



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl : 2

Sayı : 18

Ekim 1988

Fiyatı : KDV dahil 800 TL.

Edebiyat, popüler kültürün kolay tüketilme cazibesi kadar, yeni bir düşünce örgütlenmesinin, algılama düsturunun sancısını çekiyor. Edebiyat, daha kolay bir algılama etkinliği gereksinir, 'olduğu gibi' algılamaya koşulu algılayıcı karşısında geriliyor. Popüler kültürün kitleye iliklerine dek içirdiği seyircilik ve dinleyicilik, edebi üretimi de kendi dilinin içine çekiyor... Bu yazıda, reel-bilincin taşıyıcısı ve yeniden üreticisi popüler imge ile edebi imgenin birbiriyle ilişkilerini araştırma-ya deneyeceğim.

Sonsuzluk sezgisi ile beş duyunun sınırladığı hareket yeteneğinin sürekli çelişkisi, bizi usa başvurmayla zorluyor. Kavram ve imge, gerçekliğin bilgisi arttıkça genişleyen cahilliğini de eritebilmek, verili bilgi birikimini yeniden örgütlenmek amacıyla ortaya atılır; sezgileri kullanıyorlar. Hareketin çıkartılmış genel yasaları sonsuza sınırlar çizer: Sınırın aşılması, farklılaşan parçanın bütünden soyutlanarak, bağımsızlaştırılan iç dinamiklerinin referans alınmasıyla, bütünün dönüştürülmesidir. Parçanın soyut/özgür iç dinamiklerinin sınırı aşmaya yönelik gücü, bütünlü ilişkisi içersinde fire verebiliyor.

Ancak, kavram ve imgenin, bizi sonsuzu zaptetmeye kıskırtan gücü verili gerçeklikle ilişkilerinden soyutlandığında, sonuç ilk önermenin tam tersiyle, 'şimdi'nin bizi zaptetmesine dönüşüyor: Yazdığını yaşamak yerine yaşadığını yazmak oluyor. Kavram ve imgenin içeriği boşaltılmış kategorilere indirgenmesi, verili gerçekliğin 'bilinci-



Karl-Heinz Merz

POPÜLER İMGE ÜRETİCİ İMGE

KEMAL ADALAR

ni', yani sınırlılığının bilgisini, olanaksızlaştırarak, mutlaklaştırıyor. Reel bilinç, çelişkilerin, önce tanrı, sonra popüler imge-

nin dayattığı «heryer, her zaman» bulutuyla, doyurulup örtülmesinden ibaret: Homojenlik karşısında dış dünyanın dina-

mikleri hor görülür; us, verili gerçeklikten dışlanarak boş bir özdeşlik durumuna girer: Eylemsizlik... Us, ancak bu niteliğiyle nesnesine bire-bir tabi olur.

Özne ve nesnenin salt bir biçimde birbirinden kopartılması, aradaki dolayımına işlemini de doğadan ihraç ettiği için, bilgiyi ve kuramı dondurur. Usun statikliği, duygusalın ondan bağımsızlaşarak yayılmasıyla dengelenir. Kavram ve imge, öznenin, nesneye geçişimsiz mutlaklığına hapsedilir, içgüdüsel olandan ürer ve içgüdüleri tek dinamik yaparak yeniden üretir. Böylece kolayca idealizmin taşıyıcıları olurlar. Özne sonsuza asılır; sonsuz, 'şimdinin' değişmezliğidir.

Bir cam kavanoz deniz suyuyla doldurulup içine bir balık konuyor: Kavanoz, kapağı kapatılarak tekrar denize atılıyor...

Popüler kültür, tüm kitleyi içen ve geri beslemesi olmayan kitle iletişim araçları, dış dünyayla bağlantıyı kopartıyor, söylesel basınç gücü kitlenin bellegini de kendine göre örgütleyiyor: İmge sağanağı, tek tek imgelerin çağrışım nesnesini ortaya koymaya izin vermeyen bir estetik ırmağı üretir. İmgesel hareketlilik, verili gerçekliğin sınırlılığını gizler, maddi ve manevi tüketim metaı, paradoksal bir biçimde, kendilerini gerçekleştirebilmek için, meta olduklarını saklamak zorundadırlar. Özden boşalmaları, değişim değerinin, kullanım değeri; biçimin, öz algılanmasını koşar. Her şey başaşağı duruyor: Meta imgedir, nesnesi verili ideoloji olur.

Kum fırtınası; birey arkası-

POPÜLER İMGE, ÜRETİCİ İMGE / KEMAL ADALAR • EDEBİYAT İHTİLÂLİ / CİHAN OĞUZ • FOSFORLU CEVRİYE NEDEN ÖLDÜ? / KEMAL DURMAZ • ARİF DAMAR ŞİİRİ: BİR ADIM İLERİ, BİR ADIM GERİ / YÜCEL FİLİZLER • AĞLAMA DUVARİ / ENİS AKIN • ROMAN MI, DEĞİL Mİ? / HÜSEYİN ŞİMŞEK • «KARANFİLSİZ ÜZERİNE»NİN ÜZERİNE / HAKAN ŞENOCAK
ŞİİRLER: MEHMET FİKRİ ÜNAL / İBRAHİM BAŞTUĞ / YÜCEL FİLİZLER

nı döner ve karnından konuşur. Ya da kavanozun ışıktan uzağa ve suyun dibine doğru hareketi. Tarihin mitoloji haline getirilmesi...

Popüler kültürün, kitle iletişiminin, en küçük birimi tüketici imge, öznesini fizyolojik uyarı yeteneğine sahip. Çağrışım zinciri ise, etik ile uyumadığı için bastırılan arzu ve tutkuların geçiyor. Bunların kısırtılarak açığa çıkarılmaları, bir homojenlik içerisinde tüketim nesnesinden tüketim nesnesine bir yatak izledikleri için mümkün olabiliyor. Dış gerçekliğin sürekli teknolojik kaos ve söyleysel şiddet olarak bindirilmesine içgüdüsel bir tepki olarak gelişen sado-mazoşistik duyarlıklar, aynı şekilde, reel bilinci yeniden üretmek boşaltılabiliyorlar. Popüler sinemada dramatik kurgu, kathar sisle, verili bilgi birikimini bir miknatıs gibi çekiyor, toplumsal bilince dönüşmesini engelliyor. Sürekli atış sahasında tutulan imgeleş şizofrenik birey, bilinçaltı mağaralarına çekiliyor; reel hayatla uyumsuzluğu bağlamında mühürlenip rafa kaldırılan çelişkiler, içgüdüsel düzeyde, örgütsüz ve eklektik olarak boşalarak, sınırlarına kısa devre yaptırıyor: Beyin devre dışı bırakılmıştır.

Popüler imgenin kitle iletişimi içerisindeki kullanımına kabaca bir göz atabilmek için duruyorum. Yüksek tirajlı basından başlanabilir: «haberler bilgileştirme değil, ipnotize etme yeteneği. Yolsuzlukların mafya sıfatıyla, enflasyonun, canavar, trafik kazalarının, anarşi imgeleleriyle verilmesi, gerçekliğe toplum üstü bir görünüm verir ya da gerçeklik doğal afet durumuna indirgenir, tanrısal adaletle fazla mesai yaptırılır.» Nedensel boyut geliştirilemeyince, eleştirel (çözümsel) boyut da geliştirilemez...¹

Haberler mistifiye edilerek belirsiz atomizasyon ile verilebilmektedir ancak...

Reklam imgesi ise «içimizde yatan doğal bir zevk açlığını işleyerek girişir işe. Ne var ki gerçek zevk nesnesinin aslını sunmaz... Uzak denizde yüzmenin zevkini ne denli inandırıcı gösterirse, seyirci (kilometrelerce uzak olduğu) denizde yüzme olasılığının o denli az olduğunun farkına varacaktır». Reklam imgelerinin «belirsiz, giderik anlamdan yoksun oluşları belli bir yarara dönüktür... (amaç) seyircide içinde bulunduğu yaşamdan bir ölçüde memnun olmadığı duygusunu kamçılamaktır. Toplumun yaşamında değil, kendi özel yaşamında bir eksiklik duymalıdır seyirci... Bütün reklamlar huzursuzluk duygusunu işler.»²

Reklamcılık açısından kursuza yaklaşan, bizim ise çok çirkin bulabileceğimiz bir örnek bu yazının yazıldığı sırada İstanbul'un hemen tüm otobüs duraklarını kaplayan bir sucuk

reklamı afişinden geliyor. Afiş, reklam nesnesi ve argodaki anlamı gibi bir çağrışım zinciriyle güçlenen görsel dizaynın göndermede bulunduğu nesneden oluşuyor. Ancak çağrışım nesnesi alıcıdan gizlenmiştir: Bir kaç saniyelik alım süresinde tüm çağrışım nesnelere kavranmasına olanak yoktur. Sezilen gönderme, kavranmadığı sürece alıcı üzerinde içgüdüsel bir rahatsızlık, bir baskı üretecektir. Tüketici imgenin şiddetini bu gerilim oluşturur; bunu yenmenin tek çözümü satın almak oluyor.

Devam edip imgeyi tanımlamayı deneyebilirim, ve şudur: Açmaz. Verili bilgi birikimi ile gerçekliğin tanımlanması: Bütünü tüm karmaşıklığı içerisinde kavramakta yetersiz kalan beş duyu, devrimin getirdiği huzursuzluğu bertaraf etmek güdüsüyle, onu dondurmaya, uyumlu kılmaya çalışır. Sınırlılığın vurgulanması, aşılması için ilk adımdır. Soyut düzeyde de olsa, aşmak verili olanla çatışmayı zorluyor, ve özgünlük: Bütünü ya da egemen olanı veya hâl'i zorlayan parça.

Tüketici imgeyle üretici imgenin farkı bu noktada ortaya çıkıyor. Bireyin yaşamını tehdit edebilecek çelişkileri zorlamaması, asgari müşterekleri kabul edilerek, uyum göstermeyi, çelişkinin bastırılmasını getiriyor. Egemen olanın dayattığı homojenlik görüntüsünü tehdit eden parça-burjuvazi karşısında proletarya, hâl karşısında gelecek-provake edilerek hissettirilir: İlkinde farklılık törpülenerek uyumlu kılınmaya çalışılır, ikincisinde ise, parçanın iç dinamikleri referans alınarak soyut-özgür konumu görünür kılınır, hâl'in, verili gerçekliğin sınırlılığı ve verimsizliği hissettirilir. Bu ayrıma göre, tüketici imge statiktir, somuttan somuta gönderme yaparken, çağrışım nesnesini ve çağrışım zincirini saklar: «Reklamlarda şimdi tanımı gereği yetersiz kalır... gelecek zamanla konuşulur, oysa geleceğe ulaşma anı sürekli ertelenir durur... (İnanırlıkları ise) söz verilen şeylerin gerçekleşebildiğinden değil, uyandırdığı düşüncelerin seyirci-alıcının düşünceleriyle çakışmasından doğuyor. Reklam temelde gerçeğe değil, düşlere dayanıyor.» Ve: «Parayı ele geçirmek huzursuzluğu yenmek demektir.»³

Ancak huzura hiçbir zaman ulaşamayacaktır, huzur, her şeye sahip olmak demektir, çocuklara çizgi filmlerle dayatılmaya başlanan 'dünyalar hakimi' imgesidir... Meta satın alındığında hemen değer kaybediyor. İki nedenle: bir, meta merkeze konarak, kendisi için çizilen çevrenin olmazsa olmaz parçasıdır, ideal çerçevesinden çıkartılınca, tüketicisinin günlük pratiği içerisinde sıradanlaşır; ve iki, huzursuzluğun anlık doyu-

mu, dışarda daha iyisini vadeden sonsuz benzeri için tekrar gerilime dönmek için, bir bahanedir yalnızca. «Tüm dünya reklamlarda sözü edilen güzel yaşamın gerçekleştiği yer olarak sunulur... Her yer kendini bize böyle sunduğundan, bu yerlerin hepsi birbirinin aynı olup çıkar sonunda... Reklam temelde olaysızdır... Sürekli bizden kaçan bir geleceğin içine yerleştirilen reklam şimdiyi ortadan kaldırır; tüm olayları, tüm gelişmeyi yok eder.»⁴ Gelişmenin ve çatışmanın yok edilmesi, her yerdelik, şimdiden kaçan tüketici imgenin, şimdiyi sonsuza atomize etmesi, başka deyişle mutlaklaştırmasıdır.

Diğer taraftan, üretici imge ise, farklılaşan parçanın, iç dinamiklerini referans alıp, soyut özgür geleceğini sezdirerek verili gerçekliğin ileriye dönük yeniden örgütlenmesine katılır: «Her sapma olgusu, alışılmış bir kuralın ya da kuralların geçerliliği üzerine temellenir... geçerliliği benimsenegelmiş ölçülerin sarsılması ise okurun bilincini askıda bırakarak bir gerilim doğurur... gerilimin giderilmesi... değişme ucundan bakılarak gerçekleşir.»⁵

Çarpıcı bir örnek netlik sağlayabilir. Ağustos 1923 tarihli bir Amerikan magazin dergisinden tam sayfa bir ilanının metin kısmı:

«Joie de vivre! Bir çok Fransızca deyim gibi bunu da tercüme edemezsiniz. Fakat hissedebilirsiniz! Büyük veya küçük, nesnelere, canlanma ve renkle parladığında onların etkisi altında kalırsınız. Oynadığınız tenis ya da golf, dağ havasında görkemle dört nala sürdüğünüz atınız, mavi suda geçirdiğiniz güneşli saatler-bunların resmini yapmaya bir İngilizce deyimimiz var mı? Veya sofraya oturup, Campell Domates çorbası ile dolu kâseden kaşığınızı kaldırdığınız andaki mutluluğu resmedebilir misiniz?»⁶

Nazım'ın 1961 yılında yazdığı Saman Sarısı şiirini çağrıştı- rıyor ve şu:

«sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin için kolayına kaçmadan ama gül yanaklı bebesini emziren melek yüzlü anneciğin

resmini değil ne de ak örtüde elmaların ne de akvaryumda su kabarcıklarının arasında dolanan kırmızı balığınkini sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin 1961 yazı ortalarındaki Küba'nın resmini yapabilir misin çok şükür çok şükür bugünü de gördüm ölsem de gam yemem gayrının resmini yapabilir misin yazık yazık Havana'da bu sabah doymak varmışın resmini yapabilir misin»⁷

Nazım'ın bir çok benzeri olduğunu düşündüğüm reklam metninden esinlenip esinlenmediği hiç önemli değil. Esinlendiyse, bunu tümüyle tüketime yönelik bir imgeyi yeniden üretmek, tarihselin içine oturarak ve dönüştürerek, yaptığı açık.

Her iki metinde ortak soru şu: «Mutluluğun resmi yapılabılır mı?» Bu, daha iyiye, verili gerçeklik içersinden görülebilen en uç noktaya olan eğilimdir: Beraberinde açmazın en yalın şekilde ortaya konmasını getiriyor. Reklam metnindeki açmaz tümüyle bireyselle yönelik ve «bireyin içinde olduğu durum ile olmak istediği durum arasında» bir gerilim yaratarak çözümü satın almaya yıkıyor. Hâl belirsizlik içindeyken vadedilen gelecek, domates çorbasıyla somutlanacak, gerçekleşecek ve portresi çizilecek mutlu gelecektir. Şiirde ise tarihsel süreç ortaya konmuştur, verili gerçeklik yeniden örgütlenerek imgenin içine katılmıştır. Burda bitmiyor, bunun ortaya konması, hâlin, verili gerçekliğin, görece belirsizlikteki gelecek karşılaştırılması veriliyor. Görecedir, sürekli gelişmek durumundadır. Üretici imgenin tüketici imgeden bir nitelik farkını yakalıyoruz: Süreç, ancak bütünselin içinde verilebilir:

«Abidine söylemeli de resmini yapsın Beyazıt meydanında şehit düşenin ve Gagarin yoldaşın ve daha adını sanını kaşını gözünü bilmediğim Titof yoldaşın ve ondan sonrakilerin ve tavan arasında yatan genç kadının.»

Kadın ve erkek, birey ve toplum, kapitalizm ve sosyalizm, dünyalık mekan ve belirsiz uzay... Gagarin'ın uzayda ilk yürüyen insan olması, Gagarin de bir imgedir, sınırlı dünyasal mekandan sonsuza yapılan bir göndermedir, ve açmazın sezdirilmesiyle, yani belirsiz karşısında verili olanın sınırlılığı; doyurulma gereksinimi, dünyalık bilginin yeniden örgütlenmesi oluyor. Nazım, Gagarin'le daha üst düzeyde bir sosyalist örgütlenmeye göndermede bulunuyor. Beyazıt meydanındaki şehit ile kapitalizmin ve Gagarin'le sosyalizmin verili gerçekliklerinin sınırlarını aşan iki durum belirliyor: ve «ondan sonrakilerle» belirsizlik, verili olan içinden yapılan seçimlerin yeniden örgütlenmesiyle bir ölçüde nesnellik kazanıyor. Ancak, «tavanarasında yatan genç kadın» ile tüm bu olumlu gelişmelere karşın belli belirsiz bir «olmamışlık, yetersizlik» de sezdiriyor, Nazım. Bu imgeyle, tutkusunun tam anlamıyla kendini gerçekleştirebileceği gelecek ile verili durumun açmazı, toplumsal tarihsel verili durumu ileriye iten gerilimi oluşturuyor.

Tersine işleyen ve diğer soyutlama şu: «değişmeyen tek şey değişimdir» ve bizzat Marx'ın koyduğu şekliyle, fütursuzca, büyük bir konfeksiyon/giysi firmasının TV'deki reklam spotu olarak kullanılıyor: «Bu imgeyle alıcı da, kendisinin gelecekte olabileceği durumu özleten bir kiskanıklık uyandırır... kiskanılmaksa insanda, ancak yalnız başına tadılabilecek bir kendine güven duygusu yaratır.» Bu örnek, Marksist teoriye de nasıl saldırdığını gösteriyor.

İmgeyi açmaz olarak tanımlamayı denerken, bir sonraki örnek Edip Cansever'den: «Mendilimde Kan Sesleri».

Açmazın iki yakası şöyle ortaya konabilir. Mendil: uyum, çocuksuluk, saflık, beyaz. Kan: şiddet, çatışma, ölüm, kırmızı. Mendil'in şiirin öznesini, kan'ın ise öznenin dış gerçekliğini verdiğini düşünüyorum. Karşıtlık sezdiriliyor. Ancak, üretici imgenin tanımı gereği, uçurumun görünür kılınmasıyla yetinilemez, etkileşimin ve sürecin verilmesi gerekli. Yalnızca kan sözcüğü ile yetinilmemesi, «kan sesleri» olarak yazılması, şairin tavrını çatışmadan yana koyduğunu gösteriyor. Ve saflık, kendiliğindenlik ile sağlanan öznenin ilk ayrıklığı, içten dışa itilerek, toplumsal değişim içinde kendini yeniden üretiyor.

Bu noktada toparlayıcı bir şiir Anna Ahmatova'dan:

*«Kutsal gemimiz binlerce yıldır var oldu...
Onunla karanlıkta bile parlar yeryüzü.
Ama, hiçbir şair inkar etmedi şimdiye dek,
Gülerek veya ağlayarak,
Kaderin olmadığını,
Yaşlılığın olmadığını,
Ölümün olmadığını.»⁸*

İmge açmazdır. Tüketici imge, şimdiki belirsizleştirerek, mutlaklaştırır, üretici imge belirsizi, verili gerçekliği yeniden örgütleyerek araştırır; «doğru olan her belirlenim, belirsizlik öğelerini de taşımak zorundadır: bu belirlenimin açıklığını bozamaz; tersine, bu açıklığın korunabilmesi için gereklidir. Aşırı belirlenmişlik kuram ve uygulama açısından bir engele dönüşebilir: buna karşılık, doğru ve yerinde bir belirlenmemişlik durumu, yanlış yollara sapılması olanağını tümüyle ortadan kaldırmakla birlikte, aynı edimle ki gelecekteki olası gelişmeler için başkaca türlü elde edilmesi olanaksız bir devinim alanı yaratır, tapınakçı bir kalıplaşmaya, dogmaya ve önyargıya dönüşmeyi engeller.»⁹

Bunun genel estetik teorisi olduğu saptamasını yaparken, Macherey'in, 'asıl söylenmeyen ideolojiktir' ve Eagleton'ın, 'sanat ideolojiyi açığa çıkarır, görünür kılar' önermelerini de geliştirmiş ardıllar olarak düşünüyorum.

İki alıntıya daha gereksinimim var, ilki Benjamin'den. «Kelimeler(lerin) aracılığıyla dış'a yöneltilmiş tüm iletişimin sözcüklerin sınırını aştığı: ... bunun hakikatın «amacın ölümü oluşu» gibi bir durum olduğu... (Bunun da) üzerindeki örtünün kaldırılması gereken içeriğin bilinmezliklerle dolu tuhaf görünümünden değil, hakikatın kendi doğasından neş'et etmekte olduğu...»¹⁰ Ve tersinden giderek aynı noktaya varan Sartre: «Edim göze çarpmaz, önemli olan sonuçtur: kalemi elime aldığım zaman, bu davranışımın belli belirsiz ve kaypak bir biçimde farkına varırım: gördüğüm şey kalemidir: böylece insanoğlu ereklere tarafından yabancılaştırılmış olur. Şiir ise bu ilişkiyi tepetlak eder dünya ve ilişkiler ikinci düzleme geçer: kendi kendinin ereği haline gelen edim için bir bahane olurlar.»¹¹

Kendi kendinin ereği haline gelen edim, imgedir, açmazdır, uçurumda, boşlukta durur. Uçurumun sezgisel olarak aşılmışlığıyla, verili gerçeklik arasındaki yok-köprüdür. Uçurumun yok-köprüyle sezdirilmiş varlığı, çıkış durumu referans alınarak, verili gerçekliğin yeniden örgütlenmesi, somut bir köprü yapılması için, bilim için, gerekli motivasyonu üretir.

Ancak, bu kadar. Homojenlik, hangi sınıftan olursa olsun, bireyin sistemi yeniden üretmeye koşulmasıyla uyum içersinde. Alıcı, dış dünyayla da ilişkisini tüketim metayıyla sağlayabilirken, kısır döngü içersinden ancak tüketici imgeyle ve kendini belirsiz atomize ederek çıkabiliyor: «Ben böyleyim işte, kafana göre takıl, n'olmaz n'olmaz, ne demekse vb.» Bu ise verili gerçekliğin reel bilinci üreten mutlaklık görünümüdür, çıkarmak oluyor: «... nesnellik, tam anlamıyla aktörün, seyircinin ve sahnenin bir ve aynı olduğu aşılmaz, nüfuz edilmez bir öznelliğe dönüşmüştür. Bu nedenle, böylesi bir duruma denk düşen bir siyasetin metafiziği de estetik bir yapı olarak betimlenebilirlik kazanmıştır. Dıştaki olan her şey, artık sadece içliğin (interior), hayatın merkezinin dışı vurumuna... dönüşmüş olmaktadır.»¹² Tüketici imge kişiyi birbirinden bağımsız parçalara ayırıyor. Ama ne yazık ki kişi amipler gibi her parçasından ayrı bir insan büyütüyor. Bu parçalardan her birine iyi bakılıyor, ve parçalar büyümeseler de «özgün ve bağımsız» yaşamlarını ikame ettirebiliyorlar. Cinsellik, tüm organik, düşünsel ve duygusal karmaşasından soyutlanıp, manevra alanı içgüdüsel olanla sınırlanıyor. Bilinç endüstrisi bu alana çok cömert bir yatırım yapmayı ihmal etmiyor, onu tüm tarihsel-toplumsal gelişiminden titizlikle ayırıp, «rafine ediyor». Aşk, cinsellikle diyaletik bağıntısı kopartılıp göz yaşlarına hapsediliyor. Pembe

ve beyaz olabiliyor. Sınıf çelişkisi «mili birlik ve beraberlik» ve halk kavramları içersinde eritiliyor. Tarihsel ve toplumsal süreç ve dinamiklerden dışlanmış birey, ancak bu dinamikler içersinde kendini gerçekleştirebilecek sanat yapısını, üretici imgeyi nasıl kavrayacaktır? Verili gerçekliğin parçalanarak yeniden örgütlenmesi olarak tanımlanabilecek üretici imge, reel bilincin mutlaklaştırdığı, yok saydığı «şimdi» karşısında kendini nereye koyacaktır?

Reklam metni yazarının böyle bir kaygısı yok, toplumcu gerçekçi olduğunu düşünen sanatçıların da imgeyi reddettiği, ilk çözümleme için, söylenebilir.

Geleceği verili varsayan, reel bilinci yanılsama ve gerçek dışı olarak değerlendiren toplumcu sanat, onun taşıyıcısı imgeyi de terk ediyor. Yansıma kuramı çerçevesinde düşünülebilir, kendi içersinde tutarlıdır, «gerçeklikle ilişki kurabilmek» için reel bilinci üreten verili ideolojiyi, yaşamın estetize edilmiş bi-

çimini aralamak, «yaşamın kendisiyle» ilişki kurmak istiyor: Yaşadığını yazmak. Bu, ilk çözümleme.

Ancak, hemen sorulacaktır: Estetik verili gerçeklikle, onun yeniden örgütlenmesinden çıkan kurmaca gerçeklik arasındaki gerilimse, verili gerçekliği doğrudan yansıtan bir metin nasıl sanat yapıtı olarak görülmeye devam edilebilir? Ya da şu: Gerçeği kurmaca düzeyde yeniden kurgulamayan bir yapıt güdüm kurgusunu nerden alacaktır?

Bunu mümkün görmüyorum. Bir metnin edebi-estetik bir yapı olarak değerlendirilebilmesi için kurmaca/saymaca bir nitelik taşıması gerekir. Öyleyse, toplumcu gerçekçiliğin genel pratiği, yansıma/yansıtma, yaşadığını/yaşanana yazmak, estetiğini nerden türetiyor? Çünkü, Eagleton'ın sorguladığı gibi, tarihi yeniden kurgulamayan yapıt, sanat yapıtı değildir, tarih yazını olmak gerekir. Kuramsal/bilimsel ürünlere pek rağbet olmayan bir ülkede, tarihi dönüş-

AZ SONRA

O gece çamların uğultusuna karıştık
Ağaçlarla baykuşlar sırımızı tartışıyorlardı
nasıl kaçtık.
Bir şeyin herşey olduğu o seçimsiz an
göğsümün çarpıntısıyla beynimin telaşından
doğan soru: İnsan olmaksafsevince yeter mi?
Bizim'le sizin
az önce'yle az sonra'nın
şimdi'yle artık'ın
arasına tül gibi gerilen yağmur
yağmurun sesi: arılık, duruluk, sağlık
çınlayan yapraklardan damlayan ömrümüzün öyküsü
çirilçiplak ortasındaydık dünyanın çünkü.

Ey kentin Topraksiper'leri
ne saçma değil mi
zavallı gözlerin olanaksız açısıyla görünen dünya
Dünya,
az sonra ya kanatlı rüzgârımı
ya adsız bir mezarımı sunacak olan
yeter mi bana.
Orada, açık bir yaranın dibinde
seğiren damarı görmek için
kundağından dönmeyen kurşun gibi
yatağından fırlayan yürekle kaçtık
Bıaktık aramızda kentin sahte merakını.

Otuzkuş'un hikâyesi o t u z p a r ç a 'dır diye ayrıldık.

Kentin üstünde tuhaf şarkısıyla dolaşan karga
konacakla gidecek arasında dolaşan karga
beni gör, beni anla, buradayım tek başıma
herkesin herkese benzeyen hayatına karşı
herkesin herkese çarparak yaşadığı saçmalıkta
griyüz'lerden korumak için yüzümü
Hayırkarası'yla boyamış buradayım
Az sonra gelecek kılavuzumu bekliyorum
gidiyorum, soruyorum
yoksa şu adı hayat olan güzel gözlü eşek
yakası gaga vuruşlarıyla delik deşik bir saksagan kuşu
alası mı çok, karası mı? [mu

MEHMET FİKRİ ÜNAL

türmeden yansıtan toplumcu edebiyatın görece çoklukta okunduğu söylenebilir. Bu durumu dizelerle yazılan her metni şiir, ve düz yazı metinleri roman olarak alımlayan okuyucu ile açıklamaya kalkışmak bilim dışı bir kolaylık olur.

Bu noktada Eagleton'ın çözümlemesinin yetersiz kaldığını düşünüyorum. Çünkü, yansıma kuramı içinde ve «gerçeklikle ilişki kurmak» önermesi doğrultusunda, üretim biçiminin 'yansıması' reel-bilincin gerçek dışı varsayıldığı düşünüldüğünde, 'şimdi' yaşanmakta olan her şeyin de bir yanılısıma, bir imge gibi değerlendirildiği sonucuna varılabilecektir. Çünkü, hayali olduğu öne sürülen reel-bilinç, üretim biçiminin, tüketim için tüketim'in ta kendisidir ve üst yapının gerçek-dışı, hayali olduğu düşüncesi, üretim biçiminin de hayali olduğunu getirir. Verili varsayılan gelecek, tek gerçeklik olarak konulduğunda, 'şimdi' yalnızca bir yanılısıma, bir imge olabilir.

Ve sömürü, baskı, zindan, işkence, sefalet... hepsi birer yanılısamadır, imgedir ve gerçekdışı. Çünkü verili ve tek gerçeklik olarak kabul edilen gelecekte bunlara yer yoktur, ve her şey bir kez daha baş aşağı döner, sömürü, baskı, işkence yanılısıma ise nesnelere de acı hüznün yalnızlık olur.

Aynı düşünce biçimi içersinde, kapısının önünden açık lağım akan, hastalık ve rutubet kaynayan gecekonduların bu durumu ancak bir yanılısıma olabilir: Tek gerçeklik verili varsayılan gelecek ise, ve 'şimdi' gerçekdışıysa, her şey 'gerçeklik' içindeki koordinatlarına oturtulur, gecekonduların evleri 'şirin mi şirin' olur. Diğer bir deyişle, verili varsayılan ve tek gerçeklik olarak kabul edilen gelecek, gelecek olma durumundan soyutlanır ve gerçekdışı kabul edilen 'şimdi'nin yerini alır. Verili varsayılan gelecektek bu güne aktarılan parçalar, transformasyona uğrayarak verili gerçekliğin yerini alır: Gelecekte ancak sıfat, simge ya da imge olabilecek bir işçi evinin şirin olma durumu, transforme edilerek, bugüne doğrudan bir gerçeklik gibi aktarılır. Sefalet, gecekonduların imgesi, şirinlik gerçekliği olur. Aynı şekilde, ideal içersinde her şey ancak güzel olabilir, acının, hüznün, yalnızlığın güzelliği, gerçeklik, sömürü, işkence, baskı yanılısamadır.

Bu, Eagleton'ın söylediğinin aksine, estetikdir. Çünkü verili gerçeklik, gerçekdışı, yanılısıma, olarak konulunca, ancak süreç içersinde geliştirilebilecek, belirlenebilecek gelecek, verili varsayılan gerçekliğin yerini alacaktır.

Çok mekanik bir determinizm anlayışından ve teorinin içine maksimum derecede sızmış

hümanizmden kaynaklanıyor; yaşanan acıyı yansıtan bir çok sanat yapıtı, 'olmamalı ve olmayacak' değil 'olamaz' sezgisine bağlanıyor.

Ve hiçbir örgütsel hakkı olmayan, bağımlılığı içersinde sistemi yeniden üretmeye koşulu sınıfın, «ucuz işçi cenneti» haline getirilmiş bir ülkenin güzelliği de ancak bu düşünce içersinde geçerlik kazanabiliyor: emek gücünün kendini özgürce örgütleyip gerçekleştirebildiği, sınıf ayrımının ortadan kalktığı bir üretim biçiminden kopartılan 'güzel' sıfatı, nicelikten niteliğe, imgesellikten gerçekliğe transforme ediliyor, bağımlılık ve sefalet tarih dışı, imge, bağımlılığı içersinde sürdürülen sınıfın güzelliği de gerçeklik oluyor.

Böylece, yansıma; yaşadığını yazmak, bir tarih yazını olmaktan çıkar, total imgenin, gerçeklik; verili gerçekliğin de yanılısıma olduğu kurmaca metine dönüşür.

Akif Kurtuluş'un deyişiyle, geleceği bugünden yaşamak çok güzel bir düşünce, ama bir farkla, bugünü, verili gerçekliği, ihmal etmeden. Çünkü 'hiçbir şey yoktan varolmaz' ve 'dünya bilenebilir bir şeydir'. Şu anlama geliyor: Kusursuzluk diye bir şey tarih içinde varolamaz, daha üst düzeyde bir toplumsal örgütlenme, tarihsel süreç içersinde kendini geliştirerek, ancak bugünün verili gerçekliğinin parçalanarak yeniden örgütlenmesiyle gerçekleşebilir. Bu noktada geleceği, ideal ve verili varsaymak, verili gerçekliği ise yanılısıma kabul etmek ve her ikisini dikey

bir süreç içersinde düşünmeden, yatayda üst üste koymak, tarihsel süreci dışlamak oluyor.

«Hakikatın, amacın ölümü» olmasından korkuluyor.

Bu, tüketici imgenin tanımıdır.

NOTLAR:

- 1) Ahmet Oktay, *Toplumsal Değişme ve Basın*, BFS Yay., İstanbul 1987, s. 107
- 2) John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yay., İstanbul, 1986, s. 129-154
- 3) John Berger, a.g.e., s. 144-146
- 4) John Berger, a.g.e., s. 150-153
- 5) Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, Çağdaş Yay., İstanbul 1980, s. 128
- 6) *Vanity Fair*, August 1923, s. 71
«Joie de vivre. Like so many French phrases you can't translate it. But you can feel it. When things, big and little, sparkle with animation and color you are under this charm. Your tennis and your golf, your glorious gallop in the mountain air, your sunlit hours on the blue water-have you and English phrase to paint them? Or to portray your delicious sense of well-being as you sit down to table, say, and lift your spoon from a fragrant cup of Campbell's Tomato Soup?»
- 7) Nazım Hikmet, *Son Şiirleri*, Habora Yay., İstanbul, 1970, s. 91
- 8) *Fifty Soviet Poets*, Progress Publishers, Moscow, 1974, s. 63
- 9) Georg Lucacs, *Estetik*, Payel Yay., İstanbul, 1978, cilt 2, s. 301-302
- 10) Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Dost Kitabevi Yay., İstanbul, 1982, s. 46
- 11) Jean Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, Payel Yay., İstanbul, 1982, s. 24

EDEBİYAT İHTİLÂLİ

CİHAN OĞUZ

rasını ötekine kaptırmamaya çalışıyor.

Öyle anlaşılıyor ki, bir araya gelip konuşulduğunda bir çok «asgari müşterek»de karar kılacağımız edebiyat cinleri, mekleşebilmek, açıkça söyleyelim, *sol kamuoyuna* şirin görünebilmek adına oportünizme başvuruyorlar.

Giyotin, yalnızca «gideni» acıtsaydı, sorun çözülebilirdi. Ancak, «giden», kalana da kambur yüklemektedir. Öyle bir kambur ki, hem değişen değer yargularından bağımsız bir kişilik oluşturulacak, yani homojenleşme de seçilecek, hem de buna tavır alanlar «hain» ilân edilecekler!

Türkiye'de şiirin amacı, kitleye mücadele ruhu aşılacak değil, ya da yalnızca bu değil, kitleye sosyalist yaşama biçiminin değişebilir nitelikteki duyarlık formlarını sunabilmektir. Bu, öyle sanıldığı kadar kolay bir

«misyon» da değildir. Geniş bir tartışma ortamını, duyarlık alanlarının ana çizgilerini ve bu olguların yaşamdaki karşılıklarını arama gayretini hedef alacağı için, böylesi bir misyonun bitiş noktası bulunmamaktadır.

Şiir, soru işaretiyle başlar.

Evet, giyotin yalnızca gideni acıtmıyor; edebî pratiklerindeki düzeyin tartışılabilir olması nedeniyle, gidenler, savunulacak kadar âciz bir miras bırakıyorlar! Edebiyat alanını mahkeme koşullarına çeviren ve yargıçlıktan avukatlığa dek bir çok «rol» üstlenen (rol, çünkü yaşamda birebir karşılığı yok) edebiyat cinleri, gidenlerin bıraktığı yerde kalın bir nokta bulundurmaya çok seviyorlar.

Sormaya cesaretleri olmadı mı? Evet.

Eğer edebiyat ile toplumsal yaşam arasındaki bağ bizdeki kadar kopuk ise, ya ortada boşu boşuna savunulan değerler dizgesi vardır, ya da açık bir ikiyüzlülük!

Neyi istediğimizin bilincinde miyiz? Çok satışlı magazin-sanat dergilerinin bir köşesinde iğreti bir ad olarak kalmak veya niçin hazırlandığı belli olmayan bir antolojide iki satırlık yer kapmak, o toz kondurmadığımız ideolojimize ne gibi yararlar sağlayacak?..

Bunu da geçelim; okur sayısı kısıtlı bir ülkede, mevcut olanları da kaptırmamak adına giriştiğimiz ilkesizlikleri nasıl açıklayacağız?

Hiç kuşuk yok, bu soruların haklılık derecesini hemen herkes kabul edecektir, ama pratikte benzer yanlışlar sürdürülecek, üstelik bunlara uygun kılıflar da hazır bulundurulacaktır.

Edebiyat dünyasındaki kimi kıpırdanmalar, eğer sonuçta radikal çözümlere ulaşmayacaksa, daha başlangıçta, kalkıştıkları bu mücadeleye fren koymak zorundadırlar. Radikalizm, edebiyata can veren bir damardır; komadaki edebiyat dünyasına, başka güçler aracılığıyla, hastanın grubuna uymayan bir kan verdiğinizde ise, geri dönüşümeyecek bir «bitkisel yaşam» önünüzde hazır bekleyecektir: Ruhsuz, silik ve geleceği ölü hücrelerle beslenen bir dünya!

Ne yapmalı?

Edebiyatın, özde şiirin, öncelikle yaşamda somut karşılığını bulan, ancak geleceğe yönelik fantazyalardan da bağımsız kılınamayacak bir duyarlık dizgesi olduğunu kabul etmeliyiz. Kentli bir edebiyatçının turnalardan, koyunlardan ve lor peynirinden söz etmesi yalnızca duyarlığının ikiyüz yıl geç geliştiğini göstermez; daha da kötüsü, derin ve köksüz bir nostaljinin bireydeki düşünsel gelişimi ne derece engellediğini de işaret eder.

Duyarlık alanını geliştirmekten açıkça üşenen, okuma-

yazma etkinliğini asgari düzeyde sürdüren ve bütün bunlar ortadayken, duyarlık alanının sorgulanması karşısında küplere binen edebiyat cinlerimiz, hele ki «usta» saydıkları şair ve yazarlarına da dokunmuşsanız, orta-lığı velveleye veriyorlar, yetersiz pratiklerini bir dizi suçlamalarla örtbas etmeye yöneliyorlar.

Savunma mekanizması, psikolojinin bizlere öğrettiği somut verilerden en önemlisi.

Güçsüz, köksüz ve adım atılmaktan korkan bir yığın edebiyatçı! Adım attıklarında, geride kalanların kendilerini antolojilerden, dergilerden, ödüllerden ve Bab-ı Âli'den kovacaklarını endişeyle tahmin eden bu edebiyat kaçakları, kapandıkları sınırların dışına taşmamak için mayınlı araziden uzak yaşamaya çaba gösteriyorlar.

Nereye kadar?

Öldüklerinde, «kalan sağ-lar» nasılsa sahip çıkacaklar güveniyle, yaşadıkları zamanı heba edip, son nefeslerini «huzur içinde» verene kadar.

Edebiyatçının, hele ki şairin, son nefesini huzur içinde veremeye hakkı yoktur. Üretim ilişkilerinin neredeyse meta kıldığı bireyi ömrünce sarsan, onun silik bir kişiliğe bürünmemesi için edebiyat dünyasının insanı uyuşturan «tahtlarını» reddeden ve sürekli bir gelişmeyi, durdurarak dinlemeyen bir edebiyat kavgasını göğüsleyen şair ve yazar, daha işin başında huzursuzluğu seçmiştir.

«Uyum» kelimesinin, radikal edebiyatçının sözlüğünde yeri yoktur. Uyum, temelsiz saygı ve sevgi, tarihe kapak atmak adına sürekli bir çizgiyi heba eden, çığneyen, miskin ve uyusuk edebiyatçı tipolojisine malolmuş özelliklerdir.

Türkiye Edebiyatı'na bir ihtilâl gerekiyor.

Öyle bir ihtilâl ki, günlük köşesinde abuk-sabuk anılar yazarak, sözde nostaljiye yaslanan ihtiyarlardan, mevcut gidişi durdurmak istemeyen, tabular ve tapular nedeniyle edebiyatın simsarlığını yapan kafakol efendilerine dek herkesi telâşa düşürecek, koltuk korkusuna sürükleyecek ve duyarlığını silkeleyecek bir radikal hareket...

Peşin yargılara bel bağlamayan, düşünen, tartan ve her zaman eleştirelilik düzeyini koruyan; ahbap-çavuş ilişkisindeki bütün normları reddeden ve köylülükle, mevcut duyarlık boyutlarıyla mücadele etmeyi hedefleyen bu radikal hareket, kendisine sürekli bir ilerleyiş gard almalıdır.

Ok, yaydan fırlamıştır. Bu aşamadan sonra, feodal düzeydeki edebiyat yapılanmaları, kadını ve kadının toplumsal/siyasal mücadelesini hakir gören sözde ilerici odakları, gard alınan politik misyon adına tek tek eleştirmek, bunların çürüten,

eskiyen yanlarını ortaya koymak ve tarihteki acemi «rollerine» saldırmak, başlıca hedef olmalıdır.

Uyum içinde yaşayanların, birbirlerinin yüzlerine gülüp arkalarından «edebiyat dedikodusu» yapanların, sekiz çeşit dergide görünüp, «rengârenk» bir kişilik edinmiş bukalemunların ve bunca çürümüşlüğü gördüğü halde susanların, belki de en çok onların, bu radikal hareket içinde yerleri yoktur!

Onlar, edebiyat tarihine «marangoz hatası» sonucu yazılmış, cicili-bicili dergilerde burjuvazinin yönlendirdiği kadarıyla kendini gösteren, meyhanelerde cesur, mitinglerde aslan, imza günlerinde tanrı ve sus payları üç sütunluk özgürlükle verilmiş hilkat garibeleridir!

Hilkat garibeleridir; çünkü ölüm cezasının kaldırılması için imza atarken elleri uzun, mevcut düzene karşı edebiyat kavgası yaparken dilleri kopuk, yalan ve yanlış sözler ederken burunları büyük, gerçeklerden kaçarken de ayakları kocamandır!

Her birinin kitap kapağında, «...yaşama karşı dirençli... kavgacı bir söylem» ibaresi ibretle yer almasına karşın, neyin kavgasını yaptıkları belirsizdir. Politik bilinçten yoksun, maddeci duyarlıktan uzak bir edebiyatçıları vardır: İmza günlerinde, Akif Kurtuluş'un dediği gibi, «okuru vaftiz ederler»; okur da onların «papazlığını» kutsar!

Hele ödüller!... Onaylanma ve beğenilme kompleksi, edebiyat kavgasının bir yana itilerek,

FOSFORLU CEVRIYE NEDEN ÖLDÜ? (*)

KEMAL DURMAZ

Öykünün sonunda Cevriye ölür. Sulara gömülür ve onun «gömüldüğü yerde su, üstüne bir yıldız düşüp de parçalanmış gibi yakamozdan pırl pırl» parıldar. Suyun üzerinde «motor gürültüleri, canavar düdüklelerinin sesi ve insan haykırıları» birbirine karışır. Bu ölüm, neredeyse acemice, zorlama bir kurguyla, bir zorunluluk olarak çizilir. Neden? Cevriye neden ölür?

Elbette, bu, doğru bir ölümdür. Cevriye'nin, üzerine motor gürültüleri ve canavar düdükleleriyle gelen burjuva dünyasını, o güne dek kendisini sattığı «erkek»i aşağılamasıdır. «Erkek», aşağılanmalıdır. «Kadın» bunun için ölür. Aşağılama ve ölüm, sisteme öfke duyan örgütsüz insanın gelebileceği en ahlaklı ve dürüst noktadır.

Romanlar ve filmler her zaman kadının ölümü ve erkeğin aşağılanmasıyla bitmez. Bazen tersi olur; bazen her ikisi de öle-

«reklamların» öncelik kazanmasına yol açar. Artık, «kaynaşmış bir kitle» tarafından beğenilen, aranan ve korunan sıradan bir edebiyatçı tipolojisi, her zaafıyla önümüzdedir: Tarihe «yaldızlı harflerle» yazılan ve bir türlü çıkmayan leke!

Bu gidiş tersine çevrilmelidir. Eğer bir okur, kendisini «cezbeden» ödüllü yazarlar sayesinde edebiyata yönelecekse, hiç yönelmemesi daha sağlıklı olur. Kitap satışları, fazlaca dikkatli ve uyanık okur bulunamadığı için imza günleriyle kotarılacaksa, Müjde Ar'ın sahneye «dekolte» giysilerle çıkması da yadırganmamalıdır!

Edebiyatçılar, «andavallı» bir okur sayesinde ayakta kalabileceklerini sanıyorlarsa, okurun bu özelliğine epey uyum sağlamış sayılabilirler. Ancak, eleştiren ve sorgulayan bir okur önünde her yazdıklarıyla ciddi bir sınav vereceklerse, okuru önemseyeceklerse, tavırlarında inandıkları koşut bir düzey göstermek zorundadırlar.

Evet, Türkiye Edebiyatı'nın bir ihtilâl ihtiyacı var.

Bu mücadeledeki en önemli görev, bütün aymazlığına, miskinliğine, tembelliğine ve feodal yanına karşın, yıllardır pasifize edilen Türkiye okuruna düşmektir.

Okurun, bütün ödülleri, imza günlerini, mevcut edebiyat sisteminin köhne yanlarını ve kendisini ciddiye almayan edebiyatçıları boykot etme hakkını kullanması gerekiyor.

Hodri meydan!

reel bir motifi olarak yer alır her zaman. Ulaşılmaz. Cisimleşmez. Bir tarihselliğe hiçbir zaman oturmaz. Sevenler ya yitirirler birbirlerini, ya ölüm ayırır onları ya da ancak ölümden birleşirler. Cevriye, başka bir insana olan sevgisini ancak ölümlüyle somutlayabilir.

Cevriye ölmekte haklıdır.

Sevebilmekte yapabildiği, gerçekleştirebildiği en «gelişkin» eylemdir bu. Sevmeyi ancak buraya kadar becerebilir. Ancak bu kadar örgütlüdür sevmeye mücadelesi. Burjuva toplumu, bireylerine, ancak ölebilecekleri kadar bir sevebilme olanağı sağlar; bu toplum, sevgiyi yaşatabilme umudunu tümüyle ve sonsuzca yitirmiştir.

Kutsal ve yüce bir şeydir Cevriye için sevgi; onu tanımlayamaz, ancak somutlamaya çalışır. Bunun da, bulabildiği en iyi ve doğru yolu karı-koca olmaktır. Birbirini seven bir «kadın» ve bir «erkek» olmak, bir kadın ve bir erkek olarak birlikte yaşamakta ifadesini bulur. Öte yandan, onun için «evlilik hayatı kodese girmek gibi bir şey»dir. Fakat, «onunla evli olmak...» Bu, mutlaka güzel bir şey olurdu...

Ancak bunun da bir gerçekliği yoktur. Cevriye bir fahişedir. Bu toplumun bir fahişesi. Evlilik düşüyle değil, fakat ancak sevmeye eylemiyle bu toplumu aşağılar, onu gülünç ve akıldışı bir duruma sokar. Fahişeye «ev hanımı» arasındaki fark yalnızca niceldir ve fahişe, «ev hanımı»na göre çok fazladır.

Sevdiği adam, «bütün diğer erkeklerin ondan istediği şeyi» hiçbir zaman istemez; «kendisine hiçbir zaman bir sürtük muamelesi» yapmaz, «bir dişi, bir kadın olduğunu bile» ona hatırlamaz. «Geldiği günden itibaren ona hep 'siz' diye» hitabeder. Karşısında, «diğer erkekleri çıldırtan kaba ve hayvanı kırtışlarını, galiz ve tahrik edici nüktelerini» yapamadığı ve «kadınlığını satabilmek için kullandığı bütün hile ve bilgilerini unuttuğu, için için onun da kendisinin böyle şeyler bildiğini anlamamasını» istediği, «ismini bilmediği ve kim olduğunu tanımadığı» (...) meçhul ve meçhul olduğu nispette de esrarengiz bir adamdır. Belli ki sistem dışı, sisteme karşı, örgütlü bir eylem adamıdır bu. Onun yanında ancak «kadınca bir içgüdüyle kendi mevcudiyetini (...) meşru ve tabii kılacak şeyler» yaparak durabilir: Bulaşık yıkar, temizlik yapar...

Evet, sevgi kutsaldır Cevriye için. Zaten ölüm de, kutsallık içerisinde bir embriyondur. Sevdiği adam için ise sevgi gayet basit, anlaşılır, yaşantısıyla sürekli birarada varolan sıradan bir olgu, somut, maddi bir şeydir. Bu sıradanlık ve maddilik, sevginin, yaşantısının gündelik öğelerinden birisi olmasında ifadesini bulur. Kafası bulanık Cevriye için sevgi yine bulanık (kutsal)

bir şeyken, adam içinse elle tutulur, her an, her ayrıntıda kolayca yaşanabilir, gerçekten basit bir öğedir. Cevriye'ye, sıradan insanlardan birisi olması gerçekliği içerisinde davranır, ona saygı gösterir. «Kadınlığı»na karşı bütünüyle kayıtsızdır. Bu kayıtsızlık bir yandan kadının onuruna dokunurken, bir yandan da onun onurunu okşar. Cevriye'yi bu adama çeken şey, «şimdiye kadar hoşlandığı erkeklere doğru onu çeken, yaklaştıran şey değildi. (...) (kendisini) böyle başkalaştıracak kudrette oluşu idi.» Bütün olumluluğu karşısında ilişki Cevriye açısından bir türlü tanımlanamaz, somutlaşamaz: Ona göre, «aralarında hiçbir şey» geçmez.

✱

Burjuva dünyasında, kadın ve erkeğin birbirlerini sevmesi şeklinde ortaya çıkan görüntü, son durumda her zaman «cinsel» yaşama değgin bir olgu olarak algılanır. Sınıfsal ve ekonomik durumları, politik, dinsel, ahlaksal yapıları ne olursa olsun, sevgi, her koşulda herkese ait olan evrensel bir değer olarak görünür. Nazım Hikmet'in «kadınlarını sevmesi» ile, Hitler'in kendi kadını sevmesi; ya da Moskova önlerine kadar dayanan faşist Alman ordusundaki Helmut'un karısını özlemesi ile Moskova'yı savunmak için savaşan İvan'ın karısını özlemesi *bu anlamda* birbirinden tamamen farksız gibi gözüküyorsa, sevginin, insanın kendine özgü «doğal» bir içgüdüsünden kaynaklandığını ve buranın kendi içine kapalı, dokunulmaz bir alan olduğunu mu kabul edeceğiz? Bu, Hitler'in bile, sonunda kaçıp saklanabileceği, tanımlı gereği, hiç de hesap vermesini gerektirmeyecek bir «özel yaşam»ın, kendine-özel bir alanın ve bu alana daldığında Hitler'in bile Hitlerliğinden soyunup «sevebildiğini», «özgürleşebildiğini» ve asıl önemlisi, bu sevmeye özgürleşme eyleminin tarihsel bir dinamizm içerisinde bulunduğunu kabul etmemiz anlamına gelirdi. Girilemeyecek, sorgulanamayacak, anlaşılıp müdahale edilemeyecek «özel bir yaşam» alanı olmaz!

Sevme edimini tek başına düşünmeye çalıştığımız sürece, bu, hiçbir şeyi, ne kendimizi, ne sevdiğimiz insanları, ne de bu olguyla bağlı başka süreçleri kavramamıza yetebilir. Bu edimin ve burjuva kültürünün «cinsellik» olarak adlandırdığı sürecin yepyeni, bambaşka bir boyutta algılanması gerekir. Bu ise, insanın, önünde yepyeni etkinlik alanları açması, günlük bilincinin dönüştürülmesi ve toplumsallaşması için gerçek olanaklar sağlaması ile birlikte düşünülmelidir. Evrensel-mutlak anlamlar yükleniyormuşçasına bir gevşeklik ve vurdumduymazlıkla kullanıveren kavramların, farklı bir yaşam biçimi-

minde, farklı bir toplumsallaşmada çok farklı işlevler yüklediği gözlenebilir. Farklı yaşam biçimleri, insanların toplumsallaşması için farklı zorunluluklar dayatır. Avustralya yerlilerini görüntüleyen fotoğraflardaki kadınların çıplak göğüslerinin değil de, bir Fransız şarabının reklamındaki bir «kadın kalçası» görüntüsünün, «erkek»lerde bir takım «hormonal», «fizyolojik» salgılamalara yolaçması üzerinde düşünülmelidir. Çıplak yerli görüntülerine hiç kimse «cinsel» anlamlar yüklemeye kalkışmaz. Üstelik bu yerlilerin kendilerinin de, birbirlerinin göğüslerinde ve adalelerinde, bizim «erkek»lerimizin algıladığı biçimlerle bir «cinsellik» algılamadıkları, bu görüntülerde apaçık bellidir. Belki bu tür salgılamalara farklı yaşam biçimlerinde farklı etkenler yolaçabilir. Ancak bu, farklı toplumlarda ve düzeylerde ortaya çıksa da, «cinsel yaşam» diye mutlak bir kategorinin varlığını bize göstermez; tersine, «cinsellik» adı verilen sürecin, «insanın doğası»ndan kaynaklanan, kendi içine kapalı, *kendinde* bir dünya değil, tümüyle belli bir yaşam biçiminin zorunluluklarının belirlediği bir etkinlik, toplumsallığın bir boyutu, yani tümüyle toplumsal bir süreç olduğunu gösterir. Yaşam biçiminin farklılaşması, tek tek insanların algılama kapasitesinin ve düzeyinin farklılaşmasıyla birlikte ele alınmalıdır.

Herhangi bir nesneyi salt duymusal (fizyolojik) olarak algılamak sözkonusu olamaz. Duyu organlarının da belli bir tarihselliği vardır ve algılama, bilgilenmeyle ve bilinçle doğrudan bağlıdır. İki farklı tarihselliğe sahip olan, dolayısıyla iki farklı toplumsallıkta bulunan iki göz, bir kadının göğsünü, bacağına çok farklı biçimlerde algılayacaklardır. Bunlardan birisi, o bacağı baktığında, üzerinde bulunduğu beden bir takım salgılar üretmesine yolaçarken, öteki, sözkonusu bacağı, yürümek, koşmak, zıplamak, vb. gibi işlevleri yüklediği şeklindeki bir düşünceye yolaçabilir. Bir kadın göğsünün bir erkeği heyecanlandırmasının nedeni, o göğsün ya da erkeğin «doğası» değil, bu konudaki tarihsel zorunlulukların belirlediği koşullandırma. Bu aşamada, «cinsellik» kavramının bütünüyle spekülatif, anlamsız ve boş olduğunu pozitif olarak göstermek ilk anda pek de olanaklı değildir. Sorun, en genel anlamıyla bir eğitime ve bilinçlenme sorunudur.

«Cinsellik» adı altındaki tüm eylem ve ilişkiler, toplumsallığın çok çeşitli işlevlerinden belirli bir kısmını ve toplumsal ilişkilerin çeşitli boyutlarını kapsar. İnsanların, toplumsallaşma ve özgürleşme mücadelesi biçimlerinden birisinden başka bir şey olmayan bir etkinliğe burjuva kültürü «cinsellik» adı-

nı verip onu kapatmış ve kutsallaştırmıştır. Kadınların ve erkeklerin farklılığı olgusu, «doğal» ve mutlak bir doğru değil, tarihsel bir sonuçtur. Bu sonuç, fizyolojide ayrışıp ifadesini bulur, ama son kertede bizzat toplumsal ve ekonomik nedenler yoluyla belirlenir. «Cinsellik» denilen sorun, temelde bir kadın-erkek ilişkisi sorunu değil, bütünüyle bir toplumsal ilişkiler sorunu, yani sonuçta sınıfsal bir sorundur.

«Cinsel özgürlük», «kadın özgürlüğü», vb. şeklindeki eğilimler de, sorunu fizyolojik kökenli görmekten kurtulamamanın değişik ifadeleridir. Burjuva ideolojisi içerisinde kadın ve erkek arasındaki tarihsel eşitsizliğin yok edilmesi kaygısıyla başvuru son çareler gibi gözüken bu hareketler eşitsizliğin giderilmesini değil, fakat onun daha ustaca ve daha kapsamlı bir şekilde örgütlenmesini sağlamaktan öte bir işlev görmez. Bunlar, eşitsizliğin kaynağını son çözümlemede ve her şeye karşın «insanın doğası»nda gören burjuva ideolojisinin çeşitli pratikleridir. Fizyoloji, bu çelişkinin (eşitsizliğin) en belirgin bir şekilde ifade bulduğu bir fenomendir yalnızca.

Bu noktada dokunma, daha özel olarak da sevişme, günlük, pratik bir eylem olmaktan çok, toplumsal bir ilişkinin tüm boyutlarının, tüm içeriğinin taşıyıp maddileştirilebileceği bir toplumsallaşma düzeyi olarak anlaşılmalıdır. Sevişme sorununun düzey ve kapsamı en genel ve temel anlamıyla sınıfsal olarak belirlenir ve toplumsal mücadelenin her alanında alınan tavırla belirli nitelikler kazanır. Toplumsal hareketlerle (etkinliklerle) sevişme eylemi arasında, karşılıklı belirleyiciliği olan diyalektik bir ilişkiden söz edilmelidir.

Burjuva ideolojisinin «sevgi» pratiği, en açık ifadesini, gereksinmelere duyulan koşullandırılmış bir özelemler bulur. Burjuva toplumundaki gereksinmeler zincirinin her halkası, aynı zamanda burjuva bireyin dünyayı kavrayışının, bilinçlenmesinin ara aşamalarıdır. İyi bir eğitim görmek, bir ev, bir araba sahibi olmak, kaliteli ve pahalı bir saat edinmek, «güzel» bir kadınla ya da «yakışıklı» bir erkekle «özel» bir ilişkiye girmek, vb., hep ona başka bir takım olanaklar, dolayısıyla yeni bilinç düzeyleri sağlar. Karşılıklı her gereksinme (bu gereksinmeler burjuva bireyin reel gereksinmeleridir, toplumun öteki katmanlarının insanlarının değil) onun biraz daha kapsamlı bir bilinçle, yani biraz daha «özgürce» davranmasını sağlar. Bu anlamda burjuva bireyine de 60-70 yıllık bir bilinçlenme ve özgürleşme çabasının emekçisi gözüyle bakabiliriz. Bu çaba onun toplumsallaşma çabasıdır ve bu yol-

daki tüm gereksinmelerini bir şekilde karşılamak zorundadır. Yalnızca bu açıdan baktığımızda bile, burjuva toplumundaki «sevgi»nin nesnel içeriğini görebiliriz. Öyle ya, çocuğunu, arabasını, köpeğini, parfümünü, oturma odası takımını, kadını (ya da erkeğini) herkes sever ve üstelik bu, *yalan* bir sevgi de değildir.

Ancak, böylesine bir iyi niyetle yola çıktığımızda yine hiçbir yere varamayız. Tanımı gereği, kuşkusuz her ilişkinin özünde bu iyi niyet ve dürüstlük bulunuyor olmalı. Fakat, tüm toplumun çıkarınaymışçasına gösterilen, genel anlamıyla burjuva sınıfının çıkarları ve bu çıkarlara göre örgütlenen toplumsal ilişkiler ve ekonomik sistem, bu ilişkileri bambaşka bir işlev, bambaşka bir anlamla doldurur; adeta bu ilişkilere açıkça damgasını vurur. Dayatılan bu işlev, sınıfsal olarak hangi koordinatlarla bulunurlarsa bulunsunlar, oradaki insanların çok kısa bir süre içerisinde yıldırıcı bir çatışmanın içine yuvarlanıp, sonunda birbirlerini tümüyle yok etmelerine neden olur. Bu olaya kadın-erkek kategorisi düzeyinde baktığımızda ise, karşılıklı bireyci çıkarlar arasındaki çatışmanın en açık bir şekilde somutlaştığı bir alan olarak, son çözümlemede «cinsellik» adı verilen kurgusal bir sürecin dayatıldığı görülür. Bir ilişkide taraflar, tamamen bilinçsizce de olsa, başlangıçta tam bir iyiniyetle karşısındakinin toplumsallığını kavrayıp oraya katılmayı, böylece hem karşısındakinin, hem de kendisinin toplumsallığını zenginleştirmeyi hedeflerken, «cinsel eylem» kaçınılmaz olarak aradaki toplumsallığın çözülmesi ve bozulması olarak ortaya çıkar. Tarihsel bir tasarısı yapılmayan, rastlantısal ve bilinçsiz olarak girilen her eylem gibi, bu eylemin de öngördüğü hedefi tam anlamıyla gerçekleştirebilmesi sözkonusu olmaz; tersine, böyle bir eylem yoketmeye yönelir. «Cinsel yaşam» denilen şeyin bu anlamda çok özgün ve kirli bir savaş yöntemi olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz.

İşte bu noktada, her anlamdaki çıkarların ve hedeflerin savunulmasında ve gerçekleştirilmesinde «cinsel eylem» başlıbaşına bir araç işlevi görür. «Cinsel yaşam», ancak böyle bir işlev yüklenerek maddi olarak tanımlanabilir. Burjuvazi, «aşk»ı, kendi sınıfsal çıkarlarına en iyi şekilde hizmet edebilecek bir mekanizma haline getirir ve işte tam da bu nedenle «cinsellik» denilen o «şey» tümüyle toplumsal bir anlam kazanır.

Freudcu ve yeni-Freudcu bakış açılarının etkisinde olan pek çok insan (özellikle son dönem burjuva akademisyenler), bilinci, bazı eylemlerin ve durumların «doğal» olarak gerçekleşmesini kolaylaştırıcı değil, zorlaştırıcı bir etken olarak görüp, bu

olgunun toplumsal boyutlarını inceleyip saptamanın (burada, 'saptama'dan, hiçbir zaman söylenemese de, her zaman ve mutlaka ampirik saptamayı kasdedenler) oldukça zor olduğunu, giderek de toplumsal boyutların hiç bulunmadığını, ancak fizyolojik etkilerin rahatlıkla gösterilebileceğini düşünür. Oysa, her etkinlik —dolayısıyla dokunmanın da her boyutu— bizi biraz daha bilinçlendirir; bize katılan her yeni bilgi ögesi çok karmaşık süreçlerden geçerek bizi daha kapsamlı, daha müdahaleci bir etkinliğe taşır.

Burada hemen şu soruların sıralanması gerekiyor: Dokunmayı haklı kılan, onu bir zorunluluk durumuna getiren şey nedir? İnsanlık tarihinin her aşamasında farklı tarihselliklerde ve farklı coğrafyalarda dokunma, ne gibi farklı zorunluluklar sonucu gerçekleşir? İki insan *neden* birbirlerine dokunmak, birbirleriyle sevişmek *gereğini* duyar? Bu, basit bir üreme içgüdüsünden mi kaynaklanır? Eğer böyleyse; «cinsellik» doğal bir süreçse; insanın, toplumsallaşmasının bir ögesi olan bilinci ile şu ya da bu oranda katılmadığı bir davranış biçimiye, onun sevişmesinden değil de, çiftleşmesinden söz etmemiz gerekmez mi? Bu olay, insanda, bir şekilde —kaçınılmaz olarak bir takım tarihsel-toplumsal süreçlerde— birikmiş olan belli bir gerilimin, bir potansiyel fazlalığın, yine «doğal» bir tepkiyle boşaltılması için, bir anlamda otomatik olarak çalışan bir deşarj şalteri mi? Yoksa, yine o insanın, salt «kendi öz benliğini» belirli bir ideale —toplumsal bir kimliğe— doğru tamamlama çabası içerisinde, büyük ölçüde de çağdaş psikolojinin mitolojik öğeleriyle beslenen, o ideale tapınmasının da sözkonusu gerekliliğin dayatılmasında payı var mı? Yemek yemek, uyumak, çiftleşmek gibi işlevler, gerçekten de toplumsallığın en az müdahale edebildiği, insanın en «doğal» işlevleri mi?

Sevme eylemi elbette insanlık tarihi (=üretim tarihi) boyunca vardı; ancak «cinsellik» yanılmaması, insanlık tarihi boyunca değil, sınıflı toplumlar tarihi boyunca vardır ve kapitalizm bu kavrama yalnızca yeni bir nitelik kazandırır. Bu yeni nitelik, tarihsel yabancılaşmaya paralel olarak, *etin* metalaşması, «şeyleşmesi»dir. Bu niteliğin beslediği teorik kaynak, genelde burjuva akademizminin içinde bocalayıp durduğu ve giderek de mutlaklaştırıp inanılmaz boyutlara vardığı, insanda birbirinden bağımsız doğal ve toplumsal olan diye iki ayrı süreç bulunduğu şeklindeki düalizmdir. Böyle bir yaklaşım ilk bakışta çekici ve pek çok açıklamayı kolaylaştırıcı gözükür; oysa, insanın doğası denilen şey, son kertede onun toplumsallığının bir işlevinden başka birşey de-

ğildir. Tıpkı, yaşamı, «cinsel yaşam», «iş yaşamı», «ev yaşamı», «tatil yaşamı», vb. gibi yapay alanlara parçalamaya kalkışmak gibi, doğal-olan ile toplumsal-olan'ı (buna benzer olarak içerik ile biçimi) ayırıştırıp, birbirinden farklı iki kategoriye cesine göstermeye kalkışmak, ideolojisinin, egemenliğini sürdürmeye yönelik olarak yanılmalar geliştirme çabasıdır. Bu yanılmalar, kapsamları açısından en uç noktaya kapitalist toplumla birlikte ulaşır. Bu toplumda, toplumsallaşma süreçlerinin rahatça gözlenemiyor olması, egemen ideoloji ve onun pratikleri tarafından bu süreçlerin özellikle örtülmeye çalışılması, yabancılaşmanın en özgün niteliklerinden birisidir. Toplumsallaşmanın özgürce serpilip gelişeceği ortam, burjuva yaşam biçimine aykırı bir ortamdır.

Yüzyıllardan beri biriken



I. Dalmas

koşullanmaların ağırlığı altında dünyaya gelen bir insanda gerçekten doğal-olan'ı —eğer böyle bir şey varsa—, nasıl yapıp da koşullanmış davranış ve tepkilerden ayırt edebileceğiz? «Cinsellik» diye ayrı bir yaşama alanı tanımlamaya çalışmak, diyalektik açıdan orayı tanımsız ve açıklamamız bırakmanın, orayı «hiç»leştirmenin başka bir yoludur. *Sevişme* ise, insanın tüm toplumsal yaşam kümesi içindeki sıradan öğelerden birisi, kişiliğinin ve yaşantısının bir işlevi, basit bir ayrıntısıdır.

Ancak, burjuva ideolojisinin fizyolojik bir nedensellik içine hapsedmeye çalıştığı her eylemin, aslında tümüyle toplumsal bir nedenselliği olduğu söylendiğinde, buradaki nedenselliğin tek yönlü bir işleyiş içindeymiş gibi yorumlanmaması gerekir. Toplumsallıkla fizyoloji arasında, etkinlikle bilinç arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki olduğu söylenebilir. İnsan bedeninin belirli noktalarında odaklaşan ve «cinsel» olduğu varsayılan bölgelerin fizyolojik uyarılmaya bu denli açık bulunması, tarih içinde evrimleşerek bugüne dek uzanan ve bugün en aşırı boyutlarına varan koşullandırmanın yarattığı bir durumdur. Fizyolojinin de toplumsallığın bir türevi olduğunu düşünürsek, tüm ilişkilerin, bu arada toplumla ve tarihle, insan ve onun fizyolojisi arasındaki ilişkinin de tek yönlü oklarla belirlenmediğinin, bu

ilişkilerin karşılıklı olarak çok karmaşık diyalektik etkileşimlerle oluştuğunun, sözkonusu nedenselliğin çok boyutlu olduğunun, ama bunların temelde ve son çözümlemede ekonomik üretim ilişkilerinden kaynaklanıp yine oraya döndüğünün vurgulanması gerekir. Her eylemin anlamı, o eylemin tarihselliğiyle birlikte vardır ve dolayısıyla her eylem belirli bir tarihselliği, belirli bir şekilde etkiler.

Burjuva ideolojisi, insanlar arasındaki her ilişkiyi, sonunda kendi çıkarına hizmet eder bir biçime sokmakta hiçbir zaman tereddüt etmez ve örgütsüz hiçbir ilişki bundan kurtulamaz. Burjuva dünyasında yaşayan insanlar, ne denli büyük bir iyi niyet ve sevgiye yola çıkarlarsa çıksınlar, burjuva ideolojisinin kuşatması altında, sonunda mutlaka sürekli bir *savaş* durumuna, bir savaş kültürüne saplanır;

yaşamları savaş ideolojisi içinde somutlaşır.

Ancak, savaş da sonuçta bir tür toplumsal ilişki biçimidir. Bu anlamda burjuva biçimi kadın-erkek ilişkilerinin ayrıcalıksız tümünün kavga-fuhuş periodlarının kısır döngüsünü izlemesi son derece anlamlıdır. Tüm bu biçim ilişkilerde, herhangi boyutta bir sevişmenin (!) izlemesi olarak sergilenen bu oyun, yaşamın tüm alanlarında farklı boyutlarda sürer gider. Bazen sıcaklaşan, bazen soğuyan bu savaşın en trajik boyutları genellikle yatakta yaşanır; olgunun en net bir şekilde gözlenebildiği bir savaş alanıdır yatak. «Birlik-telik» yatağın yörüngesinde örgütlenmeye zorlanır. Dışarıdan bakıldığında, birbirlerinin toplumsallıklarını yakalamaya çalışan iki insanın sanki, çocukça bir oyun oynadıkları düşünülebilir: Kavga, birbirlerinin toplumsallıklarını algılayamadıkları anda başlar. Oynadıkları bu irreal oyunu gerçeklik olarak algırlar; gerçekliğin kendisi ise onlar için budalaca bir oyundur. İlk bakışta gülünç gibi gözüken oyun, burjuva insanının korkunç trajedisidir aslında. Toplumsallığın görülememesi, tümüyle bilinçlenme düzeyi ile ilgili bir sorundur. Bir tanesi, toplumsal bir ilişki kurma umuduyla ötekine dokunduğu anda toplumsallaşma bir yabancılaşmaya dönüşür. Dokunma eylemi,

örgütlü bir etkinlik sisteminin bir işlevi durumuna getirilmedikçe, rastgele dokunma, toplumsallığın yokedilmesine yönelen bir saldırıya dönüşür.

İnsanın toplumsal yeri, sözü edilen bir etkinlikler dizisi sonucunda oluşur ve her insanın bu sonucu elde etme olanağı ve hakkı vardır. Bu ise, bir mücadeleyi gerektirir. Dolayısıyla, dokunmak, toplumsallığa ulaşmanın bir yolu değil, ulaşılan toplumsallığın sınındığı ve zenginleştirildiği bir eylem olabilir. Özgürleşme de işte bu hakkın, toplumsallık hakkının adım adım ele geçirilmesinden başka bir şey değildir ve birbirleriyle ilişkiye giren insanların yapmaya çalıştığı şey de bu hakkı elde etmeye çalışmaktan başka bir şey değildir. Burjuva dünyasının insanları da özgürleşmenin bu hakkı elde etmekten geçtiğini sezinler. Oysa, bunun nasıl yapılacağı konusunda kapsamlı bir yanılı vardır. Çizilen içi boş toplumsallaşma şemaları arasında, insanın en yoğun bir şekilde «cinsellik» yanılmamasına abanmasının nedeni, karşısındaki insanın toplumsallığını en yakın, en kolay ulaşılabilir, en somut bir şekilde dokunma yoluyla yakalayabileceği, onun toplumsal kimliğine bu yolla yaklaşabileceği, onu ancak orada tanıyabileceği yanılıdır. Böylece birbirlerinin fizyolojileriyle oynayarak sürekli olarak *geçici* toplumsallıklar yaratırlar. Yakalanan bu geçici toplumsallıklar ise genel savaş durumu tarafından anında tahrip edilir. Birbirlerini yok etmekten başka hiçbir anlam gelmeyen bir ilişkiyi, bir yaşam biçimini sona erdirmeyi kendi başlarına kaldıkları sürece asla başaramazlar.

Sevme işi tüm anlamlarıyla, öncelikle sosyalizm mücadelesiyle bütün koordinatlarında örtüşen bir yaşam biçimidir bugün. Sosyalistleşme, nasıl ancak belirli bir biçimde olanaklıysa, bir insanı sevmek de aynı biçimde olanaklıdır. Bu biçim bu mücadelenin, toplumsallıkların oluşturmak, dolayısıyla özgürleşmek için insanlara, çok geniş olanaklar içeren bir ortam sağlamasıyla somutlanır. Toplumsallaşma öncelikle sosyalizmi etkin olarak sahiplenmekle başlar. Sevmek ise, bir edim olarak hem bu mücadelenin bir öncülü, hem de, ancak bu mücadele yoluyla etkinliğe dönüşebilecek olan bir bilinçlilik durumudur. İnsanlar bugün birbirlerinin toplumsallıklarına asgari bir düzeyde ancak sosyalizm mücadelesinin nesnel platformunda ulaşabilir ve oraya katılabilirler. Sevgi işte budur. Toplumsallaşmanın genişleyip derinleştiği yerde, o da genişler ve derinleşir. En genel gibi gözüken ilişki en özel ilişkiye; en özel ilişki ise en genel ilişkiye dönüşür.

*) Derviş, Suat, Fosforlu Cevriye, May Yayınları, İstanbul 1968

ARİF DAMAR ŞİİRİ:

BİR ADIM İLERİ BİR ADIM GERİ

YÜCEL FİLİZLER

Kendini öne çıkarmayan, hemen hep geride tutan bir şiir kırkbeş yıldır akan bir yeraltı ırmağı; bu, Arif Damar. Şiirin soğuk demircisi. İlhan Berk'te buluyorum: «Biliyoruz ki, onca dağ başlarında ateş yakmasına, yıkıntılar içinde dolaşmasına karşın, bağırılmaz şiiri. Hiç mi bağırılmaz? Bağırır elbet, ama içten işler, yeraltı suları gibi yavaş yavaş baş verir. Bir soğuk demircidir sanki, öyle kurumsuz, insancadır.»¹ Ne var ki, insanlık Arif Damar'da doğallığın, kendiliğindenliğin bir ifadesidir; doğa ise belki de en önemli temadır, ender olarak ona müdahale edilir, örgütlenmeye çalışılır; daha çok doğaya uyumlanmak, onunla bütünleşmek, içinde erimek olur. Kimi zaman tapınmaya kadar varıyor. Bu, kırk kuşağı toplumcu şiirinin ana izleklerinden biri. İdeolojik şiddetin ve teknolojik kaosun karşısında doğaya geri dönüşün umutsuz arayıcısı bir şiir.

Bu çalışmada değişik bir yöntem uyguladım. Kendi değerlendirmelerimi asgaride tutarak, alıntılarda yoğunlaştım. Sanat yapıtı, verili gerçeklikten seçilen parçaların yeniden örgütlenmesi ise, eleştiri de kurmaca gerçekliğin parçalanarak yeniden üretilmesiyle içeriğin verili gerçeklikle ilişkisinin açığa çıkartılma denemesi oluyor. Dergi sayfalarının sınırlılığı, dizelerin, bölme işaretleriyle yanyana yazılması zorunluluğunu getirdi; içeriğin öne çıkartılmasına katkıda bulunmakla birlikte, biçimsel öğelerin dağılmasına yol açabilir. Alıntılar, kaynakçada belirtilen şiir kitaplarındaki asıllarıyla karşılaştırılır ve bütünsellikleri içerisinde değerlendirilirse, benim çözümlemelerimin eksik ve hataları bir ölçüde giderilebilir: Umuyorum...

Kırk kuşağı, İkinci Dünya Savaşı'nın içine doğdu ve izlerini tüm ürünlerinde hissettirdi. Savaşın, teknolojik şiddet ile zorunlu bağlantısı, teknolojinin yer yer ölümle özdeşleştirilmesine yol açmış olabilir. Ayrıca, doğuda yaşanan uzun sürgün ve askerlik dönemleri, sert doğa koşulları karşısında savunmasız kalan, ekonomik güçlükler içerisindeki sanatçıyı doğa ile zorlama bir ilişkiye itiyor. Teknolojinin ve doğanın şiddeti karşısında, uyumlu doğaya, acuna sığınılıyor. Arif Damar şiirinin temel izleği bu olmak gerekir: Doğa ile barışma özlemi. Uyum, insana fizik şiddeti dayatan nesnelere uyumsuzluğu karşısına konur. Ay ışığı, durulmuş deniz,

ılık esen rüzgâr, çiçekler; kargaların, fırtınanın, kayaların karşısına konur. Doğa kendi içinde parçalanır. Aynı şekilde, doğanın uyumunu bozmayan insan yapımı manufaktur; uçurtma, balıkçı kayığı, deniz feneri; elektrik tellerinin, kamyonların, silahlıların karşısına konur. Teknoloji, *Kartacalı Yıkıntı*'dir Arif Damar'da: Paslı demirler ve ezik saçlar.

Bu giriş çababilmek ve veri sağlayabilmek için kronolojik bir sıra içerisinde, *Günden Güne* ile başlıyorum²: «Bu gece hiçbir şey mevcut değil kâinata / parmaklarının arasında buruşan gazetenin kurduğu alemde maada / Dünyanın bütün camlarını kırmak istiyorum» (s. 8). Haksız bir savaş, faşizm, doğanın monotonluğunun getirdiği kısırlılık duygusu ve «Karşıkı apartmandan / Anama küfreder gibi / Müteahhit Nuri Bey'in / Kahkahası...» birleşik bir şiddet ögesi oluşturur şiirde. Savaşın sınıfsal gerçekliği veriliyor. Doğanın monotonluğuyla da birleşen basınç, ancak karşı şiddetle parçalanabilir: «Bütün camları». Türkçenin en güzel, en yoğun şiirlerinden biri olduğunu düşünüyorum. Ancak, ne yazık ki, başkaldırılan monoton doğa, Arif Damar'ın sonraki şiirlerinde aranan, arzulan bir şey olacaktır; «Ve düşman elindeki karşı dağları / kilometrelerce uzağa itip...» (s. 10) doğanın şiddeti düşmanla özdeşleştirilmiştir; aranan uyumlu doğadır: «Limanlar kayıklar ve balıkçılar / ve gece vakti / ilk esen rüzgâr / uzak buraya.» (s. 9) Kitabın ilk bölümündeki savaş üzerine şiirler, faşizm ile sosyalizm arasındaki büyük çatışmayı vermekle birlikte, sert doğaya uyumlu doğa; kaosla acun arasındaki çelişki ile sembolize edilir. Savaşın, hareketin, verildiği bölümlerde, doğa arka planda kalır; savaşın, arkasında binlerce ölü bırakarak çekildiği yerlerde uyumlu doğa egemen olur, esirgeyicidir, ölüleri kendi homojenliğine katar. Kaosa yenik düşen askerler aslında uyumu bulmuşlardır: «Kar yağıyor / Senin kadar sakın / silah arkadaşların / ve bilcümle ordu / kayboldu ufukta.» (s. 11), «Dinleyelim yalnız / Gelecek günlerin saadet şarkılarını / Gökyüzünün maviliğinden» (s. 13).

Doğaya uyum, kendiliğindenlik, Arif Damar'ın ana izleği; hareket bile buna uyumlanmaya çalışılır: «Her şey olması lâzım geldiği gibi oldu: / ilkin

kadın vuruldu / sonra erkek» (s. 19). Ancak bu yeterli değildir. «Sarsıyor stebin yıldızsız karanlığını top sesleri» (s. 21). «Toprağın büyük huzuru dar madağın / ... / Her şey hareketsiz / sükunet, her yanda sükunet / ne kıvıldağan bir yaprak / ne yaşayan bir renk, / yalnız sessizliğe boylu boyunca uzanan ölümler.» Doğa, teknolojik kaosla yitirdiği huzurunu, insanın ölüm haliyle geri almaktadır. Güneş, vatan için kendi gündüzlerini veren insanların gözlerinde parlar. Kitapta, uyumun ancak ölüm haliyle mümkün olabileceği vurgulanıyor; hareket ve mücadele araçlarla mümkün dür. «Silahın düştü elinden / bundan sonra bir hayal parçasısın / ... / Ayak izleri örtülürken arkadaşlarının / sen, çam ormanlarını ve sakın gölleri / son adımında birdenbire geçerek / denize vardın. // Ondan sonra bir hayal parçasısın.» (s. 27). Silah, ufukta görünen şehir, kol saati, hareketi ve doğayla müdahaleyi üretir: «Ve her zamanki gibi / bütün dünyada şafak vakti / yeniden değişecek şekli haritaların.» (s. 25). «Tamamen çekmiş göğsünden akan kanı / büyük ve müteahhit toprak. / Her şeyin ne kadar şikâyetli / saatin hâlâ işliyor bileğinde, / onu akşamdan akşama kurardın, / tabii, biraz sonra duracak» (s. 28).

1946 tarihli şiirlerle, hareket ve ölüm çelişkisi doğrudan doğaya kaydırılır. «Sen, denizi / tanırısın, / ekmeğini veren odur, / odur, ağlarını dolduracak, / hele bir durulsun / ... / Kayalara çarpan dalgaların, / sesleri duyulacak bir uzaklıkta, / küçük evimiz ne hazin durur.» (s. 38-41) Çelişki, ölümle çözümler: «Bir taş çarpıp düştüğüm vakti / görenler üzülecek / ben-se için için sevineceğim; // çünkü mutlaka başucumdusun» (s. 42). «Nasıl bakarsa sürüye dağıdan bir canavar, / pencereden dışarıya öyle baktım. / Bir görünmez düşmanın üzerine yürümek, / ve düşüp ölmek sonra, / birkaç adım atarak.» (s. 49). Özne, baskın doğayı taklit ederek, güçlü ve egemen olarak benimseyerek, tepki veriyor; «bir canavar», ancak açarı yoktur, ölüm huzuru bulmak için tek yoldur. Tahattur'dan sonra insan doğa etkileşimini, doğaya egemen olma isteğini işleyen belki de en güzel şiirlerden biri, «Bir Yolculuk» ile araçla doğayı dönüştürmek anlatılıyor: «Çobanlar duruyor tepelerde, / çobanlar kavalsızdı ve sakın; / saatler, devri ile yürüyor / çamurlu tekerleklerin.» (s. 61) Kavalsız çoban, aynı silah düşünce bir hayal parçası olan asker gibi, doğanın şiddetine tevekkül gösteren, boyun eğen insandır. Öte yandan tarih, doğanın yeniden üretilmesiyle, tekerleklerin dönmesiyle ilerler. Egemen olarak kabul edilen şiddetli do-

ğa, toplumsala da uygulanmaya çalışılır: «Ötekiler de bilsin: / Kıyamet yalan değil.» (s. 73). Aynı, teknolojiyi tek egemen olarak gören kimi bireylerin, onu, 'heavy metal' kültürüyle içselleştirmeye çalışmaları gibi; özne baskın gördüğünü kendine mal ederek yeniden üretiyor.

Doğa ile kurulan müttefikliğin hemen arkasından şehre ilk itiraz geliyor: «Kafamda, şehirler, dağlar, köprüler / birer birer devrilirken, / 'Çevir...' dedi Beylerbey'i Salâhattin, / dışarıda kar yağar, rüzgâr eserken.» (s. 77) Bu kez uyumlu doğa teknoloji ve şiddetli doğanın karşısına konur. Egemen sınıfa şiddetli doğanın gücü uygulanırken, teknoloji de erik ağacı, Boğaz, Kız Kulesi ve yelkenliler ile dengelenmiştir. Ve yine insanın kendi ürettikleri ile şiddetli doğaya karşı durmaya çalışması: «Çek kara tren çek!.. / Bize ümidi sen getirirsin, / Bize sen, manzaralar, sesler, yün çoraplar getirirsin» (s. 79). «Askerim, nöbetçiyim, vakit gece, / bölük uyur / insan, olur olmaz şeyler kurar / tek başına kalırsa / bir gemici feneriyle.» (s. 84).

Kitabın üçüncü bölümüyle birlikte, doğayla çelişki, birlikte-likteliğe döner: «Gün ışığı parmaklığı söküp atsin» (s. 97). «Dünyalar senden yana» (s. 96). «Dağları deler Ferhat. / ... / Gelecek güzel, / sen istersen» (s. 103). «Seninle uyanır ayçiçeği, büyük ormanlar, / ... / çelik çarklar pırl pırl / güneş vurunca» (s. 100). İnsanın doğayla birlikte ve eşitsiz gelişmesidir bu. Teknolojinin insanı doğaya yabancılaştırması karşısında yine uyumlu doğa: «Bir zeytin ağacı gibi ne güzel / denize yakın olacaksınız; / uzayan dallarında, yapraklarında ışık / taa derinlerde köklerin.» (s. 10y).

Garip şiirinin etkilerini taşıyan üçüncü bölümünden, «Anadolulmuş böyleler, / ses vermez ha deyince. // Gelgelelim, / Sakarya'yı bilirsen, // düşünürsen!», *İstanbul Bulutu*'na³ geçebiliriz. Kitap, Kırk Kuşağın bir karakteristiği ile, «Mustafa Kemal / bakın gene konuştu duyuyorum» ibaresiyle başlıyor. Yine her şey doğa ile betimlenebilirlik, canlılık kazanmaktadır. Ana tema doğanın potansiyel gücüdür. Toplumsal etkinliğin yerini bile alabilmektedir: «Akil ermesin sevdama / Senden yanayım dedi yeşeren dal senden yana» (s. 49). Şairin, tavrını artık tümüyle doğal ve kendiliğinden olanın yanına koyması, insan yapımı manufaktüre karşı da tavır almasını getiriyor: «Pencereye pencere hey pencere derim ne güvenir ne eder / Sokağa sokak hey sokak derim o da öyle / Gün geçer hey geçen gün derim güle güle / Darılır eni konu» (s. 13). «Beklerken», «Çağrı» ve «Gece» şiirleri doğanın hareketine, gücüne katılmaya çağırıyor. «Güvercin

Kanadıyla» şiiri şöyle: «Güvercin kanadını kırdılar / Ak kanadını yarı yolda / Selamım boandı kana» (s. 41). «Onlar»1, doğanın uyumunu bozmaya çalışanlar olarak anlıyorum. Doğanın kendiliğindenliği ile özdeşleşmiştir, «onlar» ise doğaya müdahale edebiliyor. Belki de bu tersliğin farkına varılmasıyla, bir özleştirme sayılabilecek iki şiir de yer alıyor kitapta: «Ben yalnız tarlada mı başak / Denizde mi balığım yoksa» (s. 45) ve «Türküsüyle yetinmenin övünecek yanı yok / Kapıları itenler itmediler mi düşün» (s. 48). Ancak, etkinlik çağrısının hemen ardından eski temaya dönülebiliyor; «Güvercin / Dursa da yürüse de güvercin» (s. 61). Aynı temayı işleyen bir diğer şiir. En Çok: «Savaşlarda en çok kıtlıkta kıranda / Benimdir yeryüzü geniş yeryüzü / ... / Bıçak bıçaktır yabancılar doğduğum, büyüdüğüm yerlerde / ... / Parçalanır parça parça kırılmasının duru beyazı / ... / Anılarım diken diken» (s. 53). Sözcük seçiminin altını çizmek istiyorum. Yabancılar «bıçak», özne ise «diken» ile tanımlanıyor, ve uyumu bıçakla, bozulan doğa, yine doğanın uyumsuz ögesi diken ile savunuluyor. Sonraki şiirler bağlamında düşünülürse, bıçağın, teknolojiye, inorganikliğe yapılan bir gönderme olduğuna varılabilir.

Kedi Aklı, A.Damar'ın üçüncü kitabı, teknolojiye ve teknolojik yabancılaşmaya karşı uyumlu doğa yanından açılan bir savaşı, başka deyişle kaçışı vurguluyor: «Kendimi onun yerine koydum da düşündüm / Gökyüzünün yerine koydum da düşündüm» (s. 40). «Soğuk güneşler gibi çekildim kentin sokaklarından» (s. 40). «Ay ışığını yoluna çıkarıyorum / ... / Kayaların önüne çıkarıyorum» (s. 44). Bu, daha önceki şiirlerde de işlenmiş bir tema, acun; uyumlu doğa, şiddetli doğa; kaosun karşısına konuyor ve: «Bu kedi nerden çıktı demeyin kapı aralıktı ben bıraktım da / Okşayacak bir şey ister ellerimiz kendi sıcaklığında / Yıpranıyordu kötü kadınlarda aşkım pis karanlıklarda» (s. 46). Bir kedi, insanın yerini alabiliyor. Kedinin doğal, içgüdüsel, kendiliğinden yaşamı, («Kedi işte kedi boğuyordu yavruyu engel görünce aşkında») yabancılaşmış, doğallığını yitirmiş insanın yerini alabilmektedir. Aynı tema: «Elimizin altındaydı iş gücü kıyı fabrikalar köşede bucakta / Elimizin altından bir parça yana / Bize bildik çarşı panayır iskele balıkçı kayıkları» (s. 52). Nostaljiden başka bir şey olamayacağını düşünüyorum. Doğaya uyumlu nesnelere fabrikaların yerine geçmiştir; bir türlü toplumun ortak mülkü haline gelemeyen, bir azınlığın elinde topluma karşı bir şiddet aracı durumunda olan teknolojinin, teknolojik yabancılaşmanın karşısına... Yine:

«Nasıl büyütüyorsunuz nasıl şaşıyorum şaşıyorum / O eti o sütü nereden buluyorsunuz / ... / Anaları utandırıyorunuz / Çağı utandırıyorunuz çağdaşı utandırıyorunuz» (s. 56). Çağ, teknoloji çağıdır. Teknoloji, inorganik kurgudur.

Bu noktada Benjamin'in teknoloji tanımları bize yardımcı olabilir. «Doğal-olmayan» ekonomik büyüme sürecinin kendi içinden atıp kurtulamadığı bunalımların baskısıyla, zorlama meta estetiğinin yardımlarıyla satılıp eritilebilen üretim fazlası ile insan «şiddete dayanan partnerine tümüyle yabancılaşmış oluyordu... Kader olarak anlayabilmenin tüm ussal güçlerini aşan dev boyutlu 'gayri insani ibretlik olgu» ve bunun karşısında «sosyal realiteden doğal ve biyolojik realite»ye çekilen insan; «teknolojideki yeni ilerlemelere karşı bir tepki ve organik olana dönüş...»⁵.

*Saat Sekizi Geç Vurdu*⁶ya geçiyorum; «Dağın dağ olduğunu bilsem ovanın ova ağacın ağaç / Kurtulurdum» (s. 62), «Boyunu kendimi dinliyordum, eski yağmurları dinliyordum», «Yoktu boşluk yoktu ölümün sessizliği hiçlik yoktu / Bensiz geçmezdi çağ / Tik tak tik tak / Bulurdu beni // Ben de her gün bu güneşi kurardım» (s. 66). Daire kendi üzerine kapanmak üzere; aynı, 1943-46 tarihli savaş yılları gibi teknolojik şiddetten kaçmanın tek yolu ölüm oluyor; «Pahlı demirler o, o ezik saçlar / ... / Batık gemilerin deniz diplerini saran umutsuzluğu / yerinde kalsın istiyordum / Yıkıntıma yıkıntıma vuruyordu» (s. 65). Teknolojinin insan üzerindeki şiddetinin bundan daha açık bir şekilde verilebileceğini sanmıyorum. «Bak bu olacak şey mi kömür beni vurdu / Ayaklarım aldı başını gitti / Ellerim kaldı duvarda / Kalk ne olur pencereyi aç» (s. 67). Kömüre bile yabancılaşmıştır insan; bu korkunç gerilimden kurtulmanın tek yolu doğaya dönmektir, belki de ölüm. Kaçınılmaz bir son, yazılıp kurtulması gereken bir şiirdir, Kimi: «Hiç kimseyim // Uzak sularda sürüklenen / Köyler gibiyim / Kimi» (s. 68). Özne kimliğini, hatta insan olmayı reddedererek doğanın içinde erimeye gidiyor. «Ben buralardayım hey vurula vuruşa / Seçiyorum sizleri işte / Onların içinden kalarların sarmaşıkların / Çevremizde Pascal boşlukları» (s. 70). Artık her şey birbirine karışmıştır; Pascal Boşlukları'yla simgelenen teknik, örümcekler, yengeçler, sarmaşıklar... Pascal Boşluğu şiirinin, Kimi'nin bir devamı olduğu düşünülebilir. Teknolojik şiddetten kaçan özne, şiddetli doğanın içinde kaybolmuş dağ köylerine varacaktır. Dağlarla özdeşleşilecek, taşların içinde eriyecektir, «Vursalar bir damla kanım akmaz.» Ya da yeryüzü bile terkedilecektir:

BİR GÖÇMEN KUŞTUR MARTI DA

—nimet'e—

gözlerinin bittiği yerde deniz başlar
yorgundur kanatların - uzun yola çıkamazsın
çatlar tohum - iyi işlenmemiş bir mozayığın
iğreti cam kırıklarını savurur devran
yarım kalmış ıslak bir park buluşmasını
vapur işletmez bir sis sabahının buruk sevincini
çınaraltı'nda yarım kalmış çayıçimlerini
ve gururunu yaşlı sahafı bir kez daha yola getirmenin

sakarya'nın yeni güvercinleri ve dilenen eski çocuklar
ucuz biracılarda unutulmuş soluk resimler
yeni korkular - âdi suçlularla paylaşılan koğuşta
sönmesi yasak ampulün sağırlığına gömülen çığlıklar
çatlar tohum - iki lezbiyen yakalanır üst ranzada
gece vardiyasının yapışkan yorgunluğu - uykusuzluk
ve ezberlenmiş adımlara öfkesi betonun

yorgundur kanatların
buzul sofalarında kapıaralarında konuklukların
halden anlamaz gece iner erkenden
kentler de büyük değil artık o kadar
kaçamaklarında sabahlayasın - bir adın çıkmış serseriye

öbür adın
bıraksalar ah bir örselemeseler itip kakmasalar
bir ad bulacaktın elbet kuşanacaktın

öbür adın
ezberlenmiş adımlara öfkesi betonun
iki lezbiyen yakalanır üst ranzada
yine zarfsız gelen mektubun başdöndüren sevinci
bulvarlar pasajlar ve mevsim değiştiren vitrinleri kentin
tahtakale'de bitmez pazarhklar ulus'ta bitmez
dağılan pazar yerlerinin istilâsı yitirilmiş bir şeyler ve
[ilhak

samanpazarı'ndan alınıp yeniden boyanmış ve eskitilmiş
[pantolon
kaç kez geçtiğini unutmuş anesteziyen yeni bir ceb
[kavuşmak için
ve artık dikiş kabul etmeyen derisi

ve ezberlenmiş ritmi umudun
her gün tozunu almalısın yine de
ayırabildiğin son parçaya dek söküp patlatmalı
yağlayıp yeniden birleştirmelisin
tohumların tohumu olmalısın
en bayramlık sevincini takınıp çıkmalısın
iddianameyi bir kez daha dinleyip sonuna kadar
bir kez daha reddetmek için
ifadenin baskı altında alınmış olduğu gerekçesine
adli tabibe sevin talebini de ekleyerek
yumruğunu gülümsetmelisin bir kez daha
sorgulamada bulunduğunu sesinin çamurundan

[tanıdığın
şehreminin karşısında - gözünün içine baka baka
ve ezberlenmiş ritmi hayatın
sönmesi yasak ampulün sağırlığına gömülen çığlıklar
sakarya'nın yeni güvercinleri ve dilenen eski çocuklar

ve ertelenmez ritmi hayatın
aradasın - vapur işletmez bir sis sabahının buruk sevinci
çınaraltı'nda yarım kalmış çayıçimleri
ucuz biracılarda unutulmuş soluk resimler

aradasın
ne karasın artık ne su
teknen yok uzun yola çıkamazsın
kaçamak bir zaman aralığında
bir ad bulur yakıştırırsın kendine
ve sonra öğrenir şaşar kalırsın

bir göçmen kuştur martı da

İBRAHİM BAŞTUĞ

yansıtan bir ayna olur, kendiliğinden doğaya tek mümkün ulaşma yolu, içinde erimektir: «Hiç kimseyim», «Vursalar kanım akmaz», «Ay her yerde vardı». Yani, kimi şiirlerde alttan alta sezdirilen tarihsel ve toplumsal dinamiklerle son derece tutarsız bir homojenlik, bir durağanlık, yani ölüm.

Bir başka yazıda açabilmek umuduyla, Arif Damar'ı klasik sol şiirden yer yer ayıran biçimsel özelliklere kısaca bir göz atarak bitiriyorum. Önce Aragon'dan dört dize: «Kainat paramparça oldu bir akşam üzeri / Her kurtulan ateş yaktı üstünde bir kayanın / Gördüm denizin üzerinde parlarken Elsa'nın / Gözleri Elsa'nın gözleri». Aragon, her tekrarda büyüyen Elsa'nın gözleri içinde kaybolur sonunda. Parçalanmış, paramparça edilen gerçekliğin, Elsa'nın gözlerinde, gelecek umudunda yeniden örgütlenmesidir bu. «Bekler kavga / Bildik türküsünde yaşamın / -Ölüm var / Ölüm var / Ölüm». Biçim içerik diyalektiğine çok güzel bir örnek olarak düşünüyorum, Arif Damar'da sürekli beklenen bir şey olan kavga, biçimin içerik üzerindeki, belki de şairin istenci dışındaki etkisiyle, gündelik yaşama içeriliyor. Şu: Gündelik yaşamın içine sinmiş ölüm açığa çıkıyor, içinden sıyrılıp, karşımıza ittiğimiz bir gerçeklik oluyor; üstüne yürünen. Böyle anlamak istiyorum. Bir belirsizlik olarak algılanmış ölüm, ancak süreçten soyutlanıp, somutlaştırıldığında, yaşama bağlantısı kurulabiliyor. Bu, sanatın diyalektikidir, yaşama çerçeveler çizen, onu donduran sanat yapıtı, çerçevenin dışına çıkmanın istencini de üretiyor.

Dursa da yürüse de güvercin olan güvercin —ki duran bir güvercin ölü bir güvercindir: ölü bir güvercin ise kendiliğinden ölümsüz bir güvercin olur— yani yaşama ölümün eşitlenerek birbirini yok ettiği hiçlik durumu, tam tersine döner, insanın doğaya bire bir uyumlanmasının tek yolu olan ölüm, okuyucuda yaşama arzusunu kıskırtır. Şiirin yeniden üretilmesi sırasında, ölüm bir özdeşlik olmaktan çıkarak, sentezle aşılacak bir antitez olur. Aynı şekilde, öznenin nesneyi yansıtmayı, edilgenlik, idealize edilen nesneye —Arif Damar'da uyumlu doğa— şiirin yeniden üretilmesi sürecinde, okuyucuda müdehale etme, dönüştürme, yeniden örgütleyerek aşma istencini üretir.

Bir kaç dizelik bölümler halinde yazılmış şiirler... Bölümler, bir etkileşimin, bir duyarlılığın, nesnesini öne çıkartır, belki bir anlamda boşluğa asar. Boşluk, aslında bütünün sezgisidir, iki bölüm arası suskunluk bitip, diğer bölüm başladığında dağılır, nesnenin diğer nesnelere bağlantısı okuyucu tarafından kurulacaktır.

Nesnenin öne çıkartılması,

çoğu kez isim-sözcüklerin yalnız halde kullanılmasıyla sağlanıyor, öznenin nesneye müdehalesini veren eylem kipleri pek kullanılmaz: Başka deyişle duygusuyla yetinilir. Etkileşim hemen hemen tek yönlüdür: Nesneden özneye. Bu da Arif Damar'ın yoğunlaştığı, doğal, kendiliğinden varolabilen nesnelere bir çekicilik kazandırır. Nesnelere, 'çiçek, ay, deniz, güneş', bir miknatis gibi okuyucuyu çeker. Statiklik, cümlelerin, sesin kendi üstüne kapanarak tamamlandığı birimlere bölünmesiyle sağlanır. Bir kaç sözcüklük dizeler, metin içi derinlik sağlayamasa da, şiirin yeniden üretilme sürecinde vurucu güç kazanır. Ancak öznenin nesnelere arası birliği kendini atomize ederek sağlayabilmesi, şiirlerin yeniden üretilmesine pek olanak vermiyor.

NOTLAR:

- 1) Damar, Arif, Ölüm Yok ki, Berk, İlhan, «Bir Soğuk Demirci», De Yayınevi, İstanbul.

AĞLAMA DUVARI

«1970'lerde yazmaya başlayan gençlerin bu andığım kesiminin (sosyalist gerçekçi bir edebiyata ulaşma çabası içindeki kesiminin) yanlışları olmadı mı, yetersizlikleri yok muydu? Elbette vardı, elbette doğaldır bu. Ama sosyalist gerçekçi ustaları önümüze ölçüt olarak koyduğumuzda beliren bir yetersizliktir bu, yoksa gerici anlayışın mızmlanmaları değildir ölçütümüz. Özünde bir dünya görüşü olan şiirlerin bir başka ve ona düşman bir dünya görüşü adına ve bu gericiliğe dolaşım sağlama amacıyla fırsatçı bir biçimde eleştirilemeyeceğini herkes biliyor.»¹

Bu alıntının kimden, nereden yapıldığının aslında hiçbir önemi yok. Bu alıntının, yazıldığı dönemin tipik bir bakışını sergilediğini düşünüyorum. Türkiye'de solcular, kendilerine bakarken hâlâ böyle birşey görmekteler. Şiir bir dünya görüşüdür, vb. İlgilendiğim bu değil. Sorum şu: Sahiplenmek onaylamak mıdır? Ya da tersinden okunursa şu: Eleştiri, beraat ya da mahkûmiyet kararı veren, temyizi olmayan bir mahkeme tutanağı mıdır? «Gericiliğe dolaşım sağlama amacıyla fırsatçı bir eleştiri» mümkün mü?

Mao, «Halkın da kusurları vardır» dedikten sonra ekliyor: «ama, bu noksanlar halk içinde yapılacak eleştiri ve özleştiriyile ortadan kaldırılmalı»dır². Yeni bir kategorik ayırım sunuyor: Ortaya dökmek ve eleştirmek. Ortaya dökmek yıkıcı, eleştirmek yapıcı, yukarıda alıntılanmış bakışın başka bir ifadesi. Yani «bizden olanları» eleştirirken (biraz) kollayacağız. yıkıcı

- 2) Damar, Arif, Günden Güne, Cem Yay., İstanbul 1986 (ilk basım 1956.)
- 3) Damar, Arif, İstanbul Bulutu, İstanbul 1958.
- 4) Damar, Arif, Alıcı Kuşu Kardeşliğin, Yazko Yay., İstanbul 1982 (Bu kitap, daha önce yayınlanmış olan İstanbul Bulutu, Kedi Aklı, Saat Sekizi Geç Vurdu ve Alıcı Kuş adlı kitapları kapsamaktadır.)
- 5) Benjamin, Walter, Estetize Edilmiş Yaşam, Metis Yay., İstanbul 1984. s. 66, 82, 94.
- 6) Damar, Arif, Alıcı Kuşu Kardeşliğin, op. cit.
- 7) İbid.
- 8) Damar, Arif, Seslerin Ayak Sesleri, De Yayınevi, İstanbul 1986 (ilk basım 1975).
- 9) Damar, Arif, Ölüm Yok ki, op. cit.
- 10) Damar, Arif, Ay Ayakta Değildi, Cem Yayınları, İstanbul 1984.
- 11) Damar, Arif, Yoksulduk Dünyayı Sevdik, Bilim Kitabevi Yay., İstanbul 1988.

ENİS AKIN

olmamaya çalışacağız, vb. Bu, yanlış konmuş bir problematiktir. Geri bir bakış. Artık yeni sorulara ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Sormaya çalışacağım.

Devrimcilik bir niteliktir. Kendini diğerlerinden niceliksel değil niteliksel olarak ayırır. Eleştiri, eleştirenle³ eleştirilen arasında bir bağ, ortak bir düzlem varsa tanımlıdır. Yoksa, kurmak içindir. Gerici anlayışla birbirimizi eleştirebileceğimiz ortak bir düzlemde miyiz? Olmak istiyor muyuz? İkisine de hayır, karşı karşıya olduğumuzda eleştiri değil başka şeyler yapmak gerekiyor. Bugüne kadar ne gerici anlayış bizi eleştirmiş ne de biz onları. Mızmlanma deniyorsa, çok yaptık, özellikle bizden olduğunu düşündüklerimize çok yaptık. Eleştiriye özel sınırlar, girilmez levhaları koyduk. Bazan yapmak için yıkmak gerekiyordu, yıkmayı yapamadık. Bu bir eksiklik. Dün Nevzat Çelik'in yüzyüze olduğu durum buydu. «Bizdendir, aman kollayalım» dedik, «kol kırılır yen içinde» dedik, duyulmayacak kadar kısık bir sesle konuştuk, susmak oldu. Gözümüzün önünde Çelik kullanılıyordu, bizse susuyorduk, çünkü bizdendi (??). Bu anlayış yıkıktır.

Eleştiri kavramı birbirimizi kelimesini kullanmayı gereksizleştiriyor, içinde verilidir. Birbirimizi eleştirmekle, eleştirmek arasında hiçbir fark görmeden kullanıyorum.

Sanat, çatışmadır: Birleştirir. Eleştiri çatışma şiddetinde yaşayabilmek karşıtlarımızdan arınmanın gerek koşuludur. Tedavi edebilmek, önce kolu yen

içinden çıkartmayı zorunlu kılıyor.

Varlık nedeni kendisi olan bir şeyin varlık nedeni yoktur, gereksizdir. Herhalde eleştirebilmesi için solun bilgisine vakıf, mükemmel; kısacası *solu kendi benliğinde varetmiş* bir Godot bekliyoruz. Her toplumsal ilişkinin kendini varetmediği şey insandır. Devrim de kendisini, kendisine devrimci sıfatı veren kişilerde varedecek. Kimdir ol kursuz, solu eleştirecek? Mihengi yok, ama kendisini solcu olarak tanımlamayan kimse! Doğrudur, bu hızda eleştiri ya da çatışma her zaman bir risk taşır, bir kaza riski: Komik olma ve dinletememe riski. Bu, yaşam riskidir.

İnsan pratik bir varlıktır. Son çözümlemede içinde yaşadığı toplumun üretim ilişkilerince belirlenen, pratik bir varlık. Pratik, ideoloji pratiğidir ve bütündür. Kapitalist düzende ideoloji pratiğinin bütünsellik özelliğinden ötürü sosyalist ideoloji pratikleşemez. Kapitalist düzende sosyalist insan, bir arınmamışlığı yaşamak zorundadır. Bugün kalkıp falan kitle örgütünde sosyalist siyasetin ilkelerini tartışan baba, örneğin kızının saat yedi olmadan evde olmasını şart koşar. Bir çelişki değil ya da kişilikten gelen bir çelişki değil, bunun nesneliliği bir yere kadar anlaşılabilir. Ancak değiştirmek gerekiyor. Yani bu adamı ben «bizimkilerden» olduğu için eleştiremiyorsam: Bir, bizimkiler arası bağları zayıflatmış, iki, ayrılmamışlığı; niteliksizliği pompalamış olurum. Tam tersine «bizimkilerden» olduğu için eleştiriyorum onu, «bizimkilerden» olmayanlarla ayrılmak, renk ayırmasını belirginleştirmek için. Öyle ya, eleştirinin olmadığı birlik-telikler, karşılıklı onaylanmanın dışında iç ilişkisi olmayan beraberlikler, niye birlikte olduklarını açıklayabilirler mi? Eleştirmek bağ kurmaktır, sahiplenmektir, çünkü eleştiri birlikteliğin niçinini sorgulayan bir şeydir.

Onaylama mekanizması en arızasız işleyişini ilkesizlikte ve sessizlikte buluyor. Susarsak veya ilkesizsek itiraz edecek bir şey de yoktur. En ilkesiz ve en sessiz, yani en onaylayıcı birlik-telik faşist ilişkilerde yaşar. Adamların birbirlerini onaylamak için birbirleri hakkında, nüfus cüzdanlarında yazanlardan fazlasına ihtiyaçları yok. Bu onların rengi.

Eleştirmemek, bizden olmayanlarla araya sınır koymamaktır, sınır çizgilerinin kaybolmasıdır. Bu, sızmayı arttırır. Miyop gözlü oluruz. Miyop gözlerimizin bir canavar mı, bir kedi mi, yoksa bir sınıf mı olduğunu seçemediği bir şeyin (şiirlerde «onlar» olarak geçiyor) bize etkisinden ilkel ilkel yakınıyoruz. İlkel canlının sinir sistemi yok. Hissettiği etkinin niteliğinin

me ve çemberin hareketine göre dışında kalabilme özelliğine sahip ve nereye bastığını bilen/arayan duyarlık. Salt duyarlık, başını kaldırırsa da çemberin içine girmek anlamında, *her zaman* başını çarpacağı bir nesnellik bulabiliyor. Biri olmazsa öbürü. Nesnelligi aşmak amacıyla sıçrayan, başını çarparsa düşüyor, ya ayıklanıyor ya da başının acısı uzun süre geçmiyor. Acının geçebilmesi için yeni bir sıçrama gerekiyor.

Sadece politikadan şiire değil bir de şiirden politikaya bir ok var. Örn. E. Oğuz «yazdığımın tepeden tırnağa politik bir şiir olduğunu düşünüyorum» deyince durmak gerekiyor. Salt duyarlık, politik anlamda gerileşmeyi, sistemin kendini içermesini bekleyen şiirin duyarlılığıdır. 80 sonrası şiirden politikaya geçişler üzerinde biraz durmak gerekiyor. Bugün, örnek olsun diye, *Ateş Hırsızlığı* yetmiyor. Artık fabrikasyon tasavvuf hırkaları var, çok ucuz, ateşi çalmaya gidenler için yapılıyor. Şöyle:

Emirhan Oğuz'un şiirlerini, kişisel olarak, görece iyi buluyorum, bunu özellikle söylemem gerekti, çünkü örnek olsun diye yine kendisine sormak istiyorum: Örneğin, ödüllere katılmak, TV'de yarışma programlarına soru olmak, Hürriyet gibi gazetelerle röportaj yapmayı kabul etmek de bir politikadır. O gazeteler değil miydi, hani o anarşist, terörist, bölücü, v.b. küfür-sıfatlarını, Oğuz'un şiirlerinde anlatmak istediklerinin isimlerine ön ek olarak kullanarak, «teşhir edenler»? TV'de «Ben Bilirim» gibi bir ideolojik-politik sululuğa nesne olmayı (kendisi hakkında, katıldığı ve kazandığı ödüllerden başka birşeyle tanıtılmadığını da vurgulamak gerek) kendisine yakıştırıyor mu, Oğuz?

Ödül mekanizmasına ayrı bir paragraf açmak gerek. Ödül kime konur? «Edebiyat alemi», Ecevitçi bir söylemle, «aydınlardan daha aydın» çobanlarla mı dolu? Sanatçı olmaya soyunan insan, daha üretme sürecinin başında ürününü nerede-nasıl-niçin yayınlayıp-yayınlamayacağını, eğer çoban değilse, gayet iyi bilir. Bilmeden, yazamaz. Niçin yazdığını bilmeyen kişi, ne yazacağını bilemez. Öğrendikçe yazabilir. Bilmeyen, bir tür çobandır. Ödül, bu kişiler için konuyor gibi. Koyunları otlatırken can sıkıntısından kendini yetiştirmek için kitap okumaya başlayan temiz halk çocukları mı var?

Ödül mekanizması cezayla birlikte işler. Ödülü koyan istediği gibi yazmayanları cezalandırır, eğitir: *Ödül vermez! Ödül alamamak ödüle katılanlar için konmuş bir cezadır. Arz talebi arttırır. Ödül koyucuları yazıcılarını üretmektedir. Ödülü kabul edersek, cezaya itiraz edebilir miyiz? Hem kim kimi ödül-*

lendiriyor? Ödül koyucuları, devrimcileri ödüllendirerek (burada Türkçeyi biraz bozarak, ödüllendirebilecek) aslında kendilerini ödüllendirmektedirler. Bizden prestijlerini kazanıyorlar. Onların birbirlerine kızgınlıklarını belli etmelerinin araçları mı olacağız? Ödüller hakkında son söyleyeceğim en çok kazananları bağlıyor, ödül koyucuları devrimcileri de beğenebileceklerini sezdirdiklerinde, bu aşk'ın bir de karşılığının oluşmaması mümkün mü?

Oğuz, şiirlerinin altına tarih ve yer düşürüyor. Son derece doğal bu, ama içeride yazmadığı şiirlerin altına yer düşürmüyor. Bu da bir politikadır. Derin bir politika olduğunu söyleyemiyorum.

Aşağıdaki A. Erhan'dan:
Annemse tek bir söz etmeden / Hazırlıyor akşam sofrasını / O da anımsamaktan usanmış artık / Yedi ay işsiz gezen babamı / ..Kardeşim ders çalışır, annem uyur. (İşsizlik)

Aşağıda H. Hüseyin:
Siler süpürür diker pişirir yur yıkar arıtır anam / eker biçer kaldırır / kalanlarla kalır anam / ölenlerle ölür anam / bunlar da yoksa eğer / oturur bir köşeye / o güzel yüzünü dayar avcuna / sıcak sıcak / ince ince ağlar anam / bana ağlar / sana ağlar / bize ağlar / hepimize / herkese / herşeye / kuşlara bulutlara / kışlara yağmurlara / sıcak sıcak ağlar anam (Çok Esneyen Kadınlara Ağıt)

Sadece yazdıkları ajitasyon şiirleri politika yapıyor sanıyorsa yanılıyorlar, yığınlık, depolitizasyon şiirleri de politikadır. Yukarıya aldığım evcil şiirlerin ürettiği gibi E. Oğuz da yığınlık politikası yapabilir. Eğer politikadan konuşulacaksa işler değişir, orada durmak gerekir. Kesiyorum.

Üç tane şiirle bitirmek istiyorum. Behçet Necatigil:

*Ve şairler boyuna kimlere yazarlar?
Yıkılmış köprülerin başında
Ürkmüş boşluktan biri inliyorsa
Ve şairler onlara geldimlere yazarlar. (Yazı)*

Lermontov:

Bak gidiyor güle oynaya önünde / Kalabalık kendi bildiği yolda. / Bir kaygı izi göremezsin sevinçli yüzlerinde / Ve orada karşılaşamazsın bir gözyaşı damlasıyla / Oysa sanmam ki içlerinden bir tek kişi / Ezilmiş olsun altında ağır işkencenin; / Ve yüzlerindeki zamansız kırışıklıkların nedeni / Sonucu olmasın bir suçun ya da yitiğin! / İnan: Senin gözyaşların onlara gülünç gelir / Ve sitemlerin ezberlenmiş ezgisi. / Kartondan kılıcını büyük bir ciddiyetle / Sallayan bir trajedi aktörü gibi... (İnanma, İnanma Kendine Genç Hayalci)

Turgut Uyar:

Şöyle ben saçlarımı kestirsem ne olur / bir başkaldırma ancak saçlarından tutulur / herkes annesi sanır bir kısır yalnızlığı / oysa herkesin annesi aslında bir baruttur. (Anneler Karar Gibidir)

NOTLAR:

- 1) Erol Çankaya, Dönemeç Aylık Edebiyat Dergisi, Temmuz-Ağustos, 1980, s. 73-74
- 2) Sanat ve Edebiyat Üzerine Konuşmalar, Mao Zedung, Yıldız Yay., İst., 1975, s. 45
- 3) Eleştirilenler... Sevimli otoritelerimiz, onlarla işim yok, sevimli sevimli çevreye bakınmalarını sürdürebilirler.
- 4) E. Gökçe söylüyor «O gün iki şey vardı ortada benim için. Bir yanda Garip hasta sanat anlayışı, diğer yanda dinamik halk edebiyatının yüzü. Ben elbetteki kendi sınımdan gelme halk

İKİ MEKTUP

ROMAN MI, DEĞİL Mİ?

HÜSEYİN ŞİMŞEK

karşılanabilmektedir.

Ayrımı Bol Bir Yol'un «dil» inde belli ölçüde bir şiirsellik ve «zorlama» bilinçli bir seçim olarak gündeme gelmiştir. Neden? Bir kere, seçilen konu, zaman ve mekân açısından dar tutulmak, kahramanlar sık sık «içten» konuşturulmak durumunda kaldığı için yazar anlatımda daha başından beri, «akıcılık» sorunuyla karşı karşıyadır. Duyarlı bir anlatım zorunlu görülmüştür. Şiirsellik yönelimi de, devrik cümleye olan rağbet de bu yüzden. Hatta bunların da ötesinde sık sık temel dil kurallarının dışına çıkmış olması, dilin parçalanması v.s. hep aynı kaygının ürünleridir. «Çok kötü bir Türkçe» eleştirisi (belki üç-dört cümle dışında) yerine oturmuyor.

İkinci olarak: Ayrımı Bol Bir Yol'da anlatımın «karmaşık» değil «karışık» olduğu ileri sürülüyor. Romanın aynı bölümünde, dahası aynı paragrafta birden fazla anlatım biçimini kullanmanın belli riskleri olduğu bir gerçek. Nitekim Ayrımı Bol Bir Yol'da bu riskli anlatım tekniği kullanılırken, örneğin S. Bulut'un da belirttiği gibi (ki romanda bulunabilecek tek örnek bu) 17. sayfada başlayan bölümde bir anlatım biçiminden diğerine geçişte bir karışıklık sözkonusu. Bu bölümde anlatım 21. sayfaya kadar yazarın ağzından. Aynı sayfada son paragrafta, Hayri'nin iç konuşmaları temelinde süren bir anlatıma geçiliyor. Geçişin bir yazım tekniğiyle okura hissettirilmesi yoluna gidilmiyor. Dolayısıyla ilk anda bir anlatım karışıklığıyla karşı karşıya kalınıyor. Arka sayfadaki konuşmalı devam, önceki paragrafın Hayri'nin iç konuşması olduğu-

nu açıkça ortaya koymakta. S. Bulut da bunun farkında. Ama «o iç konuşmayı yapan kim» diye sormadan edemiyor. Bu soruyu takip eden benzer sorular da gereksiz, dahası ciddiyetsiz kalıyor.

Bir Ahmet Altan'ın Sudaki İz'i, içeriği açısından eleştirmenlerimizden de çok tepki topladı. Fakat Sudaki İz'in anlatım tekniği bir çok kere ve bir çok yerde yazılı, sözlü övgüler aldı. «Adamlar bu işi biliyor» diyen edebiyat çevremizin hızlı ve genç eleştirmenlerinin kulaklarını çınlatmanın tam sırası. Bu durumda S. Bulut'un yaklaşımına göre, Sudaki İz'in anlatımı «karışık» da değil, kelimenin tam anlamıyla «arapsaçı». Ahmet Altan gibilerinin köklü - burjuva kültürü almışlıklarına (gıpta etmenin ötesinde) ağız suyu akıtan bu baylarımız, yer aldıklarını sandıkları çevreye yönelik yatırımlarını düşünmeseler, çıkıp en

kaba şekliyle, «bu anarşist eskilerinden yazar ya da şair mi olurmuş» diyecekler.

Üçüncü olarak: Sözkonusu eleştiride tek tek kitapların eleştirisine giriliyor, ama gerek şiir gerekse roman olsun, dizideki bütün ürünler «mahkûm» edilmeye çalışıldığı için, tek tek kitaplarda (lütfedilip) bulunabilen olumluluklarda da mutlaka eksiklikler bulmak kaçınılmaz oluyor.

Dördüncü olarak: S. Bulut'un son eleştiri notunu aktaralım: «Devrimciler gerek insanî gerek toplumsal boyutta, çelişkisiz, dertsiz, sorunsuz, düz insanlar mıdır?» Hem bir devrimci marksist olarak hem de romanın yazarı olarak bu soruya verebileceğim cevap hiç tereddütsüz, «hayır». Hemen ardından eleştirmene sormak gerekiyor: Ayrımı Bol Bir Yol'daki hangi devrimci çelişkisiz, dertsiz ve sorunsuz? Tam tersine romanda konu edi-

nilen çevreden, devrimcilerin çok çelişkili, dert yorgunu, aşırı sorunlu tipler olarak çizildiği yönünde eleştiriler geliyor. Ve bunlar da «duygusal tepki» olmaktan öte bir anlam kazanmıyor.

Eleştirmenin son notunda ayrıca şunları da okuyoruz: «Siyaset yapan insanların, bu kitaplarda hiç siyaset düşünmemeleri, dünyada ve Türkiye'de yaşananlar üzerinde bir şey konuşmamaları, bir yorum yapmalarını (roman kapsamı içinde) neyle açıklanabilir acaba?»

Eleştiri konusu edilen romanlar açısından gerçekten de sorulması gereken bir soru, gözönünde bulundurulması gereken bir kıstas. Ama genelde her roman, özelde her siyaset romanı için böyle bir kıstas aramak farklı bir zorlama olacaktır. Bazı romanlarda, romanın özelliğinden dolayı çok düşük seviyelerde kalabilir siyaset, dünya ve ülke yaşamına dair yorumlarsiyaset yapılmaktadır.

v.s. Daha doğrusu, örneğin devrimcilerin yaşamlarını zaman ve mekân olarak geniş boyutlu anlatmayı amaçlayan her romanda böyle bir kıstas aranmalıdır. Son birkaç yıl içinde yayınlananlardan örnek vermek gerekirse: Gün Dirildi, Turnalar, Devrimciler, Çözüm...

Bu noktada Ayrımı Bol Bir Yol'a farklı bir yaklaşım gerekmez miydi? Çünkü bu romanda, oldukça dar tutulan bir mekânda (bir cezaevinde ve bu cezaevinin de özellikle bir koğuşunda) ve bu mekândaki insanların tüm yaşamını değil, bir eylem süresindeki «macerası»nı vermeyi amaçlıyor. Dolayısıyla düşünsel ve duygusal olarak her şey bu eylemde ve onun tek tek kişiler üzerindeki somutluğunda yoğunlaşıyor. Kaldı ki gerek geriye dönüşlerde gerek roman kişileri arasındaki eyleme ve diğer şeylere dair tartışmalar da

«KARANFİLSİZ ÜZERİNE»NİN ÜZERİNE

HAKAN ŞENOCAK

«... Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimse-ler»den oluşan küçük insanların masalları...»

Bir müdahale var. Bir eylem. Bir törpüleme eylemi. Sınıfsallık törpüleniyor. Adalet Çıtsay, Edebiyat Dostları'nın 16-17. sayısında «KARANFİLSİZ» Üzerine başlıklı yazısında böyle yazdı. Hakan Şenocak, Adalet Çıtsay'ın Edebiyat Dostları'nın 16-17. sayısındaki «KARANFİLSİZ» Üzerine başlıklı yazısında sınıfsallığı törpüledi. Hakan Şenocak bu yazıyı yazdığı sırada böyle sandı. Oysa Hakan Şenocak çok daha önce, Karanfilsiz adlı kitabındaki öyküleri yazarken törpüledi. Neyi törpüledi? Sınıfsallığı törpüledi. Adalet Çıtsay, Edebiyat Dostları'nın 16-17. sayısında Hakan Şenocak'a bunu gösterdi.

Paragrafın tümünü aynen alıyorum:

«Herşeyden önce, Şenocak, masal dilinden aldığı imge ve simge yüklü bir tekniği, fantezinin zenginliğini hiç de ödünç almış izlenimini vermeden başarıyla dönüştürüp, kullanıyor. Masal diliyle realiteyi sorgulayıp sunuyor. Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masallarını anlatıyor. Şenocak, «gözlem yaptığı» (Niye tırnak içinde? HŞ) kesimin ya da kesimlerin ve buralardan seçtiği küçük insanın sınıfsallığını özellikle törpülemek gibi bir amaç içinde değil, bunun farkındayım, ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» (Niye tırnak içinde? HŞ) var ki, dilindeki tüm yetkinliğe ve titizliğe rağmen tüm öykülerine ince ince bir «hümanizm» (Tırnak? HŞ) kokusunun karışması, sızması kaçınılmaz oluyor. Sınıfsallık olmadığı için hümanizm (Niye tırnak içinde değil? HŞ) bulaşıyor ya da tam tersi hümanizm (Niye değil? HŞ) bulaştığı için sınıfsal olamıyor.»

«... Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimse-ler»den oluşan küçük insanların masalları...»

«... Küçük insanın sınıfsallığını özellikle törpülemek gibi bir amaç içinde değil, bunun farkındayım, ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» var ki...»

Yukarıdaki iki alıntıda farklı iki ifade var. İlk alıntıda Adalet Çıtsay Hakan Şenocak'ın «halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masallarını» anlattığını söylüyor. İkinci alıntıda ise Hakan Şenocak'ın «küçük insanın sınıfsallığını törpülediği»

İlk soru bu: Hakan Şenocak'ın yaptığı ne? Sınıfsallığı zaten törpülenmiş küçük insanları mı anlatıyor? Yoksa, ikinci alıntıda belirtildiği gibi: insanları alıyor ve sınıfsallıklarını mı törpülüyor? Hangisi? Aralarında çok fark var. Adalet Çıtsay Türkçe'nin «esnekliğine» mi kurban gidi-

Eğer «insanları anlatıyorum» gibi bir savla çıksaydım ilk alıntıda belirtilen duruma katılabilirdim: «Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masalları...» Neden olmasın? Sınıfsallığı törpülenmiş insanlar da pekâlâ öykü kişisi-konusu olabilirler.

Ama buna bile katılamıyorum, çünkü —küçük ya da büyük— insanları değil, 'durum'ları anlattığımı düşünüyorum. Öykü kişilerinin bir sorunsalın tartışılmasında rol alan Karagözler ve Hacivatlar olduğunu düşünüyorum.

«Masal diliyle realiteyi sorgulayıp sunuyor.»

«... ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» var ki...»

Hangisi doğru?

Sorgulamak müdahaledir. Müdahale «politikallık»tır.

«Şenocak, kendisiyle ve metne seçilmiş kişilerle hesaplaşmaya çağırırken...»

Ne yapmaya çağırırken? «... hesaplaşmaya çağırırken...» Bu «politikallık»tır.

Az önce alıntıladığım pasajdan devam:

«Burada Ahmet Yıldız örneğinde olduğu gibi doğrudan politikanın öyküye girmesinden söz etmiyorum. Ya da çoğunlukla yapıldığı gibi edebî metni politik tercihlerin açıklandığı bir yer olarak görmekten de söz etmiyorum. En genel anlatımla hayata bakma biçimi ve hayat karşısında seçilen duruş biçimi burada sorunum.»

Adalet Çıtsay «Ahmet Yıldız örneği»ni yanlış değerlendiriyor.

«... doğrudan politikanın öyküye girmesi...» Ahmet Yıldız'ın öykülerine «doğrudan politika» girmiyor. Ahmet Yıldız insanları —evet, tanrıları da değil— anlatıyor. Ahmet Yıldız politik insanları anlatıyor, politikalarını değil.

«... Ya da çoğunlukla yapıldığı gibi edebî metni politik tercihlerin açıklandığı bir yer olarak görmekten de söz etmiyorum...»

Ahmet Yıldız, ÜÇLÜ KAVŞAK'ında politik tercihini açıklamıyor.

Bir başka sorun, bir başka alıntı:

«... asıl önemlisi biraz utandıran bir üslup deniyor. Utandırmak ve biraz üzme. Neden?»

Çünkü insanlar faşizme oy verdiler. Utanmaları ve üzülmeleri gerekiyor.

«... Bu birey, hedeflenen birey kesinlikle sınıfsal bakabilen birey değildir, daha açık bir ifadeyle sosyalist «birey» değildir. Bu hümanist insanın bir özeti, hümanist insanın profilidir. Dolayısıyla sıradan insandır. Yine dolayısıyla sıradan insana sıradanlık sosyalist insana hümanistlik önermektir. Şenocak'ın bunu bile isteyerek yapmadığını sandığımı yukarıda da söyledim...» Eğer KARANFİLSİZ'de yapılan buysa, Şenocak bunu bilerek isteyerek yapmasa da karşıdevrime hizmet ediyor demektir. Eğer Şenocak'ın yaptığı buysa Adalet Çıtsay çok daha az «bağışlayıcı» olmalıydı ve «Şenocak'ın bunu bilerek isteyerek yapmadığını» sandığımı yukarıda da, aşağıda da söylememeliydi. «Çünkü artık bugün bu insan bakışı, bir bakış olmaktan çok, bir bakışsızlık oluyor.»

AHLÂK

1.

geyik de bir avcıdır
öyle yatar toprağa
kurşun taşırta gök
gül düşürür payına

2.

yarın

—gözlerini kaçırarak—
görüşürüz.

sonra

alınırın güllerden,
salınır gömleğin.

bahçevan: iyi bilirim bu gülleri.
dağılan yüzüme bakıp bildin mi hükmünü?

iyi bilirdik, iyi bilirdik:

kan—

aldırmayan bir at yelesine.

3.

allı turnam

göç ilen mihlanmışın yüreğime
kalakalmış, boyunbükmüş ben
açarım

kafeslerimi. uçurum kuşu, humma içi
neşter söyle
al şu üzücü koynumdan.

4.

kırbaçlanırken doğal yanım
bulutlara verdim sırtımı
şimdi yaşanır mı
ağlayışı bir çocuğun

içimde

kuğu eğimlerine sarılmak
bir çoğunluğun davranışıysa
artık anlatılmazdır zulüm de
kanayarak

5.

aldığı ne benden ölümün
bir yaprak tutuşturdular elime.
acıyan tan ve umut, hüznün
anlatılmaktadır.

yoksa inananlar, kim konuşacak
hasreti yerde buldum.

sordumsa: bu kadar.

ağladımca: üç kuruş.

aldığı ne benden ölümün

bir çocuğu yarıştırdılar göğsümde.

6.

götmek. yüzyıllık adın. gurbet.

demin. ikiye katlayıp mendilini. sonra

devinim. geçmişe ertelense sevda. dün.

7.

kuşları farkediyorum sürmeli geyik
kuşlar örüyor bukleni

bin kez öpmüşüm o ceylanı
niçin bir gülüşün eksik

yağmura da serptin mi gümüşü
kaç gidişin olur sellere
basma eşiklere, kal, rüzgâr bilir
ne yöne eseceğini

8.

her sorguda kendine kanayan bir suç aleti midir aşk

—git, pırangalarını da götür

—kal, çiçek yetiştir

yolgeçen hanı, uzun zaman sesleriyle dingin,
olanca görkemiyle barut, saat
çalmazlık ediyor, su
beni de üşü içinde.

9.

her sevda ilminde güller çevrilir

sorular

canımdan gayrı

cürmünden cayar mı ikbal

oğlum deyip tozusan dallarına

10.

İstanbul. sözü saklar

okutursun gülü.

dahası karartırsın mendilimi.

kara sevda,

bir haykırıp düşmek yankılara

eloğlu duyarmış, kardeşim

gelmedi ki...

11.

vakit

'sol yanım'

suları

sularda

kendine kanayan bir hançer

ışığı

bir savrulur bir sığınırım göğsüne

ölüm mü, ölüm üstüme beğensin

onik'alayı

12.

yaprak kıpranır

kor tokadını geceye

ölüm dünkü çocuk.

durulmaz canevimde olsa kapıları.

13.

çünkü korku ve rehavet

sıralanır şehrin kaneviçesine

çünkü heil

ve duçe

her ikisi de

atomize sığınaklarıdır borsanın.

kendine gel kalbim

şirket ahlâkıdır batmak.

14.

ey can

seni terk

bir müdahaledir zulmün rantına.

ölmek de öyle, menşei diyalektik

bir sıçrayışla.

YÜCEL FİLİZLER