştım, neyi göreceğim belli oldu artık!

NO 3 GÜZ 2019 İSTANBUL

Edebiyat | Sanat | Felsefe

PATHOS

HALİL TURHANLI

"Faşist avangart"

HİKMET TEMEL AKARSU

"Rebet ölmedi"

PATHOS SÖYLEŞİLERİ - 1

"Tuğrul Tanyol"

EDWARD HOPPER

SİTUASYONİZM GUY DEBORD

VICENTE HUIDOBRO JEREMY PROFIT

OSMAN HAMDİ BEY

WALTER BENJAMİN

TIYATRO RAGİP YAVUZ

PATHOS GÜZ SAYISI

ŞİİR

- Vicente Huidobro • Şiir Göksel Bir Suçtur
Ataol Behramoğlu • Zeytin Ağacı ve Deniz Öyküsü
Gülseli İnal • Paniçe
Ali Karabayram • Mezuza
Ender Emiroğlu • Vur ha!
Zeynep Köylü • 7 ve Anne
Cenk Gündoğdu • Nişanlı Sesleniyor...
Canan Gezici • Müstakbel Gökyüzü
Hüseyin Sönmez • Kendimden Önce Büyüdüm

DENEME

- Halil Turhanlı • Faşist Avangart
Walter Benjamin • Flanör'ün Dönüşü

ÖYKÜ

- Ger Reidy • Yağmurlu Günlerde Yapılacak İşler
Barlas Özarıkça • Şehir Efsanesi Dilenci
Hikmet Temel Akarsu • Rebet Ölmedi

SANAT

Edward Hopper

- Özlem Kalkan Erenus • Kentin Sokaklarında Gezen Tekinsiz Düşünce
Taner Ay • Yetersiz Yakınlıkların Tekinsizliğini Resmeden Adam
Situasyonizm Enternasyonal:
Guy Debord, Asger Jorn, Constant Nieuwenhuys, André Frankin
Gülseli İnal • "Alephic" Üç Boyutlular
Jeremy Profit üzerine: Myrtille Bourgeois ve Gökhan Gençay.
Burhan Kum • Osman Hamdi Bey'in Seyir Defteri.
Tiyatro: Ragıp Yavuz ile "Kanlı Komedi - Caligula" üzerine

FELSEFE

- Nil Göksel • Platon, Aşk ve Öbür Daymonlar
Özgür Taburoğlu • Kitlelerin Uğultusu: Ortega y Gasset'te Kalabalık Korkusu
Robert Maggiori • Derrida'nın Kedisi

PATHOS SÖYLEŞİLERİ 1: Tuğrul Tanyol

- Osman Çakmakçı • 80 kuşağı ve Tuğrul Tanyol



YAYINEVİ

M. SADIK ASLANKARA

Roman Okuryazarı Olabilmek

Bir dilde okuryazar olmanın kişiye, o dilde kaleme getirilmiş yazılı metinlerin tümünü, üretilmiş yapıtları okuyabilme olanağı tanıyacağı algısından kurtaramıyoruz kendimizi.

“Okuryazarlık” terimi yaygın yaklaşımla, dildeki bütün yazılı metinleri okuma, hatta algılama, ötesinde kavrama yetisi içeriyormuş türünde bir baskılama getirirse de, okuryazarlığın genelde iletişim dili sınırları içinde devindiği söylenebilir.

Kuşkusuz okuryazar, dilinin alfabesini bilmenin getirisiyle her metni okumaya koşuludur, okuyacaktır da, ama o kadar. Çünkü bu okuma, okuduğu her metni çözmesine yetmez onun. Okuryazarlık, söz daha çok iletişime geldiğinde ele vermez mi kendisini, yeterliğini böyle göstermez mi?

Metin, okuryazardaki karşılığını, iletişime dayalı olduğu oranda bulacak demektir bu. Oysa bilim, felsefe, sanat, teknik, hukuk, sosyoloji, ekonomi vb. dallar, bu alanlarda üretilmiş metinler, iletişim dilinden ayrı bir dil-mantık yapısı üzerine kurulduğundan okunabilmesi alanlara özgü başka dil, diller temelinde okuryazarlığı da zorunlu kılıyor.

Özetle “okuryazar, kendi dilindeki bütün yazılı metinleri okur” diye bir çıkarsamaya gidilemez. Günümüzde Osmanlı’yla Türkiye Cumhuriyeti okuryazarlığı karşılaştırmalarının gündeme geldiği, getirildiği düşünülürse, bu doğrultuda öngörülen okuryazarlığın, aslında iletişim temelinde okuryazarlık olduğu da açık zaten.

Nitekim gazeteci yazar Miyase İlknur’un şu satırları, bunu açıklamaya yetiyor: “Üniversitede dört yıl boyunca Osmanlıca okudum. ‘Mezar taşlarımızı bile okuyamaz olduk’ diye feryat figan edenlere diyeceğim o ki; mezar taşlarını, kitabeleri ve el yazmalarını hâlâ okuyamıyorum.” (*Cumhuriyet*, 14.11.2019)

Kitabe, el yazması değil ama mezar taşları, Sedat Veyis Örnek’e göre birer etnolojik yansıtım olmakla birlikte görece saltık bir ölü bilgisi bağlamında alınabilir yine de. Okuryazarlık, demek ki iletişimde bile yetersiz kalıyor kimileyin.

Cumhuriyet’in, Osmanlı cehaletini aşıp okuma yazma seferberliğinde Köy Enstitüleri aracılığıyla topluma bir çığ halinde yaşattığı okuryazarlığın yükselişi, okuduğunu anlayan, tasım-tasarım yapabilen bireyler yetiştirdiği unutulmamalı.

Tekil örnekler değil bunlar. Bunu destekleyecek pek çok örnek gösterilebilir konuyla ilgili.

Kaldı ki okuryazarlığın yanında okuduğunu anlamak, anlamlandırmak, algı açıklığı, alımlama vb. sözcükler de konu edilebilir. Ayrıca günümüzde bu sorunların önemli bir gündem oluşturduğu gözden kaçırılmamalı. Çünkü Cumhuriyet'in erken evresinde okuduğunu anlayan, yorumlama yetisine sahip kitlelerin parıltısı gün geçtikçe solarken bu gerçekliğin roman okuryazarlığı için de önemli veri oluşturduğu ortada. Yazık ki yaşanan trajik olgu bu. Ancak bunlar, başka bir yazının konusu.

Bu girişin ardından sözü yazınsal metne, özel olarak da roman türüne getireyim. Yazınsal metin, adı üzerinde yazınsal dil-mantık temelinde kurulur, iletişim dilinde değil. Kaldı ki şiir, öykü, roman, masal, deneme, eleştiri, inceleme vb. başlıklar altındaki yazınsal türler de kendi dil-mantık dayanaklarıyla yapılandırılır. Tiyatrodan, sinemadan taşınan "konuk yazınsal tür" oyun, senaryo da yine kendi dil-mantık eşiklerini aranır ille.

Roman sanatı da kendi dil-mantık kavrayışına yaslanacaktır zorunlu biçimde. İyi de iletişim dilinde bile tam anlamıyla okuryazarlığın gereğini yerine getiremeyen bir toplum, roman okuryazarlığına geldiğinde iş ne yapar, nasıl tutum takınır?

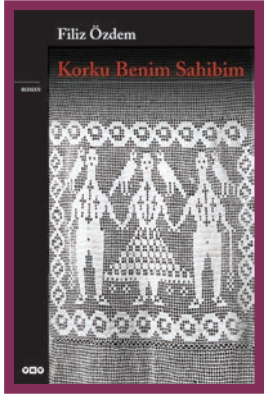
Cemil Kavukçu'nun romanlarından kalkarak, roman okuryazarlığı sorunsalına girmiştik *kitap-lık*'ın önceki sayısında. Yayımladığı üç romanın ardından son on beş yılda roman yayımlama konusunda tutuk davrandığına değinmiştim yazarın.

Bu kez Filiz Özdem'in romanlarına getirerek sözü, bunlardan hareketle sürdüreceğim konuyu. Özdem, 2007-2015 arasında her iki yılda bir roman yayımladığı halde son beş yıldır roman yayımlamaktan uzak duruyor Cemil Kavukçu gibi.

Filiz Özdem'in romanlarını sıralayalım: *Korku Benim Sahibim* (2007), *Düş Hırkası* (2009), *Yalan Sureleri* (2010), *Rüya Bekleyen Adam* (2013), *Aşk Meçhule Yürür* (2015). Başka türlerde verimlediği daha başka yapıtları da var yazarın.

Edebiyatın, sanatın aynı zamanda bir endüstriyel alan haline geldiği gerçeğini unutup ya da görmezden geliyor değilim. Sermaye, nasıl beyaz eşya, otomobil üreterek bundan kâr elde etmeye girişiyor, bu doğrultuda projeler geliştiriyorsa "endüstriyel ürün" haline getirdiği kitabı da tüketim nesnesi yapmak için roman fabrikaları kurmakta tereddüt göstermiyor. Bu fabrikalar okur kitlesi üretmek, buna koşut tüketici yetiştirmek durumunda, bu olgu göz ardı edilebilir mi?

Ancak roman sanatı, televizyon dizileriyle yarışarcasına bir "proje" bağlamında alınıp da okuryazara yönelir, böylelikle kendine özgü yörüngesinden uzaklaşırsa eğer, bu da ayrı bir soruna dönüşür kuşkusuz. Oysa şiir, öykü, okuryazarlıkta sıradanlığı aşmış okur beklediğinden kendisini romandan farklı biçimde türünün gerektirdiği estetik yaşam odasında koruyabiliyor. Ötesinde romanda giderek



robotlaşan bir okur yığılması ortaya çıkarken şiirle öykü görece daha özgürlükçü okur yaklaşımı getiriyor.

Dünya konjonktürünün de bu yönde işlediği unutulmamalı. Ne var ki bir yandan geniş okur kitlesi, belki alıştırıldığı kalıpla romana yaklaşılmaya koşullandırılıyor ama bunun yanında at gözlüğü takmadan romanı önüne alan, şehla bakışa sırt dönerek nesnel ölçütler temelinde roman sanatının örneklerini aranan okur da azımsanmayacak varlığa sahip, hem de tüm dünyada.

Ortalama ya da vasat roman okuru genelde serüvene, entrikaya dayalı, fantastik örgülü, masalsı romanları yeğliyor. Soyutlayım, dönüştürüm anlamında kendi heybesindekiyle yetinmekten başka beklentisi yok, hedefi roman evreniyle ya da roman kişileriyle özdeşleşmek o kadar, yazınsal gerçeklikten kalkarak yaşamsal gerçekliğe sıçramak değil. Yapıt eğer zorlayıcıysa, okunurluğu olmayan herhangi kitap nesnesi haline geliyor bir anda bu onun için.

Tüketici okurun yöneldiği kitaplar daha çok kendi iç döngüsünde gezinen, yankılamaya sıkı sıkıya sarılmış birer “modern masal” sunuyor denebilir. İşte okur, fantastik çalınmış bu masal evreninin yarattığı büyü aracılığıyla bir anafordan içeri çekilip roman makinesi merdanesinden geçirilerek biçimlendiriliyor.

Fusun Akatlı, bir denemesinde, zorlayıcı metin okumayı sevdiğini yazmıştı. Nitekim iletişim diline dayalı okuryazarlıkta bile hiç kimse hiçbir zaman aynı bulmaca üzerinde kalem oynatmaya kalkışmıyor ama yine de zorlanmaktan kaçınıyor. Öyleyse iletişim dili okuryazarının zorlanmaya pek gelemeyeceği, zorlamayan romanlar aradığı, dil, biçim, kurgu vb. düz değiştirimden yana tutum sergilediği öne sürülebilir pekâlâ.

Şimdi Filiz Özdem okumalarımdaya dayalı düşünce uçkunlarıyla gevişlemeye geçip bu yöndeki roman okuryazarlığı bağlamında kendimize belirgin bir yol çizmeye girişebiliriz.

Onun *Aşk Meçhule Yürür* adlı son romanı üzerinde durmuştum daha önce *Cumhuriyet Kitap'ta*. (25.7.2019) Ancak o zaman andığım ilk dört romanı okumuş değildim. Şimdi sırasını yakalamış oldum bunun. Bu amaçla önce Filiz Özdem'in bir yazar olarak yapıtlarındaki kimi yazınsal verileri serimleyip biçimsel açıdan roman dili anlatımı, evrenleri, kişiler, izlekler, bunların işleniş, kurgulanışı odağında kimi notlarımı paylaşayım, ardı sıra üstünkörü de olsa romanda okuryazarlığa değineyim istiyorum.

Filiz Özdem, ilk yapıtında yüksekte giriş yapıyor roman sanatına. Bunda, onun çok daha öncelere geri giden şairliğinin, bu bağlamda şiir emeğinin rolü bulunduğuşu açık. Ama ben yine de bütün romanlarına dönük ön saptayimler getirmeye çalışacağım onun. Her romanını farklı biçimle örüntülese de yazarın bu beş yapıtta belirgin olarak öne çıkan yazınsal tutum sergilediği söylenebilir.



Kuşku yok ki bütün yazarlar için geçerli bu. Sözgelimi sıradan taş işçiliğinde bile aynı ustanın elinden çıkan her işin her seferinde örtüşme sergileyeceği açık.

Öncelikle yazar, parlak bir dil beğenisine, yoğun emekli seçiciliğe sahip, hemen ilk okumalarda görüldüğü üzere. Gerek sözcük çeşitliliği, bunların yerleştirilmesindeki özen, sözcük haznesini geniş tutmaya dönük çaba, sonra dağarımıza görece yeni sözcük ekleme, kullanıma alma isteği gerekse sözdizimlerinde içkin kıldığı anlamsal katman yoğunluğu, bunların tümcede kristalize edilişi dikkat çekici düzey yansıtıyor.

Kullandığı sözcükler, deyişler bunu ele vermeye yetiyor. Bir örnekleme bağlamında kabaca sıralayayım: çedene, aşırma, efilti, közcü, topacık, çukurcuk, yükselik, kıtırdatmak, ruhkubbe, ev-orman, pırhınıh, uçuşkan, hiçlenmek, görü, sırlı çatlak, dantelsi ağaç, çıtır basma, yankılanma bahçesi, kırçilli öfke, arşınlanan akşam, ses demeti, yaprak yaprak kalkmak, kuşanılan neşe vb.

Romanlarını, şiir işçiliğinden taşındığı apaçık bir özenle, emekle kuşata temellendire yapılandırıp öyle ortaya koyuyor yazar. Şair olarak aşağıdan da alsa imgeli anlatımdan bütün bütüne kopmuş değil Özdem. Kaldı ki bu anlatım metindeki göndermeleri de güçlendiriyor.

Filiz Özdem, anlatımını düşler hayallerle, sanrılar çağrışımlar, anımsayışlarla sürdürüyor hep. Bunlar, görünenin artalanına geçme isteği uyandırırken gerçekliğin görece açılımlarına uzanmanın da önünü açıyor. Ayrıca rüya, büyü, masal vb. her ne varsa bunları da anlatısına katıp dilde ritüel yaratmanın parlak örneklerini veriyor yanı sıra. Kimi de rüya anlatıcısı, düş aktarıcısı görüldüğü yerler oluyor, bu durumda neredeyse rüyalar kılavuzluk yapıyor roman kişilerine. Karakterse yaşamını, neredeyse rüyalarla yönlendiriyormuş gibisine görüntü veriyor.

Kuşkusuz bütün bunlar ciddi bir büyü yayılmasına yol açıyor anlatıda. Böylelikle alabildiğine geniş yayımlı bir büyü harmanı karşılıyor okuru, her romanda.

Anlatısını bir yandan parçalayıp dağıtırken bir başka aks üzerinde farklı toplamalardan yola çıkıp parçaları bütünleyerek iz peşinde birleştiriyor yazar. Birbirini kesen değil birbirini geçerek birbirini birbirinde bütünleyen anlatı bayramı çıkarıyor karşımıza. Romanlardaki çatma biçimi böyle özetlenebilir bana göre. Bu yaklaşımın, Filiz Özdem romanlarında ayakları sağlam yere basan çatkılar ortaya çıkardığı da eklenmeli buna.

Bundan kaynaklı olarak yazar, birbirinin ikizi aks çiftiyle aynı omurgada anlatı öğelerini parçalarına ayırarak serpiştirmeyi sürdürürken ötekisiyle farklı bir kanaldan bütünün parçalarını çekerek roman evrenlerindeki kurgu, anlatı yapbozunu bütünlüyor böylece. Evren, kişiler, olaylar, ilişkilenişler önümüzde açılan işte bu bütünlük atlas aracılığıyla gözler önüne seriliyor.

Romanlar dikkatle tarandığında ikizil aksa dayalı anlatı dizisinde kurgu açısından ana omurgaya eklenen salkım hikâyelerin de neredeyse birbirini bütünler,

birbiriyle örtüşür konum sergilediği, hatta bir yapıttan ötekine taşındığı öne sürülebilir. Örneğe “birayla silinip parlatılan” saksı çiçeği yaprakları, sıkışıklık içinde yığışmayla “başlı ayaklı yatan çocuklar”, “köklere dair gerçeği” arama, daha pek çok örnek bu örtüşmelerin sıradan gösterenleri. Kaldı ki kişi adlarının açık ya da örtük yakınlık sergilemesi, sanki aynı evrenlerin serüvenlerinden çıkagelmiş havasında yanılısma yaratması bunu alabildiğine güçlendiriyor. Ancak halk kesimlerinden hemen bütün insanlar, ana gövdeyle omurgayı destekleyen salkım hikâyeler eşliğinde ama herhangi tipleştirilmeye gidilmeden yer alıyor bu evrenlerde.

Buna eklenilebilecek önemli bir yan da roman kişilerinin bilmesi gerekenle roman okurunun bilmesi gereken konusunda yazarın benimsediği tutum. Özdem, kimi yazarların kafa karışıklığı yaşadığı konuda roman kişinin, roman evrenindeki ayrıntılar konusunda bunların tümünün bilgisine sahip olmak zorunluğu bulunmadığını ustalıklı yansıtip roman evreniyle kişiler arasında her zaman bir görecelik bulunacağını gösteriyor bize.

Söz konusu anlatı öğeleri, farklı bir siyasal roman türüne dönük algının da önünü açıyor doğal olarak. Toplumsal, tarihsel kimi olayların kurgu içersinde kendilerine yer bulması kadar, bunların roman kişileri üzerindeki baskılayıcı etkisi, yapıtların bu yönüyle de dikkate alınmasını zorunlu kılıyor. Ancak bunların romana eklektik bir bindirmeyle yüklenmediğini, tersine kişilerin dünyalarındaki zorunluluktan kaynaklandığını da eklemek gerekiyor. Bunlar roman kişilerinin istemeden kendiliğinden sızan yaralarıdır bir bakıma.

Ayrıca yazarlığın, yazmanın, yazma sorunlarının da bir yerlerden anlatıya katıldığı öne sürülebilir. Yüksek düzeyde iç tartışmalar yaşanması olağanlaşmakla kalmıyor, entelektüel yapısıyla da alabildiğine yükseltiyor romanları. Korkudan, acıdan kurtulmanın bir yolu da kuşkusuz yazı çünkü. Bu durumda yazı notları, günlük, mektup, yazılmak istenen duygu, yaşantı her seferinde yeniden işlenecek demektir.

Öte yandan pastoral bölümlerle kentli anlatımlarını büyük ustalıkla yerleştirilip bunların anlatıyı kuşatmasını sağlıyor her defasında yazar.

Derken anlatı, birbirini tetikleyip sıçramalar eşliğinde başka görüntülere kayıyor, bu akışkanlıkla kendini sürekli yeniden yeniden üretiyor. Yazar bu doğrultuda anlatıcı konum sergilese de hayatı bir bütün olarak anlamlandırmada metne yüklediği çelişki eşikleriyle buna karşı denge getiriyor.

Böylece anlatı, bütün bunlarla dilsel, biçimsel ziyafete dönüşüyor neredeyse.

Yazarın, romanlarına yayıp sorunsal boyutunda aldığı izlekler arasında kimlik, aidiyet, inanç vb. konular var. İnsanlar bu doğrultuda ailelerinin geçmişini, atalarının hikâyelerini deşip duruyor sürekli. Bu bağlamda milliyetler, dinler harman oluyor yapıtlarda. Buna dönük tartışmalar da.

Bunun hemen yanına etnolojik, kültürel vb. değerler yelpazesindeki açılım zenginliği geliyor. Bu yönde anlatıya giydirilen şaşırtıcı zenginlik insanı alabildiğine besliyor. Çünkü anlatılan her ne olursa olsun sağlam bir altyapıya dayandırılması, sonra etnokültürel öğelerle bezenmesi, anlatıya hem kıvraklık hem canlılık kazandırıyor.

Ölüm, Filiz Özdem'in romanlarında ana izlek, bu yüzden her anlatısında yaşam-ölüm zıtlığının tüyler ürperten çılgınlığını ensemizde duyuyoruz. Yaşanan her ölüm, doğal da olsa trajik bir yalnızlığın, buna eklemelenen kimsesizliğin tetikle-mesiyle ortaya çıkıyor. Bunun alt katmanlarındaysa entelektüel kişilerin iç saatleri olarak işleyen, yazarın asla söz konusu etmediği bir vicdan tartışması okurdaki alımlamayla bir biçimde yine de görünür hale geliyor.

Yaşam-ölüm zıtlığının ortasında bir sarkaç kurup anne-baba gizi, anne-evlat arasında süregiden geçirgenlik, aile içinde veya dışında sürdürülen kapalı yaşantı ortaklığı. Sonra ötelenmiş, altında kalınmış aşklar, geçmişteki kökenle buluşma, onlarla ilişkileniş, evlerini terk eden erkekler, evlilik dışı çocuklar, intiharlar, yok-sun, zor koşullarda geçen çocukluk, bunun yol açtığı yabancılaşma, insanı ölüme kovalayan anı baskılaması. Doğumdan ölüme insanı kovalayan gelgitler hep.

“Kalıtımsal acı, korku”, (*Korku Benim Sahibim*, 18), güvensizliğin ortaya çıkardığı tepki olarak alınabilir roman kişilerinde. Çok derinlere itilip üzeri kapatılmak, örtülmek istenen “korku”ya yoğunlaşır böylece yazar. Adeta “kabuk” içinde yaşı-yordur roman kişileri. “Çeper” de denebilir buna. Dışa çıkarıp somutladıkları ses, renk, anı, duygu, eylem vb. bağlarla kabukta geçen bir yaşamı sürdürürler, birer gizli kahraman havasında.

Öylesine kunt bir korku bu. Ancak aynı zamanda günahı da tetikleyecektir korku. Bu tepkide özlemin de apayrı bir yeri vardır kuşkusuz. Nitekim bu duyguların kuşattığı kişiler aracılığıyla anne özlemi, yaşanıp bitmiş de olsa aşk özlemi sıklıkla önümüzü kesiyor romanlarda.

Anne etkisi roman evrenlerinde alabildiğine geniş, özgün bir yoğunluğa sahip, öylesine yayılmış görüntü veriyor. Anne hayatta olmasa da etkisi roman evrenle-rinde katman katman uzanıyor, sürüp gidiyor. Yazar, yoğunlaştırdığı duyguları duru, naif biçimde algı içi kılarken okuru da bu duygu eşiğine getiriyor. Bunda anlatıcıların rolü büyük. Çünkü yazar, anlatıcı karakterlerini böylesi saydam bir düzlemde yapılandırıyor sürekli. Tümünden değilse bile özöyküsel anlatım da bu anlatıcıların okur tarafından benimsenmesinin önünü açıyor kolayca.

Bu veriler bizim için, roman kişileri aracılığıyla görünür kılınıyor. Nasıl mı? Yazar, kişilerini, onların olaylarla, birbirleriyle ilişkilenişini okura kurduruyor, bunu yukarıdan bu yana değindiğimiz hünerli anlatımıyla sağlarken altı çizilecek başarı gösteriyor böylelikle.

“Çürümeyi sır gibi içinde saklayan beden”leriyle (*Yalan Sureleri*, 18) roman kişileri hayatla bağları süren, mücadelelerini bu doğrultuda veren insanlar olarak görünür, yaşadıkları olumsuzluklara karşın. Kişiler, kimileyin birbirinin yalanı gibi durur ortada. “Herkesin nadide bir mücevhermiş gibi sakladığı sırları var” dır çünkü. (*Rüya Bekleyen Adam*, 19) “Hepimizin içini kemiren hatıralar” da eklenebilir buna, “kaçtıkça yakınlaştığımız.” (*Yalan Sureleri*, 25)

Roman kişilerinin hiçbiri fotoğraf karesindekine benzer herhangi dongunluk yansıtmıyor zaten. Her an farklılık sergileyen görüntüyle sürekli değişimin ipuçlarını veriyor tümü de.

Nitekim “ben”ler, çeşitli evrenler içinde farklı yüzlerle kendini gösteriyor hep, ancak “ben”, yine de bir yerlere bağlıdır bir yanıyla. Bu olgu, değişimdeki sürecin aktarılışında rol oynuyor aynı zamanda. Sonuçta ayrı bir karaktere evrilmişçesine “çok”laşıyor kişiler, böylece roman da tek boyutluluğu aşır çoklu hale geliyor.

Sevgisizlik diz boyu Filiz Özdem’in anlatılarında. Kişiler modern yaşamdan kopmazlar, ancak kişi olarak toplum yaşamının kendilerine biçtiği role karşın bir sevgi de görmezler. İntiharlar bir salgın gibi yayılırken sevgisizlik kuşatıp üşütür insanları.

Zaten anlatı evreninde deliler, daha doğru deyişle başka bir dünyaya karışmış olanlar ya da cinlere karışanlar da eksik değil. Kadın, erkek ayırt etmeksizin bu kişilerin şamanik bir göndermeye aracılık yaptığını söyleyebiliriz gönül rahatlığıyla.

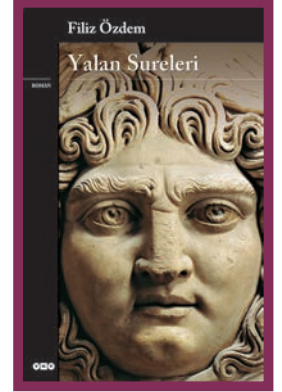
Bu yöndeki anlatısal veriler kişilerin yaşam güvenliğinin, hayatlarına dönük beklenti eşiklerinin de anahtarını veriyor. Hayat bu kişiler için yalnızca güvenli bir sürdürülebilirlik arayışı anlamına geliyor bu yanıyla. Kendi içlerinden “başka gidecek yeri” olmayan (*Düş Hırkası*, 91) roman kişilerinin, “güvenli hayat” (*Aşk Meçhule Yürür*, 110) arayışının, özleminin eksik olmayışı doğal bu nedenle.

Bütün bunlar, okurda ciddi bir etik alan tartışmasını beraberinde getiriyor elbette. Karakterlerin, sürekli kendilerini sorgulayışı, erdem, doğruluk vb. sorun-sallarla kol kola yol alışı taşlarını döşüyor çünkü bu yaklaşım.

O halde anlatıdaki sıklıkla yoğunluğun, okumayı güçleştirici bir yan taşımadığı özellikle eklenmeli.

Filiz Özdem, herhangi roman okuyazarı için özel bilgi gerektiren tek satıra bile yer vermiyor. Bir roman, diyelim kuantum sorunsalıyla içli dışlı örüntülenmiş, okura, bu konuda bir alt bilgiye sahip olması gerektiği sezdirilmişse bu kabul edilebilir. Ama altyapı için böylesi birikim gerektiği söz konusu olmadan herhangi romanı zorlayıcı bulmak iletişim dili okuyazarlarının yakıştırmaları olabilir. Sıradan her roman okuyazarının rahatlıkla okuyup alımlayabileceği anlatılar olduğunu söylememiz gerekiyor Özdem romanlarının.

Ancak bu yapıtlardan derilebilecek kavramsallık özünün okurun peşini bırakmayacağı da ortada. Kavramsallık deyince, ana fikri, öğreniyi aşan, birikim-





selligin de önünü açar nitelikte belleğe geçip bilince kazınan öz anlaşılmalı daha çok. Ahmet Cemal'in kavramsallık üzerinde sıklıkla durması boşuna değil. Okur ulaştığı roman okuryazarlığıyla kavramsal özü yakalar böylece, saklar da.

Öte yandan romanlarda yazarın, ayrıca "yazma" sorunsalına dönük açılımlar getirmesi, bu yönüyle de okuru tartışmanın içine çekmeye girişmesi roman okuryazarını elbet mutlu eder, ama kuşkusuz sıradan okuryazarın da ufkunu geliştirir bu tür bir yaklaşım. "Yazarların yaşadıklarını yazdığı" (*Aşk Meçhule Yürür*, 80) söylenemeyeceğine, "Aslolan eser" (*Rüya Bekleyen Adam*, 17) olduğuna göre bu da sıradan okuryazar için bir ders olsa gerek.

Filiz Özdem, bir romancıdan beklenebilecek ne varsa bunları karşılamanın ötesinde yazınsal gerekliliklerin karşılanmasında da eksiksiz duruş sergileyen bir yazar. Bu anlamda özellikle yağma ayrıntıyla işlevli ayrıntıyı ayırmada, yan anlam ağları örmede, göndermeler, anıştırmalar aracılığıyla alt metni parlatmada büyük hüner sergiliyor.

Yukarıdan bu yana dile getirdiklerim ardından gönül rahatlığıyla şunu söyleyebilirim sonuçta. Eğer roman okuryazarı değilseniz Filiz Özdem, sizi zorlayabilir, ancak bu, onun romanlarının okunamazlığından değil, sizin okuryazarlığınızın salt iletişim diline yası olmasından kaynaklanıyor demektir.

Roman okuryazarıym demek istiyorsanız kendinize, okumakta zorlandığınızı düşündüğünüz yazarı değil, kendinizi değiştireceksiniz. Roman okuryazarıysanız eğer, ötekiler gibi Filiz Özdem'e de okuma borcunuz bulunduğunu asla unutmayacaksınız.

Roman okuryazarı nasıl olunur peki, diye soruyorsunuz diyelim. Kolay. Bin okumayla. Bin roman okuma fena sayılmaz elbette, ama siz, bunu bin yazar olarak alın. Bin farklı romancı okuyup öyle yelken açın roman okuryazarlığına...

Yazıldığı dönemin ve coğrafyanın ötesine uzanabilen kitaplar



Yok Şehir

Ricardo Piglia, bu fütürist polisiyesinde, totaliter sistemlerin hasıraltı ettiği toplumsal travmayı dile dökmenin olanaklarını araştırıyor. Roman, topyekün resmî tarih anlatısının karşısına beden, özelliğin ve parçalı gerçekliklerin hakikatini koyuyor.

Yazan: Ricardo Piglia · Çeviri: Pinar Savaş · 152 sayfa, roman

Yolcu

Ulrich Alexander Boschwitz, ilk kez 1939 yılında yayımlanan romanı *Yolcu*'da Yahudi soykırımının başlangıcı olarak kabul edilen Kristal Gece sonrasında yaşanan dehşet ve çaresizliği son derece gerçekçi bir üslupla anlatarak benzersiz bir edebi belge ortaya koyuyor.

Yazan: Ulrich Alexander Boschwitz · Çeviri: Suzan Geridönmez · 284 sayfa, roman



Sakallı Kralların Gölgeleleri

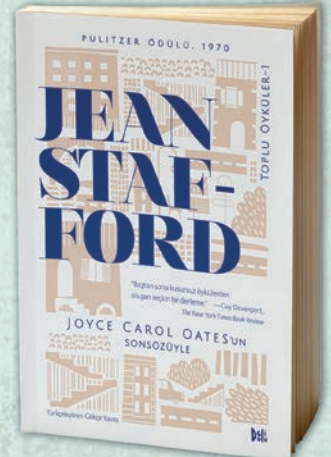
José J. Veiga'nın ödüllü romanı *Sakallı Kralların Gölgeleleri*, bir çocuğun iç dünyasını, toplumsal sorunlarla iç içe geçen sancılı büyüme ve olgunlaşma hikâyesini anlatırken baskı ve adaletsizlik karşısındaki tutumumuzun sonuçları üzerine düşündürüyor.

Yazan: José J. Veiga · Çeviri: Canberk Koçak · 156 sayfa, roman

Jean Stafford Toplu Öyküler -1

Jean Stafford, Pulitzer Ödülü'ne değer görülen ve Türkçede ilk kez yayımlanan öykülerinde, çocukluk döneminden başlayan sancılı bireylerin tutsak oldukları iç dünyalarını, çıkmazlarını, insan ilişkilerindeki çalkantıları, tüm bağılıklardan özgürleşme hayali ile aidiyet arzusunu bir zanaatkar titizliğiyle işliyor.

Yazan: Jean Stafford · Çeviri: Gökçe Yavaş · 284 sayfa, öykü

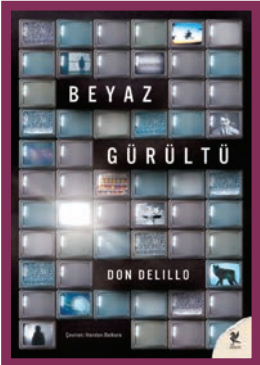


MERT TANAYDIN

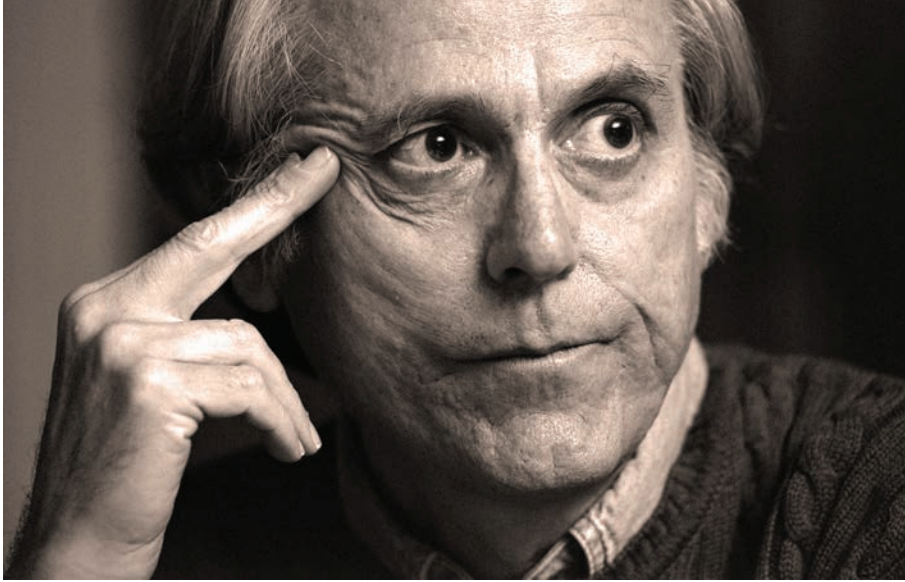
Dünya Edebiyatından Çeviri Halleri VII:

Handan Balkara'yla Beyaz Gürültü Odağında Bir Söyleşi Oyunu

Amerikan edebiyatının çağdaş isimlerinden Don DeLillo ismiyle ilk defa, 21. yüzyılın ilk yıllarında Orhan Pamuk'un yazı evindeki kitaplıkların önünde çektiği bir fotoğraf kitap dergilerinden birinde yayımlandığında, camekânın arkasındaki kitapların neler olduğunu incelerken karşılaştığımı sanıyordum: Pek çok Don DeLillo romanının yer almasından peşine düşülecek yazarlardan biri olduğunu kestirmiş olmalıyım (sonradan Orhan Bey'in Kara Kitap'ını okuduktan sonra Don DeLillo'nun gönderdiği tebrik faxını görme fırsatım da olacaktı). Sanırım Pandora'daydı, rafları incelerken mavi kapağı cezbedici Dost Kitabevi Yayınları'ndan yayımlanmış Beyaz Gürültü'ye denk gelip almıştım ve Handan Balkara'nın çevirdiği bu romana hemen bayılmıştım. Akabinde Türkçe ve İngilizce bulabildiğim tüm Don DeLillo romanlarını toplayıp okumaya başladım, yeri geldiğinde üzerinde yazmaya çalıştım, bu esnada aslında bu ismi ilk defa Paul Auster'ın Leviathan romanının ithafında gördüğümü fark ettim, sonradan Kehanet Gecesi'ni de Auster New Yorklu bu dostuna ithaf edecekti. Siyasetin, sosyolojinin, reklamcılığın, yazarlığın beni cezbeden bir harmanını içeren DeLillo ülkemizde yeterli ilgiyi görüyor mu bilemem ama Beyaz Gürültü ilk baskısından 16 yıl sonra yeni bir edisyonla Siren Yayınları tarafından Zamanın Ruhu dizisi kapsamında yayımlandı ve bu bahaneyle ben de Handan Balkara'yla söyleşmek istedim.



Benimle Don DeLillo üzerine sohbet etmeyi kabul ettiğiniz için teşekkür ederim. Aslında sadece Beyaz Gürültü değil, *Libra* ve *Oyuncular* da sizin çevirinizle yayımlandı dilimizde ve yine sadece Don DeLillo değil, hatta daha çok Kurt Vonnegut çevirileriyle (*Mavi Sakal*, *Şampiyonların Kahvaltısı*, *Titan'ın Sirenleri*, *Maymun Evine Hoş Geldiniz*, *Galapagos*, *Kör Nişancı*) tanınıyorsunuz, keza Dave Eggers, Ali Smith, Russell Banks, Colm Tóibín gibi önemli isimlerden de çevirileriniz var. Çoğunlukla çağdaş Amerikan popüler kültürünün yer yer eleştirel ele alındığı romanlar bunlar. Sanırım sadece çevirmekle kalmıyor, mesela DeLillo ve Vonnegut örneğinde olduğu gibi, yazarlarınızı sevip benimsiyorsunuz da, en azından benim uzaktan algılayabildiğim



Don DeLillo

kadarıyla. İlk olarak edebiyata, çeviriye ve günümüz Amerikan romanına nerelerden gelerek vardığınızı sormak isterim: Eğitim ve çalışma süreçleri yanı sıra ilginizin neden bizzat Vonnegut ve DeLillo gibi isimlerde odaklandığını ve sezgim doğruysa sadece çevirmenin ötesinde bu yazarları nasıl sevdiğinizi anlatabilir misiniz?

Sezginizde haklısınız, çevirisini üstlendiğim kitabı sevmediğim, yazarın üslubuna ısınmadığım zaman o kitabı çok zor çeviriyorum. Onun içindir ki bir çeviri önerisini kabul etmeden önce çok düşünür, üslubu yansıtıp yansıtamayacağımı, Türkçede metnin eşdeğerini yaratıp yaratamayacağımı ve en önemlisi, çevirirken keyif alıp alamayacağımı anlamaya çalışırım. Çevirirken keyif almam çok önemli, çünkü yaptığımız işin zorluğu malum, sevmeden yapılacak iş değil bu, bana kalırsa. Bir edebiyat çevirmeninin en temel güdüsünün yeniden yaratmak olduğunu ve bu amaca en çok, sevdiği bir yazarı çevirirken yaklaştığını düşünüyorum.

Gerçi çeviri seçme olanağı çevirmenlikte kıdem kazandıkça elde edebildiğimiz bir lüks. İlk çevirilerini kendisi seçmiş çok az çevirmen vardır sanırım. *Beyaz Gürültü* de benim ilk çevirilerimden. DeLillo'yu da Vonnegut'ı da Dost Kitabevi Yayınları'na borçluyum; DeLillo çevirmeni, Vonnegut çevirmeni olma mertebesine onlar sayesinde kavuştum. Bu iki zorlu yazarı, piyasada henüz sayılı çevirisi olan, on yıl başka alanlarda çalıştıktan sonra mesleğe dönmeye karar vermiş bir Mütercim Tercümanlık mezununun ellerine teslim ettiler. Dolayısıyla DeLillo ve Vonnegut mı beni seçti, ben mi onları, çok emin değilim. Teklif o zamanki Dost Kitabevi editörlerinden geldi, tam bir geçiş dönemindeydim ve henüz çok seçici değildim. Tek bildiğim, iki yazarın da okumayı isteyeceğim türden eserler ürettiği ve okumayı sevdiğim kitapları çevirmek keyif veriyordu; DeLillo çevirirken aydınlanmalar yaşıyor, Vonnegut çevirirken çok gülüyordum. DeLillo'nun üslubu-

nu, Vonnegut'ın hicvini Türkçede yeniden yaratmaya çalışmak birbirinden farklı biçimlerde tatmin ediciydi. Her ikisinde de, çeviri ortaya çıktıktan sonra metni Türkçede yazılmış gibi okuyup akıcılaştırmaya çalışma aşamaları inanılmaz keyifli geçiyordu. Tabii ben bu yeni keşfedilmiş heyecanımı editörlerimle paylaşınca onlar da bana hemen yeni DeLillo'lar, yeni Vonnegut'lar temin ettiler.

Bir yazarın birden fazla eserini çevirdiğiniz zaman onu o kadar iyi tanımaya başlıyorsunuz ki aranızda çok özel bir bağ oluşuyor, onun üslubunu başka bir dilde taklit etmeyi denerken bazen onu kendinizden dahi sakındığınız oluyor. DeLillo çevirilerimde bazı cümlelere dönüp dönüp takıldığımı, yeni çözümler deneyip hiçbirinden memnun olmadığımı, hatta basıldıktan sonra bile kitaba tekrar göz gezdirirken “olmamış burası” diye hayıflandığımı hatırlarım. Yazarın ne dediğini çok iyi bilip/hissedip çeviride aynı ifadeyi yakalayamama durumunu –“dilimin ucunda” durumu diyorum ben buna- diğerlerine göre daha iyi tanıdığım bu iki yazarda, özellikle DeLillo'da çok sık yaşarım.

DeLillo ve Vonnegut'ların bana gelişinde şans faktörünün yerini yadsıyamasam da, Amerikan edebiyatına olan ilgimin çevirmenliğimden çok daha önce başladığını belirtmeliyim. İlkokuldayken okumaya ve yazmaya düşkün bir çocuktum, yazma pratiğimi günlük tutarak geliştirmeye çalışırdım. Ortaokul ve lisede ise, bizi Anglosakson edebiyatının farklı örnekleriyle tanıştıran Amerikalı öğretmenlerimiz oldu. Bu eserleri Türkçe çevirileri yerine orijinallerinden okuyup derinlemesine inceleyebilmek önemli bir şanstı. Sonrasında üniversitedeki bölüm tercihim de aynı yönelimin eseridir. O noktadan itibaren çevirmenlik dönemecine girmiş bulunuyordum; çeviri uğraşı ansiklopedilere içerik çevirileriyle, televizyonlara film ve dizi çevirileriyle, dergilere makale çevirileriyle öğrencilik hayatıma eşlik etti.

Kitap çevirmenliğine 90'ların sonlarında, Koç Üniversitesi'ndeki işimden ayrıldıktan sonra başladım. İlk beş kitaptan sonra DeLillo'nun önce *Beyaz Gürültü*'sünü, sonra *Libra*'sını çevirdim, 2002'de altı ay arayla yayımlandılar. *Libra*'nın çevirisi sırasında DeLillo ile birkaç defa faksla mektuplaştık. Mektuplarını daktilosuyla yazıyor, e-posta kullanmıyordu. Sorularıma daktilo yazısıyla verdiği cevaplardan birinin kapak yazısında *Libra* için yaptığım kapsamlı araştırmalardan etkilendiğini belirttikten sonra “*Four pages of questions. Four pages of answers. We have created a certain symmetry*” (“Dört sayfa soru. Dört sayfa cevap. Kesin bir simetri yarattık”) demişti. Başım göklere ermiş, aylarca gülümseyerek dolaşmışım. Dört sene sonra *Oyuncular*'ı çevirirken onunla bir kez daha, yine faksla mektuplaştık. O zaman da, bu kitabın çevirmesi zor bir kitap olduğunu bildiğini, kendi yazdığı kitabı yaklaşık 30 yıl sonra okumakta kendisinin bile zorlandığını yazdı. O yazışmaları hâlâ gözüm gibi saklarım. Vonnegut'la böyle bir iletişime geçmediğim için vefatından sonra çok pişman oldum.

Bugünün koşullarında yaşayan yazarlarla şu kullandığımız cihazların yardımıyla irtibat kurup aklımıza takılan konularda yardım istememiz ya da cihazlar ağında toplanan

akıl almaz genişlikteki bilgileri, söylemleri tarayıp kullanılan bir sözcüğün, mesela bir markanın, bir dönem detayının olası eşdeğerini bulabiliyoruz. Ama mesleğinizin ilk dönemlerinde ve DeLillo ile Vonnegut çevirilerine odaklandığınızda bu imkânlar bu kadar yaygınlaşmamıştı diye tahmin ediyorum. DeLillo'nun faks kullanması, daktiloyla yazması bile bu açıdan çok iyi bir örnek. Bazen yazdığı yüzlerce, hatta bine yakın sayfalık o romanları DeLillo'nun nasıl bunca bilgiyle ve farklı söylemle parıltılı biçimde nasıl bir araya getirdiğini, bilgisayarlardaki kelime işlemci programlarını kullanmadan, düşünmeye çalışır ve hayranlığım daha da artar. Sonraki kuşaklar (ve belki de kendisi de sonradan) kelime işlemcilerle her tür metni kolaylıkla işleyebiliyor ama buna rağmen nadiren o dönemin yazarlarının en fazla elektrikli daktilo kullanarak ortaya koyduğu işlere yaklaşabiliyor. Sizin çeviri geçmişinizde daha kolay bilgiye ulaşmak, metin üzerinde daha fazla oynayabilmek, düzelti okumalarını tekrar tekrar yapabilmek gibi imkânlar elde edebildiğiniz zamanlar geldikten sonra, gerçi belki de en baştan böyle başlamıştınız ama doksanlarda veya iki binlerin başında bunca yaygın değildi internette her tür veri diye hatırlıyorum, çeviri yöntemlerinizde ne gibi değişiklikler oldu? Araştırmalarınızı yaparken, mesela DeLillo özelinde romanlarına yedirdiği Amerikan kültürünün ve çağdaş bilimin çok farklı detaylarının karşılığını ararken neler yapıyordunuz? Özellikle *Beyaz Gürültü*'nün hayranlık uyandırıcı bir genişliği var bu açıdan. Şimdi enformasyon bolluğunda daha mı rahatladı uygun karşılıklara ulaşmak?

Beyaz Gürültü'yü çevirdiğim dönemde internete çevirmeli bağlantı yoluyla telefon hatları üzerinden bağlanabiliyorduk. 24 saat erişim olanağı henüz yaygınlaşmamıştı. Kısıtlı süreler içinde işimizi bitirip çıkmamız gerekiyordu. Çeviride takıldığım ve elimdeki kaynaklarla çözemediğim yerleri metin üzerinde işaretleyerek gün boyunca biriktirdim. Sonra internete bağlanıp hepsini hızlı hızlı araştırır, notlarımı alır, çıktıktan sonra çeviri çözümlerimi oluşturup metne işlerdim. *Beyaz Gürültü* özelinde bunun ne kadar uğraştırıcı bir iş olduğunu tahmin edersiniz. DeLillo'nun romanlarını okuyup özümsemekte Amerikalı okurların bile hayli zorlandığını, "DeLillo okuma rehberi" niteliğinde kitapların yazılmış olmasından anlıyoruz. Dolayısıyla 24 saat internetim olsaydı dahi, onun romanlarındaki bazı ayrıntıların uygun karşılıklarına ulaşmam kolay olmayabilirdi. *Libra* romanıyla ilgili sorularımdan birine ilginç bir yorum yapmıştı DeLillo: İnternette bulduğum bir Bronx Argosu sözlüğünde "sweet mickeys" terimi için "fırınlanmış tatlı patates" tanımına ulaşmış olmamı şu sözlerle karşılamıştı: "I admire your resourcefulness. I'd never imagined there was a glossary of Bronx slang" ("Çözümçülüğünüzü takdir ediyorum. Bronx argosuna özel bir argo sözlüğünün varlığından bile habersizdim").

Aynı mektubun kapak yazısında, *Libra*'nın çevirisi için kapsamlı bir araştırma yaptığımı öğrendiğine sevindiğini söyledikten sonra eklemişti: "Eminim internetin çok yardımı olmuştur." Kendisi de interneti bir araştırma aracı olarak kullandığı için mi, yoksa hiç kullanmadığı için mi böyle söylediğini hâlâ merak ederim. Daktilo ve faks kullanması ise tamamen bir tercih meselesi olsa gerek, çünkü bizim

yazıştığımız dönemde bilgisayar ve e-posta olanağı mevcuttu. Ajansı ile örneğin, e-posta yoluyla yazışıyorduk. Bu konu aslında başlı başına bir araştırma konusu. Kurt Vonnegut'un da bilgisayar yerine daktilo kullanmaktan, yazılarını postayla yollamaktan hoşlandığını biliyoruz. Kendisine sorulduğunda, bu tercihlerin onu zarf satın alma, postaneye gitme gibi bahanelerle dışarı çıkmak zorunda bıraktığını, böylece birileriyle karşılaşp iki çift laf edebildiğini söylemiş, yine de yazarların böyle tercihlere yazarlıklarına özgü teknik gerekçelerle yöneldiklerine şüphe yok.

Kitap çevirmenliğine doksanların sonlarında, yani kelime işlemcilerin gelişmeye ve internetin hızla yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde soyunmuş olduğum için şanslıyım elbette. Öte yandan, bilgisayarsız ve internetsiz zamanlarda da yoğun olarak çeviriyle uğraşıyordum. Üniversitede çeviribilim okurken mesela, ödev ve tez çevirilerimizde yalnızca kütüphanedeki kaynaklardan yararlanır, sınavlara tuğla gibi sözlüklerle girerdik. Aynı yıllarda harçlığımı çıkarmak için elektrikli daktilo kullanarak dergi makaleleri, ansiklopedi maddeleri, sinema filmleri, televizyon dizileri çevirirdim. Sözlük ve ansiklopedilerin yetmediği durumlarda çok da içime sinmeyen çözümlerle yetinmek zorunda kalmanın sıkıntısını, "el yordamıyla" çalışmanın tedirginliğini hâlâ hatırlıyorum. Gerçi bu da, çeviride sezgilere kulak vererek ilerlemeyi, kaynak metni "hissederek" okumayı geliştiren bir eğitim yerine geçmiş olabilir. DeLillo gibi yazarlarda işe yarayan bir özellik. Neden dersiniz, "Bunu şöyle şöyle anlıyorum, ama doğru mu?" şeklindeki sorularıma DeLillo'dan hep "Evet, doğru" yanıtı geldi. İlerleyen yıllarda internetteki veri zenginliği katlanarak büyüdü ve biz çevirmenlerin işini kolaylaştırdı, ama aynı zamanda, bunca veri içinden doğru ve güvenilir olanını seçme zorluğunu da beraberinde getirdi.

İnternette bir şey arayıp bulmanın deneyimle gelişen bir beceri olduğunu düşünüyorum. DeLillo gibi üslupçu yazarları çevirirken bu iş biraz daha zor oluyor, çünkü ihtiyacınız olan bilgiye arama motoruna bir iki anahtar kelime yazarak ulaşamayabiliyorsunuz. Zaten çoğu zaman Google aramalarından çıkmıyor çözümlünüz. Örneğin Kennedy suikastını anlayabilmek için yüzlerce sayfalık Warren raporunu didik didik etmeniz, Dallas'taki bir meydanın krokisini çalışmanız, bu konuda yapılmış sinema filmlerini seyretmeniz gerekebiliyor. Karnından vurulmuş bir adam nasıl sesler çıkarır, henüz konuşmayan bir çocuk uykusunda nasıl sayıklar, ciğerlerinden hasta bir ihtiyar nasıl homurdanır? Pantolonunun belindeki etiketi okumaya çalışan bir kadının hareketini, yazarınki kadar incelikli bir şekilde nasıl anlatırsın? Bütün bu basit gibi görünen ayrıntıların hedef dile aktarılması sancılı olabiliyor. Sonunda kendi dilsel birikimlerinizden, sezgilerinizin imbiğinden geçerek geliyor çözüm.

Dolayısıyla *Beyaz Gürültü*'nün Siren edisyonu için, çevirimi on beş yıl sonra gözden geçirip olanaksızlıklar yüzünden atlanmış ayrıntıları tekrar araştırarak düzeltmeye çalışırken günümüzün enformasyon bolluğundan fazlasıyla yararlandım tabii ki. Arama motorlarının sunduğu veri zenginliği çevirideki maddi hataların ve yorum yanlışlarının kolaylıkla düzeltilmesini sağladı. Ancak sezgisel düzeydeki çe-

viri kararlarına internetin çok katkısı olduğunu söyleyemem. Onlara ancak benim hayattaki ve çevirmenlikteki artı on beş yıllık deneyiminin katkısı olmuştur belki.

Kitabın iki baskısında da özellikle romanı yayına hazırlayan ismi verilmiyor. Bu arada iki edisyon arasında hatırı sayılır ölçüde farklılıklar da var, ana yapıyı değiştirmemekle beraber. Yeni tercihlerle yayına hazırlanmış gibi. Sadece sizin çeviriyi tekrar gözden geçirdiğinizde bulup değiştirdikleriniz değildir herhalde bu değişiklikler, bir editöryal çalışma da yapılmış olmalı. İnsan künyede bu sorumluluğu kimin aldığını da görmek istiyor nedense, halbuki pek çok Batılı yayıncılık pratiğinde yayına hazırlayanın adı yazmaz ama ben bir editör olarak isimlerimizin yer almasını bekliyorum. Aksi takdirde koskoca yayınevi canlanmış da devasa parmaklarıyla küçücük bilgisayarın tuşlarına basarak düzelti yapıyor gibi hayal ediyorum. Hatırlıyor musunuz hangi editörlerle çalıştığınızı? Ayrıca editörlerin ya da redaktörlerin çeviriye katkısı nasıl oluyor genellikle? Daha iyiye mi götürüyor metni yoksa daha kötüye mi deneyimlerinize göre? DeLillo özelinde ajansının da sıkı talimatlarıyla özenli davranılması gerektiğini öğrenmiştim zamanında, herhangi bir yayınevine ya da herhangi bir çevirmene metinlerini teslim etmeyecek biri. Belki de sizin gibi sıkı iletişim kuran ve en ufak teferruatı da sorabilecek ehil çevirmenlere alıştığınan böyledir. Benim zaman zaman zikrettiğim bir hayalim vardır, DeLillo'nun *Underworld*'ünü bir ömür boyu çevirmek şeklinde, tabii mümkün bir hayal değil bu. Ama bir gün kültürel incelemeler dersi verilebilir o kitaptan hareketle, alternatif bir soğuk savaş tarihi şeklinde. *Beyaz Gürültü*'deki Hitler çalışmaları gibi. Siz üniversitede de bulunduğunuza göre, nasıl değerlendiriyorsunuz DeLillo'nun kültürel ve bilimsel genişliğini, böylesi bir ders anlamlı olur mu?

Kendi tecrübelerimden anladığım kadarıyla kitap künyeleri konusunda Türkiye'de bir standart yok. Her yayınevi kendi anlayışına ve işleyişine göre belirliyor künyede kimin ne şekilde yer alacağını. Hatta künyeler kitaptan kitaba değişiyor bile olabilir. Normalde, çevirmen çeviriyi teslim ettikten sonra devreden çıkıyorsa, editöryal sürece ancak editörün spesifik sorularla kendisine dönmesi halinde dahil oluyorsa, künyeye çevirmen olarak, editör de editör veya yayına hazırlayan olarak geçiyor. Ama bazen işler karışabiliyor. Zamandan kazanmak için çevirmenden çeviriyi henüz bitmeden, kısım kısım alıp farklı editörlere teslim ederek ilerleyen yayınevleri bile varmış. Üzerinde ikiden fazla kişinin kalem oynattığı bir metnin bütünlüğü sonradan nasıl sağlanabilir bilemiyorum. Tabii bu durumda künyeye kimin editör olarak yazılacağı da ayrı bir soru. Bazen de iki süreç iç içe geçebiliyor. Mesela ben Dost Kitabevi Yayınları için zamanında hem çevirmenlik hem editörlük yapardım; dolayısıyla başka çevirmenlerin kitaplarını yayına hazırladığım gibi, kendi çevirilerimin editörlüğünü de çoğunlukla kendim üstlenirdim. Editörüm teslim ettiğim metinlerden genellikle hoşnut kaldığından, çeviriyi okuyup çok az editledikten sonra matbaaya yollardı. *Beyaz Gürültü*'nün Dost edisyonunda editör/yayına hazırlayan isminin bulunmaması bundan kaynaklanıyor olabilir.

Çevirmenin kendi çevirisinin editörlüğünü yapması sık rastlanan bir durum değil elbette. Artıları da var, eksileri de. Benim gibi çevirisini fazla sahiplenemeyen çevirmenler için bu yöntemin iç rahatlatıcı olduğu söylenebilir. Çünkü çevirmen metin üzerinde kontrol sahibi oluyor, başına ne geldiğini biliyor, basıldıktan sonra kitabı eline aldığı anda tatsız sürprizlerle karşılaşmaktan korkmuyor. Öte yandan, bir süreliğine başka işlere odaklanıp çeviriyi unutmak, “uykuya yatırmak” mümkün olmadıysa, metni artık neredeyse ezberine almış olduğu için çok basit hataları bile gözden kaçırmaması mümkün oluyor. Dolayısıyla çeviriyi ikinci bir göz her halükarda okuyup gözden geçirmeli. İdeali, bu ikinci gözün editöryal süreci çevirmenle koordineli biçimde yürütmesi. Çevirmen ile editör çeviri edebiyatına aynı pencerelerden bakan insanlarsa, çevirmen metnin iyileşmesini sağlayacak her türlü öneriyi açıksa, editör çevirmenin tercihlerine saygılıysa, olağanüstü uyumlu bir çalışma yürütebiliyorlar. İyi anlaşıyorlarsa metni çok daha iyiye taşıyorlar. Sonunda ortaya mutlaka güzel işler çıkıyor, tecrübeyle sabit. Çevirmenin gözünden kaçan hatayı editör yakalıyor. Yaratıcı çözümler gerektiren durumlarda çevirmen-editör paslaşması harika sonuçlar doğuruyor. Çevirimde hata yakalayan, yaratıcı çözümler öneren, eksikimi tamamlayan her editöre minnettar kalırım. Böyle rahat çalışabildiğim birkaç editörüm var, onlarla çalışmak benim için bir zevk. Gelgelelim, çeviride doğru olanı bozup yanlış çeviren editörler de gördüm. Kafasına göre kelime atanlar, cümle ekleyenler, sansür yapanlar, çevirmen tercihi diye bir şey tanımayanlar, cümleleri gereksiz yere evirip çevirip kendi tercihleri doğrultusunda yeniden yazanlar... En vahimi de, çevirmene düzelteleri göstermeye bile gerek duymadan kitabı matbaaya yollayanlar... Çevirmenden gelen çeviriyi, üzerinde istediği gibi kalem oynatabileceği bir metin olarak gören editörden koşarak uzaklaşıyorum. Çevirmen ile editörün yıldızları barışmayacaksa, uyuşmazlık birlikte yaptıkları ilk kitapta kendini gösteriyor zaten. Sonra da yolları bir daha kesişmiyor genellikle.

Beyaz Gürültü'ye geri dönecek olursak, yeni edisyonu için biriktireceğim düzelteler yıllardır bir çekmecedeki bekliyordu. Siren Yayınları kitabı benim çevirimle yeniden basmak isteyince metni önce benim gözden geçirip bu düzelteleri ve gerekli gördüğüm diğer değişiklikleri yapmam konusunda anlaştık. Eski çeviriyi satır satır okuyup editlemek ilginç bir tecrübeydi. Roman, zamansız bir metin olarak Türkçede sapasağlam ayakta idi, ama aradan geçen yıllar dipnotlardan bazıları gereksizleştirmiş, metaforları belirginleştirmiş, kavramları tanıdıklaştırmıştı. Metni olgunlaştırıp kendimle aynı yaşa getiriyormuşum gibi hissettim. Öncelikle birikmiş düzeltelerimi girip dipnotları ayıkladım. Sonra baştan sona okuyup kaynak metinle karşılaştırarak hata avcılığına giriştim. Son olarak da okur gözüyle okuyup akıcılığı sağlamaya, metnin müziğindeki aksamaları gidermeye çalıştım. İki ay sürdü. Ardından yayınevi bünyesindeki editöryal çalışma başladı. Malum, romanın hacmi ve çetrefilliği dolayısıyla uzun ve uğraştırıcı bir süreç oldu bu. Bana birkaç defa gidip geldi metin, ancak her defasında pdf formatında geldiği

için değişiklikleri saptamam zor oluyordu. DeLillo'ya karşı sorumluluğumu bilip, metnin süreç içindeki yolculuğunu elimden geldiğince takip etmeye çalıştım.

Sizin de belirttiğiniz gibi, DeLillo'nun titizliği dillere destan. Yayınevi ve çevirmen seçiminde belirleyici olan bir yazar. Metinlerini çevirecek olan çevirmenlerin mutlaka özgeçmişlerini istiyor. Onun çevirmeni olmak onun verdiği bir paye aslında, dolayısıyla gurur verici olduğu kadar sorumluluk yükleyici. Hatırlıyorum da Dost edisyonunun kapağına kadar onayı gerekmişti. Hatta bitmiş çeviriyi bile Türkçe bilen birine okuttuktan sonra onaylamıştı.

Underworld'ü çevirmeye kalkışmak gerçekten cesaret işi, ama üniversitede ders olması son derece mümkün göründü bana. Aslına bakarsanız *Beyaz Gürültü*'nün 2002'de Türkiye'de yayımlanmasından birkaç sene sonra Bilgi Üniversitesi'nin İletişim Fakültesi'ne bağlı bölümlerde ders kitabı olarak okutulduğunu duymuştum. Bu sayede kitapçıların arka raflarından çok satanlar reyonlarına terfi ettiği yazılmıştı farklı mecralarda. Ayrıca her ne kadar Türkiye'de fazla tanınmıyormuş gibi görünse de, DeLillo'nun akademik çevrelerde epey ilgi çektiğini pek çok doktora tezine konu olmasından anlıyoruz.

Sanırım benim de ilgimi o dönemde henüz üniversiteye bağım kesilmediği zaman, arkadaşlarım öğretim görevlisi olurken, benim de biraz uğraşsam akademisyen olabileceğimi sandığım günlerde, hele bölüm bitirme tezimi Risk Toplumu'yla ve Palahniuk'un *Dövüş Kulübü*'yle ilgili yazdığım zamanda çekmişti DeLillo. Savunmamda Palahniuk'tan başka edebiyatta akademik böyle incelenebilecek yazar var mı diye sormuşlardı ben de doğal olarak DeLillo'yu da zikretmiştim. Hakikaten *Beyaz Gürültü* sanırım 1970'lerden itibaren ortaya atılan Risk Toplumu teorilerini tema alan bir yapıt ve henüz 1984'te yazılmış olmasına rağmen geniş çaplı etkisi olan insan eliyle yaratılmış kimyasal ya da nükleer kaza türünden afetleri odağına alıyor, çevre duyarlılığını hem işaret ediyor hem de alttan alta dalgasını geçiyor, keza kültürel incelemelerle de. (Enformasyon Toplumu kapsamında da önem taşıyor bir yandan *Beyaz Gürültü* dahil pek çok DeLillo romanı, sanki Castells, Baudrillard ya da Bauman yazmış gibi düşünüyorum kimi zaman.) Bu arada *Beyaz Gürültü*'de romanın karakterleri olarak seçilmiş Amerikan ailesinin çocukları, özellikle Heinrich karakteri, yaşlarından beklenmeyen bir dikkat ve bilgiçlikle çok tecrübeli ebeveynlerinden çok daha sakın ama tutkulu ele alıyorlar çevre felaketlerinin yaşandığı günümüz dünyasını. Şimdi bildiğim kadarıyla bizzat kızınızın da dahil olduğu zamane çocukları, Greta Thunberg gibi spotların üzerine çevrildiği bir gencin de örneğiyle, çevre alanındaki, iklim değişikliği konusundaki insanların büyük kısmının vurdumduymazlığını ve aymazlığını belki utanacakları boyuta getirecek bir farkındalık sergiliyorlar, bizi (daha çok da önemli koltuklarda oturanları) uyarmaya çalışıyorlar. Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz? Hem *Beyaz Gürültü*'nün henüz erken bir tarihte vurguladığı riskler ve etrafına örülmüş safsatalar konusunda hem de bugün kızınızın da içinde olduğu iklim aktivistlerinin faaliyetleri konusunda.

Beyaz Gürültü aslında tam da bu değindiğiniz “risk toplumu” bağlantısı kurula-bildiği ölçüde anlaşılır hale gelen bir metin. Gündelik hayatta karşılaşılabilecek önemsiz risklerle başlayıp, ölümcül kimyasallara ya da radyasyona maruz kalma tehlikesine dek uzanan teknolojik risklerin tehdidi altındaki bir toplumu –insan faaliyetlerinin doğayı tehdit ettiği gibi insan sağlığını ve hayatını da tehdit ettiği bir risk toplumunu– tarif ediyor. Kontrolsüz tüketim, çevre kirliliği, enformasyon kirliliği ve medya bağımlılığı gibi, tüketim toplumunu tanımlayan unsurlar da denkleme eklenince çarpıcı bir postmodern toplum eleştirisi çıkıyor ortaya.

Tüketim toplumu, yani kapitalizmin işlemlerini sağlayan toplum tipi, sanayi devriminden sonra insanların kitle iletişim araçları yoluyla reklamlara maruz bırakılarak durmaksızın tüketmeye teşvik edilmesiyle oluştu. Dikkat ederseniz *Beyaz Gürültü*’de televizyon ve radyo, romanın iki başkışısı gibidir, kuruldukları köşelerden aile fertleriyle adeta “konuşurlar.” Baudrillard, çarpık tüketim anlayışını ele aldığı *Tüketim Toplumu* adlı eserinde, “... tüketim toplumunun büyük bedeli, kendisinin neden olduğu genelleşmiş güvensizlik duygusudur” der. Tüketim toplumuna sunulan teknolojik harikalar, hayatlara konforla beraber ölüm tehlikesini ve korkusunu da getirmiştir. *Beyaz Gürültü*’nün “Dalgalar ve Radyasyon” bölümünde bu korkunun gündelik yaşama sinen gölgesini ayırımsamaya başlar, “Havadan Gelen Toksik Tehlike” ve “Dylarama” bölümlerinde kendimizi adeta bir gerilim filminin ortasında buluruz.

İnsan eliyle yaratılan çevresel tehlikelerin iklim değiştirici boyutlara, dünyayı altıncı büyük yok oluşa sürükleyebilecek noktalara vardığı günümüz dünyasında, gerçek bir gerilim filminin ortasında sayılırız artık. Çok yerinde bir saptama yapmışsınız. *Beyaz Gürültü*’deki çocuk karakterlerin bilimsel gerçekleri olanca açıklığıyla ifade ederek yetişkinlere ders vermelerine benzer biçimde, zamane çocukları da müthiş bir farkındalık sergileyerek yöneticileri bilimsel gerçekler ışığında sistem değiştirmeye zorluyorlar. DeLillo’nun tecelli eden bir diğer kehanetiyle mi karşı karşıyayız acaba diye düşünmeden edemiyorum doğrusu.

Benzetmeyi sürdüreceksanız, ne ilginçtir ki *Beyaz Gürültü*’de Babette karakteri çocukları ölümün panzehri olarak görür. Evde bakmaları gereken çocuklar olduğu sürece kendilerine bir şey olmayacağına, çocuklar yanlarında olduğu sürece emniyette olacaklarına inanır. Yoksa Greta Thunberg öncülüğünde harekete geçen bu aktivist çocuklar da dünyayı elbirliğiyle eşiğine getirdiğimiz altıncı büyük yok oluşun panzehri mi olacaklar?

İnsanoğlu teknoloji geliştirdikçe farkında olmuyor neler yaptığının, hayatını kolaylaştırdığını veya zenginleştirdiğini düşünüyor ama kısa ya da uzun vadeli bir sürü yeni sonuç yaratıyor, bu sonuçlar da hayatı dönüp dolaşıp daha zor hale ya da yoksun hale getirebiliyor, en azından bazıları için. DeLillo gibi romancılar, bilimsel yaklaşımlarla bu konuları ele alanlara oranla, yeni gelişen teknolojilerin veya gündelik hayata eklenen yeni geleneklerin sonuçlarını daha iyi saptıyor ve örnekliyor bana kalırsa.

Çağdaş edebiyatın büyük bir kısmı gündelik hayatımıza neler yapıp ettiğimizle ilgili, yine sizin çevirdiğiniz Dave Eggers'in *Çember*'i de bu türden bir roman yanılmıyorsa, keza Vonnegut yapıtlarını da çok daha eğlenceli bir biçimde olsa da böylesi uyarılar ve örneklerle dolu olarak görebiliriz sanki. Bir yandan da popüler bilim diye kabaca ifade edebileceğim türden yapıtlar çeviriyorsunuz. Siz hangisini tercih ediyorsunuz? Romancının uyarısını mı yoksa bilimcinin açıklamasını mı çevirmeyi (ve bizim okumamızı) daha makul buluyorsunuz? Ben kendi adıma daha fazla DeLillo ya da Eggers veya yepyeni bir çağdaş romancının yapıtlarını sizden okumak isterim açıkçası. Devasa bir toksik bulut en nihayetinde bizi yutmazsa önümüzdeki dönemde ne gibi yeni projeler var çalışma tezgâhınızda?

Sanatın her dalı gibi edebiyat da, hiçbir bilim dalının elinde olmayan anlatım olanaklarına sahip. Onun içindir ki hiçbir siyaset bilimci bugüne kadar George Orwell'in 1984'ünden daha etkileyici bir totalitarizm eleştirisi yapamadı. Tarih ya da felsefe kitaplarında bulabileceğimiz hiçbir savaş tasviri, Vonnegut'un *Mavi Sakal*'ındaki görkemli finalle boy ölçüşemez. Aynı şekilde, risk toplumlarında egemen olan haletiruhiyeyi, *Beyaz Gürültü*'nün son bölümünde küçük bir çocuğun üç tekerlekli bisikletiyle ekspres yola dalıp tıngır mıngır pedal çevirerek karşıya geçtiği anların üç sayfalık anlatısından daha iyi aktarabilecek bir kuramsal yapıt bulmak zordur.

Romancı, saptamasını ya da uyarısını çoğu bilim insanının yaptığı gibi parmakla göstererek yapmaz, ama edebiyata özgü yöntemler kullanarak meramını okura çok daha iyi anlatır. *Beyaz Gürültü* gibi kitaplara başlanırken tema alınan kuramlara aşına olunması okumayı büyük ölçüde kolaylaştırır da, söz konusu kuramlardan habersiz biri de romanı ilgiyle okuyup isabetli çıkarımlara ulaşabilir. Bütün bu okumaların sonunda belli bir "öğrenme" amaçlanıyorsa şayet, edebiyatın bilimden çok daha öğretici olduğu, ya da en azından, bilim öğretimini pekiştirici olduğu savunulabilir. Üniversitelerde kuram öğretiminde romanlara ders kitabı olarak yer verilmesi bundan kaynaklanıyor olsa gerek.

Çevirmenlik hayatımın özellikle ilk dönemlerinde edebi eserlerin yanı sıra farklı alanlarda kuramsal yapıtlar da çevirdim. Onlarda da en önemli gözlemim, edebiyata en çok yaklaşan en iyi anlattığı oldu. Başından beri kendimi daha ziyade edebiyat çevirmeni olarak gördüğüm için, çevirmeyi seçtiğim kuramsal yapıtlar genellikle edebi yanı baskın olanlar arasından çıktı. Gerçi uzunca bir süredir yalnızca edebiyat çeviriyorum. Önümüzdeki dönemde Vonnegut serisine bir çeviri daha ekledikten sonra tercihen çağdaş Amerikan edebiyatından örneklerle yoluma devam etmek niyetindeyim.

Çevirileriniz için ve bu söyleşi oyununa katıldığınız için çok teşekkür ederim. Çok keyifli ve rahat bir oyun oldu. Umarım biraz olsun önemsenmesi gereken bir yazarın çağımız için çok önemli bir romanına dikkat çekebilmişizdir.

Resimdeki yazar "... Vinci Sifresi" (Dan Brown kitabı)		"... Rind Bilir" (Roni Margulies şiir kitabı)	Isık saçacak bir aklıda vanıncaya değin ısıtılmış olan	Eski dilde "taht"	Akıl	Çare Yeşim Ustaoglu film	(Sinema, tiyatro) Gösterim Lümen (Kısaltma)	Protein sentezine yardımcı olan bir asit türü
		Resimdeki yazarın bir kitabı		Vilayet	Kültür			
		Mahsul						
Özgür			Hizip			"Eski ... Kadınları Arasında" (Resimdeki yazarın bir kitabı)		
"... Edirne Seyahatnamesi" (Resimdeki bir kitabı)			Yasaklama					
		"... Yan" (Çinli yazar)		Resimdeki yazarın yayınlanmış ilk öyküsü		Anna Seghers kitabı	Sodyum'un simgesi	
		Milan Kundera kitabı		"... Sarkis" (Ionesco oyunu)			Yüzyıl	
"Sultan Hamid ..." (Resimdeki bir kitabı)						"... İşçi Sokağı" (Stefan Zweig öykü kitabı)	Favori Hakan Günday kitabı	"... Tefik Bölükbaşı" (Feylesof lakaplı şair)
Askerlik çağı				Söz yitimi	Ezgi	Yurdumuzda bir nehir "Akça ..." (Necdet Özen kitabı)		Barış
"... Oda" (Mehmet Taner şiir kitabı)		Orhan Pamuk kitabı	Resimdeki yazarın bir kitabı					
			"... Olmak Kolay Mı?" (Resimdeki yazarın bir kitabı)	Bir nota "Eve Düşen ..." (Resimdeki yazarın bir kitabı)		"Özdemir ..." (Yalnızlık Paylaşılmaz kitabının şairi)	Eski dilde "gün" Bertolucci film	
Radyum'un simgesi		"... ve Lir" (Octavio Paz kitabı)			ABD Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi (Kısaltma)		Bir nota "Sönmeyen ..." (Resimdeki yazarın bir kitabı)	
Resimdeki yazarın bir kitabı		Su						"... Yasadığını Söyle" (Levent Karataş'ın son şiir kitabı)
					Satrançta yenilgi "Züğürt ..." (Nesli Çolgeçen filmi)		İsveç İşçi Sendikası'nı simgeleyen harfler	"... Mani Padme Hum" (Asaf Halem Çelebi şiir kitabı)
"... Güler" (Yitirdiğimiz fotoğraf sanatçımız)	Hastalıklı, sakat		"Şeker ..." (Zeynep Satı Yalçın'ın öykü kitabı)	Rusça'da evet Arjantin plaka imi		"... Uris" (7 Numaralı Mahkeme kitabının yazarı)		
Yapma, etme	Askerlikte "yürü" komutu				Seciye	Bir halk şair türü		
		Ziyan						
"... Nesrin" (Resimdeki yazarın bir mahlası)	Rollis Royce (Kısaltma) "Hasretine ..." Gönüm" (Edip Akbayram şarkısı)		"Herbert ..." (İngiliz şair ve eleştirmen)	Köken, kök, soy yönünden	Ferit Edgü'nün bir öykü kitabı			
			Fakat, fakin içinde eritilen kap			Emile Zola'nın bir romanı		
Resimdeki yazarın bir gezi kitabı	Acele Posta Servisi (Kısaltma) Dingil			"Roman ..." Hikaye Hakkında Bir Kalem Denemesi" (Res, kitabı) Almanya kenti				
					Voltamper (Kısaltma)			
Danimarka plaka imi		"Gül ve ..." (Seyhan Erözçelik kitabı)						
Resimdeki yazarın bir kitabı								



Güzel saçlı tanrıça yolunuzu gözlüyor!



#enerjinizoluyoruz

ANTONİNLER ÇEŞMESİ RESTORASYONU

Tarihi değerleri gün ışığına çıkarmak için çalışıyoruz.

Aygaz'ın desteğiyle gerçekleştirilen Sagalassos Antik Kenti, Antoninler Çeşmesi restorasyonu tamamlandı. Türkiye'nin 2. büyük antik kentini yakından görmek ve Bereket Tanrıçası Demeter'e "Merhaba" demek için sizleri Burdur'a bekliyoruz.

AYGAZ

Enerjiniz oluyoruz, değerleri koruyoruz.

KÜLTÜR-SANAT ÇEVRE SPOR SAĞLIK



aygaz.com.tr/kurumsal

ÇUKUROVA 13.

KİTAP

FUARI

  kitapfuari

 tuyapkitapfuari

www.cukurovakitapfuari.com

4 - 12 OCAK 2020

Ziyaret Saatleri:
10.00 - 20.00
(12 Ocak 2020, 10.00 - 19.00)