

Nurdan Gürbilek Vitrinde Yaşamak

1980'LERİN KÜLTÜREL İKLİMİ



metis



Nurdan Gürbilek
Vitrinde Yaşamak
1980'lerin Kültürel İklimi

1956 yılında Kütahya'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı*, *Zemin*, *Defter* ve *Virgöl* dergilerinde yazdı. Halen *Defter* dergisi yayın kurulunda yer almaktadır.

Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak*'ın dışında Tanpınar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Tezer Özlü ve Latife Tekin gibi yazarlarla ilgili denemelerine yer verdiği *Yer Değiştiren Gölge* (Metis, 1995) ve *Ev Ödevi* (Metis, 1999) adlı kitapları var. Son kitabı *Kötü Çocuk Türk* (Metis, 2001) Türkiye'de yakın tarihte öne çıkmış bazı kültürel imgeler ve edebiyat yapıtlarından yola çıkarak mağduriyet, yetimlik ve kötülük temaları üzerinde yoğunlaşır. Walter Benjamin'in yazılarından derleyip sunduğu *Son Bakışta Aşk* (1993) Metis Seçkileri'nde yayımlanmıştır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 9, 80060 Beyoğlu, İstanbul

Vitrinde Yaşamak
Nurdan Gürbilek
1980'lerin Kültürel İklimi

© Nurdan Gürbilek, 1992 © Metis Yayınları, 1992
Üçüncü Basım: Kasım 2001

1980'lerin Kültürel İklimi, 1989; Vitrinde Yaşamak, 1988;
Adlandırılmak, 1988; Mahrumiyet, 1991;
İktidarın Sağlığı, 1989; Krizin İmkânları, 1986;
Vicdan ve Teknik, 1992; Bastırılmışın Geri Dönüşü, 1992;
Teklifi Olmayan Kültür, 1998.

Kapak Resmi: James Ensor,
Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Savaşan İskeletler'den
detay, 1891.

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Kapak ve İç Baskı: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Cilt: Sistem Mücellithanesi

ISBN 975-342-343-8

Nurdan Gürbilek
Vitrinde Yaşamak

1980'LERİN KÜLTÜREL İKLİMİ



metis

İÇİNDEKİLER

Üçüncü Basıma Önsöz 7

Giriş 13

1980'lerin Kültürel İklimi 21

Vitrinde Yaşamak 28

Adlandırılmak 40

Mahrumiyet 53

İktidarı Sağlığı 70

Krizin İmkânları 81

Vicdan ve Teknik 92

Bastırılmışın Geri Dönüşü 102

Teklifi Olmayan Kültür 110

ÜÇÜNCÜ BASIMA ÖNSÖZ

VİTRİNDE YAŞAMAK'ın ilk basımından bu yana neredeyse on yıl geçmiş. Bu yazıların birçoğunun kitabın basımından da önce, 80'lerin sonlarında yazıldığını hesaba kattığımızda, kitapla aramıza giren mesafe daha da uzar. Yakın tarih, uzak tarihe dönüşmüş artık. Bu tür yazıların kaçınılmaz çelişkisi de bu. Yazıldıkları sırada onlara güç veren ayrıntılar bir süre sonra unutulur gider. Siyasi figürler değişir, olaylar gündemden düşer, değişim kanıksanır. Kenan Evren'i kifayetsiz ama kendi halinde bir ressam sananların sayısı artmıştır örneğin.

Birkaç şeyi birden yapmaya çalışmıştım *Vitrinde Yaşamak*'ta. Öncelikle, Türkiye'de bir siyasi darbenin hemen ardından, devlet şiddetiyle ve haksız bir savaşla kurulabilmiş bir piyasanın içine doğan yeni kültürel ortamı çözümlemeyi deniyordum. Ama şiddetin açıklamadığı olgular da vardı orada. Nasıl oluyor da bu değişim kendini kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle, bir özerklik iddiasıyla varedebilmişti? Daha da önemlisi, bu vaat neden bu kadar etkili olabilmişti? Türkiye modern kültürünü oluştururken o güne kadar neleri dışarıda bırakmış, neleri kültürel ifade alanının kıyısına itmişti? Modern kültürün oluşum sürecinde bastırılan içerikler 80'lerde nasıl, ne olarak ve nereye geri dönmüştü? Hangi ihtiyaçlar doğrultusunda, nasıl yeniden kurgulanarak gündeme gelmişti? Kuşkusuz aynı dönemde dünyadaki kültürel değişimle de yakından ilgili olan bu soruları 80'ler Türkiye'sinin siyasi koşullarını, yerel dinamiklerini, buraya özgü kırılmaları da hesaba

katarak değerlendirmeyi denemiştim *Vitrinde Yaşamak*'ta.

şu da var: Duygulardan tümüyle azade yazılar değil bunlar. Ne kadar zihinsel bir çabanın ürünü olursa olsun zorunlu bir yas sürecinin parçasıydı benim için *Vitrinde Yaşamak*. Çünkü bu yazıları yazarken, bir yandan da 70'lerin sol muhalefetinin yenilgisini anlamaya, belki daha da önemlisi bunu hazmetmeye çalışıyordum. Ama diğer yandan yalnızca sol muhalefetin içinden gelenlerin değil, birçok başka insanın da sert bir travma olarak yaşadığı bu yılları yalnızca duygularla yaklaşılan bir alan olmaktan, yani yalnızca kızgınlığın, pişmanlıkların ya da hafifleme duygusunun nesnesi olmaktan çıkarıp, farklı dinamiklerin iç içe geçtiği, bazı imkân ve imkânsızlıkları aynı anda barındıran bir dönem olarak ayrıştırmayı deniyordum. Bir başka deyişle, 80'leri dönemselleştirmeye çalışıyordum *Vitrinde Yaşamak*'ta.

Bütün bunları aynı anda, üstelik deneme gibi bence hem kibirli hem de çok kırılğan sayılabilecek bir tür aracılığıyla yapmaya çalışmanın yazıya aşırı yük bindirdiğinin farkındayım. Ama o sırada ufukta başka bir yol da göremiyordum. Birçoğumuz için henüz kişisel bir tarihi bu; genel doğrulara sığmayan, o doğruları zorlayan içerikler barındırıyordu. Üstelik birçok doğrunun gündelik deney alanında, yalnızca yeni edinilmiş bilgilerin değil, yeni bir tecrübenin ışığında da yeniden doğrulanması gerekiyordu.

Aradan geçen dokuz yıldan sonra kuşkusuz bugün o dönemi eleştiri için vazgeçilmez olan mesafeden, hem daha net hem de daha geniş bir açıdan görebiliyoruz. Yine de, yazıldığı sırada ona güç veren ayrıntılar unutulduktan sonra, bugün bu kitapta bizi hâlâ ilgilendiren bir yan varsa, bence şurada aranmalı: İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha

kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kıskırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir "Konuşan Türkiye". Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi. 80'ler Türkiye'sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbiriyle uzlaştırarak varedebilmiş olmasıydı. Siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işken-ceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye'de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80'lerde.

Kuşkusuz başka karşıtlıklar da vardı. Yerelliğin patladığı, bir kültürel çoğullaşmanın yaşandığı yıllardı 80'ler, ama diğer yandan bütün bu patlama küresel basınçlarla birlikte şekillenmişti. Bir yer duygusunun geliştiği yıllardı 80'ler, ama bu duygu kaçınılmaz olarak bir yerellik ideolojisini, yerel olanın asıl sahibinin kim olduğunu belirlemeye yönelik bir iktidar mücadelesini de beraberinde getirmişti. Kültürel kimlikler artık kendilerini bir siyaset dolayımı olmadan da ifade edebiliyorlardı, ne var ki bu kimliklerin birbiriyle karşılaşabileceği, birbirini etkileyebileceği, birbirini dönüştürebileceği siyaset alanı gücünü yitirmiş, kamu denen alan bir toplu kayıtsızlığa dönüşmüştü. Kültürün özerkliğini en fazla talep ettiği yıllardı 80'ler; kendiliğinden yaşanan bir şey olmaktan çıkmış, yeni bir yoğunluk, özel bir vurgu kazanmıştı kültür. Ama bir yandan da hem üzerinde o zamana değin olmadığı kadar çok ka-

musal tartışmanın yapıldığı bir bölgeye hem de piyasanın basınçlarına fazlasıyla açık bir alana dönmüştü. İç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin öne çıktığı, gündelik hayatın kendi özerk taleplerini dayattığı yıllardı, ama diğer yandan bütün bu alanların bir bakıma yağmalandığı; kural ve saptmaları, ana akım ve kıyı bölgeleriyle yoklanıp adlandırıldığı, ilk bakışta göze çarpan bütün çeşitliliğe rağmen en kaba toplumsal yasalara tabi olduğu yıllar. Şiddetini biraz da gecikmişliğinden alan bir bireyselleşme isteği vardı 80'lerde, ihmal edilmiş kişisel istekler daha rahat ifade edilebiliyordu artık; ama aynı zamanda arzu denen şey de o zamana değin olmadığı kadar başkalarının arzularına tabi olmuş, çoğu zaman bir tüketme arzusundan ibaret kalmıştı. Tikel, kişisel ve özel olan ifade imkânı kazanmıştı kazanmasına, ama diğer yandan da bütün bunların üzerinde yükseldiği deneyim alanı belki de ilk kez bu kadar kesin bir biçimde tekilliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştı. Geçmişe olan ilgi artmıştı artmasına, ama geçmiş denen şey de tarihsel yükünden arındırılmış bir pop tarihe dönmüştü çoktan. Dilin politik yükümlülüklerinden kurtulup kendini bir oyun olarak tarif edebildiği yıllardı 80'ler, ama aynı zamanda keyfileştiği, nedensizleştiği, kendi kendinin nedenine dönuştüğü yıllar. Bütün bunlar edebiyatı da yakından ilgilendiriyor: 80'lerde kendi özerk ilkelerini arıyordu edebiyat, ama diğer yandan o da tıpkı özel hayatın kendisi gibi özerkliği tehlikeye atan basınçlara, en başta da piyasanın bildik basınçlarına maruz kalmıştı.

80'ler Türkiyesi, bugün sonuçlarını çok daha net görmemize rağmen yadırgama gücümüzü yitirdiğimiz için bize daha karmakarışık görünen bütün bu kültürel karşıtlıkları olanca çıplaklığıyla görmemizi sağladı. Bunun da ötesinde kültürün illa bastırma, dışlama ya da feragata zorlama gibi ilkelerle değil, çok daha da kuşatıcı olabilecek başka ilkelerle de örgütlenebileceğini, kültür tarihinde yeraltına itilmiş içeriklerin sırf bastırılmış oldukları için yıkıcı ya da özgürleştirici olmayabi-

leceğini de gösterdi. Burada, kitapta kullandığım "bastırılının geri dönüşü" kavramına bir kez daha açıklık getirmekte yarar var. Türkiye'nin modern kimliğini oluştururken o güne kadar bastırılmış, tabi kılınmış, kültürel ifade imkânlarından yoksun bırakılmış içeriklerin 80'lerde bir biçimde "geri döndüğünden" söz ediyordum orada. 80'lerde kültürel alana damgasını vurmuş bazı değişimleri (İslami yükselişi, Türkiye'nin kendi Kürtlerini keşfetmesini, taşranın kültürel yükselişini ya da "aşağı kültür" denen alandaki patlama kadar yine o yıllarda yaşanan iştah, istek ve cinsellik patlamasını da) bu kavramın yardımıyla sorunsallaştırmaya çalışıyordum. Ama 80'lerin bize sunduğu verilerle şunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. Bastırılmış olan hiçbir zaman bastırıldığı şey olarak, orada öylece keşfedilmeyi bekleyen saf ve sahici bir içerik olarak, gaspedilmiş payını talep eden saf bir yıkıcı enerji olarak geri dönmez. Tersine geri döndüğü yerin ihtiyaçlarıyla şekillenen, başka biçimler altında hep yeniden inşa edilen, yeni kurgulara olduğu kadar politik manevralara ve kışkırtmalara da açık bir şey olarak geri döner. Bu yüzden de geçmişte bastırılmış olan bugün için daima bir mücadele konusudur. Bir başka deyişle bastırılmış olan ne sadece bastırılmıştır ne de tam anlamıyla geri dönmüştür.

Buna rağmen kavramı ısrarla kullanmamın iki nedeni vardı. Birincisi, geçmişte kamusal ya da kültürel ifade alanının dışına itilmiş içeriklerin bir zamanlar açıkça susturulmuş olmasındaki şiddeti kaydetme isteği idi. İkinci neden ise bu şiddetin, kültürün daima içerdiği bu barbarlığın yeni kurgular üzerindeki kaçınılmaz etkisini, bugün kültürel alanda verilen mücadelenin alacağı biçimi etkileyeceğini gösterebilmektir. 80'lerdeki kültürel ortam, bir zamanlar "bastırılmış" ve şimdi "geri dönen" arasındaki ilişkinin bu ikili tabiatını görmemizi sağladı. Bunun da ötesinde, kişinin kendi bastırılmış isteklerine gömülmüşlüğüne illa özgürleştirici olmayabileceğini, nihayet kültür denen alanın bir büyük Red'in alanı olmaktan çok,

birbiriyle çatışan birçok öğeyi aynı anda barındıran çatışmalı bir alan olduğunu da gösterdi. Bir de varlığın ve imkânların dünyasıyla yokluğun ve imkânsızlığın dünyasının birbirine temas etmeyecek biçimde birbirinden ayrılmasının, arada yükselen bu geçit vermez kültürel duvarın, kültür denen ortamı nasıl yoksunlaştırdığını görmemizi sağladı.

Vitrinde Yaşamak'ın elinizdeki basımında birkaç cümleyi düzeltmek dışında herhangi bir değişiklik yapmadım. Değiştirme çabası, kitabın son on yılın verileriyle (kültürel bakımdan artık çok daha kutupsallaşmış olan bugünün dünyasının verileriyle yeniden yazılmasını), başka bir kitaba dönüşmesini gerektirirdi. Bu yüzden buradaki tek değişiklik, kitabın ilk basımında yer almayan "Teklifi Olmayan Kültür" adlı yazının eklenmesi oldu. Kitabın diğer yazılarından daha geç bir tarihte, 80'lerin vaatlerinin tükendiği yıllarda yazılmıştı bu yazı. Bu yüzden de hem bir geriye bakış içeriyor hem de kitabın eksiklerini kısmen de olsa tamamlayabilir sanırım.

GİRİŞ

BU KİTAPTAKİ yazılar, 1980'lerde yaşadığımız kültürel değişimi çeşitli yüzleriyle çözümlemeyi amaçlıyor. Çeşitli yüzleriyle diyorum, çünkü nereden bakıldığına, ne umulduğuna ya da neyin yitirildiğine bağlı olarak çok çeşitli "1980'ler"den söz etmek mümkün. Gene de 80'leri dönemselleştirebilmek, onu tarihsel bir dönem olarak ayrıştırabilmek için, ilk bakışta birbiriyle çatışan iki temel özelliğini kaydetmek gerekiyor. 80'ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın, devlet şiddetinin çizdiği bir dönemdi. Bir yandan da, bu toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar biçiminin, ilk bakışta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan, yasaklayıcı değil oluşturucu, kısırtıcı, içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardı. Bu iki özelliğe, 80'lerin bu iki ayrı yüzüne ilk bakışta bir öncelik-sonralık sorunu olarak bakılabilir, 80'lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir. Ama daha dikkatle baktığımızda bir şeyi fark edeceğiz: Bu iki strateji 80'ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almadı; hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürdüler. Belki de uzun bir süre daha bu kültürün kaderi olacak bir özelliği bu çelişkide aramalıyız. İlkinin bastırdığını ikincisi kışkırttı, dönüştürüp içermeye çalıştı. İkincisinin kışkırttığını ilki bastırmaya çalıştı. İki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı söylem -devletin yasaklayıcı söylemiyle daha modern, özgür-

leştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem— 1980'lerde adeta çakışmıştı.

80'lerin kültürel iklimini belirleyen, 80'leri önceki baskı dönemlerinden ayıran da bu çakışmaydı. Olağanüstü Hal Bölge Valiliği ve Kürt hamiliği, Bülent Ersoy'a konan sahne yasağı ve basının eşcinselliği ya da travestiliği adeta kışkırtması, kültürel alandaki yasaklar ile kültüre sermaye akıtılması, kitlelerin taleplerini dile getirebilecekleri kurumların yok edilmesi ile neredeyse ilk kez bir kitle kültürünün ortaya çıkması, bütün bunlar aynı dönemin farklı yüzleriydi. 80'lerde bizleri birçok alanda, çoğunda çözemediğimiz bir çelişkiyle karşı karşıya bırakan da buydu. Birkaç yıl önce, bir arkadaşım bir soru atmıştı ortaya: "80'lerde festivallerin, hapishaneden yükselen çığlığı bastırmaya yaradığı söylenebilir mi?" Soru, orada bulunan herkese fazla sert, fazla dolaysız, fazla acımasız gelmiş olmalı. Kimse, kastedilmediği halde birden bir vicdan yoklamasına dönüşen soruyu cevaplamak istememişti. Ne söylense yanlış olacaktı. O zaman da soruyu soran, kendi sorusunu kendisi cevapladı: "Bunu söylemek yanlış olur, ama söylememek de yanlış olur."

Bazen insana ancak neyin yanlış olduğunu söylemek düşüyor. Doğrular varlıklarını ancak yanlışlarla birlikte, yanlışların içinde sürdürebiliyor. Sanırım bunu en çok geçtiğimiz on yıl içinde hissettik. Belki çelişkiler her zaman yukarıdaki sorunun dile getirdiği kadar sert değildi, ama hep vardılar. Birçok alanda birden: Kadınlar kendilerine ait bir dil geliştirmeyi en çok 80'lerde denediler, ama kadınlık denen bölge de en çok bu dönemde bir söz siyasetinin kuşatması altına girdi, keşfedilip adlandırılmaya çalışıldı, yeni bir alan olarak kodlandı. Türkiye'de ilk kez bu dönemde Kemalist "yüksek" kültürün dışında bir "aşağı" kültür patlaması yaşandı, ama kitlelerin umut ve özlemleri de ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde kültür endüstrisinin nüfuz alanına girdi. Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdi 80'ler, ama insanlar kendilerini belki de ilk kez bu

kadar serbest hissedebildiler; kurumların dışında olmanın serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar. Teni ve iştahı keşfettiler, ama cinsellik denen bölge de ilk kez bu kadar çok konuşulan, bu kadar çok kışkırtılan, bu kadar yakından kuşatılmış bir alana dönüştü. Kültür ilk kez bu kadar önem kazandı, bir bakıma günlük hayatın kendisi kültürelleşti, öte yandan da kültür denen alan özerkliğini ve otoritesini ilk kez bu kadar kesin biçimde kaybetti. Aydınlar kendileri adına ilk kez bu kadar çok konuştular, ama varlık koşullarını da ilk kez bu kadar kesin bir biçimde yitirdiler. Baskının bu kadar yoğun olduğu bir dönemde, iç dökme, anlatma, ifşa etme arzusu ilk kez bu kadar öne çıktı. Basın bunun kanallarını, bunun imkânlarını ilk kez bu kadar bonkörce sundu insanlara.

Sonuçta birçok şeyi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye'nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırduğu her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları...

Bu kitaptaki yazılar, bizleri alışık olmadığımız bir çelişkiyle karşı karşıya bırakan, bugüne kadar biriktirdiğimiz bilgilerden, edindiğimiz teorik donanımdan, savunageldiğimiz ahlaki tercihlerden eden bu değişimi, daha uzun süre bizleri etkileyeceği benzeyen bu yakın tarihi anlamak için kaleme alındı.

Bu yazıların biçimi üzerine de bir şeyler söylemek gerekiyor. Burada söz konusu olan bir tarih çalışması ya da bir inceleme değil. İlk kez bu kitapta yayımlanan "Vicdan ve Teknik" ve "Bastırılmışın Geri Dönüşü" dışında bu yazılar birer dergi yazısı olarak, başka yazılarla birlikte okunacakları umularak kaleme alınmıştı. "Krizin İmkânları" *Zemin* dergisinde, "Adlandırılmak", "Vitride Yaşamak", "İktidarın Sağlığı" ve "Mahrumiyet" *Defter*'de, "1980'lerin Kültürel İklimi" *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*'nde yayımlandı. Ama tek bir başlık altında bir araya geldiklerinde ister istemez bir vaatte bulunuyorlar. Artık onlardan beklenen, kendi başlarına ayakta durmaları, 80'ler denen döneme ışık tutmaları.

Sanırım sorun da burada: 80'lerle aramıza henüz tarihsel bir çalışmaya imkân sağlayacak kadar uzun bir mesafe girmedi. Bize birer imkân gibi görünenlerin gerçekten birer imkân olup olmadığını, ya da kendilerini bize birer imkânsızlık olarak sunanların gerçekten birer imkânsızlık olup olmadığını henüz tam bilemiyoruz. Henüz oradayız ve henüz gözlediğimiz tarih aynı zamanda bizim hayatımıza da yön veren, bizi bölen, ayrıştıran, bazılarımızı 80'lerin imkânlarına ulaştırırken bazılarımızı onların uzağına savuran bir tarih. Kısacası, aynı zamanda kişisel bir tarih. Bu yüzden de bu yazılar ister istemez bu kişisel tarihin içinden, onu anlama ihtiyacıyla kaleme alındı.

Ne de olsa yalnızca birer deneme bunlar, denilebilir. Ama bu da sorunu çözmiyor. Çünkü deneme türü, görünen tevazusunun ardında her zaman bir kibri korudu: Hayatı kavramlarla yeniden düzenleyebileceğine inanıyordu. Geçmiş zaman kipinde konuşuyor olmamın nedeni şu: Deneme de, yazarını hayat karşısında bağımsız, cüretkâr, bilge kılan koşulları çoktan kaybetti. Bugünün denemecisini öncekilerden ayıran da, hayat karşısındaki güçsüzlüğünü kabul ederek işe başlamak zorunda olması. Buradaki yazılar da böyle bir güçsüzlükle yola çıkı-

yor. Üstelik, varlık koşullarını bu kadar yitirmiş bir türü iyice zora koşarak: Hem bir dönemi tarihselleştirmek, hem de onun tarafından kuşatılmış bir kişisel tarihi anlayabilmek için.

Gene de sorulabilir: Denemeye, hayatı kavramlarla yeniden düzenleme gücünü veren ne? Yüzyılın başında Lukács denemelerini *Ruh ve Biçimler*'de bir araya getirdiğinde bu soruyu sormuş, "insanın bu tür yazıları yayımlamaya hakkı olup olmadığını" sorun edinmişti. Lukács'la aramızdaki mesafe ne kadar büyük olursa olsun, burada hâlâ bugün de bize yol gösterebilecek bir şey var. "Denemenin Doğası ve Biçimi" adlı giriş yazısında denemeciye bir haberciye benzetmişti Lukács; kendisinden yüce birinin, başkasının gelişini bekleyen bir haberciye: "Ve o başkası gelmediğinde, denemecinin varlığı da bütün anlamını kaybeder; geldiğindeyse bu kez denemeciye gerek kalmaz. Deneme yazarının kendisini meşrulaştırmak için yaptığı her şey, onun varlığını daha da problematik hale getirmiştir. O bir habercidir aslında: Tamamen kendi başına kaldığında, gelişini müjdelediği başkasının kaderinden bağımsız bir hayat sürdüğünde, ne savunduğu değerler üzerinde hak iddia edebilir, ne de kendi varlığını meşru gösterebilir."

Burada, Turgut Uyar'ın, şiir üstüne konuşmanın boşunallığıyla ilgili söyledikleri aklıma geliyor. *Bir Şiirden*'in önsözünde şöyle yazmış: "Bugün şiir üstüne bütün konuştuklarımız, edebiyatımızın geleneği, olanakları, sınırları içinde döner. Ancak olup bitmişler, yapılmışlar üstüne düşünüp yargılara varabiliriz. Birtakım verilerdir düşüncemizi yeden. Şiir üzerine, gerçekten yeni olan şiirle, yeni bir şeyler öğrenebiliriz ancak; Şiir üzerine yazılanlarla değil." Ardından soruyor: "Hiç konuşmayalım mı bunları? Konuşalım. Bir güne, o büyük şairin geleceği güne kadar, bazı şeyleri anlamamıza yarar. Bir gün nasıl olsa hükümsüz kalacak bu konuşmalarla vakit doldururuz."

Bir gün nasıl olsa hükümsüz kalacak konuşmalar... Ama Turgut Uyar bunları bir umutsuzluğun değil, bir umudun için-

den yazmıştı. Şiir üstüne yazılanları hükümsüz kılacak, şiir üstüne konuşmanın boşunalığını açacak bir şairin geleceğine dair bir umut: "Bir gün gene bir büyük şairden, bugün usumuza bile gelmeyen şeyler öğrenivereceğiz. Bir takım yeni yeni şeylere şaşkınlıkla bakacağız onda. Bir takım yeni yönelmeler, yeni kurallar, şiir üzerine bütün bildiklerimizi yenileyiverecek. Başlayacağız onları konuşmaya. Onları açıklamak için yeni çabalara girişeceğiz artık. Bir yeni kuşak bu konuşmalarla, bu çabalarla büyüyecek.

"Herkes bu sorunları konuşadursun, o sıralarda, yeni bir büyük şair bütün bu boşuna çabalara, uzaktan gülümsemekte olacak mutlak."

Değil kültür, şiir için bile bunları söyleyebilmemiz çok zor artık. O halde biz hangi vakti dolduruyoruz? Yazdıklarımızdan oyalanmak olarak söz edebilecek miyiz? Bu yazılanları hükümsüz kılacak olan ne? Ya da Turgut Uyar'ın sorduğu gibi, hiç konuşmayalım mı bunları? Ya da denemeciyi, kendisinden yüce birinin gelişini bekleyen, geldiğinde denemecinin varlığını hükümsüz kılacak, gelmediğinde onun varlığını büsbütün anlamsız kılacak bir başkasının gelişini bekleyen bir haberciye benzetmedeki ısrarım niye?

O başkası... Sanırım bizim kuşağımız için, entellektüelliği kendi başına değil de başkalarıyla birlikte keşfetmiş, "başka"sıyla birlikte sürdürebilecek bir kuşak için bu önemliydi. Hatta en önemli şey buydu. Bu yüzden bu yazıların bir bekleme, oyalanma yazıları olarak okunmasını isterdim. Yanlış anlaşılmasın: Ufuk görüldüğü için, ya da bu yazıları hükümsüz kılacak, ama aynı zamanda onların boşunalığını açacak birileri uzaktan bize gülümsediği için değil. Tersine, ait olduğum kuşağın belki başka imkânı olmadığı için. Başkasına olan inancını, onu ufukta görmese bile korumak zorunda olduğu için. Yumuşak geçişler yapamadığı için, bir zamanlar inandığı kurtuluş idealini, eski mutluluk imgesini bugünün koşullarında yeniden üretemediği, kendi imgesine ihanet etmeden işin içinden

çıkamadığı için.

İşte 80'lerin tarihiyle kişisel tarih burada iç içe geçiyor. Herkesin hep birlikte her şey olmak istediği, bunun temrinini yaptığı bir andan sonra, 80'ler bu kuşağa pek çok şey vaat etti. O güne kadar feragat ettiği, ertelediği şeyleri; kurumsuzluğun verebileceği serbestliği, o zamana kadar bir misyon adına bastırdığı her şeyi. Örneğin, artık bir özel hayatı olabileceğini, çekinmeden taşralı olduğunu söyleyebilmeyi, İbrahim Tatlıses'i utanıp sıkılmadan dinleyebilmeyi, imkânlar dünyasından yararlanabilmek için illa yüksek kültürden olmak gerekmediğini. Ama bu insanların ağızında buruk bir tad da bırakmadı değil. Çünkü bütün bunlar, o güne kadar bastırılan her şey geri dönerken, kendilerini önlerinde hangi kanalları buldularsa onlarla ifade ettiler. Genç bir arkadaşım, kötülük olarak gördüğü bir işin arkasında eski bir arkadaşının olduğunu anlamış, hazmedememiş, şaşkınlık ve öfkeyle anlatıyordu. Ondan birkaç yaş büyük bir başkası sözünü kesti: "Daha dur bakalım, bir gün gelecek, çevrendeki bütün kötülüklerin ardında bir arkadaşının yüzünü göreceksin."

İşte kişisel tarih bu yazılara böyle sızmış. Bu yüzden bu denemelerin kendilerini konularına tam teslim ettiği söylene-
mez. Sanırım bu yazıların savunusu gibi eleştirisi de burada saklı.

İnsanlık önüne ancak çözebileceği sorunları koyarmış. Bunun iki ayrı yorumu olabilir. Biri şu: Önümüze çıkan sorunların üstesinden ne olursa olsun gelebiliriz.

İkinci yorum, sınırları kaydetmek zorunda: Evet, insanlık önüne ancak çözebileceği sorunları koyar. İçinde yaşadığımız dünya, yapıp ettiklerimiz birer cevapsa eğer, o zaman bir kez daha düşünmemiz gerekiyor: Peki, bunun sorusu neydi?

Bir önsözün sınırlarını çoktan aştım. Bir de şunu söyleme izin verin. 1980'lerde üç derginin yayın kadrosunda bulun-

dum: *Akıntıya Karşı, Zemin, Defter*. Bu dergileri izleyenler, onları çıkaranların başkalarına vaat edecekleri pek bir şey olmadığını, olsa olsa bir umutta direnmeye çalıştıklarını fark etmişlerdir. Bu yazıları mümkün kılan da, bu dergilerde birlikte çalıştığım insanlarla paylaştığım bu umuttu. Sonuçta ben bu süreçten ayrı bir kitapla çıktıysam, elimden daha fazlası gelmediği için.

1980'LERİN KÜLTÜREL İKLİMİ

TÜRKİYE'DE 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram "sözün bastırılması"ysa, ikincisi mutlaka "söz patlaması" olmalı. Çünkü 80'lerin ortasında Türkiye'de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı. Türkiye'de şimdiye kadar yalnızca ANAP iktisadi ve politikası, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak biçimde ikiye ayırabildi: Bir yanda merkezi bir iktidarca bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları; öbür yanda 80'lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezsiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması.

Bu patlama, birbirini etkileyen, ama birbirine indirgenemeyecek birçok unsurun kesişmesiyle oluştu. Kültür daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi oldu, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktu, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluştu. Bütün bu gelişmelerin ortak özelliği, resmi kültürün dışında (hatta bazılarının kısmen ona tepki olarak) doğmuş olmaları, ama varlıklarını da 1980'de devletin müdahalesiyle kurtarılmış bir piyasaya borçlu olmalarıydı. Hepsinin etkilerinin kesiştiği, iç içe geçtiği kısa bir zaman dilimi içinde, Türkiye'de cümle yapısından sözcüklerin yüklendiği simgesel değerlere, seyretme biçimlerinden fiil zamanlarına kadar kültür denen bölgenin çeşitli cephelerinde kendisini gös-

teren, kısmen kurgusal ve sentetik bir dilde ifadesini bulan bir değişim yaşandı. Neydi bu "sentez" in, kendisini kısa zamanda kanıksatan bu söz siyasetinin öğeleri?

Özel Hayatın Kamusallaşması

Türkiye'de yakın zamana kadar "mahrem" kabul edilen, adı konmamış birçok alan ilk kez 80'lerde kamuoyunun gündemi-ne geldi; kamusal bir söz düzeni içinde konuşuldu, ayrıştırıldı. Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldü; cinsel eğilimler sınıflandırıldı (Eşcinseller, Biseksüeller, Transeksüeller, Zıtcinseller), kuşaklar ayrıştırıldı (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı, 88 Yüpi Adayları Kuşağı; hatta darbecilik bile bir kuşak özelliği olarak yorumlandı: 27 Mayıs Kuşağı). Nihayet özel hayat denen alan ilk kez bir kamu meselesi olarak, kuşatıcı ve kışkırtıcı bir söz düzeni içinde tarif edildi.

Burada Batı toplumlarının tarihiyle belli paralellikler kurmak, özel hayatın söyleme dönüştürülmesini Türkiye'nin Batılılaşmasının bir kanıtı olarak yorumlamak mümkün. Batı'da özel hayatın tarihi, özel hayat denen bölge üzerindeki örtünün kaldırılmasının tarihi olduğu kadar, bu bölgenin sistemli bir bilginin nesnesine dönüştürülmesinin, söyleme geçirilmesinin, söze kışkırtılmasının, haz ve zevklerin sınıflandırılmasının, nihayet insanların özel hayatlarını itirafa çağrılmalarının da tarihiydi. Ama Batı'da bu sürece kurumsal bir bilgi, çözümlayici ve sınıflandırıcı bir bilimsel söylem eşlik ediyordu. Bunun en çarpıcı ifadelerinden biri cinselliğin tıbbileştirilmesi, bir disiplinin konusu haline getirilmesiydi. Türkiye'de ise, her ne kadar cinselliği tıbbileştirmek isteyen, neyin normal neyin sapıklık olduğunu tanımlayan (Özcan Köknel gibi) uzmanlar haftalık dergiler aracılığıyla seslerini duyurabildilerse de, toplumu rehabilite edilecek bir bünye olarak gören uzmanların çoğu, kendi disiplinlerini devlet disiplinini sağlamak için devletin hizmetine sunmakla yetindiler. Şu örnek verilebilir: 1985'te

İstanbul'da cezaevindeki "terörist"leri rehabilite etmeyi amaçlayan bir sempozyum yapılmıştı. Sempozyuma psikofarmakoloji ve nörofizyoloji uzmanı Turan İtil, psikiyatr Ayhan Son-gar ve Adli Tıp başkanının yanı sıra adalet ve içişleri bakanları, ceza hukukçuları ve uluslararası terör uzmanları da katılmıştı. Bu da Türkiye'de disiplinlerin tarihinin, toplumu ıslah etme çabalarının, merkezî iktidarın dışında olmaktan çok, çoğu durumda onunla iç içe geliştiğini gösteriyor.

O halde 80'lerde yaşanan "cinsellik patlaması"nın temel dinamiği neydi? Sanırım şu söylenebilir: 80'lerde Türkiye'de yaşanan, cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesiydi. Sürece damgasını vuran, ısrarla bilmek isteyen kurumsal bir otoriteden çok, kendilerine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ve dergilerin soruşturmalarına büyük bir açlık, büyük bir iştahla cevap veren, iç dökmek isteyen, bunda bir özgürleşmenin, bireyselleşmenin imkânını gören gönüllü anlatıcılar oldu. Sonuçta 80'lerin Türkçe'ye kazandırdığı en önemli sözcüklerden biriydi özel hayat. İçerdiği bütün çelişkilerle birlikte: Özel hayat diye ayrı bir varlık alanının tanımlanabilmesi için önce adlandırılması –kamusal alanda adlandırılması– ve onunla ilgili bir kamuoyu oluşması gerekiyordu. 80'lerin gerçekleştirdiği buydu.

İmgenin Özerkleşmesi

80'lerin belirgin özelliklerinden biri de geçmişe duyulan ilginin artmasıydı. Ama bu geçmiş, bugüne olan uzaklığıyla beliren bir tarihsel ortam ya da iklim değil, bugünün ihtiyaçları ve fantezilerini uyaran bir imgeydi artık; dolayısıyla da tüketilebilirdi. Nitekim böyle bir kültürel iklim içinde 68 Kuşağı tarihsel ağırlığı boşaltılıp içeriksiz bir ruha, seçkin bir kuşak ideolojisine dönüşebildi. 80 öncesinin sol geçmişi ise, 80'lerin öz-

gürleşme ve bireyselleşme söyleminin karşıt modeli olarak kodlandığından, ancak daha "düşük" bir estetiğin diliyle, arabesk olarak adlandırılan dil içinde poplaştırılabilirdi: Yorgun Demokrat-Genç Jakoben karşıtlığı, her şeyden önce geçmişin sırtından, onu alıntılarla yapılmış bir pazar, bir tüketici kazanma savaşının ifadesiydi.

Böylece 80'lerde, Türkiye'de ilk kez yaygın olarak tüketilebilecek bir "pop tarih" kuruldu. Bunu mümkün kılan şey, imgeleri tarihsel yükünden kurtaran, geçmiş bir alıntıdan ibaret kılan, tümüyle keyfi ve nedensiz bir dilin çeşitli alanlarda yaşar kılınabilmesiydi. Bu dili, her şeyden önce reklamcılık kıskırttı. Reklamların dili yalnızca sözü görüntünün, imgenin hizmetine sunmakla kalmadı, aynı zamanda bütün kültürü bir malın pazarlanmasında kullanılabilecek bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamına da dönüştürdü. Kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi haline getirdi. Bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanları, tanımaya dayanan bilgiyle tanıtım bilgisini birbirinden koparıırken, bir yandan da başka alanlarda da kullanılabilecek yeni bir dili, söz ettiği nesneyle ilişkisi nedensiz ve keyfi olan, günlük konuşma dilinden, haber dilinden, teknik dilden, teorik ya da felsefi dilden, argodan, edebi ya da politik dilden alıntılar yapan, ama hepsine eşit uzaklıktaki sentetik bir dili de özendirdi.

80'lerde genellikle "arabesk" adı altında toplanan çeşitli müzik tarzları, yaygınlık ve üretkenliklerini, kendi geleneksel kültürlerinden kopmuş, ama şehir kültürünün de parçası olmamış, her ikisine de yabancı insanların varlığına olduğu kadar, bu sentetik dili müzikte yeniden üretebilmelerine, müziği organik bir sentez oluşturamayacak kadar farklı tarihlere sahip türlerden (Arap müziği, taverna müziği, pop müzik, Türk müziği, türkü ya da marş) alıntılara yer veren bir yüzeye dönüştürmüş olmalarına da borçluydu. Aynı zamanda, bir zamanlar parçası oldukları ortamla organik bağını koparmış bu türleri taklit etme ve bozarak kullanabilme becerisine.

Ama burada 80'lerin farkını vurgulamak gerekiyor. Arabesk 70'lerde doğdu; 80'lerdeki sürece damgasını vuran ise, arabeskin adının konmasıydı. 80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da, bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk.

Dilin Nedensizleşmesi

Bir 80'ler ruhundan, döneme damgasını vuran bir kültürel iklimden söz edeceksek eğer, bunun kendisini her şeyden önce yeni bir dille, yeni bir dil olarak ifade ettiğini vurgulamak gerekiyor. Kuşkusuz dilin her zaman hayali bir yönü vardır, her dönemde bazı kavramlar önem kazanırken diğerleri gözde düşer. Ama 80'lerin farkı, bunu yaparken dille olan ilişkimizi de kökünden değiştirmeyi başarması, tanıdıklığı ya da yaşanmışlığı tümüyle dışlayan keyfi bir dili yaşar kılabilmesi, dille hakikat arasındaki ilişkiyi koparıırken hayali bir dili sahiciymiş gibi gösterebilmesiydi. Şöyle örneklenebilir: 80'lerin egemen söyleminde "emek" ve "sömürü" kavramları gözden düşmekle kalmadı, tümüyle bir yananlamdan, bir çağrışımdan, bir ideolojik yükten ibaret kaldı; yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bölüğü ya da iktidarı simgeler oldu. Bu süreç o kadar büyük bir hızla yaşandı ki, kısa bir süre içinde yokluğu, yoksulluğu dile getiren kavramlar bir zamanlar hatırlattıkları durumlardan tümüyle farklı anlamlar kazanabildi; ilkelliğin, demodeliğin ya da çağdışı olduğu varsayılan bir iktidar talebinin, hemen unutulmak istenen bir deneyimin, bir olumsuzluk olarak 80 öncesi-

nin kodlarından ibaret kaldı. Dahası, hakikat arayışının kendisi bölünle özdeşleştirildi. O zaman da dilin keyfileşme, hayalileşme süreci tamamlanmış oldu: Emek, eşittir iktidar. Sömürü, eşittir ilkelik.

Bu keyfilik birçok alanda birden etkili oldu. Haber başlıklarının 80'lerde aldığı biçimi düşünün. Haber verilen dünyayla bağlarını koparmış, artık kendi için çalışan, kendi için varolan, kendine has bir dünya kuran başlıklardı bunlar. Esas olarak bir oyuna, çoğu zaman haber verilen şeyle hiçbir ilgisi olmayan bir espriye, genellikle de bir ses oyununa dayanıyorlardı. 80'lerin ortalarında önce haftalık habër dergilerinde görülen, zamanla bütün basını saran haber başlıklarına göz gezdirmek yeterli: Panama'da İç Kanama (Panama üzerine), Katibime Cola'lı Gömlek (Coca Cola üzerine), Türk Müziğinde Suna Kan Davası (Suna Kan'la yapılmış bir söyleşi), Dalyan'ın Kerataları (Caretta Caretta'lar üzerine). Artık adlar ve sıfatlar keyfi bir düzen içinde, yalnızca çağrışım güçleriyle, istenilen yerde alıntılanabiliyordu. Burada ilginç olan, reklamcılığın ve basının kışkırttığı bu hayali dilin, bu keyfi söz düzeninin, hakikat arayışıyla bütün bağlarını koparmış bu söz oyununun kendisini bu kadar kısa bir zaman dilimi içinde bu kadar sahici kılabilmesi, kısa sürede birçok alanda birden yeniden üretebilmesiydi.

Bütün bunların ardından, 80'lerde Türkiye'de bir kültürel bölünmeden, bir yarılmadan söz etmek gerekiyor. Bir yanda kendini taşıradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye var. Reklamların sunduğu seçkin imgeler, vitrinlerin bolluğu ve 80'lerin basını: Bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabilecekmış izlenimini doğurmayı başardı. Batılılar gibi sanki artık görmezden gelinebilecekmış, sanki New York'ta olduğu gibi yolun ortasında yatan açların üstünden atlanabilecekmış gibi.

Görüntünün bittiği yerde, ikinci Türkiye başlıyor: Bütün

bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan Türkiye.' 1980'ler şunu denedi: Varlığın ve imkânların dünyasıyla yokluğun ve imkânsızlığın dünyasını, birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayan iki kampa ayırdı. Şimdi sormak gerekiyor: Birincisinin imkânlarını ikincisinin isyanına tercüme edecek bir güç yeniden uyanacak mı?

WALTER BENJAMIN bir yazısında, Moskova'da kaldığı bir otelden söz eder. Otelin hemen bütün odalarının kapısının sürekli aralık oluşu dikkatini çekmiştir. İlk başta bunun rastlantı olduğunu sansa da, bu durumdan giderek tedirgin olur. Nihayet bu odalarda, hayatları boyunca kapalı bir mekânda kalmamaya yemin etmiş Tibetli rahiplerin kaldığını öğrenir. Bu "ahlaki teşhircilik" etkilemiştir Benjamin'i. Şu sonuca varır: "Bir camekânda yaşamak kusursuz bir devrimci erdemdir."¹

Benjamin 1926'da Moskova'yı ziyaret etmiş, iki ay orada kalmış, düş kırıklığıyla Avrupa'ya geri dönmüştü. Bu sözleri, Rusya'daki devrimci ortamın giderek kapandığı, devrimin sorunlarının "kapalı kapılar ardında" halledilmeye başladığı bir sırada yazmış, "ahlaki teşhircilik"te özgürlüğün teminatını görmüş olmalı. O günden bu yana dünya ne kadar çok değişti. O gün kapatılan kapılar, Rusya'da bir devlet politikasıyla açıldı, politik bir teşhircilik adına. Bugün biz toplumun duvarlarının saydamlaşmasında özgürlüğün teminatını bulabilecek miyiz? Ahlaki ya da politik teşhircilikten, açıklık politikalarından, camekânda yaşamaktan Benjamin'in umduğunu umabilecek miyiz?

80 sonrasında Türkiye'yi bir sis kapladı; birçok şey görünmez oldu. Sis örttüğü insanlardı, ilişkilerdi, nesnelerdi. Sis

1. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupa Aydınının Son Fotoğrafı", çev. N. Gürbilek-S. Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, Şubat 1993, s. 155-68.

dağıldığında, her şeyin net birer görüntü haline geldiğini fark ettik. Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Birçok şeyin gösterildiği için ve görüldüğü kadarıyla varolduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz.

Dalan'ın Gözleri

Şehre, değişik yerlerden bakılabilir. Öyle görünüyor ki Bedrettin Dalan, şehre her yerden bakabiliyor. Ama nereden bakarsa baksın, İstanbul'u bir "gösteri mekânı" olarak görüyor, öyle sunabiliyor.² Daha da önemlisi, artık İstanbul'da yaşayanlar da şehre seyirlik bir mekân olarak bakıyor, içinde yaşadıkları mahalleyi, ayaklarının bastığı toprağı tesadüfen benimsenmiş bir bakış açısına indirgeyebiliyor. Çünkü, yaşadıkları hayatın ancak seyredildiği ölçüde değer kazandığının farkındalar.

Daha önceki iktidarlar da İstanbul'u yıktılar, yeniden kurdular. Onlar da bunu kamuya açık bir törene, kamuoyundaki imajlarını pekiştiren bir gösteriye dönüştürdüler. Dalan'ın farkı, şehir topraklarının rant değerlerini yönetirken, bu rantları kontrol eden kesimlerin taleplerine göre şehre biçim verirken, bunu bir gösteriye dönüştürebilmesinde, üstelik bu gösteriyle karmaşık bir metropolün sorunlarını çözüyormuş gibi görünebilmesinde, bu imajı gerçek kılabilmesinde yatıyor. Haliç'in rengiyle Dalan'ın gözlerinin rengi arasındaki benzerlik boşuna

2. Korhan Gümüş, "Dalan İstanbul'u Nasıl Görüyor?", *Defter*, sayı: 6, Ekim-Kasım 1988, s. 181-3. "Dalan şehri bir gösteri mekânı gibi kullanıyor. Birçok kişi Dalan'ın yaygın bir destek gördüğünü söylüyor. Yalan değil. Dalan Şehir'i bir medya olarak kullanıyor. Bu medyada güç sahibi başka bir kişi olmadığına göre, görünürde bir destek, arkasında bir boyun eğme var... Dalan İstanbul'u herhalde hep otomobilden görüyor olmalı. Çünkü İstanbul'u ya ulaşım açısından bir araç, ya da yalnızca seyirlik bir nesne olarak tanımlıyor."

kurulmuş olamaz. Dalan'la birlikte şehir "hiçkimse"nin seyni olan bir mekâna dönüşürken, göz de görenin değil görülenin, seyredilenin metaforu oldu. Şehir, Dalan'ın gözlerinin simgelediği bir vitrine dönüştü. Şehirde yaşayanlardan beklenense, ya bu vitrinde değer kazanmayı beklemek, ya da yaşadıkları şehre bir turistin gözünden "dışardan" bakmak. Gerçi yabancı, eskiden de önemliydi bu toplum için; ama daha çok öykünülen, ulaşılmaya çalışılan bir model olarak. Bugünün farkı burada: Artık yaranılmaya çalışılan bir bakış, bir turist oldu yabancı.

Corbusier 1924'te Champs-Élysées'de yürüyüşe çıktığı bir gün, trafiğin kendisini ne kadar rahatsız ettiğini fark eder. Hızla ve gürültüyle geçen arabalar, yolda keyifle yürümesini engellemektedir. Zihninde yirmi yıl öncesinin Paris'ine geri döner, öğrencilik yıllarında gezindiği bulvarı hatırlar: "Sokak bize aitti o zaman; orada şarkı söyler, orada tartışırdık". Corbusier daha sonra, şehre başka bir taraftan, yaşanılmamış, tanıdık olmayan bir yerden de bakılabileceğini gördü; trafiğin tarafından ya da otomobilin içinden. "Yeni insan" dedi, "trafik üreten bir fabrikaya", "bir trafik makinesine ihtiyaç duyuyor." Oradan baktığında da, bir zamanlar yaşamış olduğu sokağın pek bir anlamı kalmamış olmalı. Nitekim 1929'da bu anlamsızlığı tek bir cümleyle özetledi: "Sokağı öldürmeliyiz."³

Galleria Ataköy'de dükkânı olan biri, bir gazeteciyle görüşmesinde Galleria'yı Kâbe'ye benzetmiş. Benzetme, gerçekten de çoğunluğun Galleria'yla neden ilişki kurduğunu açıklıyor. Galleria'ya gitmek için, bir yolculuk yapmak gerekiyor. Bu açıdan Galleria, örneğin Beşiktaş Pazarı gibi gidilen, Karaköy ya da Aksaray altgeçitlerindeki dükkânlar gibi geçerken girilen, Şişli'deki pasajlar ya da Beyoğlu'ndaki dükkânlar gibi iş, sinema ya da tiyatro çıkışı uğranabilen bir yer değil, ancak

3. Le Corbusier, alıntılaman Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, Verso, 1983, s. 165-8.

"ziyaret edilebilen" bir yer. Ama aslında ne bir çarşı, ne de bir mabet. Geleneksel, tanıdık kavramların hiçbirini onu açıklamaya yetmiyor. Birçok açıdan bir mesire yerine, en çok da malların sergilendiği ve seyredildiği, Meta'nın ziyaret edildiği bir fuara benziyor. Galleria, alışverişi şehir hayatının bir parçası olmaktan çıkıp kendi başına bir amaç, malları kullanım değerleri bütünüyle silinmiş bir değişim değeri haline getirmekle kalmıyor, bakılanla kurulan ilişkiyi de önemli ölçüde değiştiriyor. İnsanlara kendi şehirlerinde turist olma imkânını veriyor; mekânla kurulabilecek tanışıklık ilişkisinin imkânlarını tümüyle ortadan kaldırarak.

Yoksulların Gözleri

Bugünkü seyretme alışkanlıklarımızın temeli, bir önceki yüzyılda atıldı. Georg Simmel, kitle ulaşımının gelişmesiyle birlikte insanların ilk kez, uzun süre hiç konuşmadan birbirlerine bakmak durumunda kaldıklarından söz eder. İnsanın tanımadığı insanlara ve nesnelere bakması ya da bakıp da tanımıyor olması, başlangıçta büyük bir huzursuzluk yaratmış olmalı. Simmel bu huzursuzluğu şöyle dile getirir: "İşitmeyen ama gören kişi, görmeyen ama işiten kişiden çok daha tedirgindir. Büyük şehir sosyolojisine özgü bir şey var burada. Büyük şehirde insanlar arasındaki ilişkilerin ayırt edici özelliği, gözün kulağa üstünlüğüdür." Bu tedirginlik, o âna kadar görülmemiş bir kayıtsızlıkla, insanların baktıkları insanlar ve nesnelerle aralarına bir mesafe koymalarıyla birlikte gelişmişti. Simmel, bu kayıtsızlık ve mesafenin, en çok da şehrin yoğun kalabalığında fark edilir hale geldiğini vurgular: "Çünkü oradaki bedensel yakınlık ve mesafesizlik, zihinsel mesafeyi ilk kez gerçekten görünür kılar."⁴

4. Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", *On Individuality and Social Forms*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.

Bütün bu sürecin bir de öbür yüzü var. Yabancı olduğu şeylere bakmanın, zamanla büyük şehir insanının can sıkıntısını gideren bir oyuna dönüştüğünü söylemek de mümkün. Baudelaire, bir süre için gittiği Brüksel'de dükkânların vitrinlerinin olmamasından yakınır: "Gezinmek mümkün değil Brüksel'de. Görecek hiçbir şey yok." Bir tek büyük şehir yaşantısındaki "mesafeliliğin" sunabileceği bir imkân vardır burada: Anlık bakışmalar, göz göze gelmeler ya da tesadüfî karşılaşmalar, ancak bir derinlik olarak tarihin değil, şehrin yüzeyinin önem kazanmasıyla mümkündür. Aylak, ancak bu yüzeyde gezinebilir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı şu cümleyle başlar: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi." Ve devam eder: "İçimdeki sıkıntı eridi."

Baudelaire, zenginlerle yoksulların göz göze geldikleri bulvarlardan söz eder. Gaz lambalarıyla aydınlanan "ışıl ışıl" bulvarları, "yaldızlı kornişleri" ve "gözleri kamaştıran geniş aynaları"yla bu bulvarları süsleyen kahveleri yazar. Bir de, bütün bu zenginliği, "gözleri araba kapıları gibi açılmış" seyreden yoksulları. Baudelaire *Paris Sıkıntısı*'nı yazdığı yıllarda, Paris tarihindeki en büyük değişimi yaşıyordu. Mahallelerin ve insanların yerleri değişmiş, zenginlerle yoksulların mahalleleri ayrılmış, şehir bölünmüştü. Geniş bulvarlarıyla şehir açık bir mekâna, bir vitrine dönüşmüş, sınıflar arasındaki karşıtlık görünür hale gelmişti. Belki de bu yüzden Baudelaire yoksullardan bir "gözler ailesi" olarak söz eder. Şairin vitrine bakışıysa, ışıklı vitrinlerin önünde sıkıntısını gideren bir aylağın bakışıdır. "Bir aylak hiçbir şey yapmaz," der notlarında, "alay etmenin dışında."

1848 Devrimi'ne katıldığını biliyoruz. Nedenini şöyle açıklıyor: "İntikam."

Yabancıların Sesi

Karaköy ya da Aksaray altgeçitlerinden geçenler fark etmişlerdir. Müzik aletleri satan dükkânların önünde büyük bir kalabalık vardır. Ama bu insanların çoğu, alıcı gözüyle bakmaz vitrinlere; yabancıları oldukları, satın alamadıkları nesneleri, "teknoloji"yi seyretmektedirler. Kaset satan dükkânların önünde de büyük bir kalabalık birikir. Oysa vitrinde seyredilecek fazla bir şey de yoktur. Yüksek volümde çalan müzik dışında.

Simmel yabancıyı "bugün gelip, yarın kalan" kişi olarak tanımlamıştı. Turist bugün gelip yarın giden kişiye eğer, yabancı da bugün gelip yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan kişidir. Bu tanımdan yola çıkarak, arabeskin şehirdeki yabancıya, şehre yabancı olana seslendiği söylenebilir. Şehre gelip köye dönme imkânı olmayan, ne köylü ne şehirli olanın müziğidir arabesk. Hapse giren, çıktığında bıraktığı ortama geri dönme imkânı olmayan, hem içeride hem dışarıda olan devrimcinin müziği. Ama turistin bakışından farklı olarak, hem "içerisi"ni, hem "dışarı"nı içerebilir bu bakış; farklı zamanlarda yaşanmış, farklı tarihleri olan kültürleri birer simge olarak yan yana getirerek. Saz ya da synthesizer, Arapça ya da Türkçe, kadercilik ya da devrimcilik, demokratlık ya da jakobenlik orada bir simge, bir görüntü olarak içerilmiştir. Başlangıçta yolda dinlenen bir müziği arabesk; uzun yolda, şehirlerarası otobüslerin terminallerinde, konaklama yerlerinde, şehir merkeziyle gecekondular arasında işleyen minibüslerde.⁵ Ne

5. Murat Belge, "Kültür Alışverişinde Uzun Yol Sürücüsü", *Cumhuriyet*, 4 Ağustos 1982; *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, 1983, s. 80-3. "İlkin sürücülerin devamlı radyoyu açık tuttuğu görüldü. Kültürlerine yabancı müzikler çıkınca istasyon değiştiriyorlardı. Hele gece yansından sonra araba sürenler, Türk istasyonları sustuktan sonra geç saat yayın yapan Arap radyolarını bulma alışkanlığını edinmişlerdi. Sanırım arabeskin icadına giden yolda önemli bir dönemeç oldu bu alışkanlık."

"içerisi", ne "dışarı" olan yerlerde.

Geleneğin, bütünlüğü olan bir kültürün ya da bir sentezin ürünü olmadığından, farklı zamanların ve farklı kültürlerin simgelerine açık, anakronik bir müzik arabesk. Bütün bu içericiğini de bir bakıma "iç"i olmamasına, sözü ve müziği simgelerden örülü bir yüzeye dönüştürebilmesine borçlu. Bu yüzden, bir bakıma "hiçkimse"nin müziği. Arabesk dinleyicisi, kendisinin olan bir müziği dinlemez, kendisine yabancı ama başkasının da olmayan bir müziği dinler; ne Türk müziği, ne türkü, ne de pop müzik olan bir müziği. Arabeskin çağrıcılığı, şehrin yabancılarına çağrısı da burada: Pop müzik, Arap müziği, taverna müziği, türkü ya da marş gibi farklı yer ve zamanlara ait, artık hiçkimsenin olan müzikler orada serbestçe alıntılanabilir. Hiçbir üslubun içinde fazla kalmadan, bir diğerine geçilir. Ahmet Kaya'nın devrimciliği de, tıpkı Selda'nın müziğindeki marş temposu ya da türkü ritmi gibi bir alıntıdır. Bir zamanlar Orhan Gencebay'ı dinleyenler o müziği içlenerek dinliyorlardı belki, ama bugünün arabeski Orhan Gencebay'ı da çoktan bir alıntıya dönüştürdü. Arabeskin bugün daha yaygın olan türleri, gittikçe bütün "içlilik" ya da "sahicilik" iddialarından vazgeçerek, kendisini ancak kendisinin taklidi olarak var edebiliyor. Türkçe Arapça gibi söylenebiliyor ya da Türkçe entonasyonlu İngilizce sözlü arabesk yapılabiliyor. Ya da "şiveli" bir söyleyiş seçiliyor; sanki bir yörenin şivesiyle söyleniyormuş gibi, aslında olmayan yörelerin olmayan şiveleriyle söyleniyor. Dilin böyle yalnızca bir taklit ögesine, bir görüntüye, bir aksesuara dönüşmesi, ancak yaşanan mekân ve tarihle kurulan ilişkilerin seyirlik bir hal aldığı bir toplumda mümkün olabilirdi. Arabesk dediğimiz dil, içinde fazla kalmadan başkalarıyla birlikte dolaşabileceğimiz mekânlar sunuyor bize: Bu bir taverna olabilir, bir meyhane olabilir, Ahmet Kaya'da olduğu gibi bir zamanlar devrimcilerin düzenlediği "geceler" olabilir, ya da bazen Selda'da olduğu gibi bir yürüyüş...

Arabesk "bugün gelip yarın kalan"ın, önceki ve bugünkü

kültürünün uzlaştığı yerdir: Hem o, hem ötekidir. Aynı zamanda onu geldiği yerden de, kaldığı yerden de ayıran, önceki kültüründen koptuğu, yeni tanıştığı kültüre direndiği yerdir: Ne o, ne ötekidir.⁶ Ama böyle bir yer yoktur aslında, ya da yalnızca bir yüzeydir, bir görüntüdür, ya da bugün yaşadığımız şekliyle hayattır.

Bir Jest Olarak...

Dünyayla ilişkimizin aslen bir seyretme ilişkisine dönüşmesinde, Türkiye'de nispeten yeni gelişen reklamcılığın önemli bir etkisi oldu. Çünkü bir malı tanıtmak, o malın özelliklerini tanıtmaktan çok, onunla ilgili bir imaj kurmayı, bir görüntüyü gerçek kılmayı da beraberinde getiriyor. Bir nesneyi üretenlerle satanlar arasındaki ayrışma, çok daha önce yaşanmıştı. Reklamcılığın ayrı bir sektör haline gelmesiyle, aynı süreçte bir kopuş daha yaşandı yalnızca: Bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanlar, tanımaya dayanan bilgi ile tanıtmanın bilgisi birbirinden tamamen koptu. Reklamcılığın gelişmesinden önce de mallar vitrinlerde sergileniyordu; o zaman da mallar, emek ürünü olduğunu gizleyen bir kimlikle çıkıyordu karşımıza. Reklamcılık yeni bir dünya yaratmadı; yalnızca patronları da "özgürleştirdi". Bir de seyirlik toplumun sınırlarını genişletti; basını, televizyonu ve billboard'larıyla heryeri bir vitrine dönüştürdü.

Bugün bu değişimin en belirgin olarak görüldüğü alanlardan biri de politika. Seçim kampanyalarında artık bir partinin hangi programı savunduğundan çok, hangi kimliği, hangi imgeyi ya da üslubu seyre sunduğu önemli. Partilerin programla-

6. Hilmi Yavuz, "Lumpen Kültürü Üzerine: "Ne o, Ne öteki!", Kültür Üzerine, Bağlam Yayınları, 1987, s. 99-103. "Sınıfsız ve tarihsiz olmanın belirlediği bir konumda görüyor kendini lumpen: Ne o, ne öteki. Türk lumpeni hem kırsal kültürü hem kentsel kültürü, hem Doğu kültürünü hem Batı kültürünü olumsuzluyor. Onun yaşam ve kimlik imajını belirleyen bağıntı budur: Ne o, ne öteki."

n ile tasarlanan kimlikleri arasındaki ilişkiyse, gittikçe daha nedensiz, daha keyfi bir hal alıyor. Bu "gösteri" anlayışı, kuşkusuz yalnızca seçim kampanyalarıyla da sınırlı değil. Halk oylaması Türkiye'de, politikacıların birbirlerine ve halka yaptıkları bir jestten daha fazla bir anlam taşımıyor. Özal, son seçimlerde istediği oyu alamazsa siyasetten çekileceğini açıklamıştı. Dalan, *Tempo* dergisinde İstanbul metrosuyla ilgili yolsuzlukları açıklayan bir haber yayımlanınca, ertesi gün hemen dergiyi mahkemeye vereceğini açıkladı. Ama ne Özal siyasetten çekildi, ne de Dalan dergiyi mahkemeye verdi. Bütün bunlar basında bir kere yer aldıktan sonra, Özal "çekiliyorum" demekle çekilmiş, Dalan "mahkemeye vereceğim" demekle dava açmış gibi oldu. Bütün bunlara karşı çıkmak için, bir başkası da çaresizlik içinde "kendimi yakacağım" diyebilir, bu da bir jesttir ve kendisini yakmış kadar olur.* Sözün geçersiz olduğu, bir simgeye dönüştüğü bir toplum, muhalefeti de kendisi gibi bir jest, bir simge olmaya zorlar.

Kör Dövüşü

II. Dünya Savaşı'ndan bu yana Batı'da gelişen birçok altkültür, daha çok simgesel bir muhalefet olarak gelişti. Punklar, Dazlaklar, ya da onlardan önce etkili olan birçok başka muhalif grup, kendilerini aykırı bir görüntü, meydan okuyan bir üslup, varolan düzene ters gelebilecek simgelerden oluşmuş bir kolaj, bir gösteri olarak ortaya koydu. Çoğunlukla da işçi ve göçmen mahallelerinde ortaya çıkan bu gruplar, kendilerini varolan düzenle çatışan bir görüntüye dönüştürmeye, bedenlerini temsili bir biçimde "dekore etmeye" çalıştılar. Efendi'nin dilini simgesel bir biçimde bozdular, varolan kültürün simgelerini

* 8 Kasım 1988'de, oğlu idamla yargılanan bir kadın, üzerine benzin dökerek kendini yakmak istedi. Bunun bile bu kadar az ses getirdiği, bu kadar çaresiz kaldığı bir dünyada, sözün fiilin yerini bu kadar kolayca almasına şaşmamak gerek.

çalarak aykırı anlamlar kazandırmayı denediler. Tıpkı minibüsünü "maşallah"larla, dantel işi süslerle, teknolojinin ya da cinselliğin yerine geçen simge ya da nesnelerle dekore edilmiş tuhaf ve aykırı bir mekâna dönüştüren minibüs şoförü gibi onlar da her şeyi seyirlik bir nesneye dönüştüren bir toplumda gözü rahatsız eden bir vitrin haline getirmeye çalıştılar kendilerini, yaşadıkları yerleri. Modern tüketim toplumu, sınırsız bir gösterge imparatorluğuyla birlikte kurulmuştu; onlar bu imparatorluğu, Umberto Eco'nun deyişiyle "semiyotik bir gerilla savaşı"yla içerden çökertmeye çalıştılar. ⁷

Simgeler de göçebe bir hayat sürüyor. Bugün çevreci bir hareketin simgesi olabilecek bir caretta caretta, yarın pekâlâ büyük bir turizm şirketinin amblemi de olabilir. Yakın geçmişte sol hareketin benimsediği "geçmiş sahiplenmek, geleceğe yürümek" gibi bir tema, çoktandır banka reklamlarında kullanılıyor. Nitekim, düzeni karşılarına alan Punklar, bütün aykırı aksesuarlarıyla birlikte Batı'da çoktan reklamcılarının sınırsız hammadde deposuna giriverdi. Modacı Mary Quant, desenlerini çizerken bir başka altkültür grubundan, Mod kızlarının giyim tarzından etkilendiğini söyler. Nasıl altkültürler egemen kültürün simgelerini çalıp aykırı bir simgeler sistemi oluşturmaya çalışırlarsa, tüketim toplumu da aynı simgeleri sınıfsal ya da tarihsel içeriklerinden arındırıp piyasaya iade eder. Piyasa ise, kendi ilkeleri işlediği sürece, muhalif simgelerin serbest dolaşımına izin verecektir.

1968'de Fransa'da etkili olan Situasyonistler, toplumun seyirlik bir topluma, bir gösteri toplumuna dönüştüğüne işaret eden ilk devrimci hareketti.⁸ Eco'nun "semiyotik gerilla savaşı" tespitine, şöyle cevap vermeleri beklenebilirdi: "Sözcükler,

7. Umberto Eco, "Televizyonun Mesajına Semiyotik Bir Bakış", alın-
tlayan Dick Hebdige, *Gençlik ve Altkültürleri*, İletişim Yayınları, 1988, s.
75.

8. Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. Melih Başaran-
Mehmet Sert, Ayrıntı Yayınları, 1992.

partizanların silahları gibidir; savaş alanında terk edildiklerinde karşı devrimin eline geçer ve savaş esirleri gibi angaryaya tabi tutulurlar."⁹ Haklıydılar; ama bu, 1968 yılının, aradan 20 yıl geçtikten sonra tarihsel içeriğinden tamamen arındırılmış bir ahlaka, bir başkaldırı simgesine, bir görüntüye, ilk iki sayısı düşmüş bir 68'e dönüşmesine engel olmadı.

Seyredenın Görmediğı

Bütün bunlardan yola çıkarak her şeyin bir üsluptan, bir adlandırmadan, bir görüntüden ibaret olduğunu mu söylemeliyiz?

Vitrinler, hep bir bolluğa işaret eder. Ama bu bolluğu mümkün kılan, onu vareden, onun için harcanan, o sırada tükenen yer almaz vitrinde. Vitrin, teşhir ettiği malın bir emek ürünü olduğunu gizler bakan kişiden. Nasıl piyasa farklı emek biçimlerini eşitler ve malları soyut bir değişim değerine indirgerse, toplum vitrine dönüştüğünde de bütün yaşantılar, yitirilen fırsatlar ve sarfedilen emek bir imajdan ibaret kalır.

Rumeli Hisarı'ndaki bir antikacının vitrininde, on dokuzuncu yüzyıldan kalma bazı ibrikler var. Zamanında defolu sayıldıkları için pazarlanamamışlar. Defoları, veremli işçilerin soluklarıyla birlikte cama üfledikleri kan damlaları. İbrikler bugün antika fiyatında.

Ama acıyı vitrine çıkaranlar, her zaman öteki olmayabilir. Acı çekenlerin kendileri de artık yaşadıklarını seyirlik kılabilir.

Marx metaların dilinden, her metanın bir "toplumsal hiyeroglif" olduğundan söz etmişti. Bu hiyeroglif çözülüp, piyasadaki görüntülerin farklı dilleri olduğu görülebilir mi? Özal, jestleriyle kamuoyuna bir şeyler anlatıyor. Saçlarını kazıtan, çıplak ayakla işbaşı yapan, yemek yemeyerek simgesel bir di-

9. Mustapha Khayati, "Esir Alınmış Sözcükler", *Defter*, sayı: 4. Nisan-Mayıs 1988, s. 59.

reniş imkânı arayan işçiler de kamuoyuna bir görüntü sunuyor. Bu iki görüntünün, aynı görüntü olduğundan söz edilebilir mi? Galleria ve arabeskin, seçim kampanyalarının ya da açlık grevlerinin hiyeroglifleri çözüldüğünde, ardında aynı şey mi bulunacak?

Bu yazı bir metafordan yola çıktı, toplumun "vitrinleşmesi"nden söz etti. Ama öyle görünüyor ki, bugün bu olguyu anlayabilmek için artık bu metaforu yıkmak, doğrudan vitrinlerin kendisine bakmak gerekiyor. Onları kıramadığımıza göre... Türkiye'de vitrinler hiç bu kadar zengin, insanların alım güçleri hiç bu kadar düşük olmamıştı. Şunu biliyoruz: "Görüntü, bir imaja dönüşecek kadar birikmiş sermayedir."¹⁰ Bunu biliyor olmak, bakışlarımızı vitrinin dışındaki bir hayata çevirebilecek mi?

10. Guy Debord, *a.g.e.*, 34. paragraf.

ADLANDIRILMAK

1980'LERİ, yaşananların hızla söze döküldüğü, sözde vücut kazandığı bir dönem olarak tanımlamak sanırım yanlış olmaz. Yakın zamana kadar adı konmamış, bugünse "birey", "kuşak", "özel hayat", "cinsellik" gibi adlandırmalarla tarif edilen birçok alan bu dönemde söze döküldü; bir söz patlamasının nesi nesisi oldu, ayrıştırıldı, sözle kuşatıldı.

Adlandırmak, bir nesneyi, olayı ya da eylemi tanıdık bir adla çağırmak her zaman bir kavramsallaştırmayı, bir düzenlemeyi, bir sınıflandırmayı içerir; adlandırılan ile kurulacak ilişkiyi tayin eder. Öte yanda dilin hayata ya da kendi dışına göndermelerinin yok olduğu bir durumda, adlandırmanın bir tanıdıklığı ya da tanışma ihtimalini ortadan kaldırdığı bir durumda, artık bu kavramsallaştırma yalnızca bir kurmanın ifadesidir. Artık söz, tamamen dışsallığıyla beliren söz, kurucu ve kışkırtıcıdır; düzenler, odak noktalarını belirler, üzerinde konuşulana kendi düzenine çağırır, ona doğru kışkırtır. Yaşananlardan ya da hissedilenlerden hangi imajlarla, hangi metaforlarla konuşulması gerektiğini belirler, konusmacıları tespit eder, onları sınırları çizilmiş bir söz siyaseti içinde konuşmaya davet eder. İnsanların özel hayatlarını açıklamaya çağrılmaları için, önce onun bir sır olarak tarif edilmiş olması gerekir. Cinsellik ancak hayatın karanlıkta kalmış gizli bölgesi olarak tarif edildiğinde, insanlar onu deliğinden çıkarmaya, sözün ışığıyla aydınlatmaya çağrılabilir. Söz düzeni artık kendi hakikatini, kendi tanıdık dünyasını kurmuştur; edilen her söz, kurulan ta-

nıdklığın içinde bir yere yerleşecektir.

1980'lerde bir söz patlamasıyla birlikte maruz kaldığımız, bakışları, duruşları, dokunuşları, hazları belirli bir düzen içinde adlandıran, bu düzen içinde konuşmaya çağıran bu söz siyasetini, yaşananları bir kovuşturmanın nesnesi haline getirdiği için Foucault'nun kavramıyla bir kuşatma, bir "söyleme kışkırtma" olarak tanımlamak mümkün.¹

Foucault *Cinselliğin Tarihi*'nde, on yedinci yüzyıldan itibaren Batı'da cinselliğin tarihini, cinselliğin üzerindeki örtünün kaldırılmasının, hazların sınıflandırılmasının, cinselliğin bir bilme talebinin nesnesine dönüştürülmesinin tarihi olarak ele alır. Yaklaşımı, cinselliğin tarihini bir bastırmanın, bir inkârın tarihi olarak ele alan yaklaşımlardan farklıdır. Batı'da üç yüzyıldır cinselliğin zorla ya da gönüllü olarak söze geçirildiğini, bilimsel-kurumsal bir disiplinin hedefi olduğunu göstermeyi amaçlar. Bu çerçevede cinsellik, konuşulduğu sürece ve konuşulduğu ölçüde belirleyici olmuştur. Müstehcen tecrübe ve fantezilerin en ince ayrıntılarına kadar anlatılmasını talep eden okul müdürlerinden skandal edebiyatına kadar tüm toplum, cinselliğin itirafını herkes için genel bir kurala dönüştüren bir mekanizmanın parçasıdır. O halde cinsellik bastırılmaktan çok, söylemle kuşatılmış, söze hapsolmuştur. Gölgede bırakılmaktan çok, kışkırtma mekanizmaları ve çağrı teknikleriyle konuşturulmuştur. Bu, iktidarın işleyişine dair bir kavrayışı da beraberinde getirir: İktidar red, inkâr, engelleme, yasaklama ya da saf dışı bırakmadan çok kurma, düzenleme, kışkırtma ve çoğaltma teknikleriyle işlemektedir. Bastırmayı ya da yok etmeyi değil, ayrıştırmayı, çeşitlendirmeyi, görünür kılmayı içerir.

1. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi* (1), çev. Hülya Tufan, Afa Yayınları, 1986.

Foucault'nun anlattıklarının iki farklı okuması mümkün. Biri, bu hikâyede iktidarın ne olduğuna dair genel bir kuram oluşturma çabasını görebilir; Foucault'yu bir iktidar kuramcısı olarak ele alabilir. İkinci yaklaşım ise bu hikâyede modern Batı toplumunun gelişimindeki belirli bir tarihsel evreyi betimleme çabasını görebilir. Foucault'nun kavramlarının açıklamaya çalıştığı tarihle sınırlı olduğunu kaydeder; "kuramcı" Foucault'dansa "tarihçi" Foucault'yu öne çıkarır. Ben burada Foucault'nun bazı kavramlarını devralırken, ikinci yaklaşımdan yayanayım. Böyle bakıldığında Foucault'nun kurduğu hikâye, Batı Avrupa'da klasik çağı liberal çağdan ayıran toplumsal devrimin, merkezi yapıların yerlerini kısmi disiplinlere bırakma sürecinin, disiplinin devletin dışında toplumun tümüne yayıldığı, iktidarın daha parçalı ve kısmi bir nitelik kazandığı bir sürecin ya da Foucault'nun tercih etmeyeceği bir kavramla söylersek "sivil toplum" a özgü iktidar stratejilerinin oluşma sürecinin hikâyesi olarak belirir.² O halde bunun çok farklı bir tarihi, 1980'ler Türkiye'si'ni anlamak açısından ne gibi bir önemi olabilir?

Foucault'nun anlattıkları, yakın zamana kadar bizler için belki yalnızca iktidarın çokmerkezliliğine ve çağıncılığına işaret eden genel bir iktidar kuramından ibaretti. Böyle bir iktidar kuramının ise kışkırtılmış söylemden çok, bastırılmış sözün hâkim olageldiği bir toplum için çok fazla çözümleyici değeri olduğu söylenemez. 1980'lerin farkı da burada yatıyor: Devletin yasaklayıcı söyleminin dışında, resmi-merkezi söylemin dışında, çok daha kısmi düzeyde kendini gösteren, yasaklayıcı olmaktan çok çağırıcı, baskıcı olmaktan çok kışkırtıcı bir söz siyaseti ilk kez 80'lerde kendine önemli bir alan yarattı. Bunun ne kadar "disiplinli" ya da "disiplinsiz" bir süreç oldu-

2. Foucault'nun "kuramcı" ve "tarihçi" kimliklerini tartışan bir yazı için: İskender Savaşır-Nurdan Gürbilek, "Foucault'nun Hapishanelerine Giriş", *DeFTER*, Nisan-Mayıs, 1989, sayı: 9, s. 7-10.

ğunu, bu siyasetin Foucault'nun anladığı anlamda "ıslah edici" olup olmayacağını anlamamız için belki henüz vakit erken. Bu toplumun, bütün bu kavramların işaret ettiği iktidar stratejilerine direncinden de söz edilebilir. Ama en azından şu söylenebilir: 80'lerdeki kültürel değişim, Foucault'nun çözümlemeye çalıştığı söz düzeninin, çok farklı mekanizmalarla da olsa artık bizleri de içine aldığını gösteriyor.

Şöyle örnekleyelim:

Eşcinselliği "Kronik Bunalım" başlığı altında kamu önüne getiren Ertürk Yöndem, bütün ahlakçılığı ve yargılayıcılığıyla, ilk bakışta alışık olduğumuz bir baskının sesidir. Ama bugüne kadar bilinen, tanınan ama kamuoyunda telaffuz edilmemiş bir cinselliğin adını koyması, konuşmaya zorlaması, ısrarlı bir kovuşturmanın ve hoyrat bir sorgulamanın hedefi haline getirmesi, "vaka" olarak tanımladığı bir cinselliği uzmanların bilgisine sunması açısından bu toplum için yeni bir figürdür. Yöndem, geleneksel iktidardan beklenenleri yerine getirir. Ama bir şeyi daha dener; eşcinselliği kabul edip bir tedavi kurumuna teslim etmek üzere konuşturmaya çalışır. Geleneksel iktidardan beklediğimiz yasaklamanın yerini, bir tür söze kısırtma almıştır.

Foucault, Batı'da cinselliğin konuşturulmasının iki farklı örneği üzerinde durmuştu. Biri şu: 1867 yılında Fransa'da bir köyde yarı meczup bir tarım işçisi, küçük bir kızla oynasırken yakalanır. Köy hayatında sıkça rastlanabilecek bu gündelik olay, birden bir dizi iktidar mekanizmasını harekete geçirir: Anne babalar işçiyi muhtara, muhtar jandarmaya, jandarma yargıca, yargıç doktora, doktor da uzmanlara teslim eder. Kafatasından yüz kemiklerine kadar incelenen, tüm "hakikat"ini itirafa zorlanan işçi, bir adli tıp raporunun konusu olacak ve sapkınlıklardan başlayarak cinselliği gözetleyen, sicile ve arşive geçiren bir bilimsel söyleme malzeme oluşturmak üzere bir

hapishaneye kapatılacaktır.

Aynı yıllar, sözün iktidarının daha ileri bir aşamasını temsil eden bir ifadeye tanık olur. *Gizli Yaşamım* adlı on bir ciltlik kitabın isimsiz İngiliz yazarının itirafları, herhangi bir otorite ya da uzmanın sorgulamasının gönüllü ya da gönülsüz bir karşılığı değildir. Cinsel hayatını günü gününe, ayrıntılarıyla kaydeden yazarın yayımlamadığı kitabı, ancak elli yıl sonra varolacak bir hoşgörünün habercisi gibidir. Söze dökülebildiği sürece, uzmanlar ve otoriteler tarafından ne kadar aykırı görülüyor olursa olsun, her yaşantı aynı normallik parantezinde anlatılabilir. Çünkü bir zamanlar normalleştirmeyi mümkün kılmak için gerek duyulan kurum ve pratiklerin yerine getirdiği denetleme işlevi, artık sözün kendisine sinmiştir. Bu yüzden söze dökmek, denetlenmeye razı olmaktır; neyi nerede söylediği önemli olan birileri tarafından değil, sahipsiz kalmış bir sözün öznesi olabilecek herkes tarafından.

1980'lerde Türkiye'de hissedilmekte olan sözel iktidarın, Foucault'nun kaydettiği iktidar tarihi ile kuşkusuz bir paralelliği var. Ama burada vurgulanması gereken, üç dört yüzyıllık bir tarih içerisinde yaşanması ve bir kısmının aşılması gerektiği farzedilen farklı iktidar biçimlerinin Türkiye'de aynı anda barınıyor olması. Devletin televizyonunda sapıkları teşhir eden ve cemiyetin kınamasına sunan Ertürk Yöndem hem geleneksel iktidar biçimlerinden beklemeğe alışık olduğumuz yasaklayıcı söylemi kullanır, hem de neredeyse yardımsever bir tonda tahkir ettiği insanları söze kışkırtır, mutsuzluklarını itirafa çağırır. Diğer yandan, devletin baskı aygıtlarından ayrılmış, siyasi ve mesleki kimliklerini bu aygıtlara karşı olarak tanımlamış sivil uzmanların varlığı da tartışma götürmez. Cinselliği tıbbi bir vaka olarak ele alan, çözümleyen ve sınıflandıran, tedavisinin imkânlarını araştıran bir söylem daha çok son yıllarda sesini duyurmaya başladı. "Erken Boşalma" (*Yeni Gündem*) gibi vakalar vesilesiyle dile getirilen çağrıları –yeni kurulan cinsel tedavi merkezlerinde tedavi olmaya çağrı– artık

sık sık duymak mümkün. Buna rağmen bunların, Batı'da yaşananlardan farklı olarak, cinselliğin tıbbileşmesine hatırı sayılır bir katkıda bulunduğunu söylemek zor. Son olarak, salt söylenenler düzeyinde bakıldığında, kendisini nispeten daha geleneksel olan, kurumsal pratiklere denk düşen bu iki iktidar biçiminden farklı olarak görmek isteyen bir tasarınnın daha varlığından söz etmek mümkün. Kendisini yakın zamana kadar daha çok edebiyatla sınırlı kalmış temalarla ifade eden, bugüne kadar kamu önünde konuşulmamış konuları bir iç dökmesiyle ifade eden, kendisini her türlü kurumsal ve pratik yükten arındırmış bireyin özgürlüğü şiarı altında meşrulaştıran bu tasarınnın önemsenecek yönü çağdaşlığı. Cinsel fantezilerin özgürce tasvirinden, haftalık dergilerin "sevgiliniz biseksüel olsaydı ne yapardınız?" gibi sorularına verilen açıksözlü cevaplardan oluşan dosyalar, bu çağdaş tasarınnın bir parçası. Kuşkusuz artık söz, çözümleyici ve sınıflandırıcı bir bilimsel söylemden çok, yaşananları estetize eden bir söylem düzenine eklemlenir. Çünkü böylesine özgürleşmiş bireyin yapıp ettikleri, işgal ettiği konumlarla ilişkisi ancak estetik olabilir. Artık önemli olan yapılp edilenler, yaşananlar ve hatta hissedilenler değil, onların bir iç dökme söylemi içersinde nasıl dile getirildiğidir. Söz, özgürleştirici olması düşünülen, karanlıkta kalmış alanları aydınlatan söz, artık bilmek isteyen bir otoriteden ya da uzmanlardan bağımsız olarak, denetleme işlevini kendi başına yerine getirir. Bu, Batı'da Foucault'nun kaydettiği tarihin en ileri aşamasına –kıskırtılmış, merkezsiz bir sözün hâkimiyetine– denk düşer. Burada çarpıcı olan, itiraf ya da günah çıkarmaya Türkiye kadar yabancı bir toplumda, herhangi birinin bu modern stratejinin çağrı mekanizmalarına bu kadar açık, bu kadar dirençsiz olması. Bu açıklık ise, toplumla iktidar stratejileri arasındaki ilişkilerin burada Batı'dakinden daha farklı bir biçimde kurulmuş olduğunu düşündürüyor.

Son yıllarda aynı anda maruz kaldığımız bu üç farklı iktidar biçiminin, bu üç ayrı söz siyasetinin örnekleri çeşitlendirir-

lebilir: Toplum içindeki kurumları devletin baskıcı iktidarının bir uzantısı olarak kullanmayı deneyen Türk Kadını Koruma Vakfı, cinsel tercihleri bir sapıklık olarak çözümleyip tedavi etmenin imkânlarını araştıran Özcan Köknel ve nihayet bir egemenlik biçimi karşısındaki ayaklanmayı bir adlandırma sorununa indirgeyen Duygu Asena. Batı'da bunlara denk düşen biçimler kendi tarihsel alanlarını yaratırken, yalnızca üzerinde iktidar olduklarına karşı değil, geçmiş ve gelecek iktidar biçimlerine karşı da zorlu bir mücadele veriyorlar ve kazanıyorlardı. Bu mücadelede kazanmak, hegemonik olmak, yani adlandırılmamak, bir iktidar biçimi olarak görünmez olmak, tarif edilememek demektir. (Roland Barthes, burjuvaziyi "adlandırılmak istemeyen toplumsal sınıf" olarak tanımlarken, bu hegemonya biçimine işaret eder.³ Ancak bu adsızlık, bu görünmezlik sayesinde burjuvazi başkalarının adına konuşabilir, onların dilini çalabilir, nesneleri ve ilişkileri kendi tarihsel içeriklerinden arındırıp doğal ve evrensel kılarak kendi sözlüğünü oluşturabilir; bu sayede kendisini sessiz bir norm olarak geçerli kılabılır.) Son yıllarda Türkiye'de yaşanmakta olanın, insana ister istemez bir karikatür gibi gelmesi, biraz da iktidarın bu görünmez, anonim niteliğinin olmamasından kaynaklanıyor.

Yine de, bu karikatürün kuşatmaya çalıştığı bir gerçeklik var. Ortak bir düşman; alt kültürlerin bilgisinin hep aynı tasarımın sözü olmaktan kurtulup, başka bir sözün dilini araştırma imkânları. Bastırılmış, görünmeyen ya da ihmal edilmiş yaşıntılarda biriken bu bilgilerin, kendilerine yabancı olmayan bir adlandırma düzeni bulma ihtimalleri; söylem düzeninde gerilere itilmiş, kuralın gevşediği izlenimini veren bir ortamda söze başlar başlamaz adlandırılmaya maruz kalan bilgilerin ayaklanmasından doğan bir imkân...

3. Roland Barthes, "Günümüzde Söylen", *Yazı Nedir?*, çev. Ragıp Ege, Hil Yayın, 1986, s. 163.

Haftalık dergiler, 1980'lere damgasını vuran söz siyasetinin oluşmasında önemli bir rol oynadı. Cinselliklerin sınıflandırılmasında öncülüğü onlar üstlendiler. Haftalık dergilerin çoğu kapak konusu ya da dosyasında şu fark edilebilir: Adlandırma ve imaj, haberden ya da hikâyeden önce gelir. Önce ad konur, imaj tasarlanır; sonra artık tanındık kılınan hayat hikâyeleri bu sözel ya da görsel adlandırmanın içine yerleştirilir. (Aynı hafta *Nokta*'da kapak, *Yeni Gündem*'de dosya olan biseksüeller için tasarlanan imaj, her iki dergide de aynıydı. Artık biseksüeller denince akılda kalacak olan şu: Arkası dönük iki erkek ve bir kadın; kadının yüzü görünebilir.)

Ahmet Oktay *Toplumsal Değişme ve Basın*'da, son yıllarda haber başlıklarının enformatif olmaktan çok imajinatif bir özellik kazandığını, buna bağlı olarak da başlıklardan fiilin kaldırıldığını vurguluyor. Oktay'a göre "Adalet Sancılı", "Memura Bir Parmak Bal" gibi fiilsiz başlıkların bir işlevi de "okurun habere kıskırtılması"dır.⁴ Fiilsiz başlık, haftalık haber dergilerinin de sık sık kullandığı bir başlık biçimi: Üç Vakte Kadar Komünist Parti, Köylüye 500 Milyonluk Kazık, Siyasette Parfüm Kokusu, Beyoğlu Kan Revan, Tarikatlar Mecliste, Grevcilere Halk Desteği, Askere Oruç İzni. Başlıklardan fiilin kaldırılmasının, Oktay'ın sözünü ettiği "kıskırtıcılık" dışındaki işlevleri üzerinde de düşünülebilir. Ad, veri olanı çağırır, sabitler. Fiilsiz başlık değişmekte olan, ya da değişme ihtimali olan bir dünyadan haber vermek, bir oluşa dikkati çekmek yerine, hayattan yapılan bir alıntıyı bir imaja dönüştürüp her gün sözün dünyasını yeniden kurar bize. Cümlede adın fiilin yerini alması, fiilin hayattan kovulduğu, verilere mahkûm kalınan bir

4. Ahmet Oktay, *Toplumsal Değişme ve Basın*, B/F/S Yayınları, 1987, s. 108-9.

stabilizasyon ortamının dildeki karşılığıdır.

Haftalık dergilerin öncülük ettiği, giderek bu dönemdeki yazma ve düşünme tarzını belirleyen üslubun ayırt edici özelliği, fiilsiz başlıkların yanı sıra, yazıda fiillere ancak "-yordu" ve "-mıştı" ekleriyle birlikte yer verilmesidir. Salt dilsel düzeyde kalarak, bu üslubun dışladığı imkânın ne olduğu hakkında bir şey söyleyebilir miyiz?

Adlandırmak, çoğunlukla bir cümlelin öznesini tayin etmektir. Başka bir deyişle, adlandırmak bir şey söylemek değil, hakkında söz söylenecek ya da yeni bir bilgi eklenecek şeyi tanıdık nitelikleriyle çağırmaktır. Diğer yandan "yordu"lu anlatım, tanıdıklıkla başka tür bir ilişki içerir. Cümlede yüklem yalnızca fiili değil, konuşanın bakış açısını da ifade eder. Dilbilgisi kitapları "-yor" ekinin, şimdiki zaman eki olduğunu söylüyor; geniş olmayan, konuşanın ancak geçerken tanıyabileceği bir zaman. Bu yüzden "-yor" ekinin geçmiş zaman ekiyle ("-yordu" olarak) kullanılması, ancak anlatılan şey konuşan tarafından geçerken kavrandıysa, içerden yaşandıysa mümkündür. Başka bir deyişle, herhangi bir olayın "yordu" kipiyle anlatılması, anlatanın o olay hakkında bilinebilecek her şeyi bildiği, yaşamışçasına bildiği, tanıdığı iddiasını içerir.

Oysa faaliyetin ya da yaşantıların değil, adlandırmanın önemli olduğu bir anlatım tarzında söz her zaman hikâyeyi, tekilliği içinde tanımlanabilecek yaşantıyı önceler; eritir, alıntıdan ibaret kılar. "Yordu"lu fiilin gerçekleştirdiği, olayları dışardan gözleyenin cümlesini inanılır kılmak, imajın haberi önceleyişindeki tuhaflığı hafifletmek, kurgusalığa bir gerçeklik, bir içerdenlik, bir hayat kazandırmak, fiilsiz sözün kendisini bir hayatmışçasına hikâye etmesini sağlamaktır. Böylece basın kendi kurgusallığına, tanıdıklığın ve yaşanmışlığın kipi olan şimdiki geçmiş zamanla hayat kazandırmayı dener; fiilsiz söze, sanki bir şeyler oluyormuş, haberi yazan da onları geçerken görmüş gibi, bir hikâyeye canlılığı kazandırmayı dener. Başka bir deyişle "yordu"lu üslup imajı tanıdıklıkla donatarak, ta-

nırlıklığı ve yaşanmışlığı bir imaja, bir görüntüye dönüştürür.

Fiilin saf dışı bırakıldığı bir dil siyasetinin bir başka özelliği, geçmişte yaşananları bugünün fantezileri ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamadaki başarısıdır. Geçmişin bugün yaratılan imaj içinde bir alıntıya dönüştürülmesi, pop imgelerde sabitlenmesi, Fredric Jameson'ın kavramıyla bir "pop tarih" haline getirilebilmesidir.⁵ 68 Kuşağı'nın birdenbire söze boğulmasıyla gerçekleşen budur. 1968 hareketleri üzerine söz patlamasının, 1968'lerde yaşananlara her şeye rağmen daha yakın olan, büyük bir kopuşla onun uzağına savrulmamış olan 1970'lerde değil de 1980'lerde yaşanmış olmasının nedenleri de burada aranabilir. 68 Kuşağı'nın adının konmasına bugün ihtiyaç duyuldu ve bugünün söz siyaseti buna imkân tanıdı. Geçmişte yaşananlar tanıdık bir şeye dönüştürüldü, bir pop tarih olarak üretildi, yeniden tanımlandı. Sözün evetlediği, aslında kendi kurduğuydu. (Çarpıcı bir ayrıntı: Bu pop tarihi kuran ve evetleyenler arasında, geçmişte bu hareketi yok etmeye çalışan bir de subay vardı. Yılmaz Erkekoğlu emekliye ayrılır ayrılmaz "devlet" alanından "toplum" alanına geçti. Söz gazetesinde anılarını yayımladı; bir zamanlar yok etmeye çalıştığı bir hareketi, bu kez evetleyerek kuralı başka biçimlerde işleten bir söz düzeni içinde yerini aldı.)

Öte yandan 12 Eylül öncesi sol geçmişin kaderi farklı oldu. Bugüne daha yakın olduğu için, 80'lerin özgürleşme ve bireyselleşme söylemini kışkırtan bir karşıt model olarak kullanıldığı için, dahası bu geçmişe sahip olan çoğunluğun sınıfsal yapısı gereği, bu geçmiş poplaştırılmış, estetize edilmiş ifade-sini ancak arabesk denen alanda bulabildi. "Yorgun Demokrat/Genç Jakoben" karşıtlığının, aslında hiçbir sahicilik iddiası taşımayan "demokrat" ve "jakoben" adlarıyla ilgi toplaması,

5. Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", çev. Deniz Erksan, *Postmodernizm*, der. Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, 1990, s. 76-85.

80 öncesi sol geçmişten yaptığı alıntılardaydı; bir tanıdıklığı tüketime sunmasındaydı. Burada vurgulanması gereken, insanların geçmişlerinin ellerinden alınması değil. Çünkü bu yasaklayıcı, yok edici bir politikayla da yapılıyor. Burada yeni olan, bunun artık yalnızca baskı kavramıyla ifade edemeyeceğimiz bir mekanizmayla, bir susturmadan çok bir söze kıskırtma, sözün süzgecinden geçirmeyle yapılıyor olması.

Yaşanan her şeyin, denetleyen ya da estetize eden bir söz tarafından tüketildiği, dilsizliğe ya da dil dışına itildiğimiz bir ortamda, dilin bundan ibaret olmadığını ortaya koyabilmek için denenmesi gereken bir şey var: Yaşantıları koparıldıkları tarihe iade etmek mümkün olmadığına göre, yaşantılara koparıldıkları tarihi iade etmek. Adlandıran söz düzeninin, kendisini bize yansıtmış gibi gösteren bu düzenin adını koyabilmek, tarihini kurabilmek. Jameson özneyi kuşatan devasa sistemde, onu bir mekân duygusuyla donatan bir kültüre, "zihinsel bir haritacılığa" duyulan ihtiyacı vurgulamıştı.⁶ Bu öneriden yola çıkarak şu söylenebilir: Belki bugün yapılması gereken, bazı bilgilere boyun eğdirirken bazılarını ısrarla söze boğan, geçmişte yaşananları kıskırttığı fanteziler doğrultusunda adlandırıp bir yere yerleştiren bu söz düzeninin, buna denk düşen kurum, pratik ve güç ilişkilerinin haritasını çizebilmektir.

Foucault şu soruyu sormuştu: "Cinselliğin 'saklanan şey' olduğu söylenir. Ama ya tersine 'itiraf edilen şey'se cinsellik?" Toplumun bireylerin özgürlük alanı olarak tanımlandığı, devlet karşısında toplumun güçlenmesine umut bağlandığı bir ortamda, bu soruyu şöyle sormak da mümkün: Toplumun baskıyla sessizliğe mahkûm edilmiş bir şey olduğu söylenir; ama ya tersine, adlandıran ve adlandırılan şeyse toplum? Ya insanlar kendilerini toplum olarak adlandırırken, kendilerine karşı bir şeyi adlandırıyorlarsa? Ya devleti kuşatması beklenen toplum, kendisi kuşatıcı bir şeyse?

6. Jameson, *a.g.e.* , s. 111-6.

Bu kuşatmanın bir özelliği daha var: Bazı kavramlarla birlikte, onların dile getirmiş oldukları yaşantıları da yok etmek. Televizyondaki seçim programında son seçimlerdeki ortamı değerlendiren Ertuğrul Özkök, sosyal demokratların artık eskiden olduğu gibi "yüzüne sinek konmuş çocuk resimleri" kullanmayıp daha "uygar" bir propaganda anlayışını benimsemelerini, Türkiye'nin nihayet uygar bir ülke haline gelişinin bir kanıtı olarak değerlendirmişti. "Yüzüne sinek konmuş çocuk resmi"nden "sıkılmış limon" kampanyasına geçiş, tabii ki bir değişmeye işaret eder. Bu iki imajın kendi dışlarındaki bir gerçeklikle kurduğu ilişki, onu yeniden üretme tarzları ya da resmettikleri hayata yaptıkları göndermeler farklıdır. Birincisinin reddi, ikincisinin ise uygarlık adına kabulü ne anlama gelir? Nasıl bir adlandırmayı olumlar? Gerçi her iki imaj da hayatı belli biçimlerde kodlar ya da estetize eder. Tek farkla; ikincisinin kodladığı hayat artık silinmiş, yok olmuştur. "Limon" imajı artık yaşananlara gönderme yapmaz; yokluğu, yoksulluğu ya da tükenmişliği dile getirmek üzere kurulan imaj artık kendi dünyasını yaratmış, kendi tanındıklığını kurmuştur. "Limon gibi sıkılmak" deyiminde bir zamanlar ifade edilen şey –tüketilmek, hayatiyetini kaybetmek– artık hatırlatılmaz. Alıntı, içinden çekip çıkarıldığı kaynağı artık kurutmuş, onu unutturmuş, onun yerine geçmiştir. Özkök'ün uygarlık diye olumladığı, kendini bütün boyutlarıyla yaşananların yerine geçiren bu söz düzenidir. Bu düzen içinde "yüzüne sinek konmuş çocuk resmi"nin neyi resmettiğinin önemi yoktur. Bu resimler ya da resmedilen ideolojinin ve kodların arkasında hâlâ kendini hissettiren yoksulluk artık yalnızca sol söylemin "ilkelliğinin" kanıtıdır.

Nilüfer Göle de *Söz* gazetesinde yayımlanan, seçim sonuçlarını değerlendirdiği "Yeni Sağ, Yeni Sol" adlı yazısında

benzer bir noktaya varır.⁷ "Devlet-aydın-halk" üçgeninin yerini artık "yönetim-siyasi partiler-toplumsal katılım" üçgeninin aldığını vurgular; bu geçişin aynı zamanda halk kavramından "bireyler ve sivil toplum" kavramına geçişi simgelediğini söyler. Bu değişimin aydınların konumundaki bir değişimi de haber verdiğini, halkı "cehalet ve tutuculuktan" kurtarmak isteyen modernist batıcı aydın ile "sömürü"den kurtarmak isteyen solcu politik aydının zamanını doldurmuş olduğunu savunur. Burada bir şeye, kavramların ardında silinip giden bir şeye dikkat etmek gerekiyor: bu tartışmada "cehalet ve tutuculuk" gibi "sömürü" de artık yalnızca bir imajdan, bir ideolojiden ibaret kalmıştır. Tahliller ve politika, devletçi sol söylemin eleştirisi üzerine temellendirilmiştir; ama diğer yanda, bu kurgu içinde "sömürü", geçmişin solcu politik aydınını nitelemenin, onun iktidarla ilişkisini, devletçilikten ve halkçılıktan beslenişini ifade etmenin ötesinde hiçbir anlam taşımaz. Nasıl yoksulluk Özkök için solcuların ilkeliliğinin kanıtıysa, sömürü de Göle için devletçiliğin tespit edildiği yerdir; bundan ibarettir. Tıpkı artık "emek" kavramı duyulduğunda, orda artık bir ilkelilik, bir devletçilik ya da bir iktidar aranması gibi...

Dilde hakikatten ya da sahicilikten söz etmek şimdilik mümkün değil. Bir soru sorulabilir: Her şeyi bir imajlar toplamına dönüştüren bir kültür endüstrisinin, farkı evetleyerek içerme eğilimi gösteren bir toplumun, kavramların dile getirdikleri ya da getirebilecekleri yaşantıları yok eden bir söz düzeninin nüfuz alanına girdiğimizde, sonuçta kurulan imajların, yapılan adlandırmaların gerçek olmadığını iddia edebilen kim olacaktır?

7. Göle, Nilüfer, "Yeni Sağ, Yeni Sol", Söz, 3 Aralık 1987.

1980'LERİN ilk yarısında Türkiye'de çıkan gazetelere göz attığımızda bir şeyi fark edeceğiz: 12 Eylül'ün hemen ardından darbeyi meşrulaştırmayı amaçlayan "anarşi ve terör" haberleri dışında, kamuyu ilgilendiren pek bir şey olmuyor gibidir. Örneğin *Hürriyet* gazetesinin hemen hemen tamamı, aile cinayetlerine ayrılmıştır. Karısını öldüren kocalar, çocuklarını öldüren anneler, kardeş cinayetleri... Bütün bu görüntülerde, o sırada yaşanan baskının, günlük hayatın sıradan bir olgusu haline gelmiş devlet şiddetinin işaretlerini bulmak imkânsızdır. Tam da devletin tekeli haline geldiği bir durumda, şiddet sanki özel hayatın bir olgusuymuş gibi ayrışır; ancak aile içi bir olay olarak anlamlandırılabilir, özel nedenler dışında bir nedeni yokmuş gibidir.

Bunun ilk nedeni şüphesiz basın üzerindeki sansürdür; gazeteler daha risksiz bir bölgeye, daha kurgusal haberlere yönelirler. Ama bugünden geriye bakıldığında, bu yönelişte 1980'lerin ikinci yarısına damgasını vuracak bir eğilimin ipuçlarını da bulmak mümkün. 1980'ler ilk bakışta birbiriyle çelişen iki gelişmeye sahne oldu: Bir yandan basın üzerindeki baskı ve denetim artarken, bir yandan da basın sektöründeki sermaye birikimi o zamana kadar görülmedik ölçüde arttı; yeni gazeteler çıktı, haftalık haber dergileri yayın hayatına girdi, giderek daha tanımlı bir okura (kadınlara, erkeklere, gençlere, ev kadınlarına, işadamlarına, çalışan kadınlara, başarılı erkeklerle, genç profesyonellere vb.) yönelik dergiler piyasaya çıktı.

İlk bakışta burada bir çelişki görülebilir: Haber konularının en fazla kısıtlandığı dönem, gazete ve dergilerin sayısının ve türünün en çok arttığı dönem olmuştur. Ama bazı alanlardaki daralma, başka alanlarda bir genişlemeye tekabül eder. Basının bu yenileşmeyi gerçekleştirebilmesinin, bu pazar arayışındaki başarısının nedeni de, o zamana kadar Türkiye'de hiç tanımlanmamış ya da pek az kurcalanmış alanlara doğru genişlemesi, yeni haber bölgeleri yaratması, bunları tüketime sunmasıdır. İşte özel hayat bu alanlardan biri olarak kamuoyunun gündemine geldi; gazete ve dergiler onu kuşattıkları, ona ilişkin beklentiler yarattıkları, onunla ilgili hazları kışkırttıkları, ona dair fanteziler oluşturdıkları, nihayet ona müdahale edebildikleri ölçüde yeni bir haber kaynağı yaratmış oldular.

Gerçi, 1980'lerin ilk yarısında başka konular yazılamadığı için gazete sayfalarını dolduran "aile faciası" haberlerini, daha sonra ortaya çıkan, daha tasarlanmış "özel hayat" gazeteciliğinden ayırmak gerekiyor. Çünkü birincisi, Türk basınında neredeyse klasikleşmiş bir haber verme tarzının, kişilerin özel hayatlarının "içyüzü"nü ya da "perde arkası"nı sergilemeye yönelik sansasyonel bir gazeteciliğin ürünü. 80'lere esas damgasını vuracak olan ise, özel hayatın pozitif önermelerle tanımlanmasını, insanların bu alan üzerinde yüksek sesle konuşmaya kışkırtılmasını, yeni hayat modellerinin oluşturulmasını, kısaca özel hayatın temsil edilebilir bir bölgeye dönüştürülmesini hedef alıyor. Daha önce mahrem sayılan, bu yüzden de kamuoyunda açığa çıkartıldığında sansasyon yaratan ya da skandal konusu olmaktan kurtulamayan özel hayat, Türkiye'de ilk defa 1980'lerde kamuoyunda açıkça konuşulabilir bir alana, bir itiraf ya da iç dökme nesnesine dönüştü. Ünlü yıldızların, kocasını öldüren kadın ya da sevgilisinin canına kıyan adam gibi sıradışı ve negatif örneklerin değil; politikacıların, işadamlarının, yazarların, ünlü ünsüz herkesin, yani sıradan ya da pozitif örneklerin alanı oldu. Bir yandan da Türkiye'de ilk kez hayat biçimleri sınıflandırıldı, adlandırıldı; "yalnız yaşayan

kadınlar", "çocuksuz çiftler", "68'liler", "marjinaler", "biseksüeller", "arabesk seven aydınlar" gibi kuşatıcı tiplerle oluşturuldu. Şehir yaşantısı, modern hayat içinde edinilebilecek çeşitli deneyimler belirli imgeler, belirli görüntülerle kuşatıldı.

80'lerdeki bu kaymanın; ilginin kamusal olandan özel olana kaymasının zorunlu bir tarafı var. Her baskı dönemi; sokağa, işyerine, siyasi örgüte uygulanan her baskı insanları ister istemez "iç"e kapanmaya; eve, kişiselliğe, yalnızlığa çekilmeye zorlar. Ama 80'lerin farkı da burada: Bu döneme damgasını vuran, bu tür bir içe kapanma, bu tür bir geri çekilme, mahremiyete ya da şahsi olana çekilme değildi. Tersine, bir patlamaydı. Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şeyin "dış"a açılmasıydı. Habere, enformasyona, görüntüye dönüşmesi, bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, "iç" ile "dış" arasındaki sınırın erimesi, öznelliğin diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi, aradaki farkın belirsizleşmesiydi.

Kuşkusuz bir "özel hayat endüstrisi"nden söz etmek mümkün. Bütün diğer alanlar gibi öznelliğin alanı da bir kez kitle iletişim araçlarınca kuşatılınca, bundan bazı mesleklerin çıkması kaçınılmaz. Artık özel hayat gazetecileri, özel hayat dergileri, özel hayat sineması, özel hayat romanları, özel hayat şarkıları var; bunlar kendi dillerini, kendi görüntülerini, kendi imajlarını yarattılar. Ama bu süreci yalnızca bir pazar arayışıyla, bir endüstriyle açıklamak mümkün değil. Çünkü bütün bunlar bir özgürleşme vaadiyle birlikte varoldular. 80'lerde insanların yabancılardan uzak tuttıkları alanın kapıları bir an için başkalarına, yabancılara açılmış, kamusal alandaki boşluk mahrem olanın kamusal bir değer kazanmasıyla doldurulmuş gibi oldu. İnsanlar bunda bir özgürleşme vaadi bulmasalardı, öznelliğin alanı bu endüstriye bu kadar kolay açılmazdı. Basın ya da medya bu kadar başarılı olamazdı.

O halde şu soruyu soralım: Özel ve kamusal alanlar arasındaki sınırın erimesi bugün bizim için ne anlama geliyor? Bu

erime, sınırlardaki bu yumuşama bize kendisini neden bir özgürlük vaadi olarak sunuyor? Bu vaadin seslendiği kim?

Bir sınır olduğunu varsayarak başlıyoruz. Özel hayatın diliyle kamunun dilinin; iş dünyasının, politikanın, sözleşmelerin, gazetelerin, reklamların dili ile ailenin, dostluğun, aşkın, cinselliğin, yalnızlığın dilinin ayrılmış olduğunu; ikisi arasında bölünmüş olduğumuzu, ikisi arasında bazen bir denge, bazen bir gerilim, bazen bir çatışma olduğunu varsayarak başlıyoruz.

Bu bölünmenin tarihi çok eskiye götürülebilir. Bölünmenin, şehir yaşıntısının bir sonucu olduğu söylenebilir. Eski Yunanlılar da ev hayatıyla şehir hayatını birbirinden ayırmışlar, şehrin ve politikanın alanı olan *polis* ile evin ve ailenin alanı olan *oikos* arasına bir sınır koymuşlardı. Eski Roma'da da *res publica* ile *res privata* farklı varlık ve iktidar alanlarını tarif ediyordu. Ama bu ayrımların bugün bizlerin yaşadığı modern bölünmenin atası olduğunu düşünmek yanlış olur. Çünkü her ne kadar bölünmenin tarihi şehrin, yani "medine"nin, medeniyetin tarihi kadar eskiyse de, bunun aldığı biçimler, yüklendiği anlamlar modern biçim ve anlamlarından farklıydı. Modern insan özel olanı daha doğal, daha özgür bir alan olarak görmeye, kamusal olanı ise zorunluluklar ve görevler alanı olarak tarif etmeye daha yatkın. Oysa Eski Yunanlılar için *oikos*, insanın kendini yeniden üretmesini sağlayan ev hayatının, çalışmanın, "ekonomi"nin alanıydı. Ev hayatı doğallık demekti, ama bu bir özgürlükten çok bir zorunluluk anlamına geliyordu. Özgürlüğün alanına geçmek içinse *oikos*'un dışına, *polis*'in alanına girmek gerekiyordu. Nitekim *polis* özgür erkeklerin, *oikos* bu özgürlükten mahrum bırakılmış, zorunluluğun alanına kapatılmış köle, kadın ve çocukların bölgesiydi.¹

1. Jean Bathke Elshain, *The Public Man, The Private Woman*, Princeton University Press, 1981, s. 12; Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958.

Eski Roma'da *privatus* kavramı bir mahrumiyeti tarif ediyordu. Sözcüğün anlamlarından biri, "kamu görevinden ya da rütbesinden mahrum kalmış" olmaktır. Dolayısıyla *privatus*, kamu görevi olan birinin, bu görevi aksatmadan yapabileceği işleri tanımlıyordu.² Sözcüğün modern anlamı ise böyle bir mahrumiyet içermiyor. Türkçe'deki "özel" sözcüğü gibi *private* da "bir topluluğun tüm üyelerinin ya da umurun ortak kullanımına değil; belli bir kişinin, grubun ya da sınıfın özel kullanımına ayrılmış, halka açık olmayan" anlamında bir ayrıcalığa, bir varlığa, bir zenginliğe işaret ediyor. Sözcüğün kökenindeki mahrumiyetin, ayrı düşmenin, dışarıda kalmışlığın izi silinmiş. (Benzer bir mahrumiyetin izi Türkçe "mahremiyet" sözcüğünde de var. "Mahrem" olan hem birine ait olanı içeriyor (harem) hem de ona yasak olana, bir mahrumiyete (haram) işaret ediyor. Bir klanın tabusunun hem o topluluğa özel olması, hem de ona yasak olması gibi. Bugün "mahrem"in karşılığı olarak kullanılan "özel" sözcüğünü ise sözlükler "yalnız bir kişiyi ilgilendiren, bir kişiye ait olan" olarak tanımlıyor.³)

Modern şehirdeki, burjuva toplumundaki kamu-özel ayrımı daha farklı bir bölünmeyi, farklı bir ikiliği temsil ediyor. Latince'de kamu (*res publica*), topluluğun tümünün malı olan, pazar yerinde alınıp satılamayan şeyler anlamına geliyordu. Bu anlamıyla da, tüm halk adına davranan devletin iktidarıyla özdeşti. Modern şehirde ise devlet iktidarının dışında oluşmuş bir alanı, tam da alınıp satılan mallar aracılığıyla, pazar ekonomisiyle birlikte oluşmuş bir alanı tarif etmeye başlar. Modern anlamıyla özel-kamu ikiliğine biçim veren de kamunun bu yeni anlamıdır. Şehirlerde servetin birikmesine, ortak çıkarları olan ayrı bir orta sınıfın oluşmasına paralel olarak nasıl devletten ayrı bir kamu alanı, bu çıkarların gerçekleşmesini mümkün

2. Paul Veyne, "The Roman Empire", *A History of Private Life*, 2. cilt, s. 163.

3. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi.

kılan bir şehir adabı oluşmuşsa, aynı sürecin sonunda kamu alanına mesafesiyle tanımlanan bir de özel hayat oluşmuştur: Kabaca bu, tüketim alanının üretim alanından, boş zamanın iş-ten, evin işyerinden, nihayet yatak odasının evin diğer odalarından ayrılması, yabancılardan gizlenmesi ve özel anlamlar kazanması demektir.⁴ Modern adabın tarihi, aynı zamanda özel olanın kendisini yabancılardan ayrıştırmasının tarihidir. Yukarıda varsaydığımız bölünme, özel hayatın diliyle kamunun dilinin ayrışması, bu sürecin bir sonucudur. Bu iki alan, bu iki dil artık birbirlerine olan mesafelerini koruyarak varolabilecek, hayatîyetlerini ancak aralarındaki gerilimle birlikte sürdürebileceklerdir.⁵

Modern bir sezgiden yola çıkalım. Diyelim ki, kamu hayatı bizim dışımızdaki bir zorunluluğa, bir görevler alanına, bizim denetimimizde olmayan ama katlanmak zorunda olduğumuz bir alana işaret ediyor. O halde yabancılarla ilişkiye girmek, belli roller içinde davranmayı, gerçek yüzümüzü saklamayı,

4. Lewis Mumford 17. yüzyılda hâlâ uşakların efendileriyle aynı odalarda yattığından, bütün odaların birbirine açıldığından, birbirine benzediğinden söz eder. Henüz evin odalarının birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış, özel işlevleri yoktur; orada yemek yenir, orada uyunur, orada çalışılır, misafirler orada kabul edilir, orada eğlenilir. Henüz özel hayat ile yabancılarla paylaşılan hayatlar, birbirine geçişi olmayan ayrı alanlara dönüşmemiş, ayrı odalarla sınırlanmamıştır. Bundan yüzyıl sonra ise artık ev içindeki mekânlar birbirinden ayrışır. Daha dar bir alanda kurulan çok odalı evlerde odalar "tıpkı bir sokağa dizilen evler gibi bir koridora dizilmeye", birbirine değil de bir koridora açılmaya başlar. Burjuva ailesinin mahremiyeti, misafirlerin önceden haber vererek misafirliğe gitmelerini, hizmetçilerin zille çağırıyor olmasını gerektirir. Uşak sofradan, çocuk anne babanın yatak odasından kovulmuştur. Ailenin ahlaki ve toplumsal anlamlarının dışında özel ve manevi bir anlam kazanması da aynı dönemin ürünüdür. Bkz. Lewis Mumford, *The City in History*, Penguin Books, 1961, s. 439.

5. Özel-kamu ikiliğinin felsefî boyutlarını ve bu ikiliğin 19. yüzyıl Batı edebiyatındaki yansımalarını inceleyen bir yazı için bkz. İskender Savasır, "Modernizmin Eşiğinde", *Defter*, sayı 5, 1988, s. 58-83.

maskeler ardında gizlenmeyi gerektirir. Yani şunu varsayıyoruz: Yabancılar gösterilen maskedir; doğal ve sahici olan ise maskenin ardındakidir, başkalarından gizlenendir, kişisel olan-
dır.

Eski Yunanlıların oyuncuların sahnede taktıkları maskele-
re *persona* adını verdiğini biliyoruz. Bugün sözcük, "kişi"yi
belirtiyor; yani maskenin ardındakini, maskenin koruduğunu,
rolün gizlediğini. O halde, şunu soralım: Kişinin kendisi ile
kamuya ya da yabancılar dönük yüzü arasındaki ilişkiyi ne-
den hep bir sahicilik-rol, doğallık-maske benzetmesiyle tarif
ediyoruz? Ne zamandan beri?

The Fall of Public Man'in (*Kamusal İnsanın Çöküşü*) ya-
zarı Richard Sennett, kamu hayatının güçlü olduğu toplumlar-
da sahne kostümleriyle sokak kıyafetleri arasındaki benzerliğe
dikkat çeker. Her ikisi de ev kıyafetlerinden farklıdır, her iki-
sinde de beden dekore edilecek bir nesnedir. On sekizinci yüz-
yılıda Romeo'yu oynayan oyuncunun aşk hayatının dillere düş-
mesi, bugün alıştığımızın aksine, onu daha inanılır bir Romeo
kılmaz. Tersine oyuncunun başarısı, sahnede kendi karakterini
saklayabilmesine bağlıdır. Aynı şekilde sokakta da insanlar,
kişisel tarihlerini, kişisel duygularını açıklamadan da, hatta
tam da bu yüzden başkalarıyla, yabancılarla ilişki kurabilirler.
Özel olanla kamusal olan arasındaki sınırı çizen de, ikisi ara-
sındaki gerilimi besleyen de on sekizinci yüzyılın büyük şehir
yaşantısıdır. Bu şehirlerde zengin bir kamu hayatı gelişmiştir
çünkü geleneksel toplumsal tabakalar dağılmıştır; insanlar ar-
tık doğal yollardan (ailesine, babasının işine, kökenine göre)
birbirleri hakkında fikir edinemez. Yabancılarla ilişki kurmak
bir çaba, bir adab gerektirir. Öte yandan insanlar henüz bir
sonraki yüzyılda olduğu gibi "biz" ve "diğerleri", "buralılar"
ve "yabancılar" ayrımı yapacak kadar yerleşik de değildirler.
Bütün bunların çakışması sonucunda on sekizinci yüzyıl şehir-
leri büyük parkları, insanların piyasa yaptıkları caddeleri, ca-
feleri, restoranları, tiyatro ve operalarıyla, şehre gelen çeşitli

tabakalardan yabancıları buluşturan canlı bir kamu hayatına sahnedir. Ama bir yandan da, ancak bu hayata aldığı mesafeye tanımlanabilecek, kendini yabancılar âlemine kapatan bir özel hayat, bir mahremiyet söz konusudur.

İkisi arasındaki denge bir sonraki yüzyılda bozulacak, özel hayat kamu hayatından daha üstün, daha zengin ya da daha sahici bir alan olarak, kamu hayatı da bizim tanıdığımız göstermelik görevler alanı olarak ayrışacaktır. On dokuzuncu yüzyılın sanayi şehrinde burjuva ailesi yalnızca doğallığın alanı değildir; aynı zamanda sokağın tehdidine, iş dünyasının katı disiplinine karşı bir sığınak olarak da yüceltilmektedir. Kamu hayatının çocuklara kapanması, yabancılarla ilişkinin ancak yetişkinlerin başedebileceği riskli bir bölge olarak ayrışması bu dönemde belirginleşir. Kamu hayatındaki düzensizliğe karşı aile içinde bir sıkıdüzen işletilmeye başlar; aile duygusal yaşamın merkezi haline gelir, kişiliğin geliştiği yere dönüşür.

Ayrışma aynı zamanda mekânsal bir ayrışmadır da; şehirlerde zengin ve yoksulların mahalleleri ayrışır, mahalleler homojen birimlere dönüşür. Şehir dışında kurulan banliyöler, orta sınıfın şehirlerde biriken sefaletin, yoksulların tehdidinin, toplumsal vahşetin uzağına taşınması anlamına gelir. Artık masum bir özel hayat ancak pis havadan, orospulardan, hastalık ve kötülükten uzakta sürdürülebilir. Cüzdanların doldurulduğu tehlikeli ve pis şehirle emin ve temiz ev hayatı birbirinden ayrılırken, şehirdeki kamu hayatının en temel koşullarından biri de yok olur.

1980'lerin Türkiye'si'ne geri dönmek için cevaplamamız gereken soru, bizim yitirdiğimiz kamunun ne kadar böylesine oluşmuş bir kamu olduğu. Biz bu modern gerilimin ne kadar içindeyiz? Özel hayatımızı "kamu"dan ayrıştırırken, nasıl bir zorunluluk alanından ayrıştırmış oluyoruz? Mahrem olan kimden gizli? Kamu hayatından söz ettiğimizde neden söz etmiş oluyoruz? Şehirde yabancı olan kim?

Yakup Kadri'nin *Ankara'sı*, bildiğim kadıyla modern Türk edebiyatındaki tek şehir ütopyası. Özel hayat ile cemiyet hayatının nasıl bir ideal yapı içinde bir araya geleceği, çoğu ütopya gibi bu kitabın da temel eksenini oluşturur.

Ankara'da bir şehrin hikâyesiyle bir kadının özel hayatı iç içe anlatılmıştır. Daha doğrusu bu ikisi zaten aynı şeydir; ummun hayatına biçim veren her şey Selma Hanım'ın özel yaşamında doğrudan karşılığını bulur. O kadar ki, Selma Hanım, Milli Mücadele yıllarında asker kıyafeti dışında bir erkeği tasavvur bile edemez, banka şefi ilk kocasından soğuyup savaş kahramanı Miralay Hakkı Bey'le evlenir. Ama Milli Mücadele ruhu gevşedikçe Selma Hanım'la Hakkı Bey'in evlilik bağları da gevşeyecek, sivil hayata geçip işadamı olan kocası, Selma Hanım için bütün çekiciliğini kaybedecektir. Romanın ütöpik üçüncü bölümünde Selma Hanım bu kez Milli Mücadele ruhuna sadık kalan muharrir Neşet Sabit'le evlenir. Kamuyla özel hayat arasındaki ilişki son derece kabadır: Oradaki her değişiklik özel hayata doğrudan yansıyacak, şehrin her dönemi yeni bir kocayı gerektirecektir.

Yazarın Cumhuriyet'le birlikte kurulan sivil düzeni olumsuzladığı açıktır. Alafranga eğlencelerin, yılbaşı balolarının, suvarelerin, dansların, tangoların, palasların Yenişehir'i "kötü bir tiyatro sahnesinin üstünde görülen şeyler gibi sahte, yapmacıklı, iğreti ve uydurma"dır. Romanın yazarı yeni şehri eleştirirken hep bu tiyatro-sahicilik, rol-samimiyet karşıtlığına başvurur: Yenişehir'de hayat iğreti bir dekor, insanlar kurulmuş kuklalarıdır. Bunun özel hayattaki karşılığı da "soğuk aile nizamı", "kibar evlilik üslubu"dur. Özel hayata; aşka, dostluğa, evliliğe ruh katacak olan, kamusal olanla şahsiyetin iç içeliğidir. Sivil hayatın soğukluğu, yavanlığı ve yapaylığı karşısında Milli Mücadele döneminin "sade, samimi ve şiddetle şahsi" hayatı özlenir. Nitekim ütopyanın anlatıldığı, ideal şeh-

rin tasvir edildiği üçüncü bölümde, yazarın hayal ettiği Ankara'da kamu, özel hayatı tümüyle içine almıştır: Orada, "bütün vücutlar birbirine o kadar yapışmış, bütün soluklar birbirine o kadar karışmıştır ki, her fert ruhça olduğu gibi bedence de bütün şahsi duygulardan sıyrılmış ve on bin kişi bir adam, bir adam on bin kişi olmuştur". *Ankara*'da edebi kaygılar yer yer kendini hissettirir gibi olsa da (umumla uzlaşamayacak kişisel dertler, kıskançlıklar, yaşlanma korkusu, tenin çöküşü, derinin yıpranışı Selma Hanım'ı yoklasa da) ideoloji hep ağır basar. Kişisel dertler umumi kaygılar, umumi arzular, umumi ihtiyaçlar içinde sönüp gider. Selma Hanım "umumiyet içinde kendini unuttur". Mahremiyete gerek yoktur, çünkü Ankara onun kendi evidir; orada "her yeni bina onun mülkü, her genç onun evladı"dır.

Bu şehir ütopyasında kamunun dışı yoktur aslında. Kamu hem devlettir, hem iktisadi hayattır, hem de kişisel olandır. Nasıl sivil hayat, iş ya da eğlence hayatı kendi başına yapay ve iğretiye, kişisel de kendi başına ruhsuz ve soğuktur. Şahsi hayat ihtirastan, arzudan, iştahdan ve tensellikten arındığı, umumun içinde eridiği ölçüde sahicilik kazanır. Selma Hanım'la Neşet Sabit'in ideal ilişkilerinde yaşanabilecek en şahsi, en tensel an şöyle betimlenir: "Neşet Sabit, kuzguni siyah saçlı başını bir adak gibi Selma Hanımın dizleri üstüne bırakıyor ve Selma Hanım, gözlerini kapayıp, dakikalarca, uzun sonsuz ve sayısız dakikalarca, bu genç başın asi perçemlerini okşuyordu". Ama gene de onlar bu "sevişme anları"ndansa, evde kapanıp kalmaktansa, halk içinde ve halkla beraber eğlenmeyi tercih edeceklerdir.

Ankara bir memur ütopyasıdır. Orada mahremiyete gerek yoktur, çünkü şehir yabancıların yeri olarak tarif edilmemektedir. Orada "insan bir defa tanıdığı ile ikinci rastgelişinde kırk yıllık dost gibi olur". Yazar tüm ulusta; memurlarda, aydınlarda, işçilerde, köylülerde aynı öncü ruhu, aynı romantik ruhu, yeni düzene aynı "hummalı bağlılığı" bulabilmektedir. Bu açı-

dan da her şeyi içine alan kamu, hep özneliliğin terimleriyle tarif edilir, ancak öyle sahici kılınabilir. Umumi dava şahsi, sıcak ve samimidir. Bu, romanın diline de yansır. Yazar, politikadan, iş hayatından ancak mahremiyetin diliyle, ancak romantik bir dille bahsedebilir. İşçilerin "ruhundaki lirik hamleler"den, "hummalı bağlılık"lardan söz eder. Özneliliği anlatan dil ne kadar kuru ve yavansa, kamuyu anlatan dil o kadar şahsi, taşkın ve samimidir.

Bu proje içinde ne yabancılara gerek vardır, ne de mahremiyete. Mahremiyetin gelişebilmesi için, bu her şeyi kapsayan kamunun gevşemesi, şehir hayatı ile özel hayatın birbirine yabancı, birbirine mesafesi olan ayrı alanlar olarak tarif edilmesi gerekir. *Ankara*'da göremediğimiz, *Türkiye*'de ancak 1950'lerden itibaren etkisini gösterebilmiş bir ayrışma. *Ankara*'dansa *İstanbul*'da ürkek bir şekilde dile getirilen, o da ancak 1950'lerden itibaren işitilmeye başlayan bir ayrışma. Yakup Kadri'nin ütopyasını kurduğu *Ankara* büyür, gelişirken 1500 küsur yıllık "dersaadet"liğini, saltanat merkezi olmuşluğunu unutmak zorunda kalan, nüfuz kaybeden *İstanbul* bir büyük şehir kimliğine kavuşuyor, sokaklarında ancak özel hayatın güvenliğini terk etme cüretini gösteren hemşerilerine, ancak gerçek bir kamunun, yabancıların sunabileceği kaçak, kaçamak heyecanlar sunuyordu. Cumhuriyet'in ilk yıllarının kamu hayatını, kendisine yaraşır bir dille anlatmayı başaran Fikret Adil, tahmin edilebileceği gibi edebi bir kimliğin itibarını üstlenmek-tense bir gazeteci gibi görünmeyi seçmişti.

Resmi ideolojinin "kamu" kavramı, devletin dışında oluşmuş bir sivil alandan çok, devlet himayesinde, devlet kontrolünde varolmuş bir alanı tarif ediyor. Bir bakıma kurgusal bir kavram; "kamutay bugün doğdu, saltanatı boğdu"daki kamu. Ama kurgu olması, gerçek olmadığı anlamına gelmiyor. "Kamu" kavramını "devlet" kavramıyla özdeş kılan süreç, şehir hayatı-

nın kendisi üzerinde de önemli etkilere sahip. Ama "kamu" deyince, sözcüğün resmi çağrışımları dışında bir şeyi daha kastetmek yine de mümkün. Şehirde birbirine yabancı insanların ilişkiye geçebilecekleri çeşitli zeminleri, modern şehir hayatının mümkün kıldığı bir geçişkenliği tarif etmek istediğimizde de bu kavramı kullanıyoruz.

1980'lere gelene kadar Türkiye'de özel hayat-kamu karşıtlığından söz ettiğimizde, —eğer kıyılara köşelere bakmayacaksak— özel hayatın devletle ya da politikayla ilişkisinden söz etmek durumundayız. Çünkü Türkiye'de "kamu" diyebileceğimiz bir alan esas olarak devlet ya da politika dolayımıyla kurulageldi. Çeşitli sınıf ve kesimlerden insanların siyasal partiler dolayımıyla kurdukları himaye ilişkileri, her zaman iş hayatının anonimliğinden de, sözgelimi şehir kulüpleriyle derneklerin yerelliğinden de daha önemli ve koruyucu oldu; çok daha geniş kesimden çok daha fazla insanı buluşturdu.

Üstelik bu, devletin himayesinde olmayan, özerk dinamikler sonucunda oluşmuş belki de tek kamu örneği sayılabilecek 1970'lerin sol "kamuoyu" için de geçerli. 1970'lerde politika, hayatlarının normal seyri içinde bir araya gelemeyecek farklı sınıf ve kesimlerden insanlara bir buluşma zemini sağlamış; farklı imkân ve hayat tarzlarına sahip kişileri, varlıklılar ile varlıksızları, "kültürlüler" ile "kültürsüzler"i karşılaştırmış, bir işçiyle normal koşullarda işveren ya da yönetici olabilecek bir genci, bir gecekondu sakiniyle varlıklı bir aileden gelmiş bir öğrenciyi, şehre yeni göçmüş biriyle köklü bir İstanbul ailesinin çocuğunu aynı ortak hayat vaadi etrafında buluşturabilmişti. Belki de ilk kez 70'lerde devletle özel olandan daha sahici bir karşıtlığı sezmeye, kamuyu gerek devletin, gerekse özel olanın ötesindeki bir imkânın adı olarak öğrenmeye başladık.

Belki başarının da fazlasından söz edilebilir. 1970'lerin radikal politikasının başarılarından biri, Kemalist devletten bağımsızlaştırarak yarattığı kamu alanını, özel olan karşısında, yerini aldığı yapı kadar mutlak kılmaktı. Varlıklı ile varlıksız,

kültürlü ile kültürsüz, gecekonduyan gelenle memur çocuğu 70'lerin sunduğu ortak zemin içersinde ancak kendi kimliklerini, özelliklerini –maskenin gerisinde olanı ya da maskeyi– unutarak bir araya gelebildiler.

Şimdi geriye dönüp baktığımızda 70'lerin politik ortamında bir imkân olduğunu görebiliyoruz. Özel hayattan kaynaklanan farklılıkların birbirini budamadan, birbirini zenginleştirerek buluşabileceğini, ortalamaya teslim olmadan da ortaklaşabileceğini seziyoruz. Belki de ortaklaşılana ile yalnız yaşanabilen arasındaki gerilim ancak yittiğinde, başkaları tarafından ele geçirildiğinde, bir imkân olarak görülebiliyor. Artık biliyoruz; devletin tahakkümünden kurtulsa bile politika, şahsiyetin tümü ile özdeşleştirildiğinde, şahsiyetin kendisini yok edecek, özel olanın sınırlarını daraltacaktır. Ama 1968'ler kuşağı söyleminin 1980'lerde ortaklaşmacılığın inkârı için malzeme olduğu koşullarda, artık tersini de bilmemiz gerekiyor: Özel olan yalnızca kendisinden ibaret kılındığında, başka her şey bir öznenin, örneğin bir kuşağın tesadüfiliğine indirgendiğinde, her türlü buluşma imkânı da reddedilmiş oluyor.

12 Eylül'ün devrimciler tarafından yalnızca politik bir yenilgi olarak değil, aynı zamanda bir özel hayat iflası olarak yaşanmış olmasının nedenleri de burada aranabilir. Geri çekilecek bir alan, bir dil kalmamış gibidir. Politika ancak hem ortak hem özel, hem kamusal hem şahsi olan arasındaki gerilim üzerinde yükselebilir. Kendisini bu gerilim üzerine kurmayan politika yenildiğinde, geriye kocaman bir boşluk kalır. İşte 80'lerdeki "özel hayat" patlaması, özel hayat etrafında koparılan bütün gürültü bu boşluğa yerleşti. Kendini 70'lerin kamusunun, politik kamuoyunun bastırduğu her şeyin geri dönüşü, kurtuluşu olarak sunarken 70'leri yalnızca bir bahane olarak değil, bir miras olarak da kullandı. Çünkü her şey aslında daha önce yapılmış, mahremiyet zaten inkâr edilmiş, kavramların hükmüne terk edilen özel olan zaten değersizleşmiş, önemsizleşmişti. 70'lerin ortak hayat vaadi gerçekleşmediğinde, artık

aşınmış, değersizleşmiş bir mahremiyete geri dönülemezdi. Bu kez özelliğini yitirmiş bir özel hayat, politikadan boşalan yere doğru genişlemeye başladı. Sanki bir özgürlük alanıymış, herkese önerilebilecek bir özel hayat varmış gibi, sanki özel olan aleni olabilirmiş gibi kamu önüne çıktı. Her şey tersine doğru yaşandı. Fikret Adil özel olanı ifade edebilmek için edebiyattan gazeteciliğe doğru kaçmıştı. Şimdi, özel hayatını zaten çoktan yitirmiş olanlar, gazetelerin dilini, kendilerine artık serüvenden ziyade piyasayla özdeşleşmiş bir kamuda kıymet biçmek için kullandılar. Öznelmiş gibi görünen şey politikadan boşalan yere doğru açılırken, dillerin en kamusal olanını; gazetelerin, haber dergilerinin, reklamların dilini, görüntülerini, imgelerini hazır buldu. İnsanların özel hayatları kitle iletişim araçlarında daha önce olmadığı kadar fazla konuşuldu, merak konusuna dönüştü, söze geçirildi, görüntülendi.

Bu eğilimi besleyen yalnızca bu dili üretenler değildi. 80'lerin neredeyse bir tür oluşturan "özel hayat" filmlerini popüler kılan, bir ihtiyaca cevap veriyor olmalarıydı. Kamera ev içlerinde, özel mekânlarda ağır ağır dolaşırken seyircinin bir açlığı gideriliyordu aslında. Film başarısını, ev içlerini, özel ilişkileri seyirlik kılabilmesine, seyirciye estetize edilmiş özel hayatları "dikizleme" fırsatı veriyor olmasına borçluydu.⁶ Gazete haberlerinden reklam sloganlarına, film karelerinden dile kadar çeşitli alanlarda kendini gösteren bir "80'ler ruhu"ndan söz edeceksek eğer, bunu bu "dikizleme" isteğinde, bunun yeni bir haz olarak tanımlanmasında, insanların buna kışkırtmasında, burada bir özgürlük vaadi buluyor olmasında aramak gerekiyor. Ama bu artık, gözlerden uzak yaşayabileceğiniz bir mahremiyetin vaatlerinden farklıdır; onu ancak seyredebilirsiniz.

6. "Dikizleme kültürü" ve "Acılı Türk Ev Kültürü Filmleri Dizisi" kavramları Mustafa Irgat'ın; "Get Lan! (Umut Filmini Bir Kez Daha Açındırmak için 12 Noktada Söyleşme)", *Defter*, sayı 14, 1990, s. 126-33.

Aynı sürecin bir de öbür yüzü var. 80'lerde yalnızca özel hayatın dili kamusallaşmadı, kamunun dili de giderek özelleşmeye, "dış" da "iç"miş gibi yapmaya başladı. Bu dönemin haber dergiciliğinin en önemli yeniliği, haberi mutlaka özel hayatlara gönderme yaparak aktarması, haberi okura bir hayat hikâyesiymiş gibi sunmasıydı. Reklam spotları gibi haber başlıkları da özel mesajlara dönüştü (Bir Caz Gecesi Rüyası, Felsefenin Sefaleti, Trafiğin Dayanılmaz Ağırlığı, Yeşil Salatanın Dayanılmaz Hafifliği). Eleman arama ilanları giderek "hayat arkadaşı" ilanlarına benzemeye başladı. Bu ilanlarda resmi dil yerini birçok yerde kişisel, samimi olmaya çalışan, teklifsiz bir dile bıraktı. Reklam şirketlerinin başlattığı, zaman zaman başka alanlara doğru genişleyen bu ilan dilinin temel özelliği, işyeri ile özel hayat arasındaki farkı ortadan kaldırması, insanları örneğin "güleryüzlülük"leriyle, "sıradışılık"larıyla, işe duydukları "tutku" yla, kısacası kişilikleriyle, bir mutluluk vaadiyle çağırıyor olması. Öyle ilanlar ki bunlar, insanları belirli bir "iş"i üstlenecek işçiler olarak değil, belirli bir "hayat tarzı"na uyum gösterecek, işverenleriyle ya da diğer işçilerle sanki bir özel hayatı paylaşacak kişiler olarak tanımlıyor. Bir otel reklamı, müşterilerini sanki misafirliğe çağırırmış gibi çağırabiliyor: "Akşam yemeğinden önce barda bir şeyler içeriz. Pazardan taze radika ve ebegümeci aldım. Salatalıklar otelin serasından... Evet evet, Aliler de gelecek. Gece yarısı üst terasta içkilerimizi içerken müzik dinleriz. Yok canım!... O saatten sonra gidilir mi? Yatıya kalırsınız".

"İş yeri"nin "Ev yeri" ile Karıştığı Yer: 1990'da gazetelerden çıkan bir halı reklamının sloganı bu. Resimde, işyerinde halının üzerinde oğluyla oynayan bir baba var. "Çağdaş Yer..." sloganıyla bitiyor reklam: Çağdaş işyerinin gerginliklerle dolu, acımasız ya da katı değil, tersine insanın kendisini evinde hissettiği, ev rahatlığını ve aile huzurunu duyduğu bir yer ola-

bileceği ima edilmiş. Bu kez kamu "özel"miş gibi yapıyor, özel olanın dilini taklit ediyor.

Ankara ütopyası aslında, kendisini *İstanbul*'a karşı tanımlamıştı. "İş ve eğlence merkezi, turizm şehri, kozmopolit liman" *İstanbul*'a; gazinoların, barların, palasların, cazın, danslı çay salonlarının şehri *İstanbul*'a karşı. O ütopya içinde *İstanbul* bir türlü içselleştirilemeyen, sahici ve şahsi kılınamayan bir kamunun simgesiydi. 1980'lerde, *Ankara* ütopyasının inandırıcılığını yitirdiği noktada bu kez *İstanbul*, borsası, beş yıldızlı otelleri, alışveriş ve iş merkezleri, büyük mağazaları, vitrinleriyle bir başka ütopyanın, bir başka modernleşme vaadinin simgesi oldu. Devletten özerkleşmiş bir iş âleminin, sınırsız bir tüketim idealinin, serbestçe dolaşan paranın ütopyası bir kent. Peki, bu ütopyada yabancıların yeri ne? *Ankara*, yabancılığı kurtulunması gereken bir ağırlık, bir külfet olarak tanımlamıştı. Şimdi yabancılar geri dönüyor gibi; ama yeni kamu, şehirdeki yabancıları gerçekten bir yabancı olarak tarif ediyor mu?

1980'lerde şehirde yabancıları buluşturan mekânlar, farklı sınıflardan insanların rastlaşabileceği zeminler neredeyse bütünüyle ortadan kalktı. Etnik temellere dayalı geleneksel mahallelerin yerini sınıfsal temellere dayalı mahallelerin alması gerçi yeni değil; zengin, ortahalli ve yoksulların oturduğu semtlerin birbirinden ayrışmasının tarihi çok eskiye uzanıyor.⁷ 80'lerin farkı zengin ve yoksul mahallelerini birbirinden tümüyle ayırması olduğu kadar, farklı sınıflardan insanların rastlaşabileceği, ilişki kurabileceği ortak mekânları da hemen hemen tümüyle ortadan kaldırması. Artık yalnızca semtler değil, zengin ve yoksulların alışveriş merkezleri, eğlence yerleri, iş muhitleri de birbirinden ayrılmış durumda. *İstanbul Festivali*

7. İlber Ortaylı, *İstanbul'dan Sayfalar*, Hil Yayın, 1986, s. 212-3.

li'ne gidenlerle Gülhane Festivali'ne gidenler, Fame City'ye gidenlerle Luna Park'a gidenler, Beşiktaş Pazarı'ndan ya da Mahmutpaşa'dan alışveriş edenlerle Galleria'dan edenler, ya da Galleria'dan alışveriş edenlerle vitrinleri seyredenler, bu yeni kamu içinde bir daha hiç rastlaşmayacak. Şehrin birçok bölgesi, çoktan yoksullara terk edildi. Zenginler ise yoksulların görüntüsüyle bile karşılaşmayacakları yerlere, şehir içindeki "özel" şehirlere, sitelere çekildiler.

Bu sürecin kültürel alanda da izleri yok değil. 80'lerin ikinci yarısında en çok yakınılan şeylerden biri büyük şehirlerin "istilası"ydı. Gecekondu daha önce de vardı, ama İstanbul'un "elden gittiği" en çok gecekondulaşmanın hızını kaybettiği 80'lerde dile getirildi. Arabesk denen müzik 70'lerde de vardı, ama bu ancak 80'lerde bir söylem nesnesi haline geldi; yalnızca bir müzik tarzının, şehirlilere yabancı bir müzik tarzının değil, "kültürsüzlüğün" de adı oldu. 68'li olmanın, bugün çoğu yönetici olmuş insanları başkalarından ayırıştıran bir kuşak ideolojisine dönüşmesi de son üç dört yılın ürünü. Bütün bunlar, farklı sınıf, meslek ya da kuşaklardan insanlar arasında bir geçişkenlik sağlayan zeminlerin ortadan kalktığını, yabancılar arasındaki sınırın şimdiye değin olmadığı kadar kalınlaştığını gösteriyor.

80'lerde şehirdeki kutupsallıklar artarken, eskiden ortak bir hayat vaadi etrafında bir araya gelmiş insanların "müstahak" oldukları yere –birinin banka müdürlüğüne ötekinin aynı bankanın müstahdemliğine, birinin işkenceye ötekinin işsizliğe vb.– iade edildiğine, yalnızca bu ortaklığın yıkılmakla kalmadığına, aynı zamanda yabancılarla herhangi bir ortaklık fikrinin, bir geçişkenlik zemininin de tümüyle geçersiz kılındığına tanık olduk. Hiç kimsenin yabancı olmadığı bir kurgudan, herkesin yabancı olduğu, başkalarının ilginçlikten başka bir şey ifade etmediği bir kurguya geçtik.

Öznelliğin alanı kamu tarafından hiç bu kadar yakından kuşatılmamış, başkaları hiç bu kadar az şey vaat etmemişti.

KENAN EVREN 1981'de yaptığı bir konuşmada 12 Eylül'ü bir tıbbi müdahaleye benzetmişti: "... bir hastalık teşhis edilemezse, ilacı da bulunamaz. İlacı da bulunamadığı içindir ki hastalık bütün vücudu sardı. İşte bu durumda iken her zaman olduğu gibi, Türk Silahlı Kuvvetleri, millettten aldığı güçle duruma el koymak zorunda kaldı ve hastalığın tedavisine başladı. Bu hastalığın ilacı, birlik ve beraberlik ruhunun yeniden canlandırılması ve kaybolan kanun ve nizam hâkimiyetinin tesis edilmesi idi." Evren, yapılan müdahalenin doğası gereği demokratik olamayacağını da ameliyat metaforuyla açıklamıştı: "Hangi hasta ameliyat masasına isteyerek yatar? Ama ameliyattan sonra sıhhatine kavuşur. İşte biz de hastayı ameliyat masasına yatırdık, ameliyatını yaptık, şimdilik iyilik safhasına gidiyor."¹

Evren 12 Eylül müdahalesini birçok kez hastalığa bulunmuş bir çare olarak sundu; parlamenter sistem "felce uğramıştı", demokrasinin işleyişi "sağlıklı" değildi. Ama "sağlık"la "ahlak" arasındaki sınır sık sık bulanıklaşıyordu; "temiz" vatan evlatları "sapık" ideolojilerin etkisindeydi. Evren, bütün bunlara karşı yapılan müdahaleyi de bir sağlık tedbiriymiş gibi, tıbbi bir terimle dile getirdi: "Acılı reçete".

Aslında Evren 12 Eylül'ü herhangi bir hastalık metaforuna ya da bir sağlıklılaştırma söylemine başvurmadan, çok daha

1. *Orgeneral Kenan Evren'in Söylev ve Demeçleri* (12 Eylül 1980-12 Eylül 1981), Başbakanlık Basımevi, 1981, Ankara, s. 339-40.

doğrudan, daha askeri terimlerle de meşrulaştırdı. Bir "taarruz planı" olarak tanımlandı; düzen karşıtlarının "başının ezilmesi" gerektiğini söyledi. 12 Eylül, toplumsal bünyedeki hastalıkları tedavi etmeyi amaçlayan bir rehabilitasyon politikasından çok, suçluları saptayıp yok etmeyi amaçlayan bir cezalandırma stratejisini ifade ediyordu. Evren de bu stratejiyi bütün açıklığıyla dile getirmekten yakın zamana kadar hiç kaçınmadı. İdamı savundu, uyguladı. Kilit cümlesi şuydu: "Onları asmayıp da cezaevlerinde ömür boyu besleyelim mi?"

Öte yandan 12 Eylül sonrasında, meslekleri gereği toplumu rehabilite edilecek bir bünye olarak gören, hiç değilse bu bakımdan Kenan Evren'den farklı bir projenin sahibi olan uzmanlar da seslerini duyurmaya başladılar. 1985'te İstanbul'da, cezaevlerindeki "terörist"lerin rehabilitasyonunu amaçlayan bir sempozyum düzenlenmişti.² Sempozyuma adalet ve içişleri bakanı, uluslararası terör uzmanları, ceza hukukçuları ve Adli Tıp başkanının yanı sıra psikofarmakoloji ve nörofizyoloji uzmanı Turan İtil, psikiyatrist Ayhan Songar ve birçok başka hekim de katılmış, Türkiye'deki cezaevlerindeki mahkûmların sosyo-ekonomik, psikolojik, nörolojik ve genetik "profilleri" çıkarılmış, siyasi mahkûmların ıslahında kullanılacak "inanç değiştirme" ya da "karıştır barıştır" yöntemleri ile rehabilitasyona direnenlere uygulanacak tedavi yöntemleri tartışılmıştı. Böylece toplumsal düzeni bozduğu düşünülen kişilerin yalnızca kapatılmasına değil, aynı zamanında ıslahına da yönelik bir program geliştirilmeye çalışılmış, cezaevleri nöroloji, genetik, psikiyatri gibi disiplinlerin müdahale edecekleri bir alan olarak belirlenmişti. Nitekim, Turan İtil *Nokta* dergisiyle yaptığı söyleşide siyasi mahkûmlara "şizoid", "paranoid" gibi teşhisler koymuştu. Sempozyuma katılan hekimlerden Ayhan Son-

gar'ı ayrıca, eşcinselliğin suç değil, hastalık sayılması için verdiği mücadeleden de tanıyoruz.

Batı'nın siyasal söyleminde hastalık metaforları önemli bir yer tutuyor. 1980'lerde Türkiye'de de siyasal ya da toplumsal olguların giderek tıbbi terimlerle, hastalık metaforlarıyla konuşulmaya başladığından söz edilebilir. Ama Türkiye'de yaşanan sürecin Batı'dakinden farkını hesaba katmak gerekiyor. Çünkü sağlıklılaştırma söylemi Batı'da yalnızca bir metafor olarak değil, toplumun ıslahına, topluma yeni bir düzen vermeye yönelik bir dizi stratejiyle birlikte gelişmişti.³ On sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa'da iki süreç birlikte yaşandı: Bir yandan insanların bedenleri bir muayene, bir müdahale alanı haline geldi; tek tek hastalıklar ve bozukluklar belirlendi, normal ve patolojik olan ayrıştırıldı, doğum ölüm oranları ve cinsel tercihleriyle nüfusun anatomisi çıkarılmaya çalışıldı. Bir yandan da toplum, tedavi edilmesi gereken bir bünye olarak görülmeye başladı; bir vücut olarak ele alındı ve bu vücut sağlıklı bir vücut haline getirilmeye çalışıldı. Yani, yararlı ve uysal bedenler oluşturmaya yönelik bir sağlık bilgisi ile muayene ve ıslaha yönelik bir yönetim bilgisi iç içe gelişti. Bu açıdan Avrupa'da tıbbi kurum ve pratiklerin, özellikle de alt sınıflara yönelik bir sağlık politikasının geliştirilmesi ile topluma yönelik müdahalelerde sağlıklılaştırma söyleminin benimsenmesinin birbirine yakın, birbirini etkilemiş bir tarihi var. Foucault, Ortaçağ boyunca Avrupa'yı kasıp kavuran salgın hastalıkları kontrol altında tutabilmek için alınan tedbirlerin onyedinci yüzyıldan itibaren toplumdaki çeşitli düzensizlikleri de kontrol altına almakta kullanıldığına işaret eder.⁴ Farklı hastalıklar farklı biçimlerde kontrol altına alındığından daha sonra bu hastalıkların, örneğin cüzzam ya da vebanın simgelediği

3. Michel Foucault, "On Sekizinci Yüzyılda Sağlık Politikası", *Power and Knowledge*, Pantheon Books, 1980, s. 166-82; "Panoptizm", *Discipline and Punish*, Vintage, 1979, s. 195-228.

4. "Panoptizm", *a.g.e.*, s. 198-9.

toplumsal düzensizlikler ve bunlara karşı oluşturulan stratejiler de farklı olmuştur. Daha sonra başka "anormal" davranışları, örneğin deliliği simgeler hale gelen cüzzamda, hastalığın toplumun dışına atılması, kapatılması esastı. Vebanın kontrol altına alınması ise tecritten çok farklı, daha modern olarak nitelendirilebilecek bir dizi tedbire denk düşer: Artık hastalık tüm kenti hedef alan, daha genel bir kayıt, denetim ve gözetim mekanizmasını harekete geçirir. Toplumsal ve siyasal düzeyde de veba, tüm topluma yayılabilecek bir kargaşanın, her an izlenmesi gereken bir düzensizliğin, isyanların, cinayetlerin simgesi olur. Hastalık toplum dışına atılmakla kalmamış, toplumsal bünyenin tek tek bütün hücreleri sıkı bir kayıt ve gözetim mekanizmasının hedefi haline gelmiştir. Nitekim on sekizinci yüzyıldan itibaren ideal konut çevreleri, çalışma ve eğitim mekânları tasarlanırken, evlilik, gençlik ve çocukluğa ilişkin normlar saptanıp ideal bir aile çevresinin nasıl olması gerektiği tanımlanırken, işgücü düzenlenirken, üretken olan ve olmayan nüfus saptanıp kalabalıklara yönelik pozitif stratejiler geliştirilirken de hastalık metaforunun, hijyen bilgisinin ve sağlıklılaştırma ideolojisinin yaygın bir biçimde kullanıldığı, bütün bu müdahalelerin bir halk sağlığı söylemi etrafında meşrulaştırıldığı görülür.

Şehri, toplumu, aile hayatını ve cinselliği bir sağlıklılaştırma ideolojisiyle yeniden düzenleme çabalarının bir başka yanı da "reformcu-uzman" hekim kimliğinin gelişmesiydi. Nitekim on sekizinci yüzyıldan itibaren hekimler Akademilerde ve diğer bilimsel kurumlarda daha fazla nüfuz sahibi olmaya başlamışlardı; yöneticilere danışmanlık yapan hekimlerin sayısı da artmıştı. Hekimlerin toplumsal bünyeyi iyileştiren birer uzman kimliği edinmelerinin öteki yüzü de, sağlık söyleminin kendisini her türlü ahlaki ve politik vurgudan bağımsızlaştırmasıydı. Topluma yeni bir düzen vermeye çalışan politikacı, yönetici ve planlamacılar da artık sadece "sağlık"ı bir politik gerekçe olarak kullanabiliyorlardı. Örneğin on dokuzuncu

yüzyıl sonunda Avrupa'da gecekondü mahalleleri yıkılıp yerlerine blok apartmanlar dikilirken öne sürülen gerekçelerden biri, veremin gecekondü mahallelerinde "kuluçkaya yattığı" ve tüm kenti tehdit ettiğiydi.⁵

Türkiye'nin farkına gelince, burada tıbbi terimlerin politik söyleme fazla ayrıştırılmadan, bilimsel bir sağlıklılaştırma ideolojisinin parçası olmaksızın, çoğu zaman askeri bir tehlikenin ya da ahlaki bir yozlaşmanın mecazı olarak, genellikle de daha "tesadüfi" ya da "keyfi" bir biçimde girdiğinden söz edilebilir. Politik söylemde kullanılan hastalık metaforlarının çoğunun bilimsel bir tedavi ya da ıslah girişiminden değil de cerrahiden alınma olması da tesadüf olmasa gerek. Evren 12 Eylül operasyonunu bir ameliyata, hastanın rızası alınmadan, hastaya rağmen gerçekleştirilen bir amputasyona benzetiyor. Ya da hükümetin yönetici kadrolara, bürokrasiye yaptığı müdahaleler, tıkanan damarları kesip atan bir "by-pass" metaforuyla ifade ediliyor. Sonuçta "by-pass"ın amputasyona benzeyen yanı vurgulanmış oluyor. Türkiye'deki iktidarın yaygın stratejisine denk düşen bir pratik: Bozukluğu kesip atmak, ortadan kaldırmak.

Ama Türkiye'de topluma düzen vermeye çalışan, daha modern denilebilecek bir sağlıklılaştırma söylemini benimseyen proje sahipleri de yok değil. Belki 80'lere özgü olanı, yeni olanı burada aramak gerekiyor. Örneğin Belediye Tarlabası'nı yeniden düzenlediği sırada televizyonda yayımlanan "Beyoğlu" programında, bu düzenlemeler Tarlabası'nın "pisliğini" ortadan kaldıracak girişimler olarak sunulmuştu. Nitekim Dalan da Tarlabası projesini benzer bir biçimde savundu: "İş sadece yolu hizmete açmakla kalmıyor. Kentin pislik ve batakhane haline gelmiş bu bölgesini sıhhiileştirmek gerekiyor."⁶ Ama yi-

5. Susan Sontag, *Bir Metafor Olarak Hastalık*, çev. İsmail Murat, B/F/S Yayınları, 1988, s. 79.

6. "Tarlabası Böyle Olacak", *Cumhuriyet*, 21 Ocak 1989, s. 7.

ne de Dalan'ın "modernliği" bile tartışılabilir. Çünkü Dalan'ın halk sağlığı adına kararlar veren uzman reformcu kimliğinden çok, halka hizmet götüren "halk adamı" kimliği ya da yasalara bile meydan okuyan, elindeki gücü sonuna kadar kullanan, gerektiğinde "cezam neyse çekerim" diyen "kabadayı" kimliği her zaman ağır bastı. Bir başka örnek, SHP'nin İstanbul'da belediye seçimlerinde yürüttüğü kampanyadan verilebilir. Nurettin Sözen'in Bedrettin Dalan'a karşı yürüttüğü kampanya (ya da reklam şirketinin Sözen'e uygun gördüğü kampanya, diyelim) "Çare doktor" sloganında özetlenmişti.

Hastalık ve suç kavramlarının birbirine oldukça yakın bir tarihi var. Örneğin on sekizinci yüzyıl ortalarında Avrupa'da hapishanelerden yayılarak bütün şehri saracak bir hastalık korkusu vardı. Zincirlerinden kurtulan suçluların bütün şehre yayılıp hastalık bulaştırmalarından korkuluyordu. Hapishaneler ya da tımarhaneler hem bir ahlaki yozlaşmanın kaynağı, hem de halk sağlığını fiziksel olarak tehdit eden bölgeler olarak görülmüştü. Suçla hastalık arasındaki akrabalık hiçbir zaman tümüyle ortadan kalkmadı belki, ama ondokuzuncu yüzyıl Avrupası'nda sağlığa ve düzene yönelik bu iki tehlike arasında önemli bir kopuş da yaşandı. Neyin suç neyin hastalık olduğunun tespiti ya da teşhisi, neyin cezalandırılması neyin tedavi edilmesi gerektiğine ilişkin geliştirilen ayrımlar, "modern"liğin en önemli ölçütlerinden biriydi.

Türkiye'de ise hastalık ile suç kavramlarının birbirinden pek fazla ayrıştırıldığından söz edilemez. Türkiye'deki basının uzun süre AIDS'i hastalık olarak mı, yoksa suç olarak mı ele alacağını bilememesi, bunun en çarpıcı örneklerinden biri. Bir süre önce Hürriyet gazetesi bir AIDS haberini şu başlıkla vermişti: "AIDS'li Banu'ya Gözaltı". Üstbaşlık "Beyoğlu'nda Gizlendiği Evde Yakalandı", resimaltı ise şöyle: "Ameliyatla kadın olan Banu Gök, AIDS şüphesiyle gözaltına alındı. İstan-

bul'da inzivaya çekildiği öne sürülen Banu'nun kaçmaya hazırlanırken, bir operasyon sonucu yakalandığı öğrenildi."⁷

Terörist sözcüğünün yerini AIDS'li, 1. Şube'nin yerini Zührevi Hastalıklar Hastanesi'nin alması dışında haberin verilmiş biçimi, 12 Eylül'den sonra yüzlercesini izlediğimiz "terörist" haberlerinden hiç farklı değil. Bir başka örnek vermek gerekirse, Türkiye'de suçun hastalıktan kaynaklandığını iddia eden hekimler olduğu gibi, suçun hastalığa neden olduğunu iddia eden hekimler de var: örneğin bir hekim kalkıp, kamuoyuna zinanın kalp krizine yol açtığını duyurabiliyor. Hastalıkla suçun bu iç içe geçirilişi, ayrışmamışlığı, şüphesiz kurumların pratiğiyle, pratikteki akrabalıkla da yakından ilgili. AIDS'lilerin evlerinin önünde birer polis memuru bekliyor, Emniyet'te bilfiil işkencelere katılan hekimlerin sayısı oldukça yüksek. Görevlerinden biri "suçlu" ile "hasta"yı ayırmak olan Adli Tıbbın kendisi hakkında birçok suç duyurusu var. Cezaevlerinde suçu itiraf ettirmek için, hastanelerde eşcinselleri eşcinselliklerinden arındırmak için sonuçta aynı yöntemle başvuruluyor: Elektrik.

Türkiye'de hastalığın genellikle suç eksenini çerçevesinde ele alınışı, bütün modernleşme çabalarına rağmen bireyin tıbbi bir vakadan çok adli bir vaka oluşu, toplumdaki bozuklukları bir tıbbi vaka olarak gören uzmanların konumlarını da belirliyor. Turan İtil ve Ayhan Songar gibi uzmanlar sonuçta devletin belirlediği suçlara tedavi üretebiliyorlar, disiplinlerini devletin disiplinini sağlamak için devletin hizmetine sunabiliyorlar. Nitekim, 1985'te "Türkiye'de Teröristlerin Rehabilitasyonu" sempozyumu yapıldığında, modern tedavi yöntemlerini savunmak, sempozyum haberini veren *Nokta* dergisine düşmüştü. "Nokta'nın Görüşü" başlığıyla çıkan yazıda şu söyleniyordu: "Terörizmin kaynaklarıyla birlikte anlaşılmaya çalışılması övgüye değer bir çaba. Ancak iki şartla: Bunun, çeşitli

7. "AIDS'li Banu'ya Gözaltı", *Hürriyet*, 12 Aralık 1988.

kuşku ve söylentilere yol açacak biçimde gizli kapaklı olarak yapılmaması gerek. Konulacak teşhislerin yanlış tedavilere yol açacak teşhisler olmamasına dikkat etmek gerek." Yani, modern ıslah yöntemleri; terörizm hastalığının doğru teşhisi, doğru tedavisi.

Susan Sontag *Bir Metafor Olarak Hastalık* adlı kitabında, hastalığın, özellikle de verem ve kanser metaforlarının on sekizinci yüzyıldan itibaren Batı edebiyatında ve düşüncesinde ne kadar yaygınlıkla kullanıldığına işaret eder. Kitabın son bölümünde de hastalık metaforunun politik ideolojilerde aldığı biçimlerden örnekler verir: Kanser, frengi ve verem, Nazilerin Yahudi aleyhtarı propagandalarının temel unsurlarından biridir. İtalyan fütüristlerinin önderi şair Marinetti de komünizmi "bürokratik kanserin şiddetlenmesi" olarak görür, savaşı "dünya sağlığını" sağlayacak yegâne eylem olarak selamlar. Stalin de muhaliflerini yıpratmak için benzer metaforlar kullanır. Ama bu tür bir ideolojik söylem, yalnızca iktidarda olanlarla da sınırlı değildir. Troçki de Stalin'i "Marksizmin kanseri" olarak adlandırmış, Stalinizmi kolera ve frengiye benzetmiş, "işçi hareketinde kızgın demirle dağlanması gereken kanser"den söz edebilmişti.⁸

Burada bir ayırım yapmak gerekiyor. Bunun için de metaforların ya da sözün bağımsız tarihinden çok, sözün belirli tarihsel koşullarda, belirli tarihsel ve politik pratiklerle nasıl iç içe geçtiğine bakmak gerekiyor. Bütün bu verilen örnekler, politik-ideolojik mücadelenin birbirine karşıt cephelerde ne kadar benzer terimlerle yürütüldüğünü, benzer metaforlarla kavrandığını; mutlak bir kötülüğü dile getirmek için farklı ideolojilerin hastalık metaforunu nasıl benzer biçimde kullandığını ifade eder olsa olsa. Oysa "hastalık", ne on sekizinci ve on

8. Sontag, *a.g.e.*, s. 77-90.

dokuzuncu yüzyıllarda Batı'da şehirleri sağlıklılaştırmaya çalışan planlamacılar için, ne cezaevlerindeki mahkûmların davranışlarını manipüle edebilmek için onların genetik ve psikolojik profillerini çıkartmaya çalışan uzmanlar için, ne de eşcinselleri iyileştirmeye çalışan hekimler için bir metafor. Orada sağlığın yalnızca ideolojik bir motif ya da ahlaki bir metafor olarak kullanılmasından değil, toplumu yeniden düzenlemeye çalışan bir pratiğin, bu pratiğini meşrulaştırmak için kullandığı yeni düzen ilkelerinden söz etmek gerekiyor.

Ama bütün bunlar, hastalık-sağlık karşıtlığının 1980'lerde sosyalistler arasında neden bu kadar çok kabul gördüğünü açıklamıyor.⁹ Mutlak bir kötülüğü, ahlaki bir yozlaşmayı ya

9. Birkaç örnek vermek gerekirse: "Buraya kadar saydığımız hastalık belirtilerine eklenebilecek başka başlıklardan da söz etmek mümkündür. Örneğin bürokratism, tutuculuk, yeniliğe kapalı olmak, girişimci olmamak, misaki milli sınırlarına hapsolmuş bir karaktere sahip olmak vb. Ancak bunlar esas olarak buraya kadar saydığımız belirtilere bağlı olarak ortaya çıkan sorunlardır. Hastalığın genel iyileşmesine bağlı olarak da yokolacaklardır. Elbette bu tür belirtilerin bir kez iyileşti mi bir daha görülmeyeceği, yeniden nüksetmeyeceğini sanmak iyimserlik olacaktır. Hele bizim gibi bir küçük burjuvalar ülkesinde koruyucu hekimlik oldukça zordur. Ve mikrop her zaman proleter saflara sızacaktır. Önemli olan bünyede güçlü bir bağışıklık sistemi oluşturmaktır..." Ahmet Ural, "Hangi Yolun Neresindeyiz?", *Yeni Öncü*, s. 62.

"Solun kronikleşmiş güçsüzlük hastalıklarından birisi, belki de diğerleriyle bağlantılı olmasına rağmen en önemlisi, 'sosyal demokrasi'ye karşı süreklileşmiş zaafıdır", Yusuf Gezgini, "Eski Hastalık Yeniden Yaşanacak mı?" *Gelenek*, 26 Aralık 1986.

"Marazi duyarlık' ise, tüm olumsuz yönleriyle Türkiye kültürel yapısının kemikleşmiş bir özelliği biçiminde belirmektedir. Öyle ki, maddeci duyarlığın yaşam ve bireyi sorgulayan içeriğine karşın, marazi duyarlık, hem biçimsel anlamda, hem de düşünsel kategori temelinde umutsuzluğun ya da ideolojik yetersizliğin kaba bir ifadesi olarak neredeyse fetişist, zaman zaman da nostaljik bir saplantının etkisiyle, açıkça nihilist bir yön taşımaktadır. Marazi duyarlık, anılan özelliğiyle, tipik bir şarklı duyarlılığıdır..." Cihan Oğuz, "Feodal Türk Şiiri", *Edebiyat Dostları*, sayı: 3-4, Temmuz Ağustos 1987, s. 12-13.

"Tıbbi müdahale, kimyasal ya da fiziksel, hekimin ve hastanın ortak iradelerinin otoritesi, yaptırım gücü, ama bunlardan da önce, vücuda hasta-

da fikri bir kirlenmeyi dile getirmek için hastalık metaforlarına neden bu kadar çok başvurduğumuzu, toplumsal, sınıfsal ya da kültürel olgulara ilişkin kavramların neden yerlerini tıbbi kavramlara bıraktığını, açıklamanın yerini teşhisin, çözümleme çabalarının yerini tedavi önerilerinin aldığını, 1980'lerde ortaya çıkan toplumsal ve kültürel olguları, kitle kültürünü, arabeski, nostaljiyi ya da umutsuzluğu neden "marazilik"le suçlamadan eleştiremediğimizi, "sağlıklılığın" ya da "ruh hastalıkları"nın neden bir edebi kategoriymiş gibi kullanıldığını açıklamıyor.¹⁰ Ya da sosyalist bir derginin referandumda neden şöyle bir sloganı benimsediğini:

"Veba ile Kolera Arasındaki Seçim, Seçimlerin En Kötüsüdür. Kötüler Arasında Seçim Yapmak Zorunda Değiliz. Sağlığı Seçelim."¹¹

Sözün nereye, hangi pratiklere eklendiği önemli. Yalçın Küçük "Eylülizm"i bir uzman hekim tavrıyla bir salgın hastalık olarak değerlendirdiğinde, yani *Küfür Romanları* yayımlandı-

lıklı diye yönelttikleri bir eleştiridir. Vücut bu eleştiriye tepki verirse iyileşme başlar. Otorite, yerinde kullanılırsa etkili olur.

".. Kendi analogimi uygularsam, cerrahın görevi artık tedavi edilmez organların vücudun selameti ve yaşaması için, bazı fonksiyonların yok olması ya da kanal değiştirmesini göze alarak vücuttan çıkarmak kadar, organların mümkün olduğunca feda edilmeden uyum içinde çalışmasını sağlamak olmalıdır. Daha çok da bu ikincisi olmalıdır.", Murat Yetkin, "Ne Trajik, Ne Komik", *Edebiyat Dostları*, sayı: 21, Ocak 1989, s. 4.

"Tekrarlamakta yarar var, mikroskobumuzun büyütme kapasitesi yeterli olmayabilir, seçilen örnekler bu yüzden hastalıkların tanısı için zayıf kalabilir, ancak hastalıkların gelişim seyri için yeterince fikir verdikleri bir gerçek.", *Edebiyat Dostları*, sayı 5, 5 Eylül 1987, s. 2.

10. "Patolojik bir vakanın kurgulanmış hezeyanlar toplamı biçiminde sunulması nereye kadar romandır? Ya da başka deyişle tipik bir patolojik durum, nesnel gerçekliğin bütünüymüş gibi sunulabilir mi?", Atilla Özknrmlı, "Kişiyne özel açıklama, roman gerçekliğine dönüşebilir mi?", *Cumhuriyet*, 27 Mart 1986.

11. *Toplumsal Kurtuluş*, sayı: 2, Ağustos 1987.

ğında, "Teröristlerin Rehabilitasyonu" sempozyumu yapılabildi henüz bir yıl olmuştu. Küçük'ün patoloji tanımları yaparken bilgisine başvurduğu Ayhan Songar da sempozyuma katılanlar arasındaydı.

Ama söz ile onu sarfedenin pratiği arasındaki örtüşmezlik de önemli. Uzmanların mahkûmları tedavi etmenin yollarını aradıkları dönemde, Yalçın Küçük cezaevindeydi.

I.

Stalin döneminin kültür sözcüsü Jdanov, 1948'deki Sovyet Müzik İşçileri Konferansı'nda biçimci ve atonal müziğin "normal insan kulağının temel fizyolojisine aykırı düşen" bir müzik olduğunu, insanın "ruhsal ve fizyolojik dengesini bozduğunu" savunmuştu.¹ Jdanov, Sosyalist Gerçekçiliğin SSCB'nin resmi kültür politikası ilan edildiği 1934'ten ölümüne kadar süren dönemde kültür alanında ne yaptıysa, hepsini birer sağlık tedbiri olarak sundu. Stalin sanatçıları "insan ruhunun mimarları" olarak tanımlamıştı. Jdanov tanımını biraz genişletti: Sanatçılar insan ruhunun doktorları oldular.

II.

Yalçın Küçük, "Türkiye'de her hücreye akılcılığın egemen olacağı günlere kadar" insan ruhunun doktorluğunu politik bir görev olarak üstlenmiş görünüyor. *Küfür Romanları*'nın tek bir teması var: Sağlıksız sanat. Jdanov nasıl Ahmatova'nın "kilise ile garsoniyer arasında yalpalayan yoz ve düşmüş bir kadın" oluşu ya da Genet'nin "eşcinselliği" ile emperyalizmin "çürümüşlüğü" arasında kurduğu bağlantıdan bir teori çıkartmaya çalıştıysa, Küçük de Robbe-Grillet, Oğuz Atay ya da La-

1. A. A. Jdanov, *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, Bora Yayınları, 1977.

tife Tekin'in "sağlıksızlığı" ile "iltihap dolu tekerci kapitalizm" arasında benzer bağlantılar kurar. Ön teşhisini koyar: Şizofreni ve hezeyan. Yine de kesin teşhis için uzmanlara (Prof. Dr. Ayhan Songar, Prof. Rasim Adasal, Prof. Özcan Köknel) başvurur. İnsan ister istemez merak ediyor: Yalçın Küçük'ün politikasıyla bu uzmanların tedavi yöntemleri bir araya geldiğinde acaba nasıl bir tedavi çıkardı ortaya?

Küfür Romanları'nın bir şaka olduğu söylenebilir. Ama bugün bize bu kitabın bir şaka olabileceğini düşündüren, yazarının teşhislerinin yalnızca bir teşhis olarak kalması, tedaviye dönüşme ihtimalinin olmaması, kısacası bu teşhislerin bir iktidarının olmaması. Öte yandan, Yalçın Küçük bu yaklaşımında yalnız değil, ya da bu yaklaşım yalnızca ona özgü değil. Son birkaç yıldır toplumsal ya da kültürel olguları bir patoloji söylemi etrafında ele alan bir yaklaşım ne kadar çok yaygınlaştı. Örneğin Atilla Özkırımlı, Latife Tekin'in *Gece Dersleri* üzerine yazdığı "Kişiye özel açıklama, roman gerçekliğine dönüşebilir mi?" başlıklı yazısında, Türk Dil Kurumu'nun Ruhsal Terimleri Sözlüğü'nden "hezeyan" tanımları verdikten sonra şöyle devam edebiliyor: "Patolojik bir vakanın kurgulanmış hezeyanlar toplamı biçiminde sunulması nereye kadar romandır? Ya da başka deyişle tipik bir patolojik durum, nesnel gerçekliğin bütünüymüş gibi sunulabilir mi?"² Bir başka örnek, Feyza Zileli'nin *Saçak* dergisinde çıkan "1970 Sonrası Türk Romanında Sol" adlı yazısından: "İnsan ruhunun mimarları, o ruhtaki çürümeleri, tortuları, döküntüleri ateşe vermeden, yeni olanı da kuramazlar."³

Örnekler artırılabilir. Yalçın Küçük'ün farkı, sosyalist edebiyat ya da kültür eleştirisinde öteden beri varolan bir eğilimi, son zamanlarda bir ölçüde yaygınlaşmış bir patoloji söyle-

2. Atilla Özkırımlı, "Kişiye özel açıklama, roman gerçekliğine dönüşebilir mi?", *Cumhuriyet*, 27 Mart 1986.

3. Feyza Zileli, "1970 Sonrası Türk Romanında Sol", *Saçak*, Eylül 1986.

mini bir kitap boyutunda karşımıza çıkarmış oluşu. Sağlıklı sanat-hastalıklı sanat ayrımından yola çıkan bu kitabın dayandığı tek bir tez var aslında: Hastalıklı sanat "toplumun her hücresine iltihap dolduran tekelci aşama" sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu da, 1950'lerde Lukács tarafından daha kapsamlı biçimde yapılmış bir değerlendirmenin sıg bir kopyası olmaktan öteye geçmez.

O halde, Yalçın Küçük'ü bir an için bir kenara bırakıp, şu soruyu soralım: Sağlık kavramını sanatı yargılayan bir ilkeye dönüştüren bu sıg kuralcılık ne üzerinde temelleniyor, hangi ihtiyaca cevap veriyor?

III.

"Toplumsal sağlık kavramı, gerçekten büyük olan tüm sanatın temelidir, çünkü toplumsal sağlık insanın tarihsel farkındalığının bir parçasıdır."

Böyle diyor Lukács, 1955'te yazdığı "Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat" adlı yazısında. T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Oscar Wilde ve Andre Gide gibi çağdaş yazarları eleştirirken, "anormal" ya da "hastalık" gibi kavramları eleştirel kavramlar mı gibi kullanıyor: "Genel olarak sağlığın ilerlemenin, hastalığın gericiliğin safında yer aldığı söylenebilir... Anormallığe gelince, çoğu zaman bu, insanlığın ilerlemesinin yönüne ve yapısına karşı kısır bir muhalefettir, yani geleceğe dönük olmayan bir muhalefet... Sağlıklı ve hastalıklı sanat arayışları arasında, tıpkı temsil ettikleri sınıf ideolojilerinin arasında olduğu gibi, uzlaşmaz bir düşmanlık vardır... Bunlar yaşadıkları toplumla normal bir ilişki içinde olmayan kişilerin ruhsal ve ahlaki yozlaşmasının ifadesidir..."⁴

Lukács'ın eleştirisinde hastalık kavramı, modern sanatı ta-

4. György Lukács, "Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat", *Writer and Critic*, 1970, s. 103-9.

nımlamak üzere kullanılan kısırlık, sakatlık, yozlaşma, çürüme, can çekişme ve ölüm metaforlarıyla örülerek insanın tüm biyolojik korkularını kullanmaya yönelmiştir. Lukács baştan sona tıbbi terimlerle yaptığı ayrımların üzerine estetik, politik ve sınıfsal konumları yerleştirir. Lukács için büyük sanat parçalanmamışlığın, bütünlüğün, uyumun, tamlığın, kısacası sağlamlılığın sanatıdır. Sağlıklı sanat bütünlüğü yansıtır; sağlıklı bilgi bütünün bilgisidir. Bu iki önerme üzerinde temellenen "Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat", 1930'lar ve 1940'lar boyunca korumaya çalıştığı mesafeye rağmen, Lukács'ın Sosyalist Gerekçiliğe yakın düştüğü, hatta bütünüyle örtüştüğü bir yazısıdır.

IV.

Bütünlük kavramını temel bir felsefi-politik kavram olarak Marksizme kazandıran Lukács'tı. Marksist olmadan önce, 1914-15 arasında yazdığı *Roman Kuramı*'nda:

"Yıldızlı gökyüzünün gidilebilecek tüm yolların haritası olduğu, yolların yıldızların ışığıyla aydınlandığı o çağlar ne mutluydu. O çağlarda her şey hem yeni, hem de tanındıktı. Serüven doluydu ama yabancı değildi insana. Dünya çok büyüktü, ama yine eviydi insanların. Çünkü insanın ruhunda yanan ateş, yıldızların ateşiyle aynı doğaya sahipti; dünya ve benlik, ışık ve ateş bütünüyle ayrı şeylerdi, ancak hiçbir zaman birbirleri için sürekli birer yabancı değildiler..."⁵

Lukács için destan ile roman arasındaki fark, bütünlüklü kültür ile parçalanmış kültür arasındaki farktır. Destanın içinde doğduğu Eski Yunan toplumu, *Roman Kuramı*'nı büyük ölçüde etkileyen Alman Romantikleri gibi Lukács için de uyumun, bütünlüğün, tamlığın ve dengenin simgesidir. Marx

5. Lukács, *Roman Kuramı*, Say Yayınları, 1985, s. 25 (buradaki çeviri bana ait).

gibi o da Eski Yunan toplumunu, insanlığın "normal çocukluk dönemi" olarak görür. Doğa ile toplum, özne ile nesne, söz ile eylem arasındaki farklılığın henüz aşılmaz bir uçuruma, kalıcı bir yabancılaşmaya dönüşmediği bir çağdır bu. Roman Kuramı'nın Lukács'ı, destan çağının bu uyumlu bütünlüğünü, sorunsuz gerçekliğini özler. Ama Eski Yunan toplumunu estetik ütopyalarının temeli yapan Alman Romantik şairleri gibi o da farkındadır: Bu dünya bir daha geri dönmek üzere kaybolmuştur. Marx'ın sözleriyle: "Yunanlılar normal çocuklardı. Sanatlarından aldığımız tad... o sanatın doğduğu olgunlaşmamış toplumsal koşullar bir daha geri gelmeyeceği için böyledir."⁶

Lukács'ın modern topluma bakışının arkasında bu geriye dönüşsüzlük vardır. Bireyle topluluğun kaderlerinin ayrıldığı, bireyin iç dünyasının dış dünyadan koptuğu bir toplumun ifadesidir roman. Destanın bütünlüklü dünyasının duvarları yıkılmıştır. Yorgun ve umutsuz ellerimizin değdiği her şey eksik kalacaktır artık. Bu yüzden Lukács için roman yersiz yurtsuzluğun biçimidir; Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın destanıdır.

Parçalanmamış, eksiksiz bir dünya... Böyle bir dünya oldu mu hiç? Şüphesiz bizlere böyle bir dünyayı geçmişte kurdu-
ran, öncelikle bugün yaşadıklarımızdır; kendi bölünmüş gerçekliğimiz, bu dünyadaki yersiz yurtsuzluğumuzdur. Kapitalist toplumda hayatın parçalandığına, eksik ve yoksul kaldığına ilişkin kuşkularımızdır, başka türlü yaşanmış olduğuna dair tarihten edindiğimiz ipuçları, başka türlü yaşanabileceğine dair beslediğimiz umutlardır. Lukács'ın Marksist düşünceye soktuğu bütünlük kavramı, başlangıçta böyle bir sıra hasretini dile getirir. Roman, destanın parçalanmış bir dünyadaki zayıf yankısıdır ama, biçiminde yeniden ürettiği bütünlükle, aslında bireyin dünyayla barışma umudunu ifade eder. Ama Lukács bu-

6. Marks-Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, 1971, s. 21.

nun, gerçeklikte varolmayan bir uzlaşma olduğunun farkındadır. Bu yüzden Lukács için ironi, Tanrı'nın terk ettiği bir dünyadaki bütünlük arayışının ayrılmaz parçasıdır. Dolayısıyla da modern romanın kurucu ögesidir.

Roman Kuramı bir ütopyayla biter. Bölünmüş gerçekliğimizi belli belirsiz bir fondan ibaret kılacak yeni bir bütünlük ütopyasıdır bu. Önemli ölçüde etkilediği Walter Benjamin gibi Lukács da parça ile bütünü birbirine bütünüyle yabancılaşmamış olduğu homojen bir geçmişin anısını, radikal bir devrim düşüncesinin temel bileşeni kılmıştır. "Ama sanat böyle bir dönüşümün aracı olamaz," diye ekleyecektir: "Roman bir günahkârlık çağının biçimidir... dünya aynı yıldızların etkisinde kaldığı sürece de hâkim biçim olarak kalacaktır." *Roman Kuramı*'nın ütöpik sonu kötümserlikle gölgelenir. Savaşın yıktığı bir dünyada, "büyük dönüşüm"ün henüz maddi bir habercisi yoktur. Kitabın son sözleri, devrimsiz bir devrimcinin sözleridir: "Mutlak günahkârlık çağını geride mi bırakıyoruz, yoksa yeni bir dünyanın umutlarımızdan başka habercisi yok mu? O umutlar ki, varolanın kısır gücü tarafından kolayca ezilecek kadar zayıflar hâlâ."⁷

V.

Yeni bir dünyanın umutlarımızdan başka habercisi yok mu?

Lukács sorusunun cevabını ancak *Roman Kuramı*'ndan birkaç yıl sonra alabildi. Rusya'da başlayan devrim, dönemin birçok başka Marksisti gibi Lukács'a da, dünyanın başka yıldızların etkisinde başka türlü kurulabileceğini haber verdi. 1923'te yayımlanan *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ne gelindiğinde Lukács için bütünlük, yitirilmiş bir geçmişin anısından çok, maddi bir gelecek ihtimaliydi artık. "1917'de, bana o ana kadar çözümsüz gelen sorunların cevabını buldum," diyecek sonra-

dan. Gerçekten de, insanın bu dünyadaki yabancılığını ve praksis kavramını temel alan Marksist yaklaşımlar maddi karşılıklarını 1917 devriminde bulmuşlardı. Marksizmi ütopyacı bir zemin üzerinde, bir umut felsefesi olarak geliştiren Ernst Bloch için de devrim "geleceğin bugün içindeki izlerinin" ifadesi, "geçmişin gerçekleşmemiş ihtimallerinin" gerçekleşme ihtimaliydi. Eksik bugünü tamamlama imkânıydı.

VI.

Burjuva toplumunda insanın kendi benliğiyle kurduğu ilişki kalıcı bir yabancılaşmadır. Lukács, *Roman Kuramı*'nın bu saptamasının kapitalist üretim süreciyle ve işçilerin kaderiyle olan bağlantısını *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde kurdu. İşçinin emek gücüne, ürününe, üretim araçlarına, üretim sürecine ve diğer işçilere yabancı düştüğü bir toplumda, tüm insanlar kendileri dışında nesnel bir varlık kazanan eylemlerinin sonuçlarına, koparıldıkları geçmişlerine, sürüklendikleri geleceğe yabancıdır. Yalnızca işçilerin değil tüm insanların benlikleri ayrı hayatlar süren, çatışan parçalara ayrılmıştır. İşçi sınıfıyla tüm toplumun kaderi arasındaki bağı böyle kurar Lukács: "İşçinin kaderi tüm toplumun kaderidir."

Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde, Marksizmi burjuva düşüncesinden ayıran özelliğin, bütünlük düşüncesi olduğunu savunur. Ama ısrarla savunduğu bir şey daha vardır: "Bireyden bütüne giden yol yoktur." Parça ile bütün, ya da *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin kavramlarıyla özne ile nesne arasındaki yabancılaşın ortadan kalkmasının olmazsa olmaz koşulu, kapitalist toplumun birbirinden kopardığı özne ve nesne kimliklerini birleştirebilecek bir sınıfın, proletaryanın eylemliliğidir. Lukács için, gelecekteki bir bütünlük ihtimali, o bütünlüğü temsil eden bir öznenin faaliyeti sonucunda değil, ancak devrimin kendi bütünleştiriciliğiyle mümkündür.

VII.

Sosyalistlerin devrimle gerçekleşeceğini umdukları bütünlüğün parti hâkimiyetine, nihayet Stalinist diktatörlüğe çarpıp parçalanmasından sonra da bütünlük kavramı resmi ve yarı resmi sosyalist söylemin merkezi kavramı olmayı sürdürdü. Ama kavramların serüveni, esas olarak tarihin serüvenidir. Artık bütünlük, kapitalist toplumun parçalanmışlığını aşma yolunda eleştirel bir kavram ya da bugünkü bölünmüşlüğüümüzün olumsuz imgesi olmaktan çıkmıştır; varsayılan bir bütünlüğe dönüşmüştür. Varsayıldığı andan itibaren de, sahte bir bütünlüktür. Kendisini bütünün yerine koyan, kendi bütünlüğünü tüm topluma dayatan bir grubun kısmi çıkarlarının ideolojik örtüsüdür artık. İnsanlar, bu sahte bütünlük adına yönetileceklerdir. Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde söylediklerinin tersine, artık öznenen bütüne giden yol açılmıştır. Çünkü özne, bütün ilan edilmiştir. Bütünlüğün mutlak ve kuralcı bir olumlamaya dönüştüğü politik-ahlaki bir ideoloji içinde ise tüm çelişkiler dışsaldır. Parçalanmışlık bir sapmadır. Patoloji söylemi de burada devreye girer: Artık kriz ancak organizmanın yozlaşması ya da bozulması olarak anlam kazanır. Lukács'ın "Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat" yazısında savunduğu gibi artık "sağlık ilerlemenin safındadır, hastalık ise gericiliğin safında." Bu noktaya geldiğinde Lukács artık *Roman Kuramı*'nı ve *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni "idealist" ve "mistik" olarak nitelendirip unutmayı seçecektir.

Dünyanın eksiksiz yaratıldığını, insan varoluşunun zaten iyi olduğunu, her geçen gün daha da iyiye gittiğini varsayan bir ilerleme söyleminin parçalanmışlığı anlamlandırması mümkün değil. Her türlü çatışmayı dışsal, dolayısıyla düşman olarak gören resmi ideolojiler ya da şimdiden devletmiş gibi davranan muhalif ideolojiler çatışmayı ve krizi zorunlu olarak dışlar. Adına konuştukları toplumun ya da düşünce geleneği-

nin parçalı tarihini kabul etmemek, bölünmüş bugünü daha şimdiden tekvücut bir geleceğe indirgemek zorundadırlar. Ama gücünü çelişkisizlikten, zorlama bir tamlıktan alan böyle bir bakış ancak tarih gerçekten ilerlediği sürece anlamlıdır: Kriz sağlıksızlıkla özdeşleştirildiğinde, devrim de yerini ilerlemeye bırakmıştır.

Böyle bir ideolojinin içerisinde kriz yalnızca dışlanmakla kalmaz, anlamlandırılmaz da. 1930'lardan itibaren Lukács'ın tüm modern edebiyatı bir "sapma" olarak görmesinin nedeni budur.⁸ On dokuzuncu yüzyıl romanının bütünselliğini bir norm olarak kabul ettiği için, artık varolmayan bu "normal bütünlük" adına konuştuğu için, bölünmüşlük üzerinde yükselen modern edebiyatı ancak ilerleme-gerileme, sağlıklı sanat-hastalıklı sanat gibi mutlak ikili kavramlarla açıklayabilmiştir. Daha doğru bir ifadeyle yargılamaktan, suçlamaktan öteye geçememiştir. Bloch'un belirttiği gibi, "Lukács'a göre klasikler sağlıklı, Romantikler hastalıklı, Dışavurumcular iflah olmaz derecede hastalıklıdır."⁹ Bir zamanlar Lukács'ın kapitalist toplumun "ayırt edici ilkesi" olarak tanımladığı parçalanmışlık, 1930'lara gelindiğinde bir "küçük burjuva hastalığı"na dönüşmüştür. Kafka, Musil, Joyce, Camus, Dostoyevski ve Beckett, yani Thomas Mann dışında neredeyse tüm modern edebiyat, dekadans içindeki emperyalizmin kültürel ifadeleri olmaktan

8. 1930'larda Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Ernst Bloch ve T.W. Adorno arasında süren tartışmaların eksenini, Lukács'ın modern sanat karşısındaki tavrı oluşturur. Lukács'ın Alman Dışavurumculuğunu, irrasyonalizmin ve "faşizmin öncüsü" olarak nitelendirdiği 1934 tarihli bir yazısıyla başlayan tartışmalar, diğer Marksistlerin de katılımıyla gerçekçilik, roman, modern kültür gibi konuları içeren oldukça geniş bir alana yayılır. Lukács'ın Dışavurumculuğu eleştiren yazısına ilk tepkilerden biri Ernst Bloch'tan gelmiştir. Bloch "Dışavurumculuk Tartışması" adlı yazısında Lukács'ın, "kapalı ve nesnelci" bütünlük ve gerçeklik anlayışını eleştirir; ayırt edici ilkesi parçalanmışlık olan bir dünyayı ve sanatı anlayamadığını vurgular. Lukács, Bloch, Brecht, Benjamin ve Adorno'nun yazıları için: *Estetik ve Politika*, çeviren Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, 1985.

9. Bloch, "Dışavurumculuk Tartışması", *a.g.e.*, s. 25.

öteye geçemez Lukács için. Bir gerileme olarak nitelenir, ancak açıklanamaz.

Lukács tek örnek değil elbette. Plehanov yozlaşmanın başlangıç tarihini çok önceden başlatmıştı: Plehanov'a göre Fransız edebiyatı Balzac'tan bu yana, 1848 Devrimi'nden bu yana yozlaşma içindedir; Baudelaire ve Flaubert bu yozlaşmanın örnekleridir. Dahası, Sosyalist Gerçekliğin SSCB'nin resmi kültür politikası olarak benimsendiği 1934'te Gorki, burjuva kültürünün aslında Rönesans'tan beri gerilemekte olduğunu söyleyebilecektir.

VIII.

Oysa bugün kaydetmek zorunda olduğumuz bir şey var: Marksizmin kendisi parçalanmış durumda. Birbirine bütünüyle yabancılaşmış kimlikleri içinde taşıyor. Bugün bir yerde reel politika, bir başka yerde saf teori, bir başkasında saf ahlak olarak karşımıza çıkan Marksizmlerin bir zamanlar ortak bir geçmişe sahip oldukları düşünülebilir. Belki de başından beri tek bir Marksizm yoktu. Ama bugün bunu bizlere söyleten, öncelikle bugünkü bölünmüşlüğüümüz, bugünkü eksilmişliğimizdir. Bizleri çepeçevre kuşatan bir dünyadaki karşı çıkışlarımızın kısmi kalışıdır. Marksizm içindeki farklı kimliklerin, artık kendine yeterli ve birbirine kapalı hale gelen konumların örtüşme fırsatı belki de kaçınıldı. Ama hâlâ bir şeyler umulabilirse eğer, öncelikle bu farklılaşmanın kalıcı bir husumete dönüşmesine yol açan sahte bütünlüklerin yıkılmasından geçecek bu. Çünkü bugün, parçalanmışlığa rağmen bir bütünlüğü varsaymakta ısrar eden her Marksist konum aslında kısmiliği bir kurala dönüştürmüş olur. Ne parçalanmışlık üzerinde yükselen toplumu, ne de kendi bölünmüş tarihini açıklayabilir o zaman. Marksist teoriyi, topluma ve tarihe saf bir ilkeler bütünüünün gözünden, dolayısıyla da dışarıdan bakan bir konuma hapseder. Bu saflıktan, böyle kazanılmış bir sağlıklılıktan bir şey umulabilir mi?

Yepyeni ve tavizsiz bir ilkenin kılavuzluğunda sıfırdan başlayarak biçimlendirilecek her toplum ütopyasının, onu biçimlendirenlerin kısmi düşünce ve çıkarlarıyla koşullanacağı açık. Böyle bir tasarımın yalnızca safdillliğe değil, aynı zamanda toplum mühendisliğine varacağını düşünüyorsak eğer, geçmiş bütünlüklere geri dönülemeyeceğinin de farkındaysak, tasarılarımız ne saf birlikler ne de çelişkisiz bütünlükler üzerinde yükselir. Sosyalizmi artık ancak, parçalanmışlığın yok-sullaştırıcı yönlerini aşmaya yönelen ama mutlaka parçalanmışlığın içinde mevzilenen, farklı geçmiş ve kimlikleri eritmeden buluşturan, farklı tarihlerin çatışmasından doğan imkânları gerçekleştiren bir tasarı olarak savunabiliriz. Aksi takdirde bu tasarımın üzerinde yükseldiği tüm düşünsel ya da politik birlik ve bütünlükler sahte, kısmi, bir o kadar da baskıcı olacak. İşte o zaman tüm bölünmüşlüğümüzü bir adımda silip geçen bir sağlıklılığa ve "insan ruhunun doktorları"na ihtiyaç duyacağız.

Bölünmüşlük aynı anda farklı dünyalarda yaşamaksa eğer, buna bir hastalık belirtisi olarak değil, bir zenginleşme imkânı olarak da bakılabilir. İşte o zaman krizin imkânlarından söz edebiliriz. Bizleri kısmiliğe yenik düşüren, yenilgilerimizi açıklamasız bırakan tüm baskıcı ve sahte bütünlükleri bir kenara bırakarak yeniden Lukács'ın sorusunu cevaplamayı deneyebiliriz.

Yeni bir dünyanın umutlarımızdan başka habercisi yok mu?

ORHAN GENCEBAY ilk plağı *Bir Teselli Ver'i* 1968'de çıkarmıştı, son kasedi *Hasret Rüzgârı*'nı yirmiyi aşkın yıl sonra, 1991'de. Bu süre içinde müziğinin fazla değiştiği söylenemez. Aslında hep aynı şarkıyı söylüyor; gene mutlak, karşılıksız aşklardan söz ediyor, hayatın çile ve dert olduğunda ısrar ediyor. Sesi, aynı ses: Sevdğine hiçbir zaman kavuşamayacağını bilen, ama arzudan da vazgeçmeyen, arzunun kendisini mutlaklaştırmış, içli, dramatik bir ses.

Ama artık müziği, bir zamanlar onda kendi sesini bulan kitlelerin uzağına düşmüş gibi; şarkıları uzun zamandır sokağın sesini yansıtmıyor. Nitekim 1980'lerin sonlarında çıkardığı *Emrin Olur ve Utan/Dokunma* albümleri popüler olamadı. Son kasedi *Hasret Rüzgârı* da fazla yankı uyandırmayacağı benziyor. Sesi ve kimliği etrafında oluşan hale dağılmaya başladığına göre, artık onu 1970'lerde olduğu gibi henüz açılmaya başlamış bir hikâyenin değil, sona ermiş bir hikâyenin kahramanı olarak ele alabiliriz; bir öncü değil, bir "son" olarak. Sesinin bir zamanlar bu toplum için temsil etmiş olduğu imkânlar, bu tükenme noktasından belki daha iyi anlaşılabilir.

1970'lerde Orhan Gencebay'ın hem müziği hem kimliği, o dönemin kültürel ortamında bir yırtılmayı ifade ediyordu. O yıllarda tercihini bir kültürel aydınlanmadan yana yapan, kitlelerin aydınlanacağı umudunu taşıyan herkes için Orhan Gence-

bay'ın sesi –bu inleyen, çatlayan ses– kalabalıkların dolaysız bilincinin ifadesiydi; yalnızca bir itiraz, bir şikayet, bir sızlanma, canı yanmış birinin çığlığı olarak duyuluyordu. Orhan Gencebay kötü bir yazgının, karanlık bir bahtın, çilenin, garipliğin içinden konuşuyor, bir yandan bunun aşılamayacağını söylüyor, bir yandan da o zaman yaşadığı biçimiyle bu yazgının Türk müziğinin bilinen kalıpları, alışılmış terbiyesi içinde dile getirilemeyeceğine işaret ediyordu. Bu yüzden de sesi, 1970'lerde bu yazgının aşılacağı umudunu taşıyanlar için, aydınlanmayla kitlelerin, terbiyeyle kötü yazgının buluşabileceğini umanlar için bir çığlık, bir inleme olmaktan öteye geçemedi.

Ama bugünden geriye bakıldığında, Gencebay'ı 70'lerde popüler kılanın, aslında aynı yıllarda solu popüler kılan şeyle akraba olduğu görülebilir. Yalnızca, "yaşamanın kanunu"ndan söz ettiği, insanın kendi kaderini kendisinin tayin edemediği durumları dile getirdiği, bazılarına bu dünyada hayat hakkı tanınmadığını söylediği için değil. Bütün kaderciliğine rağmen, "Bir gün mutlaka göreceğiz / Biz de o güzel yarınları" diyebildiği için de değil. Onu 70'lerin solculuğunun üzerinde yükseldiği zemine yakın kılan, daha çok sesinin mutlaklığı, müziğinin dramatikliği idi. Onu bir zamanlar sokağın sesi kılan, bugünse artık geride kalmış bir dramın inatçı bir sözcüsü gibi görmemize neden olan bu.

İskender Savaşır bir yazısında, Orhan Gencebay'ın dost-düşman, burası-ötesi, yalan-hakikat gibi ikili karşıtlıklar çevresinde örgütlenmiş bir dünyanın içinden konuştuğunu söylemişti.¹ Bu karşıtlıklar daha da çeşitlendirilebilir. Orhan Gencebay'ın şarkılarının hemen hepsi vefa-ihanet, ayrılık-kavuşma, hasret-vuslat, boyun eğme-onur, sevgi-nefret, günah-sevap gibi mutlak karşıtlıklara dayanıyordu. Şarkılarında aşk hep bir

1. İskender Savaşır, "Gülümse: Orhan Gencebay, Kayahan ve özellikle Sezen Aksu", *Demokrat*, Temmuz 1991, sayı 14, s. 65-7.

efendi-köle karşıtlığı olarak vardı; sevilen her zaman ulaşmaz ve zalim, seven bu zulme katlanandı.² Müziği de bu ulaşmaz karşıtlıkları yansıtıyordu, dramatikti. Sesinin mutlaklığı da, bu karşıtlıkların hiçbir zaman ulaşamayacağında, arzunun hiçbir zaman tatmin olmayacağında ısrar eden bir sesin mutlaklığıydı.

Gerçi Orhan Gencebay bir kabullenmişliğin, bir tevekkülün, bir tahammülün içinden konuşuyordu. Ama sesi, boyun eğdiren karşısında her şeye rağmen bir onuru korumanın önemli olduğu bir ânın sesiydi. Bu da ancak bir çilecilikle, bu dünyanın sunabileceği hazzardan feragat ederek, arzunun bu dünyada hiçbir zaman tatmin edilemeyeceğini baştan kabul ederek, hazzansa arzunun kendisini mutlak kılarak, bir bakıma dünyayla aradaki mesafeyi hep koruyarak mümkün olabilirdi. Kısacası o, mutluluğun ve tatminin ertelenmek zorunda olduğu bir dünyanın sesiydi. Orada aşk kadar ihanet de mutlaktı, bu dünyanın reddi de mutlak olmalıydı. Bu iki uç arasında hiçbir geçişkenlik, hiçbir ara konum yoktu. "Ben doğarken ölmüşüm", "ömür boyu bitmeyen dert ile yoğrulmuşum", "bu dünyada dost kalmadı", "Tanrım beni baştan yarat" gibi dizeler yalnızca bir ânı değil, tüm bir ömrü kuşatan bir çileciliği dile getiriyordu. Onu bugünün dünyasına yabancı, 1970'lerde sol muhalefetin içine doğduğu dünyaya akraba kılan bir özelliği buydu.

Diğeri ise sentez çabası. Orhan Gencebay, yaşanan ânın ihtiyaçlarına cevap veren bir müziği aradığını söylüyordu. Şehrin müziğini, o zamana kadar bu müzik terbiyesinin içeremediği bir yaşantıya, bastırılmış bir sese açmıştı. Seçkinliğe

2. Bu yazıyı bitirdiğimde, Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İletişim Yayınları, 1991) adlı kitabı henüz çıkmamıştı; bu yüzden bu çalışmadan yararlanamadım. Ama en azından buraya eklemeliyim: Kitabın "Orhan Gencebay Arabeski Şarkı Sözleri" (187-207) bölümü, Orhan Gencebay'ın şarkılarında aşk ve aşkın mecazi anlamı üzerine ayrıntılı bir çözümleme içeriyor.

alışmış bir müziğe, şehrin yeni sakinlerinin dertlerini, sokağın sesini sokmaya çalışmıştı. Ya da tersinden söylersek, sokağın sesini şehir müziğinin imkânlarıyla buluşturmaya çalışmıştı. Sonuç olarak yaptığı müzik, hiçbir müzik terbiyesinin tanımayacağı bir müzikti. Zaten o da yaptığı türü, "dünya müziği kurallarına bağımlı, Türk halk müziği ve sanat müziği kurallarına da bağımlı olmadan ve tekniğin tüm olanaklarından yararlanarak Türk ezgileri, melodileri içinde özgürce dolaşmak" diye tarif ediyordu.³ Yani yaptığı müziği bir terbiye olarak değil, bir teknik arayışı, bir köprü, bir sentez çabası olarak sunuyordu.

Kimliği de bir sentezin, bir ara konunun, bir aracı konunun ifadesiydi. Ölçülü, kurulmuş bir kimlikti. Kendisini savunurken bile başkalarına çatmamaya özen gösteriyor, bu tür soruları geçiştiriyordu. TRT'nin düzenlediği açık oturumda "devlet arabeski"ne karşı konuşmamakta adeta direnmisti. Sanki kendi adına değil de başkalarının adına, neredeyse bir misyon adına davranıyordu. Müziğinde o zamanlar birçoklarına bir inleme, bir sızlanma olarak gözüken şeyle söyleşilerindeki ağırbaşlılık, müziğinde kimi zaman bir çığlığı andıran yanla arabeski savunurken gösterdiği ölçülülük, kimi şarkılarında bayağılığa vardırıdığı içlilik ile müziğini temellendirirken geleneğe verdiği önem, çoğu şarkı sözündeki yüzeysellikle söyleşilerindeki filozofça tutumu aslında aynı kimliğin, bu kurulmuş kimliğin farklı yüzleriydi. Müziği kulağa bir ölçüsüzlük, kimi zaman bir çığlık olarak geliyordu, ama kimliği en azından aydın izleyicilerinin gözünde bunun tam tersiydi: Murat Belge onu "güvenli, dik ve vakur, nazik ve uygar" olarak tarif edecekti.⁴

3. Sacit Onan, "Orhan Gencebay ile Bir Söyleşi", *Türkiye Yazıları*, sayı 54, Eylül 1981; Murat Belge, "Orhan Gencebay'la Görüşme", *Yeni Gündem*, sayı 14, 16-31 Ocak, 1985.

4. Murat Belge, "Orhan Gencebay'la Görüşme", *Yeni Gündem*, sayı 14, 16-31 Ocak, 1985.

Bu kimliğin oluşmasının değilse de popülerleşmesinin nedenlerini yine 1970'lerin dünyasında aramak gerek. Orhan Gencebay aydın kimliğiyle popülerliğin, teknikle sokağın sesinin, düşünceyle isyanın, akılla şiddetin buluşabildiği bir dünyada popüler olmuştu: Harbi ama efendi, halk adamı ama bilgili, evlilik dışı ama geleneklere saygılı... Bir ara konumdu onunkisi: İstanbul Radyosu'nda çalışmış, ama istediği müziği orada yapmasına izin verilmediği için radyodan ayrılmıştı. Şehirde yolunu bulamamışlara sesleniyordu, ama kendisi şehirliydi. Açların derdini dile getiriyordu, ama kendisi toktu. İlkelere vardı; gazinoya çıkmıyordu ya da bugün Zeki Müren'in ya da İbrahim Tatlıses'in yaptığı gibi başkalarının "hit"lerini söylemiyordu. Başarısını piyasaya borçluydu ama piyasanın kurallarına değil, sanki kendi kurallarına tabiydi; kendi plak şirketi vardı. Henüz kamuoyunun, imkânlarından yararlananlara sanki ondan bağımsızlarmış, kendi görüntüleri üzerindeki haklarını koruyorlarmış hissini verdiği bir dönemin idolüydü. Kitle kültürünün henüz sahicilikle yan yana durabildiği, ya da yarattığı idollerin etrafındaki sahicilik halesini henüz yok etmediği bir dönemde yıldız olmuştu.

Hepsinden önemlisi, tüm toplum adına konuşulan bir dönemin adamıydı. Örneğin, "vatandaşların birleşebileceği noktayı aradım, genel insanı ilgilendirecek şeyleri aradım," diyebiliyordu. Kendisine dolmuş müziği ya da gecekondu müziği yaptığı, şarkılarını şöförlerin, fahişelerin, gecekondu oturanların dinlediği söylendiğinde, bu sınırlamaları reddediyordu. Yaptığı müziği sınırlayan tanımlardan, öncelikle de "arabesk" adlandırmasından duyduğu sıkıntıyı, bu adı basının yaygınlaştırdığını, buna teslim olmamak gerektiğini kendisiyle yapılan hemen her söyleşide bıkmadan tekrarlıyordu.⁵

5. Sacit Onan, "Orhan Gencebay ile Bir Söyleşi", *Türkiye Yazıları*, sayı 54, Eylül 1981; Murat Belge, "Orhan Gencebay'la Görüşme, *Yeni Gün-dem*, sayı 14, 16-31 Ocak, 1985.

Orhan Gencebay 1970'lerde, o zaman bu toplumda ancak erkeğin temsil edebileceği bir vicdanın sesiydi. Adil olmayan babaya karşı ailenin haklarını savunan "Orhan ağabey"di o. İşte o zamandan bu yana değişen de bu: 80'lerin sonlarına gelindiğinde baba önemsizleşmiş, aile dağılmış, anne de kızkardeş de çoktan evden kaçmıştı. Uvey kardeşe gelince, o zaten bu aileden değildi. 80'lerin büyük şehri ona bir an için olduğundan başka bir şey olma, başkasının vicdanında varolmaktansa kendi sesini duyurabilme, bu sesi bir yabancının aracılığı olmaksızın duyurabilme özgürlüğünü vermişti. "Dom dom kurşunları", "Ben sana dolanayım"lar, taşranın ancak büyük şehrin imkânlarıyla karşılaştığında, parayla buluştuğu anda edinebileceği bir rahatlamayı temsil ediyordu. 1980'lerin yıldızı bu yüzden İbrahim Tatlıses'ti, Orhan Gencebay değil.

Türkler taşralarını -kendi içlerindeki "üçüncü dünya"yı- 1980'lerde keşfettiler. Öncelikle dışlarındaki "üçüncü dünya"yı, Kürtleri fark etmek zorunda kaldılar. Ama yalnızca onları değil, onlarla birlikte kendi içlerindeki "üçüncü dünya"yı, bugüne kadar modernleşmek için bastırdıkları şeyleri de keşfettiler. Bu yüzden İbrahim Tatlıses'in yokluktan varlığa yükselişinde, yalnızca Kürtlerin büyük şehirde kimliklerini artık daha dolaysız yollardan dışavurma istekleri değil, şehrin eski sakinlerinin de bir baskıdan, modernist devletin baskısından, babanın baskısından, merkezin baskısından kurtulma umudu vardı. "Oh oh Emine"ler, "Allah Allah bu nasıl sevmek"lerde, yalnızca taşra kendine şehirli bir kimlik keşfetmekle kalmadı, aynı zamanda şehir de kendi içindeki taşrayı, bugüne kadar seçkin olabilmek için dışarıda bırakmak zorunda kaldığını, gelişebilmek için kıyıya itmiş olduğunu, Batılı olabilmek için bastırmak zorunda kaldığı şeyleri de keşfetti. İbrahim Tatlıses, sokağın artık adalet değil özgürlük istediği bir dönemin yıldızıydı. Bu yüzden de kitlesi onda, onlarla konuşan bir yabancıyı;

kendilerini temsil eden, onların vicdanı olmaya aday birini değil, kendi suretini gördü. İbrahim Tatlıses'in, "Beni Yılmaz Güney'le karıştırıyorsunuz," demesi boşuna değil.

Murat Belge, bir yazısında Yılmaz Güney'in "erdem"leri ve "kusur"ları diye ayrıştırdığı iki farklı yönünden, "çiftkişiliği"nden söz etmişti: Bir yanda mertlik, silah, şiddet düşkünlüğü, diğer yanda akılcı, insancıl yönü, boynu büküklüğü, evliyalığı, dervişliği.⁶ Murat Belge bu farklı yönleri, Yılmaz Güney'in hayatındaki gerilimin ifadesi olarak yorumluyordu. Ama Yılmaz Güney'i bir dönemin vicdanı kılan, onu adil olmayan bir dünyada "adalet dağıtan" kişi yapan, örgütlü bir kötülük dünyasına karşı tek başına savaşıp bir kahraman kılan, tam da bu iki yönün, bu "erdem" ve "kusur"ların birlikteliği idi. Hem onu kültleştiren insanlardan biri, o dünyanın raconuyla yetişmiş biri olması, hem de onlardan farklı olması, kitlesi ile arasında bir mesafe bırakması, onların üzerinde, onların uzağında olmasıydı.

İbrahim Tatlıses ise kendisinin bir Yılmaz Güney olmadığını farkında. Çünkü idolle kitlesi arasında bir temsil ilişkisini mümkün kılan mesafe, yüceltme ya da isterseniz "ağabey" ilişkisi diyelim, geçerli değil artık. O mazlumu temsil etmiyor, çünkü mazlumu bu dünyada kılık değiştirebileceğinin, parayla buluşabileceğinin, kendisinden esirgenmiş imkânlar dünyasına kavuşabileceğinin timsali oldu. Adaletin değil, özgürlüğün önemli olduğu bir anda kitlelerin vicdanı değil, sureti oldu İbrahim Tatlıses. Orhan Gencebay ise, kitlesi ile arasında bir mesafe bırakan, onlara belli bir uzaklıktan seslenen, haksızlığa uğramışları kendi kimliğinde birleşmeye çağıran, onların vicdanı olmaya aday olan idolün son örneği idi. Ama 80'lerin dünyası, sokağın kendisini temsil edecek bir yabancıdansa kendi suretini, adalet dağıtan bir sestense özgürce çağıran bir

6. Murat Belge, "Bir Yalnız Adamın Portresi", *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, c. 7, s. 2374.

sesi tercih etti. İşte 80'lerin yıldızı bu yüzden İbrahim Tatlıses'ti, Orhan Gencebay değil.

O zaman da Orhan Gencebay'dan geriye kırılmış bir onur kaldı: Erkeğin, adil olmayan babaya karşı koyan ağabeyin kırılmış onuru. *Utan/Dokunma*'da yer alan hemen bütün parçalardaki sitemde, erkeğin kalbini kıran kadına seslendiği bu parçalarda, Orhan Gencebay'ın sesine sinmiş yeniklikte, insan arabeskin neden son yirmi yıldır bu toplumun sesi olabildiğini daha iyi anlıyor. Belki de bu toplumun ezikliği, ancak gururu kırılmış, özgüvenini kaybetmiş bir erkeğin sesinde dile getirilebilirdi. Ama 80'lerde artık bu ses yerini giderek başka bir sese bıraktı. İbrahim Tatlıses'in sesi artık yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, yabancı bir dili bozmayı, yabancılarla kafa tutmayı öğrenmiş, yırtık, yırtmış bir ses.

Şimdi geriye baktığımızda Orhan Gencebay'ın sesindeki yeniklik daha iyi fark edilebiliyor. Özellikle de *Utan/Dokunma*'daki, bu popüler olamayan parçalara sinmiş sitemde, sanki biraz da Gencebay'ın eski kitlesine sitemi var. Şarkılarını artık fazla dramatik, fazla ağır, fazla mutlak, fazla çileci bulan bir dinleyiciye yönelik bir sitem. Onun bir zamanlar yüreklendirdiği dinleyicinin artık kavuşulamayan sevgililere, başlamadan biten aşklara, geri dönüşü olmayan yollara, bir umut uğruna ömür boyu çekilen acılara, "asla"lara, "tövbe"lere tahammülü yok. Adanmışlığı, dervişliği, mecnunluğu, esrikliği, günlük yaşamın uzak vaatler ya da sadece bir onur uğruna sürekli ertelenmesini, mutluluğa giden yolun kapılarının öfke ve inatla kapatılmasını istemiyor artık. "Utan" şarkısının kendisi, olmayan bir vicdana sesleniyor gibi: "Gerçeğe yalan kattığından utan" ya da "Yaşamak bir oyun değildir dostum".

Ne gerçekle yalan, ne hayatla oyun birbirinden bu kadar kesin sınırlarla ayrılabilir, ya da en azından bu ayrımdan bir şey umanlar azınlıkta kaldılar. Şarkılarının bir zamanlar seslendiği insanlar, şehrin bu yeni sakinleri artık fırsatın, hevesin, oyunun, alayın, tenin de nimetleri olduğunu öğrenmişler.

Onun kalabalıkları davet ettiği tevekkül de sabır da tahammül de bütün anlamını kaybetmiş. Son bir iradeyle bir arada tutmaya çalıştığı nağmeler, dümbelek, keman, zurna, akordiyon ve bağlama çoktan orkestradan bağımsızlığını ilan etmiş. Dram çoktan çözülmüş.

Orhan Gencebay'ı 1970'lerde popüler kılan, yalnızca bir çığlık değil, çığlıkla ölçülülüğün, isyanla tekniğin buluşmasıydı. O, vicdanın temsil edilebilir olduğu, vicdanla tekniğin yan yana durabildiği bir dönemin içinden konuşuyordu. Ama artık ortak bir vicdanı temsil edemez. Çünkü yalnızca ortak bir vicdanı değil, temsiliyeti de mümkün kılan koşullar en azından şimdilik ortadan kalkmışa benziyor.

Ama 1980'lerin özgürlük vaadinin de sonuna geldik. İbrahim Tatlıses'in artık tüm topluma yayılmış bir özgürlük, bir hafifleme isteğini ifade ettiği an geride kaldı. Şimdi yalnızca hemşehrileri adına konuşuyor olmasının nedeni bu. Büyük şehir hem büyük, hem de adil olamayacağını gösterdi, sınırlar yeniden çizildi. Peki, sınırın dışında kalanlar, şehrin içindeki taşra, şehrin modern olabilmek için taşralaştırdığı her şey bir kez daha bir teknikle buluşabilecek mi? Bu bastırılmış sesi içerecek tekniği arayan biri çıkacak mı?

Bugüne kadar bunu mümkün kılan bir vicdandı. Teknikle vicdanın yolları ise şimdilik ayrılmışa benziyor. Bu toplumda 70'lerden bu yana oluşan popüler dilin neye tahvil olacağını kestirmek henüz güç. Orhan Gencebay ise bir yandan artık onu dinlemeyen bir sokağa rağmen, şehrin insanlara yalnızca dert, çile, bir de belki uzaklarda bir mutluluk vaat ettiği bir dönemin şarkılarını söylemekte, kendini sokağın yeni sesine kapatmak, kendi içine kapanmak pahasına içlilikte, derinlikte, vicdan olmakta inat ediyor. Ama artık vicdanın kendini bir zamanlar Orhan Gencebay'da olduğu çıplaklıkta duyurduğu bir dönemin uzağındayız. Bu, bir zamanlar bir terbiyeyi ihlal ede-

rek, yalnızca bir duruş, bir jest olarak da olsa yapılabilirdi. Bugünün gürültüsü içinde ise jestin hedefiyle buluşması neredeyse imkânsız.

Bu yüzden belki Orhan Gencebay'da artık dikkat etmemiz gereken, bu inadı ya da bu jesti sürdürdüğü parçalar değil, bazen saf olumsuzluğa çekilmek pahasına da olsa, hep aradığını söylediği teknikte ısrar ettiği parçalar. *Hasret Rüzgârı*'nda bunun ipuçları yok değil. "Nikriz Rüyası" gibi bir parça, bizi yeniden düşündürüyor: 70'lerden bu yana bu topraklarda oluşan popüler dil, uzun zamandır kültürün dışında tutulan taşra, yalnızca parayla ve gürültüyle değil, teknikle de buluşabilir.

BASTIRILMIŞIN GERİ DÖNÜŞÜ

1980'LERİ önceki baskı dönemlerinden ayıran, bu baskının karşıtıyla birlikte, kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle birlikte varolmasıydı. Bu dönemi yalnızca baskı kavramıyla anlamaya çalışmanın zorluğu da burada: 80'ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde varolabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkânını ancak 80'lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla varolmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın ayrı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi.

Bu değişimin nedeni ilk bakışta sosyalist hareketin eski meşruluğunu, bir zamanlar harekete geçirebildiği enerjileri kendi bünyesinde tutma gücünü yitirmesinde aranabilir. Siya-
setin eski gücünü yitirmesi elbette direnişin kültürel alanlara
kaymasında, eskiden aynı siyasi yapı içinde bir araya gelen, kendilerini ortak bir siyasi dil aracılığıyla ifade eden farklı kesimlerin kendi bağımsız kimliklerini aramalarında etkili olmuştur. Ama sözünü ettiğimiz kültürel çoğullaşma ya da parçalanmayı bir siyasi öncünün yokluğuyla açıklamaktansa, bu

iki değişimi birden koşullandıran kültürel değişimi çözümlemek, burada "1980'ler" olarak adlandırdığımız yapısal değişim üzerine daha kapsamlı bir açıklama sağlayabilir.

Kültürel çoğullaşma ya da kültürün parçalanması denebilecek bir değişim, 80'lerin ikinci yarısından itibaren kendini birçok alanda birden hissettirdi. Bu bir bakıma bir "aşağı kültür" patlaması olarak da tarif edilebilir. Her ne kadar 60'lardan bu yana Türkiye'de bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebilirse de, her ne kadar bugün arabesk olarak adlandırılan müziğin kökleri 70'lerdeyse de, bunu bir patlama olarak nitelendirmemize neden olan değişim 80'lerde yaşandı. Üstelik bu, şehre göçün esas ivme kazandığı bir dönemde değil, bunun hızının görece azaldığı bir dönemde gerçekleşti. Bu bir bakıma kalabalıkların kültürel kimliklerini siyaset dolayımı olmaksızın, daha dolaysız diyebileceğimiz yollardan ortaya koymaya başlamasına, ya da ortak bir siyasi dil tarafından biçimlendirilmemiş bir kültürel kimlik arayışına denk düşüyor. Elbette sözkonusu dolaysızlığın, "kültür endüstrisi" olarak tanımlanabilecek bir mekanizmaya eklenilen, kışkırtılmış bir yönü var. Ama burada esas vurgulanması gereken, 80'lere damgasını vuran patlamanın, bu toplumun bugüne kadar inşa ettiği modern kimliğe yönelik bir tepkiyi, doğrudan, çıplak bir tepkiyi içeriyor olması.

Bu patlamayı yalnızca bir kitle kültürü olarak da tarif etmek gerekiyor. Çünkü 80'lerin kültürel iklimini belirleyen yalnızca kitle kültürü değildi. Daha çok "taşra" olarak adlandırılacak bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşüydü. Bunun birçok düzeyinden söz edilebilir: Örneğin, edebiyatın ana akımının dışından gelen, kendisini bir yazar olarak değil de bastırılmış bir yaşantının sözcüsü olarak görmeyi tercih eden Latife Tekin'in ya da

Metin Kaçan'ın popülerliğini yalnızca edebiyat içi bir yenilikle açıklamak mümkün mü? Ya da 80'lerde, gene edebiyatın ana akımı dışında bir "hapishane edebiyatı"nın ortaya çıkmasında, ne edebiyatın ne de siyasi dilin içeremediği bir mahrumiyetin kendi adına konuşma isteğini görmemek mümkün mü? 80'lerde basının azınlıklara —Çerkeslere, Çingenelere, Alevilere— gösterdiği ilgi yalnızca basının yeni, keşfedilmemiş alanlar arayışına bağlanabilir mi? Ya da İbrahim Tatlıses'in sesi, örneğin Orhan Gencebay'da olmayan neyi içeriyordu ki, kendisini 80'lerin sesi kılabilirdi?

Burada "taşra" kavramıyla yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi kastediyorum. Sanırım 80'lerin ayırt edici yanı da burada: 80'ler bu dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak varolan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu. Ona, Kemalizmin bu topluma biçtiği modern kültürel kimliğin baskısından kurtulma umudunu vaat etti. Taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklenilebileceği, piyasada ona da bir yer olabileceği umudunu verdi. Ona büyük şehrin imkânlarıyla; yazının, yayın dünyasının, kaset piyasasının; yalnızca sazın değil synthesizer'ın, yalnızca mahallenin değil kamunun da imkânlarıyla buluşma fırsatını tanıdı. Kısacası büyük şehrin ve modern kültürün imkânlarını kullanma, yıllarca modernlik baskısı altında bastırmak zorunda olduğu kültürel açlığını nihayet giderme, kendi simgesel dilini piyasada dolaşıma sokma, parayla buluşma fırsatını verdi. Sanırım işin bu yönünü kaydetmediğimizde, 80'lerde yaşanan kültürel değişimin sahici nedenlerini yok saymak, 80'leri yalnızca bir kışkırtmadan, yalnızca bir endüstriden ibaret görmek durumunda kalacağız. Oysa bir kışkırtmadan söz ettiğimiz her yerde aynı zamanda bastırılmış bir arzu-
dan, bir dışlanmışlıktan, bir eksiklikten, bir mahrumiyetten de söz etmemiz gerekiyor. Bugüne kadar kültür denen imkânlar

dünyasından mahrum kalmış yaşantılar seçkin bir dile tabi olmadan bir kültürel kimlik arayışına girdilerse; bugüne kadar siyasi tasarılar içinde içerilmiş, onun imkânlarından yararlanmış, ama aynı zamanda onun diline tabi kılınmış enerjiler kültürel alanda kendi başlarına hak iddia edebildilerse, bunu ancak 80'lerin mümkün kıldığı bir vaatle açıklamak gerekiyor. Çünkü bu bir bakıma, kalabalıklarla kültür sahipleri arasındaki işbölümünün bozulması, gündelik hayatın onu aşmaya çalışan ütopyik dile karşı isyanı, gündelik hayatın kendisinin kültürelleşme talebiydi. Kemalizmin modernleşme tasarısının hiçbir zaman içermediği bir talep: Bütün baskı ve şiddetine rağmen, 80'lerin bir özgürlük vaadiyle birlikte varolmasının, bugüne kadar bastırılmış enerjileri harekete geçirmiş olmasının nedenlerini burada aramak gerekiyor.

Fredric Jameson "1960'ları Dönemselleştirmek" adlı yazısında, "1960'lar" olarak adlandırılan kültürel ve politik iklimin, öncelikle Üçüncü Dünya'da başladığından söz eder.¹ İngiltere ve Fransa'nın Afrika'daki sömürgelerini kaybetmesi, Üçüncü Dünya ülkelerinde yeni direniş biçimlerinin ortaya çıkması, Birinci Dünya'nın "60'lar"ının habercisi, hazırlayıcısıdır. 60'lar bir bakıma, Batı'nın Üçüncü Dünya'yı keşfetmesiyle başlar. Ama Batı'nın Üçüncü Dünya'yı, kendi dışındaki "yerliler"i keşfetmesi, bir başka keşfe daha yol açar. Batı 60'larda Ceza-yir'le, Vietnam'la birlikte, kendi "yerliler"ini de, kendi içindeki "üçüncü dünyalar"ı da keşfeder; kendi içinde bastırdığını, kadınları, siyahları, eşcinselleri, marjinalleri fark eder.

80'ler Türkiye'si söz konusu olduğunda da benzer bir "ikili keşif"ten söz edilebilir. Türkiye bu dönemde öncelikle kendi periferisini, kendi "üçüncü dünya"sını, kendi "yerliler"ini,

1. Fredric Jameson, "Periodizing the 60s", *The Ideologies of Theory*, 2. cilt, University of Minnesota Press, 1988, s.178-208.

merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı –Kürtleri– keşfetmek zorunda kaldı. Ama yalnızca onları değil, yalnızca kendi dışındaki taşrayı değil, aynı zamanda kendi içindeki taşrayı, modern olabilmek için kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı yanları da keşfetti. 80'lerdeki "aşağı kültür" patlamasının sınıflarüstü yaygınlığının bir nedeni burada yatıyor. Çünkü bu patlama yalnızca yüksek kültürün dışındaki "aşağı kültür"ün keşfi değil, aynı zamanda yüksek kültürün bunca yıldır yüksek olabilmek için kendi içinde bastırdığı, aşağılara ittiği yanların da keşfiydi. Yalnızca Kürtlerin, yalnızca Doğululuğun, yalnızca dinin değil, aynı zamanda cinselliğin de keşfiydi. Nitekim günah çıkarmaya, itirafa, iç dökmeye yabancı olması beklenen bu toplumda, cinselliğin şimdiye kadar görülmemiş bir itiraf hevesiyle, bir iştahla söze dökülüp konuşulmuş olması başka nasıl açıklanabilir?

Kemalist modernizmin vaatlerinin tükendiği noktada, 80'leri kültürel düzeyde tüm topluma yayılmış bir özgürlük vaa-dinin zemini kılan da buydu. Bugüne kadar Kemalizmin temsil ettiği "yükseklik", kendinden fazlasını temsil etmeyi, bütün toplum adına davranmayı, ortak bir modern kimliği temsil etmeyi gerektiriyordu. Bu ise elbette yalnızca seçkinlerin kitleler üzerinde değil, seçkinlerin kendi kendileri üzerinde de bir baskı olarak yaşandı. Kendini "akıl" konumuna yükseltmek, başkalarını temsil etmeye aday olmak, merkez olmak yalnızca bir iktidar üzerine değil, aynı zamanda bir memurluk, bir feragat üzerine de kurulur. Modern kimliğin taleplerini tehdit eden her şeyden uzak durmayı, geri çekilmeyi gerektirir. Bu açıdan 80'ler bir bakıma yüksek kültüre de yüksekliğinden vazgeçme, kendi adına davranma, yalnızca kendini temsil etme serbestliğini verdi. ANAP yalnızca Kemalizmin taşralaştırdığına, yok saydığına yönelik bir serbestliği değil, daha çok da yüksek kültürün yüksek olabilmek için tahammül etmek zorunda kaldığı mahrumiyetin giderilmesini temsil ediyordu. İşte 80'lerin, bu baskı döneminin, kültürel düzeyde karşıtıyla birlikte, yal-

nızca aşağı kültür için değil seçkinler için de bir özgürlük vaadiyle birlikte varolmasının, kendini bir iştah, bir itiraf, bir iç dökme dönemi olarak ortaya koymasının nedeni buydu. Çünkü, yüksekmış gibi davranan bir kültürün kendi taşralılığının, kendi yerliliğinin, kendi "aşağı"lığının da geri dönüşünü temsil ediyordu.

O halde sormamız gerekiyor: Bastırılmış olan geri dönüyor, ama nereye?

Bastırılmış olandan söz ettiğimizde, onu hep bir vaatle birlikte düşünüyoruz. Geri döndüğünde yalnızca kendi adına, kendi dışlanmışlığı, kendi mahrumiyeti adına değil, başkaları adına da konuşacaktır, diye umuyoruz. Ama burada bir çelişki de var: Çünkü geri dönen, hiçbir zaman bastırılmış olanın kendisi değildir. Geri dönerken aslında taşıdığı vaadi de tüketmiştir; bize bu kez çıplak bir öfke, bir arsızlık, bir açlık olarak görünür. Bugün kim İbrahim Tatlıses'in bir mahrumiyetin, bir dışlanmışlığın sesi olduğunu iddia edebilir? Ya da arabeskin dışlanmış taşranın müziği olduğunu? Ya da 80'lerde yaşanan cinsellik patlamasının, bastırılmış bir arzunun nihayet kendi adına konuşması olduğunu? Evet, geri dönen bir şeyler var, ama bunlar çoktan başka bir şeye dönüşmüş. Çünkü onlara, baskı ortadan kalkmadığı halde geri dönme imkânını veren tek bir şey var: Piyasa. Piyasanın baskısını ise geçmiş bütün baskılardan ayırt eden bir yön var. Ne kadar kaba ve ikiyüzlü olabilirse olsun, Kemalizmin taşraya uyguladığı baskı her zaman bir vaadi, modernleşme, medenileşme vaatlerini içinde taşıyordu. Bu, yalnızca Kemalizm gibi nispeten cılız sayılabilecek bir baskı aygıtı için değil, bütün geleneksel baskı aygıtları için de geçerli. Erkeklerin kadınlar üzerindeki baskısı, bir aşk vaadinin dışında tasavvur edilebilir mi?

Geri dönen şey, bastırılmış olana kıyasla çok daha bilinçli – ya da kurnaz; artık bu vaadi yutmuyor; dolayısıyla onu, o va-

adi temsil de etmiyor. Vaadin tükenmesiyle birlikte, baskı da öznesini yitirdiği için görünmez oldu. Piyasanın belki de tayin edici farkı bu: Onun görünmez baskısı, öznesiz şiddeti, mahrum bıraktığı arzuyu hiçbir şeyle teselli etmiyor. Arzunun tatminini hep gelecek zamana ya da öte dünyaya erteleyen geleneksel ideolojilerin aksine, onun aslında tatmin edilemeyeceği gerçeğini gizliyor. Dolayısıyla, bastırıldığında bir kurtuluş vaadi olarak görünebilen arzu, geri dönerken taşıdığı bütün vaatleri terk ettiğinden, kendisini bir arsızlık olarak tüketiyor.²

Gerçi bunu bir imkân, bir umut olarak tarif edenler de var. Lyotard "büyük anlatı"ların güvenilirliğini kaybetmesiyle ortaya çıkan bu parçalanmada bir özgürleşme imkânını, kültürün "sıfır noktası"na ulaşabileceği bir yansızlığın izlerini bulabiliyor: "Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır noktasıdır: Reggae dinlenir, bir western seyredilir, öğle yemeği McDonald'da yenir, akşam yemeğinde yerel mutfak tadılır, Tokyo'da Paris parfümü sürülür, Hong Kong'da geçmişe öykünen giysiler giyilir; bilgi TV oyunları işidir."

Bu sözler, bu çoğullaşmanın bu dünyadaki sınırlarına da işaret ediyor. Derinliğe karşı yüzeyselliği savunduğu için değil; bir merkez kaybıyla ortaya çıkan kültürel çoğullaşmanın, gündelik hayatın estetize edilmesinden ibaret kaldığı sürece, sermayenin çokmerkezleştiği, uluslararasılaştığı bir dönemde bir tüketme özgürlüğünden başka bir şey olamayacağını gösterdiği için. "Yeryüzü kültürü"nden çok şey umulabilir, ama bu kültürün temel dinamiği piyasa olduğu sürece, reggae gibi Kürt kilimi de, arabesk de, Dolapdere de, Çingeneler de sermayenin pazarladığı yeni mallar, global kentin yeni süsleri

2. Belki de bu vaadin temelinde, geçmişte yaşanmış bir açlığın hiçbir zaman giderilemeyeceği gerçeği var. "Gençliğinde Kodak marka bir fotoğraf makinesi olsun istemiş, ama hiçbir zaman bunu elde edememiş biri," diyor Ernst Bloch, "isteklerinin Kodak'ına hiçbir zaman ulaşamaz, yetişkin bir adam olduğunda en iyisini alacak durumda olsa bile." *The Principle of Hope* (Umut İlkesi), Basil Blackwell, 1986, s. 370.

olmaktan öteye geçemeyecek.

Sorun da bu: 80'lerin uyardığı, harekete geçirdiği enerjiler nerede durulacak? Arabeskin yirmi yıllık tarihi nerede noktalanacak? 1970'lerden bu yana oluşmuş popüler dil sonunda nereye eklemlenecek? McDonald'ın, Paris parfümünün yanına mı, başka bir yere mi?

Bastırılmış olanın taşıdığı vaat hep bir hayal, bir teselli, gerçekliğin negatifi olan, gerçeklikte hiçbir dayanağı bulunmayan bir telafi üzerine kuruluydu. Geri dönenin döndüğü yere teslimiyeti ise mutlak; sonsuz bir şimdi'nin yüzeyi karşısında büyülenmiş gibi; hiçbir hayal, vaat ya da olumsuzluğun büyüüyü bozmasına, neşesini kaçırmasına izin vermiyor. Bugün bizim için cevabı henüz açık olan soru da bu: Ya geri dönen ya belki hâlâ bastırılmış olan ya da başka bir şey, bu sefer hayali olmayan bir vaadi taşıyabilir mi?

Türkiye'de insanların ekranda doğru düzgün konuşamamasından yakınırdı bir zamanlar Murat Belge. Türkler için ekran, kendilerine hep dışarıdan bakan bir resmiyetin işaretiydi. Karşılarında kamerayı ya da mikrofonu görünce devlet dairesine adım atmış ya da karakola düşmüş gibi kaskatı kesiliyor, iki lafı bir türlü bir araya getiremiyordu insanlar. Böyle bir şeyi kastediyordu sanırım Belge.

Epey gürültülü bir "Konuşan Türkiye" döneminden sonra bugün bundan yakınan kalmamıştır herhalde. Boğaz Köprüsü'nden atlamış, tesadüfen kurtulmuş biri artık bir haber bülteninde iç dünyasının kapılarını bir televizyon sunucusuna açabiliyor örneğin. Bir yakınıni henüz kaybetmiş biri, kendisine olmadık sorular soran bir haberciyle acısını paylaşabiliyor. Kısa sayılabilecek bir süre içinde bu ülkede insanlar ekranda konuşmayı öğrenmekle kalmadılar, bir kurum ya da bir düşünce adına değil, doğrudan kendileri adına konuşmayı da öğrendiler. Yalnızca aşkı ya da cinselliği değil, aynı zamanda ölümü, ayrılık acısını ya da kızgınlığı da başkalarının önünde samimi bir dille konuşmayı öğrendiler. Kameranın ve mikrofonun artık kendilerini kurumsal değil şahsi, resmi değil teklifsiz bir dille çağırıldığını, o halde kendilerinin de bu çağrıya aynı teklifsiz dille cevap vermeleri gerektiğini fark ettiler.

Türkiye'de 80'lerden bu yana yaşanan kültürel dönüşümün kamusal olanla özel olan arasındaki ayrımı belirsizleştirdiğinden yeterince söz edildi. Bugün artık bu belirsizliğin in-

sanlara, başlangıçta olduğu gibi bir vaat olarak görünmediğinin de farkındayız. En bariz ifadesini, ekranda hiç tanımadığı insanların önünde, aslında pek de tanımadığı konuklarıyla kendi evinde yakın arkadaşlarıyla sohbet edermiş gibi konuşan talk show'cularda; özel hayatını açık etmekten hoşlanan, dobra dobra konuşan, nedense hep kafa tutan, külhan, bıçkın, alaycı radyo sunucularında; seçmenlerine "hepinizi seviyorum" diye seslenen politikacılarda bulan bu teklifsiz üslup büyüsünü çoktan yitirdi.

Yine de bugün bütün bunlardan yakınma tarzımız, buna yol açan dönüşümün kendisi tarafından belirlenmiş gibi görünüyor. Şunu kastediyorum: Bugün özel hayata fazlaca dokunulduğundan, kamusal alanın kişisel alanı istila ettiğinden, mahremiyetin kamusalın hükmü altına girdiğinden söz ediliyor. Bu yakınmanın nesnel bir karşılığı da var. Kitle iletişim araçlarının nüfuz alanının artmasıyla birlikte yakın zamana kadar mahrem sayılan bir alan bu özelliğini yitirdi. Ama sorun böyle tarif edildiğinde, onu tanımlayan bağlamın bir parçası olmaktan öteye pek geçmiyor. Bu yüzden sorunu başka terimlerle ifade etmekte yarar var.

1980'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye'de özellikle de özel radyo ve televizyonlar sayesinde resmi dilin dışında yeni bir kamusal dil oluştu: Genelkurmay bildirilerinin, bakanlar kurulu kararlarının, genelgelerin, karamamelerin, mahkeme tutanaklarının dilinin dışında, onlardan farklı bir kamusal dil. Özel hayatı yoksaymak yerine içermeye çalışıyor bu dil. Mahrem olanı, yani ailenin, dostluğun, inancın, aşkın ya da özelliğın dilini kamusal alana taşımaya, orada görünmeye kışkırtıyor. O halde şu soruyu sorarak başlayalım: Kamusal alanda bir genişleme, özel alanda bir daralma mı söz konusu gerçekten?

Bunun böyle olmadığını söyleyeceğim ben. Çünkü bugün siyasi ve kültürel ortamda kamusal genişlemeye hiç de denk düşmeyen bir kişiselleşmenin izleri var. Örneğın siyasi söy-

lem parti politikalarından, bunların denk düştüğü sınıfsal çıkarlardan ya da kurumsal ihtilaflardan çok, politikacıların güvenilirliği, inandırıcılığı, samimiyeti üzerine kurulu. Benzer biçimde bugünün yıldızları imajlarını mesafe üzerine değil, samimiyet ve içtenlik üzerine kuruyorlar. Yani kamusal alanda herkes "olduğu gibi" davranıyor, öyle davrandığını iddia ediyor, öyle davrandığı sürece sahici görünüyor. Burada yeni olan, politikacıların ya da sahne sanatçılarının kamusal kişiliklere dönüşmesi değil (bu değişim çok önce yaşandı), kişisel davranmamayı bir ahlaki kötülükmiş gibi gösteren bu ortamda onların kimliğinin bize olan mesafelerinden değil, bize olan yakınlıklarından kaynaklanıyormuş gibi durması. İmaj tasarımı, halkla ilişkiler, kimlik tasarımı gibi iş kollarının ortaya çıktığı, bu işlerin düpedüz sektörleştiği bir dönemde bütün bu iç, içlilik, içtenlik vurgusu niye? Bununla bağlantılı başka sorular da var: Konuşan Türkiye konuşurken neden bu kadar kişisel, dolaysız, mesafesiz bir ses tonunu seçti? Neden artık herkes beni sanki ben onun yakınıymışım gibi çağırıyor? Neden artık kimse sınıflardan, rollerden, kurumlardan değil de kişiliklerden; her türlü dıştan arınmış bir içten söz ediyor? Neden her şey ancak ardında bir psikolojik hikâye varsa, senli benli bir dille ifade edilebiliyorsa gerçek kabul ediliyor? Yalnızca yıldızların değil haber sunucularının, köşe yazarlarının, radyo programcılarının da konuşmalarındaki bu sahicilik ısrarı ne? Dahası, bütün bunlardan yakınırken neden kendimizi hep aynı soruyu sorarken buluyoruz: Hangisi sahte, hangisi sahici, hangisi rol yapıyor, hangisi samimi?

II.

Bugün haberciliğin mesleki söylemiyle hâkim biçimleri arasında önemli bir çelişki var. Nesnellik, tarafsızlık, dengelilik gibi ilkeler habercilerin mesleki söyleminin kurucu ilkeleri olmaya devam ediyor. Haberciler özellikle de kriz anlarında, ya-

ni bir eleştiriye hedef olduklarında, yaptıkları işi bu ilkelere dayanarak savunuyorlar. Oysa habercilikte nesnellik yerini çoktan kişisel, öznel denilebilecek bir tarza bıraktı. Bu tarzla aslında daha önce, 1980'lerin ikinci yarısında haftalık haber dergilerinin hikâye üslubuyla (şu meşhur "yordu"lu cümlelerle) tanışmıştık. Haberi nesnel bir olay olarak değil, öznenin başından geçmiş, o yönüyle haber değeri taşıyan kişisel bir hikâye, bir hayat hikâyesi olarak aktarmak o yılların yeniliği idi. Hatta bu tarz o kadar ileri götürülmüştü ki haberin merkezine yerleştirilebilecek gerçek kişiler bulunamadığında, hayali kişilerin başından geçmiş kurgusal bir hikâye olarak yazılıyordu haber. Cümle kuruluşlarından kurguya, (sözcük oyunlarına, ses oyunlarına dayalı, edebi göndermeleri olan) haber başlıklarından habere eşlik eden fotoğraflara kadar bir bakıma edebiyatı taklit eden bir tarzdı bu. Haberle hikâye, gerçeğe kurgu, gazetecilikle edebiyat, nihayet nesnellikle öznellik arasındaki bu belirsizleşme, kamusal olan ile özel olan arasındaki ayrımın belirsizleşmesinin bir ifadesiydi.

O yıllarda yeni haber bölgeleri keşfetmeye, kendine resmiyet dışı yeni bir alan yaratmaya, resmi olmayan yeni bir dil kurmaya çalışan basın için bu tarz, yeni bir kamusal alan yaratmanın yollarından biriydi. Bugün bu tarzın gelişmiş örneklerini yalnızca yazılı basında değil, özel radyo ve televizyon kanallarındaki haber bültenlerinde, haber programlarında da görmek mümkün. Eski tarz nesnel haber yerini "içimizden insan hikâyeleri"ne, "hayatın içinden trajik öykü ve portrelere", "inanılmaz aile dramları"na, "dramatik öyküler"e bıraktı. Yazılı basında olduğu gibi bu da televizyon haberinin yalnızca içeriğiyle değil, tüm haber söylemiyle; kurgusalığa, öznelliğe, kişiselliğe, nihayet edebiyata öykünen haber söylemiyle ilgili bir değişim.

Bu süreçte haber sunucularının da önemli bir rolü oldu. Televizyonda anlatıcının kişiliğinin olabildiğince bastırıldığı resmi anlatım tarzı yerini, haberi sunanın kişiliğinin hissettiril-

diği, anlatanın da en az anlatılan kadar, hatta bazen daha önemli olduğu bir anlatım tarzına bıraktı. "Yetkisini okuduğu haberdan ve onu yazan aşkın kaynaktan alan",¹ tarafsızlığı baştan kabul edilmiş bir metni olabildiğince vurgusuz bir ses tonuyla, ifadesiz bir yüzle, yorumsuz bakışlarla okuyan sunuculardan, yetkisini haberi okuyan kişinin inanılrlığından, dahası samimiyetinden alan sunuculara geçildi. Kendini TRT resmiyetine olan mesafesiyle tanımlamış yeni bir alan: Haber aktaran değil, bizzat gündemi oluşturan, bu gündeme dair duygularını, kaygılarını da seyirciyle paylaşan, olan biteni aktarmaktansa bize paylaşılacak bir hikâye sunan, bir kurum adına değil de kendi adına konuşan, kendileri de sundukları haber kadar haber değeri taşıyan kişiler var artık karşımızda. Daha ulaşılabilir, daha içten, daha yakın figürler bunlar. Ardındaki kurumu, sermaye grubunu, onu öyle konuşturan haber ağını, haberi o habere dönüştüren toplumsal sistemi değil, o adamın kendisini seviyor ya da kendisine sinir oluyoruz artık.

İlk bakışta bununla bağlantısızmış gibi görünen bir şey daha var. Televizyon haberlerinin çoğu kötü haberler artık; bize yolsuzluklardan, kazalardan, cinnet ve cinayetden söz ediyor; tehlikenin, ölümün, terörün, sapkınlık ve skandalın hüküm sürdüğü bir dünyadan haber veriyorlar. Bir bakıma yeraltından haberler bunlar; tehditkâr bir kamudan, tehlikeli yabancı-lardan haberler. Nitekim bizimle aynı dünyada, aynı ülkede, aynı şehirde yaşayan yabancı daima bir sorun olarak, sorun çıkarttığı ölçüde ekranda yerini bulur. Bu bir gecekondulu, bir köylü, bir taşralı olabileceği gibi, şehir hayatında pek de yabancı sayılmaması gereken işçi, memur ya da öğrenci de olabilir. Bu insanlar ancak sokağa döküldüklerinde, işi bıraktıkla-

1. Margaret Morse, "Televizyon Haberleri: Kişilik ve İnanılrlık", *Eğ-lence İncelemeleri*, derleyen Tania Modleski. Morse'un yazısı haberlerde nesnellik ideolojisinin meşruluğunu yitirmesi, sunucunun samimiyetinin haberin hakikatinin teminatı haline gelmesiyle ilgili ayrıntılı değerlendirmelere yer veriyor.

rında, polisle çatıştıklarında, uyuşturucu kullandıklarında, cinnet geçirdiklerinde, bir kazaya kurban gittiklerinde; ancak o zaman, o görüntülerle ekranda temsil edilirler. Haber bültenleri toplumun marjinal kesimlerini birer tuhaflık örneği olarak haber konusu yapmakla kalmaz (bunu bir zamanlar eşcinsellerle ilgili programlarında Ertürk Yöndem yapıyordu), aynı zamanda memuru, işçiyi, taşralıyı, köylüyü, İslamcıyı, gençliği ya da varoшта yaşayanı hep bir tehdit olarak, tehlikeli bir yabancı olarak, negatif bir örneğe dönüştürerek marjinalleştirir. Birbiri ardına sıraladığı kötü haberleriyle, korku filmi fragmanlarını andıran satırbaşlarıyla bugünün haber söylemi muhabiri hafiyeye, ana haber sunucusunu yargıca, esas önemlisi kamusal alanı da daha baştan bir sorunlar alanına dönüştürür. Böylece, haberi tüketenin özel dünyasıyla haberin geldiği kötü dış dünya arasına aşılmaz bir sınır çekilmiş olur.

Bu bizi, haberin içeriğindeki kötülükle haber söyleminin kişiselliği arasındaki bağa getiriyor yeniden. Marshall McLuhan'a televizyonda neden hep kötü haberler gösteriliyor diye sorduklarında, o bunun böyle olmadığını söylemiş: "Reklamlar iyi haberlerdir." Ama şu da doğru: Televizyon haberinin seyirciye verdiği en iyi haber aslında kötü haberdur. Çünkü buradaki esas haber kötülüğün dışarıda, seyircininse içeride, güvende olduğudur. Ölümün kol gezdiği, bu tehlikelerle dolu tekinsiz kamu karşısında, intihar, terör ve kazaların kamusu karşısında seyircinin özel dünyası her zaman daha iyi, daha güvenli olacaktır. Bugünün sunucusu bu özel dünyaya seslenir; seyircide kamusunu yitirmiş bir özel dünyayı, rollerden olduğu kadar yükümlülüklerden de arındırılmış bir "iç"i pekiştirir. Bu yüzden de bu tarz habere denk düşen tarafsız bir sunucudansa, kötülükle iyilik, tehlikeyle emniyet arasındaki sınırı çizdiği kadar köprüyü de kurabilecek, bu gerilimin doğurduğu duyguları seyirci adına ekrana yansıtabilecek, sunduğu haberin inanılmazlığını kişiliği sayesinde inanılır hale getirebilecek, bir kurum adına ya da bir mesleğin içinden konuşmaktan-

sa kendini samimi, sahici, duygulu bir insan olarak sunan bir şahsiyettir. Bu şahsiyet seyircinin özel dünyasını, yabancılara karşı kurduğu kimliği pekiştirmekle kalmaz, aynı zamanda onu dışardaki dünyayı, örneğin politikayı, devleti ve kurumları da kişisel bir imgelemele, özel hayatın kalıplarıyla görmeye yöneltir.

III.

Bu sorunlar yeni değil, buraya özgü de değil. Jürgen Habermas 1961'de yazdığı *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*'nde,² yaklaşık bir yüzyıldan beri kamunun alan olarak genişlemekle birlikte işlev itibariyle güçsüzleştiği tespitinden yola çıkmıştı. Habermas kamu derken sarayın temsili kamusallığının karşısında oluşmuş, mal dolaşımına, toplumsal emek alanına, toplumsal yeniden üretime dayalı burjuva kamusallığını kastediyordu. Habermas'a göre bu kamu aynı zamanda akıl yürüten özel şahısların, mahremleştirilmiş bir özel alan deneyimini de arkasına alan şahısların kamusal erke karşı oluşturduğu bir eleştirel alanı da temsil ediyordu. Habermas'ın günümüzde ortadan kalktığına inandığı imkân buydu: Sermayenin merkezileşmesi, buna bağlı olarak devletin toplumsallaşması, toplumun devletleştirilmesiyle birlikte bu kamusal topluluk dağılmıştı. Piyasa yasalarının özel şahıslara ayrılmış alanı istila ettiğinden, akıl üreten kamusal topluluğun kültür tüketen bir topluluğa dönüştüğünden, mahremiyet alanıyla edebi kamu arasında bir zamanlar kurulmuş ilişkinin çözüldüğünden, kamunun özel hayat hikâyelerinin umuma bildirildiği bir alana, gösterisel, manipulatif bir aleniyete dönüştüğünden söz ediyordu Habermas. Bu, özel hayatın kamusallaşması, diğer yanda kamusallığın da mahremiyetin biçimlerine bürünmesi anla-

2. Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İletişim Yayınları, 1997.

mına geliyordu.

Habermas'tan on beş yıl sonra Richard Sennett da *Kamusal İnsanın Çöküşü*'nde³ farklı bir bakış açısıyla da olsa aynı temel problemle uğraştı: Bir zamanların kamusu çözülmüş, kamusal insanı ortadan kalkmıştır. Tartışmasını akıl yürütme gibi evrensel sayılabilecek bir ilkeden çok, yabancılarla kurulan ilişkinin niteliğindeki değişim etrafında kurmuştu Sennett.⁴ On sekizinci yüzyıl Avrupa şehirlerinden, özellikle de Paris ve Londra'dan yola çıkıyordu. Kamu derken aile ve yakın dost çevresi dışında gerçekleşen, çeşitli toplumsal grupları kaçınılmaz olarak bir araya getiren, devletin doğrudan denetiminden bağımsız sosyallik ağlarını kastediyordu. Bu anlamda kamusal hayatın odak noktası, yabancıların düzenli olarak buluşabilecekleri bir coğrafya yaratan büyük şehirdi.

Aslında Sennett kamusal insanla ilgili tartışmasını, on sekizinci yüzyıl Avrupası'nda büyük şehirlerde ortaya çıkmış bir imkâna dayandırıyordu. Geleneksel toplumsal tabakaların çözüldüğü, insanların artık doğal yollardan birbirleri hakkında fikir edinemediği, dolayısıyla da yabancılarla ilişki kurmanın bir adap gerektirdiği, buna karşılık yabancıların henüz bir tehdit olarak algılanmadığı, yabancılarla ilişkinin henüz riskli bir bölge olarak ayrılmadığı bir ara dönem. Sennett bu ara dönemi, bu imkânın yitirildiği sonraki dönemi tarihselleştirmek için kullanıyordu. Tarihselleştirmeye çalıştığı, kamusal ve özel hayatın talepleri arasındaki gerilimin (ve dengenin) özel hayat lehine bozulduğu sonraki yüzyıldı. Modern şehir kültürü içinde kamusal hayat değer yitirirken mahremiyetin yükselişe geçtiğine, kamusal dünyanın yerini daha kişisel, ama daha boş bir yaşama bıraktığına işaret ediyordu. Şehrin homojen bir

3. Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1996.

4. *Kamusal İnsanın Çöküşü*yle ilgili ayrıntılı bir inceleme ve Sennett'la Habermas'ın yaklaşımları arasındaki farkla ilgili bkz. İhsan Bilgin, "Meta Fetişizmi Neden Başarılı Oldu?", *Virgöl*, sayı 4, Ocak 1998.

ekonomik birime dönüştürülmesi, insanların kendilerini koruma kaygısıyla kamudan aileye geri çekilmeleri, ailenin kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler içeren, daha büyük sahiçilik taşıyan bir sığınak olarak görülmeye başlaması, bütün bunlar aynı değişimin farklı yüzleriydi. Kamusal hayatın göstermelik bir yükümlülükler alanı ya da ahlaki bakımdan sefil bir hayat olarak görülmesi, benliğin istek ve ihtiyaçlarından belli bir uzaklıkta gerçekleştirilen eylemlerin değer yitirmesi de hep bu tarihsel ana denk düşüyordu.

Sennett'in on sekizinci yüzyıl Avrupa şehirlerinden yola çıkarak kurduğu hikâye, modern insanın kimliğiyle ilgili soruları tersinden sormamıza imkân tanıdığı için önemli. Örneğin, bugün biz özel hayatın dokunulmazlığından söz edilmesine alışmışız, oysa oradan bakıldığında kişisel kamusal alana tecavüzünden de söz edilebilir pekâlâ. Biz cinsellik üzerindeki baskılardan söz etmeye yatkınız, oysa Sennett cinsellik üzerindeki baskıya isyan ederken cinselliğin toplumsal bir boyut taşıdığı görüşüne de isyan ettiğimizi hatırlatır bize. Benzer biçimde bugün biz özel hayat üzerindeki baskılara karşı çıkmaya programlıyız, oysa oradan bakıldığında, özel hayat üzerindeki baskılara karşı çakarken özel hayatın toplumsal bir boyut taşıdığına da karşı çıktığımız söylenebilir. Biz kamu iletişim araçlarının mahremiyeti yıktığını söylemeye yatkınız, Sennett ise "mahremiyetin despotizmi"nden söz edecektir. Biz nesnelliğe burun kıvrımayı öğrendik, Sennett içinde yaşadığımız çağı "radikal öznellik çağı" olduğu için eleştirir. Nihayet biz insanların toplumsal bir eyleme katılma iradesini, yabancılarla birlikte iş görme arzusunu yitirdiklerine inanmaya yatkınız, Sennett'a göre bu açıklama da yanıltıcıdır, çünkü burada da sırf psikolojik durumlar kaydedilmiş, bu katılım eksikliğinin nesnel nedeni, yani kamusal alanın kendisindeki zayıflama hesaba katılmamıştır. Böyle baktığımızda, "özel hayat bugün neden bu kadar daraldı?" sorusuna mutlaka başka sorular eşlik edecektir. Kamusal hayat bugün bizler için neden resmi ve ya-

van, göstermelik ve sahte bir yükümlülükler toplamından ibaret? Kişisel olmayan yaşantı neden bize anlamsızmış gibi görünüyor? Toplumsalolguları anlamlı bulabilmek için onları neden kişilik sorunlarına dönüştürmek zorundayız? Siyaseti neden ancak psikolojik terimlere tercüme edersek anlamlı bulabiliyoruz? Politikanın dili bugün neden daha samimi, daha hırçın, daha kişisel?

Türkiye'de Habermas ya da Sennett'in anlattığı türden bir kamunun olmadığı, çöküş biçiminin de farklı yaşandığı söylenebilir kuşkusuz. Yine de söylenenlerin en azından şöyle bir açıklayıcılığı var. Bir toplumsal geri çekilmenin tarihini kurmaya çalışıyordu Sennett. Burada tartıştığımız konu açısından da önemli bu. Çünkü son yirmi yıllık dönem içinde Türkiye'de de kamusal alana yatırılan enerji bir biçimde geri çekildi. Yine de başka bir yerden bakıldığında bir atılım, bir hamle, bir patlama olarak görülebilecek bu değişimin neden aynı zamanda bir geri çekilme olarak da değerlendirilebileceğini anlamak için bu değişimin buraya özgü nedenleri üzerinde durmak gerekiyor.

IV.

Bu kitaptaki yazılarda daha önce de tartışıldı. 1980'ler Türkiye'de (zaman zaman uzlaşsalar, birbirinden hiçbir zaman kopmamış olsalar da) birbiriyle yarışan iki farklı söz siyasetinin sahnesi oldu. Bir yanda yasakla, susturarak, söz hakkı tanımayarak çalışan bir siyaset, diğer yanda konuşmayı kışkırtarak, sözün akıp gideceği yeni kanallar açarak, sözün birikeceği yeni çerçeveler sunarak iş gören, susturmaktansa söze bir ortam sunan, daha modern denilebilecek bir ikinci siyaset. "Konuşan Türkiye" bu ikinci siyasetin ürünü olarak ortaya çıktı, kendini susturulmuş Türkiye'nin öteki yüzü olarak kurdu.

Bugünden geriye 80'lerin ikinci yarısına baktığımızda, o zaman orada yaşananın bir bakıma bir ilkel kültür birikimi ol-

duğu anlaşıyor. İki anlamıyla da ilkel: Hem bugün de süren bir kültürel ortamın ilk örneklerini içeriyordu o yıllar, hem de ilkel sermaye birikiminde olduğu gibi vahşi, kuralsız denilebilecek bir değişime sahne olmuştu. Kültürel alanda ani bir enerji boşalmasıyla birlikte giden bir patlama vardı: "Konuşan Türkiye" yeni yeni konuşmaya başlamıştı, buna imkân tanıyan piyasa yeni yeni şekilleniyordu, sözün parayla buluşabileceği kanallar yeni yeni keşfediliyordu. İlkel kültür birikimi derken de bunu kastediyorum: Kitle iletişim araçları bugün ulaştığı nüfuz alanını yeni yeni inşa ediyor, reklamcılık yeni yeni sektörleşiyor, şehir bir seyirlik mekâna dönüşüyordu. Her modern ilkel birikim döneminde olduğu gibi bütün bunlar bir alan taramasıyla, bir kamuoyu araştırmasıyla, kültürel bir yoklamayla, yani iç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin tarandığı, adlandırıldığı, ilk bakışta göze çarpan bütün çeşitliliğe rağmen standartlaştırıldığı, ana akımların, kıyı bölgelerin, normların, sapmaların, kimin ortada kimin uçta kimin aşağıda kimin yukarıda olduğunun belirlendiği bir süreçle birlikte gerçekleşti. Yukarıda tartıştığımız sorun açısından; kültürün kişiselleşmesi, kamusal dilin teklifsizleşmesi açısından önemli bu. Çünkü özel alanı kamusal alandan ayıran sınır o yıllarda belirsizleşmeye başladı. İlginin kamusaldan özel olana doğru kayması, özneliliğin diliyle kamusal dilin iç içe geçmesi, kamusal sorunların kişisel denilebilecek bir imgelemle ele alınması o yılların yeniliği idi. Kamu özelleşirken (resmi dünyanın dışında yeni tür işyerleri, özel televizyonlar, devletin doğrudan denetiminin dışında bir kamu oluşurken) özel hayat da bir biçimde kamusallaşmıştı (cinsellik üzerinde fazlaca konuşulan bir konuya dönüşmüş, yalnızca kamusal şahsiyetlerin değil, sokaktaki insanın da özel hayatı kamusal bir malzemeye dönüşmüştü).

Bugünün teklifsiz dilinin kökleri orada. Yine de bugünün özgüllüğünü anlayabilmek için süreklilikler kadar kopuşları, bazı önemli farkları da kaydetmek gerekiyor. 80'lerde hâkim olan, uzun sürmüş resmi bir söylemin ardından özel hayatı ye-

ni keşfetmiş, bunu kamusalılaştırmak isteyen bir sestti. Yani bir tür keşif söz konusuydu burada; uzun zamandır göz ardı edilen, hakkı yenmiş bir bölge nihayet su yüzüne çıkmak istiyordu; gecikmiş, şiddetini de gecikmişliğinden alan bu öznelleşme, bireyselleşme, içe dönme söylemi içinde özel hayat daha çok da aykırı, kenarda kalmış, kıyıya itilmiş, sokağa dönük yüzüyle gündeme gelmişti. Bu iç dökmenin neredeyse politik bir dille, kendini 70'lerin solculuğundan ayırma, ona karşı kurma gibi neredeyse misyoner bir tutumla yapılıyor olması da bunun işaretiydi. Bu yüzden bu politik dilde bir kopuş kadar bir sürekliliğin izleri de bulunabilir: Önceki yılların politik kamusu çökmüştü ama bu kamunun zamanında yok saydığı özel hayat bu kez kamusal alanda benzer bir politik ısrarla kendi payını istiyordu. Kendini nihayet kurum ve örgüt dışı, resmîyet dışı görmenin verdiği enerji sanki bu kez bu haliyle kamusal alanda hak talep ediyordu. 80'lerdeki işyeri ilanlarını, haber başlıklarını, hatta reklam sloganlarını hatırlayanlar ne demek istediğini anlayacaklardır: Bütün bu alanlarda hep özel imgelemlerle kamusalın, duygusallıkla politikanın tuhaf bir bileşimi söz konusuydu. Bütün gösteriye rağmen hâlâ bir vaat vardı orada; özel olanın kapıları sanki dışarıya, yabancılara açılıyor-muş gibi duruyordu.

O yıllarda bir patlama olarak görünüyordu, bugünden geriye bakıldığında ise aynı süreci mutlak bir geri çekilme olarak tarif etmek mümkün. Çünkü bütün bu konuşma iştahına rağmen aslında kamusal alana yatırılan enerji geri çekilmişti. Ama bu geri çekilmeyi sırf ideolojik bir tercih olarak görmemek için bunun yalnızca sözden kaynaklanmayan, ideolojiyle sınırlı olmayan nedenlerini de hesaba katmak gerekiyor. Bu yüzden burada tüm şehir hayatını dönüştüren süreçlerden, şehirde farklı sınıfların karşılaşmasını imkânsız kılan operasyonlardan, büyük şehre olan göçün niteliğinin, dolayısıyla da şehirdeki yabancının kimliğinin değişmesinden, şehre yapılan müdahalelerin artık bu eksen üzerinden yapıldığından, zengin-

lerle yoksulları birbirine temas etmeyecek şekilde yerleştiren planlardan, özel sitelerden, özel okullardan, özel klüplerden de söz etmek gerekiyor.

Bugünden geriye bakıldığında artık sınır çizilebilir. 80'lerdeki vaat bitti. Özel hayatın kapılarını yabancılara açmayacağı, için dışa yönelmeyeceği ortada. Zaten bugünün kişisel dili artık öncülerin her şeye rağmen politik, her şeye rağmen vaat eden dili (ya da öncü olsun olmasın insanların gerçekten ihmal edilmiş, kıyıda kalmış ya da henüz keşfedilmemiş yaşantılarının bu haliyle anlatımı) değil. Bundansa kurumsallaşmış şahsiyetlerin, talk show'cuların, haber sunucularının kimseye kimsenin teklifini iletmeyen, bir tehditten ibaret olmadığı zamanlarda bile alay konusu olmaktan öteye gidemeyen, yabancıyı baştan dışlayan dili. İç ile dış arasında herhangi bir geçişkenliği öngörmeyen, dışını tümüyle kaybetmiş bir mahremiyetin dili. Bundan hangisinin daha çok zarar gördüğünü, kamusalığın mı yoksa her türlü dıştan arınmış mahremiyetin mi bu süreçten daha büyük zararla çıktığını önümüzdeki yıllar gösterecek. Ben bu yazıda, her zaman sorduğumuz sorular yerine başka sorular sormaya çalıştım sadece.

V.

Son bir söz, daha doğrusu bir anı. Bu ülkede orta sınıf evlerinde oturma odasıyla misafir odasını birbirinden ayıran duvar çok önce yıkıldı. Salon denilen yeni mekân artık iki işlevi de birleştirecek, ev sakinlerinin oturduğu yerle misafirlerin kabul edildiği yer aynı yer olacaktı. Yabancılar karşısındaki resmiyetin yıkılması, mahremiyetin kapılarını dışarıdan gelenlere açması olarak da yorumlanabilir bu, misafirin hepten tasfiyesi olarak da. Bu değişimin ne anlama geldiğini, yani mahremiyetimizi nasıl dönüştürdüğünü düşünürken, aklıma ilk gelen o sıralarda annemin daha sinirli olduğuydu. Bunun basit bir nedeni vardı: Salon her an bastırabilecek bir misafire karşı daima

derli toplu olmalıydı. Bu yüzden ilk salon hayatımızı diken üstünde geçirilmiş bir hayat olarak hatırlıyorum. Kapı zili çalındığında içeriye, evin mahrem bölgelerine doğru kaçışanlar, ortalığın alelacele toplanması, kapının epey gecikilerek açılması, nihayet gelenin kapıcı olduğu anlaşılınca, salonu evin öbür bölümlerinden ayıran uzun koridorda bekleyenlere tehlikenin savuşturulduğunun haber verilmesi vs.

Ben misafir odasını zihnime soğuk, işlevsiz bir bölge olarak yazmışım. Çocukken pek anlamazdım, niye ablamla ben oturma odasında yatıyoruz da misafir denen ve evimize nadiren uğrayan insanların ayrı bir odası var? O soğuk ama daima düzenli boşluk, ardından salon hayatına geçişteki ilk telaş bir geçiş ânına, bir ara döneme işaret ediyormuş meğer. Yanlış anlaşılmasın: Çocukluğumun misafir odalı evlerinin yabancıyı kaydettiğini ya da konuk sevdiğini söylemeye çalışmıyorum. Tersine, pek kullanılmayan tozlu büfeleri, yapma çiçeklerle dolu kristal vazoları, misafir bekleyen gümüş şekerlikleriyle kapısı hep kapalı duran, yaşanmamışlığını kapıyı açanın yüzüne haykıran, çocuklar için saklanacak bir yer olmaktan öteye geçemeyen odalardı bunlar. İçi boşalmış işaretler. Yine de ben bugünün teklifsiz kültürüne bakarken, belki bir mesafe duygusu verir diye, aklıma iç denen şeyin ancak bir dış olursa gelişebileceğini ve hayatını buna göre düzenleyerek olmasa da bir odasını feda ederek yaşamış bu insanları getiriyorum. Bir de işlevini çoktan kaybetmiş, ama onsuz da yapılamayan o soğuk boşluğu.

Metis Tarih Toplum Felsefe

Nurdañ Gürbilek Kötü Çocuk Türk

Popüler ŗarkılardan, fotoğraflardan, gazete haberlerinden olduğu kadar edebiyat yapıtlarından da yola çıkarak Türkiye'nin yakın tarihinde ne ıkımsı kültürel imğeleri inceleyor *Kötü Çocuk Türk*: Bir yanda bir kapılma, özenme ve büyülenme, diğer yanda bir "kendine drme" ısrarı.

Gürbilek, bu ikilikten doğan ve neredeyse bir yazğı halini almış ruħ durumuyla, alaturkalık amazıyla ilgileniyor: Popüler imgelem kadar edebiyatı da etkilemiş bu yazğının kültürel alandaki ifadelerine, hiçbirimizin yabancı olmağı çileli kahramanlara, acıların çocuklarına, kudretsiz babalara, mağdur olmalanna rağmen onurunu korumuş yetim delikanlılara, yabancı arzuların buyruğuna girmiş zppelele, nihayet edebiyatın kötü çocuklarına yakından bakmayı deniyor.

"Türklük" ve "kötülük" nerede değiyor birbirine? Bu teması noktasını nasıl kavrayabiliriz? Hepimiz düşünmeyi erteleyemeyeceğimiz kadar yakınız bu sorulara...



Metis Edebiyat

Nurdan Gürbilek

Ev Ödevi

Denemeler

"Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsınız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babanızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?

"Bu duygunun zamanı, yoğunluğu, katlanılabilirliği evden eve, çocuktan çocuğa değişir kuşkusuz. Tek bir şey dışında: Ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcayacağımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi orası. İşte oraya, o mutluluk mekânının arka bahçesine, birçok düşün olduğu gibi birçok şiirin, öykünün, romanın da imgelerini topladığı o arka bahçeye bakmanın nedeni bu..." - *Nurdan Gürbilek*



Metis Edebiyat

Nurdan Gürbilek Yer Değiştiren Gölge Denemeler

"Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, o kadar uzaktan dönüp bakacaktır size." Edebi metinler için de geçerli bu. Bu yüzden bu denemeler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın, Bilge Karasu'nun yazdıklarını aydınlatma çabası olduğu kadar, bu metinlerin üzerinde gezinen gölgeyi, onlarla aramızda ister istemez var olacak uzaklığı anlamlandırma çabası olarak da okunsun isterdim. – *Nurdan Gürbilek*



Nurdan Gürbilek

Vitrinde Yaşamak

80'lerde Türkiye'de yaşanan kültürel değişimi çözümlemeyi deniyor Vitrinde Yaşamak. Bir siyasi darbenin hemen ardından, devlet şiddetiyle kurulabilmiş bir piyasanın içine doğan yeni kültürel ortamı, kendini iri imkânlar dönemi olarak sunan bu yılların kültürel alandaki çelişkili ürünlerini çözümlemeyi amaçlıyor. Nasıl oldu da bu değişim kendini kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle, bir özerklik iddiasıyla varedildi? Daha da önemlisi, bu vaat neden bu kadar etkili olabildi? Türkiye modern kültürünü oluştururken, o güne kadar neleri dışarıda bırakmış, neleri kültürel ifade alanının kıyısına itmişti? Modern kültürün oluşum sürecinde bastırılan içerikler 80'lerde nasıl, ne olarak ve nereye geri döndü? Hangi ihtiyaçlar doğrultusunda, nasıl yeniden kurgulanarak gündeme geldi?

Dünyadaki kültürel değişimle de yakından ilgili olan bu soruları 80'ler Türkiye'si'nin siyasi koşullarını, yerel dinamiklerini, buraya özgü kırılmaları da hesaba katarak değerlendiriyor Vitrinde Yaşamak.

İletişim Deneme
ISBN 975-342-343-8



İnternet Satış: www.iceelfix.com

İLETİŞİM YAYINLARI, İPEK SOKAK NO. 9, 80060 BEYOĞLU, İSTANBUL