

EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 1 Sayı: 5. Eylül 1987

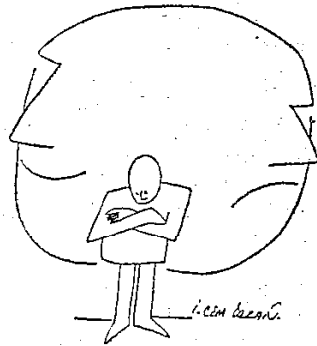
Fiyatı: KDV Dahil 400 TL.

Eylül 1980 hareketinin Türkiye'nin politik ve ideolojik yaşamında, bağli olarak düşün, kültür ve sanat yaşamında önemli bir kesintinin, geriye doğru bir sıçrama ve süreksizliğin ana kaynaklarından olduğu söylenebilir. Özellikle aktif ilercı düşünce ve üretim eyleminin önüne çekilen setlerle politika, kültür, sanat ve bilim yaşantılarında büyük gediklerin ve boşlukların açılması kaçınılmazdı, öyle de oldu.

Kapalı bir hacim içindeki gazı boşaltırsanız, vakum ortadan kalkar kalkmaz, kaptaki boşluk hacmini komşu kaplardan ya da dışarıdan gazlarla doldurmaya çabalar. Doğada boşluk kalmaz, dolar. Kap içinde yeni bir denge kurulur. Kaba ikinci kez doian gazların yoğunluğu ilk gazlardan daha azsa, kabın bir kögesi yine dolar ama kap hafifler, gaz molekülleri içerde serbestçe, gelişigüzel uçmaya başlarlar.

12 Eylül hareketinin yarattığı boşluk da çok geçmeden dolduruldu. Sanat, kültür, bilim, felsefe gençlik dergileri birbiri ardına yayınlanmaya, yeni imzalar, 12 Eylül dalgasından payını almaması, ya da sırasını savmış imzaların yanında sayfaları doldurmaya başladı. Hukuki zorunluluklardan kaynaklandığı varsayılan dolaylı, kapalı, şifre ve simgelerle dolu bir anlam bizi, giderek dönemin düşün,

HESAPLAŞMANIN NERESİNDEYİZ?



kültür, sanat yaşamının belirleyici ögesi haline geldi.

Dil düşüncenin türevi, düşünce dilin sistematığıdır. Bir zorunluluğu bir gereklilik haline getirirseniz, o zorunluluğu bir gereklilik olarak ve giderek bir gerçeklik olarak yaşamaya başlarız. Dil nasıl düşüncenin ifadesiyse, düşünce de giderek dilin sınırları içinde kurulmaya başlayabilir. O sınırlar içinde yeni ve kullanılan dile örtüşen bir düşünce sistematığının, düşünce ve üretim anlayışının kuruluşu anlamına gelir bu.

Belli bir terminolojiyle konuşmayı seçen, o terminolojiye kay-

naklık eden düşünsel yapılarla bütünleşebilir.

"Sol arabesk" yapıyorum derken, bir alt kültürün unsurlarından biri haline gelebilirsiniz. Nostaljik duyarlığınızın ürünlerinizde bir dönemin tanımlamasında kullanabilirsiniz ve bu da sizi metalaşmış bir toplumsal nostalji dalgasının bireyi edilgen ve atomize yapılarla indirgeyen kucağına atabilir. Ya dostları küstürmemek için, ya da kendi nazik noktalarınıza da benzeri biçimlerde dokunulmasını önlemek için ilkelinize, düşüncelerinize, hayallerinize zıt gellameler karşısında susmayı yeğleye-

bilirsiniz ve bu tavrınızla gide-rek susmak ve görmezlenmek erdeminiz olabilir.

Örnekler çoğaltılabilir. Bu örnekler birebir zorunluluklar değil, olasılıklardır.

Olasılıklar ısrar ve zorlanmayla gerçekliklere dönüşürler.

12 Eylül sonrası hacmimizde oluşan yeni —ve seyrek— denge, ne yazık ki bu tür ısrarlara, bu tür zorlamalara çok uygun koşullar yarattı.

80'li ve 70'li yıllarda bu hacim de biriken bütün tortular, hem politik, hem kültürel, hem düşünsel üretimin sıcaklığıyla derinden ve ayrımla varılmadan varlığını sürdüren bütün hastalıklar, somut ifadelerini 80'li yılların seyrek, hafiflemiş ve antikorlarından büyük ölçüde arındırılmış ortamında buldular.

Bu elverişli ortamda çok geçmeden küçük gruplaşmalar da oluştu. Ara sıra bir gruptan diğerine —görünüşte büyük politik ve estetik kaygılarla, ancak çoğunlukla kişisel geçimsizliklerden kaynaklanan— iltihaklar olsa da, genellikle birbirleriyle olan iç ve dış bağlarını, ya da daha doğru bir deyişle konumlarını korudular, korumaya çalıştılar.

Ancak bu hafif ve seyrek hacmin bu yapıyla korunabilmesi için olabildiğince "bir tatsızlık çıkmaması" gerekiyordu. Ne artık sanat ve kültür yaşamını

HESAPLAŞMANIN NERESİNDEYİZ? • Ne kadar bireysel, nereye kadar toplumsal? NOSTALJİ... NOSTALJİ.../ MURAT YETKİN • KEMAL GÖKHAN'IN BURUŞUK İNSANLARI/OSMAN ÇUTSAY • NAZIM VE "KADINLARI". YANILGILARIMIZ/KEMAL DURMAZ • ELEŞTİRİDE MÜNEKKİDLİK YA DA MUHAKKİKLIK/HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA • İÇİMİZDEKİ ŞEYTANA ÖZGÜRLÜK/MEHMET FİKRİ ÜNAL • YERİNE KOYMA MERAKI VE "VARLIK" MEMURLARI • Bir okur mektubu: SANAT VE POLİTİKA/YILMAZ AYBAR

ŞİİRLER: AKİF KURTULUŞ/YÜCEL FİLİZLER/KEMAL DURMAZ

KARİKATÜR: MEHMET TEVLİM/İ. CEM ÖZKAN

yönlendirmeye, ya da hafif deyimle kanatları altına almaya soyunan sermaye gruplarıyla, ne belki de kişi olarak Türkiye'nin en değişmeyen iktidar grubu olan ve 1950'lerden bu yana tahtlarını koruyan Bab-ı Ali'nin sanat babalarıyla(*) ve ne de değişmez okur (müşteri de diyebiliriz) potansiyelleri olan "solcularla". Özellikle de onlarla.

Birleriyle iyi geçinmenin en kolay yolu, onlara duymak istedikleri ve en rahat kabul edebilecekleri şeyleri söylemektir. İnsanlarsa, doğa gereği, rahatlarını en az bozacak şeylere eğilim duyarlar, hele bir de alternatifleri yoksa...

Yoktu o zamanlar ve yenili, yılmışlık, melankoli, nostalji, acı, geçmişin kahrolası hataları, bireyin yokedilişi türünden konular, giderek yerini alt yapı-üst yapı ilişkilerinden soyutlanmış, kapalı ve içe dönük düşünce ve üretim anlayışlarına bıraktı. Tek tek sanat ürünleri bileşke bir yapıya kavuştular, isteyecek ya da istemeyerek. Acılı kuşak, vs. türü hayali zorlamalar bu dönemin revaçta tanımlarıydı.

Revaçta olan bir başka olgu da, sanki bir günah çıkarma operasyonu imişçesine sözde geçmiş değerlere saygı görüntüsüyle pazarlandı. Sanat kültür dergilerinin bazı aylardaki sayıları büyük bir kolaylık ve tembellikle ölüm ve doğum tarihlerine göre ayarlandı, hala da ayarlanmakta. Haziran'da Nazım Hikmet'e Orhan Kemal anılır, Sevgi Soy-sal'a değinilir, Enver Gökçe unutulmaz. Eylül'de mutlaka "Barış" sayısı hazırlanır. Neruda'ya, Vaptsarov'a yılda bir kere yer verilir. Ama bu anıların anlamları, sanat anlayışları, konuları tartışılmaz. Onlar vardır, kabul edilir. Aksi halde tabu beklileri ayaklanabilirler: Kimbilir belki "ihanet", "sosyalist gerçekçilikten sapma"? Gel-sin. Kagan, Pospelov, Ziss...

Birbirleriyle meyhane kavgaları bile eksik olmayan çömez grupları rahatlarının kaçacağı, potansiyel müşterileri sol okurları yitirme tehlikesiyle karşılaştıkları durumlarda, derhâl çevrelerindeki şairsever, yazarsever kadın ve erkekleri aralayıp hep bir ağızdan şarkıya başlarlar: Asılmaz, dokunulmaz, o'na da mi, ayıp, bu sorular tartışıldı bitti, başka konu mu kalmadı...

Bu ateşli savcı ve avukatları

(*) Mehmed Kemal'e göre Refik Durbaş hala genç ve yetenekli bir şair. Bu "genç ve yetenekli şair" nitelemesini 20-30 yıl önce çıkarırlar, hala piyasa-sının en yetkili mercileri. Genç olmayanlar sınırında ise bu merciler tarafından onanmış pek az isim var; Melih Cevdet, Cemal Süreya, Oktay Rifat, Atilla İlhan, İlhan. Aşağı yukarı bu iktidarı taşıyanlar yani.

izleyenler ortada paylaşılacak büyük bir pasta olduğu samsına kapılabilirler. Biraz kendimize gelelim. Kimlerin jüri üyesi olduğuna bakıp kazananın aylar öncesinden saptanabileceği roman, şiir ve öykü ödülleriinden başka kaybedecek neyimiz var? En çok satan bir sanat ve kültür dergisi kaç satıyor? Magazin kampanyalarıyla şişirilerek pazarlanan romanların baskısı kaç? Giderek düşen satış grafikleri neyin göstergesi? Şiir kitaplarını geçtik, öykü kitaplarını geçtik, romanların artık biner biner basıldığını daha ne kadar saklayacağız?

Okunmadığımız gerçeğini daha ne kadar sudan bahanelerle açıklayacağız?

12 Eylül bir dinamiki sekteye uğrattırken bir başkasının gündeme gelmesine de neden oldu: Organik aydınların doğuşuna.

Bu dönem öncesinde toplumsal pratiğin tam içinde yer alan, dönem boyunca onbinlercesi işkence, hapis, sürgün ve ölüm gerçeğiyle, işsizlik ve dışlanma gerçeğiyle yüzyüze gelmiş, en ağır koşullarda itirafçılık, boykot ve ölüm oruçlarıyla sınanmış insanlar. Ya da dışarıda kalarak Eylülizm rüzgarına kapılmadan fizik ve moral varlıklarını koruyabilmiş olanlar. Düşünen, üreten, dünyadan ve çağdan haberi, onu değiştirmek isteyen insanlar: Türkiye'nin organik, yaşayan aydınları.

60'lı ve özellikle 70'li yıllar Türkiye'nin ilerici güçlerine çok önemli bir ders verdi: Somut pratikte karşılığını bulmayan kavramın toplumsal dinamiklerde belirleyiciliği yoktur. 60'lı ve özellikle 70'li yılların politik ve ideolojik yaşamına aktif tavırlarla yaklaşan çoğu devrimci ve aydın bu dersi aldı. 80'li yılların koşullarında ortaya çıkan organik aydın tipolojisi işte bu dersi alan ve öğrenenlerdendir.

Bu yeni aydın eğer bugünün sanat kültür yaşamına çok az oranlarda —okur olarak da çok az oranlarda— katılıyorsa, bu bilinçli bir tavrıdır. Bugünün sanat kültür ortamının, bu seyrek ve hafiflemiş hacmin, bu tortuların yaşayabildiği, belirleyici hacmin dışında kalmak istediğidir.

Bununla birlikte, dergi ve kitap satışlarındaki düşüş, bu istegin tersine dönme eğiliminde olduğunun bir göstergesi sayılabilir ve bu yönüyle sağlıklı ve olumludur. Politik yaşamın somut pratik çerçevesinde yeniden canlanmasıyla, Türkiye'nin yeni aydın kuşağı her alanda, bu arada sanat kültür yaşamında da varlığını artık gösterme durumunda kalmıştır.

Oysa kabımız dolu. Kabımız, hacmimiz, 12 Eylül öncesi "halkın emperyalizme ve faşizme karşı mücadelesini yürekten destekleyen" ancak sonrası ar-

tık "materyalizme idealizm arasındaki kaba ayrımı" yanlış bulanlarla, hacmimiz E.Ö. yıllarda "halkın mücadelesini anlatan filmler çekmek" isteyen, ama E. S. yıllarda faşist sermayedarların denetiminde halkın mücadelesine küfreden filmler yapanlarla, hacmimiz "geçenlerde genç şair bilmemkim kitabını göndermiş, okuyamadım, ama babasıyla içerdik, herhalde iyidir" diyen sanat babalarıyla, hacmimiz alabildiğine feodal erkek bir bakışı, "maço" bir bakışı yığıtlık ve mertlik adına sosyalist tavırla örtüştürenlerle, bunun yanında, kadınlıklarını, ya da eşcinselliklerini kendilerine kimlik yapıp soluğu şairlerin yazarların devamlı durağı barlarda, meyhanelerde alanlarla dolu: Artık gerekten dayanılmaz hale gelen hafifliklerle dolu.

Boşalması bir kehanet değil, bir zorunluluk.

12 Eylül dalgası kumsaldan çekildikçe geride bıraktıkları daha rahat edilebilir. Politik yaşam isindikça, kabımız da ısınıyor, kabımızın etrafında ona bolarlar ve vanalarla bağlı diğer kapılar da ısınıyor. Isindikça kapıların içindeki gazlar genişliyorlar. Genişledikçe kendi hacimlerini zorlamaya başlıyorlar. Zorlama, çok yoğun olandan, az yoğun olana doğru oluyor. E.S. kabımızda, yani Türkiye'nin kültür sanat yaşamında yeniden kurulan denge, bu seyrek, bu hafif denge, artık bozulmak üzere zorlanıyor. Yeni kuşak aydınların, yaşayan aydınların kurabileceği bu denge için, bu yükseliş için, çürümekte olanın yıkılması gerekiyor.

..

Türkiye'de ilk defa bir sanat kültür dergisi açıktan açığa varolan sanat ortamına gard alarak çıktığını ve bu çıkıştaki gücünü de "yeni bir toplum projesinden" aldığını ifade etti. Bu amaçla dar bir kadroyla yola çıktığını, yaratıcılığın önkoşulu olarak kavgacılığı seçtiğini ve bu toplum projesinin çerçevelerinde yeni bir sanat kültür anlayışının yaratılması için toparlanmanın gerekliliğini ilk sayısının ilk sayfasında "Sanat Çatışmadır, Birleştirir" başlığıyla vurguladı.

Açık konuşalım, eğer Edebiyat Dostları bütün bunları söylerken kendini "Toplumcu gerçekçiliğin yeni soluğu" türünden reklam sloganlarıyla lanse etseydi ve ilk sayılarına Bab-ı Ali babaları ve onlardan el almış "genç" imzalarla başlasaydı bu çevrelerde "heyecan ve umutla" karşılanabilirdi. Kardeş dergi olarak övülebilir, şiir ya da öykü yayımlanacak yeni bir yer olarak rağbet görebilirdi. Bunlar yapılmadı.

Bunun yerine —ne ölçüde güzel ya da etkili yapıldığı tabii tabii ki tartışılabilir— 60'lı ve özellikle 70'li yıllardan beri bu ha-

cimde birikerek, 80'li yıllarda can bulmuş tortuları didikleme, örnekler alıp mikroskobunun altına yerleştirmeye çalıştı.

Tekrarlamakta yarar var, mikroskobumuzun büyüme kapasitesi yeterli olmayabilir, seçilen örnekler bu yüzden hastalıkların kesin tanısı için zayıf kalabilir, ancak hastalıkların gelişim seyri için yeterince fikir verdikleri bir gerçek.

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamını kişilerden çok ürünler bazında ve bu ürünlerin karşılıkları bazında tartışmaya başladı. Şimdiye dek "Türkiye'de toplumcu sanatın yüzü" olarak görülen yazım örneklerini üzerindeki dokunulmazlık tozunu üfleyerek okumaya çalıştı, çalışıyor ve alabildiğince çalışacak. Burada ölçüt bu örneklerin herhangi bir başka ölçüte (diyelim "toplumcu gerçekçi" ölçütlere) ne kadar uyup uyumadığını söylemek olmadı. Ölçüt, bu örneklerin neyin karşılığı olduğunu söylemek oldu. Bu noktada saldırgan eğilimler ortaya çıkıyor.

Daha önce de pek çok kişi tarafından vurgulandı. Bir saldırganın iki ana biçimi olabilir. Ya yazılarıyla beş koldan herhangi birşeyle suçlayarak bitirmeye çalışmak, ya da susarak bitirmeye çalışmak.

Oysa Edebiyat Dostları'nın tavrı açık: Kimseyi ihanetle, ya da sapma olmakla, ya da itirafçılıkla filan suçlamıyor. Yalnızca varolanın adını koyuyor. Yanlıyorsa bunun belirtilmesine ve çürütülmesine de açık. Kişilerle de sorunu yok. Kimseyle dostluğunu bozup bozmamak gibi bir sorunu da yok.

Sırtımızda hiç kimsenin ve yeni bir topluma olan inancımız, bu topluma ilişkin hayal ve projelerimiz dışında hiç bir referansın yumurtalarını taşımıyoruz. Dokunamayacağımız hiçbir tabu, tartışmayacağımız hiçbir konu yok.

Evet, kabımız, hacmimiz, Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamı ısınmaya başlıyor. Türkiye'nin yeni aydınları bu hacimde yeni bir dengeyi, yeni bir anlayışın yaratılmasının özlemi içindeler: Ayakları yere basan, yaşayan bir sanat kültür anlayışı. Bu özlüm bu kabi bugün edilgen biçimlerde zorluyorsa da, yarın etkin biçimde zorlamaya başlayacaktır. Kabın içinde yeni bir dengeyi kuruluşa için içindekinin boşalması, tekrar oluyor ama, bir kehanet değil bir zorunluluk.

Bütün bu nedenlerle vanaların açılmasında ve kabın içindekileri bu yeni dengeyi zorlamasıyla dışarı atmasında, bu yeni dengeyi kuruluşunda payımız olsun istiyoruz.

Sonunda bu çürüyen dengeyi kendisiyle birlikte biz de dışarıya sürükleyebileceği olasılığını da gözde alarak, arkadaşlar, vanaları açıyoruz: Buyrun!

NE KADAR BİREYSEL,
NEREYE KADAR TOPLUMSAL?

Nostalji... Nostalji...

(1)

MURAT YETKİN

Artık alışkanlıktan mı nedir, her yazıya başlarken okuyucunun yazıya ilgisini artıracak güncel bir olay, çarpıcı bir örnek, büyümlü sözcüklerle bezenmiş bir anlatım arar olduk. Öyle ki bu girişin çoğu zaman konuyla doğrudan ilgili olması bile gerekmiyor; bir sözcüğün benzerliğinden, ya da bir söz oyunundan yola çıkıp konuya girmeyi seçiyor çoğu yazarlar.

Bu alışkanlık Türkiye'ye Nokta dergisiyle girdi. Nokta'nın bu konudaki örneği ise Der Spiegel olmuştur. Der Spiegel 40 yıl önce yayın yaşamına başladığında Avrupa'da da benzeri bir etki yaratmış ve belki de bu anlatım esnekliği ve kolaylığı nedeniyle geniş kitleler arasında hızla yayılmıştı. Yani bu denenmiş ve başarılı bir yöntemdi.

Nokta'yı diğer dergiler —ve

bir ölçüde Cumhuriyet yazarları— izlediler. Yöntem etkileyici ve basitti: Konu alınıyor, ana hatlarıyla işleniyor, doğrudan yaşamdan alınan —ve güncelliğini koruyan— örneklerle sade bir senaryo gibi kurgulanıyor ve çoğu zaman konunun kapsamını aşabilecek başlıklarla özetleniyordu. Nokta yazarlarının ve daha sonra diğer çoğu yazarın siyasi ve entellektüel konumları dolayısıyla bu üslup dolaylı bir muhalefet üslubu olarak algılandı, kullanıldı ve Türkiye'li okur tarafından da benimsendi. Ancak, yine aynı nedenlerle bu üslup kaçınılmaz olarak popülist bir içerik kazandı. Yayın piyasası açısından bunun öyle pek bir zararı yoktu. Tersine satış demektir.

Bu üslup 12 Eylül sonrasında bir gazeteci/yazar tipolojisinin kaynağı oldu. Aynı zamanda ye-

ni bir habercilik anlayışının. İşin detaylarıyla çok fazla uğraşmayan, bir tüketim nesnesi olarak haberin öncesi ve sonrasıyla çok fazla ilgilenmeyen, çarpıcılığı ve kolay tüketilebilir olmayı temel ölçü kabul eden bir anlayışın. O kadar ki, diyelim bir zam haberi verilirken, malın daha önceki fiyatını dahi haberde bulamamak mümkün oluyordu.

Bu üslup Onbeş günlük Yeni Gündem'den başlayarak diğer dergilere sıçradıkça ve hedefini sol okur olarak belirledikçe farklı özellikler kazanmaya da başladı. Bu özelliklerin başlıcaları, kullanılan dilin oldukça seçkin bir anlatımın ifadesi olması ve ağırlıklı entellektüel düzeyi yüksek yazarların elinde nostaljik bir yaklaşımla çok iyi örtüşebilmiş olmasıydı. Onbeş günlük Yeni Gündem'de Enis Batur, Oruç Aruoba gibi yazarlar bu üs-

AŞKLAR GEÇİYOR SANKİ GECEDEN

İslahk yayılıyor camda. Küllü, Kaygan.
Bir günün bitiş. Üzgünlük. Buğuda biçimleniş alın
ve bıkın örtmek kapıyı usulca.
Anımsamak bir şarkıyı —neredeydi, Fenerbahçe mi,
Azmakbaşı mı yoksa? Sönen bir ay sabah alacasında. Bırakıp
giden. Çocuk sesleri mi ardından?
Yağmur bile yağmıyor. Yenik. Sarışın.
Yağmur bile yağmıyor. Söndürüyor ışığı. Bir saçları
kalıyor geriye, avuçları, terleyiş bir de.
—Açıl ey boşluk. Eskinin yalnızlık, duyulmasın artık.
Neredesin? Göverdim işte yokluğunda, Yılgınlığımı
kanşıyordu oysa gidişinin hüznü. Kıyıları yok mu şimdi?
Parlıtlar? Bir hiçlik gibi deniz sarıp yayılmakta
o çipil titreşimini kaçışın. Bir güney göğü de değil bu,
sığınılmayan, umarsızlığın o bön gevşeyişine.

Tekneler geçti sağnak gibi Marmara'dan,
bir güzel yüzdü camda akıp dağılan.
Uzak. Yetiştirilemeyen.
Gürültü geldi sonra. Neydi?
Koptu göğsünde bir ip,
yitti son ölgün ışık.

—Ey kucagında eksildiğim umut,
gençliğim o pörsümüş beklentisi,
sardın sonunda beni vahşetinle.
Adalardan yansıyan bir çığlığım şimdi,
oturup kalırken bu tüllenmiş eşsizlikte,
yaşamadığım aşklar bulaşırken ellerime.

Bitişin horlanmış anısı titreşir şimdi
uzaklaşan bir ufukta. Saçılır sarışın saçları,
kaplar görüntüyü. Rusça mı söyler Moustaki, ezer geçmiş,
kanatır, Türkçe mi, Fince mi? Hangi dilde en güçlüdür umut?

Düştü başı, süzülde sözcükler,
"yaşamadığı, yaşanamayacak aşklar geçti sanki geceden."
Baktı sabah erincin o suskun suyuna,
çözdü kalan parçayı, bıraktı.
Yeni bir sürgün verdi yaşam
her yarasında yüreğin.

İKİ MEKTUP

İki mektup duruyor önümde,
biri senden, Bursa'dan öteki.
Fırarda iki mahkum,
sımsıkı iki yumruk gibi
dört bir yanından yurdumun.
Bir çocuk okşuyor yüzümü birinde,
okkalı bir sövüntü gibi
büyütüyor yüreğimi öteki.

Yeni bir şeyler olmalı her mektupta,
vurmali yüreğime, iz bırakmalı,
barikata atılan eski bir lastik,
bir tuğla olmalı duvara ustaca örülen.

Masaya saplı iki bıçak,
biri senden, mapustan öteki.
Eski bir kavgadan ölüler birinde
filizleniyor ırmağın orada
ve kelebek olup gidiyor
kozada kıvranan kurt;
dokunsam patlayacak öteki.

Savunabildiğimiz kadar vardır içten ve sıcak şeyler,
onlar için konuşulmalı, ölünmelidir artık.
Çaresiz, temizleyeceğiz yaşamı, yeniden dikeceğiz kırılan fidanı,
bambaşka bir güzellik yaratacağız.

Biri senden, Reşat'tan öteki.
Ölçüsüz bırakıyorum bedenimi denize
seninkinde yarı esrik,
çoğaltıyor devinim durmadan kendisini;
saplanıyor bir kurşun gibi onunki,
kanatıyor ellerimi, gözlerim terliyor.

"Evet, ben haklıyım!"
diye bilmeli bir mektup,
inançla yazılmalı,
dayatabilmeli kendini.

KEMAL DURMAZ

lubun en iyi kullanıcıları olduklar. Onbeşgünlük Yeni Gündem'in nostalji başyapıtları ise herhalde Marilyn Monroe ve Brigitte Bardot sayılıyordu.⁽¹⁾

Yeni Gündem haftalık olduktan sonra da belli imzalarıyla aynı tavrı sürdürüyor. "68 Kuşağı" kapağı, "60'lı Yıllar" kapağı ve Tuğrul Eryılmaz'ın hazırladığı diğer kapaklar koyu bir nostalji ve magazin bilgisi dışında okura hiçbir şey vermeyen yazı örnekleri. Öte yandan Hürriyet Pazar Eki'ndeki benzeri yazılarıyla, fakat ayrı-okur kitlesini sol okur olarak seçmeyen-bir düzlemde Selim İleri de Tuğrul Eryılmaz'la birlikte Türkiye basınının en büyük nostalji jeneratörleri olarak çalışıyorlar. Zaman zaman Pazar Sayfası yazılarıyla Cumhuriyet'ten Hadî Uluengin de bu kervana katılmak istiyorsa da, gerçekten bu iki "usta" yanında yetersiz kalıyor.

Bu örnekler belki en yaygın tüketildikleri için en çok öne çıkan örnekler. Oysa kökleri 70'li yılların sonlarında yatmakla birlikte özellikle 80'den sonra Türkiye'nin sanat kültür yaşamında oldukça sık ve belirleyici olarak kullanılan bir unsur nostalji. Kullanımının ağırlık kazanışının kökleri 12 Eylül hareketiyle birlikte aktif demokratik ve sosyalist muhalefetin neredeyse tümüyle bastırılmış ve dağıtılmış olmasında aramak ve bulmak mümkün: 12 Eylül'le birlikte belki de hiç beklenmeyen dozda bir politik dağılmanın gündeme gelişi, bir çok alanda olduğundan daha çok kültürel/entelektüel yaşamda büyük bir dağılma şokunun, bir yenilgi psikozunun ve güvensizlik dalgasının hızla yayılmasına neden oldu. Bu güvensizlik yalnızca artık hissedilmeye başlanan bir "yarın"ın birdenbire ortadan kalkması dolaşısıyla yarına, ileriye, geleceğe duyulan bir güvensizlik değil, aynı zamanda dağılımlığın getirdiği belirsizlikle yaşanan "bugün"e duyulan bir güvensizlik de içeriyordu. Bu güvensizlik giderek yönetsel otoritenin ezici gücü karşısında yarının ve bugünün yadsınmasına kadar, hatta kişinin kendini yadsınmasına kadar ulaşabiliyordu.

Melih Cevdet Anday, 1981 TDK Ödülü alan kitabında şöyle sesleniyor: "Kıyamet, dünyayı artık taşıyamayacağımıza ilişkin bir tür önsездir, bir tür geriye dönüş, bir anı. Kıyameti dört gözle bekliyorum. Çünkü ondan sonra yaşadım."

"Olani olumlamakla olmayanı olumsuzlamak yalnızca yinelemedir. Bütün önermeler duvardır. Bir önermeyi yadsımak bizi başka bir önermeye çıkarıyorsa, kurtuluş yok demektir. Sözü yakmakla olur kurtuluş. Çekmecelere kilitlediklerimizi arıyoruz."⁽²⁾

Evet, kıyamet gelmişti. Bütün önermeleri geçersiz kılan, dünyayı artık taşıyamayacağımız bir yüke dönüştüren kıyamet. Bizi evlerimize tutsak etti, kurtuluşumuzu geleceğimizi yok etti ve işte çekmecelerimize, geçmişimize dönüyoruz.

Geleceğe ve bugüne bakamayanın bakabileceği tek yön kalır: Geçmiş.

"BİR ZAMANLAR, MAZİYE BAK, NE KADAR ŞENDİK"

Nostalji, en yaygın tanımıyla geçmişe duyulan özlem demek. Yunanca Nostos sözcüğü ve alga kökünden geliyor ve "sıla hasreti" olarak çevrilebiliyor. Webster sözlüğü, dönüşmesi mümkün olmayan bir zaman ya da mekana duyulan romantik ve melankolik özlem, buna bağlı olarak ortaya çıkabilen marazi ruh hali olarak tanımlıyor.

Bu ruh durumunu nostalji adıyla ilk tanımlayanlar İsveç'li doktorlar olmuş. Yurtlarından uzakta İngilizlerle savaşan İsveç askerleri bir süre sonra bir bezginlik bir isteksizlik almış. Bir türlü eski performanslarıyla savaşmamalarının nedenini ordu doktorları bulmuş. İskandinavların yeşil çimenlerinde otlayan ineklerin boyunlarındaki çanların sesi atmosfer olayları ve rüzgarlarla açık denizlere ulaşıyor, bunlar İsveç askerlerinin "orta beyinlerindeki duyarlı bölgelere" etki edip bulunarak sıla hasreti hastalığına yakalanmalarına yol açıyormuş.⁽³⁾

"Tahmin doğru çıkıyor. Nostalji Türkiye'de de yaygın bir ruh hali olmaya, belki daha doğru bir deyişle, toplumsal bir olgu haline gelmeye başlıyor."

Geç yeniçağ fizyologlarının bu kolaycı açıklaması kuşkusuz bugün geçerli değil.

Nostalji, günümüzdeki anlamını daha çok içinde bulunulan halden hoşnutsuzluk ve bu hoşnutsuzluğa bağlı olarak gelişen bir kaçış isteğinde buluyor. Hoşnutsuzluğun kökleri daha çok çağın, sanayileşmenin, kentleşmenin getirdiklerinde ve özel olarak bu gelişmenin içinde bulunduğu evrelerde boy atıyor.

Gerçek anlamıyla metropoller genel olarak sanayileşmenin, özel olarak da kapitalizmin teknelci aşamaya ulaşmasıyla doğuyor. Sanayi ve ticaret merkezleri, yönetim merkezleriyle birlikle yoğun bir iş potansiyeli yaratarak işgücünü kendilerine çekiyorlar. İşgücünün temel kaynağı ise kırsal bölgeler. Kırsal bölgelerde yoğun ve sıcak olan insan ilişkileri kentin düzenli iş saatlerine göre ayarlanmış ya-

şantısının şokuyla karşılaşılıyor önce. Sonra bulunan işle geçinme, işini yitirmeme, işini geliştirme, fırsatlar yaratma, fırsatlar değerlendirme, sınıf atlama çabalarıyla. Giderek karmaşıklaşan bir işbölümünün yarattığı yeni ve kendini çoğaltan uzmanlık dalları içinde yerini aldıkça kentleşiyor. Kent yaşamı ve sınırları bir yandan nüfusunun bir bölümünü bünyesine katar, diğer yandan yeni konuklarını çevresine toplayarak genişliyor.

Bir yandan "asgari konfor" kavramının sürekli aşıldığı bir çağ yaşıyoruz. Öte yandan bu konfordan az çok nasibini almış dikey gelişen yerleşim birimleriyle, bu konfordan çok az pay alabilen varoşların, gettolar ve gecekondu mahallelerinin çelişkisi. Bir yandan günde sekiz saat boyunca bir montaj bandı başında hep aynı vidayı, aynı açıda aynı güçte sıkıyor olmanın, günde sekiz saat bir kambyo servisinde kur çevrim hesapları yapıyor olmanın, günde sekiz saat karanlık bir maden ocağında kazma sallıyor olmanın, ya da bir bilgisayarın başında data giriyor olmanın, ya da büyük bir senfoni orkestrasında üçüncü korno olmanın getirdiği tekdüzelik yarattığı körelme, ya da daralma var.⁽⁴⁾ Öte yandan ücretleri birer servet boyutlarında olan yüksek teknokratların yeni güç odakları haline gelişiyle, çalışan nüfusun yarısının en az ücretlerle geçinmeye çabalamalarının uçurumu. Bir yandan işsizliğin ürktücü gelişimi, bir yan-

cılık kazanması, hatta giderek toplumsal bir niteliğe bürünmesi, bir tükeniş ve bir çıkışsızlığın göstergesi sayılabilir. Birey açısından sistemin tükenişinin ve bu tükenişten herhangi bir kurtuluşun olamayacağına dair inancının, bu inancın çıkışsızlığının.

Michael Wood, "Nostalji bir seçme özgürlüğü değil, tarih olarak bitmiş bir şeyden geçici bir kurtuluş yanılsaması sunar" diyor. "Düşlerin öldüğünü anlatır; bir zamanlar inandığımız şeylerin sadece gölgelerinin kaldığı bir mezarlığı gösterir."⁽⁵⁾

Murat Belge ise güzel ve geçerli bir soyutlama ve tahminde bulunuyor, 1982'de: "Gelecek grileşince, insanlar geçmişte parlak renklere boyamaya başlar. Türkiye'de 'nostaljinin' yaygın bir duygu, bir ruh hali olacağını tahmin ediyorum."⁽⁶⁾

Tahmin doğru çıkıyor. Nostalji Türkiye'de de yaygın bir ruh hali olmaya, belki daha doğru bir deyişle, toplumsal bir olgu haline gelmeye başlıyor.

METALAŞAN NOSTALJİ

Bir olgunun yaygınlık kazanması, geniş kitlelere yayılması, o olgunun içinde yayıldığı kitlelere yönelik ortak özellikler bulunmasıyla olabilir. Kitlese olarak paylaşılan özellikler kitlese olarak tüketilebilirler. Yine bir olgunun geniş ölçekte yaygın ve geçerli olmasından söz edebiliyorsak, bu durum, o olgunun olabildiğince özel koşullardan, sınıfsal konum, çıkış noktası farklı kültürler, hatta uzmanlaşan iş alanı gibi özelliklerden arınmış olmasından, ya da tüm bu özellikleri bünyesinde eritmiş bir vektörel toplam olmasından da söz edebiliriz. Her vektörel toplam bir uzlaşma zemindir. Genel özellikler, genel ve ortak hedefler, ortak istekler içerir. Yaygınlaşan bir nostalji duygusundan söz edebiliyorsak, ortak istekler ve ortak özlemlerden de söz edebiliriz. Bu ortaklık, toplumsal plandadır ve çeşitli sınıf ve katmanların ortak özlemleri söz konusudur.

Oysa nostalji, klasik anlamıyla nostalji, kişisel, ya da dar grupsal (yani örneğin aile, arkadaş grubu, ya da uç noktalarda sınıf) özelliklerin, istek ve özlemlerin, yanılsama ve kaçışların sonucu tanımlanıyor.

Diyeelim, göçlülük kente gelinen köy özleniyor, devletin yönetsel otoritesinin bu kadar yoğun olmadığı zamanlar özleniyor, gençken girilip yüzülebilen bir İzmir Körfezi, göz mavisi bir Haliç, öğrenci yurtlarında odalarda yemek pişirilebilen zamanlar, ya da herhangi bir şey. Yani özelleşmiş özellikler.

İşte bu noktada, yaygınlaşan ve toplumsallaşan nostalji ile bireysel nostalji gibi iki ayrı kav-

Nostaljinin süreklilik ve kalı-

edilmesi noktasında çıkışın çıkarlar, bu iki ayrı istemin, iki ayrı vektörün bir toplumda, bir uzlaşma zemininde birleşmeleri sonucunu doğuruyor. "Sosyal devlet" kavramı, kapitalist dünyaya, İkinci Savaş'ın mirası olarak kalıyor.

Sosyal devlet kavramıyla gündeme gelen sorun, üretilen değer üzerinde denetimi sağlayabilecek ve gelir dağılımını sosyal hizmetlerin yaygınlaştırılmasına yönleltebilecek etkin bir devlet mekanizmasının yaratılması oluyor. Bunun anlamı, gelir dağılımını toplum aleyhine bozabilecek burjuvazinin toplumsal refah üzerine vadelerinden vazgeçmesine yol açacak gelişmelere müdahale edebilecek güçlü bir bürokrasinin, devlet adına, bu uzlaşmanın yürütmesini sağlamayı üstlenmesidir. Bu durum, özellikle ileri kapitalist ülkelerde 50 ve 60'larda görülen sosyal-demokrat ve liberal yapıdaki hükümetlerin elinde, ithal ikameci, korumacı ve temelinde sınıf uzlaşmasını esas alan Keynesçi politikalarla örtüşüyor. Aynı durum, 27 Mayıs 1960 hareketinden 12 Eylül 1980 hareketine dek Türkiye için de geçerliliğini koruyor. Bu politikalar, İkinci Savaş sonrası gerek duyulan sermaye birikimini, üstelik görece refah düzeyini oldukça artırarak sağlanması doğrultusunda, burjuvazinin istemlerini karşılıyor. Öte yandan, hızla gelişen yatırımlar, aynı zaman dilimi içinde, dünya çapında işsizliğin büyük oranda azalmasını da gündeme getiriyor. Yani devlet, İkinci Savaş sonrası verdiği sözleri, gerçekleştiren uzlaşma zemininde, bu süre içinde, tutabiliyor.

Zaten uygulamalar da buna yönelik oluyor. Örneğin ücret politikaları bir yandan "alışan kazanır" mantığını körükleyecek ölçüde yüksek tutulurken, bir yandan bu yükseliğin bir sermaye değerlendirmesine yol açacak birikimlerin sağlanmayacak düzeyde kalmasına dikkat ediliyordu. "İşçilerin sosyal taleplerinin karşılanmasına ancak sisteme uygun parasallaşmış biçimlere büründüklerinde izin veriliyordu."⁽¹⁴⁾ Bu uygulamanın sonucunda, devletin uzlaşma zemininin meşruluğunu tümüyle onaylamış (dolayısıyla iktidar perspektifini yitirmiş) ancak çok güçlü ve çoğu zaman isteklerini kabul ettirebilen bir sendikal hareket doğuyordu. İstekler, sistemin sınırları içinde kaldıkça bunun pek bir zararı olduğu söylenemezdi. Hatta gerek sendikal örgütlenmeler, gerek sanayi üretiminin geleneksel hiyerarşisi içindeki kadrolara yönelik özel ücret politikaları güdülerek, belirli bir "işçi aristokrasisi" yaratılabiliyor, böylelikle istemlerin sistem dışı noktalara çekilmesi olasılığına önem alınmaya çalışılıyor. Bu durum politik alan-

da ifadesini, özellikle Batı Avrupa ülkelerinde, reformist partilerin birbiri ardına seçilmesinde buluyordu.

Sosyal devletin çatısı altında gerçekleşen bu mantık evliliğinin balayı mutluluğu kısa sürede yerini, belki şiddetli değil ama, sürekli bir geçimsizliğe bıraktı.

Birkaç nedenden dolayı: 1950'lerden itibaren gelişen elektronik teknolojisi, daha doğrudan doğruya "kapitalistin emek süreci üzerindeki kontrolünü mutlaklaştırmak ve işçinin üretimdeki etkinliğini tümüyle bertaraf" etmek amacıyla sanayi üretiminde uygulama alanları buldu.⁽¹⁵⁾ 50'lerin sonunda kullanılmaya başlanan nümerik kontrollü (NC) takım tezgahlarının yerini kısa sürede bilgisayar nümerik kontrollü (CNC) tezgahlar ve tümüyle bilgisayar kontrollü işleme merkezleri aldı.⁽¹⁶⁾ Bilgisayar ve elektronik teknolojisinin sanayiye uygulanması yalnızca tezgahlar düzeyinde olmadı. Yeni kuşak yüksek hızlı bilgisayarların gelişimi ve buna bağlı olarak doğrusal programlama ve dinamik programlama yöntemlerinin yaygın endüstriyel kullanıma girmesiyle Sanayi Devriminden bu yana temel olarak aynı kalan geleneksel üretim yöntemleri birer birer terk edilmeye başlandı.

Öte yandan tıpkı üretim teknolojisindeki gelişimler gibi, elektronik ve bilgisayar patlamasının etkileri hizmetler sektöründe de köklü değişikliklere yol açtı. Dijital telefon santrallerinden büro otomasyonuna dek yaşamın birçok alanına çok kısa bir süre içinde girdi. Önceden neredeyse doğrudan üreti-me yönelik işgücü servisleri, birer bilgi işlem merkezinin ikamesiyle ortadan kalkmaya başladı.⁽¹⁷⁾

Ama balayının sona erişinin asıl nedenini yatırımların duraklaması ve gelişme ivmesinin yavaşlaması sonucunda oluşan tıkanma yaratıyordu. Yalnızca hem karlılığı düşme eğilimine giren yapı ve yatırımlara, hem de vergiler ve fonlar yoluyla halka artık ağır bir yük olmaya başlayan ve yine aynı nedenlerle giderek daha çok aksamaya başlayan bürokratik yapılanmalar nedeniyle değildi bu tıkanma. "Savaş sonrası yıllarda o eşi görülmemiş patlamaya ve bir tam istihdam eğilimine ortam yaratan ve üretkenliğe göre ayarlanan ücret yükseltmelere dayanan toplumsal ortaklık modeli, sanayi ülkelerinin giderek daha çok merkezleşen sermaye birikimine ve pazar rekabetine uygun bir model olma özellikle-rini taşıyordu. Gümrük duvarları, koruyucu yasalar ve ticaret kotaları sermayenin çevre ülkelere, sanayileri tümüyle sistemin yönlendiriciliğinde gelişmekte olan diğer kapitalist ülke-

lere yayılmasına engeller oluşturuyordu."⁽¹⁸⁾

Öte yandan gerek üretim ve hizmet teknolojilerinde yukarıda anılan gelişmeler, gerekse maliyet düşürülmesi gereksiniminden kaynaklanan işçi çıkarma eğilimleri hem sosyal devlet mekanizmaları, hem de artık sosyal devletin birer parçası haline gelmiş bulunan sendikal ve demokratik kuruluşlar tarafından tam amacına ulaştırılmıyordu.

60'ların sonundan 70'lerin başına gelindiğinde hem merkez, hem de çevre ülkelerde, kesintisiz kamu gelirlerinde, sanayi üretiminde ve dış ticarete artık görmezden gelinemez şiddette gerilemeler gözlenmeye başlamıştı.

- 1) Aynı günlerde Türkiye'deki cezavերներում ölümler, açlık grevleri ve intiharlar birbirini izliyordu. Enis Batır ve Oruç Aruoba'nın kalemlerinden Yeni Gündem'in tavrı ise, yine aynı günlerde Sakharov' un açlık grevinde duyurma ve destekleme şeklinde gündeme geliyordu.
- 2) Ölümsüzlük Ardında Gılgamış, Melih Cevdet Anday, Ada Yayınları İstanbul, 1982, ss. 35-36
- 3) "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave", Fred Davis Journal of Popular Culture, Güz 1977, ss. 414-415
- 4) Kişiliğin Silinen Yüzü-Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, Güven Savaş Kızıltan, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, ss. 138-148
- 5) "Eve Dönüş Yok", Michael Wood, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Temmuz 1982, s. 9
- 6) "Artık Bir Geçmiş Edinmenin Zamanıdır", Murat Belge, ağı, s. 5
- 7) America II, Richard Louv, Tarcher/Houghton Mifflin, Los Angeles, 1983, s. 7, s. 145
- 8) "Arabesk Olayı ve Sinema", Burçak Evren, Gelişim Sinema, Ocak 1985, ss. 9-15
- 9) Görme Biçimleri, John Berger, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 139. Ayrıca okuma için, ss. 129-155
- 10) "Nostalginin Tarihçesi", Fatih Özgüven, Milliyet Sanat Dergisi, 15 Temmuz 1982, s. 7
- *) Herkesin nostaljisi kendine sözünlü boş çıkarmıyor Özgüven. Belki de haklı olarak, bireysel nostaljiyi özlüyor. Özlediği diğer şeyler de tembellik ve ayırcılık.

11) "Eve Dönüş Yok", Michael Wood, ağı, s. 8

**) Türkiye özelinde buna Türk-İslam sentezi çerçevesindeki gelişimleri de katmak gerekiyor. Selçuklu mimarisinin en kaba hatlarına dönüş, İdil-Kırgız türkülerinin televizyonda çalınışı, Ahmet Kabaklı'nın haftalık sohbetleri, "tarihi" çizgi romanlar vs.

12) "1970 yıllarının kuskuları, uyuşmazlıkları ve toplu belirsizliklerinden sonra günümüzde "kahraman" bekenmedik biçimde dönmüştür aramızda. Süpermen, Che Guevara'nın ayağını kaydırmıştır... işiştirilmiş adaleterlin küçük beyinlerle katıldığı durum, seyrirçiyi fantastik serüven filmelerine yönlendirmekte... seyrirçinin bu eğilimleri, uygun "kahramanlık fantezisi" filmlerinde meşru ifadesini bulmaktadır."

"Kahramanlık Fantezisi", Philippe Ross, Gelişim Sinema, Aralık 1984, s. 49

13) "Nostalgia, Identity...", Fred Davis, ağı, s. 421

14) "Gündümüz Kapitalist Dünya Sisteminde Eşitsiz ve Düzensiz Gelişme", Fröbel / Heinrichs / Kreye, Dünya Sorunları Dizisi-1, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 14

15) "Teknolojinin Tarafılığı ve Üretim İşçileri", Hacer Ansal, 11. Tez-Kitap 1, 2. Baskı, İstanbul, 1986, s. 167

16) Ankara'da Türk Traktör Fabrikası'nda, ileri kapitalist ve sosyalist ülkelerdeki benzerleri yanında küçük kalan birkaç işleme merkezi var. Birbirini peşisıra 40 işlemleri verilen program uyarınca gerekli düzenlemeleri de kendi yapıp bitiriyor. Klasik makinelerle birkaç tezgah ve vasıflı işçi kullanarak bir iki günde imal edilecek makina parçaları, birkaç saat içinde, çok nitelikli olması gerekmeyen bir tek işçi kullanımıyla imal ediliyor. İşçinin görevi yalnızca düğmelere basmak ve bir terslik olursa ustasına ya da mühendise bildirmek.

17) Fransız Maliye Bakanlığı yaptığı bir araştırmanın sonuçlarına dayanarak, 1990 yılına dek Fransa'daki banka ve sigorta kuruluşlarının yeni teknolojilerin kullanılması sonucu, yüzde 30 oranında eleman azaltacağı tahmininde bulunuyor. "American II", Richard Louv, ağı, s. 185

18) "Gündümüzde Kapitalist...", Fröbel Heinrichs / Kreye, ağı, s. 19

KEMAL GÖKHAN'IN BURUŞUK İNSANLARI

OSMAN ÇUTSAY

Bazı tartışmalar zamana bırakılabilir, zaman içinde tartışmalar gerekliliğini de yitirebilir. Yine de bu tür "saptamalar" fazlasıyla iradi bir yaklaşımın ürünleridir. Tartışıp tartışmamak, böyle bir gerekliliğin varlığı-yokluğu açısından yalnızca tarafların tekil kararlarının sonucu da olabilir. Mesele burada şudur: Kemal Gökhan'ın uzun bir süredir Cumhuriyet gazetesinde "Ağaç Yaşken Eğilir" başlığı altın-

da çizdiklerini tartışmaya açmak, Gökhan'ın dünyası, bugün, bu aşamada belki de hiçbir gerekliliğin sonucu değil. Tartışma ve itiraz mutlaka nesnel "zorlamayla" doğmaz, demek istediğim, bazen "gereksiz bir zaman ve yerde", herhangi bir talep yokken de, durup dururken, vaz-edilebilir. Zaten sanat "fazlasıyla iradi" bir müdahale değil midir?

Öyledir ve o halde birtakım

"kollamalara" bizim ihtiyacımız bulunmuyor. Sanatçı, yapının doğumu ile beraber yapının karşısında aynı zamanda bir izleyicidir. Sunucu ve izleyici. Neyi, nasıl ve niçin verdiğinin karşılığını bir cevap olarak alması bu sürecin doğal sonucudur. Gökhan da öyle. Bu dizi herhalde en çok övgü ve hayranlıkla karşılandı. Övgü dolu satırları, hayranlık "nidaları ve sifadlarıyla" dolu değerimleri önemli görmemek de bir hak değil midir? Kemal Gökhan ve gazetesine reddiye hakkı aslında gayet sıradan bir hakktır. Gazetesi ile ilerde, başka zaman ve mekânlarda, ama Gökhan'la tartışma şimdi ve bu sayfalarda. Bizim ahlakı-

lık taşımadığını, daha doğrusu bütün eleştirilebilirliğini, (artık ne kadar varsa) böyle bir çerçevede pazara sunduğu dizide bu rengin taşıdığını söylemek gerekiyor. Stili kopyadır. Taklit değil, taklidin bir noktaya kadar yaratıcılık yolunda vazgeçilmez bir yeri vardır, taklidin kalıcılığı düzeyin de altında bir basamakta. Gökhan, tıpkı sayfasının sorumlusu, (yoksa eski sorumlusu mu demem gerektirdi?) Şahin Alpay gibi... Batı'nın Thatcher ve Reagan yanığı çirkin "yeşilliği", ne "taklıyorsa", daha doğrusu nasıl bir çerçevede, pardon "bağlamda", taklıyorsa, Gökhan da "bizim dünyamıza, bizim sorunlarımıza ve bizim acılarımıza"



muz o değil, övmek değil, belki değerini vurgulamak, ama mutlaka yaratıcı bir yıpranma ile "mücehhez" tartışmalar içinde vurgulamak. Haddiye en çok burada bu kompleks okuma-tartma-tartışma sürecinde yatıyor.

Bu süreç itiraz edenler olabilir, sonuçlarına, doğurduğu tartışmalara da "gerek yok" diyenler bulunabilir, ama onlarla (buna rağmen) neden Kemal Gökhan'ın tiplerini, (genişletilmek istenirse Behiç Ak'ın "Dumdum" larını) ve benzer meseleleri tartışmayalım? Önce Kemal Gökhan ve onun "buruşuk insanları" o halde. (Buruşuk insanlar, muhataplarını da buruşturan bir sürecin adıdır ve Fırat Tezer'den bu yazı için bir kavram olarak ödünç alınmıştır. Kimbilir, belki hep tedavülde kalmıyorsa?)

Kemal Gökhan'ın buruşuk insanları, bundan sonra bu diziyi böyle adlandıracağım, aslında geç doğmuş bebeklerdir. Başları henüzunu söylemek kaçınılmaz oluyor: Belki de bu geç doğmuşluk, figürlerin teknik çizimine etki etmiştir; belki değil mutlaka bu gecikmişlik nedeniyle figürlerin yıpranmışlığında karikatürü zorlayan bir abartma payı gizli duruyor. Buruşukluk, evet Kemal Gökhan'ın stili olarak da adlandırılabilir, ama daha çok ilk adımda bile kendini eleveren bir bilinçaltı ürünüdür.

Gökhan stil olarak, şimdilik bırakalım içerik üzerine düşünmeyi, çok fazla Batı çizimlerinden mülahem. İçeriklerinin de Batı'nın yenik ve çirkin "yeşillik" koklayıcılarından hiçbir farkı-

öyle taklıyor. Kabul, kelimenin argo anlamı da dahil, bütün anlamlarında takılabilir, ama o zaman bizim de "eleştirilebilir ve kavgamızı" göğüslemeye talip demektir. Birinci olarak basit bir stil kopyacısı olduğunu söylüyorum. Doğrudan ve tek bir çizimin değil, Batı magazinlerindeki "entel" çizgi politikasının, eğiliminin iç pazarlayıcısı.

Figürlerin iç dizaynı ve istiflenmesinde Batı dergilerinde ve çizimlerinde çok rastlanan bir kolay çizimlilik, çabucak yerleştirilmişlik egemen duruyor. Çizimlerde kesinlikle bizden, bizim çizgi geleneklerimizden doğrudan bir etkilanmışlık yok. Bilinçli perspektif bozmalarında bile bariz bir ruh hali ortaya çıkıyor: Dışarıdan yüklü. Bu bir suç değil tabii, ama yenilik de değil. Toplumun değişik kesimlerinde, okuyan değişik sınıflardan değişik insanlarda eğer şöyle bir inanç varsa tamamen yanlıştır: Cumhuriyet gazetesinde her gün çizdiğine göre çok değerli, özgün ve "bizden"dir. Gerçekle hiçbir ilgisi yok bu yanılsamanın, tümüyle bir şikeye dayanıyor, yani bir ranta. Bunları ileri zamanlara bırakır ve Gökhan'ın gecikmişliğine dönersek şu saptamayı yapmamız kaçınılmaz oluyor: En az on yıl doğmamakta direnmış bir eleştiri "bebeğinden" bugüne kalsa kalsa, eleştiri, (hesapta) "entel" eleştirisi değil, bir ucube kalır. Dolayısıyla çizimlerdeki Batı dergi ve çizimlerinin sıradan eğilimlerinin ödünç alınmışlığı bir yenilik, bir üslup farklılığı falan değildir. O halde bu gecik-

ANNEANNE AĞIDI

çöz beyaz saçlarını dedim, dök geceye,
siyah oluyor gecem, sensiz olmuyor.
yaz güzel şürlerini dedim, yak geceye,
uzak duruyor şehrim, sensiz durmuyor.

dağardında sırtladınız cumhuriyeti,
vatani kara madenlerden sordunuz.
o vakit İstanbul bir lale sesi.
divanınızda yalnız aşk, elele durdunuz.

sarı efenin selamı mı var?

kuşlar gibi duruyor alında
bir dokuzu beş gece imgesi.

bir de balıkçı hasan ağanın selamı:

ağın
balıklar gibi açık
gittin.

ramazanmış mevlidmiş ilgin yok, bağışla,
Nazım'dan şiirler okumalıyım başında.

bir sana yakıştırdı, ol Ruhi Su'ya aşkın.
ama sus. sus da dedem duymasın.

çöz beyaz saçlarını dedim, dök geceye,
ölüm, kara efesi suların, tellerinde dolanıyor
yaz o güzel hayatı dedim, yak geceye,
uzak duruyor anıların, canlanmak istiyor.

bir ud sesi gibi öptüm yanağından.

LORCA, AH LORCA, LORCA, SABAH ALTIDA...

gümüş ay şairi
gel, sabahla tanış.

daha bir serincek portakal çiçekleri
kuşluğun mavisine taşı.

uyandır çingenelerini
gözlerimde dolansınlar, tırşe.

sabah altıda
Lorca.

ah, ne torro'sun sen
hüzünden boynuzların karnımda,

yendin yine beni.

gümüş bir ay var şimdi
sabah göğünde.

YÜCEL FİLİZLER

miş "ucubeler" ile ne eleştirilecektir? "Entel" ama hangileri, ne-redekiler ve o sayfada mı? Herhalde orada hiç değil, çünkü o sütunlarda beslene beslene bir aydın düşmanlığı (despotlar diye) beslenir, popülist bir "söyleme" takılır. İkinci saptama şöyle: Dekor ve jargon ile bu di-ziyi "bizim" dünyamıza ithal iz-ni almamıyor. Kemal Gökhan da Hisar'daki o (artık nasılsa) entel kahvesinin "Niyazi'si" fa-lanla bu toprakların diline gire-

Gökhan'ın bakış açısı ve (pazar-lama) yöntemi bu gibi görünüy-yor. Burada sunulanların, okur-larca gayet rahat kabullenilme-sini ise esas tehlike olarak gör-mek gerekir. Ashında önemli o-lan Kemal Gökhan ve çizgileri, onun bakış açısı falan değil. Ö-nemli olan bu tür her "eleştiri-yi" neden hemen alkışlama ihti-yacı içine girildiğidir... Okurlar-dır.

Böyle bir teşhir nerelere gide-bilir? Burada, Goya için yapı-



miyor. (İtiraf etmekten kimse kaçınmasın: Gökhan okurların-dan genel bir kabul görüyor, onun için burada bu kabule de itiraz ediyorum).

Bundan on yıl önce, herkesin ve her kesimin şü (Gökhan'ın "teşhir" ettiği) entellere reddiye-ler döktüğü sırada bu dizi yayınlanıyorsa, belki o zamandan bu yana bu şimdi geç doğmuş olan çocuk bir biçimde mutlakla büyürdü. Fazla açmadan kısaca şunu belirtebilirim: O zaman do-ğan çocuğun o koşullarda yaşa-ması, eleştirinin yararlılığı, çok şüpheliydi. Şimdi herşey çok ko-lay. Fazla kolay, ama yine de bu (hesapta) bilinçli perspektif bo-zuklukları ile bezeli "buruşuk insanların" dizisindeki teşhir, in-sanda sürekli soru uyandırıyor. Gerçekten bir "teşhir" bu, satışa çıkarılan malların "teşhiri" ama. Birleştirebiliriz.

Birleştiresek, geç doğumun nedeni ile "teşhir" politikasının gerekçesi çıkıyor. On yıl falan biriktirmek gerekiyordu ki, bun-lar piyasaya sürülsün. Demek yeterince birikmiş. Birikenler, teşhire çıkarılanlar, sanırım Er-cü'ler, kara sakallı Tanrı'ları için "o günlerde neler yaptıkları-nı" anlatırken, birileri, okurlar, bu sahneyi alkışlarla karşılıyor-lar. Bu, bir tür stokçuluk; bek-letilenler, fiyat yeterince yükse-lince (burada itibar) pazara sü-rülebilir. Üçüncü saptama: Bu itibarı, ne kadar kolay verildi-yse o kadar çok, geri istemek zo-runluluğunu duymak suç değil-dir.

Suç değildir, çünkü burada ke-limenin geniş ve yaratıcı anla-mında bir eleştiri söz konusu de-ğil. Yaşanan zamanın tortula-rının kullanılması, yeni bir haya-tın acemilerinin bütün "acemi-liklerinin" (satış için) teşhiri söz konusu. Yeni bir hayatı iste-mek bunun acemiliklerinden de "yırtmanın" tek yoludur.

miş bir saptamayı anmaktan ne-den kaçınılsın? Walter Ko-schatzky'ye göre Goya, hakikati tümüyle göstermek amacıyla korkuyu görünür kılıyordu.(!) Bu onun çizgiyi kullanma yönte-mi, elbette de söylemek istediği ile bütünleşiyor. Başkaları için de doğrudur. Batı'nın son on yıl-larda geliştirip iyice magazinle-ştirdiği, adeta bir endüstri ha-lini alan çizgi-roman, bant, sis-tematik olarak muhatabı bulu-nan küçük hayatların, küçük ha-talarını ana malzeme olarak ku-lanıyor. Goya'ya korku lazımdı, bulduğu kuşkusuz, peki Gök-han'a ne lazımdı? Birikmiş ace-milikler, bulduğu kuşkusuz.

Bunların kendi başına bir iti-raz noktası olamayacağını kabul edebilirim. Ama Kemal Gökhan'ın hiçbir yenilik taşımadığını, yani çizgisinde bir yeniliğin ka-tiyyen olmadığını, ayrıca sürekli "yeni olanı bir ihtiyaç olarak du-yup, onun ahlakını arayan in-sanları" böyle bir sahnede teşhi-rini ise gerici olarak değerk-lendirdiğimi de söyleyebilirim. Söylenemez mi?

Eklenebilecek değerlendirme-ler var. Burada bir tür vicdan tartışmasından sözcüğümüz ge-rekiyor. Biri başka bir alanda, bir şair, Nevzat Çelik. Dönemin bir çeşit vicdanı olarak lanse edilen bu genç insan birdenbire kendini ve yazdıklarını zirvede buldu. Kendi vicdanlarından ra-hatsız olan "entellerin" ittifakla desteklediği bir politikanın sonu-cunda, en iyimser hesaplara bir genç insan daha, yazdıklarına rağmen, şir yolunun daha ilk acemi ürünlerinde kendini zir-veye oynarken buldu. Çelik di-şinde söylüyorum: Bunu iğrenç bir politika olarak damgalamak zorundayız. Kendi vicdanların-dan rahatsız olanların, birer kıy-ıma makinesi gibi, en acemi ka-ralamaları bile birer "doruk" olarak sunmaları bizi hiç bağla-

mak gerekir. (Hatta bana "vız gelir".)

Burada önemli olan gösteril-mek istenen için ne gerektirdiği oldugu. Tamam, Goya şidde-ti ve korkuyu, dehşeti, bütünsel hakikate ulaşmak için kullanıyor olabilir, peki bunlar ne kulan-ıyorlar? Kemal Gökhan da bir tür korkuyu, dengesini yitirme korkusunu kullanıyor. Komike edilmiş bir dehşet sanki. Ama bunun bir başka tür vicdanın uyarısı ile yaşayan bir çarpık-lık olduğu da vurgulanmak ge-rekir. Nevzat Çelik karşındaki edebiyat "matinelerinde" takını-lan tavır ile Kemal Gökhan'ın Ercü ve sakallı Tanrı'sı, hatta ahlaksız Niyazi'si birbirini ta-mamlayan iki tür vicdanın teza-hürleridir. Değil midir?

Karikatürün farklı bir yeri var entelektüel hayatımızda. Kelime-nin doğuşunda ve kökeninde bir dikkat, bir alışmamışlık yat-ıyor. Hep alışılmışın dışında de-ğerlendiriliyor olması gerekli. Karikatür tabiri, İtalyanca'da "caricare" sözcüğüne dayanıyor. Gereğinden fazla yüklemek an-la-mında. Gereğinden fazla yükle-mek, taşınabilmeyecek olandan fazlasını yüklemek, alışılmış ola-nın dışında bir tavır almanın ne-deni ve sonuçları ashında hep "provokasyonlarla" dolu bir se-rüvene işaret etmiyor mu? W. Koschatzky'ye göre karikatürün amacı alay etmekten çok, henüz keşfedilmemiş olanı gözönüne sermektir.(!) Henüz dikkat çek-memiş olana dikkat çekmek.

Kemal Gökhan'ın buruşuk in-

sanları hangi "henüz keşfedilme-miş olana" dikkatleri topluyor acaba? Onyılları da çok aşan bir suçlamalar silsilesini, Ercü ve Niyazi'yle süsleyip, tezgaha sıra-lamak mı "henüz keşfedilmemiş olanlar"?

Rüzgarların ve okunan ki-tapların önünde sürüklenmek, öylesine etkilenmek, Gökhan'ın sürekli vurguladığı bir tip üre-tmiş olabilir. Peki, okunanların sonucunda denge yitirmek bu kadar kötü mü? Aydın, okuyan hangi insan, "kaya gibi sapa-sağlam" yerinde durabilir ki? Bu şekilde bir eğilime, ashında fazla haksızlık etmemek zorundayız. Yeni bir yolun acemilikleri her zaman olur. Yaşadığı hayatın po-litik, ekonomik rüzgarlarını da arkasına almış bir insan tipi, da-ha doğrusu insanlar, okuyan in-sanlar, nasıl asırlık çınarların gelenekselliği ile davranırlar ki? Gökhan bu topraklara ya-bancı bir (yeşil) dilin aşağılayıcı sıfatlarını haksızca bize karşı kullanıyor. (Muhtemelen, "yahu niye üstünüze alınıyorsunuz ki?" falan diyecektir, söyler, Ercü ve Niyazi'dir, söyler!)

Gökhan ikinci tür bir vicdan-dır demistim: Hisar'daki kahve-de yıllarını geçirip, esen rüzgar-lardan hiç etkilenmeden, kaya gibi o kahvede kalabilenin "eleştirel" vicdanı olsa gerek, di-ye tamamlayabiliriz.

NOTLAR:

- 1) Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung, DTV, 1982, s: 266
- 2) a.g.e., s. 320-321

NAZIM VE 'KADINLARI': YANILGILARIMIZ

KEMAL DURMAZ

Bazı insanların işi sevmektir. Yaşamlarının her anı, tüm dav-ranışları, eylemleri, sözcükleri bu işin gerektirdiklerinden iba-rettir. Onların, sevmeyi bir iş olarak edinmeyen insanlara gö-re en belirgin ayrırtıcı özelliği, sevmeyi belli bir yaşam biçimi-nin özelliklerinden biri olarak görmekten çok, onu, belli bir ya-şam biçimini tüm ahlaksal, es-tetik ve bilimsel boyutlarıyla oluşturabilmenin zorunlu ve bi-rick yolu olarak kabul etmeleridir. Bu "iş" onlar için ilerleme, özgürleşme ve barış savaşının en yetkin biçimidir. Sevmek tüm anlamlarıyla bir yaşam biçimi-dir ve ancak bu belirli biçimde olasıdır. Tüm yaşamıyla sevmeye istine soyunan yeni insan, artık tüm insanlık sorununa, toplu-mal sorunlara bu iş çerçevesinde yaklaşmak durumundadır. Bir bunalım anında, "nasıl daha iyi sevebilirim?" sorusunun yanı-tının, bunalımı çözmenin ya da aşmanın yolunu da içermek du-

rumunda olduğunun bilincinde-dir.

Burjuva ideolojisinin sevmeye eylemi üzerinde yarattığı yanıl-sama tohumusal yapının, bireysel yaşantıların en ufak boşlukları-na, dokularına, hücrelerine dek o denli sızmış durumdadır ki, ay-nı zamanda bu yanılmanın gerçek yüzünü gösterme savaşı anlamına da gelen sevmeye eyle-mine soyunan ilerici insanı, aşı-lması gerçekten güç, tehlikeli tu-zaklar beklemektedir. Bugün, bu yeni insanın öncelikle saptama, açığa çıkartması, ödünsüz ve acımasız bir biçimde yok et-mesi gereken ilk şey, sevgi kav-ramı üzerine örtülmüş bulunan her anlamda ve her boyuttaki burjuva hümanizmasıdır. Sevmeye işini çok açık ve kaba bir biçim-de bir bireycilik bataklığı duru-muna çeviren bu hümanizmada sevgi, insanlar için bedeli son derece yüksek bir lükstür; ve bu hümanizma en yıpratıcı bir bi-çimde kadın ile erkek arasında-

ki toplumsal ilişkinin tüm boyutlarına sızmıştır. Sözkonusu belde ise, bir "cinsellik" hapisanesine kapanmak, giderek diri diri bir mezara gömülmektir. Bireysel mutsuzlukların, acıların, umutsuzlukların nedenlerine inilememesi, bu hümanizmayı bir şekilde ve bir ölçüde de olsa ayırıştırıp ona karşı mücadele edilememesiyle anlamını bulmaktadır.

Nazım Hikmet, kadınlarla olan ilişkilerinde bu acıları yaşayan insanlardan birisiydi. Bugüne dek belki herkes şu ya da bu boyutta bu trajediyi yaşamış ve yaşamaktadır, ancak Nazım Hikmet'ten söz açılmasının nedeni, onun, günümüze dek, toplumsal etkinlikleri ve ürünleriyle olduğu kadar, belki de daha çok "aşkıyla" son yirmi yılın gençliğinin önünde somut, belirleyici bir örnek olarak durması, bu gençliği heyecanlandırması, onu canlı ve zengin bir duyarlılıkla besleyen bir insan olmasıdır. Onun aşkları sevgi savaşını adına birer utkuymuş gibi anılgelmıştır yıllarca. Sevdiği kadınlara yazdığı şiirler genç erkeklerimiz tarafından dolaylı ya da dolaysız olarak genç sevgililerinin "ulaşabilecekleri yerlere" konulmuştur hep. Neredeyse efsaneleşmiş örnekler haline gelmiştir. Onun "sevdaları".

Oysa sanatsal olarak en yetkin biçimlerde ifade edilen bu sevdalar, Nazım Hikmet'in ve "kadınlarının", sevmeye eyleminin zorunlu sonuçları olması gereken özgürlüğü ve ilerlemeyi sağlamış görünmemektedir. Nazım Hikmet savaşımıyla onbinlerce gençce örnek olurken, aynı gençlerin yaşayacakları trajik yanılsamalarda yine kendisinden beslenme kolaylığına düşeceklerini kuşkusuz düşünmemiştir.

Kadını, fizyolojisinden kaynaklandığı ileri sürülen bir takım farklılıklardan dolayı "erkekten ayrı" algılamak ve bu fizyolojiyi belli toplumsal süreçler bir nedeni zannetmek solcularımızın en çarpıcı zavaliliklerinden biri olmuştur hep. En kapsamlı ve derin yanılsama, kadının erkekle eşit olduğu varsayımıyla başlamaktadır. Cinsiyetleri farklı olsa da, onlar eşittir! Son derecede basit bir hümanist anlayışla, kadının erkek karşısındaki tarihsel köleliği hep görmezlikten gelinmiştir. "Sosyalist erkek" için kadın en sonunda hep "ak, uzun, yuvarlak boynulu", "karınca belli", "zayıflığını sevdiği", sevdalandığı, uğruna ölümlere gittiği; "etile kemiyiyle varolan", özlediği, özgürlük adına gürültüğü her eylemi aynı zamanda onun için de yapmış olduğu, kurtarılması gereken bir yaratıktır. Kadının gerçekten özgürleşmesi düşüncesi, sosyalist erkeği her zaman ürkütüştür. O, gerçekten özgürlüğünü kazanması gereken bir insan, bir dost,

bir yoldaş adayı bile değil, her şeyden önce ya bir "bacı", ya da "sevgili"dir.

"Kadınlarının" özgürleşmelerinin sorumluluğu kuşkusuz Nazım Hikmet'e ait olamazdı. O, olsa olsa "kadınlarına" birer köle olduklarının bilinciyle dayatmamış olmanın sorumluluğunu taşıyor olmalıydı. Bir anlamda, bir sınıf bilinci. Nazım'ın "kadınları", bağımlılıklarının ayırında olamayan, bir büyük ozana vurgun insanıcıklardır. yalnız. Yaşamları onu beklemekle, onu anmakla, özlemekle geçmektedir. Nazım ise bir yandan tüm kararlılığıyla savaşımını sürdürürken, öte yanda sevdiğini söylediği kadınlar karşısında çaresiz gibidir. Onları sevmekten çok, onlara acır sanki. Bir yanda da o aynı tedirginliği—kadının özgürleşmesi düşüncesine karşı olan o yitip bitirici ürküntüyü—yaşamaktadır. Kiskanır onları. Çünkü mülkiyet kültüründe "özgür bir cinsellik" demektir kadı-



nın özgürleşmesi; kadın, "cinsellik"ten başka bir şey değildir temelde; çünkü her ilişkinin "cinsel" olduğu dayatılır orada; ve çünkü özgürlük, kadının—aynı erkek gibi—istediğinde istediğiyle "yatması" anlamına gelmektedir. Aslına bakılırsa kadın için özgürlük o denli gerekli değildir. Erkeğine güvenmesi ve inancı, onun peşinden gitmesi yeterlidir. Nasıl olsa kavgada birliktedirler, nasıl olsa yoldaşları! Kadının özgürlüğü sorunu "zafer"den sonraya da ertelenilebilir.

Özgür değildir Nazım'ın "kadınları", ama o da, yalnızca bu yüzden, en az onlar kadar tutaktır bu ilişkilerde. Nedense bu denli "büyük sevmek" bile kurtaramamaktadır onu ve kadınlarını. Nazım terkeder ve "sevmez bir daha terkettiği şehirlere dönmeyi"; Nazım "aldatır kadınlarını", "sırtından bıçaklar" onları. Her sevdada aynı sona yazgılıdır Nazım da, kadınları da. Her zaman bir "ilk aşk"ı yaşarlar, her seferinde "bir yolculuk bitmeden bir başkasına başlarlar" (A. İlhan). O kadınlar sanki donmuş, devinimsiz, değişmeyen şeylerdir; mutlak güzelliklerdir onlar sanki. Bu aşklarda dönüştürücü bir etkinlik adeta tasarlanmamış

gibidir. Ve sanki Nazım'ın asla verilmesi gereken bir hesabı yoktur; bir sevgiyi, bir ilişkiyi savunamamayı, sürdürmemeyi anlamaya ve açıklamaya çalışmak yerine, "kadını" karşısındaki güçsüzlüğünü itiraf etmesi, başka bir kadına "kaçmasının" hem gerekli, hem de yeterli nedeni olur. Sevdiğini söylediği kadın, örgütlenmesi gereken bir insan değildir sanki. Her zaman terkadip, yürüyüp gitmesi gereken Nazım. Bir insanı yitirmenin acısı çok büyüktür gerçekten; bu, bir kadınsa bir kat daha büyüür acı. Ancak bu yitirişin açıklamasını verme eğilimi de hiç gözükmez. İlişkinin toplumsallığı nesnel bir şekilde araştırılmaz, sorgulanmaz. İlişki kopar ve üzeri örtülür; tarih nasıl olsa Nazım'dan yanadır. Ancak yeni bir ilişki öncekinin bittiği yerden değil, yine o ilkinin başladığı yerden başlar. Aynı şeyler yaşanır bir kez daha, değişen yalnızca biçimlerdir. Nazım belki iler-

ler, fakat bıraktıklarında, o kadınlar, başladıkları yerin çok gerilerine düşmüşlerdir.

Bu kadınları kendi özgürlüklerini, gelişmelerinin savaşımını veremeyişleri, kendi bireyselliklerini dayatamayışları, kendi yaşantılarını kavrayamayışları, Nazım'ın onlarla hakettikleri bir biçimde ilişki kuramamasıyla, ya da onlardan ilgilidir. Onları gerçekten oldukları yerde, sımsıl konumları içerisinde, ilişkileri ve yaşam biçimleri çerçevesinde toplumsal bir dinamikte görmemiş ve dolayısıyla onları kazanmak için onlarla—ve tabii, önemli ölçüde kendisiyle de—bu dinamiki kanalizasyon etme bağlamında mücadele etmemiştir. Onları yitiriş somut olarak onları oldukları gibi kabul edilişinde anlamını bulmuştur. Onlara, bir küçük burjuvaya, bir burjuvaya davranması gerektiği gibi davranmamış, aralarındaki sımsıl ilişkiyi, dayatılan sürekli savaş durumunu görmekten gelmiştir. "Kadınları"na gerçekte ne olduklarını bir türlü gösteremeyerek, daha da ötesi, onları bulunmadıkları ve kesinlikle algılayamayacakları yerlere koyarak hem o kadınları, hem de uzun yıllar boyunca onbinlerce genci yanıltmış ve oyalamıştır. Nazım acı-

sından bu yanıltma ve oyalama kuşkusuz bilinçli bir eylem olamazdı. Tersine, onun mücadelesi biraz da, bizim açımızdan, bu alandaki yanılgıların aşılması için verilen mücadelenin bir parçası, yani bir bilinçlenme mücadelesi sayılmalıdır. Ancak on yılların gençliği, bu yanılgıları kendi iç hesaplaşmalarında dönüştürememenin ötesinde, bu yanılgılarla beslenmiştir de.

Nazım Hikmet'in aşkları Türkiye'deki sosyalizm tarihinin çok önemli bir boyutunun kuşkusuz en çarpıcı, öğretici örneklerindendir. Sevme eylemi olgusunu bize en iyi tanıtanlardan birisidir o. Sevebilme yürekliliğini büyük ölçüde ondan öğrenmiş olduğumuzu söylemek hiç de abartılı olmayacaktır. Öte yandan bu gerçek, söz konusu bu örnek eylemin kesin bir başarısızlıkla sonuçlanmış olduğunu söyleyebilmek yürekliliğini de bize kazandırmaktadır. Önemli olan bir mitos yaratmak değil de, bu eylemi başarıya ulaştırmaksa, bunları söylemek zorundayız. Bugüne dek "sosyalist erkekler", ancak ve ancak mücadelenin iyice yükseldiği sıcak ortamlarda kadınları gerçekten birer dost olarak yanlarında görebilmişlerdir; ya da tersine, tam da böyle ortamlarda dostu sandığı kadını gerçekte hiçbir zaman bir insan olarak kazanamamış olduğunu ve yitirdiğini görmenin acısını yaşamışlardır. Sıcak ortamda bir zorunluluk durumuna gelen bu insanca ilişki biçiminin, bizim gündelik yaşam biçimimizin ta kendisi olması elbette bugünden yarıya başarılabilecek bir şey değildir. Bu, bir toplumsal bilinç sorunudur. Tüm toplumun ilerlemesiyle, barış savaşımının her boyutta—özellikle de bireysel ilişkilerdeki barış sorunu boyutunda—yaygınlaşmasıyla, ulusal kurtuluş hareketlerinin gelişmesiyle, vb. bağlıdır. Ancak, sevmeye eyleminin başarısı sorunu, bizim bugününümüzün bir sorunudur; bu sorunun çözümünün, belirsiz bir gelecekte oluşturulması hedeflenen bir toplumsal yaşam biçimi içerisinde olanaklı olabileceğini düşünüp çözümü oraya ertelemek, özenen o yaşam biçimine hiçbir zaman ulaşamamak anlamına da gelmektedir. Gerçek bir sosyalist, hemen o günkü, önünde duran ivedi sorununu kavrayan, onu çözmeye çalışan, seçenekler geliştiren bir insandır; kendi bireyselliğini geliştirebilen ve insanları—bilerек ya da bilmeyerek—yanıltıp o günkü sorununu erteleme kaygısına düşmeyen birisidir.

Biz de yıllarca, aynı Nazım gibi, "kadınlarımız"da bulunmasını özlediklerimiz değerleri, onlardaki umutlarımızı sevdi hep, yoksa birer insan olarak gerçekten kendilerini değil. Toplumsallaşmanın böyle bir aşamasındaydık. "Cinsellik" adı verilen bir

pencereden bakıyorduk dünyaya ve insanlara; oysa bu, bizim toplumsallaşma sürecimizde içerilen bir motiften başka hiçbir şey değildi. Biz de Nazım gibi yapayalnızdık aşklarımızda. Öçüsüzce sundu kendisini kadınlarına o, ama bu, onları yanıltmaktan ve onlerini tıkamaktan başka hiçbir şey sağlamadı. O kadınlar kendi savaşımlarıyla, kendi yaşantılarıyla değil, Nazım Hikmet'in sevdiği kadınlar olarak anıldı hep. Nazım, kadınlarını yaşantısında somut, verimli süreçlerin gelişmesine etki yapmaktan çok, o kadınların içinde eridi, giderek onlarda yok oldu. Kuşkusuz bir insanın —bir kadının— Nazım'ı bir insan olarak kazanma uğra-

zılıgücümüz vardır. Yalnızca son on-onbeş yıl içerisinde kendi yaşadığımız deneyimlerden yola çıksak bile, bu dönüşümü sağlamak, en azından başlatmak için elimizde yeterince malzeme olduğuna görürüz. Bu deneyimler, Nazım'ın aşkları ve onun benzerleriyle beslenmişlerdir; ve bu deneyimleri sorgulamaya girişmek bizi yine o "büyük aşklar" a geri götürmektedir. Nazım'ın aşklarından beslenmeyi sürdürecektik —ki kuşkusuz onun yaşadıklarının bu boyutu bizim yaşantımızdan hiç bir zaman tümüyle silinmeyecektir— bu aşkları çok iyi anlayabilmeli ve tarihsel yerlerine oturtmalıyız. Unutmamalıyız ki bizim aşklarımız onun aşk-



şını yitirmesi de sevmeye eylemi adına bir yenilgiydi. Nazım kadınlarını, ancak onların kendisini kazanabildiği denli kazanabilmişti. Bu savaşımın karşılıklı olarak yitirilişi, karşılıklı somut umutların, beklentilerin soyut düşlere dönüşmesi, giderek yok olması anlamına geliyordu. Sevgi, yine bir umut olmanın ötesine geçememişti. Sevdalandığı kadınları bir insan olarak yitirmeme isteği bir yerde Nazım'ın dürüstlüğüne göstermekteydi; ancak artık çok geçti, bunun olabileceğine kendisinin bile inandığını söylemek çok güçtür. Öykü bir kez yanlış başlamıştı; doğru seçilen terkü yanlış söylenmişti bir kez. Nazım'la kadınları arasındaki ilişki, burjuvazinin "cinsel" dediği türdendi sonuçta. Açıkçası, toplumsallığın ancak böyle bir düzeyinde kurulabilmiş ilişkilerdi onlar. Birbirleri için katlandıkları sonsuz özveriler, acılar, verilen mücadele şu ya da bu şekilde, somut olarak birbirlerini yitirmeleriyle sonuçlanmıştı.

Nazım Hikmet'in yaşantısının hesabını çıkartmalıyız. Yaşamının tüm boyutlarıyla önmümüzde birer örnek olarak duran Nazım ve üç aşağı beş yukarı onun çağdaşlarının —özellikle dönemin ilerici sanatçıların— doğru seçimlerine, acılarına, sevinçlerine olduğu kadar yanlışlarına da sahip çıkmalıyız. Bugün artık, "cinsellik" konusundaki o kapsamlı yanılsamayı bir gerçekliğe dönüştürmek için yeterli gi-

lerinden ne daha "küçük", ne daha az acılı, ne daha az özverili, ne de daha az umutluymuş. Sevgi işimiz, Nazım'ın sevgi işinden daha olanaklıydı, çünkü toplumsal savaşım daha keskindi. Biz daha büyük acılar yaşadık; sevdiğimiz, gerçekten sevdiğimiz insanları yitirmenin acısı bizde çok daha derindi. Öte yandan "aşklarımızın" sonu, Nazım'ın aşklarının sonundan hiç de farklı olmadı. Daha olanaklı olduğumuz halde yeterince yürekli mi değildik, yoksa Nazım'dan daha mı az bilinçliydik? Hayır. Aşhında gelişen her yeni savaşım alanında burjuvazi de kendisini sürekli geliştirmekte, yetkinleştirmekteydi. Her yeni savaşım alanında burjuvazinin yetkinleşme olanakları, bizim olanaklarımızın çok ötesindeydi ve "cinsellik" adı verilen alanda da bu böyle oldu; bizim "cinsellik" yanılsamalarından kurtulma olanaklarımız, burjuvazinin bu alanda bizi sonsuz yanlışlara sürükleyen olanaklarının yanında çok güçsüz kalmaktaydı. Ancak, gençliğin, mücadelesi içinde binbir parçaya bölünerek, kendi yanlışlarını kendisi çoğaltıp derinleştirerek ve o uzun geçmişten taşıyıp getirdiği güçsüzlükleri kendisi kırımağa değin vardırdığı her alandaki ideolojik yanılsamaları, "cinsellik" denilen alandaki o mücadelede de kesin bir yeniliğe uğramasına yol açtı. Bu gençlik, Nazım'ın aşklarındaki güçlü hümanist eğilimlerin bozucu etkisinden kendisi-

ni hiçbir zaman kurtaramadı. Bu, burjuvazi için de son derece sevidirici bir sonuçtu kuşkusuz. Terketmeyi, aldatmayı, sırtından bıçaklamayı bilen, öte yandan "dost" da kalmak isteyen, ama geliştirmeyen, ilerlemeyen, sömürüyü arındıramayan yanlış bir sevgi, yanlış bir hümanizmaydı sözkonusu olan. Burjuva kültürü, Nazım'ın aşklarında da kendi çıkarına aykırı hiçbir şey bulmamaktaydı. Bir büyük ozanın yaşantısındaki yanlışların ve güçsüzlüklerin, aynı kendi yaşantımızdakiler gibi, dönüp dolaşıp sonunda yine bizi yaramaktan başka bir işe yaraması beklenmezdi, ta ki biz onların kavrayıncaya kadar. Nazım kuşkusuz savaşımının en çetin geçtiği bu alanda tüm bunları sezmekteydi. Bu hümanizma, yer yer ortaya çıkan bu nostaljik çarpıntılar, çektiği büyük acıların en önemli nedeniydi. Ancak bu durum yalnızca, onun tarihsel olarak nerede bulunduğunu, hangi nesnel ve öznel koşullarda mücadele ettiğini ve nesnel olarak olanaklarının neler olduğunu bize göstermelidir, yoksa kesinlikle savaşımın bir an için bile olsun geri durduğunu, doğrularından kuşkuya düştüğünü değil.

"Cinsellik" diye kendi içine kapalı, kendine özgü tanımları olan bir ilişki biçimi, bir yaşama olanağı olamayacağı, tüm ilişkilerin toplumsallığın, toplumsal ilişkilerin bir parçası ya da bir boyutu olduğu gibi basit bir gerçeği algılayamamak pek çoğumuzda, bu arada Nazım'a da pahalıya malolmuştur. Bir kadını yitirmenin, onu "cinsel" olarak yitirme anlamıyla değerlendirildiği bir yerde onu kazanmak zaten olanaklı değildir. Rahatsızlık "yarın yavaşından gayri" her şeyin paylaşılacağını söylemekle başlamakta, kadının paylaşılabilircek bir şeymiş gibi algılanmasıyla kendi tanımını bulmak-

tadır. Burjuvazi, sosyalizmde kadınların herkesin ortak malı olacağı gibi budalaca bir düşünceyi ortaya atığında, biz buna karşı çıkmaya çalışırken, başka bir taraftan çok daha "rafine" bir tuzağa her zaman düşmüşüzdür.

"Cinsel ilişki"nin içerilmediği varsayılan "bacı-kardeş" ilişkisi ise, "cinsellik" yanılsamasının çok daha ilkel —feodal— bir boyutundan başka hiç bir şey değildir. "Bacı", kızkardeş gözüyle bakıldığında, her şey karşın, tüm boyutlarıyla kendi özgürlüğünün, toplumsallığının mücadelesini vermesi gereken bir insan değil... Sevmeye işi bir erkek ya da kadın işi değildir, bir insanlık sorunudur; öncelikle barış savaşımının bugünden yarına ivedi olarak sahip çıkması gereken bir mücadeledir. Bugün "cinsellik" olarak ortaya çıkan görüşlerin tümü, özellikle ve en belirleyici bir biçimde burjuva kültürünün gelişme sürecinin savaş kültürünün kaçınılmaz sonuçlarıdır. Bugün sosyalistlerin en ivedi görevlerinden birisi de bu yanılsamaları açığa çıkartmak ve gerçek tarihsel yerlerine oturtmak olmalıdır. Artık hiç kimse bu alanda düşülecek yanlışların —aşk yanlışlarının— bedelini ödemeye tahammül etmemelidir. Sevmeye işi artık günlük, sıradan işlerimizden biri durumuna gelmeli ve açıkça, bizi oyalamamalıdır. En azından, bunu sağlamanın mücadelesi, bugünden başlaması, daha fazla ertelenmemesi gereken bir mücadeledir. Burjuva kültürünün bu son derece incelmış biçimleri kuramsal ve pratik olarak saptanmalı ve "oyun"un kuralları bozulmalı, gerçekliğe dönüştürülmelidir. Nazım'ın ve "kadınları"nın acıları tarihsel anlamını bulurken, bireyselleşmenin bir boyutunda daha "kendimize gelmeliyiz."

ELEŞTİRİDE MÜNEKKİDLİK YA DA MUHAKKİKLIK

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

Eskiden 'aydın' kavramı yerine, 'münevver' kullanılırdı. Ancak giderek 'münevver'in, 'aydın'ı karşılamadığı, daha fazla ya da daha farklı bir anlam taşıdığı görüldü. En azından özdeş kavramlar olmadıkları biliniyor. Aynı şey 'eleştirme' ile 'münekkiklik' sözcükleri için de geçerlidir. 'Eleştirme', 'münekkik'den daha farklı bir bağlamda kullanılmakta, daha farklı bir anlam taşımaktadır. Nedir bu fark?

Fark muhakkikliklidir. Muhakkiklik soruşturmadır, nesnenin gerçekliğini keşfetme mücadelesidir. Bilimsel bir yöntem ve ahlakı gerektirir. Fazlaca 'adli' geldiği için soruşturmadan çekinen-

ler vardır. Neden çekinim soruşturmadan, burjuva birey özne ideolojisinin (özgür öznenin) kaynağı hukuk ideolojisidir. Ve sanat bu özgür özne (gerçeklikle kurulan hayali ilişki)nin yaşama biçimlerini ele veren bir toplumsal ilişki biçimi, bir pratiktir. Sanatın ideoloji ile dolaylı ve girift ilişkileri vardır. Bu nedenle bilimsel eleştiri bir sanat ürünü, parçası olduğu ancak sanat yoluyla dönüştürdüğü ideolojik yapı ile ilişkilendirerek açıklamaya çalışır. Sanat ürününün ideolojiye hem bağlayan hem de ondan uzak tutan ilkeyi bulup ortaya çıkarmak, işte bilimsel eleştirinin görevi budur. O hal-

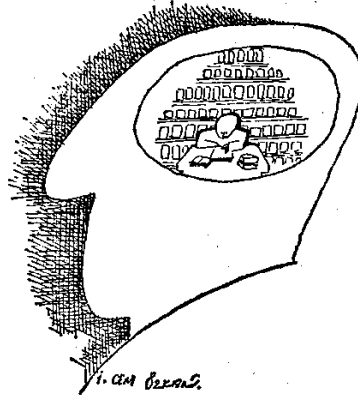
de sanat eleştirisi ancak soruşturma —muhakkiklik— yoluyla olanaklıdır, eğer sanat pratiğinin gerçekliğini keşfetmek gibi bir kaygı güdülyorsa elbette. Ne ki, öte yandan bu yol, belirli bir yöntem ve bilinç gerektirir. Yöntem tarihsel verilerle dayalıdır ve bilinç bu verileri uygulama pratiğidir. Demiş oluyorum ki bilinç, pratiktir. Muhakkik böyle bir pratiğin tezahürüdür. Özellikle son yıllarda, eleştirinin bilimsel kuram üretimi olarak gelişmesi, sanatı böyle bir yöntemsel bakışın nesnesi kılma mücadelesi giderek önem kazanmış ve eleştiriye bilimsel bir disiplin olma özelliği kazandırmıştır.

Münekkid, sanat yapıtının gerçekliğini ortaya koyamaz, onun böyle bir sorunu da yoktur. Nedeni açık; münekkid bir yazın eridir, en özgün örneğini Ataç' da izlediklerimiz 'edebi bir şahsiyet'tir. Dolayısıyla ortaya koyduğu eleştiri (tenkid, kritik) de, bir yazın ürünüdür. Günümüzde eleştirinin yazınsal olduğu, hemen tüm burjuva aydınlarınca savunulmaktadır. Enis Batur ve tilmizlerini örnek versek, bu grubun çoğunu anmış oluruz sanırım. Onlar eleştiriye, bir sanat ürününden hareketle ortaya konan yeni bir yazın ürünü olarak görürler. Münekkidlik, eleştiriye salt yazınsallaştırmakla kalmıyor, bir de işin 'edebi şahsiyet olma' yanı, (yani yaşama ahlakı yanı) var. Bu bağlamda, izlenimci, ruhçözümcü, yapısalcı kısaca birçok öznel ekole bağlı üstadlar, bu arada solculuğu ve de gerçekçiliği kimselere kaptırmadan münekkidlik yapmaktadır. Ülkemiz eleştiri geleneğine oldukça da uygun düşen bu ayaküstü eleştiri anlayışı, doğru dürüst bir eleştiri ile karşılaşmadığı gibi, sermaye tarafından da desteklenerek, okur kitlesince benimsenmektedir. Okur kitlesinin benimsediği bir eleştiri anlayışını aydınlarımızın haydi haydi benimseseceği ise kuşkusuz. Üstelik bu ayaküstü eleştiriler, gençlik heyecanları, meyhanesohbetleri, Bodrum ya da Mavi Yolculuk anıları ile süslenerek, günlüklere bile dönüşebiliyor. Eleştiri ile günlükü bağdaştıran bir eleştiri anlayışının iki farkı (1) dergide boy gösterme tutarlılığı ise başka bir başarı...

Münekkidlik ile muhakiklik arasında en temel ayrımın yöneme ilişkin olduğunu belirttik. Denebilir ki, münekkid de bir yöntemi izler. Evet ama bunlar yazınsal yöntemlerdir. Son yıllarda yapısalcı yöneme bağlı kritiklerin yazınımızı kuşatması buna güzel bir örnektir. Fakat ne olursa olsun münekkidler, yapısalcıların da çok sevdikleri Michael Butor'un şu uyarısını hasırla edebildikleri oranda 'edebi şahsiyet' olurlar: "Yazar eğer namusluysa kendi kendini sorguya

çekmeden edemez. Sokağa bir taş fırlatmışız zaman bu sokakta birinin olup olmadığını ve bu taşın o adamın üstüne düşüp düşmeyeceğini sormalısınız kendinize" (2).

Şimdi burjuva eleştirmenlerinden yani münekkidlerden böyle bir sorumluluğu beklemeye hakkımız olmadığını düşünüyorum. Çünkü böyle bir sorumluluk bir yandan sanatı, gerçeklik üzerinde senin ya da benim ideolojinin egemen kılınmasında bir araç olarak görmeyi değil bizzat sanatın gerçekliğini keşfetmeyi gerektirir, öte yandan da sanatın gerçekliğini keşfetme adına ideoloji ile ilişkisini tümünden yokedici çabalara karşı durur. Bu da bilimsel bir çabayı, yöntemi, soruşturma disiplinini zorunlu kılar. Açık ki bu yol son derece zor, zahmetli, sabır ve direnç isteyen, mücadele gerektiren bir iştir. Eleştirdiklerinden ve eleştirisinin sonuçlarından korkmamayı gerektiren bir sorumluluktur bu. Münekkidten bu kadarını istemeyizsiniz, çünkü bu nedenle o, eleştiride bilimselliği savunamaz. O halde on-



larla en azından bu yazı bağlamında bir isim yok, başka bir bağlamda karşılaşacağımız ise kesin.

Burada, Türkiye'de eleştiriye bilimsel eleştiri örnekleri verdiğini savunan eleştirinin niteliğine değineceğiz. Kısaca muhakiklik yaptığını ileri süren Asım Bezirci'nin eleştiri pratiğine bakalım. Şunca yıldır bilimsel eleştiri yaptığını ileri süren ve bilimsel eleştiri yaptığı da genel kabul gören Asım Bezirci, bilimsel eleştiri yapmıyor; Çünkü Asım Bezirci eleştirmen değildir, münekkidir. Yukarıda tanımladığımız anlamda bir münekkid. Asım Bezirci'nin neden eleştirmen değil de münekkid olduğu, bu nedenle de tarihbilimi ile uzaktan yakından —tarihbilimini sömürme dışında— bir ilişkisinin bulunmadığı aşağıda gösterilmektedir.

İçinden pek fazla örnek almayacağımız, tek örnekle geçiştireceğimiz bir kitap; "Çok kapılı Oda", yayım yılı 1982 (3), sayfa 33, başlık; 'Bir Roman tahlili.

Tahlildeki alt başlıklar: Yerleş-tirme / Hikayenin Özeti / Kahramanların tetkiki... Kahramanların tetkiki başlığının alt başlıkları: A — Dış portreler, B — iç portreler.. başlıklara devam: Romanda ruhsal tahliller / Muhit ve Dekor / Romanın ana fikri / Üslup / Romanın Kendi Eseri Hakkında Fikri / Kitap Hakkında Başkalarının Fikirleri / Hüküm ve Tenkitler — / Eksikler ve Kusurlar / Son Söz... Bu başlıklar altında söylenenler hiç mi hiç önemli değil, hatta kimin romanından hangi roman- dan sözedildiği bile. Başlıklara bakınca nelerin söylenebileceğini okur sanırım tahmin edebilir. Burada önemli olan yapıtı inceleme yöntemidir. Bu başlıklarda Bezirci'nin ortaokul talebelerinin izlediği bir yazınsal tekniği kullandığı görülüyor. Yöntem bile olmayan bu teknikle o yapıtın —romanın— gerçekliğini değil olsa olsa ampirik gerçekliği ni yakalarız, o da zorlamayla.

Yazın ürünlerinden ampirik gerçekliği çıkartıp atamayız. Çünkü ampirik gerçeklik dediğimiz düzey öyle bir kaleme yadsına-

Gerçi açıklama sözcüğüne de, öyle sanki açıklanacak bir 'öz' varmış da, örtüsü kaldırılacak şeklinde yaklaşılabilir, ancak bugün ulaştığımız bilgi düzeyi düşünülünce, bilimsel bir çabanın temel uğraşısı, nesnesinin gerçekliğini açıklamaktır. Bu nesne sanat ürünü olunca, gerek sanat ürününün tarihsel gerçekliği içindeki varoluşu, gerekse onu açıklayan eleştirinin kendi tarihsel gerçekliğinin bilinci, eleştiri ediminin temelinde yer alır. Bezirci tüm bunlardan habersiz görünmektedir (4). Üstelik karşılaştırmayı da bir yöntem olarak sunmaktadır. Oysa yöntem, bir bilgi üretim tarzıdır. Belirli türden genellemelerin üretildiği yoldur. Bu yolda birçok teknik, kullanılır. Karşılaştırma da bu anlamda bir tekniktir, yöntem değildir. Teknik bir yapıtın ampirik gerçekliğini, yöntem yapıtın gerçekliğini ortaya koyar. Şimdi Brecht'in kullandığı tekniklerle, yönteminin aynı şey olduğu sanırım söylenemez. Eleştirinin tanıtma oluşu ise tümüyle gaktır, kolaycıdır. Çünkü tanıtma yazısı ayrı şeydir, eleştiri ayrı şey, eleştiride bilimsellik ise hepten ayrı bir şey. Tanıtma yazısı ile eleştiri arasındaki farkı yazıyla ilgili her okurun bildiği de bir gerçektir. Yargılamaya gelinece, eleştiri gerçekten yargılama mıdır? Hayır, yargı özeldir çünkü. Eleştiri ise, bilimsel çözümleme sonucunda, o ürünle ilgili genellemelere, vargılara ulaşır. Bu vargılar yapıtın gerçekliğini açıklama savında dırlar ve aksi kanıtlanıncaya kadar da geçerlidirler. Ancak yargı, aksi yargı gösterilse bile geçerliliğinden birşey kaybetmez. Gerçekte bunları Bezirci de bilmektedir: "Eleştirmen değer biçeceği eserin önce özelliklerini ortaya çıkarır, sonra, bu özelliklere dayanarak değer yargısını verir. Bunu yaparken, çözümlemesini kendine saklayabilir, ama şu yargı birimlerinden herhangi birini seçip açıklamaktan geri duramaz: "güzel, iyi, doğru", yahut "çirkin, kötü, yanlış" (4) Güzel, iyi, doğru ya da tersi kavramlar, iyi bilinir ki geleneksel felsefenin, estetik denen alanının ya da ahlak felsefesinin kavramlarıdır ve aksiyolojiktirler, değer bildirirler. Değerler ise normatif ve ideolojiktir. Nesnel ölçütlerle irdelenemezler, öznel bir dünya görüşünün ya da bir ideolojinin tezahürleridir. Bezirci şunu açıklamalıdır: hem eleştiride bilimselliği ve nesnelliliği savunmak ve hem de sonuçta öznel yargıları bilim diye, nesnellik diye ileri sürmek arasındaki ilişkiyi. Bu tavrın tutarlılığını yorumlamak da okura kalıyor. Bu konuda Bezirci'nin açıklaması vardır: "Yargılama, değer biçmeye geçince tarafsızlığın alanı daralır. Güzele ilişkin 'estetik' değer ve yargılar iyiyi, doğruya,

gerçeğe ilişkin 'estetik dışı' değer ve yargılardan ayrılmaz. (...) Başka bir deyimle, öteki değer ve yargılar gibi onlar da toplumdaki ahlaksal, siyasal, kültürel oluşuma —yani ideolojiye— bağlıdır. (...) Ahlak, siyaset, kültür ve felsefe gibi sanat ve edebiyat da genellikle sınıfsal ideolojiyle sınırlanmıştır. (...) Bundan ötürü sınıflar üstü ya da sınıflar dışı bir ideoloji (dolayısıyla sanat) düşünülemez. Sanatın sınıfsallığı eninde sonunda eleştirinin de sınıfsallığına yol açar." (1).

Bu alıntıda Bezirci'nin sanat - ideoloji - felsefe - kültür - bilim gibi alanlar arasında herhangi bir ayrıma gitmediğini, bu alanlara görece de olsa özerk bir varoluş hakkı tanımadığını görüyoruz. Bu alanlar eğer aynı alanlar iseler neden farklı farklı adlandırıyor ve farklı pratikler içinde görüyoruz. Yok eğer ayrı ayrı alanlar iseler, neden aralarında ki farkı, yukardaki alıntıda olduğu gibi yadsıyoruz. Bu öznel bir tavrıdır, çifte standart kullanmaktır. İşine geldiği gibi davranmaktadır. Oysa bilimsel bir dünya görüşü bu tür burjuva demagogisine özgü teknikleri kullanamaz. Açık ki yukardaki alıntının yöntemsel işleyiş hakkında konuşuyoruz, içeriğine biraz sonra değineceğiz. Bedreddin Cömert şöyle diyor: "Bir sanatçı dünya görüşünü, ortaya koyduğu ürünlerle yayabilme özgürlüğüne sahiptir. (...) Fakat bir eleştirmen eğer sanatçı gibi davranmaya kalkıyorsa elbette ki büyük bir yanlışlığı düşmüş oluyor. Çünkü kendisi kendi dünya görüşünün dışındaki yapılara açılabilme, onlara girebilme olanğını kendi eliyle kapatmış oluyor." (2)

Bedreddin Cömert, Bezirci'ye yanıtını vermiş oluyor. Biz yanıtına konusunda kısaca şu belirlemeleri verebiliriz: Lenin'in Tolstoy incelemesinin gösterdiği ve Marks ile Engels'in birçok kez belirttikleri gibi, aslolan yapının nesnel yansımasıdır, yazarının öznel yansıması değil. Çünkü yanıtın gerçeğin içinde doğal olarak bulunur. İdeoloji pratikleri kitlenin bu gerçeği görmelerinin önündeki başlıca engeldir. Sanat ise ideoloji pratiklerini ve bu pratikler içinde bireyin ideolojiyi yaşayış biçimlerini göstermekle, gerçeğin görülmeye yolunda önemlice bir işleve sahiptir. Ancak bu işlev, yazınsal gerçeğe öznel bir yaklaşımdan çok, yapının işleniş yönteminde ortaya çıkar. O halde yöntem üzerinde ısrarla durmamızın gerekçesini de vermiş oluyoruz. Gerçeklik hele tarihselimsel yönemeli gerçeklik, yapının işleniş yönteminde, yapının yazarının öznel niyet ve bilincinde değil. Yapının gerçekliğini de biz yazarının dünya görüşüne bakarak değil, yapıtı so-

ruşturma yöntemiyle yakalayabiliriz. Bezirci, yazını, belirli sanatsal biçimlerde ortaya çıkan ideolojiden başka birşey olarak görmüyor. Ona göre, yazın ürünleri çeşitli ideolojilerin yalnızca birer ifadesidir. Bu tutum açıkça yazın ürününü egemen ideolojinin ya da işçi sınıfı ideolojisinin basit bir yansıması olarak görmek anlamını taşır. Ve elbette bu anlayış pek çok yapıtın çağlarının ideolojilerine neden meydan okuduklarını açıklayamaz. Biz buna vulgar eleştiri dersek, hatta burjuva felsefesine sirtını dayamış, burjuva bilim ideolojisi ile donanmış volantarist eleştiri dersek haksızlık yapmış olmayız.

Çünkü Bezirci'ye göre "Egemen sınıflardan yana çıkan edebiyat yapıtları 'tutucu', ezilen sınıflardan yana çıkan ve onların ideolojisini yansıtanlar ise 'devrimci' bir niteliğe kavuşurlar. Çağımızda egemen sınıf burjuvazi, ezilen sınıf ise proletaryadır." (3). A. Bezirci bu 'bilimsel gerçeklikleri' söyleyince herşeyi hallettiğini, bilimsel açıklama yaptığını sanıyor. Bu satırlarda yapılan kuram betimlemeciliğidir. Okuru herhangi bir bilgi üretimi ile karşı karşıya bırakmayan, edilgen kılan, verilen doğruları alması istenen bir tutumdur. BETİMLEME HİÇBİR BİLGİ ÜRETMEZ. Okura bilgi üreten pedagojik bir tavrıdır ve ilkeliktir ve her pedagojik tavrın makûs talihî gibi son çözümlemesinde o yazın yapıtı ile ilgili gerçekliğin yerini, parti buyrukları alır. Açıklama nesnesi yazın yapıtı değil de herhangi bir konu olduğunda da durum değişmez. Şimdi şunu söylüyorum, yukardaki alıntıda yöntemsel olarak, 'şunlar masadır, şunlar da sandalye, şurada oturursan masadan, burada oturursan sandalyede' mantığından farklı ne vardır, gösterilsin, ve bu işin de bilimsel eleştiri ya da bilimsel açıklama tarzı ile bağlantısı kırılsun.

Bezirci'nin bilimsel eleştiri anlayışına ilginç bir örnek daha vererek konuyu bağlamaya çalışalım, ancak bu vereceğimiz ör-

nekta Bezirci alıntı kullanıyor, tırnak ya da benzeri bir belirti olmadıgından alıntı yaptığı kişi ile Bezirci'nin sözleri genellikle ayırdedilmiyor. Biz yine de ayırdedebildiğimizi gösterelim: "Bu gizli amaçlara ulaşmak için gençlerin hamlik ve duyarlılığı sömürüldü. Sırtları sıvazlanarak Kızıl Muhafızlar adıyla örgütlenen delikanlılar eliyle acımasız bir kıyım düzenledi. Sınıf düşmanlığı, revizyonistlik, saçılık ve bireycilikle suçlanan kimi aydınlar, yazarlar, öğretmenler, yöneticiler, uzmanlar kıyasıya eleştirildi, dövüldü, fabrikada ya da tarlada çalışmaya gönderildi; yetkisiz ve sorumsuz zorbalarca müzelerdeki heykel ve resimler, kitaplıklardaki dergi ve eserler, satıcılardaki yayın ve plaklar gürlütle tahrip edildi..." "Bezirci'nin olduğu belli olan satırlar" "Hitler'in faşist SS'leri gibi Mao'nun Kızıl Muhafızları da bu alevlerin (kitap alevleri) çevresinde hora teptiler..." (4). Bu yukardaki senaryoda neyin söylenmediği hiç önemli değil, kendisini Marksist ilan etmiş, bilimsel eleştiri yaptığını söyleyen Bezirci'nin söylev tarzı ve yöntemidir önemli olan. Şimdi şunlar sorulmalıdır Bezirci'ye: Biz tarihsel bilimin bel bağlamış ve bu bilimin yazın alanında pratikini yapan ve örneklerini veren insanlara, tarihsel ve bilimsel eleştiri adına, Sovyetler Birliğini, Amerikan ağzıyla eleştirmemizi mi öğütüyorsunuz?, Stalin'i Hitler'in ağzından mı eleştirelim? Böyle yapacaksa bizimle burjuva aydınları ve hatta faşistler arasındaki ayrımı okur nasıl görecektir? Yani ben sizi eleştirirken Hitler'in 'Kavgam' kitabından alıntı yaparsam, sırf alıntı yaptığım için bilimsel eleştiri mi yapmış olacağım. Şunu belirtmeye çalışıyorum, bilimsel eleştiri, aynı zamanda bir ahlak ve maddeci bir ahlak. Bu ahlakın gereği eğer Stalin eleştirilecekse bir Marksist eleştirmen olarak eleştirilir, yoksa Mao ile Hitler'i aynı kefiye koyup eleştirmek ile, Stalin ile Hitler'i aynı kefiye koyup eleştirmek arasındaki ayrımın ne olduğunu Bezirci göstermelidir.

Böyle bir tavrın ne anlama geldiğini yine sizden öğreniyoruz Sayın Asım Bezirci: "Öznelcilik sakıncalı bir tutumdur. Çünkü (...) kendini anlatmağa, içini dökmeye, öznel duygu ve düşüncelerini belirtmeye yönelik, eleştiriden ayrılarak (...) bilimsel verilere sırt çevirerek tek kişiye özgü bir göreceliğe, hatta bir çeşit doğmacılığa, mutlakçılığa yönelir..." (5) Böyle bir tavrın bilimsellikle bağdaşmadığını sayın Bezirci de iyi bilirler. Bilirler de yine de...?

Özetlersek, kesinlikle yukarıda anılan örnekler ve alıntılar içerikleri ile uğraşmıyorum, salt yöntemleri ve söylev biçimlerinin tarihsel bilime dayalı bir eleştiri anlayışı ile bağdaşmadığını, bağdaşmasının olanaksız olduğunu kanıtlamaya çalışıyorum. Ancak pişkinlikler karşısında şaşır-mamak da elde değil: "Elbet benim de bazı eksiklerim, yanlışlarım olmuştur, olacaktır. (...) Onun için yanlışlarım gösterilince kızıyorum, sevinyorum. Kendimi düzeltmek, geliştirmek üzere eleştirilerden yararlanmağa bakıyorum" (6). İhsan Bay Bezirci, yaş erdi kemale daha ne zaman?... İyiniyet mi? ama iyiniyetten maraza doğar diye bir deyiş var, neden mi? (Yazıyı yazan başlarında Michel Butor'dan yapılan alıntı).

Türkiye'de birçok şey gibi eleştiri anlayışı ve pratiği değişmiştir, değişmektedir. Burjuva da olsa, Marksist de olsa münekkiddik, devrini tamamlamıştır. Açıkça belirtmeliyim, 1974 ve 80 arası yetiştirdiğiniz kuşağın bir üyesi olarak sizlerden kuşkulaniyorum, Kuşkularımı da yukardaki metin gibi metinlerle açığa vuruyorum. Çünkü münekkiddik Türkiye'de yapacağı tahrifatı yapmış ve yazın dünyamızı yeterince dumura uğratmıştır. Şiirimizi, romanımızı, hikayemizi ötesinde okurumuzu üretici kulmanın, kendi kimliğinde var etmenin baş koşulunun bu tür kuşkularn açığa vurulmasında yattığına da inanıyorum.

Not: Bu yazı bir 'muhakkiklik' örneğidir.

"ELİM" BİR TASHİH

Arkadaşımız Hüsamettin Çetinkaya'nın Temmuz-Ağustos sayımızda yayınlanan "Aşağılama ve Yüceltme Mekanizmaları" adlı yazısında çeşitli dizgi yanlışları olmuş, büyük anlam kaymaları yarattığı için yalnızca bu yazıdaki düzeltmeleri veriyoruz.

11. sayfa, üçüncü sütunun sonunda "Yeni anayasada bana (.....)" cümlesinin "yani anayasada bana (.....)" şeklinde olması gerekiyor. 12. sayfa ise ilk sütunun ortalarında "tarihbilim" iki kez "kanrbilim" olarak dizilmiş ve (nasıl olduysa) gözümüzden kaçmış.

Oluyor işte böyle şeyler...

NOTLAR:

- 1) Michael Butor, Yeni Dergi, Eylül 1972, 'Açık Oturum'
- 2) Asım Bezirci, Çok Kapılı Oda, Yazko Yay. İst. 1982
- 3) Asım Bezirci, Bilimden Yana Sosyalizme Doğru, Cem Yay. İst. s. 170
- 4) İbid. s. 213
- 5) İbid. s. 214
- 6) Bedreddin Cömert, Sanat ve Toplum, Ekim 1978, s. 2
- 7) Asım Bezirci, Sanat Emeği, Ağustos 1978, s. 8, s. 16
- 8) Asım Bezirci, Sanat Emeği, Ocak 1979, s. 11, s. 10
- 9) Asım Bezirci, Bilimden Yana Sosyalizme Doğru, Cem Yay. İst. s. 32
- 10) Asım Bezirci, İbid. s. 186

İÇİMİZDEKİ ŞEYTANA ÖZGÜRLÜK



MEHMET FİKRİ ÜNAL

Baştan söyleyeyim; sıkıcı bir yazı okuyacaksınız. Bütün kitap tanıtma yazıları gibi sıkıcı. Yazara söylemediklerini de söyleyen, kraldan çok kralcı, yazarından daha 'akıllı' yazarların yazdığı kitap tanıtma yazıları gibi sıkıcı. Bu satırların yazarı da böyle bir yazıyı yazmaktan dolayı sıkılıyor. Tanıtacağı kitap, Türkçede ilk kez tanıştığı Rollo May'ın Yaratma Cesareti oluncu okumanın verdiği coşkuyu paylaşmak istiyor.

Türkçeye çok önemli bir yazar geldi. Yıllarını psikoloji alanında çalışmalara veren, Amerika'da Varoluşçu psikolojinin kurucusu Rollo May. Çağdaş insanın en temel acısına, yaratma acısına değiniyor, çözümlemelerde bulunuyor. Anksiyete çağı diye adlandırılan çağımızda insan, nasıl yaratıcı olabilir? Yalnızca bilim ve sanat alanında değil, yaşamımızı değiştirmede, dönüştürmede, nelerle, hangi duygularla karşılaşıp yaşadığımızı anlatıyor, açıklıyor. Her hekim gibi önce hastalığı betimliyor, yalın, içten bir üslupla sağaltım yolları öneriyor. Rollo May'e göre, anksiyetenin (çeviride: kaygı) olumlu bir rolü var. İnsanın ürküttüğü durumlarla yüzleşmeyi göze alarak, çeşitli biçimlerde yaşama olanaklarını açmasını sağlıyor. Ama, anksiyete acı ve umutsuzluk veriyor; bu yönüyle de kaçmayı, dar bir çerçeve içerisinde sınırlanmaya ve birtakım kuralların tutsağı olarak yaşamasına neden oluyor. Yazar, bu ikinci durumu bir tür ölüme benzetiyor, tedavisi için hastanın yaşamda henüz kullanmamış olduğu olanakların araştırılmasında odaklaşmaya yöneliyor. Anksiyetenin olumsuz yönü olumlu yönüne nasıl dönüştürülebilir? May her insanın içinde yaşamı alabildiğine değerlendirmek isteyen olumu bir 'seytan' var diyenlerden. Ve bu şeytana güvenmemizi istiyor.

Kitabın 'cesaret' gibi bir erdem kavramıyla adlandırılması bir ahlak kitabı izlenimi bırakıyor. Ama aldanmamalı; yazar, cesaretin sevgi, sadakat gibi diğer kişi değerleri arasında yer alan bir erdem ya da bir değer olmadığını, tüm erdemlerin ve kişi değerlerinin zemininde ve onlara gerçeklik kazandıran bir dayanak, bir temel olduğunu açıklıyor. Cesaret olmadan sevginin yalnızca bağımlılık, cesaret olmaksızın sadakatimizin uyumsuzluk oluşunu vurguluyor. May, cesareti, fiziksel, moral ve toplumsal cesaret olarak sınıflandırıyor. Fiziksel cesareti şimdiye kadar anlaşılanı tersine, 'gövdenin adale gücüne dayanan insanı geliştirmek için değil, duyarlılığın serpilmesi için kullanılması' olduğunu söylüyor: "Gövde benliğin güzel bir şey olarak ifadesini oluşturacak, diğerleriyle duygudaşlık kurmanın bir yolu ve hazzın zengin bir kaynağı olarak" değerlendirilmeli diyor. ("Gövdeyle düşünmeyi öğrenmeli" (Nietche)). Yazarın moral cesaret tanımı ise daha da çarpıcı: "Moral cesaretin kaynağını kişinin kendi duyarlılığının yoldaşı diğer insanların acılarıyla özdeşleşmesinde bulması, büyük anlam taşıması yanı sıra bir kuraldır da. Bunu 'algılama cesareti' olarak adlandırmaya eğilimindeyim, çünkü kişinin algılama yetisine, kendi benliğine, diğer insanların acısına görmeye yöneltebilmesine dayanıyor.

"Korkaklığın günümüzdeki en hakim şekli 'karışmak istemedim' deyişinde gizlenir," diyor yazar. Türk okuruna yıllardır uygulanan, yedi yıldır sistemli bir baskıyla uygulanan "hiçbirşeye karışmayan" korkan insan tipleri ortaya çıkarma çabalarını düşündürüyor. Bu korkaklık insanın benliğinde yer etmeye başlarsa, kafalardaki sıkıyönetim

asıl sıkıyönetimin yerini alıyor. İnsanımızı moral çöküntü içinde bırakmaya, hasta bir toplum yaratmaya yönelik çabaları, yazar dünyadaki örnekleriyle çözüm-lüyor.

Fiziksel ve moral cesareti olan insan, toplumsal cesaret de taşır: Öteki insanlarla ilişkiye girme cesareti. Kişinin anlamlı bir yakınlık kurma umuduyla tehlikeye atılabileceği yetisi. Yazar, yakınlık cesaret gerektiriyor; çünkü risk kaçınılmazdır. Kim yasal bir etkileşim gibi, birimiz değişirse, ikimiz de değişeceğiz. Kendimizi gerçekleştirirken gelişecek mi yoksa, yıkılacak mıyız? Emin olabildiğimiz tek şey, eğer kendimizi ilişkiye, iyisine, kötüsüne tüm varlığımızı bırakırsak bundan etkilenmeksizin çıkamayacağımızdır. Caudwell'in özgürlük için söylediği: "Özgürlük içgüdülerin değil, toplumsal ilişkilerin ürünüdür, özgürlük insanın insanla ilişkisinde saklıdır" sözünü, May açıyor: "Toplumsal cesaret kendimizi terk edilmiş bulma korkusunu yenmek, bir başkasına dayanma gereksinimini karşılamak değil. Bunlar insanda varolan kaygılar. Korku, kişinin kendini ilişkiye girecek bir benliği kalmayınca ya da bir ilişkiye fırlatma gereksiniminde kendini gösterir. Kişi gerçekte sevdiği (kendini fırlattığı kişinin) bir 'yansıması' haline gelir. Bu korkunun karşıtı olan korku ise: başkaları (ya da başkası) tarafından tümüyle emilme korkusu, bağımsızlığın alınıp götürülme korkusu, benliğini, özerkliğini yitirme korkusu: sonuç, sıvışmak için arka kapıyı aralık tutma.

Burjuva kültürü, insan ilişkilerini atomlarına varana dek parçalamaya çalışsa da Türkiye'de başarılı olmadı. Daha doğrusu henüz nihai zaferine ulaşamadı. Batı toplumlarındaki gibi bir yabancılaştırmanın vazağında değil. Yalnızlık yeterince bilmediğimiz bir duygu. Ama, yalnız olmak da bilemediğimiz birşey. (Yalnız olmak: kişinin derinlerdeki benliğini dinlemek için gerekli zihin huzurunu koruması. (May)). San ki "pazar yerinde" yaşıyoruz. "Osmanlılar" ve biz birbirimizi çok benziyoruz. Bu geleneksel kültür değerlerine fazlasıyla yaslanmamızın bir sonucu. Oysa, "kendimizi diğer insanlarda güven içinde tanımamızın, kendi kendimizin bir ben olarak farkına varmak için bir şart olduğunu henüz göremiyorum. Kendi yaratığımız bir dünyanın zenginliği ile insan ilişkilerindeki zenginliğe katılmıyoruz. Bu konuda İskoç köylüsü kadar kurnaz. Herkes içeceği viskisini kendi getirecek dendiğinde kafamız şöyle çalıyor: "Ben şu götürüp ortak viski fişisine boşaltırsam onca viski arasında suyu kim farkeder" diyoruz. Sonuçta hepimiz viski yerine "kuru" su içiyor-

ruz." Rollo May, böyle bir yashandan sıyrılmanın yolunun yaratma cesaretinde odaklandığını söylüyor.

Yaratma; May'in tanımıyla, yeni bir şey varlık kazandırma süreci. Başka bir tanımla; bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyası ile karşılaşması. May, batıdaki psikoloji akımlarının yaratıcılık konusundaki dar görüşlülüğünden, aşırı yabancılaştırılmış yetersizliğinden ve kısırlığından yakınıyor. Bu akımların yaratıcılığı 'nevrotik ruh hallerinin özgül dışavurumu' olarak nitelendirilmesine şiddetle karşı çıkıyor. Bu psikologların yaratıcılığı ve özgünlüğü kendi kültürlerine uymayan kişilere yakıştırmalarını eleştiriyor. Sanki nevrozları sağaltılsa yaratıcı olamayacaklarmış gibi gördüğünü vurguluyor. Van Gogh'un çıldırması, Gauguin'in şizoid olması, Poe'nün alkolikliği, V. Woolf'un çöküntü yaşaması, bu tür psikologların yaratıcılığı normal dışı kategorilerde görmelerine neden oluyor. Oysa, May'e göre yaratma süreci; sayrılığın bir sonucu değil, duygulanımsal (emotional) sağlığın en yüksek derecede betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirmek için edimlerinin en yüksek boyutta dışavurumu olarak tanımlanıyor. Yaratıcılık bir nevroz ürünü değil, yeni bir gerçekliğe yaşam vermektir, diyor May. May'in görüşleri yaratma konusunda oldukça yeni tezler. Şimdiye kadar egemen olan, yaratıcının normal dışı kişiler olarak tanımlanmasıydı. Bu anlayış öylesine güç kazandı ki, kendini normal dışı bulmayan sanatçı, sanatından ve sanatçılığından şüpheye düştü.

May'in yaratma süreci kavrayışında en temel kavramlardan biri: Karşılaşma. Karşılaşma konusunda kuramı şu: "Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılaşma bir merkez olarak alınması anlaşılabilir. Örnek veriyor: Cezanne ağacı görüyor. Ağacı daha önce kimse görmemiş biçimde görüyor. Sonuç: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. May, sanat yapının büyüklüğünü de buna bağlıyor: Bir şiir ya da resmin büyüklüğü, yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntülemesinde değil, sanatçı ya da şairin gerçeklikle karşılaşmasıyla harekete geçen görüldüğü görüntülemesinde. May'den uzun bir alıntı yapıyorum: "Dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar da basit değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünya ile benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider. Bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder. Ve bunlardan

birinin yoksansı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu yaratıcılığın hiçbir zaman özel bir görüngü olarak sınırlandırılmayacak olmasının, nedenidir; yaratıcılık asla basit biçimiyle kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olanakta olan daima bir süreçtir, bir yapmadır-özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç". Sanatçının zamanı ile olan ilişkisini May, şu sözleriyle betimliyor: "Bu anlamda has sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlantılıdır ki, ondan koptuklarında dilleri tutulur." Yazar, bilincinin yaratma sürecindeki rolüne değindikten sonra, yeniden karşılaşma konusuna dönüyor ve karşılaşmada *tutku* ve *yoğunlaşma* olguları üzerinde duruyor. Sembol ve mitlerin yaratma sürecindeki anlamlarını yaratıcılardan örnekler vererek açıklıyor. Bütün bunlardan şu sonucu çıkarıyor: "Benim onları gördüğüm şekliyle yaratıcı insanlar, klasik Yunanlıların kullandığı terimi ödünç alacak olursam "tanrısal delirme" ödülü uğruna, güvenceden yoksun kalma, duyarlılık ve savunmasızlık cinsinden yüksek bir bedeli ödeyerek kaygıyla yaşayabilir olmalarıyla ayırdediliyorlar. Yalnızlıktan kaçmadan, onunla karşılaşarak ve güçleşerek, onu varlığı üretmeye zorluyorlar. Sessizliği bir müzik yanıtı almak için tıklatmadalar onu anlama zorlayabilene dek anlamsızlığın peşindeler." Yazar, daha sonraki bölümlerde "yaratıcılığın sınırları", "sınırların değeri", "bir sınırlama olarak biçim", "imgelem ve biçim", "biçim tutkusu" gibi konuda yeni görüşler öne sürüyor. Her biri başlıbaşına tartışma konusu olması gereken bu konulara bu yazıda da değinmek istemiyorum. Başında değindiğim, Rollo May'ın psikanaliz anlayışında önemli bir kavram olan "şeytan"a dönmek istiyorum. May bize, nerede ne zaman ve ne oranda kendi gizlülüğümüzü gerçekleştireceğimiz bilgisini vermekle kalmıyor. Kişinin toplumsal ve bireysel derinliğine inebilmesinin yollarını gösteriyor ve önümüze çıkacak bağlayıcı yargılardan kaçınabilmemiz sağlamaya çalışıyor.

Bir sancı çağında yaşıyoruz; "şeytan"ın bir insan davranışı olarak maskeli dolaştığı bir toplumda yaşıyoruz (Şerif Mardin). Önümüzdeki iki seçenek var: Ya Osmanlı aydınının yaptığına benzer, verilmiş değerleri koruyucu ve aktarıcı bir konumu seçeceğiz, ya da değerleri sorgulayıcı olacağız. İkinci konum, bir yaratma sürecine girmenin yu-karda sözü edilen her türlü zorluklarını barındırıyor. Sorgulayıcı olmak, geleneksel kültür tarafından "şer"e, "şeytan"a kapıl-

mak olarak nitelendirilmiş. Yasenli, illegal yaşıyor. Yaşagın yaptırımları olmadığı alanlarda, düzenin kafamızdaki beklileri, mantığıyla, ahlakıyla, alışkanlıklarıyla, uyumculuğuyla sorgulamayı saklanmaya, kendini göstermemeye itiyor. Sanat ve edebiyat tarihimize bir kalıba bozmanın ne büyük tartışmalar yarattığına tanık olduk. Bir dilin yapısını değiştirmekten, basit biçim bozmalarından adı büyük akımlar ortaya çıkarıldı. Sanatçılarımızdan insan davranışlarının derinliklerine dalma, insandaki yaratıcı şeytanın bilincine varma üstünlüğü gösterenlerin sayıları yok denemek kadar az. Bu yoksulluk, sanatçı ya da edebiyatçının kendi şeytanıyla yüzleşme cesareti göstermemesinden kaynaklanıyor. Türk edebiyatındaki yoksulluğun gizi de burada yatıyor. İsmet Özel'in dizesiyle söylersek: "Kendi iskeletini görmeye kadar varan kaç, kaç kişi var şunun şurasında". Şerif Mardin: "Türk aydını, ne kadar derin bilgilerle mücehhez olursa olsun, "demon" konusun-

daki görüşlerinde, mahalle adabından ileri gidememiştir" diyor, yaratıcılarımızın ilerleyen yönünün engelleyicisinin bu gerilikte yattığını vurguluyor.

İnsanımızı küçük kutulara hapsetmek isteyen "kutu psikologlarımız", bize yaratma cesareti vermiyorsunuz. İnsanın içindeki şeytana özgürlük tanımakla kalmayan, bu şeytana ortaya çıkarmanın, ona yeni ve yaratıcı bir yaşam kazandırmaya çalışmanın yollarını gösteren, Rollo May'ın bir Türk olması için, çok neden var. Ama yine de hiç bir neden önemli değil.

Başında söyledim; sıkıcı bir yazı okuyacaksınız diye Kitabı okumak, onun çözümlemeleriyle yepyeni bireysel heyecanlar duymak yerine kitap hakkında kurru bir yazı okudunuz.

KAYNAKLAR:

- 1) Yaratma Cesareti, Rollo May, Metis Yayınları, 1987. Çeviren: Alper Oysal
- 2) Psikanaliz ve Sonrası, Engin Geçtan, 1984
- 3) Toplum ve Bilim, Kış, 1984 - "Aydınlar" ve Ülgener, Şerif Mardin

"Yerine Koyma Merakı" ve "VARLIK" Memurları

Varlık Dergisi'nin Temmuz 1987 sayısında Veysel Atayman, "Yüzücü"leri yazdı.

Spekülatif akıl yürütmenin, sayısız örneklerine eklenebilecek e bu yüzden *ilginç* bile olamayan bir yazı. Atayman, derginin genel yayın yönetmeninin, "salt birer satışa yazısı olarak görüyor, derinlerde önemli noktalara bizi götürdüğünü düşünüyorum" diye etiketlediği yazısına Dostoyevski, Sartre, Yüzücü ve Kafka'yla bir "derinlik" verdikten sonra, Edebiyat Dostları'yla başlıyor.

"Durumların geçiciliğini algılamak, kapitalizmin yaşama biçiminin yerleşme sürecini kavramayı gerektirirdi" diyor Veysel Atayman, "bir yanda geçiciliği vurgulayıp öte yanda bu dönemin empoze ettiği, kitelleri politika dışında tutma, apolitize etme çabasına" Edebiyat Dostları'nın da katıldığını belirtiyor. Hüsamet'in Çetinkaya'nın yazısı da, "ama neden son çözümlemelerde bu ara dönemin ısrarla izlemeye ve izlettirmeye çalıştığı politikanın (sanat politikasının) potasına giriyor?"

Veysel Atayman'ın yazısının tamamı bu. Veysel Atayman'dan önce, Varlık Dergisi'nin genel yayın yönetmeninin bu söylediklerini iyice tartışmak gerekiyor. Çok bilinen bir anlayıştır. Bürokrasinin işleyiş mekanizması, hiç bilmesek, yakın dönemde Özal örneğiyle gözler önünde. Tepedeki 'saf beyin', beyninin almadığı işleri, hele bunlar teorik konularsa, memurlarına havale yoluyla yüzünü açartır. On-

dan sonra da, oturur, memurunun nasıl da "derinlerde önemli noktalara bizi götürdüğünü" dosyanın ucuna ilştirir. Bir anlayıştır, ama bizim anlayışımız değil. Bürokrasiye, bu aşamada bir itirazımız yok. Ancak, tembelliğin mazereti yapılıyor bazen.

Şimdi sıra Veysel Atayman'da. Atayman, herhalde aldığı bir görevle, Edebiyat Dostları'nı, eylülist bir zemine çekmeye çalışmış. Böyle bir suçlamayı ileri süren Veysel, büyük bir olasılıkla, ve hatta kesinlikle "durumların geçiciliğini, kapitalizmin yaşama biçiminin yerleşme süreci olarak" kavramıştır. Öte-sinde, geçici olanla sürekliliğin ilişkisini ise, rahatlıkla bilmektedir. Aksi halde böyle bir suçlamayı getiremezdi. Şimdi, böyle bir kavrama gücüne sahip olan Veysel'in, yazısında bu işi nasıl kotardığına bakalım, ve şu durumların geçiciliğini kavrayan bilinçle, bu bilincin ürünü olan yazı arasındaki ilişkileri irdeleyelim. Kuşkusuz, kısaca.

Diyaletik bağlantı kurma yöntemidir. Ancak bağlantı, eğer sadece kavramlar arası bağlantı ise ve kavramlar, anlamlarını bu bağlantıdan alıyorsa, bu tarz akıl yürütmeye biz, diyaletik de olsa, spekülatif ve metafizik akıl yürütme (Hegel) diyoruz. Yok eğer kavramlar, anlamlarını birbirleriyle olan bağlantılarıyla birlikte, gerçeklikle olan bağlantılarından alıyorsa, buna da diyaletik maddeci akıl yürütme diyoruz. Çok bilinen bir doğruyu tekrarlamak zorunda

kaldık. Çünkü, Atayman'ın yazısında örneklerden kalkılarak varılan genellemelerle, suçlama konusu sav arasında söz konusu edilen dergi ve yazı dolayısıyla hiçbir ilişki bulunmamakta, bağlantı kurgusal düzeyde kurulmaktadır.

Dergi'nin verdiği görev doğrultusunda yazar, okuru, derinlerdeki bu önemli noktalara şu deyişleri kullanarak götürüyor: "ben bu filmi bu yerde gördüm gibi", "yarım yamalak bir biçimde ideoloji anlayışına sarılmak", "ama nuh dedi ya, nasıl peygamber diyecek" vb... Varlık Dergisi, Genel Yayın Yönetmeni'nin yazdığı ya da sorumlu olması gereken değininde, "salt birer satışa yazısı olarak" görmediklerini belirtiyordu. Varlık Dergisi'nin okurları da yukardaki "bilimsel" terminolojiyle, fazlasıyla zenginleşmiş olmalılar.

Gerçekte sayın Atayman 'Olumsuz Şiir' adlı yazıda törensel davranış biçimleri genellemesi ile ortaya atılan 'ideolojik yaşama biçimlerini' (şairin kurdığı söylenen biçimler bunlardır) sınıfsal bir temele oturtulmadığı için kızıyor ve karşı örnek olarak da R. Barthes'in en azından bu biçimleri 'burjuva toplumunun davranış biçimleri' olarak görmesi ve olayı sınıfsal temelde ele alması nedeniyle övüyor. Bu durumda Barthes sınıfsallığı belirtmiş ve paçayı sıyırmıştır, ancak H. Çetinkaya'nın iflah olması mümkün değil yazara göre: "Çetinkaya, Kurtuluş'un şiiri aracılığıyla Barthes'tan bile geri düşerek konuşuyor... Yirmi yıl öncesinin gerisine düşmek pahasına yarım yamalak bir biçimde ideolojik anlayışına sarılmak yerine, sözcüğü 12 Eylül ile birlikte ele aldığı "resmîleşmiş törensel" davranışları, biraz da sınıfsal bağlamında yerine oturtsa, şairini eleştirmek pahasına da olsa, verimli bir iş gördü sayın eleştirmen". Yazının girişinde belirttik, genellemeler, örnekler, kavramlar, anlamlarını birbirleri ile olan bağlantılarından alırlarsa kurgul olur, soyut olur, felsefi olur. Bunlar anlamlarını gerçeklikle olan ilişkilerinden almamalıdır. Bu şu demektir: sayın Atayman 'olumsuz şiir' yazısına ilişkin olarak konuşmuyor, kurgu yapıyor. Nedeni açık, R. Barthes anılan törenselleşmiş davranış biçimlerinin burjuva toplumunun davranış biçimleri olduğunu söyleyince oğuyı sınıfsal olarak ele almış oluyor da, H. Çetinkaya'nın yazısında eylülist davranış biçimleri denirken sınıfsallık vurgulanmamış mı oluyor? Sizce 12 Eylül ve getirdiklerinin sınıfsal bir temeli yok mu? Eylülist davranış kalplarının, törenselleşmiş biçimlerin sınıfsal temeli üstü mü? Siz 12 Eylül'ü sınıflar yok mü yorumluyor, açıklıyorsunuz? Yani sınıfsallığı belirtmek için



Mordillo

ille de işçi sınıfı ya da burjuvazi mi demek gerekiyor? Bunları bırakalım, söyleyeceklerimizi açık açık söyleyelim. Politika konuşulacaksa yeri ve statüsü farklı konular mevcut. 'Olumsuz Şiir' yazısı politik bir yazı değildir, bir diğer deyişle, politik bir yazı öyle yazılmaz. Buna rağmen "ben bu filmi bir yerde gördüm gibi" diyerek o yazıyı, göstergebilimci bir ideolojik bağlama sokabiliyor, Barthes'ın kuşruğuna bağlayabiliyorsunuz. Barthes'ı küçümsemiyoruz, tavrınızı, şu geçici olan ile sürekli olanı kavramış bulunan bilincinizi işleyişini izliyoruz. Çünkü biz de, "ben bu filmi bir yerde gördüm gibi" adlı plağın artık müzeli olduğunu sanıyorduk. Yani bu geçici bir plaktı, çok eskiden alfabe-yi okurken çok çaldı, neden sürekli bunu dinliyor ve çalışıyorsunuz, geçici olanı sürekli kılıyorsunuz bu plağı dinleme merakınız ile, ara dönem bitiyor muştusu arasında bir ilişki mi var?

Sayın Atayman 'Olumsuz Şiir' adlı yazıyı sanırım iyi okumamış. (Okuma bir pratiktir. Teoriyle uğraşanların gözden kaçırıldıkları en önemli konudur bu). Eğer okusaydı, o yazıda Şair'in simge kuruculuğu değil, eğretilmelerinden hareketle biçim kuruculuğu yaptığı, ideoloji kuruculuğu yaptığının özellikle belirtildiğini hatırlardı. Oysa Atayman'ın yazısında verilen örnekte şöyle deniyor: "Barthes, Eyfel Kulesi'nin, Fransız (emperyalizminin) gücünün simgesi olduğu yolunda bir düşünce ortaya atmıştı sanırım: üstelik kuleyi biraz ayıp bir şeylere de benzetmişti, yoksa yanlış olur muyum? Her neyse, Kule-yi yıkmakla, Fransız emperyalizmine ya da Fransız kapitalizmine ne ne olacağı yanıtını vermeyi sayın yazara bırakıyorum."

Herhangi bir şeye ayıp benzetme yapmadan düzeyli bir yanıt: Atayman ya simge ideolojik biçimler arasındaki farkı bilemeyecek kadar teorik olarak iflas etmiş bir cahildir ya da demagog yapıyor. Çünkü hiçbir şair singeleri yıkmaz, yıkamaz, singeleri kullanır. Bastille Hapishanesi gibi bir simgeyi yıkanlar Fransız halkıdır, etkisi bilene-lerce bilinir. Eyfel Kulesi de eğer

Fransız emperyalizminin simgesiye, onu devirecek olanlar da Fransız işçi sınıfıdır. Aktif Kurtuluş'un şiiri değil. Keza Şah'ın heykelleri de İran'da bir dönemin simgesi idi ve yerle bir edildi, şairlerce değil elbette. Şimdi ideolojik yaşama biçimleri derken, Sayın Atayman bunların gerçeklik olduğunu, maddi olduğunu kavramıyor, kavramak istemiyor, fikirler ile aynı yere koyuyor. Ve 'Olumsuz Şiir' adlı yazının kuramsal incelemeden geçmesi gerektiğini belirterek "yıkarak gördüğümüz ideolojinin yerine neyi koyduğunu gösterilmelidir" diyor.

Sanılıyor ki bir düşünce sistemi yıkılıyor, ya da parçalanıyor.

BİR OKUR MEKTUBU

Sanat ve Politika

"Edebiyat Dostları" dergisinin Haziran 1987 sayısında Yahya Kemal üstüne Yalçın Küçük imzalı bir yazı okuduk. Meğer bizim büyük sanatçı diye bildiğimiz Yahya Kemal neymiş! Kendisinin eserlerinden tek satırlık bir alıntı bile yapılmayan bu yazıda sanatımız için şu tür karalayıcı sözler bol bol kullanılıyor: "Saltanat düşkünlüğü, hokkabaz, evetefendimci, dalkavuk, soytarı, korkak, tenbel, ajan..." (Bu karalamaların yerinde olup olmadığını düşünmeye hiç değmez. Çünkü bunlar Yahya Kemal'in sanatına değil, hayatına bakarak ortaya atılan iddialardır. Yani sözgelimi bir gül ağacını çiçeğinin niteliğinden çok gövdesinin şöyle veya dallarının böyle oluşuna göre değerlendirmeye çalışmak gibi bir işiştir yapılan.)

Bütün bunlara karşılık Yahya Kemal'in ne olmadığını ve neden bunca karalanmaya çabalandığını da yine aynı yazıdan öğreniyoruz: Eski düzene karşı değilmiş.

Oysa Yahya Kemal'in çok şeye sahip nice insan için bir gün bir sanatçı dostuna "Köşkleri var, arabaları var, halayıkları var. Fakat hiçbir zaman bizim duyduklarımızı duymuyorlar, düşündüklerimizi düşünmüyorlar. Biz düşünüyoruz, düşünül-müş halde kendilerine anlatıyo-ruz, yine anlamıyorlar," deyşi

Böyle sanıldığı için de yerine ne koyuyorsun deniyor. Bakış açısı sürekli felsefi ve kurgul olduğu için, yine kurgul reçeteler arıyor. Oysa sorunlar teorik düzeyde çözümlenemez, yani bir sorun gerçekten teorikse çözümü yoktur, varsa bile pratikle ilgisi yoktur. Sayın Atayman yıkılanın yerine konacak bir reçete arıyor. Bu bizde yok. Çünkü biz pratikle uğraşıyoruz. Biçimlerle, o ideolojilerin yaşanma biçimleriyle, kırmaya, parçalamaya çalışılan da bu biçimlerdir. Atayman'ın deyişle mınıklanan bu biçimlerdir. Bu mınıklamayı da en iyi beceren deyiş biçimi, şiirdir. Çünkü eğretilmeler, kendilerini gerçekleştirdikleri dile ve dilin doğal rejimine rağmen ideolojiyi mınıklırlar. "Bir çizgi roman alayıcılığı ile mınıklanan gerçeklik" ideolojidir sayın Atayman. Ve üstelik "nasılsa öyle varlığını koruyarak" değil, Brecht'in köktenci teknik ve bulguları ile, pratiği ile yapılır bu iş. Kuramla değil, pratikle. Brecht'in "toplumcu gerçekçi" olup olmadığı değildir sorun. Pratiğidir. Çünkü birincisi adına ilişkindir, ikincisi pratiğine ilişkin. Biz de adımda maddeci olmaktansa pratiğimizde maddeci olmayı yeğledik.

Dilerseniz Brecht'i de bir başka zamanda tartışırız.

ni politikacı özetle şunu demek istiyor sanatçıya: "Benden yana olursan her şeye rağmen hep övülür ve hoşgörülürsün, aksi halde ağzınla kuş tutsan bile hava (üstelik pis hava) alırsın." Politikacının politika alanındaki yandaşları ile karşıtlarının günahları ve sevapları konusunda takındığı çift standartlı tavrı ("Hanım kırkıncı kaza, hizmetçi kırınca kabahat" tavrını) sanat alanına da taşıdığını gösteriyor bu sözler. Sanatçının öncelikle karşı çıkması gereken olgulardan biri de bu tavrı olmamalı mıdır?

Sanatçıları sanatlarından başka her şeyleriyle değerlendirmeye kalkışılınca işler nasıl sarpa sarıyor, değil mi? Sanat politikacılar ile yakınlarının karışması ve sanatçıyı güdümüne almak istemesi yol açıyor bütün bunlara. Ve, ne gariptir ki, kimi sanatçılar da bu güdümüne oynaya giriyorlar. Böyle davranmakla dünyanın daha iyi olmasına yardım edeceklerini düşünüyorlar belki. Ama asıl politikacılar sanatçıların güdümüne girerse işlerin daha iyiye gidebileceğini neden düşünmüyorlar? Tam bu noktada da "Hangi sanatçıların?" sorusu geliyor gündeme. Öyle ya, tıpkı politika gibi, sanat da tek yönlü bir alan değil. Hem zaten politikacıların sanatçı güdümüne giremeyecekleri, girseler veya girmiş görünseler bile bunu yüzlerine-gözlerine buluşturacakları da kesindir. Bunun son örneği İran Başbakanı'nın Türkiye gezisi sırasında açık-seçik görüldü: Mevlâna Türbesi'ni ziyaret etmesine ve o arada Humeyni'nin de bir Mevlâna uzmanı olduğunu söylemesine karşılık Anıtkabir'e adım atmadı hazret. Oysa İslamiyet ile engin bir insan sevgisini kaynaştırma çabasının sanatçısıydı Mevlâna ve Musavi'nin bu tutumunu görsen kimbilir ne kadar ayıplar, hattâ belki de Humeyni'ye selâm bile söylemeksizin kovardı kendisini huzurundan. Bu bakımdan Yahya Kemal'in bir sanatçı dostuna "Köşkleri var, arabaları var, halayıkları var. Fakat hiçbir zaman bizim duyduklarımızı duymuyorlar, düşündüklerimizi düşünmüyorlar. Biz düşünüyoruz, düşünül-müş halde kendilerine anlatıyoruz, yine anlamıyorlar." deyişi politikacılar için de geçerlidir. Çünkü genellikle körler çarşısında lamba satmak gibi bir şeydir sanatçının işi. Politikacıların güdümüne giren sanatçıların daha iyi bir dünya kurulmasına yardım çabalarının boşa gitmesi de hep bu nedenden kaynaklanır.

Özellikle her alanda uzmanlaşmanın giderek önem ve yaygınlık kazandığı çağımızda kimse çizmeyi aşmasa, sanatçı sanatçılığını, politikacı politikacılığını bilse galiba en doğru yol tutulmuş olacaktır...

YILMAZ AYBAR

MUTLULUK: ARTIK OLURUM

duru bir yüz'e; kirdığı vazolar için

acıyı bile magazin kılacak trajediler içinmiş yüzümüz
aynalar: bulvarda istediğin maskeyle dolaşmak rahatlığı

esas hakkındaki itirazımı saklı tutuyorum

mutsuzlaştıkça gururu artan ilk ben değilim
bir iğneciden diğer pansumancıya koşarken onlar
benim sokağa çıkmam sağlığa zarar diye yasaklanmışken
karlı bir kış sabahını hak etmemişken bu kent
seni hatırlamam bir rastlantı mı
teller acemi bir kemancının parmaklarını kesiyor
güneşe giren bir şilep resmi çiziyor gırtlakıyla bir saksafoncu
ırmaklar iççekiştir bir dağın, hiç bir atlas söylemiyor bunu
ve ben seni aramıyorum. rastlantı mı

peki ayrışıkları neden seviyorum
mahmut'a kalırsa, aşksız yapamadığım için
sormadım ama, koşmak istediğinde sever, derdi ufuk
annem, evlenmeden bir yere salmam diyor
tabur komutanıma göre zaten mavi kuvvetlerdenim
sevgilim?... hiç bir şey sormayın ona, ayrıldığımızı bilmiyor

sevgilim dedim, oysa yok öyle biri
bütün haber ajanslarını yirmidört saat meşgul edecek gibi yok
yok, sözcüğü ağzımdan nasıl çıkarsa, yok işte öyle

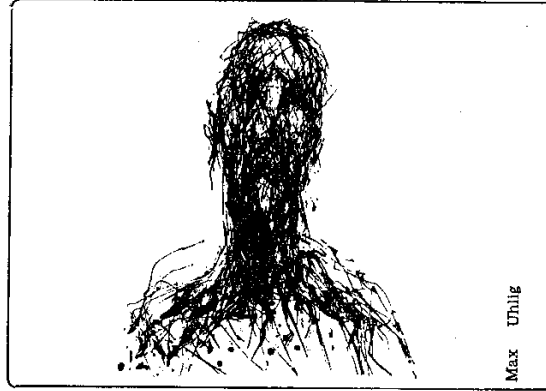
şaka yapmıyorum
ne *itihaka*'yı istiyorum, ne de *şehir*'in altın anahtarını
kanbankasının kadrolu tarihçilerine uygun yakıncağımı yok
nefretim yok anılarını düzetmek için teşvik belgesi alanlara
sevmiyorum fakat onları ve sevmem de beklenmiyor zaten
övgümü başkalarına bırakmadım, yergimi de bırakmıyorum
dalgun değilim kazandıklarımı tescil ettirecek kadar
karanlık bir kuyudan gökyüzünü görme patenti almadım
kimsele veremem güzel bir gelecek için ihtira berati

gül, yalnız gülün adıdır
acı, sevincin yalın hali
mutluluk: artık olurum

KALBİMDEN, KAÇAN BİR KORKULUKTAN

yanlış mı hatırlıyorum

bir elin kapı arasında kalmış
eşikten, son kez gibi bakıp
"gecikirsem meraklanma" demiş olmalısın
fakat o ses! ezilen parmaklarından mı geldi, çatırdayan
kapıdan mı



öbür elin tabağı dolduran kirazları gezdi durdu
—bak sonra karışmam, kuşların gagaladıkları benim, tamam mı
sonra kanatlanıp bir tarlaya girmeliydik, kovmak için
korkulukları
çünkü, kalbimden bu hışırtı, kaçan bir korkuluktan ya da

hiç bir yere kaçıramadın kalbini
bir odada can sıkıntısı: senistersenyatbenoturacağım
akşambizdelergelirkennegetireyim uyumu bir evde
vitrinlerin önünde doğum günlerini hatırlama bilgisi
ilerde vermek üzere, mevsim sonu ucuzluğundan armağanlar
peki içerdekilere ne yazmalı: bunun da kitabı çıkar yakında
ve bir orman tutumuyla çıktın sonunda şehirden
bundandır, bütün ağaç dikme bayramlarında domuzuna
bozguncu
birinci şubede oyunbozansın, mızıkçasın dal'da inadına
kulaktan kulağa oynadınız, ilerlemiyor, sende takıldı
görmedim! duymadım, bilmiyorum
isim-şehir-eşya oyununda kağıdın bomboş
ne yapsaydın, eline tutuşturulan hiç bir kalem yazmıyor
işte

yine de her yerde bir ambulansın yapmacık telaşı
iyilikseverlik gösterisi bulvarda yürüyenlere
sen yine de sağında yatana, bir şeyler söylüyorsun
bir çiçeğin saksısını kırarken kullandığı sözlerle: "bugün
daha iyisin"

o gün, güneş camları parçalayarak terkederken koğuşt
bir resmin yerini değiştirir gibi yanından aldı doktorlar
o gün daha iyiydi, sakladı senden tecrite götürüldüğünü
bembeyaz duvarda kalırken çerçeve izi, yanıtladı:
hürriyet ölüm müdür hayat mı

bilmem tek bana mı olur
bir kez unutulmuştur, utanırım, tekrar soramam adını
hürriyet dedim sana, değilse, ben seni bağışlayayım, sen de beni
çünkü bu hışırtı var ya hürriyet, tam da ordan, diyorum
sen kaçan bir korkuluktan da istersen

AKİF KURTULUS

EDERBİYAT
POSTLARI
AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Sahibi ve Yazışmaları Müdürü: Adalet ÇUTSAY

Yönetim Yeri: Klodferer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İSTANBUL. Yazışma Adresi: Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST.

Baskı: Kent Basımevi Dağıtım: Etkin Dağıtım Fiyatı Yurtiçi: 400 TL. Yurtdışı: 3 DM. Yıllık abone bedeli: 4000 TL. Yurtdışı yıllık

30 DM. Abone bedeli posta havalesiyle P.K. 406 Kadıköy/İstanbul adresine gönderilebilir.