

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

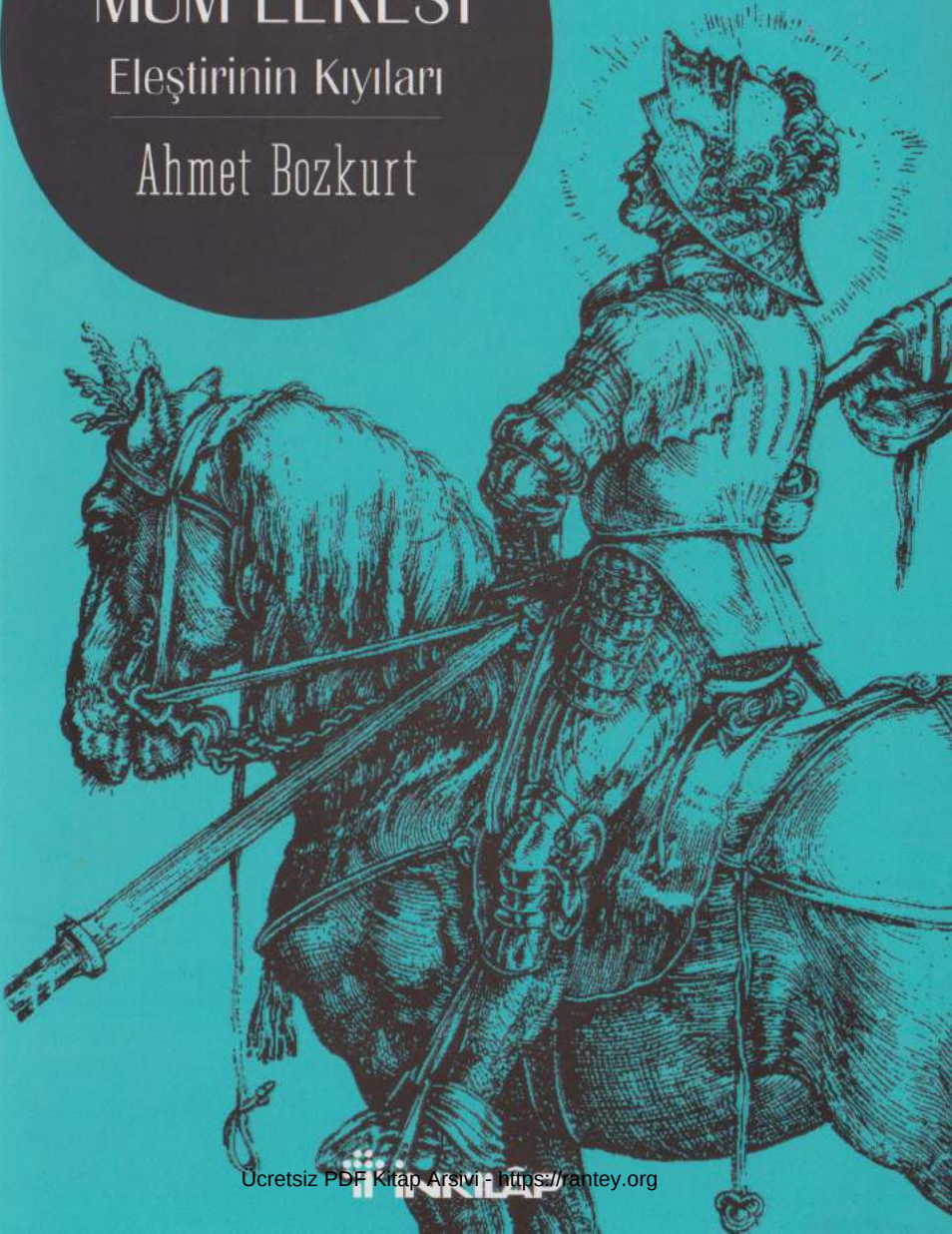
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

MUM LEKESİ

Eleştirinin Kıyıları

Ahmet Bozkurt



Mum Lekesi / Ahmet Bozkurt

© 2016, İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ

Yayıncı ve Matbaa Sertifika No: 10614

Bu kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince İnkılâp Kitabevi'ne aittir. Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının izni alınmaksızın, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Genel yayın yönetmeni Senem Davis

Editör Cemil Üzen

Kapak uygulama Gökçen Yanlı

Kapak resmi Albrecht Dürer

Sayfa tasarım Derya Balcı

ISBN: 978-975-10-3671-1

16 17 18 19 7 6 5 4 3 2 1

İstanbul, 2016

Baskı ve Cilt

İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ

Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8

34196 Yenibosna – İstanbul

Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)

İNKILÂP Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ

Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8

34196 Yenibosna – İstanbul

Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)

Faks : (0212) 496 11 12

posta@inkilap.com

www.inkilap.com

MUM LEKESİ

Eleştirinin Kıyıları

Ahmet Bozkurt



Ahmet Bozkurt

1977 Erzincan-Tercan doğumlu. 1998-1999 yılları arasında arkadaşlarıyla birlikte Erzincan'da yayımlanan *Taşra* dergisinin yayın kurulunda yer aldı. 2000 yılında yine Erzincan'da *Le poète travaille* (şair çalışıyor) dergisini çıkartmaya başladı. *Le poète travaille* dergisi Türk edebiyatında yerellik-merkez ve taşra kavramlarının hararetle tartışıldığı bir zeminin ateşleyicisi oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Tiyatro bölümü mezunu. Cumalı-Seferis Gökyüzü Derneği ve PEN üyesi. *Hayalet Gemi, Birikim, Toplum ve Bilim, Geceyazısı, Tezkire, Virgöl, Düşünen Siyaset, Skala, Est&Non, Hürriyet Gösteri, Kitap-lık, Cey Sanat, Mimesis, Hece, Sınırdaki, Le poète travaille* gibi dergilerde şiirleri, dil felsefesi, modernizm-postmodernizm, yapısalcılık, sanatsal dilin oluşumu, şiirde ben, özne-ben'in dilsel işlevleri ve dilin şiirdeki varoluşsal yaratımı, varoluşsal bellek ve hakikatin kaynağı sorunsalına şiirin duyumsallığında cevap arayan çalışmaları, edebiyat ve resim eleştiri yazıları, denemeleri, tiyatro oyunları yayımlandı. Resim ve şiir üzerine yazdığı yazılar pek çok ortak kitapta yer aldı. Edebiyat ve şiir sempozyumlarına konuşmacı olarak katılarak bildiriler sundu.

Yapıtları

Şair Çalışıyor, İstanbul 2007, Şiirden Yayınları.

Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik, İstanbul 2012, Ayrıntı Yayınları.

Orpheus'un Bakışı, İstanbul 2014, Ayrıntı Yayınları.

Unutma Zamanı: Yazı, Bellek ve Eleştiri, İstanbul 2015, İnkılâp Kitabevi.

İçindekiler

ÖNSÖZ NİYETİNE
ŞİİRSEL BİR DENEME'YE DOĞRU 9

I. BÖLÜM

ARA BÖLGELER

Hurûf-u Mukatta'a

Mum Lekesi 21

Dil ve Ölüm Ortaklığı 23

Eşik: Sonsuz Uyum(suzluk) 25

Ayna-Yanılsama 29

Bedenin Kahkahası: Grotesk Gülünç 33

Afrodizyak Denge 37

Bir Fugue Olarak Taklit 41

Uyku Eşiği 45

Kolaj: Par-ça-lı Yazı 47

Resimli Sözlük İçin: Temas 49

Yeniden Hiyeroglif 51

Centuria İçin 41. Pençe 53

Keep America Clean 55

Jeanne d'Arc'in Öteki Ölümü 59

Post-Scriptum: Gönderil(mey)en Mektup 63

II. BÖLÜM

ŞAİR ÇALIŞIYOR

Mürekkebin Aynasından Yansıyan Gölgeler

Varlık, Dil ve Şiirsel Uzam 69

Gelenek ve Modernizmin Aporia'ları 75

Freud'un Huzursuzluğu 89

Felsefe Burcunun Dingin Sesi: Şiir 95

Suskuya Gömülü Şiir: Düzyazı	99
Shakespeare'in Anlamlar Eşiği	101
Şeylerin Arkeolojisi	107
Ece Ayhan: Şiirin Yürüyen Yahudisi	111
Uzaktan Süreyya Berfe Şiiri	115
Beklemenin Yeryüzü Çocukluğunda Bir Şair	121
80'li Yıllar Şiiri İçin Parergonal Bir Açıklama	125
Genç Şiir, Genç Şair	131
Sessizliğin Perdesi: Olmayan Şey'in Şiiri	137
2000'li Yıllarda Şiir İçin Bir Çerçeve	141
Taşrada Şiir Hazırlıkları	147
Hakikaten Le poète travaille	153
Ölü Bir Şiir İçin Aforizmalar	171

NEŞ'E ERDOK YA DA ÜÇ RESİM-ŞİİR

Kaynakça 181

Dizin 187

Kendi kendine perdesin ey Hâfız, kaldır aradan kendini.
Hâfız-ı Şirazi

ÖNSÖZ NİYETİNE

ŞİİRSEL BİR DENEME'YE DOĞRU

I

En ce moment même, dans cet ouvrage me voici*

Jacques Derrida

Bu kitapta toplanan denemeler hakikatin saf mevcudiyetine yönelik iddiaya şiirsel bir hayatiyet/aidiyet kazandırmak amacıyla kaleme alındılar; yazı'nın, handiyse kadrāja alınmamış öznesine odaklanan, dilin utkusunda varsıllaşmış yaratıya yönelik ilksel çabanın sunulduğu bir denemeler toplamı da denebilir nihayetinde. Şiir bir rüya gibi yaşandığında nasıl hakikate ilişkin görü'yü olanaklı kılabiliyorsa, yazınsal bir biçim olarak deneme de saf bir bulunuş içerisinde dile geldiği vakit geçmişe yönelmiş bakışımızı sonsuz bir aura'da şimdiki an'ın zamansızlığı içerisinde imgeleyebilir.

Nasıl ki şiir hayatın soğurtulduğu bir eşikte tüm yapıları bozarak kendini saf bir *mevcudiyet* (*présence*) içerisinde var kılabilen bir biçimse, adına deneme dediğimiz şey de bu var kılınan mevcudiyet dolayımında kendine kapanarak yazıya müdahil olan bir *bengi-biçim*dir. Sürerliğini de hep bu *bengilik*ten alır. Şiir nasıl varoluşa içkin bir *bengiliğin* üreticisi ise deneme de bu saf biçimin *çiftkatlanmış* (*redoublement*) halidir.

* "Tam bu anda, bu eserde, işte buradayım"

Varlığın, varlık bilgisinin maruz kaldığı epistemik kesinti, şiirsel uzamın tüm dilsel varlık alanını da mutlak bir belirsizliğe hapseder. Yazı'nın konakladığı tüm duraklarda bu kopmanın izini sürmek, kaydını tutmak enikonu bir yaşam kaygısı olarak belirir yazarın önünde. Mürekkebin akışkanlığından, boş kâğıdın sessizliğinden devşirdiği tüm imgeler hep bir yalnızlığı çoğaltır. Çoğalttığı tüm yalnızlıklar kadar da kendisine benzer. Sürengen bir imgeler evreninde gölgelerden devşirdiği bir hayattır aslında tüm elde ettiği: Kırılgan ve bir o kadar da boşluğa atılan sözcükler. Sesinin yankılandığı, çarpıp geri döndüğü bir duvar; her yolculuğunda konaklayacağı bir yer, ona yol azığı sunacak bir yoldaşı olmayacaktır çoğu zaman. Bunun farkındadır yazar, farkında olmağın o suskunluğu içerisinde elinden tutan imgenin peşi sıra sürüklenir bu yolculuğa. Sözcüklerin içerisinde devşirdiği hayat yeni bir dünya imgesi sunar ona. Sorduğu sorular hakikatin soluk yüzünü bir parça olsun aralamak içindir. Oysa yalnızlığını paylaşan tek şey yazmanın ve dile getirmenin o bengi utkusudur yalnızca.

Anısı olmayan bir zamanın okurla paylaşımından başka ne olabilir ki deneme? Zamanın akışkanlığı içerisinde unutuşa karşı direnen bir bilincin tuttuğu kayıtlardan ve sorduğu sorulardan başka bir şey midir? Ola ki deneme, varolan bir şimdi içerisinde eşzamanlılığı geçmiş ve gelecek ayrımlarının tamamen dışında bir öncesizlik ve sonrasızlık içerisinde olumlamak ve zamanın ben-giliği içerisinde kuşatılan varlığın bu dünya içerisinde, yazı'nın o aşkın ve içrek sürerliğinde, konuk edilmesi etkinliğidir. Nasıl görülebilir olanın alımlanması olan algı (*aísthêsis*) geçitlerden ve sınırlardan aşırıldığı şiirselliği yazı içerisinde bir başkalaşıma (*alloiôsis*) maruz bırakıyorsa, deneme de maruz kalınan bu imgenin bir armağan olarak bu dünyaya bırakılmasıdır. Tıpkı -kendisi gibi- hiçbir zaman tamamlanmamış olan şiir gibi eksik ve eksilteli dünyanın bir özeti, bir yansıması olarak kalacaktır.

II

Şiir -yazın- durdurulamayacak bir söze bağlı gibidir,
çünkü bu söz konuşmaz, vardır. Şiir bu söz değildir,
başlangıçtır ve sözün kendisi hiçbir zaman başlamaz,
ancak hep yeniden söyler ve hep yeniden başlar.

Maurice Blanchot

Hep yalnızlığa yazgılı bir edimdir şiir. Tüm dilsel sınırlardan ve eşiklerden azade yazı'nın o tuhaf ülkesinde *bengi-dönüşlerle* varlığını tamamlayan şair için söz, kendisini hiçbir zaman büyüsünden kurtaramadığı biricik yalnızlıktır. Yalnızlığın benliğinde açtığı yarayla dilin en uç sınırlarında gezinen şair, kendi yitik ülkesine doğru yaptığı yolculuğun kayıtlarını tutar. Yaratıcılığının belki de en onulmaz, erişilmez seviyelerinden birisidir yalnızlık. Sözcükler gibi bir başına olmaklığın hüznünü tadan şair, tinsel bir uzamda dile kendi varoluşunun bile sağlayamadığı bir sahiçilik yükler. Onu çepeçevre kuşatır, tüm fetişlerinden arındırır.

Sözün dur durak bilmeden ilerlediği ve büyülenmiş bakışın bütün başlangıçları paranteze aldığı bir ara dünyadır şiir. Bu ara dünya, her zaman, nesnenin imgesel bir betiye dönüştüğü tüm sözel edimlerin dilsel bir aura'da kendisini var kıldığı bir uzama kapı aralar. Zira şiir, kendisine yeten bir nesneyi, bir dili örgütler.

Sözün dolaşımdaki gücünün farkında olan şair için yaşadığı dünya okunacak, üzerinde çalışılacak bir metindir. Yaşadığı dünyanın belleğinde açtığı yaralar sözün gücü ile kapatılmaya çalışılacaktır. Şairin düşlemlerinden oluşturduğu metinler de hep bu yaranın üzerini kapatmak için giriştiği çabaların sonucudur. Dünya karşısındaki yalnızlığı ile bu yarayı daha da derinleştiren şair için inşâ halindeki metin, yaşadığı hayatın körlüğüne ayraç açan ilksel bir adımı barındırır içerisinde. Hakikate söz'ün gücü ile ulaşmaya çalışan şair böylece gölgelerin insiyaki birer terennümü olan yazı'da hayatiyet bulur. İmgeleme yetisini ve düşsellliğini var gücüyle yazı'nın o gizil dünyasına bahşeder. Dünyanın acımasızlığı karşısında yazı'nın o sonsuz yalvaçsı mağarasına

sığınan şair, bundan sonrası için de artık kendi içine bakmayı, fazlasıyla, bir görev haline getirecektir.

Uyku halindeki bedenin duyumsanan nesneler karşısındaki kayıtsızlığından farklı olarak, rüyalar aracılığıyla nesneleri içkinleştiren tinsel bir aktarım sonrasında vücuda gelir şiirsel söz. O yüzden her şeyden önce, kelimeler nezdinde, zihinsel bir tasarımı öngörür şiir. Nesneleri bu şekilde görünür kılan şiirsel söz, algı eşliğini tasarladığı müddetçe maddeye ilişkin tüm suretleri de dilin dolayımında birleştirerek, varlığın ne'liği sorusunu olanaklı kılan yeni bir kapı açar. Zihnin varetteği nesneleri duyumsal dilin akışkanlığında maddileştiren şiirsel söz, algıya ait tüm psikik halleri de kendi bünyesine katar. Tinselliğini bir şekilde dilsel bir mahremiyete dönüştüren şiir için sözce'nin (*énonce*) basit bir varlık sorunu olmaktan çıkıp varlığın tamamlayıcı olması da en nihayetinde imgenin bir düşünce içinde kurulmasıyla gerçekleşir. Tıpkı rüyaların o teozofik evreninde olduğu gibi, şiirsel sözün dünyası da algıya hazır birtakım simgesel nesnelerin geçmişe ait tüm kopukluklardan arındırılarak hatırlandığı bir şimdi'nin içerisinde dile gelir.

III

Sonuna kadar düşünülmüş bir eser, benden
başkasına giden ve bana bir karşılık gibi
geri dönmeyen bir armağandır.
Emmanuel Lévinas

Georg Lukács denemelerini topladığı *Die Seele und die Formen (Ruh ve Biçimler)* kitabına yazdığı bir giriş yazısı olan "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine"¹de şeyler dünyasını düzene sokmayan bir şiirin imkânsızlığı üzerinden hareketle, saf şiirin

1 Georg Lukács (1987): "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine", çev. Nurdan Gürbilek, *Defter*, sayı: 1, s. 105-123.

yalnızca şeylerin bilgisi olduğundan, şiir için her şeyin sahibi, tekil ve benzersiz olduğundan bahsediyordu. Sırf bu özelliklerinden dolayı şiir soru sormaz Lukács'a göre; şeylere değil yalnızca onların ilişkilerine soru yöneltilebilir ve masallarda olduğu gibi şiirde de her soru, onu doğuran şeye geri döner. Lukács'ın düşüncesinde deneme ile şiir arasındaki en temel fark şiirin motiflerini hayattan (sanattan), denemenin ise modellerini sanatta (ve hayatta) buluyor oluşudur. O yüzden Lukács "deneme" kelimesindeki yalın tevazunun aslında bir kibri gizlediğini düşünür. Deneme yazarı, onu zaman zaman nihai hakikate yaklaştığına inandıran kibirli umutları bir kenara bırakır; çünkü sonuç olarak, başkalarının şiirlerini ya da en fazla kendi fikirlerini açıklamaktan başka yapabileceği bir şey yoktur. Dolaysız gerçeklik olarak, varlığın kendiliğindenliği olarak, duyumsanan bir yaşantı olarak zihinsellik ve kavramsallıktan hareket eden Lukács, şiire biçimini veren temel şeyin kader olduğunu düşünür: "Şiirde biçim ancak kaderin bir görünüşü olabilir. Denemede ise biçimin kendisi kadere dönüşmüştür," der. Bu sebepten deneme, doğası gereği, yokluktan yeni şeyler yaratmak yerine bir zamanlar yaşanmış olanı düzenler. Biçimsizlikten yeni bir biçim yaratmayıp yaşanmış olana yeni bir düzen verdiği için de, kendinden önceki yaşantılara tâbidir. Deneme bir sanat biçimidir ona göre, özerk ve eksiksiz yaşanmış bir hayata özerk ve bütünlüklü bir biçim vermektir.

Theodor W. Adorno² ise deneme türünün Almanya'da bir dirençle karşılaşması ve adının melez diye kötüye çıkmasını, onun tinin özgürlüğünü çağrıştırmasından kaynaklandığını düşünmekteydi. Onun için deneme, dışarıdan dayatılan her tür sorumluluk alanının dışında, ne bilimsel bir şey üretmek ne de sanatsal bir şey yaratmak yerine başkalarının çoktan yapmış olduğu şeylere tutularak, çocuksuluğun esinini yansıtmaktan başka bir şey değildir. Adorno'nun söyleminde talih ve oyun kavra-

2 Theodor W. Adorno (2004): *Edebiyat Yazıları*, çev. S. Yücesoy – O. Koçak, İstanbul: Metis.

mı deneme için yaşamsal bir öneme sahiptir: Zira o tini hiçlikten yaratılmış olarak tasarlamaya kalkışmaz; sevileni ve nefret edileni yansıtır. Filolojik yönden sağlam, akli başında yorumlar getirmez; tıne karşı bekçilik etmek üzere aptallığın hizmetine giren o çok dikkatli anlık'ın otomatikleşmiş yargıları açısından bakıldığında, üstyorumlardır asıl yaptığı. Doğrudan ifade etmese bile, özdeşlik-dışı'nın bilincinin belirmesine izin verir deneme. Yöntemin mutlak ayrıcalığı konusunda düşünce alanında şüphe uyandırmayı sadece deneme başarmıştır. Aynı zamanda şeyleri bir ilkeye indirgemeye yanaşmasıyla, kısmi olanı bütünsel olana karşı vurgulayışıyla, parçasal niteliğiyle radikal bir biçimdir deneme. Örgütlenmiş bilim ve kuramın oyun kurallarına boyun eğmez. Kavramların boşluk bırakmayan düzeni var olan şeylerin düzeniyle aynı olmadığı için, tümdengelimci ya da tümevarımcı bir kapalı yapı kurmaya kalkışmaz. Soyutlama sürecinin sonucu olan kavramın, ele aldığı bireyselliğin tersine, zamansal bir değişmez oluşuna ontolojik bir haysiyet atfeden dogmanın şiddetinden tiksintiyle kaçınır deneme. Bu nedenle deneme, tarihsel olarak üretilmiş olanın kuram için elverişsiz bir konu sayılıp aşağılanması kabul etmez. Ezelden verilmiş bir şeyin peşinden koşmaz; ve böylece, kendi damgasını taşımayan hiçbir şeye katlanamadığı için kendi her-yerde-oluşunu hatırlatan şeylere hiç katlanamayan ve bu yüzden de ideolojik bir tamamlayıcı olarak tam da kendi pratiği yüzünden tamamıyla yok olmuş doğayı mecburen işin içine sokan toplumsallaştırılmış bir toplumun öfkesini çeker. Deneme, düşüncenin *thesis* alanından –yani kültürden- sıyrılıp *physis* alanına –yani doğaya- geçebileceği yanılsamasına sessizce son verir. Deneme için, düşünmeye başladığı ana kadar, dolayımın bütün aşamaları dolaysızdır. Ezeli verileri reddeden deneme, kendi kavramlarının tanımlanmasına da razı olmaz. Deneme, antisistematik yönelimi kendi hareket tarzına dâhil eder ve kavramları rörensizce, “dolaysızca”, aynen edindiği gibi sunar. Gerçekte bütün kavramların daha baştan içinde yer aldıkları dil tarafından örtük biçimde somutlandığını düşünen Adorno, kendisi de esas itibarıyla dil olan denemenin, kav-

ramların bu anlamlarıyla işe koyulduğunu ve onları daha da ileri götürerek, dile kavramlarla olan ilişkisinde yardım etmek, dilde düşünmeden anılan kavramların üzerinde düşünmek istediğini belirtir. Onun için kavramların tanımlanmasında olduğu kadar şüpheli bir tutum içinde olan denemenin de genel kavramlar olmadan yapamadığını da ekler. Denemenin yöntemli bir yöntemsizlik olduğunu düşünen Adorno için, denemenin hakikat haline gelişini temellere yönelen bir hazine avcılığı takıntısıyla değil, önu kendi dışına doğru sürükleyen kendi ilerleyişi içinde olur. Kavramları denemenin kendisinden de saklı bulunan bir *terminus ad quem*'den (bitiriş anı) alır ışığını, herkesin gözü önündeki bir *terminus a quo*'dan (başlangıç anı) değil; ve bu yöntemde denemenin ütöpik amaçlılığı da dile gelmiş olur. Adorno, denemenin kendini biçimine içkin bir göreceleştirme olduğunu düşünür: Her an herhangi bir noktada bitebilecekmiş gibi kurmalıdır kendini. Gerçeklik nasıl parçalıysa, o da parçalar halinde düşünür ve kendi birliğini bu parçaların arasına dalarak bulur, onların üstünü örterek değil. Deneme gerçekten de sona ermez ve bunu yapamıyor oluşunu da kendi önselinin parodisi halinde vurgulayarak sergiler. Denemeyi belirleyen onun nesnesinin birliğidir ve o nesnede çökelmiş olan kuram ve deneyim de buna dahildir. Kendi içeriği tarafından belirlenir sınır çizgileri. Denemenin bütünlüğü, gelişimini kendi içinden türetmiş (*auskonstruiert*) bir biçimin birliği olarak, bürünsel olmayan bir şeyin bütünlüğüdür, bir içerik olarak reddettiği "düşünce ile nesnenin özdeşliği" tezi ni biçim olarak da reddeden bir bütünlük.

Adorno'ya göre deneme, ne kendini sistematik biçimde kuramdan türetir ne de gelecekteki sentezlerin bir ön ödemesi durumundadır. Deneme, kavram ve deneyimleri nasıl dışardan alıp özümliyorsa kuramları da öyle özümleir. Ama onlarla bir "bakış açısı" ilişkisi içinde değildir. Denemede bakış açısının bulunmayışı bir safdillik olmaktan çıkarak nesnelerinin önceliğine bağımlı hale gelmişse ve deneme nesneleriyle ilişkisini bir başlangıç noktasının büyüünden kurtulmak için kullanıyorsa eğer, düşünüşün karşısında hep güçsüz kaldığı o "bakış açısı" felsefe-

siyle parodi halinde bir polemiki de gerçekleştirebiliyor demek-
tir. Kendisine yakın duran kuramları yutar deneme; anlamı hep
özüp eritmeye eğilimlidir, kendisi için çıkış noktası olan anlam
da dâhildir buna. Denemenin bilerek içine daldığı hakikatsizlik,
aynı zamanda onun hakikatini de barındıran öğedir. Denemenin
asıl ilgilendiğı nesnesindeki kör yandır. Kavramları kullanarak
zorla açığa çıkarmak istediğı şey, nesnelere kavramlar tarafın-
dan kapsanamayan şeydir – ya da bu kavramların oluşturduğı
nesnellik ağıının aslında salt öznel bir düzenleme olduğunu, yine
kavramların içine sürüklendikleri çelişkiler aracılığıyla ele veren
şey. Işık geçirmez ve yekpare olanı kutupsallaştırmak, ondaki
örtük güçleri serbest kılmak ister.

Adorno'nun denemenin nesnesindeki o kör yan dediğı şey
aslında, biraz da –her metnin kendi içerisinde başka bir metnin
eritilmesi ve başkalaşması sonrasında bir alıntılar mozaiki gibi
oluřtuğundan³ bahseden Kristeva da dahil olmak üzere– deneme-
ye içrek olanın, Pontalis'in bir başka yerde söylediğı o “öznel”
alanın yani, hem açık pencereler hem de kendine özgü odalarda⁴
konaklamasından başka ne olabilir ki?

Dilin dolayımış akışkanlığı içerisinde imgelerle ve dille ku-
rulan bir dokuya sahiptir deneme. Tıpkı şiir gibi o da kendisini
ele vermeyen bir anlam ağı içerisinde dokur yapısını. Ben'e ön-
celik tanıyan bir dokudur bu. Bu, dünyayı çevreleyen bir dilin
doğal anlam akışıdır aynı zamanda. Zira deneme çevrensel bir
dünya tasavvuru içerisinde var'a gelen bir yazı deneyimidir niha-
yetinde. Hem deneme hem de şiir; verili dünyanın göstergelerine
karşı *oyun*'un özgöl dünyası içerisinde cephe alan, onunla oyun
oynayan, hedonist, ama aynı zamanda bunu ironik bir dil do-
layımında kuran bir yapıya sahiptirler. Bu dünyada soluk alan
tin'in izini sürerler. Tüm eylemlerimiz ve dünya, okunacak birer
metindir şiir ve deneme için.

3 Julia Kristeva (1969): *Sémiôtiké: Recherches Pour une Sémanlyse*, Paris: Édi-
tions du Seuil, s. 85.

4 J.-B. Pontalis (2001): *Pencereler: Özel Bir Sözcük Dağarcığı*, ev. Talat Parman,
İstanbul: Bağlam, s. 15.

Deneme nasıl bir dil-içi çeviri pratiği değilse, şiir de yüksek dillerin bir çevirisi değildir. İkisinin de öngördüğü şey dilin anlam çevreni içerisinde yazı'ya dair bir dünya inşa etmektir. Bir dilyetisi olmasının ötesinde, bu dünyayı anlamlandırma ve yorumlama pratiğini de içerisinde barındırır deneme. Bu dünyaya ait göstergeler, onun yazı evreni içerisinde suskun birer gölge değildir.

Şiir ve deneme, her ikisi de, "gerçek çıplaktır, ama çıplağın altında derisi yüzülmüş vardır" diyen Paul Valéry'i yansılarcasına kurarlar kendi iç dokusunu. O yüzden şiir ve deneme hiç de birbirinden ayrı yakalarda yerleşmiş biçimler değildir. Tıpkı şairler ve denemeciler gibi: öte yakada duran bir Victor Hugo, S. Taylor Coleridge, Paul Valéry, Stéphan Mallarmé, Saint-Pol Roux, Paul Claudel, André Breton, T. S. Eliot, Yves Bonnefoy'un yazdıkları az şey midir, şiirin çok mu dışında kaldılar da yazı'ya el verme gereksinimi duydular? Aynı şeyi bir Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Tournier, Walter Benjamin, T. W. Adorno, Raymond Queneau için de söyleyemez miyiz? Peki, onlar ne kadar şiirin dışındaydılar?

Adorno, denemenin asli özelliklerinden birinin de "kesintili" olmasında yattığını söylüyordu: Tıpkı bu deneme gibi konusunun da "daima durdurulmuş bir çatışma" üzerinde yükselişinde. Belki Bergson'un "geçmişin şimdide korunumu ve birikmesi" diye özetlediği bir süre ve bellek kavrayışına olabildiğince uzak-tayız, fakat bugün *zamansal görünüşü*'nün (*perspective temporelle*) bize dayattığı şey, deneme ve şiir ikilisinin (ikizinin) gerçekte; her adımda bölünen, fakat her bölündüğünde de başkalaşan Akhilleus'un koşusundan başka bir şey olmadığını hatırlamaktır.

Dünyayı sınıflandırmaktan ve sınırlandırmaktan öte, sınıflandırılmış ve sınırlandırılmış bir dünyanın başkalaşıma uğrayan, dönüşen nesnelere kulak kabartan deneme, artık şiirin unutuşun hafızasına terk edilmediği bir uzamda hatırlamayı ve hatırlanmayı mümkün kılan tek biçim olarak yazınsal zamanın kanat çırpışlarına kuracaktır kalp atışlarını.

I. BÖLÜM

ARA BÖLGELER

Hurûf-u Mukatta'a



Dünya çok çabuk döndüğü için rengi belirsizdir.
Cenab Şahabeddin

Mum Lekesi

Kalem, bir sismografin iğnesi gibi tutuluyor,
aslında yazan biz değiliz; yazılıyoruz biz.
Yazmak, şu demek: kendini okumak.
Max Frisch

Nedir yazı? Yazgımızın silinemez, karanlık kuytu köşelere terk edilemeyecek tek tesellisi değil midir? Bir yazı neden kişiyi çeker kendisine? Düşlemleriyle ve kurgusuyla bir yazı dünyası neden hep bir sanrı gibi belirir yaşamımızda? Cevabını kendi içinde saklayan bir gize sahiptir bu soru.

Peki ya kelimeler? Yazıya düşen gölgeler gibi mürekkebin satır aralarında soğurttuğu bir utkudur kelimeler. Bu sebepten olsa gerek, suskuya eşdeğer düşsel bir kapanımdır yazı. Bir o kadar da varacağı son eşiği hep bir geçiş anına eşitleyen bir sonsuzluk düşüncesidir.

Yazmak edimi yüzyıllar boyu meşgul etmiştir insanoğlunu. Düşünen, hayal eden, harekete geçmekte sabırsız tüm zihinleri alışılmışın dışında bir zamana ve mekâna hapseden bir itki olmuştur. Üzerinde çokça durulması, farklı sapaklara uğrayan, düşünce ve hayal iklimlerinin kapılarını ardına kadar zorlayan bir yapısının olması da bu yüzden hep doğal karşılanmıştır.

Yazmak ediminin yalvaçlığı, erişilmez utkusu hep kendisine doğru çekmiştir insanları. Kendi yaktığı ateşin yalımı kadar başka hiçbir şey bu denli yakın olmamıştır ona.

İnsana, gölgesini yitirmiş bir yaşam kadar acı verir kendi ben'ine uzak bir yazı deneyimi. Tüm olgusal dizgeleri sıfıra in-

dirgeyen bir görü, gerçek anlamda bir yazının imlediği özgül bir dünyayla örtüşür. Bu dünya, yazının hayatı öncelediği biricik, yaşamsal ve vazgeçilmez dünyamızdır. Ancak yazının sınırlarını olabildiğince aşan bir zihin bu dünyanın parçalarından bir bütün oluşturmaya becerebilir.

Yazı'nın hayata eşitlendiği ya da kurgusal ile gerçek olanın bağlantı noktaları düşünüldüğünde Batı düşüncesinde de hep bir karşıtlıklar dizgesinin birbirleriyle olan, bitmek tükenmek bilmeyen mücadelelerine tanık oluruz. Yazı'nın eşitliğine kapanan anlam, bu karşıtlıklar dizgesi bağlamında hem bir baskıya maruz kalır hep hem de hiçbir zaman yere düşürülemeyeceğini bilmenin hazzını da beraberinde taşır.

İşte bu nedenle, yazı, hep *gölgede kalmış bir hayata* yapılan müdahaledir.

Maurice Blanchot'nun "mırıltı" olarak dillendirdiği, varlığı esinleyen bir edimden başkaca bir şey değildir yazı. Dünyanın anlamlarını ve imlemlerini faş eden bir mırıltıdır. Tıpkı Magdelalı Meryem'in yüzünü aydınlatan mum ışığından arta kalan leke gibi.

Mürekkebin soğurduğu harflere inat kendi ben'ine kapanan bilinçlerimizin karanlığında bir mırıltıdan daha ziyade, bir mum lekesinin tanrısal bir tutku olarak belirdiği bir gelecek değil de nedir yazı?

Dil ve Ölüm Ortaklığı

Ölümü mekân-dışı bir yokluk olarak kodlar modern toplum. Alışıldık bir durumdan daha da öte bir şeydir artık ölüm. Öte-kileştirilen ve *öteki*'nin dili içerisinde artık aşılması gereken bir arzu nesnesidir.

Nasıl ki bir dil içerisinde doğuyorsak, aynı zamanda bizi ölümün eşiğinde alıkoyan bir dil dolayımında son bulacak yaşamımız. Bu son, bizi en nihayetinde *öteki*'nin diline yaklaştıran bir farkındalık biçimidir. İnsan dilinin sınırları içerisinde hapsedilen bilinç-dışı bir özne sayesinde kendi ölümlülüğümüz ile tanıdığımız *öteki*'ni, yine kendi ölümlülüğümüz ile kalbi olmayan bir tarihin dilsel suskunluğuna hapsederiz.

Zira uzamsal bir boşluktur kişinin ölümlük geride bıraktığı şey. Aynı zamanda kendisini bir "sınır"la (*péras*) sınırlayan farklılığın bakışsız bir gösterenidir böylesi bir uzam.

Ölümlülüğümüz sayesinde bir dünya inşa ederiz. Uhrevi bir kapalılık değildir bu dünya. Bilincin ve bilinç-dışının akışkanlığında dilin süreksizliğine müdahil olan, kendi dışına çıkan, öz-bilincin kendi ötekiliğini bir başka ötekilik içerisinde tinsel bir aktarıma dönüştürdüğü bir dünyadan başkaca bir şey değildir.

Geoffrey Gorer, modern dünyada ölüme konulan tabunun erotizmle yer değiştirerek bilinçli bir şekilde kurulduğunu dile getirir *Death, Grief and Mourning* adlı yapıtında. Ölüm kişinin kendi içsel mekânından, yani onun kozmik âlemi olan "ev"inden dışlanarak sahte bir doğallığın içerisinde itilmiştir. Buradan bakınca, ölüm, aynı zamanda sözcüğün Hegelyen anlamıyla da, bir *başkası*'nın tanınmasıyla ve onun bilincine yapılan dilsel bir yolculuk ile eşzamanlı bir kapanıma sahiptir.

Onun için ötekini tanımak gerekiyor. Duvarların arkasına kapatılan ve suskunluğun şiddetine maruz bırakılan ötekinin ölümü ise artık modern bireylerin en rahat boşaldıkları bir alan haline gelmiştir.

Lacancı analitik fenomenolojide, kendini bir *ötekilik* durumundan inşa eder dil. Lacan, ötekileşmeyi bilinç-dışının koşulu, bilinç-dışını da *öteki*'nin söylemi olarak niteler. Zira, dilde yurtlanan bir ötekilik hali, nesnel dünya içerisinde kendisine bir yer bulabilmiştir.

Değil mi ki, dilselliğin tükendiği yerde ötekinin payına düşen ölüm, artık başka hiç kimseye devredemeyeceğimiz *ortak* kaderimizdir.

Ölüm, ötekinin başlangıçtaki saflığını kuşatan dil tarafından sınırlanan bir farklılık ve özgür olma sorunudur.

Modern toplum tarafından sınırlandırılan, adlandırılan bir ölüm de gerçekte böylesi bir fark nosyonunun sonucudur.

Dil oyunları içerisinde bir süreksizlik olarak yaşanan "ölüm" düşüncesini bugün kendi içerisinde tüketen bir bilinç, böylesi bir ortaklığın *öteki*'ne devredilemeyecek bir yazgı olduğunun farkında değil midir?

Eşik: Sonsuz Uyum(suzluk)

I

Eşik, bir bölgedir.
Walter Benjamin

Apaçık ki hep ara bir alandır eşiğin ilk başta çağrıştırdığı şey. Sınırsal ve bir o kadar da imgesel bir sürekliliğin dayattığı, göndergesi tamamen yitmiş, eksiklik ya da adına yoksunluk denen duygunun *yitirme nesnesi*'ne (*objet petit autre*) dönüştüğü bir metafor olarak eşik, bu sebepten olsa gerek, içeri ile dışarı arasındaki gerilimin anlamlandırdığı bir bütünselliğe sahiptir.

Hep yalınkat bir gerçeklik içerisinde sunar kendisini eşik. Açıklık ve sabit bir yerde olmanın ortaya koyduğu güvenin verdiği kendiliğindenlik hali ona, bu yüzden, bir ara-yerde olmaklığın nesnesini oluşturur. Onun için, içerisi ile dışarı arasındaki gerilimin ne tür bir sözel ve imgesel uğrağa denk düştüğünü çok iyi bilir. Tüm anlamlardan ve dilsel oyunlardan yoksundur. Dolayısıyla varoluşa içkin bir zaman-uzam içerisinde beliriverdiği an, onun en temel özelliklerinden biri sayılmalıdır.

Şeylerin dünyasından sarıp sarmaladığı imgeleri başka bir dünyaya taşımakla yükümlüdür eşik. Öyle ya da böyle her yönüyle nicel bakışlılık haline muhtaçtır.

Hem öncesizliğin hem de sonrasızlığın imgesel bir temsili olan eşik, sabit ve durağan bir mekâna sahipmiş gibi görünse de gerçekte bir mekâna sahip değildir. Bir sınır, bir geçittir her zaman. Çoğu zaman ise anlaksal olanın gölgesinde yiten bir oluş biçimidir.

O zaman Bachelard'ın "hem dağınık imgeler, hem de bir imgeler bütünü"¹ sağladığını söylediği ev düşüncesi nasıl bir eşikte konaklamamıza müsaade edebilir? Bu noktada pek fazla bir şey önermez, ama yine de geçişsel olana denk düşen bir zaman aralığında yurtlandırır kendisini. Mekânsal bir uzama sahip olmadığı gibi, merkezsiz gösterenlerin içerisinde daima tersine çevrimlenmiş mekân biçimleri tarafından dışsal bir çerçeve içerisinde belirlenmiştir eşğin konumu. Bu ise ona her zaman iki ucu açık bir geçişkenlik alanı oluşturmuştur.

Aynı olanın zamansallığı içerisinde eriyen bir eşik metaforu aslında tikel bir *aralık* (*spacing*) öngörür. Kendi karşıt varlığının dolayimsallığında bir özdenliğe sahip olan *öteki* de ancak sınırları kesen böylesi bir mekânsallık içerisinde var olabilir. Varlıktan ayrı bir varolama kaygısı güden bir *ben*, şüphesiz nesnelerin içkinliğinde kendini dünyaya sunan, bu anlamda hem içerisi, hem de dışarısı arasındaki gerilimi anlamlandıran bir eşikte durmaktadır.

Gösterenler dünyasına ait bir bakışsızlık içerisinde dile gelen *öteki* de aynı gerilimi paylaşır. Örtük gösterenlerin imgesine dayalı bir yapıdan hareket eden bu durum aslında dışarıda yurtlanarak "içeri" sini sabitleyen bir eşik düşüncesine denk düşer.

II

Bana bir eşik çizir. Orada bir an
dursam, belki onu aşmamda.
Enis Batur

Bir eşik midir yüz? Her noktanın, her harfin, yazıya sinmiş her mürekkebin üzerinde kurduğu bir ara-bölge değil midir yüz? Sonsuz uyum(suzluk)a ayak direyen bir anlamın görünmeyen

1 Gaston Bachelard (1922): *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF.

dünyayı açığa çıkarmaya çalışırken maruz kaldığı dolayumsuz bir gerçeklik içerisinde hangi eşikte durur yüz?

Görüngüsel olanın bir eşik metaforu içerisinde deneyimlendiği fenomenolojik bir durum öngörür yüz. Tematik bir kurgudan yoksun olan yüz, kendi dışsallığı içerisinde zaten Derrida'nın da öncelediği *konukseverlik* (*hostipitalité*) deneyimi içerisinde ne orada ne de burada olan bir varoluş örgütler. Derridacı anlamda kendini eşikle sınırlayan konukseverlik düşüncesi daima kendisinin eşiginde kalır, eşige buyurur ve tam da bu ölçüde geçilmesine izin verir, görüldüğü eşigin geçilmesini bir ölçüde yasaklar. Konukseverlik eşik olur.

Diğer taraftan şu da bir gerçek ki, sürekliliği ve akışkanlığıyla yüz bir eşik olmaktan uzaktır. Zira yüz, ne aynılığı ne de durağanlığı yüceltir. Dilin eşiginde durmaz hiçbir zaman. Tüm sözel imgelem gücümüze sınırlar koyan dil, sahip olduğu anlamı kendi içerisinde tüketen bir yapıya sahiptir. O yüzden dolayımalsal bir şekilde hayata dahil olmayan şeyleri kendi eşiginden geçirmez çoğu zaman.

Aynı oranda bir *bengi-dönüş* biçimi vazeder eşik. Zamanın uçuculuğuna ve mekânsallaşan an'ın bilişsel bir belirlenimine denk düşen eşik imgesi, duyumsanan tüm farklılık biçimlerinin dolayumsuzluğu içinde başkalaşan bir varolma biçiminin nesnesine sahiptir.

Onun için, "akıyoruz durmadan/ başladığımız noktadan/ başladığımız noktaya doğru" derken hiç de haksız değildir Enis Batur. Zira eşikten feyzini alan bir *bengi-dönüş* özlemidir bu dizelere hâkim olan. Sonsuz akışkanlık içerisinde hareket eden nesnel varlığımızın gerçekte nasıl bir durağan eşikte kendisini sabitlediğinin ve başlangıcı olmayan bir noktayı nasıl kendisine bir başlangıç eşiği olarak seçtiğinin en güzel göstergelerinden biridir bu dizeler. Değil mi ki, zaman akıp giderken dilin eşiginde varolan bir sonsuz uyum düşüncesi de aynı bengisellik içerisinde törel hayata dahil olabilmektedir.

Mekânsal ve zamansal belirlenimin ortaya çıkardığı eşik düşüncesi bir kırıklık alanıdır gerçekte. *Öteki*'ni bizden gizleme-

yen, onun yüzüne doğru bir kapı aralayan (*porosit *) “ rt k” bir kırıklık halidir. O nedenle hep anlaksal bir hazdır e i in bizlere sunduğu.

E ik: Ömrümüzün ara-kesiti. Soğuk ve ıssız; tüm basamakları birer birer yok eden yalnızlık iklimi. Daha ne kadar sürecek bu yokluk? H l  bizi bu ara-yerde tutmakta ısrarlı mısın? *İçerisi çok soğuk, peki ya dı arısı?*

Ayna-Yanılsama

Başkalaşımlar I-X'da "ayna"nın bir engel-metin olarak görülebileceğinden bahseder Enis Batur. Bir yönüyle haklıdır Batur, zira yansıttığı şeyin imgeselliğine egemen, işlevsel bir gönderen olan ayna elbette ki semiyolojik bir uzamsal alan ön-görür. Ayna'nın bakanın konakladığı, bakılanın ise çağırdığı bir kesişme yeri olarak belirlediğini dillendiren Batur; aynaya baktığımızda kendimizi bir bakan olarak gördüğümüzden; aynanın, aynadan bize baktığından, kendimize baktığımızı algılayamadığımızdan söz eder. Gördüğümüzün bizim tasarımıımız değil, aynanınki olduğunu söyler.

Peki, o halde biz nereye bakıyoruz; baktığımız yerden gördüğümüz tasarım ne kadar bize ait? Yoksa aynaların içerisinde yiten görüntülerimizin, parçalanmış gövdelerimizin artık tam bir *yitirme nesnesine (objet petit autre)* döndüğünü yeni mi fark ediyoruz?

Fark ettiğimiz nesnelerin kendi gerçeklik bağlamlarından koparak dile geldiği uzam, gerçekliğin bir bütün olarak yıkıldığı bir zamana götürmez mi bizi? Hiç şüphe yok ki, nesnelerin sebebi algımız: tüm bakışsız ve görünür olan nesnelerin sebebi. Kendi perspektifi içerisinde yuvalanan bir göz (bakış) ne kadar masumsa, o kadar da çıplaktır tüm bakışsız ve görünür nesnelerin sebebi olan algımız.

Dünyanın "*kökten bir yanılsama*"² olduğunu söylediğinde çok mu haksızlık etmiş oluyor Jean Baudrillard? Dünya bir yanılsamadan (*illusion*) ibaret değilse gerçeklik algımızı anlamlandı-

2 Jean Baudrillard (1990): *La Transparence du Mal: Essa: sur les phénomènes extrêmes*, Paris: Editions Galilée.

dıran şey nasıl bir durum o zaman? Dünya gerçek olamayacak kadar gizil bir yazgıya bağlı değil mi? Kendi gerçekliğinden mülhem bir gerçeklik içerisinde sahte bir doğallığı sürekli olarak çoğaltan bir dünya karşımızdaki. Maddi bir gerçeklikten daha çok görüntülerin egemen olduğu bir salgı makinasıdır dünya. Düşlemsel olanın tamamen yadsındığı, gerçeklik algısının ise dışlandığı histerik bir dünya ile karşı karşıyayız artık.

Bir nesnenin yitirilmiş dilidir yanılsama. Gerçekliğin bir aynası olmaktan uzaklaşarak iç-içe geçmiş aşırı bir imge yoğunluğunun ardına gizlenen dünya, yitik her şey gibi, artık gerçek bir yanılsamadan başka bir şey değildir.

İmgelemimize egemen olan dünya tasarımı mitsel arketiplerden sıyrılıp gelmiş bir biçim olarak karşımızda durmuyorsa, böylesi bir dünya tasarımının algılanamaz oluşunu ancak mitsel bir dünya algısının zihinsel evrenimize gerçekliğin tamamen dışında, sezgisel bir edim içerisinde girmesiyle açıklayabiliriz. Fakat yanılsama dediğimiz şeyin de hiçbir zaman indirgenemez bir şey olduğunu unutmadan.

Baktığımız şey gördüğümüz şey ise ve her şey de algıda bütünlüğünü sağlayan bu dünyaya ait bir tasarımın devingen bir görüngüsü olarak vücut buluyorsa sanılanın tam aksine; bir sanrı, bir yanılsama değil midir? Görülen nesneye egemen olan şey, ona bir temsil biçimi olarak güç veren bir varlık sebebinin, *nesne-sebebinin (object-cause)* olmasıdır. Oysa her şeyden önce şunu sorgulamak gerekmiyor mu: üzerimize giydirilen varlık giysisi ne kadar gerçek? Kozmogonik bir ritüel içerisinde hayata dahil ettiğimiz kimliklerimiz düpedüz bir yanılsamanın ürünü değil midir?

Her şey bakmak ile görmek arasındaki o ince sınır çizgisinde düğümleniyor. Baktığımız şey nesnelere yüklediğimiz öznel görülerdir. Kendiliğinden bir süreç olarak işler bu durum. Bireyin kendi yaşantısına ilişkin geliştirdiği bir arzu üretiminden çok daha farklı, çok daha işlevsel bir konuma sahiptir.

Aynaların varlığına muhtacız; en çok da aynaların var ettiği içsellik algısına. Borges hiç de haksız sayılmaz: zira bu dünyayı

çoğaltır aynalar. Aynaların var ettiği görüntüler aracılığıyla bu dünyaya bir anlam yükleriz. Gören ile görünür olan şey arasındaki sınır çizgisine bakanın konakladığı ayrı bir yurt, ayrı bir mekân ekler aynalar.

Çoğu zaman ise aynalar, yanılsamaya uğrayan nesneleri örter. Bakan ile görülen arasındaki ince sınır kimi zaman kendisini açığa vurmaz. Hep bir yanılsamayı çoğaltır böylece aynalar.

Baktığımız gördüğümüz şey değildir artık. Aynaların hükümlerine boyun eğen bir gerçek yitimidir artık söz konusu olan.

Amerika'ya ve ikiz kulelere bakalım (*émphasis/illusion*). Bu nasıl bir şaka?

Bedenin Kahkahası: Grotesk Gülünç

Bir “animal fignens” olarak görür insanı Zeynep Sayın. Ona göre; insan kurmacalar yaratan bir hayvandır ve görüngüler nezdinde kurgulanan ideler de imge kurmacalarından başka bir şey değildir. Bu yüzden insan, kendi imgelerinin ve temsillerinin ötesine geçemeyecektir.³ Hiçbir aidiyet duygusunun olmadığı bir *kendiliğin* biçimlendirdiği görüngüler dünyasında insan hem simgesel olarak hem de kurmacaya dayalı zihinsel anlatım biçimlerine sahiptir. Böylece varlığa içkin bir ara-uzamda yerlemlendirilen beden, içerisi ile dışarı arasındaki sınırın imgesel farklılığında soluk alan bir kurgusalığa yaslanır.

Dile getirdiği şeyi kendi içerisinde tüketen bir imge tarafından kahcılığını onaylatan beden, gerçekte görülen nesne içerisinde bir “seçilmişlik” edimine denk düşer. Zira beden, sürekli olarak yeniden yaratılan ve üretilen bir düzlemde hep kendisine bakılan nesnenin içkinliğinde dokunsal olanın tacizkârlığından da güç alan, fenomenolojik bir sürece sahiptir. Her imgede bir görme biçiminin yattığını dillendiren John Berger’i⁴ haklı çıkartan *sanat nesnesi (objects d’art)* de budur zaten. Öteki’nin *aynı*lığı içerisinde suskunluğa uğratılmış tüm bedenler, kimliğin akışkanlığı içerisinde harekete geçen dilsel bir özdenliğe sahiptir. Şimdiki an’ın bilinç akışında dolaysız bir farkındalık biçimine sahiptir beden. Bu yüzden görmenin fenomenolojisine abanan dilsel bir süreç olarak beden, bu dünyada bizi akışkan bir zaman içerisinde verili bir mekâna bağlar. Anlamdan yoksun bir dünya,

3 Zeynep Sayın (2000): *Noli me Tangere: Bedenyazısı II*, İstanbul: Kaknüs, s. 32.

4 John Berger (1995): *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.

dilden yoksun bir dünyadır. Bakışın ve görmenin fenomenolojik dolayımı her zaman düşsel bir imgelem içerisinde dile gelir.

Bedeni yazmak edimi de, benliğin kendi varoluşuna kapandığı döngüsel bir zaman içerisinde dile gelen bir söylemselliğe sahiptir. Şeylerin edimselliği üzerinden hareket ederek, eylemselliği ancak iç-içe geçmiş imgelerin toplamında bulan dünya da her şeyden önce bir beden olarak beliren dilin içerisinde varlığını haber verir bizlere.

O halde, zamanda ve mekânda sabit bir aralığı olmayan bir varlık nosyonu, dünyanın bedenlerden oluştuğunu söyleyen Bergson'u⁵ ne kadar haklı çıkartabilir? Nesnelerin söylemsel üretimi sayesinde bir dil gibi varolmaktadır beden. Mekâna bağımlı olan bir bedenin örttüğü tinsellik biçimi olarak dil her zaman için böylesi bir aralığa sahip çıkmıştır. Bu anlamda bedenin, tam da yapısalcı anlamda, yazı tarafından kodlanan anlamın ve yorumun üst düzeyde geçerliliğini koruduğu kültürel bir metin ile sabitleştirilmiş bir *aralık (spacing)* içerisinde vücut bulunduğunu söyleyebiliriz. Zira dil, kendisine “kapalı” bir anlam kümesi oluşturduğu gibi, bedeni yazma düşüncesinin doğurduğu metinselci bir yapı da aynı kapalılığı sabitleştirilmiş bir aralıkta, toplumsal muhayyilede açığa çıkartmaktadır. Heidegger'in önerdiği bir “yaşayan beden” tasavvuru da ancak bu düzlemde ele alınabilir.

Gerek bilinçdışının yıkıcılığından bahseden Luce Irigaray'ın dekonstrüktif çabası gerekse de iktidarın bedenlerde ve bedenler aracılığıyla işlediğini dile getiren Foucault'nun beden merkezli *genealojik (soykütüksel)* yorumlarında hep söylemsel üretimin yazı dolayımında dile geldiği libidinal bir akışkanlık egemendir. Freud'da bir nevi *tutunumlu (cohérent)*, bilinçli özneyi söken bilinçdışının yapı taşı olan beden Merleau-Ponty'nin, katıksız, fenomenolojisinde ise şeylerin algılanmasıyla eş-zamanlı bir algılanma sonrasında ortaya çıkmaktadır. Aynı durum Edmund Husserl'in *yönelimsel (intentionalité)* düşüncesinin bir devamı olarak görü-

5 Henri Bergson (1939): *Matière et Mémoire*, Paris: PUF.

lebilecek olan J. P. Sartre'ın bilinci kendinin dışına çıkma eylemi olarak betimlediği varlık sorununa *öteki* ile olan karşılıklı bir bakışmıllık ve dokunma duyumsallığı içerisinde değinen düşünsel serüveninde de rastlamak mümkün. Psikik olanın kendi başına bir dünya oluşturmadığını; "ben" olarak ya da "ben yaşantısı" olarak verilen böylesi şeylerin, deneysel bedenler denen belli fizik şeylere bağlı olarak görüldüğünü dillendiren Husserl'de bu süreç daha da etkindir. Bakışın *öteki*'nin bedenini cisimleştirdiğini söyleyen Sartre, bedenin okşanması ile varlığın oluşumuna edimsel bir boyut katar. Onun için Sartre: "ötekini okşarken benim okşamam ile onun bedenini doğurmaktayım" diyerek bedeni okşama ile varlığa sunmaktadır. Dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir bakış ise, tıpkı Merlau-Ponty'nin *imlenen varlık (être signifié)* dediği türden bir adanmışlığın bu dünyaya bir armağan olarak sunulmasından başka bir şey değildir.

Gülmeyi "el değmemişliğin kirletilmesi ve fahişe aşkı" (*stupra virginum et amores meretricum*) olarak gören Sevilalı Isodor'dan bu yana hep şeytansı bir öze hitap eden bir bayağılık biçimi olarak mı görülmüştür gülme edimi? Bedene özgü bir olabilirliğin sınırsal tasarımı içerisinde dile gelen gülme, ortodoksiye göre tüm törel alçalmaların ve günahın dölyatağıdır. Delilere ve deliliğe özgü bir imgelem gücüne sahiptir. Hele *sıradan gülünç*'ün (*comique ordinaire*) daha da abartılmış hali olan kahrkaha ise şeytana kölelikle bir tutulmuştur neredeyse. Tarih boyunca yalvaçlığın tamamen karşısında bir durum olarak görülmüştür gülme. O yüzden tüm bilge kişiler ve peygamberlerden azade bir farkındalık biçimi olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla, insanı bir *animal ridens* (gülen hayvan) olarak niteleyen Aristoteles'den farklı olarak, gülmeyi ve kahrkahayı bedenin güçsüzlüğü ve yozlaşması olarak algılayan Ortaçağ düşüncesinin gülmeye ve gülünç olana koyduğu sınırların estetik duygulanımın önemli bir parçasını oluşturan insanın imgelem gücünü nasıl körelttiğini görmek de önemli bir tanıklık sağlayacaktır.

Gülmeyi; şeytansı, hınzırca bir şey; yani alabildiğine insansal bir durum olarak ele alan Charles Baudelaire'e göre gülme,

insandaki kendini yüksek görme düşüncesinin bir sonucu olarak vardır. Gülme, öz olarak insansal olduğu içindir ki, öz olarak çelişkilidir de. Dolayısıyla gülme, sonsuz bir yüceliğin ve aynı zamanda sonsuz bir düşkünlüğün imidir. Kahkahada ise abartı vardır; o yüzden Baudelaire'in grotesk dediği gülünçün mutlaklığına sahiptir kahkaha. Baudelaire'e göre gülünç sanatsal açıdan bir öykünme; groteskse bir yaratmadır. Gülünç, içinde belli bir yaratıcı özellik, yani sanatsal bir düşünce özü bulunan bir öykünmedir. Özcesi, insanın karşısındaki değil, insanın doğa karşısındaki yükseklik düşüncesinin dışavurumudur.⁶

Bedene özgü bir imgelem gücünün kurgusallığı içerisinde dile gelir kahkaha. O yüzden gülmek edimi Jean Baudillard'ın, "sıklıkla, bir iç içe girme ya da korkunç izdiham durumunun bizde uyandırdığı tiksintiye yönelik yaşamsal ve ani tepki"⁷ durumu olarak betimlediği bir farkındalık halidir. Bu farkındalık durumu, Mikhail Bakhtin'in Rabelais'yi ele aldığı eserinde adına grotesk gerçeklik dediği karnaval dilini vücuda getiren ucube ve grotesk bedenlerin, aynı zamanda, birer tiksinti içerisinde varolduğunun da özsel bir ikrarıdır.⁸ Bakhtin'in, Rabelais'nin *Gargantua* ve *Pantagruel* adlı romanlarından hareket ederek açığa çıkarttığı karnaval düşüncesindeki özgürleşim Bataille felsefesinde de "ortak kahkahaya yol açan (bir) yere düşüş" olarak belirir. Bataille'de esrimenin en üst noktası olan şenlikte kendini gösteren gülme edimi sırasında ağız boşluğundaki kasların yaptığı hareketler anüs'e benzetilerek, olaya dışkısal bir görünüm kazandırılmıştır. O nedenle beden hareketlerindeki groteskliği ve tiksiniçliği kahkaha ve dışkılama edimiyle bağlantılandıran bir yorum da olsa olsa bu tür bir varlık düşüncesi içerisinden hareket edecektir.

6 Charles Baudelaire (1997): *Gülmenin Özü*, çev. İrfan Yalçın, İstanbul: İris, s. 11, 15.

7 Jean Baudrillard (1998): *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, s. 80.

8 Mikhail Bakhtin (1984): *Rabelais and his World*, çev. H. Iswolsky, Indiana University Press: Blomington.

Afrodizyak Denge

Gangsterler ve tanrılar konuşmaz,
kafalarını sallarlar ve ne olacaksa olur.

Roland Barthes

Ayrıcalıklı bir laneti ve kötücül dehaya özgü erotik imgelemi özel bir dil içerisinde, kırılğan olmayan bir dengenin sınırları dâhilinde söyleme kışkırtan Marquis de Sade'in düşünsel dünyasına egemen olan temel unsurlardan biri de hiç şüphesiz belli bir mekâna ve yurda kapanma duygusu eşliğinde tüm cinsel haz biçimlerinin, toplum denetiminin dışında tutularak varoluşsal bir dengenin içerisinde eritildiği erotik bir uzamsal kapanımın kutsanmasıdır. Bu kutsama aynı zamanda bireyin kendi ben'ine kapanmasının özsel yollarından birini oluşturur. Zira insan varlığına içkin bir yalıtım biçimi olan cinsel deneyim, sonuçta bu benliğin sınırları içerisinde kendi kendisine tecavüz ederek doyuma ulaşmaktadır. Bu durum daha en başından Merleau-Ponty'i "hem gören, hem de görünen" olarak doğrularken; diğer yandan; "iyi olgunun uzamın dışında" yattığını gösteren Wittgenstein'i da haklı çıkartmaktadır.

Bu dünyanın dışında akıp giden her şeyin kendisini bir denge üzerinde kurup öyle hareket ettiğini düşünmek, her şeyden önce yeni bir dünya tasarımı gerekli kılar. Cinsellik de sonuçta bu dengenin üzerinde yükselen tensel arzu biçiminin yalıtılmış bir gösterenidir. O yüzden hep bir denge dâhilinde oluşturulan özgül bir dünya tasarımı hükmeder hayatımıza. Tüm iktidarlar kendi dilini bu denge üzerinden hayata geçirir. Her başlangıcın

tanrısal bir öz taşıması gibi denge fikri de sonuçta tanrısal bir öz ve yetkeyle mülhem bir otorite-iktidar düşüncesini canlı tutar. Bu sebepten olsa gerek, düzenlilik ve denge fikri verili düzenler için hep kutsal bir anlam ifade etmiştir. Hem kutsal hem de bu kutsallığın toplumsal hayatta görünen yüzü olarak bir kamusal-lığa da sahip olmuştur.

Bireyin kendisine yabancılaşmasının ve *öteki* imgesinin en bariz bir şekilde açığa çıktığı bir *sınırlılık* durumundan hareket eden denge, gerçekte hem toplumsal hayata yön veren bir unsur olarak hem de organik bir faktör olarak önemli bir yer tutar. Kış uykusuna yatan hayvanlarda cinsel aktivitenin sıfır olduğunu hiç düşünmemişizdir. Oysa, onların cinselliklerine ilişkin beyindeki tüm denge unsurları “ters” bir şekilde çalışır. İnsan fizyonomisi ve beyindeki dengeyi sağlayan Epifiz Bezi (Corpus Pinale) ve cinsel aktiviteyi sağlayan Amigdal Cisim beynin tabanında yer alır. Tıpkı bütün denge hâlinin cinsellik tarafından yürütüldüğünü ve örgütlendiğini gösteren diğer durumlar gibi.

Denge aslında hep bir *sınırdan* olma halidir. Aşkın ve tinsel-liğin edilgenleştiği ve tamamen eridiği bir sınırdır bu. O yüzden sınırların edilgenliğinde hayat bulan her durum gibi denge de sonuçta hayatın, aşkın ve erotizmin kökenselliğinde ontik bir mevcudiyet bulan gerçek bir temelcilik biçiminden başka bir şey değildir.

İşte tam da bu yüzden denge ve dil arasındaki ilişki de tıpkı Julia Kristeva’nın, nefretin ve *öteki*’nin imgesi ve aynı zamanda kimliğimizin gizli yüzü olarak “biz”i bir sorun haline getiren, hatta belki de olanaksız kılan bir semptom olarak gördüğü yabancıyı kırılğan bir sınır, geçici bir homeostasis bağlamında düşündüğü eşzamanlılık biçimi ile örtüşen bir bitimsizlik içerisinde varlığın özmevcudiyetine kavuşmuş dilsel bilincini hatırlatması (*andenken*) gibi bir duruma yol açar. Neredeyse kendi varlığını bir başka kırılğanlık içerisinde dengeleyerek kutsal bir adanmışlık içerisinde bir yurda ve mekâna sahip olan yabancı da en nihayetinde öteye attığı adımın farkında olarak şizoid bir özcülüğe yaslanır.

Tacizkâr bir dinginliği ve dilsel bir kışkırtmayı dokunsal bir görsellik içerisinde barındıran René Magritte'nin *Kanın Sesi* adlı resmi de dengesel bir lirizmin görme ve dokunsal olan arasındaki farktan doğan bir denge halinden farklı bir şeye dayanmadığını hissettirmesi açısından önemli bir hatırlatmadır. Zira, kendi bedeninin sınırlarının bir öteki beden duyumu içerisinde açığa çıktığını bilen bir farkındalık halinde nasıl bir denge durumundan bahsedebiliriz ki?

Onun için her şeyin dengede bitip bitmediğini bilmek gerekiyor. Tıpkı gangsterler ve tanrılar gibi her şeyi bir kafa sallamasına bırakacaksak, bizi söyleme kışkırtan bir lirizmin dengesine nasıl ulaşacağız o zaman?

Bir Fugue Olarak Taklit

Dediklerine göre, insanların 'artık gereksemiyoruz seni' demeleri üzerine Tanrı gitmeye karar vermiş. Ancak sevgisinden, 'ne haliniz varsa görün,' deyip dünyayı hemen terk etmek, kendi suretinde yarattığı varlıklarla, insanlarla, çocuklarla ilişkiyi kesmek istememiş. 'Belki ben olmayınca anılarlar değerimi, ararlar beni' diye düşünmüş. Yeryüzünde gizlenerek kalmayı yeğlemiş. Gözlerini çocukların en güzeline bırakıp uzaklara çekilmiş. Çocuğun ruhundaki sonsuz karanlıklara gizlenmiş. Kulağını dikerek, en küçük çağrıda dönmeye hazır beklemeye koyulmuş. Beklentisi çocuğun gözlerinden okunsun istemiş. Gelgelelim, insanlar kendi işleriyle o denli meşgullermiş ki bakmamışlar çocuğa, aldırmamışlar ne halde olduğuna. Atmışlar bir kenara, Tanrı akıllarına bile gelmemiş. Hıçkırık, ateş, kan ve kahkaha! Umudunu kesmiş Tanrı. Gözlerini almak için geri gelmiş. Ancak, çocuğu görünce... Öylesine güzel, öylesine mahzunmuş ki, kıyamamış karanlıklar prensine bırakmaya. Onu da alıp götürmüştü."

Nasil varolanı içerimleyen kökensellik içerisinde kendisinden türeyen tüm benzeşimsel kopyaları harmanlayarak bir özdeşlik kuran imge hep bir taklit dolayımında varoluyorsa, suretin içerisinde kaybolan taklidin ve imgeselliğin dile geldiği bu mitik aktarımda da aynı türden bir bakışımılığın müziksel bir kaçıışı yok mu?

Dolayımlanan bir imgelem içerisinde gittikçe eriyen suret, artık algısal mekâna içkin olan duyusal bir perspektiften yoksun olarak bu kaçışa her zaman kapısını açık tutmuştur. Kendi suretinde yarattığı varlıklarla neye öykünmektedir Tanrı? Kendisine mi, yoksa tüm benzeşimsel kopyalarının toplandığı ve oradan yansıdığı örtük bir dünyaya mı öykünmektedir?

Her şeyin ve her nesnenin birbirine öykündüğü bir uzamda taklitten mahrum kalan nedir o zaman?

Bir diğer anlamıyla da Tanrısal varoluşu, Marguerite Yourcenar gibi, “kendi dünyasına kapanmış, dünyasına koşut dünyalarda kaçmakta olan benzerlerinden ayrı” bir yabancılık psikozu ve sofistikasyon (incelmışlik) içerisinde görmek hiç de yanlış olmayacaktır.

Evren bir aynadır ve Tanrı bu aynada kendi imgesini çoğaltan, simülatif tüm kurguları taklit dolayımında yansıtan bir görünürlük ve aşırı imge yoğunluğundan nesnesinin silikleştiği bir uzamda varolur. Onun için, tüm görülür nesnelerin içkinliğine egemen olan şey, tıpkı aynaların yansıttığı türden bir algısal dünyanın eşiğinde yer alır. Dolayısıyla her varlıkta kendi suretinden bir parça bırakan Tanrı olsa olsa dile getirilemez olanı teofanik bir taklit eşliğinde açığa vuran, alegorik bir edime sahiptir. Alegorilerin de zaten ne söylemek istediğini Franz Kafka, çoktan, dillendirmişti: “anlaşılmaz olanın anlaşılmaz olduğunu söylemek”.

Gösteren ve gösterilen arasındaki nesnel ilişkiye dayalı imsel bir donanıma sahip olan taklit (*mimêsis*), daha en başından, işlevinin ne olduğu konusunda üzerinde açmaza düşülen bir bilmece yumağı olarak durmuştur. Taklidi gerçeğin sıradan bir kopyasını elde etmek için girilen basit bir edim olarak gören Platon’dan tutun da onu, özsel bir yaratım biçimi, bir kurgulama eylemi olarak gören Aristoteles’e kadar hep kapıları örtük bir dünyayla eşdeğer tutulmuştur. Dolayısıyla varlığın simülatif bir göstereni olarak imge kavramı da bir taklit dolayımında ortaya çıkar. Zaten, imgenin hakikat olarak hakikate benzetilen öteki olduğunu söyleyen Platon için imge dediğimiz şey varolmayan ve gerçek anlamda gerçek olmayan bir şeydir. Asla hakikat değildir; tartışmasız yansılanan, taklit edilen bir şeydir.

Bugüne değin insan varoluşunun temel imgelemsel biçimini oluşturan taklit, tüm geçişken sınırların ardında yatan temsil biçimlerinin içkinleştirilerek mevcudiyet metafiziği içerisinde dile

geldiği *ayrimsal sapmayı (écart différentiel)* oluşturur. Böylelikle varolanı içerimleyen bir kökensellik ve kendisinden türeyen tüm benzeşimsel kopyaları harmanlayarak bir özdeşlik kuran imge, en nihayetinde, hep bir taklit olarak görünür.

Tekrara, en çok da aynı olanın tekrarına dayanan taklit, hem kozmolojik hem de duyumsal dünyaya ait olan nesneleri sınırsız bir tekrarın eşiğinde yakalar. Bu ise taklidin, daha çok, özsel olanın aynılığı içerisinde kendisini çevrimleyen bir kopyalama olduğunun en temel göstergesidir.

Fazlasıyla yerinel bir uzam içerisinde hareket eden taklidin sınırları aşarak gelip dayandığı son nokta, hiç şüphesiz hem yazıya hem de sese dair bir uzamdır. Özellikle J. S. Bach'ın taklide dayalı bir yazı türü olan füg'lerini bu dünyaya ilişkin tasavvurların simgesel kavranışından başka bir şey olarak görmek imkânsız bir şeydir. Ancak, soyut bir imgesellikten hareket eden harfin betimsel olmaktan uzak doğası onu her zaman benzeşimsel olandan, dolayısıyla doğayı olduğu gibi yansıtacağı bir taklit dünyasından alıkoyar. Düşsel bir imgesellikten müteşekkil olan harf ve harften doğan tüm yaratım biçimleri, karşısındaki nesneyi olduğu gibi gösteren bir taklit düşüncesini daha en başından olanaksız kılmaktadır. Resimsel bir figür değildir harf. Fakat bunun tam tersi olarak gösterilebilecek olan resim-yazı örnekleri de ilksel olanı yakalama çabasında betimsel olana duyulan ihtiyacın taklit dolayımında nasıl açığa çıktığını net bir şekilde gösterir.

Julia Kristeva için, "sınırsız, hedefsiz ve sonsuz bir *ilk oyunun* içine kazınmış olduğu için değeri teslim edilen ve asap bozucu, bugün çağdaş olmasını isteyeceği türden bir ötekiliği çağrıştıran"⁹ Bach'ın füg'leri, özellikle de Ayna Füg'ü *Contrapunctus XII*, sessel çoğaltımın benzeşimsel olandan farklılaşarak dile geldiği bir taklit biçimidir. Her yönüyle kendi dünyasına kapanmış ve bu dünya içerisinde yansıyan, çoğalan içsesli ve aynalı bir üretim olarak taklit; hem doğaya olan bakışımızı her zaman

9 Julia Kristeva (1998): *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard.

için yönlendirecek bir güç olmayı sürdürecektir hem de peşimizi bırakmayan, varlığımızın içsel bir bileşeni olarak bu dünyadaki yazgımızı tamamlayan bir süreç olarak devam edecektir.

Ola ki, taklidin, zihnimize belirginleşen çölün açığa çıkarttığı bir öykünme, bir kendini ispat etme durumu olduğunu görmekte gecikmeyelim.

Uyku Eşiğı

Yazı tarafından kaydı tutulan bir bilinç ne kadar masum ise dinginliğin senfonik utkusuna erişmiş bir beden de o kadar masum değil midir? Durağan tüm imlerden azade bir bilince tamamen yabancısıdır uyuyan beden. Varlığı aynı zamanda kendi yokluğunu da içerirler. Bu dünyaya ve nihayetinde kendi varlığımıza içkin bir eylemdir uyku.

Varlık algımızı tamamen değiştiren bir şeydir geceye inen uyku. Parçalanmış bedenlerimizin üzerine düşen gündüşleri kadar kalıba sığmaz bir hayatın eşığıne denk düşer.

Avusturyalı yazar Robert Schneider'in bir daha uyumamaya karar verdikten sonra, henüz yirmi iki yaşında iken hayatını ölümle noktalayan müzisyen Johannes Elias Alder'in hikâyesi üzerine kurduğu anlatısı¹⁰ da böylesi tuhaf bir *sınır-durum*'dan (*borderline*) hareket ediyor.

Uyku, gündüşleri kadar gerçek olan bir hezeyanın dışında, bilincin sükûta uğradığı bir düş, bir karabasan değil de nedir o zaman? Garipsememek gerek Johannes Elias Alder'i. Yaşamının vaktinden önce sona ermesine neden olacak bir aşk tutkusuna kapılan Elias'a göre insan uykuda ölü gibidir, en azından gerçek bir yaşam değildir bu: Çünkü uyuyan bir kişi sevmeyebilir.

Yüzyıllar öncesinden gelen bir efsane ışık tutuyor bu gize. İsa'ya âşık yedi gencin bu sevgilerini kendilerine saklayarak ölümüne eşdeğer bir uykuya yattıkları mağaradan sızıyor bu ışık. İnsan sevgisini ancak böyle ispatlayabilir: *Sonsuz uyku, sonsuz ölüm*.

Öte yakada kalan Jorge Luis Borges ise insan belleğinin ulaşmadığı düşler ülkesine uyku aracılığıyla ulaşacaktır: "O öte-

¹⁰ Robert Schneider (1998): *Uykunun Kardeşi*, çev. Atilla Dirim, İstanbul: İletişim.

ki olacağım, bilmeden olduğum / O öteki düşe, uyanık halime/ Bakmış olan kişi. Şimdi onun değerlendirdiği/ Yakınmadan ve gülümseyerek.”

Şeylerin anlamının yalnızca imgelerde saklı olduğu bir dünyada bilince akışkanlığını veren şey nedir o zaman; rüyalarımız, düşlerimiz ve karabasanlarımız çok mu dışındadır bunun? Bu dünya bedenlerden oluşuyorsa; verili dünyanın tüm anlam algıları böyle bir hareket içerisinde eylemin odak noktası olabiliyorsa, uykuya yatan bilinçlerimizin kaydını kim tutacak?

Kaydı tutulan şey sadece yazı mıdır?

Nesnelere bedensel bir biçim veren bilinç tersinmiş bir algının eşiğinde durur her zaman. Yaşanılan an, rüyası görülen her durum uykuya yatırılmış bedenlerimizin dış dünyaya ödediği bir kefarettir.

O yüzden zaman-dışı bir algının düşlemsel bir dilde kendisini yerlemlendirdiği *yöndeş (convergence)* bir aktarımdır uyku. Sonsuz bir dinginlik halini yaşlı bedenlerimize duyumsatan şey de böylesi bir anlamlandırmanın zihinlerimize açtığı *öteki* yarıktaki görebileceğimiz şeyleştirilmiş nesnelerden başka bir şey değildir.

Uyku: sayrılıklar ve bilinç yitimi. Öteki'ne, içteki öteki'ne tuttuğumuz bir ayna.

Gerçekliğin yanılgısından kendimizi bir an için olsun kurtardığımız biricik yalnızlığımız, kederimiz değil midir uyku?

Kolaj: Par-ça-lı Yazı

Gerçekliğin ve suretin dışsal imlemler aracılığıyla soğurtulduğu bir biçimdir kolaj. Betimsel olanın, tasarlanmış olanın bir anlamda yapısökümüne uğratılması, yeni bir gerçekliğe büründürülmesidir. O nedenle, varlığın ilksel haline topyekûn bir müdahaledir kolaj. Verili gerçekliğe müdahale etmek, onu kendi gerçekliğinden soyutlayıp yeni bir gerçekliğin nesnesi kılmak, olsa olsa, ancak yaratıcı bir düşsellik içerisinde gerçekleşir.

Bozup-parçalama ve eklemleme uğraşının başlangıçta fotoğrafik imgelem içerisinde yapıyor olmasını düşündüren şey, kolajı resim sanatına mal edilen bir durum olarak görme yanılmasıdır. Oysa kolaj yazınsal metinlerde de çok rahatlıkla karşılaşılabilen bir olgu. Daha ileri giderek söylersek, aslında yazınsal bir metni özgürlüğüne kavuşturan bir edimdir kolaj.

Picasso ile Braque'ın *papiers collés*'de bir yanılısma ve soyutlama düzeyi olarak ele aldıkları bu yöntem, aslında gerçekliğin fragmanlarından oluşan yeni bir yaşam alanını müjdeliyordu. Kolajı bu yönüyle avangard'ın ortaya çıkardığı uç yöntemlerden biri olarak görmek hiç de yanlış olmasa gerektir. Kolajı yazınsal metinlerde bir *yazı yitimi* (*agraphia*) olarak görmek ise yanıltıcıdır. Kolaj nasıl resme bir gerçeklik katıyorsa yazı'ya da aynı gerçekliğin tüm uç fragmanlarını katmaktadır. Merkezin yok edilmesi diye bir şey söz konusu değildir. Aksine merkezsiz bir yazı fikrinin de pekâlâ mümkünatını ısrarla vurgular kolaj.

Yazınsal bir metin hiçbir zaman sonradan edinilmiş bir dilin imkânlarıyla kendisini sınırlamaz. Harflerin tek başına varoluşundan tutun da çoğaltıma uğramış her sözcük bir zaman sonra mekânsal bir mutlaklığın içerisinde erimeyi göze alamayacaktır. Nesneleri ve suretleri yazı aracılığıyla varlığa sunan bir yazı de-

neyimi de hiç şüphesiz sözün özgüllüğüne dayanan eklemlerle bu dünyaya içrek bir forma sahip olacaktır.

Görünür nesnelerin içkin tasarımcısı olan şair için kolaj bildik bir tasarım nesnesidir aslında. Aynı zamanda parçalı yüz'dür kolaj. Yüz'ün aynadaki kırılma imgelerinin yazıda soluklandığı biricik mekândır. Yazının nihai utkusuna eriştiği gölgesidir. Yazınsal bir metin için hiç de kolay bir şey değildir bu. Fakat kolaj sanılanın aksine yeni bir yaşam örgütler yazıya.

O yüzden, hiçbir zaman bir yanılsamayı yeniden üretmek gibi bir görevi yoktur kolajın. Aslı olmayan bir kopyanın yeniden bir kopyasını üretme kolaycılığına karşı çıkışın adıdır. Bir göstergeden daha ziyade yazı'nın gerçekliğidir.

Parça-lı bir yazıdır kolaj. Parçalardan da pekâlâ bir hayat devşirmenin mümkün olacağına duyulan o müthiş inancın gün-yüzüne çıkmış halidir.

Resimli Sözlük İçin: Temas

Biçimlerin mekân içerisindeki kararlılıklarını ve sürekliliğini idame ettiren bir bakış, Merlau-Ponty'nin devam edilmiş bir doğum olarak gördüğü ressamın görüşüne denk düşer. Zıtlık yoksa, temas adına tüm yaklaşımlar içi boş bir bitişikliktir. Nasıl her şey zıddıyla ve zıddına dokunarak bir varlık bulabiliyorsa; dünyayı temsil yoluyla algılayan bir bakış da doğal olarak kendi ötekiliğini, aynaya yansımış imgesinden değil, bizatihi temas ettiği varlığın farklılığını hissettirdiği bir yabancılık içerisinde bulur kendisini. Gören ve görünürün aynaya yansıyan imgeselliği, varlığın temas halindeki öteki nesnelere olan bakışlılığını ilkeselleştiren durum olarak, her zaman bir yabancılık ve farklılık düşüncesini de beraberinde taşır. Zira temas, dokunmadır. Dokunduğumuz şey ise bize ötekinin yabancılığını hissettirir. İşte bu yüzden yabancılaşmanın en belirgin yüzüdür temas ettiğimiz şeyler. Başka bir anlamda ise zaten yabancı içimizde çoktan yer etmiş ve kimliğimizin gizli yüzünü oluşturmuştur.

Eski öğretiler insanın dört unsurdan müteşekkil olduğundan bahseder: Anasır-ı Erbaa: hava, ateş, su, toprak. Dördü de birbirinin zıddı. Kierkegaard, dünyada varoluşun güvensizliğini betimlemek için şöyle der: "İnsan hangi ülkede olduğunu koklayıp anlamak için parmağını toprağa sokar. Parmağını varoluşun içine sokuyorum; hiçbir kokusu yok." Oysa Kierkegaard parmağını toprağa değil de suya soksaydı zıtlığı ona cevap verebilirdi belki. Zira kutsal kitaplar insanın topraktan yaratıldığını söylüyor. Onun için, varlığa temasımızı engelleyen bir durum olan aynanın yabancı imgeselliği ve biçimlerin mekânsal sürekliliğini sağlayan tüm ilişkiler gibi bir farkındalık (*awareness*) söz konusudur burada.

Tanrı, ama sadece Tanrı, insana yaklaşmak için yabancılaşmaz. Peygamberlerini yine o insanların içerisinde seçer. Hristiyan sanatında Tanrı ak saçlı, sakallı bir ihtiyardır. Diğer bütün hallerde de tüm yaklaşımlar, dokunmalar insanın yabancıdır. Aksi halde anlamsız olan ve varlık olmayan şey budur. Göksel bir kaygı içerisinde hareket eden Eski Ahit'in insanları, Tanrı'ya daha da yaklaşmak için inşa ettikleri Babil kulesi ile, farklılıkların olmadığı bir dil içerisinde varolmak istemişlerdi. Fakat Eski Ahit'in tanrısının, yeryüzüne dağılmamak, farklı diller içerisinde boğulmamak için başı göklere erişecek bir kule inşa eden insanların dilini birbirine karıştırıp onları yeryüzüne oradan dağıtması, göksel bir kaygı içerisinde şekillenen temasın nasıl bir yabancılık duygusuna yol açtığını gösterir. Onun için yabancılık ve farklılığın duyumsandığı bir ara kesittir temas. Bu yüzden insana temas etmeyen Tanrı'dır yalnızca.

Martin Buber'e göre, ben-sen ilişkisi her zaman kısa olmalıdır, yoksa ötekinin farkına varılır varılmaz benim sen'in değildir ve her bir sen'in; dünyamızda bir o olması yazgımızın en yüksek melankolisidir.

Temas edilen şey ile aramızdaki tek bağı yabancı ve öteki-ne yüklenen tüm yadsıma biçimleri olarak ortaya çıkması tuhaf bir retorik güce zorlar bizi. Zira yabancıların dili dokunsal olan tüm yalıtım biçimlerini tek bir dil içerisinde eriterek temas edilen şeyi kırılğan bir sınır içerisinde sürgün eder. Bu ise daha çok kendi içerisinde dolayımlanan bir imgelemin her türlü aidiyet duygusunu parçaladığı bir uzamda dile gelir.

Tüm sözel düşünme edimlerimizin kaydının tutulduğu bir yapıdır şiir. Düşlem gücünün kendisini dilde, dil aracılığıyla yazı'ya sunduğu bir biçim olarak şiir, kaydı tutulan yaşamlarımızın bir toplamıdır aslında. Şiir aracılığıyla dilde yara açan şair, yine kendi dili üzerine kapanarak kendisi, bu yarayı kapatır. Düşlemleri sığınacağı tek mağarasıdır onun. Yaşanılmış hayattan devşirdiği tüm imgelemler de şairin hafsalasında kayıt altındadır zaten.

Yeniden Hiyeroglif

Tüm ilköelliğiyle ve temsil ilişkileriyle bilinç düzeyinde bir farkındalık biçimi vazeden mağara resimlerinde ve mistik sembollerde kayıt'a ilişkin ilk örnekleri buluruz. Bu nedenle, ilk haliyle betimsel olmaktan uzaktır kaydı tutulan resimler. İnsanlığın ortak dilini bulma amacına yönelik olan bir perspektiften doğan resim sanatından tek farkı ise şüphesiz bu ilkel resimlerin birer resim-yazı olmasıdır. Bu resim yazılardaki ilksel kaygı her şeyden önce belleğe ve insanlığın ortak hafızasına içkin olan temel yaşam biçimlerinin hikâye edilme tarzıdır. İşte bu yüzden belleğin bir bileşeni ve tamamlayıcısı olarak görülebilecek olan şeyler, ancak kayıtları tutabilecek olan şeylerdir. Onun için, unutma sözcüğünün çağrıştırdığı bir bellek kaybını ve sözel düşünüş halini garantilemek için tutulur tüm kayıtlar. Bu bağlamda yüzyılın ortasında diğer sanat oluşumlarından ayrık durup, resim-yazı yoluyla semerelerine ulaşmış iki isim var: Frida Kahlo ve Charlotte Salomon. Frida Kahlo gerek resimli günlükleriyle, gerekse tuval üzerindeki resimlerinde genç kızken geçirdiği kazayı, sakatlığından dolayı doğuramadığı çocuklarını göstererek resmi yazıya indirdi.

Bizde de Burhan Uygur ve İlhan Berk bir yıl arayla çıkan kitaplarıyla hiyeroglif ressam düzleminde duruyor. Hem Burhan Uygur hem de İlhan Berk tuttıkları kayıtlarla bunca yaşanmışlıktan, bilgilenmişlikten mahrum kalmak pahasına her şeyi unutarak ilkel ve ilksel bir resim için tarih öncesine geri dönmeyi yeğlemişler: Çalışmaları unutarak yapmaya başlanmış resimler olduğundan ve yine kendilerine ait bir bilgi toplamı elde etme ereğinden ötürü, başkalarına benzememek kaygısıyla acele yapılmış figürler... Henüz kâğıt ve kalem yoktur. Kâğıt ve kalem

olsa bile zaman olmadığı için ivedi davranış eldeki malzemeyle o an görünenin ve henüz ilkel belleğin derhal kayda geçirilmesini gerektirir. Kayda geçirilmiş olmak ise tüm ilkellik ve kabalılığıyla teskin edici tek şeydir.

Olmuşun ve olabilirin bir an önce kayda geçirilme çabasının egemen olduğu Burhan Uygur ve İlhan Berk çalışmalarının süsleme ve hikâye anlatma işlemi onları hiyeroglif yapıyor. Hep bir aciliyetten dolayı hiçbir zaman bir kurgusallık yoktur bu kayıtlarda. Dolayısıyla birer hiyerogliftir bu kayıtlar.

Enis Batur'un "resim ile yazının imge ile harfin ayrılmayı akıllarından geçirmedikleri, birbirlerinden kopmaya yanaşmadıkları bir vakte gelip dayandık" şeklindeki açıksözlü öngörüsünün tam da "renklerin gürültüsü"nün egemen olduğu İlhan Berk'in resimlerinde açığa çıkması, gerçekliğin öteki yüzünü oluşturan imgenin yokluğuyla açıklanabilir ancak. "Bir kaya ressamı, bir mağara sanatçısı" dediği Berk'in resimlerinde "soyut bir ten" in varlığından bahseder Batur. Oysa Berk'in bedenleri kösnüldür, imgesel hiçbir yanı yoktur. Sözün dile geldiği bir "aralığa" dahi sahip değildir. Her harf bir imgeye denk gelir. Fakat Berk'in kitap sayfalarına ve defterlerine kayıtlarını tuttuğu resimler böyle bir şey sunmuyor bize. Sözün yazıya geçirildiği an varlık bulacaktır, kösnüllükten kurtulup imgelem dünyasının içkinliğine kapanan beden. Batur'un "çıplak, yabanıl, iştahlı gövdeler" olarak betimlediği "Berk kadınları"nda, iç içe geçen suretlerin kösnüllüğünden başka bir şey yoktur. Beden yok, yüz yok, imgesellik ise hepten yok...

Centuria İçin 41. Pençe

Düşgezer'in canı ikinci bir rüya daha görmek istemektedir; bir düşgezer için, zamanın titrek mum ışıklarına soluk veren bir nefese sahip olmak güç bir şeydir. O, elbette terk edilmiş düşlerin terbiye edildiği bir yalnızlık ikliminde, tüm koşullar altında, ne kadar da acı olsa, düşleri yakalamanın zamanı yakalamak gibi zor bir durum olduğunun farkındadır. Masalın sonlandığı yer, rüyaların doğduğu yerdir. Bu yerde zamanın ve mekânın buyruğu geçmez; fareler dilenci, gece kuşları ve yarasalar düş bekçileridir. Babil Kulesi'nin erişemediği bir zirveye ve büyüğü bir hâleyle sahiptir burası. İnsanlar an'ın yitiminde yaşadıkları tüm zamanlarda bu yerin çekiminden kurtaramazlar kendilerini. Hep daha önce gelmemiş olmanın iç burkan hüznü, hep bundan sonra gelemeyecek olmanın yürek parçalayan acısıyla soğuk ve titrek tüm basamaklarında gezinir düşgezerler. Somut bir varlık algısına sahip olmadığı gibi, insanın varlığını olumlayan bir yer de değildir burası. Hep sözün uçup gittiği, algının bir genç kızın etekliklerine tutunduğu bir rüyaya hapseder tüm düşgezerleri. Düş labirentleri harflerle kaim bir yokoluşa davet eder düşgezerleri. Bu labirentin koruyucularının bedenindeki hâle tüm renkleri örten bir duygu yitimini üfler konuklarına. Düşgezerler canı sıkkin hayaletlerle hemhal olmayı pek severler. Hayalet hep güçlü olan bir bütünün yarısı olma hayaliyle avunurken, düşgezer ise tam ve güçlü bir şeyin bütünü olmanın gönenciyle düş labirentin duvarlarını yıkmayı ve hep yeniden örmeyi kendisine görev bilmiştir. Hep gölgeleri kovalamakta ve yağmurun biriktirdiği zaman taşlarını bu labirentin en uzak ve ulaşılamaz bölmelerine harç etmektedir. Canı sıkkin hayaletin hiçbir zaman o taşlara erişmemesi için tüm rüzgârlarla ve yağmurlarla arka-

daşlık eder. Düşgezer'in uzayan ve uzadıkça aşkları büyüten, yolları kısaltan, gölgeleri avlayan, şairi cezalandıran, ressamı bağışlayan, zamanın ölümden geldiğini hatırlatan bir boynu vardır. Rüzgâr hep kıskançlıkla öper, yağmur hep hiddetle döver bu boynu. Aldırmaz düşgezer, gölgelere sipariş ettirdiği bir geçmiş vardır çünkü. Yağmurdan biriktirdiği sulara hep bir yazı yazar. Düşgezer'in suyazısı, hayaletin gölgeyazısı'ndan daha baskındır. Düşgezer, hayaletin gözyaşlarına hep bir düğüm atar. Bir Yahudi burnunun inceliğinde biriken tüm anısız unutuşlar gibi düşgezer de şimdiki zamanın olmadığını hep farkında olarak, hiçbir zaman gelmeyecek olan bir suyazısı'na işlenmiş bir çift gözün gelip kendisini götürmesini beklemektedir.

Keep America Clean

I

Roland Barthes için Doğu, işitilmedik bir simgesel dizge düşüncesini "okşamasını" sağlayan bir çizgi birikimi sunan göstergelerin edimselliğinden özge bir anlam taşımaz. Doğu bu anlamda, bilinmeyen, düşsel ve aynı zamanda yitik, keşfe her zaman açık yeni bir dildir. Zira tüm bayağı dizgesel düzenekleri parçalayan ve onlara yeni gramatik formlar ekleyen yaratıcı bir sözcelem gücüne sahiptir Doğu. Yeni bir dile tercümesi imkânsız gibidir. Tek bir söz içerisinde dile gelen bir imgelem dünyasına sahiptir.

Doğu'dan başka hiçbir coğrafi uzamda çöl ve onun imlediği şaşırtıcı saflığın ve sürekliliğin kendisini açığa vurduğu bir gösterge yoktur. Çölde kalıcılık vardır, ölen şeyleri taşlaştırmak belki de en belirgin özelliğidir çöllerin. Çöl, Maurizio Maggiani'nin de dillendirdiği gibi tüm pislikleri kazıyan bir ilaç gibi işler bedene; güneş de saf ve yumuşaktır çölde, tatlı ama sert, gereksiz şeyleri bir yana bırakıp önemli şeyler üzerinde duran bir baba gibidir.

Amerika, böylesi bir çölün mirasçısı belki de. Fakat o hepimizi aşacak bir şekilde fosilleşmiş arzuların ve doymak bilmez bir açgözlülüğün sınırları içerisinde erimiştir.

İçerisinde bulunduğu uzamı bozup parçalayan, edimsel bir dile sahiptir Amerika... Doğu'nun sunduğu hiçbir çizgi birikimine sahip değildir. Hep kırılğan gerçeklikler üzerine kurulmuş dilsel fazlalıklarla didinip durur. Bu yüzden Amerika gündelik hazların açgözlü bir şekilde tüketimini ustaca becermesinin dışında simgesel ya da estetik hiçbir düzleme hitap edememiştir.

II

Hoyrat imgeler bütününün homojenleştirildiği, yozlaştırıldığı biricik fetiş kurgu Amerika... Enikonu bütün gerçekliklerin simüle edildiği bir isimsizlik yazgısına sahiptir. İsimsizliğin onda açtığı derin boşluk ve yıkılmışlık duygusu tüm coğrafi uzamını geometrik bir belirsizliğe doğru yönlendirmiştir. Her çizgisinde dünyanın gittikçe küçüldüğü, küçüldükçe de yerlerinden edilen mekân duygusunun nasıl bir göçebeliliğe doğru evrildiğini gösteren bir adressizlik.

Nedendir bilinmez ama, Amerika tüm dilsel dolayımından fazlasıyla soyutlanmış dışsal bir öznelcilik içerisinde hükmeder hayata. Bu yüzden sözün ve anlamın gücüne pek ihtiyacı yoktur. Belki de *öteki*'si olmayan, sözün en arı anlamında, bir *différance in itself* (kendinde farklılık) olarak sınırsal bir mekânda yurt edinmiştir kendine. Bundan dolayı da bir *hiper-gösterendir* Amerika. Kökenselliğine ve sahiciliğine dair en ufak bir endişesi yoktur. Sahicilik, artık basit bir "fark" sorunudur onun için. Bireysel varoluş ise hepten temsili bir *kendiliğin* soy bir monadolojik biçimi olarak vardır.

Hiçbir kökenselliği yoktur Amerika'nın. Hiper-gerçeklik içerisinde yiten sonsuz yansılardan başka bir şey değildir. Gerçek ile imgelemsel olanın yitdiği bir yanılsama içerisinde kendini gösterir bizlere. Temsil ettiği gerçekliğin sığ bir kopyasıdır, dolayısıyla hep simülatif bir hoyratlık içerisinde, Baudrillard'ın da dediği gibi "zamanın çölünde geri dönüşü olmayan bir ilerleme"ye kapı aralar Amerika.

Amerika için Baudrillard'ın söylediğini söylemek gerekiyor. Ne geçmişi ne de kurucu bir gerçekliği olmayan bir hiper-gerçeklik ve simülasyonun en güzel örneği. Kendi içerisinde ne düşselliğini, ne de imgesel gerçekliğine tezahür eden nesnel oluşumlarını yaşayabiliyor. Hiçbir kopyası yok Amerika'nın. Aslı olmayan bir kopyanın üzerinde kurgulanmış bir imgeler haritası neredeyse.

Peki, o zaman Baudrillard'ın "aynı ışın demetleri tarafından taranan basit öğelerin homojenliği"nden oluştuğunu söyle-

diği Amerika için nesnelerin hangi gerçek-dışı bağlamını ya da hiper-gerçekliğini sorun etmemiz gerekiyor? Her şeyden önce açığa vurulamayan bir bilindişının örgütlediği dilsel bir şiddete sahiptir Amerika. şiddetle sevişen ve onu bir farksızlık olarak kusan Amerika, dilsel göstergelerin ve duyusal olabilirliklerin p yığına dönmüştür artık. Rahat bırakalım onu. Amerika'yı temiz tutmak, şimdi her zamankinden daha zor bir görev olarak bekliyor bizi.

Jeanne d'Arc'in Öteki Ölümü

Bulgar şair ve oyun yazarı Stefan Nedelchev Tsanev'in *Jeanne d'Arc'in Öteki Ölümü* oyunu içerdiği varoluşçu, absürd ve kara komedi özellikleriyle, modern insanın tüm açmazlarına ve kadim yazgısıyla olan mücadelesine Jeanne d'Arc gibi tarihsel bir kişilik aracılığıyla tanıklık ediyor. Oyun metninin güçlü kurgusu ve ince alayı ile insanın varoluş mücadelesi verdiği din, egemen ideoloji, kahramanlık kültü, savaş, ahlak, onur, kurban, utanç ve inkâr gibi kavramlar dolayımında açığa çıkan pek çok gerçeklik biçimi sahne üzerinde yaşamsallık kazanıyor.

Tsanev hem *Sokrates'in Son Gecesi*'nde hem de *Jeanne d'Arc'in Öteki Ölümü*'nde birbirlerini bütünleyen ikili bir dolayım-lama aracılığıyla benzeş izlekler üzerinde yoğunlaşan bir yazar. Biraz da Bernard Shaw'ın hep niyet ettiği bir edimi gerçekleştirmeye imkânına sahip olmuş. Shaw'ın *Ermiş Jeanne* üzerine yazdığı o uzun önsözünde açığa çıkan niyetinin gecikmiş bir gerçekleşimi olarak da okunabilir Tsanev'in yapıtı. Her iki oyununda da Tsanev demokrasi, iktidar, savaş ve adalet gibi kavramları yedeğine alarak ölümün eşiğindeki insanın tüm açmazlarını sorgulama yoluyla açığa çıkartıyor. Jeanne d'Arc figürü bu anlamda okuyucusunu, seyircisini şaşırtan böylesi bir düzlem içerisinde yer almasıyla da yazarın elinde oldukça özgür bir bağlama oturmuş.

Bu bağlamı oluşturan tarihsel kurgu Fransa ve İngiltere arasındaki Yüzyıl Savaşları'nda Bernard Shaw'ın deyimiyle "kim-selere benzemeyen, dikbaşı Jeanne"ın ortaya çıkmasıyla başlar. 1431'de henüz 19 yaşındayken sapkınlıkla, cadılıkla, büyücülükle suçlanarak yakılır. 1456'da hakkındaki suçlamalar geri alınarak temize çıkartılır. 1904'te saygıdeğer kişiler arasına alınan, 1908'de ise kutsal kılınan Jeanne d'Arc nihayet 1920'de "azize"

ilan edilir. Jeanne d'Arc tarihsel bir kişilik olarak aslında Hıristiyan tarihinin de önemli savaşçı ermişlerinden biridir. Koyu bir Katolik olmasına rağmen Shaw onu ilk Protestan şehit olarak görür. Bütün bunlar bir yana onun kadın kimliği, şövalyeliği, erkek giysileri giyerek kadınlığını yadsıyan ve milliyetçiliği ilk yayanlardan birisi olması da kayda değerdir. O nedenle Shaw'ın gözünde eğer Jeanne kötü yürekli, bencil ya da budala olsaydı, tarihe geçen en çekici kişilerden biri olarak görülmesi şöyle dursun, lanetle anılırdı. Yeteri kadar yaşlı olsa da haksız çıkarak küçük düşürdüğü adamlar üzerinde nasıl bir etki yarattığını bilse, onları pohpoplayıp yola getirmeyi öğrenseydi Kraliçe Elizabeth kadar uzun yaşayabilirdi. Ama öyle dümenler çeviremeyecek kadar gençtir, köylüdür ve toydur. Sokrates'le olan farkı da burada ortaya çıkar: O insanların kafaları üzerinde ağır ağır işleyen bir düşünce adamı iken, Jeanne bedenini şiddetle harekete geçiren bir eylem kadınıdır. İşte bu nedenle Jeanne d'Arc iyice büyümeden yok edilmiştir. Sokrates baldıran zehrini içmiş, İsa çarmıha gerilmiş, Jeanne da bir kazığa bağlanarak yakılmıştır. Jeanne'in bu anlamda prototipi İslam peygamberidir. Esir düşmenin şehitlik demek olduğu bilgisine sahip olmaktır bu. Jeanne d'Arc yakıldığı vakit sevinmeyen pek olmamıştır. Rouen Katedralinde Fransa'nın kralı olarak ilan ettiği Charles VII. da bunların arasına dahildir. Shakespeare'in VI. Henry'de çizdiği Jeanne d'Arc tam da bu suskun gerçekliğin dillendiği bir zemine yataklık eder. Shakespeare'in İngiliz tarih bilgisinden ve temayüllerinden hareket ettiğini düşünürsek, Jeanne'in bayağının bayağısı bir sokak kadını, şeytanın buyruğunda hareket eden birisi olarak betimlenmesi enikonu bu tarihsel Jeanne d'Arc figürünün nasıl ahımlandığı hakkında bir kesinliğe götürebilir okuyucuyu. Belki de "*Hangi Jeanne d'Arc?*" sorusunun sorulma vakti gelmiştir.

Tsanev'in Jeanne d'Arc'ı bir nedamet sahnesiyle karşımıza çıkar. Cellatla birlikte Tanrı'nın on emrinin muhasebesinin yapıldığı sahnede Jeanne d'Arc rolünü kusursuzca yerine getirmeye çalışan, gerçek Jeanne adına onun tüm özünü ve sözünü inkâr edecek kişi zinadan ölüm cezasına çarptırılmış seyyar bir tiyatro kumpanya-

sının aktristi olan neşeli Jeannet'tir. Umutsuzca hücrelerinde ateşe atılacağı günü bekleyen Jeannet'in yanına Peder Ladvenu gelerek, "Mahkemede Jeanne d'Arc'ı oynarsan hayatını bağışlayacağız!" demiştir. Oyun bu noktadan sonra başlar. Sahte Jeanne d'Arc'a kelime kelime, replik replik, sahne sahne bu oyunu oynaması için hamasi nutuklar yazılmıştır. Her şey başlangıçta çok güzeldir. Ne var ki hücrelerinde provasını yapan sahte Jeanne d'Arc'ın gerçek Jeanne d'Arc'ı öldürmeye hakkının olup olmadığına karar vermesi Tanrı ile yaşadığı bir dizi tartışmanın sonrasında gerçekleşir. Gerçek Jeanne d'Arc ise Fransa için İngilizlere karşı savaşırken ölmüştür. Piskopos ve peder Ladvenu tarafından kendi iktidarlara sürekliliğini sağlamak için düzenlenen bu oyunda herkes bir inkâr sayesinde amacına ulaşmış olacaktır. Jeannet'in yapması gereken de yakılacağı sırada halkın ve mahkeme heyetinin önünde yalvarmak ve tüm eylemlerini inkâr etmek olacaktır: "Ben, Jeanne d'Arc, Domrémyli çoban kız, Bakire, Bakire Jeanne, Domrémyli Jeanne, Orléanslı Bakire, Fransa'nın Bakiresi. Ben cahil ve akıldan yoksun zavallı kız, bağışlanmam için yalvarıyorum. Hepinizin önünde diz çökerek, bana kilise ve sivil yasaları çiğneten gururumdan dolayı pişmanlık duyduğumu, haklı olarak beni yargıladığınız 70 ölümcül günah önünde suçlu olduğumu itiraf ediyorum."

Jeanne d'Arc'ın Öteki Ölümü'nün çapraz ilişkilerle kurulu yapısı, onu tek başına birey ve erk sarmalında dönenip duran güç sorununun bir yazgı olarak kabullenilemeyeceği noktasına götürüyor. Hem Jeanne d'Arc imgesinde hem de Jeannet'in kişiliğiyle sorgulanan bir gerçeklik düzlemidir bu. Seyircisini hayrete düşürmeyi seven Tsanev'in öncelikli derdini de Jeanne d'Arc'tan daha çok doğruluğun, erdemin, idealleri uğruna yaşamını feda etmenin tamamen insani bir durum olması, insanın özgürlüğü noktasında bu türden bir insani ilgiye gereksinim duyulması oluşturur. Yazarın Jeannet aracılığıyla kurmuş olduğu yapı Jean-Paul Sartre'ın *Saygılı Yosma* oyunundaki Lizzie'nin yaşadığı kararsızlık, doğru olanı yerine getiremeyişindeki tüm baskı unsurları, *Jeanne d'Arc'ın Öteki Ölümü'nün* varoluşçu izleklerini de belirginleştirmiş oluyor. Bu anlamda Tsanev'in tüm oyun boyunca ele aldığı

izlekler ve kavramlar dolayımında Sartre'ı bir varoluş ve absürditeye yakın durduğunu söylemek pekâlâ mümkün. Fakat oyuna egemen olan utanç, seçme, zorunluluk, inkâr etme gibi edimlerin pek çoğu sözel düzlemde kaldığı için varoluşsal bir kendini özgür kılmanın nesnesi haline gelemiyor. Jeannet başlangıçta Sartre'ın oyunlarındaki gibi bir "kötü niyet"e sahiptir. Kötü niyet kişinin kendi kendini aldatması durumudur. Kendini aldatan kişi pişmanlık duyar ve hiçbir şekilde özgür değildir.

Fakat Jeannet hem kendi özgürlüğü hem de Jeanne d'Arc'ın özgürlüğü için ölüme gider: "Jeanne d'Arc'ı öldürmeye hakkım yok benim. Rolümü sonuna kadar oynayacağım... Ben Jeanne d'Arc'ım. İşte buradayım! Ben; Bakire, Bakire Jeanne, Orleanslı Bakire veya Fransa'nın Bakiresi denilen Domremyli Jeanne d'Arc'ım! Halkımı kölelikten kurtarmam için gönderdi beni Tanrı! Başını dik tut, Jeanne! Son kahramanlığının anı geldi. İnkâr etmemek, edememek için öl, Jeanne! İnkâr edersen, sen sonsuza dek ölüsün! Yaşamak için öl Jeanne d'Arc! Cellat, tutuştur ateşi!" Böylece özgür olduğunun farkına varır. Çünkü özgürlüğü kaçınılmaz bir zorunluluk olarak kendini dayatır. Zaten Tanrı'yla olan son diyaloglarında kendi ölümü pahasına da olsa doğru olanı yerine getirmesi gerektiğinin farkına varır. Dünyanın karşısına çıkardığı tüm öznel-liklere, olasılıklara ve çelişkilere meydan okur. Kararını verdiği an artık kendi varlığının da farkına varmıştır. Hiçlik düşüncesiyle karşı karşıya geldiğinde artık kendi yazgısını da kendi elleriyle belirlemiştir. Jeannet yazgısını Jeanne d'Arc gibi eylemiyle varolarak saf dışı bırakır. Kendi şimdisinde artık kendi yaşantısının hiçbir izi yoktur. Özgürce seçimini yaptığı için kendi sorumluluğunu üstlenir. Başlangıçta kendisini aldatan Jeannet, artık özgür biridir. Zira dünyayla ilişkisinde insan hiçbir şeydir; bu yüzden ölümü hayata, olasılığı zorunluluğa, anlamsızlığı anlamlılığa çevirmek ona uygundur.

Jeanne d'Arc'ın Öteki Ölümü, insanın başkaldırısı ve zafiriyle mi sonuçlanıyor? Elbette hayır. Jeannet'in kendi isteğiyle ölüme gitmesi Jeanne d'Arc imgesini her ne kadar yüceltiyor ve koruyorsa da nihayetinde bu ölüme gidiş sonsuz bir döngünün de devam ettiğinin en belirgin işaretlerini sunuyor seyirciye.

Post-Scriptum: Gönderil(mey)en Mektup

Siz bu mektubu okurken ben ölmüş olacağım.

Knut Hamsun, *Victoria*

Bir mektup neden yazılır? Çoğu zaman yanıtı kendi giziyle birlikte bir gölge gibi aramıza karışan, yanıltıcı bir sorudur bu. Tıpkı bir mektup yazmak isteyip de göndereceği adresi bilmeyen Oğuz Atay'ın ironik kurgusal anlatısında olduğu gibi. Öyleyse bir mektup adresi belli olsa da olmasa da neden bir "başka"sına gönderilme ihtiyacı içerisinde yazılır? Yazılıp da gönderilmeyen bir mektup yok mudur?

İlksel bir yazı deneyimi olarak mektup pek çok anlatım biçiminden çok daha farklı bir biçeme ve ayrımsal bir özdenliğe sahiptir. Bu anlamda da zaten bir mesaj iletiminden çok daha ayrı bir şeydir. Göndereni ve alıcısı apaçık belli olan bir iletiye sahip olması, onun gündelik yaşamdaki aktarım ve anlatım biçimlerinden ayıran özsel bir dolayımına sahip olmasını sağlamıştır. Anlatılan şeyin anlatı kişisi tarafından yazıya aktarıldığı metinsel bir yapı olarak mektup, duyguların daha dolaysız dile geldiği bir uzama sahiptir. Onun için de zaten göndergesi olan nesne ile çok daha köklü bir uzlaşımına sahiptir.

O halde bir mektup giderek nasıl bir *yazı yitimine (agrap-hia)* yol açabilir?

Küçük Harvey'in kedisi Charles'ın ezilmesi üzerine yazdığı "Sevgili Tanrı" diye başlayan mektubunu hatırlayalım. İlksel ve ebedi bir yalnızlık ve bu yalnızlığın bir yazgı olarak boynumuza yüklendiği imsel bir çıkış noktası değil midir bu mektup? Küçük

Harvey gönder(eme)diği mektubunda bir açıklama ister “Sevgili Tanrı”dan: “Bunu sen yaptırdıysan, niye yaptırdığını söylemek zorundasın bana.”

Düpedüz tutsaklık yaratan bir türdür mektup. Geçmiş bir gelecek imgesinin bellekte iz bıraktığı unutulmama anının yazı sayesinde *öteki*’ne iletiildiği bir bilinç akışı olması onu hep zihinsel bir sürekliliğin ve hayatın anlamını soğuran imgeselliğin aracı haline getirmiştir. İşte bu yüzden mektup uzak, çok uzak bir geçmiş imgesinin silinmesinden korkan bilincin yazıya döktüğü son çabadır. Fazlaca bir şey beklemez: her doğal dil gibi söylenemez olanı dile getirir, sınırlar çizer ama hiçbir zaman son noktayı koymaz. Gönderilip gönderilmeme kaygısı olmaz kimi mektuplarda. Hele ki aşk mektuplarında.

Şunun şurasında becerebildiğimiz tek şey değil mi *öteki*’nin belleğinde bir kalıcılık bırakmak: Ardı arkası kesilmeyen yüce bir dinginlik duygusu. Sözün noksan kaldığı, tükendiği anda yazıya dökülen; kendi belleğimizden arta kalan son pişmanlık sözleridir biraz da mektuplarda dile gelen. Kendi dünyasından sürgün edilmiş insanoğlu için bulup bulabileceği en son sığınak, en son yurttur mektuplardaki satırlar. O satırlar arasından sızan aşk ve sevgi sözcükleri. En çok da gönderilemeyen ve gönderilemediği için de hiçbir zaman unutulmayan bir yürek burkuntusu olan mektuplar.

İnsanın kendi yazgısını kelimelere döktüğü biricik yalnızlığı, varolma biçimidir mektup. Bir gölge gibi zamanı kovalar mektuptaki her satır, her cümle, her nokta. Hayatın durağanlığına virgül, süreğenliğine ise bir nokta koyma telaşı içerisindedir. Dile getirdiği anlamı yoğunlaştırarak onu dolaşıma sokan bir özelliğe sahip olması da hep bundan olsa gerek.

Gönderilemedikleri müddetçe mektupları, yerleşiklik duygusunun dile geldiği mekânsal bir bağlam içerisinde hep sınırın ardında yatan imgeleme duyulan özlemin açığa çıktığı ve neredeyse kendisini bir zorunluluk olarak dayattığı birer üst-anlatı olarak görmek yerinde olacaktır.

Zira çoğu zaman gerçek bir yolculuktur mektup. Ne göndereni ne de adresi belli olmayan bir yolculuk. Bir yalnızlıktır ve bu

yalnızlığın bir yazgı olarak kendi boynuna yüklendiğini bilen bir kişi için yola çıkardığı her mektup, adresi belli olsun olmasın, en nihayetinde bir yurt edinme tutkusuyla doludur.

Biraz da bundan olsa gerek: bir yere, bir yöne doğru atılan adımların ağır aksak ilerlediği kör metinler ortaya çıkarır mektuplar. Her mektup öyle ya da böyle bir yön seçmiştir kendisine. Marquis de Sade'ın Vincennes hapisanesindeyken eşine, Halil Cibran'ın Mey Ziyade'ye, Kafka'nın Milena'ya, Oğuz Atay'ın ise kırılğan okurlarına gönderdiği mektuplarda hep böylesi bir yön seçme duygusunun ağırlığı hissettirir kendisini. Belleğimizi yakıp kalemin ucunu düğümleyen soru da bu noktadan sonra hissettirmez mi kendisini: Yazılan bu mektuplar kendilerine nasıl bir yön duygusu seçmişlerdi ki şimdi önümüzde gerçek birer post-scriptum olarak durabilsinler?

Her şeye rağmen yazmak: en çok da unutmamak, kayda geçmek için yazmak. Mektubun hayatımızı yönlendiren en belirgin özelliklerinden biri de bu olsa gerek. Kimi zaman unuttuklarımızı yeniden bilinç düzeyine çıkartmak gibi bir çabaya alet olur mektuplar. Geçmiş ve gelecekteki şimdiyi açığa çıkartmanın en özgün yoludur mektup yazmak. Bir unutuşlar ırmağı (Lethe) içerisinde yer alan bilincimizin önümüze çıkardığı tuzaklara karşı bundan daha etkili bir yol ne olabilir ki?

Yazıya sinmiş gerçekliğin varlığını bir başkasına onaylatan bir nesne olmaktan zaman içinde çıkar mektup. Yitirdiğimiz nesnelere karşı duyduğumuz bağlılık duygusundan kaynaklanan bir yüceliktir bu. Kişinin varoluşunun en temel göstereni, en mahrem alanını imler böylece. Varlığa içkin, ama hayata tamamen kapalı bir metindir. Hayata düşülmüş son bir not, son bir derkenardır artık.

Hiç yazılmamış bir mektup gerçek bir mektup değil midir?

II. BÖLÜM

ŞAİR ÇALIŞIYOR

Mürekkebin Aynasından Yansıyan Gölgeler



Şiirsel söz hem bir umut hem bir tehdittir.

Yves Bonnefoy

Varlık, Dil ve Şiirsel Uzam

Kein Ding sei wo das Wort Gebricht*

Stefan George

Dili varlığın mekânı olarak kodlayan *Sein und Zeit*'in yazarı Heidegger'e göre Dasein'in aşkınlığı sayesinde kurulan yerleşik bir tecrübe olarak dil, bu dünyaya içkin bir boyut katarak hakikatin uzamsal yüzünü tamamlar. Zira Heidegger için insanın varoluşu ancak "*dünya-içerisinde-varlık*" (*in-der-Welt sein*) olarak tanımlandığı müddetçe bir anlam taşır. Heidegger'in Dasein olarak anlamlandığı insan varoluşu, sonuçta, kendi anlamsal devinimine bu dünya içerisinde dillendirilen ontik bir mekânda kavuşur. "*Dünya-içerisindeki- varlık*"ın özsel bir göndergesi olan Dasein, sözel imgelemler aracılığıyla oluşturulan bir varlık düşüncesinin insanın ne'liğine bir anlam bulamayan dilin içerisinde nasıl faş olduğunu gösterir bize. Aynı zamanda bir kendilik biçimi olan Dasein, yine Heidegger'in bir *varlık sorusu* (*seinfrage*) olarak önerdiği sahibiliğin yittiği yeni bir farklılık formu içerisinde bu dünyaya dahil olur.

Aşkın bir ontik kökensellikten hareket eden Dasein çevresel bir dışsallığın içerisinde yiten mekânın örtülü (*veiling*) yüzünü oluşturur. Bu anlamda da zaten zamana içkin bir yapı arzeder varlık. Onun için şuh bir içkinliğe ve melankoliye kapı aralayan suskunluğun diliyle konuşan bir varlık da sonuçta bu dünyaya içkin bir varlıktır. Zaten Heidegger'in Dasein'ı de bu dünyaya

* "Sözün kesildiği yerde hiçbir şey varolamaz."

ait bir dilde yurtlanır. İşte bunun içindir ki Heidegger gündelik akışların suskunluğuna bırakır dili. Gündelik dilsel akışların meş'um suskunluğuna hapsedilen varlığa içkin bir "ben" de sonuçta "ötekileşen" varlığın ara-yüz'ünü (*inter-face*) oluşturur.

Heidegger'in hermetik bir dolayımın dışında düşünülemeyecek olan Dasein'ı, kutsal olanı dil aracılığıyla adlandıran insanın kendi varoluşunun içkin sınırları içerisinde bu dünyaya bir *ek-lenti* (*supplement*) olarak *atılmışlığı* (*geworfenheit*) özsel bir ikrarıdır. Onun için Heidegger, bir çift kaba köylü ayakkabısını betimleyen bir Van Gogh resmi için "burada ne var" diye sorar. Her bakış bir sınırdır. Kendisine bakılan nesne ontik içkinliğine yönelen tüm uzamsal görme biçimlerine karşı hep bir "var"ın içerisinde konumlandırır kendisini. Heidegger'in "hepsine ve hiçbirine" demekten kaçınmayacağı bir bakışmıllık içerisinde Van Gogh'un resminde farklılaşan ya da ona bakan kişiyle bütünleşen bedensel fenomenin (*Leibphänomen*) nasıl bir dilsel yarıktaki (*punctum*) fırça darbelerinin egemenliğine yenik düştüğünü anlayabiliriz. "Gerçekte resim hiçbir şeyi andırmaz" der Heidegger. Fakat bu resmin anlattığı şeyin kimin hikâyesi olduğunu söylemeden de edemez. Resimde açığa çıkan şey gerçekte bizim varlığımızda bütünselliğini bulan bir içkinlik düzlemidir. Bu resimde yurtlanan, barınan (*verborgenheit*) şey en yalın haliyle kendi ben'idir insanın. Bu anlamda da zaten bir yerlere yerleşik olan milletin mekânını adlandırmaktadır bu resim. Zira zaman ve mekânın içkinliğinde yapılaşan varlık her şeyin tamamen nesneleştiği bir uzamda *bedenleşmeye* (*embodiment*) de nihai formunu verir. Heidegger'in bedensel fenomen olarak nitelendirdiği şey de sonuçta bedene yönelik tüm psişik içsel itkileri ve tüm dışsal edimleri bağlam dışı tutarak bütün bunların dışında tamamen diyalojik bir süreç sonrasında oluşturulan varlığa içkin bir farkındalık halidir. Zira varlık bir yurtluğu, yurtlanmayı, zamana ve mekâna kapanmışlığı, "orada"lığı ve "burada"lığı imler. Mutlak surette bir yere ve yurda bağlanır varlık. Varlığın tüm yaşamsal dinamizmini de zaten bu tür bir yurtluk düşüncesi oluşturur. Onun için bir yurtluğun her zaman için varlığın tüm

ontik kökenselliğini ve sahiciliğini tamamladığını da unutmamak gerekir. Van Gogh'un resminde bütün çıplaklığıyla ortaya çıkan olgu da budur zaten. Varlığın ontik kökenselliğinde bir saklanmışlığın, barınmışlığın bulunmasıdır. Çevresel bir dışsallığa doğru ilerleyen edimselliğin dille birlikte varlıkta bulabileceği son barınaklardan biridir bu resmin imlediği.

Hölderlin ise "*die vaterländische Umkehr*" diye dillendirdiği yurda dönüşü, varlığın ontik kökenine şiirsel bir dönüş ve kapanma olarak görür. Tam anlamıyla bir barınma ve saklanmışlık halidir burada egemen olan. Öte yandan bilme istencinin varlığın ontik formuna yönelik bir eylemliliği kışkırtması, en basitinden Van Gogh'un bir çift kaba köylü ayakkabısını betimlediği bir resimde ortaya çıkması *Dasein*'in dünya içindeki varlığının gönderimsel özünü ifşa eder.

Kutsallığın içerisinde barınan dilsel süreçlerin örttüğü bir beden, Heideggeryen anlamda "*dünya-içinde-varlık*"ın onu bir yere ve yurda kapatan metafizik dolayımın ve bedensel fenomene içkin mekânsallığın tinsel bir dışavurumudur.

"*Dichterisch wohnet der mensch*" (insanlık şiirce, şiir halinde yurtlanır) diyor Hölderlin. İnsan varoluşunun özsel bir niteliğini imleyen varlık sorusuna Heidegger'in "şairane düşünme" (*des dichtenden Denken*) olarak kutsadığı bir oluş içindeki geleceği (*gewesende Zukunft*), varoluşun gövdesel bütünlüğü sayesinde tamamlamak olacaktır. Daha en başından itibaren dile, özellikle de şiirsel dile özel bir önem atfeden Heidegger, kendi yorumsamacı geleneğini bütünüyle kuşatan Yeni Ahit'in tüm hermetik dolayımını yansıltırcasına sözü hep varlığın ilksel kökeni olarak görmüştür. Dili bir şiir gibi görür ve öyle adlandırır Heidegger. Dil, bir halkı tarihe mal eden şiirsel uzamdır ona göre. Onun için dil bu anlamda bir toplumun *Dasein*'ini (*orada-varlık*) oluşturur. Zira şiirsel dil, insan varoluşuna içkin özlerin ifşa edildiği biricik eşzamanlılık biçimidir.

Şiirsel dilin gövdesel bir parçalanma içerisinde şizofrenik bir ayrıma uğraması, insan varoluşunun tüm ontik kökenselliğini oluşturan bu dünyaya ait bir dilin psikik sınırları içerisinde açığa

çıkarak. Bu dünyaya *atılan* (*geworfenheit*) insan, yine bu dünyaya *atılan* bir dil aracılığıyla bir yere ve yurda sahiptir. Dile getirilemez olanın aktarıldığı bir zemin, bir ara-yer olan şiirsel dil; düşsel bir imgelem içerisinde insan varoluşunun kapısını aralayan uzamsal bir eşikte durmaktadır. Dilin içerisindeki tüm farkındalık biçimlerini kutsayarak mekâna içkin tekillikleri yerelleştiren varlık, sözü bedenden ayıran yalıtılmış imgelerin hükümlerine de böylece son verir. Zira varoluşun içerisinde barınma olanağını yalnızca dil sağlar. Zaten Heidegger de şiiri varlığın sözle tamamlandığı bir biçim olarak görür. Sözü bedenden ayırmak, kutsalın dili olan şiirsel dili imleyenin yitdiği bir uzamda öznesiz ve tarihsiz bırakmaktan başka bir şey değildir. Zira insan kutsal olanı dil aracılığıyla, şiirsel dille adlandırır. Heidegger dilin bu tinsel dolayımının farkında olarak Stefan George'un şiirinin imlediği anlamın dışına çıkarak son sözü çoktan söylemiştir. Söz kesildiği zaman bir "varlık" ortaya çıkar: *Ein "ist" ergibht sich, wo das Wort Zerbricht."*

Şuh ve melankolik bir suskunluk içerisinde varolan beden, zaman ve mekânı örten bir tinsellik biçimi olan dilsel bir *aura*'da bu dünyaya karşı cephe alır. Dilde ortaya çıkan, dilin psişik sınırları içerisinde yurtlanan bir dünya da ancak böyle bir bakışlılık halinin egemen olduğu ontik bir farklılık içerisinde tenin metafizik dolayımına boyun eğer.

Hermetik bir dolayımın içerisinde kendi bütünselliğine kavuşan Heidegger'in Dasein'ı bile çevresel bir dışsallığın içerisinde yiten tarihsellik malul, dilsel bir dünyaya sahiptir. Onun için biraz da geçmişe mitik bir bağlanma söz konusudur burada. Zira varlık aynı zamanda ancak geçmişe ait nostaljik bir *hatırlanma* (*andenken*) içerisinde bu dünyaya dahil olabilir.

Walter Benjamin'in tikel bir zaman ve mekân örgüsü olarak ele aldığı *aura* bedeni örten bir tinsellik biçimine sahiptir. Dünyaya ve kültüre bakmak ise hep vitalistik bir öyle mücehhez olan bir *aura*'nın zaman ve mekânı örten tinselliği, tinsel mahremiyeti (*privacy*) ile bir bedene kavuşabilecektir. İşte hep bundan dolayı da simetrik bir arzu imler *aura*'yı. Tinsel bir bakışlılık halinin

hazzın doruk noktasına ulaştığı bir zamanda *aura* da böylece uzamsal bir yer edinir kendisine. Keza şizoid bir yanılısma sonrasında bedeni örten tinselliğin öznedenden tecrit edilerek sahte bir otantizm içerisinde gövdeleşmesi, *öteki*'nin yüzünü aynılaştırarak her türlü iktidarın gücünü kutsayan yeni bir dil sayesinde gerçekleşir.

"Dil kendi kendisine dokunarak doyuma ulaşır" diyor Barthes.¹ Duyumsal dilin tensel çekiciliği bedende biçimlenen ontik dili felce uğrattır. Zira dil, bedeni sarar. Bu noktadan sonra da zaten bir üçüncü ten, bir üçüncü dil devreye girer. Bu ise, sözel imgelemlere sarılan *öteki*'nin, dilin özgüllüğünde ifşa olan bir bedene kapanmasından başka bir şey değildir. Kendisine her bakışında *öteki* olmağın hüznünü tadan beden, Merlau-Ponty'nin algısal fenomenolojisinde de "*hem görendir, hem de görünürdür*".² Dolayısıyla şeylerin bedenimizde açtığı yarı (punctum) gibi, sözel imgelemlerin bilinçte açtığı dünya da aynı görünür iç-uzama aittir. Tıpkı Barthes'in kutsadığı "bakılmak"lığın bizi kuşatan ve saran nesnelliği gibi beden(imiz)in istediği de "*bir kibar orospu gibi*" kendisine bakılmasıdır. Bakış her zaman için nesnelerin iç-uzamına egemen olan mutlak bir eylemliliğin gönderimsel kodunu oluşturur. Bakışımız istemli bir yoğunluk içerisinde hareket eder. Onun için "*bana beden duyumumu bir nesne olarak değil, uzamda ve zamanda yaşanan bir şey olarak geri ver(en)*" bir akışkanlık haline sahiptir bakış. Bedenimiz, Josipovici'nin de söylediği gibi, aynada olduğu haliyle bakışımıza açık bir nesne değildir; bakan, hissedenden, hareket edendir. "Benim açımdan dünya, onu gördüğüm için değil, onun bir parçası olduğum için vardır."³ Bize görünür olanın muğlak süreksizliğini ve bu dünyadan kopan göstergelerin dehşetinden yayılan dilsel çekiciliğin ara-yüzünü gösterir bakışımız. Dolayısıyla yüze ve bedene de

1 Barthes, Roland (1993): *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, s. 70.

2 Merlau-Ponty, Maurice (1996): *Göz ve Tın*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis, s. 33.

3 Josipovici, Gabriel (1997): *Dokunma*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı, s. 21, 34.

mutlak bir sınır koyarız. Bakışımız, her zaman bu sınır üzerinden hareket ederek bedene egemen olan imgeselliği, bu dünya içerisindeki şizofrenik bir dilin içerisine kapatır.⁴

Nasıl bir dil içinde doğuyorsak, aynı zamanda bize hükmeden dilin buyurgan doğasına egemen olan bakış da insanı aynı ortalama simgesel düzen içerisinde tanımlayıp merkezleştirilen gözün temel fallik imgesini oluşturur. Bu fallik imge bütüncüdür ve görünür olanla ilgili her alana müdahale ederek her türlü edilgenliği de kışkırtır. Merkezleşen bir dilin içerisinde ortaya çıkan tüm ontik farkındalık biçimlerini kuşatan göz, kendi ürettiği temsiliyetlerin tutsağı olan bir varoluş kipine sahiptir. Onun için, hep dışavurumsal bir sınır imgesinin edilgenliğinde farklı olanın ve yerleşik olanın kültürel ethos'unu içermeyen *yöndeş (convergence)* bir görünürlük ve sürekli bir varoluş kipini gerekli kılar göz.

Çoğu zaman ise imgesel bir tecavüzdür gözün bizlere sunduğu... İç içe geçen nesnelerin her birinin kendi yokluğunu içermlediği bir suç ortaklığının ürünü olan eylemsellik halinin kutsandığı bir durumdur bu. Dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir bakışa abanan gözün hükümlanlığında inşa olunan bir gerçekliktir bu. Zira simetrik olanın yittiği sonsuz bir *auradır* gözün imlediği alan...

Jean Baudrillard'ın "*ortaya çıkış estetiği*" adını verdiği görüntünün, transfigürasyonu sağlayan estetik aracılığıyla açığa çıkardığı bilinç hali de simetrik bir geçiş anının durdurulduğu bir imgeleme sahiptir. Dolayısıyla *görmenin* ve *gözün* fenomenolojik açılımına egemen olan şey de sonuçta estetikten yoksun bir nesnenin imgeselliğine egemen olan ve bu nesneye yönelen bakışımızın *görünür* olmayan bir simetriden, bir kaçış noktasından hareket ediyor olmasıdır.

4 Ahmet Bozkurt (2000): "Gözün Egemenliği", *Hayalet Gemi*, sayı: 53, s. 49.

Gelenek ve Modernizmin Aporia'ları

Hiçbir zaman mevcut olmamış ve
hiçbir zaman olmayacak bir geçmiş.

Jacques Derrida

Daryush Shayegan'ın toplumsal değişimi ve bu değişimin beraberinde getirdiği kişilik çatışmalarını, kimliksizleşmeyi ve kognitif belirsizlikleri bütün veçheleriyle yaşayan toplumlar için kullandığı "Yaralı Bilinç"⁵ kavramı, daha çok, bu toplumların farklı iki epistemik paradigma (gelenek ve modernlik) arasında yaptığı tercih neticesinde yaşadığı değişim sonrası şizofrenik bozuklukların özet bir ifadesi gibidir. Bir periferi ülkesi olan İran'dan ve ona tüm asli öğelerini kazandıran İslami yönünden uzak, kültürel ve zihinsel olarak bilinci, modernitenin formel tüm çarpıklıklarıyla kirlenmiş organik bir İslam toplumu aydını⁶ olan Shayegan, "tarihin randevusunu kaçırarak" değişimi yakalayamayan uygarlıklardaki zihin çarpıklıkları üzerinde durduğu bu eserinde, zihinsel yapıları hala geleneğe bağlı olan ve modernliği sindirmekte güçlük çeken uygarlıklara yaralı bir bilincin egemen olduğunu İran örneği üzerinden ele alarak, kırık bir aynadan bizlere kültürel göstergelerin spesifik bir yansıma-

5 Daryush Shayegan (1997): *Yaralı Bilinç*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis.

6 "Organik Aydın" kavramını Gramsci'den feyz alarak kullanıyorum. Gramscigil anlamda hegemonyanın işlerliğini sürdürmesini ve sürekliliğini sağlayan "organik aydın" kavramı için bkz. Gramsci, A. (1997): *Hapishane Defterleri*, (çev. A. Cemgil), İstanbul: Belge; Portelli, H. (1982): *Gramsci ve Tarihsel Blok*, (çev. K. Somer), Ankara: Savaş; Said, E. (1995): *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, (çev. T. Birkan), İstanbul: Ayrıntı.

sını sunmaktadır. Bu kırık aynadan yansıyan kültürel ve tinsel imgelere, aynı coğrafyada ve aynı kültürel düzlemde yaşayan Batı-dışı bir uygarlık olarak bizler de hiç yabancı değiliz. Zira bu kırık aynadan yansıyan imgeler, “birbirlerini iten ve karşılıklı olarak biçimsizleştiren bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlak,” biraz da bizim hikâyemiz.

Bizler de Shayegan’ın dillendirmeye çalıştığı bu “yaralı bilinç”i yüzlerce yıldır omuzlarında taşıyan ve bu bilincin kuşattığı alanlara hapsolan Batı-dışı tüm diğer toplumlar gibi, Batı akılcılığının ve modernizminin evrensel bir norm olarak arkaik bir şekilde kurgulandığı; farklı olanı, *öteki*’ni uygarlaştıran “beyaz adam” imgesinin bütün veçheleriyle hayatımızı yönlendirdiği söylemsel ve tarihsel bir hegemonya içerisinde tam bir kuşatılmışlık halini yaşamaktayız.

Shayegan’a göre, modernite ve gelenek gibi iki farklı, çelişik paradigma, uyumlu bir eklemlenmeyi olanaklı kılan hiçbir köprü olmamasından ötürü, ancak birbirini indirgeyerek diyaloga girebilirler. Farklı epistemolojik süreçlerin ürünleri olarak Gelenek ve Modernlik kavramları, oldukça sıkıntılı bir tarihin ürünüdürler. Bununla birlikte, işin içine bir de farklılığın bilgi ve iktidar süreçleri içerisinde bir antagonizmaya dönüşerek kurumsallaşmış bir Doğu ve Batı kurgusu içerisinde şekillenerek arkaikleşmesiyle beraber, yerellik ve evrensellik noktasında birbirine içkin olmayan iki kategorinin birbirini ölümcül bir sınırda dışlamasıyla sorun iyice çetrefilli bir hal almaktadır. İşte bu yüzden Shayegan, önemli bir tespitte bulunur: “Modernlik geleneğin ölçüleriyle tartılmış, Gelenek de modernliğin şiddetli çelmelerini yemiştir. Bundan ötürü sakat bakış ile bu bakışı koşullandıran ruhsal tavırlar arasında bir ayrılma başgöstermektedir.” İleride de değineceğimiz gibi, Doğu’ya özgü kimlik çatışmasının temel saiklerinden biri de hiç şüphe yok ki anakronik bir şekilde aynı anda bir arada idare edilen geleneksel ve modern toplum yapılarının indirgemeci bir yaklaşımla birbirlerini anlamaya çalışan çapraşık ve paradoksal yapılarından doğan dışlayıcı bir *öteki*-

leştirici tavrıdır. Bu tavır modern çağda her zaman iç içe olduğumuz bilincin vülgarize edilmiş temel görüngülerinden biridir.

Bir bütün olarak, Doğu'yu ve Doğulu bireyi mekân-dışı bir dünyada kurgulayan Shayegan'ın kendilerine özgü bir mekânın olmamasından ötürü buharlaşıp giden fikirler ve uyarlanma eksikliğinden ötürü keskinleşen arkaik tavırlar arasında cendereye aldığı tüm Batı-dışı uygarlıklar, ona göre iki farklı paradigmanın zamanını yaşamaktadırlar: Kendi paradigmaları (gelenek) ile büyük bilimsel devrimlerden doğan paradigma (modern episteme).

Tarihin kılıgısal bir geçmişi olarak gelenek, her zaman tekdüze bir yaşam biçiminin içerisinde varlığını sürdürür. Geleneksel toplumların varlık ve bilgi hiyerarşisi de böyle bir dünya içerisinde düşünülen epistemik paradigmalar tarafından oluşturulur. Onun için buharlaşıp giden fikirler arasında birbirlerini tarihsel olarak kuran geçmiş ve gelenek, ikinci bir kez daha yaşayamayacağı anı böylece yakalamaya çalışır. Zira geçmiş, yabancı ve arkaik bir imgedir. Bilincin tarihselliğinin farklı katmanlarında kendine yer edinen bu tür bir imge, gerçekte geçmişin gelenekle beraber bünyesinde barındırdığı yıkıcılığın açık bir kanıtıdır.

Geçmişin gelenekle harmanlanmış, mistifiye edilmiş hali onun güçlü messiyani bir öze sahip olmasını sağlamıştır. Geçmişin gelenekle malul bu tür bir mistifikasyonu beraberinde konformizme boyun eğen otoriter bir yapılanmayı getiriyorsa da asıl olan, geçmişin messiyani formundan alınan güçle her şeyden önce gelenek kendini bir hakikat olarak aşikâr kılan yapısının geçmiş bir gelecek kurgusu içerisinde yaşanan zamana *aktarma* uğraşısı sonunda gelenek bilinçte kültürel bir *dekadans*'a yol açmasıdır. Yitik bir hakikat barındıran gelenek böylece modern olan ile olan mücadelesinde geçmişin felsefi tayfından tam olarak silinemeyen arkaik imgelerde bulduğu dirimsel bir özle yeniden modern olana yurtlanır. Tarihin herhangi bir anında çok çeşitli şekillerde kendini gösteren bir alımlama olarak *dekadans*, gelenek ve modernliğin içinde yaşanan dünyaya biçtiği değeri, yaşam alanını ve ontolojik özgürlüğünü kısıtlayan bir işleve sahiptir.

Modernitenin çok yönlü saldırısına maruz kalan bir uygarlık, yeni oluşan bilgi süreçleri içerisinde akıl-dışı bir epistemik bağlamda yerini alır. Modernitenin bütün hatlarıyla nüfuz ettiği bir uygarlık, gelenekten aldığı dirençle modern yapısal süreçlere karşı direniş cepheleri oluşturur. Geleneksel yapılarla modern yapıların sürtüşmesinden doğan bu huzursuzluk halinin bilinçte birtakım çatışmalara yol açtığını belirtir Shayegan. Zira içsel olarak değişime uğrayamayan bilincin Modernliğe “geç kalmış” olması, durumu daha da vahimleştirmektedir. Modernlik böyle yaşandığından, bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırmaktadır.

Eğer bilinç, modernliğin başlangıcındaki bunalımlara tarihsel olarak katlanmış olsaydı, değişimlere ayak uydurabilirdi. Durum böyle olmayınca dayanak noktası bulamayan yeni fikirler tarihsel olarak aynı ölçüyle ölçülemez olan bir zemine yamalanmaktadır; öte yandan bu zemin, bu fikirleri ağırlayamamakta ve kesinlikle benimseyememektedir. Bundan ötürü de çaresiz, bilincimizde açık bir yara gibi duran uçurum ortaya çıkmaktadır. Bir yara ya da Modernite ve Gelenek arasında sıkışıp kalmış bir bilinç ve bu bilinç kırıntılarından geriye kalan çatlamış bir kişilik. Yazara göre, yeni gerçeklik katmanları ile atadan kalma dirençler arasındaki gerilimlerin yol açtığı bu *çatlama*, bize özgü olan ve başkasına devredemeyeceğimiz kaderimizdir.

Batı adına etnosantrik bir fikriyatı devreye sokarak, Batı-dışı uygarlıkların ne klasik çağı ne de modern zamanları yaşamadığını dile getiren Shayegan, böylece o çok sevdiği Batı adına Doğu’yu tarih-dışı, zaman-dışı ve mekân-dışı bir dünyaya hapseder. Zira, onun bakış açısıyla modernlik, insanlık tarihinde kendi türünde eşi bulunmaz, müthiş bir sürecin sonu olmuştur. “Yaralı Bilinç” yazarına göre modernlik, günümüzde es geçilmesi imkânsız olan açık bir gerçekliktir. Onun için, kökeni ve mekânı ne olursa olsun bütün kültürler modernliğin etkisini, yani bilincin yukarıdan aşağıya olan bu göçünü yaşamışlardır. Dolayısıyla, istense de istenmese de dönüşsüz bir olgu, yeryüzünün kaderi ve dünyaya bakışımızın a priori biçimi haline gelen modernlikten hiçbir şekilde kaçılmaz.

Modernitenin determinist bir bakış açısıyla kaçınılmaz bir süreç, mutlaka yaşanması gereken bir olgu olarak kurgulanması; son tahlilde Batı-merkezci, Derrida'nın ifadesiyle "sözmerkezci" bir yaklaşımdan başka bir şey değildir. Yine teslim edilmesi gereken bir olgu varsa o da Shayegan'ın değinmiş olduğu, modernitenin üst üste gelen dalgalarının ulaşamadığı kültürel sahalarda bulma fikrinin katıksız bir kurgu olduğu yolundaki çıkarsamasıdır. Zira Batı, sömürgeci geçmişinden aldığı güçle kendisinin negatifi olarak farklılaştırdığı uygarlıkları Aydınlanma düşüncesinin potasında eriterek bu uygarlıklarda kendi modern projesini yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Bu tür bir postkolonyal mekanizmanın işleyişini, Batı'nın Doğu'yu daha rahat sömürebilmesi için kurduğu bir bilgi ve arzu nesnesi olarak yarattığı disiplinlerde ve tarihin zengin tecrübesi içerisinde gelişip serpilmiş olan kendine özgü jargonunda aramak gerekiyor.

Her hareketi ayine, her söylemi Tanrı kelamının kutsanmasına dönüşen Doğulu birey, Shayegan'a göre, gündelik hareketlerindeki titiz ritüeli ilahi kaprislere göre ayarlamıştır. Nefsini unutma ve vecd derecesinde Tanrı sarhoşu olan Doğulu birey, yeryüzünü, insanı ve sanat eserlerini Tanrı'nın zaferinin silinmez işaretleri haline getirmiştir. Shayegan'a göre, gerçeklik karşısında bakışı sakatlanan Doğulu bireyin düşüncesi, tarihteki büyük sarsıntıların uzağında kalmıştır ve halen bilinci büyülü dünyanın zamanında yaşamaktadır. Onun için Batı uygarlığının temel parametrelerinden biri olan Modernliğe karşı İslam dünyasında açılan direniş cephelerini "derin bir rahatsızlığın belirtileri" olarak algılar Shayegan. Ona göre, bu rahatsızlık kendisinin büyük bir tarihsel olay olarak nitelendirdiği modernliğin anlaşılmasında ya da daha doğrusu sindirilmemesinden kaynaklanan bir olgudur. Şimdiye kadar kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmayan modernite; hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla modernlikle ne zaman ilişkiye girmeye başlasak, o zaman beliren yargıların tümü ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmektedir. Shayegan'ın kitap

boyunca en fazla yakındığı konulardan biri de Batı'nın hiçbir zaman geçmişiyle bir kopma gerçekleştirilmiş, kendine özgü bir hakimiyet mantığı olan yeni bir *paradigma* olarak ele alınmamış olmasıdır.

Shayegan'a göre, epistemeler arası kavgada, ötekine yapısal olarak üstünlük kurarak galip gelmeyi başaran, modernlik paradigmasıdır. Algılama aygıtının sinsi bir şekilde içselleştirdiği bu paradigma istesek de istemesek de bakışımızın *a priori* biçimi olmaktadır. Modernlik önceden verili olarak hep buradadır ve dünyayı algıladığımız gözlük haline gelmiştir. Keza, modernleşmeyle özdeşleşmek bir tercihin sonucu olmayıp, bir içe çekilmenin sonucu olduğu için, *bilinçdışı Batılılaşma* olarak kendini göstermektedir. Dinsel kimliğimizde ısrar etmek ve dünyayı İslamileştirmek dahi bizi bir tür *tersten Batılılaşma*ya götürmektedir.

Doğu, Batı, kimlik ve fark gibi sorunsallar üzerinden yürütülen bir Oryantalizm ve kültürel metincilik tartışması ve Shayegan'ın çıkarsamalarından hareketle elde ettiğimiz sonuçlar bizi belli bir noktaya kadar götürebilmekte. Oysa bu sorunsalın menşesine indiğimizde karşımıza öznenen bağımsız olarak işleyen betimsel bir süreç olarak dilsel anlamlandırma süreçleri çıkar. Zira dil, *a priori* olana karşı özel bir ilgi göstererek onu kültürel metnin *ethos*'u haline getirir.

Günümüzde Oryantalist bir metnin, imgelemine egemen olan farklı kültürleri özcü bir kültürel nosyonun dışında okuması ve bunun doğrultusunda bir strateji geliştirmesi imkânsız bir durumdur. Zira burada Oryantalist söylemin "işlevleri söylemleri korumak veya üretmek olan, ama bunu söylemleri kapalı bir alan içinde dolaştırmak için, bu yüzden onu yitirmeyecek şekilde dağıtmak için yapan bir söylem cemaatlerine"⁷ dönüşmüş olmasıdır söz konusu olan.

Modernizme maruz kalan tüm Batı-dışı uygarlıklar, aklın ve bilimin tek kiblesi olarak gösterilen Aydınlanma düşüncesini

7 Michel Foucault (1993); *Ders Özetleri: 1970-1982*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul: YKY, s. 23.

ve evrensel bir norm olarak hakikatin kendisiyle özdeş olduğu yanılması yüzlerce yıl egemenliği altına aldığı topraklarda yayan Batı tarafından kendi tarihselliği içerisine yerleştirilerek, geleceğe ilişkin bir ütopya olmaktan çıkarılmıştır. Böylece toplumsal ve kültürel olana ilişkin bir tasavvur olmaktan çıkan Doğu hiçbir evrensel norma sahip olamazken, aynı zamanda bugünün şekilleriyle kendini oluşturan bir forma sahip olmuştur. Bu da Doğu'nun özgünlüğünden çok şey yitirdiğinin tipik bir göstergesidir.

Doğu uygarlıklarının karşısında bir *aporia* olarak mevcut bulunan modernlik ve modernlikten türeyen farklı toplumsal yapıların dilini oluşturan şizofrenik dilin eylemin sahibi olan özneye karşı verdiği mücadelede Batı, kendi sömürgecilik geçmişinden aldığı deneyimle de yaşamakta olduğumuz bu postkolonyal dönemde kültürler ve kimlikler üzerinde bir hegemonya kurarak *öteki*nin payına düşen melezlik ve kimlik çatışmasını basit bir *fark* sorunsalına indirgeyerek kendi imgelemine hakim olan *Doğu/Öteki* imajını yeni adlar aracılığıyla dilin kendisinde iletme yoluna gitmektedir. Keza, Aydınlanma düşüncesinin evrenselliğinden mülhem bir tasavvura sahip *karanlık* olarak imlenen Doğu'nun *ileri* olarak kurgulanan Batı tarafından ıslah edilmek istendiğini -önemli bir sömürgeci anlatı ürünü olan Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* metnini ters bir şekilde okuyacak olursak- sömürgeci Batı'nın gittikçe sadistleşen doğasının *kendi yüreğini yiyen* bir trajediye dönüştüğünü görmek zor olmasa gerektir. Onun için Batı'nın Doğu'yu evrenselcilik adına mahkum ederken kurduğu tüm *farklılık* sistemleri en sonunda kendine yönelmiş, kendisini tahrip eden silahlardan başka bir şey değildir.

Geçmiş tarihselliği içerisinde bocalayan Doğu toplumları, Batı karşısında çaresiz bir yenilginin tutsağı olmuşlardır. Shayegan'ın deyimiyle "tarihe geç kalan" ve "modernizmi sindiremeyen" bu toplumlar, kendi tarihlerini hep Batı modernitesinin izdüşümünde tanımlayarak içsel bir paradoksa sebebiyet vermişlerdir. Zira farklı toplumsal pratiklerin eklemlenemediği böylesi bir uzamda ortaya anokranik bir durum, bunun sonucu olarak

da sömürüye maruz kalmış ulusların kendi elleriyle açtıkları bir yara, yani farklı bir öteki olan melezlik ortaya çıkmaktadır.

Birbirlerini ancak indirgeyerek anlamaya çalışan Modernlik ve Gelenek paradigmaları Shayegan'a göre, birbirlerine girip melezleştikleri noktada birbirlerini biçimsizleştirerek çeşit çeşit çarpıklıklar ortaya çıkarırlar. Yine Shayegan'ı takip ederek söylenecek olursa, "bakıştaki yarı-felçlilik biçimi, davranışlardaki şizofreni biçimi, donmuş tavırları taklit eden arkaizm ile ilerlemeci fikirlerin sahte modernliği arasındaki ayrılma biçimi(nden)" başka bir şey değildir melezliğin doğasına hakim olan. Zira yalnızca modernitenin saldırılarına maruz kalan toplumlarda yaşanan kültürel çöküntüyü ve belirsizlik halini mutsuz bilinçleriyle ödemek zorunda kalan kitleler, tarihsel geri kalmışlığın sonucu olarak melez bir kimliğe sahiptirler.

Friedman, "ötekiliğin antropolojik metinselleştirilmesi" olarak ele aldığı kültürün "ötekiliğin özgüllüğünün geliştirilme ve yaşatılma biçimini doğru olarak temsil" edemediğini yazar. "Bütün içeriği, özgürlüğün kimliklendirilmesini, kimliğin özgülleştirilmesine ve nihayet kimliğin kendine özgü bir tür haline çevrilmesine tercüme etmesidir. (...) Bir zamanlar dünyanın sömürge ötekilerinin başına gelmiş bir durum olan melezlik kavramı da işte böyle bir kültür nosyonunun kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkmıştır." Özcü bir kültürel nosyon olarak melezlik, Friedman'a göre "ötekileri kimliklendirmenin bir biçimidir; bu biçim, küresel sistem içinde ortaya çıkan hegemonik düzlemlerle istikrar kazanmış, yerleşmiştir."⁸

Dilin praksisinden türeyen bir kültürel kimlik, her ne kadar farklı eklemlenme pratiklerinin devreye girmesiyle bir *düğüm noktası* oluşturunorsa da sonuçta kendini aşan bir söylemsellik tarafından bozulur. Onun için kültürel özcülüğün tamamen dilsel olana indirgenerek pürüfiye edildiği bir alan tasavvur eder melezlik, sözcüğün en arı anlamında Aydınlanmanın zihniyet

8 J. Friedman (1996): *Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri*, çev. Bülent Peker, (A. Topçuoğlu & Y. Aktay, "Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm" içinde), Ankara: Vadi.

devriminden neşet eden modernitenin dilsel eklemlmelerde ve dilin tinsel varlığında vücut bulan şizofrenik dili kullanan *öteki* nin *içerisi* olan farkın kutsanmış halidir.

Dolayısıyla, bir tinsel içerik aktarımı olan *ötekinin* melezliğinde yurtlanan kültürel kimlikler, ne geleneğin ne de modernliğin kimlik mekânına aittirler. Geçmişin arkaik dehlizlerinde kalan kültürler, anakronik bir şekilde tarihe taşınan melezleşmenin tarihe geç kalmış bilincinin bir ürünüdür. Onun için kendi hakikatlerine sahip değildir melez kimlikler. Onlar, kendileri üzerinde tahakküm kuran bir üst-dilin mekânda yiten basit bir lehçesinden başka bir şey değildir. Zira kendilerini çoğul bir düzlemde kendileri olarak dillendirebilecekleri bir mekânları yoktur.

Ötekinin imgeleminde diasporasını yaşayan kültürel kimlikler, yine *ötekinin* bilincin ve tarihin yitiminden başka bir şey olmayan melezliğinde yurtlanırlar. Kendilerine ait içsel bir mekânları olmadığından, hemen her kimliğe rahatça eklemlenirler. Farklı epistemik paradigmlar tarafından zaman ve mekân dışına itilen melezler, aynı zamanda gerçeğe ilişkin tüm bilgileri de çarpıtırlar. Ne geleneğin ne de modernin tartışına uyarlar. O yüzden hep *bir şey olamama* psikozunu, şizofrenik bir ruh halini yaşarlar.

Tarihin hiçbir çağında otantik bir kimliğe sahip olamamıştır Batı. Kendine ait, özgün tek bir kültür dahi oluşmamıştır. Dolayısıyla birbiri üzerine eklemlenen sahte kültürlerin bir karışımından ibarettir. Onun için hep birbirini ilavelerle takviye eden bir yamalanma, bir eklemlenme söz konusudur. *Beyaz Efendilerin* bir zamanlar sömürdükleri coğrafyadaki ulusların bilincinde açık bir yara gibi beliren melezlik, sömürge öncesi Batı'nın kendi içerisindeki kimliğini de oluşturmuştur. Ancak bir farkla: Batı'nın melezliği bizatihi kendisinin bir tercihi sonrasında gönüllüce yaşanırken; Doğu uygarlıklarının melezliğe maruz kaldıkları, hatta bunun Batı tarafından zorla dayatıldığı söylenebilir. Sömürge öncesi Batı toplumları, aynı zamanda bu melez kimliğin birer alt-dili olarak modernliğin içerisinde fetişleştirilen ulusal ve kültürel kimliklerin melezlikle mistifiye edilerek harmanlanmış kurgusundan oluşan muhayyel cemaatlere de sahiptir.

Ne geleneğin ne de modernitenin kimlik marjinine yarana-mayan ve sürekliliğini dilde yaşayan mekânın dönüştürdüğü bir melez kimliğin sonuçta aldığı şekil, *ötekiliğin* daha vülgarize olmuş bir *ötekilik* halidir. Zira hem geleneğin hem de modernite-nin *ötekisidir* melezlik.

Doğu ile Batı arasındaki özsel farkı mekân ile dil arasında-ki ilişkiye indirgeyen bir yaklaşım, doğal olarak dilin mekânsal konumunun zamanın yasasına hükmediyormuş gibi ya da halk-ların kaderlerinin, temsilin, kelimenin ve mekânın düğümünde sessizce oluştuğunun da bilincinde olmalıdır. Zira dil, zamanın süregelen kopukluğuna mekânın sürekliliğini verir.⁹ Doğu ile Batı arasındaki *epistemolojik kopma* sonrasında birbirini ölümcül bir sınırdaki şizofrenik bir dilin farklılıklarını gerçekdışı sayarak yadsıdığı bir *ötekilik* imgesinin ardında tanımlayan bu iki uygar-lığın ürettiği tüm metaforlar altında, Foucault'nun da üzerinde durduğu mekân ile dil arasındaki ilişkinin, daha doğrusu mekân ile dil arasındaki şizoid bir *sıkışmanın* rutin bir sonucudur.

Modernliğin kültürel saldırısına maruz kalmış bir uygarlık olarak İslam dünyası da böylesi bir melez uzamın türettiği bir dünya görüşüne ve yaşama biçimine sahiptir. Örneğin, Oryan-talist disiplinde farklı olarak, egemen olduğu bölgelerde İslam'ı yeniden kurgulayarak bir *meta-anlatı* haline getiren sömürgeci-lik sayesinde geleneksel yapı ve kurumları büyük bir darbeyele sarsılan İslam uygarlığı, böylece modern düşünce içerisinde katı bir bürokratik yapıyla donanmış olarak ideolojik söylemlerle ek-lemleme yoluna gitmiştir. Bugün İslam coğrafyasında İslam'ın farklı algılanış biçimlerinin temel saiklerinden biri de budur. Shayegan da "İslam, tarihi aşmak isterken, eninde sonunda ide-olojik bir yan ürüne dönüşmektedir" derken bu tür bir değişimi kastetmektedir. Shayegan'ın "toplumsal muhayyilede saklı du-ran bütün çarpıklıkların güncelleştirilmesi" olarak gördüğü İsla-mileşme her ne kadar bütün dini düşünceler gibi anokranik bir

9 Michel Foucault (1966): *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Éditions Gallimard.

uzamda düşünölmeye elvermiyorsa da, son tahlilde *İslamcılık* da modern bir fenomendir. Modernliğin türettiğı bir olgu olarak *İslamcılık*, “modern öznelerin dünyaya biçtiğı kimlik biçimlerinin ürünü olan küreselleşme gibi kuramlarda rezonans bulan”¹⁰ melez bir uzama sahiptir sonuçta.

Böylesi melez bir uzamda Shayegan, birbirinden tiksinen iki paradigmanın arasındaki çelişkilerin ürettiğı bir aydın olan Ali Şeriatî’yi “indirgemeciliğın son raddesinde bir bayağılık örneğı” olarak niteler. Shayegan’a göre Şeriatî’de her şey Marksist altyapı-üstyapı terimleriyle, Maniheizt bir tarih anlayışıyla ve zincirleme bir özdeşleştirme yağmuruyla açıklanmaktadır. Şeriatî’nin düşünce dünyasında, *Tinin Fenomenolojisi* ve akıl sisteminin kavramsal aygıtından yoksun bırakılmış bir Hegel ile kuramdan ve *praksis*’ten arındırılmış Marx’ın, bir de iki kutbundan koparılmış bir İslam’ın *melezleştirilmiş* boyutundan başka bir şey bulamayız. Şeriatî’nin düşünce dünyasında bir araya gelen bütün bu kavramlar, kendilerini oluşturan ve varoluş nedenlerini doğrulayan zeminden koparılmış olmalarından ötürü, ontolojik ağırlıklarını yitirmiş olurlar. Böylesi bir düşünce ancak nesnesi olmayan, sonuç olarak da mekânı olmayan bir düşüncedir.

Oysa Ali Şeriatî’nin söylemine egemen olan temel unsur, devrimci bir özle mücehhez dini düşüncenin yeniden kurularak toplumsal bir praksis yüklenmiş olmasıdır. Geleneksel ve Selefi tüm düşünce biçimlerinden ayrı olarak farklı bir İslami okumaya sahip olan Şeriatî, Şia kültürüne tüm rengini vermiş olan *eylem* ve *şehadet* kültürünün de etkinliğı sayesinde tüm yapı ve kurumlarıyla çökmekte olan bir toplumda Şia’nın eylem yüklü felsefesinden de güç alarak yeni bir kurucu dinamiğın öncüsü olmuştur. Cemaleddin Afgani’den sonra çağdaş İslam reformizminin önde gelen düşünürlerinden biri olan Muhammed İkbâl gibi, İran İslam devriminin önde gelen ideologlarından olan Ali Şeriatî de geleneksel dini düşünceden farklı olarak, Shayegan’ın

10 J. Friedman (1996): *Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri*, çev. Bülent Peker, (A. Topçuoğlu & Y. Aktay, “Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm” içinde, s. 111), Ankara: Vadi.

melez dediği, eklektik bir İslam düşüncesine sahiptir. Şeriatî Batıcı-laik entelejansiyayı eleştirdiği gibi İran toplumunda güçlü bir kurumsallığa ve *Batınî* bir öze sahip olan ulema kurumunu da aynı sertlikle eleştirebiliyor ve ona karşı gelebiliyordu. Ulemaya ve Şia'nın *intizar* felsefesine yönelttiği reformist eleştirilerinden dolayı karşı tepkiler alan Şeriatî, fikirleri ve eylemleriyle devrimin oluşumunda önemli bir paya sahipse de, daha sonra kendi İslamî anlayışı devrimin ruhuna aksetmemiştir. Hayatı boyunca yabancılık ve sürgünlük psikozunu bir veba gibi üzerinde taşıyan Şeriatî, belki de düşüncelerinin oldukça yabancı ve melez olmasından dolayı İslam dünyasında fazla bir kabul görmemiştir. Şeriatî'nin yersiz yurtsuz düşünceleri, günümüzde özellikle entelektüel bir birikime sahip olan genç nesil üzerinde etkili olmuştur. Fakat gerçek anlamda Ali Şeriatî, bizlere İslamî uyanışın köktenci ve epistemolojik temellerini kendisinde bulabileceğimiz *devrimci İslam retoriğinin* tam bir lügatçesini sunmaktadır.

Tüm Batı-dışı uygarlıkların yaşadığı alan, melezliğin belirsizlik hâinden neşet eden bir şizofrenik bir toplumsal algı kaymasının beraberinde getirdiği çözülme halinin bilince egemen olduğu *tarihsiz* ve *dilsiz* bir uzamdır. Onun için melez bir kimliktir. Batı'nın *öteki* olarak imlediği tüm kültürler, *göçebe* bir kimliğe sahiptirler. Bir üçüncü benliğe ait olan *ötekinin* kimliğidirler. Metropollerde yerleşen her kimlik, göçmen bir kültürün *sürgünsoylu* bir uzamıdır. Bütün kimlikler metropoller içerisinde yurtlanırken bu göçebeliliği ve sürgünlük psikolojisini de hep beraberinde taşırlar. Yeni kimliklerin kurucu dinamiklerinden birini oluşturur bu göçebelilik ve sürgünlük psikozu. Metropollerin zihinsel yaşamında yurtlanan bu kimlikler melez bir boyut kazanır. Zira metropoller, yaşanan global sömürü içerisinde bütün kimlikleri rahatça dönüştürebilmektedir. Diğer bir deyişle, arkaik bir gelenekle arkaik bir modernitenin dışında, dilsel imgelerin kimlikte açtığı o ince *aralıkta (spacing)* yer alır melezler.

Roland Barthes'in diliyle ifadelendirilirse, Doğu maruz kılınan bir hikâyeden başka bir şey değildir. Bizim son iki yüz yıllık tarihimiz Doğu-Batı antagonizmasının çetrefil bir hal alarak

kendi modernlik serüvenimize de olduğu gibi yansıması olmuştur. Sonuçta modernliğin mitsel arkaizminden kaynaklanan bir iç çürüme hali ve yine modernliğin doğasından türeyen kültürel şizofreni ve tüm toplum katları için geçerli olan şizoid bir bozulma, yaşadığımız coğrafya için de artık ayakları iyice yere basan bir kader haline geldi. Önemli olan bu kaderin *bize* aitliğini kendi benliğimizde içkinleştirerek bunun üstesinden gelebilecek geniş ölçekli kültürel bir medeniyet projesi oluştururken, farklılıkların yadsınmasından çok kültürlü bir uzamda ele alındığı bir çerçevenin oluşturulmasıdır.

Daryus Shayegan'ın modernliğin bekası için verdiği mücadelede çoğu yerde Doğulu olana karşı gösterdiği acımasız, kimi zaman da nesnel bir bilimselliğin sınırlarını zorlayan üslubu ve rövanşist yaklaşımı, satır aralarından sızan *turizmi* meşum bir imitasyonla karşımıza çıkmaktaysa da *Yaralı Bilinç* birer Doğulu olarak dönüp kendimizi eleştirel bir gözle okuyabileceğimiz, değerli bir metin aynı zamanda. Bizlere ise sadece Shayegan'dan kalan bilgi kırıntılarını ve onun kırık aynasından yansıyan imge-leri toplamak kalıyor.

Bugün için kendisinin simetrik *ötekisi* olarak melezlik kurgusu yaralı bilincimizle malul, şizofrenik toplum yapımızın bir iktidar kurgusu içerisinde dillendirdiği modern fetişlerin kimlik mekânında gittikçe eriyen bir metafor olarak kalmaya mahkum görünüyor. Zira bilinmelidir ki benliğimizi bir tedirginlik uykusuyla rahatsız eden arkaik bir geçmiş olarak *yaralı bilinç*, melezliğin tarihte yitişinin göçebe geçmişidir.

Freud'un Huzursuzluğu

Wittgenstein'in "psikolojik fenomeni açıklamak değil, ama özümsemek güç fenomendir" önermesinin ışığında, adına psikanaliz denen olgunun gerçekte hangi bilişsel ve sosyal koşullanmaların eseri olduğunu görmek ve hangi aşamalardan geçerek bugünlere geldiğini anlamak hiç de zor olmasa gerek. İnsan ruhunun karanlık bölgelerini açıklamak için ortaya çıkan psikanaliz, en nihayetinde hep geçişsel olanın aktarıldığı ayrı bir dünya gibi görünür.

Freud'un psikoterapiye dayalı bir tedavi türü olarak ortaya çıkardığı psikanalizi yine Freud'un yakın dostu ve çalışma arkadaşı Joseph Breuer ile birlikte temelde hipnozla ve histerikleri katarsis yöntemi ile tedavi ettiklerini açıkladıkları ortak çalışmalarında görmek mümkün. Psikanaliz tarihinin bu ilk analitik ve tedaviye yönelik uygulamaları belki de o tarihlerde (1899) psikanalitik yöntemin ilk tohumlarının atıldığını da en önemli göstergelerinden birini oluşturur. Zaten Freud da değişik zamanlarda psikanalizi ortaya çıkaran ilk adımların Breuer tarafından atıldığını dillendirmiştir. Viyanalı bir hekim olan Joseph Breuer'un isterik bir kız olan Anna O. üzerinde uyguladığı katarsis yönteminin psikanalizin başlangıç evresini oluşturduğunu, ancak bu yöntem yetersiz kaldığı için zamanla hipnoz yöntemin-den serbest çağrışım yöntemine geçildiğini vurgular Freud.

Tarihsel arkaplanı ne olursa olsun psikanaliz hem bir tedavi hem de düşünsel bir yöntem olarak Freud'un metinlerine dayanır. Bireyin nevrozlarla kısıtlanan haz duyma yeteneğini eski haline getirmekle işe başlayan psikanaliz, Adorno'nun da vurguladığı gibi, kişiliği yaşamak için gerekli bir yalan olarak katar teorik sistemine. Psikanalize göre kişilik bireyin içgüdüsel feragatini ve

gerçeklik ilkesine uyarlanmasını sağlayan sayısız rasyonalizasyonları bir arada tutan o en büyük ve kuşatıcı rasyonalizasyondur. Ama sırf bunu kanıtlamış olmakla da olsa, T. W. Adorno'ya göre psikanaliz böylece insanın yokluğunu da onaylamış olur.

Cinsel dürtünün (*trieb*) önemi üzerinde durulduğu ilk önemli eser olma özelliğini de taşıyan *Histeri Üzerine Çalışmalar*¹¹ kitabından sonra Breuer'dan ayrı yolda ilerleyen Freud, zamanla klinik çalışmalara daha da ağırlık vermiş, hipnozla tedaviden sonra serbest çağrışım yönteminin temel belirleyicisi olduğu hekim-hasta ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Hipnozu bıraktıktan sonra serbest çağrışım yöntemini uygulayan Freud, bu deneyimleri sonucunda ileride psikanalize temel biçimini verecek olan "geçmiş" imgesinin insan kişiliği üzerinde ne kadar belirleyici bir örtü oluşturduğunu görecektik ve neredeyse bütün psikanaliz kuramını bu "geçmiş" imgesi üzerinde yoğunlaştıracaktır.

Serbest çağrışım yöntemiyle elde ettiği klinik deneyimlerinde Freud çocukluğun ve çocukluk anılarına ilişkin yaşantıların kökeninde bastırılmış cinsel duyguların olduğunu söylüyordu. Dönemi için son derece aykırı ve köktenci bulunan bu görüşler o zamanlarda tepkiyle karşılanmış ve Freud, bugün de çoğu bilinçsizce yapılan, pek çok yersiz eleştiriye maruz kalmıştır.

1897'lerde rüya analizlerinden yola çıkarak Oedipus kompleksini psikanalize armağan eden Freud, bu duyguyu tüm kültürler için evrensel kılmasıyla da çokça eleştirilmiştir. Freud'u ve onun psikanaliz kuramını, hiç şüphesiz, kendi tarihsel ve sosyal bağlamı içerisinde anlamlandırmak en doğrusu. Bugün için klinik psikiyatriden daha ziyade felsefeye ve kültür bilimlerine çok daha elverişli bir alan sunan verimli bir saha niteliğindeki psikanalizi her okumaya göre değişen yapısıyla ele almak gerekiyor. Varoluşun anlamı ve insanın *ne'liğinin* bu dünyadaki psikik görünüşleri konusunda bugün bize psikanalizden başka hangi disiplin yardımcı olabilir ki?

11 Sigmund Freud - Joseph Breuer (2001): *Histeri Üzerine Çalışmalar*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel.

Jean François Lyotard'ın *La condition postmoderne*"de¹² vurguyla dillendirdiği "temsil epistemesinin sonu"nu hazırlayan süreçleri açıklarken Şeyla Benhabib de bu sonucun bir ikrarı olarak görülebilecek olan temel bir varsayım ortaya atar. Benhabib'in "dil paradigmasının bilinç paradigmasının yerine geçtiği" yolundaki açıksözlü öngörüsü Batı'nın bilinç akışında izleksel bir forma bürünen öznenin, kendisini ötekileştiren edimsel bir farklılık nosyonunun sonucu olarak nasıl bir dilsel süreç içerisinde ortaya çıktığını göstermektedir. Benhabib'in ısrarla üzerinde durduğu olgu, sözcüğün en arı anlamında bilincin "temsil" durumunda açığa çıkan ontolojik ve epistemolojik bir uğrağa tekabül eder. Bu ise daha çok bilincin kamusal alanda temsiliyetinden doğan bir iç çelişki sonrasında ortaya çıkan bir simetridir. Lyotard'ın "temsil epistemesinin ölümü" olarak belirlediği epistemik kopukluk, Benhabib açısından hem postmodernist hareketlerin hem de feminizm ve diğer bilinç hallerinin egemen olduğu teorik hareketlerin doğmasının en büyük müsebbiplerindendir.

Psikanalitik literatürün, Saffet Murat Tura'nın da dediği gibi, en az spekülatif ve en sağlam metinlerinden biri olan *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda¹³ (*Das Unbehagen in der Kultur*) kültür ve toplum psikolojisi bağlamında en azından dışarıya karşı net ve kesin sınır çizgileri çeker gibi olan ben duygusunun, bir "ebediyet" duygusu olan okyanussal benliğin dışarılıklı olana karşı takındığı durumun nesnel olan sınır durumlarını silikleştirdiği bir uzamda ben duygusunun da bozukluklara karşı açık olduğunu ve aynı zamanda benin sınırlarının sabit olmadığını göstermektedir Sigmund Freud. Ben duygusunun büyük ölçüde yeniden kurulan bir gelişme sürecinden geçtiğini düşünmektedir Freud. En çok da, kendisinin "genel duyumlar yığını" olarak adlandırdığı bir "dışarı"nın, bir dış dünyanın varlığını tanımasına yol açan şeyin sınırsız bir biçimde hüküm süren haz ilkesini askı-

12 Jean François Lyotard (1979): *La condition postmoderne*, Paris: Editions Minuit.

13 Sigmund Freud (1999): *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis.

ya alan ve kaçınmaya yol açan sık, çeşitli ve kaçınılmaz olan acı ve keyifsizlik duyumları olarak görmektedir.

Ben'in kendini içerden gelen keyifsiz uyarılara karşı savunmak için kullandığı yöntemlerin, dışardan gelen keyifsizliğe karşı kullandıklarından farklı olmamasının ciddi patolojik rahatsızlıkların çıkış noktası olduğunu belirleyen Freud, böylece ben'in kendini dış dünyadan tecrit ettiğini düşünür. Başlangıçta her şeyi içeren ben, daha sonra kendinden bir dış dünya kesip atar. Dolayısıyla şimdiki ben-duygumuz hayli geniş kapsamlı, benin çevresindeki dünyayla daha içten bir bağlılığa karşılık düşen bir duygunun büzüşmüş bir kalıntısıdır sadece.

Unutmanın bellek izinde bir silinme, yeni bir yıkım yaratıp yaratmadığını mekânsal ve eşmekânsal bağlamda metaforik bir imgelem içerisinden dillendiren Freud; en çok da dilin ve belleğin uçtuğu bu sınır durumunda her şeyin bir şekilde korunduğu ve uygun şartlar altında, uzun erimli bir gerileme sayesinde tekrar ortaya çıkarabileceği şeklindeki karşıt bir varsayıma eğilim göstermektedir.

Belli tarihsel koşulların, varolan uygarlığa karşı duyulan derin ve uzun süreli bir hoşnutsuzluk halini beslediğini düşünen Freud, uygarlığın insanlığın sefaletinden sorumlu olan en büyük etkenlerden biri olarak gören uygarlık-karşıtı tüm söylemleri şaşırtıcı bulur. Zira uygarlık nosyonunun nasıl tanımlanırsa tanımlansın, sonuçta acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kendimizi savunmaya çalışırken kullandığımız araçların hepsi de söz konusu uygarlığa aittir.

İnsanların çok eskiden beri mutlak bir güç ve mutlak bilgi ideali oluşturduğunu, bu ideali de tanrılarında cisimleştirdiğini belirtir Freud. Kendi arzusu karşısında ulaşamaz olarak gördüğü her şeyi bu tanrılara atfeden insan, şimdi bu ideale erişmeye çok yakın oldukları için neredeyse kendisi tanrı haline gelmiştir. Bu anlamda tanrıları insanların kültürel idealleri olarak görmektedir Freud.

Uygarlığın getirdiği en büyük kısıtlamalardan birine maruz kalan bireysel özgürlük sorununa da oldukça farklı bir noktadan

yaklaşır. Freud için bu kısıtlanmayı herkes için geçerli hale getiren şey “adalet” kavramıdır. Onun için uygarlık ile uyum içinde kalabilmenin tek çıkış yolu, toplum içerisinde var olan adaletsizliğe karşı isyan olacaktır.

Uygarlığın mükemmellikle, insanlığa çizilmiş olan mükemmelliğe giden yolla aynı anlama geldiği şeklindeki önyargıya katılmaktan kaçınan Freud açısından uygarlığın gelişmesi, insanlığın maruz kaldığı kimi özellikleri bize tanıdıkmiş gibi gelen kendine has bir süreç olarak görünür. Dolayısıyla Freud uygarlaşma sürecinin bireyin libido gelişimi ile benzerliğine dikkat çeker. Zira bu sürecin en garip örneğine çocukların anal erotizminde rastlanır. Çocuğun dışkılama işlevine, buna ait organ ve ürünlere duyduğu kökensel ilgi, büyüme sırasında aslında değerli ve takdir edilir nitelikte olan, gelişerek anal karakter dediğimiz şeye varabilen, tutumluluk, düzenlilik ve temizlik gibi bir dizi özelliğe dönüşür. Bu bağlamda uygarlığın büyük ölçüde içgüdülerin yadsınması üzerine kurulmuş olduğu önkoşulunun tam da güçlü içgüdülerin tatmin edilmeyişi olduğunu görmemek olanaksızdır Freud’a göre.

Freud, narsistik libidinal akışların ben’in kendisinin libido yatırımıyla yüklü bulunduğu, hatta libidonun anayurdu olduğunun ve bir ölçüde bunun bir hareket noktası olarak kaldığının fark edilmesiyle belirleyici hale gelen narsistik libidonun, özellikle travmatik nevrozların, psikoza yakın duygulanımların pek çoğunun ve psikozların analitik olarak kavranmasını olanaklı hale getirdiğini düşünmektedir. Daha önceleri de nesne içgüdülerinin enerjisini “libido” olarak adlandırmıştı Freud. Aktarım nevrozlarından ben içgüdülerinin de libidinal olduğundan hareket ederek bütün içgüdülerin aynı türden olmayacağına inanmayı sürdüren Freud, yaşamın başlangıcı konusundaki kurgulardan ve biyolojik paralelliklerinden yola çıkarak, canlı varlığı koruma ve sürekli daha büyük birimler halinde bir araya getirme içgüdüsünün yanı sıra, bu birimleri çözmeye ve başlangıçtaki inorganik duruma geri götürmeye çabalayan karşıt bir içgüdüünün var olması gerektiği sonucuna varır. Böylelikle içe

yönelik yıkım içgüdüsünün erotik bir yön taşımadığı zaman çoğunlukla algılanmadığını söyler. Onun için Freud, insanlığın maruz kaldığı bir süreç olarak, uygarlığın insan varlığında kökensel olarak bulunan saldırganlığın tehdidi altında bulunduğuna inanmaktadır. Zira insanların doğal saldırganlık içgüdü, her birinin herkese, herkesin her birine karşı duyduğu düşmanlık uygarlığın bu programına karşı durur.

İçe atılarak içselleştirilen bu saldırganlığın aslında gelmiş olduğu yere geri döndüğünü, yani bireyin kendi ben'ine yöneldiğini söyler Freud. Otorite karşısında duyulan korkunun beslediği suçluluk duygusunun bir türevidir olan güçsüzlük, bireyin çıkamadığı otoriteyi özdeşleşme yoluyla içe alarak bir *üstben*, yani insanın çocukken ona karşı yöneltmekten mutluluk duyacağı tüm saldırganlığın sahibi durumuna gelir. İşte bu yüzden saldırganlığın da bilinç akışında simetrik bir uzantısı olarak görülebilecek olan bu olgular, en nihayetinde uygarlığın insanların birbirine sıkı sıkıya bağlı bir kitle halinde bir araya gelmesine yol açan içsel, erotik bir itkiye boyun eğdiği için, hedefine ancak suçluluk duygusunun sürekli olarak artırılmasıyla yoluyla ulaşabilir.

Felsefe Burcunun Dingin Sesi: Şiir

Sürülmüştüm
Tüm hakikatten!
Sadece delil Sadece şair!
Friedrich Nietzsche

Gerçekliği hayal etmenin en kestirme yoludur şiir. Gerçekliğe ulaşmanın hayalden geçtiğini bilen şair için ise bundan daha özge, daha kalıcı bir mekân da neredeyse yok gibidir. Artık kanıksamamız gerekiyor: Gerçekliğin soğurtulduğu; bu dünyaya ait imgelerin durağan bir hayal cenderesinde eritildiği kırılğan bir yapıya sahiptir şiir.

Hep geçmiş bir gelecek kurgusu üzerinde yükselir şiir. Hayatın sınırlarından devşirilen tüm imgeler, böylesi bir kurguyu tamamlayan temel yapıtaşları gibidir. Anlamanın sınırlarından yazı'ya dahil olan tüm metaforik imler de aslında şiirin kipliğini oluşturan şeyleştirilmiş nesnelerdir.

"Şiir, insan gerçekliğinin gerçek yeridir," diyor Oruç Aruoba. Ardından da soruyor: "Kendi gerçekliğini tüketmez mi şiir, gerçek olmakla? Gerçek olmağa, gerçekliğe dek inmiş şiir - gerçek olmaktan çıkmış olmaz mı?"

Şiirin gerçekleşmesini istemek, onu şiir olmaktan çıkarmaz mı? Çok yönlü bir açmazdan yola çıkıyor Oruç Aruoba'nın sorusu: Kendi gizini kendi içerisinde ele veren bir soru bu.

Hep tartışılabilen bir şeydir şiir ve felsefe ilişkisi. Şiir ve felsefenin kesiştiği ve ayrıldığı noktaları tipik bir "problematik" klişesi içerisine hapseden bir bakışın çok da ötesine geçememiştir

bu tartışmalar. Felsefi şiiri sadece bir “varoluş problemi” olarak görüp işin içinden kolayca çıkılabileceğini düşünen böylesi bir bakışla yetinebilir miyiz?

Şiir ve felsefe gibi tüm başlangıçların eşğine gelip dayanan sözel edimler, hiç şüphesiz, farklı bir gözle okunmayı gerektiriyor. Zira hem şiir hem de felsefe varoluşun ve bilginin yaşamımızdaki en belirgin görüngüsünü oluşturuyor. Bu dünyaya ilişkin tasarımların ve hayallerin gerçekleştirildiği yegâne alandır şiir ve felsefenin yarattığı dünya.

Felsefeyi “en üst yanılgı olarak” anlamlandıran Oruç Aruoba için “felsefe, dünyanın gerçekliğini ararken, hep, şiirin gerçekliğini bulur - dünyayı kendisinden önce belirlemiş; onu gerçek kılmış olan, şiirin... şiir dünyayı gerçekler - peşinden de felsefe gelir.” Onun için felsefe “topallayarak dünyayı düzenlemek için” girişilen yazınsal bir çaba gibidir.

Jacques Derrida *L'écriture et la différence* adlı yapıtında felsefenin deliliğe en yakın noktada, delirme kaygısı için bir teselli olduğundan bahsediyordu. Şiir de böylesi bir kaygının sunduğu teselli imkânını cömertçe bahşeden bir görü değil midir? Göstergeler dünyası içerisinde varlık bulan şiirsel söz, nesnelerde dolaşksız bir şekilde kendisini yaratır. Sözüün estetize edilmiş tüm biçimlerini durağan bir göstergeler ağı içerisinde çıkarıp, ona idealize edilmiş nesnelerin bu dünyaya ilişkin olan anlamsal görüşünü kazandıran şiir, doğal olarak felsefenin ortaya koyduğu bir adlandırma dolayımında kendisine de bir mekân bulacaktır.

Tek başına bir yalnızlık utkusunun zamana görece egemen olduğu bir kavramlar bütünüyle düşünmek demektir felsefe. Kolayca içine girilemeyen, dışarıdan yalnızca kavramlar aracılığıyla bağıntı kurulan felsefe, soyut bir biçimden çok daha öte bir yapıya sahiptir. Zira felsefe, tıpkı şiir gibi metaforlar dolayımında dile geldiği gibi, aynı zamanda nesneleri de gerçekler.

Buradan bakınca, Hegel’in *Tinin Fenomenolojisi*’nde varlığın bilgisinin sözle açığa vurulduğu bir varsıllık olarak ortaya koyduğu “*duyusal kesinlik*” (*sinnliche Gewissheit*) formu da hiçbir sınırı olmayan bir uzamsallığın içerisinde geçerek başlan-

gıçta dolaysızca nesnemiz olan bilginin kendisinin artık dolaysızın ya da varolanın bilgisi olmasından başka bir şey değildir. Dolayısıyla Hegel'in "duyusal kesinlik" olarak ortaya koyduğu varsıllık biçimi, kendisinin gerçek bilgi olarak görünmesini sağlayan nesneden hiçbir şeyi uzaklaştırmamış ve onu bütün eksiksizliği içerisinde önüne almış olmasına bağlıdır. Alexandre Kojève'in, *Hegel Felsefesine Giriş*¹⁴ adlı yapıtında Hegel'in "duyusal kesinlik" kavramı dolayımında sonuçta varlığın sözle açığa vurulması demek olan bilinç ve *kendininbilinci* olmaksızın ve ben'i açığa vuran ve yaratan istek olmaksızın insansal varoluştan da söz edilemeyeceğinden bahsediyor olması da felsefenin yaşamı gerçekleştirdiğini düşündürten bir ayrıntıdır.

Şiir yapılan bir şeydir dedik: Fakat her şeyden önce şiir yazılır; yapma edimine ilk anda uyan şey felsefedir. Kavramlarla yapılan felsefe temel harcı imge olan şiirden ancak bu şekilde ayırır kendisini. Zira imgeler düşlemlerin ve tasavvurların ikliminden, kavramlar ise aklın soğuk sularından demir alır.

Felsefe, hiçbir zaman, gizli bir dünyanın sırlı kapılarını açma girişimi değildir. Daha en başından bu gizilliğin önünde diz çöken, daha doğrusu bu gizilliği dilin büyüsel doğasına havale eden bir girişimdir. Felsefe, nihayetinde, bireysel bir olgu olarak anlamlandırma çerçevesini çok sınırlı tutar. Oysa şiir yer yer bunun tam tersinde hareket eder. Şiirin adlandırma ve anlamlandırma girişimi *öteki*'ni tanımaya, tanımlamaya yönelik sancılı bir adımı barındırır içerisinde.

Öteki'nin diline ulaşmada son duraktır şiir. *Öteki*'nin duranlığına ve yabanılığına, öznenen arındırılmış saf bir belleğin eşliğinde yapılan eksilteli bir yolculuk gibidir. O yüzden *öteki*'ni aynılaştırmak gibi bir tehlikesi de vardır şiirin. Böylece şiir, göndergeleri içerisinde yiten bir kendiliğindenliğin çok daha amaçsızca dile aktarıldığı duyusal bir kapanıma ve sözcüklerin iğdiş edildiği yeni bir mekâna ev sahipliği yapar.

14 Alexandre Kojève (2000): *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: YKY.

Hölderlin'i "mülklerin en tehlikelisi olan dilin kendisinin ne olduğuna tanıklık edebilsin diye" insana verildiğini söylemeye iten şey de hiç şüphesiz "bütün uğraşların en masumu" olan şiirsel dile ulaşmak için verilen mücadelenin en belirgin göstereni (*signifier*) olmasıdır. Özellikle, dışsal imlemlere (*réfèrent*) dayalı sözmerkezci bir yaklaşım, şiirsel söylemin eşiğine gelip dayanan varlıksal özün nesneleri adlandıran ve dile varlığını veren içkin bir temellendirmeden sorumlu tutulmalıdır.

"Pencereden bakarken dışarıyı değil de camı görebilsek şiirin ne demek olduğunu anlarız," diyen Melih Cevdet Anday'ın bu görüşüne bulamadığı cevap şiirin gizini ele vermeyen bir öze, felsefi bir yurda sahiptir. Şiirin ne demek olduğuna dair bulunacak olan herhangi bir cevap, şairin de dediği gibi, onu bulduğu anda şiirini yok etmiş olmak gibi bir sona götürecektir şairi.

Şiir yaşanan dünya içerisinde hep bir ilk durak, bir eşik, bir ara-uzam olagelmıştır. Değil mi ki şiir varoluşumuzun dile geldiği bir adlandırma biçiminin kendisini dilde sınıdığı ve yazıyla hayata sunduğu biricik soluk alıp verme biçimidir.

Suskuya Gömülü Şiir: Düzyazı

Tüm nedenselliklerin tükendiği noktada doğar şiir. Şeylerin ve nesnelerin doğasının varsıllığına içkin bir nedensellik, en az ölüm duygusunun zihinlerde yol açtığı kaygı kadar bitimsizdir. Nasıl ölüm duygusunun açtığı nedenselliğe kapanırsa varlık, şiir de bu kapanımın başlangıç eşiğinde durur her zaman.

Şiirin, şiirsel dilin mekânsal olana kapandığı bir ara-uzam olarak düzyazı, şiir belirtgelerinin özsel biçimde kendisini faş ettiği bir metinsellik içerisinde kurallarını ve öz yaratımını oluşturur.

Sözü eşeleyen imgenin durağanlıktan kendisini kurtardığı tek biçimdir düzyazı. Nesnelere ve imgelere yalınkat bir gerçeklik sunmasının dışında, dilin araçsal konumundan yararlanarak hep bir ilk durak olmanın hazzını yaşar düzyazı. Bu anlamda da dil-üstü bir konumda yer alır. Sürekliliğini ve imgelere sınır koyan yapısını da bu çevrensel güçten alır. Gizil bir güçtür bu. Yazar ile metni arasındaki mahrem ilişkiyi açığa çıkartmayan bir gizil güç. O yüzden hep bir eksikliğin ve tamamlanmamışlığın telafisi olarak, her zaman kendisini bir zorunluluk olarak dayatmasını bilir düzyazı.

İnsanın iç-ben'ine doğru yaptığı bir yolculuktur şiir. Tüm sanatlar içerisinde insanın kendi "içeri"siyle en fazla meşgul eden edim olmuştur. Onun için şiir, bir yanılsamadır. İmgelerini ve nesnelerini hayattan toplayan bir sanrıdır. Oysa düzyazı nesnelerini ve imgelerini bizatihi hayatın içerisinde dolaşıma sokar. Şiir kendi metinselliği içerisinde nasıl bir hakikat yanılsamasının sürekliliğini sağlıyorsa, düzyazı da bu yanılsamanın onaylandığı işlevsel bir mekâna sahiptir.

O halde Melih Cevdet Anday'ın içgörüsü nerede durmaktadır? Şairin, "güzelleştirilmiş düzyazı olarak şiir" ve "düzyazıdan

yakasını kurtarmış olan şiir” dediği şeyi hangi dil burcuna oturtmak gerekecek?

Apaçık: şiir ile düzyazı birbirinden nicel olarak farklı dönüşlere sahip bildirimlerdir. Bildik şiir anlayışı, düzyazının mantığından ve biçiminden uzak olmasının dışında, biçimi özel bir duyarlılığın göstergesi olarak metinselleştirir. Bildik şiir anlayışını düzyazının mekânsal ve içbağıntı çevreninden ayrı ve uzak tutan temel özellik de budur zaten.

Gündelik dili “unutulmuş” ve “kullanılmış bir şiir” olarak gören Heidegger için de şiirin tersi düzyazı (*prose*) değildir. Saf düzyazı ise asla “düzyazı gibi sıkıcı” değildir. Saf düzyazı da şiir kadar nadir ve şiirseldir.

Sözün özgüllüğüne yaslanan bildik şiir anlayışının dilsel yapısını dönüştüren modern şiir, düzyazıya evrilen süreçte en güçlü sesini Arthur Rimbaud gibi şairlerde bulur. “Ben bir başkasıdır,” (*Je est un autre*) diyordu Rimbaud. Şiirde bir başkasının gerçekleştirdiği öteki imgesinin yazı dolayımında özgürlüğe kavuşturulduğu bir edimdir.

Bu özgürlüğün dile geldiği en belirgin biçim olarak düzyazı şiir, suskuya gömülmüş bir mekâna özel bir dil aracılığıyla kapanır.

Shakespeare'in Anlamlar Eşiği

Özdemir Nutku'nun oylumlu yapıtı *Elizabeth Dönemi ve Shakespeare Sözlüğü* bir sözlük olmasının ötesinde, aynı zamanda tüm zamanların en önemli tiyatro yazarının yazınsal coğrafyasına okuru davet eden kışkırtıcı bir çalışma. Yapıtın bildik sözlük çalışmalarından ayrılan yönü, onu bir dönemin tüm toplumsal, kültürel, siyasal içerimlerini dilin görünen ve görünmeyen tüm yüzleriyle açımlayan olağanüstü yapısında aranmalıdır. *Shakespeare Sözlüğü*, belki de dünyada İncil'den sonra üzerine en çok yazılan yapıtların yazarı olan Shakespeare'in dünyasının anahtarını sunuyor okuruna. Shakespeare'in labirentlerle örülü dil dünyasına giriş yapmak için Türk okurunun önüne bulunmaz bir fırsat koyan Özdemir Nutku'nun daha önceki Shakespeare çalışmalarını ve *Gösterim Terimleri Sözlüğü*'nü de bütünleyen bu yapıtı şimdiden hem "sözlük" hem de tiyatro yazınının başucu kitaplarından biri olmayı fazlasıyla hak ediyor.

Batı edebiyatında yoğunlukla egemen olan arketiplerin ve sembollerin söylemsel yapısına Kitab-ı Mukaddes'in kaynaklık ettiğini anlattığı *The Great Code* adlı yapıtında Northrop Frye, okuma uğraşının ve edebiyat eleştirisinin kilit önemdeki sorunları üzerine eğilirken özellikle Shakespeare metinleri üzerinde konaklar. Frye bir Shakespeare oyunu gibi dolambaçlı bir metinde edebiyat eleştirisi incelemesini daha da giriftleştiren yönün, kullanılan sözcük ağının tam bir açıklamasının bile oyunun kendisinden birkaç kat daha uzun olmasından kaynaklandığını düşünür. Haklıdır Frye, yalnızca bu gerçeklik bile Shakespeare okumalarındaki güçlüğü, ucu açıklığın, bitimsiz yorumun süregelenliği hakkında fazlasıyla bilgi veriyor. Zira edebiyat eleştirisinin en temel söylem kodlarını oluşturan yapısal bütünlüğü

bir metnin eleştirel incelemeye konu edilmeden önce sözcükler ve onun anlam ağlarının, imlemlerinin eksiksiz bir iz sürümüyle başlar. Bu iz sürme edimi sözcükler dolayımında yazarı tarihsel, fonetik pek çok yapı ile karşı karşıya getirecektir. Yazınsal ve teatral bir metne egemen olan tüm anlam ve imlemlerin metaforik birlikteliğini sözcükler oluşturur. O yüzden sözcüklerin kazıbilimi gerçekleştirilmeden her metinde olduğu gibi bir Shakespeare metninde de anlam dünyasının izini sürmek imkânsızdır. Hele ki, Shakespeare gibi kullandığı sözcükler her yapıtında farklı dilsel, semantik ve tarihsel açılımı olan bir yazarı göz önüne aldığımızda durum daha da karmaşık bir hal almaktadır. Dolayısıyla bir yazara ve onun metinlerine uygulanacak her türlü eleştirel disiplinin öncelikli olarak ihmal etmeyeceği çıkış noktasını o yazarın dilsel coğrafyası oluşturmaktadır. Özdemir Nutku'nun *Elizabeth Dönemi ve Shakespeare Sözlüğü* aracılığıyla yapmaya çalıştığı şey, gerçekte bir oyun yazarı ve şair olarak Shakespeare'in metinsel dünyasını daha iyi anlamaktan da öte, bir nevi dilin o sonsuz süregelen coğrafyasında soluklanmaktan başka bir şey değildir.

Özdemir Nutku da zaten bir tür "çılgınlık" olarak gördüğü edimine Shakespeare metinlerinin daha iyi anlaşılması gibi bir erek doğrultusunda başlamış. Daha önce Shakespeare'in Türkiye'de üzerinde hiç durulmayan *İki Soylu Akraba* (*The Two Noble Kinsmen*) oyununu da Türkçeye kazandıran Nutku, onun bütün yapıtlarını bütünlüklü olarak kapsayan bu çalışmasında Elizabeth dönemi argosunu, deyimlerini ve özdeyişlerini de tarayarak *Shakespeare Sözlüğü*'nü oluşturmuş. 20.000'e yakın sözcüğün tarandığı bu sözlükte gerektiğinde bazı maddelerde *folio* ve *quarto* baskılarındaki yazılışları da verilmiş. Shakespeare'in dil kurucu yazınsal kişiliğinin en net örnekleriyle dolu olan yapıtta ele alınan her madde farklı kullanım ve anlam çağrışımlarıyla birlikte ele alınarak bundan böyle yapılacak olan Shakespeare okumaları için de bulunmaz bir kaynak olma özelliği taşıyor. Nutku'nun sözlüğü oluştururken farkında olduğu tüm zorluklar böylesi bir çalışmanın tamamlanmasına hiçbir zaman

engel olmamış. Çünkü Shakespeare gibi bir yazarın sahne eserlerinde her sözcüğün izini sürmek, farklı kullanım alanlarını belirlemek, tek bir madde içerisinde o sözcüğün tüm anlamlarını ve çok değişik şekillerde kullanıldığı perde ve sahne numaralarıyla tek tek belgelemek uzun erimli bir gayretin ve sabrın ürünü olsa gerektir. Her şeyden önce Shakespeare'in eserlerinin birer sahne metni olması, gündelik dilin kullanılması, gramer yapısı ve kullanılan deyimlerin modern İngilizcenin yapısından farklı olması Shakespeare çevirmenlerinin önündeki engellerdendir. Bu durum böylesi bir sözlük çalışmasında Elizabeth dönemi İngilizcesinin tüm kurallarına yetkinlikle sahip olmayı gerektirir. Orta İngilizce ile modern İngilizce arasındaki farkın dışında, konuşulan dil ile yazılan dil arasındaki nüanslar da doğal olarak bu türden bir çalışmada öncelikli olarak dikkat edilmesi gereken kuralardan birini oluşturur. Elizabeth dönemi İngilizcesinin kısalığı, vurgusu ve konuşma birimlerinin karşılıklı olarak yer değiştirme eğilimi üzerinde duran Nutku, aynı zamanda şimdiki zaman kipinin çoğul çekimi, eski İngilizcenin hem kuzey hem de güney lehçesindeki çekimleri oyunlarında kullanan Shakespeare'in fiilleri sıfatlaştırmayı çok sevdiğini düşündüğümüzde bu zahmetli çalışma tüm bu farklılıkları gözetererek kusursuzluğunu ele aldığı her maddede ortaya koyuyor. Burada Shakespeare oyunları açısından da son derece önemli olan bir iki sözcük dolayımında örnekler vermek gerekiyor:

cicatrice: Yara izi ya da yüzdeki herhangi bir iz: *There will be large cicatrices to show the people* (CORIOLANUS II. 1: 148; HAMLET IV.3: 60); [seyrek olarak] işaret, damga: *lean upon a rush, The cicatrice and capable impressure Thy palm some innocent keeps* (SİZE NASIL GELİYORSA III. 5: 23).

virtue: 1. Erdem: *a humble suitor to your virtues* [yani: senato: ikili anlam] (TIMON III. 5:7; IV. HENRY II. 4:46; VIII. HENRY III.1:103); 2. Erkeklik, cesaret, yiğitlik: *Mark how his virtue, like a hidden sun, Breaks through his baser garments* (İKİ SOYLU AKRABA II.4:23; III.6:81; KRAL LEAR V.3: 104; IV. HENRY II.4:119; CORIOLANUS I.1:40; ANTONIUS & KLE-

OPATRA IV.8:17); 3. Üstün nitelik, meziyet: *that's right virtue of the medlar* (SİZE NASIL GELİYORSA III.2:120; KURU GÜRÜLTÜ II.1: 122; IV. HENRY III.1.124); 4. Beceri, hüner: *Having these virtues, I think he might be brought to play at tennis*; 5. Güç, etkili olma: *some virtue in my tears* (KRAL JOHN V.7:44; VENEDİK TACİRİ V.1:199; SİZE NASIL GELİYORSA V.4:103); (dolayısıyla) yararlı ot ya da bitki: *you unpublish'd virtues of the earth* (KRAL LEAR IV.4:16); 6. [Kişinin] gücü, otoritesi: *it is not in my virtue to amend it* (OTHELLO I.3:318; IV. HENRY IV.1:16; MACBETH IV.3:156); 7. Asıl olan, işin özü: *touch'd The very virtue of compassion in thee* (FIRTINA I.2:27; BİR YAZ GECEŚİ IV.1:169; TİMÖN III.5:8).

Bu örnekler de açıkça göstermektedir ki Nutku'nu yapıtı düzçizgisel anlamda bir sözlük olmanın ötesinde, yazınsal bir yaratı olma özelliğini içerisinde fazlasıyla barındırıyor. Sözlüklerin bildik anlamıyla pratik bir başvuru kaynağı olmasının yanı sıra, aynı zamanda Aydınlanma çağından bugüne bilgi ve sanatsal üretimin de vazgeçilmez kurucu kaynaklarından birisi olduğunu unutmamak gerekiyor. Aydınlanma düşüncesinin öncü düşünürlerinden Denis Diderot'nun *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers* (Açıklamalı Bilimler, Sanatlar ve Zamanlar Ansiklopedisi ya da Sözlüğü) adlı ansiklopedisinin her ne kadar halkı aydınlatmak, bilgilendirmek gibi özgül bir amacı olsa da 1751'de başlayan bu serüvenin otuzbeş ciltlik sayfalarında d'Alembert, Dietrich von Hollach, Voltaire, Jean Jack Rousseau gibi pek çok ismin katkısı mevcuttu. Kuşkusuz sözlük ve ansiklopedilerin yeni bir dil ve yeni bir tarih inşa etmek gibi amaçları da olmuştur. Daha çok resmi söylemin ve ulus-devlet ideolojisinin inşasındaki rolü oldukça belirleyicidir. Bizde de edebi bir *kanon* oluşturmak için özellikle ansiklopedi yazımı önemslenmesine rağmen, sözlük yazımı sadece dilin kurulması bağlamında kendine bir meşruiyet alanı bulabilmiştir. İşte sözlük kavramının bizde kendi özgül bağlamından uzaklaştırılarak yalnızca öğretme ve bilgilendirme ile sınırlandırılmış olması da son derece anlamlıdır.

O yüzden bugün “Neden Shakespeare?” diye sormak, bakışları insan gerçekliğine ayarlanmış bir zihin için insanın dünyaya içerisindeki kurucu gücünü anlamak açısından da önemlidir. Tam da bugün, körelen tüm bakışları koyu gölgesinden kurtarmak için, her zamankinden daha fazla Shakespeare’in dış dünyaya bakışına, canlı imgelemli bir insanın gözlerini kapadıktan sonra daha önce örgenleri üzerinde izlenim bırakan şeyi gördüğü gibi bakan bakışına ihtiyacımız var. Özdemir Nutku’nun *Elizabeth Dönemi ve Shakespeare Sözlüğü* bildik “sözlük” algımızın dışında çok daha özgül bir bağlama oturmasıyla pek çok alana kaynaklık edecek sanatsal üretimlerin Shakespeare aracılığıyla onaylandığı yazınsal bir yapıt olarak, körelen bakışlarımıza rehberlik ederek hafızaya depolanan tüm geçmiş imgelerinin hatıraya sunulduğu ve şimdiye hatırlatıldığı bir ortak insanlık durumunu imlediği için önemlidir. En azından Shakespeare’in her şeyden önce gecenin soğukluğuna, erdemin yitimine vurgu yaptığı için önemli olması gibi, bugün bize “Neden Shakespeare?” sorusunu sordurduğu için de önemlidir Özdemir Nutku’nun gayreti.

Şeylerin Arkeolojisi

İlhan Berk resme durmalı ve
ona bakan aynaların kalbi kırılmamalı!
Haydar Ergülen

“Bilinen en eski şiirden bilinen en yeni şiire dek şiirsel söz, önce ve sonra, hep Wittgenstein’in önermelerini anlata gelmiştir,” di-yordu Enis Batur bir yazısında. Haklıdır Batur; zira dilin biricik barınağıdır şiir. O yüzden kendisini hep bir yurt dolayımında sunan şiirsel dilde bu durumu görmek, hiç de şaşırtıcı değildir. Hayatın toplamına dair yüklemelerin aktarıldığı şeyssel bir yapı olarak şiirsel dilde; hem geçmişin dilsel kökenselliğine dair bir ipucu hem de bu geçmişin bedensel varlık tasarımına dair öngörülere rastlarız.

Kendi nesnesiyle örtüşemeyen bir uzamsallığın *arzu (désire)* biçimine duyduğu güvensizliğin de ikrarı olarak görebileceğimiz şiir, imgelem dünyasında hep bir ara yerde konumlandırı kendisi-ni. Bu yüzden imge vazgeçilmezdir. Şiirin dile duyduğu güvenin kemale ermiş halidir imge: Şiir için imge hep sözün tükendiği yerde başlayan bir bilinç akışına işaret eder.

Böyle bir bilinç akışının sözcüsü olan İlhan Berk şiiri de bana hep, bu dünyaya ait göstergelerin simülatif bir kurgu olmaktan çıkıp kendisini tamamen dokunsal olana ilişkin bir aidiyet kodu-nu onaylatmasının en yetkin örneği olarak görünmüştür.

Türk şiirinde dönemsel gidiş gelişlerden uzak, ayrıksı ve “anlatı doymazı” kişiliğiyle zaman zaman piktografik, zaman zamansa *phantasia* halini; yani imge ve tasarımı, imgesel ve re-simsel unsurları, görüntüye dayanan zihni kurguları şiir diline dahil eden ender şairlerden biri İlhan Berk.

Anlamdan sıyrılan gerçeklik algısını şiire taşıyan Berk'in poetikası denebilecek şey, şiirleri arasına sızmış olan şiir uçlarından, aforizmalardan oluşmaktadır. Şiiri yıka yıka yazmaktan bahseden Berk için bundan daha farklı bir şey söylenebilir mi? Şairin üzerinde kuramsal olarak durulmuş bir poetikasının olmayışını, şiirin kendisini sürekli kuran, yenileyen, yıkan ve onaran bu yapısında aramak gerek.

Kendi şiirsel serüveninde 1950'ye kadarki dönemde anlamın her şey olduğu noktasından hareketle şiirini sözle, anlamla ve dramatik unsurlarla besleyen İlhan Berk, adlandırma ediminin artık yetersiz kaldığını düpedüz ölümle eşdeğer olduğunu değişik anlatım teknikleriyle dile getirmiştir.

Galile Denizi (1958) ile söze dayalı şiirden kopan Berk için artık şiirde öncelik yaratıcılığa ve çokanlamlılığa doğru kaymaya başlamıştır. Bir diğer önemli unsur ise gelenektir. Berk için artık gelenek şiirin önünü kapatan, sınırlayan bir olgudur.

Şiirde çokanlamlılığın yolunu açan sezgiselliğin ancak imgesel ve parçalanmış, deforme edilmiş bir dille sağlanacağını düşünmektedir Berk. Zira ona göre parçalanmamış bir şiirde de zaten çokanlamlılık yoktur!

Her şiirin parçalana parçalana kurulduğu ilkesinden hareket eden Berk'in yazmak ediminin ne tür imgesel duraklardan geçtiğini ve hep bir bilinmeyen içerisinde nasıl yittiğini gösteren en güzel metinlerinden biri olan *Şeyler Kitabı*'nda da Blanchot'nun öngördüğü şekilde "içerinin sesiyle" can vermektedir şiire.

"Sözün silindiği; anlamı da saptamanın neredeyse olanaksız olduğu yerde" şiiri arayan Berk için: "İyi bir şiirde anlam pek ele geçmez. Ama hep ele geçmiş gibidir." Onun için sürekli deforme eder dili; bozup parçalar. Hep şiiri, "yıka yıka yazmak"tan bahseder. Böylece özne de artık egemenliğini yitirmiş, nesneyle yer değiştirmiştir. En temel gerekçesini ise anlaşıliveren şiirden hep kuşku duymasına bağlamaktadır. Dünyaya imgeler olarak bakan ve "imgeler benim evimdir" diyen bir şairden bundan başkaca ne beklenebilir? Çokanlamlılığa giden bir yolda her seferinde temel amacı şiiri bozguna sokmak (*sous rature*) olmuştur.

“Anlam her şey değildir,” diyen şair için asıl önemli olan anlama başka kanallardan, başka duraklardan ulaşmaktır. O yüzden Berk’in şiirinde yaptığı biraz da oyun oynamak, okuyucuya sorular sormak, verdiği ipuçlarıyla okuyucunun farklı dilsel eşiklerde olduğunun ayırdına varmasını sağlamaktır.

Melih Cevdet Anday demişti: “(...) yeryüzünde anlaşılma-
mış bir ozan yoktur, olmamıştır. En kapalı, en içinden çıkılmaz
diye gösterilmiş olan şiirler bile, günün birinde hiyeroglif yazısı-
nın çözüldüğü gibi çözülmüş, anlaşılır duruma getirilmiş, gide-
rek öğretmenler eliyle öğretilir olmuştur.” Şeylerin biçimlerini ve
varlıklarını kavranılır kılma çabasında olan Berk’in şiirde yaptı-
ğı şey de bir bütün olarak bu değil midir?

Sözü olabildiği en düşük seviyeye indirmeye çalışan Berk
için bu; anlamda boğulmuş Türk şiiri için gerçek anlamı bula-
bileceği belki de tek yoldur. “Şiir bilinen sözcüklerle bilinmedik
sözler kurmaktır,” diyen Melih Cevdet’i tekrar analım burada.

Şiirde özneyi merkezsizleştiren Berk, anlama giden yolu da
dil aracılığıyla gerçekte öznenin açtığı yarıklardan hareket ede-
rek dokunulabilir, hissedilebilir bir forma büründürmektedir.
Zira, sanatsal üretiminiletildiği bir yapı olarak dil, en nihaye-
tinde şeylerin dünyasına aittir. Şeylerin dünyasını çözümlemeye
çalışan İlhan Berk ise her şeyden önce dili yadsımdan bahse-
der. Oysa sanat yapıtının varoluşsal bir kaygıdan yola çıkarak
ortaya çıkması, ona bu dünya içerisinde görünür bir mevcudiyet
sağlayan dil açısından onu daha da ikircikli bir konuma iter. Dil
için ilettiği şeyin anlam alanları bağlı bulunduğu sanat yapıtıyla
eşzamanlı bir olgudur. Dil ile yaratılan bir sanatsal etkinlikte an-
lamı yadsımak, anlamın gereksizliği vurgusu tek başına yanıltıcı
bir durumdur. Çoğu zaman ise tam bir yanılsamadır.

Hayatın toplamına dair yüklemelerin aktarıldığı şeyssel bir
yapıdır dil. Şiir dili ise sürekli çevrimsel bir özdenliği gerekli kı-
lar. Zira, dilin anlam yapılarını saran ve sarsan özel bir yapıya
sahiptir şiir. Dile getirdiği anlamı yine kendi içerisinde tüketen
anokranik bir özelliğe de sahiptir şiir. Onun için ilk bakışta he-
men her zaman ele vermez kendisini. Zamanın ardıllığında yürü-

yen küçük anlam kırıntıları bırakır hep arkasında. O yüzden şiir, sürekli bir yorumlama edimine muhtaçmış gibi görünür.

Şairleri anlamdan uzak tutan şiirler üretmeye sevkeden önemli unsurlardan birisi de hep alışlageldik şiir tarzından farklı ürünler ortaya koymak olmuştur. Bir nevi popüler olanın dışında durmak tavrı da diyebiliriz buna. *Şeyler Kitabı* ise iyi şiirin ancak yoruma açık olan şiir olduğunu söyleyen İlhan Berk'i haklı çıkartan bir kitap. En çok da "Bir şey Olanlarla Bir Şey Olmayanlar"ın kaderinin dilde sınıandığı bir kitap *Şeyler Kitabı*.

Düzyazı içerisinde dönen şiirlerden müteşekkil *Şeyler Kitabı*; ayrık ve fragmanter yapısıyla da zaten düzyazının mantığını aşan, onun sınırlarını ve merkez anlayışını yıkan yeni bir yazınsallığın da önkabullerinden birini oluşturuyor.

Şiirin dili yalnızlığın ve suskunun dilidir. Şairlere özgü ayrı bir dildir. İmgeye yaslanan zamansız ve mekânsız bir dildir bu. Günlük yaşam içerisindeki tüm göstergelerden azade kendi göndergesini oluşturan, dış dünyaya kapalı özel bir dildir. Tamamen şairin sözel imgelem gücüne dayanan bu dil; kendi aynasında kendisini başkalaştıran, *öteki* haline getiren yazınsal bir sürecin de en nihai halini oluşturur.

Bu nedenle; *Şeyler Kitabı*, istisnasız, Türk şiirinde yazmak, düşünmek ve niyet etmek edimlerinin öznesiz-merkezsiz bir uzamda yeni bir şiir diline aktarıldığı ve böyle bir dilin ilk adımlarının atıldığı gerçek bir başyapıttır.

Ece Ayhan: Şiirin Yürüyen Yahudisi

Şairler ölüme yenik düşer mi? Şairlerin ölüme yenik düştüğünü düşünmek şiirin sonlu bir şey olduğunu kabul etmekle eşdeğer bir durumdur aslında. Şiir, şiirsel söz nasıl bir imgelem gücü ile hep bir bengi-dönüşün tek belirleyicisi olarak duruyorsa, bu sözcelem gücünün sultanlarının da ölüme hiçbir zaman yenik düşmeyeceklerini anlamak gerekiyor artık. Hep sonsuz bir akıştır onları var eden. Ölüm imgesi ne kadar yakınımızda da olsa, en nihayetinde şiirin gücüyle ölümü mekân-dışı bir tutsaklığa hapseder şair.

Yaşam, acı ve şiir: şairin o uzun denklemini oluşturan yol azıkları değil midir?

Hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede profesyonel bir yöntem keşfeden yazarı “örnek bir çilekeş” olarak betimlediğinde çok mu haksızlık etmiş oluyordu Susan Sontag? Bir insan olarak acı çeken yazarın, modern bilinç açısından azizin yerini alarak örnek bir çilekeşe dönüşmesini, yazarak bu acısını sanata dönüştürmesini modern çağın Hristiyan duyarlılığına özsel bir katkı sağladığını dillendiren Sontag açısından artık bizim aşırı değer verdiğimiz şey aşk değil, acı çekmektir – acı çekmenin sağladığı ruhani değerler ve yararlarıdır.

Yaratıcı bir edimdir acı çekmek. Acıyla yoğrulmuş bir yaşamışlığın sanatçı yaşamına kattığı şey, hiç şüphesiz derin bir suskunluk halidir aynı zamanda. Susmak ise tek yönlü bir edim değildir. Aksine susku nüfuz edilemeyen bir dilin içerisinde vardır. Tanrısal bir an, bir nevi uç bir sanat olarak görülebilecek olan suskunluğun diliyle konuşan şiir ise hep bir ucu açıklığa kapı aralamıştır. Wittgenstein’in önermesini hatırlayalım: “Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı.”

Bu noktada çok ayrıcalıklı bir durum vazeder Ece Ayhan şiiri: Zira, bir dilin susku haddinin kilitlenerek tamamen özgün bir metaforik imge yığınağına dönüşmesinin en güzel örnekleridir bu şiirler. Öz bireşimini ise bilgelik oluşturur bu şiirlerin.

Bilinen bir şeydir: dili kendi dolayımşal özgünlüğü içerisinde kullanarak tersine bir oluş'a varmak isteyen şairler için dil her zaman bir engel olarak karşılarında yer almıştır. O yüzden dili imgelerle dönüştürerek bir eğretilmeler bütününü içerisinde, şiirsel bir bakışımşlık ile, dili dönüştürmüşlerdir şairler.

Ece Ayhan, şiiri şiir yapan temel yapı taşlarını en ince haliyle kullanan bir şair. Çoklukla kapalı olarak nitelendirilen büyülu anlatımının yanında şiirinin mitsel, simgesel tarafıyla da keskin bir bilinç akışımın neredeyse dil-öncesi bir sözcüsü gibidir. İşte bu yüzden Ece Ayhan farklı katmanlara bölerek irdedeğı devlet, tarih, iktidar gibi denklemleri dar konuları çoğı zaman geçişsiz; en çok da kendine ait özel bir dil içerisinde anlatmayı bilmiştir.

Çarmıhtaki İsa ile alay ederek cezalandırılan Yahudi'nin durumunda (*der ewige jude*) olduğı gibi bir gezginlik vardır Ece Ayhan'da. İsa'nın başında dikenlerden çatılmış bir taç, Ece Ayhan'ın başında ise hep şapkası vardır. Hiç bitmeyecek bir yürüyüşün, ilencin adamıdır Ece Ayhan: "O Keşişin kanını taşıdığım söyleniyor ve durulmaz bir çalkantıyla oradan oraya koşuyorum yalınayak (...)."

"Bir ne gizli yahudiyimdir ben," der Ece Ayhan. Bir yahudi gibi ıskalanmış bir hayatı vardır; Ağlama Duvarı'nda geçmişlerine ağlayan Yahudiler gibi o da ağlamaktadır geçmişine. "*Devlet ve Tabiat*"taki şiirleri dahil, hemen bütün şiirlerinde tarihsel kırılmaların yaşandığı anlar ve kişilikler hep önplandadır. Ece Ayhan'da, bu yüzden, IV. Murat'dan başlayarak Nigari, Beyazıt, Niyazi, Piri Reis, Yelekli Tevfik, Talat Paşa, Enver Paşa, Namık Kemal ve Sarışın Bursa Valisine kadar bir yığın tarihsel şahsiyet vardır.

Çok yönlü, metinler-arası bir şiirdir Ece Ayhan şiiri. Tarihsel, simgesel ve mitsel arketiplerden yola çıkarak kurduğı şiir serüveninde şair özellikle "*Kınar Hanımın Denizleri*"nden başlayarak, çoğı zaman argonun da sınırlarını aşan özel bir

dil oluşturmuştur. Sınırsız bir göndermeler yığınağı vardır Ece Ayhan'da. Genelde şiire konu olan öznenin nesnesinin yittiğı bir kapalılığın egemen olduğı bu göndermelerde her şey şairin insafına bırakılmıştır. "Yort Savul"dan "Fayton" şiirine kadar bu böyledir. şiirin öznesi satır aralarında bile gözükmez. Özellikle "Yort Savul"da geçen "Tarihe ağıarken    ağır yıldız" ibaresinde bahsedilen şeyin Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan olduklarını ancak Ece Ayhan'ın verdiğı özel mülakatlarda bunu dile getirmiş olmasıyla bilmekteyiz. Aksi halde bir giz olarak duracak olan çok şey vardır Ece Ayhan şiirinde.

şiirimizin karaşın şairini kendi sözleriyle analım o zaman:
"Bir şair tanır (z)m (bizler)/ Kalbini asla vermemiş kimselere /
 almışlar / Kalbi eski bir efsanede saklı."

Uzaktan Süreyya Berfe Şiiri

Süreyya Berfe “güç” bir durumdan yola çıkıyor. Şiirin hândiyse muarızı olduğu tüm sınır dışılıklardan beri durup kendi sınırsızlığını ve sınırın tüm olasılık dışında kalan imlemlerini kayıt altına alıyor. Beslendiği tüm kaynaklar aslında onu hep bir kaynaksızlığın, köksüzlüğün eşiğine alıp götürüyor. O nedenle şiirin durduğu yer “güç” bir yer, enikonu kendini ele vermeyen bir mevziye sahip. Varsıllaştırdığı tüm durumlara bir kayıtsızlık, hatasız bir başıboşluk katan bir *içerisi* ile *dışarısı* diyalektiğine sahip. Bir nevi şiire ait olan biçemsel dizgeleri soğurtan bir arayış onunkisi. Durmamacasına bu arayışın izinde yürüyor. Çünkü şiir savrulan, kopan dizgesiyle biraz da şairini çalışmaya sevk eden bir uğraş.

Şairin “Yazı” şiiri dramatik uzamın sınırlarının şiirdeki olabilirliklerini deneyimlemesi açısından oldukça önemli bir şiir. Başlangıçlar önemlidir, cevaplar aslında soruları çoğaltan sorudur. Engelleri olan ve her engelde cevaplarla büyüyen bir ketumluğun bekleyişlerle imkânsız kaçınılmaz kılan rehabeti var. Mevcut olan durum, bilinmezliklerin aksine oldukça apaçık kendini ele veren anlardan mürekkep. Hem içerisini hem de dışarısını bekleyişin boşluklardan oluşan mekânında ağırlamak düşünüyor bu şiire. O halde, şairin hep bir şeylere verdiği cevaplar, o cevaplardaki ketumluk nasıl anlaşılmalı?

Hep edilgen bir biçem öngörür yazı: İlk nedenin varlığıdır, tüm dilsel ve resimsel imlerin başlangıcıdır. Her defasında bizleri şaşırtması o kadar da tuhaf karşılanmamalıdır, zira o suskuya uğratılmış nesnenin varlığını gerçekleyen tek edimdir. Dünyanın kayıtsızlığına şiirsel kayıtsızlığın rengini kendi süregelen sessizliği içerisinde işleyen, kendi çeperini daha da sıklaştıran bir şiire

sahip Süreyya Berfe. Tüm nedenselliklerin tükendiği noktada doğar şiir. Şeylerin ve nesnelerin doğasının varsılığına içkin bir nedensellik en az ölüm duygusunun zihinlerde yol açtığı kaygı kadar bitimsizliğe sahiptir. Nasıl ölüm duygusunun açtığı nedenselliğe kapanırsa varlık, şiir de bu kapanımın başlangıç eşiğinde durur her zaman. Berfe'nin başlangıçları da hep cevapları çoğaltan sorularla dolu. Şiire ait olanın çeperini genişleten bu görüş *bakma*'nın boşluklarından, perspektifin mekânsızlığından kaynaklanır. Şiire ait bir dramatik gerilim handiyse payına düşen sessizliği yoğurur. Şairaneliği alabildiğine öteleyen bir dil siyaseti bu gerilimin uzamsal yüzünü oluşturur. "Bira da girdi köye diyorsun, kimsenin çaya baktığı yok" diye başlayan bir şiir başka bir yerde "Uzamış mı? Uzasin." diye süregelen bir iç akışla devam edebiliyor. Berfe, bir yönüyle, zamanı indirgeyen bir şair. Geçici ve yeterli bir dünya algısı bir yönüyle kökten bir reddin, bir karşı çıkışın resmine sahiptir. O resim içerisinde yer alan her imge, her durak aynı zamanda şairin payına düşen sessizliğin örtüsüdür.

Dışarı'nın çağrısına kulak kabartan bir şair aslında hep bir boşluğa işaret eder. Belirsizin kendi içerisindeki düğüm noktasını oluşturur. Berfe'nin şiirindeki dönemsel gidiş-gelişler ya da anlam-imge karşıtlamından kendini ayrı tutan şiirsel döngüsü tam da dışarı'nın çağrısına kulak kabartmasıyla dile gelen bir şiirdir. Şiirin ne için yazıldığından daha ziyade onu oluşturan anların çeperinin gücül durumu yazılan şiirdeki belirsizliği, ketumluğu ve ironik güzellemenin varlık nedenini anlamamıza olanak sağlayacaktır. Şiirin tasavvur edilemez en uç noktalarına açılan olağan ve bugüne ait olan sesini, hangi dönemde yazılmış olursa olsun, Berfe'nin şiir coğrafyasında görmek mümkün. Adına ister yokluk, ister belirsizlik densin, bu şiirin başlı başına tek öznesi doğa, insan ya da nesneler değildir. Anlatılan şeyi sadece tematik olanla sınırlamak Berfe'nin şiirde yaptığını, gücül olanı çerçeve içerisine aldığı dili yok saymaktan öteye gidemeyecektir.

Berfe'nin şiirindeki düzyazının gücül hâkimiyetini şiir-dışılıkla itham etmek de şiirin dile geldiği özyaratımın künhüne erememek olsa gerektir. Şairin şiirindeki yabancılaştırma efekt-

lerinin en işlerlikli kullanıldığı biçim olarak düzyazı, göstergele-
rin zamanını da belirler. Böylelikle zamanı indirgeyen bir yok-
zaman'a varır. Dilin kipliği içerisinde var olan bir edimdir bu.
Zira sözü eşeleyen imgenin durağanlıktan kendisini kurtardığı
tek biçimdir düzyazı. Nesnelere ve imgelere yalınkat bir gerçek-
lik sunmasının dışında, dilin araçsal konumundan yararlanarak
hep bir ilk durak olmanın hazzını yaşar düzyazı. Bu anlamda
da dil-üstü bir konumda yer alır. Sürekliliğini ve imgelere sınır
koyan yapısını da bu çevrensel güçten alır. Gizil bir güçtür bu,
yazar ile metni arasındaki mahrem ilişkiyi açığa çıkartmayan bir
gizil güç. O yüzden hep bir eksikliğin ve tamamlanmışlığın telafi-
si olarak her zaman kendisini bir zorunluluk olarak dayatmasını
bilir düzyazı. İnsanın iç-ben'ine doğru yaptığı bir yolculuktur şiir.
Tüm sanatlar içerisinde insanın kendi "içeri"siyle en fazla meş-
gul eden bir edim olmuştur şiir. Onun için şiir bir yanılısamadır.
İmgelerini ve nesnelerini hayattan toplayan bir sanrıdır. Oysa
düzyazı nesnelerini ve imgelerini bizatihi hayatın içerisinde dola-
şıma sokar. Şiir kendi metinselliği içerisinde nasıl bir hakikat ya-
nılısamasının sürekliliğini sağlıyorsa, düzyazı da bu yanılısamanın
onaylandığı işlevsel bir mekâna sahiptir. Berfe'nin hem folklorik
olanla hem de gündelik dilin en uçta gezinen örneklerini güçlü
bir dramatik gerilimle şiire taşımasındaki maharet düzyazı ile
kurduğu bu gizil işbirliğinden kaynaklanıyor. "İnandığım, inan-
madığım her şeyin anlamı değişti / ne yaptıysam, ne yapıyorsam
anlamı değişti" dediği durum neyse, "Huma kuşu olup acıların
ovasında uçuyorum /neden uyku girsin araya ne gereği var / ne-
den düşlerin morfiniyle uyuşayım?" diyen şairin izleğindeki söy-
lem akışkanlığı aynı yönsemeye hizmet eder. Berfe'nin şiirindeki
kapanma, dışarıya bakışını ayarlamış içe bakma durumu, temel
bir kayıtsızlık olabileceği gibi; köklü bir karşı duruşun da ipuç-
larını barındırır içerisinde. Çünkü kendi içine kapanan bir şiir,
bu dünyaya ait nesnelerin toplamında kendi imgelerini oluştur-
rur. Bilinmeyeni görünür kılan imgenin dışsal temsili olmaksızın
varlık kazanamayan nesneler tam da bu nedenle imgelerin kaçıl-
ılmaz bir temsil ve iktidar ilişkisinin oyununu sürdürmesine de

aracılık eder. Kendi başlarına mevcudiyetlerini dile getiremeyen nesneler ise dışsal olana ilişkin bir akışkanlık içerisinde çevrimlendiği müddetçe tek başlarına hiçbir mevcudiyet fikri taşıyamaz. Ancak dışsal olana yönelik bir hareketlenme sonrasında bir varlık ve özdeşlik formu kazanır. Zira, imgeler bir yandan görüngüler dünyasından aşkınlığın uzamına çevrilmedikleri, öte yandan aşkınlığın uzamından görüngüler dünyasına taşıdıkları nesnelere benzer, onları temsil eder, onları görselleştirme ve dilselleştirme görevini üstlenirler.

Berfe'nin şiirinde, dışarı'nın çağrısıyla askıya alınmış pek çok öge vardır. Hem içeri'ye hem de dışarı'ya dair şiirin imgesizleştirilmesiyle ortaya çıkan liturjik bir çerçeve vardır. Şairin buluşları ve şiirinin çeperine dahil ettiği söylem biçimi alışık olmadık bir şekilde yabancılaştırıcı bir yapıya sahiptir. Şair, bu yabancılaştırmayı özellikle kullanır. Tekrarlama otomatizmiyle birlikte kendini dil aracılığıyla ileten bu yapı Berfe şiirinin ana eksenini oluşturur:

“Ölüm yürüyemez, soğuktur elleri ayakları
geçer gider dünyanın üstünden, bugün var yarın yok.
Zamanın içindedir
İçindedir unutuşun.
(...)
Zamanın dışındadır
dışındadır unutuşun.
(...)
Çağların içindedir
içindedir yerin.
(...)
Ufkun içindedir
içindedir yalancı tarihin.
(...)
Ufkun dışındadır
dışındadır yalancı tarihin.”

Şairin beklediği bir karşı-ses'tir aslında. Dışarı'sı ölüme yöneltilmiş bir bakıştır. Ne zamana aittir, ne de unutuşa. Her şey bir evet ya da hayır'ın dile getirilebileceği uzama aittir belki de. Maurice Blanchot, "Çıkışın olmadığı yerde kaçmak, dışarının çağrısını diriltir taleptir," diyordu. Oysa şair her şeyin güzel, her şeyin mavi olduğunu bilmek zorunda değildir. "Yıl 1973, ülke Türkiye, rejim hür ve demokratik. Çok güzel." dizesinde somut karşılığını bulan güzelliğin soğuk yüzü dışarısının belirsiz ve sırnaşık olağanlığında karşılığını bulur. Çünkü "hep aynı insanlarla dolmaz mapusaneler." Şairin ironiyi bu kadar güçlü kılmasındaki hikmet, yakalayacağı tek bir anın resmini çizmesiyle ilgili değildir. Dillendirdiği, açığa çıkarttığı her şey belirsizliğe bir isim koymaktan başka bir şey değildir. Şairin başlangıç eşliğini bu kadar güçlü kılan şey de hep usanmadan cevap verme telaşıdır. Soruyu cevaplarla çoğaltan bir karşı duruşun, estetik düzleminin kurulduğu inceliğin derinden derine göz kırptığı bir bakışın şiirini kurmuştur Süreyya Berfe.

Beklemenin Yeryüzü Çocukluğunda Bir Şair

Yavuz Özdem, *Yer Gece Dinlenir*'e bilge Herakleitos'un *logos*'u önceleyen ve bütün şeylerin tek bir şey olduğunu *logos*'a uyarak söylemenin varoluşsal gerekliliğini vazettiği bir epigrafla başlıyor. Bütün şeylerin *logos*'un çevrimselliğinde bütünselliğe kavuştuğu dilsel bir özdenlik içerisinde tek bir şiire doğru ilerleyen şairin, kitabına Herakleitos ile başlaması bu anlamda hiç de şaşırtmamalı okuru. Kadimlerin söz, kelâm olarak ayırımına vardıkları *logos* kendi anlam çevreni içerisinde akıl, oran, derleyip toparlamak, ayıklamak, nakletmek, hikâyeye etmek, -belki de hepsinden de önemli nihai son olarak- yatırmak, uykuya yatırmak gibi anlamları da imliyor. *Logos*'la bir çeşit oyun'a dahil ettiği şiiri kadim bilgeliğin diliyle süregelen bir imgeler evreninde sürdürüyor Yavuz Özdem. Herakleitos'ta nasıl evrenin temelde düzenleniş fikrine oransal bir bakış sunuyorsa *logos*, *Yer Gece Dinlenir*'deki şiirler de aynı *tenasüp* (*proportion*) ilkesi içerisinde boy vermekteler. *Logos*'un çevrimlediği bir dünya içerisinde, karşıtların geriliminden doğan bu ahengi (*harmonía*) bir geri dönüş olarak değil de kendi içerisinde sarmallanan bir dilin dolayımsallığında vücuda getiriyor şair. Algılanabilir olanın tüm anlam alanlarına nüfuz eden bu şiirler, bir anlamıyla da Homelik toplumun öngördüğü hikmet ve erdemi modern zamanlara taşıyan yapısıyla da anokranik bir özelliğe sahiptir. *Yer Gece Dinlenir*'deki şiirlerin öncelediği *logosta* da zaten *duyumsanan* (*aisthêsis*) dünyanın algıya açtığı hakikat, bilgi ve görmenin fenomenolojisine abanarak, benzeş karşıtlar (*enantia*) devşirdiği sınırsal olmayan bir şiir bilgisine götürür okuru. Kendi çevreni içerisinde *başkalaşan* (*alloiôsis*) ve duyumsanan tüm dilsel imgeleri *duyulur dünyanın* (*kósmos aisthêtós*) şiirdeki kopmaz bağı

haline getirir bu şiirler. O nedenle *logos*'un ve hakikatin olduğu yerde şiirin bizi bir oyun'a götürmesi, oyun'un özgül dünyası içerisinde varlık kazanması şaşırtmasın bizleri.

Umberto Eco bir bütün olarak poetik söylemin sözcükleri, sesi ve düşünceyi bildik formel yapısının dışında farklı bir ilişki ağı içerisine yerleştirerek, cümleleri alışılmışın dışında birleştirerek hem belirli bir anlamlandırma hem de şaşırtıcı bir duygulanımla ilettiğini düşünür. Eco'ya göre, poetik söylemi üstün kılan şey yalnızca öngörülemezliğin yükselişi değildir. Dilin bazı alışılmamış kullanımlarının şiir biçimini alabileceğini, fakat dilin uzlaşım sal ve olası kullanımlarının ise çoğu kez ortaya poetik bir söylem çıkaramadığını kanıtlamaya çalışır⁴⁵. Şüphesiz ki Eco'nun bu tespitleri, ancak uzlaşım sal dil yapıları ile öngörülemez bir düzen yokluğuna bel bağlayan poetik metinler arasında bir kopukluk olduğunda yerli yerine oturur. Yavuz Özdem'in poetik söylemine fazlasıyla hakim olan yapılardan biri de kuşkusuz pek fazla alışıldık bir durum olmayan, sarmal ifadelerin okurun karşısına sıklıkla çıkmasıdır:

“Bulutlar birbirini itti
Çocuklar bulutlara seni
Çocuklar atalarla seni

Taşlar göğe bağlandı karanlıkta
Çocuklar sana
Çocuklar atalarla sana”

Okuru şaşırtan ve şaşırttıkça onu hep farklı bir dilin karpısına bırakan, metni çoğaltan ve çoğaldıkça da şiirin varlığını olumlayan bir poetik yapıdır bu. Tekrarlar böylesi bir sarmalanma içerisinde şiiri çevreler. Haklı olarak hem şiiri hem de

15 Umberto Eco (1965): *L'œuvre ouverte*, (traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux - André Boucourechliev), Paris: Éditions du Seuil, s. 80-82.

dili çoğaltır. Çoğunlukla söylemin aşırılığına tanık oluruz. Oysa, söylemin aşırılığından doğan bir varlık içerisinde bulunuşu her şeyden önce şiirin duyumsal nesnelerin eşiğinde bir imgeye, bir göstergeye bel bağlayan saf bir bulunuş ve unutuş halinin edimsel bir sonucu olarak görmek gerekiyor.

Özdem'in şiiri zaman-mekân sıkışmasının çok daha ötesinde bir coğrafyada nefes alır. Zamanın döngüsellliği belki de bu şiirlerin parantez içerisine aldığı modern öncesinin ilksel ve saf bulunuşunu anlamlandırmak içindir. Onun için bu şiirleri bir zaman ve bu zamanın verili bir üretici olarak belli bir toprağa, yurda bağlamak, bir yerleşiklik duygusuyla bu şiirlere yaklaşmak oldukça yanıltıcı bir durum olsa gerektir. Bu şiirler modern öncesinin atopikliğini ve zamansızlığını gösteren örnekler. Zamanı ve mekânı kendi anlam çevreni içerisinde tanımlayıp ona uçuculuğunu tescillendirecek bir dünyanın kapısında ağırlar okurunu da. Parçalanmışlık ve birbaşinalık belki de bu şiirlerin ruhuna ölümü yerleştiren düşüncedir. "Tunç sustu çağ sustu" diyor şair, çünkü o "korkularımızın yerden yükseldiğine" tanıklık etmiştir:

"Yağmurlara göre serin
Tanrılara göre yalnızdık burada
Dokunurduk yağmurlara ve tanrılara
Korkardık yağmurlarda
Korkardık tanrılardan"

"Ölümden irticalen korkmak" da yazgısıdır böylesi bir dünyanın. Kendi korkularıyla yücelen ve bütün bu düzensiz aceleciliklerin gelip dayandığı şiir dünyasını da ince bir dil işçiliğiyle kurar şair: suskuyla, belki de suskuya eşdeğer bir ölümle.

Kendi doğumunu rüyalarında gören bir belleğin şiirine doğru yol alırız hep. Her türlü insan coğrafyasına alışkın bir imgeyle örülü rüyalardır bunlar. Hakikatle yanılsamanın neredeyse iç içe geçtiği bir coğrafya. Enikonu, tüm imgesel yalnızlıkları çoğaltan bir duruma tamamen yabancı bir izlek üzerinden yürür: Tek ve

evrensel bir insanlık durumunun anlatıldığı uzun bir şiire doğru yol alınır. Mekân şiirin iç coğrafyasıyla çoktan hemhal olmuştur:

“Serin karanlıklarda gösterişsiz
dağılışları yaşadı
eşiklerde bakır kokuları
kapıları ve tavanları ölümlere yüksek
ağır gölgeleriyle bu avlular
Bir koyuluk ki demirden
Parça parça yeşil
bir pasla geçmişten”

“Sen düşte aşk görme. Uykun ağırlıdır,” diyen bir şair, içi ince bir şiire doğru çoktan yelken açmıştır zaten. Dili keskin bir mezarlık gibi, artık çoktan eski bir dönüşe yazgılıdır: “Beklemenin yeryüzü çocukluğunda”ki şair artık kendi evinde hep “çılak” hep “çok”tur.

80'li Yıllar Şiiri İçin Parergonal Bir Açıklama

80'li yılların şiirini eşikte silinen yazı'nın/yazgının bir şiiri olarak görmek mümkün müdür? Bu döneme ve bu dönemin şiirine ilişkin olarak tüm hâkim söylem paradigmalarının dışında söylenebilecek tek şey 80'lerin şiirini kendi zamansal korpus'u içerisinde kendi devingen yatağında akan bir ırmak olarak değerlendirmek gerektiği. Kendi yatağında akan fakat aynı zamanda pek çok kaynaktan da beslenen, tüm istisnailik durumlarına rağmen, yine de suyunu ziyadesiyle bulandırmamış bir dönem şiiridir 80'ler. Her dönem yaşanan şiir kirlenmesini tecrübe etmesine rağmen yine de bu kirlilikten kendisini arındırmayı bilmiş bir dönemden bahsediyoruz aslında. Dile geldiği dönemin ayırt edici tüm farklılıklarına rağmen kendi epistemik dönüşümünü dilsel bir eşikte sağlama almayı bilmiştir 80 döneminin şairleri.

Son zamanlarda 80 şiiri üzerine çok konuşuldu. Organik-sentetik şiir ayırımı gibi nerede durduğu belli olmayan, hem şiirsel hem de felsefi dilbilgimizin, bizihi şairler tarafından ne kadar sığ sularda yüzdürülmeye kalkışıldığına tanık olduk. Hiçbir şiirsel ve felsefi altyapıdan beslenmeyen, hem şiirin hem de felsefenin bahsettiği o devasa literatürden bîhaber, tamamen spekülâtif ve tam anlaşılmayan birtakım bilgi kırıntılarıyla zihinler manüpile edildi. Bu türden manüpülasyonları ve ajitatif hareketleri de, herkesin malumu olduğu üzere cehaletin ve pop bilgi nümayişinin son zamanlarda edebiyatımızda da kendisini iyiden iyiye hissettiren bir sağlık ve geri kalmışlık olarak kabul etmekten başka elden bir şey gelmez. Şiir, hele de felsefe üzerine söyleyecek bir sözünüz olduğu vakit ele aldığınız kavramların içini doldurmanız gerekiyor. Yoksa ne idüğü belirsiz birtakım varsayımlardan hareket ettiğiniz vakit hem şiire hem felsefeye hem de yazı'ya ihanet etmiş olursunuz.

80'li yıllar şiiri, her şeyden önce, hem şiirsel dilbilgisini hem de poetikasına içkin tüm yönelimlerini oluştururken geçmişin birikiminden ziyadesiyle faydalanmış, böylece şiirsel yolculuğunda Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ece Ayhan, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Oktay Rifat, İsmet Özel ve Hilmi Yavuz gibi şairler çıkış noktalarını oluşturmuştu. Bugünkü süreçte yazılan şiire ve gelinen noktaya dönüp baktığımızda 80'li yıllarda şiir yazan şairlerin şiir kavrayışı ve odaklandıkları temel sorunsallar belli bir öngörü taşıyan nihailikler üzerinden yol almıştır. Yeri gelmişken, şu tasfiyesi düşünülen 80'li yıllar şiirinin şairlerini de bir yâd etmek gerekiyor: Lale Müldür, Hüseyin Ferhad, Haydar Ergülen, Enis Batur, Enver Ercan, küçük iskender, Sami Baydar, Gülseli İnal, Osman Hakan A., V. B. Bayrıl, İhsan Deniz, Ahmet Güntan, Nejat Çavuş, Cahit Koytak, Mehmet Ocaktan, Orhan Alkaya, İzzet Yasar, Akif Kurtuluş, Seyhan Erözçelik, Sina Ak-yol, Birhan Keskin, Metin Cengiz, Yusuf Alper, Mustafa İrgat, Celal Soycan, Roni Margulies, Turgay Fişekçi, Tuğrul Tanyol, Şükrü Erbaş, Abdulkadir Budak, Turgay Kantürk, Salih Bolat, Ali Günvar ve Ahmet Erhan. İsmi anılan 80 dönemi şairlerinin farklılığına bakıldığı zaman bile bu dönemin şiirine egemen olan rengin yekpare bir bütünlük taşımadığını görmek mümkün. Bu farklılık aslında 80 dönemi şiirini bir "kuşak" mantığının dışında nasıl bir şiir mühendisliği içerisinde ele alınıp çözümlenmesi gerektiği sorununu önümüze bütün çıplaklığıyla koymaktadır. 80 şiiri, doğal olarak Türkiye'nin kültürel ve siyasal ikliminin tüm nirengi noktalarını içerisinde barındıran özellikleriyle tam da sorduğumuz sorunun cevabını içeren yapısıyla eşikte silinen yazı'nın/ yazgının şiiri olarak görebileceğimiz tüm verilere sahiptir.

Kuşak kavramını ve kuşak tanımlamasını da aslında tüm bu sebeplerden dolayı sakıncalı ve yanlış bulduğumu belirtmem gerekiyor. Kuşak tanımlaması bir nevi "şahıslar tarihi" oluşturmaktan öte bir girişimden başka bir şey değildir. Belki dönemsel kuşakların bugün halen daha üretmesi ve belki de pek çok kuşak eskiterek kendi şiirinin başatlığını kabullendirmesi, tüm bu tanımlamalar ve sınıflandırmalar yapılırken, nedense gör-

mezden geliniyor. Bugün bir Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı, bir İlhan Berk'i kendi kuşak dilimleri geçtiği halde kabullenmeyi nasıl bir gerekçeyle açıklayacağız o zaman? O halde şöyle mi dememiz gerekiyor: 80 kuşağı miadını doldurdu, onlar kendi köşelerine çekilsinler, yeni bir kuşak tahtı devralıyor. Böylesi bir kuşak tanımlamasından doğal olarak çıkartılacak sonuç da böylesi bir yanılama hali olsa gerek. Bu durumda ara kuşakları, bireysel yönelişleri nereye ve hangi zamansal *korpus*'a oturtacağız o halde? 80 döneminin pek çok şairi halen daha, tüm güçlü özellikleriyle şiir yazıyorlar. Şunu mu dememiz gerekiyor: 80'ler çok geride kaldı, dolayısıyla 80 kuşağı da misyonunu tamamlamıştır, bundan sonra söyleyebileceği bir söz de yoktur. Tüm bu kuşak tanımlamalarından ve tartışmalarından çıkaracağımız sonucun bu mu olması gerekiyor? Elbette, hayır. Sanırım bu konularda, bu yazının kısıtlılığı içerisinde değinemeyeceğim pek çok kavramın sil baştan ele alınması gerekiyor. Kavram kargaşasından uzak, net bir yazın coğrafyası üzerinden bu konulara el atmak gerekiyor. Aksi bir durum hep aynı yanlışlıkların tekrarlanmasını beraberinde getirecektir. Şiirsel dilbilgimizi akamete uğratan böylesi kavram kargaşalarından ve sınıflandırmalardan da uzak durulması gerektiğine inanıyorum. Onun için T. S. Eliot'ın kuşak tanımlamasına değinmekte yarar vardır. Eliot, "Çağımızda 'şiir kuşakları' yirmi yıllık sürelerden oluşmaktadır. Bununla herhangi bir şairin en iyi eserini yirmi yıl içinde yarattığını söylemek istemiyorum. Şiirde yeni bir okulun veya üslubun ortaya çıkması için yirmi yıllık bir sürenin geçmesi gerektiğini söylüyorum. Yani bir insan elli yaşına geldiği zaman, ardında yetmiş, önünde otuz yaşındaki şairlerin yarattığı birbirinden farklı iki çeşit şiire sahiptir. Bu, şimdi benim içinde bulunduğum durumun aynıdır ve eğer bir yirmi yıl daha yaşarsam, daha genç bir kuşağın yaratacağı yeni bir şiir okulunu daha tanıyacağımı ümit ediyorum,"¹⁶ der. Şimdi Eliot, kuşaklar her yirmi yılda bir değişiyor diyor. Bu durumda tasfiye merak-

16 T. S. Eliot (1983): *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: K.T.B., s. 117.

lılarının da yine bu kuşağın ağırlıklı olduğu dönemde ürettikleri ve metinsel olarak pek bir ağırlık da edinemedikleri düşünülürse, onları da 80'li yıllara, 80 kuşağına dahil etmek doğru olacaktır. Diğer taraftan bugün yaşları otuzun altında olan yeni kuşağın da pek farklı bir şiir ürettiğini de söyleyemeyiz.¹⁷ Zira Eliot'ın tanımlamasını veri olarak ele aldığımızda 2000'li yıllar da 80 kuşağı tanımlamasının içerisine girmektedir. Dolayısıyla 80 kuşağına karşı çıkan ve onun tasfiyesine memur olanlar da doğal olarak bu kuşağın birer mensubudurlar. O yüzden 80'lerin şiirini anlamak için ve bir yerlere oturtabilmek için sürecin halihazırda devam ettiğini unutmamak gerekiyor. Bugünkü ortamda şöyle bir dönüp geriye baktığımızda, 80'li yıllar şiirinden bir seçme yapıldığında şimdiden pek çok ismin gerilerde kalacağını, zaman tarafından unutulmuş'a terkedileceğini unutmamak gerekiyor. Böyle bir durumu ilan etmek ise şimdiden aceleci bir tutum olur.

80'lerde yazılan şiir modern Türk şiirinde köklü kırılmalara tanıklık etmiştir: Şöyle ki; 80'lerde yazılan şiirle birlikte modern ulus-devlet'in epistemolojik ve kutsal yazıtlarından –belki de ilk– kopmalar harici bir düzlemde gerçekleşmiştir. Zira hem ithal ikameci bir modernleşme projesinin egemenliğindeki bir kültürel düzlemin dışına çıkmaya yönelik hem de Cumhuriyet geleneğinin oluşturmak istediği kültürel bilincin dışında, o *kanon*'dan ayrı yeni bir dil siyasetinin sönük de olsa ilk belirtilerini görürüz 80'li yıllar şiirinde. 80'lerin çalkantılı ve bilinci dumura uğratan kültürel ikliminde kendi yönünü bulmaya çalışan şiir de doğal olarak bazı epistemik yarılımlara aracı olmuştur. Bu özelliği biraz da olsa 80'ler şiirinin günahını mazur görmemizi gerektirir. Zira 80 şiiri dile getirdikleriyle, geçmiş tarihselliğiyle süregelen akışkanlığı içerisinde Türk şiirinde özel bir dilin söylem alanına taşınmasında öncü bir role sahiptir.

80'ler şiirinde görülen bireyin kendi dışındaki dünyaya karşı duran tavrı aslında yeni ve o dönemin şiirine özgü bir durum olmaktan ziyade, dönemin çevrimsel koşullarıyla ilgilidir. Bu

17 Şiirimizin son dönemdeki ahvaline ilişkin bkz. Ahmet Bozkurt (2007): *Şiirin Gündemi*, Sınırd, Mayıs-Ağustos, sayı: 7, s. 49-52.

dönemde kendisini iyiden iyiye hissettiren bir muhalefet biçimi olarak *underground* şiir ve İslamcı şiirin bu ayrışıklığı yine çevrimsel koşulların bir dayatmasından başka bir şey değildir. Yoksa bu türden bir farklılık biçimini olanaklı kılacak hiçbir yapısal ve toplumsal süreci yaşamayan Türkiye toplumunda gerçekte ne bir *underground* şiirin ne de İslamcı şiirin epistemik bir *varlık nedeni*'nden (*raison d'être*) bahsedebiliriz.

Cumhuriyetle birlikte rüm diğer yapıların başına gelen akıbet gibi edebiyat da bir siyasal-toplumsal mühendisliğe havale edilmiştir. Devlet eliyle oluşturulan *edebi kanon*'un¹⁸ izlerini 80'lerde ancak dolaylı şekillerde görmek mümkündür. Bunun dışında, 80'lerde yazılan şiirin içe dönük yapısını bir entelektüel atalet ve 12 Eylül'ün getirdiği bir depolitizasyon süreci olarak görmemek gerekiyor. Şüphesiz kısmi etkilenmeler olmuştur, olacaktır da. Fakat 80'ler şiirinin en önemli özelliklerinden biri de onun bir "eve dönüş" şiiri olmasıdır. "Bugün insanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak sorunudur," diyordu Adorno. Yerlilik tecrübesinin gerçekçi bir yansıması olan bu durum 80'ler şiirinin en özgün yüzünü oluşturur. 80 dönemi şairlerinin şiirle kurduğu sıcak ilişki yalnızca şiir üzerinden yükselen ve şiiri kendisine dert edinen bir poetikayı oluşturmalarını sağlamıştır. Eklenmesi gerekiyor: bu dönem şairlerinin enikonu iyi bir şiir bilgisiyle donanmış olması onların şiirlerindeki dil işçiliği, dilin sınırlarının zorlanarak kelime-deki fonemlerin güçlü bir lirizm eşliğinde dile gelmesini sağlamıştır.

80'li yıllar şiirinin belki de tek ve en önemli eksiği *parergonal*¹⁹ bir "kalıntı" olarak metni ve metnin dışını çizerek hem metni hem de kendi çevreni içerisinde dönen dilin içerisindeki örtülü *sözce*'nin (*énoncé*) varlık ikamesini tamamlayan bir "önsöz"ünün olmamasıdır. Zamanın çevrimi bu "önsöz"ün nasıl bir "çerçeve" içerisinde sunulacağının tek belirleyeni olacaktır.

18 Bu *edebi kanon* ve *yerlilik* tecrübesinin ötekileştirici ve pürüfye edici işlevleri için bkz. Ahmet Bozkurt (2000): *Yerliliğin "Öteki" Tarihine Dipnot, Düşünen Siyaset*, sayı: 13, s. 125-137; Ahmet Bozkurt (2014) *Orpheus'un Bakışı*, İstanbul: Ayrıntı, s. 87-98.

19 Jacques Derrida (1978): *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, s. 22, 44-94.

Genç Şiir, Genç Şair

Türk şiirinde genç şairlerin, hemen her zaman, en sıkı okuru Cemal Süreya olmuştur. Onun sönmeyen bir hevesle takip ettiği genç şairler için sarf ettiği sözler, kendi şiirini kurması açısından da anlamlıdır: “Tuhaf bir yazgısı var şairin: Ya zamanın da ölecek ya da kendinden sonraki şiirsel serüveni sonuna dek izleyecek. O serüven, yazmayı sürdürdüğü sürece, kendi şiirinin serüvenidir çünkü.” Cemal Süreya’nın dillendirdiği bu gerçeklik genç şiire ve şaire odaklanacak bakışımız için açılan önemli bir ayraç. Genç şairin şiire getireceği her türlü yenilik, putkırıcılık, gerçekte şiirin diriliğiyle birlikte yürüyen bir yaşam alanını açacaktır. Fakat şiirin genç olduğunu söylemek aslında paradoksal biçimde farkına varılamayan bir *geç kalınlığı*, *ertelenmeyi* de şiirsel algımıza bir sorun olarak sunmalı. Şiir ve gençlik sorgusunun, tam da bu noktada, *geç kalınlık* halesiyle örtük şekilde algımıza sunulması gerektiği kanısındayım. Zira şiirdeki *gençlik* ve *genç şiir* olgusunu bu haliyle düşünmediğimiz vakit faydasız bir geçmiş-gelenek reddi ve pop-bilgi nümayişinin kutsanmış görüngüleriyle şiiri bir maduniyet psikozuna taşımaktan, mazlumluk istencine boyun eğmekten öte bir anlam taşımayacaktır.

Şiir ve gençlik sorgusu aslında şiir ve yazın algımızın dışında şekillenen bir durum olarak ortaya çıkıyor. Onun daha çok biyolojik yaşla orantılı olarak dile getirilmesi sınıfsal ve kategorik bir ayrımı da bünyesinde barındırdığının bir göstergesidir. O yüzden genç şiirin sahibi de genç şairdir. Genç ve gençlik tanımlamasını diri tutan biraz da budur. Bu durum bizi “yaşlı” bir şairin “genç” bir şiirinin olup olamayacağı sorunuyla da karşı karşıya bırakır. Nasıl *Genç Osmanlılar* cemiyetinin ismindeki “Genç” takısının dahil edilmesinin Avrupa’da egemen bir gö-

rüş olarak Osmanlı'nın ölüm sancıları içinde olduğu şeklindeki inanca karşı kurucularının imparatorluğun bekasını vurgulamak istemelerinde yattığını düşündüğümüzde gençlik dediğimiz olgunun sayısal tüm bağlardan ayrı olarak bir dirime, eyleme, ayakta durmaya işaret ettiğini düşünmek gerekiyorsa; genç şiir dediğimiz vakit de bir beka kaygısıyla baş başa kalan bir şiirden bahsedip bahsetmediğimizin açıklığa kavuşması gerekir. O zaman, böyle bir şiirin, çok daha köklü bir hareketlilik içerisinde varolması gerekmez mi?

Biraz sert bir soru olacak: Genç şiir bir zafiyetin adı mıdır? İçerdiği tüm anlam kodlarıyla, sirayet ettiği savunma biçimleri ve edindiği konum açısından belki de fazlasıyla bir zafiyetin kurbanıdır. Genç şiirin içerimini delikanlılığına verip onun gelip geçici tüm heveslerini, yanlışlarını doğrularını gençliğine vermek gibi arızalı bir bağışlayıcılığın kemerini de fazlasıyla başka'sının eline vermekten öte bir şey değildir. Onun için gençlik kavramını hep bir aczin içerisinde açıklamak ne kadar sakıncalı bir durum ise aynı şekilde onu bitmeyen bir enerjinin ve eylemin temsilcisi gibi görmek de aynı arızalı bakışın bir ürünüdür.

Şüphesiz genç şairin en önemli özelliği aceleciliği. Bitimsiz bir hırsın, hevesin kurbanı olan bir acelecilik. Mayakovski, "*genç şairin bitmemiş şiiri pek yoktur,*" derken çok haklıdır. Bugün genç şiirimizi sadece yaşadığı an ilgilendiriyor. Hem şiirsel izlekleri hem de şiir bilgisi açısından. Geçmişten feyz alan, onun soluğuyla kendisini donatan bir genç şiirden bahsetmek çok zor. Bunun en temel sebebi ise şüphesiz geleneğin bir geri kalmışlık belirtisi olarak görülmesinden ya da o geçmiş bilgisinden tamamen habersiz olmasından kaynaklanıyor. Bugün için genç şairlerin mecrasında dolaşımda olan en büyük tehlike *şimdiki an*'ın muhafazası ve topyekûn bir mutlaklaştırılması olarak güçlü bir *dekadans*, daha doğrusu adı henüz tüm çıplaklığıyla ortaya konmamış olan bir muhafazakârlık olgusunda yatmaktadır. Yanlış anlaşılmasın, kasdımın hiçbir siyasal öngörüsü yok. Bu muhafazakâr eğilimin geleneği ve geçmişi muhafaza etmekle bir alakası da yok. Dikkat çekmek istediğim nokta çok daha kö-

kensel bir gölge-fenomen olarak, şiir dünyasında kendisini açığa çıkartmadan hayli yol almış görünüyor. Zira bu eğilim, sadece kendi şimdi'lerinin tutsağı olan şairler tarafından müesses nizamın harcı olmaktan öteye gidememiştir. Bu bağlamda bugünün şiirine ve şairine yöneltilecek soruların yekûnu da bir haylidir.

Walter Benjamin ve Max Horkheimer'in tasarrufunda olan bir muhafazakârlık kavramı ve onun geleceği de zaptı rapt altına alan hegemonik yönsemesinin bugünün Türk şiiri için asli sorunlardan birini teşkil ettiğini düşünüyorum. Bugünün şairi, daha çok, şimdiki an'ı ve dünya görüşünü ütöpik bir geleceğe, kendi şimdi'sine dayatan bir şiir kuruyor. Yazdığı şiiri bir mutlak içerisinde konumlandırıran bugünün şairi adına yenilik dediği kalıplarla güya reformist bir atılım yaptığını düşünüyor. Bu yönüyle bugünün şairi sözcüğün en arı anlamında bir muhafazakârdır. Onun muhafazakâr ilgisinin geçmişin değerlerine sahip çıkma ve koruma refleksiyle hiçbir ilgisi yoktur.

Genel bir eğilim olarak 1980'lerden bu yana yazılan şiiri bir kuşak içerisinde tanımlamaktan yana değilim. Görünen o ki, her türlü şematizmi çoktan yadsıyan bir coğrafyaya sahip bugünün şiiri. Büyük oranda genç şairler eliyle yürütülen kimi yönelişler, gruplaşmalar ve şiirsel biçim arayışları bir kuşak tanımlamasını, homojen bir adlandırmayı gereksiz kılıyor. Görünen gerçek, Türk şiirinin bugün genç şairlerin elinde yeni bir soluğa kavuşacak olması. Fakat aynı durumu şiir eleştirisi için, şimdilik kaydıyla, söylemek çok güç. Genç şairlerin eleştirel bilinçten yoksun oluşu önündeki en büyük açmaz. Eleştirinin ne'liği konusunda somut hiçbir söylem geliştiremeyişi, şiir üzerine yazılanların kuru akademik incelemelerden ve kitap tanıtım yazılarından öteye gidemeyişi, öznel yargıların uluorta her dergiye boca edişi en büyük zaafı genç şairlerin. Her kuşak, her dönem kendi eleştirmeniyle kaimdir. Fakat görünen o ki, genç şairin soluğu, şimdilik eleştiri konusunda oldukça cılız kalıyor. Bireysel bir takım çıkışlar, tek tek birkaç genç şairin bu durumun dışında yer alarak ortaya nitelikli eleştirel metinler koyması üretilen şiire bakıldığında oldukça az bir toplam oluşturuyor.

Bugün, genç kuşak da dahil şiir üzerine konuşan ve yazan herkeste ciddi bir donanım eksikliği göze çarpıyor. Bu söylediğim şey elbette sadece şiir için geçerli değil: aynı durum sanatın, yazının tüm alanları için geçerli. Bu ülkede halen daha edebiyat ve sanat yeni bir bilinç ve yaşam alanı sunmaktan uzak, gündelik pop bilgi nümayişinin ayyuka çıktığı bir sıradanlık ve hamaset içerisinde yürümektedir. Her şeyin dibe vurduğu, neredeyse sıradan olanın yüceleştirildiği yalnızca “bize özgü” tuhaf bir yazınsal ve siyasal-toplumsal bir iklime sahibiz. Toplumsal gerçekliğimize nüfuz eden ve bizleri hiç de şaşırtmayacak bir şekilde tüm toplum katlarına yayılan bir *dekadans*’ın meşrulaştırıldığı ve bizatihi sözde eli kalem tutan sanat ve yazın erbabı tarafından inşa edildiği bir coğrafyaya mukim bir şekilde yaşıyoruz. Güya bilgi ve sanat üreten Akademya’sından tutun da edebiyat kanon’una ve kendinden menkul *underground* edebiyatçılarına kadar bu sıradanlık ve dibe vurmuşluk her geçen gün daha da şizoid bir hal almakta. Nihayetinde bu topraklarda, yazık ki, felsefeyi felsefeye, sosyolojiyi sosyolojiye, edebiyatı edebiyata, tiyatroyu tiyatroya v.b. hasreden, birbirinden bağımsızmış gibi gören nev-i şahsına münhasır bir entelejansiya var. Elbette konumuz şiir ve şairler olunca işin rengi daha da değişiyor. Divan edebiyatını gericilik, Halk edebiyatını romantik bir özcülük-devrimcilik Nazım’ı ulaşılamayan bir şiir ilahı, Orhan Veli’yi acemi şair, İkinci Yeni’yi gerçeküstücü, Batı edebiyatını ise neredeyse bilmemişliğin bir kurbanı olarak tümünden yok sayan bakar-kör bir şiir dünyamız var. Kendisini bir boya fabrikasında zanneden bazı amele zihniyetler ise ne idüğü belirsiz bir organik-sentetik şiir ayrıştırmasını ya da ne felsefenin ne de şiirin sınırlarını ve yapısını anlamadan tamamen spekülâtif verilerden hareketle traji-komik bir felsefi şiir poetikasını önemli ve büyük bir buluşmuş gibi önümüze sermeye pek hevesliler. Gençlerde durum daha da vahim: Onlar için (istisnaları her zaman için bir parantez içine aldığımı eklemeliyim) şiir şu an bir yeraltı edebiyatıymış bir Bukowski serencamıymış gibi görülüyor. Sözde anarşizm tafraları da cabası. Güya cinsel tercihlerin şiirde kendisini dillendirerek

şiiirin ve tüm yaratma edimlerinin önüne ve ötesine geçmesi de yine aynı pragmatizm adına yapılan bir çirkeflilik. Bugün İkinci Yeni adına konuşup onu kutsayan ya da yeren ya da 1980 kuşağı şiiirini anladığını ve benimsediğini söyleyen insanların da bu bağlamda ciddi bir şiiir ve bilgi yoksunluğu içerisinde olduklarını düşünüyorum.

Aslında İkinci Yeni de dahil, bugüne kadar gelen süreçte Türk şiiirinin poetik serüvenini ve yapısal inşasını tamamladığını düşünmek, bunu bu şekilde hatalarıyla sevaplarıyla kabullenmek, hoş görmek, bilinci ve şiiirsel dilbilgimizi akamete uğratan bir anlayıştır. Modern Türk Şiiiri doğduğu ilk andan itibaren beslendiği ve ıska geçtiği kaynaklar düşünüldüğünde hep epistemik bir kesinti içerisinde varolmuştur. Sadece belli şiiir kalıplarını ya da belli poetik yönsemeleri benimseyerek şiiir oluşturulamaz. Modern şiiire, büyük şiiire giden yol bu değildir. Batı yazını hiçbir zaman kendisini var eden yapısal süreçlerden ve bilişsel katmanlardan, toplumsal ve siyasal algılardan azade bir poetika devşirmedi. Şiiire ve şiiirsel olana bu açıdan bakıldığında ne İkinci Yeni ne de başka bir dönem şiiiri gerçek anlamda bizi büyük şiiire, büyük şiiirin poetikasına ulaştıran bir eşikte duramadılar. Fakat şu da bir gerçek: Bugün bile, şiiirimizi omuzlayan poetik anlayış İkinci Yeni ve 80 kuşağı tarafından yürütülüyor. Artık kuşak ve dönem ayrımlarının da bu anlamda gereksiz olduğunu düşünüyorum. Zaten bugün Türk şiiirinin bir kuşak oluşturmaya da mecali yoktur. Bugün ve yarın Türk şiiirini ancak bireysel çabalar bir yere götürecektir.

İspanyol şair Angelus Silesius söylemişti: “La rosa sin porque florece porque florece” (Gülün nedeni yoktur; gül çiçek açtığı için çiçek açar). Güzellik ve estetik yaratım yazınsal alanın en temel vazgeçilmezidir. Fakat güzelliğe kurallarla varılmadığı da bir gerçek. İnsani gerçekliğe ilişkin tüm algılanabilir ve görülebilir formların bir dil içerisinde duyumsanan ve vazgeçilemeyecek bir dil içerisinde vücuda geldiğini hiçbir zaman unutmamak gerekiyor. Bu anlamda, şairin güzel olanı yakalamaya çalışırken çıktığı her serüvende insana ve gerçekliğe ait tüm önceliklerin aynı za-

manda yaşadığımız hayata mukim bir hakikat bilgisi olduğunu da hiçbir zaman akıldan çıkarmaması gerekir. Zira şair, aynı zamanda, hiçbir aidiyet duygusuna sahip olmayan bir sürgündür. Tüm biçimlere ve sınırlara karşı o hep bir ara yerde, bir eşikte durur. Dolayısıyla dili de, yaşamı da ürettiklerinin birer toplamı olan tüm yazınsal yaratıları da en nihayetinde hep *sürgünsoy-lu* bir uzamda varolur. Şiir, gerçeklik, birey, toplum birlikteliği üzerine söylenecek şey belki de Jacques Derrida'nın bir sözünü tersine çevirmekten ibaret olacaktır: "La poesia est la disruption de la présence" (Şiir mevcudiyetin kesintiye uğramasıdır). İzzet Yasar'ın bir şiiri ise buna fazlasıyla yanıt veriyor: "ah sahne mantığım... sarılıp soruluyorsun/ bak, perdene gözler iniyor/ işte bu sûretle yaralarından sızıyorsun."

Sessizliğin Perdesi: Olmayan Şey'in Şiiri

Gonca Özmen de tıpkı Macbeth gibi “o olmayan şey”in izini süren bir şiirsel izleğe sahip.²¹ O nedenle dingin ama kendi yatağına sığmayan bir şiir yazıyor Gonca Özmen. Yüzündeki tüm “suskun ev tenhalarına” rağmen ağır aksak bir unutuluşu, yok oluşu, alınganlığı, avuntuyu bir leke olarak taşıyor şiirine. Yalnızlığın ve sessizliğin şiirini yazıyor. Şiirinin lirik öznesi ise hep başka oluşlarla çevrimini tamamlayan *özne-ben*'i. Onun için, kendi sesinin yarasıyla varlığın tüm şiir oluşlarının izini sürüyor şair.

Neden varlığını sessizliğin dalgınlığıyla perdeleyen bir şiir dili kuruyor Gonca Özmen? Bu sorunun cevabını şair veriyor: “Baktık acımız bir perde/ Kapattık.” Acının bir perde gibi indiği uzam, şairin kendi ben'inin ihmal ettiği üzgünlüklerin şiirsel topografyasını oluşturur. Böylesi bir uzamda sanırım “Nehirlerin dinlediği seslerdik” demek öteki olmaklığın yalnız ve yalın ifadesidir. Tırmanılan her yokuşun gerçekte bir yok oluşa kapı araladığını düşünmek şairin karamsarlığından ziyade, önüne konulan resmin belirsizliği çoğaltan bir zamansal kopmayla hayatı akamete uğratan bir yapısının olmasından kaynaklanmaktadır.

Dile kapanan imge sessizliğin erimine boyun eğen eskil bir sözdür. Gonca Özmen'in şiir durağı hiçbir zaman kendi'yle karşılaşamayan ben'in şimdi içerisinde yol alan saf yalnızlığının bir avuntudan daha öte hep bir sabrı çoğalttığının dilsel öngörülerıyla doludur: “Kusura vardım/ Benimdir dedim bu eski söz/ Kime açıldıysa kapılar/ Kapananı bendim dedim/ Beni bir avuntudan oldurmuşlar/ De ki bir sıkıntının içini oymuşlar/ Böyle böyle sezdim dilin de sabrı var/ Akşamdan hızla geçen sesin de”. Apaçık

21 Gonca Özmen (2008): *Belki Sessiz*, İstanbul 2008, YKY.

kusura varmak, enikonu kendisinin olan "eski söz"ün aidiyetini yeni bir dil içerisinde şiire armağan eden varlığın sesiyle, belki de olmayan şey'in sessiz onayıyla şiire ve hayata taşımak demektir.

İmgeyi bir dil düzeneği içerisinde şiirine yediren Gonca Özmen'in karşıtlıklar dolayımında bir tür cevapsızlığın, olmayan oluş'un izini sürdüğü *Belki Sessiz*, onun şiir algısının giderek imgeye ve dile kapattığı bir *bölünmenin* mitojenik arketipleriyle doludur. Kendisini pek ele vermeyen bu mitojenik arkaplan Erich Auerbach'ın *Mimesis* adlı yapıtında Élohistik ve Homerik metinler arasında kurduğu en karşılıksız ve birbirine denk gelmeyen ilişki biçimlerinden hiç de uzağa düşmemektedir.²² Élohist anlatıdaki zaman ve mekân belirsizliği, sessizliğin bir hikmet formunda sunulması, gerilimin kopuk kopuk dile getirilmesi ve hiçbir zaman boşalmayan gerilimle mücehhez bir giz'le mukim olması onun bir arkaplan'la (*arriere plan*) yüklü olmasını sağlamıştır. Tekvin'in bilmemek ve giz üzerinde yükselen ses tonu İbrahim'in hiçbir şekilde nedenlerini sorgulayamayacağı bir tanrısal paradoksun ürünüdür. Bu haliyle bile İbrahim'in maruz kaldığı *bilmeme* durumu aslında Auerbach'ın yapıtının farklı bölümlerinde açıkladığı pek çok yönseme gibi Homerik anlatıların yapısından çok uzaktadır. Her şeyden önce Yahudilerin tanrı anlayışı, şeyleri kavrama ve temsil etme biçimlerinin sebebi değil, semptomudur. Şimdisi olmayan bu süreçte İbrahim'in nefes tutulması, İshak'la birlikte katedeceği menzilin belirginliğine bağlıdır. Oysa Eski Ahit ölçülü bir zaman kavrayışından daha çok, ıstırapın ve imanın gadrine uğramış bir zamansal muhayyileye sahiptir. O yüzden Homerik metinlerde olduğu gibi her gün aynı zamanın yeniden yaşanması durumu da söz konusu değildir. Élohist anlatıya egemen olan gerilim unsuru sessizlikle ve imanla ilintili bir dile gelmeden kalan düşüncelerle örülüdür. Nasıl ki Tanrı'nın temsili Eski Ahit'te tamamen arkaplan'lı bir temsiliyet ise Özmen'in bu şiirlerindeki temsiliyet biçiminin elverdiği uzam

22 Erich Auerbach (1968): *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de la l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard, s. 11-34.

da sessizliğin dilinin kurulduğu şiirsel bir kapanımla mücehhezdir: “Biter şimdi gecenin susmayan ağzı/ Eğer beni söze doğru karanlık/ O eski dudaklarla düşlemek seni/ Boynunun bahçesini bu ölü dudaklarla/ tenin altında bir usul bezginlik/ Yapraklar geçiyor bir çocuk dalgınlığından/ Denizin henüz bitmediği/ Daralıp daralıp genişlediği her şeyin”. Şairin kendi bilincinin kıvrımları içerisinde özne oluşunun farkına varmasıyla ilerleyen süreçte düşlemsel olanın dille birlikte şiirsel kapanıma olanak sağlaması içselleştirilen tüm imgelerin bir benlik bilgisi etrafında toplanan mitojeni dahilinde bu şiirlerin topografyasını belirlediğini söylemek mümkün. Şairin sessizlikle ve olmayan şeyle örttüğü kaygı konuşan öznenin saf yapıt içerisindeki şimdisini oluşturur: “Sonra bir yalnızlığı denemek oluyor her şey/ Üç beş sandalye yetiyor hüznü ağırlamaya/ Akşamları getirdiğim yorgunluk beni anlatmıyor/ Durmadan okşuyorum tüylerini gecenin/ Çiçekler büyük bir yokluğa bakıyorlar/ Gitsem gitsem bir solgunluğa gidiyorum/ Yüzümde kelekler ölüyor”.

Yoğun bir karamsarlıkla örülü Gonca Özmen’in şiiri. Fakat bu karamsarlık kendisini şiirle ve hayatla nihillemeyen bir karamsarlık. Gri bir tonu var. Hep bir solgunluğa varmak isteyen bir karamsarlık. Doğanın renklerinin ve canlılığının olmadığı bir karamsarlık. Yoksa kim izin verebilir ki bir şairin yüzünde keleklerin ölmesine. Çünkü şairin kuruttuğu sözler onun çocuksu, saf yanına aittir. Her şeye rağmen “bilmemenin geniş huzuru” ile donanmak şairi sessizliği bitirecek an’a yaklaştıran tek edimdir: “Bana beklet bu yara bilincini/ Ölümlü olmanın/ Ben ki kuşların göç zamanıyım/ Büyüttüğünüz kötülük yılanı/ Ah bilmemenin geniş huzuru/ Korkuyu getirdi rüzgâr/ Öylece koydu aramıza/ Bitir sessizi ve yeniden başla”. Suya sessizliğinin bulaştığı noktada şairin iç ben’i düşsel bir yorgunlukla sözün boşluğuna dağılmakla anlamamanın çatısını çatacaktır şiire. O nedenle “pencerelerin diline çalışmak” şair için sıradan bir kurtuluş metaforu olarak kurulmamıştır.

Belki Sessiz iyi şiirin durgun iç sesini okuyucuyla buluşturan bir eşığe sahip. Bu eşikte durup soluklanmak Gonca Özmen’in

şair coğrafyasında bir gezgin olmak; tanıyan, tanımlayan, farkında olan bir dilin sahibi olarak okura aşkın bir dünyanın kapılarını aralayacaktır. Dilin erimine eşsiz imgelem gücüyle kucak açan bir şair olarak Özmen'in *derin kuyusu*'nun (*a deep well*) Shakespeare'in *II. Richard*'ının trajik yönsemesinden hiçbir farkı yoktur. Acıların efendisi olan II. Richard aynada yüzünü görmek ister. Oysa aynaya baktığında o derin acıların hiçbirinin yüzünde yara açmadığını fark eder. "Yücelik kadar yüzün kendisi de kolay parçalanabilir," diyen II. Richard aynayı yere atar. Aynayla birlikte parçalanan onun yüzü müdür? "Derin bir kuyuya benziyor bu altın taç;/ Boş kova hep havada sallanıyor;/ Öbürü aşağıda, görünmüyor, su dolu./ İşte o aşağıda gözyaşıyla dolu kova benim./ Sen yükseklere tırmanırken ben acılarımı içiyorum."²³ Özmen'in aynası ise yere atılmayan bir ayna. Parçalanmadığı için de ondan yansıyan tüm görüntülerin sahibidir. Yüzüne tuttuğu aynada gördüğü imge başkası için olan bir varlığın sanılarla ve avuntularla bütün olduğu bir varlık algısıdır. Hakikatin aynasında yansıyan derinlik zamanın ucuna akan bir sırrın perdesidir onun şiirinde. *Belki Sessiz*'in bilinmezliklerle, olmayan şey'le, yanılgılarla, seslerle, sessizliklerle, dalgınlıklarla, acılarla, yalnızlıklarla, yok oluşlarla, sabırla, avuntuyla, eski sözlerle, solgunlukla, kaygıyla, taşlıklarla, yağmurla ve zamanla dolu kovası hep bitmeyen sözlere hazırlıyor şairini. Çağrılan bitimsiz bir yazgı gibi peşini bırakmayacağı da apaçık: Enikonu eskil bir hüznün ve şairin bitmeyen inceliğiyle ördüğü bir şiir dünyası.

23 William Shakespeare (2006): *II. Richard*, (çev. M. Hamit Çalışkan), İstanbul: YKY, s. 91.

2000'li Yıllarda Şiir İçin Bir Çerçeve

“2000’li yıllar Türk yazını için kurucu bir paradigma oluşturabilmiş midir?” sorusu pek çoğumuzun zihnini meşgul edecek yaklaşımlara kapı aralayabilir. Keza aynı durum toplumsal siyasal alana mündemiç bir siyasal akli da devreye sokacaktır. Fakat önceliğimiz şiir ve eleştiri olduğu için durum biraz daha karmaşık bir hale bürünmektedir. Zira bu toplumda romantisist özle mukim bir şiirsel anlayış millet, vatan gibi kavramların oluşturulmasında öncü ve köklü bir muhalifliğin sacayaklarından birini oluşturuyordu. Bugün belki de şiirin önündeki en önemli kavşak noktalarından birini de ideolojik çeper oluşturmaktadır. Günümüzde her alanda olduğu gibi yazın alanında da tarih dışı bir zemine itilen bir ideoloji hesaplaşması, her zamankinden daha çok kendisini hissettiriyor. Keza modern şiir bağlamında düşünülmesi gereken en önemli sorunlardan birini de bu oluşturmaktadır.

Modern Türk şiiri içerisinde ideolojik düzlemin hayatiyet bulduğu alan oldukça derin ve geniş bir yelpazeye sahiptir. Şiiri bir milleti var eden tüm duyuların özet bir ifadesi olarak gören bakış, her dönemde farklı şekillerde de olsa, bu siyaset-kurucu özelliğini hiçbir zaman yitirmemiştir. Tevfik Fikret’in istibdadın “sis”i içersinden yükselen sesini, Mehmet Akif’in İslami duyarlılığını, Nâzım Hikmet’in sosyalist duruşunu birer eşik olarak kabul ettiğimizde modern Türk şiirinin de Türk ulus-devletinin beka kaygısı içerisinde şekillenen özgüven serumuna her dönemde katkıda bulunduğunu söylemek de mümkün. Fakat şiir ve ideoloji kavşağı her zaman Türk şiirinde toplumu dönüştürücü gücünden yoksun olarak görülmüşse de bu durum, şiirin asli işlevlerinden birinin de bu dönüşümü tüm toplum katlarından

başlayarak müesses nizama karşı verdiği mücadeleyle ortaya koymasında somutlaşacaktır. O yüzden şair her dönemde siyasal düşüncesini de ürettiklerine yansıtır. Bu yansıma birebir dilsel düzlemde şiirin kuruluşuyla olabileceği gibi, bizatihi hayatın düşünceyle bütünleştiği noktada şiirin tanıklığıyla da olacaktır. Türk şiiri Tanzimat'tan bu yana siyaset üreten şairleriyle, özellikle böyle bir bağlamdan uzak tutulamaz. Tanzimat'ın ses bayrağını nasıl Namık Kemal üstlendiyse, Meşrutiyet döneminin şiir sesi de Tevfik Fikret'ti. Siyasal yönsemenin Namık Kemal'deki aceleciliği Tevfik Fikret'te şiirin üstüne düşen siyasal ağırlığın şiiri ezmesiyle sonuçlansa da bu durum tebliğ edici vasfıyla Mehmet Akif'in şiiriyle birlikte sokağa taşar. Yahya Kemal'in romantisist-özcü Osmanlı duyarlılığı ideoloji-şiir dolayımının durakları konusunda uyarıcı veriler içerir. Ziya Paşa'nın, Süleyman Nazif'in, Hüseyin Siret'in ve Rıza Tevfik'in şiirsel dolayımları her ne kadar şiir alanında uyarıcı olmasalar da nihayetinde Cumhuriyet'le birlikte başlayacak olan şiirsel yönsemenin de sacayağını oluşturur. Türk ulus-devletinin inşasına ithal ikameci bir şiirsel duruşla onay veren şiirimiz, 1940'lı yıllara kadar ritüelistik yüzüyle hep müesses nizamın yanında yer alır. Nâzım Hikmet'in Türk şiirindeki ayrık sesi ideolojinin artık şiirle işlendiği bir dönemin ilk işaretidir. Nâzım Hikmet'in devrimci duyusu şiirine işlerken ulaştığı yetkinlik, bu anlamda Türk şiirinde şimdiye kadar ulaşılmamış bir burçtur.

Bizde ilkin, *Garip*'le başlayan ve daha sonra *Toplumcu Gerçekçilik* ile süren şiirin topluma yönelmesi edimi *İkinci Yeni*'de şiir ve otorite, iktidar kavramlarının sorgulanmasına yol açmıştır. Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar, Sezai Karakoç gibi şairlerin şiir diyalektiğini de bu söylemsel yapı oluşturur. Her türlü kurulu düzene karşı verilecek olan mücadelede en önemli silahlardan biridir şiir. Zaten otoriteye ve iktidara karşı duruşuyla da böylesi bir mücadelenin öncülü olabilecek bir güce sahiptir. Siyasal mücadelenin şiirle ve şiirin gücü dolayımında ilerlemesi aslında bir dönem şiirimize egemen olan toplumcu gerçekçiliğin de özgüllüğünü bize yeniden hatırlatması açısından

önemlidir. Fakat toplumcu-gerçekçi şiirsel anlayışla yazılan pek çok şiir ideolojinin terkinde kaldığı ve şiiri şiir yapan pek çok özelliği ıskat edilerek öncelik ideolojiye verildiği için de Türk şiirinin dönemsel karakteristiği içerisinde *kesintiye* uğradığı zamanlardan birini oluşturur. Şiirin sadece tema olarak algılanması ve biçimin gözardı edilmesi doğal olarak kuru ve sloganvari şiirler yazılmasına yol açmıştır. İkinci Yeni'nin şiire getirdiği, tek tek bireysel çabalarla oluşturulan bütünselliği ile 1960'lı yıllarda artık toplumcu şiir adına konuşan, *Halkın Dostları* dergisini çıkartarak Türk şiirine yeni bir soluk getiren İsmet Özel ve Atıf Behramoğlu'nun, Süreyya Berfe'nin yönsemeleriyle yeni bir yola girilir. Bu dönem şiiri şüphesiz şiir ve siyasa ilişkisinin ilk elden verimleriyle doludur. 12 Mart sonrasında Nâzım Hikmet çizgisini devam ettiren bu şiirin önemli isimlerini Ahmed Arif, Can Yücel, Süreyya Berfe, Arif Damar, Hasan Hüseyin gibi şairler oluşturur. Bu dönemde toplumsallıkla hemhal olmuş bir lirizmin şiire egemen olması, 1940 sonrasında şiirimizin dönemsel karakteristiklerini inşa eden Garip, İkinci Yeni ve Marksist söylem eşliğinde gelişerek 1970'li ve 1980'li yıllara kadar Türkiye'nin siyasal havasıyla birlikte yürüyen bir şiirin diyalektini de belirler. 70'li yıllarda toplumsal bir silah olarak görülen şiir, 80'li yıllara biraz daha içe kapanma duygusuyla girdi. Tüm diğer alanlarda olduğu gibi Türk şiiri de Batılılaşmanın, modernleşmenin ithal ikamecilik ve beka kaygısıyla malul bir *aciliyet* içerisinde varolmuştur. Türk şiirinin çok daha kökensel sorunlara biçimsel anlamda ulaşamamış olması bu acelecilikten kaynaklanıyordu. Çünkü buna zamanı da yoktu Türk şiirinin. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi Türk şiiri hep birtakım isimler ve akımlar etrafında kurmuştur şiirini. Baudelaire, Rimbaud, Neruda gibi pek çok şairin etkisi de böyle anlaşılmalıdır. Şiiri var eden pek çok öğeden yoksun olunmasına yol açan bu durum, doğal olarak bir tamamlanmamışlığın da işaretlerini sunmaktadır. Şiirimizde lirik duyumsamanın sadece belli yönleriyle açığa çıktığını hesaba kattığımızda, özellikle *trajik* olanın yoksunluğu Türk şiirini büyük bir şiire varacağı bütün eşiklerden uzak tutmaktadır.

Sadece bu durum bile bugün yazılan şiirin ve onun üzerinde kafa yoran zihinlerin 80'lerden bugüne taşınan bir geriye çekilmenin saiklerine dair net bir fotoğraf koymuyor önümüze. Bugün çokça tartışılan 80 dönemi şiirinin Lale Müldür, Hüseyin Ferhad, Haydar Ergülen, Enis Batur, küçük iskender, Ahmet Güntan, Cahit Koytak, İzzet Yasar, Seyhan Erözçelik, Sina Akyol, Abdulkadir Budak, Birhan Keskin, Turgay Fişekçi ve Ahmet Erhan gibi öne çıkan isimleri bu dönemin kalıcılığını bireysel varoluşlarıyla 2000'li yıllarda da sürdüren şairleri olarak bu bağlamda önemli bir zamansal kopma karşısında bu sürekliliği sağlayan isimlerdir. Fakat bugünün şiirinin varolduğu alan kuşkusuz İkinci Yeni'den, 70'li ve 80'li yıllardan bugüne taşınan isimlerle kaim değil. 2000'li yıllarda her alanda olduğu gibi şiir alanında da köklü ve *avant-garde* yeniliklerin kendisini hissettirmesi bugün şiirimiz için henüz kazanç vesilesi sayılacak bir aşamada değildir.

Bunun için pek çok neden sıralamak mümkün: şiirin bir varoluş biçiminden daha ziyade popüler ve politik bir edebiyat *kanon*'una mündemiç bir yapı olarak görülmesi, bireysel duruşların ön plana çıkması gibi pek çok durum saptanabilir. Fakat tüm bu sayılan nedenler bugünkü durumu anlamak ve adlandırmak için yeterli gerekçelere elbette ki sahip değildir. Peki o halde 2000'li yıllarda ne oldu? 2000'li yıllarda öne çıkan durumları şöyle saptayabiliriz: Öncelikli olarak 2000'li yılların şairi, sonuçlanmış olsun ya da olmasın bir şekilde geçmişle hesaplaşma yönüne gitmiştir. Kuşkusuz pasif ve geçmişe onay veren bir hesaplaşmadır bu. En yakın örneğimiz henüz daha muhasebesi devam eden 80'li yıllar tartışmasında olduğu gibi. Kuşkusuz bu alanda en kayda değer çaba Bâki Asiltürk'e aittir. Onun 1980 *Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası*'nı bütün yönleriyle inceleyen yapıtı bu konudaki kafa karışıklığını ziyadesiyle sonlandıracak bir özelliğe sahiptir. Her ne kadar tasfiye tartışmaları bu alana bir gölge düşürse, kimi 80 kuşağı şairlerinin mevzisini korumaya çalışarak Jdanov'culuk gibi kimi bayatlamış sol jargon savunma reflekslerini harekete geçirse de bugün sonuçlandırılması, belki de zamana bırakılması gereken bir tartışma olarak yerini alacak-

tır 80 tartışması. Aynı şekilde Türk şiirinin dönemsel karakteristiklerini özel sayılarıyla gündeme taşıyan *Üç Nokta* dergisinin hatırı sayılır çabası bu alandaki tartışmalara bir giriş için iyi bir zemin hazırlamıştır.

2000'li yıllarla birlikte yazınımızda bir taşra gerçeğinin olduğu nihayet anlaşılabildi. Edebiyatın İstanbul özelinde bir merkeze hasredildiği Türk edebiyatı için böylesi bir deneyimle yüzleşmek de yine şiir dolayımında oldu. İlk sayısı 2000 yılında Erzincan'da yayımlanan *Le poète travaille* dergisinin müsebbibi olduğu bir tartışma uzun erimli ve sonuçları Türk şiiri açısından hayırlara vesile olan bir girişimdi. Aynı şekilde Yom dergisinin Adana'da varlığını sürdürmesi ve bu taşra, yerellik ve merkez tartışmalarından sonra pek çok derginin taşradan sökün etmesi artık kabullenilmesi gereken bir gerçeklik olarak 2000'li yıllarda süregelen bir iz bıraktı. Bugün *Heves*, *Şiiri Özlüyorum*, *Mor Taka*, *Ada* gibi pek çok derginin böylesi bir sürecin devamı olduğunu söylemek hiç de yanlış olmasa gerektir.

Bütün bu olanlarla birlikte şiirin ciddi anlamda toplumsal olandan uzaklaştığını da öncelikli olarak belirtmek gerekir. Dönemin siyasal kavrayışına uygun olarak çok daha pragmatist, dengeleyici bir şiir siyasetinin üretildiği bir gerçek. Bu durumu hazırlayan ortamın yazınsal ve felsefi bir karşılığı yok. Tam tersine politik bir tarafı var. Türk siyasetinin yükselen eğrisinin muhafazakârlık ve İslamileşme olduğu bir dönemde Türk şiirinin de derin bir politika geliştirmesi, buna uygun manevralarla yeni mevzi arayışlarında olması böylesi bir durumu ortaya çıkardı. Henüz Sivas göklerinde Sırp tayyareleri uçmuyor, fakat şiirsel ve yazınsal kaygıların dışındaki böylesi bir hesapçılık 2000'li yılların şairi için düşülmesi gereken önemli bir şerhtir. Bütün bu kaygıların ve hesapçılığın dışında gerçekten samimi ve sahici bir şair olarak Cahit Koytak'ın Hrant Dink için yazdığı şiiri bu anlamda 2000'li yılların en önemli şiir olaylarından biri olarak selamlıyorum.

Şiir manifestoları ayrıca üzerinde durulması gereken bir konu olarak kendisini 2000'li yıllarda fazlasıyla hissettirdi. Bu alanda sadece Ahmet Güntan'ın Parçalı-Ham ve Bâki Ayhan

T.'nin Soylu Yenilikçi Şiir manifestosunun bugünün şiiri için anlamlı varoluşsal bir eşikte durduğunu belirtmem gerekecek. Aynı şekilde Yücel Kayıran'ın *felsefi şiir* poetikasının da, kendisi dışında, felsefi ve yazınsal boyutlarıyla ele alınmadığına tanıklık etmek üzücü bir durumdu. Tüm eksikliklerine ve yanlış anlaşılan taraflarına rağmen felsefi şiir tanımlamasını Coleridge'in felsefi şiir anlayışıyla, John Donne'un ve T.S. Eliot'ın konumlandırmalarıyla birlikte yeniden düşünmek gerekiyor.

2000'li yıllarda önemli bir genç kuşağın varlığını sürdürdüğü bir gerçek. Pek çok iyi genç şairin şiirini yazdığı bugün için kimi deneysel arayışların ve yenilik çabalarının olması kadar doğal bir şey de yoktur. O yüzden 2000'li yıllarda kendisini fazlasıyla hissettiren görsel şiir açılımını bu bağlamda tüm olabilirlik sınırları içerisinde değerlendirmek gerekiyor. Serkan Işın, Ömer Şişman, Enis Akın gibi şairlerin elinde hayatiyet kazanan bu şiir henüz köklü bir hesaplaşma mantığı içerisinde ele alınamadı.ERCÜMEND Behzad Lav gibi öncü bir şairin şiirsel mirasının bu bağlamda şimdiye kadar üzerinde hiç durulmamış olmasının ise ayrı bir soru işareti olarak zihinleri kurcalaması gerekir.

Oldukça karamsar bir tablo çiziyor olabilirim, fakat görünen gerçeğe daha fazla kayıtsız kalmamak adına burada sıraladığım birkaç şey dışında bugünün şiirine egemen olan ataleti başka türlü bertaraf etmenin bir yolu da yok. Onun için şiirin bunca zenginliğine rağmen eleştiri kuramının ve kurumunun bunca yokluğuna hiç kimsenin adalet duygusunun izin vereceğine inanmıyorum. Bugün ne istibdadın sisi içerisinde yükselen bir ses ne de Bursa kalesinden şimdisine ve geleceğine seslenen bir şiir var. Bugün, yazık ki, pop bilgi nümayişi içerisinde körelen zihinlerini sözde şiir ile cilalayan bir bakar-kör şiir iklimine sahibiz.

Taşrada Şiir Hazırlıkları

senin için alışılmış şeyler söyleyemem sana yaraşmaz
kış gecesi amcamızdır bahar yakından kardeşimiz
alır başımı erzincan'a giderim seni düşünmek için
dörtlükleri bozarım çünkü dağlar ne güne duruyor
kıyılar ve eskimeyen her şey seni anlatmak için

Turgut Uyar

Şiir geldi sonunda şu melun taşra kavramına dayandı. Soğuk ve ürkek bir kelime taşra: Zaman ve mekân kavrayışımızı altüst edebilen, hep geçmiş bir tarihsellik kurgusu içerisinde muhayyilemizi meşguliyete boğan bir özelliği var. Bir ara uzam, bir eşik olmasının dışında çoğumuz garipsenemeyecek bir şekilde keskinleşmiş bir varoluş kipi yüklüyoruz ona. Geçmişimizin, geçmiş tarihselliğimizin travmatik bir hatırlamaya maruz kalmadan önceki halini imlediği için mi taşra dediğimiz şey hep belirsizliklerin ve birbaşinalığın mekânı olarak kutsanmıştır? Taşra, mekânsal bir yer-yurt dolayımının dışında tamamen yerlici, folk düşünceye yapılan vurgularla gündeme geliyor. Bu sebepten olsa gerek, merkez-dışı olarak addedilen taşra, nostaljik geçmiş imgesinin sürekli canlı tuttuğu bir romantizm olan yerlilikten hiçbir zaman ayrı düşünülmez.

Her zaman eşikte, bir ara yerde durmanın hüznünü ve bi-gâneliğini taşır taşra. Kendilerine merkezi bir rol biçen ortodoksinin/muktedirlerin taşraya biçtiği gömlek ise, çoğunlukla özne olmayan bir "ötekilik" halidir.

Şair de hiçbir aidiyet duygusuna sahip olmayan bir sürgündür. Tüm biçimlere ve sınırlara karşı o hep bir ara yerde, bir

eşikte durur. Dolayısıyla dili de, yaşamı da, ürettiklerinin birer toplamı olan tüm yazınsal yaratıları da en nihayetinde hep *sürgünsoylu* bir uzamda varolur. Taşra ve yerellik kavramının bilişsel bir düzeyde ele alınması, psişik tüm veçheleriyle gün yüzüne çıkartılması bu açıdan anlamlı. Zira bir mekân olarak taşrada üretimini sürdüren şair ve yazarları nereye yerleştireceğiz o zaman? Artık, apaçık şunu kabullenmek gerekiyor: Hegemonik, baskıcı, dumura uğratılmış bir haz politikasının tek aracı olan statükocu bir dilsel anlayışın ellerine rehin bırakılacak kadar ucuz olmamalıdır şiir. Kendisini tüm sınırlardan ve mekânsal belirlenimlerden uzak tutan “taşra entelektüeli” ise muktedirler için her zaman *öteki* olacaktır. Merkezde yer tutmuş payitaht sahipleri için taşralı şair-yazar hep bir *öteki* imgesidir; yabancı ve dışarlıklı olandır. Merkeze kabulü uygun olmayandır. Kelimenin en arı anlamıyla taşra gerçek bir *madundur* (*subaltern*): Dışlanan, aşağılanan; zihinsel süreçlerini tamamlayamamış, varoluşa geç kalan, sakat bir modernliğin aşağıladığı gerçek bir *öteki*’dir.

Tüm diğer periferi ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de, eksik modernleşme serüveninden doğan her şey gibi, kendilerini edebiyatın merkezinde gören bir egemen sınıf oluşmuştur. Merkezde, İstanbul’da odaklanan bu muktedirlerin oluşturduğu edebi kanon içerisinde taşraya hiçbir zaman yer yoktur. Taşra ancak kendi iktidarlarını kutsadıkları ve tuhaf bir şekilde sıradan yerelliklerini devam ettirdikleri müddetçe bir anlam taşır muktedirlerin gözünde. O yüzden hep bir folk söylemine, bir mazlumluk edebiyatına özendirilmek istenmektedir taşra madunları. Onlara göre taşradan merkezi yönlendirecek bir ses, bir dil oluşamaz. Onlar sadece Anadolu kültürü içerisinde bir renk, bir farklılık olarak kaldıkları müddetçe ve bu toprakların geçmiş zenginliğini kendilerine hatırlatacak “romantik bir araç” olmaları ölçüsünde bir anlam taşıyacaktır.

Aynı topraklarda yaşadığı, fakat bir geçmiş imgesi olarak hatırladığı bir *yabancıdır* taşra onlar için. Kendinden menkul bir iktidar gücüyle donanmış olan bu muktedirler hiçbir zaman

Julia Kristeva'nın dillendirdiklerinin farkında olmak istemezler: "Yabancı tuhaf bir şekilde bizim içimizde yaşar. Kimliğimizin gizli yüzü, barınağımızı enkaza çeviren mekân, anlayış ve akra-balığın tökezlediği zamandır; onu kendi içimizde tanımakla on-dan kendisi olduğu için tiksینmekten kurtuluruz. 'Biz'i bir sorun haline getiren, hatta belki de olanaksız kılan bir semptomdur."

Bu söylediklerimden, merkezin yazınsal anlayışını ve çapra-şık iktidar ilişkilerini tökezleten bir deneyime geçmek istiyorum. Hamasi bir şehirli kibrini yedeğine alarak merkezde odaklanmış ve her türlü yaratıcı yazınsal anlayışı olanaksızlaştıran bir ede-biyat *kanonunun* can çekişmesinden önceki son çırpınışlarına dikkat çekmek istiyorum.

Zihinsel tüm süreçleri dumura uğrayan bu edebiyat *kano-nunun* üyelerinin (ev sahiplerinin) evin haylaz çocuklarını hizaya getirmek isterken kullandıkları dilin bayağılığından, hamasetin-den ve buyurgan efendiliğinden bahsetmek istiyorum. Zira bu buyurgan ve gündelik faşist dilin tüm jargonlarını edebiyat eleş-tirisine sokmaya çalışan kişiler Türk edebiyatında ileride vesika-lık teşkil edecek hezeyanlarla dolu nevrotik metinlere imza atmış bulunuyorlar.

Şimdilik evin en haylaz, haşarı çocuğu Erzincan'da Vadi Çiçekli ile birlikte yayımladığım *Le poète travaille* dergisi. Taş-radaki şiir hazırlıklarının direngen ve coşumcu bir ruhla dile geldiği örnek bir dergi *Le poète travaille*. Erzincan gibi bir taş-ra kentinde çıkan bir dergi olarak İstanbul'da kümelenmiş bazı iktidar odaklarınca hiç de hoş karşılanmadı bu dergi. Huzursuz-luklarının ve korkularının nedenini basit bir dil kavgasına dö-nüştürerek asıl niyetlerini saklamaya çalıştı bu kişiler. İlk bakışta derginin Fransızca olan ismine karşıymış gibi görünen bu şair-ler daha sonra durumun hiç de böyle olmadığını, dertlerinin ve kavgalarının çok daha farklı sebeplere bağlı olduğunu da inkar etmediler.

Turgay Fişekçi *Cumhuriyet*'teki köşesinde "yayımlandığı ül-keyle, toplumla ve dönemle hiçbir ilişkisinin olmadığını" savladığı *Le poète travaille* dergisini Fransızca isminden dolayı eleştirmişti.

Asıl mesele bu değildi tabii ki. Ülkenin tanınmış edebiyat isimlerinin bu taşra dergisi ile ne işleri olabilirdi ki? Beklenen şey çok daha folklorik bölgesel bir edebiyat dergisiydi. Fakat bu dergi diğer taşra dergilerinden farklıydı. Her zaman her konuda söyleyecek bir sözü olduğunu bir türlü anlatamadı Turgay Fişekçi'ye. Söyleyecek bir sözü olmasaydı eğer bugüne kadar denenmemiş edebiyat dosyalarıyla yayımlanır mıydı böylesi bir dergi? Hem de popülizme kaçmadan. Bu dergiyi çıkartanların ne şiir üstüne düşüncelerinin ne de ürünlerinin önplanda olmadığını savlayan Fişekçi'ye dergiyi yeni baştan okuması konusunda önerebileceğim hiçbir şey yok. Toplum dışılık tartışmasını ise şimdilik burada es geçiyorum. Kutsal fetişlerden yeterince çekmedik mi? İçinde yaşadığımız topluma inanmıyorsanız, size önereceğim bir reçete şimdilik yok.

Tuğrul Tanyol, Fişekçi'nin aksine hamasetini hiç çekinmeden gün yüzüne çıkarttı. Derginin baskı kalitesiyle ve "taşra entelektüeli" ismiyle alay ederek örnek bir aydın portresi çizdi.

Anlaşılan o ki, Enis Batur'un ve Doğan Hızlan'ın dergiyi bütünüyle destekleyen yaklaşımlarından hiç de memnun olmayan Tanyol tamamen kişisel hesaplarla ve çekememezlikle aynı şekildeki çıkışlarını sürdürmeye devam etti. Enis Batur'un "Şair çalışıyor demek bana kalırsa yetmezdi, sert bir isim gerekirdi: Bulunmuş.", Doğan Hızlan'ın ise "Şair Erzincan'da çalışır, İstanbul'da tartışılır" sözleri Tanyol'un canını bayağı sıkmuşa benziyor. Daha önce *Akşam* gazetesine verdiğim bir demeçte derginin içeriği hakkında bir şeyler söylenmesini istemiştım. Klişeleşmiş ve sloganik sözlerden uzak durulması arzumu yinelemiştım. Elbette eklemiştım: Gerçek bir eleştirel bilince ve donanıma sahip değillerse işin içinden "taşra entelektüeli" deyip sıyrılmanın uygun bir şey olmayacağını da dillendirmiştım.

Şükür ki içerik konusunda bir ses geldi: Gür ve azarlayan bir ses tonuydu bu. Ataol Behramoğlu *Cumhuriyet*'teki köşesinde "Şair Neye Çalışıyor" diye sorarken hükmünü çoktan vermişti zaten. Derginin görebildiği birkaç sayısındaki şiirlerden kesinlikle bir tat almamıştı. Behramoğlu. Üstelik bu dergideki şiirlerin

ne Türkiye ile ne de şiirimizin zengin birikimleriyle bir ilişkisinin olmadığını, daha da ileri giderek şiirle bile hiçbir bağının bulunmadığını iddia ediyordu.

Dönüp dolaşıp hep şu malum “toplum” gerçeklerine çarpıp duruyoruz nedense. Toplumculuğu ve sanatı birkaç ucuz dil siyasetine hapseden bu tür yaklaşımlardan ne zaman kurtuluruz bilinmez. Cevabı hep meçhul bir soru bu.

Tuğrul Tanyol müsterih olsun: *Le poète travaille* merkezden uzakta, merkezin tüm hastalıklarından azade bir dergi. *Le poète travaille* tüm yaptıklarının bilincinde olarak ilerleyen bir dergi. Her şeyden önce kendisinin şiirsel dilbilgisini silbaştan gözden geçirmesi gerekiyor. O çokça önemseydiğini söylediği T. S. Eliot bile artık imdadına yetişecek durumda değil. Şöyle biraz titreyip kendine dönmesi gerekecek galiba: Maurice Blanchot’u, Bataille’i, Derrida’yı, Zizek’i, A. J. Greimas’ı, Artaud’yu, Levinas’ı, Gadamer’i, hatta biraz da Baudrillard’ı okuması gerekecek.

Le poète travaille, gün doğarken yatağına giren Saint-Pol Roux’nun kapısına astığı sözün hakkını vermeye çalışan bir dergi. O yüzden biz, sessizliğin ve suskunun yaratıcı bir edime dönüştüğü bir düşselliğin eşliğinde duruyoruz; bu eşik de ancak sözün ve dilin gücüne, şiirin gücüne inanan insanların varlığıyla kendisini var edecektir.

Hakikaten Le poète travaille

I

Edebiyatın, sanatın ve felsefenin soluk alıp verdiği biricik mekânlardır dergiler. Edebiyatımız ilk olarak Ali İhsan Tokgöz'ün 27 Mart 1891'de *Servet-i Fünûn* dergisini çıkarmaya başlamasıyla hemhal oldu dergicilik ruhu denen şöyle. Bu ruh tüm başlangıçları ve sonları paranteze alan, edebiyata bir yaşam alanı sunan bir ruh değil de nedir? *Servet-i Fünûn*'dan bugüne kadar çıkan sayısız edebiyat dergisinde "dergicilik ruhu" denen şeyin hep hayatın bir adım önünde olduğunu görmek; yazı'nın o sonsuz utkusunun aynı zamanda yazgımızın da ayrılmaz bir parçası olduğunun farkına varmak birer okuyucu olarak gün geçtikçe bizleri edebiyat dergilerine yaklaştıran tek şey olsa gerek. Peki, zamanın ruhu ne yana düşer?

Biraz kapıyı aralamak gerekecek. Bildik bir sözdür: "Edebiyatın nabızı dergilerde atar." Yere ve zamana göre değişen bir nabız atışı olsa da şüphesiz tarihin hiçbir döneminde dergicilik dediğimiz olgu olmadan, edebiyat da dahil, yazıya dair tüm uğraşlar onsuz soluk alıp veremez olmuşlardır. İlk ürünlerini dergilerde yayımlayanlardan tutun da bir akımın ya da bir anlayışın dünyaya karşı duruşunun da hep somut bir göstergesi olarak var olmuştur dergiler. Bizde pek fazla örneği olmasa da Batıdaki tüm yazınsal akımlar, hareketler ve anlayışlar ya bir *edebi kanon* ya da salon kültürünün sonucu olarak sanat ve edebiyat dergileri etrafında toplanan yazar ve şairlerin uğraşlarıyla gün ışığına çıkmıştır. Sözgelimi André Breton'un 1930'da yayımladığı *Le Surréalisme au service de la Révolution* ile Tristan Tzara'nın *Dada* dergisi dünya edebiyatına da yön vermiş köklü değişimler

öngören yazınsal akımların örnek ve simge iki dergisidir. Bizde de edebiyat alanında böyle pek çok simge dergi vardır. Pek çoğu misyonlarını tamamladıklarını bir şekilde belirterek ya da başka sebeplerden dolayı yayınlarına gerekli ya da gereksiz son noktayı koymuşlardır.

Hep kanıksadığımız ve artık neredeyse duymaktan bıktığımız bir sözdür: “Edebiyat ve sanat alanındaki tıkanmadan ve yetersizlikten dolayı böylesi bir dergiyle karşınıza çıkıyoruz.” Evet, birileri hep müdahale ediyor, fakat her nedense bu müdahaleler çoğunlukla bir cahil cesaretinden öteye gidemiyor. İnsanlar artık edebiyatı değil kendi bireyselliklerini merkeze aldıkları için dergi çıkarmaya başlıyorlar. Ortalıkta mide bulandırıcı bir pragmatizm ve fetişleştirilen bir pop-çağ çılgınlığı var. Yazık ki artık her şey gibi edebiyata da sızdı bu tavır. Hem maddi olsun hem de ondan daha güç ve çileci yanıyla bir nevi “acı” nosyonunu fetişleştirerek bir kült olarak önümüze konan yapısıyla da dergicilik hiçbir zaman ondan vazgeçilemeyecek bir olgu. Tüm açmazlarına, zorluklarına ve götürdüklerine rağmen... Her zaman iyi şeylerin müsebbibi olduğu da söylenemez. Çoğu zaman çok yanlış heveslere ve yanlış hesaplara dahi yol açabilir, açıyor da. Fakat her şeye rağmen dergicilik en azından yazıya baş koymuş, onu bir yaşam biçimi olarak tüm hazzardan da öte merkezi bir noktaya koyan gerçek edebiyatçılar için yine de vazgeçilemeyecek yegâne şeydir. Zira edebiyatçının onun dışında gidebileceği bir evi yoktur. Bir derginin kapağı onu tüm yağmurlara ve rüzgârlara karşı güçlü kılar, bir derginin bütün sayfaları da bir yorgan olup içini ısıtır. O nedenle, dergiciliği hiçbir zaman düz çizgisel anlamda bir ego tatmini olarak görmemek gerekiyor. En azından işini (yaşam biçimini) gerçekten bir ibadet hassasiyetiyle yapanlar için bu böyledir. Dergiciliği muhakkak ki bir ego tatmini ve yükselme, görünür olma, podyuma çıkma gibi görenlerimiz de vardır. Fakat bu türden kişilere de fazla takılıp kalmamak gerekiyor. Zira edebiyatın rüzgârı karşısında onların da hiçbir şansı olmayacaktır, olmamalıdır!

Turgay Fişekçi 10 Eylül 2003 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinde edebiyat dergiciliği ve şiirin giderek toplumsal olandan kopması bağlamında ele aldığı “*Şiirde Bir Dönem Kapanırken*” yazısına, anlaşılan vur abalıya cinsinden, iyi bir örnek bulmuş gibi. Söz konusu örnek, yayın yönetmenliğini üstlendiğim, Erzincan’da yayımlanan *Le poète travaille* (*Şair Çalışıyor*) dergisi.

Kendi şiir anlayışını mutlak bir gerçeklikmiş gibi dayatan Turgay Fişekçi için şiirin olmazsa olmaz koşulu tamamen toplumsal bir vaka olmasıyla ilgili. “Şiiri toplum hayatından çıkarıp kıyıda köşede kalmış insanların bir uğraşı haline getirilmesini” ise, “şiirde anlam aramayan, sözcük oyunları ile ilginçlikler yaratmaya çalışan, söyleyecek sözü olmadığından kapalı, ne dediği anlaşılmaz dizeler kurarak; üstelik şiir budur diyerek bu anlayışın savunusunu da canını siper edercesine yapan şairlerin” günah hanesine yazıyor. Şiirin toplum hayatının dışına çıkmasını ise tamamen buna bağlıyor Fişekçi.

Aslında sevgili Fişekçi’nin sorduğu soruların yanıtı çok basit: Yayınevlerinin en saygın dizilerini oluşturan şiir kitaplarının yerini bugün başka dizelere bırakmasının nedenlerini toplum hayatının daha da derinlerinde aramak varken, tamamen sözel bir edime dayanan şiirin bunda ne günahı olabilir ki?

Turgay Fişekçi’nin örnek olarak gösterdiği “birkaç heveslinin bir araya gelip çıkardıkları şiir dergilerinde” yer alan şiirlerin yayımlandıkları ülkeyle, toplumla, ve dönemle bir ilişkisinin olmaması ve Fişekçi’nin böyle bir ilişkiyi şiirden beklemesi de yine kendisinin şiire yüklediği misyon açısından üzerinde düşünülmesi gereken bir konu. Turgay Fişekçi “böylesi bir dergi” diye örnek gösterdiği *Le poète travaille* dergisinin her şeyden önce ismine takmış. Neden Türkçe değil de Fransızca? Neden olmasın sayın Fişekçi? Türkiye’den ya da yurt dışından örnekler vermek istemiyorum. Çünkü zaten bizim böyle bir kaygımız yok. Bu tavır yalnızca geçenlerde yine bir şairden gelen tuhaf bir tepkiyi anımsattı bana: Neden *Yasakmeyve* ismi?

Oysa *Le poète travaille* dergisi “taşra”da çıkan bir dergi olarak hiçbir zaman merkez-çevre periferisi içerisinde boğulmayan bir dergi. Anlaşılan derginin Erzincan’da yayımlanıyor olması bile bir problem Turgay Fişekçi için. “Bu dergi Erzincan’da yayımlandığına göre, oradaki şairlerin ürünlerinin ağırlıkta olması gerekir” gibi bir peşin hükümlülüğe de sahip. Biz bulunduğumuz yöre halkı için ya da herhangi bir yöre halkı için bir dergi çıkartmıyoruz sevgili Turgay Fişekçi. Sadece yaşadığımız bir mekân olmasından dolayı “taşralı” bir yönü var dergimizin. Bir taşra dergisi değiliz. (Zaten bu taşra-merkez muhabbetinin de ayrıca düşünülüp tartışılması gerektiğine inanıyorum.) Eğer bulunduğumuz yöre halkı için bir dergi çıkartıyor olsaydık, dergimizde en çok türkü ve mani yayınlardık. Beraber ve solo şarkılar söylemeye pek vaktimiz olmuyor. Tabii halay çekmeye de.

Erzincan’da yayımlanıyor diye bir derginin illa ki Erzincanlı şairlere mi yer vermesi gerekiyor? Eğer öyle bir zorunluluk varsa bilebildiğim kadar şu an piyasada “Erzincanlıyım” diye dolaşan Yusuf Hayaloğlu ya da İbrahim Sadri’den de şiir mi yayımlamamız gerekiyor?

Çok üzgünüz ama, Cemal Süreya aramızda değil. Eğer yaşıyor olsaydı dergimizde görünecek tek ve en güzel Erzincanlı şair o olurdu.

Turgay Fişekçi’nin takılıp kaldığı en önemli konulardan biri de ülkemizin tanınmış edebiyat isimlerinin (İlhan Berk, Enis Batur, Lale Müldür, Gülseli İnal, Oruç Aruoba, Cahit Koytak, küçük İskender, Necmi Zekâ, Bedri Baykam, Orhan Alkaya v.s.) *Le poète travaille*’de ürünlerinin yayımlanıyor olması. Bütün bunlardan yola çıkarak “söyleyecek bir sözümüzün olmadığını” söylüyor Turgay Fişekçi. Yazısının başında dergimizi ilgiyle takip ettiğini söyleyen Turgay Fişekçi şu ana kadar yayımlanmış olan yedi sayımızda hem Türk Edebiyatı ve şiiri üzerine hem de şiir üzerine söylenmiş sözlerimizin olduğunu görecektir. İlhan Berk eğer Türkçe düşünen bir şair değilse, onun hakkında hazırlanmış olan dosyamızda da herhalde Fransız bir şairin taşeronluğunu yapmış değiliz. Şiir ve resim ilişkisinin özel olarak irdelendiği

kaç edebiyat dergisi vardır Türkiye’de? Ya da düzyazı şiiri şu zamana dek kimler dert edindi kendine? Bu derginin kadrosunu oluşturan Erzincanlı şair ve yazarlar bunları kendisine dert ediniyor. O yüzden kimselere iş olsun diye kucak açmak ya da sırt çevirmek gibi bir derdimiz yok. Niteliği yüksek, seçkin ürünler yayımlamaya çalışıyoruz. O yüzden dergiciliğin de çok ayrı bir yere oturtulması gerektiğini düşünüyorum. Tıpkı geçenlerde hararetli bir şekilde gündeme getirilip de tartışılan küratörlük meselesi gibi, dergiciliğin de çok özel bir küratörlük işi olduğuna inanıyorum.

Son bir söz: *Le poète travaille*, edebiyatın tam merkezinde soluk alan, bulunduğu yeri merkezi bir yer olarak konumlandıran bir dergi. Biraz tebessüm ettirecek ama olsun: Tıpkı yayımlandığı Erzincan şehri gibi bütün fay hatlarının kırılma noktasında yer alan bir dergi *Le poète travaille*. Edebiyatın, felsefenin ve şiirin fay hatlarını yerine oturtmak gibi mütevazı bir misyonunun olması da bu açıdan doğal karşılanması gereken bir durum.

Galiba Erzincan’dan İstanbul’a doğru, henüz richter ölçeği saptanamayan derin bir sarsıntı yarattık.

III

Tanıl Bora bir yazısında “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”nin²⁴ hal-i pürmelâlini anlatırken bilhassa İstanbul’da odaklanan dışlayıcı şehirli kibrine; tarihsel perspektiften bakıldığında, Türkiye’nin yerlileştirme becerisinden ve kaygısından hayli yoksun modernleşme tecrübesine karşı bir reaksiyon olarak tespit etmişti taşra özcülüğünü.

Taşra kavramını mekânsal ve zamansal tüm bağlamlarından kopartarak, onu bir *öteki* olarak kodlamadan ele alan bir bakış açısına henüz varamadık. Merkez-çevre açmazının halen

24 Tanıl Bora (1996): “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, *Birikim*, sayı: 86-87.

daha önümüzü tıkayan en önemli sorunlardan biri olduğunu görmek bu kadar zor mu?

Taşra kavramı her şeyden önce kendisini imleyen yerlilik düşüncesinden ve onun çağrıştırdığı tüm imgelem biçimlerinden ayrı düşünülemez bir alana sevk eder bizi. Tek başına bir yerlilik düşüncesini kutsayacak değilim. Fakat bilinmesi gerekiyor: Yerlilik, dünyaya ve kültüre “içeriden” bakmanın uzamsal yoludur. Modern bir partikülerizm biçimi olarak yerlilik, hiçbir zaman türdeş ve özsel bir yapı arz etmez. İçinde barındırdığı kültür ve kimlik nosyonuna bağlı olarak hep farklılığın simüle edilerek yapı sökümüne uğratıldığı bir aynılığın dolaysız göstereni olarak yerlilik, tek başına kendinden menkul bir alanı ilgilendirir. Kendi kurduğu bir dışsallık üzerinden kendi varlığını inşa eden (temsili) bir yerlilik düşüncesinin belirlediği tüm görme biçimlerinin dünyaya biçtiği değer de Heidegger’in “varlığın mekânı olarak” gördüğü “dil”de içsel bir dönüşüme uğrar.

Taşranın aksine, metropollerde yoğunlaşan şehirli kibri tektipliliği kutsayan yapısıyla neo-faşist bir söyleme sahiptir. Taşranın, modern zamanlarda metropol algısının zihinlerde yeşerttiği bu neo-faşist dalgaya karşı ürettiği reaksiyonlar bir sonuç olarak görülebilecek romantisist taşra özcülüğünün de mazur görülecek bir tarafı olmasa gerektir.

Georg Simmel, bir yerde,²⁵ metropole özgü birey tipinin psikolojik özelliklerinden birinin de “sinirsel uyarımın şiddetlenmesi” olarak belirler. İstanbul’daki dışlayıcı, ötekileştirici şehirli kibrinin her vakit “gülümsemeye” meyyal şairi Tuğrul Tanyol’un *Akşam-lık* dergisinin 19 Eylül tarihli sayısındaki yazısı da böylesi bir “sinirsel uyarımın şiddetlenmesi” durumuna gösterilebilecek ender örneklerden biri.

Zira bu yazı, yapılan işlerin niteliğine bakmadan toptancı bir bakışla idam fermanı imzalayan bir padişah buyruğu gibi. “Günümüz toplumunun lümpen ve arabesk yapısı”ndan bahse-

25 Georg Simmel (1991): “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, (çev. Celal A. Kanat), *Deft-er*, sayı: 16.

den Tanyol'un Erzincan'da yayımlanan *Le poète travaille* (Şair Çalışıyor) dergisi için kullandığı sevimsiz ifadeler de o çokça eleştirdiği "İbo'dan başka müzik dinlemeyen, düşük zevkli, ayaktakımı bir toplum(un)" diliyle dillendirdiği alt-kültürün iç gıcıklayan bir rahatsızlığı değil de nedir?

Tuğrul Tanyol gibi bir şairden beklenmesi gereken şey bu olmamalıydı. İsterdik ki; Türkçe düşünen, Türkçe yazan dilin ve düşselliğin sınırlarını ardına kadar zorlayarak şiirin, felsefenin ve hayatın tüm ara-bölgelerinde gezinen bir dergiyi o yadsıdığı "ayaktakımı" toplumun jargonuyla eleştirerek "komik" duruma düşmeseydi.

Le poète travaille, insanlığın ortak diliyle çalışıyor sayın Tanyol. Dönüşü ve varmak istediği nokta hep orası. İsterdik ki Tuğrul Tanyol gibi bir şair derginin baskı kalitesine ya da "taşra entelektüeli ismi"ne bakmadan derginin içeriği hakkında bir şeyler söyleyebilseydi. Acaba, çok mu zor bir şey istemiş olurduk sayın şairden?

"Dilin zorunluluğunun suskunluk içinde son bulduğu yer (de)" (*Alphonso Lingis*) *Le poète travaille* dergisi de varlığın biricik mekânı olan dile, sessizliğe ve suskuya doğru ilerliyor. Düşlerin yaşandığı en güzel yere doğru.

IV

Le poète travaille [şair çalışıyor] dergisinin çıkış öyküsü hem pek çok edebiyat dergisinin yayımlanma saiklerinden ayrı düşmeyen hem de süreç içerisinde bu öykülerden kendisini ayrı bir yerde konumlandırmayı bilen, kendi öyküsüne sahip olmasıyla da farklı bir tecessüsün izlerini bıraktı Türk edebiyatına. Kuşkusuz bu tespit ayrı bir çıkış öykümüzün olmadığı anlamına gelmiyor. Erzincan'da, bir taşra kentinde edebiyat ve sanatla uğraşmak, hele ki bu uğraşın verimleriyle hemhal olmak öyle sanıldığı kadar kolay değil. Her şeyden önce adına taşra deyip onu her türlü verimsizliğin, ataletin, kapanmışlığın simgesel figürü haline

getirilmiş bir mekânda yaşamak, sonrasında bu mekânda soluk almaya çalışmak başlı başına bir sorun iken, bir şiir dergisiyle edebiyat dünyasının karşısına çıkmak sanırım cesarettten biraz daha fazlasını gerektiriyor. *Le poète travaille* dergisinin çıkış öyküsünü kabaca iki döneme ayırmak mümkün. Hem yazınsal kaplamı hem de süreç içerisinde yönlendirici, ses getirici özelliklerinin öne çıktığı veçheleriyle *Le poète travaille* kalıcılığını gösterdi ve neredeyse artık bir parolaya dönüşen, hemen her yerde, her alanda dillendirilen “şair çalışıyor” lafzıyla da pek çok kez isminden söz edilmesi zorunlu hale gelen bir simgeye dönüştü. Örnekse, Semih Paroy’un *Cumhuriyet Kitap*’taki “Le poète travaille” karikatürü, Yasakmeyve’nin “şair gülüyor”, “şair serinliyor”, “şair yazıyor” vb. resimaltı anıştırmaları bu simgeleştirmenin tipik örnekleri olarak öne çıktı.

Ocak-Şubat 2000’de yayımlanan ilk sayısından 5. sayıya kadar geçen zaman dilimi derginin ilk dönemini oluşturur. 6. ve 13. sayıları kapsayan ikinci dönem daha çok derginin matbuat ve yaygınlaşma evresini oluşturmaktadır. Her edebiyat dergisinin gizli bir tarihi vardır. *Le poète travaille*’ın tarihi de onu oluşturan zorunluluklardan ayrı düşünülemeyecek bir tarih. Her ne kadar mikro ölçekte kişisel bir zorunluluğun yansıması olarak görülse de yine de nevi şahsına münhasır pek çok özelliğiyle edebiyat tarihimizde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu düşünüyorum. Taşrada edebiyat ve sanat yaşamının merkez addedilen metropollere oranla daha doğurgan ve daha canlı olduğunu düşünmüşümdür hep. Dışarısının her türlü yalnızlığını içselleştiren bir ruh iklimi egemendir taşrada. O yüzden küçük taşra kentlerinde edebiyat ve sanat meraklıları hemencecik bulurlar birbirlerini. Zamanla bu doğal birliktelik hiçbir nesep, etnik köken ve din farkı gözetmeden bu insanları bir araya getirir. Bir çay ocağının bahçesinde, bir kitabevinde kendiliğinden açığa çıkan edebiyat sohbetleri, kitap okumaları aslında bilgiye ve öğrenmeye olan açlığın da bir tezahürüdür. Erzincan’da *Le poète travaille*’dan önce yayımlanan *Taşra* dergisinin böyle bir öyküsü vardı. Dışarıdan gelen her sese kulak kabartmak, kendi iç sesini dinlemek bu türden

bir sürecin onsuz olunmaz bir sonucuydu. Üniversite Kitabevi bu insanlar için bir arada olacakları bir mekândan daha öte bir anlam taşıyordu. Vadi Çiçekli *Erzincan'dan Adalar'a* şiirinde bu yaşantının resmini inceliklerle işler: "önce kızılbaş sonra sakaltutan rampalarında/ daha sonra erzincan'da başladı kar/ aynı kar şamil'in resimlerinde/ yalnızca figürün önünde yağar/ bugün yağın karınsa arkası yok/ arkası olmayan figürler/ özellikle dışarıda bugün/ üniversite kitabevini ve ahmet bozkurt'u/ saymazsak/ bugün bütün erzincan kapatmış kendini evlere/ yoksa bulutlar daha mı beyaz, diyerek" (Vadi Çiçekli, *Rüzgârın Getirdikleri*, s. 59). Aşklarımızı, kırgınlıklarımızı, çocuksu hezeyanlarımızı hep bir arada yaşadığımız, Erzincan sokaklarına taşıdığımız, belki de bir daha yakalayamayacağımız sahiciliğiyle yeni bir dile, yeni bir ortaklığa adım attığımız ilk eşik olmuştur taşra yaşantısı. Bugün geriye dönüp baktığımda bu çocuksu heyecanın, peşi sıra sürüklendiğimiz hayallerin pek çoğumuzu üzen aşklarımızdan da öte bir anlam taşıdığını görmek hiç de şaşırtıcı değil. *Taşra* dergisiyle birlikte Erol K.'nin *Poem* ve *Barbar* isimli fanzinleri de bu süreçte önemli bir yere sahipti. Erzincan'da bir şiir dergisi çıkarma fikri, öncelikle, Vadi Çiçekli'ye aittir. Bir gün Emniyet müdürü Vadi Çiçekli'nin Erzincan'a polis okulu müdürü olarak gelmesiyle bizim için pek çok şeyin değiştiği bir gerçek. Bir emniyet müdürü, şair ve ressam... Daha sonra derginin yoğunluklu olarak tartışıldığı dönemde İlhan Selçuk *Cumhuriyet*'teki köşesinde böyle bir tablonun güzelliğinden defalarca bahsetmişti. Vadi Çiçekli'nin varlığı içimizi ısıtan ve her şeyi mümkün kılma gücünü bize öğreten bir dost eliydi. Bir dergi çıkarma fikrini ortaya attığında pek çoğumuzun isteksizliği onu hiç yıldırmadı ve *Le poète travaille*'ın ilk sayısı Vadi Çiçekli'nin gayretleri ile ortaya çıktı. Derginin tasarımını ve dizgisini de kendisi üstlendi. İlk 5 sayı sınırlı sayıda renkli fotokopi yöntemiyle çoğaltıldı. Vadi Çiçekli ve Şamil Potur ile birlikte bu ilk dönemi yoğun bir şekilde geçirdik. Derginin daha görünür olduğu, güncelliğini koruduğu ikinci döneminin öyküsü biraz daha farklı. İlk dönem daha çok kendimiz için çıkan bir dergi görünümündeydi. Sınırlı sayıda ta-

kipçimiz vardı. Pek çok kişi dergiye ulaşmaya çalışıyordu. Açıkçası yaptığımız işin çapının pek de farkında değildik. Bir gün Enis Batur'dan bir mektup aldık, sonra 2002 yılında İstanbul'da kendisiyle bir görüşmem olmuştu. O gün Enis Batur'un söyledikleri halen daha kulaklarımda çınlar: "Yayın kurulu toplantısında elden ele dolaştı *Le poète travaille*, herkes 'kim bu adamlar?' dedi. Dergimi ellerinden zor kurtardım." Bu son sözü söylerken Batur'un gözlerindeki ışıltıyı fark etmek açıkçası sarsmıştı beni. *Le poète travaille*'ı bu şekilde sahiplenmesi bizler için çok önemliydi. Enis Batur, kendisinin her türlü katkıya açık olduğunu ve dergimizi destekleyeceğini belirtti. Bense oturmuş, şaşkınlığımı bir türlü üzerimden atamıyordum. Her ay sonu masasının üzerinde bekleyen, Türkiye'nin her yerinden gelen yığınla derginin içinden bazı isimleri cımbızla çektiğini söylüyordu Batur. Bu tarihten sonra bir anlamda Enis Batur'u dergimizin ikinci kurucusu olarak görmek gerekiyor. Bu heyecandan güç alarak yeni sayı için hazırlıklara başladık. 6. sayıyı İlhan Berk özel sayısı olarak hazırladık. Berk'in yayımlanan ilk şiirini ve diğer şiirlerini telefonun ucunda yazıya döktüm. Hatta "Ses" şiirinin ismini beraber kararlaştırmıştık. Dergiye her geçen gün ilgi daha çok artıyordu. Her kesimden, her yaştan şairin, okurun desteği bizim için oldukça gönendiriciydi. Sahici ve yaptığı işe inanan bir dergi oluşturmak öncelikli amacımızdı. O yüzden siyasal kaygılarımız, önceliklerimiz hiçbir zaman olmadı. Dergimize gelen her ürünü yazarının ismine ve konumuna bakmadan değerlendirmeye tabi tuttuk. Önceliğimiz hep yazınsal metnin ve şiirlerin sanatsal değeri üzerine odaklandı. Böyle bir tutum sonrasınca, doğal olarak, küstürdüğümüz pek çok isim oldu. Çünkü daha en başından itibaren bir taşra dergisinin olası tüm hastalıklarından uzak bir şekilde dergimizi koordine etmeye çalıştık. Bu dergi eş, dost, grup, cemaat dergisi olmayacaktı. Kuşkusuz bir kadro dergisi olarak da düşünülebilir *Le poète travaille*. Fakat bildik kadro dergilerinden ayrılan pek çok yönü vardı. Sırf kendimizi ya da çevremizdekileri öne çıkartmak için güzellemelere yer vermedik sayfalarımızda. Sadece iyi şiire, iyi eleştiriye kapımızı her zaman

açık tuttuk. Bunu ne kadar başardık sorusunun cevabını uzun tartışmalara sebebiyet veren Fransızca ismimize bakarak değil de dergimizin sayfalarında bulmak pekâlâ mümkün.

Le poète travaille, ucuz söz siyasetlerine kapılmadan zamanının ruhunu yakalamaya çalışmaktan ziyade, bizatihi yüzünü şiirin kalbine döndü. Onu anlamaya, görünür kılmaya çalıştı. Çünkü zaman belirsiz ve simülatif bir kurgu içerisinde gittikçe erimekteydi. Her geçen gün edebiyata egemen olan fütursuz cehaletin tanığı oldukça, öncelikli olarak yapılması gereken şeyin daha çok şiire, daha çok yazıya dönmek olduğunun farkındaydı.

Le poète travaille dergisinin ilk sayısı Ocak 2000 yılında yayımlandı. Ağustos-Eylül 2005 tarihli 13. sayısı da yayına ara verdi. Kapandı demiyorum, çünkü halen bir imkân ve teselli olarak yeniden yayımlanma düşüncesini her daim diri tutuyoruz: bir hayal ya da istek olmanın da ötesinde, bir gereklilik olarak daha çok. Aslında dergi yayımlanmaya devam ederken çeşitli vesilelerle, kimi zaman açıkça kimi zaman da herhangi bir söz söylememize gerek kalmadan, bizatihi bir üretim ve eylem biçimi olarak *Le poète travaille* çıkış gerekçesini, ilkelerini, amaçlarını ortaya koymuştu. Bunda ne kadar başarılı olduk, eksikliklerimiz, surda açtığımız gedikler nelerdir sorusuna verilebilecek cevap, belki bugünden bakıldığında daha kolay gözükebilir. Her şeye rağmen dönüp geçmişe baktığımda hedeflediğimiz pek çok şeyin her türlü kısıtlı imkâna rağmen gerçekleştiğini görmenin hazzını duyumsamak güzel bir şey. Fakat şu da bir gerçek: gerçekleştirdiklerimizin toplamı hiçbir şekilde dergimizin varlık nedenlerinden birini oluşturmadı.

Bir ayraç, bir eşik, bir ilk adımın tescil edilmesiydi *Le poète travaille*. Derginin Ocak 2002 tarihli 5. sayısında dillendirdiklerimiz çıkış gerekçemizin oldukça net bir fotoğrafını çekiyor: "*Le poète travaille*, isminin çağrıştırdığı, ya da çoğu kişi için itici gelebilecek olan benlik kaygısının belirleyici olduğunu düşündürtecek olan yapısıyla, yerel olandan tamamen uzak bir dergi olarak görülebilir. Birçoğumuz belki hâlâ aynı düşünceyi taşıyor olabilir. Ama tam aksine, *Le poète travaille* hem yerel olanı hem

de evrensel olanı içermleyen dilsel ve mekânsal tüm poetik kur-
gulanımıyla elinden geldiğince tüm yitik dillere ve seslere kapı-
sını ardına kadar açık tutacaktır. Yaralı ve dingin tüm seslere...
Biz buradayız, peki ya siz?” Bu türden bir netlik ayarını izle-
yen tüm sayılarda yerine getirmeye çalıştık. Öncelikli amacımız
taşrada bir dergi çıkartarak merkeze kafa tutmak olmadı hiçbir
zaman. Böyle bir amaç pek çoğumuz için öncelikli bir yaşam
alanını tesis edebilir, fakat bizim *Le poète travaille* ile yapma-
yı başardığımız şey, bu türden gelip geçici her türlü hamasetin
kendi rüzgârıyla birlikte yel olması gerçeğini her daim akıldan
çıkartmamak olmuştur. Merkez addedilen edebi *kanon*’un tüm
zayıflıkları, hastalıkları üzerine çullanılacak bir mirasyedilik
kavgasından beride durmamız gerektiğini ziyadesiyle hatırlatan
bir tecessüsü, hem fikrimizin hem de zikrimizin olmazsa olmaz-
ları içerisine çoktan yerleştirmiştik. O nedenle dergimizin Fran-
sızca ismi etrafında kopartılan tüm fırtınaya da bu minvalde
yaklaştık. Sonuçları açısından hayırlı tartışmalara vesile oldu.
Edebiyat ortamımızın garabetini göstermesi açısından ilginç ve
ibretlik tartışmalara önayak olduk. Peki, ne oldu? Erzincan gibi
taşra kentinde çıkan Fransızca isimli bir dergi neden bir anda hiç
olmadığı kadar bütün gözleri kendi üzerinde topladı? Bu dergi
neredeyse Cumhuriyet tarihinin en yoğunluklu tartışmalarından
birinin müsebbibi oldu.

Müstesna bir garabet örneği de *Hürriyet Gösteri* dergisin-
deki yazısıyla Yıldız Cıbroğlu’ndan geldi: “Erzincan’da ya-
yınlanan edebiyat dergisi *Le poète travaille* (şair çalışıyor) adı
Fransızca olduğu için oldukça tartışma yarattı. Bu tartışmalar
sırasında Doğan Hızlan, önce *Hürriyet* gazetesindeki köşesinde
sonra *Hürriyet Gösteri* dergisinde çıkan yazısında bu konuya
değinirken, Hıncal Uluç’un ‘*İndependent*’ gazetesinde yayımla-
nan (20 February 2004) bir şiiri kendisine ilettiğini belirtiyor-
du. İskoçyalı şair Edwin Morgan’ın ‘Bir Macar Yılanın Siestası’
başlıklı şiirinin tamamı şu (...)” dedikten sonra Lèvi-Strauss’dan
başlayarak şiir yorumunu ilerlettiği yazısını “eksik olmasın, bir
de ben vurayım” mantığıyla bitirir: “Morgan’ın şiirini okuma-

mıza vesile olan *Le Poète Travailleur* için, edebiyat bağlamında konuşulacak şey olmadığına göre, şu sorulabilir: Kapak derginin dış giyimidir. Kapaktaki Fransızca ad ile Türkiye’de Irak savaşına kadar çok yaygın olan, göğsünde ya da sırtında kocaman İngilizce yazılı tişörtler giyme merakı arasında ne gibi bir fark vardır?” Kendinden menkul bir dil ve siyaset anlayışının en vülger örneklerinden olan bu türden sıg bir zihne söylenecek pek bir şey yok aslında. Bu türden örnekler hep bildik ve bize özgü aydın kibrimizin, tarihe ve bilince geç kalmış öznemizin sabuklamasından başka bir şey olmasa gerek. Tanıl Bora *Le poète travailleur* dergisinin tam da bu anlamda edebiyat ve “kültür” dünyasında İstanbul-taşra nispetinin “bozukluğunu” açığa çıkartan bir tartışmaya vesile olduğunu söylemişti.²⁶ Bora’nın sahici öngörüsü Şükrü Argın’ın yerinde tespitleriyle bu tartışmada yeni bir çeper oluşturunuyordu: “Doğrudur; *Le poète travailleur* eğer İstanbul’da yayımlanıyor olsaydı, bunun ardında gereksiz bir ‘şaşırtıcı olma isteği’ aramak ya da sözkonusu başlığı ‘taşra entelektüeli bir ad’ olmakla suçlamak kimsenin aklına gelmeyecekti. Evet doğru, ortada gerçekten bir ‘züppelik’ var, ama nerede? İnsanın yukarıda alıntılanan türde bir eleştirinin altına imza atabilmesi için, yani bu ülkede yaşayan herhangi birini ‘taklitçilik’le suçlayabilmesi için, gerçekten de, kendisini, neyin taklidi olduğunu anımsayacak ölçüde unutmuş olması gerek?”²⁷

Gerçekten de edebiyat ve kültür dünyamızda taşra-merkez ilişkilerinin ne düzeyde olduğunu görmek açısından ilginç bir örnek olarak görülebilir *Le poète travailleur*. Fakat hiçbir şekilde akıllardan çıkarılmaması gereken temel düstur da şu olmalıdır: *Le poète travailleur* hiçbir vakit sırtına giydirilmek istenen kisvelele kendi yazınsal ve politik yönsemelerine güdümlü kanallar açmadı, tam aksine daha en başından itibaren derdini net bir şekilde ortaya koydu; o nedenle ne taşra ile anılabilecek ne de

26 Tanıl Bora (2005): “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, (*Taşraya Bakmak* içinde, s. 50-51), İstanbul: İletişim.

27 Şükrü Argın (2005): “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?”, (Tanıl Bora [der], *Taşraya Bakmak* içinde, s. 271-296), İstanbul: İletişim, s. 287-288.

taşrayla adlandırılabilcek bir dergi değildir. Bir taşra ve yerlilik özcülüğünün eksiltili kapanımına mahkûm edilebilecek bir dergi hiç değildir. Sadece taşra kentinde çıkıyor olması, onun her sayısında ortaya döktüğü verimlerinin hakkıyla ele alınmasını gerektirecek sahih bir özden kuvvet almasına dayanır. Kendi adıma bunu hep böyle gördüm. *Le poète travaille* tartışmasındaki pek çok ismin bu sahih duruşa olan kanaati belki de bizim en önemli varlık nedenlerimizden biriydi. Sadece sıraladığım şu isimler bile bu tartışmanın çeşitliliğini göstermesi açısından fikir verecektir: Turgay Fişekçi, Tuğrul Tanyol, Enis Batur, İlhan Berk, İlhan Selçuk, Doğan Hızlan, Haydar Ergülen, Mehmet H. Doğan, Işık Kansu, Ataol Behramoğlu, Gülseli İnal, Tanıl Bora, Şükrü Argın, Veysel Çolak, Hüseyin Ferhad, Celal Fedai, Hidayet Karakuş, Gültekin Emre, Ahmet Ada, Mustafa Şerif Onaran, Erdal Alover...

Le poète travaille daha en başında, yayımına başlarken bir fısıltı, bir ses olmak hülyâsıyla çıkmıştı yola. Zaman ilerledikçe bu fısıltının uğuldayan derinliğine tanıklık etmek, eşine az rastlanır bir mutluluk kaynağı oldu. *Le poète travaille* taşrada çıkan bir dergi olarak hiçbir zaman merkez-çevre sarmalı içerisinde boğulmadı. Gün doğarken yatağına giren Saint-Pol Roux'nun kapısına astığı sözün hakkını vermeye çalıştı. Amacımız ve ilkemiz oldukça açıktı: "Sessizliğin ve suskunun yaratıcı edime dönüştüğü bir düşselliğin eşliğinde duruyoruz; bu eşik de ancak sözün ve dilin gücüne, şiirin gücüne inanan insanların varlığıyla kendisini var edecektir."

Le poète travaille dergisine yönelik olan Cumhuriyet tarihinde eşine az rastlanır bu ilgi neden kaynaklanmaktaydı? Söz konusu ilgi bu yoğun ve güncel tartışmada taraf olmaktan, çorbada bizim de tuzumuz olsun diye, tamamen yazınsal önceliklerden kaynaklanan bir durumdu. Her kesimden pek çok ismin bir arada bulunduğu kaliteli bir dergide yazma güdüsünün ön planda olduğunu söylemek mümkün. Öyle ki, o dönemde Hasan Öztoprak şiirlerini sadece *Le poète travaille*'da yayımlıyordu. Bu tercihi de kendisiyle yapılan söyleşilerde dillendiri-

yordu. Az ama öz şiir yayımlayan Orhan Alkaya ismini de buraya ekleyebiliriz. Her sayımızda, taşrada yayımlanan bir dergi için fazla yadırgatıcı ve fazla şaşırtıcı gelebilecek güçlü bir kadronun ürünleriyle yer alması, *Le poète travaille*'ı kendi dergileri olarak görmesi az rastlanılan bir durumdu. Cahit Koytak'ın "Mezarlıkta Kumpanya/şair çalışıyor", Haydar Ergülen'in "Le poète regarde...", Engin Turgut'un "Mahcup" şiirleri bu sahiplenmenin en güzel örnekleri olarak dergi sayfalarımızda yerini aldı. Bütün bu olanlar sonrasinda, Cumhuriyet tarihinde ilk defa, yazınımızda bir taşra gerçeğinin olduğu nihayet anlaşılabildi. Edebiyatın İstanbul özelinde bir merkeze hasredildiği Türk edebiyatı için böylesi bir deneyimle yüzleşmek de yine şiir dolayımında oldu. *Le poète travaille* bu anlamda Türk edebiyatının en fazla tartışılan dergilerinden birisi oldu.

Le poète travaille dergisinin müsebbibi olduğu tartışma uzun erimli ve sonuçları Türk şiiri açısından hayırlara vesile olan bir girişim olarak edebiyat tarihindeki yerini çoktan aldı. Aynı şekilde *Yom* dergisinin Adana'da varlığını sürdürmesi, bu taşra-yerellik ve merkez tartışmalarından sonra pek çok derginin taşradan sökün etmesi, artık kabullenilmesi gereken bir gerçeklik olarak 2000'li yıllarda süregelen bir iz bıraktı. Bugün taşrada yayımlanmakta olan pek çok derginin böylesi bir sürecin devamı olduğunu söylemek hiç de yanlış olmasa gerektir. Çünkü *Le poète travaille* bugün taşrada yayımlanan pek çok dergi için bir milat oldu. Bugün merkez olarak addedilen İstanbul, artık taşradan gelen her sese bir şekilde kulak kabartmak zorunda. Bu söylediğim, taşradan yükselen her sesin sahilliğinin tartışılmayacağına da yorulmamalı. René Char diyordu: "Yeterince uzun yaşandığında Paris bile taşradır." Yazınsal metin merkeze alınmadığı müddetçe taşra-merkez kısırdöngüsü her daim varlığını sürdürecektir. Eğer taşranın merkezileşmesi diye bir olgu varsa o zaman merkezin de taşralaşması olgusunu gözardı etmememiz gerekiyor.

Le poète travaille yayımlandığı ilk günden itibaren yazınsal iklimimiz için temel problemleri işaret ederek, bu noktadan ha-

rekette bugüne kadar pek tartışılmamış kimi kavramları dosyalaştırarak bir bilinç oluşturmaya çalıştı. Bunu yaparken, hep eksikliği hissedilen kuramsal eleştirilere sayfalarını açtı. O nedenle bugün yayımlanan dergilerde sıkça rastladığımız söyleşilerle sayı kotarma kolaycılığına kaçmadık. Bir iki çeviri söyleşinin dışında dergimizde neredeyse hiç söyleşi yayımlanmamasının sebebi bu anlamda bir farklılık eşiği yaratmaktı. Söyleşisiz bir dergi, bizim gibi eleştiri yoksulu bir ülke için, cesur sayılabilecek bir girişimdi. İlhan Berk dışında dosya konularımızın hep kavram eksenli oluşu yine aynı anlayışın uzantısı olarak kendisini gösterdi. Bunu yaparken günümüz şiirinin varolduğu alanın Garip, İkinci Yeni, Toplumcu Gerçekçilik ve 80'li yıllardan bugüne taşınan isimlerle kaim olmadığının altını çizmekti.

Bugün dönüp baktığımızda 2000'li yıllarda her alanda olduğu gibi şiir alanında da köklü ve *avant-garde* yeniliklerin kendisini hissettirmesi şiirimiz için henüz kazanç vesilesi sayılacak bir aşamada değildir. Bunun için pek çok neden sıralamak mümkün: şiirin bir varoluş biçiminden daha ziyade popüler ve politik bir edebiyat *kanon*'una mündemiç bir yapı olarak görülmesi, bireysel duruşların ön plana çıkması gibi pek çok durum saptanabilir. Fakat tüm bu sayılan nedenler bugünkü durumu anlamak ve adlandırmak için yeterli gerekçelere elbette ki sahip değildir. Bugün, daha çok, dönemin siyasal kavrayışına uygun olarak pragmatist ve dengeleyici kulvarlarda gezinen şiir siyasetinin üretildiği bir gerçek. Bu durumu hazırlayan ortamın yazınsal ve felsefi bir karşılığı yok. Tam tersine politik bir tarafı var. Türk siyasetinin yükselen eğrisinin muhafazakârlık olduğu bir dönemde Türk şiirinin de derin bir politika geliştirmesi, buna uygun manevralarla yeni mevzi arayışlarında olması böylesi bir durumu ortaya çıkardı. Henüz Sivas göklerinde Sırp tayyareleri uçmuyor, fakat şiirsel ve yazınsal kaygıların dışındaki böylesi bir hesapçılık 2000'li yılların şairi için düşülmesi gereken önemli bir şerhtir.

“Son”, bir derginin yayın hayatındaki en meşum kelime olsa gerek. *Le poète travaille*'ın yayınına ara vermesi daha çok mad-

di imkânsızlıklar sebebiyledir. Yanı sıra hem Vadi Çiçekli'nin hem de benim Erzincan'dan ayrılmamız bu imkânsızlığı daha da kabul edilebilir bir hale getirmişti. Bizimkisi biraz da kendi kişisel tarihlerimizin önümüze koyduğu yükümlülükten kaynaklanıyordu. O nedenle dönemini tamamlama, söyleyecek sözünün kalmaması, işlevini yerine getirme ve kendiliğinden kapanma gibi tanımların edebiyat dergiciliği bağlamında da hiç de gerçekçi dillendirmeler olmadığını düşünüyorum. *Ekşi Sözlük*'te yazılanlar, belki de bugüne kadar, *Le poète travaille*'ın önceliğinin ve o dingin fısıltısının nerelere ulaştığını göstermesi açısından oldukça gönendirici: "çıktığı andan itibaren edebiyat dünyasında üzerinde en çok konuşulan dergi. enis batur'dan ilhan berk'e konuşmayan kimse kalmadı. nasıl olur da anadoluda böyle bir edebiyat dergisi çıkabilir? üstelik adına da bakın, biz nasıl düşünemedik demeye getirdiler." (waldo, 30.08.2004); "istanbul'da çıksaydı problem olmayacak dergiydi, çünkü istanbul'da çıkardığınız dergiye fransızca isim koyabilirsiniz ama erzincan'da çıkarsa olmaz, neden, çünkü taşradaki adam ne bilir fransızcayı, fransızca istanbul'daki yazar çizer takımı tarafından sahiplenilmiştir çünkü" (siyah martı, 30.08.2004); "*Le poète travaille*'a söylenebilecek en güzel söz öbeği, gavurca ama olsun... l'éditeur exagère!" (reha yünlüel, 18.09.2004).

Ölü Bir Şiir İçin Aforizmalar

I.

Şiirsel sözün açtığı uçurumda mutlak bir kusursuzluk vardır. Kendi uzaklığına yaptığı her müdahale, aslında dilin kayıtsızlığına bir müdahaledir. Şiir kendi ağının ipliğini bu uçurumdan toplar ve kendisini kusacak bir rahim arar. Her yerde ve hiçbir yerde olmanın tuhaf yalnızlığını kusar o rahimde. Zira ölüm, hiçbir zaman beklediği yerde değildir.

II.

Dil varlığın *farklılık* gösterenidir. Bireyin varlığının farkına varmasını sağlayan tek geçerlilik kipidir.

III.

Hayatın geçici bir gölgesidir şiir.

IV.

"par délicatesse
j'ai perdu ma poésie"
İzzet Yasar

Tüm nedenselliklerin tükendiği noktada doğar şiir. Şeylerin ve nesnelerin doğasının varsıllığına içkin bir nedensellik, en az

ölüm duygusunun zihinlerde yol açtığı kaygı gibi bir bitimsizliğe sahiptir. Nasıl ölüm duygusunun açtığı nedenselliğe kapanırsa varlık, şiir de bu kapanımın başlangıç eşiğinde durur her zaman.

V.

Kendi bitimsizliği üzerine kapanan bir dilin suskunun dinginliğinde koruduğu biricik yalnızlığıdır şiir.

VI.

Şiirin dili yalnızlığın ve suskunun dilidir. Şairlere özgü ayrı bir dildir. İmgeye yaslanan zamansız ve mekânsız bir dildir bu. Günlük yaşam içerisindeki tüm göstergelerden azade kendi göndergesini oluşturan, dış dünyaya kapalı özel bir dildir. Tamamen şairin sözel imgelem gücüne dayanan bu dil, kendi aynasında kendisini başkalaştıran öteki haline getiren yazınsal bir sürecin de en nihai halini oluşturur.

IX.

Şiir hiçbir zaman tamamlanmayan bir şeydir. Çoğu zaman salt sözdür. Logos'un sınırlarından ayrılmayan bir söylen'in attığı düğümlerden oluşur şiir. Hiçbir vakit *Gordion düğümü* olmamıştır. Oysa şiirin *düğüm noktası (points de capiton)* dili bulan-dıran söz'de düğümlüdür: sırrını ele vermeyen biricik sır.

Kendini kendi uzamında öldürmekle varolur dil. Zamana ilişkin tüm metaforları kendi içerisinde tüketir. Mekânı çekiştirir, kaotik bir zamansal tasarım ekler onun içselliğine. Kendi içinde yabancı ve arkaik imgelerle iç içe bir sürgünlüğü yaşar. Ölümün gerçek bir yaşam, kırılan aynada yansıyan akislerin özsel bir göndergesi olduğunun bilincinde olarak ölümün göçebe ve sürgün imgesinde yurtlanır dil.

XI.

Gölgelerin şiirde yitişinin resmidir sinema.

XII.

Dünyanın eylemselliğinde anlamını bulan bir görü tıpkı Merlau-Ponty'nin *varlık (être signifie)* dediği bir adanmışlığın benliğinin bilgisini aşarak, Derrida'nın öngördüğü bir *ilk-yazı (arche-écriture)* deneyimine doğru yol almıyorsa özne de artık kendisini arzulayan varlığın bir *gölge-fenomeninden (epiphenomenon)* başkaca bir şey değildir.

XIII.

Tanrısal utkunun dile geldiği bir esenlik, bir duygu taşımadır şiir. İşte bu yüzden insanın iç-ben'ine doğru yaptığı bir yolculuktur. Tüm sanatlar içerisinde insanı kendi "içeri"siyle en fazla meşgul eden bir edim olmuştur şiir. O halde sormak gerekiyor: şair şiirinin görünen bir öznesi midir? Düzçizgisel anlamda belki de şiirin en tanıdık öznesi şair olarak görünmektedir. Fakat şair hiçbir zaman, sözcüğün bilinen anlamıyla, şiirin öznesi olmamıştır. Şiirinin dilbilgisi içerisinde yiten, *öteki*'leşen, şiirin imgelemsel dünyası içerisinde yeni bir mekânsal kapanıma kendisini eşitleyen bir *öteki*'dir artık şair. Şiiri, şairin benliğinin bir vehimden, bir yanılısamadan başka bir şey olmadığını hatırlatır şaire.

XIV.

"Le monde existe pour aboutir á un livre."

Mallarmé affetsin bizi:

"Le monde existe pour aboutir á un poésia."

NEŞ'E ERDOK YA DA ÜÇ RESİM-ŞİİR



Neş'e Erdok

"Mayakovski ve Lili Brikt", 1989

200 x 160 cm

Tuval üzerine yağlıboya

Bir yazı labirentinin içerisinde yitmeyi nasıl göze alabiliyorsa insan; aynı şekilde göze alabilmeli resmin görselliğinde çoğaltıma uğrayan bir ilenç duygusuna. Göze alabilmeli Mayakovski gibi Lili'nin tahammül edilemezliğine.



Neşe Erdok

"Max Jakob Hastanede", 1988

200 x 145 cm

tuval üzerine yağlıboya

Geçmişimiz: kederimizin geceye düşen bitimsiz, sönük gölgesi. Şairlerin geçmişleri de soğuk bir kadavra üzerine yatırılan hastalıklı bedenleri gibi bir arınma duygusundan azade, sözün yüceliğe adanmış bir hayatın özeti; daha doğrusu günahı.

Oysa şairin sözü ne gecenin karanlığında ne de gündüzün aydınlığında tecessüm eder. Şiir amiyane tüm sözlerden ve edimlerden özge herkesin çok daha aşına olduğu bir öze yaslandırır kendisini: Yaşanılan hayatın bir gölgesi olmak. Ne geceye ne de gündüze sorular sormak yazgısı değildir şiirin. Zira şiirin yokluğu, her zaman onun varlığını olumlayan bir sonuçtur.

Şairin varlığıyla olumlanan bir sonuç: en çok da mekânsız coğrafyaların atlasında eriyen bir yüz, bir hezeyan.

Şairin payına düşen bundan daha başkaca ne olabilir ki? Hastalıklı bir bedenin dışında...



"georg trakl'in "hezayan"ı için", 1991

100 x 130 cm

tıval: Üzerine yağlıboya

Başlangıçta susku vardı: Sözü eşeleyeni, söze ve geceye gölgesini düşüren ari bir susku.

Susku, kendi ızdırabı içerisinde dönenip duran, "başka"lığını söze dönüştürdüğü anda dış dünyayı imgeleyebildiği, resimsel bir şiir diline sahip oldu. O gün bu gündür şiir kendi hakikati içerisinde tüm yitik sözlere ve kalplere kapısını aralayan, sözün eşiğinde dilin büyüsünü sarıp sarmalayan bungun bir geçmişin tek tesellisi olma imkanını sunuyor.

Şairin ona duyduğu güvenin ve boyun eğmişliğinin sonucu olarak ise hezeyan hep şairlerin payına düşüyor.

Uzaklardan, çok uzaklardan duyabiliyor muyuz?
Lautréamont'un çılgınlığını; ya Georg Trakl'in hezeyanını?

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (1998): *Minima Moralia*, (çev. O. Koçak – A. Doğukan), İstanbul: Metis.
- Adorno, Theodor W. (2004): *Edebiyat Yazıları*, (çev. S. Yücesoy – O. Koçak), İstanbul: Metis.
- Aksal, Sabahattin Kudret (1998): *Denemeler, Konuşmalar*, İstanbul: YKY.
- Anday, Melih Cevdet (1994): *İmge Ormanları*, İstanbul: Adam.
- Anday, Melih Cevdet (2002): *Felsefesiz Yaşamak*, İstanbul: Adam.
- Argın, Şükrü (2005): “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?”, (Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak* içinde, s. 271-296), İstanbul: İletişim.
- Aruoba, Oruç (1990): *de ki işte*, İstanbul: Metis.
- Auerbach, Erich (1968): *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (traduit de la l'Allemand par Cornélius Heim), Paris: Éditions Gallimard.
- Ayhan, Ece (2003): *Bütün Yort Savul'lar*, İstanbul: YKY.
- Bachelard, Gaston (1992): *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF.
- Bachelard, Gaston (1993): *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Livre de Poche.
- Badiou, Alain (1998): *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Baker, Ulus (2000): *Aşındırma Denemeleri*, İstanbul: Birikim.
- Bakhtin, Mikhail (2001): *Karnaval'dan Romana*, (çev. Sibel Irzık), İstanbul: Ayrıntı.
- Bakhtin, Mikhail: (1984): *Rabelais and his World*, (çev. H. Iswolsky), Indiana University Press: Blomington.
- Barthes, Roland (1964): *Essais critiques*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1966): *Critique et vérité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1993): *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, (çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Metis.

- Bataille, George (1957): *L'érotisme*, Paris: Éditions de Minuit
- Bataille, Georges (1957): *La littérature et le mall*, Paris: Éditions Gallimard.
- Batur, Enis (2000): *Amerika Büyük Bir Şaka, Sevgili Frank, Ama Ona Ne Kadar Gülebiliriz?*, İstanbul: YKY
- Batur, Enis (2000): *Başkalaşım I-X*, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2000): *Başkalaşım XI-XX*, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2001): *Smokinli Berduş*, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2004): *İmgeleri Kim Dinler?*, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2008): *Suya Seng*, İstanbul: Sel.
- Baudelaire, Charles (1997): *Gülmenin Özü*, (çev. İrfan Yalçın), İstanbul: İris.
- Baudelaire, Charles (2003): *Modern Hayatın Ressamı*, (çev. Ali Artun), İstanbul: İletişim.
- Baudrillard, Jean (1985): *Simulacres et simulation*, Paris: Éditions Galilée.
- Baudrillard, Jean (1998): *Kötülüğün Şeffaflığı*, (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı.
- Benhabib, Şeyla (1999): *Modernizm, Evrensellik ve Birey: Çağdaş Ahlâk Felsefesine Katkıları*, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı.
- Benjamin, Walter (1995): *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: YKY.
- Berfe, Süreyya (1999): *Kalfa*, İstanbul: YKY.
- Berger, John (1995): *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis.
- Berk, İlhan (1992): *Şairin Toprağı*, İstanbul: Simavi.
- Berk, İlhan (2001): *Kült Kitap*, İstanbul: YKY.
- Berk, İlhan (2003): *Toplu Şiirler*, İstanbul: YKY.
- Berk, İlhan (2007): *Şeyler Kitabı*, İstanbul: YKY.
- Birsel, Salâh (1986): *Şiirin İlkeleri*, İstanbul: Broy.
- Blanchot, Maurice (1993): *Yazınsal Uzam*, (çev. S. Öztürk Kassar), İstanbul: YKY.
- Bonnefoy, Yves (1961): *Rimbaud par lui-même*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bonnefoy, Yves (2003): *Olasılık Dışındaki*, (çev. Ömer Aygün), İstanbul: YKY.

- Bora, Tanıl (1996): "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", *Birikim*, sayı: 86-87.
- Bora, Tanıl [der] (2005): *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim.
- Borges, J. Luis (2000): *Dantevari Denemeler/Shakespeare'in Belleği*, (çev. P. Beyaz Charum), İstanbul: İletişim.
- Borges, J. Luis (2005): *Öteki Soruşturmalar*, (çev. P. B. Charum-T. Armaner), İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil.
- Bozkurt, Ahmet (2000): "Gözün Egemenliği", *Hayalet Gemi*, sayı: 53.
- Bozkurt, Ahmet (2007): *Şair Çalışıyor*, İstanbul: Şiirden.
- Bozkurt, Ahmet (2008): "Ut Picture Poesis: Şiirin Görme Biçimi", *Hece*, sayı: 142, Ekim 2008, s. 40- 51.
- Bozkurt, Ahmet (2012): *Varlık Tutulması: Jean-Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*, İstanbul: Ayrıntı.
- Bozkurt, Ahmet (2014): *Orpheus'un Bakışı*, İstanbul: Ayrıntı.
- Bozkurt, Ahmet (2015): *Unutma Zamanı: Yazı, Bellek ve Eleştiri*, İstanbul: İnkılâp.
- Buber, Martin (2000): *Tanrı Tutulması*, (çev. Abdüllatif Tüzer), Ankara: Lotus.
- Cansever, Edip (1987): *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul: Adam.
- Cansever, Edip (2009): *Şiiri Şiirle Ölçmek*, İstanbul: YKY.
- Coleridge, Samuel Taylor (1993): *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), İstanbul: YKY.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Felix (1993): *Felsefe Nedir?*, (çev. Turhan Ilgaz), İstanbul: YKY.
- Deleuze, Gilles (1988): *Le pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1976): *Éperons: Les styles de Nietzsche*, Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1978): *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion.

- Derrida, Jacques (1980): *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion
- Derrida, Jacques (1999): *Donner la mort*, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1999): *Pera Peras Poros*, (çev. F. Keskin-Ö. Sözer), İstanbul: YKY.
- Eco, Umberto (1965): *L'œuvre ouverte*, (traduit de l'italien par C. Roux de Bézieux-André Boucourechliev), Paris: Éditions du Seuil.
- Eliot, T.S. (1983): *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: K.T.B.
- Eliot, T.S. (1988): *Denemeler*, (çev. Halit Çakır), İstanbul: Remzi.
- Ergülen, Haydar (2005): "Şiir Taşraya Aittir", (Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak* içinde, s. 213-244), İstanbul: İletişim.
- Foucault, Michel (1966): *Les Mots et les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, Michel (1993): *Ders Özetleri: 1970-1982*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul: YKY.
- Freud Sigmund (2000): *Bir Yanılsamanın Geleceği*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.
- Freud, Sigmund – Breuer, Joseph (2001): *Histeri Üzerine Çalışmalar*, (çev. Emre Kapkın), İstanbul: Payel.
- Freud, Sigmund (1999): *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis
- Heidegger, Martin (1991): *Metafizik Nedir?*, (çev. Yusuf Örneke), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, Martin (2004): *Varlık ve Zaman*, (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea.
- Horkheimer, Max (1994): *Akıl Tutulması*, (çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis.
- Ionesco, Eugène (1972): *Notes et contre-notes*, Paris: Éditions Gallimard.
- İbn Arabi (2000): *Harflerin İlmi*, (çev. Mahmut Kanık), Bursa: Asa.
- Josipovici, Gabriel (1997): *Dokunma*, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Ayrıntı.
- Jusdanis, Gregory (1998): *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcad Edilişi*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis.

- Kierkegaard, Søren (2000): *Kahkaha Benden Yana*, (çev. Nedim Çatlı), İstanbul: Ayrıntı.
- Kierkegaard, Søren (2014): *Korku ve Titreme*, (çev. Nur Beier), İstanbul: Pinhan.
- Kojève, Alexandre (2000): *Hegel Felsefesine Giriş*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul: YKY.
- Kristeva, Julia (1969): *Sèmiôtiké: Recherches Pour une Sémanlyse*, Paris: Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1988): *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard
- Lacan, Jacques (1966): *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil.
- Lévinas, Emmanuel (2004): *Le temps et l'autre*, Paris: P.U.F.
- Lukács, George (1987): "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine", (çev. Nurdan Gürbilek), *Defter*, sayı: 1, s. 105-123.
- Liotard, Jean François (1979): *La condition postmoderne*, Paris: Éditions Minuit
- Merlau-Ponty, Maurice (1964): *L'Œil et l'Esprit*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merlau-Ponty, Maurice (1992): *La phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merlau-Ponty, Maurice (1996): *Sens et non-sens*, Paris: Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *Le Visible et l'invisible*, Paris: Éditions Gallimard.
- Nerval, Gérard de (1966): *Œuvres*, Paris: Éditions Garnier Frères.
- Özdem, Yavuz (2005): *Yer Gece Dinlenir*, İstanbul: Şiirten.
- Özmen, Gonca (2008): *Belki Sessiz*, İstanbul: YKY.
- Phillips, Adam (1998): *Dehşetler ve Uzmanlar*, (çev. Tuna Erdem), İstanbul: Metis.
- Phillips, Adam (2007): *Hep Vaat Hep Vaat*, (çev. F. Burak Aydar), İstanbul: Metis.
- Pontalis, J.-B. (2001): *Pencereler: Özel Bir Sözcük Dağarcığı*, (çev. Talat Parman), İstanbul: Bağlam.
- Quignard, Pascal (2001): *Cinsellik ve Korku*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Can.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*, Paris: La fabrique éditions.
- Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit I*, Paris: Éditions du Seuil.

- Ricœur, Paul (1984): *Temps et récit II*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ricœur, Paul (1985): *Temps et récit III*, Paris: Éditions du Seuil.
- Rifat, Oktay (1992): *Şiir Konuşması*, İstanbul: Adam.
- Rimbaud, Arthur (1960): *Ceuvres*, Paris: Éditions Garnier Frères.
- Said, Edward (1995): *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı.
- Sartre, Jean Paul (1943): *L'Être et le Néant*, Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean Paul (1950): *L'Imagination*, Paris: PUF.
- Sartre, Jean-Paul (1964): *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard.
- Sayın, Zeynep (1999): *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*, İstanbul: Kaknüs.
- Sayın, Zeynep (2000): *Noli me Tangere: Bedenyazısı II*, İstanbul: Kaknüs.
- Shakespeare, William (1994): *VI. Henry*, (çev. Hamit Çalışkan), Ankara: İmge.
- Shayegan, Daryush (1997): *Yaralı Bilinç*, (çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis.
- Sollers, Philippe (1968): *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Éditions du Seuil.
- Süreya, Cemal (1992): *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul: Can.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000): *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh.
- Tura, Saffet Murat (1999): "Bir Ses Gelseydi Eğer", *Defter*, sayı: 35, s. 165-197.
- Winnicott, D. W. (1971): *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, (traduit de l'anglais par Claude Monod-J.B. Pontalis), Paris: Gallimard.
- Wittgenstein, Ludwig (1996): *Tractatus Logico-Philosophicus*, (çev. Oruç Aruoba), İstanbul: Y.K.Y.
- Yourcenar, Marguerite (1958): *Mémoires d'Hadrien*, Paris: Plon.
- Yourcenar, Marguerite (1997): *Ateşler*, (çev. Sosi Dolanoğlu), İstanbul: Metis.

MUM LEKESİ

Eleştirinin Kıyıları

Dünyayı sınıflandırmaktan ve sınırlandırmaktan öte, sınıflandırılmış ve sınırlandırılmış bir dünyanın başkalaşıma uğrayan, dönüşen nesnelere kulak kabartan deneme, artık şiirin unutuşun hafızasına terk edilmediği bir uzamda hatırlamayı ve hatırlanmayı mümkün kılan tek biçim olarak yazınsal zamanın konat çırpışlarına kuracaktır kalp atışlarını.

"Her bakış bir sınırdır," diyor Ahmet Bozkurt. Anısı olmayan bir zamanın ve hep bir kaçışa terk edilen bakışın, tüm nedenselliklerin tükendiği noktada söyleyecek sözünün olduğunu tekrar eden uç metinlerden mürekkep bir kitap *Mum Lekesi*. Yazının tüm olabilirlik sınırlarını ifşa eden, hakikatin saf mevcudiyetine yönelik iddiaya şiirsel bir aidiyet kazandıran, yazı'nın handiye kadraja alınmamış öznesine odaklanan, imgelerle ve dille, dilin dolayumsuz akışkanlığı içerisinde kurulan bir dünyanın büyübozumunu mümkün kılan dil estetiğini sınırın sınırsızlığında hatırlatan yeni bir yazı ayraç aynı zamanda.

Yazının konakladığı tüm duraklarda süregelen bir imgeler evreni kuran denemenin yalnız ve kırılğan sesine her satırında tanıklık edeceğiniz *Mum Lekesi* eksik ve eksiltili bir yazı dünyasının kapılarını aralıyor.

Mum Lekesi, kendi kendisine perde olan tüm gölgeleri aradan kaldıran bir bakışla kuruyor denemenin dilini. Sessizliğin mırıltısı, sözün şiddeti ve elbette yazıya içrek bir felsefi duyuşun eleştirel harmonıyla...

ISBN 978-975-10-3671-1



9 789751 036711

f/inkilap.yayinlari

/inkilapkitavei

/inkilapkitavei

Online alışveriş: www.inkilap.com

