Yücel Kayıran

Felsefi Şiir

Tinsel Poetika

DENEME-ELEŞTİRİ

YKY

YÜCEL KAYIRAN

Felsefi Şiir

YKY

FELSEFİ ŞİİR
Tinsel Poetika

Yücel Kayıran 1964 yılında Adana'da doğdu. 1987 yılında Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. İlk şiirini 1984 yılında yayımladı. Felsefe, eleştiri, poetika yazılarıyla da tanınan Kayıran'ın şiir kitapları: *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu* (Ekin Yayınları, 1997), Beni *Hiç Göremezsin* (Ekin Yayınları, 2004), *Çalgın* (Metis Yayınları, 2006). Kayıran, *Beni Hiç Göremezsin* adlı yapıtıyla 9. Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülüne layık görüldü (2005).

YÜCEL KAYIRAN

Felsefi Şiir

Tinsel Poetika

DENEME-ELEŞTİRİ

Yapı Kredi Yayınları - 2525
Edebiyat - 781

Felsefi Şiir - Tinsel Poetika / Yücel Kayıran

Kitap Editörü: Tamer Erdoğan
Düzelti: Fulya Tükel

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar/İstanbul

1. Baskı: İstanbul, Haziran 2007
ISBN 978-975-08-1266-8

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.2007
Sertifika No: 1206-34-003513
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
http://alisveris.yapikredi.com.tr
http://www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

FELSEFİ ŞİİR

"Felsefi Şiir" İçin Eşik-Söz • 9

POETİK ARGÜMAN

"Felsefi Şiir"e Prolegomena ya da İdeoloji ve Dünyagörüşü Şiirine Karşı Felsefi Şiir • 15
Felsefi Şiir • 41
Felsefi Şiirin Tarihsel Düzlemi • 61
Felsefi Şiir Açısından Türk Poetikasının Temel Sorunsalı • 75
Felsefi Şiirde Bilgi ve Düşünme • 94
Metafizik Korkusu • 106
Sözcüklerin Tini Şairin Yaşamı • 132
Varoluşçuluğun Veraseti • 149
Çalgın ve Divanelerin Poetikası • 160
Felsefi Şiir ve Dünya Problemleri • 170

TİNSEL ZEMİN

Şiir Neden Olanaklıdır Hâlâ? • 183
Pratico-inerte • 196
Ben Avrupalı Değilim • 200
Ben Bu Zamanda Değilim • 207
Nâzım Hikmet ve Bizim Kuşak • 213
Müzik Yeterli midir? • 222
Hayal Yeterli midir? • 229
Temas • 233

Şairlik Duymakla İlgili Bir Şeydir (Hilmi Haşal) • 237
Yücel Kayıran'la Felsefi Şiir Poetikası
Üzerine Söyleşi (Murat Kuruş) • 257

EVET, ETİK

"Evet, Etik" İçin Eşik-Söz ya da Parrhesia • 271

POETİK ALAN
Günümüzün Şairleri Modern mi? • 279
Poetik Yarılma • 297
Latin Şiiri • 311
Söylemsel Takip Şiiri • 320
Şaireliğin Dönüşü • 330
Yüzeyin Ağırlığı • 336
Araf Burcu • 343
Şiirin Sebebi • 348
Şiir Uslandı mı? • 354
Güzel Suç • 356
90'lı Yılların Şiiri • 359
Yüzyılın Sonunu Yorumlamak • 366
Felsefi Şiir Gerilimi • 375

KAMUSAL ALAN

Kötülük Problemi Karşısında Şair-Evet, Etik • 383
12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment • 393
Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım
ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme • 412
Dogmatik Tutum • 445
Cemaat Kaygısı • 457
Saldırı Mantığı • 472
Ödül Şiirin Neyi Oluyor? • 492
"Lümpenleşme" ve Esini Kendine Ait Olmamak • 505
"Parmak" Hilmi Yavuz'a Ait Değil! • 508
Metin Celâl ve "Şiir Okuma" • 515

Dizin • 521

FELSEFİ ŞİİR

"Felsefi Şiir" İçin Eşik-Söz

Felsefi şiir, şiir üzerine felsefi bir metin değil, felsefi olmakla ıralanan bir şiir anlayışını dile getiren poetik bir metin. Felsefi şiir, dünyagörüşü ile ideolojiye dayalı şiirin karşıtı bir şiirdir. Felsefi şiir derken kastedilen, ne felsefi söylemle kurulmuş bir şiir ne de filozofların ortaya koyduğu felsefi bilginin kullanımına dayalı bir şiir. Felsefi şiir, ne felsefi söylemle ne de mevcut felsefi bilgiyle yazılan bir şiir değil ise, o halde, bu şiir felsefi karakterini nereden almaktadır? Felsefi şiir, felsefi ırasını, şiirin gösterdiği ve şiire içkin olan tinsel evrendeki durumdan alan bir şiirdir. Dolayısıyla, felsefi şiir, insanın varoluş durumuyla ilgili felsefi bir problemi, bir aporia durumunu gösteren bir şiirdir. İçinde yaşadığımız çağın koşullarında, siyasette, iktisatta, toplumsal ve bireysel ilişkilerde, pedagojide sözü edilen her türlü gelişmeye rağmen insanın yüz yüze geldiği veya içine sürüklendiği çıkmaz durumu bir aporia durumudur. Dolayısıyla, felsefi şiir, insan varlığının, bugün içinde bulunduğu çıkmaz durumunun, şiirin asıl meselesi olduğunu gören bir bilincin şiiridir. Bu poetika, şaire, insanın çağımızdaki varoluş durumuyla ilgili hakikatlerinin keşfini yapmayı yüklemekte ve ona filozofik bir değer atfetmektedir. Çünkü şiir hakikati, yani kesin bilgiyi dile getiriyor ise, şair de hakikati keşfeden kişidir. Başka bir deyişle, şiir, insanın varoluşuyla ilgili bir hakikatin açığa çıktığı bir tin-

sellik olduğu ölçüde, şairin varoluşu da, hakikat ile şiir arasındaki sondaj koridorudur.

Felsefi şiir ile dile getirdiğimiz bir diğer argüman ise, şiirin, insanı konu edinmesinin, insanın kamusal konumundan çok mahremiyet durumu içinden dile getirilmesiyle olanaklı olduğudur.

Rilke, yolun başında olan şaire, kendi kalbine dön der. Bu poetik buyruk, seçik olduğu ölçüde mecaz olmakla da ıralıdır. Ne demektir, "kendi kalbine dönmek"? Ben, bu buyruğun işaret ettiğini, şiirin tinsel evrenindeki kişinin bulunduğu durumu betimlemek, diye tanımladım. Kişinin içinde bulunduğu bu durum bir varoluş durumudur. Varoluş durumumuzun merkezi ise, toplum değil, içinden geldiğimiz ailedir. Öfkelerimizin, kızgınlıklarımızın, sorumluluklarımızın, gerginliklerimizin, bir daha böyle bir şey yapmayacağım demelerimizin, mutluluklarımızın, alışkanlıklarımızın tecelli etmesinin doğrudan sebebi ailemizdir. Sınıf çelişkisini, horlanmayı, ezilmeyi, bir kenara itilmeyi hissettiğimiz yerdir aile. Buna, sınıfsal, siyasal, kültürel, pedagojik eksiklerimizin açığa çıktığı ontik bir düzlem de denilebilir. Ailemizin, iktisadi, kültürel, pedagojik durumudur kendimizi iyi veya kötü hissetmemizin nedeni. Aile varoluş durumumuzun zemini ve onun taşıyıcısıdır. Egemen sınıfların söylemsel ideolojisi, dünyayı ve hayatı aile düzlemi içinden algılamamıza ket vurucu işlev görür. Dünyaya, hayata ve kendimize, kendi ailemizin düzleminden değil, egemen sınıfları aile düzleminin dünya algısı içinden bakarız. Söylemsel ideolojilerin temel işlevi budur.

Felsefi şiir, şairin, meselesi olan bir şair olması gerektiğini ileri sürmektedir. Ama, meselesi olmaklık ile söylemsel veya –izm olarak ideolojilerin sözcüsü olmaklık, yaygın olarak birbirine karıştırılır. Oysa, meselesi olmaklık ile bir ideolojinin sözcüsü olmaklık aynı türden değildir ve birbirini dışarıda bırakan türlere aittirler. Problemi (yani meselesi) olmak, dönemin getirdiklerini veya dönemin ona yüklediklerini yapmak veya yerine getirmek değil, tam tersine asıl temeldeki problemin ne olduğunu nesne edinerek dönemin gidişatına, bu gidişattaki akıntıya karşı mücadele vermek demektir. Meselesi olmak, meselesi ken-

dinden olmak demektir. Meseleniz kendinize içkin değil aşkın ise, içinde yaşadığınız dönemin oluşturduğu beğeni ve beklentilerin şairisiniz demektir. Problemi olan şair, döneminin temel argümanlarıyla, yaygın anlayışlarıyla kendini uyumlu görmeyen, dahası böyle bir uyumluluk talebini dile getiren anlayış ve argümanlarla sıkıntısı olan, dolayısıyla onlara başkaldırarak onları değiştirmeye çalışan şairdir.

Der Spiegel'in söyleşisinde Heidegger'in dile getirdiği bir soru var: Sanat nerede duruyor? Onun yeri neresi? Sanatın işgal ettiği yer neresi? Şiir için özelleştirildiği ölçüde vazgeçilmezdir bu soru. Şiir nerede duruyor? Şiirin işgal ettiği yer neresi? Şiir, nasıl bir yol gösteriyor bize? Şiir hangi yolu arıyor?

Felsefi şiirin neliğini dile getiren yazılar dikkate alındığında, bu sorunun yanıtına, poetik argüman ile tinsel zemin olmak üzere ikili bir yoldan ulaşıldığı görülecektir.

Poetik Argüman: Argüman, bir delile varmaktır; böyle olduğu ölçüde bir sonuçtur ve bir kanıt. Bu bölümdeki yazılar, bir delile varma durumunun ruh haliyle özdeştirler ve keşfetme anının heyecanıyla ıralıdırlar. Filozoflar veya bilim adamları, keşfetme süreçleri içinden değil, bir şeyi keşfetmiş olmaktan kaynaklanan hükmetme hali içinden konuşurlar. Epistemik poetikası olan şairler de böyledirler. Şiir hakkındaki anlayışını, belli bir varoluş durumunu içeren kendi kişisel tecrübelerinden hareketle değil, daha çok şiir enformasyonuna dayalı bilgiyle konuşurlar.

Tinsel Zemin: İkinci bölümdeki yazılara, bir delil arama sürecini içerdikleri için, tinsel zemin denildi. Bu bölümdeki yazılar, bir delil arama sürecinde, şairin kendi tinsel bütünlüğünde, neredeyse kendi kendisiyle yaşadığı kavganın gerilimini taşımaktadır.

Şairin kendi kendisiyle kavgası, şairin kendindeki ötekiyle kavgasıdır. Çünkü ben, başkasıdır (Rimbaud). Ben, başkası tarafından kurulmuş/kurgulanmış ise, başkayla kavga, başlangıcı ben'de yaşanılan bir kavgadır; ben'deki başkanın devredışı bırakılmasına yönelik bir iç kavga, bir iç savaş. Şiir yazan bir insanın, ötekiyle olan kavgasının başlangıcı, kendi tinselliğindeki bir iç savaşa dayanmıyor ise, bu kavga, ötekiyle yapılan bir kavga değil, güç ve iktidar elde etmek için yapılan bir kavgadır. Ancak

böyle bir iç kavgayla, böyle bir iç savaşla, şair kendindeki ötekibenden kurtulur.

Başka veya öteki derken, burada kastedilen kişiler değil, başkanın kendi bütünlüğünü dile getiren insan tanımıdır. Dolayısıyla yapılan kavga da, kişilerle yapılan bir kavga değil, söz konusu kişilerin/şairlerin temsil ettikleri veya savundukları insan/şair/şiir tanımıyla yapılan bir kavgadır. Her şair, söz ve edimleriyle kendi benliğine ilişkin bir tanım oluşturur ve bu tanım, ikna edici ve gönül çelici gücünü koruduğu ölçüde idealleşir. Başkasının gözüyle görüp, başkasının kulağıyla duymayı sevenler olduğu ölçüde, idealleşen her şair/şiir tanımı birçokları için etkileyicidir.

Bu poetika, kendi yazdığım şiire bakarak yaptığım bir betimleme aslında. Kendi yazdığım şiir derken kastettiğim sadece yazılmış, açığa çıkmış olan şiir değil. Onların açığa çıkışı sürecinde hesaplaşmak durumunda kaldığım zihin süreçleri de.

Her şair kendi karakterine uygun bir şiir formu seçer (Aristoteles). Her şair, kendi varlık yapısına uygun şiir formuyla yazdığı ölçüde, her poetika, söz konusu şairin kendi karakter yapısının da bir dışavurumudur.

İtaki, Sayı 2, Şubat 2007

Poetik Argüman

"Felsefi Şiir"e Prolegomena
ya da
İdeoloji ve Dünyagörüşü Şiirine Karşı Felsefi Şiir

Başlıkta yapılan vurgu, bir karşıtlık durumuna değil, daha çok bir olanak durumunadır. Karşıt veya karşıtlık terimleri iradeye dayalı bir girişime, dolayısıyla bu girişimle oluşturulan bir mücadele durumuna işaret eder. Kuşkusuz, böyle bir mücadele durumu, bırakalım şiir alanını, bu yazının başlıca sorunsalları olan felsefe, ideoloji ve dünyagörüşü kavramlarının kullanıldığı ilgili alanlarda da, bugün henüz mevcut değil. Kaldı ki orada da vurgulanan, şiir ile felsefe arasındaki yakınlık ilişkisi değil, daha çok şiir ile din arasındaki yakın ilişki ile din ve felsefe veya felsefe ile şiir arasında olduğu ileri sürülen karşıtlığa ilişkin idedir.

Felsefe ile din arasında görülen karşıtlığın kökeninde, şiirin düzleminden, poetik kaygıya dayalı bir bakış değil, daha çok toplum, aydınlanma ve iktidar bağlamları, dolayısıyla tarihsel süreçte olup bitenlerin oluşturduğu gerginlikler yer alıyor ise; din ile şiir arasında görülen yakınlık ilişkisinin kökeninde de, her ikisinin duyguyla ilgili öğeler olduğu, dolayısıyla felsefenin de duyguyla ilgili olmadığı anlayışı yer almaktadır.

Buradaki temel sorun, sanırım, dinin hep bir dua etme haliyle ilgili görülmesine karşın, felsefenin hep bir modern episte-

moloji durumuna, orada da René Descartesçı epistemolojiye indirgenerek algılanmasından kaynaklanmaktadır. Oysa, antikçağ felsefesinde, ontolojiden bağımsız bir epistemolojiden söz etmek olanaklı değildi. Yeniçağda ise, bu bağıntı koparılmakla kalmadı, neredeyse felsefe kavramıyla işaret edilen ide sadece bu kartezyen epistemolojiye indirgendi; gerçi Benedictus de Spinoza ile antikçağ felsefesinin tutumuyla örtüşen bir girişim tekrar yaşanacaktı, ama bu girişim bugün bile öncelinin hegemonyasına egemen olmuş değildir. Bu durumda, ontolojiden koparılmış bir epistemolojiye indirgenen bir felsefe idesinde, duygudan, dahası onun varoluşuna dayanak sağlayan kökenden söz etmek, elbette olanaklı değildi. Dolayısıyla, böyle tanımlanan bir felsefe ile şiir arasında, elbette bir yakınlık ilişkisinden çok bir karşıtlık ilişkisi kurulacaktı.

Öte yandan, tanrıya dua etme ile sevgiliden bağışlanma dileme arasında hep bir benzerlik ilgisi görülegelmiştir. Bu ilginin kökeninde ise bir tür aşkınlık kavramı yer alıyor. Tanrı, dünyaya aşkın varlıktır; sevgili, maşuka aşkın varlıktır, gibi... Ama bu aşkınlık kavramının, bugün savunulabilir dünyevi bir dayanağı da mevcut değil. Çünkü, tanrı kavramının dünyaya aşkın olduğu anlayışı nasıl yeniçağın ortaçağ zihniyeti olarak tanımladığı döneme ait ise; kadının erkeğe aşkın olduğu anlayışı da modern dönemlerin poetikasına ait değildir.

Bir diğer sorun ise, ruh denilen şey ile akıl denilen şeyin veya duygu denilen şey ile düşünce denilen şeyin, birbirini dışarıda bırakacak denli farklı türden şeyler olduğuna ilişkin yaygın kanıdan kaynaklanmaktadır. Bu anlayışa göre, ruh ile akıl, duygu ile düşünce birbirinden farklıdırlar, birbirini dışarıda bırakırlar ve birbirini etkilemezler. Bu anlayışın kökeninde de, kartezyen epistemolojiyi bulmak olanaklı. Tabii, bu da, bir görüştür, ama başka görüşler de yok değil. Örneğin, antikçağa bakmak, orada da özellikle Aristoteles'i görmek, Descartesçı epistemolojiye dayalı modern poetikanın yarattığı bazı sorunlardan kurtulmaya yönelik bir olanak sağlayabilir. Bu noktada, "Bu bir gerileme değil midir?" diye sorulacaktır. Evet, tarihsel bakımdan öyle ama ontolojik bakımdan öyle değil. Bu bağlamda, kısmi olarak yeniçağdan antikçağa doğru geri gitmeyi, başka bir deyişle, bugü-

nün poetik sorunlarını aşmak için başlangıç noktasını geri almayı öneriyoruz. Bu başlangıç noktası, modern düşüncenin babası olan Descartes değil, antikçağ düşünürü olan Aristoteles'tir.[1] Bugün yaygın olarak benimsenen, ruh ve düşüncenin birbirinden ayrı olduğuna ilişkin tezin en güçlü temsilcisi kuşkusuz Descartes'dı. Oysa, Aristoteles, her iki kavramı da ruh kavramı içinde, onun türleri olarak ele alır. Duygu ve düşünce durumu birbirini dışarıda bırakan ruh durumları değildir; iç içedirler ve birbirini karşılıklı olarak etkilerler.

Bugün, çok daha spesifik bir düzlemdeyiz, kuşkusuz.

Şiir ve Tahayyül

Soru kısaca şu: Şiirin kurgusunu hareket ettiren, tahayyül yapısını sağlayan öğe şey nedir? Burada tahayyül yapısı ifadesi yerine iç bütünlük, mantıksal örgü, harç, şiirin matematiği nitelemeleri de kullanılabilir. Şair denilen kişide zihin nasıl çalışmaktadır? Daha önemlisi, bu işleyişi sağlayan, bu işleyişteki devirlere güç veren öğe nedir?

Bu sorular didaktik bir kaygıyla dile getirilmiş değil. Burada söz konusu olan, şiire ilişkin farklı bir tahayyül biçiminin arayışıdır. Şiir, nasıl bir tahayyülün sonucunda ortaya çıkmaktadır? Şair, şiirini, nasıl ve neye göre tahayyül etmektedir? Soruyu somutlaştırmak için, düşünmeyi örnekler üzerinden devam ettirmemiz gerekiyor.

Örneğin; 1- "Atik Valde'den İnen Sokakta" (Yahya Kemal), "Tokat'a Doğru" (Cahit Külebi), "Kuru Ayaza Bıraktın Beni" (Mehmet Taner), "Sevgi Bağları" (Turgay Fişekçi) şiirlerinde, şiirin kurgusunun işleyişini sağlayan öğeyle; örneğin, 2- "Alınyazısı Saati" (Sezai Karakoç), "Müzikli Düşünceler" (Hasan Hüseyin), "Türkiye, Ayağa Kalk!" (Ahmet Erhan) şiirleriyle; örneğin, 3- "Saman Sarısı" (Nâzım Hikmet), "Toprak Çömlek Hikâyesi" (Turgut Uyar), "Pesüs" (Edip Cansever), "Göçebe" (Cemal Sü-

1 Burada öne sürdüğümüz tasarım, yüzyılın başında ileri sürülen Nev-Yunanilik düşüncesinden farklıdır. Nev-Yunanilik anlayışı, Batılılaşmacı zihniyeti dile getirmesi ölçüsünde, eski Yunan edebiyatını örnek edinmek gerektiği eğilimini temsil eder.

reya) şiirlerinde, şiirin kurgusunun işleyişini sağlayan öğe aynı türden değildir.

Burada üç grup şiir örneği söz konusu ve üçü de aynı türden değil. İlk gruptaki şiirler, şiir kişisinin çıkışı olmayan bir problemle yüz yüze gelmesini dile getirmektedir. İkinci gruptaki şiirler, şiir kişisinin kendi dışında seyir eden toplumsal bir sorunun kendi bağlandıkları inanışla çözüleceğini dile getirmektedir. Üçüncü gruptaki şiirler ise, şiir kişilerinin kendi deneyimlerine dayalı bir dünya tasarımını dile getirmektedir. Burada, ikinci ve üçüncü grubun örnekleri oldukça çoğaltılabilir; ama aynısı, birinci grup için geçerli değil.

Bu gruplandırmanın arka planında üç kavram söz konusu. Bu gruplandırmalarla paralel olarak sıralandırırsak, bu kavramlar şunlardır: Felsefe, ideoloji ve dünyagörüşü.[2] Bu kavramlarla şiir arasındaki bağıntıya geçmeden önce belirtmek gerekir ki, burada yaptığımız sınıflandırma, ne söz konusu şairlerin durumları bakımından ne de onları kategorize etmeyi hedefleyen bir sınıflandırmadır; yapılan, şiir örnekleri bakımından bir sınıflandırmadır. Söz konusu şairlerin serüvenleri, uğradıkları poetik momentler bakımından oldukça karmaşıktır. Kimi şairlerin, şiir bütünlükleri dikkate alındığında, orada ideolojik nitelikli şiirler ile dünyagörüşüne dayalı şiirleri yan yana bir arada yazılmış olduğunu görüyoruz. Örneğin, Sezai Karakoç'un, "Alınyazısı Saati" adlı şiiri, ideolojik nitelikli bir şiir iken, "Hızırla Kırk Saat" adlı şiirinin ikinci bölümü, benim bu yazıda ileri süreceğim türden felsefi bir sorunsalı içerir.

Dolayısıyla, soru, şöyle de sorulabilir: Şairin, boşluktaki olanağa, oradaki hakikate nüfuz etmesinin veya edebilmesinin kurgusu ve "gösterilmesi" bakımından felsefe, ideoloji ve dünyagörüşünün poetik değeri nedir? Bu değer, şiir için, nasıl bir ola-

[2] Burada, henüz açık ve seçik olmayan, dolayısıyla bulanık bir ortamda bulunmaktayız. Bu bulanıklık, felsefe, ideoloji ve dünyagörüşü kavramları arasındaki farkla ilgili... Gerek Türk şiiri ortamında, gerekse Türkiye'deki fikir ortamında, bu kavramlar yaygın olarak birbirine karıştırılmakta, dolayısıyla yanlış kullanılmaktadır. Dahası, bu üç kavram arasında bir ayrım çizgisi görülmemektedir. Oysa her üç terim, birbirinden farklı kavramları ve farklı düşünme alanlarını dile getirirler. Örneğin, kendisi de felsefeci olan Hilmi Yavuz, felsefeyi, "soyut ya da somut kavramlarla kurulan sistemli bir dünya görüşü" (*Türkçe Sözlük*, TDK 1983 baskısı) olarak tanımlamış. Oysa felsefe bir dünyagörüşü değildir. Dahası, bu ayrımı hesaba katan bir değerlendirme, şimdiye kadar Türk şiiri ortamında yapılmış da değildir.

nak sağlar bize? Bazen, belki de çoğu zaman, bir soru karşısında mevcut kavrama alışkanlıklarımız yanıltır bizi. Şuraya dikkat çekmek istiyorum: Genel olarak sanatın, orada da şiirin, felsefe, ideoloji ve dünyagörüşü terimlerinin işaret ettiği bütünlükle ilişkisi, sadece bir niyet, bir arka plan ilişkisi değildir; ama aynı zamanda, bir şiirin bütünlüğünü oluşturan iç yapıyı, kurguyu, tahayyülü kuran, onun işleyişindeki devrini de sağlayan bir ilişkidir. Bu kavramların idesiyle kurulan ilişki, bir şiirin kendi bütünlüğünün de ırasını belirleyici niteliktedir.

Yaygın inanış, şiirin, birdenbire, dinsel bir tarzda, yani vahiy gibi ortaya çıktığını dile getirir. Bu bir şiir ideolojidir. Şairin tanrı tarafından seçilmiş kişi olduğunu, şairliğin tanrısal olduğunu, dolayısıyla doğuştan geldiğini dile getiren anlayışın ideolojisidir. Bu ideoloji, temelde, şairlerin şiirlerinin aynı türden olduğunu ve olması gerektiğini dile getirir. Oysa, bir şairin kimliğini oluşturan ıra, şiirindeki sözdizimi ile dizediziminin, kelime seçimleri ile kelimelere yapılan vurguların, imgelerle işaret ettiği tinsel evrenin farklılığını dile getirir.

Şiir de tahayyülle yazılır. Belli bir şiir kişiliği oluşturma veya belli bir kişilikte şiir yazmayı geliştirme, şiiri belli bir tarzda tahayyül etmeyi geliştirmedir. Şiirde dile getirilen imge, betimleme, dizedizimi, sözdizimi, şu değil de bu kelimeyi tercih etme ve şiirin oluşturduğu tinsel evren ruh durumu tarafından tahayyül edilir. İmgeleri ruh durumunun tahayyülüdür.

Burada, dipten gelen, kuşkusuz görmezden gelinemeyecek temel bir problem var. Bu, tahayyülün ne olduğu problemidir. Tahayyülü tahayyül yapan nelik nedir ki, bir şiirin ideoloji ve dünyagörüşü gibi kategoriler içinde yer almasına yol açmaktadır.

Yaygın anlayışa göre, tahayyül duysallığa aittir ve onu harekete geçiren öğe duyulardır. Biz, duyu verilerine dayanarak, duyu verilerinin ait olduğu nesneler orada olmadığında, onu tahayyül edebiliriz. Tahayyül, duyuların bize verdiklerinden başka bir yeteneğe sahip değildir. Biz ancak duyuların bize verdikleri ile belli bir imgelemde bulunabiliriz.

Modern zamanlara özgü olan bu anlayış, tahayyülün, insanın ruhsal dünyasına aşkın olduğunu dile getirir. Ancak, ancak duyular olduğu için tahayyül edebiliriz demek, tahayyülün, an-

cak ve ancak dış dünyadan gelen duyu uyarıcılarıyla olanak kazandığını dile getirir.[3]

Biz, tahayyülün neliği konusunda modern olmayan bir döneme, antikçağa, orada da Aristoteles'e bakacağız.

Aristoteles'e göre de, tahayyül gücü, duyusal nesne yok olduktan sonra iş görmeye başlayan bir düşünme biçimidir. Ancak, ona göre, tahayyülü harekete geçiren, arzu yetisidir. Ama bu arzu, libidoya indirgenmiş veya libidoyla eşitlenmiş bir içeriği dile getirmez. Arzu yetisi ise, Aristoteles'e göre rasyonel ve irrasyonel arzu olmak üzere ikiye ayrılır. Rasyonel arzu, gelecekteki iyiyi hedeflerken, irrasyonel arzu ise, görünüşteki mevcut hazzı hedefleyen arzudur. Ona göre, arzu ve tahayyül ilişkisi tek taraflı bir belirlenimden çok döngüsel bir yapıda çalışır; yani arzu da, tahayyül tarafından kışkırtılır.

Özetlemek gerekirse, Aristoteles'e göre tahayyül, gelecekteki iyiyi isteme ile şimdiki hazzı arzulama tarafından harekete geçirilir. Aristoteles'in dile getirdiği temel nitelik, tahayyülün insanın varoluşsal durumuna aşkın olmadığı, tam tersine içkin olduğudur. Tahayyülün hareket ettiricisi, bizim dışımızda değil, bizim içimizdedir.

Kendi problemimizle ilişkisine sorarsak, tahayyülün, gelecekteki iyiyi istemeyle harekete geçirilmesi ile, şimdiki hazzı arzulamasıyla harekete geçirilmesi, şiirde nasıl bir sonuca yol açmaktadır?

İkinci durumun dünyagörüşüyle, birinci durumun da ideolojiyle ilgili olduğunu ileri süreceğim. Yani, dünyagörüşüne dayalı şiir, tahayyülün şimdiki hazzı arzulaması tarafından harekete geçirilmesiyle ilgiliyken; ideolojiye dayalı şiir ise, tahayyülün gelecekteki iyiyi istemesi tarafından harekete geçirilmesiyle ilgilidir.[4] Burada ileri süreceğimiz felsefi şiir poetikasının dayandığı tahayyül ise, ruh durumunun her iki isteme arasında oluşan gerginlik ve çatışmayla harekete geçirilmesine dayanmaktadır.

Bugün yazılan şiir, yaygın olarak dünyagörüşü ve ideolojiden beslenen bir tahayyülle yazılmaktadır. Felsefi şiirin ne olduğuna geçmeden önce, dünyagörüşü ve ideolojiye dayalı şiir

3 Buradan hareketle baktığımızda, bir şairin, duyu verilerine sahip olmadığı bir dış dünyanın şiirini yazması durumu açıklanabilir değildir.

4 Bu yargıdan, bir şiirin sadece ideolojiye veya sadece dünyagörüşüne dayalı bir tahayyülün ürünü olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Kimi şiirlerde dünyagörüşü ve ideoloji iç içe geçmiş bir tinsel evren de sunar.

derken neyi kastettiğimi açıklamam gerekiyor. Dünyagörüşüne dayalı şiirin tahayyülünü sağlayan öğeler nelerdir? İdeolojiye dayalı şiirin tahayyülünü sağlayan öğeler nelerdir? Ancak bu soruların yanıtlarını verdiğimizde, şiirin bugün yüz yüze geldiği durumu ve bizi felsefi şiire götüren nedenleri gösterebiliriz.

Dünyagörüşü Şiiri ve Bedenin Ahvali

Dünyagörüşü kavramı, bir poetikanın sorunu olması bakımından, pek tartışma konusu edilmiş değildir. Oysa, dünyagörüşü kavramı şiir ile çok bağlantılı bir kavram. Ama bu bağlantıyı kurabilmek için, söz konusu kavramın neliğini görmemiz gerekir.

Almanca weltanschauung kavramının Türkçe karşılığı olan dünyagörüşü terimi, sistem dışı hareketlerin yaygın olduğu dönemlerin, orada da 70'li yıllarda popüler olmuş kavramlarından biriydi. Gerçi, kavramın Avrupa'daki keşfi, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında yaşayan Wilhelm Dilthey, Karl Jaspers ve Max Scheler gibi Alman filozoflarına kadar geri gitmekteydi. Türkiye'de ise, dünyagörüşü kavramıyla ilgili, hemen hemen tek telif yapıt, Nermi Uygur'a ait. Uygur'un, *Dünyagörüşü* adlı yapıtı, 1963 yılında yayımlanmış. Kavramın 70'li yıllardaki kullanımı, kendi içeriğine değil, başka kavramların içeriğini, o kavramlarla kurulmaya çalışılan özdeşlik ilişkisini dile getirir. Bunlardan biri, Marksizmle ilgili tanımlardan birinde görülmektedir. Bu tanımlardan biri, "Marksizmin, bilimsel bir dünyagörüşü!" olduğunu dile getirir. Bu tanımlamayla birlikte, dünyagörüşü, kişinin kendi deneyimleri sonucu ulaştığı bir bakış tarzından çok, ideolojik bir formasyonla kazandığı bir içeriğe işaret eder. Bu bağlamda, dünyagörüşü denirken, aslında kast edilen daha çok ideolojiydi. Ancak, dünyagörüşü kavramının böyle içeriklendirilmesine dayalı kullanımı 90'lı yıllarda yaygınlığını yitirdi.

Dünyagörüşü kavramının kullanımında işaret edilen içeriklerden bir diğeri ise, felsefe kavramının kendisidir. Filozofların entelektüel çalışmalarına dayanan sistematik akılyürütme yoluyla felsefi bilgi üretme etkinliği olan felsefe, kişilerin deneyim-

leri sonucu edindikleri gündelik hayat bilgisine indirgeniyordu. Bir tür yerinden kaydırma ve öteki kavramın yerine geçirme söz konusuydu.[5]

Bu anlayışın oluşturulmasında, Dilthey ile Jaspers'in etkisinden söz edilebilir; fakat bu etki, söz konusu dönemin, orada da 70'li yılların entelektüel ortamı içinden okumaya dayalı bir etkidir. Dolayısıyla, tanımın sunuluşu, yani kavramı açıklamaya ilişkin verilen örnekler, ki özellikle ikinci örnek, kavramın o yıllarda nasıl algılandığını göstermesi bakımından önemlidir. Bir dönemsellik etkisi taşısa da, tanımın, dünyagörüşünün, dünyaya ve hayata ilişkin bir bakış tarzı olduğuna yönelik vurgusu, bizim için bir çıkış noktası olabilir. Dolayısıyla, dünyagörüşü terimini, ne felsefe ne de ideolojik formasyonla elde edilen bir içerik anlamında, fakat, kişinin yaşantıları sonucunda ulaştığı, ve söz konusu kişiye dünyaya ve hayata ilişkin bir bakış tarzı kazandıran içerik anlamında kullandığımı, belirtmeliyim..

Bu bakış tarzı, "hemen hemen her zaman, insan yaşamasına ilişkin, bu yaşamanın gerektirdiği, bu yaşamaya etkiyen bir görüşü dile getirir." (Uygur, 1963: 12) Çünkü, Dilthey'in dünyagörüşü tanımına baş vurarak dile getirirsek, dünyagörüşü, dünya bilmecesinin tam bir çözümüne ilişkin bir yapı içerir, ve bu yapıda, dünya-tablosuna dayanılarak, dünyanın önemi ve anlamına ilişkin sorular karara bağlanır. Bu karardan da, "yaşama tutumu için gerekli ülkü, en yüksek iyi ve en üstteki ilkeler türetilir." (Uygur, 1963: 12) Dolayısıyla, dünyagörüşünün asıl kaygısı, dünyanın, orada da hayatın anlamını ve önemini belirlemektir. Jaspers, dünyagörüşü kavramının bir başka önemli özelliğini dile getirir. Ona göre, bu özellik, dünyanın anlamını ve önemini belirleme kaygısının tümcü bir "bilmeyi" hedeflemesinde ortaya çıkar. Dünyaya ve hayata ilişkin bütün soru ve sorunları, bir kavram, bir ilke veya değer etrafında kurulan bir bütün içinde çözüp anlamak isteği, dünyagörüşünün temel ırasıdır. Hayatı, birbiriyle

5 Nitekim bu durumu, *Türkçe Sözlük*'ün 1983 tarihli 7. baskısında görmek olanaklı: Şöyle tanımlanmış, orada, dünyagörüşü terimi:
Dünyagörüşü evrenin ve yaşamın anlamını, ereğini, değerini, insan varlığını ve davranışlarını bütünüyle kavramaya çalışan genel düşünce, evrene toplu bir bakış: "Her sanatkârın içinden bir dünya görüşü sızar." –S. Ertem. "Felsefe, soyut ya da somut kavramlarla kurulan sistemli bir dünya görüşüdür." –H. Yavuz.
Bugün, bu tanımlamaların hep gözden geçirilmesi gerekmektedir.

ilgili/bağlantılı yaşantılar bütünü içinde algılamak, hayata böyle bütüncü bir gözle bakmak dünyagörüşüne özgüdür. Dünyayla ilgili olup bitenlerin insanda bıraktığı izlenimler, karşılaşmalar, baştan geçenler, alışkanlıklar (Kant, alışkanlık için, öznel zorunluluk demişti), isteme ve arzulama ile yaşanılanlar, kendini feda etme, edememe, beklenti, başarma veya başaramama gibi öğeler "zamanla birikip ayrılarak, ayrıklaşıp ayıklanarak, belli önem-bağlamları halinde birleşerek" dünyanın tümüne ışık tutan bir tasarıda yoğunlaşırlar. İşte, dünyagörüşü denilen şey, bu yoğunlaşmış tasarıdır. (Uygur, 1963: 25)

Dünyagörüşü neliğini belirleyen temel öğe ise, yaşantı kavramında gizli. Yaşantı dünyagörüşlerinin kaynağıdır. Yaşantı, dünyagörüşünü belirler. Yaşantı dünyayı özel açıdan yaşayış ve deneyişlerdir; bu nedenle, tek kişinin, bireyselliğin, biricik bir dünya karşılaşmasının damgasını taşır (Uygur, 1963: 18). Yaşantı, biricik bir dünya karşılaşmasıdır. Bu nedenle, dünyagörüşlerinin genel geçerliliğinden söz edilemez. "Ama yaşantı aslında, kendi kendimizi de katalım, dünyayla ilgili belli bir duyumlamadan, duyu organları aracılığıyla başarılan bir algıdan başka bir şey değildir. Algı da insana dünyanın küçücük bir köşeciğini açsa bile, dünyaya ilişkin bir izlenimdir. Böylece, karmaşık yapılı dünyagörüşleri, dönüp dolaşıp, insan algılarına dayanır." (Uygur, 1963: 26)

Burada, Nermi Uygur'un önemli bir bağıntıya, algı bağıntısına dikkat çektiğini de unutmamak gerekir. Yani, dünyagörüşüne dayalı tahayyülün devrini sağlayan öğe algıdır. Yaşantı burada bir deney; dünyagörüşü ise, nihai sonuç.

Nermi Uygur'un, *Dünyagörüşü* adlı yapıtının 63'te yayımlanması bir rastlantı değil. Orhan Koçak, yaşantı kavramının Türkiye'deki gerek kültür yaşamına, gerekse yazınsal alana, 60'lı yıllarda girdiğine dikkat çeker (Koçak, 1990: Sayı: 22). Koçak'a göre, yaşantı kavramı, Türk edebiyatına Yenilikçi Anlatı ve İkinci Yeni şiiri ile birlikte girmiştir. Dolayısıyla buradaki yeniliği sağlayan başat öğe, yaşantı kavramının kendisidir. Çünkü, birinci olarak, yaşantı, şehir yaşamıyla ilgilidir. Kent, yaşamak için, birbiriyle bağlantılı tümel bir alan içermiyordu; tam tersine, tekil, biricik yaşama olanağını, biricik dünya karşılaşmasını içeri-

yordu. Biricik yaşam olanağı veya tekil dünya karşılaşması denilen şey ise, yaşantı denilen şeydir. Yaşantı, bilinmeyenin karşısında, yokluğu varlığa dönüştürmek için, bilinmeyenin alanına girerek, orada toprak kazanma girişimidir (Koçak, 1990: 24). Bu girişimde, öznenin bir ayağı boşluktadır ve başarısız olabilir. Bu nedenle, özne, yaşantı karşısında eminlik duygusundan yoksundur. Tam tersine, bir ürkeklik, bir kararsızlık hali içindedir. Dolayısıyla, Koçak'a göre, İkinci Yeni şiiri, bu yaşantı halini nesne edinmişti. Dahası, Yenilikçi Anlatı ile İkinci Yeni şiiri, ona göre, "yaşantıyı 'tek otorite' olarak benimsemiş; onun peşinde, önceden bilmediği bir yere sürüklenmeyi göze almıştı."

Koçak'ın, açıklaması, yaşantı kavramının, daha çok, arzunun serüveniyle, onun nesnesiyle bağıntı, ilişki giderek bu bağlamda bir varlık oluşturmasıyla, ilgili olduğuna işaret etmektedir. Şöyle de söylenebilir: Yaşantı, tinin değil, bedenin yaşamıyla ilgilidir. Dolayısıyla, bedenin bütün hallerini, onda ortaya çıkan değişimleri algılamayı, bu algılamada dikkatli olmayı gerektirir.

Buradan bakıldığında, sadece, "Toprak Çömlek Hikâyesi", "Pesüs", "Göçebe" şiirleri değil, hemen hemen bütün İkinci Yeni şiiri dünyagörüşü kategorisinde yer alır. İkinci Yeni şiiri, istemesiyle buluşamayan bedenin dramına bir ağıttır. Ama, sadece İkinci Yeni şiiri değil, örneğin "Saman Sarısı" şiiri de. Gerçi, Nâzım'ın bu şiirinde konuşan anlatıcı-ben, beden değil, bilinçtir. "Saman Sarısı"nı dünyagörüşü kategorisine sokan öğe, bu şiirde konuşan öznenin, konuşurken dünyayı ve hayatı tümcü bir bilme halinde betimlemesinden kaynaklanır.

Edebiyatta, dünyagörüşü kategorisinde yer alan yapıtlar, sadece şiire ait değil; özellikle roman türünde dünyagörüşü kategorisinde yer alan yapıtları görmek olanaklıdır. Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ı, William Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'si, James Joyce'un *Ulysses*'i bu kategorinin öncü yapıtlarıdır. Bunların içinde, en uçta yer alan, sanırım, Woolf'un *Dalgalar*'ıdır. Öyledir ki, "roman"da konuşan bir "özne", kişi olarak da, birey olarak da, kahraman olarak da yoktur; anlatıcı, bilinç değil, sanki bedendir. Dünyagörüşüne dayalı edebiyat yapıtları, bedenin dramını dile getirirler. Modern roman, yaşantının cisimleşmesini betimleyen bir edebiyattı ama, oradaki tahayyül, dünyagörüşü idesi-

nin mantığına göre işliyordu. Burada, bu işleyişi sağlayan şeyin bilinç akışı tekniği olduğu ileri sürülebilir. Ama, bilinç akışı tekniği, romanda veya şiirde, dünyagörüşü idesinin işleyişini betimleyen bir yöntemden başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, bilinç akışı, dünyagörüşüne dayalı edebiyat metinlerinin işleyiş tekniğini oluşturur. Bilinç akışı, dünyagörüşü kategorisinde yer alan yazınsal yapıtların yazınsal ırası olmuştur. Bilinç akışı, aslında bir tür izlenimciliktir. Dolayısıyla, bilinç akışı tekniğinin algı, izlenim, kişi, yaşantı gibi öğeleriyle, dünyagörüşünün biricik yaşantı, algı, izlenim ve kişi gibi kurucu öğeleri arasındaki paralellik rastlantısal değildir. Nitekim, "Toprak Çömlek Hikâyesi", "Pesüs", "Göçebe" şiirlerinin özeğinde yazılmış İkinci Yeni şiiri ile, Nâzım Hikmet'in "Saman Sarısı" şiirinin özeğinde oluşan Son Şiirler döneminde yazdığı şiirleri, bilinç akışı tekniğinin şiirleridir.

Sadece roman okumaya vurgu yapmak, biten yüzyılın, kimi şairleri için vazgeçilmez bir edaydı. Bu eda, çoğu zaman, türler arasındaki geçişliliğe kabul edilebilir bir bakış tarzı sağlamasıyla beslenmiştir.

Kanımca, Nermi Uygur'un, dünyagörüşü kavramını, 60'ların başında sorun edinmesinin kökeninde, yaşantının peşinde, önceden bilmediği bir yere sürüklenmeyi göze alan öznenin, neliğini belirleme kaygısı vardı. Bir arka tasardan değil, bir entelektüel sorumluluk durumundan söz ediyorum. Uygur'u dünyagörüşü kavramı üzerinde düşünmeye iten neden, hem kültürel alanda hem de yazınsal alanda, yaşantı kavramının, hem çekici hem de belirleyici bir konuma gelmesiyle, bu kavram etrafında yapılan edim ve girişimlerin, aslında, dünyagörüşü kategorisinde yer aldığına dikkat çekmeye yönelik, olsa gerek. Ama dile getirilmemiş, getirilememiştir bu.

Bugün içinde bulunduğumuz, momentten baktığımızda, dünyagörüşü idesini albenili kılacak öğelerden söz etmek, sanırım, artık pek olanaklı değil. Dünyagörüşü kavramının popüler olduğu yıllarda, sanatçıyı, orada da şairi sanatçı olmayan insanlardan ayrıcalıklı kılan yaygın öğe, yaşanılan yaşantıların çeşitliliği ve bu yaşantıların taşıdığı risk bölgeleriydi. Bu şairlerin yazdıkları şiir, genellikle bu çeşitlilik ve risk bölgelerinden

besleniyordu, dahası bu risk bölgelerine dayalı bir şiirdi bu. Ama bugün, yaşantı çeşitliliği ve risk bölgesi, şairi, diğer insanlardan ayrıcalıklı kılan bir öğe değil artık. Kentleşmenin yaygınlaşması ve buna bağlı olarak yaşama olanaklarının genişlemesi sonucunda, yaşantı çeşitliliği ve risk bölgeleri, bugün şair olmayan kişiler için de olanak dahilinde. 50'li yılların sonunda yazılan şiir, birçok şiir okuru tarafından, sanki bir başka gezegende yaşanılanlara ait bir imge olarak algılanmıştı, büyük bir olasılıkla. Ama, bugün, kendisinin de yaşadığı bir hayatın imgesi o.

Bugün, aslını model edinmekle övünen yaşantıya odaklanmış bir şiirin, aslında bilinç akışından çok bir duygu halinin aktarımına dayalı olarak yazılan şiirin çekiciliğini yitirmesinin gerisinde ve temelinde, bu toplumsal ve tarihsel değişimi kavrayamamış olması yer almaktadır. Bir örnek vermek gerekirse, Yavuz Turgul'un *Eşkıya* filminde, Cumali'nin, ölmek üzereyken söylediği şu sözlerinin,

> Üvey annem geldi aklıma
> Kendini balkondan aşağıya bıraktı
> Beyaz elbisesiyle
> Kuş gibi uçacak sanmıştım
> Taş gibi yere çakıldı.

bugün yaygın olarak yazılan şiire göre, şiirsel bir değerinin olmadığından söz edemeyiz, herhalde?

İdeolojik Şiir ve Pratico-inerte

İdeoloji faktörüne gelince... bir kutsala gelmiş gibi oluruz. Çünkü, ideoloji Türk şairlerinin kutsallık alanıdır; birçoğu kendini dahil ettikleri ideolojinin neliğini bilmese de. Ama, ideoloji, bugün şiiri değil, daha önemlisi yaratma denilen şeyin kendisini, şair olma halini tahrip etmektedir.

Türk şairleri ideoloji lafını pek severler; hangi politik bloğa dahil olurlarsa olsunlar. Birçoğu için, ideoloji dendi mi, akan sular durur. Birçok şair şiir anlayışlarından dolayı değil, ideolojik

anlayışlarından dolayı bir araya gelirler. İdeoloji için, elmanın içindeki gıda denmiştir. Ve, sanki, bu gıdadan yoksun olmak istememektedirler. Elma, çürümüş olsa bile.

Türk şiiri ortamında, belki de en çok tartışılan, ama buna rağmen tatmin edici nihai bir sonuca varılamayan kavramlardan biridir ideoloji. Bu sonucun ortaya çıkmasında, ideolojinin şiir için vazgeçilmez bir unsur olarak görülmesinin yanında, kavramın kuramcılarında da nihai bir netliğe ulaşılamamış olmasının da belirleyici bir rolü vardır. İdeolojiyle ilgili her yeni tanım veya betimleme, kimi şairlerde hemen yankısını bulur; ama kurulamayan, bu yeni tanımla şiir arasındaki bağıntıdır.

Ben, ideoloji terimini, burada, iki bağlamda kullanacağım. Birincisi; İslamcılık, milliyetçilik, Leninizm, sosyalizm gibi -izm/-çilik-çuluk olarak ideoloji; diğeri ise, söylem olarak ideoloji.

-izm olarak ideolojilerin temel özelliği, çözüm önerileri getirmelerinde görülür. İdeolojiler, kişilere öyle değil de böyle eylemeleri gerektiğini söyler. Bireylerin davranışlarını, içsel düzlemden yönlendirirler, her ne kadar ideolojiye angaje olmuş kişilere özgürmüş gibi bir aura verse de. İdeolojiler, bireyleri özne diye adlandırır (Althusser, 1978: 71). Kendisi için olan bireyi, bir şey için olana dönüştürür; tekil olanı, tümel için olan haline getirir. "Solcu şair!", "İslamcı şair!", "Batılı şair!", "Entelektüel şair!" gibi... Böylece "dava şairi", "vatan şairi" veya "büyük şair" sıfatları ortaya çıkar.

-izm olarak ideolojilerin bir diğer özelliği ise, bir "insan tasarımı"[6] (Kaygı; 1999, 73-74) sunmalarında görülür. İnsan tasarımları, insanın ne olduğuna ilişkin bilgisel bir şey söylemez; nasıl olması gerektiğini, bu gerekliliğe ilişkin bir inancı dile getirirler. Bu bağlamda, ideolojilerin sorusu "ne" değil, "kim"dir. Çünkü, "ideoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayalî ilişkilerini temsil eder." (Althusser, 1978: 61) Bir ideolojiye angaje olmuşsanız, kendinizi o ideolojinin büyük şairi olarak algılayabilirsiniz. İdeolojiler, insanın veya toplumun sorunlarıyla

6 Abdullah Kaygı'ya göre, insan tasarımları, çoğunlukla bilgilere değil, insanla, dünyayla ilgili inançlara dayanırlar. Belirtmek gerekir; Kaygı, insan tasarımı kavramını ideoloji bağlamında değil, farklı kültürlerin dayandıkları insan anlayışları bağlamında kullanıyor.

ilgilidirler. Ancak, bu ilgide, sorunun çözümü, insanın "kim" olduğu ile halledilmeye çalışılır. Şöyle olursanız, böyle eylerseniz, şu değer yargılarını sahiplenirseniz... gibi.

Türk şiiri, dönem dönem bir –izm olması anlamında ideolojiden beslendi. Marksizm, İslamcılık ve Türkçülük gibi. Ama burada da albenisi ve kışkırtıcı olan kuşkusuz birincisiydi. Üçüncüsü, ruhanilikten yoksun hep bir ego savunması ve saldırgan bir tutum olarak kaldı. Çünkü kendini kendisi yapan öğelerden hareketle değil, daha çok ideolojinin sağladığı imge ve simgelerden hareketle tanımlıyordu. Daha önemlisi, savunduğu değer yargılarına göre oluşmuş bir yaşamın imgesinden çok, genellikle solculuk karşısında, ona yönelik bir refleks halinin imgesinin peşindeydi. İkincisinin daha serinkanlı olduğunu söylemek mümkün. Özellikle Mehmet Akif Ersoy, Sezai Karakoç, İsmet Özel ve Ebubekir Eroğlu arasında devam ettirilmemiş poetikaya bakıldığında, bu serinkanlılık daha net görülebilir. Bu serinkanlılığın oluşumunda, şair öznenin, ideoloji idesiyle temasını, dünyada olup bitenleri de kolaçan ederek ayarlamasının, belirleyici bir rolü olmuştur. Yer yer olmakla birlikte, tam bir angaje hali yok, bu şairlerde; en fazla ilkinde, biraz da ikinci ve üçüncüsünde söz konusu. Ama, burada da, zaman zaman, tıpkı solda veya milliyetçi ideolojide olduğu gibi, ideolojinin öfkesine bir kapılma hali yaşanmıştır. Öfke, çoğu zaman, özneyi tam bir angaje haline getiren duygulardan biridir. Şairin de, olup biten karşısında savunmasız kaldığı hallerden biridir bu. Örneğin, Sezai Karakoç'un, siyasal İslam'ın, sadece Türk şiirinde değil, belki de dünya şiirindeki ilk ve en güçlü örneği olan "Ötesini Söylemiyeceğim" şiirinden sonra, sözünü ettiğim öfke haline teslim oluşun şiiri sayılabilecek "Alınyazısı Saati" böyle bir okumaya elverişlidir.

En kışkırtıcı ve en albenili olan kuşkusuz birincisiydi; ama güçlü bir poetika oluşturmada başarısızlığa uğrayan da oydu. Burada yetersiz olan, kuşkusuz Marksizmin teorisi değildi, daha çok kendini solcu olarak adlandıran şairlerdi. Ya poetikanın sorunlarının farkında değildiler ya da bunu kendi kişisel biyografileri için önemli görmüyor idiler. Marksizme dayalı özgün bir poetika oluşturma çabası hiç yok değildi. Örneğin, 60'h yılların sonu ile 70'li yılların başında böyle bir girişimin veya çabanın ol-

duğundan söz etmek olanaklıdır. Hem de birkaç koldan. Birincisi, Ahmet Oktay'ın; ikincisi, İsmet Özel, Haluk Aker, Sürcya Berfe, Egemen Berköz'ün; üçüncüsü ise, Hilmi Yavuz'un şiirlerinde ortaya çıkan bir yoldu. Bu şairlerde, o zaman böyle bir problem, böyle bir niyet bilinç düzeyinde miydi? Böyle bir bilinç dile getirilmediği için, bunu bilemiyoruz. Ama şimdi, bugünden geriye doğru bakıldığında böyle bir fiilin, kendiliğinden bir tarzda var olduğu görülebiliyor. Ama bu fiil, yenilmiş ve terk edilmiş bir fiildir bugün. Üçüncü çizgi, 12 Eylül 1980'de lağvedecektir kendini. İkinci çizgi, sanırım biraz 70'li yıllarda ivmesi yükselen devrimci hareketin, biraz da söz konusu ivmeye paralel olarak ithal edilen toplumcu gerçekçilik "poetika"sının etkili olduğu süreçte kaybolacaktır. Birinci çizgi ise; her ne kadar 90'lara kadar ısrarını yitirmese de, bu ısrarın etkileyiciliği zayıflamıştır artık.

Sol edebiyatın, orada da kendini bu kimlikle algılayan şairlerin en büyük yanılgısı, ideolojiyi, dahası Marksizmi toplumcu gerçekçiliğe indirgeyerek algılamış olmasıdır. Toplumcu gerçekçilik, Türk şiirinde, bir böbürlenme hali yaratmıştır. Bu böbürlenme halini, 70'li yıllarda popüler olmuş, genç veya olgun şairlerinin edasında, şiirlerindeki öznenin konuşma tarzında görmek olanaklıdır. Bu halin oluşumunda, sosyalist ideolojinin o yıllardaki moral üstünlüğünün belirleyiciliği vardı kuşkusuz. İdeolojileri bireylerini özne haline getirirler çünkü. Althusser, genellikle 89 öncesinin atmosferinde, özellikle 70li yılların bağlamlarında okunmuştur. Bulunduğumuz süreçte bu sözün başka bir anlamı daha vardır. Althusser'in ileri sürdüğü gibi, ideolojiler, bireyleri özne olarak çağırıyor ise, birinci olarak bu şu anlama gelir: Bu bireyler, kendilerini söz konusu ideolojinin özne olarak "çağırmasına" göre algılar. Dahası her birey, kendi kimlik ve benliğini algılamalarına göre kurar ve tanımlar.

Şuraya gelmek istiyorum: Bireyleri özne olarak çağıran bu ideolojiler, açıklamalarının geçerliliklerini yitirdiklerinde, söz konusu bireylere ne olur? Özneyi özne yapan söz konusu ideolojiler artık yok olmuş ise, o ideolojinin özne yaptığı bireylere ne olur, başlarına ne gelir, kendilerini nasıl hissedip tanımlarlar? Bu, biten yüzyılın giderken geride bıraktığı asal dramdır? Dolayısıyla, söz konusu "özne" hallerinin arkasında durmuş şa-

irleri, örneğin bir Hasan Hüseyin'i, bir Kemal Özer'i, buradan hareketle okumak, ideoloji ile şiir arasındaki bağıntıyı anlamak bakımından vazgeçilmezdir.

Bu olup bitenin bize gösterdiği durum vardır. Şiirin doğası bakımından, ideoloji bir yanılsamadır; yanılsama ile kurulmuş bir şiir, bir yanılsamanın şiiridir. İnsanın ne olduğuna ilişkin bir imgeyi değil, insanla ilgili bir tasarımın, "sosyalist insan tasarımının" veya "İslamcı insan tasarımının" imgesini dile getirmektedirler. İdeolojiye angaje olarak kurulmuş metinlerin zayıf noktasıdır burası. Söz konusu ideolojiler, bir ideal oluşturma gücünü yitirdiklerinde, o ideolojiye göre kurulmuş metinler de albenilerini yitirirler.

Burada asıl önemli olan şu, ideoloji bakımından, bugünün anlamı nedir? İdeolojiye dayalı şiirin olanağı bakımından bugün nedir?

Bugün denilen şey, kendini tekrar etmekte olan bir hal.

Bugün, sadece bu türden ideolojilerin değil genel olarak ideolojiler döneminin bitmiş olduğuna ilişkin yaygın bir kanı mevcut. Sol için böyle gibi, ama İslamcılık için geçerli mi bu yargı? İdeolojilerin bitmesi olanaklı mıdır? Bir kez daha Althusser'e döneceğim. Fransız filozofu, ideolojilerin tarihi yoktur, demişti. Aynı zamanda da uyarmıştı: Tekil ideolojiler söz konusu olduğunda, o ideolojinin bir tarihi vardır; örneğin İslamcı ideolojinin veya sosyalist ideolojinin bir tarihi, yani bir başlangıcı ve geçirdiği evreleri vardır. Ama genel olarak, yani söylem olması anlamında ideolojinin bir tarihi yoktur. İdeoloji, işlev olarak iktidarın ikna söylemini oluşturmaktadır.

Octavio Paz, sorunu netleştirmemize yardımcı olabilir. Şöyle yazmıştı Paz, bir denemesinde: İnsanlık tarihi, son iki yüz yıldır bir ihtilal mitosu ile yaşıyor. Eğer bu yargı doğru ise, geri çekilerek biten şey ideoloji değil; Paz'ın deyimiyle ihtilal mitosudur.

Şu da bir gerçek: Ne yaparsak yapalım, içinde yaşadığımız durumu bir açıklayamama, ona bir tür nüfuz edememe hali yaşıyoruz. Bu durum, Jean-Paul Sartre'ın pratico-inerte dediği durum. "Pratico-inerte, en yalın anlamında, ne yapıyor olursanız olun, pratik faaliyetinize direnen 'madde' demek. Yani bir malzemeyle bir şeyler yapmak, bir amaç gerçekleştirmek için uğraşmaktasınız,

oysa orada bunu gerçekleştirmeye direnen asgari bir unsur var... ve artık öğreniyorsunuz ki, 'madde' bu asgari unsurdur."

Refleks, bu duruma karşı atıl kalınmadığını dile getirmek için, bir can simidi gibi "yapışılan" kavramlardan biri. Ama bu kavrama Marksist bir içerik, dolayısıyla bir moral yüklemek pek olanaklı değil. Refleks, kendiliğinden tepki demektir; ve kendiliğindenliğe vurgu yapar. Oysa, Marksizm, her şeyden önce, kendiliğindenlik karşıtı olmakla ıralanmıştı. Dolayısıyla, bu bağlamda refleks terimi, Marksist bir tanıma vurgu yapmak için telaffuz edilemez. Ama refleks kavramının bir anlamı daha vardır: Öldürücü darbeyi aldıktan sonra, organizmanın çabasını gösteren yaşamsal belirti. Ama burada söz konusu olan da, Bergson'un terimiyle söylersek, yaşam atılımıdır. Oysa, refleks, bir yaşam atılımını değil, korunmaya yönelik tepkiyi dile getirir. İçinde bulunduğumuz bu pratico-inerte durumunda, korunmanın ötesinde bir durum söz konusu. Öldürücü darbeyle oluşan bir bilinç kaybına uğradığımızı; can simidine sarılmakla, kendimizi suya düşmüş varsayıyoruz. Ya öyle değil ise, ya çöldeysek? Üzerinde düşünmemiz gereken metafor, bence şu: 89'la bir "doğum" yaşandı; Lacan'ın terimleriyle betimlersek, çocuğun, anne karnından, yani "gerçek" durumundan imgelerin, simgelerin dünyasına düşüşü. Anne karnıyla irtibat kesildi. Bu arada, "doktorun tokadı" ile bebek çığlık atmaya başladı. Bu çığlık, anne karnındaki "çevrenin" umurunda değil.

Oysa bugün, –izm anlamındaki ideolojilere angaje olmuş şaire, bu "bebek halinin" değil, daha çok, anne karnındaki "çevre"nin betimlenmesi bir olanak olarak görülmektedir. Dolayısıyla, bugün, Türk şiiri ortamında, oluşmakta olan yeni bir ideolojik durumla karşı karşıyayız. Bu yeni durum, ideolojinin bir –izm olmasının dışında, daha çok söylem anlamında yeni sayılabilecek bir ideolojik hal. Bu ideolojik halin, gerek politik gerekse poetik bir tehlikesinden söz etmek, belki sadece olumsal bir durumdan söz etmek gibi bir şey. Sözünü ettiğim, farklı sınıfsal kökenlerden gelen kişilerin, şiirlerini, geldikleri sınıfsal kökenle herhangi bir ilgi veya ilişki bağı oluşturmayan bir egemen söylemle yazmaları durumudur. Ben, bu tutumun, ve bu tutumu dile getiren "poetika"nın, söylem olması anlamında, oldukça ideolojik olduğu kanısındayım.

Marx'ın ünlü bir eğretilemesi vardır; bir köylü kulübesinde, bir saraydakinden farklı düşünülür, diye. Bu metafor, bu yeni durumu açıklamamızda, bize yardımcı olabilir. Ama öncelikle sormamız gereken soru şu: Gerçekten de, Marx doğru bir yargı mı ileri sürüyor? Köylü kulübesindeki, saraydaki gibi düşünemez mi? Engel oluşturan bağ, epistemik nitelikli midir, yoksa ontik nitelikli mi? İktidar, alt sınıfların epistemik bakımdan yükselmelerine kin beslemez. Ama, ya düşünür ise, ne olur? İşte, ideolojinin neliği bu soruda ve onun yanıtında gizlidir. İdeoloji, farklıların farklılıklarını ortadan kaldırmadan, dahası bu farklılıkları koruyarak farklıları bir araya getirme işlemidir. Bu bakımdan, farklı toplumsal sınıflara ait kişilerin ortak bir söyleme dayalı bir şiir yazmaları, ideolojik bir şiirdir. Ötekini, etkilemesi açısından değil; söz konusu şiirin şairi ile ilişkisi açısından. Öteki bakımından, yani okura iletilen bir "bilinç" olası bakımından değil, tam tersine, söz konusu şiir ile, o şiirin şairi arasındaki ontik ilişkiyi yanılsatmaya uğratarak bir daha kurulamaz hale getirme bakımından. Denilebilir ki, şiir ile ideoloji arasındaki ilişki, bugün, okuru "yanılsatma" içinde bırakma noktasından, şairini, kendi kişisel geçmişiyle yanıltma noktasına gelmiştir.

Yukarıda, ideoloji sadece şiir için değil, şairin varlığı için de bir tehdit haline gelmiştir, derken kastettiğim buydu.

"Felsefi Şiir" ve Aporia

Şimdi soğuk bölgeye gelmiş bulunuyoruz. Gece, bitti gibi; ama sabah yok, tan vakti yok. Felsefe dendiğinde, Türk şairlerinin içine girdikleri hali bu vakte benzetebiliriz. Damardaki kanın donmasından çok, "Herkesin uyumakta olduğu bir vakitte neden ayakta duralım ki?" der, gibidirler.

Felsefe ve akıl korkusu

Felsefe karşısında yaşanılan bu çekingenlik durumu, aslında nesnesi belli olmayan bir korku halidir. Birçok şair, üniversitede felsefe eğitimi almış olmasına rağmen, yazılarında ve edebi yaşamlarında bu eğitimi görmemiş gibi bir tutum içinde

olagelmişler ve bu eğitimi, sanki bulaşıcı bir hastalık kapmış gibi gizlemişlerdir. Platon'un belli bir şair tipine yönelik olarak yaptığı eleştiri, Türk şairi için, üzerinde düşünülmesi gereken poetik bir sorun olarak değil, felsefeye karşı, kendilerini rahatlatıcı bir savunma mekanizması olarak kullana gelmiştir: Felsefe de zaten şairin düşmanıdır, gibi.

Bu korku halinin kökeninde, felsefe derken kastedilen felsefe tasarımının ne olduğu vardır. Bu yöndeki kaygılar, felsefenin, soyut ve kavramsal olduğunu dile getirir. Bu, felsefenin, mutlak akıldan ibaret bir tür olarak görüldüğü bir söyleme indirgenerek anlaşılmasıdır. Mutlak akıl ise, duygu, vicdan, arzu gibi her türlü ruh hallerini dışarıda bırakan bir kesin buyruk olarak algılanmaktadır. Akıl, varlıkla ilgi bağları koparılmış, epistemeyle ilgili bir kategori haline getirilmiştir. Akıl böyle bir şey ise, duygu ve ruh hallerini kurutan, dolayısıyla şiiri öldüren bir şeydir. Oysa akıl, mutlak akıl tanımına indirgenemez. Felsefenin ortaya çıktığı antikçağı, orada da örneğin Herakleitos ile Aristoteles'i dikkate aldığımızda, akıl, insanın varlık durumundan, yani onun duygu ve ruh hallerinden bağımsız değildir.

Antikçağda, akıl anlamına gelen kelimeler logos ve nous, aklın, varlığa ve insana aşkın olduğunu değil, daha çok içkin olduğunu dile getirir. Herakleitos'a göre akıl, yani logos, varlığın ve oluşun ilkesidir. Varlığın devinimini sağlayan oluş ve bu oluşu hissetme, kavrama hali... Aristoteles'e göre ise, akıl, ruh durumundan bağımsız değildir. Ona göre, akıl, tıpkı arzulamak gibi ruhun bir başka yönünü oluşturur.

Aklın, mutlaklaştırılarak, insanın ruh ve beden yönünü devredışı bırakan ve ona aşkın bir şey olduğu anlayışının kökeni ortaçağa aittir. Ortaçağda, akıl, insanın bedensel ve ruhsal yönü devredışı bırakılarak, insandan çok tanrıya yakın bir nitelik haline getirilmiştir. Beden ile akıl birlikteliğinin bozularak, bedenin aşağı, aklın da üst değer olarak görülmesi ortaçağın düşüncesine aittir. Yani aklın mutlaklaştırılmasının başlangıcı ne antikçağ ne de 20. yüzyıl ontolojisine ait, tam tersine ortaçağın teolojik felsefesine aittir.

Türk şairleri, felsefeden çok matematiğe sıcak bakar ve matematik terimini severler. "Şiirin matematiği vardır!" veya "Mate-

matikten yoksun bir şiir iyi bir şiir değildir!" ifadelerinde olduğu gibi. Oysa, matematik akli olanı dile getirir. Matematikteki akıl, ontolojiden arındırılmış bir akıldır. Ontolojiden arındırılmış akıl ise, dört işleme indirgenmiş akıldır: Bölme, çıkarma, toplama ve çarpma. Bu bağlamda, matematik, ontolojiden arındırılmış felsefedir. Aklın matematikte ve felsefede yaptığı şey budur. Aklın, şiirdeki işlevi de aslında bu dört işlemden ibarettir. İlkinde nesne sayılardır, ikincisinde kavramlar üçüncüsünde de imgelerdir. Dolayısıyla, akla dayalı veya matematiği olan bir şiir yazarken, yaptığımız imgeleri, dizedizimini, sözdizimini birbirinden çıkarmak, bölmek, toplamak ve çarpmak işlemlerinden başka bir şey değildir. Bir kelimenin dize içindeki yerinin belirlenmesi veya bir dizenin nerede kesilmesi bölme işlemidir. Hangi dizelerin, hangi dizeden önce veya sonra geleceği toplama; imgelerin sıralanışı veya bir imgenin hangi kelimelerle oluşturulduğu çarpma işlemidir. Fazlalıkların elenmesi ise çıkarma işlemi. Dolayısıyla, aklın eksik olduğu bir şiir bir imge yığınıdır. Yaygın ifadeyle söylersek, matematikten yoksun şiirdir bu.

Şiir söz konusu olduğunda, aklın rolü bu dört işlemle sınırlı görülemez. Çünkü aklın şiirde bu dört işlemle sınırlı tutulması, şiirde, aklın yerini ideolojik bilince bırakmasına yol açmakta, böylece yazılan şiir de bir zihin şiiri olmaktadır. Felsefi şiir, aklm ontolojisinin de şiire dahil edilmesini gündeme getirmektedir. Aklın ontolojisi derken kastettiğim, aklı ruhtan bağımsız aşkın bir kavram olarak değil, tam tersine, onun ruhun bir yönü olduğunu, ruh durumuna bağlı olarak gelip geçici olanın gerisindeki hakikati görebilme, varlığı ve oluşu hissetme yetisidir.

Şairlerin felsefe karşısındaki korkusunun kökeninde, şairin, filozofun söylediğinin gerisinde, altında kalmak ve sözü felsefeden ithal ediyor durumuna düşme kaygısı olamaz mı? Sistematik bir inceleme gösterecektir ki, şiirin, felsefeden etkilenmesi, felsefe eğitimi almış şairlerden çok, felsefe eğitimi almamış şairlerde daha yaygın. Bu tür şairlerin, filozoflardan yaptıkları alıntılardan hareketle "felsefeye gönderme yaptıkları" yollu ifadeleri, bu bakımdan önemli bir ipucu olarak değerlendirilebilir. Örneğin, Ece Ayhan'ın "ayaklar baş olacak, başlar ayak", "kafası ipek kılıçla kesilmek" dizelerinin kaynak-düşüncelerini Lenin'in *Felsefe*

Defterleri'nde kullandığı "baş aşağı çevrilmek, kafası kesilmek" ifadelerinde bulunması gibi.

Bununla birlikte, felsefeye yakın olan şairler de yok değil; örneğin Melih Cevdet Anday bu yakınlığın ilk edasıdır. Anday'ın şiiri, felsefenin, insanların sanki kaybolduğu bir doğada gezintiye çıkmış halidir. Bu bakımdan, Melih Cevdet, Türk şiirinin Heraklеitos'udur. Poetikasının nominalizme dayanması bakımından da Hilmi Yavuz, Türk şiirinin John Locke. Bu ikinci örnek, felsefi söyleme dayanması bakımından felsefidir.

Felsefi şiir ve insanın varlık durumu

Felsefi şiir derken kastediğim, ne felsefi söylemle kurulmuş bir şiir, ne de felsefi bilginin kullanımına dayalı bir şiirdir. Felsefi şiirle, felsefe terimleriyle yazılmış bir şiir örneğini de kastedmiyorum. Bir şiirin felsefe terimleriyle yazılması, tekil bir poetika sorunu değildir. Felsefi şiir, tekil bir şiir anlayışını, kendi şiirime ilişkin bir poetikayı dile getirmektedir. Felsefi şiir, bir varoluş problemi etrafında kurulmuş bir şiirdir. Bu bağlamda, felsefe, felsefi etkinliğin bütününe değil, onun bir alanına işaret etmek için kullanılmakta. Bu alan felsefi antropoloji alanıdır; başka bir deyişle insan felsefesi. Bu nedenle, denilebilir ki, felsefi şiir, insanın neliği sorununa, onun varlık durumuna ışık düşürmekle ilgili bir şiirdir. İnsanın varlık durumu dediğim bu durumu betimlemek gerekir.

İnsanın varoluşu kendinde sigortadan yoksundur. İnsan varlıkta yapayalnızdır; monadların birbirine açılan pencereleri yoktur (Leibniz). İnsan kaybolmaya meyilli varlıktır. Dip imgesi bu durum için söylenmiştir. Varoluş huzursuzluktur. Ama güvende olmak isteriz. Bir sandalyeye oturduğumuzda geriye doğru dengemizin bozulmasını engelleyen bir sigortanın olmasını isteriz. İdeolojiler; dinci, milliyetçi, ırkçı ve fraksiyonel sol ideolojiler, kişisel bağlamda bir sigorta işlevi görür. İdeolojiler zihinsel yapıştırıcıdırlar. Kendimizi bir yere ait hissetmemizi sağlarlar. Böyle böyle ideolojik cemaatlere bağlanırız ve kendimizi iyi hissederiz. Bu bir yanılsamadır. Oluşun gerçeklik koşullarında, varlığın, varolmanın sigortası yoktur. Başkasından çaldıklarımızla kendimizi koruma altına alırız ya da yanılsamadan bir

güvenlik alanı kurarız kendimize. Sözlerimizi ve eylemlerimizi bu yanılsamayla gerçekleştiririz. Ancak, paradigma değişimini dile getiren momentler, yanılsamanın yıkımına, dengemizin bozumuna yol açar. Yanılsamaya baştan beri itikadı olmayan ancak onu kişisel çıkarları için maske edinenlerde bir denge bozumu söz konusu olmayabilir elbette. Oysa, varlıktaki dengemiz bozulur, bulunduğumuz zemin kayar, ıskarmozlar yerinden çıkar, kullanamadığımız kürekleriyle kayığımız denizin ortasında kalır, bir yöne ilerleyemeyiz, yön kaybolur.

Zeminsizlik ve boşluk, kişinin kendini bir yere ait hissedememesi, bağlanamaması, bir yerlere ait olamaması, kendi bireysel varlığını toplumsal olana yamayamaması durumudur. Moment dönemlerinde açık alan haline gelse de, bu, tarihsel değil, ontolojik bir durumdur aslında. İdeolojilerin, göreli ve tarihsel başarısı, bu ontolojik durumun örtüsüdür. Paradigma değişimini dile getiren momentler bu örtünün düştüğü anları oluşturur. Örtü düşer ve yanılsama bozulur. Kişinin, kendi varoluşunu bir yere koyamaması, bir zemin üzerine oturtamaması durumuyla yüz yüze gelmesi, yanılsamanın bozulmasıyla hissedilebilir hale gelir. Bu hal, öznenin bireysel seçiminden çok, mizacın ve karakterin işleyişi bakımından bir zorunluluktur ve bir kader durumudur. Buna varlığın trajedisi diyorum. Varlığın kendisi huzursuzluktur. Alınyazısı, varoluşun içsel zorunluluğudur. Başka şekilde olamadığım için böyleyim. Başka bir şekilde olmamı sağlayacak bir başka zamanda olamadığım için böyleyim. Nietzsche, doğru zamanda yaşayın, demişti. Yanılsama gömleğinin üzerimizden sıyrılıp düştüğü ve üryan olarak ortada kaldığımız bir varolma durumudur bu.

İnsanın bu durumunu şiir nesnesi edinen şiire felsefi şiir adını veriyorum. Felsefi şiir, varoluş zemini olmayan insanın şiiridir. Felsefi şiir, varoluşun bizatihi kendisinin problem olduğunu dile getiren bir şiiridir. Felsefi şiir, kişinin, kendi varoluşunu bir yere koyamamasının, bir zemin üzerine oturtamamasının şiiridir.

Felsefi şiir bir problem durumunun şiiridir

Felsefe idesinden anlaşılan genellikle idealizm, materyalizm, egzistansiyalizm gibi –izmlerdir; başka bir deyişle yanıtlar,

düşünceler, görüşlerdir. Bu, felsefenin, felsefe etkinliğinin sonuçlarından birine, öğretiye, yani dünya veya hayat hakkındaki bir görüşe indirgenerek algılanmasıdır. Felsefenin neliği yanıtta değil, soruda gizlidir. Felsefi olan, yanıtta değil, daha başlangıçta, problemle yüz yüze gelme aşamasında ortaya çıkar. Problem, yanılsamanın bittiği, içimize doğru bir boşluğun genişlediği bir andır.

Felsefi şiir bir problem şiiridir. Her problem, insanın varoluşundaki yeni bir durumla ilgili bir gerilimi, bir çatışmayı dile getirir. Dolayısıyla, felsefi şiir derken kastediğim, insanın kendi varoluşunda yüz yüze geldiği bu yeni durumla ilgili gerilimi de içeren bir şiirdir.

Bu durumda; "Felsefi şiir, neden problem şiiridir veya felsefi şiiri, felsefi kılan özellik nedir? Felsefi şiir ile felsefe arasındaki bağıntı nedir?" soruları burada üzerinde durulması gereken sorulardır.

"'Problem' derken, saptadığımız bir olguyla ona ilişkin bir bilgimiz arasındaki aykırılığı, nesne (obje) edinilip araştırılacak bir çıkmazı, bir aporia'yi anlıyorum." (Kuçuradi, 1981: 170) Aporia, Grekçe bir sözcük. Aporia, insanın anlamakta ya da açıklamakta güçlük çektiği bir sorunda, çözüme ulaşmanın olanaksızlığı, anlamına gelmektedir. Aporia, çözümlenemezlik; çıkış yolunun yokluğu; çıkmaz demektir. Eski Yunancada olumsuzluk bildiren a- önekiyle çıkış, yol, köprü, geçit anlamına gelen porus'tan türetilmiş bir sözcük, aporia.[7] Dünyagörüşü ile ideolojik durumları hesaba kattığımızda, bu problem durumuna felsefi durum denilebilir.

Bu bağlamda, felsefi şiir, felsefi bir durumu, felsefi bir problemi gösteren bir şiirdir. Felsefi terimlerle yazılmış veya herhangi bir filozofun argümanlarına dayalı bir şiir değil, ama felsefi bir gerilimi gösteren bir şiir. Felsefi gerilim veya felsefi bir durum, bir çıkışsızlık durumunun oluşturduğu bir gerilim halidir. Bu nedenle, felsefi şiir, şiirde konuşan öznenin, bir tür çıkmazda kaldığı, çözümlenemez bir varoluş haline geldiği ve bir çıkış

7 Antikçağ Yunan felsefesinde, bir sorunun çözümünde karşılaşılan, içinden çıkılmaz mantıksal güçlük anlamında kullanılmış. Terimi, modern zamana taşıyan, Alman filozofu Nicolai Hartmann. Hartmann, terimi, gidilecek yolun olmayışı anlamına gelen *weglosigkeit* sözcüğü ile karşılıyor.

yolu bulamadığı durumun şiiridir. Ama, bu çözüm sunan bir şiir olmadığı gibi, bir çözümsüzlük, bir çıkışsızlık sunan bir şiir de değildir; ama bunu gösteren bir şiirdir. Felsefi şiir, varoluş probleminin şiiridir; varoluşun değil.

Felsefi şiir insanın olanaklarını gösteren şiirdir

Sözünü ettiğim bu gerilim ve çıkışsızlık, kuşkusuz içsel alanda, tinsel olanda yaşanan, hissedilen bir durum. Ama bu gerilimin yaşandığı tinsellik, bir varoluş durumu içinde yer alır; bu varoluş da bir gerçeklik içinde, gerçeklikteki sınıfsal, siyasi, kültürel, ahlaki çelişkiler içinde. Kişinin tinsel dünyasında yaşadığı gerilim, onun bulunduğu çağın koşullarında yaşadığı çelişkilerle bakışımlıdır. Bu bakışımlılığın birbirinden soyutlanamayacağı felsefi şiir anlayışının temel ıralarındandır. Çünkü, varoluş parantez içine alınamaz. (Heidegger) Başka bir deyişle, varoluşu gerçeklikten soyutlayamayız. Gerçeklik koşullarının elendiği veya paranteze alındığı varoluş, varoluş değil, soyutluktur. Varoluşun neliği, bağlandığımız değerlerle, yaşamda yüz yüze geldiğimiz durumlar arasında ortaya çıkan gerilim anlarında belirir. Gerilim birbirine karşıt olanların her birinin diğerini çiğnemeden çıkış bırakmadığı durumdan kaynaklanır. Bu durum içinde bulunan insan, mevcut çıkış yollarının tükendiği, ama "yeni" insan olanaklarının tükenmediğini gösteren bir yol ayrımındadır. Gerilim anları, tercih anlarıdır. Karakter, tercihi gösteren bir şeydir (Aristoteles), dolayısıyla, tercih anlarında ortaya çıkar. Bu yol ayrımında yapacağımız tercihe göre ıralanırız. Felsefi şiir, bu durumun şiiridir.

Dünyagörüşüne dayalı şiirle karşılaştırıldığında; aralarındaki fark, biricik yaşantı ile sorunsal olan arasındaki farkta görülür. Dünyagörüşü yaşantıların çeşitliliği ve risk bölgeleriyle beslenerek güçlenir. Oysa problem, ontolojik bakımdan yaşantıya, onu gerçekleştirmekle bile ulaşamamak, ona dokunamamak, dolayısıyla yaşayamamak demektir. Bu bakımdan, problem bir gerilim halini, bu halde oluşu dile getirir. Yaşantıda, özne yaşadığını yaşamış olmakla tamdır; arzu aradığını bulamamış ise de, tatmin olmuştur. Oysa problem hali, bir tamlığa değil bir bölünmeye işaret eder; ama bu bölünme, arzu ile nesnesi arısında bir

bölünme değil, daha çok istemenin veya arzunun hedefine ulaşmasıyla, terk ettiği yer ile geldiği yer arasındaki bir bölünmedir.

İdeolojik şiirle kıyaslandığında: İdeolojik şiirde, konuşan özne, karşı karşıya olduğu sorunun ne olduğunu bilir ve bu bilme durumunun verdiği eminlik hali içindedir. Bu eminlik duygusu, o sorunun nasıl çözüleceğine ilişkin yanıtının hazır olduğunu varsaymasından kaynaklanır. Dolayısıyla, öznenin sorun karşısında yaşadığı diğer duygular, örneğin kızgınlık veya öfke, sorunun neliği karşısındaki ontolojik bocalamadan değil, kendisinde yanıtı bulunan çözümün uygulanmıyor oluşundan –yani iktidar olamayıştan– kaynaklanır. Felsefi şiirin odaklandığı nokta ise, kişinin neliği belirsiz, fakat kendi varlığında bir bocalama yaratan bir sorun ile yüz yüze gelmesi halidir. Başka bir deyişle, ideoloji de amaç, insanın "yeni" olanaklarının gösterilmesi değil, ki bu risk bölgesidir; davranışların, kendi hedefleri doğrultusunda yönlendirilmesi/öğretilen stratejilerin uygulanması olduğu için, ideolojik şiirde bu doğrultuda yazılagelmiş bir şiir olmuştur. Kişinin, karşılaştığı yeni bir durumda, hayatla, dünyayla ve orada olup biten problemlere ilişkin öğrendiği veya öğretilen "yanıtların", korunma biçimlerinin, geçersizleşmesi dolayısıyla trajik bir ilk defalık, trajik bir yalnızlık, trajik bir acemilik içinde kalması söz konusudur burada.

Bütün bu özellikleri hesaba kattığımızda, felsefi şiir, etik ve antropolojik temellere dayanan bir poetikayı dile getirmektedir.

Bu tür şiirin, ilk örnekleri de yok değil Türk şiirinde. Örneğin Yahya Kemal'in "Atik Valde'den İnen Sokakta"; Cahit Külebi'nin "Tokat'a Doğru"; Zahrad'ın "Gece Şarkısı"; Ahmet Oktay'ın "Birahane Longa"; Mehmet Taner'in "Kuru Ayaza Bıraktın Beni"; Süreyya Berfe'nin "Mektubunu Aldım"; İsmail Uyaroğlu'nun "Konsomatris"; Fişekçi'nin "Sevgi Bağları" adlı şiirleri, farklı anlayışlara ait olmakla birlikte, ileri sürdüğüm felsefi şiir tanımına örnek verilebilir şiirlerdir. Ama bu şiirler tasarlanmış temellendirilmiş bir poetikaya göre değil, genel olarak ilineksellikle ıralanan bir nedenle yazılmış şiirlerdir. Doğal olarak, tümellik arz etmezler, söz konusu şairlerin bütün şiirleri içinde, hemen hemen tekil örnek olarak dururlar.

Bir bütünlük için, belki de yüzyılın sonuna, 89 sonrası döne-

me gelinmesi gerekiyordu. Bir kavga halinde olduğumu biliyorum. Ama, benim kendimle yaptığım bir kavga. Belki de yüzyıl boyunca, modernlik ve aydınlanma bağlamında öğretilen "değerlerin" yaşadığımız zamanın veya momentin ruhu karşısında geçersizleştiği için. Bugün yaşanılan, belki de biten yüzyılda üretilen değerlerin, karşı karşıya olduğumuz olgu karşısında bizi bir aporia durumuna düşürmesidir. Bu kavramlaştırma da, aslında, içinde bulunduğumuz bu tarihsel durumun bir zorlamasından başka bir şey değil.

Kaynakça

Althusser, Louis (1978), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*; Çev. Yusuf Alp/Mahmut Özışık, Birikim Yayınları, İstanbul

Kaygı, Abdullah (1999), "Geçmişle Gelecek Arasında Kimlik", *Türkiye'de ve Dünyada İnsan Hakları* –içinde, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara

Koçak, Orhan (1990), "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter* dergisi 14. sayı içinde, İstanbul

Kuçuradi, Ioanna (1981), *Çağın Olayları Arasında*, Şiir-Tiyatro Yayınları, Ankara

Ross, W.D. (1993), *Aristoteles*, Haz. Ahmet Arslan, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir

Uygur, Nermi (1963), *Dünyagörüşü*, Elif Yayınları, İstanbul

Hürriyet Gösteri, Sayı 246, Şubat-Mart 2003

Felsefi Şiir

Felsefi şiir, dünyagörüşünü ve ideolojiyi değil, insanı merkez edinen ve ilhamını ve verasetten alan bir şiirdir. Dünyagörüşü ve ideolojinin de kendilerine özgü bir insan görüşleri vardır ve her biri birbirinden farklı belli bir insan anlayışını temsil ederler. Ancak bu insan anlayışlarının oluşumunda ilham alınan insanın realitesi ve bu realitede insanın içinde bulunduğu durum değil, insan hakkında oluşturulan, insanın nasıl olması gerektiğini dile getiren inanç ve fikirlerdir. Bu inanç ve fikirler de aslında insana ilişkin bir bilgiyi veya insanın içinde bulunduğu duruma ilişkin bir imgeyi değil, bir tasarımı dile getirirler. Dünyagörüşleri, insan hakkında kişisel kanaatler olduğu ölçüde, ideolojiler, insan hakkındaki tasarımları obje edinirler. Buradan bakıldığında, bir ideolojiye veya dünyagörüşüne bağlanmak, belli bir insan tasarımına bağlanmak anlamına gelmektedir. Şairler, insanın neliğini ve realitesini görebilen bir "göz" edinmedikleri sürece, yaygın olarak bağlandıkları tasarımdan ilham alırlar veya onları etkileyen "örnek"lerden.

Dünyagörüşüne dayalı şiirde söz konusu olanın ne olduğuna baktığımızda, Türk şairinin ya yaygın olarak örneğin natüralizm gibi bedenin ahvaline ya da örneğin materyalizm gibi bütüncü yaklaşımlara bağlanmış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, dünyagörüşüne dayalı şiirde, şair, isteme halinden konuşmakta ve istemesini, yani arzu halini betimlemektedir. Bu doğal, hatta olumlu bir özellik olarak da görülebilir. Çünkü insan, doğası bakımından arzu ve isteme halinde olan bir varlıktır. Felsefi

şiir açısından, bu şiirdeki sorun şu noktada ortaya çıkmaktadır: Arzu ve isteme bakımından insan her çağda aynıdır, arzular ve isteme halindedir. Ama bu arzu ve istemenin gerçekleştirilmesi veya doyurulması ve bu arada yüz yüze gelinen engelleri yaşama tarzı aynı değildir. Daha önemli olan ise, kişinin bir arzusunu gerçekleştirirken hangi değerleri koruduğu veya çiğnediği ve çiğnemek durumunda kaldığıdır. Her çağda ve her durumda aynı olmayan budur.

İdeolojik şiirde çatallı bir durum söz konusu. Bu, ideoloji kavramının, –izm olarak ideoloji ve söylem olarak ideoloji olmak üzere çifte anlam alanı içeriyor oluşundan kaynaklanmaktadır. –izm olarak ideolojik şiirin, Türk şiirine ne yaptığı, örneğin bu tür şiirin, terimin birinci anlamında marjinal bir alana çekilmiş olduğu bugün seçik olarak görülmektedir. Şiirin –izm olması anlamında ideolojik olması gerektiğini savunan şair ve yazarlar bile, bu şiirin bugün yazılmakta olan örneklerini başarılı ve itibarlı bulduklarına dair bir emare gösterememektedirler. Felsefi şiir açısından buradaki sorun, ne belli bir ideolojiye bağlı olarak yazılan şiirin başarılı veya itibarlı örneklerinin bugün yazılıp yazılamadığıdır, ne de bir şiirin ideolojik emareler taşıyıp taşıyamayacağı sorunudur; problem olmuş olan, şiirin tinsel evreninin ideolojinin dünya ve insan tasarımına dayandırılması, dolayısıyla şiirin kaderinin, ideolojinin kaderine teslim edilmiş olmasıdır. Çünkü söz konusu ideolojilerin dönemi geçtiğinde, yani ileri sürdükleri dünya ve insan tasarımı inandırıcılığını yitirdiğinde, bu tasarıma göre yazılmış şiir de inandırıcılığını yitirmektedir.

Şairler de eğitilirler. Şairler de bilinç taşır. Yazdıkları şiir bu durumdan bağımsız değildir. Sorun tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır: Şairlerin taşıdığı bilinç kimin bilincidir? Bu bilinç nasıl oluşur? Marx'ın, eğitimciler için söylediği gibi, şairler de eğitilirler. Aldıkları eğitimin veya bağlandıkları ideolojinin "göz"üyle bakarlar dünyaya ve bu "göz"le algıladıklarını yazarlar. Felsefi şiir, şairin bu 'göz'den arındırılması gerektiğini ileri sürmektedir.

–izm olarak ideolojinin şiire ne yaptığı bugün seçik olarak ortada, ama söylem olarak ideolojinin şiire ne yaptığı henüz seçik değil. Söylem olarak taşıdığımız ideoloji, tutum ve tepkile-

rimizin neliğini belirler ve bu ölçüde, örneğin "kadın sorunu", "milliyetçilik", "cinsiyetçilik", "insan hakları" gibi sorunların ortaya çıktığı durumlardaki edimlerimizi yönlendiren itkiye dönüşürler. Şairler de, Althusser'in terimleriyle söylersek, devletin ideolojik aygıtlarının öznesidir veya Foucault'nun iktidar analizleri çerçevesinde ifade edersek şairlerin zihni de iktidarın epistemik söylemi tarafından oluşturulmuştur. Türk şairleri, yaygın olarak kendilerini bu tür ideolojinin öznesi olmanın dışında görürler; ne yazık ki durum tam tersidir ve o ölçüde de şiirleri iktidar ideolojisi denilen şeyi söylemsel olarak yeniden üreten bir içeriğe sahiptir. Örneğin, iktidar düzleminde yer alan bir şair, bulunduğu statüyü yitirdiğinde, o statünün dünya tasarımına göre yazılmış şiir de, devam edilebilirliğini, dolayısıyla da ilgi etkisini yitirmektedir.

İdeolojik şiirin, şiirde ortaya çıkardığı en önemli negatif netice, şairin, insanın realitesini ve bu realitede ortaya çıkan varlığı duyma, hissetme, görme olanağını tahrip etmiş olmasıdır.

Felsefi Şiir ile Felsefe Arasındaki İlişki

Felsefi şiir, ne felsefi söylemle kurulan bir şiirdir, ne de felsefenin ortaya koyduğu bilgiye dayalı bir şiirdir. Felsefi söylemle ve bu söylemin içerdiği felsefi akıl yürütme sistematiğine göre yazılan bir "şiir" zaten şiir olmaz. Felsefenin, yani filozofların ortaya koyduğu bilgiye dayalı olarak yazılan "şiir" de, yaratıcılık ve söz konusu şaire aitlik ilkesi bakımından şaibelidir. Felsefi şiir, şairin "felsefi göz" edinmesini gerektiğini dile getiren bir anlayışa sahiptir. Felsefe, bize, zaten bunun için, yani felsefi bir göz edinmek için gereklidir. Yoksa felsefi bilgi üretmek için değil. Felsefi bilgi üretme işi, kuşkusuz şairlerin değil, felsefeciler ile filozofların işidir. Şiirin, içinde yaşadığımız çağın koşulları içinde insanın bulunduğu durumu göstermesi bakımından, şairin felsefi göze sahip olması gereklidir. Felsefi göz derken kastettiğim, görülen şeyin "ne" olduğunu, onu o yapan şeyin ne olduğunu görmektir. Problem edindiğimiz konu nesnesini bağlantılar içinde görmemizi ve nesneyi gözden kaçırmamamızı sağlar

böyle bir göz. Şairler çoğu zaman, şair olmayan kişiler gibi bakarlar ve baktıkları şeyin ne olduğunu görmezler. Çoğu kişi gibi, şairler de, olup bitene, inandıkları dünyagörüşü ve ideolojilerin "göz"üyle bakarlar ve olup bitenin ne olduğunu değil, olup bitenin zihinlerindeki tasarıma uyup uymadığını problem edinirler. Ve şiirlerini de tam bu algı durumu içinden yazarlar. Felsefi göz, "ideolojik göz"ün, "dünyagörüşü gözü"nün dışında bir gözdür. Felsefi göz ifadesindeki "göz", kavramsal sığa bakımından, duymayı ve hissiyatı da içine alan bir algı alanını kapsar. Şiir duymakla ilgilidir. Şiir, şairin gördüğünü aynı zamanda duymasını da gerektirir.

Felsefi şiir kavramın doğru bir tasavvuru için, felsefeden ne anladığımız, felsefe diye neye ve nereye baktığımız da önemlidir. Bugün, felsefe diye bakılan yer, Batı felsefesi, orada da Fransa ile Anglosakson dünyası ve analitik felsefedir. Dolayısıyla felsefeden anlaşılan şey de, onun, yaygın olarak kavramsal ve soyut bir şey olduğuna ilişkindir. Felsefe tarihçiliği yapan kimi filozoflar tarafından da dile getirilmiştir bu anlayış. Nitekim, örneğin, Deleuze, *Felsefe Nedir?* adlı kitabında, felsefenin temel özelliğinin kavram üretmek olduğunu ileri sürer. Buradan bakıldığında, felsefi şiir ifadesinden, soyut, kavramsal akli şiir anlaşılabilir. Oysa benim kastettiğim bu algılama tarzının tam karşıtı bir şey. Batı merkezli bir algılama tarzı bu. Felsefi şiir tanımını yaparken, felsefe tasarımı için baktığım yer, Modern Batı felsefesi değil, Antik Yunan felsefesidir. Buna Antik İslam dünyasında yapılan felsefe de dahil edilebilir. Antik Yunan felsefesini dikkate aldığımızda, felsefe kavramsal olan olmaktan önce, bir problemle yüz yüze gelme durumuna işaret eder. Yani, felsefe kavramsal bir yanıt olmadan önce, bir sorunla yüz yüze gelme halidir. Kaldı ki, felsefenin ortaya çıktığı bu dünyada, şiirle felsefe içiçeydi.

Felsefi şiir, bir aporia durumunun, insanın bir problemle yüz yüze geldiği bir varoluş durumunun şiiridir. Aporia, daha önce yazdığımız gibi, Grekçede insanın anlamakta ya da açıklamakta güçlük çektiği bir sorunda, çözüme ulaşmanın olanaksızlığını, dile getirir ve kelime anlamı, çözümlenemezlik; çıkış yolunun yokluğu; çıkmaz demektir. Antik Yunan felsefesinde, bir soru-

nun çözümünde karşılaşılan, içinden çıkılmaz mantıksal güçlük ve gidilecek yolun olmayışı anlamında kullanılmış.

Bu bağlamda, felsefi şiir, şiirde konuşan öznenin, çözümlenemez bir durumla yüz yüze gelmesinin, bir çıkış yolunun bulamadığı bir varoluş durumunun şiiridir. Ama, bu çözüm sunan bir şiir olmadığı gibi, bir çözümsüzlük, bir çıkışsızlık sunan bir şiir de değildir; ama bu durumu gösteren bir şiirdir.

Bu şiire, felsefi şiir yerine, kısa yoldan aporia şiiri adı da verilebilirdi. Yabancıya, yani başkasına düşkünlükle ıralanan bir kültürel ortamda veya toplumda, bu adlandırma kuşkusuz daha sükse yapıcı olurdu. Ama o zaman, felsefi şiir derken kastedilen tam olarak ifade edilmiş olmazdı. Daha kötüsü, felsefi şiir, insanın çıkmazda olduğunu söyleyen bir şiir anlamına gelebilirdi. Bu durumda, felsefi şiir derken, bir şiir anlayışından değil de, daha çok şiirin içinde bulunduğu bir durumu betimlemiş olurduk. Örneğin, şiir çıkmazda, çünkü insan çıkmazda (Turgut Uyar), gibi. Felsefi şiir, insanın bugün bir çıkmaz noktasına geldiğini söyleyen bir şiir değil.

Bununla birlikte, felsefi şiir, şairin bir derdinin, bu anlamda bir probleminin olması gerektiğini dile getirir. Bir şairin yazdığı şiirler arasındaki ortak bağ, şairin varlık derdi tarafından belirlenir. Problem bulmaca değildir. Değişik zamanlarda, birbirinden farklı dönemlerde yazılmış şiirleri aynı estetik kategori içine sokan öğedir problem. Bir şairi, o şair yapan edimler, o şairin varlık derdi tarafından organize edilirler; söz konusu şairin karakterinin cisimleştiği, yazgısının somutlaştığı edimlerdir bunlar. Çünkü, karakter halleri, benzer etkinliklerle oluşur (Aristoteles). Kişinin, devam ettirebilir olduğu şey, kendisinde özdeş olarak bulunan şeydir.

Felsefi Şiir İnsanı Merkez Edinir

Felsefi şiirin en önemli özelliklerinden biri, insanı merkez edinmesidir. İnsanı merkez edinmek derken kastettiğim, insanı, kişi bütünlüğü içinde ele almaktır. İnsanı kişi bütünlüğünde ele almak ise, onun canlı olmaklığının temel nitelikleri olan

bir itki ve isteme varlığı olarak ele almakla birlikte, bir kişiyi o kişi yapan mizaç ve karakter özelliklerinin içeriğini oluşturan, o kişinin değerlere ve insan başarılarına bağlılığı içinde nesne edinmek anlamına gelir. İnsan, arzu ve isteme halindedir. Ama, aynı zamanda etik değerlere ve insan başarılarına itikat edebilen bir varlıktır. Bu özellik, insanın arzu ve istemesini gerçekleştirme tarzına şüpheler ve çekinceler koyar, durdurur. Çünkü insan, kendi öz varlığında sürme çabası içinde olan bir varlıktır ve kendi doğasından gelenden başka bir şey yapamaz; dolayısıyla her insan kendini koruma, güç ve etkinliğini artırma eğilimindedir (Spinoza). Spinoza'yı yorumlayarak ilerlersek: İnsan eksiksiz olmak ister. Bu sadece özne konumundaki insanlar için değil, diğer insanlar için de böyledir. Her insan eksiksiz olmak ister. Daha iyi bir eksiksiz duruma geçmek bize neşe ve haz verir. Başkaları daha iyi bir eksiksiz duruma geçerken biz yerimizde sayar veya daha eksik bir eksiksizlik durumuna inersek bu bize acı ve keder verir. Bu nedenle, her ölüm erken ölümdür (Cemal Süreya). Ama burada sözü edilen, Süreya'nın şiirinin ortaya koyduğu bilgi kadar masum değil. Acı ve keder, insanın etkinlik gücünü azaltır (Spinoza). Etkinlik gücü azalmış insan, varlıkta var kalma çabası azalmış ve kendisini koruyamaz duruma gelmiş insandır. Her insan eksiksiz olmak ister ama içinde yaşadığımız tarihsel dünyada, insanlar, onları eksiksiz kılacak olanaklar karşısında eşit koşullara sahip değiller. Bütün insanların aynı koşullara sahip olmadığı, ancak çok azının üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmanın sağladığı koşullar içinde olanaklarını yaşadığı bir dünyada, çoğunluk yenilmişliğin varlıksal durumu içinde. Spinoza'yı, Marx'ın ortaya koyduğu sınıf çelişkisiyle ilgili felsefi bilgiyi hesaba katarak okuyorum. Spinoza, Marx'ın antropolojik temelidir. Marx ise, Spinoza için bir barajdır, barbarlığa kadar götürülebilecek bir itki yorumunun, itikatlılık üzerinden insanileştirilmesi. Türk şiiri ortamında, Marksizm, bir insan felsefesi olarak değil, iktidarı ele geçirmeye yönelik bir devrim teorisi (bir fırsatlar teorisi) olduğu ölçüde şairleri etkilemiştir.

İnsan, etik değerlere ve insan başarılarına itikat edebilen bir varlıktır, ama aynı zamanda göz ardı edebilen bir varlık da. Kişisel çıkar ve itkileri nedeniyle. Bu nedenle, etik değerlere göz

yumabilen insan, sıradan insandır (Kuçuradi). Onu, ya kişisel çıkar yönlendirir ya da itkileri. Buradan hareketle, sadece insan itkilerini betimleyen şiire, sıradan insanın şiiri diyorum. Örneğin sadece "kadın arzusunu" dile getiren şiirler bu türdendir. Buradan bakıldığında, felsefi şiir için önemli olan, sıradan insan değil, etik değerlere ve insan başarılarına itikadı olan insandır.

İnsanın Karşılaştığı Metafizik Durum

Bir çatışma durumundan söz ediyorum; insanın kendi tinsel dünyasında, kendi istemesi ile, bu istemeye engeller koyan öğrendikleri veya itikat ettiği değer veya değer yargıları arasında ortaya çıkan bir çatışma durumundan.. Kendimiz isteriz ve kendi inandıklarımız tarafından durduruluruz. Bu, metafizik bir durumdur. Metafizik durum, insanın, kendini ona göre kurduğu etik değere bağlılığının sonucunda, bu bağlılıktan dolayı içinde yaşadığı gerçekliğin koşullarıyla bir çıkmaza, bir çözümlenemezliğe sürüklendiği bir durumudur. Mevcut bilgilerle, mevcut mekanizmalarla artık gidilecek bir yolun olmadığı bir durum. Bize öğretilen yaşamın bittiği, ve ancak kendi edimimizle varolacak bir yokluk ve hiçlik alanının başladığı bir durum. "Kara ormanla" (Dante) yüz yüze geliş anı da denilebilir buna, trajik bir durum da.

Metafizik veya ontik durum, insanın varolmak istemesi ile var olmayı gerçekleştirdiği hal arasında yer alan bir durumdur. Var olmak, insanın, varlığa yerleşme çabasını dile getirir. Varlığa yerleşmek, varlıkta yer almak demektir. Hepimiz doğarız, büyürüz, eğitim alırız. Ama bütün bunlar varlıkta yer almak demek değildir. Bütün insanlar varlığa yerleşemiyor; bazıları sürekli çıkışsızlık noktasında kalıyor, sürekli azap ve ıstırap noktasında; çoğunluk bu çabadan vazgeçiyor, Alphonso Lingis'in ifadesiyle dile getirirsek, "susturulmuşları" veya "ortak bir şeyleri olmayan" insanları oluşturuyorlar; ama "başarılı imajı içinde olmak" da varlığa yerleşmek değil, ancak "das Man" kategorisinde yer almak demektir.

Bu bakımdan, felsefi şiir, insanı bir durum içinde, varoluş

durumu içinde gösteren bir şiirdir. Gerçeklik koşullarında veya bir arzu ve isteme halini yaşarken, insan bir durum içinde değildir. Sadece o andadır, o andaki arzuda veya istemede. Bugün yaygın olarak yazılan şiir, arzu halinin betimlemesini dile getiren bir şiirdir. İnsanın yaşadığı anın veya gerçekliğin bir durum haline gelmesi, o anın bir problem haline gelmesiyle olanaklıdır. İnsanın gerçeklik halinde bir problemle yüzyüze gelmesi ise, içinde bulunduğu koşulların hesaba katılmasını gerektirir. İnsanın yaşadığı an, o anın yaşandığı koşullar içinde konumlandırıldığında, o an, bir durum olur. Dolayısıyla, bir durum içinde olmak, kişinin daha önceden bağlandığı, itikat ettiği değerlerle, insanın başarılarıyla çatışan bir arzu, isteme veya edimlerle yüz yüze geldiği koşullar içinde olması demektir. Kişinin ahlaki değerleriyle kendi istemesi arasındaki çatışma... Bu trajik bir durumdur. Felsefi şiir, buradaki etik kaygıyı dile getirir. Başka bir deyişle, insanın kendi kendine yenilmesinin şiiridir felsefi şiir. Bir kişiyi bir durum içinde göstermek, o kişiyi bağlandığı, inandığı değer ve başarılarla geçekleştirmek istediği olanağı yaşayamaması, yaşamayı denediğinde de içsel ve ruhani bir çatışma içinde kaldığını göstermek demektir.

Apollon ve Trajedi

Nietzsche'nin estetik kuramının temelini oluşturan Apollon-Dionysos ayrımı, bu metafizik durumla özdeş olmamakla birlikte, felsefi şiirin insan anlayışını antropolojik bakımdan destekleyicidir.

Nietzsche'nin yaptığı ayrıma göre, Apollon biçime dayalı sanatların, yani plastik sanatların, Dionysos ritim ve müzik sanatlarının tanrısıdır. Dionysos, yaşamak itkisinin ve bu itkinin sınırlandırılmadan yaşamak istemenin tanrısını temsil ederken, Apollon, "sınır" kavramını temsil eder ve sınır kavramı insan için "Kendini bil!" ifadesinde dile gelir. "Kendini bil", "Kendini tanı" ifadesi yaygın olarak, kişinin kendi eylemlerinin sınırlarını tanıması gerektiğini, neyi yapıp neyi yapamayacağını bilmesi gerektiği biçiminde yorumlanır. Bu yoruma göre, "Kendini bil"

akla vurgu yapar ve kişinin karakter özelliğinin sığasının sınırlarını tanıması gerektiğini dile getirir.

İnsanın bütünlüğünü dikkate aldığımızda, etik değerlere göz yummayan veya etik değerleri göz ardı edemeyen insan için, Apollon-Dionysos karşıtlığı ayrılabilir ve aşılabilir değildir. İnsan, Apollon-Dionysos karşıtlığını içinde taşıyan varlıktır. Apollon ile Dionysos insanın tinsel bütünlüğünde karşı karşıya gelir. Bu nedenle, felsefi şiir, Apollon-Dionysos karşıtlığını gösteren, başka bir deyişle etik kaygıyı dile getiren bir şiirdir. Buna, yaşayamamanın, yaşamak halinde olamamanın şiiri de denilebilir.

Felsefi şiir poetikası bakımından insan, Nietzsche'nin Apollon-Dionysos ayrımında dile getirilen özelliklerden birine indirgenemez. Ona göre, Apollon-Dionysos karşıtlığını kendi varlık bütünlüğünde taşıyan insan trajik insandır. Dolayısıyla, Apollon'un temsil ettiği değerleri kaale almayan ve Dionysos'un temsil ettiklerine göre kendini gerçekleştiren kişi trajik durumda değildir. Sadece Dionysos'un temsil ettiklerini dile getiren bir şiir de trajik bir şiir değildir.

Nietzsche'nin Apollon-Dionysos ayrımı, kuşkusuz filozofun felsefi kaygısını dile getiren bir ayrım. Bu yorum, Apollon'un felsefe üzerinden, orada da Sokrates üzerinden okunuşunu dile getiriyor. Buradan okunduğunda, Apollon şiir için "tehlikeli" olarak görülebilir. Oysa, felsefi şiir için, Apollon vazgeçilebilir değildir. Bu vazgeçilmezliğin görülmesi için, Apollon'un felsefe üzerinden değil, şiir üzerinden, dolayısıyla Sokrates üzerinden değil, Sophokles üzerinden okunması gerekir. Felsefi şiir için, ayırıcı olan poetik karşıtlık, Apollon-Dionysos arasında değil, Homeros ile Sophokles arasındadır. Apollon, bu karşıtlıktan hareketle okunduğunda, "kendini bil", kendine çizdiğin sınırları aşma yorumunun ötesinde, bu sınırları oluşturan değerlere bağlı kal demektir. Bu sınırları ihlal etmek, bu sınırların taşıyıcısı olan değerleri çiğnemek anlamına gelir. Sophokles, *Kral Oidipus*, *Oidipus Kronos'ta*, adlı yapıtlarıyla, bu sınırların çiğnenmesi durumunda insana ne olduğunu gösterir bize. İnsanın, sadece Apollonsal olanı çiğnememesi gereken bir varlık olduğunu değil, çok daha fazlasını, insanın, insanlığın temel problemleriyle yüz yüze kalmak durumunda olan bir varlık olduğunu, görmüştü Sophokles.

Homeros, destansı olanın temsilcisi iken, Sophokles, trajik olanın temsilcisidir. Destanı değil, trajik olanı tercih ediyoruz, ama elbette zorunlulukla. Destanı trajedi izler; Homeros'u Sophokles izlemiştir. Büyük anlatıları kriz durumlarının izlediği gibi... Trajedi, kriz denilen çıkmaz durumunun edebi adıdır aslında. Kimsenin kaybetmeden içinden çıkamadığı durumdur trajedi. Trajedi, destanın sorguya çekilmesidir. Her destansı dönemden sonra, o destansı dönemin sorguya çekildiği bir dönem gelmiştir. Homeros, Sophokles tarafından sorgulanmıştır. Destanı trajedi izler ise, kahramanı "kral" takip eder. Oidipus, kahramanın, Sophokles tarafından, "kendini bil" fiskesiyle tuz buz haline getirilişidir. Kendini bilmek, sırrın açığa çıkması ve sırrın açığa çıkmasıyla oluşacak olan cezayı kabul etmek demektir. Bu aynı zamanda kişinin kendi kendisiyle barışması anlamına da gelir. Buna, Sophokles barışı diyorum. Bugün, çeşitli uluslararası etkinliklerle geliştirilmeye çalışılan bu barış anlayışı, bize, ilk defa Sophokles tarafından gösterilmişti. Bu barış, kişinin, sınırları belirsiz ceza tecrübesini göze alarak yıllarca gizlediği suçu itiraf etmesini gerektirir. Sonra da, uzun uzun kendisiyle hesaplaşarak, kendi kimliğinin sınırlarını çizmesini...

Felsefi Şiir ve Sınıfsal Çelişki

İnsanın kendi tinsel bütünlüğünde bir çıkmaza sürüklenmesinin nedenleri, son analizde onun içinde bulunduğu sınıfsal yapıyla bağlantılıdır. İnsan kendi içinde bir çıkmaz durumunu ve bu durumun ruhsal gerilimini yaşarken, soyut uzayda değil, sınıfsal farklılıkları içeren belli bir toplumun içinde, o toplumun zaman ve mekânında yer alır. Günümüze dek bütün toplumların tarihi, sınıf savaşımlarının tarihi (Marx) idi. Günümüzde de bu böyle. Ancak, bugün, sınıf çatışmaları 19. yüzyıldaki gibi basit değil, daha karmaşıktır. Sınıfsal çıkarlar birbirine karşıt olsa da, bu karşıtlık, 19. ve 20. yüzyıldaki gibi birbirine karşıt iki düşman kamp durumunda değil. Egemen sınıfların iktidar söylemi veya söylemsel ideolojisi, –izm olarak ideolojilerin yıpranmış olduğu günümüzde, köylü kulübesinde yaşayan insanları saraydakiler

gibi düşünmesini göreli olarak başarmış gözükmekte. Günümüzde yaygın olarak birbirine karıştırılan şu ayrım felsefi şiir için, tanımı gereği vazgeçilmezdir: İdeolojiler arasındaki karşıtlık ve çatışma, sınıflar arasındaki çatışma veya karşıtlık değildir. Felsefi şiir için önemli olan, kimin hangi ideolojiyi temsil ettiği değil, kimin hangi sınıfı temsil ettiğidir. Bu ayrım göz ardı edildiğinde veya dikkatten kaçırıldığında sınıf çelişkisini gösteren bir şiir, ideolojik karşıtlık açısından ele alınıp "cumhuriyet karşıtı bir şiir" olarak yorumlanabilir. Bugün, kendini solcu olarak tanımlayan kimi şairlerin şiirlerinin tinsel evrenine baktığımızda, sanki dünyada ve hayatın içinde sınıf farklılığı ve sınıfsal çelişki diye bir şey mevcut değilmiş gibidir. Sanki ezilmişlik ve ezilmişliğe yol açan nedenler dünyadan temizlenmiş gibi. Bu bağlamda, söz konusu şairin, geçmişte ne olduğu değil, bugün iktidarda olanı temsil edip etmediği ve hangi sınıfın söylemiyle konuştuğudur önemli olan. Buradan bakıldığında, felsefi şiir Marksist olmakla ıralanır. Marksist ıra derken, vurgulamak istediğim, şairin siyasal bağlanışı veya ideolojik kimliği değil. Bugün sol kimliğin içinde veya solcu olmakla ıralanan cemaatler içinde yer alan, ama Marksist değerleri kişisel çıkarları için ihlal eden şair ve yazarlar da söz konusudur. Felsefi şiir için önemli olan, şiirde konuşan öznenin edimlerini eşitlik ve adalet talebi gibi Marksist değerlere göre gerçekleştirip gerçekleştirmediğidir. Buradan bakıldığında, her türlü pazar ilişkisinden sıyrılabilmiş bir insan topulumu (Althusser) talebi, felsefi şiirin katharsis alanını oluşturur... Etik ve insani değerler bakımından savunulabilir olmayan ilişkileri savunmamak, bu katharsisin gerekliliğidir.

Günümüz şirinde görülen temel problemlerden biri, kırın kentten daha aşağı görülmesi fenomeninde ortaya çıkmakta. Daha önemlisi ve trajikomik olanı ise, bu tutumun, kendini solcu olarak tanımlayan kır kökenli şairler tarafından dile getirilmesinde görülmekte. Marx'ın dile getirdiği eleştiri, kırın kentten aşağı olduğu değil, tam tersine, burjuvazinin, kırı kentin egemenliği altına sokmuş olmasına ilişkindir *(Komünist Manifesto).* Sınıflar arasındaki karşıtlığın karmaşıklaştığı günümüzde, sınıfsal çelişki ile eşitsizliğin, iktidar olanaklarından mahrum bırakılmışlığın insanın varoluşuna ne yaptığının, onu nasıl murdarlaştırdığının

gösterilebileceği yerlerdendir taşra. Sınıf çelişkisi teorisinin bir argümanını dile getirmek başka bir şeydir, insanı yaşadığı çağın koşullarındaki sınıf çelişkisi içinde göstermek başka bir şey. İlki ideolojik bir tutumu dile getirirken, ikincisi felsefi şiire ilişkin bakış tarzını dile getirmektedir.

Böyle bir şiir yapı olarak izleksel bir şiir değil. İzlek, teknik yapısı gereği, sınırlandırmayı, varoluşu izleksel bir sınıra indirgemeyi gerektirir. Bugün yaygın olarak yazılan şiir, insanı, ne bir kişi bütünlüğü içinde, ne de bir durum içinde göstermektedir. Ama bu şiir, insanı, izleksel sınırlama içinde, onu içinde bulunduğu durumdan soyutlayarak ya bir zihin durumunda ya da kör bir arzuya indirgenmiş olarak betimlemekte. Bu nedenle, yaygın olarak yazılan şiir, ya betimlemeye dayalı neşe şiiridir ya da daha önce yazılmış metinler üzerinden yazılmakta olan bir zihin şiiri. Buna çağdaş şiir adı da verilebilmektedir. Felsefi şiir için önemli olan, şiirin modernist veya çağdaş olup olmadığı değil, bugün bulunduğumuz çağın koşullarında insanın bir çıkmazla, bir aporiayla, bir problemle yüz yüze gelme durumu içinde gösterilip gösterilemediğidir. Bu durumda, neşe ve haz durumunu dile getiren şiir, felsefi şiirin karşıtıdır. Neşe ve hazzın, insanın daha küçük bir eksiksizlikten daha büyüğüne geçişi (Spinoza) olduğunu hesaba katarsak, sürekli neşe ve haz durumunu dile getiren bir şiirin günümüz dünyasında egemen olma halinin, her ilişkiden kazanarak çıkan kişinin duygusunu dile getiren bir şiir olduğunu ileri sürüyoruz. Mağlupların, mahvolmuşların ve mağdurların şiiri, felsefi şiirin sığası içinde kendine bir olanak alanı oluşturuyor.

Epistemik Değil Ontik Ira

Bugün yaygın olarak yazılan şiirin temel özelliklerinden biri de, bu şiirin epistemik bir karaktere sahip olmasında görülmektedir. Epistemik olmakla ıralanan şiirde konuşan özne veya anlatıcı-ben zihin düzleminden konuşmaktadır. Bu şiirde söz konusu olan, tinsel evren değil, zihinsel ifadedir. Anlatıcı-ben zihinde olanı ifade etme halindedir. İmgelemimizde canlandırabileceği-

miz veya gözümüzün önüne getirebileceğimiz bir durumu, bir hali göstermez epistemik şiir. Ancak zihinle tasarlayıp bağlantılar kurabileceğimiz bir veri sunar bize. Epistemik olmakla ıralanan şiir, enformasyona dayalı bir şiirdir. Denilebilir ki, "şair" yazmakta olduğu "şiiri", enformasyonla kurmaktadır. Bu enformasyon, ideoloji veya dünyagörüşlerinin insan ve dünya hakkındaki tasarımları olduğu gibi, şiir enformasyonu da olabilmektedir. Şiir enformasyonu kavramıyla, şiirle ilgili olarak daha önce başka şairlerin ortaya koyduğu başarıları kastediyorum. Bizden önceki şairlerin ortaya koyduğu başarılar anlamında şiir enformasyonu, şair için pedagojik şarttır, ama var olma şartı değil. Şiir yazarken, şiir enformasyonu işimize yaramaz, şiir enformasyonu ile yazılan şiirde yaratıcılık söz konusu değildir; tıpkı, aşk durumunda, aşk enformasyonun, hiçbir işe yaramaması gibi.

Felsefi şiir ise, ontik durumu içermekle ıralanan şiirdir. Ontik olmakla ıralanan şiirde konuşan özne veya anlatıcı-ben, içinde bulunduğu varolma durumunu betimlemekte, bu varolma durumunda yaşadığı tinselliğin içinden konuşmaktadır. Bu bir düşünme durumudur. Bu düşünme, bilinçle edinilmiş olanın dile getirilmesi değil, düşünme anında varlıksal olanın açığa çıkmasıdır. Düşünme, öznenin kendi varlığı ile kurduğu bir sondaj diyaloğudur. Özne, kendi varlığına sondaj yapmakta, kendi varoluşuna ilişkin bir hakikati keşfetmekte ve keşfetmekte olduğu hakikati dile getirmektedir. Yani şiirdeki düşünme, bir bilinç veya bir akılyürütme veya matematik anlamında bir düşünme değil, insanın kendi varoluşunu kendi varoluşu yapan varlık katmanıyla kurduğu bir sondaj ilişkisidir. Bilinçle elde edilmiş olanı dile getirmek, bir düşünme hali değildir, tam tersine ezberleme hali içinde bir enformasyonu dile getirmektir. Bu da epistemik olmakla ıralanan şiirdir. Şiirdeki anlatıcı-ben, veya şiirde konuşan özne, bir yüzeydir. Sondaj işleminin başlatıldığı yüzey... Söz konusu öznenin varoluşuna ilişkin hakikatin ortaya çıktığı yüzey ise, söz konusu şairin (şiir) dilidir. Örneğin, Nâzım Hikmet'in "Severmişim Meğer" adlı şiirinde, şiirde konuşan özne, bir düşünme anındadır ve bu düşünme anında kendine ait bir hakikatin açığa çıkmasını dile getirir. Burada söz konusu olan hakikat, aslında şiirin ortaya koyduğu bilgidir. Buna, ür-

yan halde ortaya çıkan bilgi de denilebilir. Çünkü, şair, varlıkta üryan halde olan kişidir, itibar maskeleri edinen kişi değil. Bu anlamda, felsefi şiir bilgi ortaya koyan bir şiirdir, ama bu bilgi (episteme) ontik temelli bir bilgidir, buna ben içsel episteme diyorum. Bu bilginin epistemik şiirin içerdiği bilgiden farkı, ideoloji ve dünyagörüşü gibi enformasyondan değil, öznenin kendi içsel deneyimi sonucunda kendi varlık durumundan ortaya çıkmış olmasıdır. Başka bir deyişle, felsefi şiirin ortaya koymayı hedeflediği bilgi, insanın varlığı hakkında bir bilgidir, insanın içinde bulunduğu durumun ona ne yaptığı hakkında bir bilgi... Felsefi şiirin hedef edindiği ve ortaya koyduğu ontik temelli bu bilgi, değişmez, dolayısıyla kesin bir bilgidir, yani hakikatin varlık durumudur. Bu kesinlik, söz konusu şiir-bilgisinin ilgili olduğu nefsle bağlantılı olduğu ölçüde, onunla ilgili hakikati dile getirdiği ölçüde bir kesinliktir. İşte örnek; şiir-bilgisinin kesinliğine: *"Bende sığar iki cihan ben bu cihana sığmazam"* (Nesimi), *"Gök boş. Nereye bağlasam atımı?"* (Melih Cevdet Anday), *"Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz/Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz/Kadının üstün olduğu ama mutlu olamadığı/Günlere geldim bunu bana öğretmediniz"* (Sezai Karakoç), *"Hüzün ki en çok yakışandır bize"* (Hilmi Yavuz), *"Yitiği bulduğundan çok olmalı insanın/ki sonu gelmiyor aramanın"* (Ebubekir Eroğlu)... Açıkça dile getirilirse, burada sözü edilen Kant estetiği değildir; tam tersine sözünü ettiğim Aristoteles estetiğidir.

Felsefi Şiir ve Tasavvuf

Şair, aslında tarihsel zamanda olamayan kişidir ve bu bağlamda da toplumdışı. Bugünkü yaygın şair tasarımı, kendini tarihsel zamana yapıştırma kaygısını edimselleştirmektedir. Oysa, şair kayıp kişidir. Gayb olmuştur. Şiir, o, "Ben kayboldum!" dediği oranda hakikatle bağlantılı bir ses. Artık bir çıkış yolunun tükendiği ve hiçlikle yüz yüze gelindiği durumda, insan kendinde olanı keşfetmekle yüz yüze. Bu varoluş bağlamı tasavvufun da varlık alanıydı. Be nedenle, felsefi şiir, insanın huylarını, yani doğasını, onun yokluk veya çıkışsızlık durumuyla yüz yüze geldiği bağlam-

dan hareketle anlama/tanımlama olması anlamında tasavvufla bağlantılı bir şiirdir. Başka bir deyişle, felsefi şiir için tasavvuf, bir dindar yaşama tarzı olmasından önce, insanın aporia durumundaki neliğiyle, varlık bütünlüğüyle ilgili olduğu için önemlidir. Dindarlık bir sonuçtur. Dindarlık, bir "bulma haline" bağlanmaktır. Tasavvuf, kişisel moment olarak, dindarlık öncesinde yer alan bir varoluş durumunda odaklanır. Bu bağlamda, felsefi şiir için, tasavvuf, insanın doğasıyla ilgili olduğu ölçüde vazgeçilmezdir.

Felsefi Şiir ve Eleştirel Bakış

Felsefi şiirin bir diğer özelliği ise, eleştirel olmasıdır.

Türk şairleri eleştirel olmaktan, bir ideolog, bir partili, bir dava adamı gibi konuşmayı anlarlar. Var olan örnekler hesaba katıldığında, Türk şairleri için, eleştiri, yaygın olarak yaşadıkları dönemde etkili olan ideolojinin bağlamında yer almak, o bağlamdan hareketle olup biteni "eleştirmek" anlamına gelir. Buradaki niyet oldukça pragmatisttir aslında: Söz konusu ideolojik bağlamda yer alan kişiler tarafından okunmak, korunmak ve savunulmaktır. Bunun temelinde ise, yalın kişisel bir öğe, "büyük şair" ideali yer alır. Büyük şair ideali, insanlığın ve kendi toplumunun kurtuluşu için, kitlesel sığası olan bir ideolojiye bağlanan ve bu bağlanmayı ahlaki bir itikat olarak yaşayan ve itikat ettiği değer yargılarını savunmadaki tutarlılığı bir erdem haline getiren bir şair tipini dile getirir. Bu bağlama göre "büyük şair" olmak, söz konusu bir ideolojinin tarihsel bağlamına yerleşmek anlamına gelmektedir. Nitekim bugün, bu şairlerden herhangi birine bir eleştiri yöneltildiğinde, söz konusu şair, içinde yer aldığı tarihsel bağlam içinden savunulmaktadır. Yani, buradaki eleştirinin amacı aslında eleştiriden çok, "mutlak iktidarlık" için işlev görür veya böyle bir iktidar biçimiyle sonuçlanmaktadır. Daha önemli olan ise, bu şairlerin şiirlerinde ya eleştirel bir bakışın olmayışı ya da eleştiri diye söz konusu ideolojinin bakış tarzını dile getirmesidir.

Felsefi şiir eleştirel bir şiirdir. Ama bu eleştiri, ne ideolojik bir eleştiri ne de pragmatist amaçlı yani iktidar, konum, statü elde etmek için yapılan bir eleştiridir. Bu türden bir "eleştiri",

aslında eleştirinin akıldışı öğeler lehine araçsallaştırılmasıdır. Dolayısıyla, pragmatist niyetli bu eleştiri, akılla değil bilinçle yapılan bir eleştiridir. Kişisel çıkar, hazımsızlık, iktidar hesaplarıyla konuşan, akıl değil bilinçtir. Uyumluluk bilincin özelliğidir, tutarlılık ise aklın. Felsefi şiir eleştirel bir şiirdir derken, eleştiri kavramıyla kastettiğim, etik, ontolojik ve antropolojik temelde ıralanan eleştiridir. Karakter ve varoluş olarak tahammül edilemez olanın sınırlarının belirlenmesi... Karakter tercihi gösteren şeydir (Aristoteles) ve baht dönüşümüne yol açan tercih anlarında ortaya çıkar. Tercih etmek demek, (kendi varoluşuna ait olmayanı) tercih edilmeyenle hesaplaşmak demektir. Bu da bir "kriz" durumudur. Çıkışsızlık, gidilecek yolun olmayışı durumu bir kriz durumudur. Eleştirel olmak demek, kriz denilen durumu kendi varlığında hissetmek, yaşamak demektir. Kriz ile kritik terimlerinin aynı etimolojik akrabalıktan (Reinhart Roselleck) olmaları rastlantısal değildir.

Felsefi Şiir ve Yalınlık

Felsefi şiirin temel özelliklerinden bir diğeri yalınlıktır. Yalınlık meselesinde, bugün yaşanılan en önemli problem, yalın şiirin radikalliğe ve muhalefet düzlemine itilmiş olması değil, yalınlık denilen niteliğin bilgisel bakımdan tanımlanmamış olmasıdır. Yalınlıkla kastedilen, çoğu durumda kolay algılanabilirliktir. Oysa yalınlık hemen nüfuz edilebilirlik değildir. Tinsel evreninde gösterilen insanın durumuyla zorunlu bağıntısı olmayan dizeler de, yalın dize olarak kurulmuş olsa da, o şiir için süsleme işlevi görür. Yalın şiirde özne, sadece hakikati, sadece can yanma noktasından dile getirmektedir dile getirdiğini. Böyle bir durumda süsleme bir gevezelik biçimidir. Yalınlık dilsel değil, insanın içinde bulunduğu varlıksal durumun neliğiyle ilgili bir durumdur.

Yalınlık öznenin kendinde kalması durumudur, öznenin ötekine yönelim halinde olması durumuna karşıt olarak. Kendi varlık durumunda kalmak demek, her şeyden önce ötekine açılan pencerelerin olmadığının (Leibniz) "bilincinde" olmak

demektir. Başına ne geldiyse, başına gelen çıkmaz durumuyla, kendi varlık durumunda olmak. Bu bir kayıp olma halidir. Burada söz konusu olan, sonradan elde edilenin, sahip olunanın yitirilmesi değil, insanın kendi varlığının zaman aracılığıyla kaybolmasının ve bu durumun bilinci dışında olamaması halidir. Sözünü ettiğim modernist genç özne ideolojisi değil kuşkusuz. Bu ruh durumunun veya varoluş halinin temel özelliği süsleme değil, kabalıktır. Kabalık, yalınlığın temel özelliğidir. Kabalık, insanın kendi varlığında kalma durumunda yaşadığı gergin ruh durumunu konuşma halinde bastıramamasıdır. Türkiye toplumunun yaşadığı kültürel ve toplumsal değişimin değer yargıları açısından bakıldığında, kabalık, bir özellik olarak savunulabilir olmadığı gibi telaffuz edilebilir de değil. Çünkü bu bağlamda, kabalık, gelişmemiş olmaklık ve gelişmemiş olmaklığı kontrol edilmeyen bir tarzda göstermek demek. Bu değer yargısı, kabalığın toplumbilimsel açıdan okunmasını ve epistemik tarzda kavranılışını dile getirir. Burada üzerinde durulan ise, kabalığın toplumbilimsel yorumu değil, kabalığın fenomenolojisidir. Kabalık, kendiliğindenliktir. Kabalık, nazikleştirilemeyen tinsel acıdır. Kieslowski'nin *Mavi* adlı filminde, Julie'nin eşini ve kızını kaybettikten sonra bir gazetecinin onunla röportaj yapmaya geldiği bir sahne var. Julie konuşmak, görüşmek istememektedir. Gazeteci Bayan, bu direnç karşısında "Çok değişmişsiniz," der, "eskiden bu kadar kaba değildiniz." Julie'nin cevabı, kabalık suçlamasını reddetmeye yönelik değil; ve yeterince sakindir: "Haberiniz yok mu," der, "bir kaza geçirdim; kocamı ve kızımı kaybettim." Şiirden de örnek vermek gerekir: *"Dünyamda sabahleyin aç karnına içilen cigaramın tadı"* (Nâzım Hikmet), *"beni gene bir yere götürmek istiyorlar"* (Behçet Necatigil), *"Beyaz çarşafların üzerinde/Sağıma dönemez'im/Soluma dönemez'im"* (Mehmet Taner) gibi. Ama, kayıptan kaynaklanan acının net olarak görüldüğü metinler türküler ve ağıtlardır. Süsleme bu acıdan yoksun ruhun edimidir. Varlık acısı çeken ruh için süsleme sıkıntı verici bir edimdir. Şiirde süsleme, bir varlık durumundan çok, bir tasarım içinde olmakla ilgilidir. Süslemeye dayalı bir şiiri yazan bir şair, şiirde dile getirilen duygunun benzer bir biçimde okurda da bulunduğunu varsayar. Bu nedenle bu şiir katharsis işlevi taşımaz.

Her şiir, örneğin ideolojik veya dünyagörüşüne dayalı şiir katharsis işlevi görmez. Şöyle sorulabilir: Her şiir, katharsis işlevi taşımak zorunda mı? Değil; ama her şiir de felsefi şiir değil. Her şiir de felsefi şiir olmak zorunda mı? Evet, değil.

Felsefi Şiir ve Açığa Çıkmak/Meydana Gelmek

Felsefi şiirin bu niteliklerini hesaba kattığımızda, denilebilir ki, şiir, ne bir "yaratma" edimidir, ne de bir "yapma" edimi... Yaratma kavramı teolojik ideyi dile getirir; ve aslında şiir için yaratma kelimesini telaffuz eden anlayış, hümanizmin teolojiyle mücadelesini temsil eder. Yaratma kelimesi, şiirin neliğinden çok, şaire ilişkin, şairin neliğini dile getirme tasarımını içerir. Bu tasarım, şairin seçilmiş bir kişi olduğu tezini gizli olarak içinde taşır. Şiirin yapılan bir şey olduğunu ileri süren anlayış ise, şiir yazmanın materyalist bir açıklamasını yapmayı hedeflemekle birlikte, temelde hümanizm ile teoloji arasındaki gerilime son verme işlevi görür. Bununla birlikte, yapma kavramı ile şiir, ontik bakımdan aynı türden değildir. Yapma, nesneler dünyasıyla, fenomenlerle, nesnelerle, dolayısıyla gerçeklikle yani duyularla algılanan dünyayla ilgili bir edimi anlatır. Oysa şiir, gerçeklikle değil, tinsellikle, hissedilebilirlikle, duymaklıkla ilgilidir. Şiirin yapma bir şey olduğu tezi, analojiye dayanır. Bir masa veya bilgisayar yaparsınız. Bir nesne, örneğin masa yapılırken, önce masa hakkında bir tasarı söz konusudur; şiir yazılırken de önce tasarlanır; o halde, şiir de masa gibi yapılan bir şeydir. Ama uygunluğu da dile getirmek gerekir; şiirin yapma bir şey olduğu anlayışı, şiirin metinler arası bir şey olduğu anlayışı ile bakışımlıdır. Masa yapmak için, nasıl tahta, çivi, çekiç gibi malzeme gerekli ise, şiiri yapmak için de başka şiir metinleri, "gelenek metinleri" gibi "malzeme"ler gereklidir ve şiir zaten bu anlayışa göre bu "malzemelerle" yapılan bir şeydir. Bu anlayışa göre yazılan şiirde, zaten bir hakikatin dile getirilişi söz konusu değil; söz konusu olan daha çok keşfedilmiş hakikatlerin betimlenmesi ve bu yolla hatırlatılmasıdır.

Şiir, ne bir "yaratma" edimidir, ne de bir "yapma" edimi... Şiir, açığa çıkma, meydana gelmedir, hasıl etmektir, "fuka açmaktır",

"ferâ âverden"dir (Pürcevâdî); bizim varoluşumuzda veya gerçekliğimizde varolan varlıksal niteliğin açığa çıkması, meydana gelmesi durumudur. Açığa çıkma veya meydana gelme derken a priori veya teolojik bir içerikten söz etmiyorum, sözünü ettiğim, kendi içimizde yaşadığımız gerilimden, etik değerlere ve insanın başarılarına itikatlı biri olarak bunların gizlenerek ihlal edildiği, göz ardı edildiği bir dünyada yaşadığımız gerilimden açığa çıkan, meydana gelen bir şey. Şiir, meydana gelmek olduğunu anlamak için, ağıtların ontolojisi üzerinde düşünmemiz gerekir.

Heidegger, Grekçe "poiesis" sözüne önceden gizli olan şeyin açığa çıkarılması ya da önceden ortada olmayanın ortaya çıkarılması olarak yorumlar ve şairliğin mahiyetini yaratıcılıkla değil, ortaya çıkış ve meydana getirme olarak kabul eder (Pürcevâdî).

Şiirin yapılan bir şey olduğunu savunan anlayışın dile getirdiği bir diğer argüman ise, şiiri oluşturan kelimelerin bir göstergе olduğuna yöneliktir. Burada, şairin, bir şair gibi, yani şairlik deneyiminden hareketle değil, bir dilbilimci gibi konuşması söz konusudur. İlham, şiir birikiminden değil, şiir-dışı bir alandan, genel olarak dilbilim alanından, dilbilim kuramlarından gelmektedir.

Şiir, açığa çıkma, meydana gelme olduğu ölçüde, şair için kelime gösterge değildir. Göstergebilim, şiiri göstergeye indirgeyerek inceleyebilir; ama bu şairin değil, göstergebilimcinin edimidir. Kelimeler, şiirde açığa çıkan varlık durumuna ait ses birimlerinin taşıyıcılarıdır. Ses düzleminde, ruh durumumuz, kelimeleri oluşturan sesbirimleri tarafından temsil edilirler.

Kelime, deneyimdir. Ama her yaşantı, her duyum ve her algı deneyim değildir; deneyim ruh durumu tarafından belirlenir (Nietzsche). Şiirde kullanılan kelimeler, rasgele değil, tercihe göre belirlenir. Her tercih ise, belli bir varoluş durumundaki ruh hali tarafından..

Kendi kişiselliğini, kendi realitesinden ve o realitenin içerdiği varlık probleminden çıkaramayan kişinin şairliği, kendine mahsus değildir. Başka bir şiirden ilham alarak şiir yazan kişinin şairliği, saymaca bir şairliktir.

Son olarak:

Alıngan türe (Horatius) sebep olmak istemem; felsefi şiir,

kendi şiirime ilişkin poetik tasarımın ve bu şiirin öznesine ilişkin varlık durumunun teorik tarifinden başka bir şey değildir. Ama buna rağmen yapılan içeriksel bir tanımlama da değil, daha çok forma ilişkin bir çerçeve, bir poetika..

Hürriyet Gösteri, Sayı 276, Aralık 2005

Felsefi Şiirin Tarihsel Düzlemi[8]

Felsefi şiir poetikası, spekülatif bir kuram girişimi değil.

Adlandırma ve tanımlamalar, tanımlananlar arasında bir ilişkiyi ve bütün bunlar da bir problemi işaret etmiyor ise, daha önemlisi, bütün bunlar temelde bir problemden ortaya çıkmıyor ise, spekülatif bir durum söz konusudur.

Spekülatif olan, nesnel ve tarihsel gerçekliği ve ona ilişkin tanımları dikkate almaz. Tam tersine, tanımların tarihsel olanla temellendirilmediği bir düzlem üzerinden konuşur spekülatif olan.[9] Bir problemden yola çıkmayan poetik bir açıklama spekülatiftir. Şairin gerek kendi yaşamından gerekse yaşadığı çağın tarihsel düzleminde temelleri olmayan bir poetika, antropolojik bakımdan aşkın ve spekülatiftir. Kuşkusuz, poetika, politika değil. Ama antropolojik temelleri olmayan bir poetikaya göre yazılan bir şiirde, dile getirilen insanın durumu değil.

8 Bu adlandırmada yer alan, *tarihselsel düzlem* ifadesi yerine, Hegel'e atıfta bulunarak "zamanın ruhu" kavramı da kullanılabilirdi. Zamanın ruhu kavramı, yaygın ve yanlış olarak, (yine Hegel'in) moment kavramı yerine kullanılmaktadır. Ama, her şeyden önce, bu kendi derdini, kendin adlandırmak yerine, Batılı filozofların kavramlarına *dayanarak* dile getirmek anlamına gelir. Adlandırma, adlandırılacak nesneyi görebilmekle ilgilidir. Masa tanımını, masa nesnesine bakarak tanımlarız. Problemi de, kendi gördüğümüz probleme "bakarak" tanımlarız.

9 Spekülatif olan, yaygın olarak metafizik durumla karıştırılmaktadır. Spekülatif durum ile metafizik durum birbirinden farklıdır. Metafizik durum, insanın yüz yüze geldiği, kaçınamadığı, kendini koruyamadığı yeni bir varoluşsal durumun adıdır. Spekülatif durum ise, bir varoluş durumu değil, açıklamada kurgusal olanı temel alan ve bu ölçüde de somut ve nesnel olanı, yani gerçekliği göz ardı eden bir zihinsel durumu dile getirir.

Felsefi şiir poetikası için, kuramsallık, bir varış noktası, bir başlangıç değil. Başlangıç noktası, bir problem durumunun ortaya çıkmasıdır. Bir problemin ortaya çıkması demek, mevcut açıklamaların o ana kadar koruduğu geçerliliğini yitirmesi ve nedeni bilinmeyen yeni bir durumun meydana gelmesi demektir. Bu durum, felsefi şiirin tarihsel düzlemidir.

Kuşkusuz, "'durum' dediğimiz koşullar bütünü, gerçeklikte elle tutulacak şekilde ortada durmaz; ancak ortaya konunca –bilme/araştırma konusu yapılıp adı takılınca– o belirli durumda olur. Bu yapılmayınca, gerçeklikteki bir ve aynı duruma farklı adlar takılabilir, böylece de, gerçeklikte ne ise o olan bir durum birkaç farklı durum olarak karşımıza çıkabiliyor – tıpkı bir insanın ne ise o olan hastalığının farklı doktorlarca yapılan farklı teşhisleri gibi." (Kuçuradi, 1998: 35)

Felsefi şiir de, bu türden bir "hastalık" durumuna ilişkin, bir teşhisin adıdır. Felsefi şiirin, temel özelliklerinden biri, insanın, bugün içinde yaşadığımız dünyada çıkışsızlığını dile getirmesidir. Dolayısıyla burada üzerinde durmamız gereken soru, elbette ki, bu çıkışsızlığm dayandığı tarihsel koşulların ne olduğudur?

İnsan, insanlığın temel problemleriyle yüz yüze gelen bir varlık. İnsanın bu problemlerle yüz yüze gelmesi tarihsel dönüşüm dönemleriyle çoğu zaman çakışıyor. Bu dönüşüm durumları da, tarihsel düzlemde moment durumlarını oluşturuyorlar.

Felsefi şiir, insanın varlıksal durumunu dile getirmekle birlikte, bu varlıksal durumun da, içinde yaşadığımız tarihsel dönemle çakışmasından dolayı bu dönemle bakışımsaldır. İnsanın varlıksal durumuyla örtüşen her tarihsel dönem bir moment olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla, her tarihsel yeni durum, bir önceki tarihsel dönemin paradigmasının kavramlarını, ilke ve değer yargılarını, bunlara ait bakış tarzlarını geçersizleştiriyor ve yeni problemlerin ortaya çıkmasına yol açıyor.

Bu koşulların yer aldığı tarihsel düzlem, üçlü bir sacayağından oluşmakta.

1. 12 Eylül 1980'deki askeri darbe ve onun oluşturduğu 12 Eylül rejimi. 12 Eylül askeri darbesi, sol kesim için ülkeyi bir cezaevine çevirdi, gündelik hayatı bir kışla haline getirdi.
2. 1989'da reel sosyalizmin genel olarak çöküşü. 89'da reel sosyalist rejimlerin çöküşü, genel anlamda, bir süreç olarak 19. yüzyılın ortasından beri sınıfsız ve her türlü pazar ilişkisinden kurtulmuş bir yaşam idealinin sonu anlamına geliyordu.
3. 11 Eylül 2001'de, Amerika'daki New York saldırısı. a- 11 Eylül New York saldırısı "Batılılaşmaya" dayalı bir dünya tasarımı sunan liberal ve Marksist olmayan sol düşüncenin dekadansına yol açtı ve kapitalizmin yalanları ile vahşiliğini kanıksanır hale getirdi. Kişinin yaşamını, yaşadığı coğrafyadan, o coğrafyanın çelişkilerinden soyutlayan, varoluş tecrübesini hesaba katmayan bütün şiir kavrayışları bu dekadansa dahildir. b- 11 Eylül 2001, yoksulların ve sahipsizlerin merkezini değiştirdi. 11 Eylül'den önce, dünyanın yoksul ve sahipsizlerini, Afrika'da yaşayan siyahlar oluşturuyordu. 11 Eylül'den sonra, bu merkez Müslümanların yaşadığı bölgelere kaydı. Müslümanlar; eğitimsiz, yönetimleri tarafından yoksullaştırılmış, şairleri, devrimcileri ve aydınları yok, zenginleri tarafından sahipsiz bırakılmış.

Türk şairi, bu üç olayın oluşturduğu tarihsel dönüşümü ve insana ne yaptığını henüz hissedebilmiş veya keşfedebilmiş değil. Sağcı ideoloji ve poetika için bu üç olay, farklı farklı nedenlerle bir sevinme ve rahatlama haline yol açmış görünüyor. Daha önemlisi, problematik bakımdan kendini bu sürecin dışında algılıyor olmasıdır. Sağ poetika ve bu kesimin şairleri, Daryush Shayegan'ın terimiyle söylemek gerekirse, hâlâ "tarihte tatilde" oldukları izlenimi vermektedir.

Finans kapitalin temsilcileri ile dinci ve milliyetçi sağ, 12 Eylül rejimini desteklediği için veya bu süreçten rahatsız olmadığı için, bu dönemde, bu kesimlerden gelen şairlerin, bir rahatlama, bir sevinme hali içinde olmaları anlaşılır durumda. Nitekim, bu kesimin ortaya koyduğu şiirde, bu döneme ilişkin

ne eleştirel bir bakış ne de dile getirilmiş bir rahatsızlık söz konusudur. Dahası, 12 Eylül diye bir şey, bu kesimin şiirlerinde, emare olarak bile mevcut değildir. Ama, buradaki asıl sorun, kendini tarihte tatilde görmeyen ve kendini şu veya şu şekilde solcu olarak tanımlayan veya adlandıran şairlerin, bu döneme ilişkin bir rahatsızlık hallerinin olmamış olması ve şiirlerinde bu rahatsızlık tecrübesinin dile getirilememiş olmasında ortaya çıkar. Şairliğin temel ırası, hissetmektir; duyarlılık, aşırı hissiyattır. Kendilerini, dönemin şairleri olarak adlandıran kişilerin, 12 Eylül'ü, ülkenin bir kışla haline getirilmesini, neden hissedip dile getirememiş oldukları önemlidir. Bu türden sorular, kendini solda olmakla tanımlayan şairlerin, diğer iki moment karşısındaki hal ve durumları için de sorulabilir? Özellikle, 89'da reel sosyalizmin çöküşü karşısındaki ruh durumları için. Bu şairlerin şiirlerine bakıldığında, tarihte 89 diye bir dönem olmamış gibidir. Buradan çıkarılacak sonuç sorusu şu olabilir mi? Bu şairler, bütün bu olup bitenlerden ya hiç etkilenmemişlerdir ya da şiirlerinde dile getirdikleri aslında etkilendikleri şeyler değildir.

Ben, bu durumun, daha temel problemlerden kaynaklandığı kanısındayım. Burada geliştirilen bakış tarzının dayandığı temel tezlerden birini, bir ipucu olarak söyleyebilirim: Karl Marx, eğitimciler de eğitilirler, demişti. Şairler de eğitilirler; hem sistem ve içinde bulundukları cemaat/fraksiyon tarafından, hem başkaları tarafından, ama hem de kendi çıkarları tarafından. Ellerinde ideolojiden oluşan bir fenerle dolaşanlar, ancak ideolojinin gösterdiğini görürler, diğer bölgeler karanlıktadır. Sözünü ettiğim bu durum bir hissiyatsızlık, bir hassasiyetsizlik değilse eğer, –izm olması anlamında, ideolojilerin oluşturduğu bir körlüktür. İdeolojilerin, yeni durumlara ilişkin eylem ve tavır geliştirememesinde söylem olarak ideolojilerin de rolü var kuşkusuz. Bugün, –izm olarak ideolojilerin yaygınlığını yitirdiği bir dönemdeyiz ama egemen sınıf ve kesimlerin söylemi olması anlamında ideoloji varlığını devam ettirmektedir. Söylem olarak ideolojinin egemenliği şiirde de bugün yaygınlığını korumaktadır. Marx'ın egemen iktidarın ideolojisi için kullandığı bir metaforu vardır. Bir köylü kulübesinde yaşayan

kişi, bir saraylı gibi konuşamaz, diye. Köylü kulübesindeki, bir saraylı gibi konuşuyorsa, burada söz konusu olan ideolojidir. Anlattığı neden kendi hikâyesi değil de, saraylının hikâyesidir. Bunu başaran ideolojidir. Bu anlamda da, bugün, ideolojik şiir devam etmektedir.

Dünyagörüşü: Sıradan Toplumsallık

Aynı durum dünyagörüşleri için de geçerli. Dünyagörüşü, 50'li yıllarda, Türk şiiri için, güçlü ve parlak bir yenilik sağlamıştı. 2. Yeni şiirinden Nâzım Hikmet'in "Saman Sarısı" şiiri arasındaki poetik hiza, dünyagörüşünün, şiirdeki en parlak ve en güçlü örneklerini oluşturmuştu. Yaşantıya dayalı bir şiirdi bu. Dünyagörüşünün kaynağı yaşantılardır çünkü. Ama, yaşantı kavramının, savaş sonrası edebiyatında olumlu bir anlamı vardı. Özellikle 50'li yıllarda yazılan şiirde (ve öyküde), yaşantı kavramı veya imgesi öznellik, gizlilik, yani bireysellik içeren bir terimdi. Bugün ise, toplumsallık ve kamusallık içeren bir terim haline geldi yaşantı. Dolayısıyla, bugünkü dünyada dünyagörüşünün neliğini belirlerken ve belirlenen bu neliğin şiire etkisinin ne olduğunu araştırırken, yaşantı kavramının bu olumsuz içeriğini hesaba katmamız gerekir. Bu bağlama göre, dünyagörüşü, gündelik ve sıradanın hayata bakışını, hayatı ve dünyayı buna göre değerlendirmesini dile getirir. Bu değerlendirme, bireysellikten çok, toplumsal bir genellilik durumunu işaret etmekle ılalı. Bireysellik, bilinci, özbilinci ve özne halinde olmayı içerir. Bireysellik, bilinçli olmanın öncesinde, özbilinçlilik demektir. Bu günün dünyasında, dünyagörüşü için, özbilincin ve özne halinde olmanın pek bir anlamı ve önemi yok. Dünyagörüşü, tekil olanın değil ama genelin itibar ettiği tecrübenin oluşturduğu ezbere göre yaşamayı dile getiriyor artık. Aynı kalıplara, aynı normlara göre yaşamak, aynı yorumlara göre düşünmek dünyagörüşünün oluşturduğu temel edim biçimi. Yaşantı kavramının günümüzde kazandığı içerik hesaba katıldığında, buradaki tecrübe, kişinin varlıksal bütünlüğüne sondaj yapan bir tecrübe değil, günlük yaşamın sınırları içinde anlam kazanan bir tecrü-

bedir. Bu, bir sıradanlıktır. Sıradanlık, gündelik olanda, her gün yaşanılmakta olanda ayrım yapamamak ve gündelik yaşamı (dolayısıyla varoluşu) kendi özbilincine göre düzenleyememek demektir. Heidegger'in terimleriyle söylersek, dünyagörüşü bugün das Man[10] kategorisini dile getirmektedir. Heidegger'in temel kavramlarından biri olan das Man, insanın çağımızdaki yabancılaşma durumunu işaret eder. Bu yabancılaşma, asıl ve halis olamamak, kendin olamamak anlamında bir yabancılaşmadır. Dolayısıyla, günümüzde, dünyagörüşü temelinde yazılan şiir de, aslında bu das Man kategorisinin şiiridir. Belki de daha önemlisi, bu şiiri kaleme alan şairlerin, artık das Man haline gelmiş olmasıdır. Kendini utanmazcasına savunmak veya ileri sürmek, "belden aşağı vurma" denilen münazara tarzı, das Man kategorisinin, aksiyon tarzını oluşturur.

Bu iki kavramın, neden böyle bir anlam kaymasına uğradığı ve yıprandığı sorulabilir. Bu soru, aslında bu yazının konusu değil ama bu yazının problemiyle bağlantılı. Soru, şu şekilde devam ediyor: Yukarıda sözünü ettiğimiz tarihsel düzlemdeki olaylar neleri değiştirdi ki, bu kavramlar anlam kaymasına uğradı? Söz konusu dönüşüm dönemleriyle bu kavramlardaki geçersizleşme bizi nasıl bir çıkmazla yüz yüze getirmiştir?

Ütopyanın Geleceği Terk Etmesi

89'daki reel sosyalizmin çöküşü, ne herhangi bir sosyalist ülkedeki devrimin barışızlığa uğraması türünden bir çöküştü,

10 Heidegger'in özel kavramlarından biri, das Man. Heidegger'e göre, das Man, "sıradan ve gündelik olanın öznesidir" ve her şeyde haklı olma iddiasındadır. "Bağımlılık ve halis olamama, onun genel niteliğidir." Buna rağmen, das Man dairesi içinde olan, halis ve dolu dolu bir yaşam sürdüğüne ilişkin bir kuruntu içindedir. Bu nedenle de her şeyi anlamış olma iddiasındadır. Das Man'ın varlık alanı toplumsallık ve kamudur. Heidegger'e göre, das Man'ın dünya algısı şu üç yolla gerçekleşir: 1- Gevezelik; 2- Merak; 3- İki-anlamlılık. "Gevezelik, Heidegger'e göre, insanın herhangi bir varolana, onunla bir varlık ilişkisine girmeden yönelmesidir." Merak, "das Man dünyasında tanımak, anlamak, bilmek için değil, sadece görmek için görmek isteğinden kaynaklanır." Bu türden merak, gevezelik tarafından yaratılır ve beslenir. İki-anlamlılık ise, "her şey anlaşılmış ve kavranmış gözükürken, diğer yandan her şeyin anlaşılıp kavranılmamış gibi gözüktüğü durumda ortaya çıkan bir iki-anlamlılıktır" (Kızıltan, 1986: 115-120).

ne de yaygın olarak dile getirildiği gibi sosyalizmin belli bir yorumunun tutunamayışı anlamında bir çöküş. Söz konusu olan bir vazgeçişti. Bu vazgeçiş, bir ütopya idealinden vazgeçmeyi dile getirir. Sadece, söz konusu ülkelerin insanları bakımından değil, sosyalist olmayan ülkelerde bu ideal için mücadele veren insanlar bakımından da. Genel bir yargı ileri sürmüyorum burada, sadece bir durumu betimliyorum.

89'da reel sosyalizmin çöküşüyle ütopya mitosunun sona erdiğini ileri sürmek, kuşkusuz, sosyalist hareketin da ütopyacı olduğunu ileri sürmek anlamına gelir. Oysa modern sosyalizm teorisi, henüz 19. yüzyılda ütopik sosyalizme karşı eleştirel bir tepki geliştirmiş ve kendisinin ütopik olmadığını vurgulamakla birlikte, ütopik algının tehlikesine de işaret etmişti.

Modern sosyalizmi, ütopik olandan ayıran temel fark "insanlığı hemen kurtarmak" fikrinde ortaya çıkıyordu (Engels, 1977: 67). Engels'e göre, ütopik sosyalizm, sağduyunun egemenliğini ve sonsuz adaleti hemen gerçekleştirmek ister. Ütopik sosyalistler, sınıf ayrıcalıklarını değil, tam tersine sınıf ayrılıklarının kendisini ortadan kaldırmak isterler. Bir ideal, bir özlem olması bakımından, bu istemede bir sorun yok. Sorun, gerçekliğin koşularını hesaba katmayan, bu istemeyi hemen gerçekleştirmek istemede ortaya çıkmaktadır. Engels'in ayrımı aslında bir uyarıdır ve bu uyarı ideolojik bir uyarı değil felsefi, eleştirel ve tarihsel olmakla ıralanır. Onun sorunlu gördüğü, dünyayı değiştirme fikri değildi, bu fikrin hemen gerçekleştirilmesini dile getiren inançtı.

Şimdi sormamız gereken soru şu: Bu uyarıya rağmen, modern sosyalizm ideali, nasıl oldu da fiili olarak ütopik sosyalizm idealine dönüştü? 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan, sosyalizm ideali, bilimsel değil, ütopikti. 17 Ekim Bolşevik Devrimi'nin hemen ertesinde ortaya çıkan ve 20. yüzyılın son çeyreğine kadar insanın damarlarına heyecan pompalayan bir şiar vardı: "Dünya devrimi, hemen şimdi!" Bu şiar ve onun yarattığı heyecanla birlikte, "bilimsel sosyalizm" ideali, fiili olarak ütopik olana dönüşmüştü. Denilebilir ki, 20. yüzyıl değişimi ve devrimi "hemen, şimdi" isteyen bir yüzyıl haline geldi. Devrim anı ile bütün bir komünizm öncesi süreci kapsayan sosyalist dev-

rim, hemen ve şimdi değişmek anlamına geliyordu artık; yani insanlar "komünizm halini" hemen devrimin ertesinde bekliyor ve istiyordu. 68 gençliğinin, Batılı ülkelerdeki hareketliliğini ve taleplerini hesaba kattığımızda, bu "komünizm halini" isteme, devrimin ertesinden devrimin öncesine, yani doğrudan kapitalist toplumun içinde istemeye dönüşür. Devrim kavramına, "hemen ve şimdi" içeriğini veren, bu ütopya mitosuydu. 60'lı yılların ortasından 70'li yılların sonuna kadar yazılan şiir bu ütopya mitosundan beslenir.

Bir tasarı, bir proje olması bakımından sorunlu olan ütopya kavramı değil, çünkü yalın anlamıyla ütopya, planlı, programlı hareket etmeyi dile getirir; sorun, onun bir mitosa dönüşmüş olmasıdır. Mitos, temelde dinsel bir durumun adıdır ve masum olana bağlanma halini dile getirir. Mitos, dinden farklı olarak aşkın olmayan fakat dünyevi bağlamda, insanın bağlandığı şeyle ilişkisindeki kutsallığa ilişkindir.

Daima Platon suçlanmıştır bu konuda. Oysa, ütopyanın mitosla ıralanması, ütopyanın başlangıcı kabul edilen Platon'la malul değildir. Antikçağ ütopyası, bir arada yaşayan insanların, adaletsizlik, eşitsizlik gibi sorunların nasıl halledilebileceğini tartışır. Ütopyanın mitosla ıralanmaya başlaması, ütopyaya mitos duygusunun bulaştırılası, yeniçağ felsefesinin ütopyacı filozoflarıyla birlikte ortaya çıkar. Yeniçağın, aynı zamanda bir keşif yüzyılı olduğunu unutmamamız gerekiyor. Dünyanın bilinmeyen yerlerinin keşfedilmesi, daha mutlu başka bir dünyanın olduğu düşüncesi, ütopyaya, mitos duygusunun bulaştırılmasına yol açmış. Yeniçağ ütopyası, hazır bir toplum tasarımı, bir reçete sunuyordu bize. Oysa, Platon, bir tasarım, bir reçete sunmuyordu, tam tersine, kriterlere, kriterlerde tutarlı olmaya çağırıyordu bizi.

12 Eylül'den sonra iktidara gelen her siyasetçinin, Birleşik Avrupa düşüncesiyle rahat bir hükümet sürmesinin arka planında, bu ütopya mitosunun legalize edilmesi rol oynar. Legalize; çünkü, 20. yüzyılın başından beri gelen ütopya mitosu, bir dünya birliği idealini dile getiriyordu, Avrupa Birliği düşüncesi ise, bir dünya birliğini değil, dünyanın bir bölgesindeki birliği dile getirmektedir.

Burada üzerinde düşünülmesi gereken soru şu: Ütopya mitosunun askıya alınması, bu mitosa bağlanmış insana ne yapar; ne yaptı? Yakınını yitirmiş insanların ruh durumuna benzer bir durum bu. Kolunuzu veya bacağınızı yitirmiş gibi bir eksik durum. Ütopya mitosu bir işaret fişeğidir. Önünüzü, yürüdüğünüz yolu aydınlatıyor gibiydi. Bu sadece bir yanılsamaydı. Ama, onu yitirdiğinizde veya ona olan inancınız kalmadığında, dünyadaki yönünüzü de yitirirsiniz. Yanılsamanın olmadığı bir dünya, öznenin kendi kendisiyle yüz yüze kaldığı bir dünyadır. Felsefi şiir, kendi kendisiyle yüz yüze gelmiş bu insanı sorun edinmektedir.

Bu sonuç, kuşkusuz hümanizmle bağlantılı..

Her akımın, kendisini kendisi yapan özelliklerinin yanında tarihsel ve dönemsel özellikleri de vardır. Hümanizmin en güçlü tarihsel özelliği onun ütopya mitosuyla ıralanmış olmasındaydı. Bu mitosun bitişi, hümanizme ne yaptı acaba?

Post-hümanizm

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri temelde hümanist bir şiirdir. Ama, bugün yazılan şiirin hümanizmle bağlantısı, insanın bugün içinde bulunduğu durumla pek ilgili görülmemektedir. Bu, yaşadığımız tarihsel düzlemdeki değişmelerle çok bağlantılı bir durum. Çünkü, bu dönemin getirdiği en önemli sonuçlardan bir diğeri, hümanizmin, parantez içine girmiş[11] olmasıdır. Hümanizmin parantez içine girmesi derken kastettiğim, hümanizmin özüne ait olmayan, tarihsel olarak zaman ile mekândan gelen gerilim ve nitelemelerin kendini devre dışı bırakmasıdır. Posthümanizm derken kastettiğim bu. Bu bakımdan, felsefi şiir, posthümanist dönemin şiiridir.

Hümanizmin daralması veya ütopyanın sonu ile felsefi şiir arasındaki nedensel ilgi ne olduğu; bu durumların, felsefi şiir

11 Parantez içine almak, Edmund Husserl'in fenomenolojik indirgeme adını verdiği yöntemin temel terimi. Husserl'in fenomenolojik indirgeme diye adlandırdığı yöntem, şeye içkin olmayan, ama aşkın olarak ona yapıştırılan kurguyu dışarıda bırakarak, o şeyi o şey yapan öze inmek demektir. Başka bir deyişle, parantez içine almak, bir şeyin özüne ait olmayan ve zaman ile mekândan gelen yargı ve nitelemeleri devredışı bırakmak anlamına gelir.

için neden tarihsel bir veri olduğu, burada üzerinde durulması gereken sorulardır.

Gerek Türk şiir ortamını gerekse Türk kültür ortamını hesaba katarak düşündüğümüzde, hümanizm, insancıl olmak, yani insana değer vermek anlamına geliyor. Örneğin, Türkçe Sözlükte, "insanlık sevgisini, insan ululuğunu en yüce amaç ve olgunluk sayan öğreti" diye tanımlanıyor. Bu tanımdan bakıldığında, sanırım herkes her zaman hümanisttir. Ama durum pek böyle değil ve bu oldukça ilgisiz, içeriksiz, kimliksiz bir tanım. Dahası, asıl durumu gizleyen bir tanım bu. İki bakımdan. Bir; bu tanım, insanın varoluşuna ilişkin değil, daha çok, insanın evcilleştirilmesine ilişkin bir içeriği dile getirmektedir. İki; gerek Türk şiiri ortamındaki, gerekse Türk kültür ortamındaki gerilimi gösteren veya bu gerilimi anlamamızı sağlayan bir tanım değil bu.[12]

Hümanizm kavramının kökeni antikçağa kadar geri götürülebilir kuşkusuz. Ama hümanizm düşüncesinin zamansal vatanı, yeniçağ olmuştur. Siyasal ve felsefi bir akım olarak hümanizm, Rönesans'ın ve yeniçağın çocuğudur. Bu bağlamda, kısa yoldan tanımlamak gerekirse, hümanizm, "tanrının olmadığı veya tanrının devredışı bırakıldığı ve merkeze insanın konulduğu dünya tasarımı veya dünya algısı" (Brague, 1995: 118) demektir. Bu bağlama göre, hümanizm, ortaçağ tinine karşı Rönesans ve yeniçağ tininin başarısını ve mücadelesini dile getirir. Dostoyevski'nin kelimeleriyle söylersek, buna, tanrının olmadığı bir dünyada insanın neliğini göstermek de denilebilir.

Ancak Türkiye'de durum biraz farklı. Türkiye'de ise, hümanistler milliyetçilerle karşı karşıya gelmişlerdir (Oktay, 2002: 227–248). Hümanizmin, Türkiye'deki gerilimini milliyetçilikle karşı karşıya gelerek yaşamış olması sadece bir paradoks mu, yoksa anakronik bir durum mu? Çünkü, yeniçağ hümanizminin tarihsel bileşenlerinden biri ütopya düşüncesi iken, diğeri, her iki düşüncenin zemini olması anlamında ulusal devlet düşüncesidir. Türkiye'deki hümanist düşüncenin ana bileşenini, dolayısıyla ana tavrını ise, Batılılaşma anlayışı oluşturmuştur. Cumhuriyet şiirinin temelde hümanist bir şiir olmasına yol açan bileşen de, bence,

12 Bunda, bu sözlüğün, hümanistler tarafından hazırlanmış olmasının önemli bir rolü var kuşkusuz.

tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Türk şiiri hümanist olduğu ölçüde, Batılılaşmacı bir şiirdir ve bu ölçüde de, insanı yitirtmiştir veya tinsellik ve içsel olandan yoksun, yani içi boş bir insan anlayışı üzerine kurmuştur şiirini. Hümanist anlayışın, bizim insanımızı anlatamamış olması, paradoks mudur, yoksa trajikomik mi? Örnek vermek gerekirse: "Hümanist kanadın tutumu ile şehirli insanı birleştiren iki şair Oktay Rifat ile Edip Cansever'dir. Bunlar öfke duyacağı objeyi kaybetmiş gibidir. Tuhaf bir şekilde, algılanmaları, insansız bir tabloda olmuştu. Hem insanı merkeze alma yönünde bir tutum hem de insansızlık." (Eroğlu, 2005: 45) Aslında bu çizgi, Ercüment Behzat Lav'dan Melih Cevdet Anday'a, oradan Enis Batur'a kadar genişletilebilir.

Ebubekir Eroğlu, bu neticeye giden yolu şöyle betimliyor: "Hümanizm, cumhuriyetin ikinci on yılında bizdeki insan eğilimlerini hesaba katmadan, köklü değişimlerin birey vicdanında açtığı gediklerden uzak durarak tanınma ve yaygınlaşma yolu aramıştı. Bu eğilime kitabi anlamda yaslanan şairler de aynı ölçüde toplumumuzdaki insan eğilimlerinin hesaba katılmadığı ortamlar içinde varolmaya çalıştılar." (Eroğlu, 2005: 45)

Sorunun, hümanizmin kendisinden değil, ama ona tali olarak eklenen ütopyacılık, ulusalcılık ve Batılılaşmacılık gibi tarihsel niteliklerden kaynaklanmakta olduğu görülmektedir.

Hümanist düşünceyle ıralı şiir anlayışının insanı anlatabilmede başarısız olması, bence şairlerden kaynaklanan bir durum değil. Sorun, bence çok daha köklü. Sorun, doğrudan doğruya hümanist düşünce ile şiir arasında bulunan uyuşmaz ve uzlaşmaz olan sınıfsal bir ıradan kaynaklanıyor bence. Hümanist düşünce, aslında yeniçağdan beri daima yüksek kültür unsuru olagelmiştir. Burjuva ve soylu sınıfının kültür unsuru da diyebiliriz buna. Yoksul ve alt sınıf insanlarının tinselliği ile içsel ve ruhani dünyası ise, din ve türkü, masal gibi alt kültür unsurlarıyla ıralıdır. Din ve türkü hiçbir zaman üst kültür unsuru olabilmiş değildir ve bütün 20. yüzyıl boyunca alt sınıf ve kesimlerin varoluş edimlerinde vücut bulagelmiştir. Hümanizmin Türkiye'ye girdiği ve Türk şiirinin hümanizmi temel edindiği yıllarda, toplumumuzun insanı, yaygın olarak alt sınıf ve kesimlerden oluşuyordu. Bugün de öyle.

Şimdi, insanın şiirini veya alt sınıf ve kesimlerin şiirini yazma iddiasıyla ortaya çıkan anlayışlar, hümanist olmakla ıralandığını dile getirmekle birlikte, tinsel ve dinsel olanı devredışı bırakıyorlardı. Bu anlayışla tahayyül edilerek yazılan şiir de, tinsellikten ve ruhanilikten arındırılmış bir şiir oluyordu. Tinselliği ve ruhaniliği çıkardığınızda, insandan geriye ne kalır ki? Kaldı ki, şiirin kendisi, tinsel ve ruhani değil midir? Toplumcu gerçekçi şiirin başarısız olmasının ana nedeni de bence budur. Amaç, insanı tinsellikten ve ruhanilikten mi arındırmaktı, yoksa yoksulluğun, eşitsizliğin, adaletsizliğin, ahlaki ikiyüzlülüğün, aydınlanmadan mahrum bırakılmanın ve ezilmenin insana ne yaptığını mı göstermekti?

Bugün hümanizmin parantez içine girmesi, yani ütopyacılık, ulusalcılık ve Batılılaşmacılık gibi tarihsel nitelikler gömleğinin üzerinden düşmesi, hümanizme bağlı olarak ortaya çıkan ideolojik durumun sona ermesi anlamına geliyor.

Felsefi şiir, insanın tinselliğini varolanda ne ise öyle ele alan bir anlayışı dile getirmektedir. İnsanın tinselliğini, varolanda nasılsa öyle ele almak, insanı, insanın gerçekliğine aşkın olanla değil, içkin olanla ele almak demektir. Örneğin, ideolojik olan, dinci veya milliyetçi versiyonları da dahil olmak üzere, aşkın olanı dile getirir; çünkü merkeze, insanı değil, din, ırk veya milliyet gibi aşkın olanı koymaktadırlar.

Felsefi şiir bakımından asıl problem şurada: Bugün, insanın kendi kendinde varoluşu, onu çıkmaza götürmekte ve onu varoluş sıkıntısı içine sokmaktadır. Bu durum karşısında hümanizm neden çaresiz kalmaktadır? Daha önemlisi, insanın bu sıkıntısı karşısında hümanizm bir yankı oluşturamamaktadır. Burada sözünü ettiğim, post-modernistlerin, hümanizmin insanı özne olarak algılamasına yönelik eleştirileri değil. Post-modernistler, insanı özne olarak görmedikleri için, insanı özne olarak gören hümanizmi eleştirmektedirler. Felsefi şiir göre, insan öznedir; dahası her insan özne olmak ister, faal ve etkin halde olmak ister. İki bakımdan: Birincisi; insanın kendi varoluşunu gerçekleştirmesi, onun kendisini etkin halde gerçekleştirmesiyle olanaklıdır. Çünkü insanın kendisini gerçekleştirmesi teması, onun etkin halde olmasıyla olanaklı. Ama bu durum, insanı diğer varlık

türlerinden ayrıcalıklı kılan bir özellik değil, tam tersine onlarla bir ve aynı kılan bir canlılık özelliğidir. İnsan da diğer varlık türleri gibi "conatus"tur (Spinoza), yani insan varlıkta kalma çabası içindedir. Bu çaba içinde, bir eksiksizlik durumundan bir üst eksiksizlik durumuna geçmek için çabalar. Başarıyla gerçekleşen her çaba, varoluşun gerçekleşmesi anlamına gelir ve neşe verir; başarısızlıkla sonuçlanan çaba ise, varoluşun gerçekleştirilememesi anlamına gelir ve bu da keder vericidir. Yukarıda üçlü sac ayağını verdiğimiz tarihsel düzlemi göz önüne alındığımızda, keder verici bir durum söz konusu.

İkincisi ise... İnsan kendi başına veya kendi halinde iken özne değildir. Çünkü, insan kendi halinde etkin olamaz. İnsanı özne haline getiren, kendini bir gerçeklik ve toplum içinde algılaması ve buna göre eylemesidir. Ama içinde bulunduğumuz çağın koşulları, bütün insanların değil, bazı insanların özne olma hakkına sahipliği üzerine kurulu. Post-modernizmin, insanın özne olmadığını dile getirmesindeki ideolojik niyet, bizce bu noktada gizlidir.

Bu bağlamda, felsefi şiirin, temel kaygısı şu: Özne olamamak insana ne yapar?

Max Scheler, 20. yüzyılın başında, insanın, tarihin hiçbir döneminde kendisi için, günümüzdeki kadar sorunlu olmadığını söylemişti. 20. yüzyılın sonun geldiğimizde ise, bu durum, şairin kendisi için geçerli hale geldi. Oktay Rifat'ın ağır depresyonunu biliyoruz. Ama Rifat, bu durumunu şiirine taşımadı. Sadece dönemin poetik algısı mı buna izin vermiyordu acaba? Cumhuriyet şiirinin hiçbir döneminde, şair kendisi için günümüzdeki denli problem haline gelmemiştir. Sanatçının kendi kendisini problem edinmesi, resim sanatı hesaba katıldığında Van Gogh'a kadar geri götürülebilir. Onun resimlerine baktığımızda, dünyada varolamamaktan mahvolmuş bir insanın masumiyetini ve haysiyetini görürüz. Bu durum, bugün, şair için söz konusu. Kamusal yaşam-özel yaşam ayrımının yara aldığı, her iki durumun birbirinden ayırt edilemediği bir varoluş tarzı, bu dönemde, şiir için tek hayat kaynağı haline geldi. Bu bağlamda şu sorular dile getirilebilir: Şiire ve şiirin dünya tasarımına ne

oldu ki, şair, bugün kendisi için bir problem haline gelmiştir? Dahası, şairin içinde yaşadığı çağa ne oldu ki, şairin kendi varlığı kendisi için bir problem haline geldi? Şair, varlıksal olanın dışa çıkış olanağına sahip olan kişi midir, yoksa arzusunun peşinde koşan bir avcı mı? Bu sorular sadece felsefi şiirin değil, genel olarak bütün şiirin asal sorularıdır. Çünkü: Şairliğin özü, gündelik olanın gerisindeki hakikati dolaysız olarak hissedip duymakta gizlidir.

11 Eylül sonrasını hesaba kattığımızda, şair, bugün çalgın ve divane durumunda. İktidar ve mevki için kendini utanmazca öne sürmek edimi dikkate alındığında, bu bir tercih durumu. Çünkü, çalgın veya divane, kendi varoluşunu, karşı olduğu iktidar durumunun ve onun sağladığı hallerin dışına alan kişidir. Belki de bu nedenle, yaşadığımız çağ, en çok 13. yüzyıla benziyor.

Kaynakça

Brague, Rèmi (1995), *Avrupa: Roma Yolu*, Çev. Betül Çotuksöken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Engels, Friedrich (1977), *Ütopik Sosyalizm Bilimsel Sosyalizm*, Çev. Öner Ünalan, Sol Yayınları, Ankara

Eroğlu, Ebubekir (2005), *Modern Türk Şiirinin Doğası*, YKY, İstanbul

Kızıltan, Güven Savaş (1986) *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, Metis Yayınları, İstanbul

Kuçuradi, Ioanna (1998), "Ulusal Politikaların Ana Amacı Olarak İnsan Hakları", *Türkiye'de Bunalım ve Demokratik Çıkış Yolları* –içinde, TÜBA Yayınları, Ankara

Oktay, Ahmet (2002), "Hümanizm Tartışmaları", *Cogito*, 31 içinde, İstanbul

Varlık, Sayı 1192, Ocak 2007

Felsefi Şiir Açısından Türk Poetikasının Temel Sorunsalı

Felsefi şiir, insanın itikat ettiği değerler ile insanın başarılarına ilişkin bilgilerle uyuşmayan, onlarla çatışan bir durumla yüz yüze gelmesi ve bunun sonucunda da ya itikat ettiği değerler ile insan başarılarına ilişkin bilgileri ihlal etmek ya da yüz yüze geldiği durumda varoluşunu gerçekleştirememek gibi bir çıkışsızlık, bir geçitsizlik durumunun şiiri ise, bu şiirin tinsel evrenindeki ayırıcı düzlem *yaşadığımız zaman*la ıralıdır ve kendi yaşadığımız tecrübeye atıfta bulunur..

Yaşadığımız zaman derken, burada kastedilen, içinde yaşadığımız fiziksel zaman değil, tam tersine şiir metninin tinsel evrenindeki zamandır. Bir şiirin hangi dönemin fenomenine veya insanın hangi varoluş durumuna ait olduğunu veya onunla ilgili olduğunu belirleyen unsur, şirin tinsel evreninde ortaya çıkan zamandır. Bu bakımdan, zaman mefhumu şiirin tinsel doğası bakımından göz ardı edilemeyecek bir fenomen. Ama bizim burada problem edindiğimiz ve üzerinde durduğumuz nesne, yaşadığımız zaman mefhumudur. Yaşadığımız zaman, şimdiki zaman kavramıyla işaret edilen nelik de değil. Şimdi, hal, an, yani şimdikian kavramı, geçmiş ve gelecek kategorileriyle birlikte, tarih felsefesi ile tarih biliminin temel kategorilerinden biri. Yaşadığımız zaman kavramıyla işaret etmeye çalıştığım bir kategori de değil. Yaşadığımız zaman, devam etmekte olan şimdiki zamandır; Hegel'in terimleriyle dile getirirsek, iki moment durumu arasındaki süreçtir bu. Başka bir deyişle, yaşadığımız

zaman sadece zamana atıfta bulunan bir kavram değil, aynı zamanda coğrafyaya da atıfta bulunan, dolayısıyla o coğrafyadaki yaşanan zamanı dile getiren bir kavram. Aslında bu içerik, zaman kavramının günümüzden oldukça farklı olan antikçağa ait tanımında mevcuttur.

Zaman, günümüzde, yaygın olarak insandan bağımsız ve ona aşkın olan bir şey olarak kabul edilir. Bu nedenle yaygın anlayış, zamanı, içinde veya dışında olunan bir şey olarak tahayyül ede gelmiştir. Biz zamanın neliğiyle ilgili tanım için Aristoteles'e başvuracağız. Aşkınlığın devredışı bırakılarak irdelendiği zaman kavramının neliğine ilişkin nesnesine uygun ilk tanım Aristoteles tarafından dile getirildi. Ona göre zaman, "önce ile sonraya göre devinim sayısıdır" (Aristoteles, 1997: 191). Önce ve sonraya göre, çünkü önce ve sonraya göre düşündüğümüzde "zaman geçti" diyoruz. Aristoteles'e göre, zaman, hem devinim değildir ama hem de devinimden bağımsız değil. Ama önce ile sonrayı belirleyen de devinim sayısı. Şu devinim bundan önce, bu devinim şundan sonra gibi. Devinim yoksa zaman geçmiyor. Yani, zaman, devinim sayısıdır. Dolayısıyla, zamanın değil, belli ilişkileri dile getiren yaşamın, yani devinimin içinde veya dışında olabiliriz; yani, o devinime dahilizdir veya değilizdir.[13] Başka bir deyişle, devinim sayısından bağımsız, kendi başına varolan bir zamanın varlığı, Aristoteles'e göre, var değildir.

Zaman edim sayısı ise, yaşadığımız zaman da, bu zamanda yaşayan özneler olarak bizlerin edimlerinden oluşan zamandır. Ama birbiriyle ilgisiz edimlerin sayısından oluşan zaman değil, tam tersine, gerçekleşme nedenleri/erekleri aynı veya benzer olan edimlerin sayısından oluşan zamandır yaşadığımız zaman. Dolayısıyla, yaşadığımız zaman, belli türden devinimlerin oluşturduğu bir yaşama tarzının içinde bulunduğumuzda, varolu-

13 Burada, neden modern olanı değil de antik olanı, yani zaman kavramı üzerine düşünmekle de popüler olan Martin Heidegger dururken neden Aristoteles'i tercih ettiğimiz sorulabilir. Heidegger'in asıl amacı ve problemi Zaman değil, Varlıktır. Heidegger, Varlık'ı tanımlamak için, Zaman'ı araç olarak "kullanır" Örneğin, "Zamanla her şeyden önce değişebilen varolanlarda karşılaşır", "En son varlık olanağı içinde kavranan Varolma, zaman içinde değildir, *bizzat zamanın kendisidir.*" (Heidegger, 1996: 85) gibi ifadeleri bunun bir kanıtıdır. Ve daha önemlisi, Heidegger'in zamanla ilgili yargıları, aslında, Aristoteles'in zamanla ilgili ortaya koyduğu bilginin ontik bir yorumudur.

şumuzu bu yaşam tarzının olanaklarına göre gerçekleştirmeyi erek edinerek, bu ereksel nedenle eylemde bulunma durumunun ve bu durumun bir momentle başlayıp bir başka momentle biteceği döneme kadar devamlılığının zamanıdır. Thomas S. Kuhn'un terimleriyle söylersek, yaşadığımız zaman, kişilerin dünyayı, hayatı ve olup biteni algılamasında ve edimleri gerçekleştirmesinde kısa veya uzun bir dönem belirleyici olan belli bir paradigmanın, yani belli bir değer yargıları dizisinin geçerli ve hâkim olduğu zaman sürecidir.

Yani, yaşadığımız zaman kavramı, bir yandan mekânı gerekli kılarken, diğer taraftan da bu mekânda devinimde bulunan "biz"i işaret etmektedir. Bu bakımdan, (yaşadığımız) zamanı dile getirmek, edimsellik içindeki kendi varoluşumuzu dile getirmektir.

Burada, "biz" derken kastedilen hem içe kapanmayı hem de ötekini yağmalamayı dile getiren özcülükle ıralı aşkın teoriler değil, tecrübenin varoluşa içkinliğidir. "Biz" ifadesi, kuşkusuz farklı halde olma fenomenine vurgu yapmak için tercih edilmiştir. Ama, işaret edilen, farklılık kavramı değil, farklı halde olma durumu. İnsanların yaşadıkları olaylar birbirine benzerdir ama bu benzer olaylarda yüz yüze geldikleri problemler ve onların insana yükledikleri birbirinden farklıdır. Başka bir deyişle, başımıza gelen olaylar birbirine benzese de bu olaylar karşısındaki ruh durumlarımız birbirine benzemez. Ruh durumumuz kaygılarımızın, pişmanlıklarımızın, başarısızlıklarımızın veya tersi durumların içerikleriyle ıralıdır. Ruh durumumuzun içerikleri farklı olduğu denli, yüz yüze geldiğimiz problemlerden farklı ruhani tecrübeler ediniriz. Ruhumuzun işlenmesi (cultura animi) olanağının gerçekleşmesinin koşulları aynı türden değildir. Farklı halde olmak derken kastettiğimiz koşulların eşitsizliğinden kaynaklanan durum. Şiir, ruhani tecrübenin doğrudan taşıyıcısıdır, kendi varlığını koruduğu evidir. Şiiri diğer türlerden ayıran temel fark, bize göre, şiirin, ruhani tecrübeyi doğrudan taşıma olanağına sahip oluşudur. Biz derken de kastettiğimiz bu farklı tecrübedir.

Bu durum, şiirin aslında bir itiraf biçimi olduğunu dile getirir ve şiiri, onu, bir itiraf biçimi olarak düşündüğümüz oranda

vazgeçilmez kılar. Şiir, itirafla ilgili bir ruh durumunu dile getirir. Şiirdeki ruh hali, bir tür itiraf etme halidir. Ama kuşkusuz herhangi bir yaşantının itirafı değildir şiir. İtiraf suç fenomeniyle ve yaygın olarak da hukukla bağlantılı düşünülen bir kavram. Dolayısıyla, itiraf etmek, kişinin suçunu veya yerinde olmayan bir davranışını, yani başkaları için bilinmesi sakıncalı görülen bir gerçeği saklamaktan vazgeçmek demektir. Şiir için önemli olan, suçun veya itiraf etmenin hukuksal boyutu değil, ontik boyutudur, itiraf etmekle varlıksal olarak yaşadığımız durumun ve varlığımızda ortaya çıkan değişimin ne olduğudur. Bu bağlamda itiraf, kişin çıkışsız kaldığı durumda çözümsüz olanı dile getirmesi demektir ve günahtan bağımsız olduğu ölçüde kişinin kendi kendisiyle baş başa kalması durumunu ortaya çıkarır. Modern şiir, tam da bu ölçüde itirafla bağlantılıdır. Bu bakımdan, özelleştirerek dile getirirsem, felsefi şiir, bir itiraf şiiridir.

Şiir bir itiraf ise veya itiraf olması gerekiyor ise, bu itiraf, şiirde konuşan anlatıcı benin neliği bakımından bir kimliği ve bu kimliğin varoluşunu gerekli kılar. Başka bir deyişle, herhangi bir ideolojiye angaje olmuş veya enformasyonla konuşan, yani buluş ve keşifleri kendine ait olmayan anlatıcı benin şiiri, bir itiraf şiiri değildir. Çünkü her iki tür şiirde de konuşan özne bir varoluş düzleminde değil, bir zihin düzleminden konuşmaktadır. Bu tür şiirde, konuşan özne, konuştuğu konu hakkında her şeyi bilmek ve kendinden eminlikle ıralı bir ruh durumu içindedir.

Şiirin neliğini romanın neliğiyle kıyaslamak, modern şiirin itirafla ilgili bir ruh durumu olduğu tezini güçlendiricidir. İngiliz romancı John Fowles, "Şiirlerin Önsözü" başlıklı yazısında, şiirle roman arasında, benim de katıldığım bir ayrım yapar. Fowles'a göre, romancı, gerçek yaşam karşısında kişisel yetersizlik hissi içindeyken, kimi şairlerin retorik amaçlı maske takmalarına rağmen şairlik bir hilekârlık değildir. Şairlik, hilekârlık dışı da değildir, tam tersine, şairlik, anti-hilekârlıktır. Bu etkileyici bölümü tamamen alıntılamak gerekecek burada:

> Şiir sizin ne olduğunuzu ve ne hissettiğinizi söyler; romansa, yaratılmış karakterlerin ne olduğunu ve ne düşündüğünü söyler. Ancak çok saf okurlar bir romancının yarattığı

> kişilerin ve bunların görüşlerinin, yazarın gerçek kişiliğini gösteren, güvenilir bir kılavuz olduğunu düşünebilir. (...) Kişinin kendi özel kişiliğini romana koyması bayağı zordur; şiirin de dışında tutması zordur. Romancı sahnedeki bir aktör gibidir ve özel kişilik, romanın seremonilerinde, halka mal olmuş üstada boyun eğmek zorundadır. Romancının temel dinleyicisi diğer insanlardır. Şairinkiyse kendi benliğidir. (Fowles, 2004: 55)

Şairin beni, Aristoteles'in terimleriyle söylersek, tekil ben değil, tekil olanda tümeli içeren bir bendir. Tekil olandaki tümel ise, biz ifadesinin felsefi olarak dile getirilişinden başka bir şey değil.

Türk Şiirinde Yaşadığımız Zaman Tahayyülü

Yaşadığımız zaman tahayyülü, Türk şiirine Nâzım Hikmet'in şiiriyle girmiştir.

Nâzım Hikmet'in, her ne kadar Rus fütürizminden etkilendiği belirtilse de, şiirini, bu kaynakta olmayan bir tarzda yaşadığımız zaman fenomeni üzerine kurmuştur. Nâzım Hikmet'in şiiri, sadece teknik bakımdan değil, aynı zamanda, şiirinin tinsel evreninden sudur eden değişim tahayyülüyle de Türk şiiri ortamında olduğu kadar, okurunda da etkili olmuş devrimci bir durum yaratmıştır. Bu değişim tahayyülü, yaşadığımız zamanın talebini dile getirmekle ıralıdır. Ancak, gençlik dönemi şiirleri hesaba katıldığında, Nâzım'ın şiirindeki yaşadığımız zaman, bu şiirde konuşan öznenin tecrübesini değil, tersine, dünyada yaşanan zamandır. Talep edilen bu değişimlerden biri, teknolojik gelişimin kolaylaştırdığı gündelik yaşama dayalı modern hayat iken diğeri "dünya devrimi hemen şimdi!" savsözüyle özetleyeceğimiz 20. yüzyılın başında ortaya çıkan sosyalist devrimdir. Nâzım Hikmet'in bu şiirleri, o dönemde yaşanan politik sorunun, sadece bir ülkede değil, doğudan batıya, kuzeyden güneye hemen hemen dünyanın bütün ülkelerinde mevcut olduğunu imlemektedir. Bu bakımdan, Nâzım'ın, şiirlerine içkin olan etkileyici özellik evrenselcilik tahayyülü-

dür. Evrenselcilik ilkesi, Nâzım Hikmet'in şiirinin bütününe ait temel ıralardan birini oluşturur. Evrenselciliğin neliği bakımından Nâzım Hikmet'in şiirinde iki süreçten söz etmek olanaklı. Bu ilke, onun olgunluk dönemi şiirlerinde deneyimi dile getiren bir ontos'a dayanırken, gençlik dönemi şiirlerinde, ideolojik söylemi dile getiren epistemeye dayanır. Bu nedenle, ilk dönemdeki evrenselcilik anlayışı daha keskin bir ülküyü dile getirirken, ikinci döneminde ise, daha içli sağduyuyu dile getirmektedir. (Kayıran, 2002: 50)

Ancak bu türden bir evrenselcilik, yani genel geçerliliğin coğrafi genişlik/bütünlük üzerinden tasarımı, evrenselcilik anlayışının sadece bir yorumudur[14]. Bir şiirde dile getirilen problemin, Şili'deki devrimciden Filistin'deki bir direnişçiye, İspanya İç Savaşı'ndan Vietnam Savaşı'na kadar bir atıf stratejisi üzerinden kurulması, evrenselciliğin coğrafi tümelliğin üzerinden kurulması demektir. Ancak buradaki coğrafi tümellik, mekân tecrübesiyle değil, zaman üzerinden kurumakta, yani söz konusu tarihsel dönemdeki eşzamanda aynı nedenlerle gerçekleşen olaylar arasındaki benzerliğe vurgu yapılarak dile getirilmektedir.

Bu türden evrenselciliği, Türk şiirine Nâzım Hikmet getirmiştir ve Nâzım'dan günümüze, şiirini bu türden bir evrenselcilik anlayışıyla yazan bütün şairler Nâzım Hikmet'in bulduğu bu yoldan ilerlemektedir.[15] Bu türden bir evrenselcilik, aslında enternasyonal bir özelliktir. Dolayısıyla, Nâzım Hikmet'in şiirindeki yaşadığımız zaman da aslında, enternasyonal zamandır. Bu enternasyonal zaman, kendi gerçekliğimizden değil, hayali bir yaşadığımız zaman üzerinden kurulmuş bir enternasyonal zamandır.

Bu kaygının teorik olarak dile getirilişi ise, kuşkusuz Yahya Kemal'e ait; ama Nâzım Hikmet'in şiirinin "gövdesi" belirdikten, bu şiirin tinsel evreninin çatısı kurulduktan sonra. Yahya Kemal, ölümünden iki yıl önce kaleme aldığı 15 Ocak 1956 ta-

14 Evrenselcilik, yani bütün insanlar için genel geçer olacak bir şiirsel imge veya tasarım, insanın neliği üzerinden, insanın yüz yüze geldiği çıkmaz durumu üzerinden de kurulabilir ve böyle bir evrenselcilik olanak dahilindedir. Nitekim "insani olan hiçbir şey yabancı değildir" sözü, bu türden bir evrenselciliği dile getirir.

15 Örneğin Hasan Hüseyin, örneğin Sezai Karakoç, örneğin Enis Batur..

rihli "Memleketten Bahseden Edebiyat" başlıkla yazısındaki[16] şu soru, sözünü ettiğim bu kaygıyı dile getirir:

> "Acabâ, bizim vatanımız gibi, geniş bir memleketi olup da, onu aslaa göremeyen, gözleri ecnebî bir âleme dalmış ve yalnız o âlemden bahseden başka bir millet var mıdır?(...) Avrupa kültürünün memleketine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkamadık; hâlâ bocalıyoruz. Milli ihtiyâcı hiç duymadan ve duyar yaratılışta olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar *mektep'i gaye* telâkki ediyorlar; lâkin *mektep* vâsıtadır, *gaaye* bizim milletimizdir."[17] (Y. Kemal, 1971: 142)

Yahya Kemal'in dile getirdiği bu problem, Türk şiir anlayışının temel sorunsalını oluşturmaktadır.

Bu poetik problem, aslında, Yahya Kemal'in temel kaygılarından biridir. Bu temel kaygı, onun sadece bu yazısında değil, başka yazılarında da, örneğin "Edebiyatımız Niçin Cansızdır", "Kalble Dil", "Acıların Tadı", "Eski ve Yeni Şiir", "Ali Emiri ve Yeni Şiir" gibi yazılarında da mevcuttur. Buradan hareketle diyebiliriz ki, mektep'i değil, memleket'i düzlem edinen bir şiirin olanağının ne olduğu sorunu, bir şair olarak Yahya Kemal'in temel sorunu olmuştur. Bu konuda, başka hiçbir şairin olamadığı

16 Bu yazının şiir kamuoyuna sunuluş tarihi hesaba katıldığında, Yahya Kemal'in, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin 1956'ya kadar olan sürecine ilişkin ciddi bir eleştiri de geliştirdiği, en azından "Uyarı"da bulunduğu gözükmektedir. Ancak bu yazı, sunuluşundan bugüne, Türk şiirinin gelişimi içinde, ne tartışılmış, dahası sanırım pek de kaale alınmamış görünmektedir.

17 Bu sözler, bugün olabileceği gibi o gün de "milliyetçilik"le suçlanmaya açık olmakla ıralı olsa gerek ki, Yahya Kemal, kaygısının milliyetçilik olmadığını dile getirerek, düşüncesinin böyle yorumlanmasının yolunu şu sözlerle kapatır: "Avrupa irfânından bir yerli edebiyâta gelmek, demin dediğimiz gibi *mektepten memlekete* dönmek, mutlaka, bir milliyetçi müddeâsı değildir. Bu müddeâ, fikirlerde, sağdan sola kadar herkesin müddeâsı sayılır. En ziyâde sol olanlar bile bir edebiyâtın ancak bir cemiyetin ve bir iklîmin ifâdesi olacağını teslîm ederler. (...) Bu müddeânın uğrayabileceği yanlış bir tefsir vardır; buna şimdiden cevap vermek yerinde olur. Edebiyat havasının sırf memleket havasından ibâret olamıyacağını farzedenler, Avrupa irfânını bertaraf etmek, sırf kendi kendimize kapanmak gibi bir iddiâ sürüldüğünü zannederlerse de beyhûde yere şüphelenirler." (Y. Kemal, 1971: 143)

denli pekindir Yahya Kemal. Bu pekinliği onun sesinde de buluruz.

Yahya Kemal'in sesinin belki de en önemli özelliği, bu sesin kendine aitliğinde ortaya çıkar. Bir kişinin sesinin kendine ait olması derken kastettiğim, söz konusu kişiye ait sesin, kendi problemini ve bu problemi aşmaya yönelik çabalarının sesi olmasıdır. Yahya Kemal'in yazılarında konuşan öznenin sesini irdelediğimizde, onun sesinde, sanki on yılını Paris'te geçirmemiş, başkalarından etkilenmemiş, yani başkalarının problemini ve bu problemleri aşmaya yönelik çabalarına ilişkin fikirleri taşımayan veya kendinden elemiş bir kişinin sesini buluruz.

Yahya Kemal'in mektep değil memleket derken vurguladığı kuşkusuz sadece mekân, yani coğrafya değil, mekânla birlikte coğrafyadaki tinselliktir de.

Biz, politik olanın, öznenin kendinden değil, öznenin bulunduğu mekânla bağından/ilişkisinden kaynaklandığını düşünüyoruz. Politik olanın kaynağı, özne değil, öznenin bulunduğu mekândır. Fredric Jameson'un belirttiği gibi: "Gündelik yaşamımızı, ruhsal deneyimlerimizi, kültürel dilimizi belirleyen artık zamansal kategoriler değil, mekânsal kategorilerdir." (aktaran: Işık, 1994: 8) Mekân eşzamanlılık demektir. Eşitsizliğin görülmesini sağlayan temel veri zaman/tarih değil, mekândır. Tarih eşitsizliğin rasyonelleştirilmesidir. Edward Soja'nm ifadesiyle söylersek: "Pratik ve kavramsal dünyanın kapılarını bizlere açan, tarihi yapmaktan ziyade coğrafyayı kurmaktır." (aktaran: Işık, 1994: 9) "Mekân, kendi başına varlığı olan bir nesne değil, özellikle kapitalist üretim tarzında verili toplumsal ilişkiler sonucunda üretilen bir nesnedir; insan toplumlarınm kurmuş oldukları yapıların ve ilişkilerin belirleyeni değil, ürünüdür." (Işık, 1994: 18)

Şiirin tinsel evreninin nasıl olanaklı olduğu sorusunu hesaba kattığımızda, imgenin uzamı, mekânla, mekânda devinim halinde olanın betimlenmesiyle olanaklılık kazanmaktadır. Şiirde önce ile sonra dile getirilebilir ancak imgede zamanın betimlenmesi olanaklı değildir. Varlığı mevcut olmayanın imgesi de olanaklı değil. Buna rağmen, bir şiirin bütünlüğünde, zamanın ilerlediği duygusuna kapılmamız, ya o şiirin içerdiği hikâyeden ya da şiirdeki devinimi sağlayan imge sayısından kaynaklanır. İmgenin

bizi etkileyen duygu derinliği ise, yaşadığımız tecrübenin tinselliğini taşıyıp taşıyamamasıyla ıralı.

Yahya Kemal'in argümanı, Türk şairleri tarafından sorun edinilmemiştir. Tam tersine, yüz yıl boyunca, Türk şairleri, Batıda sürekli yeni bir mektep aramış, her kuşak bir önceki kuşak karşısında bu yeni mektep'in poetik argümanlarını ithal ederek kendisine bir varlık alanı oluşturma gelmişlerdir. Mektep'ten memlekete dönülmemiş, mektep'ten bir başka mektep'e geçilmiştir. Türk şiirinin dünü bu edim üzerine kurulmuştu; on beş yıl önce de bunun verileri mevcuttu, bugün de. Yazılan, insanın, bulunduğu coğrafyada yüz yüze geldiği problem içinden anlatımı olmamış, ama daima yaygın olarak yapılan farklı *mektep*lerin bakış açılarından üretilmiş tahayyüller olmuştur. Örneğin, Nâzım Hikmet'in gençlik döneminin bir kısım şiiriyle, Sezai Karakoç veya Enis Batur'un temsil ettiği şiir tahayyülleri, bu türdendir.

Burada amacımız Sezai Karakoç gibi bir şairi incitmek değil[18] kuşkusuz ama bizim problemimizi netleştirmesi bakımından da açılım sağlayıcı bir örnek durumundadır: Nâzım Hikmet'in *Beneri Kendini Niçin Öldürdü?* veya *Taranta-Babu'ya Mektuplar* ile Enis Batur'un *Opera* veya *Doğu-Batı Divanı*[19] bizim için ne denli ecne-

18 Her şeyden önce ve en önemlisi, Türk şiirine Müslüman-özneyi kazandırmış olması nedeniyle. Hem de çok erken bir tarihte, 1953 Eylül'ünde yazılmış ve 1962de yayımlanan *Şalıdamar*'da yer alan "Ötesini Söylemiyeceğim" şiiriyle. İlk defa dile getirilenin ilk defalığını teslim etmek, ilk defa olanı dile getirenin doğal talebidir. Ancak bu şiirde konuşan anlatıcı-ben de, Türkiyeli değil, Tunusludur. Yani, bizim yüz yüze geldiğimiz problemlerin gerçekliği değildir bu şiirde dile getirilen, Tunusluların gerçekliğidir. Kuşkusuz, bu şiirde bir ortak duygu alanı söz konusudur. Ancak bu duygu alanının dayandığı ortak temel, İslami ideolojidir. Bununla birlikte, dış dünyanın gerçekliği karşısında, bu dış dünyadan bağımsız bir şekilde seyir eden ve insanın iç dünyasından oluşan bir kaplam alanına sahip insanın ruhsal varlığına ait sesin şiiri olması ölçüsünde, Sezai Karakoç'un şiiri, bizim için önemlidir. Biz buna, kendine uygun bir varoluş alanı bulamayan öznenin kendi iç varlık alanında seyir eden sesin şiiri de diyebiliriz.

19 Gregory Jusdanis, Üçüncü Dünya ülkelerinin, modernlikle, yani Batı'yla ilk karşılaşmalarının, gelenek-modern, doğu-batı, klasik-çağdaş gibi ideolojik karşıtlıklarla dolu bir akıntıya kapılmasına neden olduğunu ileri sürer. Ona göre, bu toplumların yazarları bu gerilimleri, hayali olarak da olsa aşmak için özerk estetik ithaline girişmişlerdir. Jusdanis'e göre, Yunanistan toplumu da, modernlikle ilk karşılaşma anında yaşamıştır bu gerilimi ve estetik ithal etme durumunu. (Jusdanis, 19981: 2) Cumhuriyet dönemi Türk şiirini dikkate aldığımızda, Türkiye'deki bu sürecin, Yunanistan'dan oldukça farklı bir seyir →

biyse, Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* da o denli ecnebidir. Her üç bağlam da, bizim yaşadığımız dünyada yüz yüze geldiğimiz problemlere yabancı bir dünyanın tahayyülünü dile getirirler. Anakroniktirler. Dile getirilen, ilişkilerimizin gerçekleştiği, problemlerimizin ortaya çıktığı mekân değil, tasavvur edilen, bizim için toposu olmayan ecnebi bir mekândır. Her üç yapıt da yaşadığımız zamanın tecrübesini değil, yaşadığımız zamana önerilen ideolojik tahayyülü dile getirirler. Aynı coğrafyada yaşanan probleme ilişkin olduğunu iddia eden yapıtların, her ne kadar birbirinden farklı bakış açılarının sonucunda yazılmış olurlarsa olsun, söz konusu coğrafyada yaşanan zamana ait ortak bir tecrübeyi dile getirmesi gerekir. Oysa tam tersine, her üç yapıt da, sanki başka başka çağların ve dünyaların yaşadığı zamandan söz ediyorlar gibidir. Kuşkusuz, söz konusu şairlerin yüz yüze geldiği problemi aşmaya yönelik bir arayışın kitapları olmuştur sözü edilenler. Ama her üç kutup da, probleme ilişkin ileri sürdükleri çözüm önerilerini, hareket noktalarını bizim varoluşumuzdaki bileşenlerden sadece birine indirgeyerek oradan hareketle seçeneklerini üretmeye çalışmış oldukları görünmektedir.

Bizim bugün içinde bulunduğumuz *yaşadığımız zaman* bağlamının temel sorunsalı, kendimizi "el" durumunda his-

izlediği görülmektedir. Türk şiiri, Türkiye'nin modernlikle ilk karşılaşma sürecinde, gelenek-modern, doğu-batı, çağdaş-klasik gibi karşıtlıklarla bölünmemiştir. Türk şiiri ortamında, 90'lı yıllara kadar modern-gelenek, doğu-batı, klasik-çağdaş gibi karşıtlıklar temelinde poetik bir tartışma mevcut olmamıştır. Bizce bunun nedeni, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin ortaya çıkış yıllarında özerk estetik ithalinden özellikle uzak durulmuş olmasıdır. Türk şiiri ortamına Batı'dan estetik ithal etme çabaları –ilginçtir– 1977 1 Mayıs'ından sonraya rast gelir ve ancak 1980'den sonraki kültürel ortamda başarıya ulaşır. Dolayısıyla, Türk şiirinde, gelenek-modern, doğu-batı karşıtlığı, yani bu karşıtlık temelinde ortaya çıkan poetik tartışmalar da bu ithal sürecinden sonra 90'lı yıllarda ortaya çıkacaktır. İşte, bize göre, Enis Batur, bu özerk estetik ithal etme sürecinin temel aktörü ve bu anlayışın Türk şiiri ortamında başarıya ulaşmış ilk ve en arı, katışıksız ve homojen olanın temsilcisidir. Yahya Kemal'in kelimeleriyle söylersek, Enis Batur, estetik bakımdan, herhangi bir mektep'in taşıyıcısı anlamında temsilcisi değil, mektep'in kendisidir. Batur, şiirinin sadece estetik dilini değil, şiirinin kökenlerini dayandırdığı miras bakımından da mektep'e aittir. Şiirin dayandırıldığı bu miras, Latin şiiridir. Enis Batur'a kadar gelen süreçte, ondan önce de estetik ithal etme çabasında olmuş şairler mevcuttu. Ancak, daha önceki girişimler, arı değildir, arı da olmak istememişler daima örneğin Divan şiiriyle bir sentez çabası içinde olagelmişlerdir. Bu nedenle, Enis Batur, Batılılaşmacı akımın ilk arı temsilcisidir, dolayısıyla, Türk poetikasının üçlü sacayağından biridir.

setmemizde açığa çıkmaktadır. Türk şiiri ortamında, bize önerilen ütopik kurtuluş idealleri/tahayyülleri/biçemleri, bizi varlıkta el durumuna düşürmektedir. Sosyolojik bir bağlamdan söz etmiyorum. "El" olmak, bir yabancılaşma durumu değil ama bir "öteki" durumu da değil. El olmak, bir veraset bağının olmadığı bir durumu dile getirir. Veraset duygusunu yitirmiş bir çağda yaşıyoruz. Dahil olmak, angaje olmak, varlığa katılmanın, varlıkta kendimize bir "yer" bulmanın yaygın temel koşulu durumunda. Dahil veya angaje olmak, kendinizde olanla varolmak değil, tam tersine, dahil veya angaje olunanın varolmasına, "eklem" olarak "eklemlenme" durumunda olmak demektir.

Bizim için, bugün şiirin temel sorunu budur ve felsefi şiir kuramı, şiirin, insanı, sadece onun içinde bulunduğu bu varlık probleminden hareketle dile getirmesi gerektiğini savunmamakta, aynı zamanda, şiirin, insanın bu varlık durumunu nesne edinebilmesinin önündeki zihniyet engelleriyle hesaplaşma sürecini ve gerekliliğini de dile getirmektedir.

Felsefi Şiirin Örnekleri

Türk şiiri yaygın olarak düşünce ifadesi içeren bir şiirdir aslında. Ama bu ifadeler, insanın içinde bulunduğu varoluş durumunu dile getiren ifadeler değil, tersine, ya ideolojik bir bağlanışı dile getirir ya da dünyagörüşü argümanlarıdır. Türk şiirinde düşünce yargısı içermeyen tek şiir, Edip Cansever'in şiiridir; hem şiirinin bütünlüğünde hem de her bir dizede. Herhangi bir Cansever dizesi, düşünce veya fikir içermeyen bir dizedir.

Burada irdelenmek için seçilen örnekler, belli bir felsefi öğretinin söylemini ve argümanlarını dile getiren şiirler değil. Felsefi şiir, belli bir felsefi öğretinin argümanlarına veya kavramlarına göre yazılan şiir değil çünkü, insanın varoluş durumuyla ilgili felsefi bir problemi dile getiren bir şiir. Yahya Kemal'in "Atik Valde'den İnen Sokakta", Cahit Külebi'nin "Tokat'a Doğru", Sezai Karakoç'un "Hızırla Kırk Saat-2", Meh-

met Taner'in "Kuru Ayaza Bıraktın Beni", Ebubekir Eroğlu'nun "Aldı Fehîm", İsmail Uyaroğlu'nun "Konsomatris", Turgay Fişekçi'nin "Sevgi Bağrı", bu türden şiirlerin bazıları.

Hareket ettirici soru: Farklı estetik anlayışlarla yazılmış olan bu şiirleri, felsefi şiir kılan özellik nedir? Bu şiirlerin dikkat çekici ortak özelliği, şiir kişilerinin bir çıkışsızlık durumu içinden konuşmalarında açığa çıkmaktadır. Bu şiirlerin bir diğer temel özelliği ise, yaşadığımız zamanda yüz yüze geldiğimiz problemleri göstermesidir.

Bugünün yaygın olan okuma anlayışıyla ifade edildiğinde, "Atik Valde'den İnen Sokakta" ile "Hızırla Kırk Saat-2"nin veya "Tokat'a Doğru" için, gelenekle modern arasına sıkışmış bireyi dile getirdiği veya zamansal atmosfer bakımından premodern bir dünyanın fotoğrafını oluşturdukları söylenebilir. Bu benim, *sosyolojik zihniyete dayalı okuma* dediğim bir okuma tarzı.

Türk şairi özellikle 80'li yıllardan sonra bir tür sosyolojik zihniyete yakalandı. Şairin, sadece olup bitene ilişkin değerlendirmelerinde değil, şiiri alımlama tarzında da yaygın olarak ortaya çıkan bir zihniyet bu. Sosyolojik zihniyet, eleştiri nesnesi edinilen şairin şiiri ile o şairin içinde yaşadığı toplumun geçirdiği sosyolojik değişim dönemleri arasında bir neden-sonuç bağıntısı kurma, bütün metni bu bağlama indirgeme eğilimindedir. Dolayısıyla bu bakış tarzını, sorunlu kılan temel özellik, onun indirgeyici tavrında ortaya çıkmaktadır. Ancak, burada söz konusu olan ne yöntemsel bir tutum ne de bilimsel bir edim. Meslekten toplumbilimci olan bir eleştirmenin bakış tarzı, Türk şiiri ortamında henüz mevcut değil. Dolayısıyla sözünü ettiğim, şair veya şiir eleştirmenlerinin, şiiri veya o şiirin şairini, şiirin tinsel evrenindeki öznenin varoluş durumunu göz ardı ederek adlandırmaya/betimlemeye çalışmasıdır. Ancak burada da bir tutarsızlık, daha doğrusu bir tahkiye durumu söz konusu. Bu tutarsızlık ve tahkiye durumu, ötekinin şiirini sosyolojik zihniyetle adlandırıp tanımlamakta bir sorun görmeyen kişinin, nedense kendi edimlerini veya yapıtlarını sosyolojiden çok, felsefi olmaklıkla tanımlanması gerektiğine ileri süren eğilimlerinde ortaya çıkmaktadır. Bu bakış tarzı, postmodern kavramının Türkiye'deki fikir ortamının kültürel

terminolojisine girmesinden sonra ortaya çıkmıştır.[20] Sosyolojik bakış tarzı, aslında, postmodern zihniyetin ürettiği bir bakış tarzıdır.[21] Bu bakış tarzının en yaygın ve popüler kavramlaştırması, "gelenek ile modern arasına sıkışmak" ifadesine ortaya çıkmaktadır. Bu bakış tarzından nasibini alan şairlerden biri de hiç kuşkusuz Yahya Kemal olmuştur. Paris'e "firar" etmiş, 19. yüzyıl Fransız şiirini kendi evinde tanımış bir şair neden bu şiiri model edinen bir şiir yazmaz, diye. Şimdiye kadar üzerinde durulmamış veya keşfedilmemiş olmasına rağmen, şairin "Atik Valde'den İnen Sokakta"[22] (veya "Hızırla Kırk Saat–2" ile "Tokat'a Doğru") adlı şiiri, sosyolojik bakış tarzının prototip verilerinden biri olarak algılanmaya açıktır.

"Atik Valde'den İnen Sokakta", oruç tutmayan (veya oruçlu olmayan) şiir kişisinin, iftar vakti, sakinlerinin oruçlu olduğu bir mahallede ruhani bir gerilim içinde yapayalnız kalışının ve kendini el durumunda hissedişinin şiiridir. Bu şiirde tartışılan, ne şiir kişisinin ne de mahalle sakinlerin yaşayışını düzenleyen değerlerin hangisinin diğerinden daha üstün olduğu değildir. Şiir kişisi, her ikisini de benimsediği bu değerlerden birini tercih ettiği için diğer değer karşısında el durumuna düşer. Bu yargı, "Tokat'a Doğru"daki şiir kişisi için de geçerlidir. Bu iki şiir, bireyin, gelenek ile modern arasına sıkışmasını dile getirmektedir biçiminde yorumlanamaz. Ancak, bu iki şiirden hareketle, olsa olsa ilerleme fenomeninin insanın varoluşunda telafi edilemez tinsel bir yara açtığı ileri sürülebilir. Ancak, kendisine öğretilen dünyanın gerçekte öyle olmadığına yönelik başkaldırı "Hızırla Kırk Saat–2" ile "Kuru Ayaza Bıraktın Beni"de açığa çıkar: "Hızırla Kırk Saat–2"nin açılış bölümü şöyle: *"Ey yeşil sarıklı ulu*

20 Postmodern kavramı, aslında modern kavramından önce girmiştir Türkiye'deki fikir ortamına. Nitekim postmodernizm veya postmodernlik kavramları, 90'lı yılların başında Türkiye'ye girdiğinde, modern, modernlik, modernizm kavramlarıyla ilgili herhangi bir kaynak söz konusu değildi. Türkiye'deki şiir ortamında ise, başlığında "modern" kavramı geçen tek kitap, Doç. Dr. Seçkin Ergin'in *Modern Amerikan Şiirinde Yabancılaşma* adlı kitabıydı.

21 Bu ifade, tanımlama maksadıyladır; yoksa bunun postmodern olmasından dolayı gösterilen bir tavır değil.

22 Örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "Atik Valde'den İnen Sokakta" şiirini keşfetmemiş veya keşfedememiş olması dikkat çekicidir. Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in öğrencisi ve takipçisi olarak gözden kaçırmaması beklenirdi.

hocalar bunu bana öğretmediniz/Bu kesik dansa karşı bana bir şey öğretmediniz/Kadının üstün olduğu ama mutlu olamadığı/Günlere geldim bunu bana öğretmediniz/Hükümdarın hükümdarlığı için halka yalvardığı/Ama yine de eşsiz zulûmler işlediği vakitlere erdim/Bunu bana söylemediniz."

Mehmet Taner'in "Kuru Ayaza Bıraktın Beni" adlı şiirindeki gerilim ise, (itikatlı) insanın zayıflığı ile Allah'ın yardımı dokunmayan güçlülüğü arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır. *"Beyaz çarşafların üzerinde/Sağıma dönemez'm/Soluma dönemez'm (...) "Rahim'den aldın/İnce yağan kar altında/Kuru ağaca döndürdün/Kuru ayaza bıraktın beni"* "Kuru Ayaza Bıraktın Beni", Türk şiirinin, insanın ontolojik durumunu dile getiren tek ontik şiirdir.

Trajik Olan

Felsefi şiir olarak değerlendirilmeleri bakımından bu şiirlerin iki ortak özelliği söz konusu. Bunlardan biri, bu şiirlerin trajik olanı dile getirmesi, diğeri ise, bu şiirlere ait tinsel evrenlerin bir iç özgürlük alanı üzerine kurulmuş olmalarıdır.

Türkiye'nin kültür ortamında dramatik olanın, trajik olandan daha yaygın bir albenisi vardır. Türk şairleri de, dramatik olanın peşindedir daha çok, trajik olanın değil. Tekil bütünlüğünde irdelendiğinde, her kişinin hayatı dramatiktir. Ama dramatik olan, trajik olan değildir. Trajik olan kişinin kendi karakterinden, yani itikat ettiği değerlerden taviz vermemesi sonucunda ortaya çıkmaktadır; dramatik olan ise, kişinin kendini ve yaşamını gurur için feda etmesi sonucunda.

Trajik olanın neliğiyle ilgili yaygın anlayıştan hareketle bakıldığında, bu şiirlerin dile getirdiğinin trajik olup olmadığı tartışılabilir. Dahası, yaygın trajik algısına göre bu şiirlerin trajik olanla ilgili olmadığı da ileri sürülebilir. Ancak bu sorun, şiirlerin kendisinden değil, trajik olanın yaygın tanımından kaynaklanmaktadır. Burada trajik olanla ilgili yaygın anlayış derken kastettiğim, "trajik benlik", "trajik duygu" gibi ifadelerinin kullanımında ortaya çıkan cahillik durumu değil, trajik olanın belli bir yoruma indirgenerek tanımlanmasından olu-

şan anlayıştır. Bu bir cahillik durumudur çünkü trajik olan, bizim benliğimizle, öfke veya sevinç gibi duygularımızla ilgili olan bir durum değil, tam tersine bunların dışında, insanın yüz yüze geldiği bir çıkışsızlık durumunda bağlandığı değerlerden birini diğer bir değer için çiğnemesi durumudur (Kuçuradi, 1979: 6). Trajik olanın veya tragedyanın ortaya çıkışı kuşkusuz antik döneme ait. Ancak, sorun, trajik olanın neliğinin, trajik olan olarak adlandırılan metinlerin ortak özelliğine göre değil, bu sınıflandırmada yer alan Antik Grek metinlerinden biri üzerinden tanımlanmasından kaynaklanmaktadır. Trajiğin neliğine ilişkin bu yaygın anlayış, *Aiskhylos*'u, orada da özellikle onun *Prometheus* adlı metnini referans edinir. Bu anlayış neticesinde, *Prometheus*, meydan okumanın, tanrılara, iktidar erklerine başkaldırmanın sembolü haline getirilmiştir. Bu anlayışa göre trajik olan, *Prometheus*'un kendi varlığını feda ederek tanrılara başkaldırması arasındaki çatışmada ortaya çıkar. Böylece, trajik olan, bir yapıtın nihilist bir durumu içerip içermemesine göre tanımlanır hale gelir.[23] Trajik olanın, Aiskhylos'a, onun yapıtları içinde de, *Prometheus*'a indirgenerek tanımlanması, 19 ve 20. yüzyılın siyasal durumundaki devrimci mitostan kaynaklanan bir yorumdur. George Thomson, temelinde ve merkezinde *Prometheus* analizinin yer aldığı *Tragedyanın Kökeni* adlı yapıtının hemen hemen tamamını Aiskhylos'a ayırmıştır. Trajik olan böyle tanımlanıp bu tanımdan hareketle bakıldığında, farklı durumlar trajik olarak adlandırılmakta ve trajik olan bir durum da trajik olarak adlandırılmayabilmektedir. Nitekim, bu bakış açısından hareketle, Türk şiirinde trajiğin olmadığı da dile getirilmiştir. Bu yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtının "Giriş" bölümünde, Louis Massignon'un, Müslüman sanatlarında trajedinin ve trajik hissin yokluğunun nedenini, İslam'ın Allah'tan başka varlık kabul etmemesine, böylece hayatı bir gölge oyununa indirgemesine bağlamasını onaylar ve "Aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici teza-

23 Bu türden bir okuma için bakınız: *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*, Charles I. Glicksberg

hürleri olan bir dünyada elbette trajedi olamazdı." der.[24] (Tanpınar, 2006: 39)

Öncelikle söylemek gerekir ki, trajik durum bir nihilist durum değildir. Nihilizm, kişilerin, değerlere inancını veya bağlılığını yitirmesi durumudur. Nihilist durumda, kişiler varolan değerleri açıktan reddetmeyebilirler. Nihilizm, kişilerin, ahlaki değerleri, sözlü olarak savunmalarına rağmen, yaşamlarında söz konusu değerlere değer vermemeleri, değerleri eylemlerinin nedeni olarak görmemeleri durumunda ortaya çıkar. Dolayısıyla, nihilizm, kendi çıkarlarından başka "değer" tanımayan, kendi çıkarları için değerleri harcayan kişilerin durumunu dile getirir. Türk şiiri ortamında kimi şairlerin nihilist veya nihilizm kavramına olumlu bir anlam atfetmelerinin nedeni, yukarıda işaret ettiğim gibi nihilist durum ile trajik durumun birbirine karıştırılmasından kaynaklanıyor olsa gerek.

Kendi varlığını tehlikeye atarak bütün değerlere veya iktidar erkine başkaldırma durumu da değildir trajik, tam tersine, Max Scheler'i izleyerek dile getirirsek, trajik olan, "belli bir durumda iki yüksek (ve olumlu) değerin yan yana gerçekleşememesinde, birinin gerçekleşmesi için diğerinin yok olması gerekliliğinde ve kaçınılmazlığında ortaya çıkar" (Kuçuradi, 1979: 38). Yani, trajik, kişinin, bir değer harcama durumu değil, tam tersine, kişinin, bir değeri korurken diğerinin harcandığı bir durumda olmasıdır.

Trajik olanın, *Prometheus* merkez edinilerek Aiskhylos üzerinden değil, tragedyayı en yüksek olgunluğuna vardıran[25] Sophok-

24 İslam'ın Allah'tan başka bir yüce varlık kabul etmemesi anlayışı ile Müslüman sanatlarında trajedinin yokluğu arasında kurulan neden-sonuç ilişkisi, İslam edebiyatındaki diğer türlerden, örneğin hicvin neliği hesaba katıldığında, (olgusal bakımdan) geçerli değildir. İslam'ın, Allah'tan başka varlık kabul etmemesi, trajedinin yokluğunun nedeni olurken, neden, hedefi, muhatabının, yani öteki'nin ırzını, namusunu ve şerefini alçaltmak olan hicvin ortaya çıkmasını ve 20. yüzyıla kadar devam etmesini engelleyememiştir? Müslüman sanatlarında, trajiğin eksik oluşunun nedeni, Aiskhylos'un veya Sophokles'in yapıtlarıyla iletişim kurulamamış olmasıdır. Temsille düşünenin yaratıcılığı, ilkörneğin varlığını gerekli kılar.

25 İki oyunculu tragedyayı üç oyunculu tragedyaya çıkarmıştır Sophokles. Bu, sadece teknik bir başarı değildir. Üç oyunculu tragedyada, kişinin karakteri, iki oyunculu tragedyaya göre, daha derinliğine ortaya çıkmaktadır.

les üzerinden tanımlanması gerekir. Herhangi bir türün neliği, eksik olanla değil, olgunluğunu tamamlamış olana göre tanımlanır. Trajiğin neliği bakımından, her iki şair de farklı bağlamları temsil ederler. *Prometheus*'u dikkate aldığımızda, Aiskhylos'da öne çıkan, insanın kahramanlaşmasıdır, Sophokles'de ise, insanın, diğer kişiler içinde bir kişi olması. Sophokles'de söz konusu olan insanın kahramanlaştırılması değil, insani değerlerinin vazgeçilemez olduğunun gösterilmesidir.

Sophokles, insan yaşamının yazgısal olduğunu ve insanın kendi yazgısından kaçınamayan bir varlık olduğunu göstermişti. İnsan, bir kez tanık olarak kendi yazgısına ait kıldığı şerden başlangıçtan beri başına gelmemesi için kaçınmış olsa da, sonunda ona kendi içinde yakalanır ve sonsuza kadar yalnız kalır. "Atik Valde'den İnen Sokakta"da da, "Tokat'a Doğru"da da, şiirlerin anlatıcı-benleri farklı farklı nedenlerle yüz yüze geldikleri problemlerin sonucunda, kendi iç dünyalarında sonsuza kadar sürecek olan çözümsüz bir çatışmanın içinde varlıkta yapayalnız kalırlar. İlki: *"Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz"* Diğeri: *"Orada, derenin içinde/İki üç çırılçıplak/Alçacık damı düşündükçe/ Gözlerim yaşarıyor, dön geri bak."*

Yukarıda irdelenen şiirlerin tinsel evrenlerinde konuşan özneler, Prometheusvari birer kahraman değil, tam tersine, zaafları da olan birer kişidirler. Bu şiirlerin, bugüne kadar, trajik kavramı açısından okunmamış olmasının nedeni de bu olsa gerek. Belki, sadece Mehmet Taner'in "Kuru Ayaza Bıraktın Beni" adlı şiirinde, öznenin tanrıya Prometheusvari bir karşı çıkışından söz edilebilir, ama bu şiirde konuşan anlatıcı-benin, içinde bulunduğu varoluş durumda başkaldıramayacak denli güçten yoksun olduğunu göz ardı etmememiz gerekir. Bu şiirdeki trajik durum, tam da Tanpınar'ın ileri sürümünün tersine, şiir kişisinin, Allah'tan başka varlık kabul etmemesinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu şiirdeki trajik gerilim, (itikatlı) insanın zayıflığı ile Allah'ın yardımı dokunmayan güçlülüğü arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır.

İç Özgürlük

Bu örnekler hesaba katıldığında, felsefi şiirin endişeli insanın mı şiiri olduğu sorulabilir. Bir bakıma doğrudur, felsefi şiir, şiirin, endişe hali içinde bulunan insana odaklaşmasını dile getirmektedir. Felsefi şiir, angaje olmuş zihnin değil, iç özgürlük durumunda olan öznenin şiiridir. İç özgürlük, dünyevi deneyimden yoksun öznenin ruhani durumunu dile getirir. Dünyevi deneyim derken kastettiğim, ne teolojik bağlam ne de toplumsallaşma bağlamıdır; tam tersine, edimlerini kişisel çıkar, iktidar veya statü erki elde etmek için, yani dünyevi olanı elde etmek için düzenleyen kişinin bu siyasal ve toplumsal hiyerarşi içindeki çabasından oluşan deneyimidir.[26] Yukarıda irdelenen şiirlerin özneleri bir iç özgürlük düzleminden konuşan öznelerdir. Bu örnekler veri olarak ele alındığında, görülmektedir ki, özne, hem bir iç özgürlük durumunda ama hem de kötümser, endişeli bir ruh durumundadır. Endişeli ruh durumu, özgürlüğün sağlamasıdır aslında. Herhangi bir ideolojiye veya erke, yani dünyevi olana angaje olmuş zihin, özgür olamadığı ölçüde endişeli bir ruh durumunda da değildir. Çünkü "endişe, özgürlük baş dönmesidir." (Søren Kierkegaard) Özgür karar veya edim, endişe tarafından takip edilir.

Kaynakça

Aristoteles (1997), *Fizik*, Çev. Saffet Babür, YKY, İstanbul

Beyatlı, Yahya Kemal (1971), *Edebiyâta Dâir*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayını, İstanbul

Fowles, John (2004), *Zaman Tüneli*, Çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Heidegger, Martin (1996), *Zaman Kavramı*, Çev. Saffet Babür, İmge Kitabevi, Ankara

Işık, Oğuz (1994), "Değişen Toplum/Mekan Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi", *Toplum ve Bilim*, Sayı 64-65, Ankara

26 Dünyevi olan, ideolojiye yönelmenin asıl nedenidir; özellikle, iktidardan yoksun ve onu değerli gören kesimler bakımından. Bu türden kesimlere ait kişilerin, iktidar olasılığı kalmayan ideolojilerden iktidar vaat eden ideolojilere yönelmeleri, insanların ideolojilere, etik kaygıyla değil, dünyevi olanı elde etmek amacıyla angaje olduklarını göstermekle ilgilidir.

Jusdanis, Gregory (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul
Kayıran, Yücel (2002), "Nâzım Hikmet'in Şiiri: İronik Algı: Hicivsel Nara", *Güldiken*, Sayı: 28,
Kayıran, Yücel (2005), "İtiraf Değil Fantastik Hiç Değil Parodi", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, Ankara
Kuçuradi, Ioanna (1979), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Şiir Tiyatro Yayınları, Ankara
Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul

Hürriyet Gösteri, Sayı 228, Mart 2007

Felsefi Şiirde Bilgi ve Düşünme

Şiirin temel özelliği, okuyanda kendini bırakmasıdır. Bazen bütün bir şiir, bazen birkaç dize, bazen bir dize ve tabii ki çoğu zaman tek bir dize bırakır kendini bizde. Yeni, farklı ve ilk defa dile gelen bir şiirin gücü buradadır. Onu bir defa okuduğunuzda, o kendini sizde bırakır. Bu dizeyi unutmak istiyorum dediğinizde, bunu başaramazsınız, o dizeyi belleğinizden silip atamazsınız. O dize, sizin dışınızda başkasına ait değildir artık; o dize siz olmuşsunuzdur. Kendinizi, kendinizden söküp atamazsınız. Şiiri edebiyatın diğer türlerinden, örneğin romandan ayıran temel fark da burada gizlidir.

Bu, kendiliğinden olan bir durum, bir ezberleme değil ama. Bir şiirin ezberlenmesi, söz konusu şiir üzerinde çalışmayı, tekrar etmeyi gerektirir. Ezberleme, kuşkusuz törensel olmakla ilgilidir. Sadece ezbere okuma anındaki törensellikten söz etmiyorum. Ezberlenenin omurgası da törensellik içerir. Sesin ve kafiyelerin nakarat şeklinde düzenlenişi, şiirin form olarak törenselleştirilmesidir.

Dolayısıyla, bir şiirin kendini bizde bırakması, estetik formdan kaynaklanan bir özellik değildir. Estetik form, varlıksal bir durumu değil, kurgusal bir düzenlemeyi dile getirir. Bir dizenin kendini bizde bırakması, estetik olmaktan çok, ontik bir durumla ilgili. Ontik durum dediğim, söz konusu dizenin, varoluşumuzdaki bir gerçekliği tanımlaması, o gerçekliğe ilişkin derindeki hakikatin ortaya çıkmasını sağlamasıdır. Kendini bizde bırakan bir dize, bir sondaj işlevi görür böylece. Bilindiği gibi, yeraltında su veya petrol arama işi sondajlarla yapılır. Kendini

bizde bırakan dizeyle, gizemli durumda olan kendi varlıksal bütünlüğümüze bir sondaj vurulur. Dolayısıyla, bir dizenin kendini bizde bırakması demek, o dizenin, kendi varoluşumuzun bir bölgesinde bir açık alan oluşturması demektir (Kayıran, 2005: sayı 1). Varoluşumuzun gizemli karanlığında açık alan yaratan, oradaki bir durumla ilgili bir hakikatin yüzeye çıkmasını sağlayan dizeye, varlıksal sondaj dizesi diyorum. Varlıksal sondaj dizesi vasıtasıyla, sadece şiir ile kendi varlıksal bütünlüğümüz arasında bağ kurulmaz, aynı zamanda, kendimizde olanla bizim aramızda da bir bağ kurulur. Şiir kendini bizde bırakmakla, bizim kendimizde olanla aydınlanmamızı sağlar.

Kendini bizde bırakan şiir, varlığımızda olanı açığa çıkarır. Varlığımızda olanı açığa çıkaran şiir, varlığımıza seslenen bir şiir olsa gerek. Varlığımıza seslenen şiir ise, varlığı dile getiren şiirdir.

Şiir ve Doğruluğu Kesin Bilgi (: Hakikat)

Epistemik şiirden veya ideolojik şiirden değil ontik şiirden söz ediyorum. Ontik şiir, varlığımızla ilgili bilgi üreten/taşıyan şiirdir; ama bu şiir bilgi ürettiği için epistemik şiir değildir. Epistemik veya ideolojik şiirin dile getirdiği bilgi, insanın varlığı hakkında bir düşünme hali içiren bir bilgi değil, başka türlerce veya şairlerce ortaya konmuş enformasyona dayalı bir bilgidir. Epistemik şiir, insanın varlıksal durumunu dile getiren bir şiir olmadığı için öyle; ideolojik şiir, insanı değil, insana ilişkin tasarımları dile getirdiği için öyle. Epistemik şiir insanın varlık durumuyla temas kurmaz, böyle bir sorunu da yoktur zaten. Ontik şiirin dile getirdiği bilgi, içsel bir bilgidir; buna, daha önce adlandırdığım gibi içsel episteme diyorum (Kayıran, 2004: 2). İçsel episteme, epistemik şiirin değil, ontik şiirin özelliğidir. İçsel episteme, kişinin kendi varlık durumuyla bağlantısında, varlıksal sondajla açığa çıkan bilgidir. Epistemik şiirin dile getirdiği bilgi ise, enformasyona dayandığı için, içsel değil, tam tersine, bizim varlık durumumuza aşkın olan dışsal bir bilgidir.

Ontik şiirin verdiği bilgi, insanın varlık durumuna ilişkin bir bilgi ise, bu bilgi hakikati dile getiren bir bilgidir; hakikati

betimleyen veya dile getiren bir bilgi de kesin bilgi olsa gerek. Çünkü kesinlik, değişmezlik demektir. Hakikat terimi de, bütün anlamlarında değişmezliği dile getirir: Asıl, bir şeyin aslı, esas, sadakat, bağlılık, mahiyet, doğruluk, kadirbilirlik. Dikkat edilirse, bunlar etik, ontik ve antropolojik durumların bir arada ortaya çıkmış halleridir. Bu şu anlama gelir; felsefi şiirin nesne edindiği insanın varlık durumu, tek tek olması bakımından sadece ontoloji, antropoloji veya etikle değil, her üçünü de kapsayan bir dile gelme alanı oluşturmaktadır.

O halde, şu kesin: Şiirin dile getirdiği bilgi, doğruluğu kesin bilgidir.

Burada, kimilerine göre "tehlikeli" bir yargı ileri sürdüğümün farkındayım. Biliyorum, pozitivist bilim ülküsüyle ıralı olan 20. yüzyılın yaygın kanısı, kesin bilginin sadece bilim tarafından tümevarım yöntemiyle üretildiğini dile getirir. Evet, biliyorum bilim, kesin bilgi üretir, ama kesin bilgi sadece bilimin nüfuz alanına ait değildir. Kesin bilgi, başka türler tarafından da, örneğin felsefe ve şiir tarafından da elde edilir. Şiir bir tür bilgidir. Ve bu bilgi de, insanın varlık durumuna ilişkin bir ilkliği dile getirdiği ölçüde doğruluğu kesinlik içerir.

Örnek, elbette:

Bende sığar iki cihan ben bu cihana sığmazam
(Nesimi)

Egerçi köhne metâuz revâcumuz yokdur
Revâca da o kadar ihtiyâcumuz yokdur
(Nabi)

İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar.
(Yahya Kemal)

Sıkıldım. Sıkıyor beni bu zamansızlık.
Benliğime yargılıyım sonuna kadar.
Her şey olduğu gibiydi ne korkunç!
Yaprağın tozuna benzer insanın tozu
(Melih Cevdet Anday)

Bağırsam neye yarar, nasılsa duymazlar.
Ben bir kömür ocağının onulmaz göçüğüyüm;
İçimde cesetler ve daha ölmemişler var.
(Metin Altıok)

bir şehir ölürse başka sebep arama
diye yazıyor eski kitaplar
zayıf ruhluların günahları yüzünden
orada da masumdur anneler doğururken
her çocuk bir ilklik getirir varlığıyla
öldüyse şehirler diyor eski kitaplar
günahkârların günahkâr doğurur gibi üremesinden
(Ebubekir Eroğlu)

Bilgi, olmuş olanla, olmakta olanla ve olanaklı olanla, yani olanla ilgilidir; ama olanaklı olmayanla değil. Şairler de, tıpkı bilim adamları veya filozoflar veya romancılar gibi olanı, olmakta olanı ve olanaklı olanı gözlerler, izlerler, hissederler ve onlardan farklı olarak duyarlar. Ama duyulan da, olan, varolmakta olan veya olanaklı olandır, kuşkusuz henüz olmamış olan değil. Olmamış olan hakkında konuşmak, kâhinler ile din adamlarının işidir. Şairlerin dile getirdiği, diğer insanların görmedikleri, yaşamadıkları şeyler değildir, tam tersine diğer insanların da gördükleri, yaşadıkları ama bunu durumlaştırıp dile getiremedikleridir.

Bununla birlikte, burada sözü edilen bilgi, yani şiirin verdiği bilgi, gerçeklikteki olup biteni dile getiren bir bilgi değildir. Gerçeklikteki olup bitenlere ilişkin bilgi, tarihin sığası içindedir. Tarih, gerçeklikte olup biten olaylara ilişkin bilgiyi dile getirir. Şiir bilgi verir derken, sözünü ettiğimiz gerçeklikteki olup bitenin bilgisi değildir. Gerçeklik, tarihin alanıdır. Şiir, tarih değildir. Şiirin alanı, insanın mizacının ve karakterinin açığa çıktığı tinsel durumudur. "Şairin işi, 'gerçekten olan' şeyleri değil, olasılık ya da zorunluluk açısından olması olanaklı olan şeyleri anlatmaktır." (Aristoteles, 2005: 1451a 37) Aristoteles'in, şiirin neliğini, şiir ile tarih arasında bir karşıtlık kurup, bu karşıtlık içinde kıyaslayarak irdelemesinin nedeni de budur.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi şiirin ortaya koyduğu bilgi, insanın varlık durumuyla ilgili bir bilgi türüdür. Bu varlık durumu, insanın kendi tinselliği içinden keşfettiği, kendi içinden dile getirdiği bir durumdur. İnsanın bir çıkışsızlık durumunda yüz yüze geldiği probleme ilişkin varlık durumu hakkında bir bilgi bu. Ezbere gerçekleştirilen edimlerin geçerliliğini yitirdiği, bir olanağın içinde kendimizi gerçekleştirme durumuyla ilgili bir bilgi. Bir problemle yüz yüze gelme durumundaki içsel bir düşünmeyle ortaya çıkan bir bilgi. Yoksa düşünürlerin argümanlarını veya felsefenin sorularını şiire taşıyarak ortaya çıkan bir bilgi değil. Elbette bu tür örnekler de vardır[27]; ama bu örnekler şiirin ortaya koyduğu bir bilgi olarak değil, şiire felsefeden taşman bir bilgi olarak değerlendirilebilir ancak. Bu örnekler, bizim için iki bakımdan sorunludur: Birincisi; bu dizelerdeki buluş veya yaratıcılık söz konusu şairin kendisine ait değil. İkincisi; felsefi olan, şairin kendisi tarafından şiirinin olanakları dahilinde değil, felsefenin ortaya koyduğu bilgiyle yapılmaktadır. Oysa bu ilişkinin, olsa olsa tersi olanaklıdır; şair keşfeder, meydana getirir, filozof ise, şairin dile getirdiğini tanımlar ve kavramlaştırır.

Şiirin bilgi verdiği anlayışının, sadece felsefi şiire mahsus olmadığı, ideolojik şiirin de bilgi verdiği ileri sürülebilir. Örneğin İslamcı, milliyetçi veya toplumcu ideolojiye dayalı olan şiirin de bilgi verdiği dile getirilebilir. Kısmi ölçüde bu iddia doğru da olabilir. Ancak felsefi şiirin içerdiği bilgi ile ideolojik şiirin verdiği bilgi aynı türden değildir. İdeolojik şiirin verdiği "bilgi", şiire ait bir bilgi değil, söz konusu ideolojiye ait bir argümandır. İdeolojik şiirde bilgi diye dile getirilen, insanın varlık durumundan çıkarılan bir bilgi değil, belli bir insan tasarımının, söz konusu şairin angaje olduğu ideolojinin (örneğin İslamcılık, milliyetçilik, toplumculuk gibi ideolojilerin) insan tasarımına ait argümanlardır.

Felsefi şiirde bilgi ve düşünme başlığıyla dile getirilen, divan şiirinin, bizim için önemli ve değerli türlerinden biri olan

27 Örneğin, Ece Ayhan'ın "ayaklar baş olacak, başlar ayak", "kafası ipek kılıçla kesilmek" dizeleri Lenin'in *Felsefe Defterleri*'nde kullandığı "baş aşağı çevrilmek, kafası kesilmek" ifadesinden taşınmış gibidir. Yine, Hilmi Yavuz'un "harfler dünya'dan hayâl'e/doğru yolcudurlar, durmazlar/dönüşür birbirine *'Allalı'* ve *'lâle'*" dizeleri Jacques Derrida'nın "gösterge-gösteren-gösterilen piramidinde, gösterilen de bir gösteren durumundadır; işaretin dönüşümü zorunlu olarak teolojiktir" argümanının şiire taşınmış halidir.

hikemî şiiri de çağrıştırabilir. Felsefi şiir, hakikat olanı dile getirmesi bakımından bir hikmet şiiridir. Bununla birlikte, felsefi şiir derken dile getirilen, hikemli şiir değildir. Birkaç nedenle: Birincisi; hikemî şiir örnekleri, didaktik şiir niteliğine sahiptir. Şiir söz konusu olduğunda didaktiklik epistemik bir niteliktir. Felsefi şiir, ontik olmakla ıralı olduğu için, epistemik, dolayısıyla didaktik bir şiir değildir. Felsefi şiirin hikemî şiir olmamasının bir diğer nedeni, hikemî şiirin destansı bir şiir olma özelliğinden kaynaklanır. Felsefi şiir, destansı özellik karşısında trajik olanı dile getirir. Destansı olan, trajikle değil, kahramanlık edasıyla ilgilidir. Üçüncüsü; hikemî şiirde hakikat, bizim dışımızda, bize aşkın olarak varolan, dolayısıyla bulunup keşfedilen bir şeydir. Oysa bizim için hakikat insanın varlık durumuyla ilgili bilginin doğruluğundan başka bir şey değildir.

Felsefi şiirdeki hikmet, çağın değişen koşulları içindeki insanın durumunu anlatırken, onun çağdan çağa değişmeyen yapısına ilişkin bilgiyi dile getiren dizelerin yazılmasıyla elde edilir. Yoksa, felsefeden veya ideolojiden bilgi veya argüman ithal ederek değil. İnsanın doğasına/yapısına ilişkin olanakların bilgisi, insanın bir çıkmazla yüz yüze gelmesi durumunda, bu durumdan kendi yaşamının mahvolmasına karşın insan değerlerini koruyarak geçebilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Varlıksal Düşünme-Mantıksal Düşünme

Bu durumda, düşünme tinsel durumda içsel olanda yaşanılan bir edimdir. Yüz yüze gelinen çıkışsızlık durumuna ilişkin duyulan kuşku ve endişe, geçmişle hesaplaşma ve varoluş haline ilişkin sonuçlara varma, bu düşünme tarzının iç süreçlerini oluşturur. Dolayısıyla, düşünmek, varlık durumu ile ortaya çıkan bilgi arasında bir koridorda bulunmak demektir. Felsefi şiir, bir düşünce şiiridir derken kastettiğimiz bu üçlü durumun gösterilmesidir. Bu düşünme tarzına varlıksal düşünme veya varoluş durumunda düşünme diyorum. Varoluş durumunda düşünme, yaygın olarak karıştırıldığı gibi mantıksal düşünme değildir. Şiir söz konusu olduğunda, yani şiirde konuşan öznenin düşünme

halinde olması söz konusu olduğunda iki tür düşünme tarzından söz edilebilir: Varlıksal düşünme ve mantıksal düşünme. Mantıksal düşünme, akıl yürütmeye dayalı ve akıl yürütmeyi dile getiren bir düşünme biçimidir.

Türk şiiri ortamında, şiirde düşünce denildiğinde yaygın olarak anlaşılan şey, mantıksal düşünme biçimidir. Mantıksal düşünmenin içkin olduğu şiirlerde, şiirde konuşan özne, bir varoluş durumundan değil, bir zihin durumunda yer almaktadır. Bu tür şiirde düşünme, mantıksal akıl yürütmeye dayalı bir düşünmedir. Bu şiirde düşünme edimi şöyle gerçekleşmektedir: Şiirde konuşan özne, bir önerme dile getirmekte ve akıl yürütme vasıtasıyla bu önermeden çeşitli argümanlara varılmaktadır. Bu tür şiirin neliğini seçikleştirmek için, Melih Cevdet Anday'ın "Defne Ormanı" adlı şiirini örnek vereceğim:

Köle sahipleri ekmek kaygusu çekmedikleri
İçin felsefe yapıyorlardı, çünkü
Ekmeklerini köleler veriyordu onlara;
Köleler ekmek kaygusu çekmedikleri için
Felsefe yapmıyorlardı, çünkü ekmeklerini
Köle sahipleri veriyordu onlara.
Ve yıkıldı gitti Likya.[28]

Dikkat edilirse, şiirin başlangıç kısmında bir önerme dile getirilmekte, bu önermeden hareketle mantıksal çıkarım yapıl-

28 Bu şiirin devamı şöyle:
Köleler felsefe kaygusu çekmedikleri
İçin ekmek yapmıyorlardı, çünkü
Felsefelerini köle sahipleri veriyordu onlara
Felsefe sahipleri köle kaygusu çekmedikleri
İçin ekmek yapmıyorlardı, çünkü kölelerini
Felsefe veriyordu onlara.
Ve yıkıldı gitti Likya.

Felsefenin ekmeği yoku, ekmeğin
Felsefesi. Ve sahipsiz felsefenin
Ekmeğini, sahipsiz ekmeğin felsefesi yedi.
Ekmeğin sahipsiz felsefesini
Felsefenin sahipsiz ekmeği.
Ve yıkıldı gitti Likya.
Hâlâ yeşil bir defne ormanı altında.

makta ve buradan hareketle de bir sonuç önermesine varılmaktadır. Bu tarz, mantıksal düşünmeye dayalı şiirin omurgasını oluşturur.

"Defne Ormanı", aslında, Melih Cevdet'in şiiri içinde tekil bir örnek ama mantıksal düşünceyi dile getiren şiirin neliğini göstermesi bakımından da en sağlam ve en güçlü örnektir. Özdemir Asaf'ın, Ece Ayhan'ın, Can Yücel'in kimi şiirleri, mantıksal düşünmeye dayalı şiir örnekleridir.[29] Bütün şiirlerinde açığa çıkması bakımından, mantıksal düşünce şiirinin, kuşkusuz en güçlü örneği Bertolt Brecht şiiridir. "Okumuş Bir İşçi Soruyor"dan bir parça ve bir bölüm almak istiyorum buraya:

Yedi kapılı Teb şehrini kuran kim?
Kitaplar yalnız kralların adını yazar.
Yoksa kayaları taşıyan krallar mı?
Bir de Babil varmış boyuna yıkılan,
kim yapmış Babil'i her seferinde?
Yapı işçileri hangi evinde oturmuşlar
altınlar içinde yüzen Lima'nın?
Ne oldular dersin duvarcılar Çin Seddi bitince?
Yüce Roma'da zafer anıtı ne kadar çok?
Kimlerdi acaba bu anıtları diken?
(...)
Kitapların her sayfasında bir zafer yazılı.
Ama pişiren kimler zafer aşını?
Her adımda fırt demiş fırlamış bir büyük adam.
Ama ödeyen kimler harcanan paraları?

(Çev. A. Kadir)

Mantıksal düşünceyi içeren şiirin bir diğer temel özelliği ise, ikna edici bir güce sahip olmasıdır. Bu türden bir şiiri okuduğumuzda, şiir tarafından ikna ediliriz. Bu şiirin, ikna edici gücü diğer özelliklerinden daha baskındır ama buna rağmen bu şiir kendini bizde bırakan bir şiir değildir.

29 Bu tür şiir, günümüzde de farklı biçim olanaklarıyla ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Necmi Zekâ'nın yazdığı şiir, mantıksal düşünmeye dayalı şiirin günümüzdeki farklı bir örneğidir.

Varlıksal düşünmeyi veya bir varoluş durumunda düşünmeyi içeren şiirdeki düşünme, akıl yürütme veya mantıksal çıkarımla değil, kuşku duyma anının yaşanması tarzında gerçekleşir. Kuşku duymanın, düşünme denilen şeyin kendisi olduğunu René Descartes'dan beri biliyoruz. Kuşku duyarken, demişti Descartes, kuşku duyuyor oluşumun kendisinden kuşku duysam bile, yine kuşku duyuyorumdur. Kuşku duyma hali düşünmenin varlık durumudur. Düşünme, kuşku duyma düzleminde ortaya çıkar. Kuşku ise, güvenilir olmayan, kendi varlığımız tehdit eden bir durumla yüz yüze geldiğimizde doğamızın bir savunma atılımıdır. Kuşkusuz, sözünü ettiğim kuşkuculuk değil. Benedictus de Spinoza'nın conatus kavramını, hesaba kattığımızda, düşünmenin neden kuşku hakinde olmanın ontolojisi olduğu seçiklik kazanır. Spinoza'ya göre, her varlık bir conatustur. Conatus kavramı, her bireysel varlığın kendi öz varlığında kendini sürdürme çabası içinde olduğunu dile getirir. Bu nedenle, Spinoza'ya göre, her bireysel varlık kendini koruma, güç ve etkinliğini artırma eğilimindedir. Çünkü, kuşku duymak sadece "acaba?" sorusunu sormak değil aynı zamanda, bu kaygı durumunu yaşamaktır. Kendi öz varlığımızda kendimizi sürdürürken engel ve çıkışsızlık durumlarıyla karşılaştığımızda, kuşku ve kaygı kendiliğinden doğamızda belirir. Bu nedenle, varlıksal düşünmeyi içeren şiirde bir endişe bir kuşku hali söz konusudur. Buna karşın, mantıksal düşünmeye göre kurulan şiirde konuşan özne kendinden emin ve güven duygusu içindedir. Çünkü, mantıksal düşünmeyi içeren şiirde öznenin enformasyonla elde ettiği ve doğruluğuna güvendiği bir argüman vardır. Oysa bir problemle yüz yüze gelinen varlık durumunda, kuşkuya yol açan nedenin ortadan kaldırıldığı bir durum söz konusu değildir.

Birbirinden farklı bu iki düşünme tarzının dile getirdiği bilgi neye ilişkindir? Kısa yoldan söylemek gerekirse, mantıksal düşünmeye dayalı şiirin dile getirdiği bilgi, örneklerde görüldüğü üzere insanın içsel dünyasına aşkın olan dış dünyaya ilişkin epistemik türden bir bilgidir. Varlıksal düşünmeye dayalı şiirin dile getirdiği bilgi ise, insanın varlık durumunun tinselliğine ait, dolayısıyla insanın varoluşuna içkin bir bilgidir.

Estetik Değil Poetika

Şimdi, üzerinde durmamız gereken problem şu: Şiirin bilgi vermesi estetik bakımdan ne ifade etmektedir, poetik bakımdan ne anlama gelmektedir? Başka bir deyişle, bilgi veren bir şiir anlayışını savunmanın estetik düzlemdeki anlamı nedir? Her şiir anlayışı, şiirin bilgi verdiğini savunabilir mi? Böyle bir savunmanın estetik bir temelinden söz edilebilir mi? Şiir bilgi verir derken neyi karşımıza aldığımız önemlidir. Çünkü her şiir anlayışı, şiirin bilgi verdiğini savunmaz, savunamaz da, kaldı ki bunun estetik bir temelinden ve tutarlılığından söz edilemez de. Çünkü, şiirin bilgi verdiğini savunmakla belli bir şiir anlayışına başkaldırmış oluruz. Estetiğe indirgenen ve bu indirgeme sonucunda ortaya çıkan bir şiir anlayışının bunalımıdır[30] sözü edilen. Sonuçta varacağımız yeri baştan söylemiş oluyoruz. Şiir bilgi ve-

30 Bu bunalım, bize göre iki tarzda ortaya çıkmaktadır. Birincisi, pratikte, yani yazılan şiirde; ikincisi ise, teoride, yani şiirle ilgili kaleme alınan yazılarda. Birincisinin gelişimi şöyle:
Günümüzden çeyrek yüzyıl kadar önce, yani 12 Eylül 1980'den sonra, şiirin ne olduğu estetik olup olmadığıyla açıklanıyordu. Estetiğe dayanmayan, estetikten yola çıkmayan bir şiir, şiir olamazdı. Ama estetik derken kastedilenin ne olduğu, onu telaffuz edenlerce tanımlanmıyordu. Kavram tanımlanmayınca, onu savunanların da bu kavramdan ne anladığı anlaşılamıyordu. Orhan Kâhyaoğlu "Son Yirmi Yılın Şiiri Üzerine Bir Deneme" başlıklı yazısında bu soruna dikkat çekti: "Birçok şairin yazılarındaki tek ana kıstas, şiiri şiir yapan öğenin estetik kriter olduğudur. Ama bu estetik kriteri neyle ölçeceğimize dair, elle tutulur dönelere neredeyse hiç rastlanmıyor." (*Ludingirra*, Kış 1997) Ancak, Kâhyaoğlu'nun işaret ettiği nokta anlaşılamamış olsa gerek ki, neticede, altı doldurulmamış bu anlayış, Orhan Veli'yle halledilmiş bir sorunun, yani şairanelik probleminin Türk şiiri ortamına yeniden dönmesine yol açtı (Bkz. Y. Kayıran, "12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment", *Birikim*).
Bu durumun kökenindeki teorik problem, ilk defa Ahmet Oktay tarafından görüldü. Oktay'ın "İmkânsız Poetika" (*Milliyet Sanat* dergisi, 2003) başlıklı yazısı, bu bunalımın kökenindeki sıkıntılara işaret etmekte ve poetikanın hem kuramsal hem de pratik düzlemde olanaklılığına ilişkin kuşkularını dile getirmektedir. Ona göre, poetikanın, fizik gibi bilimsel bir statüsünden söz edilemez, örneğin, bir şairin, hayatı boyunca yazdığı bütün şiirlerinde poetik bir birlik sağlanamazdı. Kendi şiirini de örnek veriyor ve *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* ile *Az Kaldı Kışa* adlı yapıtlarında ortak bir poetikadan söz edilemeyeceğini dile getiriyordu Ahmet Oktay. Bizce sorun, poetika kavramında değil; tam tersine estetik kavramında. *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* ile *Az Kaldı Kışa* adlı yapıtları arasında estetik bir birlikten söz edilemez ama poetik bir birlikten söz edilebilir. Çünkü her iki yapıtta da, öznenin varlık problemi, kendini ve dünyayı algılaması bakımından aynıdır.

rir derken öncelik verdiğimiz poetika ama karşımıza aldığımız da estetiktir. Sözünü ettiğimiz bu estetik, şiir bakımından teknik olanı işaret eden estetik terimi değil, belli bir anlayışı dile getiren estetik kavramıdır. Dolayısıyla, üzerinde durulması ve ayrım yapılması gereken, şiirin doğası bakımından, poetik olan ile estetik olanın ne olduğudur. Şiir söz konusu olduğunda, poetik olan ile estetik olan aynı türden değildir. Poetik olan nerede nasıl açığa çıkmaktadır? Ve şiir söz konusu olduğunda, estetik olan nedir?

Poetik olan, bir şairin şiirinde süreklilik ve devamlılık gösterende açığa çıkar; bir tekili (şairi), o tekil (şair) yapan, dolayısıyla onu diğerlerinden ayıran nitelikte. Bu nedenle, bakılan yer söz konusu şairin şiirlerinin oluşturduğu bütünlüktür, yani bütün bir yapıttır. Burada, şiirlerin toplamda dile gelen süreklilik gösteren problem ile bu sürekliliğin devamını sağlayan şairin varoluşu arasındaki bağ, poetikanın sorunsalı için vazgeçilmezdir. Poetik olan, metinde konuşan öznenin dünya ile ben algısı ve bu algının sürekliliği ve devamlılığında ortaya çıkmaktadır. Süreklilik ve devamlılık göstererek oluşan bütünlüğün çimentosunu oluşturan varlık probleminde ve bu problemin varlığında... Dizedizimi ile sözdiziminin biçemsel sürekliliğinde... Her bir dizede dile getirilenlerin diğerine bağlanış tarzında ve bu tarzın devamında... Poetik olan, söyleyiş tarzı ile yazılan veya tercih edilen şiir türünün, şairin kişisel karakterine dayanmasında ortaya çıkmaktadır. Çünkü "şiir sanatı, şairlerin kişisel karakterlerine göre türlere ayrılmıştır." (Aristoteles, 2005: 1448b 25)

Estetik olan ise, ne şairin varoluşuyla ilgilidir ne insanın varoluşuyla ne de şairin ortaya koyduğu şiirlerin toplamıyla. Estetik olanın görülmesi için tek şiir yeterlidir. Bununla birlikte, modern şiir söz konusu olduğunda, tek şiirde bile "güzellik" kavramıyla içeriklenmiş bir estetik bütünlüğü yakalamak olanaklı değildir. Çoğu zaman, şiirin bir bölümünde, bir parçasında yakalanılan ve daha önemlisi böyle olduğunda daha etkileyici olan bir özelliktir estetik. Estetik bütünlüğü olan şiir ise, iniş çıkışları, dinamik ve diyalektik bir yapısı olan bir şiir değil, tam tersine durağan, statik bir şiirdir. Şiir söz konusu olduğunda, estetik içi boş bir kavramdır ve bu nedenle şiirin neliğini ortaya koymada bir kriter olamaz.

Şiir, şiir ile şairin karakteri arasındaki ilişki, ilk defa Aristoteles tarafından metin üzerinden, yani söz konusu dönemdeki şairler ve şiirleri üzerinden incelendi. Bu bakış tarzı, Aristoteles'ten sonra ancak Arthur Shopenhauer, Martin Heidegger ve Ioanna Kuçuradi'yle tekrar dönecektir. Aradaki uzun boşlukta, şiire ilişkin bakış tarzı, şiire aşkın olan bir kavram tarafından, "güzellik" kavramı tarafından, yani estetik anlayış tarafından belirlendi. Estetik tarihi boyunca güzel bir değer sayılmış ve sanat eserlerinin ne olduğuna karar vermede bir ölçü, bir kriter olarak ele alınmıştır. Oysa, "varlıkta ve insan dünyasında iyinin kendisi, güzelin kendisi olan bir şey yoktur; ancak bazı insanlar, eylemler, nesneler iyi (kötü) veya güzel (çirkin) olarak nitelendirilmektedirler." (Kuçuradi, 1998: 77–78)

Bugün, yukarıda sözünü ettiğimiz uzun boşluk bizim için bir şey ifade etmiyor. Tuhaf olan, varolan şiirin veri olarak değerlendirilmemesine sinirlenen şairlerin hâlâ bu 'boşluk' düzlemi üzerinden söz alıyor oluşlarıdır.

Kaynakça

Aristoteles (2005), *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)*, Çev. Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara

Kayıran, Yücel (2005), "açık aydınlık alan ve havuç", *Sonsuzluk ve Bir Gün* dergisi, Sayı 1, Ankara

Kayıran, Yücel (2004), "Beni Hiç Göremezsin Üzerine Söyleşi", Osman Çakmakçı, *Varlık* dergisi, Haziran 2004

Kuçuradi, Ioanna (1998), *İnsan ve Değerleri*, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara

kitap-lık, Sayı 101, Ocak 2007

Metafizik Korkusu

Felsefi şiirin temel özelliklerinden biri, insanın içinde bulunduğu metafizik durumun şiiri olmasıdır. Bu yargı, olağan olarak, Türk şiirinin içinde bulunduğumuz koşulları bakımından, açık bir yargı değil. İnsanın içinde bulunduğu metafizik durum nedir veya insan hangi koşullarda metafizik durum içine sürüklenir; burada açılması gereken sorulardır. Ancak, metafizik kavramıyla kastedilenin ne olduğu sorusu da, bu sorular kadar önemlidir. İki bakımdan. Birincisi, Türk şiiri ortamında veya benim bulunduğum düzlemde, yoğun bir metafizik düşmanlığının olması ve bunun aşılması bakımından. İkincisi, metafizik kavramının kendi kavramsal tarihinde zaten oldukça sorunlu bir konumda olması ve bunun aşılması bakımından.

Soruyu Sormak

Ben, metafizik kavramını tinsel yaşamından "refüze" etmiş bir kuşağın dönemi içinde büyüdüm. Yaşadığım tecrübeyi veya tanık olduğum ruh durumunu dile getirmesi bakımından "refüze" kelimesinin hafif kaldığını, ilgi bağının zayıf olduğunu biliyorum. Çünkü, başarısız olanın reddedilmesi değildi söz konusu olan, kendini özel türden bir terminolojiye dayalı bir dille (:bir jargonla) dile getirmeyenin reddedilmesiydi. Ben, kendimi hiçbir zaman jargonla dile getirmedim, getirmek istemedim. Çünkü, bu, benim için doğrudan doğruya kendimin reddi anla-

mına geliyordu. 86 yılında, henüz bir üniversite öğrencisiyken, devrimci arkadaşlarla yaptığımız bir tartışma sırasında, "Bizim, bugün yaşadığımız metafizik durum nedir?" diye bir soru sormuştum. Soruya tepki sert ve ani olmuştu. Soru değil, terimlerdi sorun olan. Tartışmaya katılanlardan birinin tepkisi kontrol edilemez türdendi; yerinden fırlamış ve beni, 'faşist kavramlar' kullanmakla suçlamıştı.[31] Faşist kavramlar derken, metafizik terimini kastediyordu kuşkusuz. Tabii ki, eylem ve duygu bakımından, suçlamaktan çok daha fazla bir şeydi yapılan. Ama, tinsel düzlemde suçlanmak, saldırıya uğramaktan daha fazla güçlü ve kendini sürekli yenileyen bir yaraya terk edicidir.

Benzer bir tartışmayı, yıllar sonra Türk şiiri ortamında da yaşayacaktım. Bir grup şair arkadaşımla oturduğumuz bir masada, bir şairin metafizik yaptığı tartışılıyordu. İleri sürülen yargılar bana, Nato Yolu mahallesindeki o geceyi hatırlatmıştı. Şiir, zaten metafizik durumla ilgili bir şeydir, dedim. Sohbetin tansiyonu değişmişti. Tarz elbette farklıydı, ama, metafizik kavramı yüzünden, yıllar önce yaşadığım suçlanma duygusunu o gün o masada tekrar hissettim.

Suçlanmak ağır bir yük altında bırakılmak demektir. Yere kapaklanabilirsiniz. Ağzınız yüzünüz dağılabilir, kolunuz veya bacağınız kırılabilir; bir daha ayağa kalkamayabilirsiniz. Ama bu durum, sizin yüz yüze geldiğiniz problemle olan bağınızla, bağlılığınızla ilgilidir. Sizi o sorunla yüz yüze getiren nedene olan inancınız güçlüyse, sonuçta ayağa kalkabilir ve yürüyebilirsiniz. Yere kapaklanmanızda, hesaba katmadığınız veya bilgisine sahip olmadığınız bir etken rol oynamıştır; o kadar. Ama suçlanmak, suçlanmayı göze almakla bağlantılıdır. Bizi kısıtlayan zorlamaya rağmen eylemde bulunmak tarafından belirlenmişsinizdir. Yüz yüze geldiğiniz ontolojik problem, sizi kısıtlayan zorlamadan daha güçlü olduğunda, suçlanmayı göze alırsınız. Kuşkusuz, ticari ve hukuksal bir suçlanmadan söz etmiyorum; sözünü ettiğim etik ve ontik düzlemdeki suçlanmadır. Suçlama, kınanacak herhangi bir eylemin, bir kusurun hesabını sormaktır. Bir davranışım kınanıyor ve kusurlu bulunuyordu ve ben bu

31 Hoş ama ironik: Bu tartışmadan çok değil birkaç yıl sonra, işyerimde teftişte bulunan bir müfettiş de, cümlelerimi "yanıt" "ıra", "tin" gibi 'komünist kelimelerle' kurmakla suçlamıştı beni.

kınamaya rağmen ait olduğum yolda yürümeye devam ettiğim için, bunun hesabı soruluyordu bana. Çünkü bir eylemi, onu kısıtlayan bir zorlamaya rağmen gerçekleştirdiğimizde suçlanırız. (Kayıran, 2001). Ben, suçlanmış biriyim.

Metafizik Korkusu

Metafiziğin tinsel yaşamdan refüze edilişi, sadece gündelik hayatta yaygın olan ideolojik/politik jargona ait bir tutum değildi. Bu tutumu, söz konusu dönemin yazınsal, kültürel ve ideolojik temsilcilerinde de görmek olanaklıdır. Örneğin, Füsun Akatlı'nın o yıllarda yazmış olduğu "Yüzyılımız Felsefesinde Birkaç Metafizik Anlayış" başlıklı yazısı bu konuda fikir verici niteliktedir. Akatlı, 20. yüzyıl felsefesinde etkin olduğunu ileri sürdüğü metafizik anlayışlar –Bergson'un, Heidegger'in, Carnap'ın, Engels ve Lenin'in metafizik anlayışları– arasındaki farkları gösterdikten sonra, şöyle bitirmekteydi makalesini:

> Diyalektik materyalist düşünürler ise çağdaş bilimlerin verilerinin felsefe tarafından tutarlı olarak değerlendirilmesi ve yorumlanması olanağı taşıyan tek yöntem olan diyalektiğin sözcüleri olmaları bakımından, yüzyılımızın en önemli ve gerçekliğin kavranmasına elverişli felsefesinin kuramcılarıdır. Metafizikçi filozoflara gelince; artık iyiden iyiye dönemlerini kapadıkları, çağımız insanına, onun sorunlarına, işlevsel bir felsefenin gereklerine yabancı kaldıkları, son perdesini çoktan seyrettiğimiz bir oyunu hâlâ sürdürmek için boşuna çabaladıkları söylenebilir belki. Mümkün olduğu kadar yan tutmaktan kaçınarak ve sadece yüzyılımızın bilim ve felsefesinin ulaştığı aşamayı nesnel olarak değerlendirerek söylenebilecek en yalın söz ise, çağımızda artık metafiziğe yer kalmadığı, metafizikte direnmenin geriye dönük, çağdışı bir tutum olduğudur. (Akatlı, 1980: 73)

"Geriye dönük ve çağdışı bir tutum..."

Bu alıntı ve metafizik için yapılan bu niteleme, dönemin yaygın entelektüel anlayışını dile getirdiği için önemlidir. Akatlı'nın

da söz konusu yazısında değindiği gibi, bu tutumun oluşumunda ve temelinde yer alan anlayış iki farklı felsefi görüşe dayandırılıyordu. Bu felsefi görüşlerden ilki, Engels ile Lenin'in temsil ettiği diyalektik düşünceydi; diğeri ise, Auguste Comte'dan Carnap'a kadar geniş bir çizgiyi temsil eden pozitivist/neopozitivist düşünceydi. Metafiziğin reddedilişinde, pozitivizmin rolü, o dönemin Türkiye'sinin kamusal alanında pek bilinmiyordu. Bilinen ve atıfta bulunulan hemen hemen tek kaynak daha çok Friedrich Engels'di. Buna göre, metafizik, çağdışı bir tutumdu ve savunulamazdı; çünkü, diyalektiğin karşıtıydı. Ancak, kontrol edilmeyen, irdelenmeyen bir sorun vardı. Engels, metafizik derken, gerçekten de bütün bir metafizik geleneği mi kastediyordu. Metafizik derken, kastettiği ve reddettiği neydi? Bu sorun irdelenmiyor ve merak edilmeye bile gerek duyulmuyordu. Ben, metafiziğin reddedilmesi meselesinde, Engels'in kastettiğinin tam olarak kavranılmış olduğu kanısında değilim. Burada, Engels'e haksızlık yapmamak lazım. Engels'in, metafizikten ne anladığını irdelerken, onun metafizik tanımına bakmak yeterli değildir; asıl olan, onun bu tanımı yaparken nereye baktığını, referanslarının ne olduğunu problem olarak neyi nesne edindiğini belirlemektir. Metafizik derken, onun sorun edindiği nesneyi göz ardı ederseniz, yaptığınız irdeleme, doğru bir irdeleme değil, olsa olsa Engels'in kastettiği anlamda metafizik bir irdeleme olur.

Evet, Engels'e göre, diyalektik, metafiziğin karşıtıdır. Ancak, bir filozofun karşı çıktığı kavramı irdelemek, o filozofun eleştirmiş olduğu kavramla kimlere başkaldırmış olduğuna bakmayı gerektirir. Engels, metafizik terimini kullanırken işaret ettiği, bir felsefe disiplini olarak metafiziğin kendisi değil, sadece, İngiliz empirizmine dayalı metafiziktir. Karşı olunan, Aristoteles değil, John Locke'dur. Gözden kaçırılan, Engels'in metafizik derken neyi kastettiği ve metafizikçi derken kime karşı olduğudur. Metafizik ile diyalektik arasındaki karşıtlığı şöyle tanımlamıştı Engels:

> Metafizikçi için, şeyler ve onların zihinsel yansıları, idealar, ayrıklanmıştır, onların birbiri ardına ve birbirinden ayrı olarak incelenmeleri gerekir, ve onlar, her zaman için, durağan, kaskatı, belirli inceleme konularıdır. (Engels, 1978: 83) Oysa diyalektik,

şeyleri ve onların tasarımlarını, ideaları, köklü bağlantıları, sıralanmaları, hareketleri, başlangıçları ve bitimleri kavrar. (Engels, 1978: 85)

Engels, bu tanımlamada, özellikle Francis Bacon ile Locke'un adlarını anmaktadır (Engels, 2003: 65). O, metafizikçi için, nesneler ve onların tasarımları ayrıklanmıştır ve onları birbirinden ayrı incelemek gerekir, derken, aslında, Locke'un nominalizminin betimlemesini yapmaktadır. Locke'a göre, "tümel kavramların gerçek objektif bir varlığı yoktur. "Beyaz", "beyazlık" diye başlıbaşına varolan bir şey olamaz, bunlar nesnelerin belli bir niteliğine bizim taktığımız "ad"dır (Gökberk, 1980:336). Adların ise, gerçekliği yoktur. Dolayısıyla, John Locke'a göre, adları ve adların işaret ettiği gerçekleri, yani nesneleri ve onların tasarımlarını ayrı incelemek gerekir.

Burada, deneyci nominalizmin ne olduğunun netleştirilmesi bakımından, İngiliz empirizminin en güçlü temsilcisi olan David Hume'un da görüşlerine değinmek gerekiyor. Çünkü deneyci nominalizm en güçlü seçik durumuna Hume'da ulaşır. Ona göre, insan zihnindeki algılar güçlülük ve canlılıklarına göre ikiye ayrılır: İzlenimler ve düşünceler (idealar). İzlenimler canlı algılardır ve duyularla elde edilir; düşünceler (idealar) ise daha cansız algılardır ve bunların kaynağı duyular değildir. Düşüncelerin (ideaların) gerçeklikle bağıntısı yoktur, onlar zihnin ürünleridir (Hume, 1976: 13-14). Engels, metafizik, diyalektiğin karşıtıdır, derken, karşı çıktığı, Locke ve Hume nominalizmidir; yoksa, metafiziğin kurucusu olan Aristoteles değil. Kaldı ki, Aristoteles'in hakkını teslim eder Engels; aynı yerde şöyle der: Eski Yunan filozoflarının hepsi, doğal diyalektikçiler olarak doğmuşlardı, ve onların en geniş bilgilisi olan Aristoteles, diyalektik düşüncenin en önemli biçimlerini daha önceden çözümlemişti (Engels, 1978: 81). Engels, *Metafizik*'in yazarı olan Aristoteles'i diyalektik düşüncenin öncüsü olarak görmektedir. Dolayısıyla, Engels'in "diyalektik, metafiziğin karşıtıdır" derken, kastettiği metafizik, denilebilir ki, Aristoteles metafiziği değildir.

Engels'in, bu konuda Hume'u okumadığı seziliyor; Locke'u okuduğu ise seçik değil. O, İngiliz empirizmine karşı çıkarken

felsefi dayanağını ve güvencesini, aslında Hegel'den alıyordu. Engels'in, empirizm terimini kullanmamış olması dikkat çekicidir. Hegel, *Mantık Bilimi* adlı yapıtında, doğrudan doğruya empirizm terimini kullanır ve empirizmle, eski metafizik diye adlandırdığı ortaçağ nominalizmi arasındaki benzerliklere ve bağıntılara dikkat çeker. Engels'in, empirizm terimi yerine metafizik terimini kullanmasının nedenlerinden biri, Hegel'in, nominalist özelliklerinden dolayı empirizmi ortaçağ metafiziğiyle benzer görmesinden kaynaklanıyor olsa gerek. Çünkü, ona göre, tümel kavramlar konusunda empirizmin ortaçağ nominalizminden (adcılık) bir farkı yok. Nominalizmde olduğu gibi, empirizmde de, kavramların gerçekliği yoktur ve, kavramlar zihin tarafından oluşturulan nesnelerin sadece adlarıdır. Kavramlar birer tasarımdır ve mutlak, değişmez içeriklere sahiptirler. Hegel, empirizmi kendi sisteminin felsefi karşıtı olarak görüyordu. Engels, diyalektik, şeyleri (gerçekliği) ve onların tasarımlarını, ideaları, köklü bağlantıları, sıralanmaları, hareketleri, başlangıçları ve bitimleri kavrar, derken, kavramların gerçeklikle, gerçeklikteki süreçlerle bağlantıları olduğunu, anlamlarını bu bağlantılar içinde kazandığını ve anlamın da mutlak olmadığını, bir başlangıç ve bitiminin olduğunu dile getirmekteydi ve kavramlar bu bağlantı içinde çözümlenmeliydi. Çünkü, çözümleme, somuttan başlardı (Hegel, 1991: 62).[32]

Dikkat edilirse, metafizik derken, Engels'in, konu edindiği problem, varlık değil, varlığı okuma biçimidir; yani varlık felsefesi değil, mantıktır. Engels, Hegel'in, *Mantık Bilimi*'nin etkisindedir. Engels'i ilgilendiren, neye bakıldığı değil, nasıl bakıldığıydı. Zaten, metafiziğin karşıtı olarak gördüğü diyalektik de, varlığı değil, varlığı "okuma" tarzını temsil eder.

Bu noktada, bu felsefi argümanların ve çözümlemenin, Türk şiiriyle ilgisinin ne olduğu sorulabilir. İlgisi şu: 60'lı yılların ortasından 90'lı yılların başına kadar gelen süreçte şiir

32 Burada, Türk şiirinin özellikle son yirmi yılında, dile getirilen nominalizme dikkat çekmek isterim. Şiirin, dünyanın zihinsel imgesi olduğunu, gerçekliğe ilişkin deneyime gerek duymadığını dile getiren anlayışın kökeninde İngiliz empirizminin nominalist anlayışı yer almaktadır. Bu anlayış, poetik bağlamda Hilmi Yavuz tarafından temsil edilmekte. Bu belki oldukça olağan; çünkü şairler de eğitilirler, Türkiye'de veya Batıda, fark etmiyor. Bilindiği gibi, Hilmi Yavuz, felsefi eğitimini empirizmin anavatanı olan İngiltere'de almıştı.

yazan birçok kişi, metafizik düşmanlığına dayanan bu diyalektik anlayış tarafından etkilendi ve bu anlayış, bu ruh durumu içinde, her aşamada savunuldu. İçinde bulundukları bu ruh durumunun, yazdıkları şiire yansımadığı düşünülemez elbette. Türk şiirinin, benim, ifadecililik ve epistemik şiir diye adlandırdığım bir şiir tarzına sapmasında, bu şiiri yazan şairlerin metafiziğe ilişkin besledikleri düşmanlık duygularıyla bağlantılıdır.

Metafiziğin Reddi

Metafiziğin asıl reddedilişi, Engels'e değil, Auguste Comte'a aittir. Modern bir akım ve yaşama anlayışı olarak metafizik karşıtlığı Comte'la, yani pozitivizmle başlayacak ve neo-pozitivizmle birlikte bütün 20. yüzyılda yaygınlık kazanacaktı. Comte, insan zihnin, teolojik (kurgul) hal, metafizik (soyut) hal ve pozitif (bilimsel) hal olmak üzere üç düşünüş ve yaşama tarzı aşamasından geçtiğini ileri sürüyordu. Dahası bu ilerleyiş, insan zihninin doğası gereğiydi. Daha önemlisi, bu hal'ler, toplumların tarih içinde geçirmek durumunda oldukları aşamaları temsil ediyor ve bu ilerleyiş sanki tarihsel bir yasa gereği idi ve bu ilerleme yasaya dayalı bir zorunlulukla işliyordu. Böylelikle, bilimsel yaşama düzeyine geçiş çağı olarak adlandırılan pozitif aşamaya göre, metafizik aşama, artık geçmişte kalan, dolayısıyla çağdışı olan bir hali temsil ediyordu. Çünkü içinde yaşadığımız çağ, soyut, doğrulanamayan kavramların, evrenin başlangıç ve yöneldiği yeri aramaktan ve fenomenlerin nedenlerini öğrenmeye çalışmaktan vazgeçildiği pozitif bir çağdı (Comte, 2001: 33). Neo-pozitivizmin terimleriyle söylersek, metafizik ifadeler, doğrulanabilir ifadeler değildi. Viyana Çevresi/Mantıkçı Pozitivizm diye de anılan neo-pozitivistlere göre, doğrulanabilirlik, metafiziği bilimden ayıran temel ölçüttü: Çünkü, "metafizik önermeler duyumlara ilişkin olmayan önermelerdi. Başka bir deyişle, doğru olup olmadığı belirlenemeyen önermeler, metafizik nitelikteydi. Önermelerin metafizik nitelikte olması, anlamsız olmasıyla aynı şeydi." (Johansson, 1982: 7–8)

Metafizik ifadeler, anlamsız ifadelerdi. [33] Bilimsel ifadeler ise, olgusal karşılığı olan, anlamlı ve doğrulanabilir ifadelerdi.[34] Yani, pozitivizm, bize, bilime göre düzenlenmiş yaşam öneri yordu; George Orwell'ın karşı ütopyasından Stanislaw Lem'in bilimkurgularına gelen çizgide gösterilen "bilimsel yaşamı" çağrıştıran bir yaşam.

Neo-pozitivizmin metafizik düşmanlığına dayalı bu bilimsellik düşkünlüğüne beklenmeyen tepki, metafiziğin 20. yüzyıldaki temsilcilerinden değil, tam tersine, "mesleğin" içinden, fizik ve bilim tarihi kökenli bir düşünürden, Thomas S. Kuhn'dan gelecekti. Kuhn'a göre, bilimsel etkinlik ve bilimsel ifadelerin metafizik öğeden bağımsız olduğu, ileri sürülemezdi. Örneğin, "Isı, hareket enerjisidir", "Algılanabilir olayların nedeni atomlardır" gibi bilimsel ifadeler de metafizikti (Johansson, 1983: 88). Bunlar, yalın deneyin verilerinde algılanabilir değildi. Başka bir deyişle, bu gibi bilimsel ifadeler, deneyin ve gözlemin verilerini aşan ifadelerdi. Böylece, aslında, pozitivizmin girişimi olarak, felsefeden çok, bilim ile felsefe arasında "melez" bir tür olarak ortaya çıkan veya çıkarılan bilim felsefesi, yüzyılın üçüncü çeyreğinde, görkemli savunucularının artık takip edilmediği ve referans gösterilmediği bir bunalım dönemine girecekti.

Bağlamın sonucu olarak şu söylenebilir: Genel olarak metafiziğin bütün bir reddi, Engels'ten çok, pozitivizmin argümanlarına dayalı bir tutum olmakla ıralıdır. Bu bağlam içinden bakıldığında, "geriye dönük ve çağdışı bir tutum..."

33 Anlamsızlık meselesinin, Türk şiiri ortamında, 2. Yeni şiirinden dolayı hatırı sayılır bir yeri vardır. Ama, bu tartışmada, anlamsızlık sorunu hiçbir zaman metafizikle bağlantılı olarak tartışılmamış ve bu bağıntıya ne işaret edilmiş ne de imada bulunulmuştur. Dahası, anlamsızlık meselesi, İlhan Berk tarafından, neo-pozitivizmle flört edilerek savunulmaktadır. İlhan Berk'in şiiri, neo-pozitivistlerle flört içinde olan, neo-pozitivist zihnin şiiri (Kayıran, 2002: 60–61) olduğu için, bu flört anlaşılabilir. Ama, anlamsızlık yargısının neo-pozitivist anlayışla birlikte savunulması anlaşılabilir değildir. Bu, nedir? Bu, olsa olsa yenilikçilik diye adlandırılan şeyin bir saplantıya ve kısır döngüye dönüşmesidir. Yenilik olsun da, birbirine çiğneyen değerleri içeren bir yenilik olsun. Bu, sadece İlhan Berk'in değil, ama, Cumhuriyet dönemi yenilikçi Türk şiirinin de temel paradoksudur.

34 Sadece mantıkçı pozitivizmin bilim tasarımı açısından değil, genel bilim tasarımı hesaba katıldığında da, şiirin doğası bakımından, yani içerdiği metafizik öğe bakımından karşıtı bilimdir; yaygın olarak dile getirildiği gibi, din veya felsefe değil.

ifadesinin dile getirdiği kaygının referansı daha net görünmektedir sanırım.

Bugün içinde bulunduğumuz moment, buna, benim algıladığım moment de diyebilirim, 20. yüzyıl Türklerinin pek sevdiği "çağdaş tutum" ifadesindeki "çağ" kavramının işaret ettiği paradigmanın içinde değil artık; dışında. Veya ben dışarıdayım. Evin içi sıcaktı kuşkusuz, biliyorum, ama, ben, "dışarıda" konuşmak durumunda kalmış biriyim. Bedduanın hedefinde: Umarım fırtınanın ortasında kalırsın. Kaldım. Yaptığım, totoloji değil, etik ve ontik temelli bir poetika arayışı. Biliyorum, ben, 20. yüzyıla ait değilim, bu nedenle çağdışıyım. Marx, meta fetişizminden söz ederken, özünde metafizik bir durumdan söz ediyordu. 20. yüzyıl, büyük bir meta fetişizmi çağıdır. Ona karşı çıkıp ama bu karşı çıkmış olmayı yalnızlığa mahkûm olmaktan ayıklayanlar, meta fetişizminin albenisi tarafından güdülenmişlerdi. Bu yargı, şairler için de geçerlidir; dahası en çok şairler için geçerlidir. Anlamsızlık denilen şeyle neo-pozitivizm, aynı anda başka nasıl mümkün olabilir ki.

Teoloji Değil Metafizik

Burada sözünü ettiğimiz ve insanın neliği bakımından savunusunu yaptığımız hal ve durumun kendisi nedir? Metafizikten söz ediyorsak, bulunduğumuz zemin kuşkusuz teoloji değil, felsefedir. Ama, gerek Türk şiirinin kamusal alanında, gerekse Türkiye'deki fikir ortamında metafizik denilince anlaşılan veya kastedilen, yaygın olarak felsefe değil, teoloji olagelmiştir. Oysa, metafizik, teoloji değil, felsefedir, ve felsefenin ilk ortaya çıkış tarzı ve ilk ana dalıdır. Dolayısıyla, onun nerede ve nasıl ortaya çıkmış olduğudur.

Bilindiği gibi, *Metafizik*, Aristoteles'in ana yapıtının adıdır. Aristoteles metafizik terimin kullanmış değil. Bir filozofun veya bir şairin başına gelen en tuhaf talihsizlik, herhalde yapıtının kendi adlandırmasıyla anılmamasıdır. Aristoteles, yapıtını, *Prote Philosophia* (İlk Felsefe) diye adlandırmış. *Prote Philosophia*'ye, "fizikten sonra gelen" anlamında *Meta ta physika* (Metafizik) adını

veren ise, Aristoteles'in Antikçağın bitimindeki yayımcısı olan Andronikos.[35] Yani, Türkçede "fizikötesi"[36] de denilen metafizik (*meta ta physika)* adının ortaya çıkışı oldukça rastlantısal. Başka bir deyişle, metafizik, filozofun, tercih ettiği, üzerinde düşündüğü, sınırlarını belirlediği bir terim değil. Oluş halinde olan bir terim ve oluş halinde olan bir kavram olagelmiş felsefe tarihi boyunca. Bu nedenle, sınırları, kullanıldığı veya tercih edildiği döneme göre, yeniden çizilip belirlenen bir kavram olmuştur metafizik. En çok da ortaçağlı bir bakış tarzının kontrolünde kalmış bir kavram metafizik. Bu bakış tarzından en çok nasibini alan filozof da Aristoteles olagelmiştir. Oysa, Aristoteles'in *Metafizik*'inde, varlığın, Ortaçağ'dan çok farklı bir ele alınış tarzı söz konusudur.

Aristoteles'te metafizik, varolanı varolan olarak ele alır. Varolanı varolan olarak ele almak demek ise, söz konusu varolanı o varolan yapan şey bakımından ele almak demektir. Varolana özü gereği ait olan nitelikleri konu edinmek de denilebilir buna. Kendi terimleriyle söylersek, bu yapıt, "bütün varolanlar için ortak olan ilkeleri" araştırmaktadır. Bu nedenle, Aristoteles'e göre, Metafizik, yani Prote Philosophia, "ilk nedenleri" bilimidir; çünkü her şeyi ancak ilk nedenini bildiğimizi kanaat getirdiğimizde bildiğimizi söyleriz (*Metafizik*, 983 a25). Aristoteles, "ilk neden" (prote aitia) derken, ne "ilke" diye adlandırılan bir nedenler zinciri bağlamındaki "yakın" nedeni, ne de "ilk, mutlak" anlamındaki nedeni kastetmektedir. Aristoteles, "ilk neden" derken kastettiği, "bir şeye has olan ilk nedendir" (Aristoteles, 1985: 90). Bu ayrım, Aristoteles'in, özellikle ortaçağlı bir gözle okunmasına yönelik uyarı olması bakımından önemlidir. Ortaçağlı bir gözle okunduğunda, Aristoteles'in "ilk neden" kavramı, varlıkta bulunan bir

35 Andronikos, *meta ta physika* adını kullanmış, *Prote Philosophia* için. Aristoteles'in yapıtlarının tasnifi ve yayınlanışı sırasında, *İlk Felsefe*, onun *Fizik* adlı yapıtından sonra tasnif edilip yayınlandığı için, Andronikos, *İlk Felsefe*'ye, "fizikten sonra gelen" anlamındaki *meta ta physika* adını vermiş.

36 Metafizik terimine, Türkçe karşılık olarak *fizikötesi* teriminin önerilmesinde, Andronikos anekdotunun etkileyici bir rolü olmuşolsa gerek. Bununla birlikte, fizikötesi teriminin oluşturulmasında, asıl belirleyici rolü oynayan, metafizik kavramının ortaçağ yorumudur. Öncelikle söylemek gerekir ki, metafizik, fizikötesi değildir. Kaldı ki, bu terime, Türkçe karşılık bulmak gerekli de değil. Metafizik, uluslararası literatüre ait ortak bir kavram; tıpkı, uluslararası bir kelime olan "gol" gibi.

nedenler zinciri kavramı açısından okunmakta ve "ilk neden", tanrı kavramına dönüştürülmektedir. Ona göre, bu "ilk nedenler" ise dört tanedir. Birincisi, ousia'dır (: iki anlamı var: varlık ve nelik); ikincisi, hyle (madde); üçüncüsü, devinimin başlangıcı; dördüncüsü ise, ereksel nedendir. Aristoteles'e göre, Metafizik'in konusu varlık, nelik (ousia) ve maddedir (hyle). Aristoteles'in madde kavramı, modern bilimin madde kavramından farklı olarak, etkin halde veya amacını kendi içinde taşıyarak varolmaya olanak olan anlamına gelmektedir. Ona göre, varlığın ne olduğu sorunu, aslında ousia'nın ne olduğu sorunudur (*Metafizik*, 1028, b3). Ousia teriminin iki anlamı vardır: Ousia, ilkin varolma ve varolan(lar) anlamına gelir. İkinci anlamında ise, ousia nelik demektir; yani "bir şeyin ne olduğu ve bir şeyi o şey yapan bir şeyin esas yapısı demektir."(Kuçuradi, 1981: 157). Aristoteles'in bu kavramı, yani ousia, ortaçağda töz, cevher (substans) kavramına dönüşecek ve "bir şeyi o şey yapan bir şeyin esas yapısı" anlamının yerine "varolmak için kendisinden başka hiçbir şeye gereksinim duymayan varlık" anlamı, yani tanrı kavramı konacaktır. Oysa, Aristoteles'e göre, ousia, üç tür varolama tarzı halinde varolur. 1- Olanak halinde varolma; 2- amacını kendi içinde taşıyarak varolma; 3- etkin halde varolma. Somutlamak gerekir ise; Madde olanak halinde vardır; biçim, amacını kendi içinde taşıyarak vardır; tek tek şeyler ise, etkin halde vardır. Örneğin; tek bir masa etkin halde varolmadır; masanın, masa biçimi, amacını kendi içinde taşıyarak varolmadır; masanın maddesi olan ağaç, olanak halinde varolmadır. Örneklere devam edelim... Nâzım Hikmet'i diğerlerinden ayıran biyografisinde ortaya çıkan teklik, Nâzım'ın etkin halde varolmasıdır; Nâzım'ın insan olması onun amacını kendi içinde taşıyarak varolmasıdır; Nâzım Hikmet ise olanak halinde varolmasıdır. Şiir olanak halinde varolmadır; şiirin (başka türlerden ayrı bir tür olarak) biçimi amacını kendi içinde taşıyarak varolmadır; "Atik Valde'den İnen Sokakta" veya "Bulutlar Adam Öldürmesin" gibi tek tek şiirler ise, şiirin etkin halde varolmasıdır.

Görüldüğü gibi, burada varlık derken kastedilen, ne töz, ne tanrı ne de tümel olarak insan kavramıdır; tam tersine, kastedilen, tek tek varolanlardır; her tek varolanı, o varolan yapan şe-

yin esas yapısıdır. Aslında bu, bütün antikçağ felsefesinin bakış tarzını dile getirir. Buradan hareketle denilmektedir ki, antikçağ felsefesi veya metafiziği, bir varlık felsefesidir.

Bununla birlikte, tek bir terim olarak metafizik kelimesinin kullanımına, ilk defa, 6. yüzyılda rastlanıyor. Terimi, bir kitap adı olmaktan bağımsızlaştırarak, ilk defa kavramlaştıran ise, İbni Rüşt. "Bu dönemden itibaren, metafizik, vahyin verilerine karşıt olarak tanrısal şeylerin ve düşünce ve eylemin ilkelerinin akla dayanan bilgisi" (Arslan, 1985: 10) anlamında kullanılıyor.

Ortaçağ felsefesiyle birlikte, metafiziğin konusu varolandan aşkın varlığa kayar. Aşkın varlık; varlığı, gerçekliği aşan, dolayısıyla dünyanın üstünde ve ötesinde olan varlık demektir; yani kast edilen tanrı kavramıdır. O, töz'dür; yani, varlık nedeni kendisi olan, varolmak için kendisinden başka hiçbir şeye gereksinim duymayan varlıktır. Dolayısıyla, ortaçağ metafiziğinin varlık sorunu, tanrı kavramı merkezli bir sorun olmuş. Tanrı zorunlu varlıktır ve bütün varolanlar, nedensellik zincirinin sonunda ona bağlanırlar. Bu bakımdan, ortaçağ metafiziği ile "antikçağ metafiziği" birbirinden farklıdır, dahası problem edindikleri nesne bakımından neredeyse karşıt konumlarda yer alırlar. Ortaçağlıların Aristoteles'i sevdikleri, onu referans edindikleri bilinmektedir. Ama burada, ortaçağlılaştırılmış bir Aristoteles söz konusudur. [37] Metafiziğin, teolojiyle birlikte anılması da bu dönemle başlıyor. Metafiziği, teoloji olarak gören bu anlayışa göre, filozofun varlıkla ilgili ürettiği felsefi bilginin kaynağı ilahidir ve vahiyle irtibatlıdır.

"Felsefi şiir açısından bu ayrım bu kadar önemli midir?" diye sorulabilir. Önemlidir; çünkü felsefi şiir için metafizik, insanın içinde bulunduğu bir duruma işaret eder. Ama, teoloji, bir durum değil, bir metindir. İnsanın içinde bulunduğu teolojik bir durumdan söz edemeyiz. Teolojik açıklama bir metinler dizisidir.

37 Aristoteles'e yönelik bu ortaçağlı bakış tarzı bugün de söz konusu ve yaygın. Ioanna Kuçuradi, *Aristoteles'in Ousia'sı ve Substans Kavramı* adlı profesörlük tezinde, Aristoteles'e ortaçağın gözlükleriyle bakıldığını, bu bakış tarzının yaygın örneklerinden birinin de, filozofun, varlık ve nelik anlamına gelen ousia sözcüğünü substans (: cevher, töz) olarak çevrilmesinde ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Kuçuradi'ye göre, Aristoteles'e ortaçağın gözlükleriyle bakıldığında, Aristoteles'in felsefeye bilinçli olarak getirdiği *ontolojik bakış*'ın gözden kaçırılmasına yol açmaktadır. (Kuçuradi, 1981: 155–156)

Yeniçağ felsefesiyle birlikte, metafizik, konusu bakımından köklü bir değişim geçirme sürecine girer. Yeniçağ filozoflarının problemi, varlık ve varolandan çok, insanın varlığı problemidir. Ancak, burada, ortaçağ metafiziğinden tam bir kopuşun yaşandığı da ileri sürülemez. Çünkü, varlık sorunu, yeniçağ felsefesinin de ana konusunu oluşturur; ancak, burada varlığın sorun edinilişinin merkezinde insanın varlığı yer alır. Rene Descartes'ın, Spinoza'nın, David Hume'un felsefe yapıtlarının merkezini insanın doğası sorunu oluşturur. Bu bakımdan, denilebilir ki, yeniçağ felsefesinin temel sorunu insan sorunuydu ve insan felsefesi, yeniçağ metafiziğiyle başlar. Başka bir deyişle, yeniçağ ile birlikte, metafiziğin konusu varlıktan insan varlığını sorun edinmeye yönelecektir. Descartes, *Meditationes de prima philosophiae*[38] adlı yapıtının henüz sunum kısmında, teoloji ile felsefe arasında kesin bir ayrım çizer ve İlk Felsefe'nin yeniden inşasına girişir. Ortaçağ metafiziğinin temel argümanlarıyla hesaplaşma, Spinoza tarafından yapılmıştır. Hemen hemen bütün çağdaşlarının, bu arada özellikle Descartes'ın aksine, Spinoza, ortaçağ metafiziğinin bütün argümanlarıyla boşluk bırakmadan tek tek hesaplaşır. Töz kavramının tanımıyla başlayan ilk bölümü (: Tanrı Üzerine) hesaba katıldığında, *Etika*'nın, ortaçağlı bir metin gibi durmasının asıl nedeni budur. Immanuel Kant'a gelindiğinde, metafiziğin konusu artık varlık değil apriori bilginin koşullarıdır. 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, metafizik veya ontoloji artık sadece insanın neliğini sorun edinecektir. Örneğin, "İnsanın tarih içindeki yeri nedir?", "Ezilmek ve sömürülmek insana ne yapar?", "İnsanın, toplum içindeki yeri nedir?", "İnsanın, üretim içindeki yeri nedir?", ve "Bütün bu fenomenler insana ne yapar?" gibi sorular, 19. yüzyıl metafiziğinin/ontolojisinin başlıca kaygısını oluşturmuştur.

38 Descartes'ın *İlk Felsefe Üzerine Meditasyonlar* adlı bu yapıtının adı, Aristoteles'e bir "merhaba"dır. Burada, bu yapıtın, Türkçeye, ilk defasında, (Mehmet Karasan tarafından) *Metafizik Düşünceler* olarak tercüme edilmiş olduğunu da hatırlatmak isterim.

Psikoloji Değil Metafizik

19. yüzyıl, felsefenin insanı problem merkezi edinmesinde bir dönüm noktası olmakla birlikte, bir yanılsamanın da ortaya çıktığı bir dönemin başlangıcıdır. Bu yanılsama, psikolojinin bir bilim olarak ortaya çıkmasıyla başlar. İçerdiği gerginlik, çıkışsızlık hallerinin insana yaptıkları dikkate alındığında, metafizik bir durum, psikolojik bir durum olarak algılanabilir. Yaygın algılama tarzı da bu yöndedir. Metafizik durum, psikolojik bir durum değildir; içinde psikolojik olabilecek hallerin de olduğu çok daha fazla durumları içerir. Kaldı ki, çağdaş psikoloji de, metafizik durumları reddeder. Ama, yaygın kamuoyu algısı, metafizik durumları psikolojik durum olarak adlandırma yönündedir.

Bilindiği gibi 19. yüzyıl, bir bilim yüzyılıydı. Kastettiğim, doğa bilimleri değil kuşkusuz, insan bilimleri. Ama, daha önemlisi, bütün bilim türlerinden bağımsız bir bilim tasarımının oluşturulması ve onun da, mutlaklaştırılmış olmasıdır. Burada dikkat çekici olan, bu bilimlerden özellikle sosyoloji ve psikolojinin etrafında, bilim kavramının mutlaklaştırılmasından bir dokunulmazlık halesinin oluşturulmuş olmasıdır. Bu dokunulmazlık algısı, 20. yüzyıl boyunca sürecek bir psikoloji düşkünlüğüne yol açacaktır. Psikolojinin iddiası, hem çok etkileyiciydi hem de çok büyüktü; insanın bütün gizemini ve onun ne olduğunu bilimsel olarak keşfetmeyi hedeflemekteydi. Daha önemli olan ise, psikolojinin, bu iddiasını ölçülebilir olan üzerinden yapacağını dile getirerek kendini tanımlıyor olmasıydı. Çünkü, o, artık bir bilimdi. 19. yüzyılın bilim paradigmasına göre, bir şeyin bilim olması ise, ancak ölçülebilir ve gözlemlenebilir olanı nesne edinmesiyle olanaklıydı. İnsanda ölçülebilir ve gözlemlenebilir olan ise, davranışlardı. Böylece, insanın ne olduğu sorunu davranışlara indirgeniyordu. Tabi, bazı davranışların nasıl kazanıldığını açıklamak başka bir şey, ama insanın neliğini gözlemlenebilir davranışlara indirgeyerek açıklamak başka bir şeydir. Ama insanın bütün hal ve davranışları, savunma mekanizması, etki-tepki, tepkisel davranış, koşullanma, nevrotik, şizoid gibi terimlerle açıklanıyor hale getirildi ve böyle içeriklendirilmiş bir psikoloji bükülmez bilim tasarımı aurası eşliğinde yaygınlaştı.

Bu terimlerde dile getirilen durumlara bakıldığında, çağdaş psikoloji gerçekten de nasıl açıklamaktadır insanın neliğini? Şiir söz konusu olduğunda, psikoloji insanı anlamamıza ne kadar yardımcı olabilir? Bize nasıl bir insan tasarımı vermektedir psikoloji?

Çağdaş psikoloji, insanın tinsel varlığını bedensel aksiyona, örneğin koşullu tepkiye indirgemektedir. İnsanın tamamen gözlemlenebilir bir davranış bütünlüğü olarak bedene indirgenmesi, bedenin davranış ve tepkilerden oluşan bir bütün olarak görülmesi, insanın sadece tinsel olana indirgenmesinin karşıtıdır. Çağdaş psikoloji, aslında spiritüalizmle karşıtlık oluşturur.

Burada, bir alınganlığın dile getirildiği düşünülebilir. Ama, alınganlık neden olumsuz bir ruh durumu olarak nitelenmektedir? Kişisel olarak, evet, öyleyim! Bilimsel psikoloji düşkünlüğüne göre, alınganlık olumsuz bir ruh durumudur: Alınganlık, zayıflık belirtisidir. Çağdaş psikolojinin oluşturduğu bu zihinsel tutuma göre, zayıflık, tinsellik veya ruhanilik değil, başarılı olmaya, yani başkaları üzerinde erk kurabilmeye muktedir olamamaktır. Kendinizi, başkaları üzerinde erk kurmaya karşı, içsel olarak eğitmiş olmanızın bir önemi yok; ve karşınızdaki kişinin darbelerine rağmen içsel eğitiminizi korumanızın anlamı yok. Alınganlık ve duyarlı olmak tinsellikle bağlantılıdır, demenizin de anlamı yok. Çünkü, bunlar metafizik terimlerdir ve bir bilim olarak psikolojinin metafizik terimlerle işi olmaz. Bu, olsa olsa bir hastalık belirtisidir, veya bir tepkiselliktir. Evet, tepkisel davranıyorum, evet nevrotik bir halim söz konusu, evet bu da bir savunma mekanizması durumu... Bütün bunlar benim kabulüm, dendiğinde, psikolojik düşünüş veya psikolojik zihniyet denilen şey, yitmekte olan bir varlık olanağını görmüş olmanın sınırında olmayı kavramakta neden yeterli değil. Modern yaşama biçiminin oluşturduğu ilişki anlayışına ilk eleştirel ve ruhbilimsel soru Rousseau tarafından dile getirilmişti: Uzun zamandan beri, ayrımında olmadan, çevremi sarmış bulunan kötü niyeti sezdiğimden beri dingin değildim (Rousseau, 1999: 110) diyordu Rousseau. Bir bilim olarak psikoloji bu duruma, hastalık teşhisinin dışında bir açıklama bulamadı.

Şiir Paradigması

Burada ilginç olan şudur: Bütün 19. yüzyıl boyunca, insanın ne olduğu sorununun tartışılmasına rağmen, şairlerin bu mesele üzerinde hiç durmamış ve düşünmemiş olmalarıdır. Daha ilginç olanı ise, şairlerin, insanın neliğinden çok modern hayat üzerinde, orada da antropolojiden çok toplumbilimsel olan üzerinde düşünmüş ve sosyolojinin terminolojisiyle konuşur hale gelmiş olmalarıdır. Şiiri ve şairini, gelenek ile modernlik arasındaki gerilimle yorumlamaları bunun en yaygın örneklerindendir. Oysa psikoloji, şiire sosyolojiden daha yakın değil midir? Dönemin mevcut şiir paradigmasına göre değildir. Çünkü, "yenilik", "modernlik", "gelişmişlik" gibi temel terimler hesaba katıldığında, söz konusu şiir paradigmasının kendini bilimsel toplumbilimin aurasına göre kurduğu görülür. Bilimsel toplumbilim aurasına dayalı veya ondan esin alan modernist şiir paradigmasıdır bu. Evet, bir şiir paradigması da vardır. Cumhuriyet dönemi şiirinin kamusal alanını dikkate aldığımızda, şiirler veya şairler arasındaki fark, yaygın olarak, şairlerin temsil ettiği veya öyle düşünüldüğü ideolojik cephelere veya şairler arasında vuku bulmuş polemiklere göre betimlenmektedir. Örneğin, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy ve Nâzım Hikmet (gençlik dönemi şiirleri ve bu dönem sonucunun olgun yapıtı olan *İnsan Manzaraları* hesaba katıldığında), farklı ideolojik cepheleri temsil etseler de, aslında aynı şiir paradigmasının şairleridirler.[39] Şiir paradigması, şairler veya şiirler arasındaki farkı, şairlerin edimlerine göre değil, şiirin neliğini göre göstermektedir; dolayısıyla bu konudaki işimizi kolaylaştırıcı bir kavramlaştırmadır. Şöyle tanımlıyorum şiir paradigması kavramını: Şiir paradigması, şiirin içerdiği tinsel evren ile bu evrende yer alan insan tasarımını dile getiren söyleyiş tarzını ve bu söyleyiş tarzında konuşan öznenin kendi benliğini algılayış tarzını, dizedizimini, sözdizimini, imge kurulumunu örgütleyen ortak değerler, inançlar ve teknikler bütünlüğünü oluşturur. Şiirin varoluşu açısından bakıldığında, modernlikle birlikte, şair toplumbilimsel olanın kıskacına girmiş ve buna

39 Bu konudaki bir yazı için bakınız: Yücel Kayıran, "Kant'ın Aydınlanma Kavramı Açısından Modern Türk Şiirinde Aydınlanma Sorunsalı", 6-8 Ekim 2004 Muğla Üniversitesi Uluslararası Kant Sempozyumu'nda sunulan bildiri metni.

göre, yani metafiziğe karşı örgütlenmiş bir şiir paradigmasına göre şiirini yazagelmiştir.

Bununla birlikte, bugünün dünyasında, kendi varoluşunu dile getirme girişimi, psikolojinin veya psikoloji düşkünlüğünün gözdağı altındadır. Şairin kendisine uyguladığı gözaltı, şiirsel ediminin psikolojinin terimlerinde neticelendirilmesinden uzak durma eğilimini ortaya çıkarmaktadır. Gerçeklikteki varoluşun kötü olduğunu beyan eden bir şairin, yazdığı şiirde tam tersi bir ruh durumunu dile getiriyor oluşu, poetik bakımdan açıklanabilir değil. Şair, psikolojinin gözdağı altındadır. 19. yüzyılla birlikte, şairin kendini sosyolojik olanın içinden inşa etmesi ile bu gözdağı arasında bağıntılar söz konusudur.

Bir diğer önemli fenomen ise, şairin, mutlaklaştırılmış bilim aurası tarafından belirlenmesinde ortaya çıkmaktadır. Bu fenomen, şiirin yaratılma sürecinin de bilimsel bir nitelik kazanacağı iddiasını dile getirir. Bu iddiaya göre, şiir, metafizik gibi tekil bir ruhsal durum içinden değil, ölçülebilir, kontrol edilebilir ve gözlemlenebilir bir durum içinden yazılabilir. Dadaizm ve gerçeküstücülük, bu anlayışı temsil ediyorlardı. Dadaistlerin, gazeteden kesilmiş sözcüklerin bir torbada karıştırıldıktan sonra yan yana getirilmesiyle de şiir yazılabileceğine ilişkin savsözlerini, burada anımsamamız gerekir. Kısmi olarak, 2. Yeni şiirini de bu bağlam içinde düşünebiliriz. Özellikle, birbirinden bağlantısız dizeler bütünü olarak tasarlanan şiir anlayışı konusunda[40]. Ama, bu poetik durum da, 2. Yeni'nin asıl şairlerinde değil, onların takipçilerinde ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, şiirin, insanın içinde bulunduğu koşullardaki metafizik bir durumunu göstermesine gerek kalmamaktadır.

Evet, tekrar metafiziğe dönelim.

Hegel sonrası metafiziğin yeniden yükselişi, Hegel'in bıraktığı yerden başlayan bir yükseliş değildi. Ortaçağlı olmayan, teolojiden arındırılması veya hesaplaşması tamamlanmış, bu arada psikoloji (Edmund Husserl) ve sosyolojiyle (J.P. Sartre) hesaplaşan bir metafizikti. Yeniden ontoloji olarak konumlandırılmış bir metafizik veya tekrar Aristoteles'e dönüp tekrar İlk Felsefe olarak kurulmaya çalışılan bir metafizik de denilebilir buna. Meta-

40 Ama, bu şiirin içerdiği tinsel evren bakımından değil.

fiziğin yeniden inşası için, yeni bir başlangıç noktasına gereksinim duyulmaktaydı. Söz konusu olan, bilimin, yani psikoloji ve sosyolojinin insanı konu ediniş tarzına karşı, felsefenin, yani metafiziğin veya ontolojinin insanı konu ediniş tarzının geliştirilmesiydi. Edmund Husserl, Nicolai Hartmann, Max Scheler, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Arnold Gehlen ve Ernst Cassirer'de metafiziğin yeniden kuruluşu, insanın neliği problemini merkez edinmiştir. Bu filozofların ortaya koyduğu temel argüman, diğer türler içinde insanın türsel olarak en zayıf varlık olduğu bilgisini dile getirir.

Max Scheler'e göre, tarihin hiçbir döneminde insan kendisi için günümüzdeki kadar sorunlu olmamıştı. Scheler, insanın ne olduğuyla ilgili üç yaygın anlayışın mevcut olduğunu dile getiriyordu. Ona göre, bu üç düşünceden biri, insanı, Âdem ve Havva, yaratılış, cennet cehennemden kovulmayla açıklayan Hıristiyan-Yahudi geleneği düşüncesi... İkincisi, insanı, her şeyin ne olduğunu kavrayan, yani akıl/logos sahibi bir varlık olarak algılayan Antik-Yunan düşüncesi... Üçüncüsü ise, insanı, yeryüzündeki gelişimin en son ürünü olarak gören, yani insanı hayvan dünyasındaki benzerlerinden daha fazla gelişmiş olarak gören çağdaş doğa bilimi ile genetik psikolojinin düşüncesiydi (Scheler, 1998: 35). Bu üç düşüncenin ortak özelliği, insanı en güçlü, en gelişmiş ve en üstün bir varlık olarak görmelerinde ortaya çıkıyordu. Oysa, Max Scheler'e göre, insanın canlılar içindeki özel yeri veya ne olduğu, ancak biyopsişik dünyanın genel yapısı hesaba katıldığında açığa çıkarılabilirdi. Başka bir deyişle, insanın ne olduğunun anlaşılması, onun bitki ve hayvanla ilişkisinde ele alınmasıyla olanaklıydı (Scheler, 1998: 36). Buradan bakıldığında, insan, organik olandan bağımsızlaşmış tinsel bir varlıktır. Tin, derken Scheler, akıl kavramıyla birlikte, "iyilik, sevgi, pişmanlık, derin saygı, tinsel hayret, mutluluk ve kuşku duyma, özgür karar verme gibi belirli bir türden istemli ve duyusal edimleri" (Scheler, 1998: 68) kastetmektedir. Tinsel olanın temel özelliği ise, başlangıçta her türlü güçten yoksun olmasında ortaya çıkmaktadır (Schleer 1998: 98). Biyopsişik dünyada en güçlü olan anakronik olandır.

Burada, metafiziğin epistemoloji üzerinden değil, felsefi an-

tropoloji üzerinden kuruluşu söz konusudur. Martin Heidegger, bu ayrıma ilişkin olarak, bu sorun üzerinde durmaya, felsefi yöntem ve bilgi olarak da önem göstermiştir:

> her metafizik soru hep metafizik problematiğinin tümünü kapsar. Bu soru her zaman bütünün kendisidir. Sonra da, her metafizik soru ancak öyle sorulabilir ki, soruyu soran –soran olarak– sorunun içindedir, yani onun içine sokulmuştur. Bu bizi şöyle yönlendirir: Metafizik sorgulama, bütün içinde ve soru soran Varolmanın asli durumundan yola çıkarak yapılmalıdır. (Heidegger, 1991: 24)

Metafiziğin bu tarzda kuruluşu, sadece ortaçağ metafiziğine değil, aynı zamanda yeniçağ felsefesinin epistemolojik karakterli metafiziğine de bir başkaldırı niteliğindedir. Aradaki temel fark, epistemik metafizikte, soruyu soran, kendini, problemin dışında konumlandırır. Oysa, ontoloji olarak kurulan metafizikte, soruyu soran, sorunun içindedir. Oysa, Descartes'ın epistemik metafiziğinde, soruyu soran değil, yanıt vermek durumunda olan metafiziğin içine itilir.

Şiir açısından bakıldığında bu ayrım şu sorunsala işaret etmektedir: Şair, varoluş olarak, anlattığının içinde midir, yoksa dışında mı? Şair, kendi yazdığı şiirin tinsel evreninin içinde midir, yoksa bu evrenin dışına mı almaktadır kendisini? Başka bir deyişle, şiirde dile getirdiği, kendi varoluşunun telaffuzu mudur, yoksa, kişisel varoluşu telaffuz ettiğinin dışında mıdır?

Descartesçı epistemik metafiziğe göre, şair öznenin kendisi, varoluş olarak dile getirdiği şiirin dışındadır. O, kendi varoluşunu veya deneyimini dile getirmez, dile getirmesi de beklenmez; hatta, dile getirdiğinin, kendi kişisel varoluşuyla ilgisi olmayabilir de. Bu anlayışın temelinde, Descartesçı epistemik metafiziğin, özne-nesne ayrımı yer alır. O, özneyi, nesnenin, doğanın karşısına koyar. Yeniçağ metodolojisinin, "Bilgi, güç ve iktidardır" argümanını hesaba kattığımızda, Descartesçı özne-nesne ayrımı, öznenin, nesne karşısında bilgi vasıtasıyla güçlülüğünü dile getirir. Özne, gerçekte bu bilginin tecrübesine veya tecrübe bilgisine sahip olmak zorunda değildir. Bu şair tipi, hayatı-

nı, özel ve kamusal diye ikiye ayırır ve şiirini kamusal hayatına ait gördüğü için "özel hayattan" soyutlanmış bir kamusal hayat üzerine kurar.

Felsefi şiir poetikasıyla bizim karşı çıktığımız, başkaldırdığımız, böyle bir özneyle, bu özne temeli üzerine kurulmuş şiir paradigmasıdır. Şair, varoluş olarak, anlattığının, dile getirdiğinin, yani şiirinin içindedir. Şair, telaffuz ettiğinin dışında değildir.

Heidegger'in yapıtlarında insan kavramı ağırlıklı olarak yer tutmaz ama, Heidegger'in problemini belirleyen, insanın çağımızda içine düştüğü durumdur (İyi, 2003: 15–16). Heidegger'in, meslektaşlarından farklı olarak şiiri de konu nesnesi edinmiş olması, mesleki bir çabayı değil, problem nesnesinin merkezini dâhilindedir. Çünkü, ona göre, şiir, "Varlığa doğru düşünmenin dilidir." (İyi, 2003: 83)

Metafizik ve Felsefi Şiir

Burada belirtmek gerekir ki, bu yazının amacı, metafizik sorununu felsefe açısından değil, şiirin varoluşu ve olanakları açısından irdelemektir. Yapılan, felsefede veya hayatta metafiziğin ne olduğu, ne anlama geldiği veya gelmesi gerektiği değil, şiirin varlığı açısından metafiziğin ne olduğu ve ne ifade ettiğinin araştırılmasıdır. Şiirin, varolmasının gerekli koşulu olan hissetmek ve zamanı duymak, tinsel olanın temel öğelerini oluşturur. Elbette, insanın varlığını konu ve problem nesnesi edinen bir şiirden söz ettiğimizde.

Antikçağ filozoflarından Gorgias'ın doğa felsefesine ilişkin argümanları, burada örnek olarak üzerinde durmaya değerdir. Birbirine bağlı olarak dile getirilen bu argümanlar şöyleydi: 1-Bir şey yoktur; 2-Bir şey olsaydı da, bilemezdik; 3-Bilseydik de, başkalarına bildiremezdik. Bu argümanlar kendi bağlamında, yani doğa felsefesi ve epistemoloji bakımından bilinemezcilik ile kuşkuculuğa ilişkin tutumları dile getirir. Bu, kuşkusuz, bizim değil, felsefenin konusuna aittir.

Ancak, şair ile şiirin meydana gelişi, vücut buluşu arasındaki ilişki bakımından bize yol gösterici bir argüman. Şiir, bilgisel

olarak başkasına aktarılamaz olanı dile getirir. Felsefi şiir açısından dile getirirsek, burada başkasına aktarılamaz olan, henüz bilgiye dönüştürülmemiş olandır. Çünkü, felsefi şiir, insanın, yaşadığı çağın koşulları içinde, bir çıkış yolunun yokluğu, bir çözümlenemezlik durumuyla yüz yüze gelişini, bu yüz yüze geliş durumunda hangi değerlerle hangi durumlar arasında yaşadığı çatışmayı ve bu çatışmada neyi harcadığını veya harcamak zorunda kaldığını gösteren bir şiirdir. Bu bakımdan, felsefi şiir, metafizik durumun şiirdir; ama metafiziğin değil. Şiirle, bir felsefe disiplini olması anlamında metafizik arasındaki ilişki epistemik bir ilişkidir. Böyle bir ilişki, şiirin hareket kaynağı için, şairin kendi varlıksal tecrübesinden çok, enformasyonu ana malzeme edinmesinden ortaya çıkar. Metafizik ile metafizik durum birbirinden farklıdır. Metafizik, felsefesinin bir disiplinidir, felsefi bilgi üreten bir disiplini. Dolayısıyla, metafizikle ilişki kuran bir şiir, şiiri, "alıntılamadan" hareketle kuran bir şiirdir. Yazıldığı çağın sorunsalını dile getiren bir şiir değil, yapılan alıntılamanın sorunsalını dile getiren bir şiirdir. Hakikati, şiirin yazıldığı zamanın koşulları üzerinden değil, alıntılananın taşıdığı hakikat üzerinden kuran bir şiir. Şiirle metafizik arasında değil, metafizik durum arasında bir ilgi söz konusudur. Şiirsel durum metafiziktir. İnsanın, yaşamaya ilişkin bilgi ve değerleri devredışı bırakan, yeni bir yaşantı olanağıyla yüz yüze geldiği bir durum söz konusudur. Bu bağlamda, metafizik, öznenin hiçlikle, yoklukla, boşlukla karşılaşma anıdır ve özne şiirde, bu durumu varlık edinir. Şiir, metafizik durumu varlık edinmesinden dolayı kendiliğinden metafiziktir. Metafizik durum ise, insanın, kendini ona göre kurduğu etik değere bağlılığının sonucunda, bu bağlılıktan dolayı içinde yaşadığı gerçekliğin koşullarıyla bir çıkmaza, bir çözümlenemezliğe geliş durumudur. İnsanın bu duruma gelişinde, yukarıda değinildiği gibi, onun tinsel bir varlık oluşunun belirleyici bir rolü vardır. Duyarlılık, hissetme, ruhsal olarak etkilenme, içlenme tinsellikle ilgili durumlardır. Ancak sözünü ettiğimiz tinselcilik (spiritüalizm) değildir. Spiritüalizmin derdi, insanın varlığı değil, gerçekliğin özünün ne olduğu problemidir. Nitekim, bu anlayışa göre, gerçekliğin özü, insandan bağımsız olarak, tinselliktir ve bütün bir varlık tinselliğe indirgenir.

Türk şairleri, ne şiir ile metafizik bağıntısı üzerinde durmuş, ne de şiiri ve poetika meselesini metafizik açısından değerlendirmişlerdir. Tabii, her şairden, özellikle felsefe eğitimi almamış, felsefeyle ilgilenmeyen, dahası felsefe terimlerinden uzak duran şairlerden beklenilen bir edim değil bu. Ama, bu, felsefe eğitimi almış veya felsefeyle ilgilendiğini ima eden edimlerden uzak durmayan şairler için de, kendinden menkul olmaksızlık durumu olarak değerlendirmeye açıktır. Daha önemlisi, Türk şairlerinin, bırakın metafizik durumu dile getiren bir şiiri, yaygın olarak şiirle metafizik arasında kurulacak bir ilgiye bile tahammülleri yoktur.

Türk şiir ortamında, metafizik taraftarlarıyla metafizik karşıtlarının buluştukları ortak bir nokta vardır. Her iki kesim de, metafizik derken kastettikleri ve anladıkları, teolojiyle ıralı ortaçağ metafiziğidir. Bir kesim, teolojik olduğu için savunurken diğer kesim tam tersine teolojik olduğu için karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla, bu karşıtlık oluşturan cephe hesaba katıldığında, benim burada, şiirle irtibat kurmaya çalıştığım metafizik tasarımının, söz konusu anlayışların metafizik tasarımıyla ilgisinin bulunmadığını, metafizik derken, tanrı kavramı merkezli bir metafizikten değil, insan merkezli bir metafizikten söz ettiğimi, belirtmem gerekir.

Türk şiirinde, poetik olarak metafizik kavramını telaffuz eden, sözü edilebilir tek örnek, Sezai Karakoç'tur. Şiirde metafizik sorunu, Türk şiir eleştirisi ortamına da, denilebilir ki, Sezai Karakoç'un şiiri nedeniyle girmiştir.[41] 1982 yılında yayımlanan

41 İki önemli yazı söz konusu: Bu yazılardan biri, Eser Gürson'a ait. "Metafizikçi Şiir (Sezai Karakoç'a Giriş)" başlıklı yazısında, Gürson, öncelikle, metafiziği söz konusu eden şiirle, metafizikçi şiiri birbirinden ayırır. Ona göre, metafizikçi şiir, metafiziği kendi içinde yaşayan şairlerin şiiridir. "...evrenle karşı karşıya kalan, evrenin sınırları belirsiz gücüyle yoğrulan ve onu yorumlamaya itilen (bir yorum varan, ya da varamayan) şair için metafizik, doğrudan doğruya bir iç dünya karmaşasının itkisidir. (...) Metafizikçi şiirin ilk koşulu, metafizik sorunları karşısında içten olabilmektir. Yani metafiziği yaşayabilmektir." (Gürson,2001: 64–65) Felsefi şiirin neliği bakımından, bu, etkileyici bir betimleme. Bununla birlikte, Eser Gürson, "olayların, görünüm ve deneyim alanlarının dışında kalan sorunları çözümlemeye çalışarak, 'mutlak'a varmayı amaçlayan uğraş" ifadesi ile "spiritüalizm" kavramını da metafiziğe dahil etmesiyle, ortaçağ metafiziğinin sığası içine girmiş bulunuyor. Ama, tabii, söz konusu olan, Sezai Karakoç'un şiirinin betimlenmesi.

"Kavramlar ve İlkeler" ile "Fizikötesi ve Sanatçı" başlıklı yazılarından yapılan şu alıntılar, Karakoç'un metafizikten ne anladığı konusunda fikir verici niteliktedir:

> Bizim metafiziğimiz, Tanrı ve âhiret inançlarıyla şahdamarında gürül gürül canlı bir kan akan metafiziktir: İslâm uygarlığının temel ilkesi olan mutlaklık âleminin bu dünya penceresinden görülen manzarasıdır (Karakoç, 1997: 6). Sanatçı, âdeta, bilmediğimiz bir dünyadan, bir kaza sonucu, dünyamıza düşmüş bir yaratıktır (Karakoç, 1997: 20). En büyük esintiye, metafizik akışı, İslâm klasiklerinde görürüz. Attâr'da, Senai'de, Mevlâna'da, Câmi'de, Yunus Emre'de. Onların eserlerinde rahmanîliğin rüzgârları eser (Karakoç, 1997: 24-25).

Görüldüğü gibi, Sezai Karakoç, metafizik derken, felsefeden çok, din ve teolojiden söz etmektedir.[42]

Aşkın ve İçkin Ego Metafiziği

Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, genel olarak metafizik duruma dayalı bir şiir değil. Türk şiirinin metafizik olamamış olmasının, zihinsel nedenlerinin yanında, bu dönem şiirinin kurgusunu belirleyen teknik nedenleri de vardır.

Felsefi antropoloji temelinde ortaya çıkan 20. yüzyıl metafiziğinin ve/veya ontolojisinin ortaya koyduğu bilgi açısından, şiirdeki öznenin neliğine bakıldığında, genel olarak iki ben halinin mevcut olduğu görülmektedir. Bu ben hallerinden ilkinde, ego, bir kendini beğenmişlik ve kendinden eminlik içindedir ve, bir iktidar düzleminden konuşmaktadır. Burada, ego, kendinde olanın içinde değil, kendine aşkın olan dünyevi/erksel/statüsel kazanımların ona sağladığı bir maskeyle konuşmaktadır. Bu maskeye ben yalan maskeleri diyorum (Kayıran, 2004: 54). Bu, ben hallerinin ikincisinde ise, ego, sadece ruhsal veya varoluş-

42 Kimi örnekler, Necip Fazıl'ın şiirlerini de bu türden bir metafizik içinden değerlendirmektedir. Bir başka yazının konusu olmakla birlikte, kısaca belirtmek gerekirse, biz, Necip Fazıl'ın şiirini, bu türden de olsa, metafizik bağlam içinde değil, bir tür üstgerçekçi bağlam içinde değerlendirmekteyiz.

sal bir durum içinden konuşmaktadır. Bu ego, kendini, kendinde olana aşkın olan her türlü iktidar düzleminin dışına almış kişidir. Bunlardan ilkine aşkın ego diyeceğim; ikincisine ise, içkin ego. Aşkın egonun şiiri, benliği dile getiren bir şiirdir. Benlik, bilinç, isteme ve arzu tarafından gerçekleştirilmiş bir kurgudur kuşkusuz. Bu nedenle, aşkın egonun şiiri bir tasarımın şiiridir. İçkin egonun şiiri ise, bir ruh durumunun şiiridir.

Aşkın ego, Türk şiirinin, Tanzimat ve cumhuriyetle birlikte Batı şiirine yönelmesiyle, başka bir deyişle, Türk şiirinin Batılılaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Tanzimat ve cumhuriyet dönemi, aşkın egoya dayalı bir şiirin kurulduğu bir dönemdi. Ancak, bir süre sonra, Cumhuriyet şiiri içinde bir yarılma ortaya çıkar. Bu yarılma, aşkın egonun tam karşıtı bir egonun, benim içkin ego dediğim egonun şiiridir. Bu yarılmanın başlangıç noktası için Orhan Veli'nin şiiri gösterilebilir. Aşkın ego ile yazılan şiirin örneklerini, Tanzimat döneminden günümüze kadar gelen süreçte, Namık Kemal'de, Tevfik Fikret'te, Nâzım Hikmet'in gençlik dönemi şiirlerinde, Asaf Halet Çelebi'nin, Necip Fazıl'ın, Hilmi Yavuz'un, İsmet Özel'in şiirinde görmek olanaklıdır. İçkin egonun şiirine ise, Nâzım Hikmet'in (olgunluk dönemi), Behçet Necatigil'in, Sezai Karakoç'un, Turgut Uyar'ın şiiri örnek verilebilir. Örnekler çoğaltılabilir elbette; ama, ben ikinci çizgiden yana olduğumu ve onun içinde yer aldığımı belirtmeliyim.

Aşkın egoya dayalı şiirin temel özelliklerinden biri, izlek sorununda ortaya çıkmaktadır. İzlek sorunu derken, kastettiğim, izlek çeşitliliği veya darlığı değil, izlek denilen şeyin neliğidir. Aşkın egonun şiiri bir izlek şiiridir. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri bir izlek şiiridir. İzlek, varoluşun sınırlandırılması, ruh durumunun belli bir tanımlamaya indirgenmesidir. Oysa, ruh durumu, ne indirgenebilir ne de sınırlandırılabilir türdendir. Husserl'in terimleriyle söylersek, izlekleştirmek varoluşu parantez içine alma ve belli bir bilinç içeriğine indirgenmek demektir. Ben, bu bağlamda Heidegger'i izlediğimi belirtmeliyim. Çünkü, varoluş parantez içine alınamaz. Dolayısıyla, içkin egoya dayalı şiir ise, bir izleğe indirgenemeyen, bir varoluş durumunun şiirdir. Çünkü, gerçeklikte, ruhsal durum, bir zihinsel zeminde odaklaşamaz; ruh, zıt ve değişik haller arasında salınım halindedir.

Aşkın egoya dayalı şiirin bir diğer özelliği ise, epistemik söylemle yazılıyor oluşunda görülür. Özne, bir bilinç ve zihin düzleminden konuşmaktadır; bir varoluş durumundan çok, bir enformasyona gönderme yapar. Örneğin varoluş kelimesi kullanılıyor ise, bu kullanım, bir varoluş durumunun değil, varoluş kelimesinin zihinsel içeriğine işaret etmek içindir. Kuşkusuz, varoluş kelimesini kullanmakla varoluş durumunu veya imgesini göstermiş olmazsınız. Ama, aşkın egoya dayalı şiirin böyle bir kaygısı da yoktur zaten.

Kaynakça

Aristoteles (1985), *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Ege Üni. Ed. Fak. Yayınları, İzmir

Akatlı, Füsun (1980), *Niçin Diyalektik*, Aydın Yayınevi, İzmir

Arslan, Ahmet (1985), "Metafizik ve Akroamatik Kitaplar", *Aristoteles Metafiziği* içinde, Ege Üni. E. F. Yayınları, İzmir

Engels, Friedrich (1978), *Ütopik Sosyalizm Bilimsel Sosyalizm*, Çev. Öner Ünalan, Sol Yayınları, Ankara

Engels, Friedrich (2003), *Anti-Dühring*, Çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara

Comte, Auguste (2001), *Pozitif Felsefe Kursları*, Çev. Erkan Ataçay, Sosyal Yayınlar, İstanbul

Gökberk, Macit (1980), *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Gürson, Eser (2001), *Edebiyattan Yana*, YKY, İstanbul

Hegel, G.W.F. (1991), *Mantık Bilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul

Heidegger, Martin (1991), *Metafizik Nedir?*, Çev. Yusuf Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara

Hume, David (1976), *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma*, Çev. Oruç Aruoba, Hacettepe Üni. Yayınları, Ankara

İyi, Sevgi (1999), *Çağımızda Metafizik Sorunu*, Ayraç Yayınevi, Ankara

İyi, Sevgi (2003), *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Asa Yayınları, Bursa

Johansson, Ingvar (1982), "Anglosakson Bilim Felsefesi", *Yazko Felsefe Yazıları 4. Kitap* içinde, Çev. Şahin Alpay,

Johansson, Ingvar (1983), "Anglosakson Bilim Felsefesi", *Yazko Felsefe Yazıları 5. Kitap* içinde, Çev. Şahin Alpay,

Karakoç, Sezai (1997), *Edebiyat Yazıları -1*, Diriliş Yayınları, İstanbul

Kaygı, Abdullah (1998), *Edebiyat ve Varlık*, Kebikeç Yayınları, Ankara

Kayıran, Yücel (2001), "Ahlaksal Özerklik ve Varoluşsal Kırılganlık", *E* dergisi, sayı: 27, İstanbul
Kayıran, Yücel (2002), "Yüzyılın Sonunu Yorumlamak", *Hürriyet Gösteri*, Sayı 234, İstanbul
Kayıran, Yücel (2005), "Çalgın ve Divanelerin Poetikası", *Hürriyet Gösteri*, Sayı 266
Kuçuradi, Ioanna (1981), *Çağın Olayları Arasında*, Şiir Tiyatro Yayınları, Ankara
Kuhn, Thomas S. (1982), *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, Çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yayıncılık, İstanbul
Marx, Karl (1986), *Kapital-Birinci Cilt*, Çev. .Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara
Rousseau, J.J. (1999), *Yalnız Gezerin Düşlemleri*, Çev. Reşat Nuri Darago, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, İstanbul
Scheler, Max (1998), *İnsanın Kosmostaki Yeri*, Çev. Harun Tepe, Ayraç Yayınları, Ankara

Mor Taka, Sayı 1, Kış-Bahar 2005

Sözcüklerin Tini Şairin Yaşamı

Bir şairin kendi sözcükleriyle konuşması ne demektir? Bir mülkiyet anlayışını mı dile getirmektedir, bu sorunun gerisindeki kaygı? Böyle ise, şiir söz konusu olduğunda, sözcüklerin mülkiyeti ne anlama gelir? Böyle bir mülkiyetten söz etmenin anlamı nedir? Yani bir şair, kullandığı kimi sözcükleri kendi tinsel dünyasının mülkü kılabilmiş midir? Ve bu, ne anlama gelir?

Sözcükler ile şairin poetikası arasındaki ilişkinin, şairin varoluşundan bağımsız olmadığını, ama şair varoluşlarının da farklı mizaç türlerine dayandığını ve sözcükler ile şiir anlayışı arasındaki ilişkinin de bu mizaca göre gerçekleştiğini savunacağım.

Bir Şair Modeli Olarak Raskolnikov

Raskolnikov'da hep bir şair tipi görmüşümdür. Dahası, Raskolnikov'u özgün bir şair modeli olarak düşünürüm. *Suç ve Ceza*'nın Raskolnikov'u kuşkusuz bir şair değildi. Ama, Raskolnikov'u yaratırken, Dostoyevski'nin kafasında bir şair modelinin yer aldığına inanırım. Romanı, kahramanını böyle tasarlayarak okuduğumuzda, sözünü ettiğim şair tipinin neliği hakkında fikir sahibi olabiliriz. Özellikle, geleneksel dönemlere ait şairlerin yaşantı ve edimleri dikkate alındığında, Raskolnikov'un oldukça farklı ve yeni bir şair tipini yansıttığı söylenebilir. Geleneksel dönemlere ait şair tipinde bir şövalyelik edası vardır.

Kralın, imparatorun veya padişahın yanında, sarayın entrikaları içinde, oyun halinde olan bir şair tipiydi bu. Türk şiir ortamında da yaygın olan bu şairlik anlayışı, anomaliye dayalı bir şairlik imgesini dile getirir aslında. Bu imgeye göre, bir kişinin şair olup olmadığı, onun şiir yazıp yazmadığı veya yazdığı şiirin özgün olup olmadığıyla değil, daha çok ve tam tersine o kişinin aşırılıklarla bağlantısına göre belirlenmektedir. Bu anlayışa göre, duygulanımlarında veya edimlerinde, örneğin yetersizlik ile aşırılık arasında ruhsal olarak gidip gelen ama orta olabilmeyi başarandan veya böyle olmaya çabalarken başaramayandan çok, her ilişkiden kazanarak çıkan kişidir şair. Raskolnikov ise, kişiler arasında bir kişidir. Her ilişkiden kazanarak çıkmanın hazzını yüzünde taşıyarak insanlar içinde varolan bir kişi değil, tam tersine, isteme, kaybetme ve kendini koruma arasındaki gerilimde yaşayan bir kişi. Sıkıntılı ve gerilimli bir ruh durumunu temsil eder Raskolnikov. Ürkeklik ve utanmayı bilme, korkaklık ve titreyen bir halde bulunma, yoksulluk ve hemen hemen her konuşma ediminden sonra söylediklerinden pişmanlık duyma, kesik kesik konuşma ve konuşurken her sözünden sonra kendini dile getiremediğini düşünme gibi haller, bu ruh durumunun temel görünüş tarzlarını oluşturur.

Arzu ve istemeyle ıralanan bir iradeden çok, başına gelenlerle panikleyen ruh durumudur onu peşinden sürükleyen. Dil, dilin konuşmada gerçekleşme tarzı, tasarlanmış bir kurgudan çok, ruh durumunun bir telaffuzudur onda. Raskolnikov konuşurken sayıklar gibidir. Soluk almanın gerçekleşmesi gibi, arka arkaya gelir aynı ruh durumuna ait cümleler. İçsel enerji konuşma halindeyken durdurulma deneyimi yaşamamıştır, herhangi bir engelle karşılaşmaz. Sayfalarca bir konuşmayı izliyor gibisinizdir. Gibisinizdir, çünkü konuşmanın büyük bir kısmı, monologdur, ve kendi kendine konuşmanın ancak küçük parçaları diyalog içinde yer alır. Bu nedenle sayıklıyor gibidir. Oysa karşınızda şair konuşmaktadır. Raskolnikov, modern dönemlerin, içinde yaşadığımız çağın yeni şair tipidir. Onun üzerinde bulunduğu düzlem arlanma ve gururdur.

Raskolnikov'un bilmediği, aslında sokağın dilidir. Raskolnikov, oyun içinde varolma halini bilmemektedir.

Cümleler bir gerginliğin dışavurumudur onda. Gerginlik, iyi halde olmayanların yaşadığı bir ruh durumudur. Kötü halde olmayanlar gerginleşmez. Ancak, iyi halde olmak ile iyi olmak, kötü halde olmak ile kötü olmak aynı türden değildir. Kendime, "Akıntı" adlı şiirime gönderme yapacağım. Şöyleydi bu şiirin açılış dizeleri:

> kimse aklı eğilimlerine ortak etmesin
> kötü halde olanlar kötülük yapamadıkları için kötü
> iyi halde olanlar iyilik yapamadıkları için iyi

Burada bir sır vermem gerekirse, Raskolnikov'la, dile getirdiğim, bir imrenme değil, bir betimleme. Betimlemeye, Türkçede yaygın olarak kullanılan bir ifadenin irdelemesiyle devam edeceğim.

Türkçenin gündelik kullanımında, bir kişi için "O iyidir" denilirken kastedilen genellikle o kişinin vefalı olduğudur, kötü derken de kastedilen o kişinin vefasız olduğudur. Vefalı olmak, her şeyden önce, sözünü tutmak, sözünü yerine getirmek demektir. Sözünü tutmak, kişinin kendi kişilik bütünlüğüyle özdeş kalmak ve bu özdeşliği devam ettirmek demektir. Kendimizde kalmaya sahip çıkmak da denilebilir buna. Bu nedenle, sözünü tutmak, başat, özek (merkezi) bir erdemdir ve, dürüstlük gibi, ödev ve güven gibi, doğruluk ve adaletli olmak gibi erdemleri içinde taşır. Sözünü tutmayan kişide, yani yalan söyleyen kişide, ne sözü özüyle aynılık, ne de dürüstlük, ödev, güven, doğruluk ve adalet edimsellik bulabilir kendine. Sözünü tutmak, dostluğu devam ettirmenin önkoşuludur. Bu nedenle, vefalılık dostluğu devam ettirmek demektir. Vefalılığın bir başka anlamı ise, ödemek, yani ona ait olanı ona vermek demek. Gerginlik, vefalı kişinin, temel özellikleriyle çatışan durumlarla karşılaştığında ortaya çıkan bir ruh durumu.. Vefasız, bu ruh durumuna ontolojik olarak yabancıdır. Suç olgusu değil ama suçlanma korkusu vefalıya aittir; ceza ise suça. Vefasız, aslında, sözünde durmamanın, yani adaletli ve doğru olmamanın adaletsizlik olduğuna inanmaz. Vefasızda, suç olgu olarak olabilir ama onda bir suç idesi suçlanma kaygısı mevcut değildir.

Söz konusu şair tipleri arasındaki temel fark, bu şair tiplerinin mizaçlarında, yani varoluşlarında ortaya çıkan ahlak özellikleri arasındaki farktan kaynaklanmaktadır aslında. Temeldeki fark, estetik veya şiir anlayışı arasındaki fark değil, etik temelli bir insan anlayışı arasındaki farktır. Şiirin içindeki insan anlayışından önce, şiiri yazan kişinin nasıl bir insan olduğundan söz ediyorum. Bu iki insan tipinin kelimelere aynı türden bir saygı göstermediğini savunacağım.

Raskolnikov'a kızdığımız, "akıllıca", kurnazca davranmadığını düşündüğümüz halleri vardır. Saflık ve kendini teslim etmişlik denilen şeyin karşısında yaşadığımız bir duygudur bu. Böyle bir insan tipiyle, neyi göstermek istiyordu Dostoyevski: Her insan cinayet işleyebilir! Raskolnikov melek gibidir, ama cinayet işlemiştir; hem de bir baltayla bir kadının kafasını iki ayırarak.

Monologlarını dikkate almazsak, Raskolnikov'un konuşması kesik kesik gibidir. Yazım kurallarının sözcükleriyle dile getirirsek, Raskolnikov'un cümleleri, ne tek noktayla, ne de üç noktayla biter. Gerginlik yaratıcı durumlarda, içsel bir durdurulmayla karşı karşıyadır. İki noktayla konuşuyor gibidir. İki nokta, bir kesintiye uğrama durumu ve konuşamamak demektir. Ama, buradaki kesilme, durdurulma veya engellenme, öznenin iç bütünlüğünü, hissettiği bir tehlike karşısında koruyamaması nedeniyle yaşadığı endişe ve gerginlikten kaynaklanır. İki nokta bir bütünlülük oluşturamamanın imidir. Oysa, tek nokta, bir bağlamı, bir kesinliği, tümel bir anlamı ifade eder; üç nokta da, noktadan farklı değildir, eksikliğine rağmen imlediği kurgulanmış olanın tamlığıdır. İki nokta, ne bir kesinliğin, ne de bir tamlığın imidir; tam tersine bir kesinsizliğin, bir tümelsizliğin belirtisi. Üç nokta, başarılı olmaktan çok, başarılı imajı kurmuş veya bunun peşinde olan bir şair tipinin imidir.

Sözcüklerin kesik kesik ve iki noktalı bir dizge halinde olması derken, bir oyun durumundan değil, tam tersine bir varoluş durumundan söz ediyorum. Bu bir dilsizleşme halidir; tecrübesine sahip olmadığınız, kurallarını bilmediğiniz oyun alanında bulunmaktan kaynaklanan bir dilsizleşme hali. Çünkü şair, üryan kişidir; titreyiş, kesik kesik konuşma hali buradan gelir. Bu durumda, kesintisiz konuşma, bilme konumunda olana

aittir. Kesintisiz konuşma, ezbere dayalı konuşma demektir. Bu da, prova yaşantısına dayalı bir konuşma biçimidir. Ezberini bozan bir edim karşısında, "anlamsızlık" suçlamasıyla ıralanan bir küstahlığa giden bir kişilik söz konusu olacaktır.

Biz iki noktanın çocuklarıyız. Biz, yani Raskolnikov düzleminde bulunanlar. Başka bir âlemden konuşuyor gibi olduğumuzu, bizi dinleyenlerin, dinlerken yüzlerinin aldığı halden anlıyoruz. Bir anlamsızlıktan değil, tam tersine bir anlamlılıktan söz ediyorum. Anlamsızlık, derken burada kastettiğim, bir metnin, bir kimliğin, kendi dışındaki bağlamlara göre kurulmuş olması durumudur; anlamlılık derken ise, bir metnin veya bir varoluşun, kendi anlam bağlamını oluşturacak öğeleri kendi içinde taşıması durumudur; her ne kadar eğitilmemiş gözler, bu içsel bütünlüğü göremeyecek olsa da. Evet, iki noktadan söz ediyorum, kesintiye uğrayan ruh durumundan, bu ruh durumunda, yeri belirlenemeyen sözcüklerden. Bu, iktidarın ve iktidar olanağının üstünü çizerek yaşama halinden başka bir şey değildir. Biz, anlamın çocuklarıyız.

Şair ve Dilbilimci

Türk şairleri, dilden, özellikle de sözcüklerden veya anlamdan bahsetmeye başladıklarında, bir dilbilimcinin kimliğine bürünürler. Sanki, içlerinde, bir şairden çok bir dilbilimci varmış da, o konuşuyormuş gibidir. Gibidirler. Şair gibi değil, bir dilbilimci gibi konuşurlar. Dilbilimsel kurama ait yargıların betimlenmesidir söz konusu olan. Edalarındaki öğreticilik, dilbilimsel kuramın 20. yüzyılda tanık olduğumuz temsilcilerine ait donanımdan daha ağdalıdır. Dile getirdikleri söz, içeriğinden çok, söyleyiş tarzındaki kesinlikten dolayı, kılıç yarası oluşturacak türdendir. Amaçları, sorunun ne olduğunu göstermekten çok, bir oyunu kazanmaktır sanki.

20. yüzyıl bir dilbilim yüzyılıydı. Hem yeni bir bilim olarak kurulması bakımından, hem de bir bilim olarak kurulduktan sonra yaşanılan tartışmalar bakımından. Dil sorunun, mantığın, dolayısıyla felsefenin devre dışı bırakılarak bilimin konu nesnesi

edinilmesi, başlangıçta heyecan vericiydi. Sorunsal alanının ve konu nesnesinin sınırlarının belirlenmesi ve yeni keşifler sürecinde yapılan keskin tartışmalardaki saygın eda bu heyecanla ıralanıyordu. Bu ıraya beslenen güven duygusunun kökeninde ise, bilimsel kesinlik denilen geçerlilik anlayışı vardı kuşkusuz. Dilbilimci gibi konuşan şairlerin edasındaki eminlik, enerjisini dilbilimin 20. yüzyıldaki başarılarıyla birlikte bilimsel kesinlik denilen bu geçerlilik anlayışından beslenir. Kesinlik, tabii ki yasa demektir. Yasa denilince akan sular duruyordu. Ortaçağda tanrı kavramının statüsü ne idiyse, denilebilir ki, 20. yüzyılda da yasa kavramının statüsü oydu. Şiirin tinsel alanından baktığımızda, bilimsel yasa, tanrı gibi bir şeydi.

Burada, dil sorunu hakkında konuşan bir şairin, dil felsefesindeki gelişmelerden haberdar olması beklenir, denilebilir. Doğrudur; böyle olması gerekir. Ama benim sorun olarak gördüğüm fenomen bu değil. Sorun olan, bir şairin, şair varoluşundan hareketle değil de, bir dilbilimci gibi konuşmasıdır. Bir şairden beklenen, bir dilbilimci gibi konuşması değil, bir şair gibi konuşmasıdır. Bir şairin, şair olarak konuşması derken kastettiğim, birinci olarak, şiirde dilin nasıl kullanılması gerektiğini dile getirmesi değil, ancak kendi deneyiminden, yani dilin kendisinin şairlik deneyiminde nasıl vücut bulduğunu dile getirmesidir. Buradan genellemelere gidilebilir aslında. Şair, böyle bir tutum içinde olmalıdır. Çünkü, sözcüklerin şiirdeki genel işlevinden değil, olsa olsa kendi şiirine hayat veren karakterinden söz edebilir bir şair. Hangi sözcüklerin kendisine neye "mal" olduğundan..

Aradaki fark, dile getirilmemiş olsa da, şiirin bize verdiği tecrübe bakımından göz ardı edilemez.

Dilbilimci için, sözcüklerin belleği yoktur. Onlar için bu sorun, "metafizik" karakterli bir sorundur. Ama şiir, sözcüklerin belleği olduğu varsayımına dayalıdır. Şairlik, sözcükle bellek arasında ruhani bir koridor oluşturur. Şair, her sözcüğün bir belleği olduğunu, kendisinin de sözcüklerle bellek arasında bir koridor olduğunu varsaymak durumundadır. Yoksa, kendisinden önceki şairlerin kullanmış olduğu kelimelerle tekrar şiir yazmanın anlamı nasıl açıklanabilir. Sözcükler birçok şiirde aynıdır, ama her şiirde farklı bir tecrübeye sondaj vurmalıdır. Aynı

sözcükleri kullanan şairler, farklı tecrübelere sondaj vurmuyor/ vuramıyor ise, bunun şiirsel bir değerinden söz edilemez. Bir şairin, dilbilimci olarak değil de, bir şair olarak konuşması derken kastettiğim ikinci bağlam da budur. Sözcüklerin bir tarihi olduğu gibi, sözcükleri kullanma tarzının da bir tarihi vardır. Bir şairin, değişik dönemlerde aynı kelimeyle farklı deneyimlere veya imgelere işaret etmesinin nedeni budur. Bu bakımdan, şairlerin sözdizimleri de değişir. İlginç bir inceleme alanıdır bu.

Bir şairin, bir dilbilimci olarak konuşmasının toplumbilimsel ve pedagojik bir değerinden söz edilebilir belki. İlgili okuru, dilbilim konusunda bilinçlendirmek gibi mesela... Ama bu şairin değil, dilbilimcinin görevidir ve daha önemlisi, poetika, ne sosyolojidir ne de pedagoji. Önemli olan, bir şairin, yani şiir duygusuyla yaşayan bir insanın üzerinde düşen görev, kelimelerin veya dilin dilbilimsel açıdan açıklanması değil, dilbilimin sözcüklere ne yaptığı sorunudur.

20. yüzyıl bir dilbilim yüzyılıydı. Ama, yüzyılın sonunda, dil, birbirinden farklı dilbilim kuramlarının yaklaşımları sonucunda, poetika bakımından oldukça sorunsal hale gelmiştir. Dilbilimin, sözcüklere yaptığı şeyin ne türden olduğunu anlamak, dilbilimin sözcüklere getirdiği hal ile şiirin sözcüklere verdiği halin aynı türden olup olmadığının irdelenmesini gerektirir kuşkusuz. 20. yüzyıl dilbilimi, sözcüğü, yok etmiştir. Bu dilbilim, sözcüğü, önce kavram ve işitim imgesi diye ikiye bölmüş, sonra da, onu bir gösterge konumuna getirerek, içini duygudan, taşıdığı tinsel yükten arındırmış, dolayısıyla da sözcüğü yok etmiştir. Bu gelişme, dilbilimin kendi çalışma sığasının ilkeleri ve hırsları bakımından olağan görülebilir; çünkü, dilbilim için sözcüklerin değeri, dil dizgesi içindeki işlevinin neliğidir.

Gorgias, "Varlık bilinemez, bilinse de, bu bilgi başkalarına iletilemez," demişti. 20. yüzyıl dilbilimi, bana hep Gorgias'ın bu yargısıyla bir tür hesaplaşma içindeymiş gibi gelir. Çünkü, 20. yüzyıl dilbiliminin temel kaygısı, "Varlık bilinebilir ve başkasına iletilebilir" yargısında gizlidir. Hemen hemen bütün 20. yüzyıl dilbilimi, bu önermenin temellendirilmesi olarak değerlendirilebilir. Ama, yüzyılın sonuna gelindikçe, Derrida'yı hatırlayalım burada (: gösterenin işaret ettiği gösterilen her durumda

değişir, bu da sonsuza kadar gider) bu hesaplaşma tersine dönerek, Gorgias'ın yargısına karşıtlık, Gorgias'ı kanıtlamak gibi bir sonuca dönüşmüştür. Dilbilim için sözcük bir göstergeden başka bir şey değildi. Şiir açısından bakıldığında, bu tanımlama, sözcüğün etinin kemiğinin üzerinden sıyırarak bir iskelete dönüştürülmesi demekti. Şairin nesnesi gösterge değil, sözcüktür. Nitekim, dilbilimin 20. yüzyıldaki serüveni hesaba katılarak bakıldığında Gorgias haklıdır, dolayısıyla "Varlık bilinebilir ve başkasına iletilebilir" yargısının şiir için geçerli olduğu ileri sürülemez. Dil varlığı iletemez ama varlık şiir ile dile gelir. Şiir için, varlığın var olup olmadığı, veya ne türden olduğunun bir önemi yoktur. Şiirin problemi de değildir bu. Şiir, varlığı bir görme biçimi olduğu kadar, yokluğu da, hiçliği ve değil olanı da bir görme halidir. Bu bakımdan, Gorgias'ın devamı 20. yüzyıl dilbilimi değil, Heidegger'di. Şiire yakın olan ise, 20. yüzyıl dilbilimi değil.

Dil meselesine bir dilbilimcinin bakışı ile bir şairin bakışı aynı değildir, aynı olmamalıdır, derken şairden beklenenin, dilbilimin argümanlarını tekrar etmek olmadığını söylemek istiyorum. Ondan beklenen, bir şair olarak kendi diliyle, dilin kendisinde nasıl varlık bulmuş olduğuyla ontolojik bağ kurmasıdır. Bu bakımdan, irdelenmesi gereken, poetik açıdan kelimenin neliği ile dilbilim açısından kelimenin neliğinin birbiriyle örtüşüp örtüşmediği sorunudur.

Sözcük, Gösterge ve Deneyim

Evet, dilbilim bakımından kelime bir göstergedir, fakat poetika bakımından, kelime bir gösterge değil, bir deneyimdir. Gösterge, kelimenin antropolojik ve tarihsel içeriğinden arındırılmış halidir. Pozitivizm veya neopozitivizm için olgular laboratuvar ortamına sokulurken nasıl ideolojik ve kültürel bağıntılarından arındırılması gerekiyor idiyse, dilbilimci için de, kelimeler bilim konusu edilirken tarihsel ve antropolojik bağıntılarından koparılıp, soyutlanması gerekiyordu. Pozitivist bilim anlayışına göre, bilimsel tutumun gereği böyledir; bilim adamı laboratuvara girerken dinsel, ahlaki, kültür ve ideoloji gibi bütün bilinç bağlan-

tılarını kapının dışında bırakması gerekir ya. Böylece, kelime, bilinç ve tecrübe bağlantılarından arındırılarak gösterge haline getirilir. Gösterge, kelimenin laboratuvar ortamındaki halidir. Ama şiir, bilindiği gibi laboratuardan değil, "çamurdan" doğar. Bu nedenle, örneğin Osip Brik'in ritim üzerine yazısı ile Octavio Paz'ın ritim üzerine yazısı aynı türden değildir. İlki bir dilbilimcinin yazısıdır, ikincisi ise, bir şairin. İlki, yapılan bir "iş"in sonucudur; ikincisi, tinsel bir tecrübenin.

Dilbilim kelimeleri kendi başına varlıklar olarak ele alır. Oysa, şiir için, kelimeler kendi başına varlıklar değildir. Sözcük varlık değildir, varlık durumuna vurulan bir sondajdır. Sözcük bir taşıyıcıdır; tecrübe dediğim bir varolma durumunun taşıyıcısı. Bu bir; iki: Sözcük, konuşmadan bağımsız değildir. Çalışma alanı göstermektedir ki, 20. yüzyıl dilbilimi, dil derken konu edindiği nesne konuşma değil, yazıdır, yazılı metindir. Oysa dilin vücut bulduğu yer konuşmadır. Yazı kurguyu gerektirir; konuşma, doğallığı. Konuşma, varlığı adlandırmadır. Bu adlandırma, insanın varlıkla bağıntısında ortaya çıkan tinsel bir etkinliktir. Konuşmada varlık durumumuzu dile getiririz. Konuşmadan bağımsız olarak varolan sözcük değil, kavramdır. Kavram, tanımlanan bir şeydir; kelimeyse, deneyim edilen bir şey. Burada, kelime derken imgenin sığasına girdiğimin farkındayım.

Türkçenin gündelik kullanımında, deneyim/tecrübe kelimesi, genellikle "ders çıkarma" anlamına gelmekte. Deneyim derken, ben, sadece bir bilinç, bir yaşantı durumunu kastetmiyorum. Deneyimin ruhsal durum içerdiğini, dahası ruhsal durumlarla belirlendiğini savunacağım. Nietzsche'den söz ediyorum. Nietzsche: Deneyimlerimiz, onlarda bulunandan daha çok bizim onlara koyduklarımızdır, demişti. Walter Kaufmann'ın etkileyici açılımıyla, bu, şu demektir: Deneyimin duygusal renklendirilişi, aslında çok büyük ölçüde bize ve ruh durumumuza bağlıdır. Bir deneyimi nasıl oluşturduğumuz, ona nasıl bir iç düzen verdiğimiz, neyi kattığımız ve neyi dışarıda bıraktığımız ve neyin üzerinde odaklaştığımız, tümü duyarlığımıza bağlıdır. Deneyime yayılan ruh durumunu biz ekleriz, ve tüm deneyim seçme içerir. Ruh durumu mercek seçimini ve odağı etkiler. Çöküntü hüzünlü düşünceleri çağırır, kıskançlık onu besleyebilecek şeyle-

rin düşüncelerini ve içerleme onu besleyen şeylerin düşüncelerini (Kaufmann, 1997: 67–68). Bu nedenle, örneğin *"hüzün ki en çok yakışandır bize"* sözünde, hüzünle ilgili bir ruh durumu yoktur. Nominalizmin poetik anlayışını dile getirir bu dize.

Ben, burada, buna şunu ekleyeceğim: Deneyim, ruh durumu tarafından belirleniyor ise, o zaman deneyim, aynı zamanda kişinin, dolayısıyla şairin mizaç ve karakter öğeleriyle ıralanan varoluşuna içkindir. Bu şu demektir, her tek kişi, deneyimlerini, kendi huy ve karakteri doğrultusunda yaşamak durumundadır. Cüneyd Bağdadi'nin söylediği gibi, suyun rengi, kabın rengidir. Yani, deneyimin temeli etik olanla ıralıdır.

Kelimenin neliğini deneyimle içeriklendiremeyen eğilim, kelimeyi kavrama dönüştürme neticesinden kaçınamaz. Bir şiirde, kelimenin kavrama dönüşmesi, o kelimenin kavram olarak işlev görmesi demektir. Bir kelime veya o kelimeyle temas kurulan kelimeler toplamı, belleğimizde tekil bir görüntü oluşturmuyor ise veya sadece o şiiri yazan şairin tecrübesine işaret etmiyor ise (çünkü şiir söz konusu olduğunda tecrübe ilklik bakımından biriciktir, ilklik taşımayan bir tecrübe şiirsel yaratıcılık bakımından tecrübe değildir), dolayısıyla ancak zihinle onu anlamaya veya düşünmeye çalışıyor isek, o kelime kavram işlevi görüyor demektir. Örnek vermek gerekirse, şiirde, bir ayırt edicilik olarak, baş harfi büyük Z ile başlayan bir Zaman kelimesinden söz edilebilir mi? Kaldı ki, baş harfi küçük z ile başlayan zaman terimi bile bir kavramdır. Bu türden eğilimler, yani kelimenin kavram işlevi gördüğü şiir anlayışları her dönemde değişik tarzlarda ortaya çıkıyor. Bu eğilim, benim ifadecilik diye adlandırdığım, Marksist şiirin bir versiyonu olan toplumcu gerçekçilik olarak ortaya çıkmıştı; yakın geçmişte ise, Hilmi Yavuz'un yazdığı şiirin bir versiyonu olarak yazılan söylemsel takip şiirinde ortaya çıkmaktadır.

Sözcük ve ifadecilik

Sözcük ile ifade, kuşkusuz aynı şey değil. Hatta, sözcüğün ifadenin bir unsuru olduğu da düşünülebilir. Sözcüğü değerli kılan, onun işaret ettiği deneyimdir; ifadeyi değerli kılan ise, onun dile getirdiği tasarım. Toplumcu gerçekçi şiir hesaba katıl-

dığında, ifade, yaygın olarak, ütopya tarafından tetiklenmiştir. Bu düzlemde, ifade, fikirlerin kalıbı konumundadır. Sözcük deneyime, dolayısıyla hatıraya, yani geçmişe, götürür bizi. Geçmiş olmuş olandır. Oysa tasarım veya ütopik olanı dile getiren fikir, deneyimle değil ülküyle, geçmişle değil gelecekle ilgili olmakla ıralı. Gelecek ifadesi, burada, henüz olmamış olan ama olanak halinde olanı değil, daha çok bir tasarım halinde olanı, gelecek tasarımı halinde olanı dile getirmektedir. Bu nedenle, ifade, eminlik ve güven duygusuyla yayılım gösterir. İfade, tasarlanmış ve hazırlanmış bir içeriğe sahip olmakla ıralanırlar. Tasarlanmış olan ideolojik olana aittir kuşkusuz. İdeolojik olanın sığası içinde, argümanlar, cümle kalıpları, yargılar belirlenir. İfade, bu projenin taşıyıcısıdır. Sözcük ise, dış dünyayı veya nesneleri değil, onlarla ilgili bir deneyimi dile getirirler. Sözcük, deneyimin ne anlama geldiğini kestirememekle ilgili endişeyi de içinde taşır. İfadenin kökeninde ise, dış dünya değil, zihinsel düzlem vardır. İfade, zihnin gerçeklik hakkındaki tasarımını taşır. İfade, öznenin "biliyorum" halidir; sözcük ise, öznenin dünya karşısında "üryan" kalma hali. İfadeler de sözcüklerden oluşur ama, orada sözcük kendinde ve kendisi için değil, ifade için, dolayısıyla kendine yabancılaşmış halde, yani işlev halinde yer alır. Bütün bu özellikler hesaba katıldığında, denilebilir ki, ifade, şiirde ideolojinin dilsel taşıyıcısıdır veya taşıyıcısı olmuştur. Dolayısıyla, belli ideolojilere veya ideolojik fraksiyonlara angaje olmuş kimi şairlerin şiirlerinin ifade üzerine kurulmuş olmasının rastlantısal olmayışı bu nedenledir.

Nâzım Hikmet'in gençlik dönemi şiirlerinden 70'li yılların toplumcu gerçekçi söylemine kadar egemen olan sözcük değil, ifadeydi. Marksizmin, bir poetika kuramı olduğu, kuşkusuz ileri sürülemez. Ama, –izm olarak algılanması bağlamında, Marksizm, çeşitli fraksiyonlara angaje olmuş şairlerin şiirini ifade olarak "beslemiştir" Oysa, "insan hakları" denilen hakların sadece egemen bir sınıfa mahsus olmadığını, bütün alt sınıf ve kesimler olmak üzere insana ait bir hak olduğunu felsefi olarak dile getiren Karl Marx olmuştu. Ama, toplumcu gerçekçi şiir bunu tecrübe edinemedi. Burada, antropolojik, etik ve estetik sınırları çizilen, Marksist karakterli yeni bir şiir anlayışının olanaklılığını

kişisel olarak savunduğumu da belirtmeliyim. Kurgu bakımından felsefi, insanın tarihsel-sınıfsal konumunu göstermesi bakımından Marksist, adalet talebi bakımından etik bir şiirdir bu. Genel bir ifadeyle, buna felsefi şiir diyorum.

Sözcük ve söylemsel takip şiiri

Söylemsel takip diye adlandırdığım fenomene gelince...

Türk şiirinde, 80'li yıllardan sonra görülen bir eğilim bu. Türk şiiri ortamında yaygın olarak Hilmi Yavuz'un müritleri diye anılan şairlerin Hilmi Yavuz'un şiirini söylemsel olarak takip ederek yazdıkları şiirde ortaya çıkıyor bu eğilim.

Burada takip edilen, takip edilenin şiirini oluşturan form, o şiire kaynak edinilen gelenek anlayışı, kelimeyi kullanma, imge kurma ve izlek oluşturma tarzı ile sözdizimi ve dizedizimidir. Söylemsel takip dediğim tarz, nelik olarak bu. Şiir tarihini hesaba kattığımızda, söylemsel takibin temel özelliği monist ve tekçi bir tutum olmasında ortaya çıkmaktadır. Monist, tekçi tutum kavramını, çoğulculuk karşıtı anlamında değil, sentezci, bileşimci tutumun karşıtı olması anlamında kullandığımı belirtmek isterim. Bir şairin, kendisinden önceki şairlerin yapıtlarında kendisini etkileyen öğelerin bir birleşimini, bir sentezini yapmaktan çok, özellikle bu şairlerden birini tercih etmesi durumunu kastediyorum. Bu, şairin, kendisinden önceki çeşitli olanaklardan ancak birinin hakiki olduğu, veya kendisi için ancak onun gerçekleştirilebilir olabileceğini savunması anlamına da gelebilir.

Ancak, başkasının poetikasıyla, başkasının kurduğu şiir dili ile yazmanın devam ettirilebilir ontolojik bir dayanağından ve poetik bir yeteneğinden söz edilebilir mi?

Başkasının kurduğu şiir dili ile yazmak, o şiir dilinin oluşturduğu sözdizimiyle, o sözdiziminin tercih ettiği kelime türüyle yazmak anlamına gelir. Sözdizimi bir şifredir; ama bu şifre, şairin ontolojik probleminin bir şifresidir. Şairin ontik problemi derken, bir şairin, kurduğu şiirin derin yapısında yer alan ve bütün şiirlerinde açığa çıkan ve temelini söz konusu şairin varoluş durumunda bulan problemdir. Ontik problem, bir şairin derdini dile getirir ve şiirlerinin ontik çimentosunu oluşturur. Yapıtları arasında, problem bakımından ortak bir bağ bulunmayan kimi

şairlerin durumu göstermektedir ki, her şairin ontik bir problemi, varlıksal bir derdi olmadığı gibi, ontik problemi olan şairlerin de derdi/problemi birbirine içkin değil, aşkındır. Leibniz'in söylediği gibi, monadların birbirine açılan pencereleri yoktur. Her şair, kendi içkinliğinde bütün ve yalnızdır. Bir başka şairin şiirini söylemsel olarak takip etmenin ontolojik dayanağından söz edilemez. Bu bağlamda söz konusu edilebilir bir ontoloji, ancak ve ancak kendi olamamanın ontolojisi olabilir.

Bu noktada, genellikle Stéphane Mallarmé'ye sarılırlar. Türk şairleri, Mallarmé'nin "Şiir, kelimelerle yazılır" sözüne atıf yapmayı pek severler; şiirlerini kavramlarla yazanlar da dahil. Evet, şiir kelimelerle yazılır; ama şiir söz konusu olduğunda kelime içi boş bir gösterge değildir. Kelime bir deneyimdir. Şu kelimeyi değil de bu kelimeyi tercih ederiz. Buradaki tercih, şairin varoluşu bakımından, onun ontik bütünlüğü bakımından bir rastlantısallık değil, yani keyfe göre bir dizim değil, varoluştan gelen bir zorunluluk içerir. Bu zorunluluk, bizim varlık bütünlüğümüzü sağlayan ontik problem tarafından belirlenir. Kelimeleri bir torbadan değil, belleğimizden çekip çıkarırız.

Sözdizimi tercih edilen kelimelerle kurulur. Tercih, karakterdir. Sözdizimi, sözünü ettiğim bu zorunluluğun, konuşmadaki iskeletidir. Dolayısıyla şiir, başkasının kurduğu şiir dili model edinilerek yazıldığında, yapılan şey, söz konusu olan başkasının probleminin şifresi olan sözdizimi ile, bu sözdizimine ait kelime türüyle yazmak demektir. Bunun anlamı ise şudur: Şiirinizdeki kelimeler, bir deneyime işaret etmiyor ise, kavram işlevi görür. Nitekim söylemsel takip şiiri, kavramlarla yazılan bir şiirdir.

Dil deneyiminin ontolojisi

Yaygın anlayış dile katılımın eşit ve sorunsuz olduğunu dile getirir. Anadilimiz karşısında, her birimiz eşit konumda yer alırız. Bu bakış tarzı, aslında gizli bir tezi dile getirmektedir. Bu tez, anadil denilen dilin, doğuştan geldiğini söyler bize. Ancak doğuştan gelen şey, eşit ve sorunsuzdur çünkü. Gerçekten de anadil doğuştan mı gelmektedir? Dil doğuştan gelmez; dil bir tinsel etkinliktir. Tinsel olan ise, dünyevidir; doğduktan sonra oluşturduğumuz bir etkinlik. Anadil doğuştan gelen bir

dil değil, ilk öğrendiğimiz dildir. "Dilin öğrenilmesi yıkıcıdır" (Lacan) bilgisini hesaba kattığımızda, anadil, benliğimizi yaralayan yıkıcı bir dildir. Bu yaralanmanın şiddeti, güçlü ve zayıf veya ezilmiş olup olmamamıza göre değişir. Dilin öğrenilmesi, sınıfsal durum tarafından belirlenir. Dilin öğrenilmesi, her tek kişide eşit değildir. Sözcükleri öğrenmenin deneyimi farklıdır. Bu farklılık, dili hangi mekânda, hangi kültürel ve sınıfsal alanda öğrendiğinizle ıralanır. Çünkü, sözcük, nesneyi değil, bizim o nesneyle ilişkimizi, o nesneyle ilgili tecrübemizi imler. İçinde yaşadığımız çağın neliği, kelimenin içeriğini ve bu içeriğe ilişkin deneyimi belirler. Çağın neliği derken kastettiğim, kişinin içinde yaşadığı çağı diğer çağlardan ayıran koşullar, bu koşullardaki sorunlar, bu sorunların yapısal özellikleri ve bütün bunların bizi yüz yüze getirdiği varlıksal problemlerin ayırıcılığıdır.

Ev ve Sokak

Ben, ev çocuğuyum. Evde dolaşan, evde büyümekte olan bir şair... Büyümek ile evde olmak denilen şeyin, ne kadar birbirinden ilgisiz ve bir o kadar da ters orantılı olduğunun farkındayım. Çünkü, "büyümek", sokağa ilişkin bir olgudur; sokakta gerçekleşen bir olgu.

Evde büyümek, dünyayı evin içi gibi algılamaya yol açar. Bu algılama, mahremiyeti ne evin içinde bırakmaktır ne de dışsallaştırmak, mahremiyeti dışsal olanda içkin kılmaya çalışmak demektir. Bu, evin aktörleri ile dış dünyanın aktörlerini özdeş olmasa da benzer bir biçimde algılamaya yol açar. Oysa evin aktörleriyle sokağın aktörleri farklı paradigmalara ait dünyaların özneleridir. Evin aktörleri belirlidir; ebeveyn ve kardeşler. Evde kardeşten başka öteki yoktur. Ev, dünyanın kardeşlik duygusu üzerinden kurulmasıdır. Ev, ötekinin toprağından arındırılmış bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Eviçi, ötekinin sıkıntısını, onunla konuşmadan anlamayı olanaklı kılan ruhani bir iletişim alanı oluşturur. Bu iletişim alanı, epistemolojiden çok, ontolojiye dayalı bir örgütlenme biçimine sahiptir. Kardeşliğin doğası böyle bir oluşuma sahip.

Dili ve kelimeleri evde öğrenmenin ontolojisi ile sokakta öğrenmenin ontolojisi aynı türden değildir. Bu sorun, bu seçiklikte dile getirilmiş de değil. Dilin eviçi doğası, böyle bir bölümleme bağlamında henüz tanımlanmamıştır.

Bununla birlikte, burada, Ludwig Wittgenstein'ın çifte felsefesini, dilin ev ve sokak içinden öğrenilmesi arasındaki fark bağlamında okuyacağım. Bilindiği gibi, Wittgenstein'ın, ikinci dönem felsefesi olarak değerlendirilen *Felsefi Soruşturmalar* adlı yapıtıyla birinci dönem felsefesi olarak değerlendirilen *Tractatus*'u yadsıdığı ileri sürülür. Ben, bu iki yapıt arasındaki farkı, bir yadsıma olarak değil, dilin farklı dünyalar içinden, ev ve sokak içinden tanımlanması olarak düşünürüm.

Tractatus'ta geliştirilen dil kuramı, dünyanın evin doğası içinden algılandığı ve bu algılamaya göre oluşan dili tasarımını dile getirir. *Tractatus*'un birinci önermesi, sokağı değil evin içini betimler: Dünya, olduğu gibi olan her şeydir. Çünkü, sadece evin içinde, dünya olduğu gibi olan her şeydir. Sokakta, dünya olduğu gibi olan her şey değildir. Ve ancak evin içinde, "dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır" (Wittgenstein, 1985: 127).

Sokak, ötekinin ve öteki olmanın, olabilmenin alanıdır. Sokak bir geçittir; bir ucunda evinizin kapısı, diğer uçunda ise, hükümet konağının olduğu bir geçit. Toplumsalın ve siyasetin varlık alanı. Dolayısıyla, sokak bir iktidar alanıdır. Sokağın dili, iktidarın dilidir. Sokak, dilden çok bir jargon alanıdır. Sokakta konuşmayı öğrenmek, bir jargonu öğrenmek demektir. Sokakta saf ve yalın olarak varolamazsınız. Dürüstlük eviçi ahlaka ait bir kategoridir; veya eviçi ahlaka göre kurulmuş ilişkilere ilişkin. Sokağın ahlaki göstergeleri, dürüstlüğü bir salaklık hali olarak adlandırır. Saflık, sokakta bir alay konusudur. Çünkü, sokak, oyundur ve oyun halinde olmak, ötekinin oyununa karşı tetikte olmak demektir.

Wittgenstein'ın ikinci dönem felsefesi olarak adlandırılan *Felsefi Soruşturmalar*'daki dil oyunları kuramının, sokağın gerçeğini, orada kurulan dili, orada oynanan oyunu veri aldığını ileri süreceğim. Dil-oyunu, dil ile dilin örüldüğü eylemlerden oluşan bütünün kendisidir (Wittgenstein, 2000: 15). Bir şeye ad vermek, tıpkı bir şeye etiket yapıştırmaya benzer, der Wittgenstein. Sokakta telaffuz edilen bir sözcüğün anlamı, o sözcüğün sondaj

vurduğu varoluş tecrübesini değil, tam tersine, o sözcüğün dil oyunundaki rolü ne ise, onu dile getirir.

Sokak, kasabanın, kasaba büyüklüğündeki yerleşim yerlerinin alanıdır aslında. Kentlerin de sokakları vardır ama oradaki sokak gücünü, kentin merkezinden çok, varoşlarında korumuştur. Bu bakımdan, varoşlar, kentten çok, kent merkezinin kenarına eklemlenmiş kasabalardır.

Sokak, bir geçiş süreci kategorisidir. Ne aristokratların ne de köylülerin sokağı vardı. Aristokratlar iktidar entrika ve manevralarını kendilerinin kontrolünde olan bir mekânında, korunaklı bir alanda, "sarayda" öğreniyorlardı. Köylülerin ise böyle bir sorunları yoktu. Köylüler için, evin dışında yer alan tek gerçeklik doğaydı. Sokak ile doğa arasındaki temel fark şuradadır: Sokak oyun üzerine kuruludur, orada var olmak oyunu gerektirir; orada başarılı olmak oyunu oynamanızdaki beceride, kurnazlıkta ve hilede gizlidir. Oysa, doğa karşısında başarılı olmak, sadece güçlü olmakla olanaklıdır. Kar fırtınasına karşı oyun oynayamazsınız, oyun ile kendinizi koruyamazsınız; kurnazlık denilen şey para etmez burada. Dahası köy, hem iktisadi bakımdan, hem toplumbilimsel bakımdan, hem de siyaset bakımından iktidar denilen şeyin larva oluşturamadığı bir yerdir. Bu nedenle, köy sadece antropolojik olarak değil, ontolojik olarak da, iktidar denilen olgunun karşıtıdır. Denilebilir ki, insanlık tarihi boyunca, iktidarı kaale almayan, dahası onunla ti geçen tek tarihsel kesim köylüler olmuştur. Enver Gökçe'nin Gök Mustafa diye bir şiiri vardır:

Hüseyin anlatıyordu
Bir candarma gelmiş bizim köye
Keşkek komuşlar önüne yemiş
-Sevmemiş-
Bal komuşlar parmaklamış
-Sevmemiş-
Bir Gök Mustafa varmış
-Sağ mı bilmem-
Gülü gülüvermiş de candarmaya
"Neyliyek ağa,
Sana yumurta mı pişirek?"
Demiş.

Köy argosunda "yumurtacı" ifadesiyle kastedilenin jandarma olduğunu anımsatmak gerekir mi bilmiyorum ama, Türk şiirinde, iktidarla böylesine ti geçen bir başka köylü şiiri örneği de yok. "Köylü kurnazlığı" ti geçme tarzında ortaya çıkmakta. Köylünün gözünde, iktidar bir abartı, bir gösteriş töreninden başka bir şey değildir. Bu nedenle, ne Lenin, ne de Marx güvenilir bulmuştu köylüleri.

Ev, olduğu gibi olandır; sokak ise, oyun. Sokakta büyüyen şairlerin şiirinde, sözcük, deneyime değil, tıpkı şiirleri gibi oyuna işaret eder. Sokağın diliyle yazan şairlerin şiirinde, sokağın eleştirisi yoktur, ve bu da aslında olanaklı değildir. İktidar söylemiyle konuşulmaktadır. Sokaktan ve sokağın dilinden başka bir dilde, yani oyunun, entrikanın dışında varolmasını bilemeyen, bulunduğu yeri terk edemez. Daha önemlisi, oyun, deneyimi değil ifadeyi gerektirir.

Sözcükler, ancak şairinin deneyimini taşıyor ise, onun mülkiyetine dahildir. Diğerlerinde etiket olarak kalacaktır. Bununla birlikte, şiir, elbette sadece deneyimle yazılmaz; kelimeler, şiirin varoluşu için gereklidir, ama yeterli değildir. Şiirin varoluşu, deneyim ve sözcükten başka öğeleri de gerektirir. Örneğin şairin ontik problemi bunlardan biridir.

Kaynakça

Kaufmann, Walter (1997), *İnsanı Anla[ma]mak*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul

Wittgenstein, Ludwig (1985), *Tractatus*, Çev. Oruç Aruoba, B/F/S Yayınları, İstanbul

Wittgenstein, Ludwig (2000), *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Deniz Kanıt, Küyerel Yayınları, İstanbul

Hürriyet Gösteri, Sayı 255, Ocak 2004

Varoluşçuluğun Veraseti

Varoluşçulukla Türk şiiri arasında bir ünsiyet bağından söz edilebilir mi? Türk edebiyatı ortamında, varoluşçuluğun itibarlı etkisi, şiirden çok "edebiyat"ta görülür; orada da romanda değil, daha çok hikâyede. Denilebilir ki, Türk hikâyesi 50'li yıllarda, kendini varoluşçulukla yenilemiş/temize çekmiştir. Ama, şiir söz konusu olduğunda, söz konusu yıllarda varoluşçuluktan söz etmek ne ölçüde olanaklıdır. Sadece Türk şiirinde değil, popüler varoluşçuluğun anavatanında yazılan şiirde varoluşçuluğun etkisinden söz etmek ne derecede olanaklıdır? Örneğin Aragon üzerinde böyle bir etkiden söz edilebilir mi?

Varoluşçulukla Türk şiiri arasında böyle bir ünsiyet bağı aramak, her şeyden önce, bir dizi peşin problemle yüz yüze gelmeyi gerektirmektedir. Örneğin, her şeyden önce, Türk şiirinde varoluşçuluğun izlerini aramak, felsefenin Türk şiiri üzerinde bir etkisinin olup olmadığını aramak anlamına gelir. Bu da başka bir problemi doğurur: Türk şiirinde felsefenin bir etkisinden söz edilebilir mi? Şairliğin varoluşundan hareketle bakıldığında, etkilenmek denilen şey, monte etmek veya yapıştırmak gibi herhangi bir durum değildir. Etkilenmek, etkilenen ile etkilenilen şey arasında varlıksal bir bağ kurulması, etkilenilenin etkilenende bir iç burkulmasına, bir içlenme durumuna yol açması demektir. Şiir varoluş bakımından müteessir olma halidir. Buradan bakıldığında birkaç isimden söz edilebilir. Melih Cevdet Anday'dan; Hilmi Yavuz'dan... Felsefenin şiir üzerindeki etkisi bakımından, Melih Cevdet Anday Türk şiirinin Herakleitos'udur; nominaliz-

min gizli/örtük temsilcisi olması bakımından ise Hilmi Yavuz, John Locke'u.. Herakleitos felsefe tarihinde ne ise Melih Cevdet Anday da Türk şiirinde odur. Ama her iki şair için de varoluşçuluğun bir etkisinden, varoluşçuluk karşısında bir müteessir olma durumundan söz edilemez.

Kaldı ki, sorulması ve üzerinde durulması gereken asıl soru şudur: Türk şiirinde varoluşçuluğun izlerini aramak, tam olarak şiirde felsefenin izlerini aramak anlamına gelir mi? Bu soru, özellikle felsefe dışındaki okura tuhaf gelecektir. Böyle bir soruya verilecek olumlu bir yanıt, her şeydan önce, varoluşçuluk veya existentialism (varoluş felsefesi değil dikkat) terimleriyle ifade edilen şeyin, yani –çuluk/–çilik veya –izm denilen şeyin bir felsefe olduğunu varsayar. Ama, -çuluk veya –izm denilen şey gerçekten de felsefe midir? Varoluşçuluk ile "varoluş felsefesi" terimleri aynı felsefi düzleme işaret etmezler; her ne kadar Türkiye'deki fikir ortamında böyle algılanagelmiş olsa da. Burada dile getirilen soru, temelde, felsefe ile dünya görüşü denilen şeyin bir ve aynı olup olmadığıyla ilgili bir sorunu dile getirmektedir. Sanıldığının ve kimi filozoflarca[43] da telaffuz edilmesinin tersine felsefe bir dünya görüşü değildir; felsefenin ortaya çıktığı ve süreklilik kazandığı antikçağ Grek toplumunda, felsefenin, dünyagörüşü olmaklıkla ıralanan bir emare mevcut değildir. Felsefenin temel kaygısı, konu edindiği problem nesnesinin ne olduğunu, o nesneyi o nesne yapan şeyin ne olduğunu irdelemek iken, dünyagörüşlerinin temel kaygısı dünyanın, orada da hayatın anlamını ve önemini belirlemektir (Kayıran, 2003: 221). "Her dünyagörüşü, dünyanın nasıl olduğu üzerine bir görüş'tür; yaşamaya ilişkin tutumların dayandığı bir varsayımdır. Bu gerçek en güzel, dünyagörüşlerini özetlendiği bellibaşlı kavramlarda, çoğun Frenkçede 'izmle' biten deyimlerin anlamında belli eder kendini" (Uygur, 1963: 21). Jean-Paul Sartre söz konusu olduğunda, varoluşçuluğun/

43 Bu yazının konu nesnesi açısından ilginç olacak olan, bu filozoflardan birinin de Karl Jaspers'in olduğunun hatırlatılması olacaktır. Ama dikkatten kaçırmamak gerekir ki, Jaspers'in filozofluğunun yanı sıra bilim adamlığı kimliği de vardır. Jaspers akademik kariyerine psikoloji eğitimiyle başlamıştır. Dolayısıyla, Jaspers'in *Dünya Görüşlerinin Ruhbilimi* adlı yapıtını onun bu kimliğini de hesaba katarak okumak gerekir.

existentialismin "yaşamın anlamı" kavramı ve problemiyle betimlenmesi ve açıklanması rastlantısal değildir. Buradan hareketle bakıldığında ve Sartre söz konusu olduğunda, yapılan varoluş felsefesinin varoluşçuluğa/existentialisme, yani felsefenin dünya görüşüne dönüştürülmesidir. Ama bu yargı elbette örneğin Martin Heidegger için ileri sürülemez.

Varoluşçuluğun/existentialismin Türk şiiri üzerindeki ünsiyet etkilerini aramak çabasının, bizi yüz yüze getireceği problemlerden biri de, bu görüşün hangi filozoflar tarafından temsil edildiği problemiyle ilgilidir. Türk edebiyatı ortamında, varoluşçuluk derken kastedilen felsefi aktör yaygın olarak Sartre olagelmiştir. 80'li yılların ortasına kadar Albert Camus'nün de existentialism içinde değerlendirildiği, varoluşçu bir yazar ve düşünür olarak kabul edildiği görülmektedir.[44] Şimdi sorun şu: Varoluşçuluğun ana temsilcisi veya en önde gelen temsilcisi Jean-Paul Sartre mıdır? Sartre, kuşkusuz sadece varoluşçuluğun değil, bütün felsefe tarihinin, Sokrates'ten sonraki en popüler temsilcisi olma imkânını yakalamış bir düşünürdü. Kaldı ki Sokrates'in Sartre'ınki kadar geliri olduğu söylenemez.[45] Ama varoluş felsefesinin esinlendirici ana filozofları kuşkusuz Karl Jaspers ve Martin Heidegger'dir. Sartre da, ikinci-el Sartre kaynaklarının[46] yanı sıra Heidegger'e olan esin borcunu teslim eder. Ama Türk

44 *Türk Dili* dergisinin *Yazın Akımları Özel Sayısı* bu konuda fikir verici niteliktedir. Ekrem Aksoy'un kaleme aldığı, bir yazın akımı olarak varoluşçuluk hakkında genel bilgilerin verildiği "Yazın ile Felsefenin Eylemde Buluşması" başlıklı yazıda Albert Camus'nün varoluşçu sayılıp sayılamayacağı problemine değinilmektedir: "Jacques Lecarme, Maurice Bruézière, Albert Camus'yü varoluşçu sayar. Buna karşılık Maurice Nedaau, Pierre de Boisdeffre, onun bir zamanlar bir dikkatsizlik, bir yanlışlık sonucu varoluşçu sanıldığını ileri sürer." (Aksoy, 1981: 316) Bu değiniyle birlikte Ekrem Aksoy Camus'yü varoluşçu olarak değerlendirir yazısında. Daha önemlisi varoluşçu yazın yapıtlarından seçilen örneklerden biri Sartre'dan, biri Simone de Beauvoir'dan verilirken diğer üç örnek Albert Camus'den verilmiştir.

Türk şiiri açısından bakıldığında ise, Albert Camus'den bir referans olarak söz eden tek şair Ahmet Erhan'dı. Ancak, Ahmet Erhan'ın bağlamı, varoluşçuluk değil Akdenizlilik düşüncesiydi ve Camus'nün Türkçeye *"Denemeler"* adıyla tercüme edilen yazılarından etki taşıyordu. Ancak, bu Camus referansı 80'lerin ikinci yarısında sona erer.

45 *Sartre Sartre'ı Anlatıyor*'un 60-65ci sayfaları arasında, para kazanma, harcama, bahşiş verme konusunda zevkle okunan bir bölüm vardır.

46 Walter Biemel'in *Sartre* adlı kitabı bunlardan biridir.

edebiyat ortamında varoluşçuluk denilince sadece Sartre telaffuz edilegelmiştir. Bu arada, 50'li yıllardan 90'lı yıllara gelen süreci dikkate aldığımızda, temsilci olarak telaffuz edilegelen bu filozofların isimlerinde de Sartre'dan Heidegger'e doğru bir kaymanın olduğu da dikkati çekmektedir.

Bu betimsel ifadeyle gizli bir yargı ileri sürdüğümü itiraf etmeliyim. Bu yargı, Türk şiirinde varoluşçuluğun etki alanından söz edilecekse, bu etkinin iki dönemde odaklaştığını dile getirmektedir: 50'li yıllar ve 90'lı yıllar. Aradaki tekil örnek ve tekil çaba sadece Ebubekir Eroğlu'da görülebilir. Eroğlu'nun çabası, varoluşçuluk kimliği üzerinden değildir, ama 70'lerin sonundan 80'li yılların ortasına kadar, şiirin varlığa yönelmesi gerektiği yönündeki düşüncesi[47], 90'lı yıllarda ortaya çıkan şairler üzerinde açık değil ama dolaylı olarak etkili olacaktır. Bu dönemlerin irdelenmesine geçmeden önce, aradaki bu derin boşluğun/kopuşun nedenleri üzerinde düşünmek gerektiği kanısındayım.

Türk şiirinin 50'li yılları ile 90'lı yılları arasındaki döneminde, varoluşçu bir poetika zeminin geliştirilememesinin kökenindeki en önemli nedenlerinden biri zihniyet engelidir. Zihniyet engeli derken kastettiğim, angaje olmuş bilincin, şiar edindiği yargıya ezbere dayalı bağlılığıdır. 60'lı yıllardan 90'lı yıllara kadar, denilebilir ki, Türk şairinin temel kaygılarından birini metafizik korkusu oluşturmuştur. Ben, metafizik kavramını tinsel yaşamından "refüze" etmiş bir kuşağın dönemi içinde büyüdüğüm için, bunun ne demek olduğunu çok iyi bilirim (Kayıran, 2005: 19). Metafizik denilen şey, şiiri 'diyalektikleştirmek', "maddecileştirmek" isteyen şair için kaçınılması, düşman olarak tanımlanması gereken bir şeydi. Çünkü bu zihniyete göre, "metafizik" Friedrich Engels'in dediği gibi, "diyalektiğin karşıtıdır." Ama, kendini bu zihniyetin temsilcileri olarak ileri süren kişiler/şairler Engels'in metafizik kavramıyla neyi kastettiği üzerinde hiçbir zaman düşünmemişlerdir. Yani, kendini "diyalektik materyalist" olarak tanımlamış bir şair, bu durumda nasıl olur da metafizik bir şiir yazabilir; daha doğrusu metafizik bir şiiri yazmayı düşünebilir? Bu durum, söz konusu dönemde, aşılması

47 Bu bakımdan, *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Türk şiirinin önemli kitaplarından biridir.

olanaksız bir zihniyet engeliydi. Metafizik meselesine değiniyorum, çünkü varoluş felsefesi, Jaspers'ten Marcel'e, Heidegger'den Sartre'a kadar 20. yüzyıl metafiziğinin cisimleşmiş hallerinden biridir. Ama dikkat: 20. yüzyıl metafiziği diyorum, ortaçağ metafiziği değil.

Bu sorunun kökenindeki bu engel sadece ideolojik nitelikli değil, daha derindir. Heidegger'in şiire düşkünlüğü bilinmekte.. Bu düşkünlük, bir şiir okurunun düşkünlüğü değil, bir filozofun düşkünlüğüdür. Heidegger'in, Hölderlin, Rilke ve Trakl ilgili yazıları, bir şiir incelemesi veya eleştirisinden çok, "dile gelmeyen şiirin alanını", "dile gelen şiirlerden" (Heidegger, 2004: 193–195) hareketle irdeleme girişimidir. Varlığın düşünmesi dediği "köklü düşünme" ile "Varlığa doğru düşünmenin dili" olarak gördüğü şiir arasında kurduğu ünsiyet (İyi, 2003: 80–84) dikkate alındığında, Heidegger'in ontolojik nitelikli bu poetik girişiminin, şairler üzerinde neden düşündürücü bir etki yapmadığı üzerinde durulması gereken bir problemdir. Varoluş durumu denilen tinsel durum, tinsel bir öğe olan şiirde, modern şiirin kuruluş vatanı olarak görülen Fransız şiirinde kendine neden bir akım oluşturamamış, bir kanal ve yol açamamıştır? Roman ve hikâyede kendisine yazınsal bir topos bulan varoluşçuluk, Fransız şiirinde, roman ve hikâyede olduğu gibi neden bir akım toprağı bulamamıştır?

Bu, şiirin vücuda getireceği olanaklar bakımından, göz ardı edilmemesi gereken bir problem. Benim kanaatime göre, bu problemin kökeninde mevcut şiirin sahip olduğu iki temel özellik vardır. Başka bir deyişle mevcut şiirin sahip olduğu iki nitelik, varoluşçuluğun şiirde kendine bir topos yaratmasına engel oluşturucu bir işlev görmektedir. Bu niteliklerden biri, benim şiirin laikleştirilmesi/bilimselleştirilmesi diye adlandırdığım durumdur. Bu durum, şairin, dönemin mutlaklaştırılmış bilim aurası tarafından belirlenmesinde ortaya çıkmaktadır. Bu fenomen, şiirin yaratılma sürecinin de bilimsel bir nitelik kazanacağı iddiasını dile getirir. Bu iddiaya göre, şiir, metafizik gibi tekil bir ruhsal durum içinden değil, ölçülebilir, kontrol edilebilir ve gözlemlenebilir bir durum içinden yazılabilir. Dadaistlerin, gazetede yer alan herhangi bir makaleyi seçip o makaleyi oluşturan

sözcükleri bir makasla kesip bir torbada karıştırıldıktan sonra yan yana getirilmesiyle de şiir yazılabileceğine ilişkin savsözleri bu anlayışın kendiliğinden örneğidir. Böylece, şiirin tinsel ve varoluşsal olanla bağı koparılmakta, dolayısıyla şiir laikleştirilmektedir. Bilimsel bir nitelik kazandırılıp laikleştirilmesiyle, şiir epistemik bir anlatıya dönüşmektedir. Bu durumda, insanın sınır durumunda, endişe ve kaybolma halinde oluşu, ötekinin gözdağı veren bakışıyla tehdit altında oluşu gibi varoluşsal haller şiirle ifade edilebilir olma olanağını yitirmektedir. İfade edilme girişiminde bulunulduğunda da, varoluşsal içeriği boş olan, kör bir anlatım dile getirilmektedir.

Bazen, irdelemenin ilerleyen sürecinde, irdelemeyi yapan akıl, uslamlamasına ara verip yaptığı şeyin neliğini de yoklamalıdır. Türk şiirinde varoluşçuluğun izlerini aramak başka şey, varoluşçuluktan hareketle şiiri değerlendirmek başka bir şeydir. İlki şiirle ilgili bir durumdur, ikincisi ise, şiir eleştirisiyle, orada da kuramı doğrulamaya ilişkin işlev gören ve yaygın olarak "bilimsel" denilen şiir eleştirisiyle. Burada yaptığım, sanırım çok açık, varoluşçuluktan ve/veya varoluş felsefesinden hareketle şiiri değerlendirmek değil.

Varoluşçuluğun/existentialismin Türk şiiri üzerindeki ünsiyet etkilerini aramak çabasının, bizi yüz yüze getirdiği fenomenlerden veya problemlerden biri de, varoluş probleminin, izleksel temele dayalı bir şiirle dile getirilmesinin nasıl olanaklı olacağı sorunudur. Gerek Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin, gerekse varoluşçuluğun ayırıcı özelliklerinin birbirini dışarıda bırakması nedeniyle, bu olanak, pek olanaklı görülmemektedir. Cumhuriyet dönemi Türk şiiri temelde bir izlek şiiridir. Oysa varoluşçuluk, varoluş durumunun izleksel olmadığına dikkat çeker. Sözünü ettiğim sorun tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Burada problem nesnesi olan ve üzerinde durulması gereken izleğin ne olduğu değil, izlek şiirinin ne olduğudur. Fenomenolojik bakımdan irdelendiğinde izlek, bir sınırlandırılma, dolayısıyla bir indirgenme durumunu dile getirir. İzlek, varoluşun sınırlandırılması, ruh durumunun belli bir tanımlamaya indirgenmesidir. Oysa, ruh durumu, ne indirgenebilir ne de sınırlandırılabilir türdendir. Çünkü, gerçeklikte, ruhsal durum, bir zihinsel zeminde

odaklaşamaz; ruh, zıt ve değişik haller arasında salınım halinde gidip gelir. İzleksel şiir bir bilinç içeriğinin şiiridir. Husserl'in terimleriyle söylersek, izleksel şiir, varoluş durumunun belli bir bilinç içeriğine indirgendiği şiirdir. Örneğin, aşk izleği ile ilgi bir şiir, âşık olma durumunun şiiri değil, aşkla ilgili bir bilinç içeriğinin şiiridir. İzlek temelli şiirde, konu edinilen bir durum değil, sınırlandırılmış bir içeriktir. Dolayısıyla, izlek temelli bir şiirde, aşktan bahsederken yoksunluktan, yoksulluktan veya yokluk durumundan bahsetmek, konunun dağılması anlamına gelir. Bu paradigmanın dışında yer alan bir şiir yazdığınızda, şiirinizden dolayı, "Şu dizenin yukarına bahsedilenle ne ilgisi var?" türünden sorularla sık sık karşılaşabilirsiniz. Dolayısıyla, izlek temelli bir şiir yazan bir şairin bir şiirinde varoluş kelimesini/kavramını kullanması veya kullanmış olması, söz konusu şairin varoluş felsefesinin tinsel alanına gönderme yapmış olması anlamına gelmez. Varoluşçuluk, varoluş kelimesini kullanmayı değil, varoluş durumunu göstermeyi gerektirir. Varoluş kavramını şiirin içinde kullanmak ve bu kullanımdan hareketle varoluşla ilgili tinselliğe gönderme yaptığını ima etmek veya ileri sürmek, ancak ve ancak İngiliz empirizmine dayalı adcılığın, nominalizmin sınırları içinde olanaklıdır. Bu nedenle, varoluş durumu, izleksel şiir yazmayan ve yazmak istemeyen şairlerde kendisine bir olanak bulacaktır. Felsefi şiir teorisi, şiir için tam da bu olanak alanına ilişkin poetik bir tasarımı dile getirmektedir.

Dolayısıyla, izlek temelli bir şiir, varoluş durumunu göstermeye engeldir, çünkü varoluş durumu indirgenemez; Heidegger'in, Husserl'den fenomenolojik kopuşunu dile getiren ifadesiyle söylersek, varoluş paranteze alınamaz. Varoluşu paranteze aldığınızda, sınırlandırdığınızda, artık sözünü ettiğiniz, bir varoluş durumu değil, bir bilinç içeriğidir. Bu bilinç içeriğini dile getiren şiir, benim epistemik şiir diye adlandırdığım bir şiir türüdür.

Bununla birlikte, bütün bu üstü örtülemez problemlere rağmen Türk şiirinde varoluşçuluğun ve varoluş felsefesinin etki alanından söz etmek de olanaklıdır. Sanırım anlaşılmıştır, varoluşçuluk derken daha çok Sartre ve Sartre'a dayalı yazınsal varoluşçuluğu kastediyorum; varoluş felsefesi derken de, Heidegger, Jaspers, Sartre ve felsefi varoluş problematiğini. Ve iki etkilenme

döneminden; 50'li yıllar ve 90'lı yıllar olmak üzere.. Türk edebiyatında varoluşçuluğun, şiirde değil, roman ve hikâyenin, daha çok da hikâyenin alanında geliştiği görülüyor. 50'li yılların yazarları daha çok Sartre'dan ve felsefeden çok yazınsal akım olarak varoluşçuluktan, yani yazınsal yapıtlardan etki taşırlar. Bu dönemde varoluşçuluğun etkisini Edip Cansever, Turgut Uyar Egemen Berköz, Ahmet Oktay gibi şairlerin şiirlerinde bulmak olanaklıdır. Ama, felsefi bir etki değil bu, daha çok varoluşçuluğun yazınsal metinlerinden gelen bir etki.. Çünkü, varoluşçuluğun felsefi yapıtlarının veya en azından felsefi düşüncelerinin ne oranda okunmuş olduğu kuşkuludur. Burada, zaten o dönemde varoluşçuluğun felsefi yapıtlarının henüz tercüme edilmediği ileri sürülebilir. Doğrudur ama "varoluş düşüncesi" okunabilirdi. Türk düşünce ortamının, bu türden yazılardan yoksun olduğu ileri sürülemez. Nusret Hızır'ın *Felsefe Yazıları*'nın[48] önemli bir bölümü varoluş felsefesiyle ilgilidir. Nusret Hızır, çok az yazmış bir felsefeci. Analitik felsefenin Türkiye'deki bu en güçlü temsilcisinin varoluş felsefesi hakkında yazmış olması, olsa olsa, bu akıma veya modaya ilişkin entelektüel ortamdaki gereksinimi gösterir bize.[49] Ama, sorunu kavramada, Muzaffer İlhan Erdost'un Cemal Süreya'yla ilgili şu betimlemesi daha ufuk açıcıdır: "Oylumlu (hacimli) bir kitabı tam olarak okudu mu Cemal Süreya diye sorarım kendime. Sade'ı ya da *Goriot Baba*'yı değil ama, bilimsel sosyalizmin bellibaşlı yapıtlarından birini, örneğin *Kapital*'i okudu mu? Bakmış, karıştırmış, şurasından burasından okumuş gibi gelir bana. Okuyup irdelemeyi değil, daha çok konuşmayı sevmiş olmalı Cemal. Konuşmaya benzer bir ilişkidir kitaplarla kurduğu ilişki de." (Erdost, 1994: 53) Cemal Süreya'nın, İkinci Yeni şiirinin çok okuyan şairlerinden biri olduğunu unut-

48 Nusret Hızır'ın *Felsefe Yazıları* 1976 yılında kitaplaşır. Bu, tabii işin işten geçtiği bir tarih olarak okunabilir. Ama, bu kitapta yer alan varoluş felsefesiyle ilgili yazılar 1950'li yıllarda kaleme alınmış, "Sören Kierkegaard" ve "Martin Heidegger" başlıklı makaleler aylık sanat ve fikir dergisi olan *Yücel* dergisinin Ocak ve Şubat 1956 tarihli sayılarında yayınlanmıştır.

49 Ahmet Oktay, *Yasakmeyve* dergisinin ikinci sayısında yer alan söyleşisinde, söz konusu dönemde varoluşçuluğun kendi kuşağı üzerindeki etkisiyle ilgili yaptığı şu betimleme bu yargıyı destekleyici niteliktedir: "Benim kuşağım o yılarda Marksist terminoloji değil, belirgin biçimde Varoluşçuluğun sözlüğünü kullanırdı: Seçme, özgürlük, atılmışlık, hiçlik vb. Sartre'ın en sevdiğimiz sözü 'Cehennem Başkalarıdır' sözüydü."

mamak gerekmektedir. Erdost'un bu betimlemesi, aslında yaygın bir Türk şairi tipini dile getirmektedir. Bu bakımdan, Türk şairlerinin varoluş felsefesi karşısındaki durumlarını anlamamızda açıklayıcı ve ikna edicidir.

Ama bu durum, sadece şairlerle ilgili değildir. Edebiyatın diğer alanlarında "iş" yapan yazarlar için de bu durum söz konusudur. Yazınsal bir akım olarak varoluşçuluğun Türkiye'deki önde gelen temsilcilerinden biri olan Demir Özlü'nün, 1982'de yayımlanan bir yazısında, "bunalım edebiyatı" olarak adlandırdığı Sartre varoluşçuluğuyla ıralanan bu edebiyatın, kendi üzerindeki etkisini gösteren temaları ile terminolojisinin, büsbütün bilerek yapılan bir seçime dayanmadığını söyler (Özlü, 1982: 123). Bir itiraftır kuşkusuz bu.

Bu veriler göstermektedir ki, 50'li yıllarda, varoluşçuluğun Türk şiiri üzerindeki etkisi felsefi bir etki değil yazın yapıtları dolayımıyla oluşan bir etkidir. Kaldı ki, Edip Cansever'in şiiri, tersi bir iddiayı dışarıda bırakıcı niteliktedir. Cansever'in şiiri, sadece kendi döneminde değil, bütün Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içinde düşünsel yargı içermeyen ve sadece edebi öğeyle kurulmuş neredeyse tek şiir olmakla ıralanır. Cansever'in şiirlerindeki gerek anlatıcı-ben, gerekse şiir kişileri seçme, seçememe, özgürlük, tutsaklık, atılmışlık, yalnızlık, bunaltı, varolamayış, sıkıntı, aklın ve iradenin güçsüzlüğü, eylemsizlik terimlerinde betimlenen bir tinsel evrende herhangi bir tasarıdan yoksun olarak yer alırlar. Bununla birlikte, Cansever'in şiirini sadece varoluşçulukla tanımlamak, onun şiiri için eleştirel bir indirgeme olur; varoluşçuluğun, Cansever'in beslendiği yazınsal bir akım olduğu söylenebilir ancak.

Oysa, varoluşçuluğun tam da bu yolda (bunalım edebiyatı olarak) yorumlanmasına bir tepki olarak yazılan *Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*'ın henüz başlangıç kısmında Sartre, varoluşçuluğun insanın umutsuzluğunu, miskin bir eylemsizlik halini, insanın kirli bulanık, karanlık ve başıboş hallerini betimleyen bir görüş olmadığını (Sartre, 1981: 55–58) dile getirir. Sartre'ın yanlış algılanmasına yol açan nedenlere de değinmek gerekmektedir. Sartre'la ilgili yaygın yanlış kanılardan biri "Herkes olmak istediği şeyi olur" önermesiyle dile getirilir. Oysa, Sartre göre de,

herkes olmak istediği şey olamaz. İnsan kendi varoluşunu gerçekleştirmek için çaba harcar. Ancak bu çaba öteki tarafından durdurulur. İnsanın varoluşunun neliği için, Sartre'ın bakış/bakma/görme teorisi ile Heidegger'in gözdağı/bedrohung kavramının hesaba katılması gerekir. Ötekinin bizim varoluşumuz üzerinde oluşturduğu gözdağı sorunu felsefi şiir poetikasının dile getirdiği ve işaret ettiği temel problemlerden biridir.

Özgürlük ve yabancılaşma kavramının bir değeri yok artık. Etkileyici olan daha çok ve yaygın olarak Heidegger. Bu veraset, bir türün diğer bir türü, yani şiirin felsefeden etkilenmesi tarzında bir etki değil; daha çok şairin kendi varoluşunun içinde bulunduğu ilişkilerin, dünyanın neliğini tanımlaması bağlamında felsefeden bir etkilenmedir. Bu oldukça yeni bir durum. Çünkü Türk şairleri yaygın olarak içinde bulundukları tarihsel dönemde itibar gören ideolojiden etkilenirler, etkilenmek isterler, felsefeden değil; kendi popülaritelerinin aracı kılabilecekleri ideolojiden. Şair, kendi kişisel varoluşu olarak, ideolojik olmakla ıralanan bir dünya tasarısının bittiği veya artık inandırıcı bir mânâ ve değer taşımadığı bir sınır durumundadır. İdeolojik dünya tasarısının inandırıcılığını yitirmesinin nedeni, tasarının kendisi değil, daha çok, bir dönem bu tasarının taşıyıcısı olmuş veya olduğunu ileri süren öznelerin ötekilerine veya benzerlerine gözdağı veren edimlerden uzak olamayışlarıdır. İnsanın unutulmuşluğu, terkedilmişliği, fakirleşmesi ve yersiz yurtsuzlaşması felsefi şiir için epistemik bir argüman değil, zaten ona içkin olan bir deneyim tasarımıdır. Sosyolojik düşünüş biçimi, hiçbir dönemde böyle bir retle karşılaşmamıştı. Kırın ve göçebe halin bir hava deliği durumuna gelişinin öne sürümü ne rastlantısaldı ne de ilineksel. Kendi kişisel varoluşu ile şiir arasındaki ontik ve etik tutarlılık için özgürlüğü fedakârlık olarak yorumlamak gerekiyordu. Hakikatten başka bir olanağımız yoksa, yokluk halinde varolmak tek huzur sağlayıcı varoluşsal edimdir. Heidegger'in söylediği gibi, Varlık'ın ikametgâhı kendini, das Man'ın var olma alanı olan varolanda değil, yokluk alanında hissettirir. Bu, fedakârlık ister.

Kaynakça

Aksoy, Ekrem (1981), "Yazın ile Felsefenin Eylemde Buluşması", *Türk Dili* dergisi, Sayı 349-içinde, Ankara

Biemel, Walter (1984), *Sartre*, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul

Erdost, Muzaffer İlhan (1994), *Üç Şair*, Onur Yayınları, Ankara

Heidegger, Martin (2004), *Varlık ve Zaman*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul

Heidegger, Martin (2004), "Şiirde Dil -Georg Trak'ın Şiiri Üzerine Bir İrdeleme", *Heidegger Kitabı* –içinde, Kaan H. Ökten, İst

İyi, Sevgi (2003), *Martin Heidegger'de İnsan Sorunu*, Asa Yayınları, Bursa

Jaspers, Karl (1986), *Felsefe Nedir?*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul

Kayıran, Yücel (2003), "21. Dünya Felsefe Kongresi ve Türkiye'de Felsefe Tasarımı", *Toplum ve Bilim*, Sayı 98 içinde, Ankara

Kayıran, Yücel (2005), "Metafizik Korkusu", *Mor Taka* dergisi, Sayı 1 içinde, Trabzon

Örnek, Yusuf (1991), "Martin Heidegger'de Metafizik Problemi", *Türkiye I. Felsefe Mantık Bilim Tarihi Sempozyumu Bildirileri* –içinde, Ülke Yayınları, Ankara

Özlü, Demir (1982), "Bir Tanıklık", *Yazko Felsefe Yazıları 2. Kitap* –içinde, İstanbul

Sartre, Jean-Paul (1981) *Varoluşçuluk*, Çev. Asım Bezirci, Yazko Yayınları, İstanbul

Uygur, Nermi (1963), *Dünyagörüşü*, Elif Yayınları, İstanbul

kitap-lık, Sayı 86, Eylül 2005

Çalgın ve Divanelerin Poetikası[50]

Divane kelimesi, Türkçe'nin günlük kullanımında, yaygın olarak olumlu bir anlama işaret etmez. Biri anlamsal diğeri kültürel olmak üzere, çifte bağlamda bir olumsuzluktur bu. Anlamsal bağlamda, divanelik, delilik ve budalalık hallerini dile getirmek için telaffuz edilmektedir. "Deli divane" deyiminde olduğu gibi. Bu kullanımda, divane, toplumsal işleyiş sisteminin dışına çıkmış kişiyi dile getirir. Kamusal alanın dışında olmak da denilebilir buna. Burada bir ayrıntıya dikkat etmek gerekir. Divane, sistemin veya kamusal alanın dışına çıkarılmış kişi değil, tam tersine, kendini kamusal alanın dışına almış kişidir. Divane, kovulmuş, atılmış, sürülmüş kişi değildir; kendini, kamusal ve toplumsal olanın göreli olarak yücelttiği olanaklardan mahrum etmiş kişidir. Bu hal, 21. yüzyılın başındaki bugünkü dünyamızda "yükselen değerler" denilen idenin kapsamı içinde değildir. Divane kelimesinin ikinci anlamı ise, kültürel ve tarihsel bağlama işaret eder ve modern dünyadan çok, modernlik öncesi döneme anıştırma yapar. Modernlik öncesi dönem ifadesiyle kastettiğim, ortaçağın toplumsal ve kültürel dünyasıdır. Ama, bu ortaçağ, Avrupa ve Akdeniz ortaçağı değil, Ortadoğu ortaçağıdır. Kısa yoldan söylersek, divanelik, ortaçağ dünyasının oluşturmuş olduğu bir insanlık durumudur. Dolayısıyla, bu nedenle, bugün, değil divaneliği bir erdem olarak savunmak, böyle bir durumun olduğunu ileri sürmek ikna edici görülmeyebilir. Ama, ben burada,

50 17-18 Aralık 2004 tarihlerinde Edebiyatçılar Derneği'nin Ankara'da gerçekleştirdiği İran Edebiyatı Sempozyumu'nda sunulan bildiri metnidir.

bir erdem olması bakımından divaneliğin poetikasını savunacağım. Bunu yaparken de, ortaçağın büyük şairlerinden Persli Feridüddin-i Attâr'ı (1142-1221) referans edineceğim. Divaneliğin, bir temsil olmakla birlikte, muhalif bir varoluş tarzı olarak ortaya çıktığı ilk tinsel evren Attâr'ın şiirine aittir.

Attâr'a olan bağlılığım biliniyor; ilk kitabım *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu, Mantık Al-Tayr*'dan bir epigrafiyle açılmıştı; ikinci kitabım *Beni Hiç Göremezsin*'in ikinci bölümü ise *İlahiname*'den bir epigrafiyle. Üçüncü şiir kitabımın adı *Çalgın* olacak. Çalgın, benim kişisel sözlüğümde, baktığı şey tarafından bakışla ruhundan bir parça alınan/çalınan, böylece ruhundan bir parça eksilen ve çalınan/eksilen ruhu peşinde dolaşıp duran kişi, anlamına geliyor. Buradan bakıldığında, çalgın kavramı, bir taraftan Fuzuli'nin mecnun, diğer taraftan ise Attâr'ın divane kavramıyla benzer problematik içinde yer aldığı ileri sürülebilir. Burada sorun olan, Attâr'ı neden kendime yakın buluyor oluşumdur. Attâr'da ne var ki, bir ondan etkileniyorum veya 21. yüzyılın başında ne var ki, bir ortaçağlıyı kendime yakın buluyorum?

21. yüzyılın başında, ortaçağlı bir şairi referans edinmek, modernlik bakımından bir paradoks olarak düşünülebilir. Ama, iki bakımdan olanaklı değil. Bu algılama, öncelikle, bugün denilen şeyin neyin devamı olduğuyla bağlantılı bir durumdur. Bugün nedir? Bugün, hangi kurgusal zamanın devamıdır? Bu sorunun yanıtı üzerinde kafa yormamız gerekmektedir.

Paradoks düşüncesine yol açan ikinci önemli neden ise, burada referans edinilecek şairin, yani Attâr'ın, bir filozof-şair olduğunun, şiirinin felsefi bir şiir olduğunun hesaba katılmamasıdır. Şairlerden çok, filozof-şairlere/şair-filozoflara bağlandığımı itiraf etmeliyim. Filozof-şair derken, kendi arzusuna, karşısındaki bir nesneye bakar gibi bakan, onun bir nesneyi tanımlar gibi tanımlayan şairdir. Şair-filozof, kendi arzusunu betimlemekten çok, öznenin, yaşamakta olduğu arzudan dolayı ne gibi bir çıkmazla/problemle yüz yüze gelme durumunu gösteren şairdir. Bir arzuyu yaşarken bir çıkmazla, bir problemle yüz yüze gelmek derken kastettiğim, arzuyu veya bir istemeyi yaşarken, bu arzuyu taşıyan kişinin içinde bulunduğu gerçeklikte hangi de-

ğerler ve değer yargılarıyla karşı karşıya gelmesi durumudur. Bu durumda, ya arzunuzdan vazgeçersiniz ya da arzunuzu yaşamayı engelleyen değerleri çiğnersiniz. Bu, trajik bir durumdur. Değerlere inancınız veya bağlılığınız yoksa arzunuzu gerçekleştirmenizin önünde kişisel bir engel de yoktur. Ama bu, kamu önünde savunulabilir değildir. Bu nedenle, birçok kişi arzusunu gerçekleştirirken değerleri çiğnemiş olduğunu kamudan gizler. Bu durum, yalan denilen şeyin, varlıksal olarak ortaya çıkışıdır. İşte, bu durumu göstermek, şairlikten öte, filozof-şair/şair-filozof gözüne sahip olmayı gerektirir. Attâr da, divaneleri vasıtasıyla, çoğu zaman bu yalanı gösterir bize.

*

İtalyalı düşünür/yazar Umberto Eco, fantastik bir üslupla yazdığı 1972 tarihli bir denemesinde, Amerika'daki yaşama biçimini dikkate alarak, bir yeni-ortaçağ döneminin başlamakta olduğuna dikkat çekmişti. Ona göre, 21. yüzyıl ortaçağa açılıyordu, veya böyle bir olasılıktan söz edilebilirdi.

Bağlamları ve içerikleri farklı olmakla birlikte benzer bir yargıyı Amerikalı tarihsel-toplumbilimci Immanuel Wallerstein da ileri sürmüştü. Wallerstein'a göre, 1989'da sosyalist bloğun çöküşüyle birlikte dünya, Batı Avrupa'nın 1848'den önceki durumuna dönüyordu. Wallerstein'ın kastettiği anakronik bir durum değildi; boşa gitmiş bir çabadan söz ediyordu Wallerstein.

Eco ve Wallerstein gibi isimlerin şiirden çok felsefeyi çağrıştırdığı düşünülebilir. Ama, benzer bir yargıyı, Octavio Paz da ileri sürer. On sekizinci yüzyıldan bu yana, demişti Meksikalı şair, bir ihtilal mitosu içinde yaşıyoruz. Biten, bu mitostu. 20. yüzyılın mutlu şairleri, bu mitosla yaşadılar. Başlarına kötü bir hal geldiğinde, bu mitostan direnç buldular. Kendilerini bu mitosa dahil etmeyenler de, bu mitostan besleniyorlardı. Tez olmadan, anti-tez olanaklı değildir.

Bu yargılar, rastlantısal olarak ileri sürmüş kehanet verileri değildir.

89'dan beri tanımlanamayan bir zamansal madde içinde yaşadığını düşünen bir şair için, bu bitiş-başlangıç momenti söyleminin etkileyici olduğunu itiraf etmeliyim. Bugün denilen zamansal madde, 19. yüzyılın sonunda veya 20. yüzyılın başında,

sınırları "ulusal barış", "ulusal bağımsızlık veya ulusal özerklik", "özgür ve eşit yurttaş", "ulusal kültür" kavramlarıyla belirlenmiş bir projenin devamı değil. Bugün, sınırları bu kavramlarla çizilen ulusal cemaate uyum sağlayamayan, dolayısıyla kendisini bu cemaat tasarımının dışına alan, onun işleyişinin dışında duran, benim çalgın ve divane olarak nitelediğim farklı özne durumları söz konusu. Emmanuel Levinas'ı izleyen Amerikalı felsefeci Alphonso Lingis, rasyonel aklın, kendi oluşturduğu cemaate uyum sağlayamayan öznelerin, 1990'lı yıllarla birlikte ötekileştiğini betimlemekte ve bu ötekini ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı kavramıyla açıklamaya çalışmaktadır. Ne var ki, çalgın ve divane terimleriyle ifade ettiğim bu durumu, öteki kavramıyla açıklamak yeterli gibi gelmiyor bana.

Öteki kavramıyla yapılan, tarihsel ve siyasal bir düzleme ait bir durumun ontolojik düzlem içine çekerek açıklanmasıdır. Tarihsel olan ile ontolojik olan arasındaki temel fark, tarihsel olanın, insanların edimlerinin sonucunda ortaya çıkıp yine insanın edimleri sonucunda ortadan kaldırılan ile insanın edimleri ve iradesiyle değiştirilemeyen, dolayısıyla insanın edimlerine aşkın olan arasındaki farktır. Bir halin veya bir durumun, bir insanda ontolojik olarak bulunduğunu ileri sürmek, o hal ve durumun, o insanın varlığı, doğası gereği olduğunu ileri sürmektir. Friedrich Engels'in terimleriyle söylersek, tarihsel alanda, varolmayı hak eden yok olmayı da hak eder. Bu bağlamda, öteki felsefesi, örneğin kültürlerin temelde benzer olmadığını, dolayısıyla kültürler arasındaki farkların ezeli ve ebedi olduğunu ileri sürmektedir. Oysa, kültürel farklılıklar tarihsel niteliklidir; ontolojik olan ise, kültürler arasındaki benzerliklerde ortaya çıkan idedir. Homeros ile Dede Korkut, Feridüddin-i Attâr ile Dante Alighieri arasındaki farklar tarihseldir ama benzerlik terimlerinde dile gelen öz, ontolojik niteliklidir. Öteki kavramına dayalı açıklamalar, ontolojik olanın göz ardı edilerek tarihsel olanın ontolojik olarak okumaya dönüşmüş açıklamalar haline gelmektedir. Böyle bir okuma sonucunda, tarihsel ve siyasal düzlemin bizim üzerimizde oluşturduğu tahribat, aslında bize içkin olduğu teziyle açıklanmakta ve muhalif olma durumu, tarihsel çatışma ve tarihsel mücadele koşullarıyla ilgili bağlarından koparılarak ele alınmaktadır. Ta-

rihsel çatışmadan koparılmış bir muhalif olmaklıkta, herkes ötekileşmekte ve herkes kendini öteki olarak algılamaktadır.

Divane ve divanelik, muhalif olmaklık demektir. Sözünü ettiğim, iktidar olanla retorikte açığa çıkan bir uyumsuzluk durumu değil, tam tersine, eşitliksizlik ve adaletsizlikle ıralanan edimlerinden dolayı iktidara karşı olma durumudur. İktidarı elde etmek için iktidara karşı olma durumu değil, tümel olarak iktidarı reddetme durumudur. Divanelik, muhalif olmaklığın retorik üzerinden değil, varoluşa dönüştürülerek etik tarzda yaşanmasıdır. Çalgın veya divane, kendi varoluşunu karşı olduğu hal ve durumun dışına alan kişidir.

Savunulan bir hal olarak divaneliğin ortaya çıktığı tinsel evren, Attâr'ın şiirine ait. Dahası, divane tiplemesinin en güçlü tasavvurunu Attâr'da buluyoruz. İranlı şiir düşünürü Nasrullah Pürcevâdî'nin, Attâr'ın şiirindeki divanelik üzerine, çok önemli bir incelemesi bulunmaktadır. Pürcevâdî'ye göre, Attâr, "tımarhanelerde zincirde tutulmayan, genellikle şehirlerin dışında, dağlarda, çöllerde ya da yıkıntılarda ve mezarlıklarda yaşamakta olan divaneleri" şiirinde felsefi bir kişilik haline getirmiştir. Ona göre, bir filozof, bir ârif rolünde ortaya çıkan bir kişiliktir divane. Buna, temsili kişilik, diyebiliriz. Çünkü, divane, Attâr'ın kendisi değil, genellikle onun söylemek istediklerini dile getiren, şiirin tinsel evreninde Attâr'ı temsil eden bir kişiliktir.

Pürcevâdî'ye göre, divanelerin temel niteliği, halktan kaçışlarında ortaya çıkmaktadır. Kendi ifadesiyle söylersek, divaneler "halka sırt çevirmiş, halk da onları kendinden uzaklaştırmıştır." Ama bu kaçış, egemenin diliyle konuşan, çıkar ve egemenlikten başka hasretleri olmayan, bu hasretleri hasret edinmeyenlerle alay edinmeyi huy edinmiş bir kesimden kaçıştır. Çünkü, divaneler "ara sıra halkın içine gelseler de alay ve eziyet konusu yapılırlar."

Pürcevâdî'nin terimleriyle dile getirilirse, Attâr'ın şiirindeki divanelerin insanlara verdikleri en önemli ders, azadelik (hür, serbest) dersidir. Azadelik, maddi ve dünyevi ilgi ve bağların olumsuzlanmasıdır. Attâr, bu temel üzerinden, döneminin toplumsal ve siyasi yöneticilerine en sert eleştirilerini yönetir. Yukarıda, divanelerin muhalifliğinin varoluşsaldır ve etik bir temeli

vardır, derken kastettiğim bu durumdur. Başka bir deyişle, divanelerin muhalifliğinde, muhalif olan kişi, eleştirdiği ve muhalif olduğu öğelerden öncelikle kendini azade kılmıştır.

Çalgın ve divane/divanelik, bugün, kendini tanımlanamayan zamansal madde içinde hisseden ve dünyadaki olup bitenlerle sorunu olan şair için, savunulabilir tek etik düzlemdir. Neden? Sorulması gereken bir sorudur: Bugün yaşadığımız koşulları ve bu koşullardaki tecrübemizi hesaba katarak baktığımızda divaneliğin anlamı nedir?

Çalgın veya divane olmak, vazgeçmiş olmak demektir. Vazgeçmek, vazgeçilen şeyi değerli bulmamaktır. Bu vazgeçiş, her türlü iktidar ve erk hal ve durumundan vazgeçiştir. Vazgeçmeyi sağlayan öğe, strateji değil mizaçtır. Divane, temelde etik kaygı tarafından belirlenen kişidir. Belki de bu nedenle, vazgeçmişler, sınır durumunda yaşayan kişilerdir. Dolayısıyla, divaneler, bir taraftan kendilerini iktidar olmaya ilişkin heves ve hırslardan serbest ve bağımsız kılarken, diğer taraftan da varoluşlarını sınır durumlarında gerçekleştirirler. Bu belirlemeden hareketle, çalgın veya divanenin varoluş tarzının, sınır durumunda olmak ve iktidar hevesinden azade olmak gibi iki temel niteliğinin olduğu ileri sürülebilir. Burada vurgunun heves kavramına olduğunu belirtmeliyim. İktidar dediğimiz şey, nihayetinde üstünde kendini açığa çıkaracak bir taşıyıcıyı, yani bir statüyü, bir işi gerektirir. Ancak, bir işi yapmak başka bir şeydir, o işin olanaklarını, kişinin kendisini diğer insanlardan üstün görmek, ve onlara bu üstünlük algılaması içinden muamele etmek için kullanması başka bir şey. İktidar hevesi derken daha çok bu ikinci durumu kastediyorum. Şairliğin varoluşu açısından bakıldığında, bu, bir maske edinme, maske takma durumudur. İktidar içinde yaşamak, içinde bulunduğunuz hiyerarşide sizin varoluşunuza ait olmayan bir varlık durumunun maskesiyle yaşamak demektir. Kendisine iktidar olma imkanı veren veya işinin olanaklarını bir iktidar tarzına dönüştüren kişinin maskesiz halini, ancak söz konusu işini kaybettiğinde görebiliriz.

Friedrich Nietzsche'nin, derin ruhlar maskeye gereksinim duyar, argümanı kuşkusuz çok etkileyicidir. Ancak, bu bilgisel-argüman bilindiği gibi 19. yüzyılda dile getirildi. 20. yüzyıl

ise, derin ruhları marjinalde bırakan maske edinme olanakları üretti. Başarıları kendilerine içkin olmayan kişilerin kendilerini iyi hissetmelerini sağlayan iktidar maskeleri. Bunlar, kişilerin, kendi dışındaki bir nesnenin veya başka bir kişinin gücüyle elde edilen maskeler. Nüfuzu olan bir işe, bir eşe, bir eşyaya, sahip olmakla takılan maskeler. Bazı şairler de, örneğin bir ödül aldıklarında böyle olurlar; o ödülün maskesiyle yaşarlar epey bir süre. Kişiye iktidarda olduğu duygulanımı veren bu maskelere yalan maskeleri diyorum. Yalan maskeleri, çevremizdeki insanlar içinde kendimizi iyi ve ayrıcalıklı hissetmemizi sağlamakla birlikte, sürekli yalanla ve yalan üreterek yaşamamıza yol açan maskelerdir. Ama, bugün denilen şey, her insan, bir gün, yüzündeki maskeyi düşürecek bir duvara çarpmama olanağının güvencesini veriyor değildir. Burada önemli olan şu: Günümüzün divaneleri, bu yalan maskelerinden kendilerini serbest kılmış, dolayısıyla azade kişilerdir.

Bu noktada, Nietzsche'nin argümanı dikkate alınarak, divaneliğin de bir tür maske olduğu ileri sürülebilir. Derin ruhlar maskeye gereksinim duyar, argümanı bağlamında evet. Ama bu maske, yalan maskeleri türünden bir maske değil, gücünü kişinin kendi derinliğinden aldığı bir maskedir. Böyle bir maske, kimsenin tercih etmeyeceği bir maske olmakla birlikte, söz konusu kişinin, kendini kendi derinliğinde kalmasını sağlayan bir maskedir. Oysa, yalan maskeleri, kişinin başkalarının sahip olmadığı bir şeye sahip olduğunu göstererek, daha çok başkalarını tahrip etmeyi hedeflediği maskelerdir.

Yalan maskesinden azade olmuş kişiler, sınır durumunda yaşayan kişilerdir. Sınır durumlarına ilk dikkati çeken, Alman filozofu Karl Jaspers olmuştu. Sınır durumları, diyordu Jaspers, "ya hiçlik durumlarının kendini gösterdiği, ya da gerçekte, gerçekten yitmekte olan bir dünya varlığının sezildiği durumlardır." Sınır durumlarında olan kişiler, karamsarlık halindedirler. Karamsarlık, yitmekte olan bir varlık olanağı içinde, dünyanın ötesini gösteren bir göstergedir. İşte, kederin bir varoluşa dönüştüğü sınır burasıdır; yitmekte olan bir varlık olanağını görmüş olmanın sınırı.

Başa dönüyorum. Tekrar, Feridüddin-i Attâr'a dönüyorum. Batılılaşmayı bir ideal olarak gören bir cemaat için, Attâr'a dönmek ne türden ifadeyi vaat edebilir ki? Ama, tarihtir batılılaşan, o her yerde aynı olan varlık batılılaşamaz.

Divanelik kavramı, bize bir olanak daha sunuyor. Bu olanak, doğu şiir metafiziği ile batı şiir metafiziğinin aynı türden olup olmadığını anlama olanağıdır. Divanelik, Doğu şiir metafiziğinin merkezini oluşturan bir kavramdır. Dolayısıyla, denilebilir ki, bu kavram, doğu şiir metafiziğini, batı şiir metafiziğinden ayıran temel ayrım çizgisini oluşturur. Batı şiirinde olmayan ama doğu şiirinde olan ayırıcı özellik, kuşkusuz bu şiirin merkezinde tasavvuf düşüncesi yer alıyor oluşudur.

Batı şiir metafiziği, bir varoluş durumunu değil, benlik denilen şeyin kurulmasını dile getirir. Bu benlik, Descartes'ın özne kavramı ile Sigmund Freud'un ego kavramı arasındaki geniş izleksel çizgiyi temsil eder. İsmini anacağım örnekler ne Stéphane Mallarmé, ne Arthur Rimbaud, ne de Charles Baudelaire'dir. Bu şairlerde bu durum çok belirgindir. Vermek istediğim örnek, kendimi bu şairlerden daha çok yakın hissettiğim Rainer Maria Rilke. Rilke'nin şiirinde, özne, dünyayla kopuşun yaşandığı bir sınır durumundadır. Özne, sınır durumundadır ama, bu sınır durumu benliğin çözülüp dağıldığı, maskelerden arındığı bir divane durumu değil, tam tersine benliğin ayrıcalıklılık üzerinden kurulduğu bir durumdur. İki şiirinden söz edeceğim burada: Birincisi, "Sen Ne Yaparsın, Tanrı" adlı şiiri; açılış bölümü şöyle:

> Sen ne yaparsın , Tanrı, ben ölünce?
> Testin olan ben kırılıp dökülünce?
> İçkin olan ben bayatlayıp bozulunca?
> Giysin de, işin gücün de ben olunca
> Yitirirsin anlamını benimle
>
> (A. Turan Oflazoğlu çevirisi)

Diğeri ise, "Muhammed'in Yakarması" adlı sonesi. Bu ikinci şiirde, özellikle anmak istediğim bölüm şöyle:

Melekse, buyurucasına, gösteriyordu
levhasında yazılmış olanı yalvarana
gösteriyor ve istiyordu tekrar: O k u.

Okudu o da: öyle ki, melek hayrandı.
Ç o k t a n okumuş denirdi artık ona,
yapabilendi o, kulak veren ve yapandı.
(A. Turan Oflazoğlu çevirisi)

Kastettiğim bu. Oysa, merkezini Attâr'ın şiirinde bulduğumuz Doğu şiir metafiziği, temsili da olsa, benliği değil, benlikten azade olmuş varoluş durumunu dile getirir. Benliğin bu tür silinişine veya insan benliğinin diğer varlık türleri seviyesine indirildiği bir başka örnek için, Nâzım Hikmet'i anacağım. Kendisi çok farklı kaygılarla yazmış olduğu düşünülse de, tasavvufi bir maddecilikti onda dile gelen. 11 nolu rubaisi şöyledir:

Ne nurdan
ne çamurdan,
sevgilim, kedisi ve kedinin boynundaki boncuk
yuğrumlarındaki farkla hepsi aynı hamurdan...

Rilke'yle kıyaslandığında, benliğin, diğer varlık türlerine bu tarzla indirilişi, Nâzım Hikmet'in de doğu şiir metafiziği içinde yer aldığını gösterir; her ne kadar *Şeyh Bedreddin Destanı*'na kadar olan gençlik dönemi şiirleri hariç olsa da.

*

Divanelik, Attâr'da, temsili bir kişiliktir. Türk şairinin, 90'lı yıllarındaki durumu dikkate alındığında, çalgın veya divanenin, temsili değil, temsil edilenin kendisi durumuna gelmiş olduğu ileri sürülebilir. Bu, şairin 90'lı yıllardaki varoluşunu gösteren bir kavram olarak okunabilir. Böyle bir okuma, 90'lı yıllarda yazılan şiiri ve onun öznesini anlamakta ufuk açıcıdır. Biz, bugün, belki de, değerli Türk bilim adamı Sabri Ülgener'in iktisadi çözülmenin ahlak ve zihniyet dünyası dediği dönemi yaşıyoruz. Ama, işaret edilen bu düzlem, bugün denilen zaman diliminde

yaşayan bir şair olarak benim konumumda, şairin varoluşu için artık tek etik düzlem haline gelmiştir.

*

Bildirimi Feridüddin-i Attâr'dan yaptığım iki epigrafi alıntıyla bitirmek istiyorum: İlki, *İlahiname*'den; ikincisi ise, *Mantık Al-Tayr*'dan.

Birinci alıntı:

> Dünyanın enini boyunu ne yapacağım;
> göğün maviliğiyle, yerin toprağıyla ne işim var benim?
> Bana aid olan şey, yeter bana; bir şey dilersem bile
> Dilediğim, ancak çöreotu gibi değersiz bir şeydir.

İkinci alıntı:

> Şiir söylemek, hiçbir şey elde etmemiş olmanın delilidir.
> Hele kendini görmek, bilgisizlikten ibarettir.
> Âlemde derdime mahrem olacak kimseyi göremediğimden
> bir hayli şiir söyledim, kendimi şiirle eğledim.
> Senin sırdaşın, mahremin varsa açıl.
> Kanlar saç, kan ağla, sırların aslını sor, ara!
> Ben de kanlar ağladım, kanlı göz yaşları saçtım
> öyle bir kanı, kelimelerle gizledim!

Hürriyet Gösteri, Sayı 266, Ocak 2005

Felsefi Şiir ve Dünya Problemleri

2003 yazında, XXI. Dünya Felsefe Kongresi'yle ilgili olarak hazırladığım dosya için yazdığım önsöz yazısında, kongrenin ana başlığından hareketle şairlerin de "Dünya sorunları karşısında şair" problemini tartışması gerektiğine değinmiştim. Böyle bir tartışma olmadı. Ama, her şair kendi poetikasından sorumludur. Felsefi şiir poetikası, bu tartışmayı gerekli kılmaktadır.

Felsefi şiir poetikasının temel argümanlarından biri, insanın, yaşadığı çağın koşulları içinde bir çıkmazla, bir problemle, bir sorunla yüz yüze gelişinin gösterilmesini dile getirmektedir. Bu durumda, "Dünya sorunları, felsefi şiirin nasıl konusu olabilir?" sorusu, felsefi şiir poetikası bakımından yanıtı aranması gereken bir soru. Çünkü, dünya sorunları denilen sorunlar da, bugün dünyada yaşayan insanların yaygın olarak yüz yüze geldikleri bir çıkmazı, insanın neliği ile ilgili bir problemi dile getiren sorunlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Şiirin tinsel varlığı açısından bakıldığında, "dünya problemleri" kavramından önce "dünya" kavramından ne kastedildiğinin netleştirilmesi gerekir. Kullanıldıkları bağlam açısından bakıldığında, Türkçede "dünya" kavramı birbirinden farklı, neredeyse birbirine karşıt anlamları içermektedir. Örneğin, "insanın dünyası" ifadesindeki, dünya kavramı içsel ve ruhani, dolayısıyla özsel bir anlamı dile getirmekte. Bu kullanımıyla, dünya kavramı, felsefede Heidegger'e, Husserl'e, oradan da Hegel'e bağlanabilir. Terimin diğer anlamı ise, aslında dışsal olana gönderme yapar ve, yeryuvarlağı, yeryüzü anlamına ge-

lir. Bu kullanımıyla, dünya kavramı, Platon'a, Aristoteles'e veya Marx'a bağlanabilir.

Dünya Problemleri Kavramı

Şiirin tinsel varlığı açısından bakıldığında söz konusu olan dünya, kuşkusuz "insanın dünyası" ifadesindeki dünyadır. Şiir insanın dünyasına ait bir tinsel evren kurar. Bu tinsel evren de, yeryüzündeki sınıf çelişkilerinden, kişisel çıkar kaygılarından kaynaklanan sorunlar içinde yaşayan insanın iç dünyasındadır. Ama, dünya sorunları denilen sorunlar, yeryüzü anlamındaki dünyada meydana gelen problemlerdir. Dünyanın birçok yerinde meydana gelen, insanın varlığını tehdit etmesi bakımından aynı türden olaylardır. Dolayısıyla, şiirin dünya sorunlarını konu edinmesi meselesi tartışılması gereken poetik bir problemdir. Çünkü ruhani ve içsel olanın, fenomenal ve dışsal olanı içermesi nasıl olanaklıdır? Bu soruya yanıt vermeden önce, biraz daha ilerlememiz, dünya problemleri kavramını tanımlamamız gerekmektedir. Dünya problemleri denilen problemler ne olduğuyla ilgili farklı tanımlamalar yapılabilir. Ben, burada, Ioanna Kuçuradi'nin tanımını nosyon olarak alacağım. Şöyle tanımlıyor Kuçuradi, dünya problemleri kavramını:

> "'Dünya problemleri' ya da 'global problemler' denilenlere baktığımızda, bu kavrama iki tür problemin kapsatıldığı görülüyor: a) bunlardan biri, çağımızın bazı o l g u l a r ı dır: bunlar, bir bütün olarak günümüz insanlığının ulaştığı uygarlık düzeyine rağmen, aynı insanlığın önemli bir kısmının çektiği sıkıntılar, çağca ulaştığımız değer b i l g i s i yle bakıldığında çağımızın 'ayıpları' ve günümüz dünyasının, farkına varmadan girdiği bazı çıkmazlardır. b) 'Dünya problemleri' diye nitelendirilen ikinci türden sorunlar ise, bu sıkıntılar ve çıkmazlar karşısında duyulan bazı ö z l e m l e r ve/veya düşünülen ç ö z ü m y o l l a r ı dır. Birinci türden problemlerin en önemlileri yoksulluk ve terörizmdir. İkinci türden problemlerin en önemlisi ise insan haklarının korunmasıdır."

Şiirin, bu türden problemleri konu edinmesi nasıl olanaklıdır? Olanaklı mıdır? Hatta, bugün yazılan Türk şiirinden hareketle bakıldığında, "Şiir bunları konu edinebilir mi?" diye de sorulabilir. Ben bunun olanaklı olduğunu düşünüyorum. Ahmet Erhan'ın *Alacakaranlıktaki Ülke* adlı yapıtı terörizm fenomenini göstermesi bakımından bu türden bir örnektir. Ancak, bu yazının konusu, felsefi şiir açısından, şiirin, dünya sorunlarını konu edinmesinin nasıl olanaklı olduğu sorunudur.

Toplumcu Gerçekçi Şiir

Kuçuradi'nin, "dünya problemleri" tanımındaki, "bir bütün olarak günümüz insanlığının ulaştığı uygarlık düzeyine rağmen, aynı insanlığın önemli kısmının çektiği sıkıntılar" ifadesi, şiirin dünya sorunlarını konu edinmesi bakımından önemli ama Türk şiirinin poetikası içinde hesaplaşılması gereken bir sorunla yüz yüze getirmektedir bizi. Çünkü, uygarlığın ulaştığı düzeyinin olanakları bakımından insanların yoksulluk ve terörizm gibi sıkıntıları yaşamak durumunda kalması, siyaset felsefesi açısından "geri kalmışlık" meselesini çağrıştırır. Geri kalmışlık teorisi, 89'da reel sosyalizmin çöküşünden önceki dünya algısını dile getiriyordu. Bu durumu dile getiren edebiyat ise, o dönemde "fakir edebiyatı" yapmakla suçlanıp hor görülmüştü. Bugün, bizim bulunduğumuz tarihsel düzlem içinden bakıldığında, dünyanın, bir zamanlar "Birinci Dünya" denilen bölgesinde de geri kalmışlık söz konusu. Örneğin, ABD'nin büyük bir kısmı, gelişmiş bölgelerine göre, geri kalmış durumda. Bu bakımdan denilebilir ki, ABD, dünyanın en büyük Üçüncü Dünya ülkesidir. Türk şiirinin dönemleri hesaba katıldığında, bu çağrışım toplumcu gerçekçi şiiri akla getirmekte. Ancak, toplumcu gerçekçi şiirin dünya sorunlarını konu edinişi ile felsefi şiirin dünya sorunların konu edinişi aynı türden değil. Toplumcu gerçekçi şiir, dünyadaki olup bitenleri konu edinirken "dünya sorunları" kavramını değil, sömürü, geri kalmışlık, savaş, işçi sınıfı, devrim gibi kavramları kullanagelmiştir. Toplumcu gerçekçi şiir, bunu poetik bir kurama dönüştürmemekle birlikte, olup bitenin belli bir bakış ve belli bir yaklaşımla ifade edilmesi gerektiğini,

örneğin dünyanın ve olup bitenin tarihsel özne olarak işçi sınıfının mücadelesi açısından okunması gerektiğini dile getiriyordu. Oysa, dünya sorunları kavramı, gerçekliğin, olup bitenin belli bir yerden okunmasını değil, tam tersine, hangi sınıf ve kesimden olursa olsun, insanın yüz yüze kaldığı sıkıntıları olup bitenleri, ama insan onurunu, insanın başarılarını ve insanın değerlerini rencide eden olup bitenleri dile getirmektedir. Söz konusu edimlerin, bir sorun olması ise, bu olayların, yaygın olarak yaşanılan olaylar olması, istenmediği, dahası yaşamamak için çaba gösterildiği halde yaygın olarak yaşanmaya devam edilen olaylar olmasıdır. Bir diğer ayırıcı özellik ise, felsefi şiir poetikasına göre şiirin öznesi, işçi sınıfı değil, yaşadığı çağın koşulları içindeki sorunlarla yüz yüze gelen kişidir. En önemlisi, toplumcu gerçekçi şiir anlayışını açık veya gizli olarak benimsemiş olan şairler her ne kadar şiirin sömürü, geri kalmışlık, savaş, işçi sınıfı, devrim gibi izlekleri konu edinmesini ileri sürmüşlerse de, (belki savaş izleği dışında) bu konuda hiçbir zaman başarılı olamadıkları gibi, bu izlekleri dile getirirken, duygu veya fikirlerini aktarmaktan da öte gidememişlerdir. Felsefi şiir poetikasının temel argümanlarından biri, kişiyi içinde bulunduğu problem durumu içinde göstermektir. Burada da, duyguların, düşüncelerin betimlenmesi söz konusudur; ancak, bu betimleme, problem durumunun şiir kişisi üzerinde yarattığı duygu ve düşünce durumunun betimlenmesidir, şairin angaje olduğu ideolojinin değil. İçinde yaşadığımız çağda, insanın, varoluş olarak sınıf çelişkisi içinde olduğu bilgisi, Karl Marx'ın getirdiği felsefi bilgilerden biridir. Ama, toplumcu gerçekçi şiir, bu bilginin işaret ettiği gerçekliği şiir içinde gösteremedi. Bununla birlikte, sınıf çelişkisi sorunu, bugün yaşadığımız çağda, insanın, hâlâ yüz yüze geldiği çıkmazlardan, sorunlardan biri olduğu için felsefi şiir poetikasının temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır.

"Savaş (karşıtı) Şiirleri"

Bugün, "Şiirin dünya sorunlarını konu edinmesi nasıl olanaklıdır?" sorunu bilgisel, etik ve poetik bakımdan tartışılmış değil. Zaman zaman kimi Türk şairleri "savaş şiirleri" kaleme

alırlar. Savaş karşıtı şiir yazmak, şiirin dünya problemlerini konu edinmesi anlamına gelmez kuşkusuz. Dünya problemleri çok daha karmaşık bir durumdur. Kaldı ki, kendi gündelik yaşamlarında birbirleriyle kıyasıya savaş halinde olan, birbirinin kuyusunu kazarken herhangi bir vicdan durumu yaşamayan "şairlerin" kendi gündelik hayatlarına doğrudan etkisi olmayan ve bu bağlamda "uzaktaki" bir savaşa karşı tepki geliştirmelerinin ne ontik temelinden, ne etik bir değerinden, ne de mantıksal tutarlılığından söz edilebilir. Savaş şiirlerinin, temel özelliklerinden biri, bu şiirlerin gazete haberi veya televizyon görüntüsüne dayanılarak yazılıyor olmasında ortaya çıkmaktadır. Daha önemli ve vahim olan ise, savaş diye algılanan şey için kaleme alınan bu şiirlerin, ruh durumu bakımından belli bir "neşe" duygusu içeriyor olmasıdır. Bu şiirlerdeki anlatıcı ben, sanki, hafif bir çakır keyiflilik hali içinden konuşmaktadır. Ancak, bu çakır keyiflilik ve neşe halinin iradi olduğu ileri sürülemez. Çünkü, çakır keyiflilik de, neşe de zihin veya anlıktan çok bedenle ilgili hallerdir. Bedeniniz haz halinde iken, üzüntülü olamazsınız, ancak dans edersiniz. Oysa, şiir, ancak kendi bedensel ve zihinsel deneyiminizden hareketle, kendi dencyiminizin oluşturduğu duygu ve düşünceleri temsil edebilir, temsil duygularını değil. Şiir, temsil duygularını değil, temsil edilemez olanı dile getirir. Bu şiirlerin bir başka özelliği ise, bu şiirlerin "Atatürk" şiirlerine benzemesinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Behçet Necatigil ile Cahit Külebi'nin Atatürk'le ilgili şiirleri, kendi şiirlerinin tinsel evrenlerinin dışında yer alırlar. "Savaş" için yazılmış şiirler de böyle, söz konusu şairlerin asıl şiirlerinin tinsel evrenlerinin dışında durmakta.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, "savaş" sorunu, aslında toplumcu gerçekçi şiirin temasıydı. Bunun hesaba katılması gerekir. Oysa, bir zamanların toplumcu gerçekçi şairlerinin "savaş" diye baktıkları ve algıladıkları şey ile, bugün savaş şiiri yazan şairlerin savaş diye baktıkları ve algıladıkları şey aynı değil. Dolayısıyla, bugün yazılan savaş şiirlerinin en azından bu farklılığı içermesi beklenir.

Vicdan Yeterli midir?

Şairin dünya problemlerini nasıl konu edinebileceği açısından irdelenmesi gerekenlerden biri de vicdan kavramıdır. Son yıllarda, kimi şairler, "dünya sorunları" kavramını ifade etmese de, şiirin dünya sorunlarını konu edinmesi gerekliliğini vicdan ve merhamet kavramlarıyla açıklamaya çalışmış, ama ne yazık ki bu poetik öneri temellendirilip geliştirilememiştir. Ben, bu önerinin de, tıpkı bugün kimi şairlerin "savaş" şiiri yazma girişimlerinde olduğu gibi, aslında toplumcu gerçekçi şiirin, telaffuz edilmeyen, dolayısıyla gizli tutulan etkisinin sonucu olduğu kanısındayım. Çünkü, bu öneri, şiirin tekniğine, yapısal bütünlüğüne ilişkin bir öneri değil, şairin tutumuna ilişkin bir öneridir. Bununla birlikte, şairin, vicdan ve merhamet duygularından hareket etmesi gerektiği tezi, gerek etik, gerek bilgisel ve gerekse poetik bakımdan temellendirilebilir de değildir. Örneğin, her şeyden önce, vicdan kavramı ontolojik değil pedagojiktir. Vicdan, ahlakın koşulu değil, ama ahlak eğitimiyle kazanılan bir bilinç halidir. Tersi durumda, vicdanın insanda doğuştan var olduğunu ileri sürmüş oluruz ki, o zaman da, örneğin, bir insanın külotunu onun başına geçirerek fotoğrafını çekme edimi veya yaşlı bir adamın biçare bir halde ağız içinin görüntülerini filme alma edimi vicdanla açıklanabilir değildir. Çünkü, ancak etik temel var ise, vicdandan söz edebiliriz.

Vicdan, ontolojik bakımdan sorunlu bir kavramdır. Kendisi sorunlu olan bir kavram, bir şiir poetikasına bilgisel zemin olamaz.

Merhamet Yeterli midir?

Merhamet kavramına gelince... Şefkat gösterme, birini esirgeme ve acıma gibi duygular, duyarlılık açısından, kuşkusuz önemli insani duygular. Ancak, bu duygulanımın, şairin tutumunu belirleyen temel bir ilke olarak ileri sürülmesi, bu kavramın erdem olduğunu ileri sürmek demektir. Ancak bu duygulanım biçimlerinin, yani merhamet, birini esirgeme ve acıma denilen şeylerin bir erdem olarak ileri sürülmesi, etik ve bilgisel

bakımdan olanaklı değildir. Çünkü, her şeyden önce, bu duygu durumunun bir erdem olduğunu ileri sürmek demek, erdemin sadece ve sadece zayıflara değil nüfuz sahiplerine, güçlülere özgü, egemenlere ait bir değer olduğunu ileri sürmek anlamına gelir.

Merhamet kavramı, antropolojik bakımdan da sorunludur. Nietzsche, acıma duygusunun, Hıristiyanlığın bir niteliği olduğunu ileri sürmüştü. "Acıma," diyordu Nietzsche, "yaşam duygusunun erkesini artıran gerilim verici duyguların karşıtı bir duygudur: Çöküntü verici bir etkisi vardır. Kişi, acıma duyduğunda, gücünden yitirir. Acıma yoluyla, zaten acı çekmenin kendisinin yaşama getirdiği güç eksilmesi, yoğunlaşır, çeşitlenir." ,

Bununla birlikte, şairlik, acı/acıma düzleminde olmaklık demektir. "Acıma," demişti, Spinoza, "bize benzediğini imgelediğimiz birinin başına gelen kötülüğün ideasının eşliğindeki acıdır." Acı ise, "insanın daha büyük bir eksiksizlikten daha küçüğüne geçişidir." Acı, daha büyük bir eksiksizliğin yoksunluğudur. Acı, "insanın etkinlik gücünü azaltan ya da kısıtlayan bir edimden başka bir şey değildir." Acı/acıma düzleminde olmak, şairliğin ontik durumudur. Bu nedenle, örneğin, her ilişkiden kazanarak çıkmak, şairliğin karşıtı bir durumdur.

Şiir, insanı, ona acı duygulanımları veren koşullar içindeki durumunu gösterebilir, ki felsefi şiir poetikasının iddiası budur; ama, şiir, şiirdeki anlatıcı benin veya şairin, insanların problemler karşısında yaşadıkları durumuna acıma hali değildir. Okur, şiir karşısında bir acıma duygulanımı yaşayabilir. Şair, acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit eder. Kuşkusuz, bunun amacı, okurun, şiir karşısında katharsis/ruhani arınma durumunu yaşamasıdır (Aristoteles). Acıma duygulanımı, acıma duygulanımı uyandıran eylemlerin gösterilmesi karşısında yaşanır, bize ilişkin bir acımayı dile getiren bir şiir karşısında değil.

Felsefi Şiir ve Dünya Durumu

Bugün, yaygın olarak yazılan ve dünya sorunlarını konu edinmeyi hedef edinen mevcut şiir, bilgisel içeriğe sahip poetik

bir temelden yoksun ise, bu durumda üzerinde durulması gereken soru şu olacaktır: Felsefi şiirin, dünya problemlerini konu edinmesinin poetik temelleri bilgisel bakımdan nasıl açıklanabilir?

Şiirin dünya kavramıyla ilgisi, insanın dünyası kavramıyla bağlantılı. Dünya problemleri kavramı ise, yeryuvarlağı, yeryüzü anlamındaki dünya kavramıyla. Dünya kavramının içsel ve ruhani anlamı felsefi temellerini Hegel, Husserl ve Heidegger'de bulurken; ikinci anlamı da felsefi temellerini Platon, Aristoteles ve Marx'ta bulmakta. Denilebilir ki, felsefi şiirin (ki, felsefi şiir içsel, ruhani bir şiirdir), dünya problemlerini konu edinmesi sorunu bu iki filozof grubunun temsil ettiği temaları bir arada düşünmeyi gerektirmektedir. Yaygın anlayış, bu filozof grupları arasında uzlaşmaz bir karşıtlığın varolduğunu dile getirir. Oysa büyük filozoflar arasında bir karşıtlık yoktur. Bu filozoflara göre, dünya fenomenler alanıdır. Platon, asıl olan görünüş değil onun ideası/özüdür; Aristoteles, tümel olan, tekil olanın içindedir; Karl Marx, gerçekliğin ne olduğu, görünüşüyle değil, üretimlerinin maddi koşullarıyla anlaşılabilir, derken, aslında aynı ontolojik durumdan söz etmektedirler. Gerçeklikte olup bitenler, bir açığa çıkma halidir, bir görünüşe gelme halidir. Asıl olan veya hakikat, görünüşte değil, duyularla algılanamayan bağlamdadır. Hakikat ve asıl olan, mevcut ve yaygın algılama tarzının sığası içinde değildir. Hakikat, duyulara kendini teslim etmez ama şairin sezgisine kendini verebilir, şiirde açığa çıkabilir (Heidegger).

Buradan bakıldığında, görünüşte olup bitenlerin yazılması, dünyanın, görünüşünün yazılması anlamına gelir, dünyada olup bitenlerin gerisindeki hakikatin değil. Şiir, dünya problemlerini konu edinecekse, fenomeni değil ama dünya problemlerinin hakikatini nesne edinmek durumundadır. Çünkü, şiir, hakikatin özüne ilişkindir. Dünya hakikati ise, gazete haberi veya televizyon görüntüsünün çerçevesinde kalarak nüfuz edilebilecek türden değil. Ancak kendi varlık bütünlüğümüzde olanı duyar ve ancak bize nüfuz edene, nüfuz edebiliriz. Ancak, içinde yaşadığımız dünyada yüz yüze geldiğimiz çıkmaz ve problemler, varlık bütünlüğümüzde duyulabilecek içsel edimler, içsel yaşantılar oluşturur. Ancak "duvara" çarptığımızda... Hakikati, kendi

varlık bütünlüğümüz içinde hissedebiliriz. "Karanlıkta" ilerleyenlerin, hislerinden başka elleri yoktur.

Ama, şair sezgisel bakımdan bu durumdadır. Ancak sezgi şiiri şiir yapan temel özellik değildir. Bir şeyin temel özelliği olmak, sadece onda olan ve sadece onda olduğu için onu o yapan özelliktir. Sezgi, şiirin değil, şairin ilineğidir. Sezgi, şairin ilineğidir, fakat yaratıcılığın temel özelliğidir. Yaratıcılık da, sadece şairlere mahsus değil. Filozoflar da yaratıcı olabilir, film yönetmenleri de, fahişeler de, ressamlar da, işkence yapanlar da... İnsanın külotunu onun başına geçirerek fotoğrafını çekme fikri... yaşlı bir adamın biçare bir halde ağız içinin görüntülerini filme alarak televizyon ağı ile bütün dünyaya gösterme fikri de... yaratıcı edimlerdir. Etik bakımından önemli ve değerli olan, yaratıcılığın ne için, hangi erekler için, hangi niyetlerle kullanıldığıdır; insanın onurunu, başarılarını, değerlerini ve olanaklarını korumak ve geliştirmek için mi, yoksa ihlal etmek, çiğnemek için mi? Kişisel çıkar ve hırsla belirlenmiş bir başarı için, insanın onurunu, başarılarını, değerlerini ve olanaklarını araç olarak kullanan ve bu edimi gerçekleştirirken yüzü kızarmayan insan tipi için, bir çıkmazla, bir problemle yüz yüze gelme durumu söz konusu değildir. VI. Sone'sinin sonunda, şöyle demişti Metin Altıok:

> Sen ki banarsın altın suyuna,
> Yıllardır bir ziynet gibi kendini;
> Bırak lağım karışsın bundan sonra kuyuna,
> Biraz da pislikle sına erdemini.
> Hasrete, açlığa, yokluğa dokun;
> Bakalım o zaman neye benzeyecek kokun.

İtikatsızlar için, insanın onurunu, değerlerini, olanaklarını veya başarılarını ihlal etmek veya çiğnemek kaygı verici bir durum değildir. Bir çıkmazla, bir problemle karşılaşmak demek, eylemlerimizi gerçekleştirirken itikat ettiğimiz insanın neliğine ilişkin değerler ile başarıların çatıştığı yeni bir durumla yüz yüze gelmek demektir. Sophokles'in Elektra'sının veya Sait Faik'in Sinagrit Baba'sının yüz yüze oldukları durum gibi. Sokrates, bu durumu, sınanmamış hayat değersiz hayattır, argümanıyla dile

getirmişti. Felsefi şiir poetikası, bu sınanma durumlarını merkez edinen bir şiiri hedeflemektedir. Dolayısıyla, felsefi şiir poetikası açısından bakıldığında, bugün dünya problemleri denilen problemlerin, kökeninde, bu sınanma durumlarında, kişilerin istek, arzu ve fikirleri uğruna insanın onurunu, başarılarını, değerlerini ve olanaklarını harcama edimleri yer almaktadır. Bugün, içinde yaşadığımız dünyada, insanın onurunu, başarılarını, değerlerini ve olanaklarını korumaya yönelik eylemler ise, "karanlıkta" yürümeyi gerektirmektedir. Felsefi şiir, zor ama, böyle bir yürüyüşün gerekliliğini dile getiren bir şiirdir..

Hürriyet Gösteri, Sayı 261, Ağustos 2004

Tinsel Zemin

Şiir Neden Olanaklıdır Hâlâ?

1.

Günümüz şairleri delilikten ve onun türevlerinden nefret ederler. İsmet Özel insaflıdır. Arkanızdan ıslık çalıp yuh çekmek için cenazenizi beklemezler. Peşinize teneke bağlarlar, alay edip gülüp eğlenmek için fırsat kollarlar. En hafifinden huysuza çıkar adınız, psikolojik sorunları vara... Klinik bir vaka olduğunuz da yazılabilir.

Şiir yazan kişiler, neden şiirin terimleriyle değil de psikolojinin, psikiyatrinin terimleriyle konuşurlar? Nedir orada bulup umdukları? Şiirleriyle söyleyemedikleri ne var ki orada?

Biten yüzyılın sonuna kadar, Türk şairinin idolü Hölderlin değil, Rimbaud olmuştur; Ahmet Haşim değil, Yahya Kemal. Kişilerin sizinle eşit bir düzlemden konuşabileceği biri değil; tam tersine, sizinle konuşurken, kişilerin kendilerini eksiklik halinde hissedecekleri, sizin ise kendinizi ayrıcalıklı biri olarak hissedeceğiniz biri olmak:

Şoförüm aşağıda bekliyor; Kavafis anlıyor beni.

Hem, sokakta karşılaştığınız üç dört yaşlarındaki bir çocuğun kalbine görüntünüz bir polis imgesi olarak inecek, hem de diyeceksiniz ki: Şu mavi boncuklu kız büyüsün, bir gün bu yazıyı okusun, o günü hayal meyal hatırlasın ve bana bir tek mavi boncuk göndersin istiyorum.[51]

Bir kahraman edası, bir kahraman olma iddiası vardır bu

51 - *Paranın Cinleri*

söylemin idesinde. Sorun da tam olarak bu: Şair (veya yazar) bir kahraman mıdır gerçekten?

Nasıl oldular da böyle, bütün düğünlerde damat/gelin, bütün cenazelerde ölü[52] konumuna geldiler?

Türk şiir ortamının yüzyıl boyunca temel yasası uyumluluk olmuştur: Uyumluluk, aynılaşmak demektir: Öncekilerin edasıyla, edim tarzıyla, niyet ve ırasıyla aynılaşmak. Bu nedenle, uyumluluk, güzel huy demektir.

Bu huy hasta ediyor bizi! Şiirin onu yazan kişiyle ilişkisi bakımından sorunsallaştığı yeri temsil ediyor bugün! Çünkü şiir, kişinin kendi tinsel varoluşunu dünyaya, tarihe fırlattığı etik bir önermedir.

Huysuzluk, eşitlik yaşantısını hiyerarşik bir niyetle bozma girişimine, bu arada yaşanılan haksızlık edimine gösterilen, ama bir karmaşa halinde ortaya çıkan ruhani bir tepkidir. Etrafınızda dönen kötü niyeti sezdikten sonra, nasıl olur da dingin olabilirsiniz?[53] Güzel huyluluk, bu tür niyetlere karşı, ustaca hazırlıklı bir ruh durumunda olmayı bilmektir. Güzel huyluluk, bu türden niyetlerin üstesinden nasıl gelinebileceğini ustaca göstermekle ıralanır. Belki de bu nedenle, vicdan denilen şeyin, aslında bir aptallık ve korkaklık belirtisi olduğunu ileri sürmekle beslenir.

Deliliğe giden süreçte, dünyayı tekil durumlar olarak algılamak vardır. Tekil bir deneyimde olup biteni, biricik olarak algılamak, ve onun dünyada biricik olduğuna gerçekten inanmak söz konusudur. O nedenle delilik bir öğrenememe halidir. Deliler, dünya karşısında oyun oynayamazlar; mutlak sahihlik halindedirler. Oyun oynayabilen, yalanla oyunu kurabilen, delilikle değil, ama delilik oyunuyla ilgilidir. Söz, yani şiir onun zatına ait varoluşun tercüme edilmiş halidir. Nietzsche'nin bir maskeler kuramı vardı, ama kendisinin maskesi yoktu.

Dolarınızı çöpe atarsınız, hemen bu edimin bilgisini duyum olarak ilgili basma sızdırır, kendinize, bu edim hakkında soru yöneltilmesini, sizden demeç istenmesini sağlarsınız. Böylece, parasını çöpe atacak kadar deli, ama yaratıcı, yani aslında deli

52 - Maksim Gorki
53 - Jean-Jacques Rousseau

değil dahi, bu nedenle de, medyanın ilgi merkezi olan şair olduğunuzun imajını verirsiniz.

Delilik, bu yol ve yöntemi öğrenmeyi istememek, dahası bu "kurnazlık" tahayyülüne tahammül edememek demektir.

2.

Aynı ırmağa iki kez girilmez; ama günlerin hepsi bir. Uyanık kişiler için tek ve ortaktı evren, uyuyanlar ise, kendi ayrı dünyalarına dönerler.[54]

Kimsenin öğrencisi olmadı, kendi başına araştırdı ve her şeyi kendi başına öğrendi. Ruhta kendi kendine çoğalan bir logos vardı. Biliyordu, bilgisizlik en iyisini gizlerdi, ruh görülmezi koklardı. Güneş olmasaydı, geceyi öbür yıldızlar yapardı. Aynı ırmağa iki kez girilmezdi. Çünkü ancak inançla görebiliriz; inançsızlık kaçırır gözümüzden, bilemeyiz. Çünkü, kötü tanıktır, kötülerin göz ve kulakları.

Sonunda, onu tanıyan kimselerin gelemeyecekleri yerlere gitti; uzaklara çekildi, dağlarda ot ve bitki yiyerek yaşamaya başladı.

3.

Huysuzluk, bir bocalama, bir uyumsuzlaşma halidir. Size bir kötülük yapıldığında, biyolojiniz canlılığın özünden gelen önlenemez tepkiyle harekete geçer. Ancak, hücrelerinizden gelen bu tepki, öğrenmeyle içinize yerleşen, kötülükle sonuçlanabilecek bu tepkileri durdurmaya yönelik ahlaksal ilkeyle yüz yüze, diş dişe gelir. Bocalarsınız; içinizdeki ilkeye olan inanç kuşatır sizi. Çünkü o türden ilkelerle kurulmuşsunuzdur, ve onlardan bir tekinin ihlali bile iç bütünlüğünüzün yıkılmasına neden olur. Ama hücrelerinizden gelen yaşamsal tepki de yok edilebilir türden değildir, ancak hedefinden saptırılır, saptırılabilir; ve saptırıldığında da kendi kendini yemeye başlayan bir yılana dönüşür.

54 - Herakleitos

Size yapılan edimin kötülükle ıralandığını hissettiren, dolayısıyla hücrelerinizin harekete geçmesini sağlayan o ahlak ilkesidir; ama aynı zamanda, sizin ötekine cevaben de olsa, kötülük yapmaya yönelik ediminizi durdurup öfkenizi bastıran da. Ahlaklılık, daha çok ikincisinde ortaya çıkar.

Biliyorum!

Bastırılmış hınç hastalık yapar.[55]

Ahlak hastalık yapıcıdır da denilebilir buna. Ama, bu sonucun asıl nedeni gerçekten ahlak mıdır? Sadece kliniğe gitmeyi göze alabilmişlerden başka kim evet diyebilir bu soruya?

4.

Problem nerede?

Kişilerin seçilmiş veya üst konumlarda bulunması, edilgin değil etkin halde olması neden bir sorun olsun ki? İnsanın eylem halinde olması, eylemsizlik halinde olmasından daha mı kötüdür? Becerikli olmakta ne kötülük var ki?

Sorunu, sorunun anlamsal içeriği bakımından değil, sorunun bugün durduğu yer bakımından okumak gerekir; şiirin bugünkü olanaklılığı bakımından. Sorun estetik değil, etik!

Seçilmiş yerde iseniz, etkin ve eylem halinde iseniz, bu hizaya ulaşmayı becermiş iseniz, yani becerikli iseniz yaşamınızda şiirin olanaklılığını sağlayan faktör nedir?

Gülmek, bir halk gülüyorsa gülmektir.

Halk kelimesinden bir şey anlamadığımı belirtmeliyim. Siyasetbilim veya ideoloji bakımından değil; şiir bakımından.

Bir şiirin tinsel varoluşu için, olanaklılık sağlayan tek faktör, kişidir; ne toplum, ne cemaat, ne halk, ne birey, ne de tür olarak insan. Şiir, tinsel bir evrendir ve ancak tinselliği içkin olarak taşıyan kişide varoluş bulur.

Bu ifadenin bir anlamı daha vardır: Genel olarak şiirin değil ama belli bir şiirin, onu okuyan kişide tinsel olarak varlık kazanması, o şiire içkin olan öğelerin, o şiiri okuyan kişinin varoluşunda içkin olarak bulunması demektir.

55 - Friedrich Nietzsche

5.

Suat dönmüştü ve sanki tekrar gitmeyeceği izlenimi veriyordu. Elektriği açmıştı; müzik dinliyor, televizyonda film izliyor, telefon ile konuşuyordu. Kayıp günlerinde yaptıklarını gülerek anlatabiliyordu. Bir ara Robert Pirsig'in bir metaforundan söz etti: Tüm yaşamım boyunca pis kokulu bir çorabın içinde dolaşıp duran bir böcek vardı; ama bir şey ya da birisi birden çorabın içini dışarıya çıkarıverdi. Kapladığım alan, yaşamımın tüm ayrıntıları aynıydı, ama o anda nedense her şey daha açık ve özgür gibi görünüyordu ve her şeye sinmiş o korkunç pis koku yoktu artık. [56]

6.

Spinoza'ya göre insan, kendi varlığında sürme, yaşamını devam ettirme etkinliği içinde olan varlıktır. Kendi varlığında sürme çabası, sadece insanın değil her canlının edimsel özünü oluşturur. Canlı yaşamda devam etmek ister, canlılık bu isteme halinde olmak demektir. O nedenle, *her ölüm erken ölümdür.*

İnsanın kendi varlığında sürme çabası, onun kendi anlığında mevcut olan idealarla olanaklıdır. Çünkü insan anlığının özü, yeterli ve yetersiz idealardan oluşur. Anlığın etkin ve eylem halinde olması, yeterli idealarla olanaklıdır. Kendiniz ve olup biten hakkında bir fikriniz veya bir tasarımınız var ise, ve edimlerinizi bu fikir ve tasarımınıza göre gerçekleştirebiliyor iseniz, etkin ve eylem halindesiniz demektir. Başkalarının olduğu bir dünyada, başkalarının da fikir ve tasarımları vardır. Onlar da kendi fikir ve tasarımlarına göre eylerler. Bu bakımdan, yaşam ve edimlerin, fikir ve tasarımların çatışma halinde olduğu bir yerdir. Yetersiz idealar, anlığın edilgin halde olmasına yol açar. Edilgin halde olmak, insanı tutkulu yapar. Çünkü edilgin olmak, ötekinin etkinliğinden etkilenmek demektir.

Modern kapitalizmin temelinde bu etkin insan modeli vardır. Etkin, eylem halinde, girişimci, artık değer üreten insan. Bu

56 - *Lila*

bakımdan, burjuvazi tarihte tam anlamıyla devrimci bir rol oynamıştır.[57] Toplumsal yaşam bu sisteme göre kuruldukça, edilgin insan artık değer üretemez duruma gelecek ve evrimsel ayıklanma teorisine göre de tarihten çekilecekti, sanırım.

Bu ideal nedeniyle, İkinci Dünya Savaşı'nda, bir sabırsızlık hali, yani bu ayıklanma sürecinin tamamlanmasını bekleyememe hali yaşanmıştır.

Modern sosyalizmin hareket noktasının temelinde ise, denilebilir ki, edilgin halde olan insanın etkin halde olmasını sağlayacak ekonomik, toplumsal ve tarihsel koşulları kurmak ideali vardı. Ne kadar masumdu bu ideal. Ve bütün masum idealler gibi, başarısızlığı, hastalık yapıcıydı. Oysa insanın edilgin halde olması, kategorik bir durum değil, onun varoluş tarzlarından biridir. Yeterli idealara sahip olduğumuzda, etkin olabiliriz; ve bizden daha yetkin olanın yanında edilgin bir durumda olabileceğimiz gibi. Buradaki sorun, antropolojik değil, etik ve estetik niteliktedir. İleri sürülecek önerme, edilgin halde olan insanların ne yapılacağına mı ilişkin olmalıdır; yoksa, ötekine edilginliğini hissettiren etkin haldeki insanlara, bu hissettirme edimlerinin nasıl değerlendirilmesi gerektiğine ilişkin mi?

Naziler birincisini denemişti.

*

Tekrar Spinoza'ya dönelim:

"Bedenimizin doğasını ve dışsal bir cismin doğasını içeren bir duygu tarafından etkilendiğimiz sürece zorunlu olarak edilginizdir."[58] Dolayısıyla her tutkunun doğası, bizi etkileyen nesnenin doğasıyla aynı türdendir. Örneğin bir A nesnesinden doğan haz A nesnesinin kendi doğasını içerir, ve B nesnesinden kaynaklanan haz B nesnesinin kendi doğasını içerir. Öyleyse bu iki haz duygusu değişik bir doğadadırlar, çünkü değişik doğalı nedenlerden doğarlar. Buna göre, bir nesneden doğan acı duygusu da, doğasına göre bir başka nesneden doğan acıdan ayrıdır. Yani, zorunlu olarak bizi etkileyen nesnelerin türü denli haz, acı; nefret türü vardır.

57 -Karl Marx
58 - *Törebilim*

7.

Her durumda ilklik yaşarız.
Her durumda acemiyiz.
Her durumda dilsiz.

Dilimin sınırları, ömrümün sınırlarını imler.[59] Ancak, dilimin sığası, ömrümün, yaşadığım deneyimin miktarıyla orantılı değildir. Yaşanılan her deneyim bir öncekinden farklı olduğu için, söz konusu orantılılık, yeni bir tanımlama, yeni bir betimleme gerektirir. Tanımlanmamış deneyim, dile dönüştürülmemiş deneyim demektir. Tanımlama, öncelikle mantık ve epistemolojiyle ilgili bir terim. Ben, tanımlamaya olanak veren yapıtlaşma anlamında kullanıyorum. Tanımlanmamış bir deneyime işaret eden bir şiir, bir müzik, bir roman söz konusu deneyimi tanımlama olanağı için bir kayıttır. Ruhsal etkinlik, her şeyden önce şiirde ortaya çıkar, orada form kazanır. Her tanımlama, söz konusu ruhsal etkinliğin değil ama, onun formunun bir tanımıdır. Çünkü, ruhsal etkinlik, bir salınım halindedir. Her tek kişide, farklı zamanlarda ve farklı tarzlarda ortaya çıkan bir salınım.

Tümel durumlarda, aynı türden edimlere, deneyimlere ilişkin tümel tanımlamalar söz konusudur. O tümel durumun içinde, o tümel durumla ilgili bir tanım bizi açıklayabilir, dünya karşısında bizi idare edip oyalayabilir. Ama söz konusu tümel durum değiştiğinde, biz kendimizi söz konusu tümel duruma ait görmediğimizde, göremediğimizde veya tümel duruma ait olan tümel tanımlama bizim varoluşumuzda anlamsal bir karşılık bulamadığında?

Dilsizsinizdir.

Dilsizlik, bir paradigma yitimidir.

Paradigma, belli bir topluluğun üyeleri tarafından paylaşılan inançların, değerlerin, tekniklerin bütününü temsil eder. Aynı zamanda sorunları, bulmacaları çözümleme modeli anlamına gelir.[60]

Bir paradigmanın içindeyseniz, olup biteni, kişilerin edim-

59 - Wittgenstein
60 - Thomas Kuhn

lerini belli bir yaklaşımla anlamlandıracak, sorunları çözümleyecek sorun çözme örneklerine sahipsiniz demektir. Bulmaca çözerken, "tavlada bir" sayısı, yektir. Tavla oynarken, bire yekten başka bir şey denmez; derseniz, tavlayı yeni mi öğrenmekte olduğunuz söylenir size. Bir diyor iseniz, gelen zarın neyi işaret ettiğini değil, tavla paradigmasının dilini bilmediğinizi, söylüyorsunuz demektir.

Bunun gibi, belli bir dönemin paradigmasını bilmek, o döneme ait toplumsal işleyişin düzeneğini bilmek anlamına gelir. İşte, beceri, bu bilme durumunun ve bu duruma istekle uyum oluşturmanın adıdır. Becerikli olmak için, akıl değil ama akıllı olmak gerekli şarttır. Aklı, işin içine sokarsanız, o sizi paradigmanın dışına götürür.

Paradigmanın dışı, paradigmanın iç düzeneğine göre gayb âlemini ifade eder. O nedenle oradan konuşanların sesi gaybdan geliyor gibidir. Bu nedenle, dilsizlik bir paradigma yitimidir.

8.

Paradigma kaybı melankoli yapar.

Paradigma her benin öteki ben ile ilişkisinin düzeneğini sağlar. Kişilerle ilişkimizi, paradigmanın düzeneğine göre kurarız. Kurduğumuz ilişkilerle kendimizi koruruz. Paradigma içinde, o paradigmanın düzeneği ile benzeştiğimiz, aynılaştığımız ölçüde varoluruz. Bu nedenle, paradigma ötekidir de. Paradigmayı yitirdiğimizde ötekini yitiririz. Bu da melankoli yapar. Çünkü, melankoli, bir obje kaybına uğrama durumudur; ve bu kayıp da kişinin kendi beninde yaşadığı bir kayıp durumudur.[61]

9.

Suat birden herşeye karşı durduğu ve tabii karşı durdukları tarafından altedildiği için delirdi... Ama Suat'ın benim kendi deliliğimden fazla bir deliliği de yok, çünkü ben de en az

61 - Sigmund Freud

Suat kadar deliyim, en azından herkesin Suat'ın olduğunu iddia ettikleri kadar deli. Suat'la aramızdaki tek fark, Suat'ın kendi deliliğinin onu tamamıyla avcuna almasına izin vermesi, benimse en az onunki kadar büyük olan deliliğimin beni avcuna almasına hiç bir zaman izin vermememdir, deyim yerindeyse kendi deliliğinin içerisinde eridi gitti o; ben kendi deliliğimi bir hayat boyu sömürmüş, gemlemişken Suat kendi deliliğini hiç bir zaman gemleyemedi ve belki de bu yüzden benim kendi deliliğim Suat'ınkinden çok daha deli bir delilik oldu.[62]

10.

Dil hazır olarak verilmiş bir ürün değil, bir etkinliktir.[63] Tümel bir veri değil, oluş halinde olan şeydir. Sadece dilin kendi tarihi bakımından değil, dilin her tek kişide varoluşu bakımından da. Dil kişide, tümel olarak içkin değildir. Dil, kişide üsluplaşarak, üslup formunda vücut bulur. Tümellik bakımından, kişilerden bağımsız olarak dil oluş halinde ise, üslup da kişide oluş halindedir. Üslubun cisimleştiği yer ise, yazılı metindir.

Dil durmaksızın evrim geçirir, oysa yazı olduğu gibi kalma eğilimindedir. Bunun sonucunda da yazılı biçim, göstermesi gereken seslerin karşılığı olmaktan çıkar. Dil hayattır, şu anda yaşamakta olduğumuz hayat; geçmiş kuşaklara ait bir şiir ise, o geçmiş kuşakların soluğunu taşıyan yazılı bir metin.

Önümüzdeki metin, yazısal bakımdan etkileyici olabilir; ama bu etkileyicilik, söz konusu metnin üslubuyla konuşmaya başladığınızda yaşadığınız yabancılık duygusunu telafi edici değildir. Açıktır ki, sizde bulunan öğeler ile şiirde bulunan öğeler birbirini içeren bir tinselliğe ait değildir. Bir şiir pedagojisinden değil, bir şiir paradigmasından söz ediyorum.

62 - *Wittgenstein'in Yeğeni*
63 - Wilhelm Von Humbold

11.

Şiirin, bugün, birey kavramını değil, tam tersine kişi kavramını özek edinmesi gerektiğini savunacağım.

Şiirin tarihinde, bugünden geriye doğru gidildiğinde, kişiden bireye, oradan kahramana ve bize ve onun cemaatine varılır. Şiirde konuşan öznenin neliği açısından bakıldığında, kişi dışında, birey kavramı da dahil olmak üzere, diğer figürler merkez edinilerek yazılmıştı şiir. Bu nedenle de premoderndir. Modern kavramını birinci anlamında kullandığımı belirtmeliyim.

Kişi, her şeyden önce, insan türü içindeki hizayı işaret eden bir kavramdır. Her kişi tek ve biriciktir; ve biricik olması bakımından da, diğer kişilerden de farklılık halindedir. Kişiyi, kişi yapan, onun gerçekleştirdiği edimler ve bu edimlerin onun ruhani dünyasında oluşturduğu tinselliktir. Her tek insan edimde bulunur ve belli bir tinsellik ona içkindir. Bu bakımdan, birey kavramı da, kahraman ve biz kavramları da kişi kavramının karşıtıdırlar.

Kahraman, beceriyi, cesareti, yiğitliği, kendini adamışlığın abartısını temsil eder; ve bu öğelerin bulunmadığı varsayılan kişilere göre. Daha vahim olanı ise, bu öğelere sahip olmasından dolayı, kahramanın diğerlerinden daha ayrıcalıklı ve daha üst bir tinselliği yaşadığının ileri sürülmesindedir. Ama Galileo'nun uyarısını unutmamamız gerekiyor: Kahramanlara gereksinim duyan ülke mutsuzdur.[64]

İçeriği bakımından, kişi kavramına en yakın olduğu sanılan ama insana bakış tarzı bakımından da, ona karşıt bir içeriğe sahip olan kavram da birey kavramıdır. Birey veya bireylik kavramı, bir farklılaşmayı ve kişinin bu farklılığının farkında olmasını dile getirir. Ancak, birey kavramı, buradaki farklılaşmanın, kültür ve sanatla, felsefe ve soylulukla oluşturulmuş olduğuna vurgu yapmakla kişi kavramından ayrılır. Dahası, birey kavramı, bir gerçekliği değil, bir tasarımı, bir ben tasarımını dile getirir. Değişen zaman içinde aynılıkla ıralanan bir tasarımdır bu. Şiir söz konusu olduğunda, bir donukluğu, bir yaşamdışılığı, belki de bu nedenle teknik formu yurt edinmiş bir özneyi gösterir

64 - Bertolt Brecht

bize. Dolayısıyla, birey kavramı, aslında burjuvazinin aristokratlığa olan özlemine yaptığı vurgunun bir uzantısıdır, ve bu kavramın karşıtını genel olarak sürü, insan ile maymun arasındaki bir aşama olarak adlandırır.

12.

Doğu'da ormana gitmek diye bir deyim var. Bazı kişiler insanlardan, ilişkilerden yorulup kendi ruhuna doğru çekildikleri vakit ormana giderlermiş. Dalların, yaprakların, kuşların, yılanların, yağmurun arasına... Ormana gitti, derlermiş onun için, anlaşılırmış. Herkesin başına ömründe en az bir defa gelirmiş bu. Sonra bir gün o da çıkıp gelirmiş.

Orman insana iyi gelirmiş.

Çöle dönmek, diye bir deyimden söz etmişti, Avustralya'da yaşayan bir arkadaşım; adanın içinden gelip, çağdaşlığın düzeneğinde belli mevkilere yükselen yerlilerin bir gün kaybolup çöle döndüklerinden. Sonra sonra tekrar döndüklerinden.

Çöl kumu iyi geliyormuş.

Bizde de dağa çıkmak diye bir deyim vardır. Gönlüm daralınca dağlara çıkarım, der ya âşık. Gözden ıramak ama kayıplara karışmamak. İçerde, dipte, derinde biriken, biriktirilen öfkeye dağ havası iyi gelirmiş, özellikle gençlik çağında. Ben de yirmi yaşımda oldum, yaşamın en güzel çağının yirmi yaş olduğunu söyleyenin alnını karışlarım, der ya, Paul Nizan. Ama ben bu varoluş halinin, sadece yirmili yaşlara ait olduğu yolundaki fikirle aynı görüşte değilim Nizan ile.

Phaedrus da, Chris'ın, kendi yaşadığı deneyimi yaşamasının önüne geçmek için, Minnesota'dan Dakota'yı geçip Montana'ya uzanan bir motosiklet yolculuğuna çıkmıştı.

Ama Chris bilmiyordu:

-Baba?

-Ne var?

-Biz niçin yapıyoruz bunu?

-Neyi?

-Biz gidip duruyoruz hep. Niye hep geziyoruz?

Modern dünyada ne gidilecek bir orman, ne dönülecek bir çöl, ne de çıkılacak bir dağ var. Evinize dönerken bile, yürümek olanağı yok! Yürümek, yani gidiş halinde olmak bir sahihlik durumudur.

Bugün, şiirin bu sahihlikten başka bir problem merkezinin olduğunu ileri sürmek ne kadar olanaklıdır?

13.

Suat, karşı geldiklerini kodladı ve onlara başkaldırdı. Aslında karşı karşıya geldiği ve takıldığı faktör kişiler değildi. Tam tersine o kişilerin temsil ettiği, o kişilerde cisimleşen belli bir paradigmanın insan tasarımı ve onun tanımıydı. Bizim sorunumuz, geçerlikteki mevcut insan tanımıyla. Yürürlükteki paradigma, geçerli tek insan tanımının bu olduğunu söylüyor bize. Aklı ve aklın ürettiği değerleri, sistem içinde etkin ve daima güçlü olma ideali için göz ardı eden bir insan tanımı bu. Yalan ve hileyle, entrika ve kurnazlıkla beslenen, kendisi olmaktan çok başarılı imajı kurmakla ve bu kurguyu oynamakla varolan insan. Becerikli, becerebilen, becermiş insan. *Suat*, bu tasarıma ve bu tasarımın tanımının cisimleştiği kişilere başkaldırdı ve yenildi. Ben ise, biliyorum, kişilere karşı yeniliyorum; ama temel ilke, bana, bu paradigmaya yenilmememem gerektiğini söylüyor. Bulunduğum varoluş halinin betimlenmesi ve bu betimlemeye yönelik tanımlama, bir direnç, bir teselli olabilir mi?

Yenmek, tekil bir başarı durumudur. Başarılı olmak da bulmacada sorulan sorunun daha önce size öğretilmiş yanıtını hatırlamak anlamına gelir. Göreli bir durumdur bu, sonra bakıp öğrenebilirsiniz, bir başka bulmacada boşlukları tamamlayabilirsiniz. Yenilmek ise, yokolma-halinin bilincinde kalmak demektir. Bu nedenle de, yenilmek, daha köklü bir durumdur ve sonsuza kadar var-halinde kalır. Bu halin betimlenmesi, tanımlanması belki tek tesellidir. Belki... İşte şiirin bugün durduğu yer, bu belkidir.

Bugün şairin, gerek kendi varoluşu, gerekse şiirin olanaklılığı bakımından karşı çıkamayacağı tek ilke vardır: Her defasında

insanlığa, kendi kişinde olduğu kadar başka herkesin kişisinde de, sırf araç olarak değil, aynı zamanda amaç olarak davranacak biçimde eylemde bulun.[65]

Çorabın içini ben de gördüm; o pis kokuyu çok iyi biliyorum, o böcek neredeyse yüzüme dokunacak. Gözlerimi kırpmamı bekliyor. Kaç defa bu çorabı tersyüz etme eşiğine geldim. *Temiz hava... Temiz hava... Temiz hava...*

Hürriyet Gösteri, Sayı 243, Kasım 2002

65 - Immanuel Kant

Pratico-inerte

Üzerinde bulunduğum zeminin, yaygın ilişki biçimlerinin uzağında olduğunun farkındayım. Gözden ırakta olmak, yaygın gönül tanımlarından da uzakta olmak demektir. Bu ise, bir olanağı tepmektir. Olanağı teptiğimin farkındayım. Ama bende bu itilimi sağlayan şeyin ne olduğu pek belirgin değil. "Ben" derken, bir tekil halden değil, tümel bir halden söz ediyorum.

Olanak kelimesi, Türk poetikasınm, orada da Türk şairlerinin asal kaygılarından birine işaret eder. Genellikle orada kalmak, orada olmak ifadesinin karşıtı olarak kullanılır. Orada olmak derken kastedilen de, merkez değil, periferidir. Bu bağlamda orada kalmak, olanak alanının dışında kalmak anlamına geliyor. Bu hal, yüzyıl boyunca Türk şairlerinin ürktüğü, başına geldiğinde ise, gözyaşına boğulduğu bir duruma dönüşmüştür.

Türk şiir poetikasında olanak kelimesinin kullanımı, birinci anlamından çok, mecazi anlamına işaret etmiştir. Açığa çıkmak, dışsallaşmak gibi bir şey değil, fırsat yakalamak, yayılmak gibi bir şey söz konusudur. Fırsat yakalamak, yayılmak arzu gibi bir hareket ettiriciye sahiptir. Fırsat yakalamak, arzunun nesnesine göreli olarak dokunmak demektir. Arzu dokunmakla yayılır. Bu, ontolojik bir durum olmaktan çok, psikolojik bir süreçtir oysa. Şiir arzunun cisimleşme sürecini anlatabilir, ama şiirin kendisi arzunun gerçekleşmesi değildir. Bu nedenle, özellikle biten yüzyılda, orada olmak veya orada kalmak birçok Türk şairine acısı telafi edilememiş yaralar bırakmış. Türk şiir poetikası, daha yüzyılın başlangıcında, Paris'e firar etmenin

çekiciliğini, Yahya Kemal'in deneyimi vasıtasıyla, itiraf ederek karakterize olmuştu:

> "Memleketi zindan, Avrupa'yı nurlu bir âlem gibi görüyordum. ...Şark'ın göreneklerini kollayan binlerce insan tarafından dikilen bakışları beni isyan ettiriyordu; kendi milli muhitimin cenderesinden kurtulmak, Tevfik Fikret'in şiirinde ve Halid Ziya'nın nesrinde ve bu iki müteceddin peşine takılmış gençlerin eserlerinde, Fransızca'dan tercüme edilmiş romanlarda gördüğüm âleme atılmak istiyordum."

Yahya Kemal'in edasında, haklılığı savunmakla zaafa düşmüş bir ironi vardır. Bu durumun daha samimi, dolayısıyla daha dramatik örnekleri de yok değil. Örneğin, Cahit Külebi, Fransızca öğrenmek için ne kadar çaba gösterdiğini, ancak başaramadığını hissettikçe akşamları odasında gizli gizli ağladığını yıllar sonra anlatacaktı. Belirtmek gerekir ki, bu ıra, sadece Türk şiir poetikasına ilişkin bir hal değildir; aynı hali, Türk politik entelijensiyasında da görmek olanaklı: Örneğin Hasan Cemal, Külebi'nin 40'lı yıllarda yaşadığı kişisel deneyimi 60'lı yıllarda çok da farklı olmayan bir düzeyde yaşamış:

> "Diplomat olmaktan vazgeçerken bir noktayı unutma. Bu karar değişikliğinde yalnız 'devrimcilik' yoktu. Dışişleri sınavları açısından yabancı dil bilgine duyduğun güvensizlik de bu değişiklikte etkili oldu sanıyorum. O zamanlar bu güvensizliğini kendi kendine itiraf etmek istemedin belki de. Bir gece vakti Trabzon'da bir otel çatısındaki küçük odamda diplomatik metinleri İngilizce'den Türkçe'ye, Türkçe'den İngilizce'ye çevirirken umutsuzluğa kapılıp ağlamıştım."

Üçüncü Dünyalının yazgısı olarak algılanan şeyin kökeninde yer alan temel duygu, merkezde olmak isteyip de, bütün çabalara rağmen, olamamaktı. Ama tanımlama ötekine ait değil, ötekinin koşullarını hep ayrıcalıklı olarak algılayıp bunu da ontolojik avantaj olarak tanımlayan "ben"e aitti.

Olanak kelimesinin, Türk şiir poetikasındaki mecazi anla-

mı, öznenin, kökeni kendi dışında olanın peşinde sürüklenmesini dile getiriyor. Buna karşın, burada olumlanarak vurgulanan, terimin birinci anlamıdır: Kökeni öznenin kendisinde olanın cisimleşmesi. Bu vurgunun cisimleşmesi yüzyılın sonunda vücut buldu. Bugün, merkez denilen şeyin manyetik gücünün zayıfladığı ve görünenin bulanıklaştığı bir görüngüdeyiz. Bu, periferiyi periferi kılan şeyin zayıflaması anlamına da gelir. Merkez, merkezkaç gücünü yitirirken, onun etrafında belli bir manyetik güçle çevrim halinde dönen periferi de yerinden oynadı. Yer kaybı veya yurt kaybı denilen şey budur. Oysa biz, görüngüde görünen, bulunulan yere çivilenmiş gibiydik. Ama, ne bulunduğumuz yere ait bir duygulanım, ne de kendimizi ait gördüğümüz bir duygulanımla ıralanmak olanaklı. Tanımlanamaz bir durum bu. Tanımlanmamış hal gerginlik yaratıcıdır. Bu durumda, ruhani hal, belirsiz durumlara doğru salınır. Kuşku, endişe ve öfkenin karışımıyla oluşan bir form bu. Şiirin varoluşu için bunların bir ilgisi yok, denilebilir belki, ama bir değerinin olmadığı ileri sürülemez. Sartre'ın pratico-inerte dediği bir durum. Öznenin belli bir tümel algı veya belli bir tasardan hareketle tanımlayamadığı, bir tanımlanamaz olan ile karşı karşıya geldiği bir durum bu. Sözünü ettiğim sadece kendi şiirim değil. 60'lı yılların ortalarında doğan bir neslin bazı üyelerinde görmenin olanaklı olduğu bir ıranın yaşayışından söz ediyorum; kaynağı kendi varoluşunda olanın cisimleşmekte olduğu bir olanaktan. Bir yırtılma sesi var burada; dipte olanın açığa çıkarırken kaçınamadığı bir ses: Konuşurken, artık edamızdan koparamayacağımız bir ses. Lirik olanın içinde, trajik olan ile ironik olanın birbirini dışarıda bırakmadan varkalma çabası da denilebilir buna.

Bu durum, uzak kavramıyla açıklanabilir mi? Uzak kavramı ile, eğer belli durumlara uzak olma hali ifade ediliyor ise, bu bizim için yeterli bir açıklama içermiyor. Çünkü söz konusu olan uzakta oluş değil, uzak halinde oluş.

Uzak derken, epistemolojik bir kavramdan değil, ontik bir durumdan söz ediyorum; zamandan değil, uzamdan. Bizden önceki kuşakların söylemi, epistemolojiye ve dolayısıyla onun varlık alanı olan tarihe, zamana vurgu yapıyordu. Tarih ilerleyen, ilerledikçe de bilgisel donanımı gelişen, çoğalan bir düzeneğe sahip-

ti. Tarihin ilerleyişi, bizden bağımsız olduğu gibi, bilgisel gelişim denilen şey de –yani aydınlanma ve modernlik– kaçınılmazdı. Bizim zamanımıza gelindiğinde, bu söyleme ve onun dayandığı temel argümana olan inanç kökünden sarsıldı. İnançlarımızı yitirmiştik. İnandığımız bir şey yok, kendi pratico-inertemizden başka. Aynı epistemolojik donanıma sahip olan kişilerin farklı varoluş alanlarında yaşadıklarını, ve sınıfsal olarak asla aynı ontolojik düzleme gelemediklerini görmüştük. Bilinç değil, algılama tarzıydı yazgımızı belirleyen. Bilgisel eşitliliğin varoluşsal eşitsizlik karşısında biçare kaldığını görmüştük. Aynı tarihsel zamanda yaşıyorduk, ama bu tarihsel zamanda olup bitene ilişkin algımız yaşadığımız uzama gönderme yapıyordu, oraya göre değişiyordu. Evet, bilgisayar ve onun olanakları alanında yer alan enformasyon, biz hangi uzamda isek oraya ulaşıyor. Ama bu olanak ontolojik nitelikten çok zihinsel bir nitelikle ıralanıyor. Epistemik olan nasıl tarihle ilgili ise, ontik olan da uzamla ilintilidir. Varoluşun uzamı, zaman değil coğrafyadır. Biz, zamanın değil, düzeneğini yitirmiş bir uzamın "ben"leriyiz.

Varoluş, içinde gerçekleştiği uzamla ıralanır. İnsan bir olanaklar varlığı olduğu için, hangi uzamda ise, diğerindeki olanaklara uzak kalıyor. Bu nedenle, uzaklık tarihsel bir kategori değil, dolayısıyla psikolojiye işaret etmez; uzak halinde oluş, ontik bir hissiyattır. Yerleşiklik, ontik değil tarihsel bir durumdur; ve aristokrasi ile köylünün hukukunu imler bize.

Bu, bir bilinç durumu değil, bir varoluş hali. Bir nesneyi tanımlama değil, söz konusu olan, kendi varoluşumuzu bir betimleme hali. Bu nedenle, belki, sürekli bir sıklet ve huzursuzluk halindeyiz. Ve kendimizden başka yok kimseye tahribatımız. Sadece kendi şiirimden söz etmiyorum; burada işaret ettiğim gibi, 60'ların ortalarında doğanların varoluşlarında beliren bir tinsel inisiyatiften söz ediyorum. Eğer bu şiir dikkatle okunur ise, orada uzak halinde olan bir öznenin her hangi bir umar beklemeden öyle kendi kendini tahrip ederek konuştuğu bir halle yüz yüze gelinir.

Uzak, sayı 33, Ocak

Ben Avrupalı Değilim

"Hür Fransa bayrağının 'gölgesiyle' Paris'e firar ettim.

"Memleketi zindan, Avrupa'yı nurlu bir âlem olarak görüyordum.

Fransızcadan tercüme edilmiş romanlarda gördüğüm âleme atılmak istiyordum. Bilhassa Paris hayalimin fevkinde bir yıldız gibi parlıyordu."[66]

Bu hummalı ifade, Türk şiir ortamı için olduğu kadar, Türkiye toplumunun okumuş bireyleri için de yüzyılın kangrenini dile getirir. Geçen yüzyılın sonundan beri, bütün kuşakların ruhu bu kaygıyla titremiştir. "Firar"ı gerçekleştirmek tutkusu, sınıf atlamaktan da öte bir değişimin vaat ettiği büyüyle ıralıydı. Kendini beğenmişliğin güvenliğini, cinselliğin olanağını, bilginin mutlak iktidarını, tesadüflerin mucizesini vaat ediyordu bu imge. Avrupa, "içerde" karşılaştığımız, önümüzde Leviathan gibi duran yerli yaşantı tarzlarıyla hiç mücadele etmeden, üst bir hayat tarzına atlamak demekti. Avrupa, bir başka âleme bulaşmak, o başka âlemin hâlesiyle görünür hale gelmek demekti. O, kendisine firar edenlere, döndükleri memleketlerinde "Davranışlarına, dikkat et, ben Avrupa görmüş adamım!" diyebilme gücünü vaat ediyordu. Avrupa görmüş olmak, oraya firar edemeyenler üzerinde bedava-iktidar sağlamak demekti.

Beşir Ayvazoğlu, Yahya Kemal için "eve dönen adam" tanımlamasını yapar; "Ev"e muhafazakâr, milliyetçi, mülkiyet-

66 *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım*

çi anlamlar yükleyerek.[67] Yahya Kemal eve dönmüştür ama, Avrupa'nın ona tahsis ettiği bedava-iktidar sağlayıcı ehliyetle. Yüzyıl boyunca, Beyatlı'nın etrafında bulunmakla iftihar eden simalar, bu ehliyetin oluşturduğu hâleden başka bir şey değildi. On yılını Bingöl'de geçiren Metin Altıok'un etrafında kimse hale oluşturmadı. Ehliyetiniz yoksa kimse kaale almaz sizi. Bu mudur acaba, Cemil Meriç'in çocuğunu, irfana bulanmış ömrü boyunca "irfanı hisarla kuşatmış" dediği Doğu'da değil de; "diyar-ı küfür" dediği Avrupa'da okutup, yetiştirmesinin nedeni.[68] Parisçiliği, kimi zaman bir Avrupacılık, kimi zaman ise bir yeryüzücülük olarak telaffuz eden Enis Batur'un ise bugün bu çizgisinin karşıtını değil, çelişkisiz tutarlı halini temsil ettiği söylenebilir.

Avrupa bir dizgedir. Dizgenin asal ırası olan hiyerarşi onun da asal ırasını oluşturur. İnsanın kendini bu dizge içinde hissetmesiyle, kendini bir yerde hissetmesinin nedeni budur. Avrupa imgesinin bize bir yer vaat etmesinin nedeni de. Şiirinizin adı "Rakı" ise pek dikkati çekmemekte, ama "Rom"[69] ise, daha okunmadan, bedava bir etki alanı oluşturmaktadır. Elbette, olmak istenilen yerin özlemidir söz konusu olan, bulunulan yerin değil. Çünkü mutluluk insanın kendini olmak istediği yerde hissetmesidir. Mutluluk aitlik duygusudur. Mutsuzluk ise, kendimizi "hiçbir yere ait hissedememektir; kendimizi ait hissedebileceğimiz bir yerin olmayışının hissedilmesidir. Mutluluk bir konumdur, mutsuzluk bir durum. Bu ise, mevcut Avrupa imgesinin bir aitlik duygusu olduğunu söyler bize. Bu duygu onun bilinciyle aynıdır. Bu bilincin, sizi kendine ait görmediği zaman, hayali[70] bir dizgeye ait olduğunuzu ileri sürmesinin kaynağı buradan gelir. Avrupasever olmayan birinin vatansever olarak, Avrupacı olmayan birinin vatancı olarak tanımlanmasının kökeninde bu bilinç yer alır. Büyük bir vücudun beyni[71] metaforuyla tanımlanan Avrupa'da yer almıyor iseniz, bulunduğunuz yer, bu vücudun diğer uzuvlarıdır: Ayak, kol, bacak, karın..

Aslında önümüzde duran bir binadır. Ve binanın genellikle

67 *Eve Dönen Adam*
68 *Bu Ülke*
69 *Seferi Divan*
70 Benedict Anderson
71 Jacques Derrida

olumlu bir imgesi vardır. Dış dünyanın kaygı verici olaylar alanı olduğu dikkate alınırsa, bina dışardan gelen, gelebilecek olan tehlikelere karşı inşa edilmiş bir korunaktır. Bu bakımdan huzur ve güven vericidir. Sıcak yuva ve mülkün kalesi... Bodrumu, zemin katı, üst katı olan bir yapı... Ancak içindeki dizgeye girdiğimizde algılanacağımızın, var görülebileceğimizin, kendimizi iyi hissedebileceğimizin, kendimizi hissettirebileceğimizin ileri sürüldüğü bir bina. İnşa süreci, bir defalık bir girişimle değil, bodrumdan başlamak üzere zamanla üstüne "kat çıkılarak" tamamlanan bir bina.

Avrupaseverlik de vatanseverlik de aynı söylemin terimleridir aslında; ancak bu dizgenin değişik "periferilerini" ifade ederler. İlki üst katı temsil ederken, ikincisi zemin ve bodrum katı temsil etmektedir. Zemin ve bodrum kat, bugün üst katta yer alanların geçen yüzyılda inşa ettikleri, ama 20. yüzyılda üstüne kat çıkarak terk ettikleri mekânları temsil eder. Yönü alttan üste doğru olan ilerlemeci bir anlayış söz konusudur burada. Aslında alt kattakilerin de paylaştığı bir kanıdır bu: "Dil varlığın evidir"[72] de. Bu dil neden Almancadır?[73] Sorulu, sorunlu olmak için binanın dışında olmak gerekir. Bina sorunlu olanların yeri değildir. Sorunsuz olanlar için, binanın dışı tahayyül bile edilemez. Çünkü, binanın dışında, size döneceğiniz memleketinizde bedava-iktidar sağlayacak olan ehliyeti tahsis edecek herhangi bir kurum yoktur. "Paris'e firar ettim" sözüyle anlatılmak istenilen, alt kata ait olanın üst kata yaptığı ziyarettir; oysa firar etmek, aslında binanın dışına çıkmak demektir. Dizgenin dışına çıkan kişinin gözünde, binadaki yerinin anlamı, olanaklarının önemi kalmamıştır artık. Çünkü firar etmek, kendimizi ait görmediğimiz yerden kaçmak ve kurtulmak demektir. Bu da, aitlik duygusunun dışına çıkmak anlamına gelir. Oysa, üst katı ziyaret edenler, terk ettikleri yere ilişkin aitliklerini de benliklerinde taşırlar. Bu nedenle, alt kattan üst kata gidenler gezginden çok turiste benzerler. Port'un[74] ifade ettiği gibi, turistler bir iki haftalık ya da bir iki aylık bir sürenin sonunda evlerine dönmeye can atarlar. Çünkü evlerinin sahibidirler. Bu sahiplik duygusu, onla-

72 Martin Heidegger
73 *1933'te Neler Oldu?*
74 *Çölde Çay*

ra kendi mülklerinin uygarlığını sorgusuz sualsiz kabul etmek gibi bir tutumu benimsetir. Oysa gezgin, bir yere ait olmayan, kendini bir yere ait olarak görmeyen kişidir. Gezgin mülksüzdür ve mülksüzlerin evi, yeri, yurdu yoktur. Çünkü mülklülük yerin sahibi olmak demektir. Mülk sahibi, ancak eninde sonunda mülküne dönmek üzere evinden uzaklaşır. Bu uzaklaşma, yuvaya dönecek kadar uzaklaşma biçimidir. Üst kattaki "yenilikleri" alt katta temsil edebilmek içindir. Oysa gezgin binanın dışına çıkan kişidir. Port'un hissettiği gibi, o kendi uygarlığını diğerleriyle sürekli karşılaştırır, hoşlanmadığı öğeleri reddeder.

Turistlik, sahiplik duygusunun gezmeye çıkmasıdır; gezginlik ise mutsuzluk duygusunun dolaşması. Turist görgüsünü artırmak için çıkar yola, (çünkü görgü mülk sahiplerinin mülksüzlerin kabalığı karşısındaki inceliğini temsil eder bu söylemde) ben Avrupa görmüş adamım demek için; gezgin ise, bulunduğu yer artık ona dayanılmaz geldiği için. Bu nedenledir, turistin binanın katlarını, odalarını gezmesi, görmesi..

Paris'e "firar" edenler turistti, ama gezgin değil.

*

Gerek Avrupa Birliği, gerekse vatan birliği kavramları bina dizgesinin söylemine ait terminolojiyi oluştururlar ve yeryüzücülük ve evrenselcilikten çok bölgeciliği, yeryüzünün bir bölgesine aitliği dile getirirler. Üst katın birliğinden söz etmektedir, ikincisi alt katın birliğinden. Nihai kertede ise binanın birliğinden... Bu nedenledir, alt katta, üst katı "diyar-ı küfür" olarak tanımlayanların, çocuklarını üst katın yaşantılarıyla, değer yargılarıyla, eğitim biçimleriyle eğitip yetiştirmeleri.. Veya alt kattaki üst katçıların şiir evrenlerini alt kattaki varoluş tarzları ve kaygılarıyla değil, üst katın yaşantı örnekleriyle, eğitim düzeyleriyle, mekân ve zamanlarıyla kurmalarının nedeni. Oysa, vatanın birlik ve beraberliği şiarının şiir için bağlayıcılığı ne kadar olanaklı ise, Avrupa'nın birlik ve bütünlüğü şiarının da şiir için bağlayıcılığı da o kadar olanaklıdır. Çünkü Avrupa ve vatan kavramları mekânın simgeselleştirilmesini betimler.

Şiirin mekânla ilişkisi dolayımlıdır. Mekân, şiirin tinsel uzamı için ancak bir dekordur. Bu dekorun, şiirin tinsel kaygısıyla bağıntısı insanın varoluşu dolayımıyladır. İnsanın varoluşu ve

olanakları, şiirin oluş kaygısıdır. Şiir de, insana ait varoluşun ve olanakların "gösterildiği" bir vitrin. Ancak, insanın varoluşu da, bir zamanda ve bir mekânda gerçekleşir. Zaman da, mekân da insanın başına gelenlerin kabıdır. Çünkü suyun rengi kabın rengidir.[75] Suyun aldığı form, kabın aldığı formdur. Değişik formdaki kaplara aktarıldığında, suyun daha önceki kabına göre olan formu da değişir. Ama suyun niteliklerini, kabın nitelikleri belirlemez. Bununla birlikte suyun içinde bulunduğu kap, her zaman zarif ve saydam bir nesne olmayabilir. Üst kat değil zemin ve bodrum kat olabilir, bulunduğumuz yer, yani kap bakırdan da olabilir ve bakır da kalaysız.. O zaman kabın içindekini bakır çalar... Suya zehir bulaşır ve suyun nitelikleri değişir. Ama suyun niteliklerini değiştiren kap değil, kabın koşullarıdır. Ama, su, sürekli aynı kapta kalmanın sonucunda da bozulur, kurtlanır. Mekân, insan varoluşunun kabını oluşturur; ama bu kap bu varoluşun asıl yeri değildir veya olmayabilir. Bir mekânın, bir varoluşun yeri olması demek, o varoluşun, başka mekânlara gitmeden sürekli o mekânda kalması, sürekli orada kala kala oraya aitmiş gibi bir konuma gelmesidir. Bir varoluşun, bir mekâna yerleşmesi ve yerlileşmesi derken kastedilen budur: Kurtlanma. Varoluşun kurtlanmaması için tebdili mekânda ferahlık vardır. Tebdili mekân eylemek buharlaşmak demektir; binanın dışına firar etmek...

Mekânın, insanın yeri olması tarihsellikle ilgilidir. Ve bu tarihsellik, insanın varoluşu sorunu açısından premodern dönemleri işaret eder. Köylülük yerleşik bir yaşama biçimidir; ama kentlilik de. Her iki hayat tarzı da, tarihsel süreçte bir yere, o yerin düzenine, mülküne sahip olmayı gerektirdi. Bugün Adana, İstanbul, Diyarbakır gibi kentlerin hızla köyleştiği telaffuz ediliyor. Dünyanın da, bir köy haline geldiği yaygın olarak ileri sürülmekte... Aristokratik temelleri olan yargılar bunlar. Dolayısıyla aristokrasinin kaygılarını dile getirirler. Kentlerin genişleyerek yaygınlaşması, köyün ve köylülüğün Sanayi Devrimi vasıtasıyla aristokrasi karşısında elde ettiği bir zaferdir. Evet, köylülük dipten gelen bir dalgadır; ama, yine yerleşik bir yaşama biçimi olan kentler için.

75 Cüneyd-i Bağdadi

Yerleşiklik ve yerlilik açısından bakıldığında, köy de kent de, premodern olması anlamında geleneksel toplum biçimine ait bir yaşama tarzıdır. Yerlilik, bir köylü ve aristokrasi ideolojisidir. Yerlilik, insanın kendisini bulunduğu yerle aynılaştırması, orayla kendini özdeş kılmasıdır. Bu, insana, aralarında yaşadığı diğer yerlilere korku, çekinme ve kuşku duymadan inanma ve bağlanma duygusu verir. Yerlilik, güven ve huzurun sigortasıdır. Yerli, farklılıkların değil, olagelenin insanıdır. Avrupacılık da, vatancılık da yerlilik söyleminin değişik versiyonlarını oluşturur. Yerlilik, varoluşun kurtlanmasına yol açan bir şeydir.

Modern insan, yeri olmayan insandır. Modernlik, yaşamın dolaşıma, dolaşmaya çıktığı zamanları ifade eder. İşçi sınıfının vatanı yoktur,[76] ifadesiyle söylenmek istenilen buydu. Modern insan, farklı hayat tarzlarının insanıdır; ve farklı olanakların, seçeneklerin bulunduğu bir düzlemde yer alır. Farklılıkla ıralanan bu yaşantı ve olanaklar, insanda bir çekinme, bir kuşku, bir korku durumunun ortaya çıkmasına neden olur. Çünkü korku, özgürlüğün insanda yarattığı bir baş dönmesidir.[77] Modern insan kuşku duyan insandır.[78] Kuşku duymak, kuşku duyulan şey ile birlikte varolmak demektir. Kuşku duyulan, kuşku duyan tarafından içselleştirilir.

Yerliler, farklı olan karşısında kuşku duymaz, kendini gurbette hisseder. Gurbette olmak, insanın, ne kendisinin onlar gibi olabileceğini ne onların kendisi gibi olabileceğini varsaydığı insanların içinde olması demektir. Gurbetlik duygusu, kişinin içinden geldiği kastın, tabakanın dışında ama altında veya üstünde yer alan bir başka kast veya tabaka içinde bulunduğu süreçte yaşadığı bir duygudur. Modernliğin eşitlik talebini bu duygunun karşıtı olarak düşünmesi gerekir.

Gurbet ve memleket kelimeleri, tıpkı Doğu ve Batı kavramları gibi premodern dönemlerin paradigmasına ait terminolojinin kelimeleridir. Gurbet de, memleket de, yaşam sürdürmenin gerekliliğini değil, iktidar olmanın koşulunun dile getirirler, bugün. Bu paradigmaya ait bir özdeyişin ifade ettiği gibi, "Her horoz kendi çöplüğünde öter." Çünkü iktidar olmak, memleket-

76 Karl Marx
77 Sören Kierkegaard
78 René Descartes

lilerin desteğini gerektirir; gurbette ise iktidar olunmaz. Ama gurbet görmüş olmak, memlekette iktidar olma gücünü artıran bir unsurdur. Koca Süleyman Emmi de, Zeynep'in kardeşlerini ikna etmek için bu "güce" başvurur. "Bana bak delikanlı, ben çok ömür görmüş, şu çukura, Adana'ya kadar bile inmiş bir adamım."[79]

Üst katı görmek, üst katta değil ama alt katta "iş" yapar. Alt kata ait biri, üst katta yaşayanların şiirini yazıyor ise, bu şiir üst katta iş yapar mı bilinmez; ama, ait katta şairini iktidar yapıyor. Çünkü Avrupa alt kattakiler için, hâlâ hayali olandır. Alt kat da, üst kat da aslında mülk sahiplerinin yeridir; Avrupacılık ile yerlilik ise, mülk sahiplerinin ideolojisi. Burada "mülk" kavramını bütün anlamlarında kullanıyorum. Yapılan, bu hayali olanın inşasıdır. İnşa düzyazının sorunudur, hayali olan ideolojinin. Şiir "hayali" ve fantastik olandan çok, yaşadıklarımızla, başımıza gelenlerle ilgili bir şeydir. Bir yere, bir kültüre, bir dine ait olan veya ait olduğunu hissedenin değil; hiçbir yere ait olmayanın veya kendini hiçbir yere ait hissetmeyenin dilidir şiir. Dil değil, şiirdir varlığın evi.

Bu yüzyılda, ilk defa benim içinden geldiğim kuşak çocukluklarını, ergenliklerini, gençliklerini, yetişkinliklerini, ölüme doğru olan dönemlerini doğdukları yerden çok, farklı yerlerde yaşayarak geçirdiler. Yüzyılın ikinci çeyreği ortasında doğanlar. Yüzyılın içinde, gezginliğin yoğunlaştığı ilk kuşaktı bu. Ontolojik ferahlığın tebdili mekânda olduğunu yaşayan kuşak... Çocukluklarından ölüme doğru olan dönemlerine kadar, değişen zamanlarda yaşamış olmaları nedeniyle, kimsenin talep etmeyeceği, yüzyılın trajik bir ilkliğine sahiptiler.

Onların çocuklarında ortaya çıkan bir yere sığamayış, yersiz yurtsuzluk duygusunun, hep bir yerde kalmış olmaktan dolayı, sürekli stres içinde oluşa dönüşmesinin nedenleri bu başlangıca kadar geri götürülebilir. Çünkü sürekli stres içinde olmak, kor halinde olmak demektir. Koru kendinde, kendinden olan, sürekli aynı kapta kalmaya dayanamaz, buharlaşır.

Ludingirra, Sayı 7, Güz 1998

79 *Alageyik*

Ben Bu Zamanda Değilim

"...biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kişileriz."

"Müslüman gününün başlangıcını şafağın parıltıları ve sonunu akşamın ışıkları tayin ederdi." (...) "Işıkta başlayıp ışıkta biten, on iki saatlik, kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslümanın mes'ut olduğu günler, işte bu günlerdi."

Sonra "bir gece yarısından diğer gece yarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik 'gün' girdi hayatımıza." (...) "Yeni 'ölçü' bir zelzele gibi, zaman manzaralarını etrafımızda altüst ederek, eski 'gün'ün bütün sedlerini harap etti ve geceyi gündüze katarak saadeti az, meşakkati çok, uzun, bulanık renkte bir yeni 'gün' meydana getirdi."[80]

Ahmet Haşim'in ecnebi saati-Müslüman saati terimleriyle ifade ettiği zamansal farklılık ve bu farklılık arasındaki gerilim hakkında söyledikleri, aslında yüzyılın başından beri yaşadıklarımızın kuvvetli bir betimlemesidir. Bu betimleme, sadece, Türkiye toplumunun yaşadığı zamansal gerilimi değil, aynı zamanda yüzyılın ikinci çeyreğinden bu yana yazılagelen şiirin tinsel evrenindeki zaman ile, bu şiiri yazan şairin yaşamsal zamanı arasındaki karşıtlığı ve gerilimi de ifade etmektedir.

Haşim, her ne kadar, "biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kişileriz" dese de, söyledikleri, ne kendi şiirinin, ne de kendi varoluşunun bir betimlemesidir. Bu daha çok bir sezginin, bir hissiyatın betimlemesidir. Haşim, gerilimi "görmüş"; ama şiirinin

80 *Gurebâhâne-i Laklakan*

zamanı, "ecnebi saatine" değil, kendisinin "yelkovanları yorgun böcek ayakları tarzında" ilerleyen diye tanımladığı "Müslüman saatine" ait bir zamandı. Aslında, Türk şiirindeki tinsel evrenin zamanı, yüzyıl boyunca, Haşim'in "sarhoşları, evsizleri, hırsızları ve katilleri çok ve yeraltında mümkün olduğu kadar fazla çalıştırılacak köleleri sayısız olan büyük medeniyetlerin acı ve sonu gelmez günü" diye tanımladığı ecnebi saatinin veya zamanının karşısında, bu daireden dışarı çıkamamıştır. Ahmet Muhip Dıranas, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, İlhan Berk, Hilmi Yavuz, İsmet Özel, Ahmet Telli... İzleksel kaygıları farklı olsa da, şiirlerine içkin olan zaman bakımından aynı dairenin çocukları, aynı saatin akrebidirler. Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman"ı idrak edişi de, bu Müslüman saatine yazılmış milli, ideolojik bir kasidedir.

Tanpınar, "zihnindeki hatıralara ait", "mazi dediğimiz o uzak masal ülkesi", "Osmanlının kuruluş yılları", "geçmiş zaman", "Osmanlı macerası bir aşk romanıyla başlar" gibi ifadeler çerçevesini çizdiği bu zamanı şöyle betimler: "Yaşadığımız, gülüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştiğimiz zamanın yanı başında, ondan daha çok başka, çok daha derin, takvimle, saatle alakası olmayan; sanatın, ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedi bir mevsim gibi ayarladığı ve yekpare bir zaman..." Ahmet Hamdi "kaç defa uzun ve başıboş bir gezintiden oteline dönerken" bu zamanı hissederek ürperir.[81]

Canan'ın, meleğin ve kurabiyenin peşinden Doğu'ya giden *Yeni Hayat*'ın Osman'ı da, vardığı kasabayı böyle betimler: "Kasabanın çağdaş uygarlığın nüfus alanının ışında kaldığı da söylenebilirdi, çünkü (...) huzurlu şehirlerin ve mutlu padişahların anlatıldığı unutulmuş masallardan çıkma sihirli bir sessizlik beni karşıladı. Kasap dükkânının önünde mutlu kasap, bakkalın önünde dertsiz bakkal, manavın önünde uykulu manav ve uykuda sinekleri, tatlı mı tatlı bir sabah güneşinin altında oturmuşlar, yeryüzünde varolmanın, herkesin yaptığı bu en basit işin, ne büyük bir nimet olduğunu akıllıca kavramış olarak, sokaktaki altından ışığın içinde huzurla eriyip gitmişlerdi."[82]

81 *Beş Şehir*
82 *Yeni Hayat*

Tanpınar da, Osman da, yukarıda andığım "akrep"ler de, Haşim'in tanımladığı Müslüman saati içinde yer alırlar. Bu etkiye Haşim Dairesi denilebilir. Öyle diyorum.

Haşim dairesinde yer alanlar, ontolojik bakımdan Ahmet Haşim ile aynı düzlemde değildirler. Haşim'in şiirine ait tinsel evrendeki zaman, evet Müslüman saatine ait bir zamandır. Ama Haşim'in yetiştiği, varolduğu, yazdığı zaman da ecnebi zamanı değil, Müslüman saatine ait bir zamandı. Haşim'in yaşadığı zaman ile şiirine içkin olan zaman ontolojik ve epistemolojik bakımdan aynı zamanda yer alır. Bu konuda, Haşim'in durumu, daha sonra kendi dairesine girenlerin olamayacağı kadar nettir.

Sorun "daire"dekilerle başlar. Onlar, Müslüman zamanını sona erdiren ama Haşim'in tarif ettiği anlamda tam da ecnebi olmayan, olamayan, ancak ecnebi zamanından nasiplenen bir toplumsal yaşamın saatinde yaşıyorlardı; ama yazdıkları şiire içkin olan zaman, Haşim'in "Müslüman saati" olarak tarif ettiği bir zamandı. Haşim'de yaşanmış olan, onlarda temsil niteliğindeydi. Tenleri ecnebi saatinin zamanında; tinleri ise, Müslüman saatinin zamanında.. Kendi hayatlarında bugünün zamanı, şiirlerinde ise dünün zamanı...

Haşim'in şiirine içkin olan zamanda yer alan gerilim, Haşim dairesinde pembe rüyalara dönüşür: Sihirli sessizlik, zihindeki hatıralar, Erguvan bürünmüş Zaman, uzak masal ülkesi, mutlu padişahların zamanı, ebedi mevsim... Bu hayalde uyur Bursa her gece, tarihin havası, mutlu-dertsiz uykulu insanların zamanı.. Bu ifadelerin betimlediği Müslüman zamanında yaşayan insanların hepsi, sanki sürekli esrar çekerek yaşıyorlarmış gibi bir mutluluk içindedirler. Bu geçmiş Müslüman zamanına ait yaşamda sanki endişe ve gerilim, ezilme ve adaletsizlik, kötülük ve mücadele gibi fenomenler hiç mevcut değilmiş gibidir. Sanki ciltler dolusu ağıtlar, türküler, destanlar o zamana ait değilmiş gibi.. Oysa Haşim daha gerçekçi, daha ürperticidir, Müslüman zamanını betimlerken; elbette düzyazıda, şiirde değil: "...eski masum saatlerin yelkovanları yorgun böcek ayakları tarzında güneşin sema üzerindeki hareketiyle az çok ilgili bir hesaba uyarak, minenin rakamları üzerinde yürürler..."

Haşim'in "Müslüman" ve "ecnebi" terimleriyle yaptığı za-

man sınıflandırması bir imparatorluğun şairinden çok gelmekte olanı kavrayamamış bir cemaatin üyesine ait gibidir.

"Ecnebi" kelimesi başka bir devletin uyruğunda olan yabancı anlamına gelir.[83] Ancak bu kelimenin Türkiye toplumunun kültürel belleğindeki anlamı başkadır: Bizden, yani Müslümanlardan olmayan Müslümanlara karşı direnmiş olan Batılı, gâvur... Daha çok bu anlamda kullanılmaktadır "ecnebi" kelimesi. Örneğin İranlılar da bir başka devletin uyruğuna aittir. Ama onlara ecnebi denmez. Ahmet Haşim de bu anlamda kullanıyor ecnebi kelimesini.

Haşim'in yaptığı sınıflandırma olgusal bir dayanaktan çok kültürel ve cemaatçi temellere dayanmakta. Gelmekte olanı gören ama onun ne olduğunu seçemeyen ama gelmekte olanın karşısında gitmekte olduğunun da farkında olan bir sınıflandırma.

Haşim'in "Müslüman saati" ifadesiyle kastettiği zaman aslında sadece Müslümanların yaşadığı zamanı değil, modernlik öncesinde yer alan bütün geleneksel toplumların, yani örneğin Hıristiyanların da Yahudilerin de yaşadığı zamanı kapsar; "ecnebi saati" ifadesiyle betimlenen ise, modern kapitalizmin dönemine ait zamanı. 18. yüzyılla birlikte insanın yaşamını değişime zorlayan çatışma ve gerilim, modernlik öncesi topluluklar ile modernliğin talepleri asındaydı, ecnebi olan ile Müslüman olan arasında değil.

Ama Haşim'in indirgemesi kendiliğinden, onun tarihte tatilde[84] olmasından kaynaklanır; yoksa Mehmet Akif Ersoy'un temsil ettiği gibi ideolojik bir anlayıştan değil. Şiirinin de, kendisinin de içinde yaşadığı zaman bu tatil zamanına aitti. "Çocukluğun kendini saf bir biçimde akışa bırakması ne güzeldi. Yiten bu işte."[85]

Haşim'in sınıflandırması gizli ama sorunlu bir tez üzerine kuruludur. Bu tez Müslüman saatinden ecnebi saatine birden geçildiğini söyler bize. Bu teze göre modernlik öncesi toplumsal ve kültürel yaşam tarzının zamanından modern kapitalizmin toplumsal ve kültürel yaşam tarzının zamanına bir kapıdan öbür tarafa geçer gibi geçeriz.

83 *Türkçe Sözlük*, 1983'
84 Deryuzh Shayegan
85 Nilgün Marmara

Modern kapitalizmin zamanında doğup yetişememiş Türk şiiri için bu tez oldukça can yakıcı olmuştur. Kimini, kendi yaşadıklarını, hissettiklerini gizleme gibi bir tutuma iterken, kimini de yaşadıklarını bir şiir malzemesi olarak değerlendirme durumundan bir tema olarak (köylülük gibi mesela) görme tutumuna itmiştir.

Haşim'in argümanında yer alan bu tez, bir ara modernleşme teziyle aşılmaya çalışılır. Şöyle: Zaman, geleneksel zamandan modern zamana doğru çizgisel olarak ilerleyen bir şeydir. Her geleneksel toplum modern olma haline aynı süreçlerden geçerek ulaşır. Batılı toplumlar bu süreci geçen yüzyılda yaşamışlardır. Biz ise bu yüzyılda... diye.

Buradaki zaman anlayışının, modernlik öncesi döneme Hıristiyan kilisesinin felsefi temsilcisi Aurelius Augustinus'a[86] ait olması, dönemin solcu şairleri için bir sorun oluşturmaz, oluşturamamıştır. Dahası kimsenin aklına gelmemiştir; geriden takip ediyor isek, neden Batılı toplumların poetik kanonunda 'Tokat'a Doğru", "Meçhul Öğrenci Anıtı", "Otuz Üç Kurşun", "Ötesini Söylemiyeceğim" gibi şiirlerin bir aynısı mevcut değildir, diye sormak.

Ama bu tez de, modernleşme sürecindeki Türk şairinin içini yiyen bir başka kurdun larvasını oluşturur. Gecikmişlik duygusu. Geri kalmışlık da denilebilir buna. Ama bir tür ergin olmama halinden kaynaklanan bir geri kalmışlık: Yeniden Haşim'in argümanındaki tezi kuvvetlendirmektedir. Kurt, hizayı nasıl yakalarız kurdudur. Hizayı yakalamak, Batılı poetikayla aynılaşmak anlamına gelir. Batılı poetikayla aynılaşmak ise şiirin tinsel evreninde yer alan mekânı, zamanı, yaşantı ve kaygılarıyla kurmak anlamına... Haşim'in argümanını kuvvetlendiren tez onun kaçındığı zamanın, hayali olarak kurulmasına hizmet ediyordu artık. Gothe'nin *Batı-Doğu Divanı*, *Doğu-Batı Divanı* oluyordu. Saatten akrebini söküp atarak sadece yelkovanla yek olmak... Ama akrepsiz saat bir saat değil bir kronometre idi.

Aslında zamanla ilgili bütün bu endişelerin gerisinde başka bir sorun vardır: Aitlik meselesi. Müslüman saatine ait olmak. Eski zamana ait olarak kalmak. Ama ecnebi saatinde yaşıyor ol-

86 *İtiraflar*

mak. Batıya ait zamanın içinde olmak. Hep başka bir zamana ait olmak.

Benim neslim için bu mesele epistemolojik bakımdan inandırıcı olmayan bir argüman. Ontolojik bakımdan ise yabancı bir deneyimdi. Bir insanın kendini belli bir zamanın tinselliğine ait görmesi, sürekli o zamanın tinselliğinde yaşaması demektir. Sürekli aynı zamanın tinselliğinde yaşamak demek o zamanın tinselliğini oluşturan mekânda bulunmak demektir.

Augustinus değil, Aristoteles. Zaman önce ve sonraya göre devinim sayısıdır.[87] Devinim, maddenin devinimidir; belli bir yerde bulunan maddenin devinimi. İnsanın toplumsal yaşam içindeki devinimi bu devinimin sayısı mekânın düzenlenişi, bu düzenlenişin olanaklarıyla ilgilidir. Devinim sayısı her yerde aynı değil.

Bir insanın kendini belli bir zamana ait olarak görmesi, belli bir mekâna ve o mekânda gerçekleşen devinime ait görmesidir. Kendini seçkin olarak görmek, seçkin bir mekâna ve o mekândaki devinime ait olarak görmek demektir. Kendimizi hangi ideolojiye ait gördüğümüzün bir değeri yok artık. Kimliklerimizi belirleyen şey, devinimlerimizi gerçekleştirdiğimiz, kendimizi oraya ait gördüğümüz mekânlardır.

Olma sürecini, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşayan neslim için aitlik olanaksız ve can yakıcı bir şeydi. Yaşadığımız deneyimde modernleşme sürekli göç halinde olmak, sürekli mekân değiştirmek anlamına geliyordu. Sürekli göç halinde olmak ise yersiz-yurtsuz[88] olmak demekti. Yersiz-yurtsuzluk, kendimizi oraya ait hissetmediğimiz farklı mekânların, içimizi ısıtmayan devinimler içinde olma deneyimidir. Farklı devinimlerin içinde olmak, ruhta farklı hallerin oluşmasına yol açar. İnsanın hep farklı ruh halleri içinde yaşaması ise, sürekli gerilim ve ontik stres halinde olması demektir.

Yok aitliğimiz, gerilim ve stres halinde yaşadığımız deneyimlerden başka!

Hürriyet Gösteri, Sayı 226, Ocak-Şubat 2000

87 *Fizik*
88 Gilles Deleuze

Nâzım Hikmet ve Bizim Kuşak

Kendisinden sonra gelen şairlerin Nâzım Hikmet karşısında, kendilerini negatif hissettikleri bir durum vardır. Bu negatiflik ket vurucu bir özellik de taşır. Bu yargıyı, hem kendi kuşağı, hem de kendinden sonra gelen kuşakları dikkate alarak ileri sürüyorum. Bu bakımdan, onun sağlığı döneminde şiiriyle kurulan ilişkiler ile ölümünden sonra, kurulan ilişkiler, bu ilişkilerin sonucunda yazılan şiirler farklılık gösterirken, ilişki kurma tarzı şaşırtıcı biçimde benzerlik gösterir.

Şairin sağlığı döneminde, onun şiirinden etkilenmiş şairler, aynı zamanda onunla ilişki kurmuş kişilerdi. Bu ilişkilerin yaşandığı dönemde, Nâzım Hikmet'in tutuklanması, cezaevine girmesi dolayımında başına gelenler, onun şiiriyle kurulan temasın üzerinde ağır bir gölge gibi durur. Şairin kendisiyle kurulan ilişkiler, onun şiiriyle kurulan ilişkilerden daha ön planda ola gelmiştir. Bu ilişki biçimi, olup bitenlerden dolayı olsa gerek poetik bir ilişki olarak değil, politik bir ilişki olarak dile getirilmiştir. Bunda, kuşkusuz, Nâzım'la tanışmış kişilerin anlattıkları anıların önemli bir rolü vardır. Genellikle hepsi, onun şiiri ile kendi yazdıkları şiir arasındaki poetik ilgiye değil, Nâzım Hikmet ile ilgili yaşantılarına vurgu yaparlar. Şair düzleminden çok, tarihsel bir tanık düzleminden konuşurlar. Nâzım Hikmet kendilerini etkilemiştir, ama bu etkinin, kendi yazdıkları şiire nasıl dönüştüğü, nasıl evrildiği konusunda yargıları veya betimlemeleri yoktur. Bu, söz konusu şairlerin tavırlarında, poetik nitelikli bir susku komplosunun olduğunu ileri sürdüğüm anlamına gelme-

meli. İşaret etmeye çalıştığım, söz konusu dönemin "hava"sıdır. Ahlaki sorumluluğun, estetik sorumluluğu öncelemesinden söz ediyorum; ideolojinin terimleriyle konuşmanın, poetikanın terimleriyle konuşmaktan daha önemli olduğu, hatta bunun hemen hemen tek olanak olarak görüldüğü bir dönemden. Burada, gerek poetik terimlerin, gerekse poetik söylemin gelişmemiş olmasının da önemli rolü var kuşkusuz. Bu "rol" bugün de, birçok kişiyi "dilsiz" bırakmaktadır.

Nâzım Hikmet'in ölümünden sonraki dönemlerde de, onun şiiriyle kurulan ilişkiler, sonuçları bakımından ilkine benzer. Burada, şairin kendisi yoktur ama imgesi vardır. Bu imge ise, yine Nâzım Hikmet'in şiirinden çok, başına gelenlere ve bütün olup bitenler karşısındaki tavizsiz direncine, yani kişiliğine gönderme yapar. "Büyük şair" terimiyle telaffuz edilen bu imge, bu terimi telaffuz edenler tarafından doldurulmuş değildir. Türk şiiri içinde, 12 Eylül 1980 tarihine kadar tutarlı bir saygınlığı temsil eder bu imge; bu tarihten sonra ise, terimi telaffuz edenlerdeki tutarsızlığı dile getirecektir. Bu tutarsızlık, imge karşısında çaresizleşerek, şiirine karşı tavır almak biçiminde tanımlanabilir. Bunun için, "80'li yılların şairleri" diye anılan şairlerin Nâzım Hikmet ile ilgili yazılarına bakmak yeterlidir. Onların gözünde, Nâzım Hikmet'in imgesi, toplumcu gerçekçi şiirin 40'lı ve 70'li yıllardaki durumuyla eşdeğer görülür. Dile getirdikleri, Nâzım Hikmet'in şiiriyle ilgili poetik yaşantıları değil, onun imgesi karşısında yaşadıkları duygunun negatifliğidir. Poetikanın terimleriyle değil, kaygının terimleriyle konuşmaktadırlar. Şiirine değil, onun imgesiyle yaşadıklarına vurgu yaparlar. Ama bu arada, bu kişilerin çalıştıkları reklam şirketlerinde, şairin dizeleri, bir reklam bildirisine dönüştürülmekte ve bu şiir üzerinden para kazanılmaktadır. Bu da söz konusu çaresizliğin ikinci tutarsızlığını oluşturuyor. 40'lı yıllarda olduğu gibi, 80'li yıllarda da, Nâzım Hikmet'in imgesiyle yaşanılan durum, onun şiiriyle yaşanılan ilişkinin önüne geçmiştir.

Aslında yaşanılan ruh durumu aynıdır. Bu ruh durumu, şairin hem kişiliği (imgesi) hem de şiiri karşısında yaşanılan gerginliği dile getirir. İlkinde, iyilik terimleriyle telaffuz edilir bu gerginlik; ikincisinde ise, kötülük terimleriyle.

Nâzım Hikmet, Türk şiirinde bir heyula olarak görülmüştür.

Poetik bir gerginlikten söz ediyorum. Bu gerginlik, aslında, sadece bu dönemlere ait değil; Cumhuriyet şiirinin, bütün dönemlerine yayılım gösterir. Türk şiiri, denilebilir ki, ancak, şairin firar ve sürgünlük yıllarında bir ferahlama dönemine girecektir. İkinci Yeni bu ferahlık ortamında ortaya çıkar ve gelişir. Şairin, 60'lı yıllarda şiir olarak geri "dönüşü", bu ferahlık ortamının doğasına ket vurur. Ece Ayhan'ın "Devlet ve Tabiat"ı bir ferahlama arayışı olarak okunabilir. Bu ferahlama arayışı, Turgut Uyar'ın "Sonsuz ve Öbürü", Cemal Süreya'nın "Onlar İçin Minibüs Şarkısı" adlı şiirleri ile Hilmi Yavuz'un *Bedreddin Üzerine Şiirler* adlı kitabında daha net olarak görülebilir. Son örnek, kuşkusuz bir aşık atma girişimidir.

Ama burada sözünü ettiğim etkilenme değil gerginlik yaratan ağırlık. Etkileme veya etkilenme denilen şey, kurmakla değil devam ettirmekle ilgili bir kavram. Oysa Türk şiirinin Cumhuriyetin başlangıcından 60'lı yıllara kadar gelen dönemi kurucu şairler dönemidir. Yenilik ve akım terimlerinin en fazla telaffuz edildiği bir dönemdir bu. Etkilenme, negatif bir durum olarak adlandırılmamaktadır henüz. Etkilenme derken, yeni veya akım denilen şeye katılma anlamına geliyordu bu dönemde. 65'lere kadar, Türk şiirinde, bir şairin bir sonraki kuşağı etkilemesi, dolayısıyla bir şairin bir önceki şairden etkilenerek onu devam ettirmesi fenomeni hoş karşılanan bir edim değildir. Kaldı ki, dönemin edebi görgüsüne göre poetik bir ayıptır da bu.

*

Burada büyük nitelemesi üzerinde de durmak gerekir. Büyüklük sıfatına neden gerek duyulmuştur acaba? Bu sıfata gereksinim duyan kaygı nasıl ve hangi bağlamda tanımlanabilir? Etik? Estetik? Poetik? Eşitlik kavramı açısından bakıldığında, büyük şair kavramının bilgisel bir temelinden söz edilebilir mi örneğin? Yoksa, insanlar arasındaki eşitsizliğe, ve bunun da aslında doğa temelli olduğunu vurgu yapan sağcılığa mı, işaret eder büyüklük kavramı?

"Büyük şair" ifadesiyle dile getirilen büyüklük sıfatı, nitelendirildiği kişiyi açıklayıp tanımlamaktan çok, tam tersine onu

aşkınlaştıran bir nitelemedir. Aşkınlaştırmak, aşkınlaştırılanın ulaşılamaz olduğunu dile getirmek demektir. Dolayısıyla aşkınlaştırma, büyük diye işaret edilen kişide, aslında bizim ona nüfuz edemediğimiz, bizim yaşadığımız gerçekliğe aşkın olan bir sırrın olduğunu dile getirir. Bu nedenle, bir niteleme olarak büyüklük demek aşkınlık demektir ve felsefi bakımdan, bilgisel bir temelden çok, teolojiyle ıralı metafiziğe gönderme yapar. Aslında, büyüklük nitelemesi, tarihsel bakımdan, modern dönemlerden çok, modernlik öncesi dönemlere ait bir sınıflandırma kategorisidir. Şairler Sultanı gibi ifadelerde olduğu gibi..

*

Nâzım Hikmet, Türk şiirinde, tek başına yeni bir paradigma yaratmış bir şairdir. Paradigma, bir modelin, bir dönemin, bir gerçekliğin, bir topluluğun üyeleri tarafından paylaşılan inançların, değerlerin, tekniklerin, imgelerin bütününe işaret eder (Thomas S. Kuhn). Örneğin Yahya Kemal'in "Mohaç Türküsü" adlı şiiri ile Nâzım Hikmet'in "Salkımsöğüt" adlı şiiri ses öğeleri bakımından benzerlikler içerir. Ama bu iki şiir, farklı paradigmaların şiirleridirler. Tabii, yüzyılın başında, toplumsal tarih ile ilgili üç paradigma söz konusuydu: Premodernlikle ıralanan toplumsal tarih paradigması ve bu paradigmayı yıkmaya çalışan iki paradigma: Biri, modern kapitalizme işaret ediyordu; diğeri ise, modern sosyalizme.

İkinci paradigmayı temsil eden bir şiir, yüzyılın ortasına kadar Türk şiirinde mevcut değildi. Denilebilir ki, Türk şiirinin ırasını, yüzyılın birinci yarısına kadar, ilk paradigma temsil eder. Üçüncü paradigmayı ise, Türk şiirinde sadece Nâzım Hikmet temsil ediyordu. Diğer paradigmaların birçok şairi vardır, bir çokluk tarafından temsil edilir. Ama üçüncüsünün tek şairi vardır, o sadece Nâzım Hikmet tarafından temsil edilir. Oysa öteki şairlerden birinin, tek başına içinde yer aldığı paradigmayı temsil edişinde hep bir eksiklik ve hep bir güdüklük söz konusudur.

Bugün ikinci paradigmanın, yani modern kapitalizme atıf yapan poetikanın yaygınlığı söz konusu. Ama biz, ontolojik olarak, bu paradigmanın içinde yer alamıyoruz. Sözünü ettiğim bir yetersizlik durumu değil, Bizim varoluşumuzda olan öğeler, bizimle bu paradigma arasında bir huysuzluk, bir uyumsuzluk,

bir geçimsizlik, dolayısıyla bir tahammülsüzlük yaratıyor. Bu paradigma, kendisi için zararlı ama bizim varoluşumuza da içkin olan öğeleri, kendi mitosunun dışına itiyor. Oysa mitosun dışına çıkmak deli olmak, demektir. Robert M. Pirsig. Bu paradigma, deliliğe itecek aygıtlara ve bu aygıtların işleyişini sağlayan ilişkiler mantığına sahip. Bu aygıt ve mantıkla, bir kimya, bir evrim buluyor kendine.

Oluşmakta olan hiç bir paradigma, bir önceki-öteki paradigmanın içinde vücut bulamaz. Bir paradigmanın öğeleri, öteki paradigmanın öğelerine nüfuz edemez, de, denilebilir buna. Bu paradigmayı, yani ikincisini temsil eden şairlerin edimleri ontolojik, etik, ve poetik bakımdan kanımıza dokunuyordu.

*

İki türlü şairden söz edilebilir..

İnsanın kanma giren şairlerden ve insanın hayatına kan veren şairlerden. Okur konumundaki kişinin söylemini yönlendiren, onun söyleyeceklerinin tarzını belirleyen, başka tarzların önemini küçümsemeye götüren, dolayısıyla totaliter nitelikli bir şiirsel söyleme vurgu yapan şairler birinci türdendir. Ayırıcı özelliğini totaliter bir söylemden çok ontik bir problemi dile getirmekle sağlayan şairler ise ikinci türdendir. Bu türden şairlerin tinsel ve ontolojik dünyalarına girebilirsiniz, ama bu şairlerin söylemlerine girmek olanaklı değildir. Söylem, onların şiirinde, tinsel olanın içinde erimiş ve, ontolojik dünyalarına yayılım göstermiş gibidir. Söylem, burada tavlayıcı değildir. Örneğin, ev içinin havası ile ev içini oluşturan nesneler, olaylar ve yaşantılar dünyası bir aynı şey gibidir. İnsanın kanma giren şairlerin ise, söylemlerine girmek olanaklıdır, ama tinsel ve ontik dünyalarına girmek olanaklı değildir. Aslında, dünyalarının ontik ve tinsel bir karakteri de yoktur. Söz konusu olan söylemsel imajdır. Örneğin, ev diye işaret edilen, ev değil, bir süs alanıdır. Klasik değil, barok. İçine girdiğinizde, sanki sizin hemen yerleşebileceğiniz duygusu uyandıran bir atmosfer: Eşyaların, olayların, yaşantıların olmadığı bir dünya. Bu fanus, içine yerleştiğinizde, size ev sahibi olduğunuz duygusunu verebilir; ama bu, fanus-içinin duygusudur, fanus-dışının değil. İkinci türden şairlerin sıkıntılarını görebilir, kaygılarını anlayabilirsiniz, bunlarla duygudaşlık, fikirdaşlık kurabilir, onlar varken dünyada

yalnız olmadığınızı hissedebilirsiniz. Birinci türden şairler söz konusu olduğunda ise, anlayamadığınız ve özdeşlik kuramadığınız onların sıkıntı ve kaygılarıdır.

İkinci türden şairler için, başkalarının damarında kendi ruhlarının akrabalıkları için bileşim oluşturacak bir öğe bulunmaz; veya siz, onun kanından vücut bulabilecek bir ruh akrabalığının öğelerine nüfuz edemezsiniz, oldukça kişiseldirler. Sanki sizinle bir araya gelemezler, sanki onlarla bir araya gelemezsiniz, sanki başka çağların insanları gibidirler: Çünkü monadların birbirine açılan pencereleri yoktur! Evet, Leibniz.

Sözünü ettiğim hayranlık terimleri değil, farklı paradigmaları dile getiren farklı ontolojik durumlar. Çünkü, yazdıkları şiir, kendi tinsel problemlerine ve bu problemlerin kaygılarına ait. Kurdukları bütünlük, kişisel derinlikle ıralı... İçe işleyen bir derinlik bu. Ama tür olarak başkaya ait değil, kendine ait meselelerin açılımının bir görünümü. Epistemeye karşı ontik bir şiir, ortaya koydukları.

Asaf Halet Çelebi, Necip Fazıl, Hilmi Yavuz, İsmet Özel birinci türdendir; Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Egemen Berköz ikinci türden..

Nâzım Hikmet, ikinci grubun, yüzyıl içindeki ilk şairiydi.

*

Bir şairin, öteki şairi tanımlaması, kendisini tanımlamasıyla olanaklıdır, ama tersi de söylenebilir. Önemli olan, kendimizi tanımlarken, öteki tarafından içerilmemektir. Bu bakımdan, bizim için, sağlıklı öteki Nâzım Hikmet'tir. Biz derken öncelikle kastediğim, birinci türden şairlere içkin olan mitosun dışına çıkmayı göze alabilen şairlerdir. Buradan bakıldığında biz, farklı bir paradigmanın çocuklarıyız. Nâzım Hikmet ile bizim aramızdaki fark ne ideolojik, ne etik, ne de poetiktir; ayırıcı sorun paradigmasaldır. Yüzyılın başındaki paradigma, bizim dönemimizde geçerliliğini yitirmişti.

Bir şairin, bir şaire yaklaşması kolay değildir. Aradaki yol engebelerle doludur, yer yer tuzaklarla. Bir şairle, bir şiirle tanışmayı belirleyen öğeler vardır; yer gibi, zaman gibi, dil gibi, ontolojik kaygı gibi. Nâzım Hikmet söz konusu olduğunda, bu öğelerden ilki benim için, Afşin'dir.

Afşin. Arabissos. Efsus. Yarpuz. Yoksul, ruhu geçmişte kalmış, kavaklarla ayakta duran bir yer. Efsus, Yedi Uyurların memleketidir. Annemle babamın memleketi. Benim için, sadece orta son ile lise yıllarını ifade ediyor: 1979-1983. Maraş'ın Doğu-Anadolu sınırları içinde kalan bir ilçesi. Afşin-Elbistan termik santrali 70'li yılların sonuna doğru oldukça gündemdeydi. Ama oradaki kültürel yapıyı pek de değiştiremedi. Coğrafi bakımdan yeşil, ama antropolojik ilişkiler bakımından kurak bir ilçe. Kuraklık derken, vurgulamak istediğim geçmişten gelen gerilimlerden kaynaklanan bir yaşama biçimi. Efsus, Osmanlı İmparatorluğu'nun değil ama, Doğu Roma İmparatorluğu ile Selçukluların stratejik periferi-merkezlerinden biri. İlçenin şimdiki adı Afşin Bey'den geliyor. Müslüman, Hıristiyan, Sünni, Alevi, Türk, Arap, Ermeni, Kürt, ve Çerkezlerin kimlikleri, aralarındaki gerilimlere rağmen aslında tarihsel süreç içinde iç içe geçerek, bu periferi-merkezinin ana bileşenleri olagelmiş. Atalarımız yeraltına çekilmiş, onları yaşadıkları gerilimlerden buharlaşmış bir huysuzluk bugün yeryüzünde. Bu kimliklerin bir aradalığının oluşturduğu antropolojik bir bileşen de denilebilir buna: Hısımlık ile hasımlık savunmalarının bir arada oluşu, dolayısıyla birinden diğerine ani geçişlerin yaşandığı bir varoluş durumu burada yaşayan insanların belirgin bir özelliğidir. Bunun en belirgin sonuçlarından biri güvenlik duygulanışının yoksunluğu veya buna karşı yaşanılan yabancılık duygulanışının peşinliğidir.

Efsus'un bende iki dönemi var; 1979 ve 1979 sonrası, yani 12 Eylül yılları. Yukarıda sözünü ettiğim kuraklığa, bu dönemlerin politik hareketliliğini de eklemek gerekir. Fraksiyon farklılıklarının keskinliğini, herkesin "yarın devrim olacak" beklentisi içinde olduğunu... Şiir lüks bir şey olarak görülüyordu: "Bırak bu burjuva ayaklarını, "*Emperyalizm*"i okudun mu?" Ben, Nâzım Hikmet okuyordum. Onu model edinerek yazdığım şiirlerin sayısı, bir yıl içinde altı ortalı iki defteri aşmıştı. Model edindiğim *Yeni Şiirler*'in Nâzım'ı değildi ama *835 Satır*'ın Nâzım'ıydı. *835 Satır*'ın etkileyiciliği dönemi siyasal ve toplumsal havasıyla örtüşüyordu. Benim de yazdığım şiirler bu söylem içindeydi. "*İşçi Mustafa/ elinde pala/inşaat duvarlarında*" diye başlayan şiirlerdi bunlar. Yani

duygularla, varolmakla ilgili olmaktan çok, söylemle ilgili şiirlerdi. Şimdi daha net fark ediyorum ki, o zaman, kendimle ilgili bir şiir yazdığımda, aynı söylemsel rahatlığı elde edemiyordum. Bir gülünçlük, bir yüzeysellik, bir başkasını ilgilendirmezlikti ortaya çıkan. Siyasal veya toplumsal ortamla ilgili yazdıklarım ise, zaten bana ait değildi. Gerçi benimkiler bir çocukluk işiydi, ama, bu söylemin deneyime gelmezliği, Nâzım Hikmet'in temsil ettiği paradigmayı anlamamızda açımlayıcıdır.

Memet Fuat, *Nâzım Hikmet* biyografisinde, Nâzım Hikmet'in babasının ölümüne değinir. Nâzım'ın babası Hikmet Bey, 17 Mart 1932'de hiç bir sağlık sorunu yokken, yanlış bir tıbbi uygulama sonucu ölür. Benim poetik bir sorun olarak gördüğüm, Nâzım Hikmet'in bu deneyimi şiirine taşımamış olmasıdır. *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*nün yayımlandığı bir dönemde, söz konusu olayı şiire taşımak, onun temsil ettiği paradigma bakımından poetik bir ayıp olsa gerekti. Kendi kişisel yaşamını şiire taşımak bu poetik paradigma için, başlıca ayıplardan biridir ve temelde, Tolstoy'un romanlarında yer alan, *mutluluk, başkaları için yaşamaktır* teziyle bağlantılıdır.

Ama biz, yaşamlarını başkalarının mutluluğu için yaşayan insanların yaşamla ilgili olanaklarının mahvedildikleri, kendilerinin ise mahvoldukları bir döneme tanık olan çocuklardık.

*

Zaman, her zaman belirleyicidir. Bu bakımdan, bir momentte bulunduğumuzu ileri süreceğim. Bu momentin, bizim varoluşumuzu belirleyen dönüşüm durakları var. Bu dönüşüm duraklarından biri, yukarıda değindiğim gibi, 1979'du; biri 12 Eylül 1980; diğeri ise 1989.

Tanıdığım büyüklerin birçoğunun "alınıp götürüldüğü", bazılarının birkaç hafta sonra "kötülenmiş" olarak döndüğü, bazılarının ise aylarca, yıllarca dönmeyeceği, dönenlerin bir kısmının bakımsızlıktan kaynaklanan hastalıklardan dolayı öleceği bir dönemin başladığı günlerdi. Lise birinci sınıftaydım; Oktay Akbal'ın *Suçumuz İnsan Olmak* adlı romanından dolayı "sol içerikli yayın bulundurmak" suçuyla beş gün okuldan uzaklaştırılmıştım. Üç arkadaş bir araya geldiğimizde, "idareye" çağrılıyorduk. Ama asıl "darbe" 89'da geldi. Orta Avrupa'da olup bitenleri

televizyonda izlerken, bir iş arkadaşım, "Bu olaylar benim için aslında bir mutluluk nedeni, ama senin bu hale gelişin benim içimi parçalıyor!" demişti.

Şuraya gelmek istiyorum.

Nâzım Hikmet'in, *"güzel günler göreceğiz çocuklar"* diye bir dizesi vardır; yine, *"anlamak sevgilim gideni ve gelmekte olanı"*, diye bir başka dizesi. Bu dizeler, gerek moral bakımından, gerekse dönemin ideolojik karakterini işaret etmesi bakımından, Nâzım Hikmet'in temsil ettiği paradigmanın temel argümanlarını oluşturur.

Nâzım Hikmet'in "gelmekte olan" dediği şey, bize gelindiğinde, "gitmekte olan" konumundaydı artık. *Devrim istikbalde kalmıştı*, istikbal ise geçmişte. "Güzel günler" bize depresyona dönüşerek geliyordu. Gelmekte olan bizden çekiliyordu, gitmekte olan bütün ağırlığınca üzerimize iniyordu. Üçüncü paradigma bizden çekilmişti. İkinci paradigmanın günleri başlıyordu, suya cıva damlamıştı. Huysuz ve geçimsizdik, öfkeli ve güvensiz, *yoktu ellerimizden başka fenerimiz*. Mitosun dışına çıkmamız gerekiyordu, anlamak için gideni ve gelmekte olanı.

Hürriyet Gösteri, Sayı 235, Şubat-Mart 2002

Müzik Yeterli midir?

1.

Şiir ile müzik arasındaki ilgi sorunu genellikle dilsel bir mesele olarak görülür. Bu da sözdizimine indirgenen bir meseledir. Dizeler arasındaki musiki... kelimeler arasındaki musiki... Aslında vurgulanan harfler arasındaki musikidir. Ses tekrarları, ses bakımından birbirine benzeyen kelimelerin tekrarı... Ünlü ve ünsüz uyumu...

Dest-bûsi arzîsuyla ger ölsem dostlar
Kûze eylen toprağum sunun anunla yâre su

Şiirde müzik meselesinin arka tasarımında örtük olarak bulunan bir başka mesele vardır aslında: Aruz meselesi. "Divan şiirinden mi yararlanmalıyız, yoksa Halk şiirinden mi?" tartışmasının modernleştirilmiş bir görünümü denilebilir buna.

Divan şiiri de, Halk şiiri de insanın varoluş tarzlarından birine, bu varoluş tarzının ruh durumuna içkindir. Modern Türk şiiri denilen süreçte, bu varoluş tarzı ve ona ait olan ruh durumu önce form sonra konu ve kelime düzlemine indirgenerek algılanmıştır. Yazılan şiirin modelini Fransız şiiri, İngiliz şiiri, Latin şiiri veya Amerikan şiiri oluşturuyorsa söz konusu yararlanma ne kadar olanaklıdır? Bu "yararlanma" genellikle bir olanaklılık tarzında değil, ya bir bölünme, yarılma tarzında ya da bir bölme, yarma tarzında gerçekleşmiştir. İlki kendi yazdığımız şiirde bir

yarılmadır; o zaman durup bakıyoruz, "Antep Neresi?" diye... Diğeri ise, yararlandığımız şiir ile, yararlanarak oluşturduğumuz şiir arasındaki yarılmadır. "Böyle Bir Sevmek", diyoruz buna; veya "Tutuklunun Günlüğü"

Bu süreçte, insanın varoluş tarzına ait bir ruh durumu bir form, bir konu, bir ses meselesi haline gelmiştir. Bu bakımlardan, modern Türk şiiri ifadesindeki "modern" nitelemesinin anlamı, aslında çarpık modernleşmedir.

Bu çarpık modernleşmenin dramatik örneğini Tarancı ile Dıranas oluşturur. Bu şairlerin modelleri Fransız şiiri idi; nurdan heykelleri ise Charles Baudelaire...[89] Fransız şiirinden yararlanmanın, onu model edinmenin, bunun için de Fransızca bilmenin ayrıcalıklı bir ehliyet sahibi olmaya yeterli görüldüğü bir dönem... Cahit Külebi'nin, bu nedenle Fransızca öğrenmeye çabaladığı, başaramayacağını anladıkça odasında geceleri ağladığı yıllar... Ama, bu ehliyet sahibi şairlerin, yazdıkları şiirin tinsel evrenindeki müzik Fransız müziği değil, tam tersine, yaşadıkları dönemin taş plaklarına okunan, genellikle "gazel" ağırlıklı sanat müziğidir. Daha dramatik olan, bu şairlerin, söz konusu müziği yaptıkları şiir tercümelerine de taşımış olmalarıdır. Öyle ki, bu tercümelerde, Baudelaire, şiirlerini sanki meyhanede plaktan Hafız Burhan'ı, Münir Nurettin Selçuk'u dinleye dinleye yazmış gibi bir haldedir.

2.

Eskiden bir destan geleneği vardı. İnsanın başına gelen bir felaket durumu, o felaketin yaşadığı bölgenin destancısı tarafından yazılır, yazılan destan matbaada çoğaltılır, sonra sokaklarda, pazaryerlerinde satılırdı. Yarım gazete boyutuna basılan bu destanlar satılırken, destan, destancı tarafından "gazel"leştirilerek okunurdu, veya destancının "doldurduğu" bir kaset "çalınırdı" Bu nedenle olsa gerek, destan satan, söyleyen bu kişilere "gazelci" de denirdi.

Cinayetle sonuçlanmış bir kız kaçırma olayı, derede yıka-

89 "İçe Kapanış"

nırken boğulan çocukları hikayesi, karşılıksız yaşanan bir aşkla oluşan mecnunluk hali, delikanlılık uğruna ölümler, sel baskını, deprem, yangın, kan davası sonucu ölümler... gibi olaylar, bu destanların başlıca konularını oluşturuyordu. Burada önemli olan, bir insanın başına gelen felaket durumunun destancı tarafından bölgeselleştirilmesiydi. Destancı, yaşanan felaketi bölgeselleştiren, tekil olanı tümelleştiren kişiydi. Bir kişinin başına gelen bir felaketin tinselliği bölgesel olarak yaşanıyordu. Bu tinsellikte, olup bitene gizli bir isyanı içeren bir acıma hali söz konusuydu.

Bu destanların tinsel öğelerini, Türk şiirinde Ahmed Arif'te bulmak mümkün; ama kendine acıma dozunun isyan halinde olma lehine azaltılmış olduğu bir tarzda.

Bu destan geleneğinin, 70'li yıllarla birlikte, geçmişe doğru geri çekildiği görülür. Kasaba bölgeleri, taşınarak gecekondulaşıyordur artık. Bu, bölgecilik duygusunun bireycilik duygusuna dönüştüğü bir sürecin başlangıcıdır. Zamanın ruhunu oluşturan sosyalist hareket, onun vaat ettiği ideal ve bu ideal için mücadele bu sürecin görünür hale gelmesini engellemiş gibidir. Bu düzlemde, destan veya gazel kitch durumuna dönüşür. Ama bu, onun toplumsal karşılığı olan olgunun ortadan kalktığı anlamına gelmez. Destanın toplumsal hayatta gördüğü işlevi yerine getirecek yeni bir şey ortaya çıkar: Arabesk müzik. Arabesk müzik, 70'li yıllarla birlikte, destanın gördüğü işlevi yerine getirmeye başlar.

Gazel, koşulların veya nedenlerin belirleyici gücünü kavramamış veya önemsemeyen veya dikkate almayan arzunun, önemsenmeyen söz konusu nedenler tarafından cisimleşme olanağının ortadan kaldırılmasıyla, sonuçlara katlanmaya içlenen bir ruh haline dönüşümünü dile getiriyordu. Arabesk müziğin yerine getirmeyi üstlendiği işlev de budur.

70'lerin toplumsal ortamında yaşanan bu arabesk unsurun Türk şiirindeki karşılığını *Çırak Aranıyor* ile *Çaylar Şirketten* oluşturuyordu.

90'ların ikinci yarısında, arabesk müzik göreli olarak geri çekildi; ama onun toplumsal karşılığını oluşturan olgu değil. Bu süreçte, arabesk müziğin işlevini şiir kaseti ve televizyon görüntüsüyle vücut bulan "şiir" yerine getiriyor. Şiir değil, "şiir". Destan veya gazel ile arabesk müziğin ruh halini içeren bu "şiir", onlarda yer alan

konuşan öznenin daha kişisel bir tarzını temsil ediyor. Erkeksiliği öne çıkaran bir delikanlılık, sınıf farklılığını örten bir muhaliflik, taşralılığa vurgu yapan bir yoksulluk, fırsatçılığı önemseyen bir ahlakçılık.. Bu "şiir" fenomeninin asal ırasını oluşturuyor: Kayıp kentin yakışıklısı: Sadri Şov. Baba bana bağırma diye bağıran altmış iki tavşanı ise bu "şiirin" şiirdeki karşılığını temsil ediyor.

3.

Şiir ile müzik arasında kurulabilecek olanaklı bir ilgi, bu türlerin kurdukları tinsel evrenleri, bu evrenlerde konuşan öznelerin konuşma anındaki varoluş tarzları, bu tarzların ruh halleri arasındaki olası benzerliklerle mümkündür.

Bir şiiri okurken veya bir müziği dinlerken, duygu halinin değişmediği bir durum yaşarız. Çünkü müzik ve şiir, benzer duyguları bir araya getiren bir şeydir. Bunu sağlayan ise, söz konusu müziğe veya şiire içkin olan ontolojik problemdir. Ontolojik problem ise, aynı türden olan şeyleri bir araya toplayan bir şey.. –Bir şairin şiirlerini birbirine bağlayan çimento..– Ontolojik problem, müzik veya şiirin, insanın içine işleyen tinsel bütünlüğünü kuran şeydir. Bir insanı, bir müziğin veya bir şiirin etrafında toplayan manyetik alan..

Türk şiirinin caz'ı Can Yücel ise, bleus'u Turgut Uyar'dı. Turgut Uyar'ın yazmış olduğu şiirin öznesi, varlıksal bir çöküntü durumundan çıkarken, tam bu çıkma anında kalan bir ruh düzleminde yer alır. Öznenin bulunduğu bu düzlem, Uyar'ın şiirindeki temel problemi oluşturuyordu. Onun şiirindeki tinsel evren ile bleus müziğinin oluşturduğu tinsel evren arasındaki bakışımlılığı oluşturan da bu problemdi.

4.

Müzik insanların kalplerini iyileştiren bir şey.[90] Şiir de insanların kalplerini iyileştiren bir şeydir. Kalpte bir iyi olmama

90 Konfüçyüs

hali söz konusudur. "Kötü oldum" diye ifade ettiğimiz bir durum. Ahlaki bir sorundan değil, ontik bir durumdan söz ediyorum. Eylemlerimizin ahlaka göre durumundan değil, varoluşumuzun yaşadığımız çağın koşullarına göre olan durumundan: Ahlaki iyilik, çağımızda ontik bakımdan kötü olmaya yol açıyor. Aldığımız terbiyenin gizli polisle işbirliği halinde olması trajikomik değil, trajik bir durumdur. Yalan söylemeyi beceremiyoruz. Anne ve babamızın, kafamıza vurarak öğrettiği "Doğruyu söyle!" buyruğu öyle kendiliğinden işler ki, soruşturma sırasında gizli polise bile yalan söylemekten utanıyoruz. Onlarla tartışmak ya da hakaret etmek, yüzlerine baka baka yalan söylemekten çok daha kolay gelir bize.[91] Tutuklanırız. Sadece bir soruşturma durumunda yaşanılan bir hal değil bu. Kişilerin, yükselmek, mevki elde etmek için birbirlerinin kurdu olduğu koşullarda, hemen hemen herkes birbiri için gizli polis işlevi görür. Kayarız ve öteki tarafından tutuklanırız. İlişkilerimizde bir bozulma meydana gelir. Ruh durumumuzda bir yarılma, gündelik hayatımızda deprem... Çöküntü büyür, içimizden yüzümüze doğru... Göçeriz.. İnce oluşumuzdan, inceldiğimiz yerden kopa kopa oluşan bir fay hattı: İyi olamama durumu: "Kötü oldum!"

Bazıları yalan söyler; yalan söyler ve "kurtulur". Kurtulmak, yüz kızarmasına yabancı kalmak demektir. Yüz kızarmasına yabancı kalmak ise, silinmiş bir yüzle yaşamak... Yüz kızarması yanaklara yayılan bir şeydir. Deprem anında, yeryüzünde yarık ve çatlakların oluşması gibi... Yani, içerde, derinde bir boşluğun, bir çatlağın, bir gerilimin mevcut olmasıyla ilgilidir yüz kızarması.

Müzik, incele incele kopan şeyler arasında kurulan bir kaynak durumudur. Şiir de. Kaynak, bir duygu durumuna yakalanmak demektir. İyileşme ise, yakalandığımız duygu durumunda sabitleşmek... İçimizdeki karanlığa bir şey düşer: Bir flaş. Bir flaşla olanaklılık kazanan bir görüntü... Görür ve hatırlarız. Yakalayabildiğimiz kadar bir hatırlama. Bizde, kendimizde olan bir şeyi hatırlama. Üstat Osman'ın söylediği gibi, hatırlamak yaratmaktır.[92] Yaratmak, olmayan bir şeyi kendimize yapıştırmak

91 *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*
92 *Benim Adım Kırmızı*

değildir. Yaratmak, kendimizde mevcut olan muammayı keşfetmek demektir. Geçmişimize doğru uzanan içimizdeki karanlığı görebilmek. Doğruyu söylediğimizde de, yalan söylediğimizde de, içimizi depremden, yüzümüzü kızarmaktan kurtaramadığımızı keşfetmek..

Böyle böyle yaratırız kendimizi. Kendimizi yaratmak ise, kendimizi yüce olana taşımak demektir. Şiir, bizi, kendimizi yaratma anında tutan bir şeydir. Müzik de. Oluş devam eden bir şey, nehir yatağındaki su, akan bir şey... Müzik bizi akıntıda tutar; şiir belli bir akıntıda... Bu, ruhun kendini sayıyor olmada oluşudur.[93] Müzik, ruhu yerinde saydıran bir şey; şiir ise, belli bir yerde: "Atik Valde'den İnen Sokakta"da, "Tokat'a Doğru"da, "Hazırlandın Diyelim"de, "Yalınayak Şiir"de, "Otuz Üç Kurşun"da, "Mektubunu Aldım"da, "Konsomatris"te.. Tasarımsal bir düzlemde kendini sayarak sabitleşir ruh.

5.

Çocuk yaşlarından itibaren, belli bir müzik eğitimiyle yetiştirilmek birçokları için ayrıcalıklı bir şans olarak kabul edilir. Böyle bir yetiştirilme yaşantısı kendilerine nasip olmayanlar ise, bunu bir şansızlık olarak addederler. Böyle bir müzik eğitimi almış kişileri tanıdıkça, onları genel olarak müzik ve türleri karşısındaki tutumlarına tanık oldukça, böyle bir "şanssızlığın" benim için hayırlı olduğunu düşünürüm.

Benim müzikle, müzik türleriyle karşılaşmam, dışardan bir bilincin müdahalesi olarak değil, kendiliğinden, bazı şarkıların içime işlemesi yoluyla olmuştur. Temas yeri ise, çoğunlukla sinemaydı.

Benim neslim, şarkı sözüyle yetişen bir kuşaktır. "Şarkı sözü" ifadesini, bu müzik türünü, şarkıdan, özellikle türküden ayırmak için kullanıyorum. O yıllarda, türkü denilince TRT Ankara radyosundan dinlenilen, TRT Türk Halk Müziği Korosu'nun söylediği şey anlaşılıyordu.

Tinsel iletişim kurduğumuz şey, ne saz'dı, ne ad; ne mandolin'di, ne de gitar... içimize işleyen şey, elektronik gitardı. Onun

93 Friedrich Schelling

oluşturduğu tinsel evrende, diğerlerinde olan ne bir dinginlik hali vardı, ne de bir olup bitmişlik durumu... Elektronik gitarın sesi, oluş halindeki yırtılmanın sesiydi. Sürekli bir gerginlik, bir patlamaya varma hali... Elektronik gitar, gitarın değil, keman ile flütün olanaklarına içkindi. Keman ile flütün saraydan sokağa çıkarılmış sesiydi içimize işleyen; içimizde kopan şeyler arasında kaynak yapan.

O yaşta içimizde kopan şey neydi, nedendi... müzik ne kadar yeterliydi? Yeterli miydi?

Ludingirra, Sayı 10-11, Güz 1999

Hayal Yeterli midir?

1.

İnsan âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar

"Deniz Türküsü"nün bu final dizesi bir fragman olarak okunabilir. Böyle okunduğunda, işaret edilen şey, dünya değil ama hayattır: Hayata yönelik beklentinin kesilmemesi gerektiğine ilişkin bir uyarı... Beklenti kelimesi, yüzyılın başından sonra, ruhsal durumda kesintiler oluşturan bir fenomene dönüşmüş durumda. Ruhun, bir şeye doğru başlayan yöneliminde oluşan kesinti. Buradaki "şey", ruhun cisimleşmek için arzuladığı nesneyi işaret ediyor. Modernlik öncesi toplumsal yaşamda, beklentinin başkaları tarafından da bilinen sınırları vardır.[94] Buradaki "modernlik öncesi toplumsal yaşam" ifadesi, tarihsel ilerleme paradigması bağlamında, yani geri-yaşam tarzı anlamında değildir. Doğaya ve topluma karşı henüz varoluş savunmalarını oluşturamamış modernleşme dönemine oranla, insanın, doğa ve toplum içindeki varoluşunu kolaylaştıran savunmalarını oluşturmuş olduğu dönem anlamında. Bu tanımlama, geçmişe duyulan bir özlem değil, geçmişin pozitivist olmayan algılanışıdır. Bugün, tekniğin olanaklarıyla yeniden düzenlenen yaşam tarzında, arzulanan nesnede cisimleşmenin diyeti uzlaşmak denilen şeyle ifade ediliyor. Bu düzlemde, uzlaşmak, kendi varoluşumuzdan vazgeçmek demektir.

Yüz yüze olduğumuz söylem şu:

— Gene de sana derim ki, sen yalnızsın. Bundan iyilik

94 *Modernliğin Sonuçları*

çıkmaz. Vazgeç bu işten. Bunun sonu iyi değil. İstikbal mi yok sana.'[95]

—İstikbal yok bize!-

Buradaki "iyilik" kelimesi, etik anlamda değil, biyoloji bilimi bağlamında kullanılıyor: İyi olmaz, bak; iki adam tutup seni dövdürürler, hayatın tehlikeye girer! Uzlaş! Tinsel varlığından vazgeç! Böyle seslenir egemen ideolojinin aktörü.

Yalanla, kötü niyetle, adaletsiz olanla uzlaşmanın etik değeri nedir?

Bir "olağanüstü hal"[96] oluşturduğumun farkındayım. İşaret ettiğim, kendini bir zafer kazanmış duygusu içinde hissedenlerin, "bugün iktidarda olanları, bugün yere serilmiş olanların üstünden geçiren zafer alayıyla birlikte yürümekte"[97] olduklarıdır.

Dizeyi fragman olarak okumaya devam edelim: İnsan bugünkü âlemde uzlaştığı müddetçe yaşar. Şu ifadeyle birlikte okunduğunda, bizim neyle uzlaşmamız gerektiğine de işaret eder bu dize: "Memleketi bir zindan, batıyı da nurlu bir âlem olarak görüyordum."[98]

Hayal derken kastedilen "nurlu âlem"di; nurlu âlem derken de işaret edilen, örneğin Almanya değil, Paris'ti. Ama, işçileri ve işçi ailelerini kentin dışına süren, onları Paris'in gündelik hayatından çıkaran Haussmann'ın Paris'i.[99] Gerçekleşen sadece Fransız burjuvazisi değildir. Böyle böyle periferidekiler de yetişir. Ancak toplu firar olanaksızdır. Bu Berlin Duvarı'nı yıkmak gibi bir şey. Kaldı ki bazılarının tahliyesi yakındır, olası kesin-olanağı kim kaybetmek ister. Üstelik gemi o kadar büyük değildir; bazıları gemiye biner, bazıları suya düşer. Gemiye binemeyip, suya düşenler, üst-bürokratların ve onların temsil ettiği kişilerin çocukları değildir. Düşüşlerini hatırladıkça, odalarına kapanıp geceleri ağlayacaklardır, ömürlerinin sonuna kadar.

Burada zindan metaforu önemli. Çünkü firar eden, sonunda firar ettiği yere döner. Ancak döndüğü statü, mahkûmluk değil,

95 *İnce Memed I*
96 Walter Benjamin
97 *Tarih Kavramı Üzerine*
98 Yahya Kemal
99 *Demokrasi Arayışında Kent*

gardiyanlıktır; veya böyle muamele görür: Buna ilk kuşak[100] denebilir: Modernleşme sürecinin başlangıç aşamasına ilişkin bir fenomen. Komedi[101] bu fenomenin yüzyıl içinde sürekli tekrar etmiş olmasındadır. Ama hiçbir iktidar kendi tekrarına komedi demez. Sorun da burada.

90'lı yıllara gelindiğinde, döneceği yere dönen firari, bir hayranlık aurası içinde değil, bir çıkışsızlık alanı içinde buldu kendini. Nurlu âlemin nuru fanusa dönüşmüştü. Avan-gard'istlerin fark edemedikleri şey, sadece terk ettikleri yerin değil, terk ederek firar ettikleri yerin de zindana dönüştüğünün (En Alttakiler) geride kalanlarca fark edilmiş olmasıydı. Zindanın sınırları dünyanın sınırlarıydı. Yüzyılın başında vaat edilen hayal, bize gelene kadar hayalete dönüşmüştü.

2.

> Annelerin ninnilerinden spikerin okuduğu habere kadar
> yürekte, kitapta ve sokakta yenebilmek yalanı
> anlamak sevgilim, o, müthiş bahtiyarlık
> anlamak gideni ve gelmekte olanı

Bu rubainin son dizesi, Nâzım'm şiirine ait öznenin dünyayı algılayış tarzının bir şifresi olarak okunabilir. İçinde bulunduğumuz dönemin gitmekte olduğunu ve onu yerine gelmekte olanın bizim irademize içkinlik veren aşkın bir tarzda gerçekleşeceğini söylemesi bakımından oldukça güven verici bir tinsellik aurası oluşturur bu dize. Buradaki güven duygusunun ontolojik bir niteliği vardır: Ontolojik güven[102] diyorum buna.

Bu dizeyi "Dünya devrimi, hemen şimdi!" şiarıyla birlikte okuduğumuzda, dizenin işaret ettiği hayalin devrim olduğunu söyleyebiliriz: Varoluşun insan olanakları doğrultusunda gerçekleşmesini egemen sınıflar ve kesimler lehine engelleyen koşulların gitmekte olduğunu söyler bu hayal bize.. İnsan varoluşunun, insanın ontik olanakları doğrultusunda gerçekleşmesini

100 Benedict Anderson
101 *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*
102 R.D. Laing

engelleyen egemen sınıf ayrımcılığının ortadan kalktığı koşulların gelmekte olduğunu... Ve bunu da, bizim dışımızda tarihsel bir yasayla gerçekleşeceğini... Yani tarihin ilerleyişi bizden yana, bu algılayışta. İşte güven duygusunun ontolojik niteliği buradan, tarihin bizden yana olduğu vurgusundan kaynaklanır. Öyle midir gerçekten de? Tarih bizden yana mıdır? Böyle bir tarihsel yasa olanaklı mıdır? Augustinus'dan pozitivizme uzanan çizgide böyle bir zihniyet söz konusudur. 70'li yıllarda, sanırım bunun bir önemi yoktu. Bunda, Fuzuli tarzı bir hayal anlayışının belirli bir rolü olsa gerek. Bu düzlemde hayal, yaşamı düzenlemek için yararlanılacak bir tasarımdan çok, uğruna hayal olunacak ruhani bir ideal anlamına gelir. "Gerçekçi ol, olanaksızı iste!" sözü, fiili durumda "olanaksızı iste, olanaksız için kendini feda et!" içeriğine dönüşür. "Gökyüzünü istiyoruz!" sözü, "gökkubbeye gidiyoruz!" edimine..

Yüzyılın son çeyreğinde, tarihin aslında bizden yana olmadığı "tank sesleri"yle kendini gösterdi. Söz konusu güven duygusunun ontolojik boyutu, ayın görünmeyen kısmında kalmıştı. Bize gökyüzünü vaat eden aktörlerin, tank sesleriyle "çağ atladıklarını", burjuvazinin kubbesine ampul olduklarını gördük. Edimlerinin dilinden, burjuvaların ne kadar iyi insan olduklarını gördük. Oysa aklımızı deşen şey, bizim neden onlar gibi iyi olamadığımız sorunuydu. Biz neden kötüydük?

Devrim depresyona dönüşmüştü. Başkasının hayaliyle yazılan şiir, bizde karşılığı olmayan kelimelerle kurulmuş bir oyuna.. Hayalete dönüşmüş hayalle, depresyona dönüşmüş devrimle uzlaşamamak bizim için melankolik bir durumdu. Hayal diye baktığımız yerde kendi yaşadıklarımızdan başka bir şey yok! Evet, bugün kendimize karşı bölünmüş durumdayız. "İstediğimiz şey, öteki parçamızın istemediği şeydir!"[103]

Varlık, Sayı 1113, Haziran 2000

103 Sören Kierkegaard

Temas

Kayıp durumlarında, genellikle başlangıç hallerine çekiliyor insan; söz konusu kişiyle temasın gerçekleştiği ilk anlara. Belki de bu nedenle, kayıp edilen kişiyle ilgili tanışma anlarını anımsamak, ölümle yaşanılan tinselliğin doğasına uygundur.

Memet Fuat'ı, ilk defa 89 yazında gördüm. Şiirlerimi götürmüştüm. Gerçeğin çölündeydim. Kilis'ten Maraş'a tayin edildiğim sıralardı. *Adam Sanat* dergisinin yönetim yeri, o zaman Maslak'taydı. Oraya gittim. Günlerden pazartesi. Dergide, Turgay Fişekçi vardı. Şiirlerime ilk yanıt, yıllar önce *Yazko Edebiyat* dergisine yolladığımda, Fişekçi'den gelmişti. Heyecanlıydım, tutuk ve ketum. Memet Fuat için gelmiştim, ama yoktu. Memet Fuat, benim için bir ideydi. Bu ruh durumundan mı kaynaklanmıştı, tam olarak anımsayamıyorum, ama Fişekçi'nin bendeki "başlangıç imgesinden", ona söz etmeyi uygun bulmamıştım. Fişekçi, Memet Fuat'ın, çarşamba günleri geldiğini, söyledi. Ama tam o sıra, kapıda belirdi Memet Fuat. Bir iş için o taraflara gelmiş, bu arada da dergiye uğramış. Bekletmeden ilgilendi. Tarzı, ilgilenilen kişiye gurur vericiydi. Şiirlerimi okudu. Yaşamımla, işimle, edebi geçmişimle ilgili bazı sorular sordu. Sanki, biraz dikkatsiz davranıldığında kırılacak ince bir bardağı inceliyor gibiydi. O şiirlerden ikisi, "Negatif Varoluş" ile "Nereye Kadar" yayımlandı, *Adam Sanat*'ta.

Sonra, tekrar gerçeğin çölüne döndüm. Bir süre sonra, işime polis korumasıyla gidip geleceğim günlere varacaktım. Ortaçağ karanlığı içinden, bir başka gezegen gibi görünen modern dün-

yaya ait bir fenomen olan şiirlerimi bir dergide yayınlatmak gibi bir kaygıya vakit ayıramadığım günlerdeydim. Ama üzerimde Memet Fuat'ın bıraktığı ruhsal etki devam ediyordu. Bu ruhsal etkiyi ferahlık olarak tanımlamak olanaklı. Edebiyatçılarda genellikle pek görülmeyen bir ferahlıktı bu. Çocukluğumun, özellikle okulun şu veya bu nedenle tatil edildiği günlerinin sabahlarında hissettiğim, ama "büyümekle" yitirdiğim bir ferahlık duygusu vardır. O gün, Memet Fuat'ın bende bıraktığı ruhsal etki, çocukluğumun o ferahlık duygusuna benziyordu. Bu etkinin, beni bir süre serin tuttuğunu itiraf etmeliyim. Evet, o günlerin karanlığında bile..

Edebiyatta değer verdiğim yazarlarla ilişki tarzımı belirleyen temel itkinin, ilk temas anında yaşadığım keşif ve keşfedilme duygusu olduğunu zamanla anladım. Başlangıç anlarında, daha sonra hissedilmeyen bir gizem vardır. Bir tür dokunulmazlık ve bir defalıkla ıralanır bu gizem. Bu gizemi koruma itkisi, o kişilerle yaşadığım ilişkinin, hep ilk karşılaşma anında kalması doğrultusunda belirlemiştir beni. Ve genellikle, söz konusu gizemin o ilk karşılaşma anında kalması yönünde eyledim. Memet Fuat'ta da yaşadığım şey böyleydi. Ama toplumsal yaşam, söz konusu ilişkinin devamını gerektirdiğinde de, ilişkiyi, sanki hep o ilk tanışma, ilk karşılaşma ve o ilk temas halindeki ruh durumundan hareket ederek, o ruh durumuyla eylemde bulunuyordum. Örneğin, Bilge Karasu ile yaşadığım ilişki de bu türdendi.

Ama bendeki Memet Fuat idesi o güne, o ilk karşılaşma anına ait değildir. İdenin oluşumunda rol oynayan öğe, kuşkusuz, *Yazko Edebiyat* dergisiydi.

Afşin Lisesinde, bize *Yazko Edebiyat* dergisini okuttular; hem de lise birinci sınıftan üçüncü sınıfın sonuna kadar!

Güzel bir hayal, değil mi? Ama değil.

Yazko Edebiyat, 12 Eylül'ün "kışına" girmeden çıkmıştı. Bendeki ilk sayısı, Kasım 1980 tarihli 2. baskısıdır. Liseye yeni başlamıştım, ilanını görünce, hemen abone oldum. Bir çekingenlik sürecinden sonra şiirlerimi yollamıştım, derginin genel yayın yönetmenine, Memet Fuat'a. Bir süre sonra "yanıt" geldi. Ama, yanıt, Memet Fuat'a değil, Turgay Fişekçi'ye aitti. Sanırım *Karda Işıltılar* henüz yayımlanmıştı. Şiirlerimi okuduğunu, Memet

Fuat'a ilettiğini, yeni çalışmalarımı beklediklerini yazıyordu. Benim, edebiyattaki ilk temasım, belki de bir rastlantı sonucu Turgay Fişekçi'yle olmuştu.

Bendeki Memet Fuat idesinin kaynağı, aslında *Yazko Edebiyat* dergisinin kendisidir. Diyebilirim ki, *Yazko Edebiyat* dergisi benim için bir okul oldu. *Yazko Edebiyat*'ı izlerken, oluş halindeki edebiyatı, olmakta olanın oluş halini ve bu oluşun nasıl gerçekleştiğini öğrenmiştim. Bu "nasıl", Memet Fuat'ın sadece dergiciliğinin ilkelerini değil, ama aynı zamanda edebiyatın oluşturulmasına ilişkin demokratik yaklaşımının da özünü oluşturuyordu. İki yönü vardı, bu "nasıl"ın. Memet Fuat'ın *Yazko Edebiyat*'ın birinci sayısında yayımladığı "Başlarken" adlı yazısında bu iki yönü bulmak olanaklı. Birincisi şu:

> "*Yazko-Edebiyat* kesinlikle *Yeni Dergi*'nin devamı değildir ama, benim yönetimimde kaldığı sürece bu dergiye *Yeni Dergi*'den bazı özellikler kaçınılmaz olarak yansıyacaktır. Şiirlerin, öykülerin başa alınışı, her sayıda bir uzunca 'ana yazı' sunma özlemi, oraya buraya yazı ya da şiir sıkıştırmamaya gösterilen özen, dizgi düzelti işlerine önem verme vb. gibi... Ayrıca, yazarlar *Yazko Edebiyat*'da da gene yaşlarına, edebiyata verdikleri yıllara göre sıralanacaklar. Bunun dışında bir değerlendirmeye gidilmeyecek. Her bölümde –başka türlü davranmayı gerektiren özel bir durum yoksa– eskiler yenilerin önünde yer alacaklar. Şiir, öykü, sanatsal yazılar, edebiyat olaylarına eleştirel yaklaşımlar, kitaplarla ilgili deneme, tanıtma yazıları dergide hep aynı sırayla birbirini izleyecek."

İkincisini ise, aynı yazının şu kısmında aramak gerekli:

> "*Yeni Dergi*'de yapılmış güzel işler varsa bunların büyük çoğunluğunu 'birlikte çalışma'lara borçlu olduğumu çok iyi biliyorum. *Yeni Dergi*'yi kapatma düşüncesine beni götüren, her şeyden çok, 'birlikte çalışma'ları artık gerçekleştiremeyeceğimi anlamak olmuştur sanıyorum. 'Gelen yazılarla çıkan bir dergi' durumuna düştüğümde *Yeni Dergi* bana görevini tamamlamış görünmüştü."

Memet Fuat'ın oluşturduğu bu ide, bugün, Türk Edebiyatının sadece demokratikleşmesinin tartışılmaz dayanağını değil, ama aynı zamanda varoluş formunu da oluşturmaktadır.

Memet Fuat, kuşkusuz sadece bu ideden ibaret değildir. Memet Fuat'ın neliği, başka yazıların, incelemelerin konusu. Ama, kayıp edilen kişiyle ilgili tanışma anlarını anımsamak, ölüm ile yaşanılan tinselliğin doğasına uygundur. 89 yazında beni yönlendiren ve şiirlerimi Memet Fuat'a götürmemi sağlayan ide de buydu.

Adam Sanat, Sayı 205, Şubat 2003

Şairlik Duymakla İlgili Bir Şeydir

Hilmi Haşal

1. Sevgili Yücel Kayıran, şiirle ve yaşamla, ilgili konuşmak kolay değil. Zaten çok konuşkan birisi de değilsin, biliyoruz. Dünler, yokuşlar, dönemeçler, engeller, çengeller, insanların yaşam yolunda kat ettiği ortak özelliklerdir, o nedenle, kimsin(?), nesin(?), nerelisin(?), neler yaptın(?) benzeri soruları geçip "şimdi"den konuşalım. Şimdi, Türk Şiiri, Kayıran'ın "felsefi şiir" anlayışı penceresinden nasıl görünüyor? "Günümüzde şiir, şair!", "Günümüzde şiir sorunu" deyince ilk akla gelen nedir? Nelerdir? Kimlerdir?

Yücel Kayıran: Yahya Kemal bir yazısında, taşrada doğan şairlerin İstanbul'da yetiştiğini, orada yazdığını ve orada bittiğini söyler. Yahya Kemal'in yargısını hesaba katarak baktığımızda, şiirin merkezinin, İstanbul'dan Anadolu'ya doğru genişlemekte olduğunu görüyoruz. Taşrada doğan şairler, bugün İstanbul'da ölmüyor veya İstanbul, periferi için orada ölünecek bir merkez değil artık. 20. yüzyılın başında son bulan muhitlerin, bugün tekrar dönmekte olduğuna ilişkin emareler söz konusu. Adana, Diyarbakır ve Bursa bu merkezlerin başında geliyor. Bugün belirmekte olan fenomenlerden biri bu. Günümüz şiir ortamının temel sorunlarından

bir diğeri ise, söylemsel takibe dayalı cemaatsal bölgelerin belirmesinde görülüyor. Cemaatsal bölge derken kastettiğim siyasi, dini veya ideolojik olmakla ıralanan bir cemaat değil. Merkezinde belli bir şairin yer aldığı ve bu merkez etrafında müritlik bilinciyle tabi olan kişilerin oluşturduğu yapıyı kastediyorum. Bu cemaatsal bölgeler, bugün bir dergiyle değil, birbirine benzer birden çok dergiyle temsil edilmektedirler. Bunun yanında, Türk şiir ortamının, entelektüel düzeyinin düşmekte olduğu kanısındayım. Lümpenleşme, bunun en belirgin emarelerinden biri.

Ama, belki de en önemli gelişme, şairlerin artık bir poetika oluşturmayı kendilerine dert edinmiş olmalarında görülüyor. Poetika her şair için, kişisel olarak bir probleme ve o probleme ait bir biçeme sahip olmak demektir. Yani, poetikanın, etik ve antropolojik temelleri vardır, sadece estetik forma indirgemez. Benim için, şiir, belli bir insan anlayışını dile getiren, insanı, içinde yaşadığı çağın koşulları içinde hangi değerleri koruduğunu veya hangi değerleri ne uğruna harcadığını gösteren bir şiirdir. Kişinin, kendisini kendisi yapan değerleri koruduğunda veya çiğnemek durumunda kaldığında nasıl bir varoluş durumuna geldiğini, nasıl bir çıkmazla yüz yüze geldiğini gösterebilmek, belli bir poetikaya sahip olmakla olanaklıdır. Tabii, bu benim, felsefi şiir dediğim poetika anlayışımı dile getiriyor. Ama, günümüz şiir ortamında, kişisel bir poetikası olmayan, dolayısıyla, ya ustanın söylemiyle yazan, ya da her kitabında bir başka şairden etkilenen kişiler de yok değil.

2. *Beni Hiç Göremezsin*, dedin içe, ama yakınına, dışa yansıması güçlü oldu. Türk şiir okuru, Yücel Kayıran'ın "Ben Spinoza'cı Bir Şairim" ikrarıyla mı desek, iddiasıyla mı desek, açıklamasıyla mı desek, karar veremiyorum ama o başlığa çıkan kamçı gibi beyanla karşılaştı. Oysa geri planda alçakgönüllü bir iddia bu: Şiirdeki felsefeyi keşfettin ya da felsefeyi şiire getirdin, anımsattın. Ya Spinoza?

Yanıt: Bugün yaygın olarak yazılan şiir insanı yitirmiş durumda. İnsanın içinde bulunduğu sınıfsal, varoluşsal veya ruhani durum, şiir yazan kişilerin, ya nüfuz edemediği ya da yabancı olduğu bir durum. Bugün yaygın olarak yazılan şiirlere baktığımızda, genel olarak iki eğilim söz konusu... Bunlardan biri arzu ve şehvet şiiri, yani neşe halinin, mutluluğun yüksek noktasının şiiri... Kendini iktidar ilişkileri içinde konumlandırmış öznenin başarılı ruh durumunu anlatan bir şiir bu. Bugün içinde yaşadığımız dönemde insanın neşe halinde olduğunu ileri sürebilir miyiz? Kaldı ki, insan sadece arzu ve şehvet halinde olan bir varlık da değil. Kaldı ki, bu hallerini de, içinde bulunduğu sınıfsal, kültürel ve toplumsal koşullardan bağımsız soyut bir uzayda yaşıyor hiç değil. Bu bir indirgeme durumudur. Her indirgeme de bir his değil bir fikirdir. İşin ilginç yanı, bu şiirin, şiirin fikirlerle yazılamayacağını savunanlar tarafından yazılması. Ama işte bugün yapılan bu. Marx'ın eğitimciler için söylediği bir söz vardır, eğitimciler de eğitilirler, diye. Şairler de eğitilir ve eğitilmektekiler. Nitekim, bugün yaygın olarak yazılan şiirlerden biri de, geçmişteki kültürel metinlere atıfta bulunan, başka bir deyişle, daha önce yazılmış şiirler üzerinden yazılan söylemsel takibe dayalı şiirdir. Yani, bakılan yer, insan ve insanın bugün içinde bulunduğu durum değil, insanın geçmişte içinde bulunduğu durum da değil, metinler. Şiir, bugün insanı kaybetti derken kastettiğim bu. Şimdi, insanın neliğini, ne türden bir varlık bütünlüğüne sahip olduğunu görmek de eğitimle ilgilidir. Bu eğitim de, etik ve felsefi antropoloji eğitimiyle olanaklı. Spinoza da insan felsefesinin temel filozoflarından biridir. Bunun dışında, belki sadece şunu söyleyebilirim: Lanetlenmişlerin yazgıları birbirine benzer. Spinoza'yı anmam bu durumla ilgili. Bu kadar; daha fazla bir şey söylemem doğru değil. Ama, bu vesileyle bir açıklama da yapmak isterim. Sözünü ettiğiniz başlık, söz konusu söyleşi içinde soru bağlamında ifade edilmişti. Ama oradan başlığa çıkarıldığında, durum oldukça değişiyor. Bu, benim dışımda bir durum.

3. Ayrıca, *Beni Hiç Görmezsin* sonrasında "felsefi şiir" anlayışını dile getirme olanağını yakaladın. Şiir kendi sorunlarını tartışırken bir de felsefenin alanına girmiş sayılmaz mı? Felsefe bu toplumda lanetli, eğitimden kapı dışı edilmiş bir branş, bir "öcü" disiplin diye görülürken. Bu bağlamda seninle düşünsel benzerlik ya da koşut eylemlilik içinde, yakınında, kimleri görüyorsun?

Yanıt: Türkiye toplumu, felsefeyi artık bir 'öcü' olarak görüyor mu? Son yıllarda bu algının veya imgenin biraz değiştiği kanısındayım. 21. Dünya Felsefe Kongresi'ne gösterilen ilgi ve merak, felsefe kitaplarının basımındaki artış bu izlenimi veriyor. Ama bu değişimin ne oranda içselleştirilmiş olduğu tartışılır. Bu durumu, Türk şiir ortamında görebiliriz. Türk şiir ortamında, bilindiği gibi, gelenekselleşmiş bir "felsefe düşmanlığı" vardır. Platon üzerinden yapılan bir düşmanlık bu. Platon'un, şairi ve şiiri ideal devletin sınırları dışına çıkarmış olduğu yönündeki fikirle dile getirilir bu düşmanlık. Buradan, felsefe, şiiri yasaklamıştır, sonucuna varılmıştır veya varılmaktadır. Platon'un kaygısı algılanmamıştır ve algılanıldığı sanılan fikir de, bütün felsefe tarihine yayılarak algılanmaktadır. Şimdi, son günlerde, bu düşmanlık pek dile getirilmiyor. Çünkü, Türk şiir ortamında felsefe moda haline geldi. Ama, Platon'la hesaplaşılmadığı için, bu "düşmanlığın" uyku halinde olduğu kanısındayım. Bütün modalar gibi, felsefe modası da geçtiğinde, bu düşmanlık tekrar uyanacaktır veya uyandırılacaktır. Ve nitekim bu düşmanlığın uyanma emareleri de bugün belirmeye başlamıştır. Felsefeye yönelik düşmanlık, bugün "felsefi şiir" üzerinden yapılmaya çalışılmakta. Felsefi şiirle ilgili ilk metin 2003 Şubatında yayınlanmıştı. O yılın sonunda, *E* dergisinde yayınlanan bir yıllık değerlendirme yazısında bu dosyaya uzunca değiniliyor ama örneğin dosyayı hazırlayandan veya yazının yazarından bahsedilmemeye oldukça dikkat ediliyordu. Bugün de yine bazıları bir yandan şiirlerini felsefi şiirden etkilenerek yazarken, diğer taraftan da felsefi şiir poetikasına karşı bir "cephe" kurmaya çalışmaktadırlar. Daha açık

söylemek gerekirse, bugün felsefi şiiri yağmaladıkları için, bana veya felsefi şiire karşı düşmanlık yapıyorlar; böylece yaptıkları yağmalamayı gizlemeye çalışıyorlar. Tabii, neden benim şiirimden etkileniyorsunuz denilmez; şiir böyledir, okuyanda kendini bırakır, bu şiiri kalbimde taşımak istemiyorum diyemezsiniz hakiki şiir karşısında. İyi dize veya iyi şiir, okuduğunuzda kendini bırakır sizde. Bu olağan. Olağan olmayan, bunu, etkilendiğin şiirin şairine düşmanlık yaparak gizlemeye çalışmak. Kötülükler tarihi açısından, belki bu da olağan. Ama felsefeden öğrenilecek olan ilk şey dostlukla ilgidir. Felsefe, başka yerde ve başka çağda yaşayan insanlarla metin üzerinden dostluk kurmak demektir. Benzer sıkıntıları olan ve benzer düşüncelere inanan insanların olduğu bilgisi bizi rahatlatır, bu insanlar geçmiş çağlarda yaşamış olsalar da. Felsefe, düşmanlık oluşturmak değil, dostluk kurmak demektir. Felsefe terimine veya herhangi bir filozofa atıfta bulunmayan bir şair yok gibi bugün... Felsefe eğitiminden yosun kişilerin felsefe uzmanı gibi konuşmaları ilginç. Ancak burada da bir sorun görünmektedir. Bazı şairler, yan yana gelemeyecek isimleri bir arada anmaktadırlar. Örneğin, Saussure ile Heidegger'i, aynı yargı için referans edinmek gibi. Felsefeyi nitelerken ideoloji veya dünyagörüşü kavramlarını kullanmak gibi... Veya "Somut şiir" ile Hegel'i bir arada savunmak gibi. Aynı türden olmayanlar bir araya gelemez. Bütün bunlar, Türk şiiri ortamında, felsefenin moda olduğunu destekleyen veriler. Felsefenin moda olması, bir sorun mu, diye düşünülebilir. Evet; sonucu bu tutarsızlık edimlerinde görüldüğü gibi bir sorun. Kaldı ki, moda ile felsefe terimleri, kavramsal bakımdan birbirine karşıt içerikleri dile getirirler. Moda, bilindiği gibi, kalıcı olandan çok, geçici olanı dile getirir; ve daha önemlisi, kişilerin, moda olanla ilişkileri, kendilerine içkin değildir. Moda kavramı, kişilerin, kendilerinin dışında olana kendilerini dahil etmelerine yol açan toplumsal bir gücü dile getirir. Söz konusu güçten alınan tatmin bitince de gider. Felsefe de, bilindiği gibi bunun üstünde ve ötesinde olan bir şeydir.

4. Söylediklerinden, yaygın biçimde kavramsal yanılgıya düşüldüğü ortaya çıkıyor. Şöyle ki; "ideoloji ile dünyagörüşü" aynı şey olarak biliniyordu. Her iki tanımlama birbiriyle her an örtüşebilen, yaşamla ilgili görüş, yargı üreten düşünce eylemiydi güya. Öyle sanılıyordu. Senin getirdiğin yeni boyut, ya da uyarı ise, ideolojik bir kaynaşmanın tam tersine, ideolojik bir karşıtlık ürettiği biçiminde. Ortaya çıktı ki söz konusu kavramlar daha çok irdelenecek! Bu, bireysel çelişkiyi, dünya görüşünü biçimleyen olguları, yan yana değil de karşı karşıya getirerek ele almış, şiirde ideolojik yüklümlülüğün bulunamayacağı tezini pekiştiriyor. Şiir, dünya görüşü kapsamında bir eylem gereci, bir eylem parçasıyken, ideolojik bir içerik de taşımıyor muydu? Politika mı, poetika mı seçeneğiyle karşı karşıya kaldı yeniden, şiirsel yaratım yöntemleri!

Yanıt: Bu çok önemsediğim bir soru, günümüz şiiriyle veya şiir ortamıyla ilgili gördüğüm temel bir problemi dile getirdiği için. İdeoloji, dünyagörüşü ve felsefe terimleri, özellikle 70'li yıllarda birbirinin yerine kullanılmış kavramlar. Kimi felsefecilerde önemser görünmemektedir bu ayrımı. Özellikle Anglosakson felsefe eğitimi almış kimi felsefecilerin önemsemediği bir ayrım bu. Ama bunlar tabii farklı kavramlar ve farklı durumlara işaret ediyorlar. Her şeyden önce, ideoloji, 19. yüzyılın keşfettiği bir kavramdır ve altın yıllarını da 20. yüzyılın son çeyreğinde yitirmiştir aslında. Şimdi, genel bir ideolojiden değil, ancak bir ideolojik durumdan, bir ideolojik örtüden söz edilebilir. İdeoloji, bir örtüdür. Egemen sınıfların veya iktidarın hoşlanmadığı veya kendi varlığına yönelik tehditleri manipüle etmek için oluşturduğu bir örtüdür. Bu bağlamda, ideoloji kavramı, egemen sınıfların ideolojisi anlamında kullanılmakta. Marx'ın, ideolojiye ilişkin, yanlış bilinçtir tanımı, bu düzleme ilişkin bir bilgiyi dile getirir. Ama, ideoloji kavramının bağlamsal kullanımındaki dönüm noktası, ve yanlış algılamanın başladığı yıllar 1930'lar. Karl Mannheim'in, yöneten sınıfların yanı sıra, yönetilen sınıfların da bir ideolojisi olduğunu, olabileceğine

ilişkin ileri sürümüyle başlıyor bu karışıklık. Yöneten sınıfların bir ideolojisi varsa, yönetilen sınıfların da "ütopya"sı var diyecektir Mannheim. Nitekim daha sonra, Marx'ın felsefesi, yaygın olarak yönetilen sınıfların ideolojisi veya dünyagörüşü olarak algılanmaya başlayacaktır. Oysa Marx, egemen sınıfların ideolojisinden söz ediyordu, kendi yaptığı işin ideoloji olduğundan değil. Marx'ın ideoloji tanımı dikkate alındığında, tabii, burada örtüşmeyen bir durum söz konusudur. İdeoloji, yanlış bilinç ise, Marksizm yönetilen kesimlerin ideolojisi ise, o halde Marksizm yönetilen kesimlerin dünyayı algılamasına ilişkin bir yanlış bilinçtir, akıl yürütmesinde olduğu gibi. Bu akıl yürütmenin getirdiği sorunlar "bilimsel" terimiyle aşılmaya çalışılmış. İşte, Marksizm'in, özellikle 60 ve 70'li yıllarda, "Marksizm, işçi sınıfının bilimsel dünyagörüşüdür veya bilimsel ideolojisidir" biçiminde tarif edilmesinin nedeni budur. İdeoloji, ama bilimsel ideoloji... Marksizm kavramı ayrı bir mesele ama, Marx'ın metinleri, ne bilim metinleridir, ne de ideoloji metinleridir; Marx'ın metinleri, felsefi metinlerdir. Balibar'ın yapıtını hatırlatmak isterim. Bu bağlamda, ideolojik olanla ideolojik olmayan ayrımı, aslında hakikat veya asıl olan ile yanılsama, görüngü olan arasındaki ayrımı dile getirir. Dolayısıyla, ideolojik bir gözle algılanıp ideoloji üzerinden yazılan bir şiir, asıl olanı değil, yanılsamayı, görüngüyü dile getiren bir şiirdir. Türk şiiri ortamında, ideoloji üzerinden yazılan şiirlere bakıldığında veya ideolojik bir gözle algılanan dünyaya ilişkin şiirler, söz konusu ideolojilerin dönemi geçtiğinde şiirsel veya dikkat çekici özelliklerini yitirmektedirler. Şiirlerini moda olan ideolojiye göre kuran, moda olan ideoloji değiştiğinde, kendini tekrar moda olan ideolojiye göre inşa eden şairleri hatırlamak gerekir. Daha açık söylemek gerekirse, 60'lı yıllardan günümüze gelinceye kadar kimi şairlerin moda olan ideolojiye göre önce solcu, sonra liberal, İslamcı ve Türkçü retorikle şiir yazmaları, sözünü ettiğim ideolojik söyleme dayalı şiirin örnekleridir. Kendinizi ideolojiyle inşa ediyorsanız, bu da aslında olağandır. Çünkü, Althusser'in ileri sürdüğü gibi, ideoloji kişileri özne haline getiriyor ise, söz konusu ideolojilerin

hegemonyası bittiğinde, söz konusu kişiler, hâlâ özne olarak varolabilirler mi? 70'li yıllarda yazılan toplumcu şiirin bugün okunmayışı mesela. İdeolojiler, şairleri de "özne" haline getirmiştir, getirirler. Ama, bugün, daha çok egemen sınıfların ideolojisi, yani yanlış bilinç oluşturma ideolojisi egemen Türk şiiri ortamında. Örneğin, Uşak'ta veya Kars'ta doğup büyümüş alt sınıflardan gelen birinin üst sınıfa ait kültürel malzemeyle şiir yazması gibi. Marx'ın, egemen sınıflara ait ideolojinin gücü ve işlevine ilişkin verdiği bir örnek vardır; köylü kulübesinde bir saraylı gibi düşünemezsiniz, diye.. Düşünmeye başlamış ise, bu bir yanlış bilinçtir ve egemen sınıfların ideolojisinin zaferidir. Ama, işte göreli bir zaferdir bu. Bugün Türk şiir ortamında, yaygın olarak, annesinin veya babasının, daha dramatik olanı ise, çocukluğunun sesini dile getiremeyecek bir dille, şiir yazılıyor olmasıdır. Başka bir deyişle, yanlış bilinç anlamında egemen sınıfların ideolojisi, Türk şiiri ortamında, bugün kendini yenilemektedir. Buna karşılık, yönetilen ve ezilen sınıfların ideolojisi, kendi içinde taşıdığı sorunlardan dolayı, Türk şiiri ortamında bugün kendini yenileyememiştir, yenileyememektedir. Bu bakımdan, buradan hareketle bakıldığında, felsefi şiir, toplumcu gerçekçiliğin taşıyamadığı, günümüze getiremediği idealin, işlevin bugünkü taşıyıcısıdır aynı zamanda. Ama, "aynı zamanda" ifadesine dikkat edilmesi gerekir burada..

5. Şiirin, lirizmden ve imgeden uzaklaşıp düzyazıya, akli olana, kavramsallığa yakınlaşması başta şiir için tehlike değil mi? Şiirin temel dertlerinden birine felsefi neşter değdirdin bir kez! Şiir insandan koptu, "insanı yitirdi", şiir bulanıklaştı, imge aşırılığıyla dibe çöktü, "tortu" şiire dayandı eleştirisini netleştirmen istense, neler ekleyebilirsin?

Yanıt: Şimdi öncelikle söylemek gerekirse, felsefi şiir, akli olanı temsil eden bir şiir değil. Şiirin akılla yazılması başka bir şey, akli olanı temsil etmesi başka bir şey... Bütün edebi metinler akılla yazılır veya akıl işin için karışır. Şiirini kurgudan çok, esinle yazan Sezai Karakoç'un şiirinde bile, bu

durum söz konusudur. Hangi dizeden sonra hangi dizenin geleceği veya hangi kelimenin dize dizgesinde nerede yer alacağı meselesi rastlantısal değildir. Bir düzenleme vardır ve bu düzenleme de, belli bir matematiğe, belli bir poetika mantığına göre yapılmaktadır. Felsefi şiir, şiirin, kavramlarla yazılması gerektiğini ileri süren bir poetika değil. Burada önemli olan, lirik şiir yazdığını ileri süren anlayışın şimdiye kadar savunmuş olduğu, "kavramlarla şiir yazılmaz, şiir kelimelerle yazılır" anlayışının tutarlı olmadığının ortaya çıkmasıdır. Türk şiiri ortamına bakarsanız, orada en çok kullanılan kelimelerin aşk, zaman, özgürlük gibi kelimeler olduğu görülür. Şimdi bu kelimeler birer kavramdır, hem de felsefî kavramlardır; üstelik aşk ve zaman tanımlanamayan kavramlardandır. Bu örnekler oldukça çoğaltılabilir elbette. Yani, kavramlarla da şiir yazılmış; hem de kavramlarla şiir yazılmaz diyenler tarafından. Önce bunun hesabının verilmesi gerekir. Şimdi, şiir, elbette düzyazı değildir. Ama, şiir, şiirsel kalıplarla dile getirilen cümleler de değildir. Çoğaltıyorsanız, bir başkasını takip ediyorsanız, duyarak değil metinler üzerinde şiir yazıyorsanız o da şiir değildir.

6. Şiiri güçlü kılan öğelerin başında, metafizik yansımalar bulunur mu, bulunmalı mı? *Beni Hiç Göremezsin* kitabının 83. sayfasındaki "Asma Kilit" şiirindeki "hayal", şiiri yazdıran metafor (imge) ile "hayal", ilham (esin) perisi arasındaki bağ nereye indirgenebilir? Mistik öğelere de söyleminde yer verdiğine göre, hem felsefeci hem şair kimliğinin "ilham" ve "hayal" karşısındaki konumu nedir? Şiirle hayal arasındaki, imgeyle rüya arsındaki turnusol mesafesini nasıl okuyacağız? Nasıl algılanmalı, nasıl çözülmeli bulmaca?

Yanıt: Metafizik durum şiiri güçlü kılar mı? Bu, tabii mantıkla yapıldığına bağlı. Felsefi şiir için, metafizik durum, şiiri güçlü kılmak için değil, insanı çıkmaz karşısındaki çaresizliği ve yalnızlığı içinde göstermenin sonucunda şiire dahil oluyor. İnsanın çıkmazla yüz yüze gelmesi metafizik bir durumdur. Ama ortaçağ metafiziği anlamında değil, 20. yüzyıl

metafiziği anlamında. Ortaçağ metafiziği, aşkın varlık kavramı üzerine kurulu bir metafiziktir; 20. yüzyıl metafiziği ise insanın varlığını problem edinir.

Ne imgeci bir şiir yazmak istedim ne de anlatımcı bir şiir. Temel kaygım bu ikisini iç içe geçirmek, bu ikisi arasında bir bileşim elde etmekti, denilebilir. İmge, bir yandan, geri planda yer alan hikâyeyi örtme, perdeleme işlevi görürken, diğer yandan da şiirsel işlev görmeli.

Felsefe akıl değildir; akıl öğrenilen bir şeydir. Felsefe, akıldan çok bir problemi görebilmek demektir. Problem ise, imgeyle gösterilemez; yan yana getirilen imgelerle de. İmgeci şiirin, bir problemi gösteremeyişinin nedeni de budur bence. Problem hikâye demektir. Dolayısıyla, problemin gösterilmesi teknik bakımdan hikâyeyi gerektirir. Ancak, şiirdeki hikâye, hikâyedeki hikâye değildir. Şiirdeki hikâye, imgeler arasında neden-sonuç ilişkisi kurularak gerçekleştirilen bir hikâyedir.

Şiirle hayal, imgeyle rüya arasındaki farkın ne olduğu meselesine gelince... Tabii burada Hegel'i anımsamak gerekiyor. Hegel, estetikle ilgili olarak, doğadaki güzelle sanattaki güzel arasında bir ayrım yapar. Estetik veya sanatsal güzelin, insanın yarattığı güzel olduğunu, doğadaki güzelin sanatsal bir güzel olmadığını dile getirir Hegel. Şimdi, Hegel'in ayrımını izleyerek söylersek, hayal ve rüya doğayla ilgili kategoriler; şiir ve imge ise, insanın yarattığı bir üründür.

7. İnsanı hedefleyen, insana dayalı tüketimi hedefleyen hiçbir buluş insansız işe yaramıyor! Şimdi, bu durumda can alıcı soru/sorun şu: Felsefe-teknoloji-insan ekseninden bakınca şiir nereye akacak? Felsefe, felsefi şiir o eksenin içinde insanı önceleyeceğine göre, "aporia" daha da derinleşmeyecek mi? Nasıl direnecek şiir, insan ve anlam, teknolojinin ve zamanın hızına?

Yanıt: Ben, şiirin durumunu, insanın ortaya koyduğu diğer başarılara göre değerlendirme eğiliminde değilim. İnsan,

tabii, ortaya koyduğu başarılardan etkilenen, yaşamını ve koşullarını bu başarılara göre yeniden düzenleyip yaşama olanağı bulan bir varlık. Şiir de, insanın ortaya koyduğu başarılardan biridir ve nesnesi insanın varoluş durumudur. Ben, şiirin, tarihsel nitelikli bir başarı değil, ontolojik nitelikli bir başarı olduğunu düşünüyorum. Tabii, bir şairin diğer bir şaire göre başarısı, elbette tarihsellikle ıralanan bir başarıdır ama şiirin kendisi, insanın ortaya koyduğu ontolojik bir başarıdır ve onun ontik durumuyla bağlantılıdır. Bilindiği gibi, tarihsel olan, değişebilir olanı dile getirir, ontolojik olan ise, değişmez olanı. Bu bağlamda, şiirin tıkanması veya "teknolojinin hızına" ayak uyduramaması demek, şairin, söz konusu dönemde, insanın yüz yüze geldiği aporia durumunu kavramamasıyla ilgilidir, şiirin bitmesiyle değil. Hız meselesi, bir 20. yüzyıl hastalığıdır. Şiirin tinsel evrenindeyse hız değil yavaşlık söz konusudur.

8. Diyalektik düşüncenin kaynağı çelişkilerdir diye bilinir. Yeni çatışma, düşünceyle duygu arasında, insanın derinliklerine çekilerek mi yaşanacak? Şu dizeler; *"Varoluşuma doğru kendimi büyütürken / tenimde unutkanlığa biriken ruhum / çökeliyor içimin derinliklerine / paslı bir iğneyle dikilen çukur"*, şiir kişisinin sarsıcı uyarısıdır. İnsanı yeniden şiire sokulabilmesi için, memba, kaynak, zedelenmiş kimlik, yaralanmış ruh, yani "iç" mi olacak?

Yanıt: Pavese'nin bir sözü vardır, "aslolanın yaşantı değil, iç yaşantıdır" diye. İzlenimcilik veya natüralizm, buna gerçekçiliği de ekleyebiliriz, insanı iç yaşantıdan çok, yaşantıdan hareketle betimleyerek dile getirir. Ve öyle yapmak istemiştir. Şiir için, dışardan baktığımızda olup biteni göremeyiz; olup bitene nüfuz edemeyiz. İnsan içsel bir varlıktır ve şiir için aslolan iç dünyadır. Dolayısıyla, insanı anlatabilmek için, onun iç dünyasını da anlatmamız gerekir. Psikanalizden öğrendiklerimiz hesaba katarsak, içsel kavramı, hafıza kavramıyla birlikte, bilinç ve bilinçaltı kavramlarını da içerir. Bu bağlamda içsel olan, başımıza gelenlerin etkisini taşımak, bu etkiyi benzer durumlarda hep hissetmek anlamına

da gelir. Şimdi, burada çok önemli bir problem daha var. Bu problem, sadece Türk şiiri ortamında değil, Türk edebiyatı ortamında da yaygın olan bir kanıyı, anlayışı dile getirir aynı zamanda. Bu anlayış, bir kişinin içsel dünyasının olabilmesi için onun öncelikli olarak birey olması gerektiğini dile getirir ve birey olmuşluğu da kentli olabilmiş olmaya bağlar. Bunlar kentsoylulukla çok bağlantılı bir durumu dile getirmektedir. Evet, roman kentsoylulukla ortaya çıkar ama şiir değil. Felsefi şiir için önemli olan sorulardan biri şudur: Yoksul insanların veya yönetilen sınıflara mensup kişilerin iç dünyası yok mudur? Yoksulların veya mahvolmuşların içsel dünyası yok mudur? Bu durumda içerlemek kavramı veya fenomeni nasıl açıklanabilir? Yoksulların veya mahvolmuşların iç dünyası anlatılamaz mı? Bu, felsefi şiirin temel kaygılarından biridir.

9. Bir ayağı Antik Yunan felsefesine basan, diğer ayağı da teknolojik bugüne basan şiir anlayışın, "modernist şiire" karşı "felsefi şiir"i savunuyor. Şiir-mistisizm-modernizm üçgeninde sıkışan insan algısı nasıl okunacak? Modernist şiirin karşısında olduğunu beyan ediyorsun üstelik! Felsefe-mistisizm-modernizm üçgeninde sıkışıp kalma tehlikesi nasıl açıklanacak, nasıl aşılacak?

Yanıt: Şimdi, bir şeyi açıkça ifade etmek gerekiyor: Modernist şiir başarılı olamamıştır. Hem kendi vatanında, hem Türk şiir ortamında, hem de bizim yersiz-yurtsuzluğumuz bakımından. Kendi vatanında 20. yüzyılla biter modernist şiir, dolayısıyla bir devamlılık oluşturamaz... Kendi vatanında oluşan devamlılık ise dikkat çekici değildir. Bizdeki takipçilerinin bile dikkatini çekmemiştir. Yapılan atıflar sadece 19. yüzyılın üç şairinedir. Kimse, 1945 sonrası Fransız şiirine atıfta bulunmaz. Denilebilir ki, modernist şiirden, "somut şiir" hayaleti kaldı geriye. Modernist şiirin, Türk şiiri ortamındaki en güçlü takipçileri de, burada yaşayan insanların duyuş ve düşünüşlerini, başlarına gelenleri anlatamamaktadırlar şiirlerinde. Yoksulluk-mistisizm-modernizm üçgenin-

de sıkışan insanın dünya algısını bu şiirde görmek mümkün olamadı. Bizim yersiz-yurtsuzluğumuzu anlatmak, bu şiirde değer kaybına yol açıyor. Kaldı ki, hem manifesto yayınlayıp hem de Mallarmé'ye bağlılığı dile getirmek, modernist zihniyete ait veya onunla ilintili bir edim hiç değil.

10. "Felsefi şiir" önermesi, Antik Yunan'dan bugüne, Platon'da şairin siteden kovulması bilgisi ile Şuara suresindeki, şairlerin sapkın ilan edilişi arasındaki çile benzerliğini de içeriyor.

Yanıt: İtiraf etmek isterim ki; çile benzerliği ifadesi içime işledi... Platon veya Şuara suresinin işaret ettiği mesele, temelde ahlakla ilgili bir meseledir. Şairin de, diğer vatandaşlar gibi ahlaklı olması gerektiğini dile getirir bu mesele. Tabii ahlaksızlık, bir itikatsızlık biçimi olarak ortaya çıkan bir durum.. Yaptığı ahlaksızlıkların arkasında durabilen bir "şair" de yok; eskiden de yoktu, bugün de yok. Ahlaksızlık edimleri, yaygın olarak gizleme edimlerinin arkasında gerçekleştiriliyor. Karda yürüyüp izini belli etmeme tarzında... İtikatsızlık derken kastettiğim bu. Bu iki yüzlülük ahlakına, sadece Platon ve Şuara suresi değil, Karl Marx da dikkati çeker *Komünist Manifesto*'da. Burjuvazi der Marx, iktidarından bir parmak bal verme vaadi karşılığında, şairleri de kendisinin ücretli hizmetlisi durumuna getirir. Yeni kuşak için de, belki bugün olup bitmekte olan bu.

İkincisi; düşüncenin veya medeniyetin gelişimindeki devamlılık fenomeniyle ilgili... Düşüncenin ve medeniyetin gelişimindeki devamlılık fikri veya fenomeni dikkate alınmazsa veya devredışı bırakılırsa, sürekli olarak ilkel bir düzlemde bulunuyoruz demektir. Şimdi, Platon'un dönemindeki şairlerle ilgili (ama şairlikle değil) ortaya koyduğu problem, Aristoteles tarafından aşılır. Aristoteles'in, *Poetika*'da, trajik şiir ile komedya arasında yaptığı ayrım ve trajik şiire katharsis kavramıyla yüklediği olumluluk, Platon'un işaret ettiği problemi aşmaya yöneliktir. Benzer bir durum, Şuara suresi için de söz konusudur. Şuara suresinin şairlerin

edimlerine ilişkin bölümünü, Molla Camî'nin, bu bölümün niyetiyle ilgili yorumundan bağımsız düşünemeyiz; medeniyet düşüncesindeki devamlılık fikri gereği. Şöyle der, Molla Camî; okuyorum: "Ulu Tanrı'nın Kur'ân'ın mucizeli sözleri hakkında 'Bu şair sözü değildir' buyurmak suretiyle onu şiir bulaşığından temizlemiş olması ve onun gönderildiği Tanrısal yerin bayrağını taşıyan peygamberi 'Belki o şairdir' gibi bir iftiradan korunmak için 'Biz ona şiir öğretmedik, ona şiir yaraşmaz' sözüyle en yüksek bir mertebeye yüceltmesi, şiirin kendi benliğinde çirkin bir şey olduğuna ve şairlerin de ölçülü söz söylemelerinden dolayı Tanrı katında suçlu düşeceklerini anlatmak için değildir. Bu işaretler ancak bazı kısa görüşlülerin Kur'ân'daki yüksek nazım ve ahengi şiir sanmaları ve pek ileri giden bazı inatçıların Peygamber'in değerini küçültmek için onu şairler zümresinden saymamaları düşüncesiyledir. Bu, belki şiirin mevkiinin yüksekliğini, sihirler yaratan şairlerin mertebelerinin yüceliğini göstermek için en açık bir delildir." Molla Camî'nin bu yorumu yeterli görünmektedir bana. Çünkü, diğer durum, Camî'nin şairliğini dikkate almamak anlamına gelir ki, böyle bir hadden yoksunuz.

11. Dünyada ve ülkemizde her şairin özel serüveninde otorite mağduriyeti az çok yer tutarken, (Örneğin, senin, *Suçumuz İnsan Olmak* romanını okuduğunuz için beş gün okuldan uzaklaştırılışın) yaşamdaki "çıkmazı" dert edinmişlik kara mizah sayılmaz mı?

Yanıt: Bu, tabii poetik bir mesele... Şiirin neyi problem edinmesi gerektiği, bugün şiirin önemli problemlerinden biri... Ama dünyayı nereden algıladığımızla da ilgili. Türk şiir ortamında, roman ve öyküde olduğu gibi, sosyolojik bir algı söz konusudur. İnsandan çok, insanın toplumsal gelişimi, yani teknolojik gelişim ile toplumsal değişim önemli görülür. Felsefi şiir, bu sosyolojik düşünüş biçiminin karşısında yer almaktadır. Bize yapılanları unutmamız mı gerekiyor. Bu mümkün olsa da keşke unutsak, hafıza bizi uyarmasa. Evet

kara mizah; ama kara mizah da, trajik olanın politikleştirilmesi, karşı tarafa, geri tepen silah haline getirilmesi değil midir.

12. Güncellik; realite, toplumsal-bireysel gerçeklik (rasyonalizm) yalın ve sıradan, sade (doğal) anlatım, Yücel Kayıran şiirinin önemli, hatta en önemli yönüdür. Söyleminin gücü de oradan gelmekte; yaşamı tüm çıplaklığıyla şiirsel nesne (obje) kılabilmesi. Olay, kişi, yer, zaman adları, adamaları da bu savı besliyor. Politik-ideolojik söylem tümüyle dışlamak, yadsımak, felsefi, varoluşsal çelişkiyi de barındırmaz mı? Aldığımız nefeste bile politika tozları poetika polenlerinden daha çok olduğuna göre?..

Yanıt: Şairin amacı sadece politik olanı göstermek değildir. Sadece politik olanı göstermek ideolojik bir kaygıdır. Bu durumda, şair, yaygın olarak kendi zihnindeki politik veya ideolojik özellikleri dile getirmektedir. Başka şairler için bir şey söyleyemem ama, felsefi şiir için önemli olan insanı yaşadığı çağın koşulları içinde çıkmazla yüz yüze geldiği durumu göstermektir. Bu, insanı, onu çıkmaza götüren sınıfsal çelişkiler içinde göstermek anlamına gelir. Bu, bence çok politik bir durum... Çünkü, sınıfsal çelişkilerin olduğu bir dünyada, şiirin tinsel evrenindeki dünyada, sınıfsal çelişki yok ise, o şiir egemen sınıfların ideolojisi dile getiren bir şiirdir. Felsefi şiirin temel kaygılarından biri, insanı kendi bütünlüğü içinde göstermektir. Politik veya toplumsal olanla bireysel olan iç içedir. Felsefi şiirin amacı, bunu öznenin iç yaşantısı veya ruhani dünyası içinden göstermektir. Politik olanı, politik olmayan bir dille dile getirmek de denilebilir buna. Ama benim için temeldeki mesele şu... –izm olarak ideolojiler, insanı değil belli bir insan tasarımın dile getirirler. İşte, milliyetçi ideoloji "milliyetçi insan tasarımını", İslamcı ideoloji "İslamcı insan tasarımını", sosyalist ideoloji "sosyalist insan tasarımını"... Bu tasarımların ortak yönü, insanın neliğini değil insanın nasıl olması gerektiğini dile getirmelerindedir. Şimdi,

bu ideolojilerden birine bağlanmış bir şair de, o ideolojinin insan tasarımına, dünya algısına göre şiir yazmaktadır. Benim için önemli olan, insan tasarımları değil, insanın bugün içinde yaşadığımız çağın koşullarında ne gibi bir çıkmazla yüz yüze kaldığının gösterilmesidir.

Adama meselesine gelince... İthaf etmek, kutsallaştırmak anlamına gelir. Dünya dediğimiz, kaybettiklerimizin ruhani ağırlığından, anılarından, onlara borçlarımızdan oluşan bir şeydir. Yoksa, dünya terimi yeryüzü anlamından başka bir şey değil. Bu bakımdan, bana göre, ithaf dünyanın kutsallaştırılmasıdır. Veraset duygusu bakımından, ithaf, benim vazgeçemeyeceğim bir edim.

13. Yeni yüzyılda manifesto kavramı anlamını yitirecek gibi! Modern ötesi koşullar, araçlar, (argümanlar) yeni arayışları dayatacak. Bir "hal şairi" olarak yeni zaman-manifesto bağlantısını nasıl yorumluyorsun? Manifesto bir sınırlama mıdır? Bir tür sınır belirleme, yön, yöntem ve amaç gösterme? Hedef dayatma? "Felsefi Şiir", bir manifesto değil. Sadece yazılmış ya da yazılmakta olan bir şiirin, süreğenin adı mı?

Yanıt: Manifestolar, bilindiği gibi Batı referanslıdır ve 19. yüzyılın kaygılarını taşımaktadır. Bilindiği gibi, manifestolar, modernist hareketin şiar bayrağıdır. Bunun temelinde ise, 19. yüzyılın Fransız şiirinden gelen, açıkça telaffuz edilmemiş olmakla birlikte, şiirin bilimselleştirilmesi ve laikleştirilmesi anlayışı yer almakta. Şiirin bilimselleştirilmesi derken kastettiğim, şiirin yazılma süreci ile bu süreçte ortaya çıkan şiirin gözlemlenebilir hale getirilmesi ve herkes tarafından performansla "üretilir" hale getirilmesidir. Burada, şiirin yazılma sürecinin bilimselleştirilesi girişimi vardır. İşte, şiirin, kelimelerin bir torbanın içinden rasgele çekilerek yazılabileceğini savunan Dadaist anlayış gibi... Şiirin laikleştirilmesi derken de kastettiğim, ruhsal ve metafizik olanın şiirden arındırılması çabasıdır. Bu anlayış, aslında 19. yüzyıl pozitivizmiyle çok bağlantılıdır. Dolayısıyla söz konusu ma-

nifestolar, şiirin, insanın varlık durumundan arındırılması yönünde girişimler olmuşlardır ve şiirin metafizikten arındırılmasını dile getirirler. Manifesto kavramının totaliter bir tarafı vardır; iki bakımdan. Birincisi; kendiden öncekileri külliyen reddi dile getirir manifesto. İkincisi ise; ilkiyle bağlantılı olarak, herkesin kendi tarzıyla yazmasını dile getirir; dolayısıyla çoğulculuğa yönelik bir düşmanlık mantığıyla ıralıdır manifestolar veya bu tip metinler. Bu nedenlerle, felsefi şiir için, manifesto nitelemesinde bulunmuyorum; manifesto mantığı açısından öyle değerlendirilebilir olmasına rağmen.

14. Felsefe şiiri dehlizlerden süzmeli dense yanlış mı olur? Zira, felsefe-şiir örtüşmelerini yaşamdan yana bir şans saymak ne şiire ne de felsefeye zarar verir, değil mi? Ne dersin?

Yanıt: Felsefenin kazandırdığı temel tutumlardan biri sağın olmaktır. Şiir kültürünü hesaba kattığımızda, buna, gereksiz olanı elemek de denilebilir. Bu, benim, önceki kuşaklardan öğrendiğim, "kendi şiirinin eleştirmeni olamayan şair olamaz" yargısıyla da bakışımlıdır. Ama, "felsefi şiir, dehlizlerden süzme bir şiir" tarifinin içime işlediğini itiraf etmeliyim. Daha önce, benzer bir betimlemeyi Adnan Satıcı yapmıştı; *Beni Hiç Göremezsin*'in henüz yayımlandığı günlerde. "Yücel", demişti, "duygu dediğimiz ergimiş ruh çeliğini donduktan sonra dövmek gereğine inanmıştır." Burada bir ayrıma dikkat çekmek isterim. Felsefi şiir, felsefe-şiir örtüşmesini ileri süren veya dile getiren bir şiir anlayışı değil. Felsefeyle şiir örtüşebilir mi, doğrusu bu çok farklı bir sorun ve felsefi şiirin sorunu da değil. Bana göre, temellendirilebilir bir ileri sürüm de değil. Belki, felsefi –izmlere göre yazılan şiirler söz konusu olabilir, ama bu şiirlerin de, söz konusu felsefi –izmle örtüştüğü anlamına gelmez. Felsefi şiir için önemli olan, şairin dünyayı nasıl algıladığıdır. Dünyayı belli bir ideolojiye veya kendi kişisel çıkarlarımıza göre mi algılıyoruz, yoksa dünyada olup bitenin neliğine göre mi? Ve şiir bunlardan hangisinin ürünü?

15. Doğaçlama bir ürün, Yücel Kayıran'ın şiiri. Yalın söylem meramını doğrudan ifade etme yöntemi gibi. Çalışılmış bir üründen çok içtenliği korumaya gayret etmiş bir ürün var okurun karşısında. Bu saptama ışığında, felsefi kaygı en baştan gözetilmiştir denebilir mi? Yeni bir biçem (stil) ya da söyleyiş yöntemidir diyebilir miyiz buna?

Yanıt: Kısa yoldan söylemek gerekirse, yalınlık dürüstlükle ilgilidir; dahası, yalınlık, dürüstlükle aynı türdendir. Hem mizaç bakımından, hem de şiirin meydana gelme süreci bakımından. Süsleme ve dolambaçlı ifade tarzı, mizaç bakımından, kendini yalanla kuran, karda yürüyüp izini belli etmeyen kişilik tarzıyla çok bağlantılı bir şeydir. Olan bir derdiniz varsa, varolanı doğrudan dile getirirsiniz. Eğer bir derdiniz yoksa, varolan bir şey yoksa, o zaman temel kaygı, kendini bir derdi varmış gibi göstermek oluyor. Bu da, lafı dolaştırmaya, süslemeye yol açıyor. Canı yanan kişinin, söylediği sözü süslemeye vakti yoktur. Bununla birlikte, felsefi kaygı, şiirin söyleyişinde değil ama, şiirin tinsel evreninde konuşan öznenin dünyayı algılayış tarzında belirleyici, denilebilir.

16. Gelenek, şiirin, sanatın "dünkü zaman" dilimine bağlanmış parçasıdır. Her sanatçının gelenek karşısında iki seçeneği vardır; bir ondan yararlanmak, iki ona biat etmek, bağlanmak. Elli yıl önce ile elli yıl sonra arasındaki soyut (sanal) köprüye bakılacak olursa, Yücel Kayıran nerede hisseder kendini? Ya da nerede hissetmek daha iyi gelecektir, kendini, trajedisini, şiirini, felsefesini? Geleneğin hangi yönünü barındırmak ister şiirinin bünyesinde?

Yanıt: Tabii, ancak varolan hakkında konuşabiliriz; gelecek hakkında konuşmanın bilgisel zemini yok. Geleceği tasarlayamayız da. Ancak yapabileceklerimizin planını yapabiliriz, amaçlarımızı tasarlayabiliriz. Bu planların istediğimiz gibi gerçekleşmesi de, çoğu zaman bizim elimizde değil.

Hatta, yapıp etmelerimizin doğru algılanması da bizim elimizde değil. Ben zamanı, modern dönem, geleneksel dönem diye ayıramıyorum. Bugün dünya, *Komünist Manifesto*'dan önceki döneme döndü. Bu nedenle, tarihin, modern ve gelenek kavramlarıyla ikiye yarılması, bana, çok şizofrenik geliyor. Önceki veya öteki şairle ve onun şiiriyle kurulan ilişki, bir duygudaşlık ilişkisidir. Geçmişte veya bugün galip gelenlerle veya bu türden ilişkiler-bağlantılar içinde olanlarla yazgım gereği duygudaşlık ilişkisi kurabilecek bir durumda değilim. Estetikten çok etik bakımdan kendime yakın olan şairleri daha çok seviyorum. Mesela, Karacaoğlan'ı değil, Pir Sultan Abdal'ı veya Mahzuni Şerif'i seviyorum. Şairlik acıma duygusuyla, rikkatle ilgilidir. Galip olma duygusuyla değil, mağlup olma duygusuyla ilgilidir. Benjamin'in söylediği gibi, önemli olan tarihin havını tersine taramaktır.

17. Şair, sokaktan geçen biri, yurttaş Yücel Kayıran olarak, gününü-geceni, çalışmanı nasıl programlayıp verimliliğe dönüştürüyorsun? Nasıl yazıyorsun, nasıl yaşıyorsun?

Yanıt: Kendi geriliminden beslenen biriyim. Şiirin geldiği dönemler, dünyadan kopuyorum. Önce bir algılama durumu söz konusu; sonra algıladığım şeyi betimliyorum. Algılama derken fiziksel bir durumdan söz etmiyorum. Duymakla, hissetmekle ilgili bir durumdan söz ediyorum. Şairlik duymakla ilgili bir şeydir. Eğer sesi, bir başka şairden almamış iseniz ve söylemsel olarak bir başka şairi takip etmiyorsanız, sesiniz ve söyleminiz doğuştan gelmiyor, zamanla, elemeyle oluşuyor. Hayır, bu ses bana ait değil veya yapmak istediğim bu değil, diyerek yazdığınız şiirle kendi varoluşunuz arasında bir özdeşlik ilişkisi aramanın sonucunda oluşuyor veya bende böyle oldu. Yazı, iki şiir arasındaki süreci düzenleme işlevi görüyor belki. Kendi görmediğim bir problem hakkında yazmam. Yazı da, çoğu zaman kolay ilerlemez. Yazı ile düzenlilik arasındaki ilişki, bir yazının bir başka yazıyı oluşturacak problemlere yol açmasında ortaya çıkıyor. Bu sefer

o probleme ilişkin de yazıyorsunuz. Bunun gibi, bazı şiirler, birbirini yazdırıyor; bazı şiirler de, sizi durduruyor ve ikinci bir şiir için bir süre geçmesine yol açıyor. Sadece sabahları yazıyorum; diğer vakitlerde not aldığım olmuştur ama asıl metin sabahları çıkıyor ortaya. Masama oturmadığım sabahları, sanki bir başka dünyaya fırlatılmış gibi oluyorum. Nihayetinde evde yaşıyorum. İnsanın hayatı, ev hayatıdır zaten.

kitap-lık, Sayı 93, Nisan 2006

Yücel Kayıran'la Felsefi Şiir Poetikası Üzerine Söyleşi

Murat Kuruş

I- Sizce felsefe- edebiyat ilişkisi hangi şekilde anlaşılmalıdır?

Yanıt: Türk şiir ortamının temel paranoyalarından birini dile getirmekte bu soru. Kısa yoldan söylersek, bu paranoya, felsefenin edebiyatı öldürdüğü yönündeki önyargıdır. Bu, aslında bir tür felsefe düşmanlığıdır. Yaygın kanı felsefe düşmanlığının din üzerinden yapıldığını dile getirir. Oysa edebiyat ortamındaki felsefeye karşı düşmanlık belli bir edebiyat tasarımı üzerinden yapılmaktadır. Felsefe edebiyatı öldürür, felsefeden uzak dur! Bu önyargının kökeninde edebiyatın doğuştan gelen bir yetiye dayandığı, felsefeninse sonradan öğrenilen bir şey olduğu anlayışı vardır aslında. Öğrenilen şey, doğuştan geleni öldürür diye yanlış bir anlayış bu. Lisede okuduğum yıllarda okuduğum bir söz vardı: Felsefe bilmeden iyi edebiyatçı olmaz, diye. Felsefe, bize olup bitene nasıl bakacağımızı öğretir. İnsanın içinde bulunduğu durumu doğru algılamamızı sağlar. Problemi görmemizi, dolayısıyla tali olanla zaman kaybetmememizi sağlar. Problemi görebilmek doğuştan gelen bir şey değil, öğrenilen bir şeydir ve bu da ancak felsefeyle öğrenilen bir şeydir. Felsefenin edebiyatla ilişkisi bana göre ancak bu bağlamda olanaklıdır. Herhangi bir filozofun bir anlayışına göre metin yazmak veya bir felsefe metninden alıntılar yapmak, felsefe-edebiyat ilişkisi değildir.

2- "Felsefi Şiir" oluştururken felsefe biliminin terimsel kelimelerinden yararlanılması gerekli midir?

Yanıt: Öncelikle söylemek gerekirse, felsefe bir bilim değildir veya ben felsefenin bir bilim olduğunu düşünenlerden değilim. Sorunun problemine gelince... Şiir kelimelerle de yazılır, kavramlarla da... Şiirin sadece kelimelerle yazıldığını, kavramlarla şiir yazılamayacağını her fırsatta dile getiren kimi şairler bile şiirlerini kavramlardan arındıramamışlardır. Zaman, aşk, gizem ve çöl gibi... Şimdi, gizem kelimesi, gizemli bir durumu göstermiyorsa, şiir için bir kavramdır. Gizem kelimesini kullanmakla, gizemli bir durum gösterilmiş olmuyor çünkü. Şiirde konuşan öznenin belleğinde karşılığı olmayan bir kelime terim ve kavram işlevi görür. Deneyime işaret etmeyen kelimenin içi boştur ve içi boş bir kelime ise şiir için, kavram ve terimden başka bir şey değildir. Burada önemli olan, şiirde kullanılan kavramın, söz konusu şiirde konuşan öznenin tecrübe ve problem dünyasına işaret edip etmediğidir. Kaldı ki, bir şiirin felsefi olup olmamasını sağlayan şey, o şiirin felsefi terimlerle yazılıp yazılmadığı değildir. Felsefi şiir anlayışı, şiirin felsefi terimlerle yazılması gerektiğini dile getiren bir şiir anlayışı değil. Felsefi şiir, insanın yaşadığı çağın koşulları içinde yüz yüze geldiği problemi gösteren bir şiirdir. Bu problemi yaşarken insanın içinde bulunduğu varoluş durumunu gösteren bir şiirdir felsefi şiir.

3- "Felsefi" kelimesini ideoloji kavramından farklı görüyorsunuz. Bu bağlamda ideolojik yönleri şiirlerinin önüne geçmiş olan kişilerin şairliği artık sorgulanmalı mıdır? Örneğin Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet?

Yanıt: Felsefe ideoloji değildir. Bir şairin ideolojik bir kimliğinin olması başka bir şeydir, ideolojik şiir yazması başka bir şey. İdeolojik bir kimliği vardır ama, ideolojik bir şiir yazmıyor olabilir. Tersi de söz konusu olabilir. İdeolojik

bir şiir yazarken ideolojik bir kimliği olmayabilir. Bir şairin ideolojik kimliğinin şiirinin önüne geçmesi, o şairin şiirini ideolojik kılmaz. Nitekim benim de benimsediğim içinde yer aldığım bir ideoloji olabilir. Ama bütün bunların ötesinde beni ilgilendiren, benim Türk şiiri içinde yüz yüze geldiğim problemdir. Benim gördüğüm şey, Türk şiirinin 60'lı yılların sonundan itibaren bir krize sürüklenmiş olmasıdır. Bu krizin başlangıç yılları ile şiirin ideolojiyle yaygın bir tarzda temas kurmaya başlaması birbiriyle bakışımlıdır. Ve bana göre bu temas başarılı olamamıştır ve Türk şiirinin 70'li yıllarda krize sürüklenmesini derinleştirmiştir. Dahası o dönemin şairleri de, bu krizi atlatmayı başaramamışlardır. Kanımca, krizin nedenlerini de görebilmiş değillerdi. Benim yüz yüze geldiğim ve aşmaya çalıştığım problemlerden biri bu.

4- Sizce günümüz şiiri kendine bir yol mu arıyor? Felsefi şiirin "Araf" şiiri olduğunu söyleyebilir miyiz?

Yanıt: Felsefi şiir, poetikanın Araf'ta olduğunu mu dile getiriyor, bu ayrı bir sorun. Ama felsefi şiir, Araf'ta olanın şiiridir. İnsani değerlere itikadı olan insan, bu dünyada Araf'ta olan insandır. Etik değerleri, insanın başarılarını çıkarı uğruna ihlal eden veya çiğneyen kişi için zaten herhangi ruhani bir sorun yok. Evet, günümüz şiiri bir yol ayrımında ve kendine bir yol arıyor. Bu yol ayrımı, insanın varlık durumunu, onun Araf'taki halini dile getiren felsefi şiirle, bu şiire karşı bir cephe kurmaya çalışan insanı arzuya indirgeyen şiirle Hilmi Yavuz'un şiirini söylemsel olarak takip eden şiirdir.

5- Çoğu aydın, şairlerin sisteme ters kişiler olduğundan bahsederken siz, "devletin ideolojik aygıtlarının öznesidir" diyorsunuz. Bunun sebebi nedir, bu durumun anamolileri var mıdır, mümkünse örnekleyerek biraz açabilir misiniz?

Yanıt: Benim edebiyatla tanıştığım yıllarda, evet kemale ermiş şairlerin iktidarla sorunları vardı veya alışverişi yoktu.

Ama 1950'li yıllarda doğan şairlerde durum farklılaşmıştır. Bu kuşaktan gelen şairler yaygın olarak iktidarın ve devletin ideolojik aygıtlarının öznesidir. İktidar veya devletin ideolojik aygıtları derken, bugün artık sadece devlet aygıtlarını anlayamayız. Althusser'in 60'lı yıllarda devlet aygıtı dediği ideolojik aygıtların işlevini büyük ölçüde reklam şirketleri yerine getirmektedir. Orada da büyük ölçüde, kendilerini 80'li yılların şairleri olarak adlandıran şairleri çalışmıştır, çalışmaktadır. Televizyonda izlediğimiz reklam metinleri bize sömürünün olmadığı bir dünyayı anlatmıyor herhalde. Ve işin trajikomik yanı, bu reklam metinlerini, kendini bir şekilde "solcu" olarak tanımlamış veya oradan geldiğini ileri süren şairlerin yazıyor olmasıdır.

6- Felsefi şiir, bazı yönleriyle bize postmodernizm ve oryantalizm çerçevesi içerisinde göründü. Felsefi şiir bu kavramlarla nasıl bir ilişki içerisindedir?

Yanıt: Beni ilgilendiren, benim içinde bulunduğum çağın koşullarında yüz yüze geldiğim problemler. Ben bu problemlerden hareketle şiirimi yazıyorum, düşünmeye çalışıyorum. Bu problemlerden hareketle kavramlarımı oluşturuyorum. Postmodernizm ve oryantalizm kavramları bizim yüz yüze geldiğimiz problemlerden türetilmiş kavramlar değil. Amerikalıların yaşadığı durumlardan türetilmiş kavramlar bunlar.

7- Kadın arzusu, aşk gibi konuların felsefi şiir içerisindeki yeri neresidir? Bu şiir, sadece isteme ve duyguyu dile getiren, durumlara dıştan bakabilecek altyapıya sahip olmayan şiire nasıl bakar? Felsefi şiir; tenin arzusunu değil, sırf duygunun durumunu da değil, düşünme sorgulama yolunda giderkenki trafik kazasının duygusal dökümüdür, diyebilir miyiz?

Yanıt: Benim için önemli olan arzu veya aşk değil. Arzunun veya aşkın insana ne yaptığıdır. Felsefi şiir metninde

de dile getirilen temelde bu problemdir. Bu bakımdan trafik kazası benzetmesinin içime işlediğini itiraf etmeliyim.

8- "Her destansı dönemden sonra, o destansı dönemin sorguya çekildiği bir dönem gelmiştir," diyorsunuz. Sizce günümüz şiiri hangi destanı sorguluyor veya felsefi şiir hangi destanı sorgulama zamanının geldiğini dile getirir? Ayrıca bu sözünüz, daha önce belirttiğiniz "şairlerin sisteme ters olmadığı" görüşüyle çelişmiyor mu?

Yanıt: İzin verin. Sorunuzda anakronik bir durum var. "Şairlerin sisteme ters olmama" yargısı belli bir döneme, 80'li yıllara işaret etmek için ileri sürülmüş bir yargı. Yukarıda, beşinci soruya verdiğim yanıtta işaret ettiğim bir durumla ilgili. Yoksa genel bir yargı değil. Felsefi şiir hangi destansı dönemi sorguluyor sorusuna gelince.. 'Şimdilik şu kadarını söyleyebilirim. Tanzimat'tan bu yana, Türkiye toplumu destansı bir önemi yaşıyor. Ben bu dönemin 90'lı yıllarda bittiği kanısındayım. 90'lı yıllarla birlikte başlayan yeni bir dönem söz konusu ve bunun adı henüz konmadı. Şimdilik bu kadar...

9- Felsefi şiirde sınıf çelişkisi ne demektir?

Yanıt: Soru açık değil. Bununla birlikte şunları söyleyebilirim. Sınıf çelişkisi kavramı, bilindiği gibi Marx'a ait. Sadece neliği olan bir kavram değil sınıf çelişkisi. Tarihsel alandaki bir durumu dile getiren, bu durumun gerilimini ve dinamiklerini de açıklayan bir kavram. Marx, felsefi şiirin temel referansını oluşturan filozoflardan biridir. Sınıf çelişkisi, çağımızın koşulları içinde insanın bulunduğu durumu dile getiren bir kavram. Felsefi şiir açısından önemli olan, şiirde sınıf çelişkisinin ne oranda gösterilip ne oranda gösterilemediği problemidir. Bir şairin, sınıf çelişkisinin varlığına ve bu sınıflardan birinin tarihin öznesi olduğuna inanması ve bu

öznenin haklılığını dile getirmesi başka bir şeydir, o öznenin içinde bulunduğu bu çelişki durumunu göstermesi başka bir şey. Birinci durumun örnekleri oldukça mevcuttur Türk şiirinde. 70'li yılların toplumcu şiiri buna örnek olarak verilebilir. Bu tür bir şiir benim ideolojik şiir dediğim bir şiir oluyor. Bu tür şiirde, sınıf çelişkisi gösterilememiştir. Böyle bir kaygısı da olmamıştır aslında. Ama belli bir sınıfın, işçi sınıfının veya bu sınıf anlayışının dünya görüşü dile getirilmiştir. Sadece toplumcu şiir değil, İslamcı şiir de bu türden bir şiirdir. Ama asıl önemli olan, kişilerin içinde bulundukları sınıfsal çelişkidir ve sınıf çelişkisinin insana ne yaptığıdır. Sınıf çelişkisi gerilimi içinde insan ne durumdadır, önemli olan bunun gösterilmesidir. Bunun ise, şimdiye kadar üzerinde durulmamıştır. Biraz daha açmak gerekirse, kastettiğim şu: Şiirde konuşan özne veya anlatıcı-ben, şiirin tinsel evreninde hangi çelişkiler içinde bulunmaktadır. Hangi gerilimin, hangi çelişkinin içinden konuşmaktadır. Bu gerilim, ideolojik değil, temelde sınıfsal çelişkilerdir. Ve insanı bu çelişkide ve onun geriliminde göstermek felsefi şiirin temel ilkelerindendir. Ancak, kaçırılan bir şey var; sınıf çelişkisinin yarattığı duygusal gerilim, bugün yaygın olarak kültürel, psikolojik ve ayrımcılık duyguları olarak ortaya çıkmaktadır.

10- Kierkegaard, siz de biliyorsunuz ki, felsefeye yeni bir soluk getirmişti. O, felsefeyi siyasi boyuttan çekip insanın varlığı sorunsalına getirmiştir. Felsefi şiir, Kierkegaard'ın açılışını yaptığı düşünülen "varoluşçuluk"un şiirdeki yansıması mıdır?

Yanıt: Öncelikle söylemek gerekirse, ben varoluşçuluk terimini değil, varoluş felsefesi ifadesini tercih ettiğimi söylemeliyim. Varoluşçuluk terimi belki sadece Sartre bağlamında kullanılabilir. Ama Heidegger ve Karl Jaspers söz konusu olduğunda kullanılacak terim varoluş felsefesidir. Bu filozofların yaptığı bir izm değil çünkü. Soruya gelince, 19. yüzyıl, bir ölçüde de 20. yüzyıl felsefi –izmler dönemiydi.

Dolayısıyla, felsefede ortaya çıkan –izmler sadece toplumsal kitlelerde değil aynı zamanda sanat ve edebiyat üzerinde de etkileyici olmuştur. Almanya'da felsefe yapılıyor, Fransa'da sanat ve edebiyata aktarılıyordu. Roman ve resim sanatında kısa süren yeniliklerin birbiri ardı sıra ortaya çıkmasında felsefi –izmlerin rolü sanırım tartışılmaz. 60'lı yılların terimleriyle söylersek varoluşçuluk da bu –izmlerden biri olmuştur. Ancak varoluşçuluğun edebiyattaki yansıması, bir akım olarak ortaya çıkması şiirde değil roman ve öyküde olanaklı olmuştur. Varoluşçuluğun her iki vatanında da, varoluş felsefesi, şiirde kendisine bir yankı bulamamıştır. Bu durum dikkate alındığında, bu çok önemli bir durumu işaret eden bir soru. "Varoluşçuluğun Veraseti" adlı yazımda belirttiğim gibi, varoluş meselesinin şiirde ortaya çıkışı yenidir. Ama bunu, "varoluşçuluk'un şiirdeki yansıması" olarak değil, dünyanın varoluş durumu içinden algılanışı olarak dile getirmek gerekir. Çünkü burada, bir teorinin şiire aktarılması veya bir teoriye göre şiir yazılması diye bir durum söz konusu değil. Bu nedenle kendi şiir anlayışımı, "Felsefi Şiir" olarak tanımlıyorum. Ama dünyayı, kendi varoluş durumum içinden algılama sürecinde Jaspers'in, Sartre'ın, Heidegger'in hakkı vardır. Kierkegaard'a gelince... Kişisel olarak şu kadarını söyleyebilirim. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme*'sinde Hz. İbrahim'in trajedisini irdelediği bir bölüm vardır. Yıllar önce bu bölümü ağlayarak okumuştum. Hâlâ keder verir bana o bölüm.

11- Şiir mirasına felsefi şiir nasıl bakar?

Yanıt: Böyle bir değerlendirme kuşkusuz daha geniş bir zaman ve mesai gerektirmektedir. Kaldı ki böyle bir değerlendirme felsefi şiirin neliğini göstermek bakımından da vazgeçilmezdir. Bununla birlikte, konuya değinmeden geçmek istemiyorum. Benim felsefi şiir dediğim şiire uygun örnekler mevcut Türk şiirinde. Örneğin Yahya Kemal'in "Atik Valde'den İnen Sokakta"; Cahit Külebi'nin "Tokat'a Doğru"; Sezai Karakoç'un "Hızırla Kırk Saat"in ikinci bölümü; Gülten Akın'ın "Pas"; Ahmet Oktay'ın "Birahane Longa"; İsmet

Özel'in "Münacat"; Mehmet Taner'in "Kuru Ayaza Bıraktın Beni";, Ebubekir Eroğlu'nun "Sonu";Süreyya Berfe'nin "Mektubunu Aldım"; İsmail Uyaroğlu'nun "Konsomatris"; bir tek şiir olarak okunduğunda, Yaşar Miraç'ın "Trabzon'dan Çıktım Yola"; Şavkar Altınel'in "Şimdi Burada Değilim"; Turgay Fişekçi'nin "Sevgi Bağları" adlı şiirleri, farklı poetikalara ait olmakla birlikte, ileri sürdüğüm felsefi şiir tanımına uygun örnek olarak verilebilir şiirlerdir. Bu örnekler üzerinde yapılacak bir çalışma yanıt olabilir sorunuza.

12- Kadın arzusunu bir kenara atan felsefi şiir, tasavvufu kabulleniyor. Tasavvufun şiirdeki yeri neresidir?

Yanıt: Bir şeyi kenara atmak demek, o şeyi asıl yerinden uzaklaştırmak demektir. Dolayısıyla, kadın arzusunu bir kenara atmak demek, şirin asıl nesnesi veya asıl yerinin kadın arzusu olduğunu gizli olarak ileri sürmek demektir. Şimdi, şiirin asıl yeri veya asıl nesnesi kadın arzusu değildir. Şiirin asıl yerinin kadın arzusu olduğunu dile getirmek, oldukça ideolojik bir bakış tarzıdır. Erkek egemenliğini dile getiren bir ideolojidir bu veya anti-feminist bir ideoloji. Çünkü, şiirin asıl nesnesi kadın arzusudur dediğiniz vakit, şiiri erkeklere ilişkin bir başarı olarak görüyorsunuz demektir. Bu durumda, kadın arzusunu dile getiren kadın bir şairin yazdığı bu şiire ne diyeceğiz? Veya, kadın şairler de, bu durumda erkek arzusunu mu yazması gerekiyor? Kadın şairler açısından bakıldığında, o zaman, şiirin asıl yeri erkek arzusu mudur? İkinci olarak kadın arzusunu dile getiren bir şiire, okur kitlesi açısından baktığımızda da ilginç sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bu şiirin okuru, hangi cinstir acaba? Sarakaya almıyorum; tam tersine, bugün, şiirin artık okunmuyor oluşunun kökenindeki nedenlere dikkat çekiyorum. Kadın arzusunu dile getiren bir şiirin, kadın okur için toplumbilimsel anlamının dışında bir değeri var mıdır acaba? Şiirin asıl nesnesi, kadın arzusu değil insandır. İnsan sadece arzudan ibaret bir varlık değildir. İnsanın varlık bütünlüğünde, örneğin, onun

inandığı, itikat ettiği, dolayısıyla onun karakterini oluşturan insan değerleri de mevcuttur. Arzularımız belirdiğinde, bu değerlerle yüz yüze gelir.

Tasavvuf meselesine gelince... Burada, her şeyden önce çok sık yaşadığımız bir soruna dikkat çekmek istiyorum. Bugün, gerek pedagojik nedenlerle olsun, gerekse politik nedenlerle olsun bazı kavramlar, içerikleri bakımından çamur haline dönüştü. Aynı kavramları telaffuz eden farklı kişiler, bu kavramları aynı anlamda telaffuz etmiyorlar. Daha çok bulundukları pedagojik deneyime ve politik düzleme göre telaffuz ediyorlar. Dolayısıyla aynı kavramların taşıdıkları anlamlar çoğu zaman aynı değil. Tasavvuf kavramı da bu kavramlardan biridir. Bugün, eğer amacımız birbirimizi anlamaksa, bir kavramı telaffuz ederken neyi kastettiğimizi belirtmemiz gerekir. Şimdi; felsefi şiir için tasavvuf, bir dindar yaşama tarzı olmasından önce, insanın çıkmaz durumundaki neliğiyle, varlık bütünlüğüyle ilgili bir bakış tarzı ve düşünüş ve duyuş biçimidir. Dindarlık bir sonuçtur. Dindarlık, bir "bulma haline" bağlanmaktır. Tasavvuf, kişisel moment olarak, dindarlık öncesinde yer alan bir varoluş durumunda odaklanır. Gaybla ilgisi, insanın, kaybolmuşluğuyla ilgisinden gelir. Tasavvuf, etik değerlerin, insanın varlık yapısıyla ilgili olduğunu, bu değerlerin ihlal veya göz ardı edildiğinde, insanın varlık bütünlüğünün nasıl bozulduğunu, tecrübe üzerinden gösterir bize. Tasavvuf için değerler, insanın varlık yapısına aşkın olan kurallar değil, onun varlıksal bütünlüğünü dile getiren, ona içkin olan özelliklerdir. Örnek vermek gerekirse... Zunnûn-ı Mısrî'nin dürüstlüğün ne olduğuna ilişkin benim için oldukça etkileyici olan bir betimlemesi vardır. Dürüstlüğün alametleri şunlardır, der Zunnûn-ı Mısrî:

"1-Dürüst insanlara bağlılık,

2-Basiretli (hemen seziş)ve firasetlilerin düşünceleri karşısında serinkanlı ve sükûnetli olmak,

3-İnsanların sırlarına vakıf olma kaygısının yokluğu."

Görüldüğü gibi, Zunnûn-ı Mısrî, bu betimlemede, dü-

rüstlüğü, insana aşkın bir ahlakı kural olarak değil, belli bir insan "tipi"nin emareleri olarak ortaya koymaktadır. Olması gerekeni, olandan çıkarmaktadır. Başka bir deyişle, ahlak, insanın varoluş tarzından, yani insan ontolojisinden türetilmektedir. İnsanın varlık durumuna yaşadığı, ama ötekinin değil de bunu yaşadığı bir çıkmaz durumunu dile getirmektedir tasavvuf. Bu bağlamda, felsefi şiir için, tasavvuf, insanın doğasıyla ilgili olduğu ölçüde vazgeçilmezdir.

İtaki, Sayı 1, Eylül-Ekim 2006

EVET, ETİK

—Türk Şiiri Ortamındaki Pragmatist Zihniyetin Eleştirisi—

-de kabaj-

Seni övdükleri sürece şuna her zaman inan ki,
henüz kendi yolunda değil, başkalarının yolundasın.

Friedrich Nietzsche

"Evet, Etik" İçin Eşik-Söz ya da Parrhesia

Başlıktaki parrhesia sözcüğü, Evet, Etik'i oluşturan yazılarda konuşan öznenin neliğini işaret etmek için kullanılmaktadır. Bu yazılarda konuşan öznenin, bir parrhesiastes olduğunu savunacağım. Parrhesia, Michel Foucault tarafından kavramlaştırılmış bir sözcük. Parrhesia, hakikati söyleme konusunda dürüstlük anlamına gelmekte; parrhesiastes ise, parrhesia'yı, yani hakikati söyleyen kişi anlamına.

Foucault'ya göre, parrhesia sözcüğü, konuşmacıyla söylediği şey arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Parrhesia'da, konuşmacı, hem dile getirdiği önermenin öznesi, ham de gönderme yaptığı kanının öznesidir. Başka bir deyişle, parrhesia'da doğru söylemek, kişinin doğru düşündüğünü söylemesinden değil, doğru olanın doğru olduğunu bilmesinden, doğru olanın gerçek olmasından gelen bir doğruluktur. Yani, parrhesia'da, kişi doğru söylemiş olmakla kalmaz, doğru olarak söylediği şeyin öyle olduğuna inanır. Dolayısıyla, parrhesia, "boşboğazlığı" anıştıran "kötü parrhesia"dan ayrılır. Yani doğruyu söylüyor görünen ile parrhesiastes olan aynı şey değildir. "Kötü parrhesia"da kişi söylediğinin doğruluğuna inanmaz. Dahası, kötü parrhesiastes, söylediğinin doğruluğunu üstlenmez, arkasında durmaz ve kendine ait bir hüküm vermez. Kötü parrhesiastes, "Sizinle ilgili şu söyleniyor," diye konuşur. Nitekim, kötü parrhesia, bir tür karıştırıcı işlevi görür.

Foucault'ya göre, parrhesia, ortaya çıkışı bakımından, Antik Yunan kültürüne ait bir tutumdur ve bu ölçüde de, modern kanıt anlayışından (Descartes) farklıdır. Modern düşüncede, inanç ile

hakikat arasındaki örtüşme, kanıtın deneyimlenmesiyle sağlanır. Modern dünyanın özneleri, deneyimlediklerine inandıklarını dile getirirler. Doğru diye dile getirilenin, gerçekten de doğru olduğuna inanabilmeleri için, o doğrunun doğruluğunu, gerçekliğini görmeleri gerektiğidir inandıkları. Antik Yunan kültüründe ise, parrhesia tutumundaki inanç ile hakikat arasındaki örtüşme, kanıtla değil, ahlaki nitelikle garanti altına alınır. Bir insan ahlaki niteliklere sahipse, hakikate erişme olanağına da sahiptir. Ancak, burada sözü edilen ahlakın neliğini netleştirmek gerekir. Çünkü, Antik Yunan kültüründe ahlaktan anlaşılan şey ile günümüz toplumlarında ahlaktan anlaşılan şey aynı türden değildir. Antik Yunanlılar, ahlak derken, toplumla ilgili olana değil, kişiyle ilgili olana atıfta bulunurlar; dışsal ve görünüşte olanla ilgili değil, içsel ve tinsel olanı dile getirirler. Ahlak, orada, toplumsal düzeni sağlamak için değil, kişinin iç disiplinini sağlamak için başvurulan bir kavramdır. Örneğin Aristoteles'e göre, karakter erdemi, ruhtaki aşırı ve eksik duygulanımlar arasında orta olmayı başarmakla olanaklıdır. Karaktere ilişin erdemlilik, ruhta yaşanılan bir iç disiplinin sonucunda gelir. Dolayısıyla, Antik Yunanlılar, ahlakla kişilik arasında bir özdeşlik durumu öngörmektedirler. Çünkü, "benzer etkinliklerden huylar oluşur" ya da "karakter halleri, benzer etkinliklerle oluşur." (Aristoteles) Yani, kişinin, devam ettirilebilir olduğu şey, kendisinde özdeş olarak bulunan şeydir

Foucault'ya göre, parrhesiastes olmak, cesaretli olmakla olanaklıdır. Ancak buradaki cesaret, bugün yaygın olarak anlaşıldığı gibi, iktidarı elinde bulunduranlar ile erk gücünü temsil edenlerin veya onlara angaje olmuşların, güç ve iktidarın devamı için "her şey yapılabilir", "her şey söylenebilir" ilkesiyle eylemde bulunma hali değildir. Parrhesiastes için cesaret dürüstlüğün ispatıdır. Ona göre, bir kişinin parrhesia (hakikat) anlatıcısı olup olmadığının işareti, o kişinin dile getirdiği hakikatin risk ya da tehlike arz etmesiyle doğru orantılıdır. Çünkü parrhesia, iktidara ve güce karşı ve ona rağmen yapılan bir şeydir. Parrhesiastes risk alan kişidir. Çünkü "parrhesia, tehlike karşısındaki cesaretiyle ilintilidir ve belli bir tehlikeye rağmen hakikati söyleme cesaretine sahip olmasını talep eder." (Foucault 2005, 14) "Parrhesia'da

tehlike daima söylenen hakikatin dinleyiciyi incitebilecek ya da ofkelendirebilecek nitelikte olmasından kaynaklanır" (Foucault 2005, 15) Dolayısıyla, parrhesia'nın işlevi, bir başkasına hakikati ispat etmek değil, eleştiri sunmaktır. Ancak buradaki eleştiri, kurumsal veya edebi türden, yani eleştirmen statüsünü gerektiren bir eleştiri değil. Eleştirmen statüsü üzerinden yapılan aslında bir eleştiri oyunudur, hakikati söyleme durumu değil. Burada söz konusu olan eleştirel düşünmenin kendisidir. Eleştirel düşünme, karşı çıkışların ve alternatif olarak ileri sürülen yargıların reddedilmesini veya göz ardı edilmesini değil, tam tersine onların irdelenmesini ve ileri sürülen yargıların temellendirilmesini gerektirir. Karşı çıkış ve alternatif düşüncenin reddedilmesi veya göz ardı edilmesi, eleştirel düşünmenin tam karşıtı olan dogmatizmin yaygın edim ve tutum biçimidir.

Evet, Etik'i oluşturan yazılar dikkate alındığında, bu eleştiriyi ben *de kabaj* diye adlandırıyorum. *De kabaj* kavramını Louis Althusser'den aldığımı belirtmeliyim. Sözcük anlamı, bir şeyin kirini pasını temizlemek olan *de kabaj* kavramını Althusser şöyle tanımlamaktadır: Gerçeğin üzerindeki basmakalıp hazır fikirlerden oluşan ideolojik katmanın eleştirel yoldan "indirgenmesidir" (Althusser 1996: 240). Ona göre, *de kabaj* işleminin amacı, "yabancı katkı olmadan" gerçekle ilişki kurabilmeyi sağlamak, bizi ezen ideolojik tabakada bir gedik açmak ve bu tabakayı ezip geçmektir.

De kabaj kavramı, eleştirel düşünmenin ikinci temel özelliğini dile getirmektedir aslında. Bu özelliğe göre, eleştirel düşünmenin amacı, eleştiri konusu edinilen nesneyi o nesne yapan özelliklerin ne olduğunun sınırlarını belirlemek ve bunları tanımlamaktır. Dolayısıyla, eleştirel düşünme, eleştiri konusu edinilen nesneye ait olmayan ama ona atfedilen veya ona yapıştırılan bir özelliğin veya özelliklerin de ondan sökülmesini ve ayrıştırılmasını gerektirir. Böyle olduğu ölçüde, eleştirel düşünme, eleştiri konusu edinilen nesnenin neliği hakkında görüş değil bilgi ortaya koyar. Bu işlevsel özelliğe, eleştirel düşünmenin aydınlanmacı niteliği diyeceğim. Ancak belirtmek gerekir ki, buradaki aydınlanmacı tutum, bir durumdur, aydınlanmacı bir fikrin veya ideolojik bir yargının dile getirilmesi değil. Ay-

dınlanmacı durum, varoluşsal olmakla ıralıdır ve böyle olduğu ölçüde parrhesiastes dile getirilir.

Parrhesia'daki eleştirinin temel özelliği, eleştirenin eleştirilenden daha aşağı bir konumda bulunduğu bir durumda yapıldığında ortaya çıkar. "Parrhesiastes, daima hitap ettiği kimseden daha güçsüz durumdadır." (Foucault 2005, 15) Burada, büyük parrhesiastes Nietzsche'yi anmak gerekecektir. Friedrich Nietzsche, onu parrhesiastes kılan ilkeleri[1] sıraladığı pasajda, insan küçümsediği yerde savaşamaz ve bir şeyi aşağısında gördüğü yerde de savaşmamalı der. Evet, Etik'i oluşturan yazıların öznesinin, Nietzsche'nin bu ilkelerinden esinlendiğini ve özellikle "aşağısında gördüğü yerde de savaşmamalı" uyarısına da bağlı kalındığını belirtmek gerekecektir. Bu tutum, parrhesia'daki eleştirinin, sadece ahlaki temelini değil, varlık nedenini de oluşturur.

Foucault'ya göre, parrhesia'da hakikati söylemek, ödev gereğidir. Başka bir deyişle, parrhesiastes için, hakikati söylemek, bir çıkar, bir statü, bir güç elde etmek için değil, tam tersine bir ödev olarak ortaya çıkar. Ödev, yaygın olarak karıştırıldığı gibi işin gereklerini yerine getirme anlamındaki görev değil, sizi öyle davranmaya hiçbir zorlama olmaksızın sadece insanlık duygusundan ve doğru olduğuna olan inançtan ötürü gerçekleştirilen koşulsuz eylemdir. Bir çıkar veya bir güç elde etmek için hakikati söyleyemezsiniz zaten, güç ve çıkar elde etmek için gücü temsil edenlere başkaldırmışlara, yani parrhesiastes'e saldırabilirsiniz ancak. Ve parrhesiastes'e saldırdığınız ölçüde güç, statü yani çıkar size sunulur. Türk şiiri ortamı dün olduğu gibi bugün de bunun örnekleriyle maluldür.

Evet, Etik'i oluşturan yazıların yayımlanmasında, yani karşı çıkışların dile getirilmesinde, dün olduğu gibi bugün de Türk şiiri ortamında yaygın olan ikinci bir isim, mahlas, takma veya

1 Şöyle sıralar Nietzsche onu savaşçı kılan ilkeleri:
1. "Yalnız üstün gelmiş şeylere saldırırım, gerekirse üstün gelmelerini beklerim.
2. Hiçbir şeye bağlaşık bulunmayacağım, tek başıma kalacağım ve yalnız kendi adımı tehlikeye atacağım şeylere saldırırım.
3. Kişilere saldırmam hiç; onları genel, ama usul usul yayılan ve yakalanması güç bir tehlike durumunu görünür kılmak için bir büyüteç gibi kullanırım.
4. Altında hiçbir kişisel anlaşmazlık yatmayan, geçmişinde kötü deneyimler bulunmayan şeylere saldırırım yalnızca." (Nietzsche, 2000: 22)

uydurma bir isim tercih edilebilirdi. Ama ahlaki bir tavır olarak, baştan beri bu edim tercih edilmedi. Bunun ahlaki temeli parrhesiastes kimliğinde çok açık kuşkusuz. Bununla birlikte, mahlasın veya ikinci uydurma bir adın tercih edilmemesinin nedeni edebi kimlik gereğidir. Mahlas veya takma isimden kimlik veya kişilik olmaz. Mahlas veya yalan isim anti-parrhesiastes'dir. Elbette, siyasi veya askeri baskı ve faşizm durumlarında, kimliği ve kişiliği olan yasaklanmış yazar veya düşünürlerin durumu bu bağlamın dışında.

Evet, Etik'i oluşturan bölümlemeler hakkında da açıklama yapmak gerekecek..

Poetik Alan: Poetik alan derken kastedilen, şiirin varlık alanı ve tinsel evrenidir. Şiirin tinsel evreninin özgünlüğü, devamlılığı, bu evrende konuşan öznenin gerek kendi varlığını gerekse dünyaya ilişkin algısının neliği poetik olanın fenonenolojisini oluşturmaktadır.

Kamusal Alan: Kamusal alan derken kastedilen, şiirden çok şairin edimlerinin, ilişkilerinin gerçekleştiği alandır. Bir kişi olarak şairin gerek edimleri gerekse ilişkilerinin kamusal olandan çok özel olanla bağlantılı olduğu dile getirilecektir. Bizzat şairin kendisi tarafından kamusal alana, yansıtılmadığı sürece kabul edilebilir bir iddiadır bu. Ancak bu bölümde yer alan yazılarda konu nesnesi edinilen şairin edim ve ilişkileri, bizzat söz konusu şairin kendisi tarafından şiirin kamusal alanına yani dergilere taşınmış, orada serimlenmiş olanlardır. Kamusal alanın zemini ve taşıyıcısı dergilerdir. Türk şiirinin hiçbir döneminde bir kişi olarak şairin özel alanda yer alan edimleri veya ilişkileri günümüzdeki denli kamusal alana taşınmış değildi.

Evet, Etik'i oluşturan yazılarda görülen bir diğer önemli özellik, "felsefi şiir" poetikasını oluşturan anlayışın mantığı ile temel argümanlarının oluşum aşamalarını taşıyor oluşudur. Denilebilir ki, Evet, Etik, felsefi şiire giden poetik yolun geçilmesi gereken "engebelerle" dolu arazisini oluşturmaktadır. Şair-parrhesiastes olmak başka çıkar yolu olmayan bir şairin başka olanağı da yoktu sanırım.

Kaynakça

Althusser, Louis (1996), *Gelecek Uzun Sürer*, Çev. İsmet Birkan, Can Yayınları, İstanbul

Foucault, Michel (2005), *Doğruyu Söylemek*, Çev. Kerem Eksen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Nietzsche, Friedrich (2000), *Ecce Homo-Kişi Nasıl Kendisi Olur*, Çev. Can Alkor, YKY, İstanbul

Uzak, Sayı 63, Mart 2007

Poetik Alan

Günümüzün Şairleri Modern mi?

Bugün, yüzyılın sonuna gelindiği bu zaman içerisinde, günümüz Türk şairlerinin öteki-şair, öteki-poetika, öteki-şiir karşısındaki tutumu nedir? Öteki şair karşısında nasıl bir edim gerçekleştirilmektedir? Bu tutum ve edimler modernlikle, eleştirellikle, etik ve poetikayla açıklanabilir bir niteliği içselleştirmiş bir özelliğe sahip midir?

Bugün Türkiye'de yazılan şiirin niteliği bakımından, bu sorunun önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü bu sorun, günümüz şiirinde görünen şair ile şiiri arasında büyümekte olan sahicilik ve samimiyet çatlağının kökenlerine işaret etmesi bakımından nedensel bir konuma sahiptir.

Sorunu netleştirmek ve irdelemek için, olup bitenden hareket etmek gerekir.

Veriler:

> "Zaten 'ikinci yeni' şairlerinden en üzüldüğüm, hayıflandığım Cemal'di. Bu Cemal, niye bu boka karıştı diye çok üzülmüşümdür. Cemal çok büyük bir şairdi. Yani Cemal başından beri toplumcu gerçekçi çizgide ilerleseydi, rahatlıkla bayrağı ona verebilirdik. Çok büyük bir şairdi, fakat onlar kaydırdı. Kurucu olarak ortaya çıkan adam Muzaffer Erdost'tu. *Pazar Postası* gazetesinde 'ikinci yeni' olarak onları bana karşı kışkırtan Muzaffer'di."
>
> *(Attilâ İlhan)*

"Penis Batur söylemiş bunu, demiş ki: Şairler düzyazı yazmazlarsa alkole verirler kendilerini. Biz yazıyoruz aslında, onunla ne halloluyorsa?"

(Can Yücel)

"Tehlikeli şairler, yol gösteriyorum diye, onu izleyenleri bir labirentin içine sokanlardır. Bakınız, Ece Ayhan böyle bir şairdir. Çok yetenekli iki şairi, Mustafa Irgat'la İzzet Yasar'ı kendi şiirinin labirentinde tutsak etti ve oradan izin vermedi. Ece Ayhan'ın şiiri, onu izleyenlere başka bir şiir yazma olanağı vermez. Benim şiirim ise yol gösterir, onu izleyenleri kendi kimliklerine götürür."

(Hilmi Yavuz)

"Roni Margulies'i ciddiye almayı çok isterdim, fakat bu mümkün değil. Çünkü Roni Margulies, kendi deyimiyle, 'önce komitacı, sonra şair', bense önce ve yalnızca şairim. Bir gün 'önce şair' olursa, kendisiyle zevkle tartışırım."

(Haydar Ergülen)

"Genç kuşaktan bir Turgay Fişekçi'yi Türk şiirinden çekip çıkarırsanız acaba Türk şiiri gerek nitelik, gerekse nicelik açısından ne kaybedecektir?"

(Oktay Taftalı)

"Kötü bir şairden daha üzücüsü, iyi ama bunak bir şair olmaktır."

(küçük İskender)

Buraya Hilmi Yavuz'un Özdemir İnce için söylediği "şiir ishaline yakalanmış" sözü ile Mehmet Yaşın'ın Orhan Kâhyaoğlu için söylediği "Beyoğlu'nun yumuşak siması" sözünü de ekleyebiliriz.

Bu veriler dikkate alındığında, bu kişilerin birbirlerinden hoşlandıkları sanırım ileri sürülemez. Böyle bir önermeye, insanlar birbirlerinden hoşlanmak zorunda değildir, gibi bir yar-

gıyla da karşı çıkılabilir. Daha yumuşak olarak, kişiler arası ilişkilerde bu tür sorunların olağan olduğu ileri sürülebilir. Ancak buradaki veriler, kişiler arası ilişkiler-düzleminden çok, kamusal alanda gerçekleşen edimlere ilişkindir. Bu veriler kişiler arası ilişkiler alanından kamusal alana taşınmış, kamunun önünde meydana gelen edimleri içermektedir. Dolayısıyla bu verilerin taşıdığı sorun, özel alana ait bir nitelikten çok, kamusal alana ait bir niteliğe sahiptir.

Kişiler arası ilişkiler alanında "birbirinden hoşlanmama" biçiminde tanımlanabilecek bu edimler, kamusal alan içinde gerçekleştirildiğinde "hoşlanmama" tanımını zayıflatarak, daha öte bir anlam, "küçümseme" terimiyle adlandırılabilecek bir anlam kazanırlar. Çünkü kamusal alan egemenlik alanıdır. "Çünkü, egemenlik kamusal bir nitelikle temsil edilir."[2] Bu nedenle, bu edimlerin bu nitelikleri sorun-merkezi edinilerek irdelenmeleri gerekir.

Bu veriler, açık ve seçik olarak göstermektedir ki, "bu" şairler arasında bir sorun var. Ancak bu sorun, kişisel ve poetik çerçevede tanımlanabilecek bir sorun değildir. Çünkü, mevcut veriler göstermektedir ki, bu kişiler birbirlerinin ne şiir anlayışlarını eleştirmekte, ne de yazdıkları şiirin şiir olmadığını tartışmaktadırlar. Tam tersine, birbirlerini şiirlerinin iyi bir şiir olduğunu, iyi bir poetikaya sahip olduklarını ima ederek onaylamaktadırlar. Buna rağmen birbirlerini "bok", "penis", "bunak", "sen de şair misin" ifadeleriyle küçümsemektedirler.

Bu şairlerin birbirlerine yönelik olarak gerçekleştirdikleri bu edimlerin gerisinde yer alan gereksinim ne olabilir ve bu gereksinim nereden kaynaklanmaktadır? Bu soru, bu şairlerin Türk şiirindeki güncel konumları dikkate alınarak, sorunun cemaatçi bir ıradan kaynaklandığı ileri sürülebilir. Yani, bu edimlerin, söz konusu şairlerin kişisel davranış kalıplarından çok, ait oldukları poetik cemaatin rolleri olduğu, dolayısıyla bu şairlerin söz konusu poetik cemaatin üyeleri olmalarından dolayı, ait oldukları bu cemaatin rollerini davranışa dönüştürdükleri, yani yukarıdaki verilerde ortaya çıkan sorunun poetik cemaatler arasındaki fark-

2 Jurgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, s. 64, Çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yayınları

tan kaynaklanan bir sorun olduğu düşünülebilir. Ancak böyle bir akıl yürütme, bu şairlerin söz konusu edimleri kendi iradelerinin bir sonucu olarak değil, ait oldukları cemaatin gerekliliklerinin bir sonucu olarak gerçekleştirdikleri tarzındaki bir sonuca götüreceği gibi, sorunun asıl merkezinden de uzaklaşılmasını doğuracaktır. Çünkü, eğer bu edimler, bu şairlerin ait oldukları poetik cemaatin bir gerekliliği ise, yani söz konusu cemaatin bir niteliği ise, o cemaatten nitelik olarak farklılık gösteren diğer poetik cemaate ait şairlerin söz konusu türden bir edimde bulunmamaları gerekir. Oysa yukarıdaki veriler dikkatle incelendiğinde, görülecektir ki, birbirinden farklı poetik cemaatler içinde değerlendirilebilecek olan bu şairler birbirine benzer, dahası aynı türden edimleri göstermektedirler. Yani bu kişilerin gerçekleştirdikleri veya gerçekleştirmekten uzak duramadıkları, bu edimlerin, onların kendilerini ait gördükleri poetik grupların nitelikleriyle nedensel bir bağı söz konusu olarak bakılamaz. Bu nedenle, bu edimler, kökenleri güncellik çerçevesinde kalınarak açıklanabilecek edimler değildir. Bu yazının ana tezlerinden biri, bu edimlerin tarihsel kökenlerinin bulunduğu, dolayısıyla ancak bu tarihsel kökenlere geri götürülerek sorunun netleştirilebileceğidir. Çünkü Goethe'nin ifade ettiği gibi, her yapıt, edim veya olgunun anlamı ancak oluşum süreçlerinde yakalandığında anlaşılabilir.[3]

***

İrdelemeye, bu edimlerin ne olduğu sorunuyla başlamak gerekir. Bu nedenle, yukarıdaki örneklerin ne türden bir küçümseme olduğu sorunu burada önemlidir. Çünkü, küçümseme edimi, ilkel bir edimdir, Habil ile Kabil söylencesine kadar geri götürülebilir. Bu söylence kadar olmasa da, zamansal bakımdan oldukça arkaik tanımlamaları da vardır. Bu tanımlamaların hâlâ en güçlü olanı ise Aristoteles'e aittir.

Aristoteles, küçümsemeyi "bir şeyin açıkça önemsiz olduğuna değgin güçlü bir kanı"[4] olarak tanımlar. Ve onu, hor görme, garez ve küstahlık olmak üzere üçe ayırır.

Aristoteles'e göre hor görme "önemsiz olduğunu düşündü-

3 Walter Kaufmann, *İnsanı Anlamak*, Çev. Aziz Yardımlı, s. 41-42, Idea Yayınları, 1995

4 Aristoteles, *Retorik*, Çev. Mehmet H. Doğan, s. 99, Yapı Kredi Yayınları, 1995

ğümüz bir şey karşısında hor görü hissetmedir."[5] Bir şeye veya bir kimseye önemsiz olduğu düşünüldüğü için korunmaması, değer verilmemesidir. Yukarıdaki verilerde adı geçen şairlerin küçümseme edimleri, hor görü anlamında bir küçümseme değildir. Çünkü hor görü önemsiz görülen şeye değer vermemek, onu dikkate almamaktır. Oysa yukarıdaki edim örnekleri, bir dikkate almanın sonucudur. Çünkü sorun, özel alandan kamusal alana taşınmıştır.

Küçümsemenin ikinci türünü, yani garezi ise şöyle tanımlıyor Aristoteles: "Kendiniz bir şey elde etmek için değil, başkasının bir şey elde etmesini önlemek için onun arzularını engellemektir."[6] Aristoteles'e göre, garezde, "küçümseme, doğrudan kendiniz için bir şey hedeflememiş olmanızdan doğar."[7] Burada, Aristoteles'in "doğrudan değil" uyarısına dikkat etmek gerekir. Ekliyor Aristoteles, garezde, küçümseyen kişi, küçümsediği kişinin kendisine bir zararı dokunacağını düşünmez, ama aynı zamanda sözü edilmeye değer bir iyilik beklentisi de yoktur. Bu nedenle, garezdeki küçümseme, doğrudan doğruya bir hedefi olmaksızın ötekinin bir şey elde etmesini önlemek için onun arzularını engellemeye yöneliktir. Garez duyan kişi, küçümsediği kişinin arzularını engellemeyi hedef alır. Örneğin arzunun cisimleşmesinin ürünleri küçümsenir. Bu bağlamda, yukarıdaki edimlerden bazıları gareze bir örnek oluşturmaktadır. Hilmi Yavuz'un Özdemir İnce'nin şiirlerinin niceliği ile ishal olma durumu anısında kurduğu analoji, örneğin. Ancak garez anlamında küçümseme tek başına, yukarıdaki küçümseme edimlerini açıklamaya yeterli değil. Bunun için, küçümsemenin üçüncü türü olan küstahlık kavramının anlamına varmanız gerekir.

Aristoteles'e göre "küstahlık (da bir tür küçümsemedir çünkü) size bir şey olabilsin ya da size bir şey olduğu için değil de, sırf getireceği zevk için, kurbanda utanç duygusuna neden olacak şeyler yapmayı ya da söylemeyi içerir. Küstah insanın aldığı bu zevkin nedeni, başkalarına kötü davranırken kendini onların çok üstünde düşünmesidir."[8] Küstah kişi, kendini, küçümsediği

5 *A.g.y.*, s. 99
6 *A.g.y.*, s. 99
7 *A.g.y.*, s. 99
8 *A.g.y.*, s. 99

kişiden çok üstün gördüğü için, onun hak ettiği saygınlığı elinden almak ister, utanç duygusu yaratacak tarzda küçümser onu.

Aristoteles, küçümseme ve türlerini, küçümseme edimini gerçekleştirenin kurgusal, duygusal ve güç iradesine dayalı niyetinin bir sonucu olması bakımından tanımlamış.

***

Yukarıdaki verilere dönersek, bu örnekler niyet olarak garez anlamında küçümsemeyi içerirken, edim olarak küstahlık anlamındaki küçümsemeyle ıralanmaktadır. Çünkü bu edimler, küçümsenen kişinin, küçümseyen kişinin karşısında doğrudan bir utanç duygusu yaşamasına yol açmasa bile, edim kamusal alanda, kamunun önünde gerçekleştirildiği için, küçümsenen kişi ile kamu alanı arasında iletişim düzleminde bir utanç durumu ortaya çıkmaktadır. Çünkü küçümseyen kişi, küçümsediği kişiyi, kamusal alanda "bunak", "bok", "penis", "sen de şair misin" edimleriyle aşağı görürken, kendisini de ondan üstün görmekte ve kendini ötekinden üstün görme duygü ve algısının kamusal alanda nesneleşmesini, meşrulaşmasını inşa etmekte, bu "inşa" olanaklılık kazandıkça da herhalde zevk almaktadır.

Bu bağlamda bir şairin öteki şairi kamusal alanda gareze dayalı bir niyetle küstahlık tarzında küçümsemesinin tarihsel dayanağı nedir? Bu edimin Türk şiirinin ve Türkiye toplumunun geçmişinden gelen kökleri söz konusu mudur? Başka bir deyişle, bu edimler modern nitelikli bir eylem tarzı olarak tanımlanabilir mi?

***

Tarihsel ve toplumsal olgular ile güncellikteki veriler bu sorulara olumlu bir yanıt verme girişimini spekülatif kılmaktadır. Yukarıdaki verilerde cisimleşen ve bugünkü Türk şiiri ortamında gerçekleşen bir şairin öteki şairi küçümseme edimi, modern ve modern zamanlara ait bir edimden çok, pre-modern, yani Türkiye toplumunun ve onunla zamansal açıdan bakışımlı olan Türk şiirinin ortaçağına ait bir edimdir. Bu edimlerin örneğini, hem Divan şiiri hem de Halk şiiri geleneğinde bulmak mümkündür. Çünkü, bir şairin öteki şairi küçümsemeye yönelik edimi, Türk şiirinin geçmişinde de mevcut olan bir tutumdur. Örneğin, Divan şiirinde, şairlerin birbirlerine yönelik küçümseme edimleri, kamusal alanın ötesinde, şiirin tinsel evrenine de yansımış bir

edimdir. Nedim'in dönemin sadrazamı İbrahim Paşa'ya "sunduğu" kasidelerden birinden aktarıyorum:

Bendene dersin bıraktın safha-i eş'ârı sen
Tâk'ı nisyân üzre ser-mesk-i elif bâ tâ gibi

Âsafâ meşhurdur kim söylemez ustâd lîk
Söyleyince böyle söyler gevher-i yekta gibi

Bâ-husûs ol şâirim kim nazmımı Bîrcts-i cerh
Nâme-i sihr-i beyâna sebt eder imza gibi

Tâ cihân-âbâda vardı Isfahan mülkün geçip
Rûm'dan pervâz eden şi'r-i terim ankâ gibi

Nef'i vâdi-i kasâidde sühan-perdâzdır
Olamaz amma gazelde Bakî vü Yahya gibi

Mesnevi semtinde geçmiştir Atâyî cümleden
Hâletî evc-i rubâîde uçar verkâ gibi

Hâsılı her biri bir vâdîde bulmuş i'tibâr
Müstezâd ü şarkı vü tahmîs-i şevk-efzâ gibi

Hâme-i mu'ciz-beyanım anların her birine
Bir cevâb ibraz edip vazıh Yed-i Beyzâ gibi

(Kasidenin ilerleyen bölümleri yerli olan ile yabancı olana bakış tarzı bakımından daha ilginçtir: Yerli olan aşılmış olarak görülürken, yabancı olan ancak ulaşılmış olarak görülür. Bu durum bugün için de ilginç bir veridir.)

Nedim, kasidesinde Nefi'yi, Bakî'yi, Yahya'yı, Atâyî'yi birbirinin yeterli ve yetersiz yanlarıyla kıyaslayarak ustalıklarına vurgu yapar. Ancak bu vurgu, bu şairlerin şiirin bütün türlerindeki ustalıklarından çok, şiirin ancak bir türünde usta olduklarına ilişkindir. Bu vurgu ise, kendisinin, şiirin bütün türlerinde usta olduğu iddiasını güçlendirmeye yöneliktir. Nihayetinde,

yukarıdaki alıntının son beyitinde, bu vurgu, yukarıdaki şairleri küçümsemeye dönüşür: "Benim mucize söyleyen kalemim onların her birisine Yed-i Beyzâ gibi açık bir cevap verir (Yed-i Beyzâ: Hz. Musa'nın mucizesidir. Elini açınca avucunun içi nur gibi parlamıştır.)"[9]

Bir şairin öteki şairi küçümsemesi, sadece Divan şiirinde değil aynı zamanda Halk şiiri içinde de görülen yaygın bir edimdir. Küçümseme edimi Halk şiirinde, şiddet oranı daha yüksek bir düzlemde yaşanır. Çünkü bu edim, Halk şiirinde, doğrudan doğruya kamusal alanda, halkın önünde, içinde yaşanan bir gelenek haline gelmiş. Örneğin "atışma" diye adlandırılan tür, bu edimin yaşanma tarzına bir model olarak irdelenebilir. Bu türde, saz şairleri, kendilerini izleyen dinleyicilerin önünde saz çalıp söyleyerek karşılıklı atışırlar. Atışmada karşılıklı olarak bir tartışma, tartışmada bir yarışma söz konusudur. Atışma, saz şairlerinden birinin söylediğini, diğeri geçersiz kılarak tartışmaya nesne olan konuyu ötekinden daha iyi söyleyerek, bu arada ötekini küçümseyerek ve bu küçümseme edimi karşılıklı yenilenip yinelenerek devam edip gider. Bu arada, atışmayı izleyen dinleyiciler, her dörtlüğün finalinde coşmakta, bu yarıştan, yani bir şairin öteki şairi başarılı bir tarzda küçümsemesi karşısında zevk almakta, eğlenmektedir. Tıpkı bugünkü "okumuş" veya "okumamış" Türkiye okurunun eleştiri veya çözümleme yazılarından çok polemikten zevk alması gibi.

Burada ikinci bir fenomen ortaya çıkmaktadır. Okurun bir şairin öteki şairi küçümsemeye yönelik ediminden keyif alması fenomeni. Bu fenomene göre şairin öteki şairi küçümsemeye yönelik edimi, okur kitlesi olarak toplumun ayıpladığı, eleştirdiği bir şey değil; tam tersine keyif aldığı bir durumdur. Dolayısıyla, bir şairin öteki şairle tartışırken, öteki şairi küçümsemeye yönelik edimi tercih etmesinde, bu "fenomenin" belirleyici bir rolünün olduğunu düşünüyorum. Kendiliğinden bir tarzla ortaya çıkan bir arz-talep ilişkisi... Böyle bir taleple ıralanan "bellekte" yer edinmenin çekiciliği, onunla hesaplaşmamış şair için dayanılabilir gibi olmasa gerek. Bu yargı, şairin iradesini bağımlılıkla

9 Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, *Nedim*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 68, 1988.

nitelemek için değil, bu iradenin onun içinde bulunduğu toplumun kolektif iradesiyle bakışımlı olduğunu işaret etmek için ileri sürülmektedir.

Yani şairin öteki şairi küçümsemesi sorunu, Türkiye toplumunun modern öncesi toplumsal yapısıyla ilgili bir sorundur. Ve bu sorunun kökenleri, modern olmayan anlamında geleneksel toplum yapısına kadar geri götürülebilir.

Bu bağlamın, yukarıda örneklenen, Türkiye toplumunun modern öncesi geleneksel yapısıyla bakışımlı olan Divan ve Halk şiiri üzerinden irdelenmesi gerekir. Bu örnekler göstermektedir ki, birbirine yönelik olan küçümseme edimini gerçekleştiren şairler, aslında birbirinden daha iyi görünme, kendisinin ötekinden daha iyi olduğunu gösterme, günümüzün moda terimleriyle "iyi şair imajı" kurma yarışı içindedirler. Bu, iyi şair olma yarışı ise yazılan şiirin kendisiyle değil, bir şairin öteki şairi küçümsemeye yönelik edimiyle kazanılmaya çalışılmaktadır. Çünkü yarışma, şairin iktidar ile, iktidarın sağladığı koşul ve olanaklarla olası ilişkisini düzenlemekte, veya bu "olası ilişkiyi" armağan olarak vaat etmektedir. Geleneksel toplumun bir fenomeni olması bakımından yarışmanın ne türden bir doğasının olduğunun irdelenmesi gerekir.

Yarışmanın doğasında, insanın kendisini doğaya göre, doğa ile birlikte değerlendirme anlayışı söz konusudur. Doğadaki canlıların yaşamlarını devam ettirebilmelerinin güç esasına göre mücadele etmelerine bağlı olduğu, hep daha güçlü olanın yaşamını sürdürdüğü bilgisini burada anımsamak gerekir. Ancak insanın kendini doğaya göre değerlendirme biçimi modern dönemden çok, modern-öncesi toplumlara, kültürlere ait bir değerlendirme tarzıdır.[10] Çünkü modern dönemlerde insanın kendini değerlendirdiği ölçü, doğadan ahlaklılık alanına, etik alanına kaymıştır.

Yarışma, farklı oluştan çok, aynı türden davranışın daha iyi yapılması esasına dayanır. Yarışta, yarışmaya katılanların bir varoluş niteliği olarak farklı oluşlarının bir anlamı ve önemi yoktur. Yarışmanın doğası açısından önemli olan, aynı türden istenilen davranışı

10 Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, s. 59, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay. 1994.

yarışta yer alan ötekilerden daha iyi yapmak, ötekini geride bırakmak, dahası geride kalan ile aradaki mesafeyi korumaktır. Geride kalanı kaldığı yerde tutmak, kaldığı yerin geriliğini orada kalana hissettirmek yarışmaya ait kuralın doğal sonucudur.

Sosyolojik açıdan bakıldığında, yarışma ortaçağ veya geleneksel toplum piramidinin tepesinde yer alan, orayı temsil eden, orada yaşayan insanlardan çok, tepeden tedrici bir şekilde aşağıya doğru sıralanan toplumsal tabakalarda yaşayan insanlara yöneliktir. Yarışma aşağıdaki ruhlara ilişkindir, tepedekiler düello eder. Yarışma, her alt tabakada yer alan insanlara, bulunduğu tabakada ayrıcalıklı olduğunu hissettirecek olan bir üst tabakanın nişanını vaat eder. Bu vaat hukukla değil, piramidin tepesine ait statünün inayetiyle iralıdır.

Bu toplumsal örgütlenme tarzında statünün ekonomik, hukuksal ve toplumsal değeri, piramitte, yukarıdan aşağıya doğru inildikçe azalmaktadır. Toplumun dikey bir tarzda böyle örgütlenişinin felsefi temelleri de söz konusudur. Bu felsefi kökenleri Plotinus'da (M.S. 203-269)[11] veya İbn-i Sina'da (980-1037)[12] bulmak mümkündür. Plotinus'un felsefesi doğanın-evrenin oluşumuna ilişkin bir dizge sunar. Bu dizgeye göre, varlık sıralamasının başında ilk ve aşkın neden olan Bir (ortaçağın terimleriyle ifade edilirse, Tanrı) vardır. Bir'in taşması sonucu Akıl, aklın taşması sonucu (Evren) Ruh(u), Ruh'un taşması sonucu Doğa ve doğadan da son öğe olarak madde oluşur. Plotinus'a göre, bu sıralamada, Bir'den maddeye inildikçe varlıkların değeri azalır; iyiden kötüye, aydınlıktan karanlığa doğru gidilir. Plotinus'un doğanın oluşumuna ilişkin bu öğretisi aynı zamanda ortaçağ veya geleneksel toplumun oluşumuna ilişkin güçlü bir modeli oluşturur. Yukarıda sözü edilen toplumsal piramidin modern öncesi dönemi bu felsefi teoriye dayanır. Bu teorinin zamanına ilişkin resimlerde, romanlarda, piramidin tepesinde yaşayan insanlar aydınlık bir atmosferde betimlenirken, piramidin zemininde yaşayan insanların özellikle köylülerin karanlık içinde betimlenmesi anlayışı da felsefi kökenini bu teoride bulur,

Dolayısıyla bu toplumun düşünsel örgütlenişine göre, insa-

11 Plotinus, *Enneadlar*, Asa Kitabevi, 1996

12 Hayrani Altıntaş, *İbn-i Sina Metafiziği*, A.Ü. İlahiyat Fak. Yayınları, 1985

nın toplum içinde nasıl varolacağı, eylemlerini hangi davranış kalıplarına göre gerçekleştireceği önceden Bir tarafından belirlenmiştir. Kişilere düşen bu kalıpları eleştirmek, yeniden ve farklı bir tarzda kurmak değil, en iyi tarzda gerçekleştirmektir. "En iyi tarz" için aşağıdaki insanların birbirleriyle yarışması gerektiği ifadesi bu döneme ait düşüncenin temel önermelerinden birini oluşturur.

Bu anlayış, modern düşüncenin oluşumu döneminde ilk ciddi eleştirisini René Descartes'dan alır: "Sağduyu ya da us (akıl) bütün insanlarda doğal olarak eşitti."[13] Descartes'ın aklın doğal olarak bütün insanlarda eşit olduğu, ve var olmanın akıl ile düşünüyor oluşa bağlı olduğu düşüncesi, aklı varlık ile toplumsal piramidin tepesine koyan, dolayısıyla düşünme işlevini tepedeki statüye, ve oradakilere (Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan Kral'a, din adamına) atfeden Plotinusçu dizgeye karşı modern felsefeyi muhalefeti oluşturur.

İnsanın toplum içindeki varoluşu açısından modern düşüncenin önemli atılımı ise J. J. Rousseau'dan gelir: Ötekilerden daha iyi değilim ama ben farklıyım.[14]

Descartes'ın "Düşünüyorum o halde varım" formülasyonu, Rousseau'nun "Ben farklıyım" formülasyonu ile birlikte yorumlanırsa, modern düşüncenin insan için ileri sürdüğü ana formülasyon ortaya çıkar: "Farklılığımı düşünerek, farklı düşünerek ortaya koyuyor isem varım."

Buradan bakıldığında, bir şairin Öteki şairi küçümseme edimi, modern düzleme değil, modern öncesi geleneksel bilince ve bu bilinç ile örgütlenmiş halde bulunan toplum yapısına ait bir davranış biçimidir. Dolayısıyla, yukarıda örneklendiği gibi bu edimin kökenleri Divan ve Halk şiiri ve bu şiirin egemen olduğu topluma dayanmaktadır. Dolayısıyla bu davranış tarzı modern

13 René Descartes, *Yöntem Üzerine Söylem*, s. 7, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1997

14 "Öyle bir iş tasarlıyorum ki şimdiye kadar ne eşi görülmüştür, ne de kimse onu bu şekilde gerçekleştirmeyi aklından geçirecektir. Benzerlerime, tabiatın bütün gerçeği içinde bir insan göstermek istiyorum, bu insan da, ben kendim olacağım. (...) Yalnız ben. Duygularımı biliyorum, insanların da ne olduklarını tasavvur ediyorum. Gördüklerimden hiçbiri gibi yaratılmış değilim. Yaşayanlardan hiçbirine benzemediğimi cesaretle söyleyebilirim, onlardan daha iyi olmasam bile hiç değilse başkayım." J.J. Rousseau, *İtiraflar*, 1. cilt, Çev.: Reşat Nuri Güntekin, s. 3, M.E.B. Yayınları, 1991.

öncesi geleneksel bilincin günümüzdeki görünüş ve devam halidir. Çünkü bu toplumsal düzlemdeki egemen bilinç, insanın yerini öteki insanlara göre daha başarılı olmasına göre belirlerken, modern bilinç insanın anlamını ötekine göre bireysel farklılığını derinleştirmesinde bulur. Modern öncesi düşüncede iyi ve başarılı olmuş olma, insanın öteki insanlara göre merkeze yerleşmiş olmasını getirir. Modern düşüncede de bir merkezilik söz konusudur. Ancak bu merkezilik ötekine karşı (toplum içinde) bir merkezilik değil, (her birey bir merkezdir çünkü) dünya, varlık ve hayat içinde bir merkeziliktir. Modern bilinç, bu merkezin farklılığını ortaya koyan insanı talep eder; bu merkezi ötekine göre bir merkez yapan insanı değil. Oysa yukarıdaki veriler kendini ötekine göre bir merkez yapma mücadelesi içinde olan insan tipini desteklemektedir. Ötekini periferi durumuna getirme çabası da denilebilir buna.

Bu noktada bu çözümlemeye, şöyle bir argümanla karşı çıkılabilir: İnsanın, Doğudaki ve Batıdaki konumu tarih boyunca birbirinden hep farklı olagelmiştir. Doğuda despotik merkezi bir örgütlenme, Batıda ise cumhuriyetçi diye nitelenebilecek yerinden yönetim söz konusu olmuştur. Doğuda bir insanın öteki insanlarla arasındaki ilişki dikey nitelikli bir örgütlenmeye göre, yani merkezi olarak düzenlenirken, Batıda bu ilişki yatay nitelikli bir örgütlenmeye göre düzenlenmiştir. Bu örgütlenme tarzının bir sonucu olarak, Batıda özgür insan karakteri öne çıkarken, Doğuda kapıkulu veya reaya karakterinde insan tipi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla burada ifade edilen bu argüman Batı toplumlarındaki insan tipi için geçerlidir, ancak Doğu toplumlarındaki insan tipi için geçerli değildir.

Bu argümanın destek bulan yaygınlığından söz edilebilir.

Ancak bu karşı-argüman da, doğululuk ile insanın kendini hep merkezi bir örgütlenmenin içinde algıladığı düşüncesinin, insanda değişmeden süregelen bir öz olduğunu varsayar. Bu argüman, Doğululuk veya Batılılığı, coğrafi ve zamansal koşulların oluşturduğu eylemliliğin bir sonucu olarak değil, insana içkin olan, onda değişmeden varkalan bir öz olduğunu savunur. Bu düşünüş tarzı Batılı emperyalist özneye ait bir -izm'dir: Oryantalizm.

Bununla birlikte, Türk edebiyatının tarihinde, yukarıda örneklenip irdelendiği gibi Divan ve Halk edebiyatı geleneğinde şairlerin kendilerini öteki şairler içinde merkeze koyma, kendilerini orada görme zihniyetine sahip oldukları, edimlerini bu zihniyete göre gerçekleştirme eğilimleri içinde oldukları da söz konusudur. Ancak bu zihniyet ve ona göre ortaya çıkan söz konusu eğilim, tarihüstü bir nitelik değil, yani insanın varoluşuna ait bir nitelik değil, tam tersine tarihsel eylemlilik sürecine ait, yani belli bir tarihsel süreçte oluşmuş ve belli bir tarihsel süreçte de yok olabilecek olan bir özelliktir.

Bununla birlikte, burada, bu noktada, sorgulanan davranış biçiminin geleneksel olarak adlandırılan toplum yapılarına ait olduğu, ancak günümüzün modern diye adlandırılan toplum yapılarında, örneğin modernleşmekte olan Türkiye toplumunda bu davranış biçiminin hâlâ neden, nasıl devam ettiği sorusu ileri sürülebilir.

Bir soru olarak evet, ama bir sorun olarak değil. Çünkü, bugün içinde yaşadığımız ve adına modern denilen toplum modernliğin ideallerinde, değerlerinde cisimleşen bir toplumdan çok, onun "modern kapitalizm" veya "kapitalizmin modernleşmesi" biçiminde adlandırılan boyutlarından biridir. Yani kapitalizm modernliğin kendisi değildir, ama onun bir boyutudur.[15]

Modern kapitalist toplumun kurumlaşması ise geleneksel toplumun örgütleniş tarzından devrimci bir kopuşla değil, tam tersine geleneksel toplumun örgütleniş tarzını ve bilincini devralarak, Max Weber'in terimleriyle ifade edilirse, o bilincin rasyonelleştirilmesiyle gerçekleşmiştir.[16] Dolayısıyla modern kapitalist toplumda geleneksel topluma ait davranış biçimlerinin rasyonelleşmiş bir görünümü söz konusudur.

15 Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, s. 55, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yay., 1994

16 Max Weber, *Sosyoloji Yazıları*, ss. 194-195, Çev.: Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1993. Örneğin Max Weber, "Bürokrasi Kuramı"nda memurun modern bürokrasi içindeki konumunu tanımlarken bu "mesleğin" geleneksel toplumdan devralındığını belirttikten sonra, memurun modern bürokraside, geleneksel toplumda (ortaçağda) olduğu gibi görev ve makamını rant veya maddi kazanç aracı olarak kullanamayacağını, çünkü, modern bürokraside memurluğun, geleneksel toplumda olduğu gibi kişisel bir ilişki biçimi olmadığını, görevinin kurallarla belirlenerek rasyonelleştirildiğini ileri sürer.

Ancak, modern kapitalist toplumdaki geleneksel davranış kalıplarının bu tarzda görünüşü, yukarıda örneklenen verilerin sahipleri için geçerli değildir. Çünkü bu verilerin sahipleri, kendilerini bu toplumun ortalama kültürel bilgisine sahip kişileri olarak değil, tam tersine toplumu dönüştürmeyi hedefleyen ileri ve uç kişileri olarak gören bir alanda konumlandırmaktadırlar.

Örneğin Cumhuriyet döneminin önemli isimlerinden biri olarak gördüğüm Attilâ İlhan kendini sadece bir şair olarak değil, ama aynı zamanda bir yazar, bir fikir ve dava adamı olarak da kurmuş bir kişiliktir. Şairliğinin ilk yıllarından beri, yüzyılın belirleyici tavırlarından olan solun, belli bir yorumunun mücadelesini vermiş, hâlâ vermekte olan, ve bu doğrultuda birçok konu hakkında kafa yorup yazılar yazan biridir. Önemli gördüğü sorunlar hakkında okurunu aydınlatma, değiştirme çabası içindedir. Yine Hilmi Yavuz, kendini sadece bir şair olarak değil, aynı zamanda bir felsefeci olarak kurmuş, bu doğrultuda önemli felsefi deneme ve incelemeler yazmış, dolayısıyla o da okurunu aydınlatma, değiştirme çabası içinde olmuş bir kişiliktir.

Yani bu şairler aynı zamanda aydınlanmacı bir düzlemde yer almakta, yüzyılın önemli fikirlerini, bakış açılarını temsil etmekte, dahası bulundukları ve temsil ettikleri "yer" konusunda iddialı bir söylem geliştirmektedirler. Örneğin Attilâ İlhan bir bilge, bir düşünür, Hilmi Yavuz bir düşünür ve filozof olarak tanıtılmaktadırlar, işte sorun da, tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu şairler kamusal alanda öteki şairi küçümseme, aşağı görme edimini gerçekleştirmekle ortaçağdaki (Divan ve Halk) şairleri gibi premodern bir nitelikle ıralanan bir tavır göstermekte, ama aynı zamanda yüzyılın ve modernliğin önemli fikirlerini savunmakta, kendilerini bu fikirlerin önemli temsilcileri, adları olarak görmektedirler. Bu, modernlik karşıtı tavırlar ile modern dönemlere ait fikirlerin savunulması durumudur.

Octavio Paz "paradoksal modernlik"[17] diye adlandırmıştı bu durumu, Latin Amerikalı entelektüellerin de modernliği ve modernliğin fikirlerini modernlik öncesi dönemlere ait tavırlar

17 Octavio Paz, *Dört ya da Beş Dünya, Bir Yeryüzü*, Çev. Vedat Binatlı, Editör: Hilmi Yavuz, İnkılap Kitabevi, 1997. Bu yapıtın, editörlüğünü Hilmi Yavuz'un yaptığı bir dizi içinde yayımlanmış olması, bu dipnotun yazısı için kendiliğinden bir veri durumunda olduğunu belirtmem gerekir.

ile savunduklarını betimledikten sonra: "Fikirler bugünün fikirleri, tavırlar ise dünün tavırları."[18]

Meksikalı şairin yaklaşımıyla ifade edilirse, denilebilir ki, bu şairler modern hayatın olanaklarına sahip olduklarını gösterip her ne kadar ifadelerini bu yüzyıla ait fikirlerle kursalar da, tıpkı ataları gibi birbirlerini aşağılayıp birbirlerine küfrediyorlar. Fikirleri bugünün fikirleri, olanakları bugünün olanakları, davranış ve tavırları ise dünün davranış ve tavırları.

***

Bu sorun, sonuçlan bakımından da irdelenmesi gerekir: Burada fikirler mi tavırların hizmetindedir, yoksa tavırlar mı fikirlerin hizmetindedir? Fikirler mi tavırların aracı durumundadır, yoksa fikirler tavırların amaçları mıdır? Yani bu şairler, yazıları aracılığı ile dile getirdikleri fikirleriyle dünyanın, yazınsal alanın gizden, büyüden arındırılması, kurtarılması doğrultusunda çaba gösterirken, bu çabaları onların öteki şairi küçümsemesiyle, öteki şairde bulunmayan bir gizin, bir yeteneğin kendisinde bulunduğu yolundaki edimlerin aracı durumunda mıdır?

Yukarıdaki verilerde ismi geçen şairler çeşitli konuşmalarında, düzyazılarında, düzyazı yazsalar da, fikirle, felsefeyle uğraşsalar da, öncelikle şair olduklarını vurgulamakta, şairliklerinin düzyazı yazarlıkları gibi araç değil, amaç olduğunu ifade etmektedirler.

Yine, öteki şaire yönelik olarak gerçekleştirilen küçümseme edimi de, yukarıda küçümseme ve türleri irdelenirken işaret edildiği gibi bu edimde bulunan kişinin kendi şairliğine vurgu yapmak için gerçekleştirilen bir hizmet, bir araç konumundadır.

Bu bakımdan araçlarla amaç arasında tutarlı bir tavır sergilendiği söylenebilir. Ancak buradaki özek sorun, amaca ulaşmak için, amaca uygun araçlara ulaşmak için her şeye ayak uyduran bu aklın nasıl bir akıl olduğudur.

Max Horkheimer "öznel akıl" olarak tanımlamıştı bu aklı. Ona göre, öznel akıl "esas olarak, araçlar ve amaçlarla ilgilidir; az çok baştan kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur. Amaçları, kendileri-

18 *A.g.y.*, s. 193. Bu tezsel betimlemesini şu tezsel betimlemeyle tamamlar Paz: "Böylelikle, topraklarımızda başkalarının görüşlerine pek az saygı gösteren, fikirleri gerçekliğe ve entelektüel dizgeleri dizgelerin eleştirisine tercih eden bir entelektüel gelenek sürekli kılındı." (s. 193-194)

nin de akla uygun olup olmadığı sorusu bir yana bırakılmıştır."[19] Öznel kazançlara ve çıkarlara uygun araçları arayıp bulmak, bu araçlar doğrultusunda davranmak öznel aklın temel ırasını oluşturur. Ona göre, "bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkarlardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi, öznel akla tümüyle yabancıdır."[20] Yani öznel akıl, "olasılıkları hesaplama ve böylece belli bir amaca uygun araçları bulma yeteneği"nden[21] başka bir şey değildir.

Horkheimer'e göre öznel akla karşı, ama ona göre "aklın" ortaya çıkışı bakımından öncelikle ıralanan bir akıl daha vardır: Nesnel akıl. Öznel akla karşılık nesnel akıl araçların amaca uygunluğundan çok, amaçların da akla uygun olup olmadığını sorun edinir. Çünkü nesnel akıl, "aklı yalnız bireyin zihninde değil, nesnel dünyada da, yani insanlararası ve sınıflararası ilişkilerde, toplumsal kurumlarda, doğada ve doğanın görünüşlerinde de var olan bir kuvvet olarak"[22] görür. Ona göre "nesnel akıl kuramının odak noktası, davranışlarla amaçların birbirine uydurulması değil, bugün bize oldukça mitolojik görünebilecek bazı kavramlardır: Sözgelimi, en büyük iyilik, insanın kaderi ve en yüksek amaçların gerçekleşme biçimi"dir.[23] Dolayısıyla Horkheimer'e göre, bireysel düşünce ve davranışların ölçütü, araçların amaçlara uygunluğu değil, amaçların nesnel akla uygunluğudur. Ona göre Platon ve Aristoteles'in felsefi sistemlerinden bu yana var olagelen bu akıl, yeniçağ ile birlikte nesnel içeriğini öznele bırakmaya başlamıştır. Max Horkheimer *Akıl Tutulması* adlı yapıtını yazdığı yıllarda faşizmin gelişimini de öznel aklın bir sonucu olarak görür.

Bu bağlamda denilebilir ki, bir taraftan düzyazı yazan, bu düzyazılarıyla belli sorunları aydınlatan, ama öbür taraftan da öteki şairi küçümseme edimiyle kendisinde ötekinde bulunmayan bir yeteneğin, bir büyünün bulunduğu yönünde çaba gösteren şair-akıl, nesnel akıldan çok öznel aklın bir

19 Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, s. 161, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları,
20 *A.g.y.*, ss. 61-62
21 *A.g.y.*, s. 63
22 *A.g.y.*, s. 62
23 *A.g.y.*, s. 62

ürünüdür. Horkheimer'in terimleriyle ifade edilecek olursa, yeniçağda nesnel akla karşı ortaya çıkan bu akıl, ortaçağ feodalizminden gelen davranış biçimleriyle uzlaşan bir niteliğe sahiptir. Çünkü bugünün fikirleriyle dünün tavırlarının uzlaşması nesnel akıl ile olanaklı değildir. Oysa şiirin varoluş alanı nesnel aklın olanaklılık alanıdır. Bugünün asli sorunu, şairin asıl yeri olan şiirin varoluş alanına çekilip çekilmeyeceği sorunudur. Yine, bugün şairin, öznel aklın peşine takılan ve öznel akıl ile ıralanan şaire ve onun edimlerine gösterebileceği bir karşı tavrın hâlâ olanaklı olduğunu belirtmem gerekir. Bertolt Brecht'in "İyilik Neye Yarar" adlı şiiri bu bakımdan, nesnel aklın öznel akla karşı gösterdiği bir tavır olması bakımından okunabilir. Alıntılıyorum

1.
İyilik neye yarar,
öldürülürse iyiler çarçabuk,
ya da iyilik görenler?

Özgürlük neye yarar,
yaşarsa bir arada,
özgürlerle tutsaklar?

Akılsız olmak madem ekmek sağlar herkese
akıl neye yarar?

2.
İyi insan olacağınıza,
öyle bir yere götürün ki dünyayı,
iyilik beklenmesin!

Özgür insan olacağınıza,
öyle bir yere götürün ki dünyayı,
kavuşsun özgürlüğe herkes,
özgürlük sevgisi geçersiz olsun!

Akıllı insan olacağınıza,
öyle bir yere götürün ki dünyayı,
akılsızlık zararlı olsun!
(Çev. A. Kadir, A. Bezirci)

Adam Sanat, Sayı: 155, Ekim 1998

Poetik Yarılma

Yukarıdan aşağıya doğru olan bir şeyden değil, dipten yukarıya doğru olan bir şeyden söz ediyorum. Bıçakla kesmek... Kesilmeyle olan yarılma dışsal olana aittir. Bıçak kesiği başkasına ait iradeyi temsil eder veya rastlantı sonucu ortaya çıkan enerjiyi.

Yarılma kelimesini hem kavram hem de terim anlamında kullanıyorum. Kavram derken, hareket ettiricisi dipte olan ama yüzeyde açığa çıkan bir durumdan söz ediyorum. Örneğin fay kırılmasında olduğu gibi... Dibe ait olmayan enerjinin veya arzunun dibe doğru bastırılması sonucu, bastırılanın yukarıya doğru harekete geçmesi, bulunduğu ve izlediği yolu parçalayarak yarması... Bize ait olmayan bir formun gerçekleştirilmesiyle çatışan arzunun içimizde birike birike biriktiği yere sığamaması dolayısıyla dışarıya doğru harekete geçmesi ve bunun sonucunda oluşan yırtılma... Bize ait olmayanın bizi terk ederken bizde açtığı yara...

Kelimenin terim anlamı ise, formdaki bölünmeden çok, içsel olana işaret eder: İçsel olan ile form arasındaki bölünme. İçsel olanın kendini form ile bir bütün olarak görmesinden çok, belli bir formda, kendini ona iliştirilmiş olarak hissetmesi.[24] Bu bağlamda soruyorum: Poetik yarılma nedir?

24 D.R. Laing, *Bölünmüş Benlik*, Çev. Ergün Akça, Mitos Yayınları, 1993-İst. Şöyle tanımlıyor Laing, şizoid terimini: "Şizoid terimi, deneyimin bütünlüğü iki ana tarzda bölünen bireye gönderme yapar: Birinci olarak bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yarılma ve ikinci olarak bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi (...) kendini tam bir kişiden çok, belli bir bedene hafifçe iliştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok ben gibi çeşitli biçimlerde 'bölünmüş' olarak yaşantılar." Burada, Laing'in şizoid tanımından, ama daha çok ikinci anlamından yararlandığımı belirtmeliyim. Ama bir metafor olarak değil, daha çok ontolojik düzlemde.

Yanıtın neliği, sorunun köklü ve bir o kadar da yakıcı oluşu bakımından bir dizi örneğin içinden yürümemizi gerektiriyor.

*

Orhan Koçak, Oktay Rifat'ın şiir serüvenini ve bu süreçteki ruhsal gerilimini irdelediği bir yazısında[25], incelemesinin merkezini oluşturan bir soru üzerinde durur: "Oktay Rifat'ı kurucularından biri olduğu o şen ve hicivci şiirinden uzaklaştırıp bir yüksek üsluba yönelten neydi?"

Bu soru, Oktay Rifat ile ilgili olduğu kadar, Cumhuriyet dönemi Türk şiiri sürecinde tekerrür eden bir fenomenle, benim poetika bunalımı dediğim fenomenle de ilgilidir. Poetika bunalımı kavramını, şairin şiir anlayışının sınırlarına, olanaklarına ilişkin kuramsal yapıtının olmayışı anlamında değil; bir şairin yazmakta olduğu şiiri bırakarak başka bir şiiri yazmaya yönelmesi, başka bir şiire geçmesi anlamında, dolayısıyla poetik yapıtını tamamlayamaması ve terk etmesi anlamında kullanıyorum.

Burada asıl ve asal sorun şu: Bir şair uzun zaman yazmış olduğu şiiri(ni) neden değiştirir? Ve bunun içkin nedeni nedir?

Böyle bir değişmeyle değişen, söz konusu şiire ait imgenin kuruluşu, belli kelimelere yapılan vurgulama, kelimelerin sıralanışını düzenleyen şifre ve bu şifreye ait retorik gibi bir dizi dilsel öğeyle birlikte, kişinin olup biteni algılayış ve kurgulayış tarzı ile nelere değer verdiği gibi bir dizi öğede açığa çıkan, o şiirde konuşan insanın neliğidir. Nâzım Hikmet'in "Saman Sarısı" adlı şiiri sorunu netleştirmek bakımından açıklayıcı olabilir. Bu şiir, ontik bir değişimi değil, teknik bir farklılığı, dolayısıyla Nâzım Hikmet'in şiirinin olanaklarını işaret eder.

Bir şiirin değişmesiyle değişen derken, sorunsallaştırmak istediğim, şairin, şiirinin dil ve biçim düzleminde yer alan sözcük dağarcığı veya kullandığı form gibi ilineksel eğelerin değişmesinden çok felsefi, sosyolojik, psikolojik düzlemlerin neliğinde vücut bulan öznenin değişmesi durumudur. İlkinin belirlenimi ikincisinin neliğine, durumuna ve konumuna bağlıdır. Bir şairin, yazmakta olduğu şiirin kendi tinsel dünyasına içkin olduğu dikkate alınırsa, bir şairin şiirini değiştirmesiyle geldiği momenti

25 Orhan Koçak, "Uzun Denklem-Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm", *Defter*, Sayı: 36, 1999

bir inanç yitimi, bir yabancılaşma durumu olarak tanımlamak mümkün. Yazdığımız şiirin bize içkin olanı telaffuz ettiğine ilişkin inancın yitimi... Tinsel anlamda, kendimize değil de, bir yabancıya ait olanı yazıyormuşuz duygusuna kapılma.

Bu "kapılma"nm söz konusu şaire içkin olan nedeni nedir? İçkin, ama aynı türden fenomenleri açıklayıcı olan nedeni? Bize bir genelleme yapma olanağı verebilecek nedeni?

Bu soruların yanıtları üzerinde durmadan önce, Orhan Koçak'ın yazısına tekrar dönmek istiyorum. Şöyle yanıtlıyor sorusunu Koçak: "Bu şiir kendine bir yükseltici Altınçağ icat etmek zorundaydı, çünkü İkinci Yeni'nin darbesini yemişti. İkinci Yeni, Garip'in öylece devam etmesini, hatta kendini aynı çizgi üzerinde geliştirmesini imkânsızlaştırmıştı. (...) İkinci Yeni, başlatıcı ve bu yüzden de eskiticiydi: Daha önceki şiiri bir anda yaşlandıran tekinsiz ve sınırları belirsiz bir genel akıntı."[26]

Koçak tezini ileri sürerken, bunun bir hipotez olduğunu ve bu hipotezin de, ancak Melih Cevdet Anday ile Necatigil'in İkinci Yeni sonrası şiirlerinin incelenmesiyle doğrulanabileceğini, Oktay Rifat'ın şiirinin ancak bir bölümünü açıklayabileceğini belirtiyor. Ancak yazının bütünü dikkate alınarak bakıldığında bu "belirtme"nin bir tevazu olduğu söylenebilir. Çünkü bu tez, söz konusu yazıda, hipotez statüsünden çok genelleme statüsünde işlev görüyor. Nitekim iki sayfa sonra şöyle devam ediyor Koçak: "Kendi şiirinin içsel ve özerk gelişmesi, İkinci Yeni'nin travmatik darbesiyle yarıda kesilmişti. Önce ile sonra arasında, başka bir şeyin, ona ait olmayan yeni bir şeyin başkalaştırıcı müdahalesi vardı."[27] Tezini, Edip Cansever'in 1950'lerin hemen başlarında, ama *Perçemli Sokak*'tan önce yazıldığı ileri sürülen "Şekerli Gerçek" şiirini örnekleyerek temellendiriyor, Koçak.

*

Yukarıda aynı türden fenomenleri açıklayıcı bir neden, bir genelleme olanağından söz etmiştim. Bu yazının bütünlüğü bakımından, bu yargıyı biraz açmakta fayda var. Genelleme, gerçekliğin üzerine gerilmiş ideolojik örtünün düşürülmesine, olup bitenin ne olduğunu anlamamıza, tanımlanmamış olanın

26 *A.g.d.*, sayfa: 141
27 *A.g.d.*, sayfa: 143

görülmesine yardımcı olur. Yeter ki bizi genellemeye ulaştıracak bir veri olsun. Çoğu zaman bir örnek bir hipotezi genelleme statüsüne yükseltebilir. Veriler bunun için vardır. Genelleme yapılmayacaksa veri ne işe yarar? Genellemeden korkmak, veri ile genelleme arasındaki bulanık ve sisli bölgede durmak yazınsal ve düşünsel bir erdem değil; Soğuk Savaş yıllarının oluşturduğu bir kaygı türüdür. Bu bulanık ve sisli bölgeden konuşarak yargı ileri sürmenin temelinde, eleştirmenin "Burada ne demek istedi acaba?" türünden bir merak uyandırma kaygısından çok, "Ben onu söylemedim, bunu da demek istemedim!" retoriği ile kendisine yöneltilebilecek olası (siyasal) iktidar baskılarına karşı geliştirilen bir savunma mekanizması söz konusudur. Türk şiiri ortamında genellemeye karşı yürütülen strateji,[28] felsefi temelli değildir; yani tümevarımın geçerliliğine ilişkin muhalif bir tavırdan çok, psikolojik kökenli bir kaygı söz konusudur burada. Bu sisli ve bulanık bölgenin "denemesel eleştiri" veya "eleştirel deneme" olarak adlandırılması da rastlantısal olmasından çok, Soğuk Savaş yıllarının koşullarına özgüdür. Oysa genelleme fikir ve kuram demektir. Önemli olan, bir hipotezi genelleme statüsüne yükseltici örneklerin olmasıdır. Ama verilen örnekler bir veri niteliğinde ise; aynı türden başka örnekler var ise; diğer örnekler için "kader belirleyici", türdeş bir niteliğe sahip ise. Ama verilen örnek tekil durumda ve ileri sürülen genellemeyle dolayımsız bir neden sonuç ilişkisi içermiyorsa, o zaman söz konusu örneğin söz konusu genellemeye veri olması sorunsallık içerir.

Bu noktada, Koçak'ın vargısına da değinmek isterim: Bir şiirin ("Şekerli Gerçek") bir şairi etkilediğini, bu etkilemenin şairin tinsel ve poetik dünyasında ruhsal bir sarsıntı yarattığını, bu ruhsal sarsıntı ile şairin "önceki" şiirinden koptuğunu ve bu kopuntunun sonucunda *Perçemli Sokak*'ı oluşturan şiirleri yazdığını ileri sürmek aynı zamanda gizli bir yargıyı daha dile getirir: Bütün İkinci Yeni şiirinin "Şekerli Gerçek" şiirinden çıktığını...

*

İçkin temellendirmenin, aşkın temellendirmeye önceliğini savunacağım. Zamansal olarak bir öncellik durumundan söz et-

28 Mehmet H. Doğan, "Şiirimizde 'Sapmalar', Saptırmalar Üzerine", *kitap-lık*, Sayı: 37, 1999

miyorum. Sözünü ettiğim etik gereklilik; etik öncellik. İlkinin ikincisine oranla, adalet ilkesine daha yakın olduğunu düşünüyorum. Adaletli olana yakın olan, adaletsiz sonuçlar üretene oranla önceldir. Spinoza'dan söz ediyorum. Dolayısıyla her türlü aşkınlık kuramlarının toplumsal veya zihinsel hiyerarşi ürettiğine değineceğim.

Aşkın temellendirme, edimin nedenini dış belirlenimde aramaya yöneliktir. Buna, doğa bilimlerinden gelen bilimsel temellendirme de denilebilir; çünkü burada bir olay kendi dışındaki başka bir olayla neden-sonuç bağıntısı kurularak açıklanmaktadır. Bu temellendirme, sonuç konumundaki olay açıklanırken, neden konumundaki olayla ilgili başka sorunların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Özellikle insanla ilgili edimler söz konusu olduğunda, sonuç durumundaki olaya göre neden konumundaki olaya bir belirleyicilik, dolayısıyla bir güçlülük, bir üstünlük atfedilmektedir. Aşkınlık teorisi hiyerarşi yaratır, derken sözünü etmek istediğim bağıntı bu. Denilebilir ki, hiyerarşi kuramının kökeni aşkınlık kavramında gizlidir. Bir şeyin ötekine aşkın olduğunu ileri sürmek, hiyerarşik anlayışı bir ön kabul olarak dile getirmek demektir. İçkin temellendirme ise, yazınsal edimi veya bu edimle ortaya çıkan sorunu kendi içinde bulunan, kendine içkin ve içsel olan bir nedenle açıklamaktır.

İçsel olan taklide açık değildir. Bu bağlamda olanaklılık edimsel olarak dışavurulanın taklidine ilişkindir. İyi bir kavrayış edimin aslı gibi olabilir. Ancak bu, bende içsel olanın taklidi değil, içsel olanın edimsel olarak dışavurumunun taklididir. Sözünü ettiğim Platon değil Aristoteles. Bu bağlamda önemli ve öncel olan, Oktay Rifat'ın şiirini neden değiştirdiği değil, Garip şiirini neden terk ettiği sorunudur. Değiştirme ikincildir, sonuçtur. Birincil olan terk etmedir. Ama kişi, kendine içkin olanı değil, ancak aşkın olanı terk edebilir. Garip şiiri Oktay Rifat'a içkin miydi, yoksa aşkın mı? Bu ne demek? Ama önce örnek:

> Melih Cevdet Anday, bir söyleşide "Bugün, Garip'in ne olduğunu, ne yapmak istediğini ve ne yaptığını okurlar da biliyor. Ama şöyle bir yaklaşım da var: Garip, tek başına Orhan Veli demektir. Bu şiirin savunusunu yapan da odur. Zaten o ölünce, öteki iki

şair Garip'ten koptular. Böyle bir yaklaşım için ne düşünüyorsunuz?" sorusunu şöyle yanıtlıyor:

"Bir şey düşünmüyorum, çünkü ortada düşünecek bir şey yok. Yalnız sorunuzun son tümcesi, bana yanıtlama yükümlülüğü bindiriyor. Ben Garip tarzı biçimden, Orhan Veli'nin ölümünden çok önce ayrıldım. Necati Cumalı yazmıştı: 'Yörük Mezarlığı' ve 'Tohum' adlı şiirlerimle." [29]

Necati Cumalı'nın ileri sürdüğü söz konusu yargı ile Melih Cevdet Anday'ın betimlediği yargının epistemolojik bir değeri var ise, denilebilir ki, sorun ve kopuntu Garip dönemine içkindir. Başka bir deyişle, kopuntunun yaşanması nedensellik bakımından İkinci Yeni şiirinin "görülmesi"ne öncelik taşır. Düşünülmüş bir sorudur; neden Orhan Veli, Oktay Rifat ile Melih Cevdet'in yaşadığı türden bir kopuntu yaşamamıştır. Daha önemlisi, neden Orhan Veli'nin şiirinde trajik öğe belirgin bir faktör iken, Oktay Rifat ile Melih Cevdet Anday'ın şiirinde şen ve alaycı öğe neden daha belirgin bir faktördür?

Alman filozofu Karl Marx'ın, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumairei*'nin birinci bölümünün ünlü birinci paragrafını bu açıdan okumak gerekir.[30] Bu bağlamda tartışılması gereken, "şen ve hicivci bir şiirin" poetik ve antropolojik değerinin ne olduğudur.

*

Yukarıda Orhan Koçak'ın, "İkinci Yeni darbesi" kavramını "İkinci Yeni, başlatıcı ve bu yüzden de eskiticiydi: Daha önceki şiiri bir anda yaşlandıran tekinsiz ve sınırları belirsiz bir genel akıntı", diye tanımladığına değindim. Bununla birlikte, soruna bu yazının konu nesnesi açısından bakıldığında, İkinci Yeni şiirinin, kendinden önce yazılan şiirden çok, kendisiyle birlikte yazılan "şiiri"[31] geçersizleştirmede daha belirleyici olduğu ileri sürülebilir: Kemal Özer, Ali Püsküllüoğlu, Engin Günçe, Nihat

29 Enver Ercan, *Çünkü Şair Onlar...* içinde, Kavram Yayınları, 1990-İst.

30 -"Hegel, bir yerde, şöyle bir gözlemde bulunur. Bütün tarihsel büyük olaylar ve kişiler, hemen hemen iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: Birinci kez trajedi olarak, ikinci kez komedi olarak." Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, 1976-Ankara

31 Burada, İkinci Yeni şiiriyle birlikte, ona koşut olarak yazılan farklı bir şiirden söz etmiyorum. Şiir kelimesini bu nedenle tırnak içine aldım.

Ziyalan, Gülten Akın, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz,[32] Hüseyin Peker, Refik Durbaş, Halil İbrahim Bahar, Alim Atar, Seyfettin Başçıllar, Sıtkı Salih Gör, Turgay Gönenç, Faruk Ergöktaş, Süreyya Berfe, Özkan Mert, Ömer Nida, İsmet Özel, Bülent Dalyancı, Egemen Berköz, Ali Çulha, Tekin Kipöz, Ersun Korkut, Bozbekiroğlu, Yusuf Gür, Rahmi Akseki...[33]

Burada, İkinci Yeni şiiriyle, İkinci Yeni sonrası ama İkinci Yeni'yle birlikte yazılan şiir ayrımı üzerinde biraz durmak istiyorum. Çünkü, İkinci Yeni şiiriyle ilgili nesnesine uygun olmayan yargılardan biri, bu şiiri başlangıçta yüzü aşkın kişinin yazdığı, ancak sonunda beş altı kişinin kaldığına ilişkindir. Bu yargının Garip şiiri için de ileri sürülmüş olması, bu yazının tezine, bu yazının konu nesnesi bakımından rastlantısal olmayan bir katkıdır. Bu ve benzeri yargılar, 80'li yılların sonundan bugüne yaygınlaşarak gelen, aslında yazınsal ve düşünsel olanın karşısında yer alan magazinel yaklaşımın veya tutumun bir sonucudur. Nesneye bakmadan konuşmayı özendirici oldu, bu söylem. İkinci Yeni şairleri söz konusu olduğunda, başlangıçta yola çıkan da beş altı kişidir; sonunda kalan da. Zamanla savrulanlar, bu şiiri kendi sorunsalının dışavurumu olarak yazanlar değil, öncekilerin oluşturduğu hale ile, bu halenin rüzgârıyla şiire başlayanlar olmuştur. O günlerin birinci-el kaynağından alıntılıyorum; şöyle anlatıyor Muzaffer İlhan Erdost:

> "Doğal ki, bu şiirin yaratıcıları anlamsızlığa yargılamadı kendilerini. Nice genç, yeni ozan, bir sel gibi akıverdi *Pazar Postası*'nın 269 no'lu posta kutusuna. Her ikindiüstü Turgut Uyar'la posta kutusuna gittiğimizi, kutuya sığmayan mektupları memureden

32 Hilmi Yavuz'un kitaplarına almadığı "Birsen Çilek Kovasında" adlı şiiri, İkinci Yeni'nin kalesi olan *Pazar Postası*'nın Mart-1957 tarihli 12. sayısında yayımlanır: "Bu bir kovadır eski zaman kovası / Bu bir yalnızlıktır evet beraber büyüdük / işte bunlarda kadınlar / o kadınlar ne yapıyor böyle açıktan açığa / o kovaya çilek dolduruyorlar // Ama Birsen ne yapıyor bakın bu güzel / Birsen'in bütün aradığı çilek kovası / Benim ondan özlemle beklediğim bu / O çilek ezilirken bembeyaz yataklarda / Çileksiz gecelerin tadı olur mu // Birsen al o kovayı al getir bana / Birsen sen iyisin Birsen ne olur / İçine çilek reçeli geceleri koy / O yapraksız durumunu uygula bana / ayışığı ol."

33 Buradaki bazı şairlerin zamanla başka bir şiire yönelerek, başka bir şiir kurduklarını veya yazdıklarını da belirtmek gerekir.

aldığımızı, *Pazar Postası*'nın bulunduğu Rüzgârlı Sokağa geldiğimizi anımsıyorum. İki şey: Biri, ozanların kendi gelişmelerinin ürünü olarak İkinci Yeni'ye varmalarıydı; öteki, yeni şiire başlayan gençlerin onu biçimsel olarak algılaması ve bu şiire öykünmesiydi. Gençlerin şiir birikiminin, kendini şiirle bütünleyişin ürünü değildi. Biçimsel bir öykünmeydi."[34]

İkinci Yeni'yle birlikte, İkinci Yeni'nin etkisiyle yazılan şiirin "merkezini" biraz önce andığım isimler oluşturuyordu. Bu kişilerden birçoğu, şiiri bırakmış durumda. Burada, biraz farklı bir bağlamda Marx'ın ünlü birinci paragrafını tekrar anımsamak, olup bitenin doğasına uygundur, sanıyorum. Şiiri devam ettirenlerin, bugün geldikleri noktadan oluşturdukları bütünlüğe bakıldığında, bu bütünlüğün, tıpkı Oktay Rifat ile Melih Cevdet Anday'ın kurdukları bütünlükte yer alan yarılmadan farksız bir yarılmayla bölündüğüdür. Ancak buradaki dramatik öğe, öncekilerden farklı olarak bu kişilerin bir ikisi hariç yaşadıkları kopuntu sonrasında yazdıkları şiirin yüksek üsluptan gevşek bir üsluba doğru ilerleyen bir yörüngeye sahip olmasıdır. Bu yazının konu nesnesi açısından bakıldığında, bu şairlerin İkinci Yeni'nin üslubuyla yazdıkları şiirlerin belirgin özelliğini ifadesizlik olarak adlandırmak mümkündür. Oysa İkinci Yeni şairlerinde ifade ne kadar rahattır. Şiirde devam edenlerin şiiri irdelendiğinde ise, yeni yazdıkları şiirdeki görülen belirgin özellik, önceki şiirlerine göre, bir ifade patlamasıdır.

Yukarıda İkinci Yeni şiirinin etkisiyle şiire başlayanların isimlerini anarken, bunların içinde, İkinci Yeni'den bağımsızlaşarak kendi şiirlerini kurmuş şairlere değindim. Ama İkinci Yeni'den bağımsızlaşamayarak şiiri bırakanlar veya gevşek bir dokulu bir şiiri yazmaya yönelenlere de değindim. Bu yazının

34 Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni Yazıları*, sayfa: 115, Onur Yayınları, 1997-Ankara. Erdost, İkinci Yeni şiirini "biçimsel olarak algılayan ve ona öykünen gençlerin" kimler olduğunu örneklemiyor. Bu kitapta yer alan yazılar iki bölümden oluşuyor: "Önce" ve "Sonra" diye.. "Önce" bölümünde yer alan yazılar 1956 ile 1957 yıllarında, henüz İkinci Yeni şairlerinin ilk yapıtlarını kitaplaştırmadıkları dönemde yazılmış. Bu yazılarda İkinci Yeni şairleri olarak sık sık anılan şairler şunlar: Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, Yılmaz Gruda, İlhan Berk, Tevfik Akdağ.

sorunu, daha çok bu ikinci kategoride yer alanların durumuyla ilgili.

Savrulup dağılmanın nedeni, İkinci Yeni şiiri olduğu ileri sürülebilir mi? Nedensel bir ilişkiden söz edilebilir belki. Ama bu olsa olsa fenomen nitelikli aşkın bir neden olabilir. Çünkü asıl ile öykünme aynı türden değildir. Bir şairin, adını duyurduğu şiire yabancılaşmasının, o şiire olan inancını kaybetmesinin, dolayısıyla şiirini değiştirmesinin ya da şiirin kamusal alanından çekilmesinin poetik nedeni aşkın değil içkindir. Başkasının poetikasıyla, başkasının kurduğu şiir dili ile yazmanın devam ettirilebilir ontolojik bir dayanağından söz edilebilir mi?

Başkasının kurduğu şiir dili ile yazmak, o şiir dilinin oluşturduğu sözdizimi ile, o sözdiziminin tercih ettiği kelime türüyle yazmak anlamına gelir. Sözdizimi bir şifredir; şairin ontolojik probleminin şifresi... Bir insan olarak, her şairin ontolojik problemi birbirine içkin değil aşkındır. Evet, şiir kelimelerle yazılır, ama şiir söz konusu olduğunda kelime içi boş bir gösterge değildir. Kelime bir deneyimdir.[35] Şu kelimeyi değil de bu kelimeyi tercih ederiz. Kelimeleri bir torbadan değil, belleğimizden çekip çıkarırız. Sözdizimi tercih edilen kelimelerle kurulur. Dolayısıyla şiir, başkasının kurduğu şiir dili model edinilerek yazıldığında, yapılan şey, söz konusu olan başkasının probleminin şifresi olan sözdizimi ile, bu sözdizimine ait kelime türüyle yazmak demektir.

Bu tarzda şiir yazmanın olanaklılığından söz edilebilir mi? Garip ve İkinci Yeni etrafında yaşanan deneyim, bunun devam ettirilebilir bir olanağının olmadığını göstermiştir, denilebilir.

*

Ece Ayhan bir söyleşide, Cemal Süreya'nın "kendi hayatındaki trajiğin" şiirini yazmadığını söyler. [36] Ece Ayhan, bu düşüncesini, sağlığında Cemal Süreya'ya açmış mıydı acaba? Bilemiyorum. Ama Cemal Süreya'nın şiiri, biyografisinden[37] hareketle

35 Bu tanımlamada, Rilke'nin "dizeler duygular değildir, deneyimlerdir. Bir tek dize yazmak için, çok şehirler, insanlar ve nesneler görmüş olmak gerekir" ifadesinden yararlandığımı belirtmeliyim. Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*-içinde, sayfa: 81, Çev. Sündüz Öztürk Kaçar, YKY, 1993-İst.

36 Ece Ayhan: "Cemal Süreya kendi hayatındaki trajiği şiirine neden geçirmedi diye hep düşünmüşümdür." Söyleşi: Gülin Tokat: "Sıkı Sinema, Sıkı Şiir", *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 181

37 Feyza Perinçek-Nursel Duruel, *Şairin Hayatı Şiire Dahil*, Kaynak Yayınları, 1995-İst.

okunduğunda, bu eleştirel yargının derin bir ayrımı işaret ettiği görülebilir. Bununla birlikte, Süreya'nın poetik yapıtının tümü dikkate alındığında, Ayhan'ın yargısı bütünüyle geçerli midir acaba? Özellikle, yaşamının son yıllarında yazdığı şiirler düşünüldüğünde: "Üstü Kalsın", "Şarap", "Hükümet", "Kürtler ve Arnavutlar", "Kısa Türkiye Tarihi" gibi şiirlerinde, Süreya'nın biyografisine ait trajiğin izdüşümlerini bulmak mümkün. Ancak bu şiirler, İkinci Yeni şiirinden çok, Garip şiirinin paradigması ile yazılmış şiirlerdir. Denilebilir ki, Cemal Süreya, kendi hayatının trajiğini şiirine geçirmeye başladığında, İkinci Yeni şiirinden Garip şiirine doğru evrilen bir yörüngenin içine girmiştir.

Burada sorunsal olarak gördüğüm şey, İkinci Yeni veya Garip şiirinin deneyimi ne kadar içerip içermediği, veya hangisinin deneyime daha açık olup olmadığı sorunu değil, şairin kurduğu formun kendi problemini kabul edip etmemesi sorunudur.

Bu noktada, yazının sorunsalı dışına çıkarak belirtmek istediğim bir izlek var: Türk şiirinde, şiirin geri planında, Türkiye toplumunun bir dönemine ait bir muhalefet etme tarzının bulunduğu bir anlayış söz konusudur. Sözünü ettiğim, başlangıcını belki de Aziz Nesin de bulacak bir muhalefet etme tarzı... "Hiciv", "alay", "humor" terimlerinde ifadesini bulan bir tarz... Kitle iletişim araçlarının günümüzdeki gibi gelişmediği bir dönemde iktidara karşı yapılan muhalefetten, günü gününe toplumun bilgi sahibi olması söz konusu değildi. Böyle bir momentte, "alay", "mizah", "humor", "hiciv" muhalefet edene moral destek verebiliyordu. Burada, iktidarla nasıl alay ettiğinizin gelecekte değerlendirileceği bilgisi söz konusudur; o da metinsel düzlem üzerinden yapılıyordu ve öyle yapılacaktı. Yani, gelecekte nasıl algılanacağınızın sınırlarını sizin belirleme olanağınız söz konusudur. Kitle iletişim araçlarının geliştiği günümüzde, olup bitenin daha olduğu gün topluma iletildiği, elbette iktidarın ideolojik algısı düzleminden iletildiği günümüzde böyle bir muhalefet etme tarzının artık olanağı yok. Kökenini Aziz Nesin'de bulan, alay ve hicive dayalı bu muhalefet etme tarzı, denilebilir ki, 90'h yılların başında tükendi. Yaşanılan trajedi karşısında gösterilen böyle bir direnç, yüksek üslupla da olsa dayanaklılığını nereye kadar götürebilirdi ki. Sanırım, Oktay Rifat, 50'lilerin ortasında

hissettiği buna benzer bir şeydi. Sözünü ettiğim tükenişi, tarz bakımından bir dönemin bitişini "gören" şairin de Cemal Süreya olduğunu savunacağım. Denilebilir ki, Cemal Süreya, 80'li yıllarda, Oktay Rifat'ın 50'li yıllarda hissettiğini gördü. Şöyle de söylenebilir: 50'li yıllarda Oktay Rifat'ın başına gelen, 80'li yıllarda Cemal Süreya'nın başına geliyordu; daha içli bir biçimde.

Bu durumda üzerinde düşünülmesi gereken hicivci, alaycı şiirlerinin dışındaki Garip şiirinin (buna Orhan Veli şiiri de denilebilir) bu poetik gücünü nereden aldığı sorusudur.

*

"Kendilik" sorunu, Ülkü Tamer için de vazgeçilemeyen bir izlek olmuştur. Ama bedeli formda yarılmayla sonuçlanan bir sorun. Ülkü Tamer, *Antep Neresi* adlı yapıtını oluşturan şiirlerinde, bu yapıta gelinceye kadar kurmuş olduğu formdan başka bir forma yönelir. Bu yönelim, denilebilir ki, ağıt ve türkü biçiminde örneklenen Halk Edebiyatı formunun poetik özelliklerinin korunarak tekrar edildiği bir deneyi hedeflemiştir. Tamer, bu yönelimi "kendine" ve "çocukluğa" dönme metaforu ile açıklar. Ülkü Tamer'in bu yönelimi, onu ilgiyle izleyenler tarafından da tuhaf karşılanır ve anlaşılabilir kabul edilmez. Sorunun merkezinde, soruyu yanıtlayan kadar yöneltenler de sıkıntılı ve gergindir.

Ülkü Tamer'in bu yönelimin nedenine ilişkin kişisel açıklaması şöyle:

> "İkinci Yeni döneminden çıkıp, şiiri daha yalınlaştırıp daha başka yerlere giderek, daha kendini bularak o tür bir şiire geldi. Bu da kendi toprağından ötürü, Antep'ten ötürü. Antep'e dönünce tabii oranın şiiri biraz daha başka bir şiir olarak belirdi; (...) o kendiliğinden gelinen bir nokta oldu."[38]

Tamer'in, burada "kendi toprağı" ifadesiyle kastettiği şeyin, kişi olarak mı, yoksa geleneksel form, yani kültür öğelerinin temsilcisi olarak mı, kendi olduğu epistemolojik bakımdan net değil. Ama söz konusu yapıtı oluşturan şiirlerin özellikleri dikkate alındığında "kendilik" kavramıyla hepsinin birden kastedildiği sonucuna varılabilir. Tabii burada asıl önemli olan

38 Ülkü Tamer, Söyleşi: Necmiye Alpay-Orhan Kâhyaoğlu, *Ludingirra*, Sayı: 5, 1998

kendilik sorunu değil, daha çok şairin o ana kadar kurageldiği formun, kendine yöneldiğinde veya kendilik dediği şeyi şiirinin izlek nesnesi edindiğinde neden bölündüğüdür.

*

"Kendilik" kavramı tümel veya tekil anlamda bir öz düşüncesini çağrıştırıcı nitelikte bir kavram.. Tümel anlamda özcülük, hem idealist, hem de hümanist biçimlerinde, insanın edimlerinden bağımsız genel bir özü olduğunu ve insanın neliğine ilişkin tanımların da bu öze göre yapılması gerektiğini dile getirir. Bu düşünce, özün gerçeklikten önce geldiğini ileri süren (Plotinus) ortaçağ felsefesinden, varoluşun özden önce geldiğini (Sartre) ileri süren yirminci yüzyıl felsefesine kadar geniş ve derin bir tartışma alanını kapsar. Bununla birlikte, kendilik kavramının son yirmi yıldır yoğun olarak tartışıldığı popüler bağlam, bir tür yeni cemaatçiliği dile getiren "kültürel kimlik" veya "kültürel farklılık" düşüncesidir. Bu kavramlar etrafında yapılagelen tartışmalar ise Doğulu, Güneyli, Üçüncü Dünyalı toplumların Batılı, Kuzeyli, Kuzeybatılı toplumlara karşı gösterdiği "direnç" ekseni etrafında yapılagelmektedir. Temelde ve/veya son tahlilde üstünlük-aşağılık hiyerarşisine bir tepki olarak gelişen bu tartışmanın milliyetçilik bağlamına ilişkin sonuçlar çıkarması ise, 1989'da olup bitenlerle ilgili görülmesinden daha karmaşık bir yapıya sahip olmasının sonucudur.

Türk şiirinin en ayırt edici modern merkezinde ortaya çıkan bu "kendilik" sorununun,[39] sosyolojik düzlemde yaşanan "kültürel kimlik", "kültürel farklılık" sorunuyla bakışımlı olarak yaşanması rastlantısal olmasa gerek.

Kendilik kavramı, buraya kadar sözünü ettiğim bağlamlarında bir tasarım anlamında kullanılmakta... İnsan ile, kültür ile, kimlik ile ilgili bir tasarım. Bununla birlikte, ben, kendilik kavramını, burada

39 Aslında, Tanzimat'tan beri, bir izlek olarak "gelenek" veya "kendilik" sorununun en yoğun tarzda yaşandığı merkez İkinci Yeni şiiridir, denilebilir. Bu yoğunlaşmadan dolayı eleştiri de almıştır: "1960 sonlarına doğru, 'kendimize özgü bir şiir dili' arama zorlamaları, şairleri Divan şiirine itmiştir. (...) Bu ilişkinin şairlerin o zamanki dış/iç çatışmalarına pek fayda sağladığını söyleyemem, ama özellikle Turgut Uyar'da yeni bir şiirsel sıçrayışa neden olmuştur. (...) Gene de bu şiir tedirgin, kuşkulu, sorularla yüklü, özeleştirilerle dolu, hep tutamaçlar arayan bir şiirdir." Güven Turan, "Bir Çekişmenin Anatomisi", *Sonsuz ve Öbürü* içinde, Broy Yayınları, 1985. Turan'ın, özellikle son cümlesindeki yargılarını örnekleyerek temellendirmediğini belirtmeliyim.

söz konusu olan bağlamların dışında, kişinin kendine ait, kendisiyle ilgili deneyimler toplamı anlamında kullanacağım. Deneyim derken sadece bir bilinç, bir yaşantı durumunu kastetmiyorum. Deneyimin, ruhsal durum içerdiğini, dahası ruhsal durumlarla belirlendiğini savunacağım. Nietzsche'den söz ediyorum. Buna göre, deneyim durumunda bilinç sadece bir yüzey durumundadır. (Nietzsche'nin bu yargısını, Freud'un bilinçaltı kavramını hatırlayarak okumakta fayda vardır.) Bununla birlikte, deneyim kavramının cemaatçilik anlamındaki kültürel kimlik kavramıyla bir ilgisi söz konusu değildir. Kültürel kimlik kavramı, bir ruh durumunu değil bir "insan tasarımını"[40] dile getirir ve, ruh durumunun şu değil de, bu insan tasarımına göre biçimlenmesi gerektiğini söyler. Bu nedenle de, deneyim kavramına aşkın bir kavramdır. Bu anlamda deneyim kavramı tarz ile ilgili bir içeriği dile getirir. Bunun ise, cemaatçilik bağlamında kültürle bir belirlenim ilişkisi yoktur. Deneyim bireyin varoluşuna içkindir Oysa cemaatçilik olarak kültür, bireyin yaşamına içkin olmaktan öte, onun varoluşuna aşkındır; ondan önce ve ondan öte olarak vardır.

Burada, "Şiir deneyimle değil, kelimelerle yazılır" tezi akla gelebilir. Ama buradaki sorun, şiirin ne ile yazıldığı değil, poetika açısından kelimenin ne olduğudur. Dolayısıyla bu yazının karşıtlık kurduğu tavır, kelimeyi poetikayla değil, dilbilimle değerlendiren yaklaşımdır. Yoksa, evet şiir kelimelerle yazılır, ama kelime bir deneyimdir. Kelimenin neliğini deneyimle içeriklendirmeyen tavrın pratiğinde, kelime kavrama dönüşür. Bunu, zaten yukarıda tartıştım. Tekrar bağlama dönelim.

Bu yazının sorusunu bu bağlamda da düşünmek gerekir. Oluşturulagelen bir şiir formunun, kendilik olarak adlandırılan deneyimi içermeye başladığında, poetik bileşenleri neden çözülüp dağılmaktadır. Söz konusu form ile kendilik olarak adlandırılan deneyimin bir araya gelmesini engelleyen şey nedir?

*

40 Doç. Dr. Abdullah Kaygı, "Geçmişle Gelecek Arasında Kimlik", *Türkiye'de ve Dünyada İnsan Hakları* -içinde, Hazırlayanlar: Ioanna Kuçuradi-Bülent Peker, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1999-Ankara. Abdullah Kaygı'ya göre insan kavramı ile insan tasarımı kavramları birbirinden farklıdır. İnsan kavramı bilgiyle içeriklendirilmiş bir kavramdır. İnsan tasarımı ise, bilgilere değil, insanla, dünyayla ilgili inançlara dayalı bir kavramdır. Dolayısıyla, ona göre, insan tasarımı kavramı, dinlerin, ideolojilerin ve dünya görüşlerinin insan ile ilgili tasarımlarını dile getirir.

Bu durumun, şimdiye kadar, hem Türk şiiri eleştirisi için, hem de Türk şairi için poetik bir sorun olarak görülmediği, ileri sürülebilir.[41] Daha önemlisi, bu durumun poetik bir sorun olarak görülmesi bir yana, bunun olması gereken bir gelişim öğesi olarak algılanmış olduğudur. Burada, Memet Fuat'ı bu yargının dışında tutacağım. Fuat *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nde bu duruma dikkat çeker; ama bir bölünme, bir olumsuzlama olarak değil, bir farklılaşma olarak... Yargı ile değil, bir im ile... Fuat, antolojisinin birinci baskısında bu "farklılaşmayı" çizgi imiyle yapar; on üçüncü baskısında ise, söz konusu şairin söz konusu farklılaşmayla ilgili görüşlerine yer vererek. Denilebilir ki, Memet Fuat görmüş olduğu sorunu, tartışmaya açmamıştır ama, bununla birlikte bu türden bir yarılma içinde olan şairleri "has şair" veya "yetenekli şair" diye övmemiştir de. Orhan Koçak'ın farkı ise, bu farklılaşmanın üzerinde düşünmesidir. Ancak Koçak da, soruna poetik açıdan çok psikiyatrinin alanı içinde değerlendirilebilecek bir yerden, örneğin psikanalizden yaklaşmaktadır.

Bu yazıdaki örneklemeler merkeze alınarak irdelendiğinde, sorunun temelinde, tekil durumları aşan genel bir durumun belirleyiciliğinin olduğu ileri sürülebilir. Belirleyici ve güdeleyici olanın, kuruculuk mantığı olduğunu savunacağım. Kuruculuk mantığı derken, kastettiğim, modern bir form veya estetik bir yapı arayışının ulusal kaygı düzleminde yaşanmasıdır. Bu ulusal kaygı bir poetik üst-ben oluşturuyordu ve bu da, estetik formun, sonunda "kendine ait olandan" vazgeçemediği deneyimin önüne konmasını gerektiriyordu. Bu mantık, biten yüzyılın başından sonuna kadar, Türk şiiri ortamının dibinden akan bir izlek olmuştur. Bunun belki de o zaman başka bir olanağı yoktu; bugün de gerçekleşme olanağı kalmadı, gibi geliyor bana. Bugün önümüzde yıpranmış bir "kaygı" ve yıpranmış bir üst-ben var ve yıpratılması gereken bir izlek... Bu izleğin yıpratılması da bir poetika kültürünün oluşturulmasıyla olanaklıdır. Böyle bir olanak da vardır.

Adam Sanat, Sayı: 191, Aralık 2001

41 Belki, Yahya Kemal'in "Ali Emiri ve Yeni Şiir" adlı yazısından söz edilebilir. Ancak Yahya Kemal, burada, form ile deneyim arasındaki uyumsuzluk sorunsalına dikkat çeker. Denilebilir ki, Yahya Kemal'in sorunu, modernliğe ait yaşantının modernlik öncesine ait bir form ile ifade edilemeyeceği yönündedir. Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, Y. K. Enstitüsü Yayınları, 1971

Latin Şiiri

Çeviri metin üzerine konuşmak, epistemolojik bakımdan her zaman sorunlu olmuştur. Kaynak dildeki metnin çevrilen dile tam olarak aktarılıp aktarılmadığı sorunu, çeviri alanının asal meselesidir. Söz konusu olan metin, şiir olduğunda bu asal mesele, neredeyse tartışmasız olarak kabul gören bir olgu durumuna yükselir. Hatta kaynak dilde yer alan bir şiirin öteki dile tam olarak aktarılmasının olanaksızlığı, özellikle bugünkü Türk şiiri ortamında yaygın olan güçlü bir kanıdır; bu arada, her şair, kendi yazdığı şiirin öteki dile tercüme edilmesi arzusunu bir paradoks olarak yaşasa da.

Bununla birlikte, çevrilmiş şiirin, yüzyılın başından beri Türk şairi için etkileyici bir halesi olmuştur. *Tercüme* dergisinin şiir özel sayısı, birçok şair için hâlâ etkileyici bir anıdır. Bizim kuşağımız için, artık halesi sönmüş olsa da 19. yüzyıl Fransız şiiri bizden önceki kuşakların hâlâ başucu modelini oluşturmaktadır.

70'li yıllarda, dönemin politik ruhu ile paralellik taşıyan çeşitli şiir çevirileri de aynı işlevi görür. Bazı dergilerin hazırladığı Özel sayılar, örneğin "Vietnam Şiiri Özel Sayısı" gibi, Asım Bezirci'nin *Barış Şiirleri Antolojisi*, söz konusu yıllarda başat olarak yazılan şiir için model işlevini görür. Bu model, 80'li yıllar ile birlikte, dönemin şairlerine verdiği güven duygusunu yitirecektir.

80'li yılların ortalarına doğru, Türk şiiri ortamında, çeviri şiir bakımından bir model çoğalması yaşanmaya başlanır: Ritsos

şiiri, İngiliz şiiri, "İmgeci" Amerikan şiiri, "Beat" şiiri, Seferis şiiri gibi... Bu model çoğalması bugün de yoğunlaşarak devam etmektedir.

Çevrilmiş şiirin, kaynak dildeki metni ne ölçüde karşıladığı kuşkusu açısından bakıldığında, çevrilmiş şiirin, şiirimiz üzerindeki etkisi, Türk şiirinin yüzyıl içinde yaşadığı temel paradokslarından birini oluşturur. Bu bakımdan, çeviri şiir üzerinde konuşmak epistemolojik bakımdan sorunlu olsa bile, kaynak dildeki metinden çok, öteki dile çevrilmiş metni konu nesnesi edinmek koşuluyla, çeviri şiir üzerinde konuşmak, Türkiye'de yazılan şiirin "yeni" poetik kaynakları olması bakımından pek sorunlu değildir. Çünkü okurun muhatap olduğu, poetikanın kaynak edindiği metin, kaynak dildeki metin değil, öteki dildeki çeviri metindir.

Latin şiiri de, yukarıda değindiğim İngiliz şiiri, Beat ve İmgeci Amerikan şiiri, Ritsos şiiri, Seferis şiiri gibi, 90'lı yıllarda yoğunluklu olarak çevrilen ve Türk şiirinde de hemen hemen karşılığı oluşan şiirlerden bilidir.

Latin şiiri çevirileri *Tercüme* dergisine kadar geri götürülebilir. İsmet Zeki Eyuboğlu'nun Ovidius'tan yaptığı *Sevişme Yolu* (Elif Yayınları, 1965) çevirisi ile, Güngör Öner'in Vergilius'tan yaptığı *Çoban Türküleri* (Lale Matbaası, 1970) çevirisinden de söz edilebilir. Tomris Uyar ile Turgut Uyar'ın Lucretius'dan yaptıkları *Evrenin Yapısı* (Hürriyet Yayınları, 1974) çevirileri ile, Türkan Uzel-Tunga'nın Martialis'ten yaptığı *Seçme Şiirler* (Hürriyet Yayınları, 1975) çevirisi, Latin şiiri hakkında bir fikir vermesi bakımından güçlü örnekleri oluşturur.

Lucretius'un yapıtı, tek tanrılı bir din olarak Hıristiyanlık ile gizemciliğin bir egemenlik biçimi olarak henüz var olamadığı bir dönemde, gerek Latin şiirine içkin olan, gerekse Roma İmparatorluğu'nun İtalya'daki toplumsal hayatına egemen olan düşünüş tarzının felsefi argümanlarını veren bir yapıttır. Martialis çevirisi de şu bakımdan önemlidir. Bu yapıta kadar yapılmış Latin şiiri çevirilerinin (Ovidius, Vergilius, Lucretius) destansı bir özelliği vardır. Destan değil, şiir olması bakımından Martialis çevirisi Latin şiirinin Türkçedeki ilk örneğini temsil eder.

Latin şiirinden yapılan çevirilerin yoğunlaşması 90'lı yıllara denk gelir. Türkan Uzel'in, Horatius'tan yaptığı *İambus'lar, Lirik Şiirler, Satura'lar, Mektuplar* (Türk Tarih Kurumu, 1994), Vergilius'dan yaptığı *Bucolica'lar, Georgica'lar* (Öteki Yayınları, 1998) ile *Aeneis* (Öteki Yay. 1998) çevirileri; Çiğdem Duruşken ile Erdal Alova'nın Catullus'tan yaptıkları *Bütün Şiirleri* (Yapı Kredi Yayınları, 1997) adlı çevirileri; Jean-Louis Mattei ile Ahmet Necdet'in *Latin Şiirleri Antolojisi* (Papirüs Yayınları, 1998) bu yoğunlaşmanın çeşitli örneklerini oluşturmaktadır.

Latin şiiri, genel olarak MÖ birinci yüzyıl ile MS beşinci yüzyıl arasında yazılmış bir şiir olarak adlandırılmış olsa da[42] asıl yoğunluğunu, milattan önce birinci yüzyıl ile milattan sonra birinci yüzyıl arasında, yani Augustus Çağı olarak adlandırılan[43] dönem ile bu dönemin etkilerinin devam ettiği yüzyılda yaşamıştır. Örneklem kronolojiktir. Popüler olarak anılan Latin şairleri de bu iki yüzyılda yaşamışlardır: Lucretius: MÖ 98-55, Catullus: MÖ 87-54, Vergilius: MÖ 70-19, Horatius: MÖ 65-8, Tibullus: MÖ 54-19, Propeitius: MÖ 47-16, Ovidius: MÖ 43-MS 17, Lucanus: MS 39-65, Martialis: MS 49-104. Kaldı ki, Latin şiiri, bu yüzyıldan sonra, gerek Hıristiyanlığın, gerekse gizemciliğin yaygınlaşarak egemenleşmesi sonucu[44] Epikuros ve Akademi şüpheciliğine kadar geri götürülebilir olan felsefi dayanaklarını yitirir. Sanırım, bu dönemle birlikte, Latin şiirindeki mevcut retorik, yaygınlaşan yeni düşünüş biçimi karşısında gücünü yitirmeye başlamıştır.

Yenilik fenomeni açısından bakıldığında, Grek şiirinin etkileriyle oluşan Latin şiiri[45] örneğin Nesimi'den on dört yüzyıl önce, Şeyh Galib'den on sekiz yüzyıl önce, bugün yazılan Türk şiirinden yirmi yüzyıl önce yazılmış bir şiirdir. Şairlerinin ve yapıtlarının sayısal çoğunluğu açısından değerlendirilip bu arada Homeros ile Heseidos dışarıda tutularak bakıldığında, Latin şiiri Grek şiirinden daha güçlü bir görünüm sergiler. Ama bu yargı-

42 Jean-Louis Mattei - Ahmet Necdet, *Latin Şiiri Antolojisi*, Papirüs Yayın. 1998

43 A.W.F. Blunt, *Batı Uygarlığının Temelleri*, Çev. Doç. Dr. Müzehher Erim, İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Yay., 1979

44 Umberto Eco, "Yorum ve Tarih", *Yorum ve Aşırı Yorum* İçinde, Çev. K. Atakay, Can Yay., 1996

45 Doç. Dr. Ayşe Sarıgöllü, *Roma Edebiyatında Destan*, Ankara Ün. Dil ve Tarih Coğrafya Fak. Yay., 1973

nın, bu şiirin, şiirsel etkileyicilik bakımından taşıdığı değer için de ileri sürülebileceği kanısında değilim.

Latin şiirini, Latin şiiri yapan özellik veya özellikler nelerdir? Bu özelliklerin taşıdığı değer ve bu değerin anlamı nedir? Örneğin, bu şiiri, bugün Türkiye'de yazılan şiirden veya Osmanlı şiirinden ayıran özellikler nelerdir?

Bu sorularla yapmak istediğim, tematik bir irdeleme değil. Tematik bir irdelemenin bu sorulara yanıt oluşturacağı kanısında değilim. Böyle bir çalışma, bu şiire ilişkin ilineksel tanımlamalar getirebilir. Böyle bir çalışmadan çok, bu şiirde konuşan öznenin neliği üzerinde, yani bu öznenin gerek konumu, gerek retoriği ve gerekse var olma sorunu üzerinde durmak gerekir.

***

Latin şiirinde ilk dikkati çeken faktör, kişi isimlerinin yoğun olarak kullanılmış olmasıdır. Şiirde konuşan özne, kişileri isimleriyle anarak derdini ifade eden bir konumdadır. Örneğin:

> Utanma hiç Hizmetçine tutuldum diye
> Phocis'li Xanthias! Kar gibi ak cariyesi
> Brieses'e tutulmamış mıydı, eskiden
> gözü kara Achilles de?
>
> - Horatius

> Porcius ve Socration, siz ikiniz, Piso'nun uğursuzları,
> dünyanın uyuzları, açgözlüler
> sizleri Veranius'cuğumla Fabullus'cuğuma
> yeğ mi tuttu sünnet edilmiş Priapus?
> Su gibi para harcayıp görkemli şölenler mi
> düzenliyorsunuz gündüz vakti? Benim dostlarımsa
> yol ağızlarında davet bekliyorlar, öyle mi?
>
> - Catullus

> Yıkandı bizimle, yemek yedi keyifle,
> sabahında buldular Andragoras'ı, ölü!
> Neden böyle öldü birden, Faustinus, dersen;
> düşünde görmüştür, hekim Hermacrates'i.
>
> - Martialis

Ey Tityrus, bir gölgenin geniş yaprakları altına uzanıp
Bir türkünün ardına düşmüşsün, küçük sipsini üfleyerek;
Bizse ülkemizi ve güzel tarlalarımızı terk etmekteyiz;
Güzel Amaryllis'in adıyla çınlamayı öğretiyorsun ormanlara
- Vergilius

Örnekler oldukça çoğaltılabilir.

Örneklerde görüldüğü gibi, Latin şiiri, öznenin neliği bakımından kişi üzerine kurulu bir şiirdir. Burada kişi derken kastettiğim, önemsenenin insanın ontolojik açıdan varoluşu değil, hukuki açıdan varoluşu olduğudur. Ontolojik varoluş, insanın dünya, hayat ve olup bitenler karşısındaki, bunların kendine yaptıkları bakımından oluşunu, bu oluş tarzı ile içselleştirilen şeyleri anlatır. Hukuki varoluş ise, insanın mevcut yasalar karşısındaki konumunu, yani onun öteki kişilerle arasında çizilen sınırları anlatır. Sınırları çizilmiş bu varoluş, kişiler henüz doğmadan önce mevcuttur aslında. İnsanlar doğdukları anda bu varoluş kimliğini yasallık anlamında kazanırlar. Ontolojik varoluş ise, çeşitli türden yaşantıları sonucunda, dünya, hayat ve olaylar karşısında gerçekleştirdiği edimlerle oluşan bir şeydir. Ontolojik düzlemde, insanın varoluşu bir sınırlılık alanında değil, bir olanaklılık alanında yer alır. Hukuki varoluş tanımı gereği, başka kişilerin de varolduğunu, onlarla birlikte var olunduğunu ifade ederek toplumsalın önemine vurgu yapar. Latin şiirinin bu özelliği, elbette hukukun Roma'da sistematikleştirilmesinden bağımsız değildir. Hukuksal kişilik: Mühendis Galip Bey'in karşısında Sermet Sami olmak gibi, Behice Hanım'ın karşısında Hüseyin Cahit Bey olmak gibi... Tek olanın yanında, onlarla birlikte olan tek: Kişi. Ontolojik varoluş ise, insanın varoluşunu yaşadıklarını içselleştirerek gerçekleştirmesini ifade ederken, her insanın varlık içindeki biricikliğine vurgu yapar.

Örneklerde görüldüğü gibi, bu şiirde yer alan kişi isimleri ötekine aittir, ama şiirde konuşan özne de kişi konumunda yer alır. Yani şiirde konuşan özne, kolektif ve tümel bir ben değil, tekil-ben konumundadır.

Burada, modernizmin poetik savlarını dikkate alarak şöyle bir soru ileri sürülebilir: Şiirin kişi isimleriyle, kişiler üzerine kurulmasının şiirsel değeri nedir?

Her kişi ismi şiir için bir kavramdır; tin gibi, özgürlük gibi, aşk gibi... Ama bunlar genel olarak, kuramsal da olsa içi dolu kavramlardır. Şiirde kullanılan kişi isimleri eğer popüler ise, burada göreli bir doluluktan söz edilebilir. Ama popülerlik gelip geçtiğinde söz konusu kişi isimleri içi boş kavramlara dönerler. Nitekim yukarıdaki örneklerde böyle bir durumla karşı karşıyayız. Burada bir anakronizmden söz edilebilir; ama aşağıdaki örneklerin bir poetik değer iddiası ile önümüze sürüldüğünü kabul etmiyor isek.

Buradan, Latin şiirinin bir başka özelliğine geçebiliriz: Bu şiirin öznesi, bu arada, buna şairin kendisi de diyebiliriz, kendinden çok öteki hakkında, kendi deneyiminden çok öteki kişinin gerçekleştirdiği bir olayı, bir edimi hakkında konuşan bir özne konumundadır. Burada; edim, olay kelimeleri yerine hikâye terimini kullanabilirdim. Ama "hikâye" kavramı, Latin şiirini anlamada, söz konusu fenomeni tam karşılayan bir kavram değil. Çünkü, hikâyenin tümel, olgusal bir niteliği vardır. Yazınsal bir tür olarak hikâye, kader belirleyici bir deneyimi dile getirir. Oysa aynı hikâyeden aynı türden, benzer birçok olay türetilebilir. Bu bağlamda, hikâye tümel olanı dile getirirken, olay tekil olanı ifade eder. Yani, Latin şiiri tekil, tek tek olaylar üzerine kurulu bir şiirdir. Bu olaylar ise, şiirde konuşan öznenin kendisinden çok, öteki kişilere aittir. Şiirde konuşan özne, şiir boyunca, kendi başına gelenleri anlatan bir ben değil, daha çok başkalarınca yaşanmış olayların bilgisini veren, söz konusu olaylara ait edimleri değerlendiren bir kişidir.

Deneyim ve olay kelimeleri, insanın varoluşu ile dış dünyada olup bitenler arasındaki karşıtlığı ifade eden terimlerdir. Olay, belli bir zaman ve mekânda olup biten bir şeydir. Dolayısıyla tekildir ve olduğu zamana, mekâna ait fenomenlerin özelliklerini taşır. Bugün, herhangi bir Latin şiirini okurken geçmişte olup bitmiş, olana ait bir şeyi okuyor hissine girmemizin nedeni budur. Oysa şiirin kalitesi, ne zaman ve nerede yazılmış olursa olsun, okurken kendi varoluşumuzda ontolojik nitelikli bir tinsellik ve deneyimsellik oluşturmasını gerektirir. Örneğin,

Ben dimezem artuk ki cihan içre kerem var
Gezdüm buhmadım bu cihan içre kerem ben [46]

dizelerinde olduğu gibi.

Deneyim aynı türden olayları yaşaya yaşaya, aynı türden olaylar arasında ortak olarak bulunan şeyi içselleştirerek oluşan bir şeydir. Deneyimlerin oluşumunda, ruh durumlarımızın belirleyici bir rolü vardır. (Friedrich Wilhelm Nietzsche) Walter Kaufmann'ın etkileyici biçemiyle aktarıyorum: "Deneyimlerimiz büyük ölçüde bizim onlara getirdiğimiz şeylerden oluşur. Deneyime yayılan ruh durumunu biz ekleriz. Gündelik yaşamımızdaki olaylar çok değişik ruh durumlarında yaşanabilir, ama ruh durumu deneyimi dönüştürür. Ve tüm deneyim seçme içerir. Ve ruh durumu mercek seçimini ve odağı etkiler."[47]

Burada, bu şiirin bir başka özelliğini daha söyleyebiliriz: Bu şiirin öznesi, bir zihin düzleminde yer almakta ve oradan konuşmaktadır. Dolayısıyla, zihinsel işleyişin, buna mantık veya zekânın gücü de denilebilir, bu şiirde kendini ön planda gösteren bir özelliğe dönüşmektedir.

Tarih bilgisi bakımından, yani söz konusu olan yıllardaki insan imgesini ve o imgeye ait düşünüş biçimini anlamada Latin şiirinin, örneğin Heseidos ve Homeros destanları gibi önemli bir "malzeme" olduğunu düşünüyorum. Bu şiir, şiirin tarih içindeki gelişimini anlamak bakımından da önemlidir. Türk şiirini ve Osmanlı şiirini anlamak için de... Hatta bugün, örneğin Türkiye'de yazılan şiirin olanaklarını genişletmek niyetiyle bu şiirden yararlanılabilir. Nitekim böyle çabalar da söz konusu. Örneğin, Hasan İzzettin Dinamo (*Çoban Şiirleri*, 1982):

Hey Koridon, yine kayın gölgesinde düş kurmaktasın
Gençliğinde Aleksis'e yaktığın türkülere benzer
Sen de ben gibi kuytuya çekilmiş oturmaktasın
Oysa bütün kumrular hep çift çift gezer

Latin şiirini kendine model edinen ilk şair sanırım Hasan izzettin Dinamo idi. Bu model ile yazılmış şiirlerin oluşturduğu kita-

46 *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*, Haz.: Doç. Dr. T. Halil Ersoylu, TDK Yay. 1989, Ankara
47 Walter Kaufmann, *İnsanı Anlamamak*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay. 1997, İst.

bın basım tarihi 1982. Ancak Dinamo'nun çabası o yıllarda tekil bir deneyim olarak kaldı, yaygınlaşamadı. Bunda Dinamo'nun bütün bir Latin şiirini değil sadece Vergilius'u model edinmesinin de bir payı olsa gerek. Nitekim kitabının adı da Vergilius'un kitabıyla aynı adı taşıyordu.

Latin şiirini model edinen çabanın "yaygınlaşması"nın 90'lı yıllarda gerçekleştiği söylenebilir. Örnekler:

> Dün bir dostumla oturup katalog karıştırdık;
> ABD'de yayımlanmış binlerce kitabı içeren
> ve bir metropolün telefon rehberini çağrıştıran
> ipince kâğıttan izini sürdüğüm bir kitabı :
> Nabakov'un Rusçadan çevirdiği, Puşkin'in
> ünlü şiir-romanı Yevgeni Onegin, iki ciltlik
> karton kapak baskı, kod numarasını ve fiyatını
> özenle doldurdu dostum sipariş listesine ve
> postaladı Okyanus ötesine,
>
> - Enis Batur

> Odur Metin Altıok'un sırtlanını dize getiren,
> Çünkü sırtlan gülmemelidir, gülerse Metin
> Metanetini yitirir, çakısına çentik atamaz, afrika
> Menekşelerine uzak kalır, yerli menekşeleri hercai
> bir telaş alır; Edip Cansever'e hep sonrası, sonrası
> kalır; yolda çok hızlı değiştirilen şeritlerde
>
> - Ali Cengizkan

> Bugün, Adalet Ağaoğlu'nu ziyaret ettim,
> hastanede, Kazaya çok üzüldüğümü söyledim,
> bu olayın bana Thomas Hardy'nin bir şiirini
> anımsattığını. "İki Yarımın Kavuşması" adlı bu şiirde
> Titanik ve ona çarpan buz dağının
> birbirlerinden fersah fersah uzaklardan kopup
> okyanusun ortasında, aynı koordinatta
> bir araya gelişleri konu edilir dedim
> "an"ın bu ayrıcalıklı anlatıcısına.
>
> - Nazmi Ağıl

Burada, son iki "örneğin" Enis Batur'un oluşturduğu "deney" içinde yazdıklarını belirtmek gerekir. Bununla birlikte, üzerinde düşünülmesi gerekilen şey, bu şairlerin, Latin şiirinin olanakları ile (bugün hâlâ böyle bir olanaktan söz edilebilir ise eğer) Türk şiirinin olanakları arasında, gerek kendi şiirlerine gerekse Türk şiirine yabancılaşmadan, bir sentezi gerçekleştirip gerçekleştiremedikleridir. Yoksa Dinamo'nun gerçekleştirdiği "deney"in sorunsallığı, bir "model" olarak hâlâ varlığını korumaktadır.

Adam Sanat, Sayı 171, Şubat 2000

Söylemsel Takip Şiiri

Şiir dönemlerinin özellikleri, o döneme ait şairlerin tutumlarıyla bakışımlıdır. Dönemlerin özellikleri, o döneme ait şairlerin sahip oldukları farklı öğelerin toplamıdır da denilebilir. Her şairin kendi dönemine getirdiği farklı öğeler vardır, veya her şairden böyle olması beklenir. Dolayısıyla bir şaire, bir dönemin şairi derken, bakılması gereken yer, o şairin ait olduğu döneme ne gibi özellikler getirdiğidir.

Buradan hareketle bakıldığında, Osman Hakan A. eğer 80'li yıllar diye adlandırılan dönemin bir üyesi ise, o halde, Osman Hakan A.'nın kendi dönemine ne gibi özellikler getirdiği sorusu, aynı zamanda Osman Hakan A.'nın yazdığı şiirin ve poetikasının neliğine ilişkin bir sorudur.

Osman Hakan A.'nın poetik tavrının kendi dönemiyle bakışımlı olan iki belirgin özelliği olduğunu ileri süreceğim. Bu özelliklerden biri, usta olarak kabul edilen bir şairin takip edilmesine ilişkindir. Ustayı takip fikri kavramının iyi tanımlanması gerekir. Söz konusu olan, model olarak alman şairin, ürettiği poetik değerlerin örnek edinilmesi midir, yoksa bu poetik değerlerin deneyim olarak yeniden üretilmesi, yeniden değerlendirilmesi mi? Bu sorunsallaştırmada kilit kavramlardan biri poetik değer kavramıdır. Poetik değer kavramıyla, burada, bir şairin kurduğu şiir dilini, o şiiri oluşturan formu, kaynak edinilen gelenek anlayışını, imge kurma, izlek oluşturma tarzını, konuşurken tercih edilen ses tonunu, kurulan tinsel evrenin uzamını ve bu uzamda yer alan nesneler dünyası gibi öğeler toplamını kast ediyorum.

Ustayı takip fikri ile neyin yapılmaya çalışıldığı, bu poetik değer öğelerinden hangilerinin takip edildiğine bağlı.

Bir diğer kilit kavram ise, takip edilen ustaların niceliğidir. Takip edilen ustaların sayısı, onları takip eden şairin kurmaya çalıştığı sentezi belirleyebileceği gibi, o şairin çoğulcu veya tekçi mi olduğunu da belirleyen bir unsurdur. Buradan hareketle bakıldığında, Osman Hakan A.'nın çoğulcu olduğunu ileri sürmek olanaklı değil. Hatta Osman Hakan'ın bu tutumu, yani bir şaire bağlanma tutumunu, net bir kararlılıkla, poetik bir tavır olarak benimsediğini belirtmek gerekir. Kendisi için poetik bir çizgi oluşturan şairleri şöyle sıralıyor; yaptığı söyleşilerde: Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz. Ama pratikte takip edilen ve usta olarak "bağlanılan" kişi Hilmi Yavuz'dur:

> benim şiirimdeki asıl büyük dönüşüm, 80'li yılların başında Hilmi Yavuz'la başladı. Hilmi Yavuz'la benim aramdaki usta-çırak ilişkisine benzeyen bir ilişki, şiirimle birlikte hayatımı da değiştiren mutlu bir tesadüftür. (*Cumhuriyet*, Söyleşiyi yapan Pelin Özer)"
>
> "B. Necatigil'le H. Yavuz arasındaki usta-çırak ilişkisine benzeyen bir ilişkinin yıllar sonra Hilmi Yavuz'la benim aramda kurulmuş olması hayatımın en mutlu tesadüflerinden biri olmuştur." (*Milliyet Sanat*, Söyleşiyi yapan Zeynep Ankara)
>
> "Bir derviş gibi 'şiir'ine bağlandığım ustam şair Hilmi Yavuz..." (*Hürriyet Gösteri*, Söyleşiyi yapan Ali Günvar)

Burada, Osman Hakan A.'nın bu sözlerini, ustayı takip fikriyle ilgili yargımı temellendiren bir yargı, veya bir veri olduğu için değil, söz konusu yargımı sağlama yapıcı nitelikte olduğunu belirtmek için alıntıladığımı belirtmek isterim. Bakılması gereken yer, şairin söyleşisi değil, yazdığı şiirdir.

Osman Hakan A.'nın yazdığı şiir dikkate alındığında, takip edilen şair bellidir, ama takip edilen şey nedir? Dolayısıyla, gerek bu yazının konu nesnesi bakımından, gerek günümüzün poetik eğilimlerini ve Osman Hakan A.'nın yazdığı şiirin neliğini anlamak bakımından, önemli ve değerli olan budur.

Osman Hakan A.'nm yazdığı şiir ile Hilmi Yavuz'un şiiri

karşılaştırıldığında, poetik değer bakımından takip edilenin, şiiri oluşturan form, kaynak edinilen gelenek anlayışı, (imge kurma tarzı değil ama) izlek oluşturma tarzı olduğu görülür. Buna ben söylemsel takip diyeceğim. Söylemsel takip derken işaret etmek istediğim, monist, tekçi bir tutumdur. Monist, tekçi tutum kavramını, çoğulculuk karşıtı anlamında değil, sentezci, bileşimci bir tutumun karşıtı olmak anlamında kullandığımı belirtmek isterim. Kişinin, kendisinden önceki kişilerin ve bu kişilerin yapıtlarında yer alan ve kendisini etkileyen öğelerin bir birleşimini, bir sentezini yapmaktan çok, özellikle bu kişilerden, dolayısıyla söz konusu öğelerden birini tercih etmesi durumunu kast ediyorum. Bu, kişinin, kendisinden önceki çeşitli olanaklardan ancak birinin hakiki olduğu, ve kendisi için ancak onun gerçekleştirilebilir olabileceğini söylemek istediği anlamına da gelebilir. Ama bu tercih, sadece estetik bir kavrayışı değil, aynı zamanda söz konusu şairler bakımından ontik olan tarihsel bir durumu da gösterici niteliktedir.

Osman Hakan A.'nın poetik tavrını belirleyen temel özelliklerden biri söylemsel takip fikridir. Ancak bu özellik, sadece Osman Hakan A.'ya ait değil, aynı zamanda onun ait olduğu dönemin, yani 80'li yıllar şiirine ait dönemin de belirgin özelliklerinden biri. Bu bakımdan, Osman Hakan A.nın, kendi kuşağının birçok ismiyle, örneğin (Ece Ayhan söz konusu olduğunda) İzzet Yasar, Mustafa Irgat, (Ataol Behramoğlu söz konusu olduğunda) Ahmet Erhan, Turgay Fişekçi, (İsmet Özel söz konusu olduğunda) Akif Kurtuluş, (Attilâ İlhan söz konusu olduğunda) Nevzat Çelik ile aynı poetik yazgıda değil ama, aynı poetik düzlemde yer almaktadır. Bu şairler, belki erken örnekler olarak görülebilir. Ama, Osman Hakan A.'yı diğerlerinden ayıran şey, bu tutumu sadece benimsemesi değil, bir benimseme durumunun ötesinde, bu tutuma poetik bir tavır olarak sahip çıkmış olmasındadır.

Bununla birlikte, Osman Hakan A., Hilmi Yavuz'un şiirini takip etme fikri ve ediminde yalnız değil. Hilmi Yavuz'u söylemsel olarak takip eden şairler arasında şu isimler de var: Vural Bahadır Bayrıl, Mustafa Pala, İhsan Deniz, Aydın Afacan, Cem Yavuz, Can Bahadır Yüce. Hilmi Yavuz'un şiirini söylemsel takip şiiri, böyle çoğul bir tarzda ortaya çıkması bakımından, 12 Eylül sonrası 80 şiirinin temel fenomenlerinden biridir.

Poetik bir tutum olarak söylemsel takip fikri, Hegelyen bir niteliği çağrıştırıcı özelliktedir. Walter Kaufmann, "Genç Hegel ve Din" adlı makalesinde, felsefe tarihini keşfeden bir filozof olarak Hegel'in, dizgesel felsefesi ile felsefe tarihi arasında kurduğu yakın ilişkiye dikkat çeker. Hegel, felsefe tarihinde yer alan diğer "felsefelerle" kendi felsefi dizgesini ilişkilendiren bir filozoftur. Ama burada monist bir tutum söz konusu değildir ve Hegel birbirinden farklı felsefi öğelere gönderme yapar; onları kendi dizgesinin öğesi haline getirir. Oysa söylemsel takip fikri, bir ilişkilendirme tarzı değil, bir önemseme, bir bağlanma tarzıdır; tarihe değil, geleneğe işaret eder. İlki tümelliğe vurgu yaparken, ikincisi tekilliklere vurgu yapar. Önemli sayılan, tekilliklerin bütünlüğü değil, tekillikler içinde önemli "görülen" tekil olandır. Kuşkusuz bir "başlangıç" arayışıdır söz konusu olan, başlangıca bağlanma, başlangıç ile birlikte gelişme. Bu "tercih" tuhaf görülebilir. Tuhaftır da. Bu tuhaflığın kökenleri üzerinde durmak gerekir. Çünkü olup biten ilineksel olmayan bir bağlanma durumudur.

Bugün yazılan şiir üzerinde düşünürken, yaygın olarak, bu düşünmeyi yönlendiren bir üst-belirlenimin olduğunu ileri süreceğim. İşaret etmek istediğim, Türk şiirinin, biten yüzyılın başındaki başlangıç durumuna ilişkin kaygıların, şiirin bugünkü durumu üzerinde düşünürken hâlâ belirleyici bir konuma sahip olmasıdır. Orada "yenilik" diye adlandırılan, bir modern şiir formu, bir başlangıç kurma kaygısı söz konusuydu. Dolayısıyla, sözünü ettiğim üst-belirlenim, başlangıç kurma mantığının, bugün hâlâ devam ettiğini savunan zihnin, bugünün şiirini değerlendirirken, bu anlayışı, bir ölçü olarak kullanmasından kaynaklanmaktadır. Oysa, 60'ların ilk yarısına kadar gelen süreç, bu kaygının cisimleşmesinin tamamlandığı bir dönemi içerir. Bu bakımdan, bu sürece, kurucu şairler dönemi, adı da verilebilir.

Bugün söz konusu olan ise, başlangıcı kurma değil, kurulan başlangıç ile, poetik ve ontolojik bir bağ kurma meselesidir. Osman Hakan A. ve dönemi içinde, onunla, benzerlikler bakımından aynı düzlemde yer alan diğer şairler söz konusu olduğunda, bu bağ, söylemsel takip olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu, tek olanak mıdır? Burada, Hegelyen tarza işaret ederek, söylemsel takip fikrinin, sözünü ettiğim poetik ve ontolojik bağ için, tek olanak olmadığını, belirtmekle yetineceğim.

*

Bununla birlikte, belirtmek gerekir ki, söylemsel takip fikri, bu dönem şiirinin poetik bir argümanı değil. Söylemsel takip fikrini örneğin Hilmi Yavuz'un şiirinde de görmek olanaklı. Hilmi Yavuz'un şiiri, aslında Asaf Halet Çelebi'nin şiirini söylemsel olarak takip eden bir şiirdir; özellikle ilk kitabından sonra. Argümanın izdüşümlerini ise, Behçet Necatigil'de bulmak mümkün. Nitekim, Osman Hakan A. da, çeşitli vesilelerle, bu poetik denemeye gönderme yapar. Necatigil, şairliğin ontolojik karakterli yazgısından söz ettiği "Şiir Burçları" adlı bu yazısında, şairliğin bir tür başlangıç dönemini işaret eden, gurbet burcunu açıklarken değinir bu fikre:

> "Tam bilincinde değildir yazdıklarının ve bu dönemde rastlantının payı büyüktür. Beğenisi sağlam temellere oturmamıştır. Beğendikleri, iyi şairler de olabilir, kötü şairler de. Gününün ustalarına rastlamışsa, bu onun için bir şanstır. Onlar gibi yazar; onlardan farksız da, onlardan iyi de yazabilir." (Behçet Necatigil, *Düzyazılar 1*, Cem Yayınevi, 1983-İst.)

Necatigil'in, buradaki, gününün ustalarına rastlamışsa, bu onun için bir şanstır, ifadesi, söylemsel takip fikrinin başlangıcı olarak değerlendirilmekte ve poetik bir tavra ve poetik bir ilkeye dönüştürülmektedir. Oysa, Behçet Necatigil'in sözünü ettiği, bir ilke, bir fikir, bir tasarı değil, bir yazgı, bir kendiliğindenlik durumudur. Epistemolojiden çok ontolojiye vurgu yapar, kuramdan çok yaşama. İşte, bu nedenledir ki, söylemsel takip fikrini, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin geldiği momentle bağlantılı görme eğilimindeyim. Bu arada belirtmek isterim, söylemsel takip kavramıyla kastediğim şiir, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin bazı dönemlerinde, örneğin Garip şiirinin veya İkinci Yeni şiirinin, hatta son zamanlarda, Enis Batur'un yazdığı Latin şiirinin etki alanında yazılan şiirle aynı türden değildir.

***

Osman Hakan A.'nın poetik tavrının kendi dönemiyle bakışımlı olan bir diğer özelliği ise, bir tür geri çekilme ediminde ortaya çıkmakta. Bir izleksel tavırdan değil, tinsel evrenin söz konusu düzlemde kurulmasından söz ediyorum. Zamansal bir problematik değil bu; daha çok mekânsal bir problematik. Güvenli yer kaygısı denilebilir buna. Öznenin, güvenilir bir atmosferi yurt edinerek konuşması. Yahya Kemal bir imparatorluğun "gölge"sinde konuşuyordu; Nâzım Hikmet gelmekte olan bir idealin gölgesinde. Doğu toplumlarında deliliğe vurgu yapmanın ferahlatıcı bir yanı vardır; İkinci Yeni şairlerinin sesinde bu gölgenin "serinliği" vardır. Osman Hakan A.'nın şahsında 80'li yıllara gelindiğinde, bir önceki dönemin şiirinde gölge yoktu; ve güneş tam tepedeydi. Bu ışığın her şeyi beyazlaştırdığı bir andır, dolayısıyla gölgenin de körleştiği bir an. Her şeyi beyazlaştıran ışığın altında bir güvenlik arayışı. Bu güvenlik kaygısı, tabii ışığın altında olanların değil, söz konusu ışığın altında olanları dışarıdan gözleyenler için olanaklı bir durumdu. Bu arayış, bu dönemin şairlerini "geriye" doğru, metinsel bir gölgeye doğru geri çekilmeye götürecektir. İdeolojik bir kaygı durumundan değil, olup biten bir şeyden, bir gerilimden söz ediyorum: Şiir ile dünya, henüz yazılmamış şiir ile bütünlüğünü tamamlamış şiir arasındaki gerilimden. Ama, hâlâ insan ile hayat, insan ile dünya arasındaki gerilim yoktur burada. Bu gerilim için bir on yıl daha gerekecektir; biraz 90'lara doğru. Biz güneşin altında kalmayı tercih etmiştik, ama arada bir bulut kütlesi vardı: Bu önünüzü görmenizi sağlayan bir ışığın olmadığı anlamına geliyor. Bizi kendimize dar eden bir ısı basıncı altında olmak. Başkasının güvenliği altında konuşanlar karşısında, bizi tahammülsüz olmaya iten bir dürüstlük anlamına da gelir bu. Bizim için gölge yoktu; artık olanaklı da değil. Ama, her şair kendine güvenli bir gölge arar. Bizim güvenilir bir gölgemiz yoktu; güvenilir bir gölgenin olmadığı dönemlere gelinmişti. Yine de, bizden önceki dönemin kimi şairleri, kendilerine güvenli bir bölge buldu. Bu güvenli bölge, metinsellikle ıralanan bir arkaiklikti. Ve oraya doğru geri çekilindi. Buna ben arkaik metinselliğe doğru geri çekilme diyeceğim. Metinsel arkaiklik derken kastettiğim, şiirin tinsel evrenini, bugünün zaman ve mekânını, tarih ve coğrafya-

sını içerecek bir tarz değil, tam tersine uzak geçmişte üretilmiş ve birbiriyle bakışımlı aynı türden metinler topluluğunun tinsel evreninde kurma durumunu kast ediyorum. Sözünü ettiğim, şiire içkin olan tinsel evrenin, geçmişin gerçeklikteki zaman ve mekânına değil, geçmişte üretilen bir metnin veya bir metinler topluluğunun tinsel evrenine, oradaki kültürel veya estetik öğelere gönderme yapmasıdır.

Bu bakımdan, Osman Hakan A. kendi kuşağından, örneğin Hüseyin Ferhad ile aynı poetik tavır içinde yer almaktadır. Burada Ali Günvar'dan da söz edilebilir.

Metinselliğin yurt edinilişi, geri çekilme bakımından, bu şairlerin hepsinde aynı, ama tek tek şairler söz konusu olduğunda, bu metinselliğin içeriksel düzlemi farklı. Örneğin, Hüseyin Ferhad söz konusu olduğunda, bu arkaik metinsellik, Orta Asya Türk yaşamına vurgu yapan bir kültürellikle ıralanıyor; Osman Hakan A. söz konusu olduğunda ise, estetik yaşantıya vurgu yapan edebi metinsellikle. Burada, arkaik metinselliğe geri çekilmenin, Osman Hakan A.'da, sadece içerikle ilgili değil, aynı zamanda tavır ile de ilgili olduğunu belirtmeliyim:

> "'Gül Odası' elbette bir içe çekilişin, 'Kültürel bir içe çekiliş' olduğunu da belirtmeliyim." (...)"...şairin 'Olduğu gibi olan' dünyadan, 'Şiire ve öteki şairlerin Olmadığı gibi kurulan dünyasına' kaçıp sığınması; ve orada barınmasından başka bir yolu yoktur. Yani bu 'İltica', gerçek bir şair olabilmenin gerekli ve tek şartı gibidir." (*Cumhuriyet Kitap*, Sayı:278, Söyleşiyi yapan: Vural Bahadır Bayrıl)

Bu noktada, Nâzım Hikmet ile Hilmi Yavuz'un Şeyh Bedreddin ile ilgili şiirleri akla gelebilir. Ancak orada tarih, yurt konumunda değil, geçerken uğranılıp kalman, kalmak zorunda olunan otel ve han konumundadır. Bir çekip gitme durumunu değil, bir arayışı imler. Ve bu arayış, bugünün toplumsal yaşamında mevcut olan sınıfsal ve siyasal çelişkinin tarihselliğine vurgu yapar. Nitekim söz konusu bu girişim, bu şairlerin yazdıkları şiirin tümelini kapsamaktan çok, tikel dönemlerine işaret eder.

*

Buraya kadar, Osman Hakan A.'nın şiiri üzerinde değil, ama yazdığı şiirin konumu üzerinde durdum. Onu kuşağının diğer şairlerinden ayıran özellikler üzerinde değil, tam tersine onu diğerleriyle buluşturan dönemsel özellikler üzerinde. Osman Hakan A.'nın, poetik konum bakımından kuşağının diğer şairleriyle benzer, poetik içerik bakımında ise farklı olduğunu belirtmeliyim. Bu içeriğin belirlenimi ise, ayrıntılı bir irdelemeyi gerektirir.

Bununla birlikte, burada, Osman Hakan A.'nın, dördüncü kitabı olan *Seyahat, Hemen* ile, önceki kitaplarındaki şiirlerinden farklılaştığını belirtmeliyim. Bu bakımdan *Seyahat, Hemen* Osman Hakan A.'nın şiirinde yeni bir dönemdir.

Bu farklılıklardan biri, yazısal söylemden söze dayalı söyleme geçişte görülmektedir. *Gül Odası*'ndan:

Günün çamuruna sapla'
nır, gece, yal'
anlarıyla,.. yüklü, yüzün
Zaman, sığınır yüzüme, hep'
gelecekmiş gibi ?,..Sanki, kar'
anlık,.. sokaklar gibi, ak'
lım, solgun, bir an,.. bilmezler ki
kırık, yorgun, perişan,.. şimdi
hep üzgün,.. sevişen bellek, ah!.Ne
mümkün –Ne?-ne yapsam?.. Kupkuru
bir zerre,.. Ben'

Gece ve Ben

Seyahat, Hemen'den:

Anladım, yalnızlıklarımızdır, aharlenen
Yani ten, yani kalem, yani parşömen
Hem de mürekkep, Ya Resul'Allah
Seyahat hemen! Yalnızca bir Rü'ya idi
Beni mühreleyen... safran
Ve gül kokulu, hayat...
Elinden tutup öptüm, anladım...

ki, ellerinmiş... maktada çatlayan
O narin kamış, o simsiyah akşam...
Seyahat, Hemen

Sözünü ettiğim, yazı ile söz karşıtlığı. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* adlı yapıtında söz ile yazının kendilerine özgü bir kültür yarattığına ve bu kültürlerin kişileri bir psikodinamik içine soktuğuna dikkat çeker. Her şeyden önce, yazı söz konusu olduğunda ne söyleyen ne de söylenen vardır. Oysa söz, bir söyleyen ile olanaklılık kazanır, ve bir söyleneni varsayar. Bu bakımdan, Ong'a göre, yazı söze oranla daha özerk "dil"dir. Yazı, zihinsellik bakımından bir ön tasarımı, bir ön kurguyu gerektirirken; söz, bir söylenen karşısında bir patlama durumunu gerektirir. Bu bakımdan sözde, söz konusu olan bir muhalefet olma durumudur. Muhalefet kavramı, Türk şiiri ortamında, genellikle politik olana gönderme yapar. Oysa burada işaret ettiğim, ontolojik bir durumudur.

Hakan A.'nın birinci dönemi dikkate alındığında, yazı, bir uysallık, bir yerleşiklik, bir kabullenme durumunu içerirken; ikinci dönemi sayılabilecek *Seyahat, Hemen* dikkate alındığında, söz, bir hırçınlaşma, bir itiraz, bir kabullenememe, dolayısıyla kabuğunu yırtma durumunu içerir. Özellikle *Gül Odası*'nda yer alan şiirlerin, bana eviçi bir hali çağrıştırdığını belirtmeliyim. Eski, ahşap bir ev, bir konak. İçinde bir çocuğun ve bir babaanne veya anneannenin olduğu bir ev. Anneanne veya babaanne bu pek seçik değil, ama her ikisinden biri. 40'lı yıllara uzanan, kasvetli bir ev veya konak içi. *Seyahat, Hemen* ise, bu konağın kapısını açma, ve dış dünyaya, yani ışık ile karşılaşma halidir.

Bununla birlikte, Hakan A.'nın her iki döneminde ortak olan bir benzerlik söz konusu. Bu özellik, Osman Hakan A.'nın yazdığı şiire ait öznenin bir bilme hali içinde olduğunu, dolayısıyla bu halin, bir kendinden eminlik duygusunun, hırçınlık, tahammülsüzlük ve kabuğunu yırtma hallerine egemen olduğuna işaret etmektedir. Bir episteme durumundan, yani öznenin içinde bulunduğu durumun ne olduğunu, bunun ne anlama geldiğini bildiği bir durumdan söz ediyorum. Dolayısıyla, *Seyahat, Hemen*'in

Evliya Çelebi ile açılması ve onun seyyahlığını belirleyen dinsel bilgiye gönderme ve vurgu yapması ilineksel olmasa gerek.

Bununla birlikte, *Seyahat*, *Hemen*'in, benim, Osman Hakan A. ile poetik ve şiirsel zevk bakımdan buluştuğum bir yapıt olduğunu belirtmeliyim. Kitabını imzalarken yazdığı ithaf gibi, "açılsa içimiz, görünür bir diğerimiz."

Varlık, Sayı, 1133, Şubat 2002

Şaireneliğin Dönüşü

Türk şiiri, 60 yıl sonra şaireneliğe dönüyor.[48]

Türk şiirinin gelişimi açısından bu bir poetik gericilik halinde olma durumudur.

Hemen sorulacaktır: Şairanelik, neden poetik bir gericilik durumudur veya poetik gericilik olarak adlandırılmaktadır?

Sorunun irdelenmesine geçmeden önce bu türden verilerin örneklemek gerekmekte:

> Korkma sönmez benim annem ne dediyse sen de de
> Frengistan sanatoryum rehabilitasyon bak ben bile bir çırpıda
> Yüzüm kızarmadan söyleyebildim oh be
> Vals gibiydi vals gibiydi vals gibi
> Habe ich Schuld non spiro tibi
> Topuktan mı, burundan mı?
> Kuramsal bir dönemin gereği neresinden tutarsan
> İsabet ettirebilirsin terliği fırlatmadan önce
> Diyelimki vuramadın katlanabilecek misin ardından ne gelirse
> Dudak leb oluyorsa dudaksız leb ile bi
> Vals gibiydi vals bibiydi vals gibi
> (İsmet Özel, "J.M. Keynes'ten Nefretimin Yirmi Sebebi"nden)

48 Bu betimleme, ilk defa "12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment" (*Birikim* dergisi, Ekim 2005) başlıklı yazımda dile getirildi. Ancak, o yazının bağlamı içinde sadece tespitle yetinilip temellendirilmeden bırakılmıştı. Burada, bu yargının temellendirilip geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

Yemekten sonra uzanmış salondaki kanapeye
Öyle bir bakmıştı ki bana babam, anlamıştım,
Susmak gerek önemli bir şey dinleyeceğiz.
Ve gözleri tavanda, kulak vermişti radyoya.
Kavrayamadıysam da o zaman şimdi biliyorum
Neil Armstrong ayak basmıştı o akşam aya.
Babamın heyecanı dün gibi aklımda

(Roni Margulies, "Telefunken")

bu kadar mavi bir adamda bu kadar nefret!
İyi de birader karşıdakilerde faşistti, hayret!
Sosyalisttir babam, 'kerhen' oy veren Ce He Pe'ye,
Bu kadar Ce He Pe yeter babamın şiirinde
Ne işi var milliyetçilerin, müteahhitlerin, kabzımalların
Onun şiirinde sanayi çarşıları, oto tamircileri de değil,
Onun şiirinde ustalar ve çıraklar olmalı hayatı onaran
Bol kahkaha, çok ahbap, hep iyimser ve insan insan insan....

(Haydar Ergülen, "Mavi Hasan, Mavi Usta")

Günümüz şiir ortamında açığa çıkan şairanelik örnekleri sadece bunlardan ibaret değil. Sorun böyle münferit olsaydı, bu bir yazı konusu olmazdı. Dolasıyla, ileri yaşlarda şaireneliğe düşmek belli bir şiir anlayışı için olağan görülebilirdi. Bugün, daha çok yukarıdaki şiirleri örnek alan yeni genç şairlerin yazdıkları şiirde de şairanelik başat özellik olarak yaygınlaşmaktadır.

Alıntı yapılan şairlerin poetik duruşları hesaba katıldığında, şaireneliğin belli bir şiir anlayışının sonucu olduğu ileri sürülemez. Çünkü veri konusu edilinen söz konusu şairler, birbirinden farklı şiir anlayışlarını savunmakta olup, bu nedenle geçmişte, aralarında sert tartışmalar yaşamış kişileri temsil etmektedir.

O halde soru şu: Şiirlerini farklı poetikalarla yazan bu şairlerin şiirlerinde ortaya çıkan şaireneliğin ortak nedeni nedir?

Şairanelik, neden poetik bir gericiliktir?

Şairanelik radikal bir tarzda 1941'de Orhan Veli tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiri, Türk şiirinin gelişimi açısından bakıldığında dönemsel bir tepki olarak mı durmaktadır, yoksa şiir adına gerçekleştirilmiş bir başarı olarak mı?

Dönemsel özellik derken kastettiğim, yapılan eleştirinin, eleştirinin kendi retoriği bağlamında haklı göründüğü ama genel bağlamda, yani Türk şiirinin gelişimi bağlamında hakikatin dile getirilmediği bir durumdur. Nitekim bağlam ve dönem değiştiğinde bu türden eleştirinin haklılığı yerini haksızlığa bırakıyor. Örneğin, Cemal Süreya'nın *Pazar Postası*'nda yayımlanan "Oktay Rifat'ın Şiirinde Fırsat Rantı"başlıklı yazısı bu türden bir eleştiri örneğidir. Nitekim Cemal Süreya da, sağlığı döneminde bu yazıyı kitaplarına almamış, *Pazar Postası*'nın sayfalarına bırakarak, Oktay Rifat'ın şiiri için yeni bir yazı kaleme almıştır.

Şiir adına gerçekleştirilen başarı derken kastettiğim şu: Şiir adına gerçekleştirilen başarılar elbette şairin gerçekleştirdiği başarılardır. Şairin başarıları derken de, yaygın olarak anlaşıldığı gibi, söz konusu şairin kendi şirinin bütünlüğünü kurarak adını yaygınlaştırması fenomeni değil, genel olarak şiir adına yaptığı keşifler ve ayrımlardır. Yahya Kemal'in şiir dilini yenilemesi, Nâzım Hikmet'in enternasyonal devrimci özneyi, Sezai Karakoç'un Müslüman özneyi şiire sokması bu türden başarılardır. Bununla birlikte, Halk şiiri dilinin yakalanması (Cahit Külebi), şaireneliğin elenmesi (Orhan Veli), duygunun dile getirilmesinde bilinç akışının derinleştirilmesi (İkinci Yeni) de sözünü ettiğim türden şair başarılarıdır.

Şairin başarıları veya şiir adına gerçekleştirilen başarılar derken yenilik kavramıyla işaret edilen durumları kastetmediğim sanırım açık. Türk şiiri ortamında, yenilik derken kastedilen, Batı şiirinde ortaya çıkan "hareketleri" ve Batı şiirinin başarılarını Türk şiirine kazandırma veya taşıma durumudur.

Dolayısıyla, Orhan Veli'nin eleştirisiyle, şaireneliğin elenmesi Türk şiiri adına gerçekleştirilmiş bir başarıdır. Denilebilir ki, Orhan Veli'nin şaireneliğe yönelik eleştirisi neden bir şair başarısıdır? Orhan Veli'nin şairanelik eleştirisinin dayandığı temel nedir ki, bu eleştiri dönemsel bir eleştiri değil, şiir adına gerçekleştirilmiş bir başarıdır?

"Garip" bildirisi, radikal bir şairanelik eleştirisidir ve Orhan Veli, bildirinin alt metninde, şairane olan ile şiir olan arasında ayrım yaparak, bu ayrımı derinleştirerek ilerler.

Orhan Veli'ye göre şairanelik, edada ortaya çıkmaktadır.

Ancak onun eleştirdiği ve karşı çıktığı şairanelikteki eda, şairane özelliğini eski kelimelerin vezin ve kafiye tarzında kullanılmasından almaktadır. Vezinle kafiye, "şairin düşüncesine, hassasiyetine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklikler" yapar, der. Ona göre, bu kelimeler kendi edalarını kendilerini tayin ederek şiire şiirin anlam dünyasından ve bütününden farklı bir atmosfer vermektedir. Vezinli kafiyeli şiir olan şairanelik, ona göre, teşbih, istiare ve mübalağanın bir araya gelmesinden kaynaklanan bir hayal zenginliği sunar.

Şiirin neliğine ilişkin bilgi ortaya konmadıkça, şiir olan ile şiirsel olan arasındaki ayrımın netliğinden söz etmek olanaklı değildir. Nitekim Orhan Veli, bu gereklilikten hareket ederek, şiirin neliğini taklit olarak tanımlar. Ancak ona göre, şiir orijinalin taklidi iken, şairane, orijinal olmayanın, söyleyişin, hissetmenin taklididir. Orhan Veli'nin yaptığı bu ayrım, şairane olanın neliğini dile getirmektedir. Şairanelik, hissetmenin kendisi değil, hissetmeyi taklit etmek demektir.

Orhan Veli'nin şairanelik eleştirisi, şiir olan ile şiirsel olan arasında yaptığı ayrım çizgisine dayanır. Bu nedenle, bu eleştiri, Türk şiiri adına gerçekleştirilmiş bir başarıdır. Nitekim, Orhan Veli'den sonra, hiçbir şair, onun şairanelik eleştirisine karşı poetika geliştirip şaireneliği savunamamıştır.

İkinci Yeni şairleri bile, şairanelik eleştirisi karşısında duramamışlardır. Ancak şairanelik eleştirisinin kapsamına dahil edilen duyarlılığın zarar görmesine, duyarlılığa dayalı bir şiir yazarak engel olmaya çalışmışlardır. Bu duruma işaret eden şairleden biri de Ebubekir Eroğlu'dur. Eroğlu *Sezai Karakoç'un Şiiri* adlı çalışmasında, Karakoç'un duyarlılığa sahip çıktığını ileri sürerek, şairanelik ile duyarlılık arasındaki ayrıma değinir. Çok önemli bir ayrımdır bu. Evet, şairanelik ile duyarlık birbirinden ayrıdır. Ancak duyarlık, duyuş, hissediş ile birlikte ele alınır ise. Duyuş ve hissedişten yoksun bir duyarlılık şaireneliğin taşıyıcılığından başka bir şey değildir. Bu bakımdan, şaireneliğin eleştirisi, bir tür mazmunlaşmanın eleştirisidir aslında. Ama, öncelikle duyarlılığın mazmunlaşması.

Ancak Orhan Veli'nin sözünü ettiği şairanelik durumu ile günümüz şiirinde ortaya çıkan şairanelik durumu aynı türden

değildir. Orhan Veli, kendi dönemindeki şaireneliğin nedenini belli bir şiir anlayışına dayandırır. O, şaireneliği, şairin, şiiri, zekânın bir oyunu olarak kavramasıyla ilgili görür.

Bu şiir anlayışı, şiiri orjinalin taklidi olarak görmeyen, dolayısıyla şiirin "tabiileşme arzusu"na karşı olan bir anlayıştır. Bu anlayış, şiiri zekânın taklidi olarak görmektedir. Zekâ, vezin, kafiye, teşbih, istiare ve mübalağa gibi unsurları kullanarak oluşturur şiiri. Bu durumda, şiir, orjinalin bir kopyası olarak ortaya çıkmaktadır. Oysa Orhan Veli'ye göre, şiir zekâ hokkabazlığıyla değil, ruhi otomatizmle elde edilir. Orhan Veli'nin şaireneliğin neliğine ilişkin ortaya koyduğu bilginin geçerli olmasıyla birlikte, şaireneliğin nedenini belli bir şiir anlayışına dayandırması yukarıda verdiğimiz günümüz şiirindeki şairanelik, sadece zekâ hokkabazlığına dayalı şiirde değil, aynı zamanda Orhan Veli'yi izleyerek, şiirin bir tabiileşme biçimi olması gerektiğini savunan anlayışa göre yazılmış şiirlerde de ortaya çıkmaktadır. Roni Margulies, bu şairlerden biridir örneğin. Dolayısıyla, günümüz şiirinde ortaya çıkan şairanelik belli bir şiir anlayışının sonucu değil. Bizce, şairanelik duyuşun yitirilmesinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Şiir olanın, insanın varlık durumunun devredışı bırakıldığı durumda veya insanın içinde bulunduğu bu varlık durumunu hissetme yeteneğinin kaybolması sonucunda üslupta, şivede, tonda, latif olanda aranması veya şiirin şive üslüp ve latif ile kurulmasının sonucudur şairanelik. Şiir, bir problemle yüz yüze gelmenin sonucunda içsel alanda biriken tinselliğin açığa çıkması, meydana gelmesi, fuka açmasıdır. Şairanelikte ise, ne bir problemle yüz yüze gelme söz konusudur ne de içsel alanda biriken tinselliğin taşması, açığa çıkması. Şairane olan şiirlerde, şiir, içsel olanın açığa çıkması değil, yapma ediminin sonucudur.

Dolayısıyla şaireneliğin eleştirel ve poetik yoldan elenmesi şiir adına gerçekleştirilmiş bir başarıysa, bugün 60 yıl öncesinde kalmış bir duruma dönmek geri bir duruma dönmektir. Poetik gericilik derken, kastettiğim bu

Orhan Veli, bu şiiri, müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak şeklinde "tecelli eden" bir şiir olarak görmüştü. Ve "müreffeh sınıfları, yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar

teşkil ederler" diye tanımlar. Orhan Veli'nin yaptığı bu uyarının günümüz için geçerliliğinden söz edilebilir mi? Bugün yazılan bu şiiri müreffet sınıfların bireyleri okuyor mu? Bilmiyorum ama sanmıyorum. Ama açık seçik olan bir durum var. Bugünkü şairaneliği dile getiren şairlerin kendilerinin müreffeh durumda olduğudur. Yani, yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan şairler. Elbette sınıfsal bakımdan değil, yaşam hiyerarşisinde geldikleri bir aşamada olmaları bakımından.

Yüzeyin Ağırlığı

80'lerde yazılmaya başlanan şiirde bugün bir yüzeyleşme söz konusu. Bu şiir yüzeye çekiliyor, tıpkı 70'lerde yazılan şiir gibi. Yüzey sadece bir hafifleme duygusu, bir derinlik yoksunluğu değildir. Şiirin varoluşu bakımından yüzey bir zihin, bir bilinç düzlemi.. Bugün yazılan bu şiirde, insanın varoluşu yüzeye, yani zihin düzlemine indirgenmektedir. Sorunu açık ve seçik göstermek gerekir. Bunun için bir kaç alıntı yapmak istiyorum Ancak kastettiğim soruna ait sığanın, sadece buraya yapacağım alıntılara ve bu örnekleri yazan şairlere indirgenmemesi gerektiğini belirtmek isterim.

Kimliğini yitirmiş adam çok güzel
Hergün bir başkası olmak çok zor
Su birikintilerinden zıplatır
Yağmurda sırılsıklam ıslatır
Sokağından geçirtir, sigara içirtir
Yves Montand'ı daha çok dinletir
Fellini'nin filmlerinde oynatır
Ah aşk, aşklar

("Olsa")

Ter nedir? Ufak bir kroniğin yaşarmasıdır
Sorusuz sorulardır yanıtsız yanıtlardır
Bir aile destanından bir dize yaşarması

("Yeni Maddeler")

ahşaptır kırılmayı bilenlerin şiiri
taşra ahşap, başı döner yüksekten
komşular ahşap yıkılmamak için
omuz omuza durmaktan
bütün kuşlar ahşaptır
bütün kelimeler sıcak

("Trenler de Ahşaptır")

Bu şiirlerde konuşan özne nerede? Bu öznenin varoluşundan söz edilebilir mi?

Şiirde konuşan öznenin konumu açısından bakıldığında, bugün yazılan şiirin bir kısmını oluşturan bu şiir/ler/in ortak bir özelliği söz konusu. Bu özellik, bu şiirlerde konuşan öznelerin ortak bir düzlemde yer almalarına ilişkindir. Bu ortak düzlem ise, şiirde konuşan öznenin konumunu gösteriyor bize. Bu düzlem bir varoluş düzlemi değil, bir zihin, bir bilinç düzlemidir. Bu şiir/ler/de, bir varoluşun gösterildiği bir tinsel evren değil, okura bir şeylerin bildirildiği bir bilinç, bir zihin düzlemi söz konusudur. Konuşan özne (bildiren konumundadır), belli bir zihin düzleminden, okura bir yargı, bir önerme bildirmektedir.

Bu durum, şiirde öznenin kayboluşu, yokoluşu olarak tanımlanabilir mi? Hayır. Çünkü bu şiirde konuşan bir özne var; ama bu özne zihin ile aynileşmiş bir öznedir. Olmayan ve kaybolan ise öznenin varoluşudur. Yani insan. İnsan, içinde yaşadığı zaman ve mekânda başına gelen yaşantı deneyimleriyle olanaklarından soyutlanamayan bir varlıktır. İnsan, hep bir varoluş içinde, hep bir olanak önünde olan, olmakta olan bir varlıktır. Şiir için önemli olan yaşantı deneyim ve olanaklarının çağa özgü ve biricik olmasıdır. Bir insanı diğer çağların insanlarından ayıran özellik buradan geliyor.

Bugün şiirin bu duruma gelmesi Türk şiiri için yeni bir fenomen değil. Türk şiiri ciddi bir bunalım olarak, ilk defa 70'lerde yazılmaya başlanan şiir ile bu duruma düşmüştü. 80'lerde yazılmaya başlanan şiir de, söz konusu özellikler bakımından, 70'lerde yazılan şiir ile aynı hizaya gelmiştir bugün. Oysa 70'lerin şiiri 80'li yıllarda yoğun olarak eleştirilmişti. Burada dramatik olan öğe, söz konusu şiirin, bugün bir zamanlar yazılan şiir ile aynı

hizaya gelmesinde değil, bir zamanlar eleştirilmesine rağmen, eleştirilen şiir ile aynı hizaya ve düzleme gelmesinde gizlidir.

Bu sonucun nedenleri üzerinde düşünmeye geçmeden önce, 70'lerde yazılmaya başlanan şiirin örneklerine de bu yazının bağlamıyla değinmek istiyorum.

mekke'de muhammed
mısır'da musa
kudüs'de isa
koydular uykuyu bir tasa
gelen içti
giden içti
içenler derin uykulara daldılar
içmeyenler yağmurlarla yıkandılar
("Tarihin Yaşanan Zamanlarından")

Madem ki merak ettin, kafa yordun
Halkların işleyen yarasını kurcalamaya
Sağnaklarla doğrulmalı güne seğirtmelisin
Terle, bakır tellerle, dinamolarla
Kıvılcımlar çıkartarak yaklaşırken dünyaya
Bildirilerin, mürekkebin mihrakı olan yerden
("Emeğin Olduğu Yerden")

Ama bu dünyayı değiştirmek
bu dünyayı yaşamak zorundayız.
İnsanın kalbini bir türkü gibi takınırdık
Ağaçlar çiçeklensin
başlar sevdalansın, sevgi devralınsın
doğudan, batıya dünyanın dört bir yanında
("Kan Ter İçinde")

Soru aynı: Bu şiirlerde konuşan özne nerede? Bu öznenin varoluşundan söz edilebilir mi?

Bu şiirlerde de bir anlatıcı özne var. Ancak bu anlatıcı özne, bir varoluş düzleminden değil, bir zihin, bir bilinç düzleminden konuşmaktadır. Bu konuşma, insanla ilgili bir durumu, bir

olup biteni göstermekten çok, bir fikri bildirme tarzındadır. Bu şiirde de özne, zihin durumuyla, bildiri kipiyle aynılaşmış durumdadır. Her iki şiirin anlatıcı öznesi de, (buluştukları ortak bir özellik olarak) okura, ona göre daha üst bir statüden, onun sahip olmadığını varsaydığı bir bilinç, bir zihin konumundan konuşmaktadır. Dolayısıyla, öznenin konumu ve şiirin bildiriye bulaşması bakımından, 80'lerin bu şiiri, 70'lerde yazılan şiir ile aynı hizaya gelmiş ve aynı düzlemde yer almaktadırlar. Gerçi, ilk bakışta, her iki şiir arasında çeşitli farkların olduğu düşünülebilir: Kullanılan kelimelerin, sunulan fikrin farklılığı gibi. Ama bu farklılıklar, şiirden çok, dilbilimin ve ideolojinin sorunudur. Oysa şiire şiirin öğeleriyle bakmak gerekir. Şiire, şiirde konuşan öznenin konumu, neliği ve niyeti ile, şiirin bir durumu göstermek veya bir yargıyı bildirmek tarzında mı kurulduğu gibi öğelerle bakıldığında, bugün yazılan bu şiir ile 70'lerde yazılan söz konusu şiirin aynı hizada ve düzlemde yer aldığı görülür.

Peki bu şiir, bir zamanlar muhalif olduğu şiir ile aynı hizaya nasıl geldi? Evet, muhalifti, bu muhalifliğin ne kadarının iradi olduğu bulanık olsa da. Bu süreçte rol oynayan unsurlar neler olabilir?

Bugün bu şiirin, bir zamanlar tepki gösterilen şiir ile aynı düzleme gelmesi, reklam sektörünün veya reklam metni yazarlığının şiir üzerindeki belirginleşen etkisinin bir sonucudur. Sözünü ettiğim etki dil, söz, imge, metafor bağlamında reklamın şiiri etkilemesi değil. Çünkü bu bakış tarzı, şiirden çok, genel anlamda dilbilimin sorunudur. Oysa şairin şiire bakarken bulunduğu düzlem dilbilim değil, şiirin varoluş düzlemidir. Belirtmek gerekir ki, burada, bu şiirin değer ve estetik bakımından 70'lerde yazılan şiir ile aynı düzleme gelmesinde reklam sektörünün belirleyici rol oynadığını ileri sürerken, bu ileri sürümün belirleyici dayanağı olarak baktığım yer, söz konusu şiiri yazanların reklam sektöründe çalışmaları değil, bu şairlerin reklam sektörü aracılığı ile bildiri üretimi ilişkileri içinde olmalarıdır. Çünkü burada, bir bildiri olarak reklam metninin tinsel bir varlık olan şiir evrenini kendisine dönüştürmesi söz konusu. Çünkü reklam metni bir bildiridir. Reklam, söz konusu ettiği malın ne olduğuna ve işlevine ilişkin bilgi vermekten çok, söz konusu

malın mükemmel ve inanılmaz bir şey olduğunu bildirir. Ferdinand Saussure'ün terimleriyle ifade edilecek olursa, reklam bir göstergedir. Bir reklamda yer alan görüntü, metin, ses göstergenin göstereninı oluştururken; söz konusu malın inanılmaz ve mükemmel olduğu imgesi ise gösterilenini oluşturur. Saussure'e göre, göstergeyi oluşturan gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedensel değil, saymacaya dayalı bir ilişkidir. Dolayısıyla reklamı yapılan mal ile, "Bu inanılmaz bir şeydir!" yargısı arasında nedenselliğe dayalı bir ilişki değil, saymacaya dayalı bir ilişki söz konusudur. Bu saymacalık ise, reklamda konuşan özne tarafından sağlanır. "Bu inanılmaz bir şeydir!" nitelemesi, söz konusu malda olan bir şey değil, metinde konuşan öznenin ileri sürdüğü bir iddiadır. Belirtmek gerekir: Reklam metninde konuşan özne derken, bir reklamda rol alan oyuncuları değil, oyuncuların icra ettiği metinde konuşan özneyi kastediyorum. Bu özne, reklamın bildirisini yani gösterilenini tüketiciye bildiren bir konumdadır. Bir varoluş düzleminde değil, bir zihin düzleminde olan bir özne. Bu özne, söz konusu malın inanılmaz bir şey olduğunu a priori olarak bilen ve mutluluğumuz ile hayatımızın anlamının bu malı tüketmeye bağlı olduğundan a priori olarak emin olan bir zihindir.

Oysa şiirin öznesi, bir varoluş durumundan, bir varoluş deneyiminden konuşan bir öznedir. Söz konusu olan bir varoluş anının, bir varoluş deneyiminin gösterilmesidir; a priori olarak birtakım yargıların bildirilmesi değil. Çünkü şiir bir gösterge değildir. Şiiri oluşturan kelimeler, eğretilemeler okuyanda tinsel bir karşılık oluşturdukça derinleşir. Oysa, 80'lerde oluşan bu şiir, tıpkı 70'li yılların şiiri gibi okuyana bir yargı bildirmektedir. Yargıyı oluşturan kelimeler gösterilene değil, yargıya hizmet etmektedir, bu bildiride. Oysa şiir, kelimeleri okuyanın varoluşuna doğru derinleştiren bir metindir. Okuduğumuz yerden şiirin tinsel evrenindeki varoluş alanına doğru çekilmemizin nedeni budur? Şiir "uçurur" bizi. Reklam bildirisi ise, bu malı tüketin der.

Reklam bildirisinin, bu şiir üzerindeki etkisi ile, bu şiiri yazanların 80'lerde muhalif oldukları 70'li yılların şiiri arasındaki ilgi nedir ve bu ilgi nasıl kurulabilir?

Şöyle: 70'li yıllarda başat olarak yazılan bu şiir bir bildiri olarak politika ile ıralanan fikrin tinsel bir varlık olan şiir evrenini kendisine dönüştürdüğü bir şiirdi.

Reklam bildirisi, bildirinin estetize edilmiş bir tarzıdır. Bu tarzda mesaj kamufle edilmiş bir halde yer alır. Burada mesajın bildirilene, farkında olmadan iletilmesi esastır. İdeolojik bildiride ise, mesajın gizlenmeden açık ve seçik olarak iletilmesi esastır. İdeolojik bildiride de, konuşan özne zihin düzleminde yer alır. Bu özne bu düzlemden şöyle konuşur: Doğru olan yol budur, davranışlarını buna göre düzenle... Bunu a priori olarak bilen bir öznedir bu. İdeolojik bildirideki konuşan öznenin söyleyiş tarzındaki kesinlik de söylediklerinin a priori olarak bilindiği görüntüsünün verilmesinden gelir. Reklam bildirisi alışkanlıklarımıza, ideolojik bildiri de tutumlarımıza yöneliktir.

70'li yıllarda başat olarak yazılan şiirde, şiirin ideolojik bildiriye dönüşümü söz konusuydu. Bu şiiri yazan şairler, ideolojik yargının farklılaşmasıyla ayrılıyorlardı birbirlerinden, yoksa şiirin bildiriye dönüştürülmesi bakımından hepsi aynı hizada yer alıyordu. Buna göre, 70'lerde Türk şiirinin krize girmesinde, bildirinin önemli bir işlevi olmuştur. 80'li yıllarda, 70'li yıllarda yazılan bu şiire tepki gösterilirken, aslında krize yol açan bu fenomen net olarak görülemedi. Asıl fenomenin fark edilememesinde, sorunun toplumcu gerçekçiliğe tepki bağlamında tartışılmış olmasının belirleyici bir rolü olmuştu. Kriz, bir poetika sorunu olarak ele almıyordu. Bu düzlemde, bildirinin şiire içkinleştirilmesi sorunu, şiirde slogan olur mu olmaz mı, olmalı mı, olmamalı mı tartışmasına indirgenmişti. Oysa kriz bir poetika sorunu değil, şiirin varkalma-yokolmasma ilişkin bir sorundu. Slogan, şiirin varoluşu için tekil bir sorundur; şiirden çok dizeyle ilgilidir. Örneğin "Bir gün mutlaka" nasıl bir slogan ise, "Bütün kelimeler sıcak" ifadesi de bir slogandır. Yani, şiirin acil sorunu, şiire sloganın girip girmemesi değil, şiirin bildiriye dönüşmesi sorunuydu. Çünkü bildiri bir dizge sunar, bu dizge ise tümel bir yapı gösterir. Bu dizgede ise, yukarıda ifade edildiği gibi, insanın varoluşu buharlaştırılarak zihinsel düzleme indirgenir. Yani, bugün şiirin, tekrar 70'lerde yazılan şiir ile aynı hizaya gelmesinin nedenlerinden biri de, sorunun 80'lerde doğru teşhis edileme-

mesidir. Bu nedenle, karşılıklı bağıntılı olan diğer önemli neden ise, gerek 70'lerde gerekse 80'lerde bu şiiri yazan kişilerin mesleklerini bildiri üzerine inşa etmiş olmalarıdır. Öncekiler "politika" üzerine inşa etmişlerdi, ikinciler ise "reklam" üzerine..

Birinci grup şiir alıntıları: Oğuzhan Akay, Hulki Aktunç, Haydar Ergülen
İkinci grup şiir alıntıları: Salih Bolat, Erol Çankaya, Veysel Çolak

Adam Sanat, Sayı: 166, Eylül 1999

Araf Burcu

Türk şiirinin bugünkü ortamının merkezini 1950'li yıllarda doğanlar oluşturuyor. Değişmez bir sınırdan söz etmiyorum. Sınırlar bir iki yıl öncesine veya sonrasına çekilebilir. Ama ağırlıklı ortalama bu yıllarda. Bunlar, aşağı yukarı 30'lu yıllarda doğanların, yani demokrasiye geçiş sürecinin başlangıcını, ilk büyük iç göç dalgasını yaşayanların çocukları... Türkiye toplumunun bütünüyle değil ama, o döneme kadar bilinmeyen çeşitliliklerinin, farklılıklarının ortaya çıkmaya başladığı yıllar... Belki de bu nedenle, 70'li yılların başından bugüne, otuz yıl boyunca ardı kesilmeyen bir nicelikle, 50'li doğumlu "yeni" şairlerin ortaya çıkışına tanık oluyoruz.

Yüzyılın ilk çeyreğinden beri, Türk şiirinin her döneminde böyle bir nicelik artışı olmuştur. Bunu *Varlık* dergisinin 40'lı veya 50'li yıllarda yayımladığı "Yeni Şiirler" adlı yıllıklarında görmek mümkün. Ama, sanırım, Türk şiirinin hiçbir döneminde, kamusal alana çıktıktan sonra, yeni veya belirgin bir atılım yapmadan ısrarı bırakmayan bir şair kütlesinden kendini arındırmayan başka bir dönem olmamıştır.

Bununla birlikte, bu nesil içinde yer alan ve 70'li yıllarda göreli bir egemenliğe sahip olan bir grubun bütün ısrarlarına rağmen, bugün, gerek zamanın ruhunu, gerekse coğrafyanın koşullarını yakalama düzeyi bakımından marjinal bir düzeye çekildiği görülüyor. "Zamanın ruhu, coğrafyanın koşullarında yaşanan sorunlar şiirin birincil sorunu mudur?" sorusu, bu yazının konusu değil ama, bu ölçü, 70'li yıllarda popülaritesi artan

bu grubun temel görüşlerini özetleyici niteliktedir. Son yirmi yıl içinde, dünyada ve Türkiye'de olup bitenler, bu şairlerin poetikalarını ve insan anlayışlarını yeniden düşünüp tanımlamak için kaçırılmaması gereken bir fırsattı. Ama bu fırsat, bu grup şahsında önemli ölçüde kaçırıldı sanırım.

Bu neslin, popülaritesi 80'li yıllardan son bir iki yıla kadar süren ikinci grubu ise, bugün, nitelik bakımından tartışmaya açık olmakla birlikte niceliksel olarak olgun dönemini yaşamaktadır. Yayımlanan yapıtları, bu şairlerin söyleyecekleri sözün bittiğini söylemese de, buncan sonra söyleyeceklerinin rengini belirtici nitelikte olduğunu göstermekte. Şiirin sorunları üzerine bir önceki gruptan daha fazla yazan bir gruptu bu ve yazdıkları 70'lerde popüler olan anlayışı önemli ölçüde geçersizleştirdi. Ama yazdıkları şiir, bir iki şair hariç bir önceki grubun şiiri gibi epistemik nitelikteydi. Belki de, bu nedenle ilk gruptan bazı şairler onlara eklemlenme ilişkisi içine girdi.

Bu gruplarla birlikte, bugün bu neslin tamamlandığını söylemek olanaklı değil. Özellikle doksanlı yılların ortasından itibaren, bu nesle ait, belirli ortak özellikleri taşıyan yeni bir grubun belirginleştiği görülmekte: Tahir Abacı, Osman Serhat Erkekli, Ebubekir Eroğlu, Azer Yaran, Ali Günvar, Hayati Baki... Burada ortak özellikler ifadesiyle, bu şairlerin imgeyi kurma tarzları, sözdizimleri, kurdukları tinsel evrenleri ve bu evrende yer alan öznenin konumu ve neliği bakımından bir benzerliği değil, şiirlerini ve şiir anlayışlarına oluşturma sürecinde yaşadıkları durum ve tercihler bakımından bir benzerliği kastediyorum. Bu ortak özelliklerin en belirgini bu şairlerin ilk şiirlerini 70'li yıllarda yayımlamış olmalarında görülüyor. Bazıları ilk kitaplarını da o yıllarda çıkarmış... Bir başka ortak özellik ise, bu şairlerin bir aşamadan sonra uzun süren bir geri çekiliş dönemi yaşamalarında görülmektedir. Geri çekiliş, bu şairler söz konusu olduğunda, çoğu zaman geride duruş, mevcut şiir ortamı ile kendi varoluşları arasında bir mesafe bulundurma anlamına gelmektedir. Bu anlamda, geride duruş, şiirin sorunlarından uzakta olmak değil, şiirin sorunlarını mevcut şiir ortamının uzamında, kendi içinde yaşamak diye tanımlanabilir.

Her şair zaman zaman geri çekiliş yaşayabilir. Ama bu şair-

lerin geri dönüşleri dikkate alındığında, bu geri çekilişin on on beş yıl gibi önemli zamanı içerdiği görülmektedir. Geri dönüşlerinde kurdukları şiir dikkate alındığında, bu şairlerin geri çekilişlerinde rol oynayan nedenlerin rastlantısal olmadığı söylenebilir.

Bu şairlerin, 70'li yıllarda yayımlanan şiirlerinde dönemin egemen şiir anlayışlarına ait renkler bulmak mümkün. Ama bunların egemen renkler olduğu söylenemez; kendilerine ait bir dilin olgunlaştığı da. Dönemin egemen anlayışıyla bir sıkıntılarının olduğu, bu sıkıntının bir dilsizleşmeye dönüştüğü, bu şairlerin yayımlanan şiirlerinin, başat özelliği durumunda. Özellikle, o yılların geçerli şiir anlayışlarından hareketle okunduğunda daha net olarak görülebilir bir özellik bu. Burada dilsizleşme derken, dönemin yaygın şiir diliyle konuşamama, kendilerine ait olanı ifade edememe durumunu kastediyorum. Dönemin yaygın şiir dili, bilincin, angaje olmuş zihnin, angaje olduğu şeyi ifade etmekle matuftu. Dönem için matuf olan, sanırım bunlar için maluldü. Bu farklılığı *Yirmidört Şiir*'de, *Sıcak Hayat*'ta, *Yerlere ve Göklere Dair*'de görmek mümkün.

Biyografilerinden anlaşıldığına göre, sözünü ettiğim sıkıntılı durum, bu şairlerin şiirlerini yayımlama politikalarına da yansımış. Hemen hemen hiçbiri, dönemin egemen anlayışlarından birini temsil eden bir dergide yayınlamamış şiirlerini. Birbirine, gerek ideolojik, gerekse şiir anlayışı bakımından karşıt olan dergilerde yer almışlar, örneğin Azer Yaran, şiirlerini hem *Türkiye Yazıları*, hem *Sanatın Emeği*, hem de *Oluşum* dergilerinde yayımlamış. Bu dergiler, şiir anlayışı ve temsil ettikleri politikalar bakımından aynı ilkelerde uzlaşabilecek dergiler değildi. Ve her biri, yayımlandığı yıllarda farklı cepheleri temsil etmişlerdir. Burada cephe terimini tercih etmemin nedeni, söz konusu yıllarda temsil edilenin şiir anlayışından çok, şiirin ifade ettiği yargıya dönüşmesi, dolayısıyla poetikadan çok epistemenin öne geçmesidir. Çünkü 70'li yıllar ideolojik ve politik düzlemde olduğu kadar, şiir alanında da oldukça keskin, uzlaşmaz grupların olduğu yıllardı. Örneğin, *Türkiye Yazıları* dergisinin Şubat 1982 tarihli sayısında yayımlanan Ahmet Say ile Enis Batur'un birbirine yönelttikleri sorularla yaptıkları söyle-

şi, söz konusu uzlaşmazlığın ve ona ait gerilimin tansiyonunu gösterici niteliktedir.

Birbiriyle uzlaşmaz dergilerde yazma edimi sadece başlangıca ilişkin bir deneyimi değil, devam etmekte olan bir tutumu gösterir. Sadece 70'li yıllarda değil, 80'li ve 90'lı yıllarda da aynı konumdadırlar. Örneğin, Tahir Abacı, hem *Adam Sanat*'ta hem de *Ludingirra* dergisinde yayımlamaktadır şiirlerini.

Sözünü ettiğim bir "omurgasızlık" durumu değil. Omurgasızlık, kişinin değişen koşullarda konumunu ve o konumun sağladığı faydaları korumak için savunduğu doğruları, ilkeleri değiştirmesi durumuyla ilgilidir. Bir şairin sol cephedeyken, sağ cepheye geçmesi gibi. Oysa, bu şairlerin savundukları anlayış ve tutumları şiir ve yazılarını yayımladıkları dergilerin temsil ettikleri çizgilere oranla bir iç bütünlüğe sahiptir.

Bu şairlerin tutumu, bir cephenin içinde olmamak, orada bir yabancı kimliğinde misafir konumunda bulunmak diye tanımlanabilir. Bu konumu, "Araf" olarak adlandırıyorum. Araf kavramının, teolojik bir içeriği var; iyi ile kötü arasında kalmak gibi. Araf kavramını, cennet ile cehennem ifadelerinin imgesel içeriklerine tekabül eden iki durum arasında bulunma haline işaret etmek için değil, mevcut anlayışlardan farklı belli anlayışları savundukları için, birbirine karşıt egemen cepheler arasındaki düzlem anlamında kullanıyorum. Cepheler arasında hissedilebilir bir gerilimden söz edilebilir; ancak bu gerilim cepheleri oluşturan kişilerin varoluş tarzından kaynaklanan bir gerilim değil, cephelerin temsil ettikleri epistemolojik söylemden kaynaklanan bir gerilimdir. Burada her cephe bir cemaattir; cemaatler ise gerilimi sağaltıcı işlevlere sahiptir. Savunduğunuz şeyden dolayı yalnız değilsinizdir; sizinle birlikte aynı anlayışı savunan başkaları da vardır. Bu anlamda başkalarının varlığı güven vericidir. Bu bakımdan cephelerin birbirine karşıtlığı, bunların varoluş tarzları arasındaki farklılıktan değil (cemaat içi ilişki biçimleri, kendilerini savunuş tarzları, iktidar anlayışları bakımından birbirine benzerler), söylemleri arasındaki farktan kaynaklanır. Bu durumda, Araf'ta olmak, her iki cephede de varolamamak, her iki cepheden birine ait olmayı istememektir. Araf, cemaatin güvenlik duygusunu reddetmek, varolmayı kendinde olanla gerçekleştirebilmeyi göze alabilmek demektir.

Cephelerin bir başka özelliği ise, her zaman kendi anlayışlarını temsil edecek bir dergilerinin olmasında görülür. Buradan, Araf'ta olanların kendilerine özgü bir fikirlerinin bulunmadığı sonucu çıkarılmamalı..

Araf'ta olmak sadece yukarıda sözü edilen şairlere özgü değil. Örneğin, Ahmet Erhan, Hüseyin Ferhad.. Cemaat ilişkilerinden uzak durarak şiirlerini kurmuş olmaları bakımından, bu neslin önemli isimleri..

Bu nesilden sonra olduğu gibi, önceki nesiller içinde de araf söz konusu: Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Sabahattin Kudret Aksal, Sait Maden, Attilâ İlhan, Ahmet Oktay..

Bizim nesil söz konusu olduğunda, Araf'ta olmak, bir önceki nesilden (50'li yıllarda doğanlardan) bağımsızlaşarak var olmak anlamına geliyor; cepheleşmek ise, iktidar olmak için önceki nesillerin ilişkilerine eklemlenerek var olmak anlamına.. Bir gölge durumundan söz ediyorum. "Gölge" Araf'ta olmaya tahammül edemez.

Ama daha öncel ve asal olan soru şu: Necatigil'in tanımladığı "burç"ların bir önemi var mı? Ve "Araf" bunlardan hangisinin arasında yer alır?

Hürriyet Gösteri, Sayı 224, Aralık 2000

Şiirin Sebebi

Şairler şiirlerini neden değiştirirler?

Bir şairin şiirini değiştirmesi, bir insanın giysi değiştirmesi kadar kolay değildir. Bir şiirin değiştirilmesiyle değişen, o şiire ait imge sisteminin, belli kelimelere yapılan vurgulamaların, konuşma tarzının, retoriğin, yani şiire ait öznenin dünya ve hayata ilişkin düşünme tarzı ile kaygılarının değişmesidir. Bütün bunların değişmesi ise, söz konusu şiire ait öznenin, yani insanın değişmesi demektir? Şair, kendi yarattığı bir "yapıtı", yani kendisiyle özdeş olduğu veya özdeş olması beklenileni değiştirmektedir.

Bütün bu zorluklara rağmen, bir şair neden ve nasıl değiştirir şiirini, şiirine ait özneyi?

Diyelim; solcu bir şair, başlangıçta, gençliğinde, öğrenciliğinde, diyelim 70'li yıllarda sosyalist ideolojiye angaje olan genç bir öznenin şiirini yazıyor. Bu şair, zamanla, ortaya çıkan çeşitli fırsatlarla toplumsal tabakalaşma piramidi içinde yukarıya doğru ilerliyor; örneğin bir üniversitede profesör oluyor, bölüm başkanı oluyor; çevresi, yaşamı, alışkanlıkları değişiyor. Yavaş yavaş "eski" şiirinin öznesine yabancılaşıyor ve o şiirinden kopuyor. Eski şiirinin öznesi olan sosyalist ideolojiye angaje olmuş anlatıcıdan burjuva sınıfının alışkanlıklarını, tutumlarını edinmiş anlatıcıya geçiyor ve bu öznenin şiirini yazmaya başlıyor.

Bu örnekte değişmeyi belirleyen şey etik, poetika veya ideolojiyle ilgili kaygılar değil, her değişen duruma uyum sağlayan çıkar kaygısıdır. Yazılan şey, yazarın güncel çıkarlarına göre be-

lirlenmekte, güncel çıkarlar değiştiğinde yazılan şey de değişmektedir. Şair, gençliğinde sosyalist ideolojinin talepleri kendi çıkarlarına uygun olduğu için o ideolojiyi benimsemiş ve o ideolojinin tasarımına ait öznenin şiirini yazmış; sonra, aradan yıllar geçmiş, sınıf atlamış, bu sefer de, içinde yaşadığı sınıfın kendisine sağladığı çıkarları tehdit eden bir öznenin şiirini yazmaktan vazgeçerek, bulunduğu sınıfın düzlemine ait bir öznenin şiirini yazmaya başlamıştır.

Burada önemli olan, bir şairin toplumsal yapı içinde sınıf atlaması fenomeni değil, bir şiire ait öznenin varlıksal konumunun neye göre belirlendiği ve neye göre değiştirildiğidir. Genellikle, şiirin asli merkezine, izleksel düzlemine canlı bir varlık olarak insan değil, tali merkezde, konu düzleminde yer alabilecek olan, toplumsal yaşamda belli bir statüye sahip birey konmakta ve bu bireyin şiiri yazılmaktadır. Oysa aslolan canlı bir varlık olarak insanın şiiridir.[49]

Burada, "canlı varlık" nitelemesini, doğadaki "cansız varlık" ile, yani şeylerle, cisimlerle karşıtlık içinde değil, yorumcuların çeşitli ideoloji ve din yargılarıyla ürettikleri belli bir "insan tasarımı" olması anlamında "cansız varlık" ile karşıtlık içinde kullanıyorum. Canlı varlık olarak insan ile bir tasarım olarak insan karşıtlığından söz ediyorum. Biri bir varlık, diğeri bir tasarım.

*

İnsanın, diğer canlılar içindeki statüsü konusunda yaygın bir kanı vardır: İnsan, hayvana oranla daha güçlü, daha gelişmiş ve daha üstün, dolayısıyla ayrıcalıklı bir varlıktır diye... Bu kanının oluşumunda din ile bilim ve felsefenin önemli katkıları olmuştur. Bu, insanın, diğer canlılar içindeki statüsü konusunda din ile bilim ve felsefenin ortak bir bakış açısına sahip oldukları

49 "Ne demek öznenin bir canlı olarak insan düzlemine gelmesi?" diye soruyor, Abdülkadir Budak (*Varlık*, Nisan 1999). Yazısının, neredeyse tamamını, benim yazımdan yaptığı alıntılarla kuran bir kişinin, aynı yazıda yer alan ve sorusunun cevabı olan "Bir canlı varlık olarak insan düzlemi kavramıyla, insanın gerek ötekiler, gerekse iktidar ilişkileri karşısındaki konumunun pozitif veya negatif halinden kaynaklanan kaygı ve hırslar ile değil, sadece canlılar içinde olup bitenin ve ölümün farkında olan bir canlı düzlemine gelmesini kastediyorum." tanımını görememesi, fark edememesi ve kendi kendine tartışması durumunun, benim için şaşırtıcı olmadığını belirtmeliyim. Demek ki, konuyu biraz daha açmak gerekiyor.

anlamına gelir. Dolayısıyla, insanı hayvandan daha güçlü, daha gelişmiş, daha üstün görmeleri bakımından her üçü de aynı hizada yer alırlar. Din için insan "eşref-i mahlukat"tır; varlıkların en şereflisi... Felsefe için, insan akıl sahibi bir varlıktır. Akıl ise diğer canlılarda olmayan bir şey... Organik bilimlere göre insanın sinir sistemi hayvanlara oranla en gelişmiş bir yapıya sahiptir.

Bu ortak anlayışa göre insan, gelişim sürecini tamamlamış, aklı selime ulaşmış bir varlıktır. Bu bakış tarzında, insanın doğduğu andaki, bebekliğindeki, çocukluğundaki, ergenliğindeki, gençliğindeki halleri ve koşulları göz ardı edilebilir. Bu anlayışa göre, insanın varoluşunda çocukluğun, ergenliğin belirleyici bir değeri yoktur. Oysa bütün bu dönemler insanın olma sürecini oluşturur. İnsanın diğer canlılar içindeki yeri, onun doğma ve olma süreciyle başlar. Çünkü insanı hayvandan ayıran özellikler onun doğma ve olma sürecinde gizlidir. Hayvanlar doğduklarında olan, olmak üzere olan bir varlıktır. Erasmus, atlar at olarak doğar, insanlar insan olarak doğmaz, oluşturulur, der, ya... Dolayısıyla, insan, diğer canlılardan daha güçlü olan değil, varolmasını tek başına gerçekleştiremeyecek kadar güçsüz bir varlıktır. Bu nedenle, doğduğu andan itibaren yaşadığı her deneyim, onun başına gelen halleri oluşturur. İnsan başına gelen hallerle olur.

İnsanın doğma ve olma süreci, şiirin varoluş sebebidir. Nedeni değil, sebebi. Neden belirlenimci bir gücü ifade eder; sebep ise, içerden oluşturucu bir gücü. Şiir içerden gelen bir içerlemedir, ama herhangi bir şeye karşı yaşanan bir içerleme değil, doğada doğaya karşı yaşanan bir içerlemedir.

İnsanın olma süreci şiirin sebebidir. Şiiri, felsefe ile din ve bilimden ayıran özellik burada gizlidir. Şiir insana, insanın doğma ve olma süreci içinden bakar. Doğan her varlık ölür. Olan her varlık bozulur. Şiirin insanı, doğma-olma-bozulma ve ölme sürecinin bütünlüğündeki insandır. İşte, canlı bir varlık olarak insan derken, doğma-olma-bozulma ve ölme sürecinin farkında olan ve bu farkındalıkla olup bitene bakan ve edimde bulunan insanı kastediyorum.

Canlı bir varlık olarak insan kavramının karşıtını bir tasarım olarak insan veya insan tasarımı oluşturur.

İnsan tasarımları, insanın nasıl bir insan olması gerektiğine ilişkin tasarımlardır, bu tasarımların oluşumunda dikkate alınan, insanın canlı bir varlık olmasından kaynaklanan özellikler değil, çeşitli din ve ideolojilerin insan hakkında söyledikleridir. İnsan tasarımları, bize nasıl bir insan olmamız gerektiğini söylerler; söz konusu insan tasarımına ilişkin davranış kalıpları sunarlar ve kişilerden bu davranış kalıplarına göre davranmaları beklenir. İnsan tasarımları, insanın olma sürecine ilişkin metafizik kalıplardır. İnsan tasarımlarının gücü, kişinin dünyaya, hayata, diğer insanlara, onlarla ilişkilerine bakış tarzını belirlemesinde görülür. Her insan tasarımı bir cemaat oluşturmayı hedefler; aynı zihniyet yapılarına sahip, aynı tutumları gerçekleştiren kişilerin oluşturdukları cemaatleri... Burada doğru davranışın ölçüsü etik kurallar değil, söz konusu cemaatin çıkarlarını savunmak, söz konusu insan tasarımlarına göre eylemde bulunmak, gibi fenomenlerdir.

Çeşitli insan tasarımları söz konusu... İslamcı insan tasarımı, burjuva insan tasarımı, sosyalist insan tasarımı, milliyetçi insan tasarımı vb. gibi... İslamcı insan tasarımının hedefi İslamcı kişiler yetiştirmek, burjuva insan tasarımının hedefi burjuva kişiler yetiştirmek, sosyalist insan tasarımının hedefi sosyalist kişiler yetiştirmektir. Kişilerin söz konusu insan tasarımlarına göre yetişmeleri o insan tasarımının cemaatlerinde gerçekleşir. Bu, şairler için de geçerlidir. Dolayısıyla "Ben İslamcı bir şairim" diyen bir şair, "Ben İslamcı insan tasarımına göre yetişmiş bir kişiyim"; "Ben burjuva bir şairim" diyen bir şair, "Ben burjuva insan tasarımına göre yetişmiş bir kişiyim" demek istemektedir. Bu şairler, "Ben insanın şiirini yazıyorum" derken de, demek istedikleri canlı bir varlık olarak insan değil, söz konusu cemaatlere ait insan tasarımıdır. Örneğin "Bir nehre ve kadına ancak böyle girilir." (Budak) dizesinde söz konusu olan canlı bir varlık olarak insan değil, belli bir insan tasarımına uyan bir erkek imgesidir. Yani, belli bir cemaat içinde, belli bir insan tasarımına göre yetişen bir şair, şiiri ile kendi gerçek varoluşunu, yani canlı bir varlık olarak insanı temsil edemez. Onun temsil ettiği, içinde yer aldığı cemaatin insan tasarımıdır. Althusser, insanlar ideolo-

jide gerçek varoluş koşullarını, gerçek dünyalarını, kendilerini temsil etmezler, orada temsil edilen bu varoluş koşullarına karşı olan ilişkilerdir; der ya..

Söz konusu insan tasarımının vakti geçtiğinde, ona ait şiirin yaygınlığını yitirmesinin nedeni de budur. Bazılar, "uyanık" davranıp, "günün" modası olan "yeni" bir insan tasarımına iltica edebilir. Bunlara "modacı" şairler diyorum.

Bununla birlikte, kendini "İslamcı" veya "sosyalist" olarak tanımlayan bir şairin, gerçekten öyle olup olmadığını anlamak için, bu sözlere değil, söz konusu tanımlamanın özelliklerini, yazmış olduğu şiirin öznesinin taşıyıp taşımadığına bakmak gerekir. Çünkü bu tanımlamalar söz konusu cemaatin sağladığı olanaklardan yararlanmak için yapılıyor olabilir veya bilgi eksikliğinden kaynaklanan zaafları içerebilir. Örneğin "entelektüel şiir" adlandırması da böyle bir zaafı içerir. Türkiye'de, entelektüel olmak ile burjuva veya aristokrat genellikle birbirine karıştırılmaktadır. Çoğu zaman entelektüel derken kastedilen aristokrat veya burjuva olmaktır. Entelektüel olmak bir tavır ve bir bilinç durumudur; kişisel çıkarlarına ters düşmesine rağmen adaletsizlik ve haksızlıkla ıralanan edimlere karşı eleştirel bir tavır geliştirebilme durumudur. Oysa aristokrat veya burjuva kavramları bir yaşama tarzına işaret eder; bazı insanların yaşama koşullarına göre ayrıcalıklı koşul ve olanaklarla kurulmuş bir yaşama tarzına... Dolayısıyla "entelektüel şiir" derken kastedilen, burjuva, aristokrat insan tasarımına ait insanın şiiridir.

Şairlerin şiirlerini değiştirmelerinin nedeni, canlı bir varlık olarak insanın şiirinden çok, genellikle, zamanın modası olan bir insan tasarımının şiirini yazarak şiire başlamalarıdır. Bu serüven, bazılarında, belli bir insan tasarımının şiirinden, canlı bir varlık olarak insanın varoluşunu merkez edinen bir şiire doğru giderken, bazılarında, zamana göre moda olan bir insan tasarımından "yeni" moda olan bir başka insan tasarımına doğru gerçekleşmektedir.

Benim kuşağımın, bu cemaatler konusunda "talihsiz" bir durumu vardır. Benim kuşağım derken 12 Eylül öncesi kuşak ile 12 Eylül sonrasında oluşan kuşak arasında yer alan kuşağı kas-

tediyorum. Ergenlik yıllarını, yani okumak için kılavuza gereksinim duyulan yıllarını, askeri yönetimin cemaatleri lağvettiği yıllarda yaşayan kuşağı..

Bir şey öğrenmek istiyorsa bunu ancak kendi kişisel çabalarıyla başarmak durumunda olduğunu fark eden kuşağı... Kişisel olarak, söz konusu cemaatlerin içinden kuramsal olarak geçtiğimi belirtmeliyim. Ece Ayhan, tüzüklerle çarpışarak büyüdük kardeşim, der ya... Ama cemaatler sizin onun içinden kuramsal olarak geçmenizi değil, ast-üst ilişkilerini yaşayarak geçmenizi isterler. Önemli olan cemaatin kökenindeki felsefi yargılar değil, çıkarlardır. O nedenle, bugün cemaatçilik yapan ama o cemaatin kökenindeki felsefi düşünceden bihaber olan kişilerin, sadece güncel çıkarları için "Biz aynı cemaatten değil miyiz?" çırpınışlarını değerli bulmuyorum

Benim kuşağım, sanırım o "talihsiz" durumundan olsa gerek, kimseye cemaatçi bir borçluluk duygusu hissetmeyen bir kuşak... Bu talihsizliğin benim için, iyi bir "talih" olduğunu belirtmeliyim. Canlı bir varlık olarak insanın dışındaki insan tasarımlarına ve bu tasarımların savunucularına yabancı kalışımız buradan geliyor.

Varlık-Kitap Eki, Sayı: 84, Mayıs 1999

Şiir Uslandı mı?

Soru kendi öndayanaklarına yönelik: Kendini sosyalist, komünist, Marksist, solcu olarak tanımlayan veya kendini bu tanımlama içinde gören şairlerle ilgili. Yüzyılın ilk çeyreğinden bu yana kendini böyle tanımlamayan, bu çerçevede görülmemek için çaba harcayan hemen hemen hiçbir şair siyasal soruşturmaya uğramamış ve devletin şiddetine maruz kalmamıştır. Örneğin Dağlarca'nın, Dıranas'ın, Ercüment Uçarı'nm, Hilmi Yavuz'un böyle bir sorunu olmuş mudur? İki uç arasındaki bir gerilim noktasından söz ediyorum.

Bu iki uç arasındaki gerilim, 50'li yıllarda doğanlar açısından, yani bugün 40 ile 50 yaş arasında olanlar açısından bakıldığında, bu gerilimin 70 ve 80 şiiri diye ikiye bölündüğü görülür. İlk uç, 70'li yıllarda göreli bir egemenliğe sahipti; diğeri ise 80'li yıllarda. 80'lerde öne çıkanlar, 70'li yıllarda geri alanda bekleyenlerdi. Her iki ucun egemenlikleri ise, yazdıkları şiirden çok, söz konusu dönemlerin politik koşullarından kaynaklanıyordu. Politik terimlerle konuşmak, ilk uç için neredeyse bir varlık nedeniydi. Ama 80'li yıllarda bu terimler diğer uç tarafından yıpratılırken bir savunma geliştiremediler. Asıl yıkım 89'daydı. Devrim depresyona dönüşmüştü, ama onlar, sanki dünyada böyle bir şey olmamış gibi yazmayı seçtiler. İzlek olarak aşk'a düştüler. Bugün, vicdan, ütopya gibi kendi deneyimlerinde yeni bir içeriği bulunmayan terimlerle konuşmayı deniyorlar. Öteki uçta yer alanlar ise, bugün "banka", "medya" ve "reklam ajansı" gibi iktidar alanının en önde gelen kurumlarında yer alıyorlar.

Düzyazılarında, sosyalist, Kürt ve İslami hareket gibi son otuz yılın siyasi ve toplumsal olayları konusunda devletin resmi ideolojisini tekrar edip yeniden üreten fikirler geliştiriyorlar. Bırakın devleti rahatsız eden bir şiir yazıp yazmadıklarını, son yirmi yıldır Türkiye toplumunda yaşanılanlarla ilgili bir şiirlerinin olup olmadığını sormak bile, bu uç için, yani 80'li yıllar şairleri için ilgisiz bir sorudur.

Biraz geriye dönelim: 1980: Bu iki uç arasında mayınlı araziyi oluşturur. Bu orta çizgiye doğru iki şair, iki arkadaş yürümüştü: Yaşar Miraç ile Ahmet Erhan. Yaşar Miraç, 1980'den sonra, şiirinden dolayı devletin şiddetine maruz kalan tek şairdir ve tel örgünün öbür tarafında kalmıştır. Ahmet Erhan ise, bu tarafta. "Bugün de Ölmedim Anne" şiiri, Yaşar Miraç'a şiddet uygulayan askeri yönetimin iktidara geliş nedenini manevi olarak destekleyen bir işlev görür. Bunun sorumlusu, elbette son yirmi yılın bu önemli şairi değil. Ama bugün üzerinde düşünülmesi gereken bir durum.

Bir anekdot: 1997 sonbaharında, sözünü ettiğim bu iki uca yakın duran kendi kuşağından bir arkadaş, şiirini nasıl bulduğumu sormuştu. "Kemalist şiirler yazıyorsun, Kemalizmi yeniden üretiyorsun," demiştim. "Ne var bunda, bugün yapılması gereken bu değil mi?" demişti.

Adam Sanat, Sayı 176, Eylül 2000

*Güzel Suç**

Soruşturma yanıtlarının riskli bir özelliği vardır. Bu bakımdan, düzyazıdan çok aforizmaya, özdeyişe, fragmana benzer. İlki, ileri sürdüğünüz yargıları çeşitli örneklerle doğrulamaya, kendisinden daha açık seçik başka yargılarla bağıntı kurmaya elveren koşullara sahiptir. Düzyazının sağladığı alan genişliği gibi olanaklar ikincisinde lükse dönüşür. Söylemek istediğinizi ayrıntıya girmeden söylemek durumundasınızdır. Bu da, söyleyeceklerinizi sınırlandırmanıza, eleme yapmanıza yol açar. Aforizma kelimesinin Grekçe kökeni de, bilindiği gibi, "sınırlıyorum", "belirliyorum", "ayırıyorum", "eliyorum" anlamına gelir. Soruşturma söz konusu olduğunda, eleme ve sınırlandırma sadece yanıt veren kişinin kendisine yönelik değildir; aynı zamanda hakkında olduğu kişi ve sürece de ilişkindir.

Sözünü ettiğim risk, soruşturma yanıtının tam da bu özelliğinden kaynaklanır. Ama soruşturma yanıtını aforizmadan ayıran farklı bir özelliği vardır. Bu farklı özellik soruşturmanın sorusu, bu sorunun oluşturduğu bağlamdan kaynaklanır. Bu bağlam (ki bu soruşturmanın niyeti de denilebilir) okura, söz konusu yanıtta yer alan yargıları başka bir anlama, başka bir niyete götürme lüksü vermez. Soruşturma yanıtının niyeti, soruşturma sorusunun niyeti dahilindedir.

Adam Sanat'ın (Eylül 2000) soruşturma sorusu, tekil durumlardan değil, bir süreçten, sürekliliği kesintiye uğrayan bir durumdan söz ediyordu. Derginin Ekim sayısında, yanıtıma ilişkin

* Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Haydi 1*

Sennur Sezer'in Turgay Fişekçi'ye yazdığı bir mektup yayımlandı. Sezer, mektubunda, yanıtımın keyfini kaçırdığını, çünkü "yakın tarihi hiç bilmediğimi", Dağlarca'yı okumadığımı, yalnızca şiir seçkilerinden tanıdığımı, buradan hareketle de Dağlarca'yı, Uçarı, Dıranas ve Yavuz'la ölçtüğümü ileri sürüyordu.

Öncelikle tekrar belirtmem gerekecek; Dağlarca'yı Ercüment Uçarı, Ahmet Muhip Dıranas ve Hilmi Yavuz'la birlikte anmamın nedeni, bu şairleri poetikaları ve yazdıkları şiir bakımından değil, kendilerini sosyalist, komünist ya da Marksist olarak tanımlamamış olmalarıydı. Bu yanıtta açık. Sennur Sezer de bunu teslim ediyor. Dağlarca'nın ortaya koyduğu "yapıtın" nitelik ve niceliği bakımından oluşturduğu hacmin öteki şairlerin şiir anlayışları ve yapıtlarının oluşturduğu hacimle aynı olduğunu söylediğimi iddia etmek olanaklı değildir. Bu, Dağlarca için haksızlıktır ama Hilmi Yavuz için de haksızlıktır.

O halde sorun ne?

Tekil bir durumdan söz ediyor Sennur Sezer; "Karşı Duvar Dergisi"ni örnek veriyor. Dağlarca'nm "topluma, toplumun gerçeklerine sağır olmadığını" söylüyor. Doğrudur. Turgut Uyar da, Sezai Karakoç da, Ece Ayhan da, Ahmet Oktay da toplumun gerçeklerine sağır olmamışlardır.

Aynı şarkıları, başka sanatçılar okuduğunda sorun çıkmıyor ama Grup Yorum kovuşturmaya uğruyor. Şiir alanında da böyle değil mi?

Niyetle ilgili bir sorun bu.

Sennur Sezer 60 kuşağı şairlerinden. İlk kitabı *Gecekondu* 1964'te yayımlanmış. Ben 1984'te okudum *Yasak ile Direnç*'in de yer aldığı *Kimlik Kartı* kitabını. "Sınıf ayrımı" sözüne bir şiirde, yanılmıyorsam ilk kez onda rastlamıştım. Çok yönlü, çok konulu olmayan "sakin" bir şiir gibi gelmişti bana. Sakin kavramıyla göreli bir durumdan söz etmiyorum. *Kirlenmiş Kâğıtlar*'da da aynı tinsel evren söz konusu. Öznenin, olup bitenin içinde olduğu bir şiir değil de, olup biteni izleyen, izlediklerini ruhsal dünyasında betimleyen öznenin şiiri.

Sezer'in edimine ilişkin tarzın bana tuhaf gelmesinde, onun bendeki bu sakin imgesinin de önemli rolü olsa gerek.

Sezer'e ait metnin (mektubun) niyeti ne olabilir? Duyarlılık?..

Yazarın, yanlış olduğu bir şeye duyarsız, "tepkisiz" kalmaması... Ama bunun geçerli ve doğru bir neden olabilmesi için benzer edimler tarafından da desteklenmesi gerekmez mi? Sennur Sezer yanlış olduğunu düşündüğü benzer düşünceler karşısında da aynı duyarlılığı göstermiş midir? Örneğin Aydın Çubukçu'nun Sunay Akın'ın, Rousseau, Voltaire, Diderot ile aynı kıratta olduğunu, hatta onları sollayarak aştığını ileri sürdüğü "Neşeli Bilgiler Ansiklopedisi"* adlı yazısından dolayı *Cumhuriyet Kitap*'ın yayımcısına aynı türden bir mektup yazdı mı acaba?

Sennur Sezer'in üç kez yinelediği "bilmeme" hallerimi, yanıtımda yer alan hangi veriden çıkardığını, hele Dağlarca'yı "yalnız şiir seçkilerinden tanıyan biri" olduğumu hangi veriye ve bilgiye dayanarak ileri sürdüğünü bilemiyorum. Ama yine de bir tartışma olanağı var. "Çok yönlü, çok konulu, anlatımı bin bir yüzlü bir şair" olmanın anlamı nedir? Bu poetik bir erdem midir? vb.

Bu arada iki yanlışı düzeltmek istiyorum: Sezer'in okumadığımı, bilmediğimi iddia ettiği Dağlarca'nın söz konusu şiirinin adı "Savcı" değil, "Savcı'ya"; "Horoz" şiiri ise, *Türk Olmak*'ta değil, *Horoz* adlı yapıtında.

Dağlarca'nın bir şiiriyle, adı bu yazının başlığını oluşturan "Güzel Suç" adlı şiiriyle bitirmek istiyorum:

Bana dağ taş
Yanıldığımı söyler
Kocaman bir su
Doğrular beni

Adam Sanat, Sayı 178, Kasım 2000

* *Cumhuriyet Kitap*, sayı 447, 1998.

90'lı Yılların Şiiri

"Hepimiz aynı şeyi yaşadığımız halde niye ben böyle oldum?"

Virgül dergisinin Kasım 2003 tarihli sayısında Didem Madak'ın "Biz Neden Böyle Olduk?" başlıklı bir yazısı yayınlandı. Yazımın başlığı, Madak'ın başlığını çağrıştırıyor gibi. Ama, değil. Başlık, 1997'de yayımlanan kendi kitabımdan; *Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu*'nun "Yolları Çatallanan Bahçe" bölümünün açılış dizesi. Ne yazık; kendi dizeme sahip çıkmak durumundayım. Bu bir ara dize olsa buna gerek duymazdım. Ama, bir ara dize değil bu, bir özek dize; bir dönemin, 90'lı yılların ortak ruh durumunu yansıtan bir dize. Bununla birlikte, bu etki alanının, sadece 90'lı yıllarla sınırlandırılması da ileri sürülemez. Değişik kuşaklara ait kimi şairler, bu dizeyle ilgili duygularını söyleme inceliğini göstermişlerdi.

İnsanın, kendi şiirinin veya dizesinin, kaynak belirtilmeden kullanılması karşısında, "bu dize benimdi" demesi, tartışmanın kişiselleştirilmesine neden olma olasılığı taşıması bakımından pek hoş değil; her ne kadar bu yazıda buna pek olanak vermeyeceksem de. Çünkü böyle bir edim karşısında "bu dize benimdi!" demek, karşınızdaki kişiyi ya yapıp ettiğini bilmemekle, içinde yer aldığı literatürün bilgisine sahip olmamakla, ya da bu bilgiye sahip olduğu halde bu bilgiyi teslim etmiyormuş gibi davranmakla suçlamayı içerir. Ben, kimse için böyle bir suçlamada bulunmak istemem. Ama ne yapayım, o dize benim. Ve bir dize sizi etkilemişse, sizin varoluşunuza ait bir duruma ışık düşürmüş ise, bu durumda, yapılması gereken o dizenin yapısını bozmak

değil, o dizenin sahibine saygı göstermektir. Böyle bir durumda, söz konusu dizenin ona aitliğinin belirtilmesi, o şairin temel hakkıdır. Çünkü, adalet talebi gereği, her insan, haklı olarak kendisine ait olanın kendisine iade edilmesini ister. Şiir anlayışım gereği, bu istemin, şair ile şiir arasındaki varlık bağıntılarının ilki olduğunu, yani adalet talebinin şiirin varlıksal nedeni olduğunu düşünürüm ben. Başka türlü düşünenler de vardır. Madak, başka türlü düşünüyor ise, bu yazısındaki sorunuyla çelişiyor demektir. Çünkü, o da, bir şeyin, örneğin 90'lı yıllardaki konumunun kendisine iade edilmemesinden şikâyet etmektedir.

Ama bu eğilim, tekil değil: Geçenlerde, şiir yazan genç bir arkadaş, uzun süren bir görüşme ısrarının sonucunda buluştuğumuzda, "hem türk, hem solcu, hem sünni müslüman" dizemi bir şiirinde kullanmasının bir sakıncasının olup olmadığını sordu. "Nasıl yani?" diyeceksiniz. Ben de öyle düşündüm. Bunun bir dizem olduğunu bilmiyormuş; bu arada, kendi kitabı benim kitabımdan önce çıkacakmış, tırnak içine alsa olur muymuş. Daha önce, şiir yazan bir başka arkadaş da, "Aldırma, Öyle mi?" adlı şiirimden etkilenerek bir şiir yazdığını, şiirdeki, "iyi geliyor boşlukta oturmak" dizesini de alıntıladığını söylemişti. Kitabı çıktığında da (onun kitabı *Beni Hiç Göremezsin*'den önce yayımlandı) gösterdi; evet, dizeyi tırnak içine almış, ama tırnaklı dizenin kime ait olduğu belli değil. Bu hikâyeyi o genç arkadaşa anlattım; ve dedim ki: Ben, şiirimi başkalarının şiirinden değil, kendi hayatımdan çıkarıyorum. Biraz ağır olduğunun farkındayım, ama, ne yapayım. "Cıva" adlı şiirimden sonra, kimi "usta şairlerin" de "Cıva" ve "Necati" adlı şiirlere yoğunlaştıklarına tanık oluyorum. Onların da kitapları benimkinden önce çıktı; çıkacak.

Kişilerden değil, söylediklerinden etkilenmek, benzerlerin birbirini fark etmesiyle ilgili bir durumdur. Benzerlerin birbirini fark etmesine, problemi özdeş olanların bir araya gelmesi de denilebilir. Kuşak teriminden anladığım, genel olarak böyle bir ide. Nitekim, yukarıda, "Hepimiz aynı şeyi yaşadığımız halde niye ben böyle oldum?" sözünün, 90'lı yılların ortak ruh durumunu ifade ettiğini ileri sürerken, kastettiğim de biraz buydu.

Şairin varoluşu açısından bakıldığında, 90'lı yılların şiirinde, iki tip şair olduğu söylenebilir: Birincisi, yüz yüze geldiği ilişkilere ve bu ilişkilerde geçerli olan, insanı ve değerleri harcayan anlayışa bir kayaya çarpar gibi çarpanlar (Tabii burada, "çağa çarpmak" ifadesini de kullanılabilir. Bu, büyük gibi görünen ama aslında bulanık ve içi boş bir söz; daha önemlisi, Türk şiiri ortamının çağı temsil ettiği gibi, gizli, oldukça iddialı bir argümanı da içinde taşımakta. Tabii, her şair çağını temsil etme iddiasındadır, denilebilir; ama ben, kendi adıma yaşadıklarımdan başka bir şeyin temsili olmadığımı belirtmeliyim), ki burada şiir yazamayacak denli yara almış olanlar da var; diğeri ise, söz konusu ilişkiler ortamını bir televizyon kamerası olarak algılayanlar. İlkinde söz konusu olan bir ego parçalanması iken, ikinciler, sanki bir televizyon kamerasına poz veriyor gibiydiler ve hâlâ öyleler. Birinci kategoride yer alanlar, en hafif deyimle gerçekten bir depresyon yaşadılar, ama, yaşadıkları depresyonu veya daha doğru bir ifadeyle, akıl hastalığını kimselere duyurmadılar, zaten duyuramazlardı da. İkinci kategoride yer alanlar ise, bir hastalıktan çok, bir hastalık imajı kurdular ve kurdukları bu imajı bir gösteriye dönüştürdüler: "Psikiyatrım böyle diyor," diyorlardı; uluorta, orada burada, zamanlı zamansız ilaç yutup duruyorlardı. Oysa, hasta, edimlerini gösteriye dönüştüremeyen kişidir; hastalığının edimlerini bile. Dahası, akıl hastalığı, gösteriye dönüştürülebilecek bir hastalık değildir; bunu, gerçekten başına gelenler iyi bilir. Bu imaj, Lale Müldür'ün şairlik tarzının etkisinin bir sonucudur; ben buna Lalemüldürcülük diyorum. Ama, Lale Müldür'ün tarzında bir tür kendine aitlik söz konusudur. Anımsatmak yararlı olabilir. Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* adlı yapıtının hemen ilk paragrafında şöyle demişti:

> Hegel, bir yerde, şöyle bir gözlemde bulunur: Bütün tarihsel büyük olaylar ve kişiler, hemen hemen iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: Birinci kez trajedi olarak, ikinci kez komedi olarak.

Birinci kategoride yer alanlar, şiirle ilgili yazılarını yalın ve anlaşılır bir üslupla yazıyorlardı; dünyayla sadece şair olarak değil

insan olarak da sorunları vardı. Şair olarak sorunu olmak demek, mevcut şiir anlayışı ile sorunu olmak demektir; insan olarak sorun olmak demek ise, mevcut insan anlayışı ve ilişki tarzı ile sorunu olmak demektir. Veya, bu yazı bağlamında, benim kastettiğim bu. İkinciler ise, oldukça bulanık ve oldukça derin mevzulardan bahseden bir edayla yazıyorlardı. Sanki karşınızda konuşan, bir şair değil de, bir filozoftu; ve filozoflar içinde de, örneğin Spinoza değil, Heidegger'di.

Bu iki şair tipinin hayat kaideleri de farklıydı. Birinciler, Sait Faik'i anımsayarak söylersem, medarı maişet motorunu "çarkın" dışında kendi yetenekleriyle işletirken; ikinci kategoride yer alanlar ise, bu işleyişi, genellikle bir önceki şair kuşağının olanakları alanında, onlarla yakın ilişkide devam ettiriyorlardı. Kabul beklenir ki, etik, poetika ve insan anlayışı bakımdan farklı olduğunuz şairlerle yan yana bulunmanın deneyimi ile, onlarla aynı yerde olmamanın, olamamanın deneyimi aynı türden değildir.

Dolayısıyla, ilk kategoride yer alan şairler genellikle huysuz, geçimsiz ve tahammülsüzdüler; ikinci kategoride yer alanlar ise, bütün poz verme hallerine rağmen huylu, geçimli ve tahammüllüydüler. Nitekim, kitaplarını önceki kuşaklara ait şairlerin icazetleriyle yayımlatmakta zorlanmadılar. Oysa, birinciler için bu başlı başına bir sorundu.

Şairin kahraman olduğu dönemlere hâlâ özlem duyulabilir. Buradan hareketle de "isyan" kelimesi telaffuz edilebilir. Birinciler için elbette, ama ikinci kategoride yer alanlar için nasıl olanaklıdır acaba bu? Çünkü, etki alanı içinde gönüllü olarak bulunmak ile isyan duygusu aynı türden değildir; ve bir arada var olamazlar. Dahası, "abileri" tarafından "vitrine" çıkarılan ve yeteneklerini o vitrinle koruma altına alan şairlerin şimdi isyandan söz etmeleri ne poetik bakımdan ne de etik bakımdan pek inandırıcı değildir, kuşkusuz. İsyan soylu bir duygudur; ancak bu soyluluk, herhangi bir cemaate dahil olmayı amaçlayan ırkçı türden bir soyluluk değil, insanın, insanlığın değişmeyen değerlerini bünyesinde hissetmesinin neticesinde yaşanan bir soyluluktur. Bu soyluluk, "Sina" veya "Ahmet" abinin yanında şiir okumaya tahammül edemeyecek kadar hassas bir yapıya sahip-

tir. Sevilen bir şairle birlikte agora'da şiir okumanın sakıncasının ne olduğu sorulabilir. Ben, orada burada, zamanlı zamansız, hele kamuya şiir okumaktan kişisel olarak haz duyan biri değilim. Ama kuşak eğiliminden söz eden bir şairin, ağabeylerinden önce kuşaktaşlarıyla birlikte şiir okuması beklenir. Oysa, biz, 90'lı yılların şairleri bir araya gelerek henüz birlikte şiir okumamış bir kuşağız.

İsyan duygusu, kahramanlık imgesiyle kardeştir: "Kahraman olmayacaksak neden isyan edelim ki; sonunda bir x olmayacaksak neden isyan edelim" gibi niyetleri işaret eden ifadeler isyan duygusundan çok, kahraman simülasyonuyla ilgilidir. Ben, kahramanlık, delilik ve bugün şiirin nasıl olanaklı olduğu sorunu hakkındaki anlayışımı, ben daha önce yazdım. ("Şiir Neden Olanaklıdır Hâlâ?", *Hürriyet Gösteri*, Kasım 2002) Şimdi tekrar olacak bu ileri sürüm, ama ne yapalım, benimle ilgili bir durum değil bu: Şair bir kahraman değildir; bu bir. İkincisi, şairliğin bir kahraman olduğu dönemler ile bugünün koşulları arasında ontolojik bir fark vardır. Bugün devlete başkaldırsanız bile, devlet sizi kaale almaz. Kendi zeminini bulamayan şairler her dönemde olmuştur. Bugün şiirin kendi zeminini bulamaması sorununun kökeninde yer alan nedenlerden biri de budur. Orhan Koçak, "Kelimeler, Kelimeler..." ile "Yüce'den Utanmamak" başlıklı yazılarında (*Virgül*, Şubat 2003), bugün yazılan şiirin kendi kelimelerini bulamayışı sorununa işaret etmişti. Kahramanlar dönemi geçmiştir. Şiir yazan insan da diğer insanlardan biridir. Şiir yazmak bakkaldan salamın en iyi tarafını alma hakkını vermez size. Buna rağmen, bütün bu olup bitenler olağan görülebilir. Çünkü, başarılı olmanın yolunun, bir işi başarıyla yapmaktan çok, "başarılı" imajı kurmaktan geçtiği, ve bunun da bir gösteriye dönüştürüldüğü zamanlarda yaşıyoruz. Ama her şeye rağmen, hakikati kendisine özek edinmiş bir şiir anlayışını dikkate alarak davranmak, bir olanak olarak duruyor önümüzde. Jean Baudrillard'ın, *Kötülüğün Şeffaflığı*'nda genel olarak sanatın bugünkü durumu hakkında yapmış olduğu şu betimleme, bir durum belirlemesi için çıkış noktası olabilir bize:

> Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanat üzerine söylem ise daha da hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu. Macera olarak sanat; yanılsama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir "başka sahne" kuran sanat; bir tuvalin üstündeki çizgi ve renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde (kendi yok oluşlarının biçimi bile olsa) ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu.

Şiirin, Türk şiiri ortamındaki konumu ile bu konumun algılanışı arasındaki sıkıntılı gerilimi dikkate aldığımızda, burada, Baudrillard'ın kullandığı sanat terimi yerine şiir ifadesini rahatlıkla koyabiliriz. Bu edim, bize, yaşanan gerilimin neliği hakkında bilgi verebilir. Çünkü, bugün yaşanan ve trajik olarak gösterilmeye çalışılan sorun, bazı şairlerin şiiri hâlâ aşkın bir figür olarak algılaması ile, o şiirin yazılış sürecinin oluşturduğu aşkın itibarı aramakta oluşundan kaynaklanmaktadır. Şair, artık, devlet karşısında da toplum karşısında da vatandaştan başka bir şey değildir. Kahraman figürünün saygın örneği Nâzım Hikmet ise, vatandaş figürünün ilk örneği Behçet Necatigil'di. Necatigil'in deneyimi, yakıcı değilmiş gibi görünür. Oysa hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Tıpkı 90'lı yılların şiiri gibi.

Bir önceki kuşağa karşı çıkmak, onlarla birlikte şurada veya burada şiir okuyarak, onların bulunduğu bir seçici kurula şiir dosyası göndererek, onların elinden ödül alarak değil; onların her türlü etik, poetik yanlışlarına karşı çıkarak, onlardan farklı olan şiir anlayışını yazarak olanaklı hale gelir. Tabii ikincisi ontolojik bakımdan ciddi bir yalnızlığa, hazır olup olmadığınızla ilgilidir. Korkmayın, "kutsal tapmaktan kovulma tehlikesi", ne ağabeylerin yanında şiir okuyanlar için ne babaların gölgesinde ödül alanlar için ne de abi ve babaların onaylayacağı edimleri gerçekleştirerek kitaplarını yayımlayanlar için söz konusudur. Ben, "tapmak" ve "kutsal" kelimelerini kişisel olarak tercih etmem. Şair, kutsal falan da değildir. Hele, her şairin öteki şairin kurdu olduğu bir dönemde. Şair kendi gerçekliği hakkında, kendi cümleleriyle konuşan kişidir. Ama "kutsal" ve "tapınak" gibi terim-

leri telaffuz eden kişilerin, bu mekânları yaşamlarının merkezi edindiklerini de sanmıyorum. Bu durumda, bu bir mecaz denilebilir. Ama, bu mecaz da, 80'li yıllar olarak adlandırılan şairlerin terminolojisine aittir. Söz konusu terimlerin, şiir anlayışının ifade edilirken tercih edilmesi, 80'li yılların dinsel yöneliminin etkisinin bir sonucuydu. İçinde bulunduğunuz cemaatin binası, ancak mevcut tavanı kadar sıçramanıza izin veriyor; beyninizin parçalanmasına veya alçak tavanlı binanın kasvetine tahammül etmek istemiyorsanız açık havaya çıkmanız gerekir; kovulmak ne kelime. Şair, bugün, olsa olsa sadece, sade bir vatandaş olmalıdır. 90'lı yıllarda meydana çıkan şairlerin gerek şiirleriyle, gerekse yaşamlarıyla verdiği sınav budur.

"Hepimiz aynı şeyi yaşadığımız halde niye ben böyle oldum"u ancak böyle etik temelli bir sınıflandırmadan sonra konuşabiliriz. Çünkü, sorunsallaştırılan, yani orada burada vitrine çıkarılan henüz "şiir" değil, "ben" duygusudur.

Virgül, Sayı 68, Aralık 2003

Yüzyılın Sonunu Yorumlamak

Yirminci yüzyıl Türk poetikasının işlevi bitti.

Bu bir sonuç önermesidir. Her iki anlamda da; hem önermenin işaret ettiği olgu anlamında, hem de bu önermenin yöntembilimsel olarak bulunduğu yer anlamında.

Bitiş derken, işaret ettiğim, mevcut olanın, oluşmakta olan için yapısal birlik oluşturucu güce sahip olan öğelerden yoksun olması durumudur. Mevcut olan derken kastettiğim ise, bugün "peygamber yaşını" geçmiş olan şairlerin hem yapıtlarını, hem de bu yapıtlarını merkez edinen edimleridir. Hem yapıtları olması anlamında, poetikalarının; hem de edimleri olması anlamında etik tutarlılıklarının, oluşmakta olan için "çimento işlevi" görememesi durumu.

Bir çöküş durumundan değil, bir tamamlanış durumundan söz ediyorum. Stanislaw J. Lec'in bir aforizması vardır, zirvenin zemini uçurumdur, diye. Ama, bugün bulunulan yer zemin değil, henüz oraya varılmadı. Görülenin netleşmeye başlaması, yere çakılmışlar için geçerli.

Başlama ve bitme, kurulma ve sona erme. Bu bir talih değil. Oluşu, bir sonsuzluk olarak algılayanlar için değil ama, bir süreç, bir dönem olarak görenlerin hissettikleriyle ilgili kavramlar. Merkezde ise, kuruluş mantığı vardır.

Bu konuya tekrar döneceğim.

***

2001 yılı yayınlanan şiirlerden çok, poetik yazılar bakımından önemliydi. Bir hesaplaşma, bir bilanço içinde olmak, bu ya-

zıların ortak yönünü oluşturuyordu. Gitmekte olan ile gelmekte olanı işaret etmeleri ise, bu yazıların farklı yönlerini oluşturuyordu. Gitmekte olan derken kastettiğim, bu yazının giriş önermesiyle kastettiğim şeyin aynısıdır. Bu yazıları önemli kılan şey ise, poetik bir karşıtlığı oluşturucu nitelikte öğelere sahip olmasıdır. Bu yazıların bir başka özelliği ise, şiirin, bugün yaygın olarak yazılan "tarzından" farklı bir mecrada geliştiğini göstermesidir.

Şiirin, bugün yaygın olarak yazılan tarzında, şiirin bugünkü doğasına uygun olmayan bir öğeden söz etmek gerekir. Asıl olana nüfuz edememek, asıl olanın doğasına aykırı düşerek onunla iç içe olmaya çalışmak. Sözünü ettiğim öğe, "eminlik" duygusu olarak adlandırmak mümkün. Bugünün genç şairi, keşfetmesi gereken şeyi keşfetmiş olduğundan emin, "keşfetmiş" olduğunun keşfedilmemiş olduğundan emin, bu nedenle kendisine haksızlık yapıldığından da emin. Bu eminlik duygusuyla hesaplaşmak gerekli. Bu da, öncelikle, sözünü ettiğim poetika yazıları üzerende düşünmemizi gerektiriyor.

***

Yirminci yüzyıl Türk poetikasının temel işlevi, "modern" olarak nitelenen ulusal Türk şiirini kurmaktı. Bu şiirin, "Osmanlı döneminin" şiirinden bağımsız, onunla bağlantısız olması, başlangıçtaki temel esaslardan biriydi. Ama bu esas da, özellikle "milli edebiyat" bağlamında, başka bir soruna yol açıyordu: Köksüzlük, dolayısıyla bir "kök" arayışı. Bu sorun, yüzyılın sonuna kadar, Türk şiirinin temel kaygılardan biri olacaktır. Çünkü ulusal olmak ile burada köksüz olmak, birbirini dışarıda bırakan olgulardı. Bu karşıtlıktan kurtulmak için bulunan çözüm ise, Osmanlı dönemi şiirinden bağımsız olmak fikrinin, Osmanlı şiiriyle bağlantısız olmak fikrine dönüştürülmesiydi. Böylece, Osmanlı döneminin şiiri, Divan ve Halk şiiri olarak ikiye bölünüyor, ve bu arada Divan şiiri, "saray şiiri" gibi ifadelerle Osmanlı arasında bir özdeşlik kurularak devredışı bırakılıyordu. Modern ve ulusal şiirin kökeni Halk şiiri olabilirdi. Orada da bir indirgeme söz konusuydu. Halk edebiyatı denilen şey, bir taraftan âşık edebiyatına indirgenirken, âşık edebiyatı da, birkaç isme indirgeniyordu. En azından, telaffuz edilen birkaç kişiydi: Yunus Emre, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Pir Sultan Abdal.

Ama bu çözüm de bir başka sorunu ortaya çıkarıyordu: Sentez fikri. Modern şiir ile, yani 19. yüzyıl Fransız (Paris) şiiri ile Halk şiiri arasındaki sentezin nasıl gerçekleştirileceği. Telaffuz edilmemiştir ama yaşanılan kaygı buydu: Rimbaud, Baudelaire, Verlaine ile Yunus Emre, Karacaoğlan ve Pir Sultan Abdal arasında bir sentez kurmak. Ama olmuyordu. Birbirinden farklı bu iki şiir birbiri içine girmiyor, dolayısıyla bir kaynaşma noktasına gelinemiyordu. Avrupa görmüş, Paris'te edebi terbiye almış kişiler bu sentez fikrinde çaresiz kalıyordu. Halk şiirinden gelen öğeler, Fransız şiirinden gelen "entelektüel niteliği" taşıyamıyor, diye telaffuz edilecek, söz konusu çaresizlik de, Halk şiirine kuşkuyla bakmaya yol açacaktır. Bu arada belirtmek gerekir, sorun sentez fikrinde değil, sentez denilen şeyi birçok açıdan bir araya gelemeyecek öğeler arasında denemekten kaynaklanıyordu. Aradaki sözdizimsel farkın kökeninde, birbirinden farklı çağlarda ortaya çıkan farklı bir yaşam, bu yaşamı tecrübe eden farklı uygarlık değerleriyle biçimlenmiş bir ruh durumu ve onu bir forma dönüştüren farklı bir edebi gelenek söz konusuydu. Dolayısıyla yapılmaya çalışılan şey, sentez değil, bir anakronizmdi. Ama bu idrak edilmiş bir durum değildi, yüzyılın sonuna kadar da edilemeyecekti.

Sorunu elli yıl "idare" edecek olan çözüm, Cemal Süreya'dan gelecektir: Folklor şiire düşmandır. Folklor derken kastedilen, o ana kadar Batı şiiriyle sentez kurulmaya çalışılan Halk şiiriydi. Halk şiiri ise, bir şiir değil, bir folklordu. Batı şiiriyle Halk şiiri diye, folklor arasında sentez kurulmaya çalışılıyor, ama doğal olarak başarılı olunamıyordu. Çünkü folklor şiire düşmandı ve şiir ile şiiri ortadan kaldıran şey arasında bir sentez olanaklı olamazdı.

Yeni olanak Divan şiiri ile aranacaktır, ama, belirleyici olan bu değildir artık, önemli olan bu ağırlığın, 19. yüzyıl Fransız şiiri ile Halk şiiri arasında kurulması istenen sentez fikrinin oluşturduğu ağırlığın Türk şiiri üzerinden kalkmış olmasıdır. Böylece, estetik ithalinin önü açılacak ve bu da yüzyılın sonuna kadar devam edecektir. Bu bakımdan, 20. yüzyıl Türk poetikasının ana karakteri, ithal ikameci bir düzlemde yer alır. Estetik ithali, denilebilir ki, 20. yüzyıl Türk poetikasının ana ideolojisidir. Bu ideo-

lojinin bittiği yerde ise, "buradan" bir kök arayışı başlayacaktır.

Ama, dün olduğu gibi bugün de devam etmekte olan bir sorun var. Bir sentez öğesi olarak Halk şiirinden kastedilen nedir? Yunus Emre neden Halk şiiri içinde değerlendirilmiştir, Folklor ne demektir? Önemsenmesi gereken şey kalıp mıydı, yoksa form mu?

Bu form meselesine tekrar döneceğim.

***

Kuruculuk mantığı ile gerçekleştirilen edimlerden bir diğeri de ilklik anlayışıdır. İlklik derken, genellikle anlaşılan şey, farklı olmak değil, ilk olmak, olmuştur. Kelimenin birinci anlamıyla, "yarışı" bitiren değil ama "yarışa" başlayan olmak. Bir edimi ilk yapan kişi olmak... "O kelimeyi ilk defa ben kullandım", "O tür ile ilgili ilk ben yazdım", "O konu üzerinde ilk defa ben düşündüm." Bu tür ifadelerde, ilk terimi köken ve başlangıç anlamına geliyor. Bu da, belli bir yerde, belli bir zamanda kurulmakta olan bir şeyin olduğunu varsayar. Burada üzerinde düşünülmesi gereken kurmak veya kurulmak kavramıdır. Kurmak varolmak anlamından çok, varolan bir şeyi, olmayan başka bir yerde inşa etmek anlamına gelir. Bir farklılığın ortaya çıkması anlamına değil, mevcut bir farklılığın çoğaltılması, onun bulunmadığı yerlere götürülmesi anlamına gelir. İlk götürüldüğü yer bakımından, götürülen şey bir ilk, bir yenilik olarak görülebilir; ama ortaya çıktığı yer bakımından ise, sadece götürülen bir şeydir. Gregory Jusdanis'in özerk estetik ithali dediği şey. Bu nedenle, kuruculuk mantığının en sevdiği kelime "yenilik" kavramı olmuştur. Yenilik de, burada, yeni ithal edilmiş estetik anlamına geliyordu. Bugün küreselleşmekte olan dünyada, bu yenilik denilen şeyin ne olduğu, düne oranla daha net görünüyor bugün.

***

Türkiye'de form kavramı genellikle biçim ve kalıp anlamında kullanılagelen bir kelime olmuştur. Bu kullanımıyla, bir tür ruhsuzluğu ve içeriksizliği ifade eder. Daha kaygı verici olan, bir farklılığı değil, bir benzerliği ifade etmek kullanılmış olmasıdır. Bir şeyi o şey yapan, dolayısıyla onu başkalarından ayıran şey anlamında değil, nesnelerde ortak olan şey, onlar bulunan benzerlik anlamında. Form derken kastettiğim, felsefedeki birinci

kullanımıdır, yani Aristoteles'deki anlamı. Orada form tinselliği içeren bir şeydir. Ne tuhaftır, I.J.W. Gibb'in altı yüzyıllık arayışı neticelendirmiştir, dediği Mehmet Emin Yurdakul'un "Kibritçi Kız" şiirini yazmış olması. İnsan kategorisinden söz ediyorum, elbette. Ama bugün olduğu gibi, yüzyılın başında da insanın varlığından çok, insan tasarımı daha elzem olmuştur. Orada da üç tasarım vardı: Türkçülük, İslamcılık, Batıcılık. Türk şiiri ortamında, politik ayrım poetik ayrımdan daha önemli görülmüştür. Poetikaları farklı insanların edebi birlikteliği ile poetikaları aynı kişilerin politik bölünmüşlüğü. Oysa, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy, Mehmet Emin Yurdakul aynı poetikanın şairleriydiler. Ama politik kaygı poetikayı bölmüştür. Politik kaygının kökeninde ne vardır acaba? Bu da, 20. yüzyıl Türk poetikasının asal özelliklerinden biriydi. Bu gün de bu türden edim içinde olan kişiler yok değil. Poetik bakımdan benzemezlerle bir arada olmak, niyet bakımından pragmatik, tavır bakımından politik, varoluş itibarıyla cemaatçidir. Evet, bugün de bu türden edim içinde olan kişiler var, ama tarihsel bakımdan bu süreç bitmiştir bugün.

Osman Çakmakçı'nın *E* dergisinde, 2001 boyunca "Bozkırdan İşaretler" üst başlığı ile yayımlanan yazıları, bu bakımdan önemliydi. Çakmakçı, bu yazılarında bir poetika anlayışı geliştiriyordu. Bir taraftar poetikasının arka planını oluşturan felsefi temeller üzerinde dururken, diğer taraftan da bugün yazılan şiirin poetik karakterleri üzerinde düşünüyor; hem kendi şiir anlayışına yakın bulduğu şairlerin şiirleriyle, hem de karşıt düzlemlerde yer alan şiir mantığı üzerinde duruyordu. Osman'ın burada kurduğu karşıtlığın önemine işaret edeceğim. Bu karşıtlık, politik değil poetik bir karşıtlıktır. Poetik bakımdan benzemezlerin bir arada oluşundan değil, benzerlerin bir arada oluşundan kaynaklanan bir karşıtlık. Bu, Türk şiirinin bugün gereksinim duyduğu bir karşıtlıktır. Organik şiir terimi ile sentetik şiir terimini kullanıyor Osman. İlki, benim ontik şiir dediğim şiirle, ikincisi ise, benim epistemik şiir dediğim şiirle benzerliklere sahip. Adlandırmalarımızın farklı olmasına rağmen, poetik kaygılarımızın benzer olduğunu belirtmeliyim. Bu girişimin son yirmi yılın farklılıkları olduğunu da.

Sözünü ettiğim poetik karşıtlık meselesine bir örnek vermek istiyorum. İlhan Berk'in *E* dergisinin Kasım 2001 sayısında yayımlanan söyleşisi, bu karşıtlığı gösterici öğelere sahipti. Şiir anlayışını şöyle özetliyordu İlhan Berk: "Ben şiirlerimde öznenin ön planda olmasını istemiyorum; yani öznenin merkezde olduğu bir şiir yazmak istemiyorum. Bu günlerde yapmak istediğim, beni en çok ilgilendiren konu bu. (...) Öznenin şiire zarar verdiğine inanıyorum. Öznenin şiire egemen olması şiir için çok zararlı. (...) Bir gelenekten, kökten bahsedilecekse, ben geleneğimi, kökümü Ahmet Haşim'de bulurum."

Buradaki kilit niteliğindeki kelime, kuşkusuz özne, yani insan kavramıdır. Sadece poetik bir farklılığa ve buradan kaynaklanan bir karşıtlığa vurgu yapmak için soruyorum, özne, yani insan, neden zararlıdır şiire? Bu arada belirtmek isterim; İlhan Berk'in sadece bugün yazdıkları değil; önceki yapıtlarında da, örneğin 1960'ların ilk yıllarında yayınladığı yapıtlarında da özne, yani insan yoktur. Yani, öznesiz şiir İlhan Berk'in sonunda geldiği yer değildir. İnsansız bir şiirdir, İlhan Berk'in şiiri. Varoluştan çok, zihin merkezli bir şiir. Söz olarak değil, yazı olarak ortaya çıkan bir şiir. Belli yazar ve şairleri konu nesnesi edinen şiirlerinde bile, söz konusu kişiler bir varlık olarak değil, kütükte bir kayıt olarak vardırlar. Ontolojiden çok, epistemolojinin öğeleriyle, bu öğelerin temsilcileriyle organik bir ilişki içinde olmuştur, İlhan Berk. Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell onun şiirinde, rastlantısal olarak anılan filozoflar değildir. Dolayısıyla, metafizikten arındırılmış bir şiirdir bu. Oysa, etik muhalefetin duygulanışının temeli ve gerekçesidir; metafizik ise, bu varoluşun adıdır. Bu nedenle muhalefet düzleminin insanına ait bir şiir değil, iktidar düzleminin öznesine ait bir şiiridir, İlhan Berk'in şiiri. Metafizikten arınmışlık, muhalefet içeriği olarak etikten yoksunluk, insansız şiirin temel özellikleridir. Bu noktada, şiirin etik bir arayış değil, estetik bir arayış olduğu ileri sürülebilir. Ama, bu yargı genel olarak estetiği değil, estetik yargılardan birini temsil eder. Bu estetik, mantıksal bir estetiktir ve varlığa değil, önermenin dilsel yapısına vurgu yapar. Söz konusu olan, Viyana Çevresi üzerinden neopozitivizmdir. Bu bakımdan neopozitivizmin şiirdir, İlhan Berk'in şiiri. Ama, metafizik ve etiğin

içkin olduğu bir başka estetik anlayış da vardır. Bu estetik anlayışın olanaklı olduğu bir şiir de.

Ama insan neden zararlıdır şiire? Ve bu yargı neden özne terimine gizlenerek ileri sürülmektedir? Genel poetika bağlamında değil, İlhan Berk'in kaygısı bağlamında soruyorum. Bu nedenle, sorunun yanıtını, yukarıda üzerinde durduğum bağlamda aramak gerekir. İnsanı şiirden çıkarırsanız, hem Halk şiiri veya folklor denilen şeyden uzak durursunuz, hem de bunlar ile Fransız şiiri arasında kurmaya çalışılan sentezden ve onun olası sonuçlarından. Örneğin, insanı yazmazsanız, onun bu coğrafyadaki durumunu ve deneyimini de yazmaktan kurtulursunuz. Bu bakımdan iyi bir buluştur. Ama bir buluş mudur? Yüzyıl başındaki Fransız şiirinde zaten mevcuttur bu?

Ama seksen üç yaşındaki İlhan Berk neden bugün kendine bir kök arayışı içinde? Ahmet Haşim'in şiiri, insanı dışarıda bırakan bir şiir değildir, tam tersine onu merkez edinen bir şiirdir. Bu bakımdan Ahmet Haşim, İlhan Berk şiirinin bir kökü değil, olsa olsa bir karşıtı olabilir. Bunu İlhan Berk de biliyor kuşkusuz. Ama burada önemsenen şey, yukarıda işaret ettiğim gibi poetik kaygı değil, dönemin politik kaygısıdır.

Bu yazının giriş yargısını, bu sorunun yanıtı olarak da okuyabiliriz.

Bu açılma sonucunda ise, gelinen yer, pragmatik nitelikli bir politik düzlem ve mantıksal nitelikli estetik. Her ikisinde de, dönemin politik havası belirleyiciydi kuşkusuz. Ama sorun olan da bu: Poetikanın değil, dönemin havasına göre yönelim içinde olmak.

Bu tutumun, günümüzün yeni gençlerinde yaygınlaşması ise, şiir adına endişe verici. Söz konusu edime, bir örnek vermek istiyorum: Bu genç şair Metin Kaygalak. Kaygalak, *E* dergisinin Aralık 2001 sayısında, derginin editörü Hasan Öztoprak'ın kendisiyle yaptığı söyleşide, şiirinin kaynaklarına ilişkin bir soruya verdiği yanıtta, Enis Batur, Hilmi Yavuz, Ece Ayhan, İlhan Berk, Turgut Uyar, Metin Altıok, Adnan Özer ve Hasan Öztoprak isimlerini anıyor. Şimdi burada, son dört isim arasında poetik bir yakınlık belki kurulabilir. Ama poetik kaynaklık bakımından, ilk dört ismin bir araya gelmesi ne kadar olanaklıdır? Esin-

lenme veya "elektriklenme" olabilir, ama bu dört ismin yazdığı şiir arasında bir özdeşlik kurmak bugün olanaklı değildir. Daha endişe verici olan ise, Kaygalak'ın yazdığı şiirlerde, söz konusu şairlerin şiirinden çok, İsmet Özel etkisinin görülmesidir. Buradaki sorun, bir genç şairin Hilmi Yavuz'dan veya Enis Batur'dan etkilenmesi değil, poetik benzerlerinden söz etmeyi önemsizleştirerek, dönemin havası bakımından iktidar öğeleri içeren poetik benzemezleri önemlileştirmesidir. Duruş bakımından önemli olan ise, problemi olan bir şair imajı kurmasına rağmen, Metin Kaygalak'ın, aslında Türk şiiri ortamının iktidar alanında yer alan hiçbir şairle probleminin olmadığıdır. Bu söyleşi, kendini bir "kavga şairi" olarak kurmasına rağmen, Kaygalak'ın aslında kimseyle "kavga" etmeyeceğinin ipuçlarını taşıyor. Pragmatik nitelikli bir politikanın, poetik kaygının önüne geçmiş olması derken, kastettiğim budur.

Bu bakımdan önemli olan, bir başka yazı ise Ahmet Oktay'a aitti. Ahmet Oktay, *Milliyet Sanat* dergisinin Ağustos-2001 sayısında yayınlanan "İmkânsız Poetika" adlı yazısında, yazının başlığından da anlaşılabileceği gibi, bir şairin değişik dönemlerdeki yapıtları bakımından aynı poetik bağlamda yer alamayacağını ileri sürüyordu. Oktay Rifat ile Melih Cevdet örneklerini veriyor Ahmet Oktay, kendi şiirinin değişik dönemlerini de işaret ederek. Oktay'ın yazısını bir başka yazıda tartışmak istediğim için, sadece arka planını belirtmekle yetineceğim: Poetikanın estetik öğeye indirgenişi ve bu düzlemden hareketle estetik arayış.

Bu, aslında 70'li yılların başından beri Türk şiirinin içinde bulunduğu fiili durumun tanımıdır da. 70'li yıllarda, sağcılığa düşme endişesi ile metafizikten uzaklaşma, ki buradaki metafizik tanımı da yaygın olarak *Felsefenin Başlangıç İlkelerine* gönderme yapar; 80'li yıllarda ise, solun problematiğine düşme endişesi ile etik kaygıdan uzaklaşma sonucunda gelinen bir durum. Türk şiirinde, poetik bir kategori olması anlamında etik ve metafizik üzerinde hiç düşünülmemiştir. Muhalefet kategorisi olarak ele alman hep ideolojik ve politik argümandı. Şiirde ideolojik ve politik argümana karşı olanların iktidar düzlemine düşmelerinin nedeni, belki iktidar düzlemini arzulamaları değil, onların da

etik ve metafizikten uzak durmalarıydı. Bunlar ise, ontolojinin değil epistemolojinin kategorileriydi. Bugün her iki kuşağın birçok şairini epistemik şiirde buluşturan öğe budur. Bu şiirin poetik karşıtını ise ontik şiir oluşturuyor. Bu şiiri oluşturan öğelerin ne olduğu sorunu ise, bir poetika sorunudur.

Hürriyet Gösteri, Sayı: 234, Ocak 2002

Felsefi Şiir Gerilimi

Bir dönemin ruh halinin neliği üzerinde düşünürken bakılacak yer, o dönemde yazılmış eleştiri yazılarıdır. Eleştiri kategorisi içinde olduğu düşünülen yazılar, söz konusu dönemin yaygın ruh durumunu gösterir bize. Buradan hareketle bakıldığında, 2005'in, Türk şiiri açısından gergin bir yıl olduğu gözleniyor. Yer yer "çirkinleşme"nin görüldüğü, ama yaygın olarak imalarla "eleştiri" yapıldığı bir yıl. İma ve çirkinleşme gerilimin emareleridir. Eleştiri söz konusu olduğunda, ima, gerilmek demektir; ve çirkinleşme ise, bu gerginliği bastıramamak, bastırmaya çalışmakla birlikte buna hâkim olamamak, bastırılanın kontrolsüzleşmesi demektir. Gerginlik, doğruluğuna itiraz edemediğiniz ama telaffuz ettiğinizde de yenildiğiniz veya yenileceğinizi düşündüğünüz içselleştirilmiş iki durum arasında yaşanan ruhsal bir durum anlamına geliyor. 2005'te eleştiri adı altında yayınlanan yazıların taşıdığı egemen ruh durumu yaygın olarak böyle. Bu ruh durumunu, şimdi, yazılmış veya yazılmakta olan, 2005'e ilişkin kimi değerlendirme yazılarında da görmek mümkün olacaktır.

Felsefi Şiir Açısından "Manifestolar"

Felsefi şiirden hareketle, soruda sözü edilen manifestolara değil de, bugüne kadar yayımlanan diğer manifestolara baktığımızda, görülen temel fark, bu manifestolarda insanın gözden kaçırılmış olmasıdır. Bu manifestolara göre yazılmış şiirlerde insan, varlık bütünlüğü içinde değil, arzu nesnesine indirgenmiş

bir durumda, arzu nesnesinden ibaret bir isteme içinde gösterilmekte. Ama bu arzu da indirgenmiş bir arzu, hep ötekini, daha açık söylersek hep "kadını" isteyen bir arzudur. Bu şiirlerde görülen bir diğer indirgeme ise, duygunun yoksunluğudur. Hemen hemen tek duygu durumu, neşe ve zevk halinde olmak biçiminde görülmektedir. İnsanın ezilmişliğini ve sömürüldüğünü dile getirdiğini iddia edilen şiirlere bile bakıldığında, şiirde konuşan özne, neşe ve zevk halinde. Bu şiirlerde görülen bir başka özellik ise, her ilişkiden kazanarak çıkmış bir öznenin sesini dile getiriyor olmasıdır. Bu öznenin, varoluş düzleminden çok, zihin düzleminden konuşuyor oluşu, bu şiirlerin bir başka özelliğini oluşturmaktadır.

Söz konusu manifestolara göre yazılan şiirlerin bu özelliği, aslında bir sonuçtur. Bu manifestolar, bilindiği gibi Batı referanslıdır ve bilim çağının özelliğini taşırlar. Bunun temelinde ise, 19. yüzyılın Fransız şiirinden gelen, açıkça telaffuz edilmemiş olmakla birlikte, şiirin bilimselleştirilesi ve laikleştirilmesi anlayışı yer almaktadır. Şiirin bilimselleştirilmesi derken kastettiğim, şiirin yazılma süreci ile bu süreçte ortaya çıkan şiirin gözlemlenebilir hale getirilmesini ve herkes tarafından performansla "üretilir" hale getirilmesini kastediyordum. Burada, şiirin yazılma sürecinin bilimselleştirilesi girişimi vardır. İşte, şiirin, kelimelerin bir torbanın içinden rasgele çekilerek yazılabileceğini savunan Dadaist anlayış gibi... Şiirin laikleştirilmesi derken de kastettiğim, ruhsal ve metafizik olanın şiirden arındırılması çabasıdır. Bu anlayış, felsefi bağlamda 19. yüzyıl pozitivizmiyle çok bağlantılı bir durum. Dolayısıyla söz konusu manifestolar, şiirin, insanın varlık durumundan arındırılması yönünde girişimler olmuşlardır ve şiirin felsefeden arındırılmasını dile getirirler.

Manifesto kavramının totaliter bir tarafı vardır; iki bakımdan. Birincisi; kendiden öncekileri külliyen reddi dile getirir manifesto. Çünkü, manifesto kendini duyurmaya yönelik bir "reklam" metni değil, daha önce yazılmış şiirsel metni redde ilişkindir. İkincisi ise; ilkiyle bağlantılı olarak, herkesin kendi tarzıyla yazmasını dile getirir manifesto; dolayısıyla çoğulculuğa yönelik bir düşmanlık mantığıyla ıralıdır manifestolar veya bu tip metinler. Bu nedenle,

felsefi şiir için, manifesto nitelemesinde bulunmuyorum; manifesto mantığı açısından öyle değerlendirilebilir olmasına rağmen.

Sorunun kastına gelince... Son dönemde kaleme alman "manifestolar", manifesto geleneğinin iddiası bakımından bu "geleneğin" dışında. Daha çok eleştiri yerine kaleme alınmış "deneme" yazıları türünden makaleler bunlar. Eleştiri yerine yazılmış, diyorum, çünkü, eleştiri yazısı sığası içinde yer alan meselelerin dile getirilmesi söz konusu bu yazılarda. Ama eleştiri göbekten bağlı olmamakla ilgili bir şeydir; göbekten bağlı olduğunuz bir şairi veya söz konusu şairin durumunu eleştirmeyi nasıl göze alabilirsiniz ki? İşte, bu göbek bağını da koruyarak, sözünü ettiğim eleştiri meselesini dile getirmenin adı oldu son yıllarda manifesto. Daha önemlisi, bu "makaleler" şiirin bugünkü asli sorunlarına matuf değiller ve "cılkı" çıkmış meseleleri yeniden şiir ortamına taşıma peşindeler. Şiirin bugünkü temel sorunu, insanı yitirmiş olmasıdır.

"1980'li Yıllar Şiiri" ve "Tasfiye" Meselesi

Öncelikle iki terimden bir şey anlamadığımı belirtmeliyim. Bunlardan biri tavsiye ifadesi... Herkesin, kabı ne kadarsa o kadardır. Yaratıcı olmayan, olamayan ve zamanın ruhunu yakalayamayan, zaman dolduğunda, zaman tarafından elenir. "Dökme suyla" gündemde kalan, her ne kadar gündemde kalsa da, kalmış olsa da... Bu bir. İkinci olarak; 1980 şiiri ifadesinden de, bir şey anlamadığımı söyleyeceğim; her şeyden önce 12 Eylül 1980 askeri darbesini çağrıştırması nedeniyle. 1980 şiiri ifadesiyle, 12 Eylül'ün sola yaptıklarının üstü örtülebilir mi? Ama daha önemlisi de, 1980 şiiri ifadesinin, bugün kendi konumunu 1980'le tanımlayanların durumunu ifade etmede pek sağın olmadığı nedeniyle. 1980'ler şiirini savunarak, bu dönem üzerine yazan şairler, bu dönemi tanımlamak için yazmıyorlar, kendilerini bu dönem üzerinden kurmak için yazıyorlar. Dolayısıyla ortada, birbiriyle ilgisi olmayan, bir otuz kadar "80 şiiri" var ve 20 yıldır "kafa kol" ilişkisi dışında kendilerine ortak bir tarif bulabilmiş değiller. Bir de şöyle bir durum söz konusu: 80'li yıllarda, kendini bu ifadeyle tanımlayan şairler, kendilerini 70'li yılların

şairlerine karşı konumlandırıyorlardı. İşte sloganc şiire karşı verilen mücadele gibi... Bugün ise, tersine dönmüş bir durum söz konusu. Son yıllarda, kendini 1980 şiiri ifadesiyle tanımlayan şairler, kendilerini 70'li yılların şairlerine karşı değil, 90'lı yılların şairlerine karşı konumlandırmaya başladılar. Tuhaf olan, 70'li yıllardan gelen kimi şairlerin de bu fenomene katılmış olması... Bunlar dikkate alınırsa, denilebilir ki, Cumhuriyet döneminin hiçbir döneminde, hiçbir kuşak, kendinden sonra gelen kuşak karşısında böylesine düşmanca bir tutum içinde olmamıştır.

Bu nedenlerle ben, 1980 şiiri veya şairleri ifadesi yerine, 1950'li yıllarda doğan şairler ifadesini kullanacağım. Bu, söz konusu şairleri anlamak için daha özgürleştirici bir ifade. Önemli olan hareket noktasıdır, bir vesileyle bir araya geliş değil. İnsanların veya hareketlerin neliğini anlamada, varış noktasından çok çıkış noktası, başlangıç noktası, hareket noktası daha belirleyici ve masumdur.

Bununla birlikte, 70'lerin son yıllarından itibaren, (toplumsal değişim bakımından 77 1 Mayıs'ı başlangıç olarak düşünürüm ben) Türk şiirinde bir arayışın başladığı da inkâr edemeyiz. Zaten yaygın kanı, Türk şiirinin 70'li yıllarda krize girdiği yönündedir. Bu başlangıç noktasını ve son 30 yıl içindeki dönüşümü dikkate aldığımızda, 1950'li yıllarda doğanların yakaladığı bir şiirselden söz edilebilir. Ama bunları da, 1980 gibi bir 10 yıla hapsedemeyiz. Çünkü bu şairlerden, Ebubekir Eroğlu, Enis Batur, Yaşar Miraç gibi bazıları 70'li yıllarda, Ahmet Erhan, Akif Kurtuluş, Murathan Mungan, Lale Müldür gibi bazıları 80'li yıllarda, Şavkar Altınel, Mahmut Temizyürek, Celal Soycan gibi bazıları da 90'lı yıllarda ilk kitaplarını yayımlamışlar. 12 Eylül 1980'den sonraki dönem değil de, 1950 ile 1980 arasındaki biyografik toplumsal dönemin bu şairlerin şiirleri üzerinde etkili olduğu kanısındayım ben. Bu dönemin şair kişilerinden bazılarıyla tanıştım, bazılarını severim, bazılarını önemli bulur ama sevmem, bazılarını severim ama önemli değildir, bazılarına yönelik eleştirilerim oldu, gereksiz yere tartıştık da.. Bu oldukça ayrı bir konu... Ama ortaya konan çabadan, yapıttan, figürden hareketle baktığımızda, bazı yapıtlara ve şairlere vurgu yapmadan geçemeyiz. Çünkü adalet, ona ait olanın ona verilmesini gerektirir, ona ait olmayanın ona verilmemesini gerektirdiği ölçüde. Bana haksızlık yapılıyor diye, ben haksızlık yapamam.

Şimdi, 1950'li yıllarda doğan şairler açısından "1980'li yıllar" meselesine baktığımızda, 80'ler Ahmet Erhan demektir; Enis Batur demektir; Akif Kurtuluş demektir; Murathan Mungan demektir; Lale Müldür demektir. Bu bir. İkincisi, neliğinin açık seçikleşmesi için, başka kriterlerle de bakmak gerekir bu sürece. Önemli yapıtlar bakımından, şairlik figürü ve şiir kültürüne sahip olmak gibi kriterler burada önemli. Örneğin, 1980'li yıllar, şairlik figürü bakımından Haydar Ergülen demektir; poetik bir şiir kültürüne ve bunun duygusuna sahip olmaklık bakımından Şavkar Altınel demektir. Varlık algısı bakımından Ebubekir Eroğlu; mitolojik algı bakımından Gülseli İnal'ın anılması gerekir. Dünyanın yerlilik algısı ile şiirsel tarifi bakımından, Yaşar Miraç ve Hüseyin Ferhad; slogancı şiire karşı mücadelesinden dolayı Metin Celal, 80'ler demektir. Önemli tekil yapıt vermiş şairleri de geçemeyiz. Roni Margulies, *Mağrur Olma Padişahım*'dan dolayı önemlidir; İzzet Yasar, *Yeni Kuş Bakışı*'ndan dolayı; Nilgün Üstün, *Kendi ve Öteki*'nden dolayı; Orhan Alkaya, *Yenilgiler Tarihi Cilt 1*'den dolayı; Sina Akyol, *Su Tadında*'dan dolayı; Tuğrul Tanyol, *Ağustos Dehlizleri*'nden dolayı; Vural Bahadır Bayrıl, *Melek Geçti*'den dolayı; Osman Serhat Erkekli, *Yerlere ve Göklere Dair*'den dolayı; Tahir Abacı, *Sevdavi*'den dolayı; Turgay Fişekçi, *Sevgi Bağları*'ndan dolayı; Enver Ercan, *Geçtiği Her Şeyi Öpüyor Zaman*'dan dolayı; İhsan Deniz, *Perdeler*'den dolayı; Adnan Özer, *Veda Şiirleri*'nden dolayı; Ahmet Güntan, *İlk Kan*'dan dolayı; Hüseyin Haydar, *Acı Türkücü*'den dolayı; Mehmet Yaşın, *Sevgilim Ölü Asker*'den dolayı, Gökhan Cengizhan, *Omzumda Bir Puhu Kuşu*'ndan dolayı; Mehmet Müfit, *İstanbul'un Ağır Sultanları*'ndan dolayı... Tekrar belirtmek isterim buradaki amacım vurgulamak, söz konusu şairlerin şiirlerini tek yapıta indirgemek değil. Başka kriterler de söz konusu olabilir, dolayısıyla başka şairler de. Şiiri, belli bir form ve içerikte arayan şairlerden de söz edilebilir: Ali Cengizkan, Gültekin Emre, Ali Günvar, Abdülkadir Budak, Müslüm Çelik, Şükrü Erbaş, Salih Bolat, Seyhan Erözçelik, Sefa Kaplan gibi...

Bununla birlikte, ortaya koydukları şiir bütünlüklerine baktığımızda, bütün bu şairlerin, sanki söyleyeceklerini tamamlamışlar gibi gözükmekte olduklarını görüyoruz. Nitekim bu kuşağın temsilcisi (*kitap-lık*, Sayı: 84, Haziran–2005) konumunda

olan veya öyle görülen Haydar Ergülen de bu konuda söyle söylemektedir: "Yakın zamanlarda hayli tartışıldığı gibi, 80 şiirinin sonuna gelinmiştir ve şiirde bir yenilik beklenmektedir."(*Hece*, Sayı: 108, Aralık–2005) Bu ifade bizim için yeterlidir.

Ortaya konan yapıtlar açısından bakıldığında, bu dönemin şairlerinde görülen bir başka yaygın özellik ise, yaratıcılıktaki devamlılık fikrinin kesintiye uğramasında görülmektedir. Enis Batur'u dışarıda tutarak söylersek, bu dönemin şairleri, yaygın olarak şairliklerini tescil ettirdikten sonra, sanki şiirden uzaklaşmış gibi görünmekte, verimlerindeki çıtanın eğimi aşağıya doğru bir gelişim göstermektedir. Önceki kuşakların verimlilikleri hesaba katıldığında söylemek istediğim daha netleşir. Örneğin, *Kareler Aklar* yayımlandığında Behçet Necatiğil 59 yaşında; *Atlas* yayımlandığında İlhan Berk 58 yaşında, *Güzel Irmak* yayımlandığında 70 yaşında; *Yol Üstündeki Semender* yayımlandığında Ahmet Oktay 54 yaşında, *Az Kaldı Kışa* yayımlandığında 63 yaşında; *Sonra İşte Yaşlandım* yayımlandığında Gülten Akın 62 yaşında; *Güz Bitiği* yayımlandığında Cemal Süreya 57 yaşında. Yani bu şairler, ileri yaşlarında da şiiri bırakmamışlar veya şiir onları bırakmamış. Yani, şiir, 30, 40 yıla yayılan bir süreçte gelmiş onlara. 50li yıllarda doğan şairlere baktığımızda durum böyle gözükmüyor. Şiir onlara, kısa süreli bir süreçte gelmiş gibi gözükmekte. Gerçi bunun örnekleri daha önceki dönemlerde de söz konusu, ama bu eğilim "1980'li yıllar" denilen süreçte yaygınlık kazanmış.

Bütün bunlarla birlikte ve bunların çok ötesinde, bu döneme diğer şairleri hesaba katarak baktığımızda, 1980'li yılların, Cumhuriyet şiiri tarihinde muazzam bir şiir açılımı dönemi olduğu görülür. 12 yıl aradan sonra Ahmet Oktay bu dönemde şiire tekrar dönmüştür. Ahmet Oktay'sız bir 80'li yıllar düşünemeyiz, intihar probleminin olmadığı bir 80'li yıllar şiiri düşünemediğimiz ölçüde. küçük İskender'siz bir 80'li yıllar düşünemeyiz, gece ve sokak hayatı imgesinin olmadığı bir 80'li yıllar şiiri düşünülemediği ölçüde. Melih Cevdet Anday'sız, İlhan Berk'siz, Hilmi Yavuz'suz, İsmet Özel'siz, Metin Altıok'suz, Ahmet Telli'siz bir 80'li yıllar şiiri düşünemeyiz. Veya ben düşünemem.

Şiir Defteri, Nisan 2006

Kamusal Alan

Kötülük Problemi Karşısında Şair
Evet, Etik!

Türkiye toplumunun "yolsuzluk", "aldatma", "suç", "yasal olmayan kazanç" terimleriyle dile gelen bir ahlak problemini yaşadığı uzun bir süreden beri yaygın olarak telaffuz edilmektedir. Örneğin, "yalan" ve "iftira" artık korkulan, çekinilen edimler ve durumlar değil; hem maruz kalan bakımından hem de eyleyen bakımından. Artık bunların yerine, "Bu senin beyanın, benim beyanım öyle değil!" gibi ifadeler telaffuz edilmekte. Böyle bir durumda "haklılık" bir "üste çıkma" biçimine dönüşmektedir. Bu ölçüde de, ahlaklılık, insanın değerlerini dile getiren bir ilkeye, bir yasaya göre eyleme değil, "çıkar", "beceriklilik", "güç" ve "kurnazlık" oyunlarıyla gerçekleştirilen bir forma dönüşmektedir.[50] Bütün bu olup bitene rağmen bu edimlerde ortaya çıkan fenomen bir kötülük biçimidir ve dile getirilemediği ölçüde de öyle de görülmektedir..

Bu yazının amacı, Türkiye toplumu ortamında yaygın olarak yaşanan kötülük problemini tartışmak değil; Türk şiir ortamının bu genel olandan ne kadar masum olup olmadığını irdelemek. Günümüzün Türk şiir ortamında açık veya gizli kötülük

50 Amerika Birleşik Devletleri'nin mevcut hükümetince Irak'a saldırı gerekçesi, bir yalan olduğu o günden bugüne açık seçik ortada. Ama kimsenin bunu kaale almadığına da tanık oluyoruz. Sözünü ettiğim, politik veya ideolojik tepkisizlikten değil, bireylerin tekil tepkisizliği. Sizin ilişkileriniz yalan üzerine kuruluysa, başkasının yalan söylediğine ilişkin iddianızda, bu iddiayı dile getirirken gösterdiğiniz performansta inandırıcı olamazsınız. Neden olamazsınız? Bu soruna aşağıda döneceğim.

edimleri söz konusu mudur? Söz konusu ise, ki bu yazının iddiası budur, o halde bu edimler hangi tarzlarda açığa çıkmaktadır? Daha önemlisi, kötülük denilen fenomenden yakınan bir şairin (modern şiirin yazılma nedenlerinden biri olarak görülmektedir bu yakınma) kendi yapıp etmeleriyle gerçekleştirdiği varoluşunda kötülük denilen edimden uzak duramamış olması arasında ortaya çıkan ahlaki çelişkidir. Bu problem sırayla şu soruları da peşinden getirmektedir. Şairin varoluşu açısından bu çelişki aşılmaz mıdır? "Ben şairim, her şeyi yaparım!" denilebilir mi? Şairin kötülükle ıralanan edimleri, kötülük olarak adlandırılmaktan muaf mıdır? İnsanı kötülük yapmaya götüren öğe ile onu kötülük yapmaktan alıkoyan öğe nasıl tanımlanabilir? Kendi edimleri bakımından, şairin kötülük karşısındaki tavrı nasıl olmalıdır? Daha vahim olanı ise, şiirin hakikatin dili olduğunu dile getiren bir şairin kötülükle ıralı bir eylemi gerçekleştirmesidir. Çünkü, şiir, eğer, hakikati veya güzeli dile getiriyor ise, (ki bu yazının temel tezlerinden biri bu yöndedir), hakikatle kurulan ilişki, kötülük vasıtasıyla da kurulabilmekte midir? Hakikat, güzel ve kötülük bir arada nasıl olanaklıdır?

Burada, kuşkusuz istemeden yapılan kötülükten söz etmiyorum; tam tersine istenilerek yapılan kötülük ile bir zihniyet biçimi olarak kötülükten söz ediyorum.

Bu soruların yanıtlarını irdelemeye geçmeden önce, yazı başlığının kuruluş tarzı üzerine durmak gerekmekte; birkaç nedenle. Her şeyden önce, "kötülük problemi" teodise sorunuyla[51] ilgili teolojik ve ontolojiyle bağlantılı bir kavram. Dolayısıyla "Kötülük Problemi Karşısında Şair" gibi bir başlık, şairin teodise sorunu karşısındaki "görevinin" ne olduğunu irdeleyen bir başlık olarak görülebilir. Ama bu yazının konusu bu değil.

İlerleme, gelişme, daha iyi olanı yazma kaygısı hesaba katıldığında, şiir yazma ediminin kendi doğasından kaynaklanan bir kötülük vardır ve türden bir kötülük ontik karakterli olduğu için aşılacak türden değildir. Bununla birlikte, ilerlemenin doğasından kaynaklanan bir kötülük vardır. Çünkü, değiştirilebilir olan

51 En yüksek iyiliğin oluşabilmesi için kötülüğün zorunlu olduğunu öne süren, dolayısıyla dünyadaki kötülükleri, tanrının varlığı bakımından haklı çıkaran anlayış. Dolayısıyla, *teodise sorunu* kavramı, dünyadaki kötülüklerin varlığı ile tanrının varlığı arasındaki uyuşmazlığı dile getiren bir problemdir.

tarihseldir; ontik olan ise, değiştirilemez olanı dile getirir. Yani, aşılamaz kötülük, şiir yazma ediminin gelişiminden bağımsız değildir. Her zaman daha güçlü düzeyde ve kıratta bir şiiri yazmak istemenin sonucunda iyi ve güçlü bir şiirin daha az güçlü bir şiiri "elemesi"yle sonuçlanan bir durum söz konusudur burada. Bu, bir şiirin öteki şiire, dolayısıyla şairine kendiliğindenliğin sonucu olarak yaptığı bir kötülüktür. İyi ve güçlü bir şiirin, aynı kıratta olmayan diğer şiiri, dolayısıyla şairini elemesi tarihsel bakımdan aşılamaz görünmektedir; ilerleme fenomeni var olduğu sürece. Burada, önünde durulamayan, ilerleme olgusudur. Bu nedenle, şiir üretimindeki çıtanın yükselişinin yarattığı kötülük ontik bir durumdan kaynaklandığı için metafizik karakterlidir.

Bu sorunsalın dışında, şairin durumunun veya yapıp ettiklerinin tekrar kötülük problemi gibi geçmişte kalmış bir kavramla irdelemenin gerekçesine gelince... Bu, şairin, kötülük problemiyle bağlantısının tarihsel boyutuyla ilgili. Ortaçağ felsefesinin temel problemlerinden olan teodise Leibniz'le birlikte modern felsefenin de 19. yüzyılın sonuna kadar vazgeçemediği kavramlarından biri olagelmişti ama 20. yüzyılda popülaritesini yitirmiş ve neredeyse kullanımdan da çekilmişti. Bugün ise, entelektüelin akıl yürütmesinde tekrar gündeme gelmektedir. Terry Eagleton, Alain Badiou, Jean Baudrillard bunlardan bazıları. Ama daha önemlisi ve farklı bir tarz ve içerikte, Güney Afrikalı yazar J.M. Coetzee'de ve Türkiyeli felsefeci Ioanna Kuçuradi'de.

Aslında geri çekilmeden değil, bir algı değişiminden söz edilebilir. Kavram geri çekilmemiş, problem çözülmemiş, sadece terim değişmişti. Teodise sorunu terimi yerini tarihsel şartlar veya tarihsel gereklilik terimine bırakmıştı. Tarihsel gereklilikler ifadesi, 20. yüzyılın en popüler kavramlarından biriydi. Bugün neredeyse telaffuz edilmiyor. Ama bu kavramın neliği, kötülük problemi kavramının, bugün tekrar "dönüşü"nün nedenleri hakkında ipucu verebilir niteliktedir. "Tarihsel gereklilik, insanın iradesinden bağımsız bir zorunluluğu, toplumlar üstü bir yasayı dile getirmek için kullanılan bir kavramdı. Tarihsel olarak toplumların bulundukları durumdan daha iyi bir düzeye ulaşabilmeleri için birtakım gerekliliklerı yaşaması gerektiği koşuluna işaret ediyordu bu kavram. Bu bakımdan, siyaset felsefesine ait

bir kavram olarak kullanılan tarihsel gereklilik kavramının kökeninde, aslında kötülük problemi ile bağlantılı olan teodise sorunu yer alır. Teodise sorunu, ortaçağ felsefesinde, mutlak iyiliğe ulaşmak için, tedrici bir şekilde ahlaksal kötülük sürecinden geçilmesi gerektiği anlayışını dile getirir. Yüzyılın başında gerçekleşen Proleter Devrim bu kavramı sanki temize çekerek yeniden tanımlamıştı. Dolayısıyla, tarihsel gereklilik ifadesindeki, "tarihsel" kavramı devrimci bir duruma işaret ediyor ve içi ilericilik ideali ile doldurulan bir çağrışımı dile getiriyordu. Tarihsel gereklilik kavramıyla yapılan, aslında teodise sorunu kavramının din felsefesi alanından siyaset felsefesi alanına taşınarak, laikleştirilmesiydi. Devrim de, ilericilik de yüzyılın başında, ortasında, hatta üçüncü çeyreğinde kuşkusuz, aklın insanlığa yeni ve kusursuz bir ideal vaat eden değerlerini temsil eden kavramlardı. Ancak yüzyılın bitiminde, olup bitenlerin oluşturduğu *de kabaj*[52] göstermektedir ki, tarihsel gereklilikler kavramının temize çekilen bu yeni tanımının temelinde de, aslında aklın değerlerinden çok, öznel çıkarlarla ıralanan bir itkinin var olduğu[53] veya bu itkinin aklın değerleri karşısında 'başarılı' olmuş. Dolayısıyla, tarihsel gereklilik denilen şey, genellikle sanıldığının tersine, aklın değerlerinden çok, kişisel itki ve çıkarları gizleyen bir kavram olmuş, gözüküyor."[54]

Bu bağlamsal süreçte, iyi, gelecekte gerçekleşecek olan kötülükten arındırılmış bir yaşam olanağı anlamına geliyordu ve bu gelecekteki iyi için bir yandan aşılması gereken kötülüğe, yani tarihsel şartlara tahammül etmeyi gerektirirken, diğer yandan da, gelecekteki iyinin gerçekleşmesini istemeyen ve engellemeye çalışan sistematik kötüyle (kapitalizmle mesela) ve onun vasıta tarzlarıyla (faşizm mesela) mücadele etmeyi gerekiyordu. Nâzım

52 Kavramın, sözlük anlamı, bir şeyin "kirini pasını temizleme" demek.

53 Bu duruma ilişkin birçok örnek verilebilir. Ancak, burada, bu yazının sınırları içinde, Nikita Mikhailkov'un *Güneş Yanığı* adlı filmini anımsatmak isterim. Belki, daha açık olması bakımından, Boris Yeltsin'in, henüz Komünist Parti Sverdlovsk Bölge Komitesi birinci sekreteriyken, Brejnev'in yetmiş beşinci yaş gününde, altın kaplama bir sigara tabakası hediye etme girişiminde bulunması da, (Boris Kagarlitski, *Rusya'da Kapitalizm Neden Tutmadı?*) bu örneğe eklenebilir.

54 Yücel Kayıran, "Eleştiride Adaletsizlik Fenomeni", *Yasakmeyve*, Sayı 9, Ağustos, İstanbul-2004

Hikmet, 40 toplumcu şiiri ile 60'lı yıllarda kurulmaya çalışılan ama 70'li yılarda kendini lâğveden modern toplumcu şiir[55] bu bağlamda okunabilir. Platoncu bir karakter gösteren bu gelecekteki iyi kavramı, söz konusu bağlam içinde yer alan şairlerin sadece temel değer ve moral duygusunu değil aynı zamanda nasıl bir insan olunması yönündeki ideali de temsil ediyordu. Dönemin Türk şiirinden örnek vermek gerekirse, Ahmet Erhan'ın *Alacakaranlıktaki Ülke* adlı kitabındaki şiirler tam da bu durumu problem edinir ve söz konusu moralin çöküşünü gösterir bize.[56] Bu bağlamda, örneğin bir şair, gelecekteki iyinin düşmanı olan, dolayısıyla onun gerçekleşmesini engellemek isteyen şairle mücadele ederken, bu mücadeledeki "kimi edimlerini" gelecekteki iyi adına yapıyordu. Karşı tarafın yaptığı kötülük edimleri, daha büyük kötünün (komünizm) gerçekleşmesini engellemek gerekçesiyle yapıldığı için, kötülük algısı içinde değerlendirilmiyordu. Bugün, ne bu idealin gerçekleşmesi için mücadele eden, ne de söz konusu idealin gerçekleşmesine karşı olan kişilerin mücadele edimleri için, reel gerekçe mevcut değil. Veya mevcut idesiyle, mevcut değil. Kötülük problemi kavramı bugün tekrar geri dönmüşse, bir zamanlar en büyük kötü olarak tanımlanan kötünün (komünizm) bugün reel olarak olmadığı bir dünyada, bir zamanlar onu gerekçe gösterilerek yapılan kötülüklerin bugün hâlâ devam ediyor oluşudur.

Yazının başlığındaki kötülük problemi ifadesi, geçmişten gelen bu kötülük biçimlerine vurgu yapmak içindir. Dolayısıyla, şairin kötülük problemi karşısındaki etik, ontik ve poetik ilkesinin ne olması gerektiğini soyut bir düzlemden hareketle değil, tam da bugün içinde bulunduğumuz koşullardan hareketle düşünmemiz gerekmektedir. Çünkü içinde bulunduğumuz bu düzlemde yaşanan karmaşa değer bunalımından kaynaklanmakta-

55 *Modern toplumcu şiir* ifadesini 60'lı yıllarda başlayan üç kanalda gelişen şiir için kullanıyorum. Birinci kanal Ahmet Oktay şiiri; ikinci kanal İsmet Özel, Haluk Aker, Egemen Berköz, Süreya Berfe, Refik Durbaş gibi şairlerin yazdıkları şiir; üçüncü kanal ise, 70'lerin başı ile sonu arasındaki Hilmi Yavuz şiiri. Bu devam etmekte olan ayrı bir çalışmanın konusudur, dolayısıyla şimdilik bu bilgi yeterlidir.

56 Bu problem karşısında poetik ve etik bir tavır geliştirmeye çalışan şairler de yok değil ama çok da değil. Bununla birlikte, *Vicdan* kavramı çerçevesinde Adnan Özer'in anılması gerekir.

dır. Bu değer bunalımı, yaygın olarak, bugünün koşullarında gerçekleştirilen kimi edimlerin, içeriğini, ne söz konusu edimin neliğiyle, ne de insan değerleriyle ilgili olan, ancak geçmişten gelen ama bugünün koşullarıyla sağın olmayan içeriklerle adlandırılıp tanımlanmaya çalışılmasında ortaya çıkmaktadır.

Buradan, başlığın taşıdığı ikinci vurguya geçebiliriz. Bu vurgu iyi ve kötü kavramlarının neliğine ilişkin probleme dikkat çekmek içindir. Problem, iyi-kötü kavram çiftinin içi boş kavramlar oluyor oluşundan kaynaklanmaktadır. İyi ve kötü kavramları telaffuz edildiğinde zihnimizde beliren bir içerik söz konusu değildir. Herkesin kendi duygu durumuna göre ve üstelik her farklı durumlarda farklı içeriklerle içini doldurduğu kavramlardır bunlar. Dahası, her farklı durumda farklı içerikler taşıyan bu içerikler, düşünce içerikleri değil, duygulanım içerikleridir. Bu nedenle, örneğin "O iyi şairdir!", "Bu kötü şairdir!" ifadelerinin taşıyıcı bir anlamı söz konusu değildir ve bu ifadeleri telaffuz edenlere "Neden?" sorusu yöneltildiğinde, yaygın olarak ikna edici olmayan, ama daha çok duygusal bir durumun ortaya çıkmasının nedeni budur.

İyi ve kötü kavram duygu halleriyle tanımlanamayacağı gibi, ideolojilere göre de tanımlanamaz. Böyle tanımlandığında, örneğin milliyetçilik ideolojisine göre iyi, milliyetçiliğin gereklerini yerine getirmektir. Bu da, milliyetçi olmayan bir başka ideolojiye göre iyi değildir. Bu açıklama, İslamcı ve sol ideoloji için de geçerlidir. İyi ve kötüyü ideolojiye göre tanımlama tutumu, Türk şiiri ortamında 60'lı yılların sonundan 80'li yılların başına kadar devam etmiş, ancak 80'li yılların şairleriyle birlikte geçerliliğini yitirmiş görünmektedir. İdeoloji terimiyle, daha çok sol ideoloji kastedilmektedir burada, milliyetçilik ve İslamcılık ideolojileri bakımından tam tersi bir durum söz konusu. Tanımlanmış bir içerik söz konusu olmadığı için, sorunda tam bu noktada başlamaktadır. Dolayısıyla, bu dönemle ilgili bir betimleme yapılacaksa, bu betimleme, söz konusu şairlerin, ancak bu dönemde gerçekleştirdikleri edimler ile şiirlerinin içerikleri dikkate alınarak yapılabilecektir.

Bu dönemde, iyi ve kötü kavramı açısından dile getirilen tek değer kaygısı vicdan kavramı etrafında yaşanmış görünüyor. Bu

kavram etrafında yaşanan kaygı da, tanımlanıp geliştirilebilmiş değil. Ancak üzerinde durulmadan geçilmemesi gerekir. İnsan için, dolayısıyla şair için, vicdan kavramı kötülük karşısında bir dayanak oluşturabilir mi? Vicdan, kötülüğe karşı geliştirilecek bir tutum için bir kriter, bir yasa, bir dayanak olabilir mi?

Her şeyden önce vicdan duygusal etkilenmeyi gerekli kılan bir kavram. Duygusal etkilenme olmadıkça vicdan sızlayan bir şey değildir. Duygusal etkilenmeyi sağlayacak temas ve yakınlıktan yoksun kötülük edimleri vicdani etki yaratmamaktadır.

Yaygın olarak telaffuz edilen fikirlerden biri, vicdanın, ahlakın koşulu olduğunu dile getirir. Ahlakın kaynağının ne olduğuna ilişkin bir yargı olarak düşünüldüğü oranda metafizik bir yargıdır bu. Başlangıç durumları açıklanamadığı ve farklı açıklama tarzları olduğu ölçüde metafiziktir. Daha önemlisi, vicdanın bütün insanlarda olup olmadığı meselesidir. İftira atan, zulüm yapan, sahtekârlık ile iki yüzlülükten yüzü kızarmayan, başkasının kaybetmesine neden olan, buna yol açan insanda vicdanın olduğu pek ileri sürülemez. Bununla birlikte, vicdan denilen şeyin, bütün insanlarda mevcut olmadığı, doğuştan gelen bir şey olmadığı, öğrenilerek eğitimle kazanıldığı bilgisi hesaba katıldığında, vicdan ahlakın değil, ahlaklılık vicdanın koşulu durumuna gelir. Yani, bizde vicdanlılık oluşturan öğe ahlaklılıktır.

Ancak, Türkçenin gündelik kullanımını dikkate aldığımızda, ahlaklılık kavramının da sorunlu kavramlardan biri olduğunu görürüz. Dahası, bugün yaygın olarak, ahlak terimi karşısında bir bunalım yaşanmaktadır.[57] Ahlakçı olmak, güçlü bir olasılıkla, Nietzsche hesaba katılarak düşünülüyor olmasından dolayı kimsenin kendisi için düşündüğü bir tanımlama değil. Oysa ahlak kavramı açısından dönüm noktası Nietzsche değil, Kant'tır. Entelektüel algının, bugün yaygın olarak gözden kaçırdığı nokta da bu. Ahlak kavramındaki asıl radikalleştirici durum, Kant'ın ahlak

57 Ahlak karşısında değil, ahlak terimi karşısında. İki tarzda. Birincisi, Türkçenin gündelik kullanımında yaygın olarak, etik terimi kullanılmaktadır, ahlak terimi yerine. Bu daha "modern" bir hava veriyor olsa gerek. Etik terimini kullandığınızda sorun yok, ama ahlak terimini kullandığınızda "ahlakçı" olarak suçlanma riski söz konusu. "Ahlakçı" olmak da, bu bağlamda "eski kafalı" olmak anlamına geliyor. Yoksa, herkes "ahlak felsefecisi" olmadığı halde neden "etik" terimini kullansın ki? Sağın olmayan ise, şiirlerinde "eski" kelimeleri kullanan şairlerin ahlak yerine etik kelimesini tercih etmesidir.

tanımından sonra ortaya çıkar. Kant, ahlak kavramının içeriğinde devrim yapar. Kant'la birlikte ahlak derken kastedilen artık, toplumbilimsel anlamda geleneksel olmakla ıralanan törel kurallar bütünü değildir. Ahlaklılık, Kant'la birlikte, toplumun verili, gelenekle gelen kurallarına uymak değil, kişinin kendi özgür iradesiyle belirlediği maksim anlamına geliyordu. Eylemi belirleyen bu başlangıç ilkeleri, insanı araç olarak kullanmaya yönelik değil, insanlığı amaç edinmeliydi. Daha önemlisi şurada açığa çıkıyordu: Davranışını veya istemini belirleyen ilke aynı zamanda genel geçer bir ilke olsun. Modern dönüşüm, Kant'la birlikte devamlılık sağlayacaktır. Dolayısıyla ahlaklılık derken kastedilen toplumun zamana ve mekâna göre değişen kuralları değil.

Kötülüğe karşı dayanak oluşturacak geçerli teorik ilke ahlaklılıktır. Ancak bu ahlaklılık, insanın neliğine aşkın olan bir ahlaklılık değil, ona içkin olan bir ahlaklılıktır. Dolayısıyla, bu yazının temelindeki tez, kötülüğe karşı geçerli dayanak noktasının, Kantçı ahlaklılık kavramıyla olanaklı olduğunu dile getirmektedir. Bununla birlikte, Kuçuradi'nin İnsan Hakları Teori'sinden aldığımız esinle, iyi ve kötü kavramlarını, şu biçimde tanımlamak olanaklı. İnsanın başarılarını, değerlerini ve onurunu korumaya yönelik edim ve eylemler iyi; insanın başarılarını, değerlerini ve onurunu ihlal eden ve çiğnemeye yönelik edim ve eylemler de kötüdür.

Bir şairin şiiriyle ortaya koyduğu şiirsel bilgi ve gelişim, o şairin gerek edebi tür adına gerekse insanlık adına ortaya koyduğu bir başarıdır. Dolayısıyla bu türden bir şairi görmezlikten gelmek veya bu türden bir şairi görmemeye çalışmak, insanın ortaya koyduğu başarıları görmemek demektir. İnsanın ortaya koyduğu başarıları ortadan kaldırmak temel kötülük biçimlerinden biridir ve en uç örneği Naziler tarafından örneklendirilmiştir. Nicelik bakımından farklıdır bu iki örnek, ama nitelik bakımından değil. Oysa 60'lı yılların sonundan 90'lı yılların ortasına kadar[58] Türk şiiri ortamı niteliğin değil, niceliğin yılları olmuş olması, problemin nerelerden kaynaklandığının emareleridir aslında.

Türk şiir ortamında görülen yaygın kötülük biçimleri, bir

58 Nitelik sorgulamasının başlangıcı benim açımdan *Sombahar*'ın son yılları ile *Ludingirra* dergisidir; ama benzer bir kaygıyı *Göçebe* dergisinde de görmek mümkündür, *Araf* dergisinde de. Bu ayrı bir yazı konusu... Bu problem bakımından 90'lı yılların dergileri irdelenmeye değerdir.

şairin ortaya koyduğu başarıların ihlal edilmesi ve giderek çiğnenmesinde ortaya çıkmaktadır. Bir şairin ortaya koyduğu başarılarının ihlal edilmeye başlandığı, giderek çiğnendiği edimler, tutarsızlık ve devamsızlık gösteren edim biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Türk şiir ortamı, bir zaman övgüyle söz ettiği bir şaire daha sonra düşmanlık etmeye başlayan "ıra" örnekleriyle doludur. Ira tırnak içinde, çünkü "karakter halleri, benzer etkinliklerle oluşur."[59] Ve devamlılık gösteren edimlerde ortaya çıkar. Burada, karakterin oluşmaması değil bozulması, Spinoza'nın terimiyle söylersek hazımsızlığı, zehirlenmesi söz konusudur. Ona göre, ilişkileri, ilişkilerimizle uyuşmayan, dahası ötekinin ortaya koyduğu edimlerin ilişkilerimizi ve varlık bütünlüğümüz bozması durumudur zehirlenme. Yani, zehirlenme, parçalar arasındaki hareket ve durağanlık ilişkisinin bozulmasına yol açar. Dolayısıyla, zehirlenen kişinin, varlığını sürdürdüğü durumda, daha önceki kişiyle aynı kişi olup olmadığı şüphelidir ve ancak ortamdaki varlığını sürdürebilecek ilişkiler geliştirebilir.

Denilebilir ki, Türk şiirinin kamusal ortamında gerçekleştirilen kötülük edimleri, bu fenomen üzerine kurulu. Ama bütün bunların temelinde, bilgi eksikliği söz konusu olduğu bugün açık seçik olarak görülüyor ve bir kişiyi, daha önce övgüyle söz ettiği kişiye kötülük yapmaya iten yaşantının ne olduğu "dedikodu" biçiminde geliştiriliyor veya öyle kalıyor.[60] Veya öyle kalması isteniyor ve öyle kalması geliştiriliyor.

Türk şiiri ortamında görülen kötülük biçimlerinden biri de, iktidarda kalma hırsının devamlılığından kaynaklanmaktadır. Bu fenomeni, "olgun" veya "kemale" ermiş şairlerin edimlerinde görmek olanaklı. Bu bağlamda, kötülük, ötekinin zararına, kaybetmesine yol

59 Aristoteles, *Nikomaklıos'a Etik*, Çev. Saffet Babür, s.29-1103 a14-b24, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1988-Ankara. Saffet Babür, bu ifadeyi "benzer etkinliklerden huylar oluşur" biçiminde tercüme etmiş. Ben, yukarıdaki alıntıyı, W.D. Ross'un *Aristoteles* adlı yapıtından yaptığımı belirtmeliyim. Ross'un tercümesi, Ahmet Arslan'a ait.

60 Örneğin Memet Fuat, Nâzım Hikmet biyografisinde, Nâzım Hikmet'in Peyami Safa'dan uzaklaşmasının sanıldığı gibi fikir ayrılığından değil, aralarındaki soğukluğun "para meselesini ima eden" kısacık bir konuşmadan kaynaklandığını belirtir: "Nâzım'ın hep para sıkıntısı içinde yaşadığını bilen Peyami Safa, ona bir gün çok doğal bir soruymuş gibi, 'gelen paraları' kimin aldığını sormuştu."

açmak, buna vesile olmak demektir; bunu istemek, başkalarını bunun için teşvik etmek ve bütün bunlardan keyif almak demektir.

Türk şiir ortamında, özellikle son yıllarda yaygınlaşan kötülük edimlerinden biri de, belli türden bir değerlendirme tarzında ortaya çıkmaktadır. "A, B'den iyi şairdir, ama C'den de kötü şairdir, D de, C'den iyi şairdir" formülasyonu, bu değerlendirme zihniyetinin eylem tarzını oluşturmaktadır. Kriter yoksunluğunu da dile getiren bu değerlendirme tarzı, aslında soy milliyetçiliğine dayanan faşist zihniyetin görünüş biçimidir. Varlıkları, sahip oldukları güç esasına göre sınıflandırmak ve bu sınıflandırmaya göre onlara değer vermek faşist zihniyetin temel ırasıdır çünkü.

Bu fenomenler, kötülükle değil ama kötü niyetle bağlantılıdır. Teodise sorunu veya kötülük kavramı, tekil olandan çok, zaman ve mekân bakımından, global bir sığayı nesne edinen bir kavram. Tekil olanın, yani kötü niyetin keşfi Rousseau'yla başlar. "Başımıza gelen herhangi bir belada," der Rousseau "etkisinden çok niyete bakarız. Damdan düşen bir kiremit bizi çok daha ağır yaralar ama kötü bir elin attığı taş gibi üzmez; taş hedefe değmeyebilir, ama niyet yapacağını yapar." Ama kötü niyet, aydın kişinin bildiği bir konuda bilmemezlikten gelmesi, bilmiyormuş gibi davranması, bir şey yapması gerekirken bir şey yapmama halinde kalması durumudur. (Sartre)

Kuşkusuz, bütün bu kötülük biçimleri, şairin varoluşuyla ilgili değildir. Şairlik, merhametle, acıma duygusuyla, rikkatle ilgili bir haldir. Şiir, acıyı hissetme halidir. Her ilişkiden başarıyla, zaferle çıkan, her ilişkide ötekini dize getirmiş bir kişinin şairlik haliyle ilgisinin kaldığını ileri sürmek, şairliğin varoluşu hakkında, his bakımından haberdar olmamak anlamına gelir. Bu durumda üzerinde düşünülmesi gereken temel problem şudur: Kötülük denilen fenomenden yakman şairin (şiirin yazılma nedenlerinden biridir bu) kendi yapıp ettiği kötülük edimleri bir arada nasıl olanaklıdır.

Yasakmeyve, Sayı: 18, Ocak/Şubat 2006

12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment

Türk şiiri için 12 Eylül bir momenttir. Ama askeri darbenin de doğrudan bir etkisi olmamıştır Türk şiirine.

12 Eylül 1980'in, yani bu tarihte gerçekleştirilen askeri darbenin Türk şiiri üzerindeki etkisini veya Türk şiirine yaptıklarının doğru bir irdelemesini yapmak, öncelikle birbiriyle bağlantılı problemlerle yüz yüze gelmeyi beraberinde getirmekle birlikte, aynı zamanda, unutulma alanına itilen kimi şairleri/şiirleri hatırlamak ve söz konusu dönemde oluşan konformizmden pay alan kimi şair kişileri de rahatsız etmeyi göze almak anlamına gelmektedir. Buna 12 Eylül 1980'in dolaylı sonuçlarıyla yüz yüze gelmek de denilebilir.

Bugün için bu problemlerden en önemlisi, 12 Eylül 1980 ile dönemin Türk şiiri arasında bir neden-etki ilişkisi kurulmaya başlandığında sinirlerin gerilmesidir. Çünkü 12 Eylül 1980 ile Türk şiiri arasında nedensel bir ilişkinin kurulması demek, 12 Eylül'ün fiili etki alanı olan 80'li yıllarda yazılan şiir, yani bugün "80 şiiri" diye adlandırılan dönemin şiirinin, son kertede de olsa, 12 Eylül 1980'in sonucu olduğunu veya 12 Eylül 1980'in yarattığı koşullarda kendisine bir vücut alanı bulduğunu ileri sürmek anlamına gelmektedir. Böyle bir ünsiyet ilişkisinin kurulması, söz konusu dönemin bugün yaşayan şairlerinin sinirlerini germekte ve sonuçta moral bozukluğuyla iralanan bir ortam oluş-

maktadır. Böyle bir ortamda, söz konusu eleştiri karşısında yapılan ise, eleştirinin getirdiği karşıçıkış ve alternatif oluşturacak açıklayıcı yargıların irdelenmesi değil, genellikle edebiyat-dışı bir yol izlenmesi ve yaygın olarak eleştiriyi getiren kişiyi edebiyat ortamından tecrit etme yolunun seçilmesidir.[61] Ama gözden kaçırılmaması gereken temel problem şudur: 12 Eylül 1980 denilen şeyin dönemin Türk şiiri üzerinde etkisi olmuş mudur olmamış mıdır? Dahası, 12 Eylül 1980'in dönemin Türk şiiri üzerinde etkisinin olmadığından söz edilebilir mi? Tersi bir sav, kültürel edimler ile toplumsal, siyasal ve üretim ilişkileri arasında, son kertede de olsa, nedensel bir ilişkinin bulunmadığını dile getiren görüşü temsil eder. Daha önemlisi ve üzerinde düşünülmesi gereken durum şu: Böyle bir yazı diyelim ki 24 yıl önce yazılmış olsaydı, sinirleri gerecek olanın günümüz edebiyat ortamının iktidar güçleri değil, 12 Eylül askeri yönetiminin güçlerinin olacak olması muhtemeldi.

Sözünü ettiğim problemlerden bir diğeri, dönemsellik özelliği gösterse de, toplumsal ya da siyasal olayların şiir üzerindeki etkisinin hemen ortaya çıkmayacağı teziyle ilgilidir. (Bu yargı 80'li yıllarda dile getirilmişti.) Şiirin epistemik değil ontik karakterli olması gerektiğini, yani şiirin, şairin bağlandığı enformasyonun veya ideolojik formasyonun zihinsel ifadesinden çok, insanın içinde bulunduğu ontik/varlıksal durumunu göstermesi gerektiğini savunan benim için, bu tezin haklı bir temeli de var. 12 Eylül gibi bir askeri rejimin etkisi, o dönemde yetişkin olanlardan çok, yetişmekte olanlar üzerinde daha güçlü olsa gerek. Belli bir yaşa gelmiş bir kişi, gerçekleşen veya gerçekleşmekte olan siyasal ve toplumsal olaylara karşı belli bir dirençlilik hali kazanmış olabilir. Bu dirençlilik, bir tür savunma mekanizmasıdır kuşkusuz. İstenilmeyen ve kişisel bütünlüğü bozacak ruhsal öğelerin içselleştirilmesi böyle engellenebilir veya geciktirilebilir. Kaldı ki, şiir söz konusu olduğunda, olup bitenin içselleştirilmesi uzun süre susmayı gerektirir. Şiir, sessizlikten vücut bulur kendine. Dolayısıyla, 12 Eylül'ün insana ne yaptığının şiirinin yazılması veya böyle bir şiirin ortaya çıkmasının gecikmesi ola-

61 Bunun son örneği geçtiğimiz günlerde *Milliyet Sanat* dergisinde yaşandı. 80 kuşağını 12 Eylül açısından da eleştiren (*Milliyet Sanat*, Mayıs 2005) Osman Çakmakçı'nın dergideki yazılarına son verildi veya durduruldu.

ğandı. Çünkü, o dönemde yetişmekte olan kuşağın "büyümesi" ve dilini bulması gerekiyordu. Ama 12 Eylül 1980'den önce gelen şairler, yaygın olarak ontik değil, epistemik karakterli, daha da ötesi ideolojik bir jargonla ıralanan bir şiir yazıyorlardı. Belki de daha önemlisi, bu şairlerin, kendilerini yaygın olarak "toplumcu", "toplumcu gerçekçi", "devrimci" veya "solcu" şair olarak nitelendirmiş veya böyle nitelendirilmiş bir "cemaat" içinde yer almış olmalarıdır. Yani sözünü ettiğim bu şairler 12 Eylül dönemindeki olup biten siyasal ve toplumsal olayları şiirlerinde dile getirebilirlerdi. Dolayısıyla, 12 Eylül askeri darbesinin insana ne yaptığını şiirlerinde gösterebilirlerdi. Bununla birlikte, bu soruyu, bugün, 12 Eylül'ü çeyrek asır geride bırakmış olmanın bilinciyle, toplumsal ya da siyasal olayların şiir üzerindeki etkisinin hemen ortaya çıkmayacağı tezini savunmuş veya savunagelen kimi "80'li yıllar şairleri" için de sorabiliriz. O yılları, uzun bir içselleştirme sürecinden sonra, örneğin 90'lı yıllarda yazabilirlerdi. Ama, yazılmadı. Bu noktada, "Şiir insanın başına gelenleri, insana yapılanları göstermek zorunda mı?" diye sorulabilir. 12 Eylül askeri darbesinin insana ne yaptığı problemi, bazı şairler için insanın iç dünyasında gerilim yaratan bir problem olarak görülmeyebilir, ama benim unutamadığım bir problem olmuştur. Sanırım sadece benim için değil, şiirlerini 90'lı yıllarda yayımlayan başka kimi şairler için de.

Tekrar başa dönelim...

Şiirde Depolitizasyonun Başlangıcı

Nâzım Hikmet'in başına gelenleri ve ona yapılanları, Enver Gökçe'nin uğradığı kovuşturmayı, Can Yücel'in 12 Mart'taki hapisliğini hesaba kattığımızda, 12 Eylül askeri yönetiminin Türk şiiri üzerinde fiili bir etkisinin olduğu pek ileri sürülemez. Şiiri merkeze aldığımızda, fiili tek örnek Yaşar Miraç'a ilişkin olandır. Yaşar Miraç'a ilişkin yasaklama, askeri yönetimin lideri Kenan Evren tarafından dile getirildi. Bu dile getiriş, o dönemde tek televizyon kanalı olan devletin kontrolündeki TRT-1'in "Haberler" programında yayınlandı. Tabii bu, o dönemde Türk şiirine yönelik

ağır bir baskı ve tehdit oluşturmuş olabilir. Çünkü askeri yönetim, genç bir şairin şiirini yasaklıyor ve bu yasaklama, yönetimin lideri tarafından devlet televizyonunda dile getiriliyordu. Bu, Türk şiiri tarihinde, sanırım bir ilkti. Ama buna rağmen, yasaklamanın temelindeki gerekçe ve mantık, şiiri ve şairleri kontrol etmeye yönelik değildir. Gerekçe, "devletin jandarmasını 'karalayan' bir şaire[62] devlet ödülü[63] verilemez"di. Bunun tersi de söylenebilir; bir şairin, eleştirdiği devletin verdiği bir ödülü de almaması gerekir. Netice olarak, bu örnekten hareketle de, 12 Eylül askeri yönetiminin Türk şiirini değiştirmeye yönelik bir baskı kurduğu temellendiremeyiz. Belki sadece Yaşar Miraç'ı etkilemiş[64] olduğu söylenebilir[65]; ama şair olarak değil, kişi olarak.

12 Eylül askeri darbesinin sorunu şairler veya şiir değildir

62 1981'in Mart ayında, *Trabzonlu Delikanlı, Gül Ekmek* ve *Taliplerin Ağıtı* tüm yurtta yasaklanır. Yasaklamaya neden olan söz konusu şiir ise, muhtemelen *Taliplerin Ağıtı*'ndaki *Nurhak* şiiri olsa gerek. Bu şiir, kitabın en güzel Yaşar Miraç şiiridir. Tarihi değeri olması bakımından, burada alıntılanması gerekiyor bu şiirin: "nurhak dedikleri/ ne yüce dağdır / yiğitler vurulmuş eteklerinde / al kan göleklenmiş koyaklarında / nurhak dedikleri / bu nice dağdır // taratma ile ateş açtılar / gencecik yiğitleri biçtiler / sinan cemgil ile / arkadaşları / kesilmiş dal gibi yere düştüler // taratmasından / ölüm kusturan / jandarma jandarma / kaç ödül aldın / göğsüne öğünmeye / kaç nişan taktın // pusuya yatılmış / kurşun atılmış / jandarma jandarma / kime atılmış / halkın oğulları / nice yakılmış // nurhak dedikleri / bir cüce dağdır / erimiş yücelik doruklarında // ve nice dağların yörüklerinde / ölmüş dedikleri / yiğitler sağdır"...

63 1980'in Eylül ayında, Yaşar Miraç'a, ilk kitabı *Trabzonlu Delikanlı* nedeniyle, "Türk Dil Kurumu Ödülü" verilmiştir.

64 Yıllar sonra o günleri kendisi şöyle anlatmaktadır: "1980'de 12 Eylül darbesi ozan olarak bana da büyük zararlar verdi. Gerçi uzun süren bir tutuklama, hapislik yaşamadım. *Tercüman* gazetesinin Türk Dil Kurumu Ödülü'nü almam üzerine başlattığı karalama, ihbar kampanyası çok çabuk sonuç verdi. O yıl yayınlanan *Taliplerin Ağıtı* ve *Gül Ekmek* kitaplarım *Trabzonlu Delikanlı*'yla birlikte Sıkıyönetim Koordinasyon Kurulu'nca tüm yurtta yasaklandı. Televizyondan benim gözaltına aldığım açıklandı. On-on beş gün İstanbul'da çeşitli arkadaşlarımın evlerinde saklandım. Kimi arkadaşlarım beni yurtdışına kaçırabileceklerini söylediler. Kendime güveniyordum, herhangi bir suç işlemiş oduğuma inanmıyordum. Askeri mahkemeye gidip ifade verme kararı aldım. (...) Sonuç beklediğim gibi oldu, mahkemede beraat ettim." (*Yaşar Miraç'la Söyleşi, Varlık* dergisi, Sayı 1136, 2002)

65 "Söylenebilir" diyorum, çünkü bu yasaklama Yaşar Miraç'ın şiir yazmasını engellememiş. 1981'in Haziran ayında *Çan Deresi Türküleri, İçli Şarkılar* ve *Trabzon'dan Çıktım Yola* adlı üç yeni kitap daha yayımlamıştı Yaşar Miraç, yani engellenmemiştir. Kaldı ki, *Trabzon'dan Çıktım Yola*, şiirsel nitelik bakımından Yaşar Miraç'ın en güçlü kitabıdır.

ama bununla birlikte 12 Eylül 1980 Türk şiirinde bir momentin ortaya çıkmasına yol açar. Şiir, 12 Eylül'den sonra, 12 Eylül'den önce yazıldığı gibi yazılamaz hale gelmiştir. Sözünü ettiğim bağlam, elbette kendini "toplumcu", "toplumcu gerçekçi", "devrimci", "solcu" şair olarak nitelendirmiş veya böyle nitelendirilmiş bir "cemaat" veya siyasi bir grup içinde yer almış şairler için geçerli. Çünkü tarih olmaklık bakımından, 12 Eylül 1980'den önce Türk şiirinin yaygın söylemine egemen olan bu şairlerin şiirleriydi. Dönemin *Militan*, *Sanatın Emeği*, *Türkiye Yazıları*, *Dönemeç*, *Sesimiz* gibi dergileri irdelendiğinde başka bir dünyanın kültürel iklimine girildiği hissedilir. Tabii *Oluşum* ve *Yazı* gibi, o yıllarda "burjuva şiiri" diye adlandırılan ve ancak 80'li yıllarda kendine "meydan" bulabilecek bir şiiri yayımlayan başka dergiler de yok değildir. Ama bu dergiler ve orada yayımlanan şiirler 12 Eylül öncesinde yaygın ve egemen değildi. Burada önemli olan şimdilik bu değil, daha çok, genel bir ifadeyle sol bir söylem içinden gelen şiirin 12 Eylül'den sonra kendini devam ettirecek poetik temelini veya politik inancını yitirmiş olmasıdır. Örnek vermek gerekir ise... Kuşkusuz en güçlü örnek, Hilmi Yavuz'dur. "Mustafa Subhi Üzerine Şiirler" kitap bütünlüğü tamamlanmadan, yarıda bırakılmıştır.[66] "En güçlü örnek" nitelemesini iki anlamda kullandığımı belirtmeliyim; bir, açık örnek olması anlamında, diğeri ise, 70'li yılların en güçlü şiiri olması anlamında. Hilmi Yavuz şair kariyerini 70'li yıllarda yapmıştır. *Bedreddin Üzerine Şiirler*, *Doğu Şiirleri* ve "Mustafa Subhi Üzerine Şiirler", 70'li yıllarda yükselen sosyalist hareketin tansiyonuna paralel bir tarzda kurgulanıp[67] yazılmış. 1980'de, 12 Eylül yerine sosyalist devrim olsaydı, Hilmi Yavuz "devrim şairi" olurdu. Ama 12 Eylül'den sonra yayımlanan (ki, şiddet düzeyi en düşük kitabıdır bu) *Yaz*

66 Dokuz şiirden oluşan "Mustafa Subhi Üzerine Şiirler" ancak 1989 yılında, ama bağımsız bir kitap olarak değil, toplu şiirler içinde, *Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize*'de, *Doğu Şiirleri* ile *Yaz Şiirleri* arasına "sıkıştırılarak" yayımlanacaktır. Burada, bir merakımı da dile getirmek isterim: Hilmi Yavuz bu yapıtı gizli olarak tamamlamamış mıdır acaba? Veya tamamlayamaz mıydı? Askeri yönetimin, "Mustafa Subhi Üzerine Şiirler"in diğer şiirlerini bulmak için, Hilmi Yavuz'un evine baskın düzenleme planları yoktu sanırım.

67 "Kurgulanma" ifadesini tercih etmemin rastlantısal olmadığını belirtmeliyim. Kastım şairin kendi şiir anlayışına atıfta bulunmaktır. Hilmi Yavuz, şiirin "yapılan bir şey olduğunu" savunagelmiştir. Yapılan bir şey de, başlangıç olarak kurguyu gerektirir.

Şiirleri, dikkate alındığında, politik inanç ve solcu retorik kendini Yavuz'un şiirinden lağvetmiştir ve bir daha da geri dönmeyecektir.[68] Burada, şiirin, şairin kendi varoluş durumu içinden algıladığı dünyaya göre değil, daha çok söz konusu şairin içinde bulunduğu dönemin yaygın ve geçerli ideolojisinin dünya tasarımına göre yazılması söz konusudur.

Hilmi Yavuz tek örnek değildir kuşkusuz. Sözünü ettiğim durum, 70'li yılların diğer kimi şairleri için de geçerli. Örneğin, Seyit Nezir, Yaşar Miraç, Erol Çankaya, Tahir Abacı için de söz konusudur; Ahmet Telli, Veysel Çolak, Hüseyin Yurttaş için de. Tahir Abacı'nın 1980'de yayınlanan *Basit Şeyler*'de, 1976'da yayımlanan *Odaları Utandıran Dağlar* adlı ilk kitabındaki politik söylem yoktur. Ahmet Telli'nin 1981de yayımlanan *Saklı Kalan* adlı kitabında ne *Dövüşen Anlatsın*'ın ne de *Hüznün İsyan Olur*'un politik evreni vardır. Veysel Çolak, *Terin Yaktığı Bir Yaradan* (1978) ve *Günlerin Yağmurunda*'dan (Mayıs–1980) sonra politik söylemden arındırılmış şiirlerin yer aldığı *Aşk Olsun* ile *Ötesi Yar*'ı yazacaktır. Bu örnekler hesaba katıldığında, denilebilir ki, 12 Eylül'ün Türk şiiri üzerindeki ilk ket vurucu etkisi, kuşak olarak 80'den önceki döneme ait şairlerin şiirleri üzerinde olmuştur. Ama, şairin iradesine aşkın olan bir nedenle değil, içkin olan bir nedenle... Doğrudan, zorlayıcı bir etkiyle değil, kendiliğinden olanın açığa çıkmasını sağlayan bir nedenle... 12 Eylül'ün, bu şairlerin şiirlerini değiştirmelerinde, bir vesile neden rolü oynadığı görülmektedir. Ve, çıkışını bu süreçte yapmış şairler üzerinde. Ahmet Erhan da bu bağlam içinde değerlendirilebilir. *Alacakaranlıktaki Ülke* her ne kadar 1981'de yayınlanmış olsa da, kitaptaki şiirler aslında 12 Eylül 1980 öncesinin terör ortamını, bu ortamın insana ne yaptığını betimler bize. Bu kitaptaki şiirler betimlemeye dayalı bir

68 Bununla birlikte, *Yaz Şiirleri*'nde yer alan "Koruganlar" şiiri, tam da yaptığım bu betimlemeye sanki hesaba katılarak yazılmış bir savunma hali içerir. 12 Eylül günlerinden izler bulmanın mümkün olduğu şiir burada alıntılanmaya değerdir: "nerde şiirler? nerde o dili yorgun koruganlar?// ben şimdi karartılmış bir bulutun / rasgele yoldan çevirdiği bir şairim: / dilimde ay ağardı ve acılar çıktı / diye üzerimden / kimbilir nerde aranan // ben şimdi ve daima kalbine/ hüzünler ihbar edilen bir şairim:/ söyle nerde, haydi söyle o kanayan sözlerle/ sedefli güzeller/ kimbilir nerde saklanan // ben şimdi bir gülü / kendi güvenliği için / bir sevda şiirine dönüştürmeye / yargılı bir şairim. yaptığım bu işte! / soru sorma, yolları kapat ve unut / yazları ve şiirleri / kimbilir nerde yazılan"

özelliği içerdiği için, Ahmet Erhan'dan 12 Eylül askeri dönemini de betimlemesi beklenirdi. Ancak *Yaşamın Ufuk Çizgisi*'nde yer alan şiirler, sanki yeryüzü cennetini anlatır bize. Türkiye'de 12 Eylül askeri darbesi sanki hiç olmamıştır. Ve sanki insanlarda hiç ruhsal travma yaratmamıştır.

Veri durumundaki örnekler sadece şiir düzeyinde değil, düzyazı ve polemikler bağlamında da benzer veriler söz konusudur. 80'li yıllarda, Tuğrul Tanyol ve Metin Celal şiirin sloganlaştırılmasına poetik bakımdan karşı çıkarken, söz konusu şairlerden kendilerine bir muhatap bulamamışlardı.[69] 70'li yılların şairleri, bu eleştiriler karşısında, 12 Eylül'den önce yazdıkları şiirlerin temel özelliklerini savunamamış görünüyorlardı. Atıl halde kalmalarının temelinde, bir inanç kaybı söz konusuydu sanırım. İnanç veya inandırıcılık kaybı derken kastettiğim, kimi şairlerin bir dönem, savundukları veya içinde bulundukları cemaatin kimlik özelliği durumundaki ideolojik değer yargılarına bağlılığının sözde olduğunun açığa çıkması durumudur. Kendini "devrimci şair" diye tanımlayan 70 kuşağı şairlerinin 89'da reel sosyalizmin "çöküşü" karşısında "duygusuz" kalmaları dikkat çekicidir. İnancınızı yitirmiş olduğunuz, dolayısıyla terk ettiğiniz şeyin savunusunu yapmak kolay olmasa gerek.

Bir şairden, sürekli olarak politik şiir yazması beklenilemez kuşkusuz. Ama buradaki problem daha derin. 12 Eylül 1980'den önce şiirlerini politik bir inanç ve devrimci bir söylemle kuran bu şairlerin, kendilerine yönelik doğrudan bir baskı olmadığı halde bu söylemlerini neden değiştirdikleri ve politik inançlarının arkasında neden duramadıklarıdır, asıl sorun olan? Şairler, yaptıkları yeniliklerin, anında görülmesini, güncel tarihe eklenmesini isterler. Bu, genel olarak okurun, şairin yaratıcı etkinliklerine tanık ve destek olması anlamına gelir. Bu bağlamda, 12 Eylül'ün askeri koşullarında bu türden bir desteğin yokluğu mazeret olarak dile getirilebilir ve şair "Doğruluğuna

69 Bu soruyu, bir sohbet sırasında Metin Celal'e de sormuştum; karşı yazı yazmadılar ama sözlü tepkileri de olmadı mı diye. Metin Celal, 70'li yılların şairlerinden birinin, o günlerde kendisine mektup yazarak, aslında eleştirilerine katıldığını, hatta onun gibi düşündüğünü, dolayısıyla yanlarında olduğunu belirtmiş. Metin Celal bu şairin kim olduğunu da söylemişti bana, ama açıklamak, açıklamanın bir değeri varsa eğer, bu elbette Metin Celal'in tasarrufundadır.

inandığım şeyi yaptığımdan kimsenin haberi yoksa bunun ne önemi var?" demiş veya düşünmüş olabilir. Bana göre, sorun tam da noktada ortaya çıkmaktadır. Dönemin şairlerindeki bu dönüşüm, yaygın olarak askeri rejimin uyguladığı apolitikleştirme politikasıyla açıklana gelmiştir. Bu durum, apolitikleştirme/depolitizasyon kavramıyla açıklanabilir mi? Çünkü burada söz konusu olan toplum değil, şairlerdir. Durum olarak apolitikleştirmenin toplum için ne olduğu açık, ama açık olmayan bir şairin apolitikleştirilmesinin ne kadar olanaklı olduğu, dahası bunun ne anlama geldiğidir. Şair, gerçekten de apolitikleştirilebilir mi? Apolitikleştirilir ise, bunun anlamı nedir? Şair ve şairlik, apolitikleştirilemez. Nâzım Hikmet'in hapishanedeki yaşamı bu konuda fikir verici bir örnektir. Nâzım Hikmet, şairliğinin dünya tasarımına inancı tam olan bir şairdi, kuşkusuz. Nâzım, tutuklanıp mahkûm edilmekle, şiirini değiştirmiş bir şair değildi. *İnsan Manzaraları*'nın, esaret koşulları altında yazıldığını unutmamak gerekiyor. Depolitizasyon, bu şairlerin kendi içlerinden geliyordu, 12 Eylül'den değil.

Türk şiirindeki bu kırılmanın başlangıç noktasının 12 Eylül askeri darbesinden çok önce başladığını savunacağım.

Murat Belge'nin "ikinci *Birikim*"in ilk sayısı (Mayıs 1989) için kaleme aldığı bir önsöz yazısı vardır: "Dokuz Yılın Birikimi". Murat Belge, bu yazıda 12 Eylül dönemindeki depolitizasyonun, 12 Eylül'den önce başladığını ileri sürmektedir. Ben bu yargının, Türk şiiri söz konusu dönemi için de açıklayıcı olduğu kanısındayım. Şöyle diyordu Belge:

> "Türkiye'nin seksenli yıllar boyunca belirgin olan bir özelliği toplumdaki genel depolitizasyondu. 12 Eylül darbesi hiçbir önemli direnişle karşılaşmadı. Sonraki uygulamalar, birçoğu tüyler ürpertici ya da akıllara durgunluk verici özellikler taşıdığı halde, gene aynı kayıtsızlıkla karşılandı. (...) Bu süreç 12 Eylül'ün doğrudan ürünü müdür? 12 Eylül darbesinin bunu amaçladığı yeterince açık. Öyleyse, darbe amaçladığını gerçekleştirmiş ve böylelikle kendi açısından başarı kazanmış mıdır? Bizce olayın açıklaması böyle değil. (...) ..darbe ve onun iradesi, toplumda zaten varolan eğilimle buluştuğu için böylesine derin

bir depolitizasyon ortaya çıkmıştır. (...) 1979–1980 yıllarında depolitizasyon *Birikim* açısından artık bir olgu haline gelmişti."

Belge'ye göre, toplumsal muhalefet hareketi, 1977 ortalarından itibaren duraklamaya başlayarak, kendi kabuğuna çekilmeye yönelmiştir. *Birikim*'in depolitizasyonun başlangıcı olarak 1977'yi seçmesinin nedeni, ona göre, o yılın kanlı 1 Mayıs olayıdır. Şöyle devam ediyor Belge: "1 Mayıs 1977, sosyalistlerin kendilerini kitlelerin gözünde 'güvenilmez'leştirdikleri tek olay –ne yazık ki– değildi, ama en önemli olaylardan biriydi."

Bu analiz 70'li yılların şiir ortamından gelen kimi şairlerin 12 Eylül'den sonraki durumları için de geçerlidir. Yukarıda sözü edilen şairlerin şiirlerinde görülen değişiklik hesaba katıldığında, bu depolitizasyona, kendiliğinden depolitizasyon denilebilir. Dönemin şairleri de bunu hissediyorlardı muhtemelen, ama edimleri 12 Eylül darbesinden sonra ortaya çıkmış veya ancak bu dönemde meşruluk kazanabilmişti.

Bu olgusal durum, sonuçları dikkate alındığında iki bakımdan önemlidir. Bunlardan biri, devrimci şair kavramıyla ilgilidir. Bu dönemle birlikte, devrimci şair kavramı, Türk şiiri ortamındaki geçerliliğini yitirmeye başlar.

"Devrimci Şair" Kavramının Sonu

"Devrimci şair" kavramı, Türk şiiri ortamında 70'li yıllarda yaygınlık kazanmış bir kavramdı. 70'li yıllara ait şairlerin kendilerini tanımlamak için dile getirdikleri bir kavramdı devrimci şair kavramı. 60'lı yılların sonu ile 70'li yılların başında ortaya çıkan "devrimci şiir" anlayışıyla da bir ölçüde bağlantılı görülmekle birlikte, kuşkusuz farklı bir bağlamı dile getirmektedir. Devrimci şiir anlayışı, 70'li yılların başında, Ataol Behramoğlu tarafından dile getirilip savunulmuş bir şiir anlayışı. Behramoğlu, devrimci şiiri, hayata devrimci bir yorum getiren şiir, olarak tanımlar. Devrimci şair kavramı açısından bakarsak, Behramoğlu'nun tanımı, politik ve ideolojik bir içeriği dile getirmez. Devrimci şair, şiirinde sosyalist devrim mücadelesini an-

latan ve kişi olarak kendisi de devrimci olan bir şair tipini dile getirir.

Devrimci şair kavramı, bu şair kuşağı tarafından aslında tanımlanmış, içi doldurulmuş bir kavram değildir. 70'li yıllara ait şairlerin kendilerini tanımlamak için sıkça telaffuz ettikleri bu kavram, 20. yüzyıl dikkate alındığında, Türk şiirinin doğasından çok, aslında Latin Amerika şiirine ait bir kavramdır. Dolayısıyla, Türk şiirine, Latin Amerika şiirinden ihraç edilmiştir. Devrimci şair kavramının Türk şiirine ihraç edilmesinde, Latin Amerika'daki devrimci hareketlerin, bizim için daima etkileyici olmuş olmasının rolü göz ardı edilemez.[70] Tartışılmaz olan, kuşkusuz Che Guevara'dır. Kültüründe ve kişisel hayatında serüvenin yeri olmadığı bir toplumun bireyleri olarak dönemin Türk şairleri için, Latin Amerikalı devrimci şairlerin yaşamları gıpta edilesi devrimci bir serüven içermektedir. Jose Marti, bu bakımdan önemli bir şair figürüdür. Ancak, bir durumun ortaya çıktığı yerdeki içeriğiyle, o duruma ilişkin bir kavramın ihraç edildiği yerdeki içeriği aynı türden değildir. Örneğin, Marti'nin şiirinde, bir duygu derinliği söz konusudur. 70'li yılların ikinci yarısında yazılan şiiri hesaba kattığımızda, bu şiirlerin tinsel evreninde konuşan anlatıcı-benin eylemlilik ve devrimci durum içinde olan bir özneden çok, bağlı bunduğu ideolojik ve siyasal fraksiyonun ajitasyonunu yapan bir aktör konumunda olduğu dikkat çekmektedir. Ajitasyon yapmakta olan öznenin içinde bulunduğu ruh durumunun temel özelliği, duygu durumunun, isteme ve arzu halinin devre dışı bırakılmasında ve törensel bir gerginlik ile öfke halinde ortaya çıkmaktadır. Erol Çankaya'dan Ahmet Telli'ye, Veysel Çolak'tan Adnan Yücel'e kadar şiirde söz konu olan ruhsal[71] veya varlıksal durum değil, ama tam tersine devrime vurgu yapan bükülmez iradi tutumdur. Şiirdeki ruh durumu ajitasyon haline indirgenmiştir. İkinci Yeni şiirinin Türk şiirine getirdiği duygu derinliği dikkate alındığında, bu, Türk şiiri için tam bir kriz durumudur. Türk şiirinin 70'lerde krize girdiği yönündeki genel kanının oluşumunda bu özelliğin önemli

70 70'li yılların popüler iki şairinin, Seyyit Nezir ile Yaşar Miraç'ın Şili üzerine yazdıkları birer kitapları vardır: *Şili Duyarlılığı* ve *Şili ile Söyleşi*.

71 70'li ve 80'li yılların şiirinde, ruh kelimesi yoktur. Ruh kelimesi, sanki yasaklanmış bir kelimedir ve Türk şiirine ancak yoğun olarak 90'h yıllarda girecektir.

bir rolü olsa gerek. Sadece şiirin şiir olması bakımından değerlerini yitirmesi anlamında bir kriz değildir bu; aynı zamanda, şairin hissiyatını, olup biten karşısında yaşadığı metafizik gerilimi yitirmiş olması bakımından da tam anlamıyla bir krizdir. 12 Eylül'le birlikte bu gerilim ile "kriz" sona erer ve sanki şiir kendi doğasına yeniden kavuşur. Buna, şiirin depolitizasyonu da denilebilir. Ama, şiirin sağlığı bakımından, olumlu bir depolitizasyondur bu. Devrimci şair kavramının, 12 Eylül'le birlikte yaygınlığını yitirmesinin nedeni de, bu kavramın, Türk şiirinin 70'li yıllardaki doğasından çıkmamış olmasında aramak gerekir. Kendi doğasından çıkmış olsaydı, 12 Eylül askeri darbesinden sonra da devam ettirilebilirdi. En azından, 12 Eylül'ü ve 12 Eylül'ün insana yaptıklarını anlatacak bir dil bulabilirdi. Türk şairleri 12 Eylül'ü anlatacak bir dil bulamamıştır. Denemeler yok değildir. Ancak askeri darbenin yaptıklarının konu edinildiği şiirlerde, konu olarak, Türkiye'deki askeri darbenin yaptıkları değil, Latin Amerika'daki askeri rejimlerde yaşanılan olaylar kullanılmıştır.[72] Oysa askeri darbenin Türkiye'deki doğasıyla Latin Amerika'daki doğası aynı türden değildir. Bu farklılığı göstermesi bakımından, Latin Amerika'daki askeri darbelerle ilgili filmler (örneğin *Kayıp*, *Ruhlar Evi*, *Machuca*) ile Türkiye'deki askeri darbelerle ilgili filmlerin, örneğin Yılmaz Güney'in *Yol* filmini karşılaştırmalı bir okuması, bu konuda bir fikir verir bize. Bu filmler göstermektedir ki, askeri darbeyi uygulayan asker edimleri ile duygu durumları, orada ve burada birbirinden farklı. Latin Amerikalı askerler daha acımasız ve vicdan öğesinden yoksun edimlere sa-

72 Ataol Behramoğlu ile Behçet Aysan'ın şiirlerinde görebiliriz bunu. Behramoğlu'nun 1982'de Maltepe Askeri Cezaevi'nde yazdığı, "Desapericidos" adlı şiiri fikir verici niteliktedir. "Senyör Videla... Ta... ta...ta...ta..."/ Güpegündüz ya da karanlıkta.../ Bir sokak, bir çocuk, bir afiş.../ "Kurşunlarla delik deşik edilmiş..." // Kimliksiz cesetler, bir çukurda bulunan.../ "Rejime karşı olduğundan kuşkulanılan..." Behçet Aysan'ın *Eylül* adlı kitabındaki askeri darbeyle ilgili olan "Beyaz Başörtülü Kadınlar" adlı şiiri de aynı türdendir. Şu parça fikir verici nitelikte: "karşı balkondaki komşu kadın telaşla / içeri girdi ve ışıklar silindi // hiçbir şey anlamadı jose antonio / güz yaklaşıyordu hüzün ve sınavlar / bahçe kapısını yavaşça araladı, sabah / suladığı sardunyaya baktı (...) ne çok ışık hepsi yandı / ağaçları arasında otomobil farları // jose antonio şaşırdı / silahlar üzerine doğrulmuşlardı." Kübalı yazar Cabrera Infante'nin *Tropiklerde Şafak Görünümü* adlı romanında çok daha acımasız olanını gösterdiği bir dünyadır bu...

hip. *Yol* filminde, filmin kahramanlarından Seyit, cezaevinden, bayram izni için Konya'ya gider. Ancak eşi, Hakkâri'ye gitmiş olduğu için, Seyit de Hakkâri'ye gitmek için trene biner. Trende kimlik denetimi yapılan bir sahnede, Seyyit ile sorumlu subayın yüz yüze geldiği bir an vardır. Subay, Seyyit'e "izin alanının dışına" çıkmasının suç olduğunu söyler. Seyit de kendi durumunu anlatır; subay anlar. Her iki tarafın da yaşadığı bir çaresizlik anıdır bu ve subay 'sorun' çıkarmaz. Latin Amerika'daki askeri darbelerle ilgili filmlerde böyle bir subay tipi yoktur. Bu örnek üzerinde şu nedenle duruyorum: 12 Eylül'ün insana ne yaptığını anlatacak bir dil, ancak söz konusu edilen insanın varlık durumunu ideolojik olarak değil ama içsel olarak ruhani bir tarzda hissetmekle olanaklıydı.

İkinci duruma gelince...

"Büyük Şair" Döneminin Sonu

Bu ikinci olgu, Türk şiirinde bir momenti göstermektedir. Bu moment, Türk şiirinde bir şair tipinin, büyük şair idealinin bittiğini gösteren bir momenttir. En güçlü ve tutarlı örneğini Nâzım Hikmet'te bulan bir şairlik idealidir bu. Mehmet Akif Ersoy'a, Tevfik Fikret'e de geri götürülebilir olan bu şair tipinin ilk özelliklerini Namık Kemal'de de bulmak olanaklıdır. İnsanlığın (veya kendi toplumunun) kurtuluşu için bir "hakikate" bağlanan ve bu bağlanmayı ahlaki bir itikat olarak yaşayan ve itikat ettiği değerleri savunmadaki tutarlılığı bir erdem olarak benimseyen bir şair idealidir bu. Onu kendine örnek alan şairler için de bir idealdir bu şair. İnandığı değerler uğruna, sadece iktidar alanının dışında durmayı tercih etmekle kalmamış, aynı zamanda bir başka ülkeye sürgüne gitmek durumunda kalmayı da seçmiş bir şair tipidir. Bu şairlerin, "büyük" nitelemesiyle anılmalarının bir nedeni de, onların bağlandıkları tarihsel ve ideolojik bağlamdı kuşkusuz. Nitekim bugün bu şairlerden herhangi birine yapılan bir eleştiri karşısında, söz konusu şair, içinde yer aldığı tarihsel ve ideolojik bağlam içinden savunulmaktadır.

12 Eylül askeri darbesi, tarihin tarihten çıkarılması diye de tanımlanabilir.[73] Bu tarihle birlikte, solcu şairlerin tarihsel bağlamla olan bağları kopmuştur. Postmodernistlerin "öznenin ölümü" diye popüler bir yargıları var. Türk şairinin 80'den sonraki konumu hesaba katıldığında, söz konusu olan, öznenin ölümü değil, öznenin tarihle olan ünsiyet bağlarının koparılması ve geçersizleştirilmeye çalışılmasıdır. Şair özne, 80'den önce tarihsel bağlam içindeydi; 80'den sonra ise, sadece kendi pragmatist bağlamı içinde kalacaktır. İleri sürdüğüm, 12 Eylül'ün, "büyük şair" idealine son veren bir neden olduğu değil, bu şair döneminin bittiğini açığa çıkaran vesile neden olduğu. Dönemin hiçbir şairi, 12 Eylül sürecinden "büyük şair" olarak çıkamamıştır.[74] 12 Eylül'den başarıyla çıkan sadece Yılmaz Güney'di. Ama, tabii ki o da şair değildi.

12 Eylül'le birlikte şiirini değiştirmeyen şairler de vardı elbette. Can Yücel, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ahmet Oktay, Ataol Behramoğlu, Egemen Berköz, Mehmet Taner, Ebubekir Eroğlu, Abdülkadir Budak... Ama dikkat edilirse, bu şairlerin çoğunluğu, bu yazının konu nesnesine ait problemin içinde yer almıyorlar. Belki Can Yücel ile Ataol Behramoğlu... Zaten, 12 Eylül askeri darbesine karşı, aleni olarak direnen tek şair de, Can Yücel'dir.

73 Can Yücel'in, "ikinci *Birikim*"in birinci sayısında yer alan kısa yazısında şöyle bir ifadesi vardır: "Bazı adamlar zannettiler ki Kemal Tarih'den başka tarih yoktur." (*Birikim*, Mayıs 1989) Can Yücel, 12 Eylül'ün ne yaptığını görmüştü, bu söz de ona karşı ileri sürülüyordu.

74 Son yıllarda iki şairin, Attilâ İlhan ile İsmet Özel'in ulusalcılık ve Üçüncü Dünyacı'lık üzerinden ülke sorunlarıyla ilgilenmelerinin arka planında, sözünü ettiğim bu "büyük şairlik ideali"nin yer aldığı ileri sürülebilir. Her iki şair bugünkü enerjilerinin benzerini 12 Eylül askeri darbesine, bu darbenin ortamına ve etkilerine karşı da gösterebilseler idi, belki böyle bir olasılıktan söz edilebilirdi. Oysa tam tersi bir tutum içinde olmuşlardır. Örneğin, Attilâ İlhan, o dönemde, TRT'de yayınlanan polisiye bir dizinin senaryosunu yazmıştır. Bugünün koşullarından hareketle bakıldığında bu olağan görülebilir. Ama o dönem için olağan olmayan şudur: Türk polisinin, "işkence meselesinden" dolayı en çok eleştirildiği bir dönemde, Attilâ İlhan, polisi öven, neredeyse temize çeken, dahası hayranlık uyandıran bir senaryo yazmış olmasıdır. 1980'den sonra devletle ilişkisi iyi olmuş bir şairdi Attilâ İlhan.

Buraya kadar üzerinde durduğum problem nesnesinin, aslında sadece 1980'e ve hemen ertesine kadar olan süreçte olup biteni kapsadığı sanırım dikkat çekmiştir. 12 Eylül'ün, yukarıda tartıştığım bağlam dışında, Türk şiirine 80'li yıllarda bir etkisinin olmadığı görülüyor. 1980'nin son aylarında yayınlanmaya başlayan *Yazko Edebiyat* dergisinin rolü büyüktür. *Yazko Edebiyat*'ın temel işlevi, Türk şiir ortamının dağılmasını önlemek olmuştur. Bunda, derginin editörlüğünü yapan Memet Fuat'ın rolü, kuşkusuz, göz ardı edilemez.

Türk şiiri ortamında, 12 Eylül etkisi, 12 Eylül askeri darbesinin etkisi değil de, 12 Eylül fenomeninin etkisi, 80'li yıllarda değil, 90'lı yıllarla birlikte ortaya çıkmaya başlayacaktır. Genel kanı, 12 Eylül'ün, 12 Eylül askeri darbesi ile yönetiminden ibaret olmadığı ve asıl "meyvesini" de on yıl sonra vermeye başladığı yönündedir. Bu betimsel yargı, Türk şiir ortamı için de geçerli. Nitekim 90lı yıllarda, Türk şiir ortamını kontrolünü eline geçiren ve kendine yaygın olarak "80'li yılların şairleri"[75] biçiminde adlandıran şairlerle birlikte, solun başarıları ve değerleri, Türk şiiri ortamından çekilmeye başlayacaktır.

Dönüşümün başlangıcı olarak, 90'larm ilk yılları ele alınabilir. Bu yıllarda, Türk şiirinin önemli şairleri sanki yazgısal bir sırayla vefat ederler: Turgut Uyar (1985), Edip Cansever (1986), Oktay Rifat (1988), Cemal Süreya (1990), Ahmed Arif (1991), Rıfat Ilgaz (1993), Sabahattin Kudret Aksal (1993). 12 Eylül'ün, 80'li yıllarda, Türk şiiri üzerinde doğrudan bir etkisi yoksa, bunda, Türk şiiri ortamını kontrol eden bu şairlerin belirleyici bir rolü ve işlevinin olmuş olmasındandır. Bu şairler içinde, kendi şiirinin yanında Türk şiirine verdiği emek bakımından, Cemal Süreya'nın ayrı bir yeri vardır. Cemal Süreya'nın şairlik kariyerini, 50'li yıllardan beri "günümüz şiiri" denilen şiiri takip etmek üzerinden yapmış olduğunu ileri sürmek sanırım bir abartı

75 Bu şairler aslında, 70'li yılların şairleriyle, yaşdaşlık bakımından aynı kuşaktandırlar. 70'li yılları şairleri de, 80'li yılların şairleri de 50'li yıllarda doğmuş kişilerden oluşur. Bugünkü şiir ortamındaki ilişkilerine bakıldığında, aralarında poetik bir anlaşmazlığın kalmadığı veya aslında zaten hiç olmadığı da görülmektedir.

değildir. Bu bakımdan, "günümüz şiiri" denilen şiiri bir arada toparlayan, bu arada "düşmanlıklar" edinmeyen bir şairdi Cemal Süreya. Cemal Süreya sosyalist bir insandı. Demokrat kişiliğinin oluşumunda bunun belirleyici bir rolü vardı kuşkusuz. Bu iki ayırıcı özelliğin, Türk şiiri ortamına 'efsanevi' bir katkısının olduğu, onunla anıları olanların anlatmakla bitiremedikleri bir edadır. Kendi şiirini takip ve taklit edenleri değil, farklı şiir yazan gençleri de koruyan bir şair çünkü Cemal Süreya. "Adalet terazisine" itiraz olmamıştır. Dolayısıyla Cemal Süreya'nın kaybı, bu adalet terazisinin kaybı anlamına geliyordu. Bu bakımdan, Türk şiirinin 90'lı yıllarına, Cemal Süreya sonrası dönem denilebilir. Bu dönemde, onun yerine temellük edenlerin, net söylemek gerekirse, ne "günümüz şiirinin" gelişmesine emek vermek, ne de 'adalet terazisini' korumak gibi bir kaygıları söz konusudur. Bir ara Hilmi Yavuz böyle bir işlevi üstlenir gibi olmuş olsa da kendi şiirine ve şiir anlayışına bağlılığı bu "görev"de başarılı olmasını engelleyecektir. Nihayetinde bu girişim bir müddet sonra, sadece kendi şiirini takip edenleri, Türk şiiri ortamında "Hilmi Yavuz'un müritleri" diye anılan genç şairleri "korumaya" dönüşecektir. Birleştirici ve adalet terazisine sahip usta bir şairin olmayışı veya bu işlevi yerine getiren bir şairin olmayışı, 90'lı yılların ortasından sonra, Türk şiiri ortamında bir "cemaatleşme" fenomenine yol açacaktır.[76] Bu artık, Orhan Koçak'ın, "günümüz şiirinde farklı şiir blokları söz konusu" diye tanımladığı bir dönemdir. 90'lı yılları sonuna doğru bu farklı blokların kendiliğinden bir tarzda cemaatleştikleri gözlenir.[77] Bu dönemle birlikte, Türk şiiri ortamında görülen temel çelişkilerden biri, gerek edimleriyle, gerekse şiir beğenisiyle farklı sesleri/şairleri kendi etrafında toparlayan bir ismin/şairin olmamasıyla birlikte,

76 Daha ayrıntılı bir okuma için bakınız: "Cemaat Kaygısı", Yücel Kayıran, *Ludingirra*, Sayı 9, 1999 İstanbul

77 12 Eylül askeri darbesi açısından bakıldığında, bunların en ilginç olanının, 'asker şairler'den oluşan bir cemaatin de olmasıdır. Birbirlerinin şiiri üzerine yazmakta, içlerinden birine bir eleştiri getirildiğinde, 'hepimiz birimiz için' ruh haline girmektedirler. 'Asker şairler' ifadesini tırnak içine aldım, çünkü bu şairlerin bazıları asıl isimleriyle değil, takma isimle şiirlerini yayımlamaktadırlar. Bu yazının konu nesnesi bakımından, neden takma isimle yazdıkları sorulabilir. Bugün Türk Silahlı Kuvvetleri şiire karşı mıdır? Söz konusu şairler, TSK'yı rencide edecek bir şiir yazdıkları kanısında mıdırlar? Yoksa 12 Eylül askeri darbesinin yükü mü ağır gelmektedir?

farklı ve muhalif bir sesin/şairin de istenmemesi arasında ortaya çıkacaktır. Bu çelişki bize iki durumu göstermekte.. Türk şiiri ortamında, "büyük şair" olarak anılmak, artık, tutarlı bir tarzda kendini bir hakikate/davaya bağlamış, kendi kişisel yaşamını ve şiirinin tinsel evrenini bu hakikate göre tutarlı bir tarzda kurmuş şair olarak anılmak değil, değişik grupların bütünü tarafından kabul edilmiş şair olarak anılmak anlamına gelmektedir. Bu da bir başka durumun ortaya çıkmasına yol açmaktadır: Eleştirinin veya eleştirel düşüncenin ahlaklılık, adalet ve eşitlik talebini dile getiren akla dayalı bir tavır değil de, duygusal, yani kıskançlıkla ıralanan bir ruh hali olduğu düşüncesinin yaygınlaştırılmasına, dolayısıyla karşı çıkış ve almaşıkların irdelenmesi yerine eleştiriyi yapan kişiyi Türk şiiri ortamından tecrit etme yönteminin gelişmesine... Bu ise, bir dogmatik tutumun Türk şiir ortamında açığa çıkması demektir.[78]

Türk Şiirinde Sağcılaşma Eğilimi

12 Eylül'le bağlantı kurulacak temel özelliklerden biri de, Türk şiirindeki sağcılaşma eğilimidir. Bununla kastettiğim bazı şairlerin –örneğin Lale Müldür, Hilmi Yavuz– soldan sağa/İslamcılığa ve oranın olanaklarına bir tür "misafir" olmaları durumu değil. Sağcılaşma eğilimi derken kastettiğim, Türk iç siyasetinin aktörleri tarafından sınırları belirlenmiş ve İslamcılık, Milliyetçilik, Muhafazakârlık diye adlandırılan eğilimler de değil. Bu eğilimlerin genç aktörleri de değişik kimliklerle Türk şiiri ortamında kendilerine bir yer açma çabası içindeler. Ama, benim burada durmak istediğim, kendisini solcu olarak tanımlayan veya "solcu düzlemde" yer alan şairlerin, solun başarılarının, değerlerinin ve kavramlarının tam karşısında yer alan kavram ve edimlerin Türk şiiri ortamında yaygınlaşması durumudur. Şairlerin "usta-çırak ilişkisi" içinden yetişmeleri ve kendilerinden büyüklere "abi" demeleri gerektiği gibi hiyerarşik düşünme tarzının Türk şiir ortamında yaygınlaştırılmaya çalışılması bunlardan biridir. Kendi gelişimi içinde herkes bü-

78 Türk şiir ortamındaki dogmatik tutumun irdelendiği bir yazı için bakınız: "Dogmatik Tutum", Yücel Kayıran, *Ludingirra*, Sayı 10–11, 1999 İstanbul

yüklerinden bir şey öğrenir, dolayısıyla bu ilişki içinde büyüğüne "abi" diyebilir. Bu ayrı bir mesele ve özel hayat... Ama burada sorun olan, 80'li yılların şairlerinin bunu Türk şiirinin dergi sayfalarında yazarak kamusal alanda yaygınlaştırmaya çalışmış olmalarıdır.[79] Buna, Nurdan Gürbilek'in, "özel hayatın kamusallaştırılması' dediği şeyin Türk şiiri ortamında görülen biçimi de denilebilir. Söz konusu şairlerin, "reklamcı" olmaları, yani Türkiye'nin büyük reklam şirketlerinde çalışıyor olmaları hesaba katıldığında, bu şairlerin kontrolünde bulunan Türk şiiri ortamındaki bu sağcılaşmanın "doğal" olduğu da ileri sürülebilir. Çünkü Karl Marx'ın *Felsefenin Sefaleti*'ndeki şu ünlü ifadesiyle söylersek; "toplumsal ilişkilerini maddi üretkenliklerine uygun olarak kuran aynı insanlar, toplumsal ilişkilerine uygun olarak da, ilkeler, düşünceler ve kategoriler üretirler." Ve buna uygun imgeler..

12 Eylül dönemi, sadece Türk şiiri ortamındaki üretim ilişkilerini değil, aynı zamanda Türk şiirinin kazanımlarını ve başarılarını da yıpratıp dönüştüren süreçler yaratmıştır. Sözünü ettiğim dönemde, Türk şiiri ortamında yaygın olarak yazılan şiirlerde ortaya çıkan özellikleri, iki grupta toplamak mümkün.

"Çağdaş Şiirin" Geri Çekilişi

Bunlardan biri, şaireneliğin "gelişmesi"nde ortaya çıkmaktadır. "Gelişme" kelimesi tırnak içinde, çünkü bu gelişmeyle birlikte, şiirin, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin başarıları bakımından yarım asır geriye gitmesi söz konusudur. Bu durum, şiirin, bırakın İkinci Yeni şiirini, Birinci Yeni'nin gerçekleştirdiği başarıların gerisine düşmekte olduğunu gösterir bize. Orhan Veli'nin şaireneliğe karşı verdiği mücadele, sanırım kişisel ve dönemsel değildi, Türk şiiri adına gerçekleştirilmiş bir başarıydı. Öyle değil miydi? İkinci bir özellik ise, bu şiirin, yani şairanelik üreten bu şiirin zemin edindiği temel "duygu durumu"nda ortaya çıkmaktadır. Bu duygu durumunun, bir neşelilik, haz halinde

79 Ayrıntılı bir inceleme için bakınız: "Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Deneme", Yücel Kayıran, *Ludingirra*, Sayı 6, 1998 İstanbul

olmaklık hali olduğu söylenebilir. Bu neşe içinde veya haz halinde olmaklık da, ruh halinin bu duruma indirgenmiş hali olarak ortaya çıkmakta. Çünkü ruh hali durağan ve sabit değildir, sarkaç halindedir, dolayısıyla karşıt duygulanımlar arasında gidip gelir. Söz konusu şiirlere bakıldığında, Türkiye toplumu, sanki dünyanın en mutlu toplumu olarak görülmektedir.[80] Bu yargıyı, 70'li yıllar şiirinin toplumculuğuna veya toplumcu gerçekçiliğine atıfta bulunmak amacıyla değil, şiirin hislilikle, ruh durumuyla ilgili bir şey olduğunu hesaba kattığım için söylüyorum. Ama, şaireneliğe dönüş, veya şaireneliğin yeniden dönüşü, aslında rastlantısal değildir ve "çağdaş şiirin" geri çekilişiyle irtibatlıdır. Eleştirel olmakla ıralanan çağdaş şiir, geri çekilmektedir. Bu dönemde yazılan şiir, bu geri çekilişin haritasını oluşturmaktadır. Jean-Paul Sartre, çağdaş şiirin, her ilişkide kazanma halinin, sürekli başarılı olmanın değil, yitirme, kaybetme ve başarısız olma halinin şiiri olduğunu söylemişti. Ama bu noktada da, 1989'da reel sosyalizmin çöküşüyle birlikte, Sartre'ın sözünü ettiği çağdaşlığın da bittiği söylenebilir. Şaireneliğin geri dönüşü, bu durumla bağlantılıdır benim kanımca.

İkincisi ise:

Ve "Mazinin Şairi"

12 Eylül'ün Türk şiiri üzerindeki etkilerinden biri de, şiirin, söylemsel takip şiirine dönüştürülmesinde, yani şiirin bir başka şiir metnine, geçmişte olana bakılarak yazılan bir şey haline getirilmesinde ortaya çıkmaktadır. Kimi şairlerin geçmişte yazılan şiir üzerinden şiir yazmaları veya şiirlerini geçmişte yazılan şiir üzerine kurmaları yeni bir durum değil. Bu türden eğilimler, şiir tarihi boyunca olagelmektedir. Geçmişte de, asıl ve hakiki şiirin ölçüsünün ne olduğu bakımından tartışma konusu olmuştur bu durum. İranlı şiir düşünürü Nasrullah Pürcevâdî, *Can Esintisi* adlı kitabında, Ferideddin-i Attâr'ın kendi dönemindeki şairleri ikiye ayırdığına değinir. Attâr'ın dile getirdiği ayrım, bir tür

80 Haydar Ergülen'in son dönemde yazdığı şiirleri, sözünü ettiğim bu şaireneliğe örnek verilebilir.

şairlik kıskançlığı değil, bir şiir anlayışı, bir poetik tutumdur. Attâr'a göre şairler, "hal adamı" ve "mazinin şairi" olmak üzere ikiye ayrılır. Attâr'ın hal adamı dediği şair tipinin şiiri, "kalbi düşünme sonucunda elde edilen hal ve vecdlerin dile getirilişidir." "Hâl adamı olan şair vaktin oğludur. Onun şiiri de vakit göğünden onun gönlüne inen haldir." Fakat "mazinin şairi"nin şiiri hâlin dile getirilişi değildir. Bilakis başkalarının söylediklerinin tekrarıdır." Yani "mazinin şairi", geçmişte yaşayan şairler değil, başkalarının sözlerini taklit ve tekrar eden şairlerdir. Vaktin oğlu olan şair eleştirel bir ruha sahip iken, "mazinin şairi" eleştirel ruhtan yoksundur. Attâr'ın poetikası göstermektedir ki, bir şairin, başka bir şairin şiiri üzerinden şiir yazması hiçbir dönemde özgün bir yaratıcılık belirtisi olarak kabul edilmemiştir. Oysa, bu eğilim, bu dönemin Türk şiiri ortamında bir başarı, bir erdem söylemi içinden özgün bir poetika, yeni bir şiir yolu olarak sunulmaktadır. Bu savunma, yaygın olarak bilindiği gibi Hilmi Yavuz ile Türk şiiri ortamında "Hilmi Yavuz'un müritleri" olarak anılan şairler tarafından dile getirilmekte. Attâr'ın yaptığı ayrıma göre, denilebilir ki, bu şairler "vaktin şairi" değil, ancak ve ancak "mazinin şairi"dirler. "Mazinin şairi" türünden olan bu şairler, örneğin "nar" adında bir şiir yazacaksa kalbindeki duyuş ve düşünüşlerden çok, daha önce "nar" adında yazılan şiirleri okuyarak, o şiirlerdeki duyuş ve düşünüşleri terennüm ederek, yani onları söylemsel olarak takip ederek şiir yazmaktadırlar. Bu yazının konu nesnesi bakımından daha önemli olan ise, bu şairlerin şiirlerinin eleştirel ruhtan yoksun oluşudur.

*

Yukarıda irdelediğim bütün bu sürece rağmen, 12 Eylül'ün Türk şiiri üzerindeki etkisinin baki olduğu da söylenemez. Kentin kenar mahallelerinde ortaya çıkan itiraz sesleri, özellikle 90'ların son yıllarında *Ludingirra* dergisinde duyulmaya başlanmıştı. Bugün de devam etmektedir.

Birikim, Sayı: 198, Ekim 2005

Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme

Türk şiir ortamında, ilk girişimleri birkaç yıl öncesine kadar geri götürülebilecek olan yeni bir yapılanmanın, 1998 ortalarına doğru ivmesinin arttığı görülmektedir. *Adam Sanat* dergisinin Kasım-1994 sayısında yayımlanan, içinde Turgay Fişekçi, Enis Batur, Roni Margulies, Mehmet Yaşın'ın yer aldığı, "80 Sonrası Şiirimizde Yenilikçilik" başlıklı tartışma, bugün ivmesi artan bu yeni yapılanmaya yol açan nedenlerin başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

Bu yapılanmanın temel özellikleri nelerdir, hangi niyet ve amaçlarla ıralanmaktadır? Nasıl bir dil, nasıl bir biçem, nasıl bir yaklaşım tarzı içermektedir, bu yapılanmaya ilişkin kaleme alınmış düzyazılar? Niyeti ve biçemi dikkate alındığında bu yazıların Türk şiirine yazınsal katkısı ne olabilir? Daha önemlisi, bu yazıların biçemi ve niyeti ile, bu yazıları yazan kişilerin toplumsal hayattaki konumları arasında bir ilişki söz konusu mudur, söz konusu ise, bu ilişkinin anlamı nedir? Kökeni ve kaynakları açısından bakıldığında, bu yazıların biçemi ve bu yapılanmanın niyeti nasıl tanımlanabilir?

Bu sorular ve yanıtlarının ne olduğu sorunu, bu yazının temel kaygısını oluşturmaktadır.

Burada sözü edilen yapılanma, şiir anlayışlarında ortaya çıkan bir farklılaşmanın sonucu biçimindeki bir gruplaşma değil; son yirmi yıl çerçevesinde gerçekliği bulunan yazınsal ilişkilerin dikey olarak kurulması anlamında bir yapılanmadır. Türk şiiri-

nin değişik dönemlerinde de, bu tür yapılanmalardan belki söz edilebilir. Ancak bu süreçte olmakta olanın daha öncekilerden farkı, bu yapılanmanın düzyazı ile kamusal alanda (dergilerde) oluşturulmaya çalışılmasındadır. Yani, ivmesi 98'in ortalarına doğru artan bu tür düzyazının konu nesnesi şiir ve söz konusu şiirin neliği değil; şairlerin konumlarının farklılaştırılması ve şairler arasındaki ilişkilere ilişkin yeni normların oluşturulmaya çalışılmasıdır.

Aşağıda ayrıntılı bir tarzda irdelenecek olan bu düzyazıların bir özelliği, yazınsal ve eleştirel çözümlemeden çok, popüler kültür ürünleri niteliğine sahip olmasında görülmektedir. Yani, yazınsal ilişkilere yönelik yeni bir yapılanmayı hedefleyen bu yazılarla birlikte, Türk şiirindeki düzyazının söyleminde ve kalitesinde de düşük bir değer ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Türk şiirinde, şiiri kendisine konu nesnesi edinen düzyazının konumu, eleştirel, düşünsel ve yazınsal düzlemden popüler alana doğru kayma eğimine girdiği gözlenmektedir.[81]

81 Yalçın Sadak, "'Opera Odağında' Suları Bulandırmak" (*Ludingirra*, Bahar '98, sayı- 5, s. 157-164) adlı yazısında, 1980'lerden sonra, eleştiri kurumlarında çarpıcı değişimlerin yaşandığını, ancak bu değişimin olumlu bir anlam içermediğini, yani olumsuz bir değişim yaşandığını; çünkü '80'li yıllardan sonra eleştirinin gittikçe gerileyerek yerini promosyona bıraktığını, bu bağlamda yazın dergilerinin hızla magazinleştiğini, karşılıklı paslaşmalar ile varlığını gizli bir dayanışmadan alan paylendirme özelliği taşıyan yazılarla dolduğunu; bunların en bayağı olanının ise, köşe dönücülük mantığı ile yazılan, ama kendine ciddi bir görünüm biçen yazılar/kişiler olduğunu; çünkü inceleme ya da çözümleme olarak adlandırılsa da, bu yazıların çözümlediği şiire hangi ölçüyle yaklaştığını içermediğini, dolayısıyla bu tür yazıların ürpertici örneğinin Ahmet Oktay ve onun *İsrafil'in Sura* adlı kitabı olduğunu ileri sürmektedir. Yalçın Sadak, daha sonra *İsrafil'in Sura*'nu ve Enis Batur'ın *Opera*'sını eleştiriyor.

Sadak'ın yazısı "köşeleri" olup da şimdiye kadar yazma cesaretini gösteremeyen bazılarının "yüreklerine su serpen" heyecan verici bir yazı; yer yer bulanık ifadeler içerse de. Sanırım, bu yazısından dolayı birçok kişiden, tebrik, yani "yüreğime su serptin" telefonu, kartı, duası almıştır. Yalçın Sadak'ın yazısında, bu dipnotun yazısı bağlamında beni ilgilendiren, yukarıda özetlediğim kısım olduğunu belirtmeliyim. Bu kısımdaki bazı yargıları netleştirmek/ düzeltmek gerekir:

a-"80'lerden sonra" ifadesinin, örneklemi bakımından net olduğu kanaatinde değilim. Çünkü, şiiri konu edinen yazıların eleştirel ve düşünsel düzlemden uzaklaşarak magazinleşmesi ve bunun yaygınlaşması örneklem bakımından 90'lı yıllara denk gelir.

b-Bununla birlikte, bu tür yazılar, başlangıç itibarıyla, 90'lı yılların şairlerinden çok, 70'li ve 80'li yıllarda ortaya çıkan şairler tarafından yazılmakta ve yaygınlaştırılmaktadır. ⟶

Eleştirel, düşünsel ve yazınsal bir kaygı içermeyen bu yaklaşım tarzını magazinel yaklaşım diye adlandırıyorum. Bu yaklaşım tarzı, gerek dil, gerek niyet ve gerek bakış açısı bakımından magazinel bir özellik içerir. Dolayısıyla, bugün, şiiri konu edinen düzyazının ilerleyişi, şiire eleştirel düşünsel yazınsal bir tarzla yaklaşan düzyazı ile, şiiri popülarize eden magazinel düzyazı arasındaki mücadeleyle olanaklılık kazanmaktadır.

Magazinel yaklaşımın özelliklerini tanımlamadan önce, eleştirel yaklaşımın genel özelliklerine kabaca değinmek gerekir.

Eleştirel yaklaşım, anlama, yorumlama ve açıklama tarzlarıyla söz konusu şiirin, geçmiş-şimdi-gelecek düzlemindeki neliğini irdeler. Bu yaklaşım, ne bugün yazılan şiiri "dün" yazılan şiir karşısında, ne de dün yazılan şiiri "bugün" yazılan şiir karşısında değersizleştirmek gibi bir niyeti içerir. "Eleştiri ruhu, ayrımlar yapar ve ayrım yapmak modernizmin bir işaretidir."[82] Dolayısıyla, bugün yazılmış herhangi bir "şiirin" gerek kendi zamanında, gerekse geçmiş zamanda yazılmış herhangi bir şiirden farkını göstermek, eleştirel yaklaşımın temel işlevlerinden biridir. Yani eleştirel yaklaşımın malzemesi, konu nesnesi edindiği şiirin kendisinde, diğer şiirlerden farklı olarak mevcut olan poetik ve yaşamsal niteliklerdir.

c-Magazinleşmeyen dergiler de vardır: *Sombahar. Edebiyat Eleştiri* (İzmir), *Adam Sanat, Promete, Edebiyat Dostları, Şiir Atı. Edebiyat ve Eleştiri* (Ankara)

d-Şiir eleştirisinin magazinleşmesine ve bunun da köşe dönücülük mantığı ve çıkarıyla yapıldığı iddiasına örnek olarak Ahmet Oktay'ın ima edilmesi (Sadak doğrudan ifade etmiyor bunu, ama ima ediyor) olgusal açıdan yanlıştır. Çünkü, *Bir Yazının Arayışları* (1981), *Yazın, İletişim, İdeoloji* (1982), *Yazılanla Okunan* (1983), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (1986) *Karanfil ve Pranga* (1990), *Kabul ve Red* (1992), *Şair ile Kurtarıcı* (1992), *Sanat ve Siyaset* (1993) adlı yapıtlarındaki şiir eleştirileriyle, Ahmet Oktay değil son on sekiz yılın, bu yüzyıldaki Türk şiir eleştirisinin önemli isimlerinden biridir. Burada ileri sürülen, Ahmet Oktay'ın şiir eleştirilerindeki eleştiri anlayışının eleştirilmezliği değil; Ahmet Oktay'ın şiire yaklaşım tarzının magazinel bir nitelik taşıdığı ve bu yazıların çıkarcı, köşe dönücülük mantığı ile yazıldığı iddiasının, yukarıda adlarını saydığım yapıtların niteliklerle çelişiğidir.

82 Umberto Eco, "Ur-Faşizm ya da Edebi Faşizm", Çev. Osman Deniztekin, *Varlık* dergisi, Ekim-1995. s. 6.

Magazinel Yaklaşım

Magazinel yaklaşımın temel özelliği ise, konu edindiği nesneyi, geçmiş-şimdi-gelecek bağlantısında konumlandırmaktan çok, onu, geçmiş ve gelecek boyutlarından arındırılmış bir bugün içinde ele almasında görülür. Çünkü magazinin iletişimsel açıdan hedef alanı, geçmiş ve gelecek değil, bugündür. Ancak, bu yargı, magazinel yaklaşımın geçmişe atıfta bulunmadığı, oradan örneklemeler yapmadığı anlamında yorumlanmamalıdır. Magazinel yaklaşım da, geçmişe değinir; oradan bol bol örneklemeler yapar. Ancak, magazinel yaklaşımın geçmişe bakışı, tarihselliği içeren, dolayısıyla tarih bilinciyle bir bakış değil; geçmişin bir örnekler deposu olarak görüldüğü bir bakış tarzıdır. Geçmiş, magazinel yaklaşımın mahzenidir. Magazin (Arapça: mahazin) kelimesi ile mahzen kelimesinin aynı etimolojiye ait olması bir rastlantı değildir.[83] Bilindiği gibi mahzen, çeşitli eşyaların, gerektiğinde kullanılmak üzere saklandığı yerdir. Ancak bu eşyalar, orada birbirleriyle nedensellik ilişkileri bakımından bağlantısızdırlar. Bir elektrik kablosu ile bir sandalyenin yan yana yer alması gibi. Ancak tarihsel bir kategori olarak geçmişte aynı zamanda olup biten olaylar kendi aralarında bir nedensellik bağıntısı içindedirler. İşte magazinel yaklaşım geçmişe, oradaki olup bitenlere, kendi aralarındaki bu bağıntıdan soyutlayarak bakar. Bununla birlikte bu bakış işlevsiz ve niyetsiz değildir. Geçmişin bu tarzla örneklenmesi, bugünün yüceltilmesi ve geçmişin bugünden farklı olmadığının gösterilmesi işlevini görür."[84]

Magazinel yaklaşımın bir diğer özelliği ise siyasal, toplumsal, kültürel, tarihsel ve yazınsal nitelikli birbirinden farklı alanlara ait olayları, birbirine göre farklı değerleri eşitlemesinde görülür.[85] Böylece birbirinden farklı değerler ve bu değerleri içeren olaylar yüzeyselleştirilerek değersiz hale getirilir.

Bu iki işlevin işleyişi, magazinel yaklaşımın diğer özelliklerini

83 Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe* içinde; "Magazin", s. 427, Alan Yayıncılık, Mart-1983, İst.

84 Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, s. 176, Metis Yayınları, Ekim-1986, İst.

85 Yücel Kayıran, "Ahmet Oktay'ın Medya ve Hedonizm'i," *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 313.

ortaya çıkarır. Bu özelliklerinden biri, Murat Belge'nin tanımlamasıyla "evcilleştirmektir."[86] Magazinel yaklaşım, "uzak ve erişilmez görüneni gündelikliğin bayağılıkları içinde sunarak evcilleştirir. Örneğin dünyanın kaderini çizen Kissinger gibi biri biz sıradan insanlara benzer bir davranışta bulunuverince büyüsü bozulur. Böylece bildiğimiz hayat, sıradan hayat doğrulanır."[87] Ancak, buradaki "büyü bozumu" nitelemesini netleştirmek gerekir. Çünkü bu özelliğin içeriği magazinin kökenlerinden devraldığı bir içerik değil, söz konusu kökenlerinden koptuktan sonra edindiği bir içeriktir. Evet magazinel yaklaşım modern döneme ait bir olgudur. Ortaya çıkışı bakımından Aydınlanma Çağı'na,[88] oradaki Ansiklopedistlerin girişimlerine kadar geri götürülebilir. Ancak bu kökenden sonra, özellikle medyanın gelişimiyle birlikte, magazinin gördüğü işlev, niyet olarak kökenlerinden kopmuş, modernizmin kapitalist düzeneğince belirlenir olmuştur. Dolayısıyla magazinel yaklaşımın gördüğü büyü bozma işlevi ile modernliğin büyü bozma işlevleri, niyetleri bakımından farklılık gösterir. Modernlik, "dünyanın büyüden arındırılıp rasyonelleştirilmesidir." Ancak Max Weber'in sözünü ettiği büyü, mitoloji ve dinin doğadaki olup biteni anlamlandırmasıyla oluşan büyüdür. Modernite, doğada ve toplumda meydana gelen olayları, mitoloji ve dinin tanımlamasıyla oluşan büyüden arındırarak, bunun yerine, olup biteni, olup bitenin gerisindeki nedensel olaylarla açıklayan bakış tarzını getirir. Doğa ve toplumdaki olup bitenin neden-sonuç ilişkisi içinde açıklanması, söz konusu olayların bilimsel olarak anlamlandırılmasıdır. Magazinel yaklaşım, modern döneme ait bir olgu olmakla birlikte, bugün modernizmin hedefleri bakımından tam tersi bir işlev görmektedir. Magazinel yaklaşım, olaylar arasındaki nedenselliği koparır; sonuç durumundaki olayın nedenini gündelikliğin bayağılıkları içine indirgeyerek, onun sonuç ile ilgili bağlarını zayıflatır ve anlamsızlaştırır. Dolayısıyla magazinel yaklaşımın oluşturduğu büyü bozumu, anlamın, anlamlandırmanın bozumudur.

Magazinel yaklaşımın bir diğer özelliği ise, "olağanı fantastikleştirmektir. Burada, sıradan bir olayı, bir kazayı, bir cinayeti ya da basit bir durumu birtakım gerçekdışı motiflerle süsler,

86 Murat Belge, *a.g.y.* içinde: "Gündelik Hayat ve Magazin," s. 423.
87 *A.g.y.* s. 423–424.
88 *A.g.y.* s. 427-8-9.

abartır, olması gerekenden daha yüksek bir yere koyar."[89] Böylece, magazinel yaklaşım, anlam kaygısı olmayan ve gündelik alana yönelik, içi boş bir doyum üretir. Dolayısıyla, gerçeğin ortaya çıkmasından çok, ortadan yok edilmesine yol açar.

Bu özellikleri bir örnek üzerinde somutlaştırmak gerekir. Bu somutlaştırma, magazinel yaklaşımın son yıllardaki baş aktörlerinden olan Sunay Akın'ın, birbirlerinden farklı olmayan düzyazılarından biriyle yapılabilir. Aslında, Akın'ın şiirleri de aynı yaklaşımın ürünleri olarak değerlendirilebilir. Ancak burada söz konusu olan düzyazıdır. Bu nedenle onun dizi halinde yayımlanan düzyazılarından birini konu nesnesi edineceğim: Attan Düşen Jokey.[90] Yazının hikâyesi, Tulumbacı Bahriye Hanım ile at arasında nedenselliği olmayan bir benzetme ile başlar; buradan Orhan Veli'nin ölümüne geçilir. Alıntılıyorum:

> "Orhan Veli'nin cansız bedeni Cerrahpaşa Hastanesinin morguna kaldırılırken, elbiseleri de depoya gönderilir. Şairin ceplerinden sarı ambalaj kağıdına sarılmış bir diş fırçası çıkar. Fırçanın sarılı olduğu kağıt açıldığında üstünde 'Aşk Resmi Geçidi' adlı bir şiir yazılı olduğu anlaşılır. Bu şiirinde Orhan Veli, on iki sevgilisini anmaktadır sırayla. Koşuya hazırlanan yarış atları gibi sıralanan kadın adlarının kimileri okunmaz. Bunun nedeni, şairin dişlerinde gezdirdiği fırçanın kurumasını beklemeden kağıda sarması ve böylelikle kimi dizelerin mürekkep lekesine dönüşmesidir. Yani, bir yerde, dudaklarının ıslaklığıdır kadınların adlarını silen. Sevgililerinin sayısını otuz iki'ye tamamlayamadan ölen Orhan Veli'nin ceplerinden bir de, at yarışı bülteni çıkar (...) Siyah takım elbiseler içerisinde bir gelin ile la Cumparsita' eşliğinde dans ederken çekilen bir fotoğrafı yoktur Orhan Veli'nin. Nikah törenlerinin vazgeçilmez şarkısı olan 'La Cumparsita' 1917 yılında, Uruguay'da Mathus Rodrugues tarafından bestelenir. Genç besteci, şarkısının telif haklarını editör Ricardi'ye satar ve aldığı tüm parayı at yarışlarında kaybeder."

Akın yazısının devamında, Cemal Süreya'nın hastanede yatan eşi Zuhal Hanım'ı "mektup bombardımanına tutmasına", oradan Se-

89 *A.g.y.* s. 424.
90 Sunay Akın, "Noktalı Virgül," *Milliyet Sanat*, Sayı-. 425, 1-Şubat-1998, s. 36.

zai Karakoç ile İsmet Özel'in İslamcılığına, oradan "Che Guevara'nın yolculuk ettiği uçakta atların da bulunduğuna", daha sonra da Bernard Shaw'un at yarışı ile sosyalist devlet arasında kurduğu analojiye geçerek bitirir. Şimdi, yanıtı aranması gereken soru şudur: Bu yazının niyeti nedir? Şiirdeki at izleği mi konu edilmektedir bu yazıda, yoksa at ile kadın arasında yapılan benzerlikler mi? At ile İslamcılık arasında mı bir bağ kurulmaya çalışılıyor bu yazıda, yoksa at ile sosyalizm veya Che Guevara'nın uçakta yolculuk yapışı arasında mı? Veya tulumbacı, şair, besteci, yazar, İslamcı, devrimci gibi kişilerin neden "at gibi" benzetmesi yaptıkları mı sorun edinilmektedir? Bu yazıda yoksa bu isimlerin at kelimesini kullanmalarıyla hayatları ve yapıtları arasındaki ilgisizliğin anlamı mı sorun edinilmektedir?

Hiçbiri!

Bu yazıda Bahriye Hanım, Orhan Veli, Oktay Rifat, Halim Şefik, Mathus Rodrugues, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, İsmet Özel, Ernesto Che Guevara, Bernard Shaw gibi isimlere ait örnekler verilmekte...

Ancak bu örnekler arasında nedensel, anlamsal, sorunsal, izleksel bir bağ kurulmamakta; dolayısıyla bu örnekler arka arkaya yığma tarzında sıralanmaktadır. Bu yığma, yukarıda tanımı yapılan magazinel yaklaşımın temel özelliklerinden ilkine dair bir örneklem oluşturur. Dikkat edilirse geçmişten seçilen bu örnekler yazınsal, siyasal, toplumsal nitelikli farklı alanlara aittir. Yani Tulumbacı Bahriye Hanım, Orhan Veli'nin ölümü, Che Guevara, Bernard Shaw toplumsal, yazınsal, siyasal, tarihsel nitelikleriyle birbirinden ayrılan alanlardan seçilmiş örneklerdir; dolayısıyla farklı değerlere sahiptirler. Oysa Akın'ın yazısında, birbirinden farklı alanlara ve değerlere sahip bu örnekler, eşit değerlere sahip örnekler olarak sunulmakta; dolayısıyla içerdikleri değerler yüzeyselleştirilmektedir. Daha önemlisi, Orhan Veli'nin ölümü üzerine, cebinde diş fırçasının sarılı olduğu kâğıttaki son şiirinin bulunuş tarzından hareketle, bu diş fırçasının, şairin dişlerinde gezdirdiği bir diş fırçası olduğu; söz konusu şiirin kimi yerlerinin okunamaz oluşunun nedeninin de, Orhan Veli'nin dudaklarındaki ıslaklıktan kaynaklandığı ileri sürülmekte, yazınsal ve trajik olan, gündelikliğin bayağılığı içine bulandırılmakta ve oradan sunulmakta, böylece olayın şiddeti evcilleştirilmektedir.

Yine, Tulumbacı Bahriye Hanım "çıplak ayaklarıyla yağmur, çamur demeden sokaklarda koşan" biri olarak betimlenirken, tulumbacıların ayakkabılarının olmadığı sorunu eleştirileceği yerde, bu olumsuzluk abartılarak yüceleştirilmektedir. Buna, "Orhan Veli sevgililerinin sayısını 32'ye çıkaramadan öldü" ifadesiyle, "diş sayım kadar sevgilim olmalı" anlayışı eleştirileceği yerde, bu durumun abartılarak yüceleştirilmesi de eklenebilir. Yani eleştirilmesi gereken olumsuzluklar abartılarak gerçek üstü bir görünüme büründürülmekte ve olağanlaştırılmaktadır. Böylece bir yazın, "bir kültür olayı alabildiğine anlamsızlaşarak sıradan bayağılığın düzeyine"[91] indirgenmektedir. Çünkü, yukarıda değinildiği gibi "Magazin dili, şiirselliği olmayan, mistisizmi olmayan bir mitoloji anlatır. Bu mitolojinin bir hayli süfli tanrıları ve tanrıçaları 'star'lardır. Geçmişte insanlar kendilerine esrarengiz gelen mit'lerle anlaşılır kılıyorlardı dünyayı, mit'le anlamlandırıyorlardı. Bu yeni mit, anlam ihtiyacının yokluğunu gösteriyor ve dünyayı [burada yazını] anlamsızlaştırıyor."[92]

Magazinel yaklaşımın niyetlerinden biri, konu nesnesini anlamlandırmak değil, konusunun alabildiğince fazla kişi tarafından kolayca alımlanmasını sağlamaktır. Bu nedenle, bu yaklaşımın kullandığı dil, düşünsel, nedensel, anlamsal ve yazınsal bağlantılara, ilişkilere dayanmayan, alabildiğince fazla kişi tarafından alımlanan yüzeysel bir dildir. Bu yüzeysellik, yukarıdaki alıntıda gizlenemeyen hissizlik, bayağılık, samimiyetsizlik tarzında görünen bir yüzeysellik olabileceği gibi, yazan öznenin, yaptığı işin yazınsal ve kuramsal donanımına sahip (olmamasından kaynaklanan, veya) değilmiş gibi bir konumdan, konuşmasından kaynaklanan bir yüzeysellik de olabilir. Nitekim Metin Celâl'in, "Şiir Okuma Notları" adlı yazı-dizisi, bu anlamda bir yüzeysellikle ıralanan bir dil için seçkin bir örnektir. Celâl'in bu yazı-dizisini oluşturan yazıların temel özelliği, anlatıcı öznenin, yani Metin Celâl'in konu edindiği alanın yeterli ve gerekli yazınsal, kuramsal ve tarihsel bilgisine sahip olmayan, veya bu bilgiye sahip değilmiş gibi görünen bir konumdan konuşmasında görülür.[93] Bu özellik, okurun söz konusu alanın bilgi ve bilinç düzeyine

91 Murat Belge, *a.g.y.*, s. 426.

92 *A.g.y.*, s. 441.

93 Daha ayrıntılı bir okuma örneği İçin, bakınız: Yücel Kayıran, "Metin Celâl ve Şiir Okuma", *Varlık* dergisi, Ocak-1998.

sahip olmadığını varsayan, veya okurun henüz ergenlik çağında olduğu kabulüne dayanan bir özelliktir. Çünkü magazinel yaklaşımın hedefi, olabildiğince geniş bir kitledir. Hedeflenen kitlenin bilgisel, düşünsel düzeyine göre bir dil oluşturmak, magazinel yaklaşımın temel kaygısını oluşturur. Dolayısıyla, bu yazılar, magazinleşme açısından, Sunay Akın'ın yazılarıyla aynı özelliklere sahiptir.[94]

94 Metin Celâl, "Metin Celâl ve 'Şiir Okuma'" adlı bu yazıma, yanıt niteliğinde bir karşı yazı yayımladı. "Melali anlamayan nesle âşinâ değiliz." Celâl'in bu yazısına "sözde yanıt" diyorum. Çünkü Metin Celâl'in bu yazısı, eleştirimin dayandığı düşünce temellerini, ileri sürdüğüm argümanları irdeleyip tartışan, eleştirinin işaret ettiği tutarsızlıklar üzerinde düşünen bir yazıdan çok; "Neden eleştiriyorsun?", "Biz aynı dergilerde yazmıyor muyuz?" tutumunu içselleştiren bir söylem ile birbiriyle çelişen, tutarsız, yazınsal gerçeklikte olup bitenle ilgisi ve dayanağı olmayan, ama kendisini haklı çıkarmak kaygısıyla ileri sürülmüş sözde yargıları içeren bir yazıydı.
Metin Celâl'in "Yücel Kayıran'ı ciddiye almıyorum" sözünü tekrar ede ede yazdığı, ama nedense yazarlığının en uzun yazılarından biri olan bu yazısındaki tutarsızlıklardan bir ikisine değinmek istiyorum.
Metin Celâl "Şiir Okuma Notları"nı sona erdirirken, kendini bu noktaya getiren gerekçeyi "artık kimse okumuyor" yargısıyla ifade etmişti. Ama Metin Celâl aynı zamanda aynı türden ve aynı nitelikteki yazılarını *Öküz* dergisinde yayımlıyordu. Bugün de, bu dergide yazmaya devam ediyor. Bu noktada, ister istemez, *Varlık* okurları sizi okumuyor da, *Öküz* okurları mı sizi okuyor?" diye sorulur. Sorunun yanıtına, "Evet!" de denilebilir. Ama o zaman da, "artık kimse okumuyor" diye değil, "*Varlık* okurları artık beni okumuyor" diye bitirmeli veya asılsız gerekçeler ileri sürülmemeli, diye düşünüyorum.
Yine, Celâl yazısının bir yerinde, benim indirgeme yaptığımı ileri sürüyor. Alıntılıyorum: "Benim genel olarak şiir ortamıyla ilgili söylediklerimi indirgiyor, benim kişiliğime bağlıyor," diyor Metin Celâl, benim için.
Öncelikle, bir şairin şiirlerinin, düzyazılarının ve biyografisinin birbirine karıştırmadan, birbirine indirgemeden konu nesnesi edilmesi gerekir, diye düşündüğümü belirtmeliyim. Örneğin Yahya Kemal'in şiirini ve biyografisini konu edinen yazılarım ile, Haydar Ergülen'in şiirini ve düzyazılarını konu edinen yazılarım bu anlayışı içeren yazılardır. Aynı dergilerde yazıyor olmayı, bir bağlayıcılık olarak öne sürdüğüne göre Celâl'in bu anlayışımı fark etmiş olması gerekirdi veya bilmiyormuş gibi davranmaması. Bunun yerine, Celâl, benim indirgeme yaptığımı öne sürüyor; bu yargıyı öne sürerken de, "Yücel Kayıran evrimleşmemişten, paranoyaktan başka bir şey değildir!" düşüncesini tekrar tekrar ifade ediyor. İşte bu bir indirgemedir. Çünkü indirgemecilik "X, -den başka bir şey değildir" anlatımında ortaya çıkar.
Öteki tutarsızlıklara değinmiyorum. Bu tutarsızlık örnekleri, Metin Celâl'in kendini anlamada ne denli başarılı olduğunu gösterir, sanırım. Ama, buradaki asıl sorunun, bir yazarın, hem de aynı yazı içerisinde, hem ileri sürdüğü yargıları, hem de tam karşıtı olan yargıları aynı kararlılıkla savunmasının ne anlama geldiği sorunu olduğunu belirtmem gerekir. Celâl, acaba, gerçekten de içine düştüğü bu tutarsızlıkların farkında değil mi? Eğer bir yazar, bir yazıda ileri sürdüğü yargıların hem kendisini, hem de karşıtını aynı anda savunarak içine düştüğü tutarsızlık ve çelişkilerin farkında değil ise, o zaman ortada bir nitelik sorunu var demektir. Yazarlığın gerekli koşullarından biri olan tutarlı bir akılyürütmeden yoksun olmanın doğurduğu bir sorundur bu. Yok eğer, söz konusu yazar, bu tutarsızlıkların farkında ise o zaman da ortada bir ahlak sorunu var demektir. Kendisinin inanmadığı, eylemlerini onlara göre düzenlemediği ilkeleri, sadece başkalarını eleştirmek için kullanmaktan kaynaklanan sorun.

Bütün bu özellikler açısından bakıldığında, magazinel yaklaşım, Max Horkheimer'in "modern kitle kültürü" diye tanımladığı şeyin işlevine özgü bir yaklaşım tarzıdır.[95] Çünkü, Max Horkheimer'e göre, modern kitle kültürü, gerçekliği betimlerken aynı zamanda onu yargılayan gerçekçi sanatın karşısında, bayatlamış kültürel değerlerden beslenmesine karşın, varolan dünyaya övgüler düzer. Kitle kültürü, hedef kitlesine hep aynı nakaratı tekrarlar: Biz buyuz, payımıza düşen budur; geçmişin

Bugün, Türk şiir ortamında yaşanan en önemli sorunlardan birinin bu olduğunu düşünüyorum: Nitelik ile etiğin gerekliliklerinin dikkate alınmaması; veya her ikisinin de haklı görülmek, parlak imaj kurmak uğruna harcanması; veya her ikisinden de yoksun olunması..

İşte, Metin Celâl'in "Yücel Kayıran başlangıçta bizim dışımızdaydı, daha sonra aramıza girdi, bizimle görünmesine rağmen aslında bizim gibi değildi; çünkü kökü bizim dışımızdaydı" tarzında bir savunma yaparken, bu topraklarda varolagelmiş siyasal iktidarın bin yıldır kullandığı "Biz bize benzeriz, bize benzemeyen bizden değildir, dolayısıyla bizi eleştiren biri aslında bizden olmadığı için, yani dış mihrak olduğu için eleştirmektedir" biçimindeki savunma yöntemine başvurmaktan uzak durmamasının nedeni de sanırım buradan kaynaklanmaktadır. Yine, Celâl'in *Deliliğin Tarihi* (Michel Foucault), Bir *Metafor Olarak Hastalık* (Susan Sontag), "İktidarın Sağlığı" (*Vitrinde Yaşamak* içinde, Nurdan Gürbilek) gibi yapıt ve yazıların varlığına rağmen, bana ithamda bulunurken "patolojik", "paranoyak" gibi terimleri tercih etmesinin gerisinde de, sanırım aynı neden rol oynamaktadır.

Metin Celâl, söz konusu yazısında, galizleşmeyi göze alarak gerçeklikte karşılığı bulunmayan, edimlerimle ilgisi bakımından doğruluğu olmayan yargıları da ileri sürüyor. Alıntılıyorum: "Yücel Kayıran'ın yerden yere vurduğu, küçümsediği, benimse arkadaşları olmaktan onur duyduğum kişilerden başka kim Yücel Kayıran'ın kitabı hakkında yazdı, tartıştı? Elini (varsa) vicdanına koysun ve söylesin."

Celâl, burada kitabım hakkında yazan, düşünen, tartışan, aynı zamanda kendisinin arkadaşları olduğunu söylediği yazarları yerden yere vurduğumu, küçümsediğimi; sanki, gerçekten böyle bir şeyi yapmışım gibi ileri sürüyor. Metin Celâl, benim, nerede, hangi yazımda, kitabımla ilgili yazı yazan tartışan, hangi arkadaşını veya yazarı yerden yere vurup küçümsediğime ilişkin bir kaynak gösterebilir mi acaba? Ama elini vicdanına koymadan yapması gerekir bunu, diye düşünüyorum. Celâl, umarım hangi değerleri harcadığının farkındadır. Üstün çıkmak için, gerçeklikle ilgisi bulunmayan suçlamaları yapmasına gerek var mıydı? Sanırım, bu edim de, yukarıda irdelediğim nitelik ve etik sorunuyla ilgili olsa gerek.

Metin Celâl, söz konusu yanıt yazısına, Ahmet Haşim'in "Melali anlamayan nesle âşinâ değiliz" sözünü altbaşlık olarak kullanmış. Bir konunun artık farkına varması gerek. 70'li yılların şiirini nasıl 12 Eylül çöpe atmış ise, melali de bu ülkedeki modernleşme çöpe attı. Ancak, her başı dara düşen onu put yaptı, yapmaya da devam ediyor. Ahmet Haşim'e katıldığını ileri süren, ve onu kendisine dayanak edinen birinin, yapacağı en hayırlı iş, Haşim'in şiirine yeni bir yorum getiren bir çalışmanın içine girmesidir. Hiç değilse, böyle bir çalışma onun şiiri için "fatiha" yerine geçer, diye düşünüyorum.

Bütün bu özellikler dikkate alındığında, Metin Celâl'in bana yönelik sözde yanıt yazısı, sanırım yazarlığının en zaaflı yazısını oluşturmakta. Bununla birlikte, belirtmek isterim ki, ben Metin Celâl'in şiirine, onun benim şiirime baktığı gibi 12 yıl öncesinden bakmıyorum.

95 Max Horkheimer, *a.g.y.*, s. 176.

ve geleceğin büyükleri bundan farklı değil: Olduğu ve olması gerektiği biçimiyle gerçek budur.[96] Bu bağlamda, magazinel yaklaşım yazınsal ve düşünsel bir niyet ve nitelikten çok –Max Horkheimer'in tanımıyla– kitle kültürünün niyet ve özellikleriyle ıralanan bir yaklaşım tarzıdır. Başka bir deyişle, bu (yazıda anılan) yazarların düzyazılarındaki magazinel yaklaşımın, ne yazarlığın gerekli koşulu olan bireysel yaratıcılığın ve bu yaratıcılığın sürekliliğini sağlayan bireysel çabanın bir sonucu, ne de bilinçli bir ortak girişimin görünümü olması anlamında yazınsal ve düşünsel nitelikli bir akımın sonucudur. Bireysel yaratıcılığı ve çabayı içermemektedir; çünkü, bu yazıların tarzında ve içeriğinde (yukarıda ve aşağıda gösterildiği gibi) ne yenilik, ne farklılık ne de fikirsel bir içerik söz konusudur. Bilinçli bir ortak girişimin de sonucu değildir; çünkü, bu yazıda adı geçen kişiler, kendilerini, hem poetika hem de düşünce açısından ortaklık niteliği taşıyan bir düzlemde tanımlayan kişiler değildirler. Yani magazinel yaklaşım, bu yaklaşımı kullanan kişilerin özerk tutumlarının bir sonucu değildir. Bu nedenle magazinel yaklaşımın ortaya çıkışını ve yaygınlaşmasını, bu isimlerin yazarlıklarına aşkın olan bir yerde, kapitalizmin ve burjuva sınıfının gelişiminin bir görünümü olarak Türkiye toplumunun (80'li yıllarla birlikte) yaşadığı, yaşamakta olduğu ekonomik, toplumsal ve kültürel nitelikli değişimde aramak gerekir. Bu dönemde, özellikle reklam[97] ve medya[98] sektöründe önemli gelişme ve değişmeler yaşanmıştır. Reklam ve medya sektöründeki bu gelişim ve değişimin sonuçlarından biri olarak, Türk şiirinin hiçbir döneminde görülmemiş bir tarzda genç şairler söz konusu alana yönelerek orada varoluşlarına ait bir ikametgâh alanı oluşturmuşlardır. Yani, Karl Marx ile Friedrich Engels'in *Komünist Manifesto*'da, burjuvazinin 150 yıl önce Avrupa'da "yaptıklarını" betimlerken ifade ettiği gibi, bu dönemde "burjuvazi, o zamana dek saygınlık gören ve kutsal bir saygıyla karşılanan mesleklerin nişanelerini koparıp attı. Hekimi, hukukçuyu, papazı, şairi, bilim adamını hepsini kendisinin ücretli hizmetkârları durumuna

96 *A.s.y.*, s. 176.

97 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s. 32, Metis Yayınları, 1992, İst.

98 a-Ahmet Oktay, *Medya ve Hedonizm*, s. 191-233, Yön Yayıncılık, 1995, İst.,
b-Yücel Kayıran, "Ahmet Oktay'ın Medya ve Hedonizmi", *a.s.y.*

getirdi."[99] Burjuvazinin reklam ve medya sektöründeki gelişimi, şairin sadece saygınlığını değil, ama aynı zamanda, bu yazının temel tezlerinden biri olan, şairin yazınsal ve eleştirel dile olan saygısını da[100] ciddi olarak zedelemiştir. Bu zedeleme, onun dilinin, yazınsal ve poetik bir olgunluğa doğru evrimleşmesine ket vurarak, yukarıda özellikleri tanımlanan, magazinel dile dönüşmesine yol açmıştır. Bu bozulma, bu isimlerin sadece düzyazılarında görülen bir özellik değil; aynı zamanda şiirlerinde de, artık kontrol edilemez bir tarzda görülen bir özelliktir. Bu bağlamda, Seyhan Erözçelik'in *Hayal Kumpanyası*'ndaki şiirlerinden, *Gül ve Telve*'nin "24 Gül Yaprağı"na "gelmesi" ilginç bile değildir. Yani reklam metni yazarlığı yapan şair, iddia edildiği gibi, başlangıçta şiirinin olanaklarını reklam metninin kurulmasına taşısa bile, zamanla, yani bu sektörde çalışa çalışa, işinin ehli olmuş, böylece başlangıçtaki şiire ilişkin birikim, reklam metni yazarlığına ve reklam sektörüne içkin olan söylemin birikimine dönüşmüş, böylece dönüşen birikimin yönü de başlangıçtakinin tersine yönelmiştir. Artık, reklam söylemi yazınsal alana taşınmakta ve yazınsal metin reklam söylemi ile kurulmaktadır.

Reklam Söylemi ve "Reklamcı Şairler"

Bu noktada, sorunun netleştirilmesi bakımından, reklam ile yazın'ın sorunlarının nelikleri arasındaki farka değinmek gerekir. Yazın, her şeyden önce insanın olanaklarıyla ilgiliyken, reklam sektörünün sorun alanı meta ve olanaklarının tanıtımıdır. Yazın, insanın olanaklarını, onun varoluşundan kaynaklanan yaşantılarla, deneyimlerle gösterirken, reklam bir malı malın kendisinden kaynaklanan özelliklerle tanıtmaktan çok, onunla ilgili bir imaj kurup o imajı gerçek kılmaya çalışır.[101] Bu bağlamda düşünüldüğünde, yazınsal olanın reklam söylemiyle

99 Karl Marx-Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, s. 31, Çev. Süleyman Arslan, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1976, Ankara.

100 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Behçet Necatigil'in, Yahya Kemal'in, Ahmet Haşim'in, Turgut Uyar'ın, Cemal Süreya'nın (*Günübirlik*'teki yazıları bile), Oktay Rifat'ın düzyazıları bu saygı için, yeterli örneği oluşturur sanırım.

101 Nurdan Gürbilek, A.g.y., s. 32.

üretilmesi demek, insanın varoluşuyla ilgili bir olanağın kendi deneyimlerinden hareketle gösterilmesinden çok, söz konusu insan olanağı ile ilgilidir imajın kurulması, dolayısıyla gerçek ve hakikatin yerine görüntünün üretilmesi demektir. Yani bugün reklam sektöründe çalışan şairler[102] magazinel yaklaşımın söylemi içinde, ama reklam metni zihniyle yazılmış yazılarında, insanın varoluşuyla ilgili olanakları, ve bu olanaklara ilişkin arkaik temaları önce metaya, sonra da meta imajına dönüştürmekte, böylece gerçek ve hakikat yerine bir görüntü, bir simülasyon[103] yaratmaktadırlar.

Magazinel yaklaşımın veya reklam söyleminin ürettiği yazının niyeti ve gördüğü işlev nasıl tanımlanabilir? Bu sorunun yanıtı için Haydar Ergülen'in yazılarından birini okumak yeterlidir. Çünkü, bugün onun yazıları, magazinel yaklaşımın söylemi içinde ama reklam metni zihniyle yazılmış yazıların, hem başlangıç noktasını, hem de prototipini oluşturur.

Ergülen'in bu yazıları, "ustalarıyla" ilgili olanlar (geçmiş), "kendi kuşağı" ile ilgili olanlar (şimdi), ve kendisinden sonra gelen şairlerle ilgili olanlar (gelecek) biçiminde sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırma, Ergülen'in biçeminden çok, söz konusu yazıların konu nesnelerinin özellikleri bakımından yapılan bir sınıflandırmadır.

Şimdi bu yazılardan birini çözümleyelim. Yazının adı-: "Osman Hakan'la Şiirin Kalbine 'Seyahat Hemen!'"[104]

Şöyle başlıyor Ergülen, Osman Hakan A. ile ilgili yazısına:

> "Osman Hakan A.'yi şiire bağlılıktan, 'Şiir Atı'na bağlılıktan önce başka bir bağlılıkla tanıdım. Bu, arkadaşlığa bağlılıktır." "Hayattaki, arkadaşlıktaki sabır, onun şiirinde de sabır olarak çıkar karşımıza." "Osman Hakan A.'nin bir başka ve en başta saymam gereken bir bağlılığı daha var." "Bu eskiye bağlılıktır." "Şiirin eski bir şey olduğunu, hem de hayli eskiden keşfetmiş bir adamdır." "Onda farklı bir alemden geliyormuş hissini veren

102 Veya çalışmış olanlardan bazıları: Oğuzhan Akay, Seyhan Erözçelik, Mehmet Yaşın, İzzet Yasar, Haydar Ergülen, Güven Turan, Hulki Aktunç...

103 Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, Çev. Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, 1991, İst.

104 *Hürriyet Gösteri*. Haziran, 1996, s. 52-55.

şiirin rayihalarla dolu olması bundandır. Üzümü yeni, fakat şair hüneriyle damıttığı şarabı eskidir." "Osman Hakan A. şiirinin çok önemi vardır bence, bir önemi de şiir bağını yalnızca kendi asmalarından, üzümlerinden ibaret görmeyip eski üzümleri, değişik üzümleri de koruyup onlara bakmasıdır." [Burada, Osman Hakan A.'nin şiirini, sadece kendisinden menkul bir malzemeyle değil, aynı zamanda başka şiirlerden devşirdiği malzemelerle mi kurduğu ileri sürülüyor? Ama yukarıda bu malzemenin yeni olduğu ileri sürülüyordu? Ya bu ifadeden sonra gelen şu yargıya ne demeli?] "Osman Hakan, bugün ulaştığı şiir mertebesinin haberini ilk kitabıyla verdi."

Alıntılamaya devam edelim:

"Osman Hakan, 'Gül Odası' ile 1995 Behçet Necatigil Şiir Ödülünü kazanırken, dünyadan göçmüş hikmet erbabından olan Necatigil'e lâyık bir şair olduğunu da kanıtlamıştır." "Ne dersiniz, Osman Hakan şiirine 'A' vermenin zamanı gelmedi mi?" "...ben yalnızca şairlere değil, bazı şiirlere de çok inanırım. Sevmek ve inanmak, bilirsiniz. İnanıyorum ve onun 'Sarı Ekin' adlı şiirini çok sevdiğim için bir şair arkadaşı olan Haydar Ergülen'e armağan ediyorum."

Bu alıntıda ilk dikkati çeken şey, Ergülen'in hemen hemen bütün yazılarında farklılık göstermeyen biçemidir. Bu biçemin görüngüsel özelliği, anlatıcının ötekine yaklaşım tarzında açığa çıkmaktadır. Bu yaklaşım tarzında başat olarak rol oynayan, cıvıldaştırılmış bir tarzda gösterilen sevgi duygusudur. Görülen düzlemde, ötekini sürekli sevgiyle kucaklayan, onu sürekli sevgi terimleriyle tarif eden bir anlatıcı söz konusudur: "Şairim, arkadaşım, sevgili şairim, güzel şairim, şairim" cümlesiyle formüle edilebilecek bir tarzda konuşan bir anlatıcı. Başka bir deyişle, ötekinin, "severim", "inanırım", "hürmetli", "anakuzusu", "hakikatli", "hikmet erbabı", "zarif", "incelikli" gibi terimlerden kurulmuş bir hale içinde anlatıldığı bir biçem. Ama öyle değil. Çünkü Ergülen'in, "sevgili şairim, sevgili arkadaşım" deyişi bir gerçekliği, bir hakikati değil bir kurguyu işaret etmektedir. Ör-

neğin "Şiirin Kalesinde Oturur Ali Cengizkan"[105] adlı yazısında, çok sevdiği bu arkadaşını 13-14 yıldır görmediğini, bu sevgili şairinin kimi kitaplarını yayımlanışlarından "yıllar sonra", söz konuşu yazıyı yazarken okuduğunu yazılı olarak söylemektedir. İkinci olarak, sevgi terimleriyle kurulmuş bu ifadeler konu nesnesini yücelten bu yargılar örneklendirilip temellendirilmemektedir. O halde, sevgi terimleriyle kurulan, ancak örneklendirilip temelendirilmemiş yargılardan kurulu bu yazıda yapılan şey nedir?

Sevgi terimleriyle, yüceltici yargılarla kurulmuş bu yazılarda işaret edilen Osman Hakan A. veya Ali Cengizkan'ın Ergülen'in "sevgili şairleri" olduğu. Ancak söz konusu terim ve yargılarla kurulu bu yazının geldiği anlam nedir? Çünkü bir simgenin, bir sözcüğün, bir yazının işaret ettiği şey ile anlamına geldiği şey aynı değildir. İşaret edilen bir varlıktır, bir nesnedir, bir bireydir; ama anlamına geldiği şey bir düşüncedir.[106] Bu bağlamda bu yazının işaret ettiği şey, işaret ediş tarzı açık, ama anlamına geldiği şey, yani düşüncesinin ne olduğu açık değildir.

Şimdi bu yazıda bir anlatıcı-ben, yani yazıda konuşan kişi bir de anlatılan yazının konu nesnesi olan kişi var. "Anlatıcı-ben"e gösteren kişi, konu-nesnesine de gösterilen kişi diyelim. Bu yazının tasarımında, gösteren ile gösterilen nasıl konumlandırılmakta, gösteren ile gösterilenin yerleştirildikleri bu konumların özellikleri neler olarak gösterilmektedir? Bu özellikler bu konumların kendisinden mi kaynaklanmaktadır, yoksa gösteren tarafından kurgulanmakta mıdır?

Bu yazıda, gösteren konumunda Haydar Ergülen, gösterilen konumunda ise, Osman Hakan A. ve şiiri yer almaktadır. Yazıda, gösteren ile gösterilenin arkadaşlık ilişkilerinden çok, gösterilenin gösterene ilişkin arkadaşlık bağlılığından söz edilmektedir. Gösteren, gösterilenin hakikatli, hürmetli bir şair olduğunu anlayabilen bir konumdadır. Ancak bu hakikatlilik, örneklenip temellendirilmiş bir yargı olarak değil, dolayısıyla gerçeklikle varolan bir şey olarak değil, gösterenin kurduğu bir imaj, bir gö-

105 *Hürriyet Gösteri*, Mayıs, 1996.

106 Kwasi Wiredu, "İnsan İletişimi Kuramına Felsefi Bir Bakış", Çev. Ioanna Kuçuradi, *İletişim ve Toplum Sorunları* -içinde, UNESKO/Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1983.

rüntü olarak serimlenir. Yani gösteren keşfeden, gösterilen ise keşfedilen olarak konumlandırılmaktadır. Ancak bu keşif ifade ettiğim gibi kurgusaldır. Yine, gösterilenin şairliği eskiye bağlılık ifadesiyle adlandırılırken, şiiri de hem malzemesi bakımından, hem de yazılış tarzı bakımından eskide yer alan olarak betimlenir. Bu adlandırma ve betimleme karşısında gösteren eskiyi de seven bir konumda olarak betimlenir. Bu konumlandırmayla, gösterenin yeniye bağlı bir şair olduğu, şiirinin de bugüne ait bir şiir olduğu gizli olarak ileri sürülmektedir.

Buraya kadar olup bitene baktığımızda, dikkati çeken, gösteren ile gösterilenin eşit olmayan konumlarda betimlendiğidir. Bu konumlar gösterenin, hiyerarşinin yukarısında, gösterilenin de aşağısında olduğu bir eşitsizlikle ıralanmaktadır. Gösteren ile gösterilenin gösteren tarafından kurulan konumları arasındaki eşitsizliğin doruğa çıktığı yer ise, gösterenin gösterilene not verme girişimidir. Bu düzlemde, gösteren not veren, yani hoca, usta konumuna yerleştirilirken, gösterilen not verilen, yani öğrenci, çırak konumunda betimlenmektedir. Bu düzlemde, gösteren artık gösterilenin yerine konuşmaya, onun yerine karar vermeye başlar: "Onun 'Sarı Ekin' adlı şiirini çok sevdiğim için bir şair arkadaşı olan Haydar Ergülen'e (yani kendime, demek isteniyor) armağan ediyorum."

Yukarıda bu yazının işaret ettiği şeyin Osman Hakan A.'nın Ergülen'in "sevgili şairi" olduğu ifade edilmiş; ancak bu yazının anlamına geldiği düşüncenin farklı olduğu belirtilmişti. İşte, bu yazının (dolayısıyla Ergülen'in bu türden yazılarının) anlamına geldiği şey, yukarıda çözümlendiği gibi bu yazıda gösteren konumundaki öznenin (Ergülen'in) kendini ustalıkta konumlama düşüncesidir. Ancak bu "konum", bir deneyimden çok, kurulmakla gerçekleştirilmeye çalışılan bir şeydir. Ergülen, "şairler" hakkındaki yazılarının ön planında ötekini sevgi ve övgü terimleriyle kurulmuş abartılı –ki magazinel yaklaşımın temel özelliklerinden biridir bu– bir söylemle yüceltirken; geri planda, kendisiyle konu nesnesi olan kişi arasında, kendini ötekine göre üst tabakaya yerleştiren hiyerarşik bir konumlama yapmaktadır. Yani sevgi terimleriyle kurulan biçem bir maske işlevi görmekte, asıl niyetin önüne bir tül perde olarak çekilmektedir. Bu niyetin rastlantısal olduğu düşünülebilir. Ancak, Ergülen'in bu tür yazılarında, yaptığının aynı şey olduğu hesaba

katılmaz ise. Daha önemlisi, Haydar Ergülen'in bir reklamcı, bir reklam metni yazarı olduğu göz ardı edilir ise.[107] Çünkü, yukarıda işaret edildiği gibi, reklamcılık, metanın, tüketiciye hangi söylem içinde sunulması gerektiğini sorun edinen bir sektördür. Hangi yargıların ve konumlandırmaların kuşku uyandırmayan, asıl niyeti fark ettirmeyen bir söylem içinde sunulması gerekliliği, Ergülen'in asıl mesleğinin ana ilkelerinden biridir.[108] Dolayısıyla Ergülen'in yazılarına buradan bakmak gerekir. Çünkü bu yazılar birer reklam metnidir.

Reklam Bildirisi

"Reklam Bildirisi"[109] adlı yazısında, Roland Barthes, reklamın bir bildiri olduğunu ileri sürer. Ona göre reklam metni, ilki anlatım düzlemi, diğeri ise içerik düzlemi olan iki bildiri içerir. Anlatım düzlemi, dilin (sözcük dağarcığı ve sözdiziminin) taşıdığı bildiridir. Birinci bildiri, tümcenin taşıdığı reklam amacından tam olarak soyutlanıp sözcüklere sıkı sıkıya bağlı kalınarak kavranmasıyla oluşur.[110] Barthes'a göre, bu bildirinin tasarlanmasında, dilin retoriği ve eğretilemeleri ve biçim oyunları hesaba katılmaz. Barthes, bu birinci bildiriye düzanlam bildirisi adını verir. Ona göre, her bildiri bir gösterge olduğu için, düzanlam bildirisinin de bir göstereni ve gösterileni vardır. Düzanlam bildirisinin göstereni sözcük dağarcığı ve sözdiziminden oluşur. Dolayısıyla Ergülen'in "reklam metnindeki" düzanlam bildirisinin göstereni "hürmet", "hakikat", "sevgili şairim", "iyi şairim" vb. gibi sözcük dağarcığı ile abartılı ifadelerin oluşturduğu sözdizimiyle kurulmuştur. Bu gösterenin işaret ettiği gösterilen ise, Osman Hakan A.'nın hürmetli, hakikatli, arkadaşlığa bağlı

107 Roni Margulies, "Deveye Cilve Yap Demişler", *Adam Sanat*- Ocak-1995, s. 70.

108 "Şairin ekmek parasına karışmamak" yargısı ile, buradaki çözümlemeye karşı çıkılabilir. Ancak, belirtmek gerekir ki bu yargı 60'lı veya 70'li yılların koşullarına dayalı bir anlayışı içermektedir. Bugün, reklamcılık, "ekmek parası" için değil, "güvenlik koridorunda" (Yücel Kayıran, "Söyleşi," *Varlık* dergisi, Kasım-1997) bir "hayat" kurmak için tercih edilen bir meslek durumundadır.

109 Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* -içinde, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, s. 162-166, Yapı Kredi Yayınları, 1993, İst.

110 *A.g.y.*, s. 162-163.

oluşu, ve onun bu özelliklerini görebilen ve sevebilen biri olarak Ergülen'dir.

Ancak Barthes'a göre, düzanlam bildirisi reklam metninin anlatım düzlemini oluşturur. Oysa asıl olan metnin içerik düzlemidir. Barthes, buna yananlam bildirisi der. Yananlam bildirisi, retoriğin (biçim oyunları, eğretilemeler, tümce durakları sözcük bileşimleri) taşıdığı bildiridir. Bu bildirinin göstereni ise, retorik, yani, eğretilemeler, sözcük bileşimleri, biçim oyunları, tümce durakları ile kurulan şeydir. Osman Hakan A.'nm şiiri ve şairliği adlandırılırken yapılan "üzüm" ve "şarap" eğretilemesi; Osman Hakan A.'nın soyadındaki "A" teslim edilirken, "Ne dersiniz A' vermenin zamanı geldi mi?" ifadesindeki biçim oyunları gibi örnekler, Ergülen'in yazısındaki yananlam bildirisinin göstereninı oluşturmaktadır. Gösterenin işaret ettiği gösterilen ise, Ergülen ile Osman Hakan A. arasında ilkinin lehine eşitsizlikle kurulan hiyerarşidir.

Barthes'a göre, reklam bildirisinde, anlatım düzlemi, içerik düzleminin göstereninidir. Bu nedenle, ona göre, "reklamcılıkta önemli olan düzanlam bildirisinin oynadığı roldür"[111] Çünkü "birinci bildiri, ikinci bildiriyi daha ustaca ve daha ince bir biçimde doğal kılmaya yarar: ikinci bildirinin çıkarcı amacını, ileri sürdüğü savın nedensizliğini, göz korkutucu sertliğini ortadan kaldırır."[112] Bu nedenle düzanlam bildirisi, reklamcılık açısından iyi olmak zorundadır. Reklam metninde düzanlam bildirisinin iyi olması demek, "sevgili şairim, hürmetli arkadaşım, hakikat erbabım" gibi ifadelerle anlatılan "insanlığın büyük düşsel temalarını kesin bir biçimde"[113] içermesi demektir.

Böylece, böyle bir çözümleyici okuma gerçekleştirilmedikçe, yazının asıl bildirisi, yani çıkarcı amacı (Ergülen'in kendini merkeze koyması), ileri sürdüğü savın (Ergülen'in kendini, Osman Hakan A.'ya göre ustalıkta konumlamasının) nedensizliği, göz korkutucu sertliği (Ergülen'in Osman Hakan A.'nm şairliğine not vermesi, onun adına konuşarak karar alması) düzanlam bildirisi (övgü terimleri, yüceltici ifadeler) ile gizlendiği için doğrudan algılanmayacaktır.

111 *A.g.y.* s. 165.
112 *A.g.y.*. s. 165.
113 *A.g.y.*, s. 165.

Bu yazı, magazinel yaklaşımla kaleme alınmış bir reklam metnidir, işaret ettiğim yazılarda, özne poetik, yazınsal, düşünsel ve eleştirel bir retorik ve bilinçle değil; magazin ve reklam retoriği ve bilinciyle konuşmaktadır. Dolayısıyla, Türk şiirinin poetik alanındaki eleştirel, yazınsal düzyazı geleneği, örneklendirilen isimlerin şahsında magazin ve reklam retoriği ile kurulmuş yazılar alanına dönüştürülmektedir. Ancak bu dönüşüm, yazınsal alanın kendi iç dinamiklerinden, yani poetik, etik ve düşünsel farklılaşmalardan kaynaklanan bir dönüşüm değil, yazınsal alanın özek kaygılarının dışında yer alan kapitalist mantığın dinamiklerinden kaynaklanan bir dönüşümdür. Bu dönüşüm koşullarında, bu koşulların tutumunu belirlediği şair, bir şair gibi değil; yani poetik ve evrensel ahlaki kaygılarla değil; aşağıda örnekleneceği gibi rekabet koşullarındaki bir kapitalist gibi düşünerek, amaca ulaşmak için her şeyi meşru gören bir zihniyetle edimde bulunmaktadır. Yani şair (80'li yıllarda) şiirin, zihniyetine, etiğine, oluşturduğu tarihi koşullara muhalif olduğu bir yerde ikamet alanı kurmuş, ve bu ikamet alanının zihniyle yaşar ve yazar durumuna gelmiştir. Bununla birlikte, amaca ulaşmak için her şeyi meşru sayan anlayışla işleyen Türkiye'deki kapitalist rekabet mantığı, yine bu sistemin bir başka dinamiği olan reklam sektörünün retoriği ile (yukarıda Ergülen örneğinde çözümlendiği gibi) gizlenmektedir. Bu reklam sektörü şair kuşağının, yazdığı şiirde ve yazılarında hakikat yerine görüntü, deneyim yerine imaj üretmelerinin gerisinde, bu anlayış ve koşullar yer almaktadırlar. Dolayısıyla bütün bu sonuçlar daha önce değindiğim gibi, bu isimlerin özerk, kendilerinden menkul bir yetenek girişiminin sonucu olarak değil; bu isimlerin hayatlarını kurdukları ve kurdukları bu hayatın devamının garantisini sağlayan söz konusu mesleklerinin, yani medya ve reklam sektörüne ait bir zihniyetin sonucudur. Bu zihniyetin söyleme dönüşmesi, bugün yazınsal ve eleştirel dilin magazin ve reklam retoriğine dönüşmesine yol açmakla kalmamakta; aynı zamanda yazınsal ilişkiler alanında yeni eylem normlarının türemesini de beraberinde getirmektedir. Yeni eylem normları derken, kastettiğim, şiiri konu nesnesi edinen yazının, yazılma nedeninin, o şiirin içerdiği olumlu veya olumsuz niteliklerden çok, yazanın

yazınsal ilişkiler alanında konum edinme kaygısına kaymış olmasıdır.

Önemli bir sorun, önemli bir tezdir bu. Bu nedenle bu sürecin nasıl oluşturulduğunun örneklerle gösterilmesi gerekir. Haydar Ergülen'in, kendinden sonraki kuşağın şairlerine ait şiir kitapları hakkında yazdıkları bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü, aşağıda örneklenecek tutumlardan dolayı, Ergülen'in bu yazılarında yazarın niyeti yazının niyetini ahlaki ve yazınsal anlamda geçersiz kılmış; dolayısıyla asıl niyetin gizlenemez hale gelmesine yol açmıştır. Örneğin Ergülen, Roni Margulies'in *Mağrur Olma Padişahım* adlı kitabının yayımlanışının hemen ertesinde, bu kitap için olumlu bir yaklaşım göstermiş, kitabın kendi türü içinde en iyilerin (Hilmi Yavuz - benzetme Ergülen'e ait) yanında yer aldığını ileri sürmüştü.[114] Ancak, bu yazının yayımlandığı günlerde ortaya çıkan bir tartışmada[115] Margulies, Ergülen'i eleştirince, Ergülen bu eleştiride ileri sürülen savları tartışacağı yerde, daha önce yazı yazarak övdüğü *Mağrur Olma Padişahım* adlı kitabın arkasında yer alan imzası belirsiz yazıdan hareketle Margulies'e "Roni Margulies'i ciddiye almayı çok isterdim, fakat bu mümkün değil. Çünkü Roni Margulies kendi deyimiyle 'önce komitacı, sonra şair', bense önce ve yalnızca şairim"[116] tarzındaki bir tavırla tepki gösterdi.

İkinci bir örnek:

Ergülen, *Gösteri* dergisinde yayımlanan "90'lı Yılların Şiiri" dosyasındaki yazısında, söz konusu yıllarda ortaya çıkan şairlerle ilgili düşüncelerini aktarırken, Ayhan Kurt ile Tuna Kiremitçi'nin de adlarını anmış, her ikisi hakkında da olumlu sayılabilecek yargılar ileri sürmüştü. Daha sonraki günlerde, içinde Ayhan Kurt ve Tuna Kiremitçi'nin de yer aldığı söz konusu gençler, bir başka dergide, içinde Haydar Ergülen'in de bulunduğu kuşağın bir kast sistemi oluşturduklarını yaşadıkları deneyimlerle ileri sürüp, dolayısıyla bugün genç şairin anarşist bir tavır benimsemesi gerektiğinden söz edince, Ergülen daha önce ileri sürdüğü olumlu yargıları ahlaki ve ya-

114 Haydar Ergülen, "Şiir Kitapları Arasında: Roni Margulies; *Mağrur Olma Padişahım*", *Cumhuriyet Kitap*, Aralık-1995.

115 *Adam Sanat*, Kasım-1994. Bu yazının giriş bölümünde sözü edilen tartışma.

116 Haydar Ergülen, "Dikkat Komitacı Geliyor", *Adam Sanat*, Aralık-1994.

zınsal açıdan geçersiz kılarak, bu genç şairler hakkında "Sizin orada ne işiniz var? Kimden izin aldınız? Ben adınızdan söz ettim işte! Haddinizi bilin!" söylemiyle bir tavır gösterdi.[117]

Peki, Ergülen, hakkında yazdığı kişilerden ne bekliyor?

Bunun da örneklerle gösterilmesi gerekiyor. Adil İzci için yazdıklarından alıntılıyorum:

117 Haydar Ergülen, *Varlık* dergisinde yayımladığı "Okur-Yazar" adlı yazı-dizisinin Nisan-1998 bölümünde, benim "Şiirde Değişimin Ayak Sesleri" (*Hürriyet Gösteri*, Aralık-Ocak-,1998) adlı yazımda ver alan kendisiyle ilgili iki cümlenin önemli olduğunu belirtiyor. Ergülen bu cümlelerden ikincisindeki (ilk cümleyi kendisi alıntılamamış. Bu cümleyi, Ergülen kendisi için önemli ve yerinde bulduğu için buraya alıntılıyorum: "Haydar Ergülen, *40 Şiir ve Bir* ile Necatigil Ödülü'nü kazandı.") "Haydar Ergülen'in önceki yapıtlarına göre olgunlaştığı, ama suskunlukla karşılanan" yapıtı tarzındaki betimlememin kendisi için önemli olduğunu vurguladıktan sonra; yapıtının suskunlukla karşılanmasının sorumluları arasında benim de yer aldığımı ileri sürmektedir. Ergülen'e göre, benim de içinde yer aldığım bazı şair ve eleştirmeler(?) kendisini haksız yere iktidar olarak göstermiş, dolayısıyla sürekli iktidar odağı olarak gösterilmesinin bir sonucu olarak da "olgun yapıtı" suskunlukla karşılanmıştır. (İktidar olmak derken, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki saray şairinin konumunun hayal edildiği ne kadar da belli.) Devam ediyor Ergülen: "Şiirde iktidar denilen yapının bir parça içinde ya da kıyısında olsaydım, kitabım böylesine bir 'suskunlukla' karşılanır mıydı?"
Ergülen'in bu kitabı yayımlandıktan sonra hakkında çeşitli yazılar, yazı dizileri tefrika halinde yayımlandı, yayımlanıyor. Necatigil Ödülü'nü kazandı. Bunlara rağmen bu yapıtın suskunlukla karşılandığını ileri sürdüm, çünkü, bütün bu yazılar, düşünsel ve eleştirel temellendirmeler yerine, övgü ve saygı terimleriyle, cümleleriyle kurulu olduğu için; eleştirel ve yazınsal bir değerden çok patronaj niteliğinde yazılardı. Yani ses var; hatta bu sesin volümünün yüksekliğinden de söz edilebilir; ama bu sesin notası yok, anlamı ve değeri yoktu. Ergülen, olup bitene karşı ileri sürdüğüm bu tespitimi önemli ve yerinde bulmakla, bu yazılar hakkındaki düşüncelerimde yalnız olmadığımı gösteriyor.
Olgunlaşma meselesine gelince... Olgunlaşma fizyolojik bir şeydir, işin zanaatla ilgili kısmını oluşturur. Bir şeyi tekrar yapa yapa, o işi rahatlıkla yapar hale gelme durumunu imler. Anadili Türkçe olan birinin İngilizce sözlü şarkı söyleyişte ustalaşması; bundan dolayı ödüller alması bir tür olgunluk olarak değerlendirilebilir. Ancak "burada"ki asıl sorun, olgunluk sorunu değildir. Örneğin, Cem Karaca, kendisiyle yapılan bir söyleşide, kendisine İngilizce sözlü müzikten Türkçe sözlü müziğe neden ve nasıl döndükleri sorulduğunda, şöyle yanıtlamıştı, bu soruyu: "Evet, yabancı sözlü şarkılar söylüyorduk. Ancak, askerdeyken fark ettim. Biz hüzünlenip kederlenince türkü söylüyoruz; sarhoş olduğumuzda uzun hava çekiyoruz. O zaman kendimize ait olanı yapmalıyım diye düşündüm."
Ayrıca, söz konusu yazımda, "yer" darlığından sıkışmış halde kalan bu ifadeleri, bana açma fırsatı verdiği için, Ergülen'e teşekkür ederim.

"Geçen sonbaharda beni aradı Robert Lisesi Edebiyat Öğretmeni Adil İzci ve yanılmıyorsam seçimlik dersleri şiir olan bir grup öğrencisiyle bir söyleşi yapmamı istedi. Arabayla evden aldırdı..." "...ilk kitabını da, sanıyorum Maraş'tan getirdiği nane ve kekikle birlikte gönderdi bana. Doğrusu ben de şiirleri bu rayiha içinde okudum. Adil İzci tam anlamıyla bir doğa şairi..." "Ulaştığı yalınlıkta öyle şaşırtıcı güzellikler taşıyor ki, çoğu kere bir kez daha okuma arzusu uyandırıyor... Bir edebiyat öğretmeni tanıdım meğer, iyi bir şairmiş."[118]

Ve Adil İzci yazıyor:

"Haydar Ergülen değişik bir şiir yazıyor. Okurun duygu, düşünce ve imgesini sonsuzca genişleten, uyaran bir şiir. Bunu bir şiirde yer alabilen çok farklı kavramlarla sağlıyor. Yaşamın arka –belki de asıl, gerçek– planını ören, oluşturan soyut, somut binbir ayrıntı. Dizelerde dağıla dağıla ucu bucağı belirsiz bir yolculuk... Açınmalıyım; kimi şiirleri pek fazla çözümleyemedim." "Bana kalırsa bu şiirlerin kokuları var. Mutlu, çok mutlu geçtiği belli çocukluk, ilk gençlik dönemleri hüzünle kokup duruyor."[119]

118 Haydar Ergülen, "Okur-Yazar" yazı dizisi, *Varlık* dergisi, Şubat-1998.

119 a- Adil İzci, "Haydar Ergülen'den *40 Şiir ve Bir*", *Cumhuriyet Kitap*, 2-Nisan-1998

b. "Uzun süren bir çocukluğun olgunluk yaşlarını kırk odalı şiir evinde geçiren, her odaya başka bir sevinçle dalan ve ev gibi büyüyen bir şair o. Ya da; yeni kumaşlarını evine götürüp heyecanla açan, kumaş gibi akan, bol hevesli patronlar kullanan, şiirine insan kanavlçesi işleyen mavi gözlü, bakır yüzüklü bir aşk terzisi. Velhasıl, Haydar Ergülen şairdir." (Derya Çolpan, "Haydar Ergülen Şiiri Üzerine On Küçük İddia", *İnsan Şiir Defteri*, Haziran-98.

c. 'Haydar Ergülen okurken 'derin arkadaşlık vadisindeki sesler yankılanıyor. Arkadaşlarıma mektuplar yazasım geliyor." (Cem Uzungüneş, "40 Şiir ve Bir", *İnsan Şiir Defteri*, Haziran-98)

Burada bir ayrımın yapılması gerekir. Tarikat kelimesi, son yıllarda daha çok Hilmi Yavuz için telaffuz edilmektedir. Çünkü müritlerinin olduğu, müritlerince de gizlenen bir şey değil. Ancak, Ergülen bağlamında bir şeyh-mürit ilişkisinin olduğundan söz edilemez. Buradaki alıntılarla işaret ettiğim müritlik değil. Çünkü müritlik, şeyhe içten bağlanmayı, bu bağlanmanın bir sonucu olarak, şeyhin "doğrularını" yayma ve devam ettirmeyi gerektirir. Oysa, bu alıntılarda böyle bir şey söz konusu değil. Ancak tarikata, sadece müritler değil, avamdan, "derdi" olan, derdinin çaresini kendi (kendinde) bulamayan, dolayısıyla derdine "çare" arayan insanlar da gelir.

Ergülen'in beklentisi, yani kendisine göre genç şair konumunda gördüğü kişilerin kitapları hakkında yazdığı yazılarındaki öznenin niyeti, söz konusu gençlerin Roni Margulies veya Ayhan Kurt gibi değil, Adil İzci gibi davranış göstermesi olabilir mi? Elbette kendisi ifade etmediği sürece Ergülen'in niyeti epistemolojik açıdan bilinemez. Ama burada sorun olarak görülen Ergülen'in kişisel niyetinin ne olduğu değil; söz konusu yazılarının, ve bu yazılar arasında kontrol edilemez bir tarzda açığa çıkan tutarsızlık ve çelişkilerin anlamının ne olduğu ve bu anlamın gördüğü işlevin ne olduğudur. Dolayısıyla işte 119 numaralı dipnotun b ve c bentleri bu işlevin "beklenilen" sonuçlarıdır. Şimdi bir başka örneğe geçmeden, bu veriler üzerinde biraz düşünmek gerekir. Bu yazılarda söz konusu olan dostluk olarak tanımlanabilir mi? Bu kişiler dostluk kaygısıyla mı, birbirinin kitapları hakkında yazmaktadırlar?[120] Değil. Çünkü "modern dünyada dostluk özel hayata ilişkin bir olaydır. (...) Kişisel ve duygusal bir ilişkidir. Ve kamusal hayatın gelenekleri ve talepleriyle taban tabana zıttır."[121] Oysa bu yazılarla yapıp edilen kamusal alanda olup bitmektedir.

Yine, dostluk, Hegel'in vurgusuyla ifade edilir ise, bir efendi-köle diyalektiğinden çok, karşılıklı eşit konumlarda bir ilişkiye dayanır. Oysa, bu yazılarda görüldüğü gibi, taraflar eşitlikle değil, eşitsizlikle ıralanan konumlarda yer almaktadırlar. İnsani duygularla, biri ötekine memleketinden nane, kekik getirebilir; ama öteki bunu, kamusal alanda (dergilerde) sergilerse, o birinin memleketinden nane kekik getirişindeki insanilik, efendl-köle diyalektiği ile ıralanan bir duruma dönüşerek, biri, ötekine nane, kekik getiren, onu arabayla evinden aldıran, anlayamadığı halde onun hakkında kendini yazmak zorunda hisseden kişi konumuna gelir.

Bu nedenlerden dolayı, bu yazılar, dostluk kaygısıyla yazılmış yazılar olarak değerlendirilemez. Ama aynı zamanda, bu

120 Roni Margulies, "Kitap Tanıtmama Yazıları", *Hürriyet-Gösteri* Mayıs-1995, Margulies bu yazısında, bu tür yazıların dostluk ve çıkar kaygısıyla yazıldıklarını ileri sürmektedir. Bu tür yazılarda, Margulies'in de ifade ettiği gibi bir çıkar sorunu var. Ancak ben, çıkar kavramının yapılandırılmakta olan bu ilişkiler ağını tam olarak açıkladığı kanısında değilim.

121 Sandra M. Lynch, *Dostluk Özerine*, Çev. Ferma Lekesizalın, Ayrıntı Yayınları, 1997, İst, s. 49.

yazıların bir tür icazet verme niyetiyle yazıldıkları da ileri sürülemez.[122] Çünkü icazet vermek, icazet verenin ahlaki tutarlılığını, bu bağlamda erdemli olmasını gerektirir; yoksa, icazet verenin haksız ve tutarsız olduğu bir konuda, icazet verdiği kişinin kendisine aksiyon göstermesi karşısında, "icazetimi senden geri alıyorum" der gibi, "Haddinizi bilin, orada ne geziyorsunuz, adınızdan söz ettim!" veya "Sen önce şairliğini kanıtla!" dediği bir duruma düşmesini değil. Kaldı ki, icazet verme durumu, icazet veren kişi ile icazeti alan kişi arasında poetik ve etik nitelikli bir konsensüsü gerektirir. Ancak bu konsensüs kamusal alanın dışında, söz konusu şairler arasında poetik nitelikli bir kendiliğindenlikle gerçekleşir. Burada kendiliğindenlik taşıyan bu yönelimin genç şairden geldiğini de unutmamak gerekir.[123] Yoksa bir tanesi ortaya (dergilere) çıkarak, "Bak x, ben sana iyi şair diyorum, yani ben sana iyi şair diyen biriyim," dediğinde, öteki de ona "Bana ne, ne yapayım!" diyebilir. İşte, yukarıda değinilen olumsuz örneklerde ortaya çıkan çirkin durum buradan kaynaklanmaktadır.

Patronaj İlişkileri

Yani, bu yazıları icazet yazıları olarak değerlendirmek, peşin yargılarla hareket ederek, asıl sorunun gözden kaçırılması anlamına gelir. Çünkü sorun oldukça derinde ve ciddi bir yara açıcı niteliktedir. Magazinel yaklaşım ile reklam retoriğine dayanan bu yazıların yaygınlaşması sonucunda, yazın alanında türeyen yeni eylem normlarıyla kurulan bu "ilişkileri", Peter Burke'den aldığım bir terimle, patronaj ilişkileri olarak adlandırıyorum. Çünkü "patronaj, eşit olmayanlar (bir yanda önderler/patronlar, öte yanda izleyicileri/yandaşları) arasındaki kişisel ilişkilere dayanan"[124] ilişkiler sistemini ifade eder. Bu sistemde "her iki ya-

122 Adnan Satıcı, "1997'de Şiir", *Edebiyat ve Eleştiri*, Sayı: 34-35, s. 115 "Haydar Ergülen'i itinayla şiir okumaktan yıldırdılar. O da itinayla icazet verme tavrına geri döndü."

123 Kaldı ki, bu sorun premodern bir döneme aittir.

124 Peter Burke, *Tarih ve Toplumsal Kuram*, Çev. Mete Tunçay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1990, İst., s. 70.

nın da ötekine verecek bir şeyleri vardır. İzleyiciler, patronlarına (boyun eğme jestleri yaparak, hürmetkâr bir dil kullanarak, armağanlar vererek vb. gibi) çeşitli simgesel biçimlerde anlatımını bulan siyasal desteklerini ve saygılarını sunarlar. Patronlar da, yandaşlarına, konukseverlik gösterme, iş bulma ve koruma sunarlar. Böylelikle, servetlerini iktidara dönüştürürler."[125] Patronaj ilişkilerinde olduğu gibi, şiir bağlamında yazınsal ilişkiler alanında, bu alana yeni girmiş genç şair, bu alana kendisinden önce girmiş şaire armağanlar vermekte, hürmetkâr bir dille onu yüceltmekte, yani simgesel biçimlerle ona desteğini ve saygılarını sunmakta; saygı sunulan şair de, bütün bunların karşılığında, onun adından söz ederek, ona çeşitli küçük ödüller vererek/verilmesine vesile olarak onu koruma alanı içine almaktadır. Ayhan Kurt ile Tuna Kiremitçi, Türk şiirinde bugün bir kast sisteminin olduğundan söz edecekleri yerde, Ergülen'in şairliğine Adil İzci gibi hayran olduklarını söyleselerdi, sanırım, kendileri hakkında daha önce olumlu şeyler yazmış Ergülen'den bu sefer azar işitmez, Tuna Kiremitçi de özür diliyorum anlamındaki yazısını (*Hürriyet Gösteri*, Şubat-Mart-1998. s. 35) yazmak zorunda kalmazdı.

Patronaj ilişkilerinin kuruluş tarzını göstermesi bakımından en iyi örnek Abdülkadir Budak'ın durumudur. Budak, Ergülen'in kendisiyle ilgili yazısından sonra, "Ergülen burada bunu demek istemiyordu ki", "Haydar Ergülen şunu demek istedi" gibi ifadelerle kurulmuş yazılarıyla Adil İzci'nin tutumunu gölgede bırakan bir duruma girdi; sanki Ergülen'in kalemi, "köşesi", yazacak dergisi yokmuş gibi. Bu tutumun sonucunda elde ettiği köşesinde başladığı "Bende Kalan Dizeler" adlı yazı dizisinin ilkinden alıntılıyorum:[126]

> "Sevgili şairim Haydar Ergülen'in yorulduğu için değil, kırıldığı için bıraktığı [bu bilginin kaynağı nerede?] bu güzel yolculuğu bu kez de ben göze alıyorum. Hani o kırk şair birden olsam yazamam bir hevesi gibi kırk şiire bedel [40 *Şiir ve Bir*'deki 40 şiirin bu bir dize kadar yetkin olmadığını mı söylemek istiyor

125 *Ag.y.*, Aynı yer.
126 *Varlık* dergisi, Kitap Eki, Nisan-1998.

> Budak?] bir dize yazmış olan, itina ile şiir okumakla kalmayıp paylaşmanın sevincini de yaşamasına tahammül edilmemiş bu güzel şairin emanetine sahip çıkmak istiyorum."
> "*Yeni Biçem*'den başlamak istiyorum. Zaman zaman Tarık Günersel gibi imzaların [şair değil yani imza] kafa bulmalarına [bu bilginin kaynağı nerede?] alet olsa da, Ramis Dara'nın, Hilmi Haşal'ın emeğini ve özenini yansıtan, iyi bir edebiyat dergisidir *Yeni Biçem*. Haydar Ergülen'le başlıyor bu sayıdaki şiir şenliği. Onun yalnızca şiir yazmakla kalmayıp şiire baktığını da biliriz ya, 'Yağmurlu Göz Şiire Bakıyor' başlığı ise fark etmemekte ısrar edenler için sevimli bir anımsatma gibi duruyor."

Bu alıntıda olup bitenin ne olduğunu netleştirmek için yukarıda uygulanan yöntemin burada da uygulanması gerekir. Burada da bir konuşan özne, anlatıcı konumundaki ben, bir de hakkında konuşulan/lar, yani konu nesnesi olan öteki/ler var. Anlatıcı-bene gösteren, konu nesnesi olan ötekine de gösterilen diyelim. Yazının göstereni Abdülkadir Budak, gösterileni ise Haydar Ergülen'dir. Soru da aynı: Bu yazıda gösteren ile gösterilen nasıl ve hangi özelliklerle konumlandırılmaktadır? İlk dikkati çeken, gösterenin gösterilen ile ilgili ifadelerini hayranlık terimleriyle kurmuş olmasıdır. Dahası, gösteren gösterilenin biçem ve terimleriyle konuşan bir konumda yer alırken; gösterilen, terimleri ve biçemi benimsenen, kabul gören bir konumda yer almaktadır. Yine, gösterilen bir girişimi başlatan ve kırıldığı için (kırılacak kadar incelikli) o işi terk eden bir konumda yer alırken, gösteren gösterilenin terk ettiği işi bir emanet gibi devralan, dahası emanete sahip çıkan bir konumda yer almaktadır. Yine gösteren gösterilenin hasımlarını da hasım belleyen bir konumda yer alırken, gösterilen hasımları hasım bellenilen bir konumdadır (örneğin: Tarık Günersel).

Sosyolojinin bakış tarzıyla irdelendiğinde, burada da dikey, yani hiyerarşik bir konumlandırma söz konusudur. Gösterilen üst tabakada konumlandırılırken, gösteren alt tabakada konumlandırılmakta; dolayısıyla bu konumlandırma, gösterilenin lehine eşitsizlikle ıralanmaktadır. Daha garip olan ise, bu konumlandırmanın gönüllü olarak hevesli bir şekilde gösteren tarafın-

dan yapılmasıdır. Bu durumun, Türkiye toplumunun gündelik dilindeki adlandırmasına değinmeyeceğim. Ama akademinin statüleri ile bakılır ise, burada hoca-asistan ilişkisiyle bakışımlı bir ilişki tarzı söz konusudur. Bu kurumda, asistan üniversitede kalmak istiyor ise, hocasını ve görüşlerini sevmek veya "köprüyü geçene kadar" öyle görünmek, onun emanetine sahip çıkmak, onun terimleriyle konuşmak, onun muhaliflerini muhalif edinmek durumundadır. Hoca da, bütün bunların karşılığında, asistanının bulundukları kurumda "yükselmesini" sağlar. Yani burada da patronaj ilişkileri söz konusudur. Ama buraya gelmeden önce, bir alıntı daha yapmak gerekir; çünkü Budak daha fazla bir şey yapıyor:

> "Onun (Ergülen'in) bir dönem *Şiir-Lik* dergisinde yaptığını, bu sayıdan itibaren her ay *Varlık*'ta sürdürmek istiyorum. Derginin genel yayın yönetmeni Enver Ercan'la böyle bir karara vardığımızda, görmeme, beğenmeme hakkını da kullanacağımdan ötürü boy hedefi [Dilin mantığı ile düşünüldüğünde, "Bir de en hedefi mi var?" diye sorulabilir. Ancak "boy hedefi" askeri bir terimdir: Düşman karşısında yatarken de bir hedefsinizdir, ancak ayağa kalktığınızda boy hedefi olursunuz!] haline gelebileceğimi de düşünmedim değil."
>
> "Baştan belirtmeliyim: Bu yazıların, her ayın onuna kadar dergiye ulaştırılması gerekiyor. Dizeler soğumadan dokunmamı bekleyenler olur da, dergilerini, kitaplarını bana ulaştırmak isteyenler çıkabilir düşüncesiyle adresimi de vererek başlamak istiyorum."

Burada, öznenin, "görevin" kendisine *Varlık* dergisi genel yayın yönetmenince iletildiğini ima etmesi, kendisinin de bunu sevinerek kabul etmesi fenomeni üzerinde durulmayacak. "Görmeme, beğenmeme hakkına" gelince... Kötü ve çirkin şiirin görülmesinden, beğenilmesinden söz edilemez herhalde. Buna karşılık, iyi ve güzel şiirin beğenilmemesinden değil, ama özellikle görülmemesinden söz edilebilir. Bu tutum, yukarıdan beri betimlediğim yapılanma içinde olağan görülebilir. Ancak olağan olmayan, bunun bir "hak" olarak ileri sürülmesidir. Çünkü hak,

tanımı gereği adalet anlamına gelir. İyi ve güzel şiirin özellikle görülmemesinin bir hak olarak savunulması adaletsizliğin adalet olarak savunulması demektir.

Ama bu alıntıda daha önemli olan, gösteren konumundaki kişinin kime/kimlere seslendiğidir. "Derginizi, kitaplarınızı adresime hemen gönderin dizeler soğumadan onlara bir dokunayım" sözü Dağlarca'ya mı söylenmektedir? Yoksa Attilâ İlhan'a mı? Burada seslenilen Gülten Akın mıdır, yoksa Ahmet Oktay mı? Hayati Baki mi, yoksa Şavkar Altınel mi çağrılmaktadır burada, yoksa Ahmet Telli mi, Ali Cengizkan mı? Bu sözün hedef aldığı şair kitlesi bu isimlerden mi oluşmaktadır?

Hedef alınan genç şair kitlesidir. Hangi genç şair kitlesi diye de sorulabilir burada. Budak, "Bende Kalan Dizeler" adlı yazı dizisinin ikinci bölümünde bunun ipuçlarını veriyor.[127]

> "*Kül, İzlek* dergisinden ayrılan genç arkadaşların Ankara'da ikinci sayısını çıkardıkları derginin adı. (...) Usta şairlere getirdikleri eleştiriler alaysama ile buluşuyor gibi."

Bununla birlikte temkinli yaklaşıyor Budak, *Kül* dergisini çıkaran arkadaşlarına. Alttan alıyor gibi, akıl veriyor onlara:

> "'Şiirin partisi olmaz', kabul; 'yuf olsun konsomasyona çıkan şairlere', o da kabul. Ama, 'çırak aranıyor!.. Buyur ustaaa'ya gelince, burada biraz daha serinkanlı olmak gerekiyor. Şiirde usta-çırak ilişkisinin en azından başlangıçta sayısız yararları [bu yararlar sayısız olduğuna göre, mesela 100 tanesi sayılabilir!] olsa gerektir."

Budak, gençlerin aynı nitelikli itirazlarından bazılarını "hoşgörüyor". Ancak bu hoşgörü, usta-çırak ilişkisine gösterilen tepki karşısında geri çekilerek yerini "buraya kadar" tutumuna bırakıyor. Bununla birlikte Budak, bu gençleri büsbütün gözden çıkarmıyor. "Yola geleceklerini" düşünüyor olsa gerek: "Usta-çırak ilişkisinin yararları vardır," diyor, ürkütmek istemiyor. Usta-çırak hiyerarşisini bir erdem olarak sunuyor. Burada, neden bu

127 *Varlık* dergisi, Kitap Eki, Mayıs-1998.

"genç arkadaşlar" ürkütülmek istenmiyor acaba, sorusunu sormak gerekiyor; çünkü, Budak'ın adlarını anmadan, sözlerini tartışmadan ürküttüğü gençler de var:

> "'Ben genç şair değilim' [adlarını ben ekliyorum: Tuna Kiremitçi] diyen genç de yanlış yapıyor kanımca; üç-beş şiir yayımlar yayımlamaz 'benim şiirimi okuyan diyetini ödemelidir' [Enderemiroğlu] gibi zirzopluklarla dikkati çekmek isteyen genç de."

Budak bir taraftan Ergülen'i bulunduğu yerin üstünde konumlayıp diğer taraftan da "gençleri" kendinin altında konumlarken, hiyerarşik bir örgütlenme zihniyetine göre, patronaj ilişkilerinin devamını sağlamaya çalışmaktadır. Ancak Budak'ın biçemi, Ergülen'in biçemine göre niyetini gizleyemeyen, yer yer emir kipine dönüşen bir özelliğe sahip. Bu özelliğin belirişinde, bu kişilerin çalıştıkları mesleklerin önemli bir rolü vardır. Ergülen, yukarıda değinildiği gibi reklamcıdır. Abdülkadir Budak ise, askerdir; astsubay emeklisidir. Biçeminde askeri terimlerin yer almasının, gençlerin ustalara çıraklık yapması gerektiği yargısında ısrarla direterek, yazınsal ilişkilerin askerlikte olduğu gibi ast-üst hiyerarşisine göre örgütlenmesini savunmasının nedenini burada, yani onun yaptığı mesleğin zihniyetinde aramak gerekir. Önümüzde konuşan zihin, emekliliğe kadar çalışılan bir mesleğin zihniyetini içselleştirmiş bir zihindir.

*

Bu yazıda örneklere ayrıntılı olarak yer verilmesinin nedeni, kurulmakta olan bir yapının nasıl oluşturulduğunu açık ve net olarak göstermek kaygısıdır. Yoksa, bu yazının asıl sorunu Sunay Akın, Metin Celâl, Haydar Ergülen, Abdülkadir Budak falan değil; tam tersine bu isimlerin oynadıkları rollerin anlam ve işlevinin ne olduğudur. Bu rollerin, bugün gördüğü işlev ve anlam ise, bu rollerle Türk şiir ortamında yazınsal ilişkilerin yukarıdan aşağıya doğru bir girişimle patronajlaştırılmasıdır.

Burada, bu ilişki tarzlarının, Türk şiirinin geçmiş dönemlerinde de mevcut olduğu, dolayısıyla bugün olup bitenin yeni bir şey olmadığı ileri sürülebilir. Ancak, yukarıda ayrıntılı örnekleriyle irdelenen bugün olup bitenin, poetik ve etik açıdan, Türk

şiirinin geçmişinde mevcut olan zihniyetten farklı bir niteliği vardır. Bu farklılık, ilkin, özel alanda yaşanılan özel ilişkilerin kamusal alana (dergilere) taşınarak kamuya sunulmasında ortaya çıkmaktadır. Bu girişim, masum bir anı anlatma edimi değil, bir tür egemenlik kurma edimidir. "Çünkü, egemenlik kamusal bir nitelikle temsil edilir."[128] Özel alanda yaşanılanın kamusal alana taşınmasıyla, ötekiler üzerinde egemenlik kurma girişimi meşrulaştırılmaktadır. Bu meşrulaştırma girişimi sonucunda, 119 numaralı dipnotta görüldüğü gibi, bu egemenliğin altında yer alanlar tarafından eleştirel ve yazınsal bir kaygı ve niteliği bulunmayan, ama magazinel yaklaşımın sağladığı basitlik içerisinde "Ergülen'i okudukça arkadaşlarıma mektup yazasım geliyor" tarzında bir edim sergilenmeye başlanmıştır. Böylece yazınsal ilişkiler, yukarıda tanımlandığı gibi patronoj ilişkilerine dönüşmektedir.

Türk şiir ortamında, bugün bu olup bitenlerin, Türk şiirinin geçmişinde mevcut olan zihniyetten farklı olarak ikinci bir özelliği daha vardır. Bu farklılık, bugün yapılanın, yaşça büyük olandan, yani yukarıdan aşağıya doğru işleyen bir inisiyatifle kamusal alanda yapılmasında, ve bu edimin kamusallaştırılmaya çalışılmasında ortaya çıkmaktadır. Oysa, modern dünyada şairin varoluşu ve modern şiirin olanaklılığı, aşağıdan yukarıya doğru işleyen sivil bir girişimi, yani şairin kendisinden, kendi şiirinden kaynaklanan bir inisiyatifi gerektirir. Bugün devredışı bırakılmaya çalışılan bu inisiyatiftir.

Abartının terimlerinde, yüzeysel bir dille açığa çıkan magazinel yaklaşım ve onun bir uzantısı olan reklam retoriğiyle yazılmış bu yazılar, negatif olmak üzere çifte işlev görmektedirler: Bu yazılar, bir taraftan yazınsal alanın magazinleşmesini ve onun süreklileştirilmesini sağlarken, diğer taraftan da, yazınsal ilişkiler alanını patronaj ilişkileri alanına dönüştürmeye çalışmaktadır. Patronaj ilişki biçimi, hiyerarşik bir konumlandırmayla gerçekleştirilmekte; usta-çırak ilişkisinin gerekliliği zihniyetiyle dile getirilmektedir. Gelenekçilikle düşünsel bağları olan bir zihniyettir burada söz konusu olan. Gelenekçilik derken, burada

128 Jürgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, Çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar, İletişim Yayınları, 1997, İst., s. 64-65.

sözünü ettiğim, geçmişte ortaya çıkan şiir birikimine sahip olma ve bu birikime gönderme yapma anlayışı değil, modernlik öncesi toplumsal yapıya ait olan örgütlenme anlayışını modernliğin koşulları içinde gerçekleştirmeye çalışan anlayış anlamında bir gelenekçiliktir. Bu bağlamda, gelenekçi zihniyet, Umberto Eco'nun ayrımıyla analitik eleştiriye, aydınlanma anlayışına, dolayısıyla modernizme muhalif bir tutuma sahiptir.[129] Bu zihniyete göre örgütlenmiş "grup, (askeri bir modele göre) hiyerarşik olarak örgütlenmiş olduğundan, her alt yönetici kendi altındakilere tepeden bakar, onların da her biri altındakilerden tiksinir."[130] Bu zihniyet, Umberto Eco'nun "Edebi Faşizm" dediği faşizmin temel özelliklerinden biridir.

Ömer Laçiner'e göre ise, hiyerarşik bakış tarzı faşist düşüncenin iç mantığını oluşturur.[131] "Bütün faşist düşünce sisteminin aşağı yukarı ortasında temel bir metafor vardır. Bu metafora göre insanlar ve toplumlar arasındaki ilişkiler tıpkı doğada hayvanlar ve hayvan türleri arasındaki ilişkiler gibidir, yani doğal bir mücadele vardır. Güçlünün zayıfı ezdiği ve ezmesinin kural olduğu, ayrıca ahlaken iyi karşılanması gereken bir olgu olduğu vurgulanır. Güçlünün zayıfı ezmesi, 'Ne yazık ki!' diye bir şey söylemek yerine, bunun böyle olması iyidir gibi bir kıymet ile onaylanmış olarak dile getirilir faşist düşüncede.

Bunun arkasındaysa şu düşünce vardır: İnsani hayat doğal hayattan farksızdır, aynı kanunlara tabidir. Doğal hayatın kanunları, sosyal Darwinizimle ifadesini bulan doğa yasaları, aslında doğa mantıklarından farklı olduğu düşünülen insanlararası, topluluklararası ilişkiler için de geçerlidir. Yani güçlü olanın zayıf olanı ezmesinin zorunluluk değil, neredeyse bir erdem olduğunu söyler size. Dolayısıyla bu faşizm mantığında hiyerarşik bir toplum modeli vardır. Güçlülerin güçlülük derecesine göre toplumların düzenlendiği, gerek toplum içerisinde gerek toplumlar arasında bir dünya düzeni mantığıyla faşizm meşrulaştırır."[132]

129 Urnberto Eco, *Ur-Faşizm ya da Edebi Faşizm*, *A.g.y.*

130 *A.g.y.*, s. 6.

131 a- Ömer Laçiner, "Önsöz", Tanıl Bora, *Milliyetçiliğin Provokasyonu* içinde, Birikim Yayınları, 1991, ist.
b- "Ömer Laçiner ile Eco'nun Yazısı Üstüne Söyleşi", *Varlık*, Kasım-95.

132 Ömer Laçiner, b- maddesi, s. 38.

Bu bağlamda, bugün Ergülen'le başlayıp Budak'la gizlenemez hale gelen Türk şiirindeki yazınsal ilişkilerin hiyerarşikleştirilmesi anlayışı, faşist düşüncenin ve ona ait iç mantığın bir dışavurumudur. Yukarıda örnekleri irdelenen yazılarla yapılan, faşist örgütlenme anlayışının meşrulaştırılmasıdır. Magazinel yaklaşım ile reklam retoriği, bu meşrulaştırma çabasının bugünkü biçemini oluşturmaktadır. Bu meşrulaştırma çabasının farkında olunmadığı, yani bilinçli olarak yapılmadığı ileri sürülemez. Çünkü, bu yazıda irdelenen yazıların ortak yönü de, bu yazıların bir tür dizi-yazı olmalarıdır. Bu yazılar, on beş günde bir veya her ay düzenli olarak yazılmakta, yani sistemli bir çaba harcanmaktadır.

Burada ileri sürülen tezin ve bu tezi içeren biçemin "sert" olduğu düşünülebilir. Ancak bu sertlik, yazının kendisinden, biçeminden değil, tam tersine bu yazının konu nesnesi olan olgunun sert oluşundan, şiddet dozunun yüksek oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu tez yani söz konusu isimlere ait yazıların faşist düşünce mantığına ait olduğu ve bu mantığın örgütlenme anlayışının meşrulaştırılmaya çalışıldığı tezi alışılmadık, dolayısıyla biraz "tuhaf" da görülebilir. Çünkü bu yazıda irdeleme konusu edilen kişiler, şimdiye kadar genel anlamda solcu olarak tanımlanabilecek bir imgeye sahip olagelmiş ve bu imgeye ait görülmüşlerdir. Ancak buradaki sol adlandırması Marx'ın felsefesinden veya sol değerlerin kendisinden kaynaklanan bir ölçüden çok, Türk sağının üç haline (Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık)[133] ait bir bakış tarzından kaynaklanan bir adlandırmadır. Oysa, Türk sağının şimdiye kadar tanımlanmamış, dolayısıyla göz ardı edilen bir "hali" daha vardır: '80'li yıllarla birlikte, gelişiminde bir fark edilebilirliğin göründüğü Türk burjuvazisinin ideolojisi/düşüncesi olarak şekillenen sağ. Bu sağ, laik-sağ olarak adlandırılabilir.

Burada argümanları irdelenen zihniyet işte bu sağcılığa, yani laik-sağa aittir. Dolayısıyla bu argümanların, faşist düşünce mantığına ait olduğu tezinin ileri sürülmesinde şaşırtıcı bir tuhaflık yoktur.

Bununla birlikte, yüzyılın sonuna doğru bugün, söz konusu

133 Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hali*, İletişim Yayınları, 1998, İst.

zihniyet ve söylemle içselleştirilmiş bu yapılanma karşısında şairin kendi şiirini ve varoluşunu sivil bir inisiyatifle gerçekleştirme olanağı hâlâ mevcuttur. Bu olanak için alıntılıyorum, Bertolt Brecht'in "'İyi Adam'a' Bir İki Soru" adlı şiirinden iki bölümü:

Anladık iyisin.
ama neden iyi?
Seni kimse satın alamaz,
eve düşen yıldırım
satın alınır mı ki?
Anladık dediğin dedik,
ama dediğin ne?
Doğrusun, söylersin içindekini,
ama içindeki ne?

Esirgemezdin sözünü budaktan,
ama kime karşı?
Dolusun bilgelikle,
ama yararı kime?
Gözetmezsin kendi çıkarını
gözettiğin kiminki?
Dostluğuna diyecek yok,
ama dostların iyi mi?[134]

Ludingirra, Sayı: 6, Yaz 1998

134 *Halkın Ekmeği* içinde, Çev. A. Kadir-A. Bezirci, Yazko Yayınları, 1980, İst.

Dogmatik Tutum

Türk şiirinin kamusal alanında yaşanan temel sorunlardan biri de, dogmatik tutuma ilişkindir. Dogmatizmin, Türkiye'de yaygın olarak benimsenen bir anlamı vardır: Dinsel dogmatizm. Bu yaygın anlayış, birçok kişiye bedava bir güven duygusu verir; dindar, dinci, sağcı değilseniz dogmatik de değilsiniz, gibi. Oysa dogmatizm, bir görüş olmaktan çok, bir düşünüş biçimi.

Dogmatizm kavramını, dinsel dogmatizm anlamında değil, verilerle doğrulanıp akılla tertiplendirilmeyen yargıların sınanmadan, eleştirilip tartışılmadan kabul edilmesini benimseyen tutum, anlamında kullanıyorum. Bu anlamıyla dogmatizm, ötekinin ileri sürdüğü fikirlerin, alternatif açıklamaların irdelenmesini de gözardı eder. Dolayısıyla, bu tutum içinde olan kişinin kendisi de alternatif bir fikir ileri sürüp bunu doğrulayıp temellendirme kaygısından oldukça uzaktır. Çünkü, dogmatizmin amacı, tanımı ve var oluşu gereği, yeni bir fikir ortaya koymak değil, mevcut durumun, kurulmuş dengelerin korunmasını sağlamaktır. Ötekinin ortaya koyduğu fikrin bir değeri yoktur; aslolan mevcut durumun korunmasıdır.

*

Hilmi Yavuz'un "Orhan Koçak'a"[135] adlı yanıt yazısı; bu tutuma bir örnek olarak okunabilir. Şunları söylüyor, yazısının hemen girişinde, Hilmi Yavuz:

> "Orhan Koçak'ı epeydir okumuyorum. Yazıları bana Adorno'dan, Lacan'dan, Jameson'dan ve başkalarından gelişigüzel makaslan-

135 Hilmi Yavuz, "Orhan Koçak'a", *Ludingirra*-Bahar 99, Sayı: 9

mış ve ele aldığı problemle hiçbir ilgisi olmayan parçaların bir yamalı bohça gibi sergilendiği tuhaf kolajlar intibaı vermiştir."

Bu cümle, anlam katmanları zengin olan birçok yargıyı içeriyor: İlkin, bu cümle, tümel bir yargıyı dile getirmektedir; yani Orhan Koçak'ın bir yazısına ilişkin değil, (bütün) "yazılarına" yönelik olan bir yargıyı... Bu "yazılar" Adorno'dan, Lacan'dan, Jameson'dan ve başkalarından makaslanmış, yani kendisine ait olmayan yazılardır. "Makaslanan", alman düşünce değil yazı olduğuna göre, burada bir intihal etme durumu söz konusudur. Dahası, bu "parçalar" ait oldukları yazıların ilgili yerlerinden gelişigüzel makaslanmıştır; yani özensiz, rastgele, rastlantısal; yani bilinçli bir tutumla değil.

Bu yargılar, bu cümlenin içerdiği açık anlamları ifade ediyor; gizli anlamlar üzerinde durmuyorum. Bir cümleye, bu kadar "anlamın" sığdırılmasında Hilmi Yavuz'un bir felsefeci olmasının belirleyici bir rolü var.

Hilmi Yavuz, Orhan Koçak'ın gerek şahsına yönelik, gerekse "yazıları" ile ilgili bu yargılarını, Koçak'ın ve sözünü ettiği kişilerin yazılarından verilerle örnekleyip temellendirmiyor, "Her neyse" diyor: Konuyu kapatalım, olan olmuş, uzatmayalım.

Doğrulayıp temellendirmediği bu yargıları, durup dururken neden ileri sürüyor Hilmi Yavuz?

Görülür neden, Orhan Koçak'ın "Samimilik"[136] yazısının "6" no.lu dipnotundaki "Hilmi Yavuz, Ataç'a da 'Oryantalist' diyor muydu? O zaman aynı yaftayı Tanpınar'a da yapıştırması gerekir: 1930'ların başındaki Muallimler Kongresi'nde, Divan şiirinin lise tedrisatından çıkarılması önergesinin sahibi Tanpınar'dı." yargısı... Orhan Koçak'ın bu yargısı ile, Hilmi Yavuz'un yukarıdaki yargıları arasında yazınsal, düşünsel bir neden-sonuç ilişkisi söz konusu mudur? Hayır. Koçak'ın bu yargısını şöyle irdeliyor, Hilmi Yavuz:

> "İnsanlar bazen, mücbir sebeplerle, böyle durumlara düşebiliyorlar." (...) Orhan Koçak, Tanpınar gibi bir entelektüelin, hele hele Divan şiiri konusunda düşünceleri bilinen bir entelektüelin, bu önergeyi imzalamasında (eğer imzalamışsa elbet) bazı

136 Orhan Koçak, "Samimilik", *Lıdingirra*-Kış 98, Sayı: 8

mücbir sebeplerin olabileceğini hiç hesaba katmıyor. (1930'lu ve 1940'lı yıllar, Türk entelijansiyasının tarihinde 'mücbir sebep' yıllarıdır!) Ya ne yapıyor Orhan Koçak? İşkence altında her şeyi itiraf (!) eden sanığı 'suçlu' ilân etmekte beis görmeyen bir faşistin mantığı ile değerlendiriyor Tanpınar'ı!"

Mücbir sebep... zorlayan, zorlayıcı nedenler!

Hilmi Yavuz, Tanpmar'ın lise tedrisatından Divan şiirinin çıkarılmasını önermesinin ("önermişse eğer!" diyor) kendi iradesiyle değil, kendi iradesinin dışından gelen zorlayıcı nedenlerle bunu önermiş olabileceğini, bunun da işkence altında her şeyi itiraf (!) eden sanık durumuna benzediğini söylüyor. Hilmi Yavuz bir analoji kuruyor; Tanpmar'ın durumu ile işkence altındaki sanık arasında.[137] Ama Hilmi Yavuz'un kurduğu analoji geçerli mi? İrdelemek gerekir.

Analoji, iki şey arasındaki benzerliğe dayanarak, biri hakkında verilen bir yargıyı diğeri hakkında da vermektir.

A ve B, x özelliğine sahiptir.
A, ayrıca y özelliğine sahiptir.
O halde, B de y özelliğine sahiptir.

Hilmi Yavuz'un analojisinde:

A: (Muallimler Kongresi'ndeki) Tanpınar.
B: (İşkence altındaki) Sanık.
x: Muallimler Kongresi'ndeki konum ile işkence altındaki konum (mücbir sebep bakımından) aynıdır.
y: İşkence altındaki mahkûmun her şeyi itiraf etmesi ne ise Muallimler Kongresi'nde de Divan şiirinin lise tedrisatından çıkarılmasını önermek aynı şeydir.

İstemediğiniz bir önergeyi vermek istemiyorsanız, bulunduğunuz konumdan, kongreden çıkıp gidersiniz; ama işkence altında iseniz, bulunduğunuz "yer"den çıkıp gidemezsiniz. Mu-

137 Söz konusu "yıllar" dikkate alındığında, Hilmi Yavuz'un sözünü etliği "sanık" A. Kadir, Nâzım Hikmet, Kemal Tahir, Hikmet Kıvılcımlı, Enver Gökçe vb. olabilir mi?

allimler Kongresi'nden çıkıp gitmekle, olsa olsa "beklediğiniz" istikbal "tehlike" altına girer; işkence altında ise biyolojik varlığınız, hayatınız... Bir istikbal ile, bir hayat aynı türden midir? Analojiyi geçersiz kılan şey, Hilmi Yavuz'un bunları benzer görmesinden kaynaklanıyor.

Hilmi Yavuz ne yapıyor? Hilmi Yavuz, Orhan Koçak'ın yargısını, Tanpınar'm edimleri çerçevesinde irdelemiyor, dönemin koşullarını anlamak lazım koşulunu ileri sürüyor. Zayıf bir analoji ile Koçak'ın yargısını geçersizleştirmeye çalışıyor. Ama bu arada, daha yazısının başında, doğrulayıp temellendirmeye gerek görmeden Orhan Koçak'm bütün yazılarıyla ilgili, bu arada şahsını da hedef alan negatif yargılar ileri sürüyor.

*

Bu örnek münferit olarak değerlendirilebilir. Oysa, sözünü ettiğim dogmatik tutum, Türk şiiri ortamında oldukça yaygın olan bir tutumdur. Mehmet H. Doğan'ın "Şiirimizde 'Sapma'lar, Saptırmalar Üzerine"[138] adlı yazısında, bu tutumun bir başka örneğini görmek mümkün. Şöyle başlıyor yazısına Mehmet H. Doğan:

> "Yücel Kayıran toptancı yargılara, genellemelere düşkün bir yazar. Bu nedenle, başta verdiği bir yargının peşine takılıp hızlı bir uslamlama yoluyla yazısını belki de istemediği, beklemediği sonuçlara taşıdığı oluyor bazen."[139]

Bu cümleler, ne türden yargıları içermektedir?

Birinci cümle tümel bir yargıyı, yani bütün yazılarıma ilişkin bir genellemeyi dile getiriyor. Mehmet H. Doğan'ın terminolojisi ile ifade edilirse, "toptancı bir yargı" bu (yani "perakendeci" bir yargı değil).

138 Mehmet H. Doğan, "Şiirimizde 'Sapma'lar, Saptırmalar Üzerine", *kitap-lık* dergisi, Sayı-, 37, Yaz-99-

139 Bu ifadede yer alan "hızlı uslamlama" deyimiyle kastedilenin ne olduğu özerinde düşünmek gerekir. Buradaki kasıt, "hızlı uslamlama yapıyorsunuz, yavaş olun, yetişemiyorum!" türünden bir şey midir, yoksa söz konusu olan, ussallığa, akılcılığa karşı bir tavır mıdır? Ussallığa karşı tavır, ileri sürülen bir yargının ilişkin olduğu alandan örnekler vererek akılsalcı bir tutumla temellendirilmesini değil; sevgi, beklenti, duygu gibi akıldışı unsurlar ile temellendirilmesini dile getirir.

İkinci cümle ise, tümel bir yargıyı değil, tikel bir yargıyı dile getiriyor. Başta verdiğim bir yargının peşine takılıp, belki de istemediğim, beklemediğim, yani bilinçli olarak değil de, başta verdiğim yargının bir sonucu olan fikirlere vardığımı söylüyor, bu yargı. Bunu da her zaman değil de, "bazen" yaptığımı belirtiyor Mehmet H. Doğan; daha sonra da bu "bazen"den örnek veriyor. H. Doğan'ın, bu yazısının ana problemi, bu "bazen." Nedir bu "bazen"? Yani, Mehmet H. Doğan'ı, Yücel Kayıran hakkında bu yargılarda bulunmaya iten neden ne?

H. Doğan, bu "bazen" için, iki defa yazdığım yıllık şiir değerlendirme yazımı örneklem olarak kullanmış.[140] Bu iki yazıda da, sadece Enis Batur'un *Doğu-Batı Divanı* ile ilgili tezimi, bu şiirin retorik ve biçem açısından Latin şiirini model edindiğini bu nedenle de yeni bir şiir olmadığını ileri sürdüğüm tezimi sorun edinmiş. Yani, H. Doğan'ın ikinci cümlesindeki "bazen" Enis Batur. H. Doğan, başka şairlerin kitaplarıyla ilgili fikirlerimden değil, sadece Enis Batur'un söz konusu kitabıyla ilgili yaptığım açıklamadan rahatsız.

Mehmet H. Doğan bir yazar olarak, bu tezimden elbette rahatsız olabilir ve onu sorun edinebilir. Ama, bir psikiyatrist olarak değil de bir yazar olarak bir fikri sorun edinmek demek, sorun edinilen tezin temellendirilme tarzında bir tutarsızlığın, bir geçersizliğin olup olmadığını, söz konusu temellendirmenin

140 Mehmet H. Doğan, benimle ilgili genellemesini doğrulamak için, "Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme" (*Ludingirra*-Yaz 98, Sayı: 6) adlı yazımı da hatırlatıyor.
Biraz ipucu vermek gerekiyor. O yazı, günümüzde, şairin kalıcı olmak için, yazdığı şiire olan inancını yitirdiği, dolayısıyla benzerleri arasından öne geçmek için, düzyazı üzerinden ahlaki, insani ve düşünsel değerleri ihlal eden bütün yolları kullandığını göstermek içindi. Etik ve insani değerlerin harcanması, etik ve insani değerlere karşı inançsızlık bu kuşağın temel özelliğini oluşturuyor. Söz konusu, değer harcama girişimi de, "ilişkilerin hiyerarşikleştirilmesi" mantığı ile gerçekleştiriliyordu. Üstelik magazinel bir üslupla, okuyana sıkıntı veren yazılarla... Bu mantığa "faşist düşünce mantığı" deniyor (Umberto Eco, Ömer Laçiner); kim kullanırsa kullansın. Tabii, faşizm mantığının, "ilişkilerin hiyerarşikleştirilmesi" biçiminde formüle edilmesi reddedilebilir. Bu konuda bana, "Kolay gelsin" demekten başka bir şey düşmez. Ama, bu arada, örneğin Osman Hakan A.'nın şiirine yapılan haksızlığa ne olacak?
Bir kişinin ne olduğunu anlamak, onun içinden geldiği veya içinde yer aldığı cemaatin ne olduğu ile değil, onun izlediği yöntemi irdelemekle olanaklıdır. Zihnin niyeti, onun kullandığı yöntemle ipuçlarını verir, gizlenemez hale gelir.

aklın sınırları içinde yapılıp yapılmadığını ve tez ile yapılan açıklamanın ilgili olduğu şeye ve olgulara uygun olup olmadığını irdelemek demektir. İleri sürülen tez, hakkında olduğu şiiri açıklıyor mu, ona uygun mu, değil mi, neden, gibi...

Ama Mehmet H. Doğan, bu yöntem yerine başka bir yaklaşım deniyor: Bu adam, toptancı yargılarda bulunan, Enis Batur sendromuna yakalanmış, sağcı bağnazlarla aynı yerde duran biridir...

Mehmet H. Doğan, bir yazar olarak bu yargıları da ileri sürebilir. Ama söylediklerinin yazınsal ve düşünsel bir değerinin olabilmesi için, tezini çeşitli örneklerle doğrulayıp akılla temellendirmesi gerekir. Yoksa, akıldışı kaygılar içeren bir yaklaşımla bir kişiyi savunmanın bir anlamı yok. Sanırım, bu, savunulan kişi için de pek hoş değildir.

Bu "nokta" ile ilgili bir şey daha var.

Söz konusu yazıda[141], Türk şiirinde son yıllarda kullanılan modellerden ikisinin 98 yılında ürün verdiğine değiniliyordu:

1- Latin (Martialis) şiirini model edinen şiir.

2- "İmageci" Amerikan şiirini model edinen şiir.

Mehmet H. Doğan, imgeci Amerikan şiirini model edinen şiir için yaptığım açıklamayı, Latin şiirini model edinen şiir için yaptığımı varsayarak yazmış yazısını.

H. Doğan, ya yaptığım sınıflandırmayı fark etmemiş ya da bilerek böyle davranmış.

Mehmet H. Doğan bu yazısında ne yapıyor?[142]

141 Yücel Kayıran, "Nicel Olarak 'Koşanların' Yılıydı, 1998", *Hürriyet-Gösteri*, Ocak-Şubat 1999.

142 Örneğin "Enis Batur sendromu'ndan söz ediyor. "Yılların yazın adamı", "Değerli şiir cleştirmeni" ifadeleriyle anılan Mehmet H. Doğan neden yazınsal bir terimle değil de, tıbbi bir terimle İfade ediyor derdini?
Sendrom!*
Bir "güç" karşısında moral! bozma, varlığını koruyamama, varlığını karşıdaki gücün yapıp ettiği gibi davranarak sürdürmekten başka bir olanak görememe durumuna gelme... Bozulma... Karşıdaki gücün olanaklarıyla yeniden yapılanmadan başka çare görememe...
Enis Batur sendromu!
H. Doğan'ın bu adlandırmayla ileri sürdüğü yargı, ilişkin olduğu nesneyle ilişkisi bakımından "dramatik" bir özelliğe sahip. H. Doğan, bu sendromun Yücel Kayıran'da olduğunu ileri sürüyor! Dramatik, çünkü, benim yazdığım şiirin

1- Önce Yücel Kayıran ile ilgili "toptancı bir yargı" veriyor. Sonra bu yargının peşine takılıp istenilmeyen sonuçlara gidiyor. İstenilmeyen sonuçlar derken kastettiğim şu: H. Doğan, yargısını doğrulamak için, benim kullanmadığım terimleri (: "sapkın") kullandığımı, savunmadığım yargıları (: "narrative, -anlatı(cı) şiire yönelmeyi 'Türk şiiri içinde bir sapma' olarak gördüğümü") savunduğumu, yazımda olmayan fikirleri (: "75 yıl boyunca şiirde sol gelenek devletle görülmemiş bir içli dışlı olma hali yaşıyor.") savunduğumu ileri sürüyor. Arkasından birden "Enis Ba-

Enis Batur'un yazdığı şiir karşısında bir bozulmaya, bir değişmeye uğradığı yok. Ben başka bir şiiri kurmaya çalışıyorum. Bunda başarılı olabilirim de, olamayabilirim de. Sonra, bir şairin yazdığı şiirin öteki şairin yazdığı şiiri değiştirmeye zorlamasına verilen adın sendrom olabilmesi için, ya bu şairlerin kuşakdaş olması ya da şiiri "bozulan" şairin kendini etkileyen şairden daha yaşlı olması gerekir: Aristoteles: *Retorik*- I387ᵇao-I388ª$. Ayrıca Orhan Koçak "Uzun Denklem", *Defter*, Sayı 36. Ama, Mehmet H. Doğan, bende ille de bir sendrom olduğu yargısında ısrar ediyorsa, bu sendrom, Latin şiirini kendine model edinen Enis Batur sendromu değil; olsa olsa

Eğerci köhne metaız, revacımız yoktur.
Revaca da o kadar ihtiyacımız, yoktur.

dizelerini yazan Nabi Efendi'nin bir sendromudur.
Ama, bugün, Latin şiirini kendine model edinen Enis Batur şiirinin bazı şairlerin (Ali Cengizkan, Hilmi Haşal, Nazmi Ağıl) şiirlerinde bir sendroma yol açtığından söz edilebilir. Ali Cengizkan, bu şairlerden sadece biri. Sekiz kitaplık şiirini bırakarak, Enis Batur şiiri yazmaya başladığına göre, Ali Cengizkan, önemli ölçüde bir Enis Batur sendromu yaşamış. Ama, ben bunu, "sendrom" terimiyle değil, "şiirini değiştirdi", "Enis Batur şiirine iltica etti" gibi kelimelerle ifade etmiştim.

Ama, "sendrom" terimiyle başka bir şey, şu da kastediliyor olabilir: Başkasının şiiri veya düzyazısı ile ilgili, örnekleme ve temellendirmeyle ilgisi olmayan, daha çok duygusal kökenli yargılarda bulunmak... Bu, bir sendrom belirtisi olarak görülebilir. Bu durumda, benim, Batur'un bir kitabıyla ilgili yarım sayfalık eleştirel fikirlerimi yazmam, bende bir Enis Batur sendromu olduğu anlamına geliyor ise, benim yarım sayfalık söz konusu yazımdan dolayı, Mehmet H. Doğan'ın benimle ilgili "toptancı yargılarda bulunan, sendroma yakalanmış, sağcı bağnazlarla aynı yerde duruyor" diye diye altı sayfa yazı yazması ne anlama geliyor acaba?
Eğer mesele buysa, kimsenin morali bozulmasın. Ben, yıllık şiir değerlendirmesi yazma müptelası değilim. "Orada da" Mehmet H. Doğan veya ondan "el alan" biri yazar, olur biter.
* Sendrom meselesi ile ilgili bir başka, yeni yazı; Ayhan Kurt, "Kargaların Gülme Vakti", *Ludingirra-Güz* '98, Sayı: 7.

tur sendromuna" yakalandığımı, sağcı bağnazlarla aynı yerde durduğumu...

Bu yaklaşım, Mehmet H. Doğan'ın, benim kullandığımı İddia edip, sonra eleştirip kınadığı yöntem değil mi? Oysa entelektüel dikkat, başkasının gerçekleştirdiğini iddia ettiğiniz, bu arada eleştirip kınadığınız edim ve tutumları sizin gerçekleştirmemenizi, yapmamanızı gerektirir.

2- Mehmet H. Doğan, karşı çıktığı düşünceleri irdeleyip çürüteceği ve kendi alternatif fikirlerini, açıklamalarını ileri sürüp geliştireceği yerde; benim hem şahsıma, hem de bütün yazılarıma ilişkin negatif yargılarda bulunuyor. Oysa eleştirel bakış ve dogmatik olmayan tutum, benimsenmeyen açıklama ve fikirlerin irdelenmesini, temellendirilerek çürütülmesini ve eleştiren kişinin kendi alternatif düşüncelerini geliştirmesini gerektirir. Yani Mehmet H. Doğan bu "şiir" hakkında ne düşünüyor? Önemli olan bu.

Türk şiirinin kamusal alanında birçok kişinin yazınsal edimlerine içkin olan bu dogmatik tutum, sadece günümüze ait değil; geçmişte de bunun örneklerini görmek mümkün, örneğin Nurullah Ataç'ın, "Abdülbaki Gölpınarlı'ya Mektup"[143] adlı yazısı bu açıdan okunabilir. Nurullah Ataç, Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabından dolayı yazmış bu yazıyı:

> "Ayıp derler bu senin ettiğine, Abdülbaki! O ne biçim kitap öyle? Keyifli keyifli, güle oynaya yazdığını sanalım istiyorsun, ama kandıramıyorsun. (...) Sevmiyorsun Divan şiirini, hiçbir zaman sevmemişsin. Bilmezsin demedim; bunca yıldır uğraşırsın, divanları okursun, benden, çoğumuzdan iyi bilirsin. Ama bilmen dışardanmış. Şiiri okumuşsun, ezberlemişsin, yazmışsın, kendine dert edinmemişsin. (...) ..Abdülbaki: sen ömründe hiç âşık olmadın mı? (...) Böyle bir şey başından geçmediyse ben ne diyeyim? (...) Basmakalıp yargılarla yetinenleri sevindirirsin, Abdülbaki; ama dediklerin doğru olur sanma. (...) Sen kitabını yazdıktan sonra zahmet edip kendin

143 Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği-Sözden Söze*, YKY, Mayıs-1998.

bir yol okudun mu? (...) Sen mi çıldırdın, yoksa bizi mi çıldırtmak istiyorsun?"

Nurullah Ataç, Gölpmarlı'nın kitabıyla değil, kişiliği, yaşantısı ile, âşık olup olmadığı ile ilgileniyor, ve Gölpmarlı'nın şahsına yönelik negatif yargılarda bulunuyor. Burada, "negatif yargı" ifadesinin, Ataç'ın "yaptığı şeyi" ifade etmede oldukça karikatürize kaldığının farkındayım.

Bu dogmatik tutuma, "Ataç tutumu" denilebilir; ama, bu tutumun, Türkiye toplumunun modern-öncesi dönemlerine uzanan kökleri mevcut. Türkçenin deyim belleğinde yer alan, "Kara çalmak", "Çamur atmak", "Çamur at izi kalsın!" gibi ifadeler, bu "köklerin" antropolojisini oluşturur. Bu tutumun, bu bellekle bağını, Attilâ İlhan oldukça güzel (!) somutlaştırıyor: Memet Fuat yazmıştı[144]:

> "Hiç unutamadığım ayaküstü bir konuşmamızda, eleştiri anlayışlarımızdaki ayrılığı tam bir açıklıkla özetleyivermişti: 'Böyle eleştirmenlik olmaz,' demişti gülerek (Attilâ İlhan), 'çirkef atacaksın, ne kadar temizleseler yine de izi kalır.'"

Bu tutum şu anlama da geliyor: Bu yazarlar, söz konusu yazılarını bir sorunu bir gerçeği, bir hakikati göstermek için değil, ötekini kirletip bu arada kendi imgesinin daha "parlak" algılanmasını sağlamak için yazmışlar... Veya bu tutum böyle bir işlev de görüyor. Bu zihniyette, zihin bu niyet ile "işlediğinden", bu zihin sahibine yöneltilen bir eleştiri de, tutarsızlık ve geçersizliklerin gösterilmesi olarak değil, kendisine veya savunduğu şeye "çirkef" atılmış gibi algılanmaktadır.

Bu algılamanın neliğini irdelemek gerekir. Bir eleştiri ile, bizde mevcut olan ahlaki, düşünsel, ideolojik bir tutarsızlığın bize hatırlatılması, bu tutarsızlığın gösterilmesi neden "çirkef atılıyormuş" gibi algılanmaktadır?

Burada, kendiliğinden gelen felsefi bir idealizm söz konusu. Eleştiri, böyle algılanmaktadır; çünkü, bu düzlemde yer alan ya-

144 Memet Fuat, "Türk Eleştiri Tarihi", *Adam-Sanat*, Sayı: 79, Haziran-92.

zar ve şairlerin kendi imgelerine yönelik algılamanın derin yapısında mutlak doğru, mutlak güzel, mutlak iyi, mutlak yaratıcı tahayyülü yer alır. Neden?

Bu sorunu anlamada, dogmatizmin dinsel bağlamı yardımcı olabilir. Dinsel dogmatizme göre, Tanrı'nın varlığı, doğruluğu, iyiliği, güzelliği, yaratıcılığı mutlaktır. Öncesiz, sonrasız, lekesiz. Tanrı sözü, bu mutlak sıfatların temsilini oluşturur. Dinsel dogmatizme göre, Tanrı sözü, Tanrı'nın mutlak sıfatları eleştiri ve tartışmaya kapalıdır. Çünkü eleştirmek, eleştirilen konu nesnesinden kuşku duymak demektir. Bu ise, dinsel düzlemde, Tanrı sözü ile iletişim kurmanın temeli olan kuşkusuz güven duygusu ile çelişkili bir durumdur. Tanrı sözünü, dolayısıyla bu sözün temsil ettiği mutlak sıfatları bir defa eleştirdiğinizde, Tanrı'nın varlığı, sözü ve sıfatları "kuşkulu bakış" altına girer. Bu, kendisine, onun gölgesi olarak muamele edilmesini talep eden siyasal iktidar için de geçerlidir. Bu nedenle, mutlak siyasal iktidar, mutlak devlet kendisine yöneltilen eleştiriye cevap vermez; eleştiriyi yapan kişiyi veya kurumu geçersizleştirmeyi hedefler: Mihrak veya hasta.

On birinci yüzyılın sonlarında Gazali bu durumu şöyle formüle etmiş:

> "Kişiyi gazaba sürükleyen sebebler şunlardır: Kibir, ucub, rehavet, ciddiyetsizlik, nankörlük, mala ve makama aşırı düşkünlük, muhalefet... Bunlar aklen ve şer'an zemmedilmiş ve reddedilmiş kötü huylardır. Bu kötü huylar kişide bulundukça gazap kuvvetinin zararlarından kurtuluş yoktur. Şüphesiz bunları bir kuvvet mutedil bir hale gelene dek zıtlarıyla yok etmek lazımdır Bu kuvvetin hissi ve akli olarak tedavisi bu şekilde olur."[145]

Gazali'ye göre, muhalefet olmak, insanı gazaba götüren kötü bir huy, bir hastalık. Bu hastalık, ona göre, ancak zıddıyla, yani iktidar ile tedavi edilip ılımlı hale getirilebilir.

İslam dünyasında, gerek aydınlanma döneminin "tarihte tatile" çıkarılışı bakımından ve gerekse günümüze kadar gelen bir zihniyet biçiminin oluşumu açısından, Gazali'nin tanımlaması

145 Gazali, *Hakikat Bilgisine Yükseliş*, Çev. Serkan Özburun, İnsan Yayın, Ekim-1995.

dönemsel bir öneme sahip. Eleştirinin muhalefet etme olarak, muhalefet etmenin de bir hastalık (sendrom, patolojik, kronik, kanser) olarak algılanması, Gazali'nin bu topraklardaki bin yıllık otoritesinden bağımsız değildir.

*

Şairin veya yazarın "bugüne" bu iktidar çevresinden, saraydan geldiğini anımsamak gerekir. Yukarıda sözünü ettiğim "düzlemde" yer alan yazarın veya şairin kendini mutlak doğru, mutlak iyi, mutlak güzel, mutlak yaratıcı olarak algılaması, Tanrı'nın sıfatlarına ilişkin tanımın bir tür "gölgesi" olduğu tahayyülünden gelir. Bu nedenle, bu felsefi idealizm düzleminde yer alan bir şairin, bir yazarın doğruluk, güzellik, iyilik, temizlikle ıralanan niteliklerinden birinin veya birkaçının eleştirilmesi, onların gözlerinde, mutlak yaratıcılıklarının sarsılması, yazar ve şairliklerinden kuşku duyulması anlamına gelmektedir. Bu ise, edebi varlıklarının tehlikeye düşmesi anlamına...

Söz konusu düzlemde yer alan şair veya yazarların çeşitli edim ve ürünlerinde ortaya çıkan düşünsel, ahlaki ve ideolojik tutarsızlıklara ilişkin bir eleştiri karşısında, eleştirinin içerdiği argümanlar ile düşünceleri irdeleyip kendi alternatif fikirlerini ileri sürecekleri yerde, kendilerine eleştiri yönelten kişinin şahsına, şairliğine, yazarlığına ilişkin negatif yargılarda bulunmalarının, Attilâ İlhan'ın ifadesiyle "çirkef atmalarının" sebebi budur. Amaç, bir hakikatin, bir gerçeğin, bir değerin gösterilip korunması değil, kendi imgelerinin mutlaklığının ve bu mutlaklığa ait otoritenin korunmasıdır.

Franz Kafka'nın, yalan üzerine kurulu dünya, dediği şey... Yalan... Friedrich Nietzsche'nin, kişinin gördüğü bir şeyi görmemeyi istemesi; kişinin bir şeyi gördüğü gibi görmemeyi istemesi, dediği şey...

İnsanın edimlerinde ortaya çıkan iyilik, doğruluk, güzellik ve yaratıcılık birer mutlak nitelik değildir. Bunlar, Tanrı'dan verilmiş şeyler değil, içinde yaşadığımız çağın koşul ve olanakları içinde gerçekleştirdiğiniz başarılardır. Artık saray yok, tanrısal niteliklerle ıralanmak diye bir şey yok! Vatandaş olmak, herhangi biri olmak, yalın olmak... Şair, kendi oluşturduğu veya ideolojik olarak devir aldığı tahayyülün içinden "buraya" gelme

cesaretini gösterebilmelidir.[146] Bugün, bu yazının konu nesnesi olan dogmatik tutumdan kurtulmanın gerekli şartlarından biri, söz konusu tahayyülden kurtulmaktır. Böyle bir olanak var ve söz konusu!

Ludingirra, Sayı:10-11, 1999

146 Kynik Okulu'nun kurucularından Sinoplu Diogenes, bugünkü gibi, "abi"lerin, "abici"lerin, "alkış"çıların, "adam"ların (:erkek), "içimize biraz su serptin"cilerin eksik olmadığı çağının sokaklarında, elinde fenerle gezer, karşılaştığı kişilerin yüzüne feneri tutar tutar bakarmış. Böyle böyle... Herkes merak içinde... Ama ürkek... Bir gün biri dayanamayıp sormuş, "Ne arıyorsun, Diogenes?" diye. İnsan arıyorum!" diye yanıt vermiş Sinoplu Diogenes.
Turgut Uyar, "Şiir bunalımda, çünkü insan bunalımda!" demişti. Ama, görülen o ki, bugün "abici"ler şiiri, şiirlerini, şairliklerini bunalımdan kurtarmak için, İnsan değil "abi" arıyor!

Cemaat Kaygısı

Türk şiirinin kamusal alanında yaşanan bunalımlarından biri de ahlaka ilişkindir. Ahlak kavramını, burada, toplumiçinde yaşayan insanların davranışlarını düzenlemeye ilişkin kurallar dizgesi anlamından çok, bireylerin iç dünyalarında gerçekleşen, ahlak kuralı ile ilgili eylemler arasındaki ilişkiyi düzenleyen içsel disiplin anlamında kullanıyorum. Ahlak bunalımı kavramıyla kastettiğim ise, söz konusu içsel disiplin sürecinde kişinin eylemleriyle o eyleme yönelik ahlak kuralı arasındaki ilişkinin sürekliliğinde görülen tutarsızlıktır. Kişiler, benzer durumlarla karşılaştıklarında farklı ilkelerle eylemde bulunmaya başladıklarında ahlaki tutarsızlık başlamış demektir. Bugün Türk şiirinde de bu türden bir ahlak bunalımı söz konusudur. Sözünü ettiğim bu ahlak bunalımının, günümüzün şiir ortamında çeşitli görünüşleri söz konusu. Bu fenomenlerden biri, sıkça telaffuz edile gelen "şiir çetesi" söylemidir.

Bir alıntı:

> "Nevzat Çelik için bir yazı yazmak aklımdaydı hep... Ve sonunda çember daraldı, yukarıya sıçradık. Neden mi Nevzat Çelik? Çünkü, şiir çetelerinin dışında kalmayı başarmıştır."[147]

Bu ifadelerin anlamsal merkezini "N.Ç. için yazmamın nedeni, onun şiir çetelerinin dışında yer almasıdır" yargısı oluşturmaktadır. Demek ki bu özne için, şiir çetelerinin dışında kalmak

147 "Şairini Arayan İskele", Sunay Akın. *Cumhuriyet Kitap*, Sayı: 459

önemli. Acaba, gerçekten öyle mi? Yani bir şiir çetesi var mı? Var ise, Sunay Akın gerçekten bu çetenin dışında mı yer almaktadır? Sorunun doğru yanıtını bulmak için, söz konusu öznenin, şiirin kamusal alanındaki edimlerine bakmak gerekir. Ancak bundan önce "şiir çetesi" deyimi ile kastedilenin ne olduğunu tanımlamak istiyorum.

Çete kelimesi militer bir terimdir. Şiirin varoluşu bakımından oldukça tedirgin edici bir kavram. Türkçe Sözlük'te[148] "Ordu birliklerinden olmayan silahlı küçük birlik" biçiminde tanımlanıyor. Ordu ile çete meşruluk bakımından karşıtlık alanlarında yer alıyor. Bu bağlamda, çete, gücünü yaptığı edimlerden değil, "gayr-i meşruluktan" alır. Bu gayr-i meşrulukta terörizan bir karakter de söz konusudur. Bu karakter, çetenin var olma koşulunu oluşturur, denilebilir. "Şiir çetesi" fenomenine gelince...[149]

Her şair kendi şiiriyle var olur. Şiir ise kendisine içkin olan estetik ve etik potansiyellerle. Yani imge retoriğindeki özgünlük, öznenin veya söz dizimindeki tutarlılık, değerler bakımından insan varoluşunun çağın koşulları içindeki yeni olanaklarını göstermek gibi potansiyellerle. Şiirin kamusal alana ulaşması bu potansiyeller ile ilgilidir; orada var olması ise "zamanın" koşulları ile. Veya böyle olması beklenir. "Şiir çetesi" fenomeni, bu deyimi telaffuz edenlerin kaygıları dikkate alındığında bu iki durum ile ilgisinde ortaya çıktığı söylenebilir. Her iki durumda da şiir çetesi, çeteye mensup olanların şiirini, şiir dışı öğelerle, yani şiirin içermesi gereken potansiyeller dışındaki edimlerle kamusal ala-

148 *Türkçe Sözlük*, TDK, 1983

149 Son yıllarda sıkça telaffuz edilen bu fenomen farklı terimlerle de ifade edildi: "Çevre", "Kumpas", "Kast" gibi. Örneğin Tempo dergisinin 49. (1997) sayısında genç şairlerle yapılan söyleşinin kaygı merkezini bu sorun oluşturuyordu. Çağatay Aydın, Ayhan Kurt, Serdar Güney. Bejan Matur, Ayhan Bozkurt'un, söyleşideki konuşmalarında birer genç şair olarak hayata, dünyaya, varoluşa, şiire ilişkin düşüncelerini ifade edecekleri yerde, şiirin kamusal alanında yer alan bu fenomen hakkındaki deneyimlerini ifade etmeleri, Türk şiirinin tarihi gelişimi bakımından oldukça dikkat çekiciydi. Verdikleri örnekler, şiirlerini yayımladıkları dergiler, kitaplarını basan yayınevleri dikkate alındığında, "kumpas", "kast", "çete" terimleriyle kastettikleri şey bulanıklaşıyordu, ama, söz konusu derginin bir sonraki sayısında Engin Turgut'un, Turgay Fişekçi'nin, Refik Durbaş'ın, Cezmi Ersoz'ün, Haydar Ergülen'in, Orhan Alkaya'nın "gençlere" gösterdikleri tepkinin şiddeti münferitti. Münferitti ama "kumpas", "kast", terimleriyle katledilenin ne olduğuna ilişkin iyi bir örnekti, aynı zamanda.

na çıkmasını ve orada var olmasını sağlamaya çalışmakta, aynı zamanda da çeteye mensup olmayanların şiirinin kamusal alana ulaşmasını ve orada var olmasını engellemeye çalışmaktadır.

Bu tanımlamanın ilk kısmı, şiir çetesi denilen çetenin kamusal alanda gerçekleştirdiği edimler bakımından oldukça önemlidir: Şiir çetesi denilen grup, olsa olsa birbirini kollayarak varlıklarını koruyacaklarını anlamış veya buna inanmış mensuplardan oluşmakta. Ve bu mensuplar birbirlerinin yazdıklarını, yazdıklarına içkin olması gereken estetik ve etik potansiyellerin mevcut olup olmadığına ve neticenin temellendirilmesi gerekliğine bakmadan, bu bakışı önemsemeden, kaygı edinmeden birbirini değer atfederek korumaktadırlar. Şiir çetesi fenomeni bu. Kişisel olarak bu deyim yerine şiir cemaati ifadesini kullanmayı tercih ederim.

Şimdi tekrar yukarıya, ileri sürdüğüm soruya dönmek istiyorum: Kendisinin şiir çetesinin dışında olduğunu (açıkça değil de) ima eden Sunay Akın gerçekten böyle bir çetenin dışında mı yer almaktadır? Çünkü, ahlaken, "Nevzat Çelik için yazıyorum çünkü şiir çetelerinin dışında yer almakladır" demek için, bunu söyleyen kişinin bir çetenin içinde yer almaması gerekir. Acaba öyle mi?

Cumhuriyet Kitap'ın 447. sayısının dosya konusu Sunay Akın'a ayrıldı. Dosyaya kapaktan giren yazı Aydın Çubukçu'ya ait. Aydın Çubukçu bulunduğu siyasal çevrede, özellikle *Mantık ve Diyalektik* adlı kitabından dolayı, doğru düşünmenin ne olduğunu araştıran, bunu kaygı edinen, dolayısıyla önemseyen bir kişi imgesine sahip olduğu için Akın ile ilgili yazısı dosyaya "prestij" katıyordu. Ama bazen, insan kendi prestijinden ötekine katkıda bulunmak isterken, kendi prestijinden de olur. Çünkü, Çubukçu'nun bu yazıda ileri sürdüğü yargılar, okuyandan bakar kör olmasını bekleyen bir içeriğe sahip.

Kendi cemaatine mantıklı, yöntemli, yani doğru düşünmenin yollarını öğretmeyi kaygı edinmiş Çubukçu'nun bu yazısını irdelemek gerekir.

Çubukçu, yazısına örneğini vermediği, ancak Grek toplumuna (M.Ö. 5-3. yüzyıllar) ait olduğunu ima ettiği ilk ansiklopedilerin "evreni bilgi aracılığı ile bir bütün olarak kavramak

ve bilgiyi herkesin ulaşabileceği bir kolaylık içinde düzenlemek" gibi iki amaca yönelik olduğunu, bununla birlikte ilk ansiklopedilerin eğitim sisteminin bir parçası haline geldiğini, ancak devrimci Fransız aydınlanmasının bir ürünü olarak doğan Ansiklopedi'nin dinsel dogmanın egemenliğine olduğu kadar, bilgiyi tekelinde tutan iktidara karşı da bir önceliğe sahip olduğunu, bu nedenle Fransız Devrimi'nin "yapı taşlarından" biri sayılabileceğini, çünkü "emekçilerin ve zanaatkârların pratik bilgisini genel, kolay ulaşılabilir ve üretken hale getirmek" olduğunu, nitekim Ansiklopedi'nin iki editörü olan d'Alembert ile Diderot'nun çağlarının önde gelen iki materyalist düşünürü olduğunu, dahası Voltaire, Montesqieu, Rousseau, Condillac gibi devrimci düşünürlerin de Ansiklopedi'ye katkıda bulunduklarını ileri sürdükten sonra, "Türkçe yazılmış ansiklopedilerin tarihinin Farabi ve İbn Sina'ya kadar"[150] geri götürülebileceğini, ancak Cumhuriyet döneminde yazma girişiminde bulunulan bütün ansiklopedilerin tamamlanamadığını, basımı bulunan Türkçe ansiklopedilerin hemen hemen tümünün çeviriye dayandığını[151], dolayısıyla devrimci bir Türk ansiklopedisinin de bulunmadığını, ancak bugün işçi ve emekçilerin kendilerine özgü bir ansiklopediye gereksinimi olduğunu belirtmekte ve böyle bir ansiklopedinin de sadece üretim süreçlerinin teknik bilgisine değil, aynı zamanda üretim sürecinin temel ilişkilerini, emek-sermaye çelişkilerini, emek mücadelesinin ekonomik ve politik tarihini, emekten yana ve emek için yapılmış sanat ve edebiyat ürünlerini ve hepsinden önemlisi, işçi ve emekçilerin bunların karşısındaki durumunu anlatan bilgiyi de içermesi gerektiğini, ancak böyle bir ansiklopedinin yazılmasının geniş birikim ve sanat çevresinin örgütlenmesini gerektirdiğini, ama birilerinin bu gereksinimi beklemeden yapabildiği kadarını kendi seçtiği biçim altında yapmaya çalıştığını, bunu yapan kişinin de Sunay Akın olduğunu ileri sürmektedir. Yani, Aydın Çubukçu'ya göre Akın'ın

150 Aydın Çubukçu, İbn Sina ile Farabi'nin yapıtlarını Türkçeyle yazdıklarını söylüyor. *Mantık* ve *Diyalektik*'in yazarı neden bu kadar özensiz davranıyor?

151 *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Cumhuriyetten Günümüze, Toplumsal Mücadeleler ve Sosyalizm Ansiklopedisi* gibi ansiklopedilerin de böyle değerlendirilmesine katılmadığımı belirtmek isterim.

düzyazıları bir ansiklopedidir. Dahası var; Çubukçu'ya göre Akın'ın düzyazıları "yalnızca tamamlanamamış ansiklopedileri değil, görünüşte her şeyi yerli yerinde nice ansiklopediyi de 'sollayacak' bir birikime sahiptir." Dahası var; ona göre, "Sunay'ın ansiklopedisi hem ilk ansiklopedilerin evreni bilgi aracılığıyla bir bütün olarak kavramak ve bu bilgiyi herkesin ulaşabileceği bir kolaylık içinde düzenlemek amacına uygundur, hem de Fransız Devrimi'nin Ansiklopedisi gibi, emek ve emekçilerle dolaysız olarak ilgilidir." Yani, Çubukçu'ya göre Akın'ın düzyazıları, ona göre "ansiklopedisi", hem Grek dönemi ansiklopedilerinin, hem de Fransız Devrimi döneminde yazılmış ansiklopedilerin kıratındadır. Türkiye'de yayımlanmış ansiklopedilerden daha yüksek bir kırata sahip olduğunu ileri sürdüğü bu düzyazıları "Neşeli Bilgiler Ansiklopedisi" olarak tanımlıyor... Çubukçu'ya göre, Mustafa Suphi'nin öldürülmesi, Metin Göktepe'nin dövülerek öldürülmesi bu ansiklopedinin maddelerindendir.

Neşeli bilgi?[152] Çubukçu'nun "neşeli bilgi" derken kastettiği nedir? Kastedilen bilimsel, felsefi bilgi gibi bir bilgi türü müdür? Neşeli halin ortaya koyduğu bir bilgi midir? Yoksa öğrenince öğrenen kişiye neşe veren bir bilgi mi? Eğer neşeli bilgi ifadesinin anlamı bu ise, Metin Göktepe'nin dövülerek öldürüldüğü bilgisinin neresi insana neşe verir veya bu bilgiden neşelenen insan nasıl bir insandır? Çubukçu ile Akın'ın bu insan tipi ile organik bağı nedir? Akla durgunluk veren, okuyandan kör olmasını bekleyen yargı, Çubukçu'nun abartıyı ve bayağılığı merkez edinen magazinci bir biçemle yazılmış bu yazıların[153] hem Grek döneminin hem de aydınlanma çağının ansiklopedileriyle aynı kıratta olduğunu ileri sürmesidir.

152 İlkokulda okurken, bize, "Neşeli ol ki genç kalasın" diye bir şarkı öğretmişlerdi. Genç kalmanın gerekli koşulu neşeli olmakmış gibi. Oysa, neden bağımlı ve sömürülen sınıf ve kesimlerin insanlarının yüzleri genellikle "yaşlılığa" benzer? Neden yoksulların on beş, on altı yaşlarındaki çocukları otuz beş yaşındaki insanlar gibi davranırlar?
"Neşeli' söylemi, egemen sınıf ve kesimlerin söylemini oluşturagelir. Bu söylemde gerçeğin görülmesini engelleyen bir ruh durumu söz konusudur. Neşeli olmak derinde değil, yüzeyde olmaktır.

153 Ayrıntılı bir okuma için bakınız: "Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme", Yücel Kayıran, *Ludingirra*, Sayı: 6, 1998.

Çubukçu bu kıyaslamayla, ileri sürdüğü bu yargıyla hangi değerleri harcadığının farkında mı acaba? Çubukçu'nun Fransız ansiklopedicilerini okuyup okumadığı açıkça belli değil ama Sunay'ın kitaplarını okumadığı açıkça belli. Alıntılıyorum: "... Akın, farklı sözcüklerin benzeşen seslerinden yararlanarak, birinden diğerine geçmeyi seven bir şairdir. Şiir kitaplarının adları bunu gösterir: *Antik Acılar, Kaza Süsü, Vesaire... Vesaire, Kırılan Canlar* gibi."[154]

Aydın Çubukçu, "yalnızca tamamlanamamış ansiklopedileri değil, görünüşle her şeyi yerli yerinde nice ansiklopediyi de "sollayacak" bir birikimi yaratmış" dediği Sunay Akın'ın kitaplarından hangisinin düzyazı, hangisinin şiir kitabı olduğunun farkında değil. Düzyazı kitaplarını da şiir kitabı olarak gösteriyor.

Çubukçu, düzyazı mı, şiir mi olduğunu bilmediği kitaplar hakkında neden yazıyor acaba?

Soruya yanıt vermeden önce, söz konusu dosyada yer alan diğer yazılara da bakmak gerekir. Örneğin Oktay Ekinci, Akın ile ilgili yazısında, Çubukçu'nun ileri sürdüğü yargıları yerinde bulduğunu yazıyor, bu yargılarından dolayı ona gıpta ediyor. Yani Çubukçu'nun yazısı yayımlanmadan önce okunmuş. Ancak yukarıda işaret ettiğim tutarsızlıklar, tanımlamalar görülmemiş, tam tersine gıpta ediliyor. Karşımızda birbirini kollayan bir cemaat durmaktadır. Ancak bu kollamanın temelinde ideolojik bir kaygının yer aldığı ileri sürülemez. Abartılı ve bayağı olanın felsefi, doğru olmayanın doğru olduğu, örneğin Marksizmle ilgili olduğu söylenemez. "Eskiden" bir şiar vardı: "Bilimden yana, doğrudan yana", diye... Marksizmin ve sosyalist mücadelenin gücünü ve inandırıcılığını oluşturan öğelerden biriydi bu tutum. Yukarıdaki çözümleme göstermektedir ki, bu tutum bugün karşıtına dönüşmüş durumda. Belirtmek isterim, burada eleştiri nesnesi olan Marksizm değil, onu benimseyip savunduğunu söyleyen kişilerin Marksizmle ilgisi olmayan edim ve tutumlarıdır. Tabii ideolojik tutarlılık da ahlaki tutarlılık ile ilgili bir şeydir. Bugün ideolojik tutarlılığı yıkan şey de yukarıda ifade ettiğim ahlak bunalımı... Bu yazının ana problemi ise bu bunalımı ve nedenlerini göstermek...

154 "Neşeli Bilgiler Ansiklopedisi", Aydın Çubukçu. *Cumhuriyet Kitap*. Sayı: 447, 1998

Daha önce sormuştum, "Aydın Çubukçu bu yazıyı neden yazmış olabilir?" diye.

Şimdi bu çözümleme göstermektedir ki, karşımızda üyelerini Aydın Çubukçu, Aksun Akova. Öner Yağcı, Oktay Ekinci, Sunay Akın'ın oluşturduğu bir cemaat, Sunay Akın'ın ifadesiyle bir "çete" durmaktadır. Bu "cemaat"in üyelerini, birbirleriyle ilgili dosyalarda toplu olarak görmek mümkün; yukarıda ifade edilen dosyada olduğu gibi. Tabii buradaki sorun, kişilerin birbirleri hakkında yazması değil, etik, estetik, ideolojik ve eleştirel kaygı ve değerlerin ihlal edilerek birbirlerini kollamalarıdır. Cemaatçi çıkar ve cemaatçi iktidar hırsı...

*

Sözünü ettiğim ahlak bunalımı için, bu örnek münferit olarak değerlendirilebilir. Oysa söz konusu bunalım, son yıllarda yaygınlaşan cemaatçilik kaygısının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kaygının yoğun olarak yaşandığı bir başka girişimi ise, Mehmet Yaşın'ın 1995'te yayımladığı "Poeturka" adlı yazı dizisinde[155] görmek mümkündür. Mehmet Yaşın, benim burada ileri sürdüğüm nedenlerle doğrudan ilgisi olmayan başka nedenlerden dolayı yoğun bir gerilim yaratan bu yazı dizisinde, etik, estetik, ideolojik kaygılara ve temellendirmelere dayanmayan bir cemaatçilik yapmıştı. Bu "cemaatçilik" bir örnekle gösterilebilir.

Mehmet Yaşın, yazı dizisinin ikinci bölümünde, "reklamcı şairler" bağlamında, reklamcılık ile şiir arasındaki ilişkiye değinirken, Oğuzhan Akay'ın reklamcılığı şiire başarılı bir şekilde aktardığını ileri sürerken, Seyhan Erözçelik'in bu konuda başarısız kaldığını ileri sürer.

Yaşın'a göre, "reklam piyasasında 30 civarında şair"in çalışması göstermektedir ki, reklamcılık ile şairlik iç içe geçmiştir. Bu iç içe geçiş, sadece nicel bir durum değil, aynı zamanda nitel bir durumdur da. Çünkü, Yaşın'a göre, reklamcılık diğer mesleklerden farklı olarak doğrudan doğruya dil, söz, yazı, sanatlar, iletişim ve yaratıcılıkla bağlantılıdır. Dolayısıyla bu meslek, "Şairlerin diline, üslubuna, imge ve metaforlara, kısacası söylemden

155 Mehmet Yaşın, "Poeturka 11/90'ların Şiirinde İn ve Out," *Adam Sanat*, Sayı: 110, Ocak 1995

biçeme" nüfuz eden bir meslektir. Ancak, Yaşın'a göre, kendi kuşağının bazı reklamcı şairleri bu "nüfuza" direnmekte, "İngilizce jargon, bir çeşit yuppie argosu ve popüler şehir ya da medya dili kullanan reklam dünyasına tepkiyle, evlerine dönünce kendi iç dünyalarının yaşmağıyla örtünüp korunmuş Osmanlıca ve Divan etkisinde şiirler yazarken", bazıları da bu nüfuzu başarıyla şiirlerine dönüştürmekte, söz konusu "İngilizce jargon, yuppie argosu ve popüler medya dili ile şiirini" zenginleştirmektedir. Yaşın, ilk şair tipine Seyhan Erözçelik'i[156], ikinci şair tipine de Oğuzhan Akay'ı örnek veriyor. Ve şöyle devam ediyor: "Sanırım, Oğuzhan Akay'ı asıl farklı kılan reklamcı ve şair kimlikleri arasında barışıklık sağlaması, bu iki yanını birbirine bağlayabilmesi. Bu bakımdan bir benzeri de yok. Şiirlerindeki söz oyunları, İngilizceler, pop şarkılardan ya da diyaloglardan esinlenmeler, marka isimleri, sözcük oyunlarıyla sağlanan anlam çoğaltmaları... (...) bütün bunlar, beğenin ya da beğenmeyin, büyük ölçüde reklamcılıktan gelme..."

Mehmet Yaşın burada, iki değer arasında bir karşıtlık kurarak bir konumlandırma yapıyor. Bu konumlandırmanın bir tarafında reklamcılığın olanaklarına direnen, karşı koyan taraf, diğer yanında ise, söz konusu olanakları "başarıyla" kullanan taraf yer almaktadır. Bu konumlandırmanın ilk tarafında, Osmanlıca ve Divan etkisiyle şiir yazanlar yer alırken, diğer tarafında İngilizce jargon ve bir çeşit yuppie argosu ve popüler şehir veya medya dili ile şiir yazanlar yer almaktadır. Yaşın, bu karşıtlıklardan ilkini bir sığınma durumu diye değerlendirip değerli bulmaz iken, ikincisini benzersiz ve başarılı diye değerlendirip değerli bulmaktadır. Yaşın, Osmanlı kültür dünyası ile Anklosakson kültür dünyası arasında bir karşıtlık kuruyor. Yani Doğu-Batı karşıtlığı... İlkiyle kurulan ilişki değersiz bulunurken, ikincisiyle kurulan ilişki "benzersiz" olarak değerlendiriliyor. Bu bakış açısı ve değerlendirme, oryantalist bir karaktere sahiptir. Bu, orijinalitesi Batılı emperyalist öznenin şahsına münhasır olan bir -izmdir. Gerçi, Mehmet Yaşın, bu yazı dizisinde, oryantalist ola-

156 Seyhan Erözçelik, Yaşın'ın bu eleştirisinden sonra şiirini oldukça "lirik"leştirdi, ancak bu lirikleştirmenin şiirin bir ruh hali türü olan lirikten çok, bir reklam metni bildirisinin ruh hali olması anlamında bir lirikleştirme olduğunu belirtmeliyim.

rak gördüğü şairleri eleştirerek oryantalist olmadığını ima eder. Ama, yukarıdaki değerlendirmesinde görüldüğü gibi, oryantalist bakış tarzının vakum alanına girerek çelişkiye ve tutarsızlığa düşer. Neden acaba?

Sorunun yanıtına geçmeden, Yaşın'ın değerlendirmesinde kurduğu bir diğer karşıtlık üzerinde durmak istiyorum. Reklamın "olanaklarına", yani reklamın dil ve retoriğine direnenler ile şiirini bu dil ve retorikle kuranlar arasında gördüğü karşıtlığa... Yazı dizisinin kimi yerlerinde gerçekçi ve solcu olduğunu[157] vurgulayan Mehmet Yaşın, kurduğu karşıtlıkta yer alan ilk tarafı olumsuzlarken, diğer tarafı olumlamakta, "benzersiz" görmektedir. Bu tavır, reklamcılığın etik anlamda yüceltilmesini içerir. Burada, "Eleştirilecek ne var?" diye düşünülebilir.

İrdelemek gerekir. Reklamcılık nedir? Neden reklamcılık diye bir sektör vardır? Bu sektörün işlevi nedir? Bu sektörün muhasebe bilançosu nedir? Marx'tan Habermas'a, Lefebvre'den Baudrillard'a kadar birçok kişinin lanetlediği bu sektör, kime göre "iyidir"? Bu sektörün işlevine kimler gereksinim duyar? Bu sorulara, çeşitli "savunma yanıtları" verilebilir. Ama asıl önemli olan verilecek yanıtlar ile gerek şairin gerekse şiirin varoluşu arasındaki ahlaki ilginin ne olduğudur?

*

Modernliğin özek amaçlarındandır, dünyanın rasyonelleştirilmesi. Olup biten olayların, insan eylemlerinin mitoloji ve dine dayalı "açıklamasını" yerinden sökmek... Bu "açıklamanın" kökeninde yer alan büyü yerine gerçeğin kendisini koymak... Bu şu anlama geliyordu. Nedeni bilinmeyen olaylar aşkın olan ile değil, yine gerçeklikte yer alan bir başka olay ile, neden-sonuç ilişkisi içinde açıklanmalıdır. Çünkü, meydana gelen bir olayın nedeni, yine bir başka olaydır. Bu anlamda, bugün göreli de olsa "dincilerin" de modernleştiği görülüyor. Ama Marx'ın işaret ettiği bir şey vardı: Kapitalizm, varlık nedeni gereği, yeni bir "büyü", bir fetiş alanı oluşturur. Bu fetiş alanı ile, ilişkilerin asıl doğası, nesnelerin asıl işlevi bir gizleme altına alınır. Mitoloji ve din bunları "giz" altına alıyordu, kapitalizm ise "gizleme" (ideoloji) altına alıyor örneğin, nesnelerin asıl işlevlerinin gizlenmesi,

157 *A.g.y.*, s. 42

söz konusu işlevlerin aşkınlaştırılması demektir. Söyle deniyor, üretilen bir mal gösterilerek: "Bu inanılmaz bir şeydir!", "Hayatınızın anlamı, mutluluğunuzun sırrı bu şeyde gizlidir!" Sunulan şey ise, ip, sakız, gazete veya makarnadır... O kadar.

İşte, üretilen yalın nesneleri, "Bu inanılmaz bir şeydir!" şeklinde aşkınlaştırma işlevini bugün reklam sektörü yerine getirmektedir. Sıradan nesnelerin, "Bu inanılmaz bir şeydir!" haline getirilmesi oldukça "lirik metinlerin" üretilmesini gerektirir. Bu lirik metinlerin üretimini de, bugün yaygın olarak "bir kuşağın" şairleri yapmaktadır; üstelik "Reklamcılığı kötü görecek ne var?" diye sora sora... Üstelik, şiirlerinde, işleriyle aşkınlaştırdıkları dünyadan yakma yakma...

*

İşte, Mehmet Yaşın'ın, Akay bağlamında, şiirin estetik kaynağı olarak gördüğü reklam dili, bu "lirik metinlerden" ve onların işlevlerinden oluşmaktadır. Yaşın'ın, Akay'ın şiirinde gördüğü söz konusu "benzersiz başarı", bu sektörün işlevinin başarısıdır.

Yaşın'ın bu yargıları gerçekçilik ile açıklanabilir mi?

Yaşın'ın, Akay ile ilgili olarak ileri sürdüğü yargılar, gerçekçilik ile temellendirilebilir yargılar değildir. Çünkü gerçekçilik, mitoloji ile dinin nesneler ve ilişkiler üzerine örttüğü büyü örtüsünü yerinden sökerek, gerçeği, asıl olanı ortaya çıkarmayı gerektirir. Gerçekçilik sadece mitoloji ile dinin oluşturduğu büyüden arınmayı değil, bugün yüklendiği işlev bakımından onların yerine geçen unsurlardan biri olan reklam sektörünün oluşturduğu büyüden de arınmayı içerir. Yaşın'ın yaptığı temellendirmenin, ne poetik anlamda, ne de ideolojik anlamda gerçekçilik ile bir ilgisi söz konusu.. Dahası, Yaşın, benimsediğini iddia ettiği anlayışın tam karşısında yer almaktadır. Veya Akay'ı korumak, yüceltmek adına, benimsediği anlayışın karşıt düzlemine kaymaktadır; hem ideolojik olarak, hem etik olarak, hem de poetik olarak... Neden acaba? Yukarıda, bu tutumun gerisinde cemaatçilik kaygısının yer aldığını ifade etmiştim. Burada "cemaat kaygısı" kavramının tanımına geçmeden önce, bir örnek üzerinde daha durmak istiyorum.

*

Söz konusu ahlak bunalımının görüldüğü yazı dizilerinden biri de Abdülkadir Budak'ın "Bende Kalan Dizeler"idir. Bu yazı

dizisinin, yazılmaya başlandığı günden bu yana cemaat tayin etme girişimi bakımından ilginç zikzaklar, kararsızlıklar içerdiği söylenebilir.[158] Burada, söz konusu bunalıma ışık tutması bakımından bir örnek özerinde durmak istiyorum. Budak, yazı dizisinin Nisan-1999 bölümünde, günümüz Türk şiirinde görülen sapma eğilimi üzerinde dururken, Enis Batur ile Ali Cengizkan'a değiniyor. Alıntılıyorum:

> "Bana göre 'Müslüman mahallesinde salyangoz satan' bir metin yazarıdır Enis Batur; entelektüeldir, ama Türk şiirine katkıda bulunmak şöyle dursun zarar bile vermiştir. Şiirimizdeki 'sapma'nın baş sorumlularındandır bana kalırsa; gövdeyi değil de gölgeyi alkışlamayı ihmal etmeyenlerin de büyük payı vardır bunda. Enis Batur, şiirimizdeki sapmanın örneği değil, bizatihi kendisidir."

Sekiz kitaplık şiirden sonra, 1998 yılında, benim "Latin Şiiri" dediğim[159] "Enis Batur şiiri" yazmaya başlayan Ali Cengizkan ile ilgili olarak da şunları yazıyor Budak:

> "...özellikle Ali Cengizkan bağlamında 'züppeliğe kaçmadan entelektüel şiirin iyi örneklerini veriyor' diyebilirim; dedim de. Benim eski Ali'yi özlüyor olmam, yaşamla olan bağını kopartmaya başladığından, daha kitabi şiirler yazmaya başladığından ötürü de kaygı duyuyor olmam, Ali'nin arayışlara girme, şiirini değiştirme hakkını elinden alır mı?"

Burada, Budak'ın yaptığı bu değerlendirmenin, Aydın Çubukçu ile Mehmet Yaşın'ın yaptığı değerlendirmeden daha "insaflı" olduğunu belirtmeliyim. Örneğin, Enis Batur ile değil ama, Ali Cengizkan ile yakınlığına duygu yüklü bir vurgu yapıyor, Budak. Bununla birlikle, Enis Batur'un Latin şiirine yönelişini "bir

158 Örneğin, bu yazı dizisinin ilk günlerinde, Budak'ın sistematik bir sekilde (*Varlık* dergisi, Nisan-Mayıs 1998) Tarık Günersel'le ilgili yaptığı negatif tanımlamaları... Günersel'in bu tanımlamalardan dolayı Budak'a verdiği yanıtı (*Yeni Biçem*)... Bu yanıt üzerine, Budak'ın söz konusu üslubundan dolayı Günersel'den özür dilemesi... Bir cemaatçi girişim tarzının kararsızlığı, başarısızlığı bakımından ilginçtir.

159 Daha ayrıntılı bir okuma için: "Nicel Olarak 'Koşanların' Yılıydı 1998", Yücel Kayıran, *Hürriyet Gösteri*, Ocak-Şubat 1999.

sapma" şeklinde değerlendirirken, Ali Cengizkan'ın sekiz kitaplık şiirini terk ederek Enis Batur şiirini yazmaya başlamasını veya Enis Batur şiiri üzerinden Latin şiiri yazmaya başlamasını "bir arayış" olarak değerlendirmektedir. Daha da önemlisi, Budak, Cengizkan'm yazmaya yeni başladığı bu şiiri "entelektüel şiirin iyi örnekleri" olarak adlandırırken, "bu şiirin" modeli olan Batur'un şiirini "Müslüman mahallesinde salyangoz salmak" biçiminde adlandırmaktadır. Cengizkan'm yazmaya yeni başladığı "başkasının şiiri" olumlamanın, yüceltmenin terimleriyle betimlenirken; Batur'un Cengizkan tarafından örnek alınan şiiri olumsuzlamanın terimleriyle betimlenmekte ve bu topraklarda cemaatçi sağ zihniyetin şiarı olan bir deyimle, "Müslüman mahallesinde salyangoz satmak" deyimiyle[160] tanımlanmaktadır.

160 Sonuçları ve içerdiği zihniyet bakımından tehlikeli bir slogandır bu. Cemaatçi sağın yerel basını, "Sivas Olayları" sırasında kullanmıştı bunu.
"Müslüman mahallesinde salyangoz satmak" şiarı, bir kişinin veya bir cemaatin kendi varoluşunu, kendisinden farklı olan veya farklı olduğunu varsayan ötekinin hayata, dünyaya ve insana ilişkin anlayışını, bu anlayışın yargılarını, argümanlarını tartışarak, bu arada kendi değerini üreterek gerçekleştirmesini değil, ancak ötekini sindirerek, yok sayarak, yok ederek gerçekleştirebileceğini ifade eden bir zihniyetin referansıdır. Kişilerin duygu ve düşüncelerini ifade ederken aynı referansları kullanmaları, aynı zihniyete sahip olmalarından kaynaklanır. Kişilerin aynı zihniyete sahip olmaları da, söz konusu referanslara ait kültürel öğelerin uzun yıllar içinde içselleştirilmesiyle... Kendi zihniyetinin niteliğini sorgulamayan kişiler, ilgili olsun veya olmasın, bir gün kendiliğinden kullanıverirler o referansları..
Budak'ın, Batur'a ilişkin duygularını ifade ederken, Sivas Olayları sırasında cemaatçi sağa ait yerel basının "Sivas Şenliklerine" gelenleri kastederek manşetten yayımladığı bu referansı kullanmasının nedeni bu olsa gerek. Ebubekir Eroğlu'nun son kitabındaki (1998) şiirleriyle ilgili düşüncelerimden dolayı, beni "sınırsız hoşgörü" sahibi olarak tanımlamasının nedeni de... Oysa bilinmeyen şey, şiirin, etik ve insani değerlerin, marksizmin cemaatçiliğe indirgenemez olduğu bilgisidir.
Burada bir ayraç yaparak, Budak'ın söz konu yazısında (*Varlık* dergisi, Nisan 1999) kullandığı "kıskançlık" lafı üzerine de durmak isterim. Bu bir galizleşme biçimi.. Kıskançlık denkler, eşitler arasında; örneğin aynı yaşlarda olanlar arasında olabilir olan bir şey. Benden yıllarca önce doğmuş birilerini kıskanmam, benim için olgusal ve ırasal açıdan olanaklı değil. Ama 1952 doğumlu Budak'ın, 1952 doğumlu Batur ile ilgili "sözleri" bir kıskançlık biçimi olarak görülebilir. Demek ki, kıskançlığın ne olduğu üzerine okumak gerekiyor.. Aristoteles'in *Retorik*, Melanie Klein'ın *Haset ve Şükran* adlı yapıtlarını mesela..
Ben yazılarımı "sevme", "nefret etme", "kıskanma", "beğenme" bağlamlarıyla yazmıyorum. Yazma nedenim, "gördüğüm" bir şeyi göstermek. Örneğin, Salâh Birsel benim şairim değildir, ama, bu, onun şiirinde gördüğüm şeyi göstermeme de engel değil.. Ben, Budak'ın şiiriyle de ilgili bir yazı yazdım. Bu yazı, onun şiirini beğendiğim için değildi; onun şiirinde gördüğüm bir şeyi, bir "köylülük" biçimini göstermek içindi. O kadar.

Bu değerlendirmede, iki farklı tutum söz konusu. Oysa eleştiri nesnesi olan şiir dil ve retorik, biçem ve öznenin konumu bakımlarından bir ve aynı türden şiir. Daha önemlisi de, yüceltilenin yerilenin şiirine iltica etmiş olması.

Budak'ın her iki şaire ilişkin yaptığı eleştirinin kökeninde ne poetik, ne etik ne de ideolojik bir ilke ve anlayış söz konusu... Çünkü gerek poetik ilke, gerek etik ilke, gerekse ideolojik ilke aynı türden nesne, edim ve durumlara ilişkin aynı tür eleştirinin yapılmasını gerektirir. Budak'ın aynı tür şiire ilişkin birbirine karşıt iki tutum göstermiş olması, bu yazının eleştiri nesnesi olan "bunalımın" bir başka örneğini oluşturmakladır. Söz konusu bunalımın ortaya çıkısında, yukarıda işaret ettiğim "duygu" belirleyici olmuş. Başka bir deyişle cemaat kaygısı..

*

Burada, bu yazının konu edindiği nesnenin Aydın Çubukçu, Mehmet Yaşın veya Abdülkadir Budak olmadığını, ama bu "örneklerin" kamusal alandaki edimlerinde açığa çıkan cemaatçilik kaygısı olduğunu belirtmeliyim. Özellikle bu kuşağın kişileri dikkate alındığında, bu örnekler oldukça çoğaltılabilir. Çünkü, Türk şiirinin bugünkü ortamında cemaatçilik münferit bir olay olmaktan çıkarak, şiirin önüne geçtiği görülmekledir, Nitekim bu yazının sorunu, tek tek örneklerle değil, bir zihin ve niyetle, bir zihniyet tavrıyla hesaplaşmaktır... Zaman değişiyor, zamanla birlikte kişiler değişiyor, ama zihniyet biçimleri devam ediyor. Birbirlerini eleştiren, birbirlerinin karşıt yerlerde, anlayışlarda bulunduklarını söyleyen kişiler, aslında aynı zihniyet düzleminde durmakta ve zihniyetin retoriği ile birbirlerini eleştirmekledirler. Bu zihniyet biçiminin ve bu zihniyetin somutlaşmalarından biri olan cemaatçilik kaygısının, bir önceki kuşakta, 50'li yıllarda doğanlarda oldukça yoğunlaştığını ayrıca belirtmek istiyorum. Mevcut örnekler "bunu" gösteriyor.

Yukarıda veya dipnotlarda irdelenen örneklerde görüldüğü gibi, bu kişiler birbirlerini eleştirirken, eleştirilerini, övgü ve yergilerini olgularla, poetik, etik ve ideolojik ilkelerle değil, daha çok cemaat duygusu ile, bu duygunun oluşturduğu kaygı ile "temellendirmeye" çalışmaktadırlar. Ancak bu temellendirmeler, yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, söz konusu temellendirmeyi yapan

kişinin savunduğunu ileri sürdüğü zihniyetle tutarsızlık ve çelişkilere düşerek yapılmaktadır. Dolayısıyla bu temellendirmeler bir ahlak bunalımı, bir poetika bunalımı, bir ideoloji bunalımı olarak çıkmaktadır karşımıza. Bu tutum göstermektedir ki, bu kişiler için, duygusal bağ ile bir arada bulunmak, şiir, poetika, etik ve ideolojik bağ ile bir arada bulunmaktan daha önemli ve daha öncelikli...

Bu tutum, duygusal bağ kavramının anlamı ve öneminin ne olduğu ile ilgisiz değildir. Duygusal bağ, mahremiyet alanının temel öğesidir. Mahremiyet alanı, kamusal alandan çok, özel alanın ruh durumunu ifade eder. Mahremiyet alanına ait olan bu öğe, cemaat ilişkilerinde kamusal alana taşınır. Kamusal alanda gerçekleştirilen edimler, söylenen sözler, cemaat içinde, mahremiyet alanına ait olan bu öğe ile açıklanır.

Örneğin, cemaat içinde birinin diğerini övmesi, kayırması onun yapıp ettiği edimlerin anlamı ve değerinin ne olduğu ile değil, "Ne yapayım seviyorum işte" veya "Benzeri yok" gibi bir duyguyla açıklanır. Veya birinin cemaat içinde yer alan birine yönelttiği eleştiri, eleştirinin dayandığı temel yargıları tartışarak değil, "N'olacak kıskanıyor" veya "Yakışıklı değil" duygusuyla açıklanır.

*

Günümüz şiir ortamında, söz konusu cemaatçiliğin ortaya çıkışının ve yaygınlaşmasının birkaç nedeni var. Cemaatleşme günümüzde bir varolma, bir varkalma biçimi. Kimse şiirini yeterli görmüyor galiba. Yazılarını şiir anlayışını, şiirin sorunlarını ifade etmek için değil, cemaat oluşturmak için yazıyorlar. Cemaatlerin devamlılığı, cemaat içi imeceye bağlıdır. Bu "imece", cemaat üyelerinin çıkarlarını temsil eder. Çıkarlara göre kurulan ilişkiler, çıkarlar değiştiğinde tutarsızlıklara, çelişkilere, söz konusu bunalımlara dönüşüyor. Çünkü, çıkar kaygısı ahlaki kaygının karşıtını oluşturur. Günümüz şiirindeki cemaatlerin yaygınlaşmasında Hilmi Yavuz'un da önemli katkıları olmuştur. Sanırım, bu "yoldaki" girişimler, Hilmi Yavuz'un "müritlerini" koruyup kollamasının kanıksanmasıyla meşrulaştı.[161] Farkında olarak veya olmayarak, "Bu 'müritler cemaati'

161 *Hürriyet Gösteri* dergisi, 200. sayısında (Ağustos-Eylül 1997) düzenlediği "100 Kudret Simsarı" adlı dosyasında ilk üç içerisinde gösterdiği Hilmi Yavuz'un "kudretini" şöyle betimliyordu. "Mürit bakımından en zengin olan şairimizdir. Meclislerindeki tatlı sohbetlerinden feyiz alanların hemen şiir vadisinde

karşısında, ancak cemaatleşerek var olabiliriz" diye düşünülmüş olsa gerek. Kimi şairler için de, şiir yazmaktan çok, hayattayken "neticeyi" görmek daha kışkırtıcı. "Netice"ye ilişkin bu hırs, söz konusu bunalıma yol açan sacayağının üçüncüsünü oluşturuyor.

Immanuel Wallerstein, liberalizmin çöküşünü irdelediği *Liberalizmden Sonra* adlı yapıtında, bu çöküş döneminin, bir grupçuluklar dönemine yol açtığını ileri sürer:

> "Grupçuluk –her biri bir kimlik çevresinde dayanışma kuran ve kendilerine benzeyen diğer grupların yanında ve karşısında hayatta kalma mücadelesi veren savunmacı grupların inşası çağında yaşıyoruz. Eşitlik mücadelesinin bir parçası olarak, 'grup hakları için' değil 'arayı kapatmak ve ön sıralara geçmek adına grup hakları için savaşan' grupçuluklar döneminde.."[162]

Ama bugün, arayı kapatmak, neticeyi görmek, ön sıralara geçmek, var kalmak, tanınmanın rantından tatmak için şiirden, şiirin değerinden ödün vermek yerine; cemaatçilik kaygısını ve bu kaygının olanaklarını reddederek şiire, şiirin değerine yönelme olanağı hâlâ söz konusudur.

Ludingirra, Sayı 9, Bahar 1999

görünmeleri olağan sayılır. Eleştirmen sayılmaz ama, zehirli oklara sahip olan denemeleriyle ve özellikle 'külyutmazlığıyla' atlıların arasında yer alır. Jürilerin en vazgeçilmez adlarından biri olduğunu da ekleyelim."
Yukarıda, "müritlerini koruyup kollaması" derken kastettiğim, Yavuz'un vazgeçilmez ismi olduğu ödül jürilerinin, bir dönem sistematik olarak kendi müritlerinde "karar" kılmasıdır. Bununla birlikte bu tutum cemaatçilik olarak görülmeyebilir. Fenomenin netleşmesi için bir alıntı daha yapmak istiyorum.
149 numaralı dipnotta sözünü ettiğim söyleşide Ayhan Bozkurt şunları söylüyor: "Bir gün Hilmi Yavuz'a şiirlerimi gösterdim. 'Sen Hilmi Yavuz gibi şiir yazıyor musun?' diye sordu. 'Hayır' cevabını alınca, 'O zaman okuyamam', dedi, inanabiliyor musunuz!"
Burada, "Ayhan Bozkurt'un Hilmi Yavuz gibi yazmadığı şiirlerini, Hilmi Yavuz'a 'götürmesinde', yukarıda sözü edilen 'kudret'in bir rolü var mıdır?" açık değil, ama açık olan Yavuz'un kamusal alanda şiirine mürit olanlara ayrı, mürit olmayanlara ayrı bir tutum gösterdiğidir. Sorun ise bu tutumların şiirin varoluşuyla değil cemaatçilik kaygısıyla belirlenmesidir.

162 *Liberalizmden Sonra*, Immanuel Wallerstein, Çev. Erol Öz, Metis Yayınları, Eylül 1998, İstanbul

Saldırı Mantığı

Günümüz Türk şiiri ortamında yaşanan problemlerden biri tartışma fenomeni ile ilgilidir. Tartışma derken, mevcut bir probleme ilişkin ileri sürülmüş yanıt niteliğindeki yargıların içerdiği tutarsızlık veya çelişkilerin "gösterilerek" tutarlı ve çelişki içermeyen yeni yargıların ileri sürülmesi ile başlayan süreci kastediyorum. Karşı taraf da, yani tez tarafı da anti-tez tarafının ileri sürdüğü yargılar bütünlüğünde tutarsızlık ve çelişki görebilir. Ve o da bunları göstererek kendi düşüncesini sağlamlaştırabilir. Bu anlamda tartışma, belirli bir problem etrafında, bu problemin çözümüne ilişkin, içinde tez ve anti-tez tarafının da bulunduğu bir diyalog sürecidir.

Diyalektik yöntemden söz ediyorum. Kavramın etimolojisi, bilindiği gibi diyalog kelimesine dayanır. Platon, diyaloğu, dolayısıyla onun dayanağı olan diyalektiği hakikate ulaşmanın (Hegel buna "sentez" diyecektir) tek yolu olarak görüyordu. Bu "tek yol" meselesi, bizi bu yazının konu nesnesinden uzaklaştırabilir; bu nedenle bir başka olanak anlamında sadece Aristoteles'i anımsatmakla yetineceğim. Tartışmada unutulmaması gereken şey tartışmanın nedeni ve konu nesnesi olan problem ile o probleme verilen yanıtın neliğidir. Bunun, Türk şiiri ortamında bir probleme dönüşmesine gelince...

Türk şiiri ortamında yaşanan tartışmalarla ilgili yazılar ilk okumada, tartışan kişilerin ötekinin fikirlerine veya edimlerine yönelik eleştirilerinde haklı ve tutarlı olduğu izlenimi verir. Burada ilk okuma derken, söz konusu yazının ilişkin olduğu prob-

lemin genel bağlamından, o bağlam içinde yer alan diğer yazılardan, edimlerden bağımsız ve kendi başına bir metin olarak okunmasını kastediyorum. Böyle bir okuma okuru saf halde yakalayan bir okumadır. Bu durumda, o, tartışan aktörlerin hangi sözü neden söylediğini, hangi eleştiriyi hangi niyetle görmezden geldiğini fark etmediği bir algı durumundadır.

Tartışma metni, tartışma konusuyla ilgili yazıların toplamından oluşur. Oysa ilk okuma dediğim okuma, söz konusu olan yazıyı ilgili diğer yazılarla ilgi kurmadan okumadır. Böyle okunduğunda, eleştirilerini ileri süren kişi örnek ve temellendirmelerinde haklı imiş gibi görülür. Buna retorikten kaynaklanan haklılık diyorum; ama tartışma konusunun nesnesinden, problemin yanıtına ilişkin hakikati söylüyor oluştan kaynaklanan haklılık değil. Tartışma sürecinde unutulmaması gereken ikinci bir gereklilik daha vardır: Hiçbir kişi, kendisinin de içinde bulunduğu ilişki tarzından veya kendisinin de gerçekleştirdiği benzer bir edimden dolayı ötekini bir kötülük odağı gibi gösterip dolayısıyla bir karşı cephe edinerek eleştirme hakkına sahip değil. Buna etik belirlenim diyorum.

Türk şiiri ortamında yaşanan tartışmalar, tartışılan problem açından irdelendiğinde söz konusu kişilerin aldıkları tavır ve ileri sürdükleri yargılar epistemik ve etik inandırıcılıklarını, ikna edici güçlerini anlamsızlaştırıcı, değersizleştirici bir arka plana sahip olduğu görülüyor. Sonucu itibarıyla, tartışan kişiler tartıştıkça birbirinden uzaklaşıyor; tartışmanın içeriği de karşılıklı olarak kişilik ve kimlikleri yıpratmaya yönelmekle sonuçlanıyor.

Türk şiiri ortamında yaşanan tartışma fenomeninin bir bunalım, bir problem içerdiğini ileri sürerken kastettiğim buydu. Ama "bu" ne? Bunu, bir iki tartışma örneğini irdeleyerek göstermek gerekir.

Mehmet H. Doğan'ın "hazırladığı" *Yüzyılın Türk Şiiri (1900-2000)* antolojisi çerçevesinde yaşanan tartışma, sözünü ettiğim problemi göstermek bakımından, açık seçik örnektir. Burada, katılmadığım öğeler bakımından, yer yer tartışmanın da içine girerek, bu fenomeni göstermeye ve dolayısıyla irdelemeye çalışacağım.

Tartışmanın merkezinde, Turgay Fişekçi'nin söz konusu antolojinin gerek hazırlanış tarzına, gerek içeriğine gerekse sunum tarzına yönelttiği eleştirilerini içeren yazısı [163] ile Mehmet H. Doğan'ın bu eleştiriler çerçevesinde kendisiyle yapılan bir söyleşisi[164] yer alıyor. Tabii başka yazılar da söz konusu. Ancak ben burada, bu yazıların hepsini değil, sadece bu yazının konu nesnesi içinde yer alanlarını veri olarak değerlendireceğim.

Turgay Fişekçi, tartışmayı başlatan eleştiri yazısında, bu antolojinin "öznel yargılar, değerbilmezlikler, özensizlikler"le hazırlandığını ve adalet duygusunu zedelediğini, dolayısıyla "Türk şiirinin böyle bir antolojiyi hak etmediğini" ileri sürüyor. Fişekçi'ye göre, antolojide Mehmet H. Doğan'ın "kişisel beğenilerini, tercihlerini öne çıkardığı görülüyor. Sevdiği şairler için kullandığı anlamsız, boş övgü sözleri de eleştiri cümlelerinden daha çok sofra sohbetlerine benziyor."[165] Antolojiden aldığı örneklerle, hem H. Doğan ile hesaplaşıyor Fişekçi, hem de ileri sürdüğü yargısını temellendiriyor. Fişekçi, yazısında, öznel yargı diyerek eleştirdiği örneklerinden alıntılıyorum:

> Özdemir İnce: "...şiir çevirisi çalışmaları yurtdışında birtakım ilişkiler sağladı ona."
>
> Gülseli İnal: "Rodos Apollon Amfi-Tiyatrosu'nda son şiirlerini okudu."
>
> Lale Müldür: "Şiirlerinden bazıları bestelendi ve filmlerde kullanıldı."
>
> Yusuf Alper: "Askerlik hizmetini Girne'de, zorunlu hizmetini Muğla'da yaptı."
>
> Salih Bolat: "Hacettepe Üniversitesi'nde yüksek lisans doktora programına katıldı."
>
> Hakan Savlı: "İskenderun Demir Çelik Fabrikası lojmanlarında Rus çocuklarıyla birlikte gittiği okulda, oynadığı oyunlarda, gördüğü filmlerde ilk kültür şokunu yaşadı."

163 Turgay Fişekçi, "Yüzyılın Türk Şiiri", *Adam Sanat* dergisi- Haziran 2001. Derginin bu sayısında Özdemir İnce'nin de bir yazısı var: "Mehmet H. Doğan'ın Tuhaf İşleri". İnce'nin yazısını "nefs-i müdafa" olarak yorumladığım için burada doğrudan değinmedim. İnce, *Adam Sanat* dergisinin Temmuz-2001 sayısında da bir yazı daha yayımladı: "Bunu da Ben mi Öğreteceğim?"

164 Mehmet H. Doğan, Söyleşi: Enver Ercan, *Varlık* dergisi- Temmuz 2001.

165 T. Fişekçi, Antoloji Tartışması, *Milliyet Sanat* dergisi- 1 Haziran 2001.

Fişekçi, bu örnekleri hem ifade tarzından dolayı, hem de bu yargıların bazı kişileri öne çıkarmak, bazı kişileri de küçümsemek için kullanılmasından dolayı eleştiriyor Fişekçi'nin yargısını destekleyecek birkaç örnek de ben vermek istiyorum:

> -"Sabahattin Kudret Aksal (1920) yılın büyük bir bölümünü hastanede geçirdi. Son yıllarda şiirindeki tekdüzeliği aştığını gösteren şiirleri yayımlandı dergilerde." (1993 Şiir Yıllığı)
> -"Gülseli İnal (1947) kendisi hakkında akıl yürütmeyi sevmiyor. Şimdilerde Uzak Çin'de eski asırlarda yazılmış *I Ching* adlı bir kitabın peşinde." (1994 Şiir Yıllığı)
> -"Roni Marguiles (1955) son şiir kitabı *Mağrur Olma Padişahım*'da İttihat ve Terakki döneminin önde gelen 'komitacı'larının hikayelerini anlatıyor." (1995 Şiir Yıllığı)
> -"Gültekin Emre (1951) yayınını başarıyla sürdürdüğü *Şiir-lik* dergisi sanki Berlin'de değil de İstanbul'da çıkıyor; herkesin toplandığı büyük bir şiir formu." (1997 Şiir Yıllığı)
> -"Enis Batur için önemli bir yıldı 1997: *Opera*'nın birinci cildiyle İlk Altın Portakal Şiir Ödülü'nde Birinci Ödülü kazandı; Türkiye'de ilk kez olmak üzere, *Opera* kitabı üzerine, bir sempozyum gerçekleştirildi. Yeni şiir kitabı *Doğu-Batı Divanı*'ından çok söz edildi." (1998 Şiir Yıllığı)
> -"Haşim Çatış (1952-1996) 1970'li yılların ortalarında sesini duyuran bir şairdi. 80'lerde birden ortadan kayboldu. Bu yıl, 1996'da bir otobüs kazasına kurban gittiği öğrenildi." (1999 Şiir Yıllığı)[166]

Bu örnekler, alıntıların kaynak notunda görüldüğü gibi, Adam yayınlarının dokuz yıldır *Adam Sanat* dergisinin Mart ayı sayılarında ek olarak verdiği şiir yıllıklarına ait. Bu örnekler de, Fişekçi'nin çifte nedeniyle eleştirilebilir: Söz konusu şairlerin, hem şiirleri ve biyografileri bakımından bir gereklilik oluşturmayan şiir-dışı edimlerini, eleştirel ve yazınsal olmayan bir dille betimlediği için; hem de bu betimlemeler, bazılarını öne çıkarmaya, bazılarını da küçümsemeye yönelik yapıldığı için.

166 Mehmet H. Doğan'ın bu ifadelerine karışmadığımı, Türkçe sorunu olan cümlelere müdahale etmediğimi belirtmek isterim.

Bu örneklerdeki ifade tarzını, Turgay Fişekçi "öznel yargı" ve "sofra sohbeti" olarak tanımlıyor. Tartışmaya sonradan katılan Roni Margulies bu ifade tarzını "kahve sohbeti" olarak adlandırırken[167]; Şavkar Altınel, bu ifadelerin "rasgele alınmış notlar" olduğunu, bunun da söz konusu kişiyi eleştirmen yapamayacağını ileri sürüyor.[168]

Burada, bazı adlandırma öğelerini sorunlu gördüğümü, dolayısıyla bu öğeleri kendi terimlerimle nasıl adlandırabileceğim üzerinde düşünmek istediğimi belirtmeliyim. Bunlardan biri, öznellik terimiyle ifade edilen kavram. Öznellik terimi, Türk şiiri ortamında ilgili ilgisiz her yerde kullanıla kullanıla içi boşaltılmış kavramlardan biri. Dolayısıyla bu terimle işaret edilenin ne olduğunu netleştirmek için, kavramın içini doldurmak, yani onunla neyin kastedildiğini belirlemek gerekir. Öznellik derken, genellikle kastedilen, nesneyi konu edinen değerlendirme değil de, özneyi hareket noktası edinen değerlendirme tarzıdır. Nesneyi, nesnede olanlarla tanımlamak değil de, nesneyi öznede olanlarla tanımlamak. Öznellik derken kastedilenin bu olduğu konusunda, genellikle buraya kadar sorun yoktur. Ama sorun da bu noktada başlamaktadır. Çünkü özne terimiyle neyin kast edildiği bulanıktır, ve genellikle algılanan bilinçli varlıktır. Ancak bu algılama, öznenin ontolojik ve epistemolojik belirlenimine

167 Roni Margulies, "Mehmet H. Doğan'a Teşekkürler", *Adam Sanat* dergisi- Temmuz 2001. Margulies, H. Doğan'ın biçemini, söz konusu antolojiyi veri alarak değil, onun 1998 yılında yayımlanan *Şimdi Uzaklardasın* adlı yapıtını veri alarak eleştirmektedir. Tabii, kimin hangi konuyu ne zaman eleştireceğine karışılmaz. Belli tarihsel bağlamları olan konularda belki; diyelim Ahmet Haşim'in şiirini eleştirmek gibi... Ama güncel bağlamları olan konularda değil. Eleştiri adalet duygusu ile ilgili bir şeydir. Eleştiri bir adalet arayışıdır da denilebilir. Eleştiri yapan kişinin işini, yargıcın yaptığı işe benzer görmüşümdür. (Yücel Kayıran, "Metin Celâl ve Şiir Okuma", *Varlık* dergisi-Ocak 1998.) Ama bir söz vardır, geç kalmış adalet adalet değildir, diye. Buradan hareketle şunu ileri sürebiliriz: Geç kalmış eleştiri eleştiri değildir; veya onun talebi adalet talebi değildir. Bu arada, bu yargının Fişekçi'nin eleştirisi için de geçerli olduğunu belirtmeliyim.

168 Şavkar Altınel, "Tuhaf ve Tutarsız Bir Antoloji: Yüzyılın Türk Şiiri", *Adam Sanat* dergisi- Temmuz 2001. "... böyle bir antolojiyi hazırlamayı kabul etmiş olması ancak Türk şiiri hakkında belli ve kesin görüşleri bulunduğuna ve bu konuda bizleri aydınlatabilecek durumda olduğuna inanmasıyla açıklanabilir. Kendi payıma ben bu antolojide de, Mehmet H. Doğan'ın daha önce okuduğum yazılarında da böyle bir inancı doğrulayacak bir kanıta rastlayabilmiş değilim." Ş. Altınel, söz konusu antolojide yer alan örneklerle bu görüşünü temellendiriyor.

ilişkindir. Oysa burada söz konusu olan ontoloji veya epistemoloji değil, bunlardan çok poetikadır; estetik ve etik alanıdır, yani metnin ne olduğunun tanımlanması. Bu tanımlama ediminde hareket edilen nokta, metni oluşturan öğelerin dışında yer alan bir merkez ise, bu merkez metne göre özne konumuna sahiptir. Özne konumunda olan, bir kişi de olabilir, bir kuram da. Çünkü burada, bir kişiyi (veya bir kuramı) özne yapan şey, onun bir canlı bir öğe olup olmaması değil, söz konusu metne, o metnin yazınsal sınırları dışında yer alan bir öz bütünlüğünde bulunan içerikle onu açıklamak failinde, eyleminde bulunulmasıdır. Örneğin bir şiiri, bir olayı veya bir edimi Marksizmden veya Psikanalizden hareketle açıklarsanız, bu öznel bir değerlendirme olur. Öznel değerlendirme bir değerlendirme tarzı olarak kötü bir değerlendirme değildir.[169] Kötü yapılırsa kötü olur. Örnekleri güçlü, temellendirmesi sıkı ise değerlendirme iyi olur; ancak bu, onun aşkın değerlendirme yöntemi olduğu olgusunu değiştirmez. Öznellik, bir görüşün veya bir kararın temellendirilip temellendirilmemesi ile ilgili bir kavram değil, problem nesnesini nereden hareket ederek açıkladığınızla ilgilidir. Sonuçta kişiler de "öznel görüşümü ifade ediyorum" derken, şu veya bu şekilde eğitimini aldıkları ideolojik veya estetik bir kuramın beğenisini dile getiriyordur; eksik veya karma. Ancak bir antoloji yazarına: "Şu şu isim bu antolojide neden yok, gerekçesini açıklar mısınız?" diye sorulduğunda, o da bu soruyu "Bu gerekçeleri açıklamanın ne gereği olduğunu ne de buna zorunlu olduğumu sanıyorum,"[170] diye yanıtlarsa, bunun adı öznellik olmaz. Bunun adı totalitarizmdir. İleri sürdüğünüz bir yargının, gerçekleştirdiğiniz bir eylemin geçerliliğini, örneklerle, ikna edici bir temellendirmeyle değil de, size ikame edilmiş otoriteye, iktidara dayanarak savunma tarzı söz konusudur burada. Fikirlerini "Yaptıklarımın, veya

169 Burada, iyi ve kötü terimlerini etik ve estetik anlamda değil, edimsellik anlamında kullandığımı belirtmeliyim. Edimsellik derken kastettiğim, yapılan bir işin başarılı olup olmaması durumudur. Çünkü metnin merkeziliği açısından bakıldığında öznel değerlendirme bir aşkın değerlendirme tarzıdır. Metni değil, metne yönelen özne konumundaki kişi veya kuramın açıklama olanaklarını geliştirir. Bu nedenle, bu değerlendirme tarzı, söz konusu metni değil, ona yönelen öznenin, yani kişi ya da kuramın ne olduğunu, dolayısıyla onun açılımını dile getirir.

170 Mehmet. H. Doğan., *a.g.s.*

seçimlerimin gerekçesini açıklamak zorunda mıyım?" diye ifade eden kişi, Kenan Evren olsaydı, "öznel davranıyor" denilmezdi herhalde.

Bu ifade tarzını "sofra sohbeti", "kahve sohbeti" veya "rasgele alınmış notlar" diye adlandırarak, bu ifade tarzının da Mehmet H. Doğan'ı eleştirmen yapamayacağını ileri sürmek... Bu olmayana ergi yöntemidir. Bir kişinin, kendi edimlerinin veya yargılarının ne olduğu ile değil, kendisinde olmayan şeyle tanımlanarak reddedilmesi. Gözlük kullanmayan birini, gözlüğü olmamakla tanımlayıp reddetmek gibi bir şey. Tabii, bu da bir taktiktir, ama doğruya götüren bir tarz değil. Bu taktik, konu nesnesine ilişkin, onda olana ilişkin bir şey söylemez. Taktik olarak kullanılabilir, ama ötekini nesnel olmadığı için eleştiren kişinin, etik belirlenim gereği kullanmaması gereken bir taktiktir.

*

Bu tartışmada, "sofra sohbeti", "rasgele alınmış notlar" veya "öznel değerlendirme" ifadeleriyle kastedilen şey, kendi terimlerimle söylersem magazinel söylemdir. Magazinel söylem, yazılı veya görsel medyayla ilgili bir söylemdir. Orada da, daha çok popüler olarak kitlelerin ilgisini çeken "sanatçıların" özel yaşamlarıyla, özel ilişkileriyle, özel edimleriyle ilgili dedikodularını "haber" yapan medyayla ilgili bir söylem. Yazınsal veya eleştirel düzlemden bakıldığında, magazinel söylem yazınsal alanın bayağılaştırılmasıdır. Bu söylem, modernizmin ve aydınlanmanın kaygılarını eleştirel olanın üzerinden bir gömlek gibi sıyırır. Magazinel söylem olup biteni abartılı bir dille fantastikleştirir; böylece bu söylemle ifade edilmekte olan evcilleştirilir.[171] Burada tarihsel olanın, geçmiş ve gelecek boyutlarından soyutlanarak bugün içinde eritilmesi söz konusudur. Bu bakımdan, bugün denilen şey zamansal bir kategori değil, popüler olanın uzam alanıdır. Bugün popüler olan yarın popüler olamaz.[172] Nitekim geçmiş yılların şiir yıllıklarında söylenmiş sözlerin bugün bir

171 Daha ayrıntılı bir okuma için bakınız: Yücel Kayıran, "Türk Şiirinde Magazinel Yaklaşım ve Patronaj Zihniyeti Üzerine Eleştirel Bir Deneme", *Ludingirra* dergisi, sayı 6- Yaz 1998.

172 John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara-1999. Fiske'e göre, "popüler beğeni, (...) sanatsal ve düşünsel metinlerin niteliklerini değerlendirmek için geliştirdikleri eleştirel ya da estetik beğeniden oldukça farklıdır. Popüler beğeni, nitelikten çok işlevsellikle ilgilidir." s. 159

anlamı yoktur. Dolayısıyla, söz konusu antolojide yaşamöykülerine ilişkin yazılan sözlerin de gelecekte bir anlamı olmayacak. Bu nedenle, magazinel söylem ne yazınsal, ne de yazınsal kaygısı olan bir söylemdir.

Denilebilir ki, söz konusu şiir yıllıklarında ve onu takip eden antolojide eleştirel söylem magazinel söyleme dönüşmüştür. Dolayısıyla, eleştirel söylem magazinel olana dönüşürken, konu ve malzeme alanları da değişmiştir. Burada artık konu edinilen nesne şiir, öykü gibi yazınsal metin değil, x'in aldığı ödülün kutlanış tarzı, z'nin çıkardığı derginin ihtişamı, t'nin nerede, nasıl bir kitabın peşinde olduğudur.

Bu söylem, 1993 tarihli *Şiir Yıllığı*'ndan 2001 tarihli *Yüzyılın Türk Şiiri Antolojisi*'ne kadar, hem Mehmet H. Doğan'ın biçemine, hem de bu döneme egemen oldu. Ama bunun tek sorumlusu H. Doğan mıdır? Böyle bir değerlendirme yapmak, kuşkusuz Berkeley tarzı bir idealizm yapmak olur. Burada veri olan şu: Bu yıllıklarda yer alan hiç kimse bu söylemden rahatsız olmadı. Hiçbir şair, "Bu ifadelerin şiirimle veya benimle ne ilgisi var?" diye yazılı bir soru sormadı. Dahası bu söylem birçoğunun hoşuna gitti; hemen hemen herkes bu tarzda kendisinden bahsedilsin istedi. Bunu belki de "öne çıkarılmak" biçiminde yorumluyordu. Kimi şairler, "askerliğini nerede yaptığı; yabancı dile çevrilen ilk kitabının yayımcı bulamadığı; şiirlerini yurtiçi ve yurtdışı bazı yerlerde okuduğu; şiirlerinden bazılarının bestelendiği; Rus çocuklarıyla gittiği okulda ilk kültür şokunu yaşamış olduğu; birtakım yazar örgütlerinde üye olduğu"[173] bilinsin istiyordu. "Eşimle Cumhuriyet Balosuna gittik. O siyah bir tayyör giydi, ben siyah takım elbise... Cumhuriyetin 75. Yılında 10. Yılında gibiydik!" diyen şairler çağma gelmiştik. Yani artık onlar da x barından çıkarken paparazzi kameralarının kendilerini görüntülemesini istiyorlardı.

Şuraya gelmek istiyorum.

Mehmet H. Doğan'ın şiir yıllıklarında geliştirdiği magazinel söylem ve bu söylemin temsil ettiği popüler beğeni, bu beğeniде ortaya çıkan irade, 80'li yılların şairlerinde bulunan söz konusu magazinel eğilimle buluştuğu için bugün göreli olarak

173 Mehmet. H. Doğan., *a.g.s.*

egemen hale gelmiştir. Mehmet H. Doğan'ın daha önceki yazılarının özelliklerinden hareketle biçeminin bu tarza yönelmesinin müsait olduğu ileri sürülebilir. Onay verdiği kısa özgeçmişinde[174] bu yazılarını "denem/e/leştiri" terimiyle adlandırdığı, ancak bu adlandırmanın, bu türün "tutmadığı" özellikle belirtiliyor. Ama 90'lı yıllara kadar. Çünkü 70'li yıllar Asım Bezirci'nin yıllarıydı; 80'li yıllar Memet Fuat'ın. 90'lı yıllar ise Mehmet H. Doğan'ındı. Bunda şiir yıllıklarının belirleyici bir rolü vardı kuşkusuz. Dolayısıyla, H. Doğan'ı, ilgi odağı konumuna getiren, biyografisinde de belirtildiği gibi yazılarından çok, şiir yıllıklarıdır. Bu yargı, abartılı olmadığı gibi, sanırım sadece bana ait de değildir. Örneğin, Mehmet H. Doğan için düzenlenen bir sempozyumda sunulan bildirilerin çoğu, onun başarısı için şiir yıllıklarına gönderme yapar, ve H. Doğan'ı bu şiir yıllıkları ile tanımlarlar.[175] Nasıl magazinel söylem 80'li yılların şairlerinde bulunan böyle bir eğilimle örtüşmüş ise, şiir yıllıkları da başat olarak bu döneme ait şairlerin taşıyıcısı olmuştur. Mehmet H. Doğan da bu dönemin eleştirmeni, bu döneme ait şairlerin abisi.[176] Ama bu "abilik", dönemin bütün poetik eğilimlerine eşit yaklaşan bir abilik değil, bu eğilimlerden birini tercih eden bir abilikti. Örneğin "anlamı" merkez edinen bir şiire değil de, onu göz ardı eden bir yaklaşıma gösterilen bir abilik. Buradaki sorun, bu tercihin kuramsal olarak temellendirilmemiş olmasıdır. Spinoza'nın terimleriyle ifade edersem, temellendirilmemiş her tercih, akıl tarafından anlaşılır hale getirilmeyen her edim, eşitlik ilkesini zedeler ve tercih edilmeyende nefret duygulanışına yol açar. Anlamak bu duygulanıştan kurtulmamızın tek yolu. Başka bir deyişle, eşitlik ilkesi, a priori bir ilke olarak ideolojik bir gereklilikten dolayı değil, insanal ve etik bir gerekliliği dile getirmesinden dolayı vazgeçilemezdir. Dolayısıyla eleştirmen, söz konusu duygulanışın nedeni olan

174 Mehmet. H. Doğan, *Şiir ve Eleştiri*, s.1, YKY- 1998. "1960'tan beri denemeyle eleştiri arası yazılar yazıyor. Bir ara bu uğraşı 'denem/e/leştiri' adıyla vaftiz etmeye başladıysa da tutmadı."

175 "Ustaya Saygı-Mehmet H. Doğan Yazıları", *Saat Bursa Suları* içinde, Bursa kültür sanat ve turizm vakfı yayınları: Bursa Kitaplığı 7, 2001-Bursa, Sempozyumda bildiri sunan şairler: Orhan Alkaya, Haydar Ergülen, Hilmi Haşal, Sina Akyol, Cevat Çapan, İhsan Üren

176 *A.g.y.*

kişi değil, tanımı gereği, bu duygulanışın ortadan kalkmasına yardımcı olan kişidir. Temellendirme, eleştiride en azından bunun için gerekli koşul. Nitekim bu "temellendirilmemiş abilik" antolojiye de taşınacaktır.

Ama her edimin bir "had" noktası vardır, ve edim sahibinin kontrolünde olmayan her had zıddı ile maluldür. Temellendirilmemiş abilikle hazırlanan bu antoloji, şiir yıllıklarının had noktasıydı. Nitekim bu "nokta" tartışmanın da başladığı noktadır.

Belirtmem gerekir, burada benim sorun olarak gördüğüm, bir eleştirmenin poetik tercihi değil, bir eleştirmenin eleştirmenliğini bir döneme angaje etmesidir. Ama bu sorun da, Mehmet H. Doğan'dan çok, Türk şiiri ortamında, hemen hemen her dönem yaygın olarak benimsenen "Her kuşağın bir eleştirmeni olması gerekir" yargısı ile ilgilidir.

Şimdi bu eleştiriyle başlayan tartışmanın gelişim sürecini irdeleyelim.

Bir tartışmanın güçlü olması, tartışmayı başlatan kişinin eleştirilerini çeşitli örneklerle desteklemesine ve görüşlerini sıkı temellendirmesine bağlı ise, tartışmanın bir bunalıma, bir krize dönüşmeden ilerlemesi de eleştirinin muhatabı olan kişinin söz konusu eleştirel yargılara güçlü yanıtlar vermesiyle olanaklıdır. Güçlü yanıtlar... Tabii bu da eleştirilen kişinin, kamusal alanda eleştirilen kişinin işini açık seçik savunabilmesiyle, verilecek hesaplarının olmamasıyla, edimlerinin veya kararlarının kuramsal arka planının sağlam olmasıyla olanaklıdır. Epikuros'un bir sözü vardır, komşun farkına vardığında yüzünün kızaracağı bir eylemde bulunma, diye. Buradaki "komşu" kavramını bu bağlamda kamuoyu olarak da okuyabiliriz.

Türk şiiri ortamındaki bazı tartışmalar tam da Epikuros'un sözünü ettiği nedenden dolayı bir bunalıma dönüşebiliyor. Tartışmanın bunalıma dönüşmesi derken, tarafların ileri sürülen yargılarla düşünsel düzeyde hesaplaşacakları yerde kişilik ve kimlikleri yıpratmaya yönelik bir eğilime girmeleri durumunu kastediyorum.

Fişekçi'nin eleştirisine dört kişiden yanıt geldi: Mehmet H. Doğan, Haydar Ergülen[177], Orhan Alkaya[178], Sina Akyol[179]

H. Doğan, söz konusu eleştirilere ilişkin üç dergide yanıt yazısı yayımladı. Üç yazıdaki benzer ifadeler, H. Doğan'ın eleştiriyi nasıl algıladığını ve tartışmayı nereye çekmek istediğini[180] veya tartışmanın nereye doğru gittiğini gösterici nitelikte. Alıntılıyorum:

177 "Mehmet H. Doğan (...) benim şiirime yakınlık duyuyor olabilir. Enis Batur'un şiirine de yakınlık duyuyor olabilir. Ama bu yüzden antolojiyi, yakınlık duyduklarına daha fazla yer vermiş, diğerlerine fazla yer vermemiş diye değerlendirmek bana çok doğru gelmiyor. Bütün antoloji düzenleyenler için söylüyorum, böyle bir çalışma yaparken mutlaka araya subjektif yargılar giriyordur." (Haydar Ergülen, ***Milliyet Sanat*** dergisi, 1 Haziran 2001) Ergülen bu tavrını, "alaysama"lı bir dille yazdığı "Şairlerden Bıktım" adlı yazısında (*Radikal* gazetesi, 12 Temmuz 2001) da devam ettirir: "Bugünlerde 'okumamanızı' bilhassa önereceğim bir tartışma var: Mehmet H. Doğan'ın hazırladığı *Yüzyılın Türk Şiiri Antolojisi*'ni elbette okuyun, fakat onunla ilgili tartışmaları okumayın."

178 Orhan Alkaya, kendisini taraflara ve soruna mesafeli duran bir kişi olarak kurduğu "Tartışma mı Doğar Ayak Boğma mı?" adlı yazısında (*E* dergisi- Temmuz 2001, O. Alkaya bu yazıyı *Skala* dergisinde [Temmuz 2001, Sayı:4] de yayımladı veya yayımlanmasına izin verdi: Bu da gösteriyor ki, önemli olan hakikatin dile getirilmesi değil, cephelerin genişletilmesi.) Fişekçi'nin eleştirilerini "bütün içinde aslında ayrıntı" ve önemsiz diyerek geçiştirir. Alkaya, Fişekçi'nin eleştirisini hem ayrıntı ve önemsiz hem de antolojiyi doğar ayak boğacak kadar güçlü olduğunu ileri sürmekle çelişkiye düşmüş. "İnsanlara mesafeli davranan kişiyi bekleyen bir tehlike vardır: kendisinin başkalarından daha iyi olduğunu sanmak ve topluma yönelttiği eleştiriyi de kendi özel çıkarlarına gizleyen bir ideoloji olarak istismar etmek." (Theodor W. Adorno, ***Minima Moralia***, Çev.: Ahmet Doğukan- Orhan Koçak, s. 27, Metis Yayınları- 1998) Tutumu göstermektedir ki, bu "tehlike" Alkaya için bir olasılık değil bir gerçeklik.

179 Sina Akyol, Fişekçi'nin eleştirilerini düzeyi düşük bir saldırı yazısı olarak tanımlıyor. "Eksiklik Giderildi", *Varlık*- Temmuz 2001. Akyol'un bu yazısı, öyle iddia edildiği gibi pek de "telkâri ustası" diye adlandırılan bir "şair"den çıkmış bir yazı değil. S. Akyol'un bu yazısındaki ruh halini şöyle özetlemek mümkün: "Memet Fuat ile Ataol Behramoğlu antolojilerine beni almadılar. Mehmet H. Doğan'ın antolojisi ile bu 'eksiklik giderildi'. Kimse bu antolojiyi eleştiremez!"

180 Örneğin, E. Ercan'ın "...dostlarını ve meyhane arkadaşlarını kayırmış, bu yüzden de özellikle üçüncü cilt fazla hatırşinas olmuş diyenler bile var" sorusunu şöyle yanıtlıyor Mehmet H. Doğan: "Kimler, nasıl saptamışlar benim kimi tanıyıp kimi tanımadığımı; kimlerin dostum, meyhane arkadaşım olduğunu?" Tabii iddia antolojinin estetik dışı bir beğeniyle hazırlandığına ilişkin ama ben H. Doğan'ın sorusuna ilişkin bir hatırlatmada bulunayım: H. Doğan, "Yıllıklarla Gelen" adlı yazısında (*Adam Sanat* dergisi, Nisan-2000, sayfa:42) "Şiir Yıllıkları"nın "prova"sı üzerinde Sina Akyol ile birlikte çalıştıklarını, kendisi yazmıştı.

"Memet Fuat'ın antolojisinde de birtakım kişiler neden orada olmadıklarını Mehmet Fuat'a çok acı bir dille, mektuplarla sormuşlardı. (...) Bazı isimlerin antolojiye alınmaması, benim kendi seçimim."[181]

"Bu eleştirilerin kısa aralıklarla bir iki dergi ve gazetede aynen tekrarlanması, daha önceden hazırlanmış bir ortak saldırı olduğu hissini veriyor. Sürmek eğilimi gösteren bu planlı saldırının daha önceki yıllara kadar giden bir hesaplaşmaya, kin ve gareze, çekememezliğe, kuyruk acısına dayandığını kestirmek zor bir şey değil."

"Şu şair var da neden bu şair yok? gibi eleştirileri (...) yanıtlamayı hiç düşünmüyorum."[182]

"...daha önceki saldırılar büyük çoğunluğuyla zaten ayrı değerleri savunduğumuz kişi ve cephelerden gelirken, bu defa ilk ve en ağır saldırıyı (...) *Adam Sanat* dergisinin yayın yönetmeni yaptı."

"Hemen bütün antolojilerde olduğu gibi kavgayı başlatan da bu oldu: O var da ben niye yokum?"[183]

Bu örnekler, üç ayrı dergide yayınlanmasına rağmen aynı kaygıyı dile getirdiği için buraya alıntılandı. Bu kaygının ne olduğunu tanımlamadan önce, bu alıntılarda dile getirilen iki yanlışı düzeltmek gerekir.

Mehmet H. Doğan, antolojisine yönelik, söz konusu eleştiriyi, "o var da ben niye yokum?" tartışması olarak gösteriyor. Oysa, bu antoloji etrafında yapılan tartışma "o var da ben niye yokum?" tartışması değil. Çünkü, tartışmayı başlatan da, devam ettirenler de antolojinin dışında olanlar değil, içinde olanlar: Turgay Fişekçi, Özdemir İnce, Orhan Alkaya, Sina Akyol... Tartışmaya sonradan katılan Şavkar Altınel de, Roni Margulies de H. Doğan'ı antolojideki yargılarının eleştirel, üslubunun ise yazınsal olmadığı için eleştiriyorlar. Tıpkı İnce ve Fişekçi gibi... Tartışma nicelik etrafında değil, nitelik ve eşitsizlik kavramları etrafında yapılmaktadır.

Tartışmanın seyri de, H. Doğan'ın ifade ettiği gibi değil.

Tartışma haziran ayında Turgay Fişekçi'nin bir yazısıyla başladı. Hemen temmuz ayında bu yazıya dört kişiden (H. Do-

181 *Milliyet Sanat* dergisi, 1 Haziran 2001
182 *E* dergisi- Temmuz 2001.
183 *Varlık* dergisi- Temmuz 2001.

ğan, O. Alkaya, S. Akyol, H. Ergülen) yanıt niteliğinde karşılık geldi: İki dergide dört yazı. Bu dört yazıda da, Fişekçi'nin eleştirisi, yazın ve eleştiri terimlerinden çok, "kin", "garez", "çekememezlik", "kuyruk acısı", "saldırı" "küçükparmakkapı ciheti", "Turgay'cığım" "öyle kızmış ki Fişekçi, saldırmak için bahane arıyor", "düzeyi düşük yazı", "Fişekçi antolojiyi karalamak için baştan kararlı" gibi terim ve ifadelerle yanıtlanıyor.

Bu veriler göstermektedir ki, burada bir saldırı varsa eğer, bu saldırı hem nicelik hem de nitelik bakımından Fişekçi'ye, yani eleştiriye yönelik bir saldırı. Yazınsal ve eleştirel kimlik açısından bakıldığında ise, vahim olan, H. Doğan'ın bir eleştiri yazısını neden yazınsal veya eleştirel bir terimle değil de, askeri bir terimle (: saldırı) tanımlıyor oluşudur. Bir eleştirmen, bir eleştiri yazısını neden saldırı terimiyle adlandırır?

Mehmet H. Doğan saldırı adlandırmasıyla aslında bir öngörüyü dile getiriyor. Ortada henüz olmayan ama oluşmakta olan, oluşacağından emin olduğu bir olguyu dile getiriyor bu öngörü. Saldırı veya saldırı kampanyası ne Türk şiiri ortamının ne de Mehmet H. Doğan'ın yabancısı olduğu bir fenomendir.[184] Bu nedenle, öngörüsündeki kesinlik ile olsa gerek, üç arkadaşıyla birlikte söz konusu eleştiriye karşı saldırıya geçiyor H. Doğan. Üstelik eleştirilmesinin nedenini de bilerek. Bunu, Enver Ercan ile yaptığı söyleşide bulmak mümkün: "Yaşamöyküsü ve değerlendirmelerde eşitlik ilkesine uymadığı, adil davranmadığı" yönündeki eleştiriyi şöyle yanıtlıyor H. Doğan: "...kimi şairler üzerine ayrıca yorum getirmemem, başta da söylemiş olduğum gibi aceleci ve gereksiz bir zar atmak istemediğimden."[185]

184 Örneğin iki yıl önce bana karşı başlatılan "saldırı" kampanyasında H. Doğan da yer almıştı: Mehmet H. Doğan, "Şiirimizde 'Sapma'lar, Saptırmalar Üzerine", *kitap-lık* dergisi, Sayı: 37

185 Mehmet H. Doğan'ın üzerine ayrıca yorum getirmediği, şairlikleri konusunda aceleci ve gereksiz zar atmak istemediği şairler ikinci ciltten itibaren şunlar: Sennur Sezer, Özkan Mert, Ahmet Özer, Hüseyin Peker, Ahmet Telli, Ahmet Ada, Metin Güven, Gülseli İnal, Zerrin Taşpınar, Arkadaş Z. Özger, İsmail Uyaroğlu, Azer Yaran, Mustafa Irgat, Coşkun Yerli, Barış Pirhasan, Abdülkadir Budak, Gazanfer Eryüksel, Metin Cengiz, Şükrü Erbaş, Veysel Çolak, Salih Ecer, Ahmet Güntan, Mehmet Ocaktan, Adnan Azar, Salih Bolat, Turgay Fişekçi, Sefa Kaplan, Necat Çavuş, Yunus Koray, Adnan Özer, Ergül Çetin, Enver Ercan, Mehmet Yaşın, Osman Hakan A., İhsan Deniz, Turgay Kantürk, Yılmaz Odabaşı, Zeynep Uzunbay, Hüseyin Alemdar, Adnan Satıcı, Cem Uzungüneş, Cihan

Burada "zar atmak" ifadesi üzerinde durmak gerekiyor. Bu ifade, gerek Türk şiirinin ve gerekse Türk şiiri eleştirisinin son yirmi yılında, sorumsuzca kullanılan bulanık deyimlerinden biri. Kişilerin biçemlerine mahsus bu tür özel deyimler olabilir. Ama bu türden ifadeler söz konusu kişilerin biçemlerinden çıkarılarak, içi doldurulmadan belli bir disiplin alanında kullanılıyor ise, terimleştiriliyor demektir. Ataç'ın biçemi ile popülerleşen zar atmak deyimi de bu türden terimlerdendir. Bu durumda da, söz konusu terimin yazınsal ve eleştirel değerinin ne olduğu sorgulanması bir gereklilik. Çünkü, ait olduğu biçemin dışında, neredeyse rastgele kullanılmaktadır. Zar atmak, bir oyun, bir kumar terimi. Kaybetmek, kazanmak gibi mevcut olasılıklardan birinin gerçekleşeceği, ama kumar oynayan kişinin kazanacağı beklentisi ile oynadığı bir risk oyunu. Zar atmak, varolan bir şey üzerinde değil, henüz varolmayan bir olasılık üzerinde konuşmak demektir. Ne eleştirmen ne de şair; ne kumarcı, ne de falcıdır. Ve ancak varolan üzerinde konuşabilir, mevcut metin üzerinde düşünce üretebiliriz. Ancak varolanı iyi tanımladığımız ölçüde, yargılarımızın geçerliliğinden söz edebiliriz. Bu ise, ne şairin, ne de eleştirmenin yeteneklerine mahsustur. Bu olanak bir filozof için de söz konusudur, bir toplumsal tarihçi için de.[186] Üste-

Oğuz, Nazmi Ağıl, Altay Öktem, Hakan Savlı, Derya Çolpan, İrfan Yıldız, Levent Yılmaz, Tuna Kiremitçi, Zeynep Köylü. Bu edim, yani bazı kişiler üzerinde yorumda bulunmama edimi, tartışmanın asıl nedenini oluşturuyor. Çünkü gereksiz yere zar atmamak yargısı, yaşları dikkate alındığında, bu sıralamanın sonundaki dokuz on isim için belki geçerli olabilir. Ama burada yedi-sekiz kitap çıkarmış, elli yaşına gelmiş, dolayısıyla şiirini ve poetikasını kurduğunu düşünen isimler var. (Sanırım bu yargı, bu tartışma sürecinde sessiz kalanların hepsi için, pek ileri sürülemez. Herhangi bir poetika kaygısı olmadığı halde söz konusu antolojide "yer" aldığı için şükür edenler de vardır. Ama kesin olan bir şey var, o da, bu tartışma sürecinde, şöyle veya böyle yer alanların böyle bir "şükürü" yazdıkları şiire layık görmedikleridir.) H. Doğan bu isimlerin henüz şiirlerini kuramadıklarını, dolayısıyla elenebileceklerini ileri sürüyor. Burada önemli olan bu yargının doğru mu yoksa yanlış mı olduğu sorunu değil, bu yargının temellendirilip temellendirilmediği sorunudur. Çünkü bu ileri sürümün gerekçesi açıklanmıyor. Dahası bu sorunun konuşulması da istenmiyor, öyle kabul edilmesi bekleniyor. Bu, aslında H. Doğan'ın temsil ettiği "öznel" eleştirinin temel mantığıdır.

186 Anti-teze Immanuel Wallerstein'i okumalarını öneririm. Örneğin, *Liberalizmden Sonra* ile *Bildiğiniz Dünyanın Sonu* adlı yapıtlarını.

lik kumar can yakıcı bir oyundur. Zar atmakla kaybettiğinizde, sahibi bulunduğunuz bir şeyi, bir mülkü kaybedersiniz. Oysa, Türk şiirinin özellikle şu yirmi yılı dahil olmak üzere, hiçbir döneminde, zar atan hiçbir kimse, zar atmakla kaybettiğinde, ne kaybetme duygulanışına, ne de kayıp bilincine sahip çıkmıştır. Çıkamaz da. Çünkü, Türk şiiri ortamında, zar atmak, kişilerin, kendi mülkleri üzerinde oynadıkları bir oyun değil, başkalarının varlığı üzerinde oynadıkları bir oyundur.

Burada, H. Doğan'ın kimler için zar atmadığı üzerinde değil, kimler üzerinde "zar attığı" üzerinde ayrıca durmaya gerek var mı? Bunun için, eleştiriye karşı içinde yer aldığı saldırıda yanında kimlerin yer aldıklarına bakmak yeterlidir, sanırım.

Peki, Mehmet H. Doğan'ın yanında yer alan üç "arkadaş"ı olmak üzere, münazara mantığı ile eleştiriye karşı saldırıya geçmesi ne anlama geliyor? H. Doğan, Fişekçi'nin eleştirilerini eleştirinin sınırları içinde kalarak yanıtlayamaz mıydı? H. Doğan bunu daha sonra yapacağını belirtiyor. Sorun da burada: Neden saldırı eleştiriye önceleniyor? Hem de bir eleştirmen tarafından!

*

Sorunu irdelemeye geçmeden bir örnek üzerinde daha durmak istiyorum. Enis Batur ile Attilâ İlhan arasındaki tartışmaya. Tartışma, Attilâ İlhan ile bir söyleşi kitabı olan *Mavi Adam*'da, Attilâ İlhan'ın Enis Batur ile ilgili "*Biz bu yanlışın (sömürge aydını olmanın) içindeyiz. Osmanlı aydını oradan yanlışa tutunmuştur. Hâlâ öyle gidiyor. Şimdi günümüzde en iyi Osmanlı aydını kimdir diye sorarsan bana, Enis Batur derim tereddüt etmeden.*" sözleriyle başladı. Enis Batur, *Cumhuriyet* gazetesindeki "köşesinde" yayımlanan "Attilâ İlhan'ın Yanlışları" başlıklı yazısıyla, karşı saldırıya geçti. Arkasından Attilâ İlhan'ın kısmen yanıtı geldi. Arkasından Enis Batur bir yazı daha yayınladı. Enis Batur'un ilk yazısından alıntılıyorum:

> "Türk edebiyatında, 'görüş'leri yapıtına bu kadar zarar vermiş ikinci bir yazar yoktur. (...)
>
> Şiirden romana, tarihten bilime, ekonomiden siyasete, cinsellikten nükleer santrallere, son derece geniş bir ufukta alabildiğine

kesin yargılar geliştiriyor ya yıllardır, görüşlerindeki tutarlılık kadar dayanaklarının kofluğu, tanıtlarının basmakalıplığı da gözden kaçmıyor. (..)
Attilâ İlhan, sittin senedir böyle destekten yoksun yargılar geliştiriyor, yazıları yanlışlardan geçilmiyor, okurken hangisine şaşıracağınızı şaşırıyorsunuz."[187]

Attilâ İlhan, Enis Batur'un yazısına, kendisiyle yapılan bir söyleşide "Ben bunları senelerdir yazarım, Enis de bunları senelerdir söyler" diyerek, kısmen yanıt verdi. Bu söyleşiden aktarıyorum:

"Soru: Yapı Kredi Yayınları'yla organik bağı bulunan Enis Batur'un size yüksek sesle çıkışmasının ardında, şimdi sizin İş Bankası Yayınları'yla kurduğunuz bağdan doğan rekabet yatıyor olabilir mi?
Yanıt: İş Bankası Yayınları'nın başına ben gelmiyorum ki. İş Bankası Yayınları sadece benim kitaplarımı istiyor. Şöyle bir laf dönüyor ortada: 'Senin orada kitapların yayımlanacak, İş Bankası Yayınları birden yükselecek, onların durumları da sarsılacak.' Enis bu yüzden yapar yapmaz, o ayrı bahis, ama bunda apavrı sebepler var."[188]

Enis Batur'un, Attilâ İlhan'ın yanıtından sonra yayımladığı "Sentez Yutturmacası" adlı ikinci yazısından alıntılıyorum:

"Attilâ İlhan, yarım yüzyıldır bir tasfiye hareketinin peşinde. (...)
Cenap Şahabettin ve Tevfik Fikret sözgelimi 'acenta' şairler. Bu mantık, neden Aragon-Malraux ikilisi üzerinden Attilâ İlhan için geçerli değil?(...)
Attilâ İlhan'ın ömrünün önemli bölümünü, kendisi gibi düşünmeyen, farklı değer yargılarına, estetik ölçütlere sahip insanları safdışı bırakmak amacıyla onları suçlamakla, sık sık karalamakla geçirmesi gündemde kalmasından başka neye yaramıştır? Türkiye'nin genç kuşaklarının kafasını karıştırmaktan, 'değer'leri iplemez hale gelmelerine yol açmaktan çok neye yaramıştır? (...)

187 Enis Batur, "Attila İlhan'ın Yanlışları", *Cumhuriyet* gazetesi, 25.11.2001-
188 Şebnem İyinam, "Attila İlhan'la söyleşi", *Hürriyet* gazetesi, 01.12.2001-

Bütün bunlar, 1993'te, 'Attilâ İlhan'a Övgü' başlıklı bir yazı yazmama elbette engel olmadı."[189]

Burada, bu tartışmanın nedenleri üzerinde durmayacağım. Yukarıdaki alıntılar, bunu açık seçik olarak göstermekte. Burada, bu yazının konu nesnesi bakımından sorun olan, Enis Batur'un, Attilâ İlhan ile ilgili (alıntılarda yer alan) söz konusu yargıları şimdiye kadar neden yazmamış olmasıdır. Eğer Attilâ İlhan sittin senedir kof ve basmakalıp yargılarla bir sentez yutturmacası içinde ise, Enis Batur, neden 1993'te "Attilâ İlhan'a Övgü" diye bir yazı yazıyor? Türk okur-kamuoyunun sittin senedir kof ve basmakalıp yargılarla yutturulması, şimdiye kadar Enis Batur'u neden ilgilendirmedi acaba? Yüze yakın kitap yayımlayarak, onları Türk okur-kamuoyundan okumasını bekleyen bir yazar, bu "kofluk" ancak kendisi için yakıcı hale geldiği için mi, onu ifşa etme gerekliliği duyar?

Bu son sorunun, koşulu bakımından, Enis Batur'un Attilâ İlhan için ileri sürdüğü yargıları temellendirmesi, tanıtlaması gerektiğini de belirtmek gerekir.

*

Son örnek, İlhan Berk'ten:

"Pek çok insanda Ahmet Haşim'e karşı bir tepki görüyorum, pek çoğu tarafından bir köşeye itiliyor. Bunlardan biri de Memet Fuat. Memet Fuat bile, Ahmet Haşim'i anlamak için nedense bir çaba sarf etmemiştir. Ahmet Haşim üzerine yazdığı kitapta şaire yeterince eğilmemiştir, onu karanlığa itip bırakmıştır."[190]

Bu tartışmalarda açık seçik olan şey, tartışan kişilerin, karşılıklı olarak birbiri hakkındaki yargıları, temellendirme ve tanıtlama mantığından çok, saldırı mantığı ile ileri sürmeleridir. Saldırı mantığı derken kastettiğim, kişinin ötekinin kendisi hakkında ileri sürdüğü yargılarla hesaplaşmadan, onları önemsemiyor havasıyla, öteki hakkında yazınsal ve düşünsel bir değeri olmayan, dolayısıyla temellendirme ve tanıtlamalardan uzak yargılar ileri sürmesi durumudur. "Çamur at izi kalsın" denilen şey.

Herkesin birinden beklentisinin olduğu, o beklentinin gerçekleşeceği ana kadar, o kişinin yanlışlarına göz yumduğu, ses çıkarmadığı, karışmadığı, ancak söz konusu beklentinin gerçek-

189 Enis Batur, "Sentez Yutturmacası", *Cumhuriyet* gazetesi, 02.12.2001.
190 *E* dergisi, S. 32, Kasım-2001

leşmediği veya istenildiği gibi gerçekleşmediği anda da, o ana kadar eleştirilmeyen, görmezden gelinen edimlerin topyekûn ifşa edilmesi durumudur bu. Buna tahammül etmenin tavan eşiği denilebilir. Tavan eşiği derken, kişilerin, çıkarları ve beklentileri gereği, aslında edimlerine katılmadığı ötekinin "zıplamalarına" göz yumduğu, beklentileri gerçekleşmediği ama bu arada ötekinin zıplamalarının arttığı durumda, onun bu zıplamalarını durdurmaya, kesmeye yönelik saldırı edimlerden oluşan ağı kastediyorum. Bu toplumda her zaman bir tavan eşiği var mıdır? Bilmiyorum. Ama, hangi kesimden ve düzeyden olursa olsun, ötekinin söz ve edimlerine, belli bir yere kadar tahammül ettiği, şiddetini bastırdığı bir tavan eşiği vardır. Sizin sözünüze, eyleminize hak verdikleri, doğruyu söylediğinize inandıkları için değil, sizi mahvederken kamuoyunun sessiz kalacağı, giderek hak vereceği bir duruma gelmesini bekledikleri bir tavan eşiği. Bu ve bu durum, Zygmunt Bauman'ın işaret ettiği gibi "çok ender bulunan bir fırsatı, birinden gerçekten, yüksek sesle, herkesin önünde, cezalandırılma korkusundan tamamen muaf olarak nefret etme fırsatını veriyor"[191] kişilere. Böyle bir düzlemde ancak tavan eşiğine kadar zıplayabilirsiniz. Bu eşiği geçen bir zıplama, iki santim veya on santim, başınızın yarılmasına, beyninizin dağılmasına yol açabilir. Tavan eşiğine kadar zıplamanıza izin vardır; daha fazlasına değil.

Ancak, Bauman'ın işaret ettiği yargı, entelektüellerin değil, orta sınıf yurttaşların eylemleriyle ilgili. Bu eylemleri şöyle betimliyor Bauman: "Ömürleri boyunca kamusal protestolardan uzak durmuş insanlar şimdi gelip bir araya toplanmış ve 'öldürün oruspu çocuğunu' diye bağırıyorlar, ne kadar uzun sürerse sürsün orada nöbet tutmaya hazır olduklarını beyan ediyorlar."

Bauman, bu betimlemeyi ölüm cezasını savunan orta sınıf Amerikalıların eylemleri için yapıyor. Denilebilir ki, Bauman'a göre, bazı suçlar orta sınıf Amerikalılara, çok ender bulunan bir fırsatı, birinden gerçekten, yüksek sesle, herkesin önünde, cezalandırılma korkusundan tamamen muaf olarak nefret etme fırsatını veriyor. Veya orta sınıf Amerikalılar, bazı suçlardan hareketle bu "fırsatı" kullanıyor.

191 Zygmunt Bauman, *Siyaset Arayışı*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2000-İst.

Bauman, bu tür eylemlerin temelinde yer alan olguyu *unsicherheit* terimiyle açıklıyor. Unsicherheit, belirsizlik, güvensizlik ve emniyetsizlik içinde olmak anlamına geliyor.

Ama bu yazının konu nesnesi, orta sınıf Türkiyeliler değil, Türk şiirinin entelektüel ortamındaki tartışma fenomeni ve bu fenomenin tarzı olan saldırı mantığı. Dikkat edilirse, burada veri olarak seçilen yazarlar, yolun başında olanlar değil, yürüdükleri yolun sonuna gelmiş veya ortasını geçmiş kişiler. Bu bağlamda, bu saldırı ediminin temelinde bir belirsizlik ve güvensizlik durumunun olduğunu savunacağım. Ama bu noktada da, kendini tanımlamış, yapıtını ortaya koymuş kişinin neden hâlâ belirsizlik ve güvensizlik içinde olduğu problemi, haklı olarak sorulacaktır. Bu durumda, söz konusu yazarların yapıtlarını neye göre, neden ve nasıl ürettikleri sorunu tekrar gündeme gelir. Çünkü, belirsizlik ve güvensizlik içinde olan, yapıtlarının bugünkü geçerlilik durumudur. Yazının konu nesnesini yitirmemek için, burada sadece bir yargı üzerinde duracağım: "Dün" söz konusu yapıtlara geçerlilik atfeden, onların yazarlarına da emniyet duygusu sağlayan ideoloji "bugün" yerinden oynadı. Birçok kitap çöpe gidecek. Bu bağlamda "çağının tanığı" kavramını yeniden tanımlamak gerekiyor: Sanatçı, başka coğrafyalarda olup bitenlerin ve bu olup bitenlere ait kaygıların mı tanığıdır; yoksa yaşadığı zaman ve mekânda olup bitenlerin ve bu olup bitenlere ait kaygıların mı tanığı?

Felsefenin, eleştirinin içselleştirilmediği bir düşünüş ve eyleyiş biçimi olsa gerek. Ancak felsefenin, eleştirinin içselleştirilebilmesi de, iç mekândan, yani tavan eşiği içeren "bina"dan dışarıya, bitkilerin, gökyüzünün, toprağın mekânına çıkmayı, çıkmak istemeyi, bunun için edimde bulunmayı, yani binayı da yıkmayı gerektirir. Ama bu da o kadar kolay değil. Her zaman tavan eşiğini savunanlar vardır; bir gün tavan eşiğini geçen bir zıplayışı gerçekleştirme olasılığını kendi içinde taşıyanlar bile. Dahası herkes bir gün tavan eşiğini geçebilecek bir zıplamayı yapmak zorunda kalabilir. Çünkü, bir cemaate göre kurulmuş binanın içinde birden çok, birbirinden farklı cemaat söz konusu bugün. Bu durumu eleştirirseniz, size, tek başınıza "dışarı" çıkabileceğinizi, size yol gösterilebileceği; hatta bunun için çaba da harcanabileceği deklare edilir. Ama bu olasılık, bugün olup bitenler göstermektedir ki, binanın içindeki herkes için geçerlidir artık. Yüz yüze geldiğimiz, herkes için ge-

çerli tercih, artık şu: Bu dar binanın içinde "ev sahibi" olmaya mı çalışacağız, yoksa tavan eşiği kaygısının olmadığı bir zıplayış için hep birlikte "dışarı" çıkmak için mi çaba göstereceğiz?

Bu susma durumunun nedeni ne olabilir?

Burada üzerinde düşünülmesi gereken saldırının bir diğer işlevinin ve niyetinin ne olduğu sorunudur? Eleştirel akıl yargılarla, o yargıları üreten zihniyetle ilgilidir; saldırı ise, ne yargılarla ne de o yargıları üreten zihniyetle. Saldırının niyeti ve hedefi, söz konusu yargıları üreten kişinin ruh halini, moral durumu bozmak ve onu giderek bir "ontolojik güvensizlik"[192] hali ile yüz yüze bırakmaktır. Bu da, aydınlanmanın kaygıları ile değil, olsa olsa modern kapitalizmin oluşturduğu toplumsal ilişkiler biçiminin geldiği düzeyle, neo-liberalizmle ilgili bir durumdur. Bu fenomeninin, Türk şiiri ortamındaki ırası, ve bu ıranın son yıllardaki görünüş tarzı, bu durumdan bağımsız değildir.

Tekrar tartışma fenomeni sorununa dönersek, bu örnek tartışmalar göstermektedir ki, günümüz Türk şiiri ortamında, tartışma bir hakikati arama, bir adaletsizliği sorgulama kaygısıyla değil, daha çok bir beklentinin, bir dostluğun bitimiyle yaşanan bir ayrışma, bir cepheleşme süreciyle ortaya çıkmaktadır. Yukarıda irdelenen örnek tartışmalar, bu fenomenin güncel örneği değil. Bu fenomenin örneklerini geçmişte de bulmak mümkün. Örneğin Nâzım Hikmet ile Peyami Safa arasında yaşanan tartışma. Orada da, tartışma, bir dostluk ilişkisinin bitiminde, bir ayrışma, bir cepheleşme sürecinin başlangıcında ortaya çıkar.[193] Ama bu eğilim ontolojik bir karaktere sahip değildir ve bunu aşmak bir olanak olarak durmaktadır önümüzde.

Edebiyat ve Eleştiri, Sayı 59, Ocak–Şubat 2001

192 R.D. Laing, *Bölünmüş Benlik*, Çev. Ergün Akça, s. 49-77, Mitos Yay.,1993-İst.

193 Memet Fuat, *Nâzım Hikmet* (Adam Yayınları, 2000-İst.) adlı yapıtında geniş bir özetini verdiği bu tartışmanın asıl nedenini iki arkadaş arasında geçen para konusuyla ilgili kısa bir konuşmaya atıfta bulunur. Ancak bu "atıf"la ayrışmaya yol açan asıl nedenin ne olduğunu açık seçik öğrenemeyiz.

Ödül Şiirin Neyi Oluyor?

Modern Türk şiiri alanında, ödül kavramının, onu kazanan kişi veya yapıta değer görülen, nitel veya nicel nitelikli bir armağan anlamından çok; söz konusu ödülün, aday yapıtlardan herhangi birine değer görülmesine neden olan beğeni, bu beğeninin içeriğini oluşturan ideolojik, düşünsel ve poetik nitelikli tanımı, bu tanımın taşıyıcısı, savunucusu ve uygulayıcısı durumunda olan seçici kurul üyeleri gibi öğelerin oluşturduğu yapı anlamında bir ağırlığı ve işlevi söz konusudur. Yani bir şiir yapıtının bir ödüle aday olması, sözünü ettiğim bu yapıyla muhatap olması anlamına gelmektedir. Bu muhatap olma durumunda, dahası bu muhatap olma durumuna kadar gelen süreçte yaşanan ilişki biçimleri, yazınsal ve poetik değerlerle açıklanabilir mi?

Bu sorunun yanıtını, ödülün, Cumhuriyet'in ilk yıllarından günümüze kadar gelen süreçte, bu süreçte varolan şiirin, yine bu sürecin siyasal ve ideolojik nitelikleriyle bakışımlı olan ırasını göz önünde bulundurarak irdelemeye çalışacağım.

*

Katılanlara bir yarışma duygusunu hissettiren, kurumlaşmış şiir ödülü, modern Türk şiirine, Cumhuriyet ile birlikte girmiştir. Cumhuriyetin, başlangıçta "görülmeyen", ama iktidar pekiştikçe ön plana çıkan kültürel pedagojik ve düşünsel önderleri, bir yandan toplumu kültürel ve düşünsel geri kalmışlıktan kurtarmak için pedagojik bir etkinlik yürütürken, diğer yandan da toplumun, Hegelci bir terimle, kendinde bir düzlemde duran halini, kültürel gelişmeye katılmaya zorlayan bir etkinlik yürüt-

mektedir. Bu bağlamda Türk edebiyatının demir perdeleri "halk çocuklarına" açılır. Böylece, toplumun farklı kesimlerinden gelen bireyleri, yazınsal ilişkiler alanına girecek, yani edebiyatın, özellikle şiirin gelişimine katkıda bulunacaklardır. Dergiler, yazınsal ilişkilerin somutlaştığı alanları oluşturur. Özellikle, yukarıda sınırlarını belirttiğim amaçlar bağlamında Yaşar Nabi'nin dergisi. Halk çocuklarının bu "alanlarla" teması, düzenlenen ödüllerle çekici hale getirilir. O dönemde düzenlenen CHP, Kaynak Şiir ödülleri gibi ödüllerin ilk misyonları budur. Bu misyon gerçekleşir. Çünkü söz konusu ödüllere, halk çocukları tarafından büyük bir ilgi gösterilir. Çünkü, söz konusu ödüller, dönemin genç şairi için bulunmaz Hint kumaşıdır. Çünkü, şiir adına düzenlenen bu ödüllerin seçici kurullarında dönemin genç şairi için önemli bir isim ve onun gölgesi vardır; Avrupa Aydınlanmasını, Aydınlanma bağlamında ortaya çıkan düşünsel ve sanatsal akımların bilgi ve beğeni düzeyinde hizayı yakalamış olan Nurullah Ataç. Dolayısıyla, söz konusu ödüllerde dereceye girmek. Ataç'ın oyunu almak ve onun bilgi ve beğenisine sahip olduğu modern sanat akımlarının ışığı altına girmek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Ataç'm gerek varlığı gerekse gölgesi, ödülleri çekici kılmakta, halk çocuklarının yazınsal alana yönelmelerini güdülemektedir.

Türk şiirinin biçim, içerik ve biçem bakımından gelişimine katkıda bulunmaları hedefi doğrultusunda, halk çocuklarının yazınsal ilişkiler alanına girmeleri, dönemin halkçılık-köycülük ideolojisi ile bakışımsız değildir. Yani, toplumun değişik kesimlerinden, ülkenin değişik coğrafi bölgelerinden, farklı yaşantı biçimlerinden gelen halk çocukları şiirin (öykünün, romanın) gelişimine katkıda bulunacaklardır; ancak bu katkıda bulunuş, söz konusu şairlerin ait oldukları ve içinden geldikleri yaşam tarzlarıyla, bu yaşam tarzlarının varoluş sorunları ve sıkıntılarıyla değil; içeriği ve sınırları dönemin gerek siyasal iktidarı, gerekse aydınları tarafından doldurulup çizilen halkçılık-köycülük ideolojisi ile. Yani "temel amacı smıfsızlaştırmak olan"[194] ve Ziya Gökalp tarafından "halkçılığın gayesi, tabaka ve sınıf farklılıklarını kaldırarak cemiyetin birbirinden farklı zümrelerini, yalnız

194 Ahmet Oktay. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 6,

iş bölümlerinin doğurduğu meslek zümrelerine hasretmektir"[195] biçimindeki tanımıyla içeriklenen, ancak zamanla "farklılıkları kaldırmak" tanımlamasının "bizim toplumumuzda tabaka ve sınıf farklılıkları yoktur!" tanımına dönüştürüldüğü halkçılık-köycülük ideolojisiyle bakışımlı olarak, yazınsal alandaki metinlerde de, sınıf farklılığı anlamına gelen acı ve yoksulluğun eşitsizliğine dayalı yaşantı farklılığı değil, tam tersine toplumun topyekûn katılımıyla gerçekleştirildiği öngörülen Kurtuluş Savaşı ve ardından gerçekleştirildiği varsayılan yenileşme ve gelişmelerin topluma yaşattığı mutluluk heyecanı görülmelidir. Söz konusu ödüllerde dereceye giren şiirlerin tinsel evrenleri göstermektedir ki, dönemin şiir ödüllerindeki, ödül mekanizmasına ait yapının temel misyonu budur. Tıpkı uyacağı kurallar ve temsil edeceği değerler önceden belirlenip, bu şartlara uygun bir köylü mebusun Konya'dan ısmarlanması gibi.[196] Dolayısıyla, halkçılık-köycülük ideolojisini özümsemiş yapıtlar, söz konusu ödüllerle öne çıkarılır. Örneğin Attilâ İlhan[197] ve Turgut Uyar. Her iki şairin de, söz konusu ödülleri aldıkları dönemde yazdıkları şiir, (yani öne çıkarılan şiir) içerik ve formunu söz konusu ideolojinin belirlediği bir düzlemde durmaktadır. Bu şiirler, Kurtuluş Savaşı mücadelesinden Türkiye'nin geri kalmışlığına kadar önemli imgeleri içerir. Ancak bu imgelerdeki içerik, dönemin Türkiye gerçeğini değil, siyasal iktidarın Türkiye gerçeğini algılayış, kavrayış biçimini, yani halkçılık-köycülük ideolojisini yansıtır.

Bu dönemde ödül mekanizması, poetik nitelikli değil, tam tersine ideolojik nitelikli bir elek işlevini görmüştür. Bu nedenle olsa gerek, o dönemde, Türk şiirinde bir Fakir Baykurt'un oluş-

195 *A.g.y.*, aynı yer

196 "Bir köylü mebus adayı seçimi", *Birikim* dergisi, sayı 1, Mayıs 1989.

197 Anımsanacağı gibi. Attilâ ilhan, bu dönemin siyasal iktidarı, ile, o dönemde yazılan şiir arasındaki ilişkiyi açıklarken, bu yargının tam karşıtını ileri sürer, –Orhan Veli'nin adını anarak–, Orhan Veli'dir CHP iktidarının şairi ona göre. Bu ideolojik bir yargıdır. Attilâ İlhan, Orhan Veli'nin konumunu tanımlarken aslında, o dönemdeki kendi, konumuna ilişkin bir tanım geliştirmekte, Orhan Veli'yi siyasal iktidarın merkezinde gösterirken, kendisini bu merkezin ırağına çekmektedir. Oysa, *Duvar* şairinin poetik ideolojik, sosyolojik ve ekonomik konumu, örneğin Enver Gökçe'nin poetik, ideolojik, sosyolojik ve ekonomik konumuna göre tanımlandığında, bu iki şairden hangisinin, dönemin siyasal ve ideolojik iktidarına, ve bu iktidarın olanaklarına daha yakın olduğu netleşir, sanıyorum.

masına izin verilmemiştir. Örneğin, şiirinde, söz konusu ideolojinin içeriğini değil kendi hayatının deneyimlerini hammadde olarak kullanan Enver Gökçe en hafif deyimle hayatı boyunca kovuşturmaya uğratılmıştır. Bu kovuşturmanın oluşturduğu anksiyete kimi şairi (örneğin Ahmed Arif'i) yazınsal alandan geri çekilmeye itmiş, kimi şairin ise (örneğin Cahit Külebi) şiire başladığı "noktayı" hızla terk ederek, "merkeze", halkçılık-köycülük ideolojisinden de merkeze, "Atatürk Kurtuluş Savaşında"nm içerdiği merkeze savrulmasına yol açmıştır.

Yani, toplumun değişik sınıf ve kesimlerinden gelen halk çocukları yazınsal alana girebilecek, onun gelişimine katkıda bulunabileceklerdir, ama içeriğini siyasal iktidarın belirlediği bir anlayış ve kavrayışla; yoksa kendi yaşadıkları hayatın deneyimleriyle değil. İşte, o dönemdeki şiir ödüllerinin üstlendiği misyon budur. Köprübaşındaki Deli Dumrul misyonu: Dönemin ideolojik bakış açısına girenler ödüllendirilir, kendi hayatlarının deneyimleri doğrultusunda gidenler ise kovuşturmaya uğratılır.

Ama hepsi bu değil. Bu mekanizmanın bir gizli işlevi daha vardır: Kovuşturmaya uğratılan Nâzım Hikmet'in şiirinin üstünün örtülmesi, önünün tıkanması, Türk şiirinin, genç şairlerin, Nâzım Hikmet şiirinin nitelikleriyle, yani gerek estetik formu, gerekse varlık sorununu kavrayış biçimiyle bir poetik iletişimin sonucunda, bu nitelikleri devir alarak oluşturacakları muhtemel bir gelişim sürecine girmesine engel olmak. Böyle de olmuştur. Nâzım Hikmet'in şiiri yasaklanmış, onun şiiriyle poetik iletişime giren şairler (örneğin A. Kadir) kovuşturmaya uğratılmıştır. Boşalan alan ise; düzenlenen ödüller aracılığıyla halkçılık-köycülük ideolojisiyle ıralanan bir şiire serbest bölge olmuştur.

*

DP iktidarı ile birlikte, bu ödül mekanizması çöküntüye uğrar. Siyasal iradenin yazınsal olanı belirlediği anlamda değil, söz konusu siyasal iktidarın desteğini geri çekmesiyle yaşanan bir çöküntüdür. Vurgu yapmak istediğim, ekonomik olanakların geri çekilmesi değildir. Tam tersine siyasal iktidarın halkçılık-köycülük ideolojisinden vazgeçmesiyle, bu ideolojiye dayalı güdümlü yönlendirmelerin çökmesidir. Bundan nasibini, şiiri yönlendirme çabası olan ödül mekanizması da almıştır.

Nitekim, bu ideolojinin güdümüyle şiire başlayan, ve bu şiirle yazınsal ilişkiler alanına giren şairler, bu yeni dönemde, o şiirlerini, hem estetik form bakımından, hem de varlık sorunu ve bu sorunu kavrayışları bakımından terk etmişlerdir. Örnek yine Attilâ İlhan ve Turgut Uyar. Daha önemlisi, bu güdümsüz durum İkinci Yeni diye adlandırılan şiirin varoluş olanağı buluşunun rastlantısal olmayan nedenini de oluşturmakladır. Şimdi daha net olarak görülmektedir ki, bu güdümsüzlük, '50'li yıllarda kendinden menkul modern Türk şiiri için Nâzım Hikmet, ve Ercüment Behzat Lav'dan sonra en hayırlı dönemi oluşturmuştur.

60'lı yıllarla birlikle, toplumun sınıfsız kesimlerden oluştuğu anlayışıyla içeriklendirilmiş halkçılık-köycülük ideolojisi yerini, toplumun, ezen ve ezilen kesimlerden oluştuğu (hâlâ sınıf kavramı yok), dolayısıyla ezilenlerin temsili anlamındaki halkçılık-köycülük ideolojisine bırakır. Bu anlayış 70'li yıllarda iyice pekişecektir. Ancak, 50'li yıllardan sonra 60'lı yıllarda ödül mekanizması yeniden oluşturulmaya çalışılsa da, ödül mekanizmasının 50 öncesi dönemdeki iktidar gücü ve bu gücün oluşturduğu düzey yakalanamaz. Söz konusu güç ve düzeyi 70'li yıllarda TDK şiir ödülü ile yakalama fırsatı doğar. Ancak bu sefer söz konusu ideoloji eskimiştir. Devletin sahiplerinden sadece TDK içindeki şairler bu ideolojiye sahip çıkmaktadır. Bazıları bunun farkındadır. Onlar için de bu ödül bir şov alanı olur; yani poetik ve ideolojik kriter başka belirleyicilere kayar.[198] Ancak bu saadet günleri de uzun sürmeyecek, 12 Eylül 80'deki ordu darbesiyle birlikte, devletin ekonomik, ideolojik ve hatta poetik gücüyle düzenlenen ödül mekanizmasına son verilecektir.[199]

80'le birlikte ödül fenomeninin karakteri değişir. 80'e kadar bir kurum adına, o kurum tarafından düzenlenen şiir ödülü, 80'li yıllarla birlikte, ölen şairler adına düzenlenmeye başlanır. Türk şiirinin gelişimine katkıda bulunmak gerekçesi, bu tarih

198 Örneğin, Muzaffer Buyrıkçu'nun yazılı anısına göre, (*Edebiyat ve Eleştiri*, Eylül-Ekim 1996) Cemal Süreya, seçici kurul üyesi olduğu TDK Öykü Ödülü'nü, yazınsal bir nitelemeyle açıklanamayan bir ilişki içinde olduğu bir kadın öykücüye verdirtir.

199 TDK'nın, sanırım son şiir ödülü, bu ödülün değer görüldüğü Yaşar Miraç'tan geri alınır. Hem de Milli Güvenlik Konseyi'nin başkanı, yani Kenan Evren tarafından devletin televizyonundan bütün topluma ilan edilerek.

ile birlikte, ölmüş olan şairin şanının yaşatılması gerekçesinin gerisine düşecektir.

80'den sonra düzenlenen ödüllerin fenomen olarak bulanıklığından da söz edilebilir. Bununla birlikte, ödül sayısının çokluğundan kaynaklanan bu bulanıklık netleştirilemez değildir. Nitekim bu ödüllerin doğası irdelendiğinde, bu ödüllerin, seçici kurullarını oluşturan üyelerin temsil ettikleri poetik iktidarın donanımı bakımından; söz konusu ödülün verildiği yapıtların sahip oldukları niteliğin sistematiği bakımından; ve dolayısıyla bu ödüllerin temsil ettikleri işlev bakımından iki sınıfa ayrıldıkları görülür: İlk kategoride yer alan ödüller, ödül verilen şairin onaylanması usta şairler tarafından "görülmesi", tebrik edilmesi işlevini üstlenirken; diğer kategoride yer alan ödüller, ödül verilen şairin "gönlünün alınması"; kendi kuşağının diğer şairlerinden oluşan seçici kurul üyeleri tarafından ödül verilen şaire "yalnız olmadığının" hissettirilmesi işlevini görmektedir. İlk kategoride yer alan ödüller, iktidar düzleminde yer alan şairler ile, bu düzlemde henüz yer almayan genç şairler arasındaki eşitsiz düzlemi bir veri olarak alırken; ikinci kategorideki ödüller, ödülü alan şairler ile, ödülü veren seçici kurul şairleri arasında iktidar ilişkilerinin kurulamadığı (muhalefet ilkeleri bakımından değil, mizaçlarından kaynaklanan niteliklerden dolayı iktidar ilişkilerinin kurulamadığı), yetenekleri ve "şiir"leri bakımından eşit olmayan, ama iktidar düzleminde yer ve mevki sahibi olamayışları bakımından eşit olan şairleri bir veri olarak içermektedir CHP Şiir Ödülü, Kaynak Şiir Ödülü, TDK Şiir Ödülü, Gösteri Şiir Ödülü. Behçet Necatigil Şiir Ödülü gibi şiir ödülleri ilk kategoride yer alırken; Yeditepe Şiir Ödülü, Nevzat Üstün Şiir Ödülü, Ceyhun Atuf Kansu Şiir Ödülü, Arıburnu Şiir Ödülü, Cemal Süreya Şiir Ödülü, Sabrı Altınel Şiir Ödülü, Halil Kocagöz Şiir Ödülü gibi şiir ödülleri ise ikinci kategoride yer almaktadır. (Elbette hepsi bu kadar değil, şu an var olan ödüllerin. Mehmet H. Doğan'ın şiir yıllıklarından herhangi birine bakıldığında, sanırım tam listesine ulaşılabilir.)

İlk kategoride yer alan ödüller, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri gelen ve halkçılık-köycülük ideolojisi merkezinde örgütlenmiş şiir ödülü anlayışına, bu ödülün 70'lerin sonundaki eskimiş statüsüne indirilen, İkinci Yeni'nin poetik ve-ideolojik

müdahalesini içeren bir darbedir aslında. Gerek seçici kurul üyeleri, gerekse bu ödülü kazanan yapıtların poetik formu bakımından, *Gösteri* dergisinin 80'lerin başında düzenlediği şiir ödülü bu müdahalenin başlangıç çizgisini oluşturur. Ece Ayhan'ın terimiyle ifade edersek "sivil" bir müdahaledir bu. İkinci Yeninin bütün "ağır topları" bu ödülün seçici kurulunda toplanmıştır. Bu ödülle başlayan poetik çizgi, genel olarak İkinci Yeni'nin estetik formunu içerirken, ideolojik çizgisi de bireyin kendi varoluşundan hareketle, kendi varoluşunu, dünyayı ve sorunları algılamasına dayalı bir içerik düzlemini oluşturmaktadır. (Gerçi bu ideolojik çerçeve içindeki şiir, Ahmet Erhan, Suat Vardal, Turgay Fişekçi, Akif Kurtuluş gibi şairlerle, 80'den hemen önce başlamıştır ama, bu tarihle birlikte bu şiirin politikadan arınmış bir versiyonu "kurumlaştırılacaktır".) Başka bir deyişle, 60'ların ortasında başlayıp, bütün 70'li yıllar boyunca devam eden eskimiş halkçılık-köycülük ideolojisinin egemenliği sonucu geri planda kalmış bir poetik anlayışın önünün açılması durumudur bu. Bu anlayış, yerini, İkinci Yeni'nin estetik formunun estetize edilmiş bir dile, bireyin kendi varoluşundan hareketle dünyayı algılama tarzından, toplumsal, siyasal, ekonomik koşulların (Husserl'in terimiyle) parantez içine alındığı geçmişteki dünyayı algılama tarzına bırakmasıyla birlikte, Behçet Necatigil şiir ödülünde kurumlaşacaktır.

İkinci kategoride yer alan ödüller ise, hem estetik form, hem de içerik anlayışı bakımından halkçılık-köycülük ideolojisinin devamını temsil etmektedir. Ancak 70'lı yıllarda statüsü eskimiş olan bu ideoloji bu ödüllerin temsil ettiği kadarıyla 80'lerin ve 90'ların toplumsal ve zamansal düzleminde artık çürümüştür. Çünkü bu ödüllerin temsil ettiği düzlemde, bu ideolojinin halkçılık nitelemesi hemen hemen lağvedilmiş, köycülük nitelemesi de köylücülük nitelemesine dönüştürülmüştür. Nitekim bu ödüllerin seçici kurul üyeleri, hemen hemen köy kökenli 70 kuşağı şairlerinden oluşmakta, ve bu ödüller de yine aynı kuşağın köylülükle ıralanan şiirlerine verilmektedir. Elbette, köyün huzurlu, özgür ve adil bir hayatı temsil eden potansiyel koşulları vardır. Ama burada temsil edilen bu ilerici unsurlar değil, yani kenti ve kentin sorunlarını köy kültürüne ait kelimelerle köy-

lünün kente bakışı olarak değil, tam tersine köylünün "Ben de kentliyim n'olacak!" biçimindeki bakışı olarak gerici unsurlardır. Bu gerici unsuru içermesi bakımından, bu ideolojik çürük, etik açıdan temellendirilemeyecek olan edimleri de beraberinde getirmektedir. Bu kuşağın üyelerini seçici kurul olarak içeren bu ödüller, yine bu kuşağın bir üyesine, o ödülün seçici kurulunda olmayan, ama bu kategoride yer alan bir diğer ödülün seçici kurulunda yer alan bir üyesine verilmektedir. Sanki birbirlerine diyet ödemektedirler. Bu noktada, ikinci kategoride yer alan ödüllerin varoluş nedenleri daha net olarak görülmektedir: Birinci kategoride yer alan ödüllere ulaşamamış bir şairler grubunun "Dostlar bizi pazarda görsün" türündeki var olma mücadelesi. Ne trajik, ne de komik: Trajikomik![200]

*

Tabii bunlar, ödülün düzenleniş aşamasındaki niyetler ve nedenler değil. Başlangıçtaki nedenler ise, başka söylemleri içermektedir: Ölmüş şairin adını yaşatmak, bu vesileyle şiirin gelişimine katkıda bulunmak. Ödülü düzenleyen kişiler, bu gerekçeleri düşünüp dile getirirken, kuşkusuz samimidirler. Ancak bu gerekçelerin hedefine ulaşması, gerçekleşmesi ne oranda olanaklıdır acaba?

Bir şairin adının yaşatılması, adına düzenlenen ödül ile gerçekleşiyor ise, bu hem o şair için hem de şiiri için vahimdir. Çünkü bu gerekçeyle, söz konusu şair kendi şiirinin tinsel ve poetik gücüyle, ya da kendi şiirine ilişkin tanım ve düşüncelerle değil, adına düzenlenen bir yarışmayla korunmaya ve yaşatılmaya çalışılmaktadır. Var olan veriler göstermektedir ki, ölen şair adına düzenlenen ödül, o şairin yaşamasından, yaşatılmasından çok, o şairin içeriğinin boşaltılmasına, şiirinin geri plana, arkalara itilmesine neden olmaktadır. Adına ödül konarak bir şairin yaşatılması, "Türk şiirinde böyle bir şair var, şiiri olsa da olmasa da, okunsa da okunmasa da, o şair var!" bağlamında bir yaşatılmaya

200 Örneğin Hüseyin Yurttaş, iki yapıtının, (bu kategoride yer alan) ödüllerden ikisini aldığı halde, eleştirmenler tarafından neden "görülmediğini" tartıştığı ve "Güzel, güneşli bir bahar gününü bu yazı için harcadım" (Adam *Sanat*, Sayı 104) dediği, ama hiç de bir günde yazdığı belli olmayan yazısında, "Bir yılda iki ödül, bir şairin ömründe kaç kez nasip olur?" diye sormuştu, olanaksızlığın üzerine vurgu yaparak. Oysa bu kategoride yer alan ödüller bağlamında olanaksız bir durum değildir bu.

dönüştürülmektedir. Bu durumda, söz konusu ödülün artık işlemez duruma gelmesi de bu "yaşatılmanm" üzerine ölü toprağı atılması anlamına gelmektedir.[201] Yani, bir şair, adına şiir ödülü düzenlemekle yaşatılamamakta, tam tersine içeriği boşaltılmakta, işlevsizleştirilmektedir. Söz konusu şair için adına şiir ödülü değil, onun şiirini tanımlama, yorumlama ödülü konsa, bu ödül söz konusu şair için sanırım daha hayırlı olur. (Bu da genel olarak edebiyatın aczini gösterir kuşkusuz.) Veya ödül kazanan şairler bunu yapabilseler... Çünkü bir şairin yaşaması, adına ödül düzenlemekle değil, şiirinin tanımlanmasına çözümlenmesine, şiiri üzerine düşünce üretilmesine bağlıdır. Elbette ki hakikati yakalayan, içeren bir şiiri varsa. Yoksa hakikati içermeyen bir şiir defalarca tanımlansa ve üzerine düşünce üretilse de yaşayamaz.

Bu gerekçe, aynı zamanda sözde, yani sahte bir gerekçedir. Çünkü şair adına düzenlenen ödüllerin işleyiş tarzında, fiili durumunda ortaya çıkan edimler, şairin adını bırakın yaşatmayı, onunla ilgisi olmayan, dahası onu küçümseyen içeriklendirmelerle donanmış edimlerdir.[202]

Gelelim diğer gerekçeye, "şiirin gelişimine katkıda bulunmak" önermesine. Ödülün, herhangi bir ideolojik niyet olmaksızın, şiirin gelişimine katkıda bulunmak amacıyla düzenlendiği anlayışı, ödüllendirme ile şiir arasında varlık nedeni olması bakımından bir ilişkinin olduğu varsayımını içerir. Gerçekten şiire verilen ödül ile, ödül verilen şiirin kendisi arasında varlıksal bir ilişki var mıdır?

Yukarıda ödülün başka kontrol mekanizmalarıyla birlikte, belli türden bir ideolojiyi içeren şiirin gelişimine katkıda bulunduğu, yani genel olarak şiirin ideolojik yönünü, içeriğini belirlemedeki rolü üzerinde duruldu. Yani ödül, şiirin içerdiği ideolojinin belirlenmesinde izlenen yöntemin temel öğelerinden biri. Ama şiirin kendisinin varlıksal nedeni mi? Böyle bir nedensel ilişki olanaklı mıdır? Ödül, şiirin kendisine herhangi

201 Örneğin Nevzat Üstün Şiir Ödülü. Bu ödül artık verilmiyor. Ve Nevzat Üstün artık anılmıyor. Bu ödülün bu durumu göstermektedir ki, bu yazgı, adına ödül düzenlenen diğer şairleri de beklemektedir.

202 Örneğin, V.B. Bayrıl'a Behçet Necatigil Ödülü verildiğinde, bu tercih ile, asıl ödüllendirilenin "ödül"ün kendisi olduğu ileri sürülmüştü. Yani Behçet Necatigil'in şiiri, V. B. Bayrıl'ın şiiri ile ödüllendirilmiş!

bir şey katmakta mıdır? Şiir ödüllendirilince daha mı değerli olmaktadır?

Ödül verilen şiirin, ödül aldıktan sonra, söz konusu ödül ile ilişkileri irdelendiğinde, bu sorulara olumlu yanıt oluşturacak koşulların, edimlerin izdüşümlerini bulmak olanaklı değildir. Kaldı ki, bu sorulara olumlu yanıt olabilecek koşulların verili olduğunu düşünmek, şiirin bir yetenek (başı ve sonu olan bir yetenek), bir ontik problem konusuyla ilgili olmadığını varsayım olarak kabul etmek anlamına gelir. Oysa tümel anlamda şiirin gelişimi, şaire içkin olan ontik problem ve yetenek sorunuyla ilgilidir, şairin dışında var olan göreli koşullarla değil. Kaldı ki modern Türk şiiri tarihi, yazmakta olduğu şiiri, ödül aldıktan sonra ya gerileten ya da değiştiren şairlerin varlığıyla zengindir. Bugün en az iki ödül aldığı halde, şiirini poetik, felsefi ve etik bakımdan bir adım bile geliştiremeyen şairler yok değildir; tıpkı hiç ödül almadan söz konusu nitelikler bakımından şiirini geliştiren şairler mevcut olduğu gibi. Yani bir şairin kendi şiirini geliştirmesi sorunu, aldığı ödül ile ilgili değil, kendi varlığı ile ilgili bir sorundur.

Yazınsal ilişkiler alanı açısından bakıldığında, ödül, şiirin değil, şairin serüvenine eklenen bir fenomendir. Şiiri değil şairi ön plana çıkarır. Bu nedenle de dikkatin şiirden şaire kaymasına neden olur. Yani ödüllendirilen, şiir değil, şairdir; şairin ortaya koyduğu bir başarıdır. Tanımı, söz konusu ödülün seçici kurul üyeleri tarafından içeriklendirilen bir başarı... Bu mekanizmada, ödül alan şair, içeriği seçici kurul üyeleri tarafından tanımlanan başarı düzeyine erişmiş olan şairdir. Yani ödüllendirmenin kendisi yazınsal bir olgu değil, psikolojik ve pedagojik bir fenomendir. Ödül alan şair, seçici kurul üyelerinin dünya tasarımına göre (örneğin halkçılık-köycülük ideolojisine göre tasarlanan dünya) bir yere gelen, seçici kurulun istediği başarıyı gerçekleştirmiş şairdir. Çünkü tanımı gereği başarı, bir işi istenilen düzeye getirmektir.

Seçici kurul üyelerinin içeriklendirdiği bu başarı tanımı, genç şairin yazdığının "şiir" olup olmadığına, "olmuşsa" onun değerine, yani şiir yazan kişinin şair olup olmadığına karar veren bir tanımdır. Dolayısıyla ödüllendirilen kişi, sınavı geçen kişi

anlamına gelmektedir. Sınavı geçen kişi ise, şairliğinin reşitliğini ispatlamış, dolayısıyla şairler grubuna girmeyi hak etmiş kişidir. Nitekim, modern Türk şiirinde bir şairin şair olması veya şair olarak kabul görmesi, o şairin "şairler loncası" olarak tanımlanan şairler grubu tarafından onaylanması, yani gruba alınması anlamına gelmektedir.[203] İşte, şair açısından ödülün önemi, lonca içindeki şairler tarafından loncaya alınmak, oraya girmenin fırsatını yakalamak anlamına gelmektedir.[204]

Bu noktada "şairler loncası" tanımını irdelemek gerekir.

Cemal Süreya'nın bir erdem olarak "Şair ancak şairlerce, şair sayıldığı, şairler loncasına kabul edildiği zaman şair olur" biçiminde ifade ettiği bu tanım kuşkusuz sadece kendisine ait bir tutumun değil, modern Türk şiirinin yazınsal ilişkiler alanındaki yapılanmasının da bir betimlemesiydi.

"Lordlar ve Avam Kamarası" kavram karşıtlığını çağrıştıran şairler loncası tanımı, yazınsal ve poetik bir içerik ve kaygıdan çok, siyasal bir olguyu, iktidar olma durumuyla ilgili bir kaygıyı içeren bir tanımdır. Bu tanımlama, şairler loncasının, otorite ve iktidar olarak kabul gören, iktidar ve otoritesini (en azından yeni bir üyenin loncaya girişi sırasında) kullanan şairlerden oluştuğunu varsaymaktadır. Yine bu tanım, loncanın içinde yer alan şairlerle, loncanın dışında yer alan şairler arasında derin bir eşitsizliği varsayar; ve bu eşitsizliğin korunması gerektiğini dile getirir. Bu tanıma göre, iktidar ve otorite kurumunu, bu kurumun olanaklarını kullanma hakkına ancak loncaya giren şairler sa-

203 Örneğin Haydar Ergülen, Roni Margulies'in kendisine yönelttiği eleştirileri, "Kendisi önce şairliğini kanıtlasın," diyerek muhatap kabul etmemişti. Oysa Roni Margulies kitap sayısı bakımından kendisinden çok geride değil; üç kitabı var, daha nasıl kanıtlasın kendini? Haydar Ergülen "kanıtlama" terimiyle neyi kastediyordu acaba? Şairler loncasını. Çünkü bu düzenekte, yayımladığınız yapıt, yazdığınız şiir, loncaya girememişseniz, hiç önemli değil. Loncaya girmeniz ise, ya lonca üyelerinin seçici kurulunu oluşturduğu bir ödülü kazanmanıza ya da önemli bir lonca üyesinin hakkınızda "Son yirmi yılın iki şairinden biri", "... iyi şairdir; okuyun" veya "Yeni şiirlerini merakla bekliyorum" gibi bir onayına bağlı.

204 Eğer bu ödül, loncaya daha önce girmiş bir şaire verilmişse, ödülün söz konusu işlevi ve otoritesinin içi boşalmaktadır. Örneğin Necatigil Ödülü'nün İlhan Berk'e, Salâh Birsel'e; Cemal Süreya Ödülü'nün Enis Batur'a verilmesinde bu ödüller işlevsiz kalmıştı. Bu işlevsizliğin farkında olunduğundan, Salâh Birsel ile bu ödül arasındaki ilişki "arkadaşlık ödülü" gibi alaysamalı bir nitelemeyle değerlendirilmişti.

hiptir. Dolayısıyla bu tanım, lonca içindeki şairlerle, loncanın dışındaki şairlerin, yetenek, emek birikimi ve deneyimi açısından eşit olmadığını, dolayısıyla toplumsal ve yazınsal ilişkilerinin de, yazınsal ilişkiler alanındaki toplumsal ilişkilerinin de, "doğalarından" kaynaklanan bu eşitsizliğe göre, alt ve üst şeklinde, bir tür bürokratik tarzda sıralanması ve düzenlenmesini dile getirmekte ve Cemal Süreya örneğinde olduğu gibi bir erdem olarak savunulmaktadır. İlişkilerin bu tarzda düzenlenmesi anlayışı ise, (bırakın Marksist içeriği) demokratik bir anlayıştan çok faşist bir zihniyeti içermektedir. Çünkü "bütün faşist düşünce sisteminin aşağı yukarı ortasında temel bir metafor vardır. Bu metafora göre insanlar ve toplumlar arasındaki ilişkiler tıpkı doğada hayvanlar ve hayvan türleri arasındaki ilişkiler gibidir, yani bir doğal mücadele vardır. Güçlünün zayıfı ezdiği ve ezilmesinin kural olduğu, ayrıca ahlaken iyi karşılanması gereken bir olgu olduğu vurgulanır. (...) Bunun arkasındaysa şu düşünce vardır: İnsani hayat doğal hayattan farksızdır, aynı kanunlara tabidir. Doğal hayatın kanunları, sosyal Darwinizmle ifadesini bulan doğa yasaları, aslında doğa mantıklarından farklı olduğu düşünülen insanlararası, topluluklararası ilişkiler için de geçerlidir. Yani güçlü olanın zayıf olanı ezmesinin zorunluluk değil, neredeyse bir erdem olduğunu söyler size. Dolayısıyla bu faşizm mantığında hiyerarşik bir toplum modeli vardır. Güçlülerin güçlülük derecesine göre toplumların düzenlendiği"[205] bir toplum modeli.

İşte, ödül, bu toplum modeline göre örgütlenmiş yazınsal ilişkiler alanının (günümüzdeki son) sigortasını oluşturmakta, ve (bu yazının temel tezlerinden biri olan) genel olarak şiirin belli bir ideoloji (halkçılık-köycülük) doğrultusunda yönlendirilmesini bu örgütlenme sayesinde gerçekleştirmektedir. Bu örgütlenme tarzı olmaksızın, ödülün şiirin genel olarak gidişatını belirlediği elbette temelsiz bir tezdir. Nitekim, yukarıda yaptığım sınıflandırmada, ikinci kategoride yer alan şiir ödüllerinin işlevsiz olduğunu vurgularken kastettiğim, bu ödüllerin, bu örgütlenme tarzının iktidar bölümünde bir yeri olmadığı için, yani bu ödüllerin seçici kurul üyeleri zaten şairler loncasından olmadığı

205 Ömer Laçiner ile Eco'nun Yazısı Üstüne Söyleşi, *Varlık* dergisi, Kasım-1995.

için, genç şairi şairler loncasına almak gibi bir yetki ve gücünün olmadığı, dolayısıyla şiirin poetik gündemini belirleyemediği, yani şiiri genel olarak yönlendiremediğidir. "Dostlar bizi pazarda görsün" metaforu da bu vurgunun güçlendirilmesi içindir. Birinci kategoride yer alan ödüller ise, bu örgütlenme tarzını içeren şairler loncasının gücü ve yönetiminde, bir yandan şairin genel olarak yönünü belirlerken, diğer yandan da genç şairin ve şiirinin lonca içindeki bir şaire bağlanmasına[206] yol açmaktadır.

Bugün şairin kalbine ve derdine giden yola yönelmesi, gerek bu örgütlenme tarzını, gerekse ödülü, sağladığı veya sağlayacağı bütün olanaklarıyla birlikte reddederek varolma cesaretini göstermesine bağlıdır.

Ludingirra, Sayı 2, Yaz 1997

206 Örneğin, Osman Hakan A., Behçet Necatigil Ödülü'nü aldıktan sonra, bu ödül nedeniyle kendisiyle yapılan bir konuşmada, söz konusu ödülün seçici kurul üyelerinden olan Hilmi Yavuz için şu nitelemede bulunuyor: "Bir derviş gibi 'şiirine' bağlandığım ustam şair Hilmi Yavuz." (*Gösteri*, Ağustos, 1998)

"Lümpenleşme" ve Esini Kendine Ait Olmamak

Hilmi Yavuz'un Uyarısı, "Tasarrufu" ve "55 nolu" Dipnot

Hilmi Yavuz'un *Zaman* gazetesinde yayınlanan iki yazısı üzerinde durmak istiyorum.

"Edebiyat ve Lümpenleşme" (26.10.2005) başlıklı makalesinde, Hilmi Yavuz, günümüzün edebiyat ortamında ortaya çıkan lümpenleşme fenomenine dikkat çekerek, bu eğilime karşı alınması gereken "yaptırım" üzerinde duruyor. Bu yazının bir bölümü şöyle:

> "Bir kısım edebiyat eleştirisinin bugünkü içler acısı durumu, medyanın insanları birbirine düşürüp 'polemik yaratmak' amacıyla yaptığı lumpen kışkırtmaların edebiyatı da kuşattığını gösteriyor. Bir türedi 'lumpen yazar' kategorisi var, ve bunlar, edebiyat dergilerinde yer bulmaya, daha da vahimi, itibar görmeye, devam ediyorlar. (...) Pislikle, saldırganlıkla, edebsizlikle ve cehaletle 'reyting' yapılabileceğini mi düşünüyorlar da, o yüzden mi bu türlü türrehatı yayımlıyorlar; -öyle galiba! Bizim insanımızın temel karakteristiklerinden biridir. Kendi alanında (ya da değil!) bir başkasının (-hele, o başkası biraz öne çıkmış, biraz kendinden söz ettirmeye başlamışsa!), üçüncü kişiler tarafından hakarete maruz bırakıldığını görmekten, sadistçe ve aşağılık bir haz duyar. Reyting çılgınlığının temelinde biraz da bu var, gibime geliyor. Yaptırım, bizzat edebiyatın içinden gelmelidir. Dergiler, internet siteleri bu tür düzeysizlikleri yayımlamamalılar. Bu konuda etik bir norm oluşturmalılar, diye düşünüyorum."

Hilmi Yavuz'un edebiyat ortamında belirmeye başlayan lümpenleşme fenomenine ilişkin betimlemesine katıldığımı belirtmeliyim. Ama sorun, sadece lümpenleşme değil, "meczup"laşma eğilimine de dikkat etmek gerekmektedir. Türk şiiri ortamındaki lümpenleşme eğilimi bence "lümpen medya"yla çok bağlantılı değil. "Ciddi" edebiyat dergisi olarak adlandırılan dergilerde de aynı durum söz konusu olabiliyor ve "entelektüel" olarak tanımlanan şairlerin yazılarında, özellikle polemik yazılarında böyle bir eğilim, daha doğru bir ifadeyle böyle bir huy görülebiliyor. Şu örnek, *Est-Non-Birikimler* dergisinin birinci sayısında yer alan bir 'entelektüel-şair'in yazısından:

> "...sülüksü bir salgı ile kaplı garip organizma... habis... antropomorfik organizma... an gadre!.. Hamle... hezeyan... takıntı... kuruntu... kerhaneler... kerhane... Pes... pes... pes... klinik vaka... Breh, breh, breh. Haa... Koş... Koş... Vizite ücreti, benden!..."

Bu örnekten daha geriye gidilebilir mi, bilmiyorum, ama burada söz konusu olan bu örnek değil; bu sadece bir örnek. Türk şiiri ortamında görülen bu durum, aslında bir sonradan görme hali, bir n'oldum delisi olma hali. Şiirlerinde "meleksi bir edayla" konuşan bir şairin düzyazılarında "şeytani bir edayla" konuşmaktan kendini alamaması böyle bir durum.. Bence mesele medeniyeti içselleştirip içselleştirememekle ilgili.. Evet, Türk şairinin apaçık bir medeniyet sorunu var. İkinci örnek ise, *Fayrap* dergisinin ikinci sayısının (Kasım 2005) son iki sayfasında yer alan yazıyla ilgili.. Kendi yazdıklarını "Napolyon" edasıyla "soylu" kelimesiyle nitelerken, başkasının şiir anlayışını "kaypak" kelimesiyle tanımlamaya çalışan bir kişi, görgü bakımından sadece lümpen ve sonradan görme değil, zihniyet ve ruh durumu bakımından da faşist ıradan bağımsız değildir. Bu fenomene, daha bir süre tanık olacağız.

Bir de, bir terminoloji sorunu var. Bu sorun, "etik bir norm" ifadesinden kaynaklanıyor. Etik ve norm kavramları aynı bakış tarzı veya aynı disiplin türünden değiller. Çünkü etik, norm koyan bir disiplin değil. Son yıllarda etik kavramı yaygın olarak,

ahlak kavramı yerine kullanılır oldu. Etik ile ahlak kelimeleri aynı ideye işaret etmezler; etik, ahlak felsefesi demektir ve ahlak değil. Bu durumda, "etik bir norm" ifadesi, "ahlak felsefesi normu" anlamına gelir.

İkinci makale ise, "'Poiesis' ya da 'Şiir, Yapılan Şey!'" (02. 11. 2005) başlığını taşıyor. Belirtmek gerekir ki, Hilmi Yavuz'un bu makalesinde tartışılan konu, içerik, bilgi, format, düşünce akışı olarak, hatta biraz daha geniş bir biçimde Türkçede, daha önce, Aralık 1998'de, Nasrullah Pürcevâdî tarafından "yazılmıştı". İranlı şiir düşünürü Nasrullah Pürcevâdî *Can Esintisi* adlı kitabında yer alan "Önce Firdevsi'nin, Sonra da Attâr'ın 'Fuka' Açması" adlı incelemesinin 55 nolu uzun dipnotunda, Heidegger'in, şiirin yaratmak kavramıyla değil, meydana gelmek kavramıyla ilgili olduğu görüşünün etkileyici bir özetini verir.

Hilmi Bey'in bu yazısı, denilebilir ki, bu 55 nolu dipnotun kendi üslubuna "tercüme" edilmiş hali. Hilmi Yavuz'un bu yazısı ile Pürcevâdî'nin 55 nolu dipnotunun birlikte okunmasını önereceğim. Hilmi Yavuz kaynak göstermek konusunda "tasarruflu" davranmış.

Ama bu edim, biraz soyutlama yaparsak, bize bir başka özelliği, bir başka kaygıyı göstermektedir: "Cumhuriyet" şairinin "ilk olmak gibi" temel bir kaygısının olduğu. Nietzsche şöyle betimlerdi sanırım: "O konuyu ilk defa ben yazdım!" der uluslaşma sürecinin şairi. "Yazma nedenim bana içkin mi?" diye sorar trajik durumun şairi.

Sonsuzluk ve Bir Gün, Sayı 5, Kasım-Aralık 2005

"Parmak" Hilmi Yavuz'a Ait Değil!

Felsefenin eğitiminin kazandırdığı temel "tutum"lardan biri, "nesneyi" yitirmemektir; konu nesnesini veya problem nesnesini yitirmemek. Nesnenizi yitiriyorsanız, felsefeden hiçbir şey öğrenmemişsiniz demektir. Bir de, bilerek, yani kasten tartışma nesnesinin gözden yitirildiği durumlar var. Daha çok bir taktiktir bu, haklılığın yitirildiği, zaafın ortaya çıktığı durumlarda başvurulan bir taktik. Böylece, bir taraftan muhataba her şeyi söylerken, diğer taraftan da, tartışmayı, tartışmayı izleyenlerin gözünde "bunlar neden bahsediyordu ya" durumuna getirirsiniz. Buna "Bizans taktiği" deniyor.

Geçen yazımda, "Hilmi Yavuz'un Uyarısı, "Tasarrufu" ve "55 no.lu' Dipnot" başlıklı bir bölüme, Hilmi Yavuz'dan yanıt geldi. Bu bölümde, önce, Hilmi Yavuz'un edebiyat ortamındaki lümpenleşmeye ilişkin uyarısına değinmiş, ancak bu uyarının ne kadar "samimi" olduğunu yoklayan iki örnek vermiştim. Örnekler Hilmi Yavuz'un "çevresindeki yazarlara" aitti. Öyle değil mi, bir uyarıyı yaparken, eğer o uyarınızda samimi iseniz önce çevrenizde "mürit" olarak anılan kişilerin "kulağını" çekersiniz. Ahlaki ilke bunu gerektirir, öyle değil mi? Nitekim, Hilmi Bey'in yanıtında bu bölümle ilgili bir itiraz yok. Örneklerde andığım kişilerin "kulağı" mı çekildi, yoksa daha mı "kışkırtıldı", bilemiyorum, ama çok değil önümüzdeki günlerde belli olur. Yücel Kayıran, epeydir bu kişilerin "hedefi" durumunda zaten.

Yazımın ikinci bölümü ise Hilmi Yavuz'un "'Poiesis' ya da 'Şiir, Yapılan Şey!'" başlıklı yazısıyla ilgiliydi. Bu yazının önemli

bir bölümü, tartışılan konu, içerik, bilgi, format, düşünce akışı bakımından, İranlı şiir düşünürü Nasrullah Pürcevâdî'nin *Can Esintisi* adlı kitabında yer alan "Önce Firdevsi'nin, Sonra da Attâr'ın 'Fuka' Açması" adlı incelemesinin 55 nolu uzun dipnotunun son kısmıyla benzerlikler taşıdığını dile getiriyordu. Hilmi Yavuz'un itirazı, bu betimsel yargıya ilişkin... Belirtmek gerekir ki, "itiraz" çok masum bir ifade.. Hilmi Hoca "budala", "bön", "ebleh", "aptal" gibi terimler kullanmış... Ne yapalım, Hoca sinirlenmiş. Teşekkür ediyorum! Hocanın sinirlendiği hallerden de öğrenilecek şeyler vardır. Neyse, tekrar konumuza dönelim biz.

Hilmi Yavuz, kendisini "intihal" etmekle suçladığımı ileri sürüyor ve sonra da kızıyor. Oysa, ben "intihal" terimini kullanmamıştım. Pozitif hukuka göre, bir şeyin intihal olması için, intihal metni ile intihal edinilen metnin neredeyse bire bir aynı olması gerekir. Kaldı ki, kimin neyi nereden "intihal" ettiği de beni kişisel olarak hiç ilgilendirmiyor. Kaldı ki benim sorunum, bunun bir intihal olup olmadığı sorunu değil; Hilmi Yavuz'un bu meseleyi yazmasına neden olan esinin kendisine ait olup olmadığı sorunudur. Bir yazar için, yazılarının esininin kendisine ait olup olmaması, o yazıyı intihal edip etmemesinden daha önemli bir sorundur. Bize göre Hilmi Yavuz'un bu yazıdaki esini kendisine ait değildir.[207] Ben, "Hilmi Yavuz kaynak göstermek konusunda 'tasarruflu' davranmış." demiştim, Şimdi iki metni

207 Burada konuyla ilgili iki veriyi daha anımsatmakta fayda var. Birincisi; Hilmi Yavuz'un felsefeciliği yeni değil, 70'li yılların başından beri felsefeyle ilgili yazılar kaleme alıyor ama Martin Heidegger'le ilgili neden yeni (yani 2000'li yıllarda) yazıyor? Heidegger'i biliyor, önemli görüyor idiyse neden 30 yıldır bu bilgileri, gerek Türk şiiri gerekse Türk felsefe ortamına aktarmadı? İkinci veri ise şu: Hilmi Yavuz'un önce *Kara Güneş*'e, sonra da *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*'a aldığı iki makalesi var: "Şiirin, Felsefe, Dünya Görüşü ve İdeoloji ile Olan İlişkisi Üzerine Değinmeler"(1) ve (2). Bu iki yazı, *Hürriyet Gösteri* dergisinin Şubat 2003 sayısında yayımlanan "Felsefi Şiir" dosyası için yaptığım söyleşiye verdiği yanıtlardan oluşuyor. Buraya kadar sorun yok, Hilmi Yavuz bir söyleşiye verdiği yanıtları aynı zamanda makale olarak yayımlamış denilebilir. Ama durum bundan ibaret değil. Söz konusu söyleşiye bakılırsa görülecektir; söyleşi soruları, neredeyse yanıtlar kadar uzun olup şiir için felsefe, dünya görüşü ve ideolojinin fonksiyonlarının ne olduğu konusunda zaten ayrım yapmaktadır. Ve Hilmi Yavuz, yanıtlarında, bu kavramlara ilişkin esinini sorudan almaktadır. Bununla birlikte, Hilmi Yavuz, bu yazıların söz konusu söyleşiye verdiği yanıtlar olduğu bilgisini, dipnot olarak eklemiş olsaydı, burada üzerinde durmak için bir neden olmayacaktı.

de alt alta koyuyorum, ne olduğuna Bilkent Çağdaş Edebiyat Bölümünün hocaları karar versin.

Nasrullah Pürcevâdî'nin 1998 yılında yayınlanan *Can Esintisi* adlı kitabında yer alan "Önce Firdevsi'nin, Sonra da Attâr'ın 'Fuka' Açması" adlı incelemesinin 55 no.lu uzun dipnotunun ilgili bölümü şöyle:

> Çağdaş düşünürler arasında Martin Heidegger de şairliğin mahiyetini yaratıcılık değil, ortaya çıkış ve meydana getirme olarak kabul eder. O, bu hususu Yunanca "poiesis" sözüne getirdiği yorumda açıklamıştır. (...) Bu yorum Eflatun'un Misafirlik diyalogunda (205b) "poiesis"e getirdiği tanıma dayanmaktadır. Heidegger'in Eflatun'un tanımına getirdiği yorumun İngilizce çevirisi şöyledir:
> "Every occasion for whattever pases beyond the nonpresent and goes forward into presencing is poiesis, bringing-forth [Her-vor-bringen]".
> Heidegger "poiesis"in Yunanlılar arasındaki hakikatini önceden gizli olan şeyin açığa çıkarılması ya da önceden ortada olmayanın ortaya çıkması olarak algılamıştır. Sadece şairliğin hakikati değil, genel olarak sanat ortaya çıkmaktan ve açıklık kazanmaktan ibarettir. Hatta "physis"in (ki biz tabiat diye çeviriyoruz) anlamı da yine ortaya çıkmak, yani bizim deyişimizle "fuka açmak"tır.
> Heidegger burada "poiesis"i " bringing-forth/Her-vor-bringen" diye çevirmiştir. Bu Farsça karşılığı "ferâ âverden"dir[hasıl etmek] ve tam olarak "fuka açma" anlamına gelir. Poiesis ve Phlsis ile ilgili olarak kullanılan kelimeler de "fuka açma" durumuyla tam olarak örtüşmektedir – burting open (=ansızın açılmak ve çıkmak), fırlamak ve bir şeyin kendinden çıkması (Heidegger'in Yunanca karşılığına yaptığı vurgu ile birlikte) tabiri ve tomurcuğun açılışına ilişkin getirdiği sembol, hepsi "fuka açma" durumunu somutlaştırır. Bu konunun devamında Heidegger Yunanca aletheia (biz genellikle "hakikat" diye çeviriyoruz, İngilizceye "truth" diye çevirirler) kelimesine getirdiği kendine özgü yorumunda inkişaf, açığa çıkmak, kendinden çıkmak, belirmek ve ortaya çıkmak tabirlerine de değinmiştir.
> Bu konu "The Question Concerning Technology" (Teknoloji

Hakkında Soru) başlıklı bir makalede ele alınmıştır. Burada bu makalenin künyesi aşağıda olan İngilizce çevirisinden yararlanılmıştır.

Hilmi Yavuz'un, Pürcevâdî'nin tercüme metninden yedi yıl sonra 02.11.2005 tarihli *Zaman*'da yayınlanan "'Poiesis' ya da 'Şiir, Yapılan Şey!'" başlıklı yazısının ilgili bölümü şöyle:

> Heidegger, bugün bir felsefi kavram olarak kullandığımız 'Hakikat' sözcüğünün de, Yunanca'daki karşılığı olan 'Aletheia'nın kökendeki özgün anlamını kuşatmadığı kanısındadır. 'Aletheia', 'ifşa etmek', 'açığa çıkartmak' anlamına geliyor. (...) Oğuz Haşlakoğlu'nun Felsefe Tartışmaları'nın 32. sayısında yayımlanan yazısından aktarırsam, 'Heidegger'e göre, 'saklı olanın açılması' olarak hakikat (Wahrheit), Platon'la birlikte 'saklı' kökten koparılmış ve sadece görünen yanı olan 'açılmasına' sıkıştırılmıştır. [...] Başka deyişle "Varlığı (Sein) aletheia kökenindeki 'saklı oluşunda' önce Platon unutmuş, sonra da kendisinden sonra gelen bütün düşüncenin de böyle unutmasına neden olmuştur." Kısaca Heidegger, 'aletheia'nın bugün İngilizce'de 'hakikat' ya da 'doğruluk' karşılığında kullanılan 'truth' ile uzaktan hiçbir ilgisi olmadığını bildirir bize.
>
> Dikkat edilirse, 'Phusis' ve 'Aletheia' kavramları arasındaki bağıntı kolaylıkla görülecektir. 'Phusis' 'açılma' ise, 'Aletheia' 'saklı olanın açılması'dır ve bu iki kavram, 'phusis' ve 'aletheia', 'açılma' bağlamında, 'poiesis' ile ilişkilidir. Ama önce, Eski Grekçe'den Batı dillerine geçmiş olan 'poiesis' sözcüğünün de, tıpkı 'phusis' ve 'aletheia' ve başka kavramlar gibi, temelli bir anlam değişikliğine (hatta, Heidegger gibi söylersem: 'anlam yıkımı'na) uğradığını belirtmek gerekiyor. Söylemesi bile fazla belki, Fransızca ve İngilizce'de 'poem[e]' sözcüğü, 'şiir' anlamındadır ve bu sözcük Grekçe'de, 'poiesis'den geliyor. 'Poiesis' ise, 'imal etmek' anlamında 'poiein' kökünden türemiş bir sözcük. Heidegger, teknoloji sorununu temellendirirken sıklıkla başvurduğu 'poiesis'i, 'ortaya çıkarma' anlamında kullanıyor.
>
> Dolayısıyla, şiirin 'yapılan', 'imal edilen' ve bu anlamda 'ortaya çıkarılan' bir şey olduğunu hatırlatmak, 'poiesis' kavramının,

> Fransızca, İngilizce ve daha başka dillerde dönüşerek kullanıldığı biçimiyle ["poem" biçimiyle] kaybettiği özgün ve kökensel anlamı yeniden geri kazanmasını sağlar. Şiire, Doğa'yla ve Hakikat'le ilişkilendirilme imkanını verir böylece...

Hilmi Yavuz, kendi metni ile Pürcevâdî'nin metni arasındaki benzerliği reddetmiyor aslında; "belirli bir bilgiye dayanan mantıksal çıkarsamalar" arasındaki benzerlik diye adlandırıyor ve bu benzerliği, "Bütün insanlar ölümlüdür (A, B'dir.)/Sokrates de insandır (B, C'dir.)/ O halde Sokrates de ölümlüdür (A, C'dir.)" biçimindeki Aristoteles tasımının, iki farklı kişinin birbirinden habersiz aynı öncüllerden hareket ederek aynı sonuç önermesine varmaları arasındaki benzerliğe benzediğini ileri sürüyor. Ve bunun da olağan bir şey olduğunu, çünkü aynı öncül önermelerinden hareket eden kişilerin doğal olarak "O halde Sokrates ölümlüdür" sonuç önermesine varacağını ve "O halde Sokrates de ölümlüdür" önermeleri arasındaki benzerliğin de "intihal" olamayacağını ileri sürüyor. Bu belirleme, "kaynak gösterme konusunda tasarrufta bulunmak" yargısının geçerliliği bakımından benim için yeterli aslında. Çünkü, yukarıda söylediğim gibi, "benzerliği" reddetmiyor, kabul etmiş oluyor Hilmi Yavuz.

Ancak bu yargı da bir çifte problemin ortaya çıkmasına yol açıyor. Birincisi; benzerlik, sonuç önermelerinde değil, Hilmi Yavuz'un "belli bir bilgi" dediği öncül önermelerinde. İkincisi; yukarıdaki alıntılanan benzer-metinlere baktığımızda, Pürcevâdî'nin metninde bir tasımın olduğunu görüyoruz, ama Hilmi Yavuz'un metninde gerçekten de bir tasım var mı? Öğelerine ayıralım. Pürcevâdî'nin metninin tasım formülasyonu şöyle:

> Heidegger'e göre, şairliğin mahiyeti yaratıcılık değil, meydana gelmedir, önceden gizli olanın açığa çıkmasıdır, hâsıl olmaktır (poiesis), ve gizli olanın açığa çıkması ise, hakikatin ('Aletheia') açığa çıkmasıdır. (A, B'dir.)
> Attâr'a göre de şiir "fuka açma"dır; yani, hakikatin ansızın açığa çıkmasıdır. (B, C'dir.)
> O halde, Attâr'ın, şiirin fuka açma olduğunu dile getiren görüşü ile Heidegger'in (Platon'un ve terimin etimolojisinin yorumuyla

dile getirdiği) şiirin yaratıcılıkla değil, ansızın açığa çıkan bir şey olduğu görüşü aynı türdendir. (A, C'dir.)
Hilmi Yavuz'un metninin tasımsal formülasyonuna gelince..
Heidegger'e göre, şiir (poiesis) ortaya çıkmadır, ama hakikatin, saklı olanın (Aletheia) açığa çıkmasıdır. (A, B'dir.)
O halde şiir, yapılan, imal edilen ve bu anlamda 'ortaya çıkarılan' bir şeydir. (A, C'dir.)

Hilmi Yavuz'un tasımsal akılyürütmesinde bir öncül, "B, C'dir" öncülü eksik. Eksik öncüllü bir tasım, tasım olamaz. Dolayısıyla, Hilmi Yavuz'un metninde bir tasım yok. İkinci meseleye gelince... Benzerlik, Hilmi Yavuz'un ileri sürdüğü gibi, sonuç önermesinde, yani "O halde Sokrates de ölümlüdür" önermeleri arasında değil, öncül önermesinde, yani "Bütün insanlar ölümlüdür" önermeleri arasında; başka bir deyişle, Heidegger'den yapılan alıntılar, ve bu alıntıların Doğu ve Batı dillerindeki anlam yorumları arasında. Dahası, her iki yazarın vardıkları sonuç önermeleri ise, birbiriyle hiç ilgili değil. Pürcevâdî, Attâr'la ilgili bir sonuca varırken, Hilmi Yavuz, kendi şiir anlayışıyla ilgili bir "sonuca" (Şiir, yapılan bir şeydir) varıyor. Ama varılan bir yer yok, çünkü Yavuz'un metninde yer alan tasım, geçersiz bir tasımdır.

Pürcevâdî'nin bir tezi var, gösteriş olsun diye 4000 vuruşluk bir "yazı" için yapmıyor bu alıntıları ve alıntılarının kaynağını, yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi dipnotta bile belirtiyor. Hilmi Yavuz ise, Heidegger'in sadece "Metafiziğe Giriş" başlıklı makalesini anıyor. Oysa, söz konusu metnin asıl bulunduğu yer, Pürcevâdî'nin de belirttiği gibi *Tekniğe Yönelik Soru*'dur, ve bu metnin Türkçede iki farklı çevirisi vardır, biri 1997de, diğeri 1998'de yapılmış olmak üzere. "Metafiziğe Giriş" kaynak olarak anılırken, asıl kaynak neden anılmıyor.

Bir şey daha... Hilmi Yavuz, yazısının finalinde bir Çin atasözüne atıfta bulunmuş ve bu atıfla meseleyi oldukça kişisel hale getirmiş. Bu atıf için de teşekkür edeceğim. Ben de çok severim bu Çin atasözünü. İlk karşılaştığımda, lisedeydim ve Mao'nun bir kitabında okumuştum. Siz parmağınızla Ay'ı gösteriyorsunuz, diyordu Mao, aptallar Ay'a bakacağı yerde parmağınıza bakar-

lar! Kimsenin "müridi" olmamış olmamda, bu sözün rolünü inkâr edemem doğrusu.

*

Aziz üstat, çok değerli felsefeci Hilmi Yavuz, *Zaman* (18.12.2005) gazetesindeki köşe yazısının "yıldızlı" dipnotunda, Platon, Aristoteles ve Kant'ın etiğin norm ürettiğine ilişkin görüşleri için A. Maccintyre'ın *A Short History of Ethics*'inde Platon, Aristoteles, Kant ve Price'ın "norm" arayışlarının irdelendiği "Postscr'pt to Grek Ethics" bölümünü okumamı tavsiye etmiş. Platon, Aristoteles veya Kant'ın etikle ilgili görüşleri öğrenmek için, *Devlet* (Platon), *Eudemos'a Etik*, *Nikomakhos'a Etik* (Aristoteles), *Pratik Aklın Eleştirisi*, *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* (Kant) dururken, neden Platon, Aristoteles ve Kant'ın etik görüşlerini "kendine göre" gösteren A. Maccintyre'm *A Short History of Ethics*'nin "Postscript to Grek Ethics" bölümünü okuyalım ki? Hilmi Hoca, asıl metin, asıl kaynak dururken neden ikinci-el metin öneriyor bize. "Ay" dururken neden "parmağa" bakalım ki?

Sonsuzluk ve Bir Gün, Sayı 6, Ocak 2006

Metin Celâl ve "Şiir Okuma"

Metin Celâl, uzun bir süredir, her ay yayımladığı, içinde birkaç şiir kitabına ilişkin değerlendirmenin yer aldığı "Şiir Okuma Notları"na son verdi: Hüzünlü, kırık ama sitem eden bir ruh haliyle, kendini, "bitirme" kararma getiren nedenleri yazdığı bir son yazısıyla. Şöyle sıralıyor nedenlerini Metin Celâl:

1- "Hiçbir düşünce üretmeden", "on beş yıldır aynı şeyi tartışan" yazıların yayımlandığı dergiler bolluğu... Burada tartışılan "aynı şey" son on beş yılın şiiri içinde Metin Celâl'in kuşağının yazdığı şiirdir. Yoksa, örneğin *Sombahar* dergisini kastetmiyor Metin Celâl. Tartışılması kötü mü? Değil elbet. Metin Celâl'in rahatsız olduğu bu değil, onu rahatsız eden düşünce üretmeden, artık tekrarı insana bıkkınlık veren yargılarla tartışılması.

2- Yayınevlerinin (artık) şiir kitabı yayımlamıyor oluşu, kitabevlerinin şiir kitabı satmak istemeyişi, dolayısıyla dolaşımda olmayan şiir kitabı üzerine yazmanın anlamsızlığı... Şunu da ekliyor Metin Celâl: "Bu kitaplardan tek tek söz etsem, onlar hakkında görüşlerimi yazsam kaç kişi etkilenecek, kaç kişi kalkıp kitapçıya gidecek ve o kitabı soracak? Kaç kişi kitapçıda o kitabı bulup okuma şansına erecek ve benimle aynı görüşte olup olmadığını tartma şansına ulaşacağım! Sayısal Loto'da altı bulmak gibi bir şey!.."

3- Kitabı hakkında yazdığı şairlerin kendisine karşı oluşturdukları egocu tutumlar... Yani, "Şiir Okuma Notları"nda, kitapları değerlendirilen şairlerin, değerlendirmede övülmüşse, yeterince övülüp övülmediğine, kaç satırla övüldüğüne, ken-

disiyle aynı kıratta gördüğü şairlerle eşit değerlendirilip değerlendirilmediğine bakmaları; eleştirilmişse, kendisini eleştirenle selamı kesmeye, her yerde aleyhinde konuşmaya, kişiliğine hakaret etmeye, ona rastladığında kavga çıkartmaya varan bir tutum göstermeleri, Metin Celâl'in yazmasını anlamsızlaştıran bir diğer nedeni oluşturmaktadır.

Bu nedenleri sıraladıktan sonra, şöyle bitiriyor yazısını Metin Celâl: "Peki, bu çaba niye? Üstelik içim kararark, canım sıkılarak... Ne yapmaya çalışıyorum, Türkiye'nin en iyi edebiyat dergilerinden birinin sayfalarını boşa harcamak dışında... Hiç yazmamak en iyisi diye düşünüyorum. Hoşçakalın."

Metin Celâl'in birinci nedende ileri sürdüğü tespitlere ben de katılıyorum. Ancak aynı tespitin, bugün geldikleri durum bakımından kendi kuşağının kişileri için de geçerli, olduğunu düşünüyorum. "Bugün geldikleri durum" ifadesiyle, düşünce üretmeyen, okuyana ya sıkıntı veren, "canım arkadaşım, sevgili arkadaşım, arkadaşım" ya da "Sen önce kendini kanıtla" türünden yazılara çalışan; bu durum hakkında fikir üreten yazıların kişilerine karşı da, korumalarıyla birlikte, "Seni mahkemeye vereceğim, mahkemeye!" gibi yazın fakirliğine düştükleri durumu kastediyorum. Evet yazın fakirliği; çünkü bilginin, fikrin ve ahlakın mevcut olmadığı yerde hukuk bir örtüdür, kara bezden bir örtü. Nitekim Metin Celâl'in üç numaralı nedende yaptığı tespit bu durumun başarılı bir betimlemesidir.

Burada bir ayrım yapmak gerekir. Metin Celâl'in kendisine "Şiir Okuma Notları"nı bitirmeye karar verdirttiğini ileri sürdüğü bu nedenlerden ilki ile diğer ikisi, ortaya çıkmaları bakımından farklı kökenlere sahiptir, ilk neden, "Şiir Okuma Notları"ndan çok, onun kendi kuşağı ile, kendi kuşağının yazdığı şiir ile ilgilidir. "Şiir Okuma Notları" ile ilgi kurulabilecek nedenler ise, son iki nedendir. Çünkü, Metin Celâl bitiş yazısında bu nedenleri sıralarken, farkında olarak veya olmayarak önemli ve anlamlı bir olguyu da dile getiriyor: "Bu kitaplardan tek tek söz etsem, onlar hakkında görüşlerimi yazsam kaç kişi etkilenecek, kaç kişi kalkıp kitapçıya gidecek ve o kitabı soracak?"

Bu soruyu bir başkası sorsa veya Metin Celâl herhangi bir başka yazısında, yani başka bir bağlamda ifade etse, belki bu

yazısındaki kadar önemli olmazdı. Metin Celâl'in "Şiir Okuma Notları"nın bitiş bölümünde bu soruyu ifade etmesi önemli ve anlamlıdır. Çünkü bu soru'un ifade ettiği durum ve olgu bu yazıların başlangıcında mevcut olan bir durum değil, bu yazıların yazıla yazıla oluşturduğu (veya başlangıçta vardıysa da değiştiremediği) bir sonuç durumudur. Daha önemlisi, bu soruyu dile getirmekle bir itirafta bulunuyor Metin Celâl: "Görüşlerimi yazsam kaç kişi etkilenecek?" diyor: Artık okuru etkileyemediğini, ikna edemediğini söylüyor yani. Çünkü etki, tanımı gereği "bir kimse ya da nesnenin başka bir kişi ya da şey üzerindeki gücü" veya "bir etken ya da nedenin sonucu" ya da "bir kimse üzerinde bırakılan izlenim!" anlamına gelir Türkçe Sözlük'te.

Yani son iki nedenin ortaya çıkışı ile, Metin Celâl'in bu yazıları arasında nedensel ilişkiler söz konusudur. Peki bu nedenlerin ortaya çıkışındaki nedenler nelerdir? Bu nedenlerin ortaya çıkışı ile, "Şiir Okuma Notları"nm içerdiği özellikler arasındaki nedensel ilişkiler nelerdir? Dahası, Metin Celâl'in "Şiir Okuma Notları" ne gibi özelliklere sahipti ki, bir yazarın okur üzerindeki ikna etme gücünü, etki ve izlenim bırakma gücünü yitirmesine neden olmuştur.

Her şeyden önce belirtmek gerekir ki, "Şiir Okuma Notları" gibi yazılarda yayımlanan bütün şiir kitaplarını değerlendirmek zor bir iştir. Burada, zorluk derken, (sadece) yayımlanan şiir kitaplarını elde etme, onları okuma ve haklarında yazı yazma gibi genellikle yazanın imgesine eklenmeyen maliyet, zaman ve emek içeren görüngüsel koşulları değil; bu işi yapanın imgesini oluşturan öğeleri, yani yayımlanan şiir kitaplarını değerlendirirken, değerlendirmeyi yapan kişinin değerlendirmeyi yaptığı ilkelere, ölçüye bağlı kalması gerekliliğinden kaynaklanan zorluğu, yani tutarlılık sorununu kastediyorum. Çünkü ilkelere, ölçüye bağlılık ile gerçeklik koşulları arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan bir zorluktur bu. Yani her kitap farklı bir ilke ve ölçüye değil, aynı ölçüye göre değerlendirilmesi gerekir. Çünkü değerlendirme yapılan şey kişiler değil, şiirin kendisidir. Farklı farklı kişilere ait şiirleri aynı ölçüye ve ilkeye göre değerlendirmek ise, kararlılık, cesaret gerektiren bir iştir. Çünkü bu kişiler yazınsal ilişkiler alanında değişik iktidar konumlarında yer alır

ve bu iktidar konumları da değerlendirmeyi yapan kişinin konumunu tinsel olarak sürekli tehdit eder. Dolayısıyla bazı kişilerin, içinde bulunduğu statünün yetkisinden, ününden, çevresinin genişliğinden, değişik ülkelerdeki ilişkilerinden dolayı iktidar konumunda bulunan şair veya yazarlar hakkında yazınsal ve düşünsel bir değer içermeyen, temellendirmeden yoksun, dolayısıyla okuyana "Bana ne!" dedirten yazılar yazması, sözünü ettiğim bu tehdidi kendi lehine bir çıkara dönüştürme girişiminden başka bir şey değildir. Burada, Metin Celâl'in yazdığı yazıların böyle bir niyetle ilgisinin bulunmadığını belirtmem gerekir.

Bununla birlikte, Metin Celâl'in "Şiir Okuma Notları", ilkelere bağlılık anlayışının gerçekliğin koşullan lehine sürekli ihlal edildiği bir düzlemde yazılmış yazılardan oluşur. Metin Celâl'in değerlendirme ilkelerine bağlı kalmasında yaşadığı zorluk, dolayısıyla tutarsızlığa düşmesindeki neden, onun aynı zamanda şiir yazmasından değil; bir taraftan kendi kuşağının savunucusu olmakta diretmesinden, diğer taraftan da yazınsal ilişkiler alanındaki iktidar dengelerini sürekli dikkate almasından kaynaklanmıştır. Yani, Metin Celâl bu yazılarındaki değerlendirmelerini, yazılan şiirin kendisinden hareketle değil, o şiiri yazan kişinin kendi kuşağına ve şiir anlayışına uzak ve yakın oluşuna göre; yazınsal ilişkiler alanındaki iktidar konumunda yer alıp almayışına göre, dolayısıyla şiirin kendi doğasından çok, şiir dışı unsurları dikkate alarak yapmıştır. Örneğin, aynı tür şiiri yazan kişilerden birini çekinmesiz bir dille eleştirirken, aynı tür şiiri yazan ancak yazınsal ilişkiler alanında iktidar konumunda olan bir başka kişiyi daha dikkatli bir dille değerlendirmek gibi. Veya yıllardır eleştirdiği kendinden önceki kuşakta yer alan şairlerden, poetikalarım terk edip kuşağının olanaklarına sığınan kişileri pozitif bir üslupla değerlendirip onlara sahip çıkarken; bu kişilerden kendi poetik değer yargılarını, sahiplenmede kararlı olan şairleri de negatif bir üslupla eleştirmesi gibi.

Metin Celâl'in bu yazılarındaki tutumunun bir diğer özelliği ise, yer yer avukat konumuna ve üslubuna düşmesidir. Burada sorun olan, Metin Celâl'in kendi şiir anlayışını savunması değil, kendi kuşağı içinde gördüğü kişileri yazınsal edimlerinin niteliğine bakmaksızın, kendi kuşağından olduğu için hissini veren

savunmasıdır. Şiir üzerinden değil, kişiler üzerinden düşünmesi; ve bunun sonucu olarak ortaya koyduğu şiire bakmaksızın, bu kişilerin savunulmasıdır söz konusu olan. Bunun bir erdem olduğunun da hissettirilmesi bu yazıların bir başka özelliğini oluşturur. Oysa kişileri savunmak yazınsal bir erdem değildir. Çünkü değerlendirmeci yazar veya şairin yapması gereken aynı grup içinde olduğu arkadaşlarını grup psikolojisiyle savunmak ve kayırmak değil, sanat yapıtındaki hakikati göstermektir. Buradan bakıldığında, şair veya yazarın konumu avukatlıktan çok, olsa olsa yargıcın konumuyla bakışımlıdır.

Metin Celâl'in bu yazılarında ortaya çıkan bir diğer tutumsal özellik ise, kuşak tanımındaki belirsizleşen durumdur. Metin Celâl'in önceki yazılarında "kuşağım" derken kastettiği belli bir şiir anlayışına sahip ve bu anlayış ile şiir yazan kişilerdi. Bu yazılarında ise, bu tanımın sınırları, belli bir şiir anlayışına sahip kişilerden, aynı dönemde şiir yazmaya başlayan ve/veya doğum tarihleri bakımından benzerlik taşıyan, ancak yazdıkları şiir ve şiir anlayışları hâlâ farklı olan kişilere doğru genişletilmiştir. Örneğin, Şükrü Erbaş, Hüseyin Ferhad için, artık "bizim kuşak" tanımını kullanmaktadır, Metin Celâl...

Metin Celâl'in eleştiri yazılarının temel özelliklerinden biri de, yaptığı işin yazınsal ve kuramsal donanımına sahip değilmiş gibi, bu bilgiden habersizmiş gibi bir üslupla yazmasında görülür. Tıpkı özel televizyon kanallarının çoğalmasıyla birlikte, vasıflı eleman yetersizliğinden, yaptığı işe ilişkin kültürel uzmanlık donanımından yoksun, ama gösterişli, ağzı (söz değil) laf yapan kişilerin spiker, sunucu olması, talkshowculuk yapması gibi... "Şiir Okuma Notları"nın anlatıcı-beni de, içinde bulunduğu alanın bilgisine, poetik kültürüne sahip olmayan, dolayısıyla, sanki ergenlik çağındaki insanlara sesleniyormuş gibi konuşan bir bendir: "Şiirin dilinin yapısının ve işlevinin ne olduğunu deneyimli bir şairin kaleminden öğrenmek ilginç olacaktı. Kitabı satın aldım ve hemen okumaya giriştim." "Şair, yaşadığı bir aşktan söz ediyor. Hem de oldukça gerçekçi...", "Manzaralar, şiirlerin içinde gizli temalar, hatta öykülerle bir dünya yaratıyor.", "Sevdalı şairlerden biri de Şükrü Erbaş.", "Şimdilik tek imgelik, tek dizelik şiirlerle idare ediyor." "Bu kitabı çok sevdim. Bir defa okudum. Bir defa daha okuyacağım."

Metin Celâl gerçekten de var olan şiirin bilgisine ve kültürüne sahip olmadığı için mi böyle bir üslup kullanıyor acaba? Sanmıyorum. O halde bu üslubu nasıl açıklamalı? Acaba hakkında yazdığı kişileri, şairleri mi önemsemiyor ve onlarla dalga mı geçiyor? Eğer bu varsayım doğruysa, "Şiir Okuma Notları"nı bitirmesine ilişkin ileri sürdüğü (yukarıda) üç numaralı nedenin ortaya çıkması doğal, kendiliğinden bir sonuçtur. Çünkü yapılan işin donanımına sahip değilmiş gibi bir üslupla, şiirin kendisinden çok, o şiiri yazan şairin değerlendirmeyi yapan kişinin poetik anlayışına yakınlığı, yazınsal ilişkiler alanındaki iktidar konumu ölçü olarak alınırsa, üç numaralı nedende başarıyla betimlenen durum zorunlu olarak ortaya çıkar. Çünkü, Türk şairini, adalet sorunu (adil muamele görme talebi), yapıtının değerlendirilmesi sorunundan daha fazla ilgilendirmiştir.

Yok, eğer, bu üslupla, şair değil de, okur hedef alınıyorsa, o zaman da, okurun etkilenmediğinden yakınılan iki no.lu neden doğal, kendiliğinden bir sonuç olarak ortaya çıkar. Çünkü, şiir kültürüne hiç sahip değilmiş gibi, bir üslupta, sanki dokuz yaşındaymış muamelesi gören hangi okur, artık sizin yazılarınızı okur? Hem de, "bitirirken", "Türkiye'nin en iyi edebiyat dergilerinden biri" diye tanımladığınız *"Varlık"* okuru?

Okurunun algılama, kavrama düzeyini küçümseyen hangi bakış, yazarını bitiş noktasına getirmez? Ve buradaki "bitiş", bir yarışın varış noktası anlamındaki bitiş değil; yarış devam ederken tükenme, yıkılma anlamındaki bitiştir. Bu bitişi, sadece Metin Celâl ile ilgili görmek yanlıştır. Çünkü Metin Celâl bir sözcüdür, bir spikerdir. "Bizim kuşak", "Bizim kuşak" dediği kuşağın sözcüsü... Yaşanan, yazdıkları şiirden, onu pazarlama üslubuna kadar genişleyen bir bitişin çatlağıdır.

Görünen o ki, kendisinde karşılığı bulunmayan bir şiirin, hep seçeneksiz, hep en iyi yargısıyla sunuluşu, üstelik bütün dergi ve gazete olanaklarının değerlendirilerek sunuluşu yüzünden okur, bu şiiri sunanın samimiyetine olan inancını yitirmiş.

Varlık-Kitap Eki, Sayı 68, Ocak 1998

Dizin

A., Osman Hakan 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 449
Abacı, Tahir 344, 346, 379, 398
Adam Sanat 233, 236, 296, 310, 319, 342, 346, 355, 356, 358, 412, 414, 428, 431, 463, 474, 475, 476, 482, 483, 499
Ağıl, Nazmi 318, 451, 485
Ahmed Arif 224, 406, 495
Ahmet Haşim 183, 207, 208, 209, 210, 211, 321, 371, 372, 421, 423, 475, 476, 488
Akay, Oğuzhan 342, 424, 463, 464, 466
aklın ontolojisi 34
Akın, Gülten 263, 303, 358, 380, 417, 418, 420, 439, 440, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463
Akın, Sunay 263, 303, 358, 380, 417, 418, 420, 439, 440, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463
Aksal, Sabahattin Kudret 208, 347, 406, 475
Aktunç, Hulki 342, 424
Akyol, Sina 379, 480, 482, 483, 484
Alighieri, Dante 163
Alkaya, Orhan 379, 458, 480, 482, 483, 484
Alpay, Necmiye 130, 307
Althusser, Louis 27, 29, 30, 40, 43, 51, 243, 260, 273, 276, 351
Altınel, Şavkar 264, 378, 379, 439, 476, 483, 497
Altıok, Metin 97, 178, 201, 318, 372, 380
Anday, Melih Cevdet 35, 40, 54, 71, 96, 100, 101, 149, 150, 208, 299, 301
Antikçağ 16, 17, 20, 33, 37, 68, 70, 76, 115, 117, 125, 150
Antik Yunan 44, 248, 249, 271, 272
Apollon 48, 49, 474
Apollon-Dionysos karşıtlığı 48, 49
aporia şiiri 45
Araf 259, 343, 346, 347, 390
Aragon 149, 487
Aristoteles 12, 16, 17, 20, 33, 38, 40, 45, 54, 56, 76, 79, 92, 97, 104, 105, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 130, 171, 176, 177, 212, 249, 272, 282, 283, 284, 294, 301, 370, 391, 451, 468, 472, 512, 514
Asaf, Özdemir 101, 129, 218, 324, 347
asker şairler 407
aşkın ego 129

aşkın temellendirme 301
Ataç, Nurullah 446, 452, 453, 485, 493
Attâr, Feridüddin-i 128, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 410, 411, 507, 509, 510, 512, 513
Augustinus, Aurelius 211, 212, 232
Avrupa 21, 68, 74, 81, 89, 160, 162, 197, 200, 201, 203, 206, 220, 368, 422, 493
Avrupacı 201
Avrupacılık 201, 205, 206
Ayhan, Ece 34, 98, 101, 215, 280, 304, 305, 306, 322, 353, 357, 372, 431, 434, 436, 451, 458, 471, 498
Aysan, Behçet 403
Ayvazoğlu, Beşir 200

Bacon 110
Baki, Hayati 344, 439
Barthes, Roland 428, 429
Batur, Enis 71, 80, 83, 84, 201, 280, 318, 319, 324, 345, 372, 373, 378, 379, 380, 412, 413, 449, 450, 451, 452, 467, 468, 475, 482, 486, 487, 488, 502
Baudelaire, Charles 167, 223, 368
Behramoğlu, Ataol 322, 401, 403, 405, 482
Belge, Murat 400, 401, 415, 416, 419
Beni Hiç Göremezsin 105, 161, 238, 240, 245, 253, 360
Berfe, Süreyya 29, 39, 264, 303, 387
Bergson 31, 108
Berk, İlhan 113, 208, 304, 371, 372, 380, 488, 502
Berköz, Egemen 29, 156, 218, 303, 387, 405
Bezirci, Asım 159, 296, 311, 444, 480
bilinç akışı 25
Bolat, Salih 342, 379, 474, 484
Brecht, Bertolt 101, 192, 295, 444
Brik, Osip 140
Budak, Abdülkadir 349, 351, 379, 405, 436, 437, 438, 439, 440, 443, 466, 467, 468, 469, 484
büyük şair 404

Çakmakçı, Osman 105, 370, 394
çalgın 74, 161, 163, 165, 168
Camus, Albert 151
Çankaya, Erol 342, 398, 402
Cansever, Edip 17, 71, 85, 156, 157, 299, 304, 318, 405, 406
Cassirer 123
Catullus 313, 314
Celâl, Metin 378, 379, 399
cemaat 64, 163, 167, 186, 238, 346, 351, 395, 397, 462, 463, 466, 467, 469, 470, 490
Cengizkan, Ali 318, 379, 426, 439, 451, 467, 468
cephe 127, 240, 259, 345, 346, 473
Çolak, Veysel 342, 398, 402, 484
Çolpan, Derya 433, 485
Comte, Auguste 109, 112, 130
Çubukçu, Aydın 358, 459, 460, 461, 462, 463, 467, 469
Cüneyd, Bağdadi 141, 204

Dalgalar 24
Dante 47, 163
das Man 47, 66, 158
Dede Korkut 163
de kabaj 267, 273, 386
Derrida 98, 138, 201
Descartes, René 16, 17, 102, 118, 124, 167, 205, 271, 289
devrimci şair 399, 401
devrimci şiir 401
Dilthey, Wilhelm 21, 22

Dinamo, Hasan İzzettin 317, 318, 319
Dionysos 48, 49
Dıranas, Ahmet Muhip 208, 223, 354, 357
divane 74, 160, 161, 163, 164, 165, 167
diyalektik 104, 109, 110, 111, 112, 152
Doğan, Mehmet H. 282, 300, 350, 448, 449, 450, 451, 452, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 497
Dönemeç 397
dünyagörüşü 9, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 44, 54, 65, 66, 85, 150, 241, 242, 243
Durbaş, Refik 303, 387, 458

17 Ekim Bolşevik Devrimi 67
11 Eylül 2001 63
12 Eylül 1980 29, 63, 103, 214, 220, 377, 378, 393, 394, 395, 397, 398, 399
ecnebi saati 207, 210
Eco, Umberto 162, 313, 414, 442, 449, 503
Elektra 178
enformasyon 53, 199
Engels, Friedrich 67, 74, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 130, 152, 163, 422, 423
Epikuros 313, 481
Epistemik poetika 11
epistemik şiir 53, 95, 112, 155, 370
Erbaş, Şükrü 379, 484, 519
Erdost, Muzaffer ilhan 156, 157, 159, 279, 303, 304
Ergülen, Haydar 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 441, 443, 458, 480, 482, 484, 502, 410, 379, 342, 331, 280, 420, 429, 428, 427, 426, 425, 424, 430
Erhan, Ahmet 17, 151, 172, 322, 347, 355, 378, 379, 387, 398, 399, 498
Erkekli, Osman Serhat 344, 379
Eroğlu, Ebubekir 28, 54, 71, 74, 86, 97, 152, 264, 333, 344, 378, 379, 405, 468
Erözçelik, Seyhan 379, 423, 424, 463, 464
Ersoy, Mehmet Akif 28, 121, 210, 370, 404
Eşkıya 26
estetik 45, 48, 83, 84, 86, 94, 103, 104, 105, 135, 142, 186, 188, 214, 238, 310, 322, 326, 339, 368, 369, 371, 372, 373, 458, 459, 463, 466, 477, 478, 482, 487, 495, 496, 498
etik 39, 46, 47, 48, 49, 56, 59, 92, 96, 107, 114, 126, 135, 141, 142, 143, 158, 164, 165, 169, 173, 174, 175, 184, 186, 188, 217, 218, 230, 238, 239, 255, 265, 279, 287, 301, 348, 351, 362, 364, 365, 366, 371, 373, 374, 387, 389, 421, 430, 435, 440, 449, 458, 459, 463, 465, 466, 468, 469, 470, 473, 477, 478, 480, 499, 501, 505, 506, 507, 514
Eyüboğlu, İsmet Zeki 159

Faulkner, William 24
felsefe 15, 16, 18, 19, 21, 22, 32, 33, 34, 35, 37, 44, 49, 96, 100, 108, 109, 113, 114, 115, 118, 125, 126, 127, 150, 151, 192, 240, 241, 242, 253, 257, 258, 263, 323, 350, 509
Felsefe Defterleri 34, 98
felsefi durum 37
Felsefi Şiir 9, 15, 32, 41, 43, 45, 50, 54, 55, 56, 58, 75, 125, 170, 176, 179, 252, 257, 258, 263, 375, 509

fenomenolojik 69, 155
filozof 98, 115, 161, 162, 164, 177, 292, 323, 485
Fişekçi, Turgay 17, 39, 86, 233, 234, 235, 264, 280, 322, 357, 379, 412, 458, 474, 475, 476, 482, 483, 484, 486, 498
Foucault, Michel 43, 271, 272, 273, 274, 276, 421
Freud, Sigmund 167, 190, 309
Fuat, Memet 220, 233, 234, 235, 236, 310, 391, 406, 453, 480, 482, 483, 488, 491
fuka açmak 510

Galileo 192
Gehlen, Arnold 123
Gogh, Van 73
Gökçe, Enver 147, 395, 447, 494, 495
Gölpınarlı, Abdülbaki 452, 453
Gorgias 125, 138, 139
Goriot Baba 156
görme teorisi 158
gösterge 59, 98, 138, 139, 140, 144, 305, 340, 428
Günersel, Tarık 437, 467
Güney, Yılmaz 385, 403, 405, 458
Günvar, Ali 321, 326, 344, 379

Hartmann, Nicolai 37, 123
Haşal, Hilmi 237, 437, 451, 480
Hayaline Firar Edemeyenlerin Afsunu 161, 359
Hegel 61, 75, 111, 122, 130, 170, 177, 241, 246, 302, 323, 361, 434, 472, 492
Heidegger, Martin 11, 38, 59, 66, 76, 92, 105, 108, 123, 124, 125, 129, 130, 139, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 170, 177, 202, 241, 262, 263, 362, 507, 509, 510, 511, 512, 513
Herakleitos 33, 35, 149, 150, 185
hikemî şiir 99
Hızır, Nusret 156
Hölderlin 153, 183
Homeros 49, 50, 163, 313, 317
Horatius 59, 313, 314
Horkheimer, Max 293, 294, 295, 415, 421, 422
hümanizm 58, 69, 70, 72
Hume, David 110, 118, 130
Hürriyet Gösteri 40, 60, 93, 131, 148, 169, 179, 195, 212, 221, 321, 347, 363, 374, 424, 426, 432, 436, 467, 470, 509
Husserl, Edmund 69, 122, 123, 129, 155, 170, 177, 498
Hüzün ki en çok yakışandır bize 54, 141, 397

içkin ego 129
içsel episteme 54, 95
ideoloji 15, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 30, 32, 39, 42, 53, 54, 63, 64, 139, 186, 241, 242, 243, 251, 258, 259, 264, 349, 388, 465, 470, 482, 490, 496, 498, 503
ideolojik şiir 18, 21, 22, 26, 31, 32, 34, 35, 37, 39, 42, 43, 44, 51, 52, 55, 58, 65, 67, 72, 73, 80, 83, 84, 85, 95, 98, 108, 121, 139, 142, 153, 158, 208, 210, 218, 221, 238, 242, 243, 251, 258, 259, 260, 262, 264, 273, 299, 306, 341, 345, 373, 383, 394, 395, 399, 401, 402, 404, 453, 455, 462, 463, 466, 469, 470, 477, 480, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500
İlahiname 161, 169
İnce, Özdemir 280, 283, 303, 474, 483
Ilgaz, Rifat 406
İlhan, Atillâ 494
insanın varoluşu 203, 204, 315, 316, 336, 341
insanın olanakları 38, 423

insanın başarıları 48, 59, 73, 173, 259, 390
İslamcılık 27, 28, 30, 98, 370, 388, 408, 418, 443

Jaspers, Karl 21, 22, 123, 150, 151, 153, 155, 159, 166, 262, 263
Joyce, James 24

Kâhyaoğlu, Orhan 103, 280, 307
Kant, Immanuel 23, 54, 118, 121, 195, 389, 390, 514
Kapital 131, 156
Karacaoğlan 255, 367, 368
Karakoç, Sezai 17, 18, 28, 54, 80, 83, 84, 85, 127, 128, 129, 130, 218, 244, 263, 332, 333, 357, 405, 418
Kaufmann, Walter 140, 141, 148, 282, 317, 323
Kavafis, Kostantin 183
Kaygı, Abdullah 27, 40, 130, 309
Kayıran, Yücel 80, 93, 95, 103, 105, 108, 113, 121, 128, 131, 150, 152, 159, 237, 238, 251, 254, 255, 257, 386, 407, 408, 409, 415, 419, 420, 421, 422, 428, 448, 449, 450, 451, 461, 467, 476, 478, 508
Kierkegaard 92, 156, 205, 232, 262, 263
Kiremitçi, Tuna 431, 436, 440, 485
Koçak, Orhan 23, 24, 40, 294, 298, 299, 300, 302, 310, 363, 407, 415, 445, 446, 447, 448, 451, 482
komünizm 67, 68, 387
Kral Oidipus 49
Kuçuradi, Ioanna 37, 40, 47, 62, 74, 89, 90, 93, 105, 116, 117, 131, 171, 172, 309, 385, 390, 426
Kuhn, Thomas S. 77, 113, 131, 189, 216
Kurt, Ayhan 211, 431, 434, 436, 451, 458

küçük İskender 280, 380
Külebi, Cahit 17, 39, 85, 174, 197, 223, 263, 332, 495

Latin şiiri 222, 312, 313, 314, 315, 316, 468
Lav, Ercüment Behzat 71, 496
Leibniz 35, 56, 144, 218, 385
Lenin 34, 98, 108, 109, 148
Levinas, Emmanuel 163
Lingis, Alphonso 47, 163
Locke, John 35, 109, 110, 150
Lucretius 312, 313

Madak, Didem 359, 360
magazinel yaklaşım 415, 416, 435, 443
Mallarmé, Stéphane 144, 167, 249
Mantık Al-Tayr 161, 169
mantıksal düşünme 99
Margulies, Roni 431, 434, 476, 483, 502, 280, 431, 428, 412, 379, 334, 331, 431
Marksizm 28, 31, 46, 142, 243, 462
Marti, Jose 402
Martialis 312, 313, 314, 450
Marx, Karl 32, 42, 46, 50, 51, 64, 114, 131, 142, 148, 171, 173, 177, 188, 205, 239, 242, 243, 244, 249, 261, 302, 304, 361, 409, 422, 423, 443, 465
mazinin şairi 411
memleket 81, 82, 205
Meriç, Cemil 201
Mert, Özkan 303, 484
Metafizik 47, 61, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 124, 125, 126, 130, 152, 153, 159, 245
Metafizik Durum 47
Militan 397
milliyetçi 28, 35, 63, 72, 81, 98, 200, 251, 351, 388

Miraç, Yaşar 264, 355, 378, 379, 395, 396, 398, 402, 496
modern insan 205
modern kapitalizm 187, 210, 211, 216, 291
modernite 416
modernizm 298
modernlik 40, 87, 121, 160, 161, 199, 210, 211, 216, 229, 292, 310, 442
muhafazakâr 200
Müldür, Lale 361, 378, 379, 408, 474
Müslüman 83, 89, 90, 207, 208, 209, 210, 211, 219, 332, 467, 468
Müslüman saati 207, 209, 210

Nayır, Yaşar Nabi 493
Nâzım Hikmet 17, 25, 53, 57, 65, 79, 80, 83, 93, 116, 121, 129, 142, 168, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 258, 298, 325, 326, 332, 364, 387, 391, 395, 400, 404, 447, 491, 495, 496 Necatigil, Behçet 129, 174, 218, 299, 321, 324, 347, 364, 423, 425, 432, 497, 498, 500, 502, 504
neopozitivizm 139
Nesimi 54, 96, 313
Nezir, Seyit 398, 402
Nietzsche 36, 48, 49, 59, 140, 165, 166, 176, 184, 186, 269, 274, 276, 309, 317, 389, 455, 507
nominalizmin 110, 149, 155

Oidipus Kronos'ta 49
Oktay, Ahmet 29, 39, 70, 71, 73, 74, 103, 156, 220, 263, 280, 298, 299, 301, 302, 304, 306, 307, 332, 347, 357, 373, 380, 387, 405, 406, 413, 414, 415, 418, 422, 423, 439, 462, 463, 493
Oluşum 345, 397
omurgasızlık 346
ontik şiir 95
ontik stres 212
ontolojik problem 107, 305
ontolojik varoluş 315
Orhan Veli 103, 129, 301, 302, 307, 331, 332, 333, 334, 335, 409, 417, 418, 419, 494
Ovidius 312, 313
Özel, İsmet 28, 29, 129, 151, 183, 208, 218, 264, 303, 311, 322, 330, 373, 380, 387, 405, 418, 441
Özer, Adnan 372, 379, 387, 484
Özer, Kemal 30, 302
Özlü, Demir 157, 159

paradigma 36, 189, 190, 216
Paris 82, 87, 196, 200, 202, 203, 230, 368
parrhesia 271, 272, 274
parrhesiastes 271, 272, 274, 275
Paz, Octavio 30, 140, 162, 292, 293
Pirsig, Robert 187, 217
Pir Sultan Abdal 255, 367, 368
Platon 33, 68, 171, 177, 240, 249, 294, 301, 472, 511, 512, 514
poiesis 507, 508, 510, 511
post-hümanizm 69
pozitivizm 112, 139
pratico-inerte 30, 31, 198
Pürcevâdî, Nasrullah 59, 164, 410, 507, 509, 510, 511, 512, 513

Raskolnikov 132, 133, 134, 135, 136
reklam bildirisi 340, 341
reklam söylemi 423
reklamcı şairler 423, 463, 464
Rifat, Oktay 71, 73, 298, 299, 301, 302, 304, 306, 307, 332, 373, 406, 418, 423, 428
Rilke, Rainer Maria 10, 153, 167, 168, 305
Rimbaud, Arthur 11, 167, 183, 368
Ross, W.D. 40, 391

ruhsal durum 122, 129, 140, 153, 154, 309

Sadak, Yalçın 413, 414
Sade 156
Sanatın Emeği 345, 397
Sartre, Jean Paul 30, 122, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 198, 262, 263, 308, 392, 410
Satıcı, Adnan 253, 435, 484
Scheler, Max 21, 73, 90, 123, 131
Sesimiz 397
Ses ve Öfke 24
Sezer, Sennur 357, 358, 484
Shayegan, Daryush 63, 210
Shopenhauer, Arthur 105
sınıf çelişkisi 52, 261, 262
Sokrates 49, 151, 178, 512, 513
Sombahar 390, 414, 515
Sophokles 49, 50, 90, 91, 178
sosyalizm 27, 63, 64, 66, 67, 74, 130, 156, 172, 188, 216, 399, 410, 418, 423, 460
söylemsel takip 141, 143, 144, 322, 323, 324, 410
söylemsel takip şiiri 143, 144, 322
sözdizimi 19, 143, 144, 305
spekülatif 61, 284
Spinoza, Benedictus de 16, 46, 52, 73, 102, 118, 176, 187, 188, 238, 239, 301, 362, 391, 480
Şeyh Bedreddin Destanı 168
Şeyh Galib 313
şiir paradigması 121
şiir 9, 11, 15, 17, 19, 32, 34, 40, 41, 43, 44, 45, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 75, 77, 78, 81, 87, 93, 95, 96, 97, 99, 103, 104, 105, 107, 116, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 131, 139, 143, 144, 149, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 183, 186, 192, 196, 204, 206, 219, 222, 224, 225, 226, 227, 235, 239, 240, 242, 244, 247, 248, 252, 253, 257, 258, 263, 302, 305, 309, 310, 320, 324, 325, 332, 334, 337, 340. 345, 350, 354, 357, 360, 363, 371, 375, 380, 392, 394, 395, 397, 414, 419, 420, 424, 425, 431, 432, 433, 435, 436, 438, 456, 458, 459, 462, 475, 476, 479, 480, 482, 493, 501, 507, 508, 509, 511, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520
şiir nesnesi 36

Tamer, Ülkü 307
Taner, Mehmet 17, 39, 57, 86, 88, 91, 264, 405
Tanpınar, Ahmet Hamdi 87, 89, 90, 91, 93, 208, 209, 423, 446, 447, 448
Tanyol, Tuğrul 379, 399
Telli, Ahmet 208, 380, 398, 402, 439, 484
tinsel 9, 10, 11, 19, 20, 38, 42, 47, 49, 50, 51, 52, 57, 72, 75, 79, 80, 82, 86, 87, 88, 91, 97, 99, 106, 107, 108, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 137, 138, 140, 144, 152, 153, 154, 155, 157, 161, 164, 170, 171, 174, 184, 186, 199, 203, 207, 208, 209, 211, 217, 218, 223, 224, 225, 228, 247, 251, 254, 262, 272, 275, 284, 298, 300, 320, 325, 326, 337, 339, 340, 341, 344, 357, 402, 408, 494, 499, 518
tinselevren 19, 20, 52, 121, 122, 161, 164, 171, 225, 337, 357
toplumcu gerçekçilik 29, 141
Trakl 153
Turan, Güven 308, 424
Türkiye Yazıları 345, 397
Türk şiiri 18, 27, 28, 31, 46, 65, 69, 70, 71, 79, 84, 85, 86, 90, 100,

103, 106, 107, 113, 128, 129, 143, 149, 151, 154, 157, 211, 214, 215, 222, 223, 241, 243, 244, 245, 248, 259, 274, 280, 284, 298, 300, 310, 311, 328, 332, 333, 337, 361, 364, 368, 370, 373, 375, 388, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 398, 400, 401, 402, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 448, 451, 472, 473, 476, 481, 484, 485, 486, 491, 492, 496, 501, 506, 509
Türk şiir ortamı 200, 391, 406

Uçarı, Ercüment 354, 357
Ülgener, Sabri 168
Ulysses 24
Üstat Osman 226
ütopik sosyalizm 67
ütopya 69
Uyar, Turgut 17, 45, 129, 156, 215, 218, 225, 303, 304, 308, 312, 357, 372, 405, 406, 423, 456, 494, 496
Uyaroğlu, İsmail 39, 86, 264, 484
Uygur, Nermi 21, 22, 23, 25, 40, 150, 159

vaktin şairi 411
varlık 12, 16, 24, 33, 35, 36, 41, 45, 46, 47, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 66, 72, 73, 76, 83, 85, 89, 90, 91, 95, 96, 98, 99, 102, 103, 104, 111, 116, 117, 118, 120, 123, 126, 138, 139, 140, 144, 146, 158, 165, 166, 167, 168, 177, 178, 186, 198, 239, 246, 247, 253, 259, 264, 265, 266, 274, 275, 288, 289, 290, 315, 334, 339, 341, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 360, 364, 371, 375, 376, 379, 391, 404, 465, 495, 496, 500
Varlık 74, 105, 130, 159, 232, 329, 343, 349, 353, 396, 414, 419, 420, 428, 432, 433, 436, 438, 439, 442, 467, 468, 474, 476, 482, 483, 503, 520
varlıksal düşünme 99
varlıksal sondaj dizesi 95
varoluş 9, 10, 11, 27, 35, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 63, 71, 72, 73, 75, 78, 83, 85, 86, 91, 99, 100, 102, 124, 125, 129, 130, 135, 143, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 165, 167, 168, 173, 186, 188, 193, 194, 199, 203, 219, 222, 223, 225, 229, 236, 238, 247, 258, 262, 263, 265, 266, 287, 295, 315, 337, 338, 339, 340, 346, 350, 352, 370, 376, 398, 493, 496, 499
varoluşçuluk 150, 151, 152, 153, 154, 155, 262, 263
Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır 157
varoluş durumu 153
varoluş felsefesi 150, 153, 155, 156, 157, 262, 263
varoluş problemi 35
varoluş tarzı 73, 161, 222
varoluş tarzları 203, 225, 346
Vergilius 312, 313, 315, 318

Wallerstein, Immanuel 162, 471
Weber, Max 291, 416
weglosigkeit 37
Wittgenstein, Ludwig 146, 148, 189, 191, 371
Woolf, Virginia 24

Yahya Kemal 17, 30, 39, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 92, 96, 129, 183, 197, 200, 201, 216, 230, 237, 263, 302, 310, 321, 325, 332, 404, 405, 420, 423, 447
Yaşın, Mehmet 280, 379, 412, 424, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 484
Yavuz, Hilmi 18, 22, 26, 29, 35, 54, 98, 111, 129, 141, 143, 149, 150, 208, 215, 218, 259, 280, 283, 292, 303, 321, 322, 324, 326, 354, 357,

372, 373, 380, 387, 397, 398, 407, 408, 411, 431, 433, 445, 446, 447, 448, 470, 471, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 511, 512, 513, 514
Yazko Edebiyat 233, 234, 235, 406
yeniçağ 68, 70, 118, 124, 294
Yeni Hayat 208
yerlilik 205, 206, 379
yeryüzücülük 201, 203
Yunus Emre 128, 367, 368, 369
Yurdakul, Mehmet Emin 370
Yurttaş, Hüseyin 398, 499

Zahrad 39
Zekâ, Necmi 101, 334
zihin şiiri 34, 52

Bu ciltte, Yücel Kayıran'ın iki kitabı bir arada yer alıyor: *Felsefi Şiir* ile *Evet, Etik.*

Felsefi Şiir, şiir üzerine felsefi bir metin değil, felsefi olmakla ıralanan bir şiir anlayışını dile getiren poetik bir metin. Dünyagörüşü ile ideolojiye dayalı şiirin karşıtı olan bir şiir anlayışının temellerini kuran yazılardan oluşan *Felsefi Şiir*, insan varlığının, bugün içinde bulunduğu çıkmaz durumunun, şiirin asıl meselesi olduğunu savunan bir bilinci dile getirmektedir. Bu poetika, şaire, insanın çağımızdaki varoluş durumuyla ilgili hakikatlerinin keşfini yapmayı yüklemekte ve ona filozofik bir değer atfetmektedir.

Evet, Etik, bir yandan, günümüz Türk şiiri ortamındaki pragmatist zihniyetin eleştirisini içerirken, diğer yandan da, Türk poetikasının temel sorunlarını irdelemektedir.

ISBN 978-975-08-1266-8
25 YTL
9 789750 812668