



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl : 2

Sayı : 18

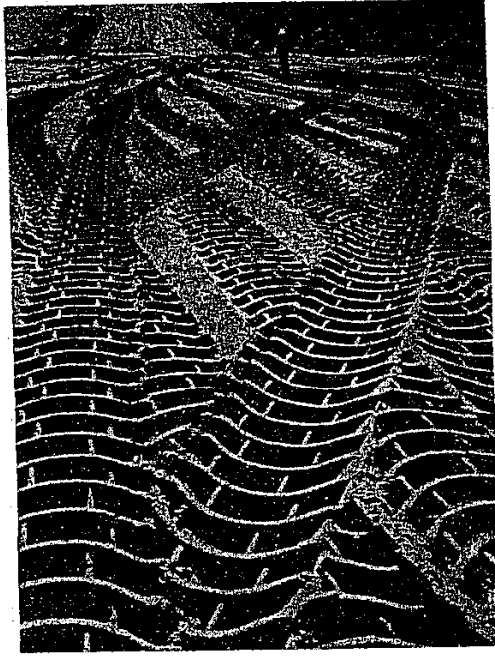
Ekim 1988

Fiyatı : KDV dahil 800 TL.

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

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

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



Karl-Helz Merz

POPÜLER İMGE ÜRETİCİ İMGE

KEMAL ADALAR

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

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

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

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

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

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

Kum fırtınası; birey arkası-

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

ni döner ve karından konuşur. Ya da kavanozun ışıktan uzağa ve suyun dibine doğru hareketi. Tarihîn mitoloji haline getirilmesi...

Popüler kültürün, kitle iletişiminin, en küçük birimi tüketici imge, öznesini fizyolojik uyarı yeteneğine sahip. Çağrışım zinciri ise, etik ile uyumadığı için bastırılan arzu ve tutkuların geçiyor. Bunların kıskırtılarak açığa çıkarılmaları, bir homojenlik içerisinde tüketim nesnesinden tüketim nesnesine bir yatak izledikleri için mümkün olabiliyor. Dış gerçekliğin sürekli teknolojik kaos ve söyleysel şiddet olarak bındırılmasına içgüdüsel bir tepki olarak gelişen sado-mazoistik duyarlıklar, aynı şekilde, reel bilinci yeniden üretmek boşaltılabiliyorlar. Popüler sinemada dramatik kurgu, katharsis, verili bilgi birikimini bir miknâs gibi çekiyor, toplumsal bilinç dönüşmesini engelliyor. Sürekli ateş sahasında tutulan imgeleşme şizofrenik birey, bilinçaltı mağazalarına çekiliyor; reel hayatla uyumsuzluğu bağlamında mühürlenip rafa kaldırılan ilişkiler, içgüdüsel düzeyde, örgütsüz ve eklektik olarak boşalarak, sinirlerine kasa devre yapıyor: Beyin devre dışı bırakılmıştır.

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

Haberler mistifiye edilerek belirsizle atomizasyon ile verilebilmektedir ancak...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nazım'ın 1981 yılında yazdığı Saman Sarsı şiirini çağrıştırıyor ve şu:

«sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin için kolayına kaçmadan ama gül yanaklı bebelerini emziren meleğ yüzü anıncığın resmini değil ne de ah örtüde elmaların ne de ahvaryumda su habarcılarının arasında dolanan kırmızı balıgını sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin 1961 yazı ortalarındaki Küba'nın resmini yapabilir misin çok şükür çok şükür bugünü de gördüm ölsem de gam yemem gayrının resmini yapabilir misin yazık yazık Havana'da bu sabah doğmak varmışın resmini yapabilir misin.»

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

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

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

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

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

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

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

Bu noktada toparlayıcı bir şiir Anna Ahmatova'dan:

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

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

Bunun genel estetik teorisi olduğu saptamasını yaparken, Macherey'in, «asil söylenmeyen ideolojiktir» ve Eagleton'ın, «sanat ideolojisi açığa çıkarır, görünür kalar» önermelerini de geliştirmiş ardılar olarak düşünüyorum.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AZ SONRA

O gece çamların uğultusuna karıştık
Ağaçlarla baykuşlar sırımızı tartışıyorlardı
nasıl kaçtık.

Bir şeyin herşey olduğu o seçimsiz an
göğsümün çarpıntısıyla beynimin telaşından
doğan soru: İnsan olmaksafvinceyeter mi?
Bizim'le sizin
az önce'yle az sonra'nın
şimdi'yle artık'ın

arasına tül gibi gerilen yağmur
yağmurun sesi: anlık, duruluk, sağık
çınlayan yapraklardan damlayan ömrümüzün öyküsü
çırılçıplak ortasında ydık dünyanın çünkü.

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

Otuzkuş'un hikâyesi otuz parça'dır diye ayrıldık.

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

MEHMET FİKRİ ÜNAL

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

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

Ve sömür, baskı, zindan, işkence, sefalet... hepsi birer yansımadır, imgedir ve gerçek-dışı. Çünkü verili ve tek gerçeklik olarak kabul edilen gelecekte bunlara yer yoktur, ve her şey bir kez daha baş aşağı döner, sömür, baskı, işkence yansıma ise nesneleri de acı hüznün yalnızlık olur.

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

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

Çok mekanik bir determinizm anlayışından ve teorinin içine maksimum derecede sızmış

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

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

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

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

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

'Hakikatin, amacın ölümü' olmasından korkuluyor.

Bu, tüketici ingenin tanımıdır.

NOTLAR

- 1) Ahmet Oktay, Toplumsal Değişme ve Basın, BFS Yay., İstanbul 1987, s. 107
- 2) John Berger, Görme Biçimleri, Metis Yay., İstanbul, 1988, s. 129-154
- 3) John Berger, a.g.e., s. 144-146
- 4) John Berger, a.g.e., s. 150-153
- 5) Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, Çağdaş Yay., İstanbul 1990, s. 128
- 6) Vanity Fair, August 1923, s. 71
«Joie de vivre. Like so many French phrases you can't translate it. But you can feel it. When things, big and little, sparkle with animation and color you are under this charm. Your tennis and your golf, your glorious gallop in the mountain air, your sunlit hours on the blue water-have you and English phrase to paint them? Or to portray your delicious sense of well-being as you sit down to table, say, and lift your spoon from a fragrant cup of Campbell's Tomato Soup?»
- 7) Nazım Hikmet, Son Şiirleri, Habora Yay., İstanbul, 1970, s. 91
- 8) Fifty Soviet Poets, Progress Publishers, Moscow, 1974, s. 63
- 9) Georg Lucacs, Estetik, Payel Yay., İstanbul, 1978, cilt 2, s. 301-302
- 10) Walter Benjamin, Estetik Edilmiş Yaşam, Dost Kitabevi Yay., İstanbul, 1982, s. 46
- 11) Jean Paul Sartre, Edebiyat Nedir, Payel Yay., İstanbul, 1982, s. 24

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

Şiir, soru işaretleriyle başlar.

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

Sormaya cesaretleri olmadıgından mı? Evet.

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

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

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

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

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

Ne yapmalı?

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

Duyarlık alanını geliştirmekten açıkça üşenen, okuma-

EDEBİYAT İHTİLÂLİ

CİHAN OĞUZ

Amacımız ne?... Bizleri yerine göre ağırlatacak, yerine göre coşturacak, belki hursi kılacak, ya da -isyana sürükleyecek- bir edebî form'a boyun eğmek mi? Doğrusu, atığı adından sonra geriye dönmeme cesaretini gösterenler için bu tür seçenekler çok 'hafif' düzeyde kalıyor.

Türkiye'de edebiyatın, öзде şiirin amacının ne olduğu konusunda yıllardır spekülasyonlar yapılmakta. Birbirini boğazlamak için fırsat gözlleyen edebiyat kabilelerinden, artık 'yalnızlığını' seçen kelaynaklara dek hemen herkesin yakındığı tek konu, şiirimizin ahvalı ve kurtarılması; sorunu. Bu hız devam ederse, korkarım son yılların en büyük 'eşey bölünme' tabiolarına tanık olacağız. Yenibütün'den Varlıklarına, malûm köylü takımından (bunların her zaman kentlerde alışverişte bulunduğu) esnaf ve zanaatkarlara dek herkes, geçmişin kutsal mi-

rasını ötekine kaptırmamaya çalışıyor.

Öyle anlaşılıyor ki, bir araya gelip konuşulduğunda, bir çok 'aşağı müsterek'-de karar kılacağımız edebiyat cinleri, meleklesibilmek, açıkça söyleyelim, sol hamuoyuna şiirin görünebilmek adına oportünizme başvuruyorlar.

Gıyotin, yalnızca 'gideni' acıtsaydı, sorun çözülebilirdi. Ancak, 'giden', kalana da kambur yüklemektedir. Öyle bir kambur ki, hem değişen değer yargılarından bağımsız bir kişilik oluşturulacak, yani homojenleşme de seçilecek, hem de buna tavır alanlar 'hain' if'ân edilecekler!

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

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

Savunma mekanizması, psikolojinin bizlere öğrettiği somut verilerden en önemlisi.

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

Nereye kadar?

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

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

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

Türkiye Edebiyatı'na bir ihtilâl gerekiyor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Evet, Türkiye Edebiyatı'nın bir ihtilâl ihtiyacı var.

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

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

Hadri meydan!

FOSFORLU CEVRIYE NEDEN ÖLDÜ? (*)

KEMAL DURMAZ

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

Elbette, bu, doğru bir ölümdür. Cevriye'nin, üzerine motor güdültüleri ve canavar düdüklüleriyle gelen burjuva dünyasını, o güne dek kendisini sattığı «erkek»i aşışmasıdır. «Erkek», aşışılmalıdır. «Kadın» bunun için ölür. Aşışılama ve ölüm, sisteme öfke duyan örgütsüz insanın gelebileceği en ahlaki ve dürüst noktadır.

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

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

Cevriye ölmekte haklıdır.

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

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

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

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

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

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

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

Sevme edimini tek başına düşünmeye çalıştığımız sürece, bu, hiçbir şeyi, ne kendimizi, ne sevdiğimiz insanları, ne de bu olguya bağlı başka süreçleri kavramamıza yetebilir. Bu edimin ve burjuva kültürünün «cinsellik» olarak adlandırıldığı sürecin yepyeni, bambaşka bir boyutta algılanması gerekir. Bu ise, insanın, önünde yepyeni etkinlik alanları açması, günlük bilincinin dönüşürmesi ve toplumsallaşması için gerçek olanaklar sağlanması ile birlikte düşünülmelidir. Evrensel-mutlak anlamlar yükleniyormuşçasına bir gevşeklik ve vurdumduymazlıkla kullanıveren kavramların, farklı bir yaşam biçiminde, farklı bir toplumsallaşmada çok farklı işlevler yüklediği gözlenebilir. Farklı yaşam biçimleri, insanların toplumsallaşması için farklı zorunluluklar dayatır. Avustralya yerlilerini görüntüleyen fotoğraflardaki kadınların çıplak göğüslerinin değil de, bir Fransız şarabının reklamındaki bir «kadın kalçası» görüntüsünün, «erkek»lerde bir takım «hormonal», «fizyolojik» salgılamalara yolaçması üzerinden düşünülmelidir. Çıplak yerli görüntülerine hiç kimse «cinsel» anlamlar yüklemeye kalkmaz. Üstelik bu yerlilerin kendilerinin de, birbirlerinin göğüslerinde ve adalelerinde, bizim «erkek»lerimizin algıladığı biçimlerle bir «cinsellik» algılamadıkları, bu görüntülerde apaçık bellidir. Belki bu tür salgılamalara farklı yaşam biçimlerinde farklı etkenler yolaçabilir. Ancak bu, farklı toplumlarda ve düzeylerde ortaya çıksa da, «cinsel yaşam» diye mutlak bir kategorinin varlığını bize göstermez; tersine, «cinsellik» adı verilen sürecin, «insanın doğası»ndan kaynaklanan, kendi içine kapalı, kendinde bir dünya değil, tümüyle belli bir yaşam biçiminin zorunluluklarının belirlediği bir etkinlik, toplumsallığın bir boyutu, yani tümüyle toplumsal bir süreç olduğunu gösterir. Yaşam biçiminin farklılaşması, tek tek insanların algılama kapasitesinin ve düzeyinin farklılaşmasıyla birlikte ele alınmalıdır.

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

«Cinsellik» adı altındaki tüm eylem ve ilişkiler, toplumsallığın çok çeşitli işlevlerinden belirli bir kısmını ve toplumsal ilişkilerin çeşitli boyutlarını kapsar. İnsanların, toplumsallaşma ve özgürleşme mücadelesi biçimlerinden birisinden başka bir şey olmayan bir etkinliğe burjuva kültürü «cinsellik» adını verip onu kapatmış ve kutsallaştırmıştır. Kadınların ve erkeklerin farklılığı olgusu, «doğal» ve mutlak bir doğru değil, tarihsel bir sonuçtur. Bu sonuç, fizyolojide ayrışıp ifadesini bulur, ama son kertede bizzat toplumsal ve ekonomik nedenler yoluyla belirlenir. «Cinsellik» denilen sorun, temelde bir kadın-erkek ilişkisi sorunu değil, bütünüyle bir toplumsal ilişkiler sorunu, yani sonuçta sınıfsal bir sorundur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yüzyıllardan beri biriken



1. Detunus

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

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

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

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

yaşamları savaş ideolojisi içinde somutlaşır.

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

örgütlü bir etkinlik sisteminin bir işlevi durumuna getirilmedikçe, rastgele dokunma, toplumsallığın yokedilmesine yönelik bir saldırganlığa dönüşür.

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

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

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

ARİF DAMAR ŞİİRİ:

BİR ADIM İLERİ BİR ADIM GERİ

YÜCEL FİLİZLER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kitabın üçüncü bölümüyle birlikte, doğayla çelişki, birlikte-liktelege döner: «Gün işi parmaklığı söküp atırsın» (s. 97). «Dünyalar senden yana» (s. 98). «Dağları deler Ferhat / ... / Gelecek güzel, / sen istersen» (s. 103). «Seninle uyanır ayçiçeği, büyük ormanlar, / ... / çelik çarklar pırl pırl / güneş vurunca» (s. 100). İnsanın doğayla birlikte ve eşitsiz gelişmesidir bu. Teknolojinin insanı doğaya yabancılaştırması karşısında yine uyumlu doğa: «Bir zeytin ağacı gibi ne güzel / denize yakın olacaksın; / uzayan dallarında, yapraklarında ısı / taa derinlerde köklerin.» (s. 107).

Garip şiirinin etkilerini taşıyan üçüncü bölümünden, «Anadolum böyledir, / ses vermez ha deyince. // Gelelelim, / Sakarya'yı bilirsen, // düşünürseni», İstanbul Bulutu'na geçebiliriz. Kitap, Türk Kuşağının bir karakteristiği ile, «Mustafa Kemal / bakın gene konuştu duyuyorum» ibaresiyle başlıyor. Yine her şey doğa ile betimlenebilirlik, canlılık kazanmaktadır. Ana tema doğanın potansiyel gücüdür. Toplumsal etkinliğin yerini bile alabilmektedir: «Aklın ermesin ermesin sevdama / Senden yanayım dedi yeşeren dal sende yana» (s. 49). Şairin, tavırını artık tümüyle doğa ve kendiliğinden olanın yanına koymasını, insan yapımı, manifaktüre karşı; da tavrı almasını getiriyor: «Pencereye pencere hey pencere derim ne güvenin ne eder / Sokağa sokak hey sokak derim o da öyle / Gün geçer hey geçen gün derim güle güle / Darılır eni konu» (s. 13). «Beklerken», «Çağır» ve «Gece» şiirleri doğanın hareketine, gücüne katılmaya çağırıyor. «Güvercin

Kanadıyla» şiiri şöyle: «Güvercin kanadını kirdılar / Ak kanadını yarı yolda / Selamın boyandı kana» (s. 41). «Onlar», doğanın uyumunu bozmaya çalışanlar olarak anıyorum. Doğanın kendiliğindenliği ile özdeşleşmiştir, «onlar» ise doğaya müdahale edebiliyor. Belki de bu tersliğin farkına varılmasıyla, bir özleştirici sayılabilecek ilk şiir de yer alıyor. Kitapta: «Ben yalnız tarlada mı başak / Denizde mi balığım yoksa» (s. 45) ve «Türküsüyle yetiminin övünecek yanı yok / Kapıları itenler itmediler mi düşün» (s. 48). Ancak, etkinlik çağrısının hemen ardından eski temaya dönülebilir: «Güvercin / Dursa da yürüse de güvercin» (s. 61). Aynı temayı işleyen bir diğer şiir. En Çok: «Savaşlarda en çok kılıhta kuranda / Benimdir yeryüzü geniş yeryüzü / ... / Bıçak bıçaktır yabancılar doğduğum, büyüdüğüm yerlerde / ... / Parçaları parça parça kırılmanın duru beyazı / ... / Anılarım diken diken» (s. 53). Söz-cük seçiminin altını çizmek istiyorum. Yabancılar «bıçak», özne ise «diken» ile tanımlanıyor, ve uyumu bıçakla, bozulan doğa, yine doğanın uyumsuz ögesi diken ile savunuluyor. Sonraki şiirler bağlamında düşünüldürse, bıçağın, teknolojiye, inorganikliğe yapılan bir gönderme olduğuna varılabilir.

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

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

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

Saat Sekizi Geç Vurdu» ya geçiyorum; «Dağın dağ olduğu bulsem ovanın ova ağacın ağaç / Kurtulurdum» (s. 62). «Bopyuna kendimi dinliyordum, eski yağmurları dinliyordum», «Yoktu boşluk yoktu ölümün sessizliği hiçlik yoktu / Bensiz geçmezdi çağ / Tik tak tik tak / Bulurdu beni // Ben de her gün bu güneşi kurardım» (s. 68). Daire kendi üzerine kapanmak üzere; aynı, 1943-48 tarihli savaş yılları gibi teknolojik şiddetten kaçmanın tek yolu ölüm oluyor; «Pash demirler o, o ezik saçlar / ... / Batık gemilerin deniz diplerini saran umutsuzluğu / yerinde kalsın istiyordum / Yıkıntıma yıkıntıma vuruyordu» (s. 65). Teknolojinin insan üzerindeki şiddetinin bundan daha açık bir şekilde verilebileceğini sanmıyorum. «Bak bu olacak şey mi kömür beni vurdu / Ayaklarım aldı başını gitti / Ellerim kaldı duvarda / Kalk ne olur pencereyi aç» (s. 67). Kömüre bile yabancılaşmış insan; bu korkunç gerilimden kurtulmanın tek yolu doğaya dönmektir, belki de ölüm. Kaçılmaz bir son, yazılıp kurtuluşununması gereken bir şiirdir. Kimi: «Hiç kimseyim // Uzak sularda sürüklenen / Köyler gibiyim / Kimi» (s. 68). Özne kimliğini, hatta insan olmayı reddederek doğanın içinde erimeye gidiyor. «Ben buralarda dayım hey vuru vuru / Seçiyorum sizleri işte / Onların içinden karaların sarmaşlıkların / Çevrenizde Pascal boşlukları» (s. 70). Artık her şey birbirine karışmıştır; Pascal Boşlukları'yla simgeleyen teknik, örümcekler, yengeçler, sarmaşlıklar... Pascal Boşluğu şiirinin, Kimi'nin bir devamı olduğu düşünülebilir. Teknolojik şiddetten kaçan özne, şiddetli doğanın içinde kaybolmuş dağ köylerine varacaktır. Dağlarla özdeşleşilecek, taşların içinde eriyecektir. «Vursalar bir damla kanım akmaz» Ya da yeryüzü bile terkedilecektir:

BİR GÖÇMEN KUŞTUR MARTI DA

—nimet'e—

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

sakarya'nın yeni güvercinleri ve dilenen eski çocuklar ucuz biracılarda unutulmuş soluk resimler yeni korkular - Adı suğullarla paylaşılan koşuşta sönmesi yasak ampulün sağlığına gömülen çiğlikler çatlar tohum - iki lezbiyen yakalanır üst ranzada gece vardiyasının yapışkan yorgunluğu - uykusuzluk ve ezberlenmiş adımlara öfkeli betonun

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

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

öbür adın ezberlenmiş adımlara öfkeli betonun iki lezbiyen yakalanır üst ranzada yine zarfız gelen mektubun başdöndüren sevinci bulvarlar pasajlar ve mevsim değiştiren vitrinleri kentin tahtakale'de bitmez pazarlıklar ulus'ta bitmez dağların pazar yerlerinin istilası yitirilmiş bir şeyler ve [ilhak

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

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

şehreminin karşısında - gözünün içine baka baka ve ezberlenmiş ritmi hayatın sönmesi yasak ampulün sağlığına gömülen çiğlikler sakarya'nın yeni güvercinleri ve dilenen eski çocuklar

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

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

bir göçmen kuştur martı da

İBRAHİM BAŞTUĞ

«Göklerini kuramaz kimse / ... / Yıkılır evler sular denizler / ... / Açtım bütün sokakları gökyüzüne / Sevgiye giden sokakları bütün» (s. 71). Şair bu kaostan çıkarken düşman ve dost da netlik kazanıyor: «Bozuldu eğreti dengelerim çelik çubuklu yapılarda / Aldım karanfili suya koydum» (s. 72). Aynı şiirde, teknolojik şiddet bağımsız bir veri olmaktan çıkar, egemen sınıfa bağlantısı kurulur: «Kandı sızan / Dikendi tel / Taşdı duvar / Ay her yerde vardı». Ancak yine, doğal ve kendiliğinden olanla karşısına çıkılır: «Atım ben / Al atların kır atların doru atların / Başboş büyük soyundan / Yağız doru / Köle bir at // Çıgnedim hürriğin ince bileklerini / Vurun beni» (s. 74). Ve: «Oralarda toprak çok bulunur / Dirilir elleri Lumumba'nın» (s. 75). Teknolojik şiddete ay, karanfil ve toprak ile karşı çıkılır: bir de çocuklarla: «Buraklımıştı, çocuk saçhydı / Kapmıştınız, kaçırıştınız başboş kamyonun karaltısından» (s. 76).

Altıncı Kuş'ta aynı tema süreyor: «Kaçındığımız görmezlikten geldiğimiz demirdeki çimentodaki kan» (s. 82). Sanayileşmeyle birlikte işçi de köylünün yanında yerini alır: «İşçi / Tutar ucundan en acar biçimlerin / Sürer / Bin başboş atı cehenemden» (s. 86). Sınıfın teknolojiyi toptan reddederek, doğallığa mı döneceği, yoksa onu yeni bir üretim biçiminde yeniden örgütleme mi yöneleceği bu şiirde belirsiz. Ben, şairin ilkinde eğilimli olduğunu düşünüyorum. Nitekim, 31 Ekim 1964 şiirinde, bir kitabın toplatılmasını karanfillerle protesto eden göstericilerin tutuklanmasını anlatıyor: «Suç kanıtı karanfiller beyazdı / Savcı söyledi yazıcı yazdı // Kanlı bir gömlek değildi / Tüfek tabanca bıçak / Karanfillidiler» (s. 91). Bir şaşkınlığı ifade ediyor, yine de şiddete saflık, doğallık, «insanca»lıkla karşı koyulamayacağını ilk bilgisi sayılmak gerekir: «Bir bebek öğrendi karanlığı / Bir uçurtma tellere takılırken» (s. 92).

Seslerin Ayak Sesleri¹⁰ yine doğallığı aramakla birlikte, bir karşı şiddeti de başlatır, şiddete yönelik nesneler şiirdeki yerlerini alır: «Che» şiirinden: «Elleri vardı akan / ... / Kalem silahlara açılan // Sakları ken-tin sevincini avuçlarında» (s. 23). Ve Vietnam: «Vietnam için doğuşulur / ... / Dağ ol dağılma katıl / Başak ol / Tüfek ol çatıl / Tuz ol ekmeğini bansın» (s. 25). «Kırmızı Gül» şiiri yine uyumdan yanadır: «Üstünde çiçekli basmadan giysi / Olmasa / Böyle güzel kokar mıydı / Kırmızı gül / Geçen kadına» (s. 30). Teknoloji yine doğallığı baltalar, ancak bir ölüm hali olmaktan artık çıkar: «Yağmur değil sınıktır abanan / Antlenlere bacalara kiremitlere» (s. 45). Doğa-

ya dönüş bir umutsuzluk içinde olanaksızlaşır, toplumsal mücadele olanağı olmadıktan sonra bireyin de yapabileceği bir şey yoktur: «İrgat Süleyman da kimdi / İşçi Zehra neydi ki / ... / Saf tutmuştu / Ağadan beyden yana» (s. 56). Ve: «Çaresiz zaman geçti / Ferhat'ın güzrü / Ne desin ne söylesin ki / 'Niçin'i yok / Ey gerçekteki 'Şirin' / 'Bu güzelliği' sadece / Sadece / Mahzun eder beni» (s. 60). Lorca ile simgelenen çocukluğa, geçmişe sığınıştır bu: «Çocuk kırpıklarında // Mavi düşün sesinde» (s. 60).

Ölüm Yok kâfiye geçiyorum: «Gündöndüler gibi değil / Kargalar gibi kargalar // Meğer bir güvercinden gellyormuş bu ses / Bu isyan / Utanmışlar bu kez de korkularından / — Ateş!.. demiş paslı bir ses / «Yayım ateş...» (s. 33). «Onların», «güvercin-den niye korkmaları gerektiğini anlamıyorum. Aksine «barış, özgürlük, kardeşlik-e, «üçtelli saz» da denilebilir, teorinin içine sızan, yer yer işlevsiz hale getiren bir eylemsizlik olarak bakmak gerekiyor. Beyaz Karanfil'in, ayışığının, güvercin'in sosyalizmi tanımlamak-tan çok uzak olduğu söylenebilir. Bu noktada silahların karşısına güvercinle çıkmak intihar etmenin gelenekselleşmiş bir yolu oluyor. Marazi ölüm duyusunun pratikteki bir yansıması olarak okuyorum. Kartacalı Yıkıntı'nın paslı demirlerini ve ezik saçlarını elinde tutan sınıf için «güvercin kanadı kırmak» çok kolay olmalı; Güvercinler artık alt oldukları yere, camı av-lularına terkedilmelidir. «Bunlar da / Bu yüresiz / Kanı soğuk hayvanlar da / Birer bebek olarak geldiler ilkin» (s. 35). Sürekli, savunmasız, kendiliğinden olana gönderme yapıyor. Bebekler de sınıfların içine doğmuyor mu? Yine aynı tema: «Ak güvercin ak güvercin / Mehmet'in yüreğini / Yüreğine kat güvercin» (s. 43). Şiddeti içselleştirmiş ve ondan ayrı düşünülme-yecek burjuva demokrasisi karşısında «güvercin» teması ancak nostaljiyle açıklanabilir. Kitap sınıfsal söylemi öne çıkarmakla birlikte «güvercinler-le nötralize ediyor.

Ay Ayakta Değildi¹¹, kendiliğindenlik ile sınıfsal söylem arasında gidip gelen bir kitap: «Elleri kâğıtları ne güzeldir / Çocukların elinde / Çocuklar ne güzeldir bak // El değmedik yürek / Kurdukları dünyadan / ... Bir ele geçirseler / Bizim ellerimizden / ... / Herkesle herkesle ay» (s. 14).

Bu noktada sol edebiyatın klasikleşmiş bir temasından, çocuk ve çocuklaşmadan, bahsedilebilir: Savunma mekanizmalarının, çağrıştırdıkları anlamın tersine, bireysel şiddete yönelik birer yabancılaşma efekti olduklarını öne sürebiliyorum. Çocukluk da, mekanikleşmiş, inorganik gündelik yaşama, bel-

ki de teknolojiye, karşı sürül-müş bir yabancılaşma efekti-dir. Bu haliyle, belki, hümanizmden ayrı düşünülebilir. Ancak, sınıfsallığı yoktur, bireysel şiddete yönelik savunma mekanizmaları kitleselleştiklerinde kendi kendilerini pasifize ederler.

Devam ediyorum: «Ay vardı / Yapraklarda ay vardı / Ayırırken // — Burda bırak» (s. 23). Artık, uyumlu doğaya sığınma hakkı terk ediliyor: «Hep birlikte / Nasıl güzel / Bu beş sözcük / El / Elektrik / Çark / Güneş / El / Toprak // — El yineleni / Orda bir değil / İki kez dendi / Neden // — Bilmem / Kendiliğinden» (s. 38). Bir özleştirme olduğunu düşünüyorum. İki kez kullanılmasıyla sezdirilen sınıf, artık, teknolojiyi, sanayiye, doğal olanla verimli bir ilişki içerisinde yeniden örgütlemeyle adaydır.

Ne var ki, Arif Damar, son kitabı *Yoksulluk Dünyayı Sevdi*¹² ile birlikte ulaştığı bu noktanın çok gerisine düşer, eski tema: «Beyaz tebeşirden / Kaleminden önce / Çakıtaşlarına alıştı elim / ... / Kara / tahtada ne gördüm / Bir beyaz / Sıkıntıdan başka» (s. 41). Teknik ve pozitif bilimler bir kez daha bağımsız veri olarak kabul edilip reddedilir, bu arada doğanın potansiyel gücü biraz da mistiklik kazanarak, toplumsal dinamikleri geri plana iter: «Uykusuz kalınca okudum ilkin / Söylenecek sözünü günün / Akan bir yıldız yazılan / Okunaksız bir yazıdan // Bu söz çın diye çınları bazan / Duyurdum saman yolundan / Mutfaktaki boş tencerede / Çınnın diye» (s. 38). «Benim akıldan geçenler / Neden / Küçük erik ağacının / Akıldan geçmesin» (s. 38) Aça-guvalar (s. 44) şiirinde ise, tar-lalar tanrılarına, zenginlikler, deprem, çılgınlık ve ateş tanrı-larına inanan, göllere tapan bir Güney Amerikalı yerli kabilesi şu dizelele övülüyor: «Başkaldı-ran / Boyun eğmeyen / Kırıl-kan soylu ozanlar», Kırık Makara şiirinden: «Bilge / Deniz akşama-mın gecikmeden / Vardık ö-nüne / Dizilerimizi büktük / Kal-dık orda» (s. 55). «Açtık aykırı dalların en incesinde / O doğal / Ölümsüz güzelliği» (s. 59). «Bir onulmaz düşmüzün / Boşlukta takılı kalan / Kırık makarasın-dan / İki sap beyaz iptik / İner-ken yere / Her yere» (s. 60).

Bu, düristliktir. Yine de bunca onurli bir siyasal ve estetik mücadeleden sonra Arif Damar'ın varacağı yer bu olma-malıydı diye düşünüyorum. Doğa-ya tapınmak ve ideal doğa beklentisi... Hemen söylenebilir: Ne üretim biçimlerinin en alt basamağındaki ilkel bir yerli kabilesinin doğayla girdiği üretim ilişkileri, ne de boşlukta takılı kalan bir ideal, bizim istediğimiz üretim ilişkileri ve biçimle-rine veri alınmaz. Her şeyin toplumsal ve tarihsel süreçler içinde gelişeceği...

Kitaba, bunlar dışında, birkaç maddi itirazım var. Altıncı sayfada yer alan, ve Arif Damar'ı elleri kelepçeli olarak iki jandarma arasında gösteren fotoğrafa itiraz ediyorum. Arif Damar, kendi kuşağının 'attan düşen', geride kalan, çoğu sol-cusunun arasından, öne çıkan bir güzelliğidir. Bu güzelliğe say-gı duyulur, ancak, bizi de pek aptal saymamak gerek: Fotoğraf, herkesin bulunduğu nok-tayı takdir edemeyeğimiz an-lamına gelebilir. Bu ülkede, a-sılmadan, hücrelerinde ölü bulun-madan önce şiir kitabı yayımla-yan şairlerin darağacındaki, hücredeki fotoğrafları, kitapla-rının ikinci basımında yayımlan-madıkça, kimsenin edebi bir ya-pıtı böyle bir fotoğraf koyma-ya hakkı olmadığına inanıyor-um. Çözümlemeyi deneyebil-irim, belki de şu: Alıcı Kuştan bu yana sürekli kan kaybeden, im-gelerden singelere indirgenen bir şiirin yitirdiği şiddet öğesi-ni dengelemek isteği...

Diğer bir itiraz şu dizele-re: «— Mandela Mandela / Dünya-da en esmer / En beyaz insan» (s. 34). İrkçılığa karşı mücade-lenin beyaz ideoloji içerisinde-nin yapılamayacağını düşünüyorum. «Kökler» dizisinden aktarılabil-ir: «I'm not black, I'm a neg-ro.» Bir zencinin ırkçılığa kar-şı verdiği mücadeleden anlaşı-labilmesi için beyaza boyanma-sı gerekmektedir.

Toparlamaya çalışacağım: «yoksulluk», tüketim ve üretim nesnelerinin uzağında kalmış örgütsüz bireyi, etkinlik gerçekleştir-meden herkesçe paylaşılabilen, 'kendiliğinden' varolabilen doğanın estetiğine itebilir. Duruk denizin, ılık rüzgârın, ayışığının, güneşin, çiçeklerin asıl güzelliği bu olmak ister. Ne var ki, tek-noloji, kendini yeniden üretebil-mek için bir rasyonaliteye gere-eksinmesi olan egemen sınıfa terk edilemez. Sınıf mücadelesi, ken-dini en yoğun biçimde sanayi kesiminde gerçekleştirir ve mak-simum kâr amacıyla fütursuzca imha edilen doğa, ancak tekno-lojinin, yeni bir toplumsal ör-gütlenme içerisinde, yeniden ör-gütlenmesi ile kurtarılabilir ve gelişir. Doğa, kendiliğindenliği içerisinde değil, canlılığı bozul-madan alınan maksimum verim ve örgütlenmişlik içerisinde do-gudur.

Arif Damar'ı, tersine bir Yunus Emre olarak düşünüyorum. Yunus, yüzünü tanrıya dönmüş-tür, ulaşmak, içinde erimek ister. Soyut bir varlığa ulaşmanın tek yolu maddeyi reddetmektir. Yunus, verili şematik anlayışın tanrıasına baş kaldırır, nesnenin insana dayattığı yaşama biçim-lelerinden özgürleşerek, tanrıya, yokuşa ve hareketsizliğe varır. Arif Damar'da, 'Pascal Boşluğu, paslı demirler, sıkıntı ve ölüm' olarak geçen teknoloji çoğu kez reddedilir, ancak, üretim araç-larından yoksun kalan birey, ha-reket yetisini kaybeder, doğayı

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

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

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

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

Nesnenin öne çıkartılması,

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

NOTLAR:

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

AĞLAMA DUVARİ

ENİS AKIN

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

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

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

- 2) Damar, Arif, Günden Güne, Cem Yay., İstanbul 1986 (ilk basım 1956.)
- 3) Damar, Arif, İstanbul Bulutu, İstanbul 1958.
- 4) Damar, Arif, Alıcı Kuşu Kardeşliğin, Yazko Yay., İstanbul 1982 (Bu kitap, daha önce yayınlanmış olan İstanbul Bulutu, Kedi Aklı, Saat Sekizi Geç Vurdu ve Alıcı Kuş adlı kitapları kapsamaktadır.)
- 5) Benjamin, Walter, Estetize Edilmiş Yaşam, Metis Yay., İstanbul 1984 s. 86, 82, 84.
- 6) Damar, Arif, Alıcı Kuşu Kardeşliğin, op. cit.
- 7) İbid.
- 8) Damar, Arif, Seelerin Ayak Sesleri, De Yayınevi, İstanbul 1988 (ilk basım 1975).
- 9) Damar, Arif, Ötüm Yok ki, op. cit.
- 10) Damar, Arif, Ay Ayakta Değildi, Cem Yayınları, İstanbul 1984.
- 11) Damar, Arif, Yoksulduk Dünyayı Sevdik, Bilim Kitabevi Yay., İstanbul 1988.

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

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

Eleştiri kavramı birbirimizi kelimelerini kullanmayı gerektiriyor, içinde verilir. Birbirimizi eleştirmekle, eleştirmek arasında hiçbir fark görmeden kullanıyoruz.

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

içinden çıkartmayı zorunlu kılıyor.

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

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

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

Eleştirmek, bizden olmayanlarla araya sınır koyamamaktır, sınır çizgilerinin kaybolmasıdır. Bu, sızmayı artırır. Miyop gözlü oluruz. Miyop gözlerimizin bir canavar mı, bir ke-di mi, yoksa bir sınıf mı olduğunu seçemediği bir şeyin (şiirlerde «onlar» olarak geçiyor) bize etkisinden ilkel ilkel yakınıyoruz. İlkel canlıların sinir sistemi yok. Hissettiği etkinin niteliğinin

den bihaber kıvrılır, kıpırdar; belirsiz bir yöne doğru yaptığı kıvrılmaş onu etkinin kaynağına yöneltilir ve canlı, yaşama şansını yitirebilir. Etkinin niteliğini seçemeyen, ya da kavramlaştırma-ayrıştırma yeteneği gelişmemiş canlı tepkisini etkiye göre düzenleyemez. İnsansa, yakınırsansa, annesinin kucağına kaçır ve ağlar. Bir zalimden, bir işkenceciden, bir ideolojik baskı aracından (bir onlar'dan) kaçır, kaçarken annesinin kucağına düşer. Yakınırsan, yakalanırsın. Aşağıdakiler Ahmet Erhan'dan:

Anne, ben geldim, ağdaki balık / Bardaktaki su kadar umarsızım / Dizlerin duyurur mu başımı koyacak? / Anne ben geldim, oğlun, hayırsızın... (Oğul)
Anne, ben mi yoruldum / yoksa dünya mı duruldu?
 (Uzaklara)

Bugün de ölmedim anne
 (Bugün de ölmedim anne)

İlkel yakarış bir tepkidir elbette, ama biraz farklı bir tepki. Topki, etkiyi çözümleyebildiği ya da çözümlemeye çalıştığı oranda, bir çözüm ya da çözüm arayışıdır. Yanan bir evde kapalı kalmış bir insanın, refleksleriyle kurtulmasını beklemek saçmadır, koşullar ondan daha karmaşık bir yorum süreci ve tepki beklemektedir. Yani arada nitel bir fark var. İlkel tepkiye sorun (dert) çözümsüz olduğu sanıldığında başvuruluyor. Örneğin ölüm. Ölüm en çok ağlatıyor. Halk edebiyatlarında bu konuya tahsis edilmiş bir biçim bile var. Ağıt. Çözümlemeyeceğini sandıklarına ağlıyorlar. Aşağıdaki dörtlük Dadaloğlu'dan:

Dokuz boğumdur da kargının boyu
Düşmana at katmak ecdadın huyu
Gitti gelmez nice oldu deyü
Abidin Beyim, deyü anam ağlasın

Pir Sultan Abdal'dan:
Aha bak gözüm yaşına
Dahi ne gelür başıma
İndim musolla taşına
Gidiyorum derdli derdli

Pir Sultan Abdal'dan:
Göllerde ötüşür suna
Sesi hayat verir cana
Ben ağlarım yana yana
Gözlerim yaş ile doldu

En çok da tasavvufiler ağlar. Yunus Emre'den:

Gerçek aşık olanların yüzünde nişân olur / Dünün günün durmaz akar gözleri yaşınan harı

Yunus Emre'den:
Ayublanın yârenler benim
zâr eylediğim / Neyleyn nideyin hükmü Çalab eyledi

Değiştirilemeyeceğe ağlanıyor, nesnellığe; tanrı emirlerine, vb. Toplumcu gerçekçilik, sosyalizm ideal olarak tasarıyor, da-

ha doğrusu varsayıyor. Oysa kapitalizm, en azından bugün Türkiye için tam bir «acı gerçeklik». Aradaki uçurum bu (burada felsefi olmayan anlamıyla kullanıyorum) idealistlerin gözlerini yaşartabilecek kadar derin görünebilir.

1930'lar TC'nin kendini yerleştirmeye, restorasyon politikalarını uygulama yıllarıdır. Köy öğretmeni okullarının genişletilmesi, köy enstitülerinin kurulması, vb. belirgin bir köycüleşmeyi ve Kemalizmin eğilimlerini gösteriyor. Kadro Dergisi, TKP kadrolarının Kemalizm'e entegrasyonunun adeta bir simgesi durumundadır. 1980'larda Yöncüler, Kemalizmi sosyalist bir ambalajla sundu. Çayan 1970'lerde Kemalizmi sağa sola ayırdı ve sol Kemalizmin işine yarayabileceğini düşündü. 1980'lerden sonra Cumhuriyet Gazetesi tek ses tek nefes Kemalizmini korumaya çalıştı. Çok kaba olarak bazı olguları saydım. Üstümüze örtten gölgeyi işaret edebilmek için.

1940'ların, A.Kadir, E.Gökçe, A.Damar, Ş.Kurdakul, R.İlgaz, H.İ.Dinamo gibi, isimleri toplu olarak 40 kuşağı olarak geçen şairler 1930'larda şekillendiler. Kemalizmin, sınıf savaşına karşı son derece etkin ve gerçekten başarılı, halkçı-köylü top atışları altında büyüdüler. Genel bir ifadeyle şiirlerinde köy ve acıdan geçilmedi diyebiliriz. Halk edebiyatı, köylünün kapalı problematigiyle uygunluk içinde, köyde üretilen köyde tüketilen bir edebiyatı, şehre taşınmaya çalışıldı. Gözlerini açtıklarında karşılaştıkları bu oldu. Halk edebiyatındaki ağıt-ağlama geleneğiyle 40 kuşağı şairleri arasında bağlar aramak istiyorum.

Ağıttaki acı yaşamaya devam ettirici bir acı olmaktan çok ara verdirici bir acıdır, marazdır. 40 kuşağının şiirinden acıyı çıkartırsanız, geriye pek bir şey kalmaz. Bu şiirdeki acı da yer yer ağıtlaşıp, marazleşir. E.Gökçe'den:

Oy kurban / Ölem / Ben / Ölem / Kuytularda. (Keban Dedikleri)

Adı görklü Marx yadına düşende. (Uyan Alim)

Saniyorum Gökçe'den yaptığım son alıntı sosyalizme kemalizm sindiğinde ortaya nasıl komik bir şeyin çıkabileceği hakkında fikir veriyor. H.İ.Dinamo'dan:

Siğircikler türkü söyleyin biraz / İçimdeki yaradan ah yaradan / Başımı koyup dizine / Doya doya ağlayacağım bir kadının yok / Sakslarında tatlı öpüş çiçekleri yetiştiren / Bir kadının acıma, şefkat dolu / Bir kadının fesleğen kokulu / Seven acıyan bir kadının / Kurban ona canım / Yalnızca acısının bana yeter (Mih Dedici)

Ağlamak başeğmektir. Pir Sultan'ın başını kaldıran Hacı

Bektaş Veli'si varsa, eğdiren Muhammed var. Pir Sultan «Emir Hak'dan» gelince ağlıyor. Başını oraya kadar kaldıracak. Pir Sultan'dan bu özellik 40 kuşağına biçim değiştirerek geçiyor. Devlete, başka bir bakıştan, kemalizme kadar kaldırabiliyorlar başlarını. Çarpınca indirmek gerekiyor. Zamanının pişmanlık yasası, 141/7'den yararlanabilmek için, örn. 1951 tevkifatında, örn. E.Gökçe bül-bül gibi konuşuyor. Öyle ki askeri mahkemenin en güvenilir bilgi kaynağı oluyor ve diğer sanıkların cezaları Gökçe'nin ifadesine göre tespit ediliyor. Pir Sultan başını kaldırdığında çözemeyeceği tek sorun, tek nesnellik Allah'ı gördü, ona çarptı. 40'larda nesnellüğün özü değişti ama baş çarpma geleneği devralındı. II. Paylaşım Savaşı sonrasında Batı Avrupa gençliğinde de aynı maraz bulmak çok mümkün. Baş çarpılan nesnellik yine farklı: Savaşın yıkıntıları. Ama farketmiyor, başını çarpacak olanı tutmamak gerekiyor. Bir neden olmazsa öbürü olabilir. Nesnellikten bol ne var: Yağmur yağabiliyor, deprem olabilir, arabanın lastiği patlayabiliyor, vb. Aşağıdaki Pink Floyd'dan:

«Bombayı atacaklar mı ane / Şorkuyı sevecekler mi ane / Yumurtalıklarımı patlatacaklar mı ane / Ağlama bebeğim sus / Annen tüm kabuslarını var edecek / Annen tüm korkularını geçirecek sana / Annen seni kanatlarının altında tutacak / Uçmana değil ama şarkı söylemene izin verebilir...» (Anne)

40 kuşağına dönüyorum, R.İlgaz'dan:

«Küf yeşilli Anadolu'm ayaklar altında / Tüm yalanlara açık ardına kadar / Gerçeklere tabut gibi örtük (Uzak Değil)

Zavallı, saf köylülere İlgaz la birlikte ağlıyor.

«Mevsim yağmur halinde boşanır gözlerimden (Bir Mevsim Başlarken)

Kemalizmin romanı Yaban'ın başkışısı Ahmet Celâl, bir öğretilendi. Kendisinin de öğretmen olduğundan dolayı İlgaz'ın kemalizmin etkisi altında daha yoğun yaşamış olması mümkün. 40 kuşağından son örnekler, Ş.Kurdakul'dan:

Anaların gözyaşlarını gizlediği kapılardan / Kaç dönemin acısıdır üstümüze kapanan. (Kan Döneminin Acısı)

Sen bana türkü yaktığın vahitler kederlenince / Ben sana ağlıyorum demektir (Karşıdan)

Anam kanayan bir ezgi gibiydi şiirde / Gözyaşıyla sözcüklerin yarattığı (Anam)

Anne şiire girince yanında hep gözyaşlarını taşıyor. Pek de yaratıcı olduğumuz söyleyemeyiz, biz insanoğullarının...

Titreyen gölgeler gibi duvar da / Yalnızlığın kuşları kanat

çırparken / Geceler nereye uzar / Acılar nereye birikir / Ağıt mı yakılır / Türkü mü söylenir / Bir ben duyuram bu diyarda. (Ozan)

Ozanın, acıların çetelesini tutan bir reçetesi yazılıyor.

İşe sevgi karışsaydı eğer / Ana kucağını anımsardım / Sıcak, derin... / Kokusu dünya değeri (Eğer)

Anne kucağı denen meretin sıcak ve derin oluşunun yanı sıra korunak olma özelliği de var.

Hangi düzeyi kursam / Sistem eder, gözlerimi arar / Acısı yüreğimde vurur (Hangi)

Sonuncu alıntı «hangi kapıyı çalsam harışında buruk acı» nakaratıyla söylenen eski bir şarkıyı anımsatıyor. Aslında bu şarkıyı 40 kuşağı toplu korusu söylüyor. Ezik ve acılı bir kuşaktır. Hepsi birlikte yalnızlıktan ölüyorlar. Acının bir sınırından fazlası şiire yakışmıyor, katılsın marazleşir. Şiir değil ağlama tahtası olur. Geleneği var, halk edebiyatından, ağıtlardan gelen bir damar arıyorum. Bulduğumu sandığım bu damar, 80'lere kadar uzuyor. Arada bir de H.Hüseyin var, ondan iki alıntı:

sokaklar evler kapılar / mutfaklar kilerler ocaklar ağlar / zıbnılar beşikler uykusuzluklar ağlar / ağlaşıpken analar / ... bütün bir evren ağlar / ağlaşıpken analar (Ağlamalar)

Anne düğmesine basılınca ağlayan plastik bebeklere benziyor. Annelerin ağlaması yetmiyor bir de bizim onlara ağlamamız gerekiyor:

(Öyle çok dalmışız ki kendi sularımıza / analara ağlamayı unuttuk) (Analar)

H.Hüseyin'i 40'ları 80'lere taşıyan adam olarak düşünüyorum. Ya da gecikmiş bir 40'ludur. 40'lular gibi ağlamayı, acılarından sözetmeyi, köylü dilini çok seviyor.

Burada bir noktayı belirtmem gerekir. Yaptığım, tüm bir şiiri kucaklama çabası değildir. Yaptığım şiir alıntıları da bir şiiri anlatsın diye değil, belki hakkında bir fikir verir. Birer olgudur. Eğer istediğim bağlantanı kurmayı başarabiliyorsam bir olgudur. Şunun için söylüyorum, tüm şiirlerinden alıntı yaptıklarım veya yapacaklarım kalkık başlardır. Bu, tartışmadığım bir gerçeklik. Yaşamlarının bütününe ve alıntı yapmadığım şiirlerinde anlattıklarına bakılırsa görülür.

Artık 70 ve 80'lere gelmek istiyorum. A.Telli'den:

Bin kere diler halk / Yaşlı ozanlardan / suyun, ceylanın / ve avcının öyküsünü / Ve anlatır bin kere / anlatır geleneğe / Her keresinde iki gözü iki çeşme (Efsane)

Şiirin bitişinden dolayı düşündüğümüz efsane değil ozanın kendisidir, buradan da ozanın çağının tanığı olduğu savı doğrultusunda, anlatıldığıyla

özdeşleştirdiğini ve her anlatışında ağladığını öğreniyoruz. Gene kendisinden:

nice onmaz denen yarayı / acılarla sargılamadık mı (Yaşanan)

Yaranın tedavisi acı duy-mak mıdır?

Hayatımız bir zemheri aya-zı / bin yıllık acıların uğultusu belki (Her Seher Yeniden)

İşte ben de bunu söylüyorum, bin yıllık acıların uğultusu 1980'de ne arıyor? Gelenek deniyorsa elbette gelenekten yola çıkacağız, ama gelenek bir biçim ve özdür, imlâyı özgürleştirmek, kafiye kullanmamak, vb. ile, sadece bunlar ile gelenek dönüştürülemez ki. Dönüştürülmemiş gelenek de kullanılamaz. Brecht 1920'lerde bir eleştiri yazısında şöyle diyordu:

Üstünde artık tek bir saman çöpünün bile yetişmediği küçücük bir alanda otlayan görüyorum sizi, döğüren kocaman aptal danalarsınız. Yere basan gereğinden çok fazla tırmıklarınızın, otağınızda tek bir otun bile filizlenmemesine neden olduğunu görüp de, otlamaya çalıştığınız alanda çayırın yeni-den yeşerebilmesi için oradan çekip gideceğiniz yerde, midele-rinizi, sindirim sistemlerinizi değiştirmeye çoktandır hazırsınız. Havadan geçinen asalaklar ya da yeni bir tür bithisel canavarlar olmak işinize geliyor, üstünde analarınızın öldüğü alanı bırakıp gitmeye yanaşmıyorsanız, ama bundan böyle o alanı analarınızın cesetlerinden yayılan kokular kaplayacak.⁵

Biçimsel olarak reddedilebileceği sanılan gelenek, şiirimizde zaman zaman (kalkık baş nesnellığe çarptığı zaman) nükseden bir nöbet hâli gibi. 70'lerde bu nesnellığın, yaşamın dayattığı bir hız ve / veya iktidar perspektifi yokluğu, 80'lerde ise ideolojik baskı, depolitizasyon ve devlet terörü olabileceğini söyleyebiliyorum. Başkaldırıları, toplumsal dinamikleri neredeyse içlerinde taşırlar. Toplumsal darbeler şiirlerinde hemen görülüyor. Başın çarpıldığı nesnellığın sertliğine bağlı olarak acı ve yakınma artıyor. Erol Çankaya şöyle yazıyor:

Şimdi sana sınıyorum, ellerin nerde? / Sirkelenmiş bezler koyan o derin başağrılarımda / O bembeyaz, o serin, hani alımda gezinirdi / Gözyaşımı kurutmayan ellerin nerde? / Ellerini / Anne! (En Büdük Özdeyiş)

Sığınıyor. Gözümde canlandırebiliyorum, bir çok yaşıyor, gözleri korkuyla açılmış ve sokun kaynağından annesine doğru bağıarak kaçmaktadır. Aklıma evvelce okuduğum şöyle bir şey geliyor:

Hem bedenimle hem de ruhuma korkunç bir acı çekiyordum: tek arzumsa Annemin bedenine geri dönme. Benim için orası bir cennet, ancak Annem-

beni almadığından yasaklanmış ve suçluluk veren bir cennetti... Kendimi bir gölün içindeymiş gibi hissediyordum, bunun benim için anlamı Annemin bedeninin içinde olmak tı. Hiçbir gereksinimim yoktu, en ufak bir acı çekmediğime göre katıksız bir edulgenlik içindeydin ve bu mutluluğu bana veren Annemdi. Artık Ana kucağındaydım, cennetleştirdim.⁶

Fötal döneme kaçış özlemi. Üzerinde durmaya bile değmez. Böylesi bir yaklaşımda bulunmuyorum, bulunmaya hevesli olabilir. Şiddetle reddetmek gereklidir. Olgucu yaklaşımlar en çok başkaldırıları yok saymak, yoketmek için kullanılır. Korku da toplumsal bir duygudur, depolitizasyon üretir. A.Erhan bu duyguları kâğıda dökmekle depolitizasyon üretimine katkıda bulunuyor. Fötal döneme kaçış teşhisi, vb. kişileri kaçkın saymak, «fasulyeden» saymak olur. Bunu yapmayacağız, alıntılarını kullandığım tüm kişiler kalkık başlardır.

Aşağıdaki Emirhan Oğuz'dan:

yedi yıl yirmiyedi mevsim anne / kurudu hanım tank paletleri altında / .. çiğnediler / .. bağıladılar / .. çaldılar / .. kirlittiler / .. gördüm anne / .. çocuk gözlerimizde duyurdık anne / .. onlar hiç anasütü emmemişlerdi / .. ve anaları hiç oğul emzirmemişti onların (Plaza De Mayo Anneleri)

Bu alıntılar Nevzat Çelik'ten:

beni burada arama anne / kapıda adımı sorma / saçlarına yıldız düşmüş / koparma anne / ağlama (Şafak Türküsü-1) / .. üzülmeye ne olur / sen de ane / sen de üzülmeye (Şafak Türküsü-3)

Çelik kendi üzüntüsünü annesine yükler.

Hüseyin Alemdar kitabına A.Kadir'in «Benim Anam Hep Ağladı» şiirini giriş yaptıktan sonra «anama, gözü yaşlı tüm analara» diye bir ithaf yazıyor. İlk şiirin ilk dizeleri şöyle:

Annem annem / yüzünün kurlarına çağır beni (Yıkım)

Başka bir şiirinden:

Bir çocuğa aşıyorum / en çok ellerini sevdiğim bir çocuğa / gözyaşlarımla büyüdü, her a-cıya uzandı elleri (Bir Çocuğa Ağladım)

Başka bir şiirinden:

Susmalarına aldırma / annemi düşünüyorum / yüzünü / yağmurlu karanlıklarda yakla- / ..Bana öğullerimden fayda yok» / diyen annemi. (Küçük Susmalar)

Alemdar neredeyse tüm şiirlerinde annesini yazıyor. Bir başka şiirinden:

Anam analarım analarımız / çocukları boğulduğunda ağ-layan / çocukları götürüldüğün-de ağlayan / Çocukları avrıldı-ğında ağlayan / hep ölmüş /

gözleri kan göleti analarımız (Ölü Çiçekleri)

Anneye ağlamak, bu duyarlıkta özdeşleştiriliyor. Oysa Gorki'nin Ana'sı var, siyasal mücadelede anneler var, TAYAD var. Anneler de slogan atabiliyor, bildiri dağıtabiliyor, polisten dayak yemesini biliyor. Böyle bir eylemde hayatını kaybeden Dildar Şensoy var. «Anne» kucağına kaçılacak bir kişi değil ki, bizim onu eğitememiz gerekiyor.

Çok beylik bir laf, ağlamakla düzelmez. Ağlamak nesnellığın değiştirilemeyeceğinin kabulüdür, bir tür kadercilik. İnsan, nesnellik kabul etseydi ona insan denmezdi.

Ağlamak susmanın bir biçimidir. Toplu gülünür, tekli ağlanı. Gene mutlak olarak değil, bir eğilim olarak, ağlayan, içine girdiği rasyonelleştirme, yakınlama ve kendine acıma sürecinde nesnelle köprülerini uçurmuştur. Kendisinin, tek ve iyi olduğunu, daha doğrusu iyinin tek kendisi olduğunu, kimsenin kendisi olmadığını, vb. düşünmektedir. Buna rasyonelleştirme denir. Gerçekten kaçmak, ideal'e sığınmaktır. Pasifize eder. Tekileştirir. Ağlamak, toplumsal varlıkların soyunup, salt (çırkın) öz-nellikte birinin kendisine rastlaması, nesneyle arasındaki uçurumdan korkup aşağı düşmesidir. Bir çok.

Anne, bunun bir aracı, bir nesnesi olarak en kolay kapalılabilecek, merhamet fıskırtan bir kucaktan başka birşey değil. Bu da bir kimlik kartı: Nesneleştiriyor. Aynı anne (nesne), genç yaşında kocaya kapatılan, otobüste yer verilen, birine kızılınca şahsında, tükürlere kadar geçen küfürler edilen, merhametlilik imgesidir. Kimlik kartları ideal imgelerdir ve sanırım, toplum projesi ideal olarak alındığında ve reel-bilinc dışlandığında, kapitalizmin kimlik kartlarıyla toplumcu gerçekliğin imgeleri, işte bu ideallikte çakışıyor.

Anne (aile), sistemin ideoloji pratiklerini yaşama geçirmekte en az zorlandığı, hiç zorlanmadığı toplumsal birimdir. Sistem, ideoloji pratiklerini Çankaya'daki botanik bahçesinin serasında veya Washington'un gökdelenlerinde yaşama geçirecek değil ya! İnsanla olur. Ideoloji pratikleri, alt olduğu, onu üreten ve kendisinin ürettiği insanla yaşama geçer. Aile, en hafifinden, kapitalist ideoloji pratiklerine kapılabilecek bir yakardır.

Semsi Özkan, bir itirafçıdır, söylüyor: «Ailem benim için bir özveride bulundu. Ama en önemli olan yakın, sıcak ve sürekli bir ilgi bağı oluşturmamıştı.» Semsi Özkan —ailesi «yakın, sıcak ve sürekli bir ilgi bağı» kurabilseydi— başımı kaldırmazdım diyor.

Yüzeysel irdelemelerden elde edilen indirgemeci iyimsers-

liklerden indirgemeci kötümserliklere ya da tersi geçişler çok kolaydır, birkaç yıla sığabiliyor. İndirgemecilik, düşünsel araç yetersizliği, ayrılmamış kavramsal cephanelik demektir. '80'den önce ve sonra yazılan şiir arasında bir kopukluk yok. Anahtar sözcük indirgemecilik'tir. Ahşapmış duygu ve düşünce biçimlerinin dışına çıkabilme, amacıyla üretilme özelliğinin yansısı (ve üstüneüstlük), bu sorgulanmıyan, bu indirgemeci dünyaya, burjuva ideoloji pratiklerinin sızması sebebiyle, egemen ideoloji, sözü geçen ürünleri kolayca evcilleştirebilmekte, içerebilmektedir.

İyimserselliklerden kötümserliklere geçişler bazan bir iki misraya da sığabiliyor. Acılar, hüznün nasıl olduğu anlaşılacak bir biçimde birdenbire başkaldırıya, isyana dönüşüyor. İki rastgele örnek:

Bu yeni tarihte, bu yeni tarihte, bir hüznü döndüren yüce bir sevince (Sabri Altınel-Eski Bir Gecenin Karanlığı Biter Evlerde)

ve isyanı fıskıracak yaralarından (Kemal Durmaz - Bir İdam Mahkumunun Şiirlerini Okurken)

Ben böyle birden dirilen ve tüm düşmanlarını öldüren Cüneyt Arkin'i ve Syvester Stal-lone'yi filmlerinde biliyorum.

Yukarıda indirgemecilik demistik bir de. Ol indirgemeciliği tarife ne hacet: Sevdâ ve Kavga. Üstelik birbirine kafiye de yapıyorlar. Her ilişki ilk çözümlemede bu ikisinden birine indirildi. Telli bunu en çok yapanlardandı ve yaptığını da açık açık bir şiirde söyledi. Dürüsttür. «Kimi kez / hep aynı şiiri yazdığımı sandım» dedi. Sevdâ / Kavga ikilisinde işler çakışlar aranmamalıydı. Sevdâ sevdâyı ve düz bir çizgi, kavga kavgayı ve fazime karşı mücadeleyi yükseltme. İkisinin de içinden şiddet sırtıyla çekilmişti. Sevdâ hep tatlı olan birşeydi. Kavga da sanki ağır ağır demlenir gibi, acıların gibi yapılan birşeydi. Sevdâ, Karacaoğlan'dan, Yunus'tan getirilirse platonî ve ütopye gelecektir. Pir Sultan'dan alınan kavga da, keza yarım kalkık başı taşır. Kavgacılığın bir yaşam biçimi olarak değil de geçecek, geçmesi beklenen birşey olarak görülmesi 40 kuşağının bu geleceğe katkısıdır. Kavga eşittir acı.

Burada bir ayrıştırma gerekli, salt duyarlık ve tasarımsal duyarlık. Birincisi, geldiği gibi yazan, non-sorgulayıcıdır ve yukarıda tarif ettiğim özelliklere uygun düşer. Çemberin dışında da olsa değeri sabit olduğu için sürekli genişlemekte olan çemberin hemen olması da içinde kalır. İkincisi, tasarımsal duvarlık, hareketli-sorgulayıcıdır. Sürekli yeni sorular sormaya çalışan bir yaklaşımdır, indirgemeciliğin tersi. Kendisini çembere göre belirle-

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

Sadece politikadan şiire değil bir de şiirden politika bir ok var. Örn. E. Oğuz -yazdığının tepeden turnağa politik bir şiir olduğunu düşünüyorum- deyince durmak gerekiyor. Salt duyarlık, politik anlamda gerileşmeyi, sistemin kendini içermesini bekleyen şiirin duyarlığıdır. 80 sonrası şiirden politika geçişler üzerinde biraz durmak gerekiyor. Bugün, örnek olsun diye, *Ateş Hırsızlığı* yetmiyor. Artık fabrikasyon tasavvuf hırkaları var, çok ucuz, ateşi çalmaya gidenler için yapıyor. Söyle:

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

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

Ödül mekanizması cezayla birlikte işler. Ödülü koyan istediği gibi yazmayanları cezalandırır, eğitir. Ödül vermez! Ödül alamamak ödülle kahlıların için konmuş bir cezadır. Arz talebi artırır. Ödül koyucuları yazıcıları üretmektedir. Ödülü kabul edersen, cezaya itiraz edebilir miyiz? Hem kimi 'kimi' ödül-

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

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

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

Aşağıda H. Hüseyin:
Şiir süpürür diğer pişirir yur yıkar artır anam / eker biçer kaldırır / kalkanlarla kalır anam / ölenlerle ölür anam / bunlar da yoksa eğer / oturur bir köşeye / o güzel yüzünü dayar avcuna / sıcak sıcak / ince ince ağılar anam / bana ağılar / sana ağılar / bize ağılar / hepimiz / herhese / herşeye / kuşlara bulutlara / kuşlara yağmurlara / sıcak sıcak ağılar anam (Çok Esneyen Kadınlara Ağıt)

Sadece yazdıkları ajitasyon şiirleri politika yapıyor sanıyorlarsa yanlışlar, yalınlık, depolitizasyon şiirleri de politika'dır. Yukarıya aldığım evcil şiirlerin ürettiği gibi E. Oğuz da yalınlık politikası yapabilir. Eğer politikadan konuşulacaksa işler değişir, orada durmak gerekir. Kesiyorum.

Üç tane şiirle bitirmek istiyorum. Behçet Necatigil:

Ve şairler boyuna kimlere yazarlar?
Yıkılmış köprülerin başında
Urkmış boşluktan biri
İnliyorsa
Ve şairler onlara geldimlere yazarlar. (Yazı)

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

Turgut Uyar:

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

NOTLAR:

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

İKİ MEKTUP

ROMAN MI, DEĞİL Mİ?

HÜSEYİN ŞİMŞEK

Süleyman Bulut, Gün Dirildi ve Ayrımı Bol Bir Yol'un roman olmadıklarını belirtiyor. Bu septamayı, şimdilik yazarı olarak Ayrımı Bol Bir Yol açısından ele almayı yeterli görüyorum. S. Bulut, Ayrımı Bol Bir Yol'da konu edinilen «açlık»ın edebi bir düzeyde üretilmediğini ileri sürüyor ve bunun neden yapılmadığını dört maddede özetliyor.

Birinci olarak: «Bir kere, kitap çok kötü bir Türkçe ile yazılmış» deniliyor. Önce şunu belirtmek gerek: Temel dil bilgisinden ele alındığında, temel dil kurallarının aşılması yani dilin zorlanması istisnasız her özgün metinde «kötü» bir şey ise eleştirmen haklıdır. Süleyman Bulut'un «kötü» bir Türkçe'ye kanıt olarak gösterdikleri, doğal olarak kendince kitapta bulabildiği en uç örneklerdir. Verdiği örnek cümlelerin sadece bir tanesinde bir tashih hatası var: «İki kolundan tutup yürütüyordu» değil, «İki kolundan tutulup yürütüyordu» olacak. Kitapta bunun gibi toplam on tane tashih hatası var. Bu yanlışların kaçının yazarın verdiği orjinal metinde yer aldığı, kaçının kitabın dizimi sırasında eklendiği istenirse tespit edilebilir. Fakat bununla nereye varılacak? Orjinal metinde, örneğin «yönelinliyor» ya da «diriltilecek» sözcüğü «yönelinliyor» ya da «diriltilecek» olarak yer alıyorsa, buradan yazarın Türkçe bilmediği sonucuna varmak ne kadar sağlıklı olacaktır. Yazarın ve yayınevinin bu tür yanlışlara karşı gerekli titizliği göstermediği noktasında eleştirilmesi ise bambaşka bir şeydir. Ki «Yeni Sesler» dizisinde yayınlanan kitaplara, bu noktadan yöneltilen eleştiri haklı bir eleştiri olarak

ozanlarından tarafım». Yaşamı Bütün Şiirleri, Enver Gökçe, Ayko Yay., An., 1983, s. 10.

Arif Damar şiirini yazdı: Biz hal-hiz, aydınlanmış balk / «Onlar halktan yana aydın» (Dörtükler'den).

Ş. Kurdakul kitabına giriş yaptı: «Sözcüklerle büyüdük, eğiler yaratık / Düşlerle saltanat kurduk, benzetiler yaratık / Kurtuldum sandığın gün Pır Sultan Abdal'dan / Sevdamızla Yunus. hüznümüzle Fuzulî'ler yaratık» (Ölümsüzlere)

5) Sosyalist Gerçekçilik ve Toplumu, Bertold Brecht, Altın Yay., İst., 1980, s. 29

Bu alıntının Tellî'ye ithafen yapılmadığını, olası kırgınlıkları önlemek için belirtmek gereğini duyuyorum.

6) Bir Şiçofren Kızın Güncesi, M.A. Sechehaye, Yol Yay., İst., 1987, s. 111

7) İtirafçıların İtirafları, Yalçın Küçük, Tekin Yay., İst., 1988, s. 123

karşılanabilmektedir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«KARANFİLSİZ ÜZERİNE»NİN ÜZERİNE

HAKAN ŞENOCAK

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

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

Paragrafın tümünü aynen alıyorum:

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

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

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

Yukarıdaki iki alıntıda farklı iki ifade var. İlk alıntıda Adalet Çıtsay Hakan Şenocak'ın «halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimse»-den oluşan küçük insanların masallarını» anlattığını söylüyor. İkinci alıntıda ise Hakan Şenocak'ın «küçük insanın sınıfsallığını törpülediği» İlk soru bu: Hakan Şenocak'ın yaptığı ne? Sınıfsallığı zaten törpülenmiş küçük insanları mı anlatıyor? Yoksa, ikinci alıntıda belirtildiği gibi: İnsanları alıyor ve sınıfsallıklarını mı törpülüyor? Hangisi? Aralarında çok fark var. Adalet Çıtsay Türkçe'nin «esnekliğine» mi kurban gidi.

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

Ama buna bile katılmıyorum, çünkü —küçük ya da büyük— insanları değil, «durum»ları anlattığını düşünüyorum. Öykü kişilerinin bir sorunsalın tartışılmasında rol alan Karagözüler ve Hacıvatlar olduğunu düşünüyorum.

«Masal diliyle realiteyi sorgulayıp sunuyor.»

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

Hangisi doğru?

Sorgulamak müdahaledir. Müdahale «politikablık»tır.

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

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

Az önce alıntıladığım pasajdan devam:

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

Adalet Çıtsay «Ahmet Yıldız örneği»ni yanlış değerlendiriyor.

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

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

Ahmet Yıldız, ÜÇLÜ KAVŞAK'ta politik tercihini açıklamıyor.

Bir başka sorun, bir başka alıntı:

«... asıl önemli biraz utandırın bir üslup deniyor. Utandırmak ve biraz üzme. Neden?»

Küçük insanlar fasizme oy verdiler. Utanmaları ve üzülmeleri gerekiyor.

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

AHLAK

1.

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

2.

yarın

—gözlerini kaçıracak—
görüşürüz.

sonra

alınırın güllerden,
salınır gömleğin.

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

iyi bilirdik, iyi bilirdik:

kan—

aldırmayan bir at yelesine.

3.

alı turnam

göç llen mihlanmışın yüreğine
kalakalmış, boyunbükmüş ben
açarım

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

4.

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

içimde

kuğu eğimlerine sarılmak
bir çoğunluğun davranışıysa
artık anlatılmazdır zulüm de
kanayarak

5.

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

yoksa inananlar, kim konuşacak
hasreti yerde buldum.

sordumsa: bu kadar.

ağladım: üç kurşun.

aldığı ne benden ölümün
bir çocuğu yarıştırdılar göğsümde.

6.

gitmek yüz yıllık adın. gurbet.
demin. İkiye katlayıp mendilini. sonra
devinim. geçmişe ertelense sevda. dün.

7.

kuşları farkediyorum sürmeli geyik
kuşlar örüyor bukleni

bin kez öpmüşüm o ceylanı
niçin bir gülüşün eksik

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

8.

her sorguda kendine kanayan bir suç aleti midir aşk

—git, pırangalarını da götür

—kal, çiçek yetiştir.

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

9.

her sevda ilminde güller çevrilir
sorarlar
canımdan gayrı

cürmünden cayar mı ikbal
oğlum deyip tozusan dallarına

10.

İstanbul. sözü saklar

okutursun gülü.

dahası karartırsın mendilimi.

kara sevda,

bir haykırıp düşmek yankılara

eloğlu duymamış, kardeşim

gelmedi ki...

11.

vakit

'sol yanım'

suları

sularda

kendine kanayan bir hançer

ısıltı

bir savrulur bir sığınırım göğsüne
ölüm mü, ölüm üstüme beğensin
onik'alayı

12.

yaprak kıpranır

kor tokadını geceye

ölüm çünkü çocuk.

durulmaz canevimde olsa kapıları.

13.

çünkü korku ve rehabet

sıralanır şehrin kaneviçesine

çünkü heil

ve düce

her ikisi de

atomize sığınaklardır borsanın.

kendine gel kalbim

şirket ahlâkıdır batmak.

14.

ey can

seni terk

bir müdahaledir zulmün rantuna.

ölmek de öyle, menşei diyalektik

bir sıçrayışla.

YÜCEL FİLİZLER



Sahibi ve Yazışmaları Müdürü: Adalet ÇUTSAY

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

Baskı: ÖZAL Basınevi Dağıtım: Dönem Dağıtım Fiyatı Yurtiçi: 800 TL. Yurtdışı: 3 DM. Yıllık abone bedeli: 8000 TL. Yurtdışı

yıllık: 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27283,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.