



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 3

Sayı: 29

Eylül 1988

Fiyatı: KDV dahil 1000 TL

EDEBİYATIMIZDAN
KAYBOLAN
BİR İSİM
HALİT ASIM

Sayfa 7'de

Leyla Erbil'in *Karanlığın* *Günüşü* adlı romanı ilk kez 1985 yılında basılmıştı ama ben yeni baskısından ve yeni okudum. Okurken nedense hep bana Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sını düşündürdü. Neden olduğunu biliyorum tabii. Zaten ben de bunu anlatmaya çalışacağım.

Önce, Tante Rosa ile Nuriye Hanım'ın (anne) yaşlılıklarını birbirine yakın gördüm. Kafalarının takılıp kaldığı geçmiş ve gençlik çengeli nedeniyle sanırım. Sonra *Karanlığın* *Günüşü*'ndeki dil, kurgulama, tiplere gibi roman denilen maceranın mühendislik taraflarına dikkatimi verirken, özensizliği ve çalakaemliği ile beni biraz sıkıyor. biraz sinirlendiren Sevgi Soysal tarzına ve onun kendi pratiği içinde, kendi çizdiği içinde bu anlamda en tipik çalışması olan *Tante Rosa*'ya bir kere daha eğilmem gerektiğini farkettim. Ancak bu nedenle, dil, kurgu, tip, özen, titizlik gibi «teknik» birtakım sorunları da içeren, fakat onu aşan, daha geniş bir çerçeveye kaydığını da belirtmeliyim. Bu beni romanın, kâğıt daktiloya takılıncaya kadar gelen ve kâğıt daktiloda hareket etmeye başladık-tan sonraki serüveni üzerine bir kere daha düşünmeye götürdü. Bu düşüncemi biraz sonra netleştirmeye ve detaylandırmaya çalışacağım. Önce Leyla Erbil ve *Karanlığın* *Günüşü* üzerine «genel olarak» söylemek istediğim bir-iki şey var.

Kitabın arka kapağında yer alan Talat Halıman'ın değerlendirmesine göre, Leyla Erbil, Faulkner estetiğinin sürdürücüsüdür. 12 Mart'ın kültür bakamı «ingilizce profesörü» olduğu için söylediği mutlaka doğrudur. Değerlendirmenin devamında Halıman, romandaki «Joyce'vari bölümleri» de anarak Leyla Erbil'i övmektedir. Azbuçuk bildiğimiz Faulkner ile hiç bilmediğimiz

YAZI EGEMENLİKTİR

ADALET ÇUTSAY

Joyce'un önemi üzerine tüm edebiyatçılar gürubu birleştiğine göre, bir yazarın Faulkner ile Joyce arasına gerilmiş bir ip-te hareket etmeye çalışan bir cam-baz gibi algılanmasında hiçbir sakınca yoktur. Halıman'ın yazdıklarının doğru olup olmadığıyla hiç ilgilenmiyorum. Bu o kadar önemli de değil. Ama ben-çe önemli olan başka bir şey var.

Ben bir insanın, o insan «ingilizce profesörü» de olsa, bu kadar büyük laflarla konuşmasın-dan yana olmadığım için, Ley-la Erbil'e bakarken daha ağız-dan çıkarırken ağız paramparça yırtan büyüklükte laflarla bir şey söylemeyeceğim. Faulkner estetiğinin sürdürücüsü? Doğru olsa ne olur, yanlış olsa ne olur? Türkçede, yazar bir insan-ın Faulkner estetiğini sürdür-mesi ya da Joyce'vari bölümler yazması nasıl bir anlam taşıyabilir, ne ifade eder? Bu nasıl bir aşâğılık kompleksidir ve böyle bir şey yazmaya insan utanmaz mı?

Bu değerlendirme yazısı her-halde, Leyla Erbil'in görüşü alınarak kitabın kapağına kon-muştur. Erbil, gerçekten merak ediyorum, bu yükü taşımaya nasıl üstlenebilmiştir, «bir, ikincisi bu övgü adı altındaki aşâğı-lamayı bir yazar, üstelik başanlı bir yazar nasıl kitabının arkası-na basılmasına izin vererek tes-cil ettirmiş olabilir? Üstelik ki-tabının, her kitabının ilk sayfa-sına «Bu roman hiçbir yarışma-ya katılmamıştır» notunu yazdı-ran bir yazar. Ödüllendirme de-nilen aşâğılama mekanizmasını

reddetme cesareti gösteren Ley-la Erbil'den bu tür bir aşâğı-lamayı da reddedebilmesini bekli-yorum.

Gelelim romanın kendisine. Leyla Erbil bende iyi kurgucu-luğu ve yeni, zor bir dili ara-ması, hatta pekçok kişiye ko-mik gelen imlâ ve noktalama işaretleriyle giriştiği didişme ne-deniyse ilginç, dikkate değer bir yazardır. Asıl tartışmak istedi-ğim konunun dar anlamda özen ve titizlik olmadığını önu çok aştığını bilerek, ama gene de buradan başlamak istiyorum.

Karanlığın *Günüşü*, yazarın diğer çalışmalarını gibi üzerinde çok çalışmış olduğunu belli edecek kadar özenli bir dille yazılmış. Zaman zaman sairaneli-ğe kaçan türkçesine —güzel ol-ur olmadığını bir türlü karar veremediğim—, titizce hesaplan-mış kurgusuna rağmen aksaya-nın ne olduğunu düşünüyorum. Bu tip özen bana hep giyimine, makyajına çok fazla özen gös-teren kadınları hatırlatıyor. Bu özen ve titizlik sonunda ortaya çıkan «sık» bileşke daha ilk bakışta bu işe saatler harcadığı-nı size gösterir. Oysa o özeni ve titizliği öyle bir yedirmek gerekir ki onun oturmuş, mâle-dilmiş, hatta bir parça da ken-diliğinden bir «hal» olduğu duy-gusunu yaşayabilelim. Bütün «yapma», «yalan» ve «abartılı» olanı, «doğal», «kendiliğinden öyle» ve «sade» olarak algılaya-bilelim. Yoksa kusursuz, çarpıcı ve çok sık olma tutkusu ile her-şey çoğu zaman bir kusur ola-rak karşımıza çıkarılır. Yediril-memiş, yedirilemediği için de ba-

tıcı ve itici olan bu özen, ne kadar takdire şayan da olsa bir tür acemiliğe dönüşmekten kurtulamıyor.

Peki bu yedirme, kendine maletme dediğimiz şey metinde nasıl gerçekleşir? Bu soruyu sorarken sık sık *Tante Rosa*'ya dönüyorum. Bulduklarımı yazı-ya geçirmeye ama bunlar kesinlikle şu «teknik» dediğimiz şeyin çok fevkinde şeyler olacak. Zaten başlarken de belirttiğim gibi *Karanlığın* *Günüşü* ile *Tante Rosa*'yı bir arada düşünmemin sebebi bu. Nuriye Hanım'la Tante Rosa'nın iyice yaşlanıp «kafayı çizdiklerinde» birbirlerine ben-çe çok benzemeleri gibi bir filli durum dışında. Tülleri, kürkleri, ipeklileri, eidivenleri, şapkaları, gençlik ve geçmiş tutkularıyla. Bu yazının yazılmasına neden değil ama bahane olan; bu kez de benzerlikleri ikide bir benim tarafımdan bahane edilip yazı-ya durup durup sokuşturulan bu iki sevimli ihtiyarı daha fazla rahatsız etmeden bahaneyi bırakıp, meramımı anlatayım.

Şimdi o halde Leyla Erbil'in bu çok özenildiği belli olan, en azından benim öyle gördüğüm dilin, kurgunun, yeni bir tarz ve biçim arayışının, böyle bir arz-unun karşısına daha «doğal», daha «sade», daha sıradan, ve daha «özgür» bir biçimi ya da yöntemi koymak doğru mu? Örneğin, çok özenildiği belli olan Leyla Erbil'in *Karanlığın* *Günüşü*'nün karşısına, Sevgi Soysal'ın hiç özenilmediği belli olan, hat-ta yazarı tarafından «itiraf» edil-en bir çalışmayı, *Tante Rosa*'yı mı koymalı?

Zaten benim burada soru-num, bu iki romanı birbirinin karşısına koymak değil, tam ter-sine biri özen, diğeri çalakaem-lik numunesi olarak iki romanın teknik bir meseleye bağ ol-maksızın aynı noktada başarı-sızlığa mahkûm olduklarını gös-

YAZI EGEMENLİKTİR / ADALET ÇUTSAY • YORDAM'IN KAVGASI: 1966 YILI (I) / OSMAN ÇUT-SAY • ENİS AKIN'IN ŞİİRİNDE DEVRİMCİ BİÇİMİN KIRILGAN UÇLARI / KEMAL DURMAZ • 1951' İN İKİ CEPHESİ • BİR DE «SERGİ» / ALİ OSMAN COŞKUN • EDEBİYATIMIZDAN SİLİNER BİR İZ: HALİT ASIM, VEHMİN ŞİİRİ / KEMAL DURMAZ

termek. Bunun için bu iki kitabın yazılı biçimlerine ve bu noktadaki benzerliğe bakmak. Tekrar ediyorum, biri titiz, diğeri ikinci defa düzeltilmeden kitaplaştırılmış iki romandaki işlenmişlik durumunu aşan bir süreci izlemek. Bu işleme, oluşturma, titiz işçilik konuları bu sürece içerilmiş durumdadır.

Osman'la son zamanlarda çokça konuştuğumuz bir şeyi, edebiyatın çok plastik, hatta en plastik sanat olması meselesini düşünüyorum. Bu bizim geldiğimiz bir nokta, belki başka birileri için de böyle, bilmiyorum. Yapılan, şekil verilen, ince işlenen, inceltien, derinliği, boyutları, hacmi olan... Bunu kabul ediyorum ama şunu da kabul ediyorum, yazı denilen, özel olarak edebiyat denilen bu çok mucizeli şey aynı zamanda da zihni boşaltma halidir, durumudur, sürecidir. Yazı, yazarının bilincinde bir biçimde birikmiş olanı, malzemeyi, kendisine biçimde gelmiş olan kişilikleri, hayatları, yaşamları, deneyimleri, gözlemleri, bilgileri, sokakları, ağaçları, şehirleri, Tante Rosa'ları, Nuriye Hanım'ları, yazar arkadaşları, ressam arkadaşları, aşkları, ihanetleri, aldatmaları, aldatılmaları, ölümleri, acıları kâğıda -dökmek-, -kurtulmak-, -tüketmek-tir. Kurtulmak, boşaltmak için herşeyi kâğıda dökmenin ise edebiyatın kendisi anlamına gelip gelmediği, sanat anlamına gelip gelmediği artık eski, cevabında herkesin birleştiği bir soru olması nedeniyle ben yeniden sormuyorum. Ancak malzemesinden gerçek anlamda kurtulmak istemeyen birinin de yazmayacağını sanıyorum. Çünkü ondan kurtulmak bir biçimde -burada yazarak- o malzeme üzerine egemenlik kurmakla mümkündür. Yazı ise tek egemenlik kurma yoludur. Yazı egemenliktir.

Bu noktada Sevgi Soysal ve Tante Rosa gerçekten tipiktir. Soysal, Tante Rosa kitabının sonuna eklenen söyleşisinde: «Bu anılardan korku, utanma, ve övünmelerden yıllar sonra kendimi çok beceriksiz, varlığını anlamsız, hiç bir şeyi gerçekleştirememiş bulduğum anda, kendi deneyimlerimi yazarak boşalaçağımı sandığım bir anda Tante Rosa'yı yazmaya başladım.» diyor. Sevgi Soysal'ın söylediklerine temelde hiçbir itirazım yok. Belki de yazı yazmak sadece bu nedenle de başlıyabilir bir insanda. Sadece biriken, yoğunlaşan, sıkı ve rahatsız eden -malzeme-den kurtulmak için başlanıyor olabilir. Ama bence asıl sorun da bu zaten. Bu yalnızca bir başlangıç nedeni olabilir. Hatta belki de doğrudur bu ve belki de kimlerince metin üretiminin tek nedeni bile sayılabilir. Ancak bu noktayı tesbit etmek bizi, çoğunlukla genç kızların, «duygulu» genç hanımların, «anlaşılamamış» hül-yalı kadınların tuttıkları (aca-

ba sadece kadınların mı?) gün-lük mü, hatıra defteri mi oldu-ğu pek belli olmayan melankolik, nostaljik ve çoğu kez şizofrenik «yazı» depolarını da edebiyattan saymaya götürebilir ki, bir kısmının hiç de fena şeyler olmadığını hepimiz biliriz. Bu hiç de fena olmayan şeyin ya da çok güzel, çok başarılı olan şeyin, anlatılanların, önmüze dökülen olayların, insanların, düşüncelerin, yazarın zihninden boşaltıklarının güzelliğinden çok, kurduğu dilin, kullandığı biçimin hiç de fena olmadığı ya da çok güzel olduğu anlamına da gelir. Ama bu «defterler»de bile dili de aşan bir «bakış» ve sağlamlık bizi ona güzel ya da fena değil demeye iter. Bu nedir işte, bunu arıyorum.

Sevgi Soysal'ın kendi deneyimlerini yazarak boşalaçağı sandığı için yazmaya başladığı Tante Rosa'nın, anlaşılamamış, genç kızın, kendisini kimsenin anlamadığını, dünyada herşeyin çirkin olduğunu, ne kadar yalnız ve kimsesiz olduğunu anlatan, aman tanrım (anlaşılamamış genç kızın tanrısı) «yaşamın güzelliklerini duyumsayıp», «yalnızca sevsek», «herkes birbirini sevse, anlasa» şeklinde yazarın hezeyanlarından farkı olmak gerekir. Edebiyat eseri yazdığına, sanat yaptığına inanan bir yazarın ne kadar anlaşılamadığını değil, kendini anlatmak, ama mutlak bir yolu bulup kendini anlatmak gibi bir problemi vardır.

Sevgi Soysal'ın bu çok olanaklı, çok güzel malzemeyi bir an önce kafasından boşaltma heyecanı, romanını, saygısız -kendisine, malzemesine, okuyucusuna- bir özensizlik, farkedilir bir acelecilik ve tembellik ile planlayarak, kurarak yazmaya itmiş. Rosa'nın «başından geçenleri», Rosa'da başlayıp kendisinde bittiğini söylediği bir çizginin sorunlarını, acılarını, melankolik bir dilin ağdasiyla sıralayıverip, alegorilerle, simgelerle durumu sadece daha acıklı hale getirip, hesaplaşmanın beklendiği ya da kendisi tarafından istendiği yerde ise, Sevgi Soysal, yalnızca son derece sıradan ama dokunaklı kınayelerle -buna dil demeye dilim varmıyor- şikâyetler ve sayıp dökmeler yığıyor ortaya. Özellikle burada ahnı yapmanın hiç anlamı ve imkân dahilinde olmadığı «Rosa'nın Düşü» adlı bölüm anılmaya değerdir. Bu ve benzeri bölümler yazarın kendisine duyduğu acımanın, kendisine ağlamamın artık sizi de sinirlendirdiği, melankolinin, sitem ve şikâyetin, merhametin sizi de terden ıslattığı bölümler oluyor.

Bir parantezle alegorinin, simgesel anlatım şeklinde de genelleştirerek söyleyebilirim, romanda son derece dikkatli kullanılması gerektiğini düşünüyorum.

düşünüyorum. Bir yöntem olarak. Edebi metni hafifleten, kendi iç işleyişini, metnin realitesini çoğunlukla zedeleyen bir unsur oluyor. Adeta yazarın tekniğindeki bir kusura ve yazarın soyutlama yeteneğindeki bir eksikliğe işaret ediyor. Hiç değilse bende, metnin kendi dinamikleriyle, metnin kendi zamanı ve kendi mekânı içinde (mekânları ve zamanları içinde) yazılaştırılmamış, yazmsallaştırılmamış olan malzemenin simgeler yoluyla metne dahli mümkün kılınmaya çalışılıyor intibamı yaratıyor. Bunun, özellikle roman için konuşuyorum, başarılı bir yöntem olarak kullanılabilemesinin tek yolu metnin realitesini bu alegorinin, simgenin ya da simgelerin üzerine oturtmak, romanı ondan «itbaren» inşa etmek olacağını düşünüyorum. Türkçede nefis bir örneği vardır: Adalet Ağaoğlu'nun Ötmeğe Yatmak. Bence kesinlikle Ötmeğe Yatmak ve Bir Düşün Gecesi'nin sağlamlığına ulaşamamış da olsa yine Ağaoğlu'nun Hayır' bu yöntemi başarıyla kullanması bakımından ve hatta romanın tamamen bir alegoriye oturtuğu düşünülürse hiç yapaylık, yapıştırmalık, ucuzluk taşınması nedeniyle dikkate değerdir.

Bu parantezi kapatırken bir kolaylık olması anlamında -firsattan istifade- Leyla Erbil'e geçmek istiyorum. Erbil'deki alegorik öğelerin de söyledikleri mi kanıtlanırsa başarısız olduğunu belirtmeliyim. Hemen hemen romanın en başarısız bölümleri sözettiğim yöntemin kullanıldığı «güvercinler»dir. Oysa direkt bağlantılandırılan Nuriye Hanım bölümleri tek kelimeyle nefistir. (Bölümlerin adlarını ben koydum.)

Romanda genel olarak Leyla Erbil'in klasik kalıpları zorladığı görülüyor. Ancak Karanlığın Gününde eksen sayılabilecek, -artık neyse bu eksen- hiç değilse romanın sayfa sayısıyla olarak üçte ikisini kaplayan bölüm bir «arkadaş toplantısı» dir ve bu bölümler tamamen klasik anlatım biçimleri ile yazılmış, klasik bir yöntem ve dil kullanılmıştır. Tipler çizilir, bunların geçişleri, bugünleri haklarında bilgiler verilir, birbirleriyle ilişkileri anlatılır, insanların birbirleriyle konuşurlar ve ortamı, eşyayı, zamanı daha iyi tanınamamız sağlanır. Evet gerçekten de tüm eşyayı, ortamı, mekânı oldukça iyi bir biçimde izleyebiliriz. Peki ya insanlar? İnsanlar bir başka deyişle tipler için aynı şeyi söylemek pek mümkün görünmüyor. Silik yüzler, kafamızda netleşmeyen kişilikler, bulanık tahliller, niçin yapıldığı belli olmayan konuşmalar.

Diğer bölümlerde, iç konuşmalarında, Nuriye Hanım parçalarında ve tatlı, seviyesi düşmeyen, kıvrımlı «uçuşlar»da erişilen başarıya yakalanan dile ni-

çin bu «arkadaş toplantısı» bölümlerinde ulaşılamadığını sormadan edemiyorum. Burada pekâlâ Erbil, benim kusur olarak saydıklarımı, kendi amacı olarak düşündüğünü söyleyebilir. Bu bulanıklığı, netleşememişliği, örneğin Fikret ile Faruk arasındaki ayrısızlığı yazmak istemiş olabilir. Ancak burada sorun bu bulanıklığın romanın kendi gerçekliği olup olmamasıdır. Bir başka deyişle, bu bulanıklık romanın kendi gerçekliği içinde son derece net olmak zorundadır. Romanın başarısı buna bağlıdır. Bu bölümde anlatılan, sanıyorum -saymadım- onbeş kadar «aydın» gerçekten de netlikten yoksun, birbirlerine bir yerlerde benzeyen -tüm anlaşamamazlıklarına rağmen- önünde sonunda faaliyetleri, faaliyetinde bulunma tarzları, yaşam biçimleri, algılama ve anlayış mekanizmaları, ait oldukları kültürel mekânlar, aşkları, cinsellikleri, toplumsalıkları biribirlerinden çok da farklı olmayabilirler. Ancak bunun anlatılabilemesi romanın dil ve kurgusunun da bir yanı sıra üstlendiği bir zor noktadır. Romanın kendi gerçekliği içindeki «inandırıcılığı» buna sıkı sıkıya bağlıdır. Bu kesinlikle başarılamamıştır. Ancak bu başarısızlığı tek başına dil ve kurguya bağlamamın yanlış ve eksik olacaktır. Dili ve kurgulaması çok kötü olan Sevgi Soysal'ın aynı başarısızlık noktasında benzer bir kaderi yaşadıklarını, bu noktanın ise kendi kafalarındaki soyutlamadan, olduğu gibi -neredeyse- kâğıda boşaltıkları, kendilerini araya olduğu gibi soktukları için bir düşünme noktası olarak ortaya çıktığını düşünüyorum.

Daha önce de söyledim Karanlığın Gününde gerçekten işlenmiş ve yapılmış tek tip Nuriye Hanım'dır. Kendi gerçekliği ile dipdiri karşımızdadır. Diğer tiplerde ve sözünü ettiğim bölümlerde burada ulaşılan başarıya neden ulaşamamıştır? Tante Rosa'nın çıkış noktası, yazılış amacı olan zihinsel boşalma ya da zihni boşaltma ile başlanabilir. Yer yer «eleştirel gözle bakıldığı» anlatılan uzun politik konuşmalar, «tiradlar», yarıttığı «sokuturulmuşluk» duygusuytu birlikte yazarda bir biçimde birikmiş olan bu malzeme bir an tüketmek arzusuyla açıklanabilir görünür. Tıpkı Sevgi Soysal'ın Tante Rosa'da yaptığı gibi. Ancak yeterli mi? Burada her iki yazarda da müşahade edilebilecek bir durum olduğu ortaya çıkıyor. O da şu:

Leyla Erbil ve Sevgi Soysal dünyayı, hayatı, insanları anlamak, anlatmak ve yorumlamak anlamında araya girdikleri «eklemleriyle, hayatın keskin gerçekliği ve gerçekleri ile, bu tiplerin gerçekleri arasındaki uçurumu karşıtı, bu karşıtığın onlar-

da yarattığı acıyı sergileyebil-
mek amacıyla girişimleri çaba-
larında ne yazık ki başarısız o-
luyorlar. Örneğin Erbil'de Arka-
daş toplantısı —Nuriye Hanım—
Nanekekikçi arasında böyle bir
ilişki gözlenebilir. Tıpkı Soysal'
ın *Tante Rosa*'nın öyküsünden
çıkardıklarını, kendinden çıkar-
diklarıyla birleştirip genel ola-
rak «kadınlar»a taşıdığı pasaj-
lar gibi. Erbil ve Soysal'daki bu
parçalara sözünü ettiğim «ek-
ler» olarak bakıyorum. Burada
tartışılan, savunulanların yan-
lış olduğunu söylemiyorum. Bu-
nu tartışmıyorum. Ama bunun
bize yansımalarının Ahmet Mith-
at Efendinin «roman»larındaki
açıklayıcı, yorumlayıcı «araya
girişleri»ni andırıldığını düşün-
üyorum. Bunlar yazarın artık
kendini tutamadığı bölümler o-
luyor adeta. Neden peki? O kadar
öyle ki, Leyla Erbil'de örneğin,
sanki romanını yazdığı sırada,
o anda, sanki çalışma masası
pencerenin önünde, daktilosu
üzerinde, elleri tuşlarda sokaktan
geçen bir «sıradan vatandaşın»
düşündüğü şeyler, onun ve hayatın
üzerine o anda dökülürmüş izlenimi
veren, olağanüstü sıradan, eski de-
yimle olağanüstü harcalem yor-
umlarını okuyoruz.

İşte tüm bu parçalarda bir
süreci izliyorum. Biriken boşal-
ırken, rahatsız eden tüketme-
ye ve dolayısıyla ona egemen ol-
ma yolu kullanılırken, yani yazılır-
ken, yazarın bilincinin malzemesinin
gerçekliğinin algılanabilmesi,
açıklanabilmesi ve aşılabilmesi
yolunda bir hayli altlarda ve
yavaş kaldığı hatta epey sıradan ve
yavan kaldığını düşünüyorum.

Nuriye Hanım'daki, iç konuş-
malarındaki ve «uçuş» diye adlan-
dırıldığı bölümlerdeki başarı, yazarın
bilincinin malzemesine her anlamda
hakım olabildiği, ondan «üstün»
olduğu, onu kendisine rahatça alabildiği,
yerebileceği yerlerdir.

Karanlığın Günü'ndeki «arkadaş
toplantısı», «*Tante Rosa*'daki
kadın durumuna yönelik genel şam-
il söyleyenler, yarıdan taşıyor,
kullanılan malzemenin, tipin, olayın,
hikâyesinin, konuşmanın kendi gerçek-
liğinden, metnin gerçekliğine ta-
şınmaması nedeniyle sınıyor, metne
oturuyor. O gerçeklikten kurtulmanın
yolu «bir biçimde» yazmakla değil,
bir «biçimde» yazmakla oluyor ancak.
Bu anlamda ve her anlamda yaz-
nın bir hummayla değil, bir biçimle
ve bir biçimde yazılabileceğini
sanıyorum. Metnin kendi gerçekliği
dilin kıvrımları, eğilip bükülüşleri
içinde ne derece gerçek bir yalandır
ya da tersi ne kadar yalan bir gerçektir.
Buna bakıyorum, bunu anıyorum.

Tanpınar'ın söyleyişle «kendi
hayatımız üzerine dönerek öğrendiğimiz
gerçeklerin düzleminden, kesinlikle o
malzemeye

da ha önemlisi o gerçekliğe erişir
olmadan, akıntıya kapılmadan metnin
düzelmesine sızarak, «hayatımızı»,
zaten «roman olan» hayatımızı
edebiyata tahvil etmekle mümkün
oluyor. Pe ki «gerçek hayatımızı»
edebiyatın diline, romanın hayatına
tahvil edebilmenin yolu nedir?

Bu tahvil işlemi anlatılmak
istenenin kâğıt üzerine kelimeler ve
cümleler halinde dökülmesiyle
gerçekleşmiyor. Bu Leyla Erbil'de
olduğu gibi ne kadar özenilmiş,
Sevgi Soysal'da olduğu gibi terbiyeli
bir söyleyişle ne kadar emprovize,
daha kötüsüyle özensiz, saygısız,
çalakalem olursa olsun böyle.
Meselenin titizlik ve işçilik konularını
aşştığını, onu içerdığını ama yetmediğini
başlangıçta söylemişim. İğnç olan nokta
zaten bu. İki farklı yazış terbiyesine
sahip yazar, biri titiz diğeri değil
şeklinde özetlenebilir, aynı noktada
kilitlenip, kilitlen-dikleri noktada
başarısız oluyorlar. Yazdıkları
inandırıcılığını yitiriyor. Bu iki ayrı
teknğin aynı yere çarpmasını nedeni
ne? İşte asıl önemli olan da bu.
Sözünü ettiğim nokta, iki yazarın da
ellerindeki malzemeyi, bir başka
deyişle realiteyi, hatta kendilerinin de
içinde bulunduğu realiteyi soyutlamama-
ları sorunu ve sorusunun takılıp kaldığı
dügümdür.

Soyutlama, tıpkı bir bilim adamının,
bir araştırmacının olduğu gibi, bir
yazarın, bir sanatçının da sorunudur.
Her iki yazarda da yazının başından beri
andığım bölümlerde, parçalarda
başarısızlıklarına neden olan mesele
soyutlama yapma gibi bir büyük sorundur.
Realitenin soyutlama işlemine tabi
tutulmadan bilince alınıp, kâğıda
dökülmesi en güzelinden bir hatıra
defteri ya da içten bir dert dökme
defteri ortaya koyabilir. Kesinlikle
fazlasını değil. Hatta buna belki de
bilince almak yerine, hafızaya almak
dememiz daha doğru olacaktır.

Realitenin soyutlanıp, yeniden,
yeni ve başka bir realite haline
dönüştürülmesi demek ki yazarın
önünde hâlâ bir problem olarak
duruyor. Soyutlanmamış realite yazmayan
insanlar için harika sohbet vasıtaları
olabiliyor. Yazmayanlar, ya da hatıra
defteri tutanlar bu malzemenin,
realiteden, hayatımızdan ve onun
mihnetlerinden «anlatarak» kurtulabiliyorlar.
Yazanlar ise maalesef anlatarak değil
«yazarak» kurtulabilirler. Bu ise
soyutlanan realitenin sistematiğe
dönüştürülerek bilince alınması
demektir. Dil ise ancak bu sistematiğin
bir tezahürü oluyor. Soyutlanıp,
sistematiğe dönüştürülemeden realiteye
ise «dil» bulunmaz mümkün değildir.
Onun için özenli ve titiz olmak ile
çalakalem olmak arasında, sorunu
çözme anlamında hiç bir fark
olmuyor.

Yazmak egemenlik kurmaktır.
Ancak esas olarak kuvveden fiile
çıkarmaktır da denebilir. Şimdilik
görünen tek yol soyutlamadır.
Ancak bunu başarmak hiç de sanıldığı
kadar basit değildir. Soyutlamanın bir
yetenek olup olmadığı ise ayrı bir
tartışmanın konusu.

Yoksa rasgele bir bardaktan
içtiğimiz somut, gerçek, gözle
görülür, dokunulabilir «renksiz ve
kokusuz sıvı»yı kâğıt ü-

zerine geçirirken birimiz «Suda
suretimiz çıkıyor» biçiminde, bir
diğerimiz *Hız* biçiminde nasıl
yazardık?

NOTLAR:

- 1) Erbil, Leyla, *Karanlığın Günü*, Can Yay., İst. 1989, 2. baskı.
- 2) Soysal, Sevgi, *Tante Rosa*, Bilgi Yay., Ankara 1980, 3. basım.
- 3) A.g.e. s. 90 (Adnan Binyazar'ın yazdığı söyleşiden).
- 4) A.g.e., s. 96 (aynı söyleşiden).

YORDAM'IN KAVGASI:

1966 YILI (I)

OSMAN ÇUTSAY

Yordam dergisi ikinci sayısıyla, o ilk sayıdaki havasını yaymış sayılmaktadır. İlk sayıda «eskiden haberdar» bir ekip işbaşı yapmıştı. Şubat 1966 tarihli *Yordam* birinci sayıda, geçmişe atılan bu çengellerin ardından, bu kez, pek «sahih» bir bugün saplantısına tercüman oluyor.

Yine de bir temizleyici de-
ğitim: Sami N. Özerdim'in 1966 yılı *Yordam* pratikindeki konumu
geçicidir ve buna *Yordam* üzerindeki bu çalışmada öyle pek fazla zaman da ayırmamakta yarar vardır. *Yordam*, bir kalkışma ve her kalkışma gibi herüz için başlarında kaybolan noktaların bir kez daha tanımlanmasında ısrar ediyor. Özerdim'in, *Cöntürk*'ün de desteklediğini, beslediğini düşündüğün bir kuşku var: İşe girişilmiştir, o halde ve öncelikle ilk prensiplerin iyi bilinmesi lazım: Nasıl tarama yapılır, nasıl arşiv düzenlenir, vs? Özerdim'in bibliyografya esaslı 1966 yılı pratiği işte hem böyle bir «akademik» gelenek eksikliğini vurgulamak ve hem de bu «boşluğu» doldurmak amacıyla taşıyor. Kuru: Her geleneksel boşluğun doldurulması çabasında olduğu gibi. Yaratıcılıktan uzak. Heyecansız. Bir tür akademik özlüm bu, yer yer özentili tadına da buluyor. Gelenek, boşluğu ile de olsa, kurutur. «Akademik» saflık arayışları ile birlikte düşünüldüğünde «gelenek boşluğunu doldurmak» çabası, o halde üç kez kurutulmuş bir bahçedir. Özerdim, *Cöntürk*'ün de hissedebildiğim desteği ile beraber bir boşlukta, kaçınılmaz sonucu yakalıyor. *Yordam* bir arşiv artık ve Özerdim'in bu arşivde unutulmaya, geçiştirilme-ye mahkûm bir mevkii var. Son hatırlatma: Benzer işlerde de böyledir, bu tür işlerin elbette yapılması gerekir ve ilerleyen (ilerletilmiş) zaman içinde, ne yazık ki, hem yaz, hem de yazıcı, delma ilk unutulmaları, geçiştirilenler olur. Gelenek, kendisine savaş açılmadıkça inatından her durumda alıyor.

Şubat 1966 tarihli *Yordam*, ikinci sayısıyla birlikte güncel

damgasını taşıyor: Cemal Süreya. Güven Turan ve Hüseyin Cöntürk, dar kadronun bu iki ismi, Cemal Süreya şiiri üzerine yazdıkları yazılarda, ki iyi birer analizdir, yenilenen, hareketlenen toplumsal bünyenin içinde yeşermekte olan şiirsel yeniliği de yakalamışlardır. Ger-ten de, 60'lardaki hareketlenmeyi, türkçede yeni koşu parkurlarını hazırlayan bu şairler (Cemal Süreya'dan Turgut Uyar'a, Edip Cansever'den, Ülkü Tamer'e) edebiyatımıza, aslında pek de aşına olmadığı iddialarla girdiler. Güven Turan ve Hüseyin Cöntürk bu yenilikleri, iddiaları, dolayısıyla Cemal Süreya'yı yakalayabilmişlerdir. Cöntürk, Süreya'nın üç dizesinden hareketle çözümleme yaparken, Güven Turan, Süreya'nın kendine özgü şiir dilini, anlatımını, bu anlatımla ortaya çıkan «humor», tensel seviye ve yeni bir duygu evreni-ni baz alıyor.

Turan'ın, Cemal Süreya'da yakaladığı uçlar bugün de geçerlidir: «Tensel seviye» ve «yeni bir duygu evreni» içeren bu şiir ince bir mizaha biraz da kendiliğinden açılacaktır. Zihinsel, işleyişteki dinamizmi ile bunun Cemal Süreya'da bir olağan sonuç olduğunu kabul etmek gerekir. İzlediği dil yatağı şiir ürettirmez tarazı etkiliyor ve bu tarzda zihinsel uçarılık, ikiz kardeşle edebiyatımıza giriyor: Buna Güven Turan «humor» diyor.

Olabilir. Her iki Cemal Süreya şiiri incelemesinden çıkan bir sonuç var: Eski şiiri bilen, onu deforme ederken yeniyi koştan bir «adım» şiiriyle karşı karşıyayız. Deformasyon inadı ile sokağın dili arasında gayet özgün bir zekâ işleyişi okunabiliyor.

Fakat bu o kadar önemli değil. Önemli olan şey şu: Geçmiş ile şimdiki zaman arasında bağ kurmanın tek yaratıcı rasyone-li, geçmişle aşaglamaktır. Tabir ağır görülebilir. Fakat şu da unutulmamalıdır ki, eskinin yetersizliği en ince ayrıntılarına kadar uzanan bir geçmiş zaman «İğisi»nden kalkarak saptanabilir. Bu «İğisi», kesinlikle, «aş-

glama-nın ikiz kardeşidir.

İşte, *Yordam*, Şubat 1966 sayısını Cemal Süreya özel sayısını yapmıştır adeta ve bunu bir ekip müdahalesi olarak okumak lazım. Eski ve modern zamanları bilmeyi, çözümlenmeyi iş ve dert edinmiş bir ekip bu. Aynı sayının son sayfasında yer alan «Dergilerde» bölümü de Rauf Mutluay'la polemige, ayrılmış. Mutluay *Yeni Ufuklar* dergisinin Aralık 1965 tarihli sayısında şunları yazmış: «... (Şiir zaman dışı bir dil kullanmalı; ya- tın edebiyatımızda yüzlerce örneğini gördüğümüz erken ölümlerden kurtulmak için şiirde gündüz denemelerden korkmalı, sakınmalı diyorum.»

İmzasız, ancak Cöntürk'ün kaleme aldığını sandığım yazı bu saptamayı göğüsliyor. Şöyle göğüsliyor: «*Kelimeler eskii- yip değıştiğçe şiir de çoğunlukla değerini yitirir. Ama buna karşın çare şairin 'genel bir dil kullanması, zaman dışı' bir dil kullanması değildir. Seyrek rastlanan durumları bir yana bırakarak, şiirin zamanla değerinin yitmesine karşı çare yoktur. Eski şiirleri bugün okuyor ya da okuyorsak, daha çok, bunları çağları içinde güzel bulduğumuz içindir. Çağları içinde şiirleri değerlendirmek, o çağları tanımakla mümkün olabilir.*»

Aynı polemikten bir alıntı daha: «*Çağının sözcüklerini kullanmayan bir şair ölü doğmaya, bir başka kuşağın bozuntusu olmaya hükümlüdür.*» Söylemek istediğim bazı şeyler var.

Edebiyat, gerçekten de, hat- ta fazlasıyla «yaşadığı zamanlara benzeyen» bir pratiğe işare ediyor. İleri zamanlara kal- mayı garantiye alma çabası da, çağına tanıklık etme çabası ka- dar ciddiyet dışı kabul edilebi- lir. Böyle bir üretime, edebi ü- retime, ne tanıklık ne de ileri zamanlar «kaygısı» gerekçe sa- yılmaldır. Bir sanat pratiği ola- rak, bir üretim olarak edebiyat, yaşanan zamanın ve mekânın dışında bir zaman ve mekân kurma çabasıdır. İleri zaman- lardan bakıldığında, anakronik bir kaderi vardır ve yaşanan za- manların ise inkârıdır. Dolay- sıyla, edebiyat yarına kalmak için (yani) bu duyguların değil, eğer mevcut olana reddi- ye diye algılanırsa, yaratıcı-zen- ginleştirici bir «iş» yapılmış ol- lur. «İş», burada, eleştiridir. A- dı geçen reddiye, başka bir ifa- deyle, kurmaca bir dünyadır ve artık bizatihi realitedir.

Ancak şu «gerekçe» konu- sunda yazarın ısrarlı olması mümkün ve doğaldır. Edebi bir yapının başarısını da bu «duy- gu»ya bağlamak belki idealist bir yaklaşım açısından kabul e- dilebilir, ancak maddeci bir çözümlenme-irdeleme tarzı içinde sayılamaz. Gerekçe, yine de ve mutlaka aranacaksa, kuşkusuz bir arama serbestisine sahibiz, ne geleceğe kalmakta, ne de «ça- ğına tanıklıkta» aranmalıdır.

Yaşadığını, elindeki (çevresin- deki) malzemeyi deforme etmek konusunda ne kadar inatçıysa bir «sanatçı», meselâ bir şair, o kadar zenginleştirici sonuçlar a- labilir demektir ve buradan iki pek açık sonuç çıkarabilirim: *Birincisi*, edebiyat, yapıcısını ge- leceğe bırakmak konusunda hiç de uygun bir alan sayılmamalıdır. «Gelecek» için edebiyat yap-ılmaz, istense de olmaz. *İkincisi*, yaşadığına (çağna diyenler de var) tanıklık etmek için de mesela şiir yazılmaz. (Yazarının kişisel duygularını pek de «faz- la» önemsemiyorum).

Yaşanan zaman bütün ku- rumları ve tabii sözcük dağar- cığı ile yapılan işi, mesela şiiri damgalar. Yaşadığı zamandan aldıklarını kullanarak, edebiyat-çı, aslında ve bir bakıma yaşa- dığı zamana ihanet eder. Kimin için ve kimin lehinedir bu ih- net? Kuşkusuz yine yaşanan za- manın...

Bu ihanetin gücü ile edebi ürünün başarısı, zenginleştirici- liği, aynı şeydir.

Yordam, bir imzasız yazı- la, bugünlere dek kalabilen bu saptamaya dikkat çekiyor: Ede- biyat hiç de öyle «kahramanca» bir şey değildir. İlgilenildiğin- de, ilgisini «sıradışı» kılabilir. Belki. Zenginleştirir. Belki. Ama işlerin «en büyüğü» değildir. Toplumsal hayat ve toplumsal mücadelede «işlerin en büyüğü» olur mu? Aslında olmaz, ama şu da var: En önemli işi yap- tığını düşünmese, bir şair neden neden şiir yazsın. Bu açıdan pek sakıncalı olduğunu söyleyemem.

Toparlayabilirim: Stendhal, 1831'de *Le Rouge et le Noir* yayımlanıp da hiç ilgi çekmediği zamanlarda eserlerini piyango biletime benzetip, «bugün çıkar- mış olduğum eserler, ancak 1900 yılında yeniden basılacaktır» demiştir. Olabilir. Ama bu söz- ler edebiyatçı için olmazsa ol- maz güzel bir inat ifadesi olma- nın dışında pek fazla bir ehem- miyet taşımıyor. Her edebi ürün, özellikle de şiir, doğduğu zamanlardaki değerini ileri za- manlarda mutlaka yitiren bir şeydir. İleri zamanların yeni so- rularını eşliğinde geçmişin edebi ürünleri belki «yeniden okunabi- lir.» Eğer ürünler yenilenebilen bir bünyeye sahipse zenginleştir- rici bir süreç ortaya çıkabilir. İşte Cemal Süreya'ya ayrılan neredeyse bütün bir ikinci sayı, böyle bir anımla da beslenmiş- tir.

Yordam, üçüncü sayısıyla (Mart 1966) tekrar divan edebi- yatından bir örnekle, Nef'i'den bir gazeldi bu, geçmiş denilen o sükuntya geri dönmüştü. Ekip, insanları ve kavrayışları ile gö- rüş başındadır. Aynı sayıda «ar- kaik» sözcüğüne sayfa ayrılmış- tir.

«Önce Öğrenci —Okuyucu— başlıklı imzasız yazıda (Cöntürk'ün kaleminden çıktığı anlaşılıyor) oldukça önemli bir cümle var: «*Yordam, her hazırladığı sayıyla bir şeyler öğren-*

mehtedir.» Bunu «yapmak, öğ- renmektri» diye formüle etmek pek kolay ve doğru. Yapmadan öğrenilmiyor. Yani realitenin bilgisi ile realiteye müdahale a- rasında birincinin lehine bir za- man mesafesi bulunmuyor. Bil- ginin üretilmesi ve doğrulanma- sı için önce ise girişmek gere- kiyor. Fakat bunları söylemek pek önemli değil. Önemli olan müdahalede sürekliliği hep sı- cak tutmaktır. Kesinti, bilginin kesintisi sayılmaldır. Müdahale- nin kesintisi.

Bugün «edebiyat dergiciliği- miz ölüyor mu?» diye çığlıklar atanların hepsi birer ceset ol- manın huzurunu yaşıyor ve ü- retiyorlar. Yazı ve dergi ise en önemli bir sığınak oluyor yıkı- lan, çürüyen, kokuşan edebiyat-ımızda.

Sözünü ettiğim yazıda bu- güne de rahatça uzanabilecek geçerlilikte bazı değerlendirmeler var: «*Bizde alışılmış gibidir. Bir dergi çıkartılırken ya da yayımı sürdürülürken en önde dü- şünülen şey paradır, gerekli pa- rarını sağlanmasıdır. Yazı da düşünülür: Şundan bundan ya- zı olarak, şunlar da bize yaza- çağına göre istemeden de yazı- lar geleceğine göre dergiyi dol- durabileceği diye düşünülür.*»

Eylül'den sonraki hangi der- gi bu gerici gübrenin beslediği geleniğin dışına çıktı? Hangisi? *Yazko Edebiyat* mı, *Gösteri* mi, *Sanat Olayı* mı, *Adam Sanat* mı, yoksa *Yarın* mı? *Yarın* ile Göste- ri arasında ne fark vardı? Ne kaldı? Bunların hepsi birer de- mokrat cehaletiydi, öyledir.

Böyledir. Bir sermaye tepki- sidir. Geçmişten bugüne. Sermaye, bugün adına nedense «hol- ding sanatı» da denebilecek bir pratiğin «sahibidir» ve bakın iş- te geçmişimizden (gelenekten) böyle güç alıyor. Aynı yazıdan: «*Okuyucunun bu kadar aşığı- laştırıldığı bir başka dönem var mıdır edebiyatımızda, bilmiyo-ruz.*» Son iki on yılda oldu.

Burada, 1966 Mart'ında ye- ni bir okur aranmaktadır. Dü- zeltilebilir: Yeni bir okur yaratılmak istenmektedir. Bunu ola- ğan karşılamak lazım. Böyle bir ekibin, müdahalenin zaten ama- cıdır. Değiştirilmiş, değiştirilen bir okur, kendisini değiştirenle- ri de değiştirecektir ve etkile- şimde bir tarafa öncelik tanı- nmasa iyi olur. Ancak tabii ki bu, bir yatırımdır.

Yatırım nereye yapılacak- tır? Nereye yapılmalıdır? *Yor- dam*, «öğrenciye» diyordu: «*A- ma bir kurtuluş yolu da yok değildir: İyi bir öğrenci' olma- ya karar verirse, bir gün gö- rürüz ki, hepimiz de 'iyi bir öğ- retmen' olmuştuzdur.*»

Öğrenmek öğretmektir işte ve tersi: Öğretmek öğrenmek- tir.

Aynı sayıda Hüseyin Cön- türk'ün yazısı: «*Yazara Bağlan- mak, Düşünceye Bağlanmak.*» Maddeci tavrın bu kadar açık

ve yaratıcı ürünlerine her za- man ve pek kolay rastlanmıyor: «*Özet şu: Özdeyişlerden, özlü sözlerden kaçınmak, bu türlü sözler kullanılacaksa onları se- çik ve belirli (specific) yerler- den öte kullanmamak, eleştirel anlayışımızı sağlam temellere oturtmak için şarttır.*» Başka ba- zı noktalar da var. Bunlardan biri, yetiştirilmek istenen okur (yazar) tipinin seçiletilmesidir. Mistifize edilmiş bir bağlan- maya karşı çıkarken burada, *Yordam*'da, 60'lara egemen olma çabası içindeki bir başka geliş- me tepki gösterilmektedir. Ya- vaş yavaş, ama artık iyice sah- neye çıkmış o genç solcu-edebi- yatçı tipolojisinin neden olduğu bir huzursuzluktan söz etmemiz mümkündür. Son iki onyınlın o çok tekrar ettığımız çürüyen edebiyat ortamının havası bu. Gerçi evet, yaratıcılık kapısın- dan girmek için taklit denilen eşikten de geçmek gerek, ama bu, eninde sonunda bir eşiktir ve ölçüler zorlandığında tuhaf sonuçlar da doğurur. İşte bugün yeniden baktığımızda, bu güzel yazının adresinin aslında solda arandığını görüyor, buna rağ- men bu erken maddeci tepkiyi büyük ölçüde sağlıklı buluyo- rum: Maddeci bir titizliğe yakış- turabiliyorum; böyle okuyorum.

Yordam, üçüncü sayısında hâlâ o dar kümeyle birliktedir, bir genişleme görülüyor. A- ker'in şiirleri, tiz denemeler aşında ve Güven Turan'ın pek başarılı sayılmayacak öyküsü (şiiri?) birincil ürün olarak yer alıyor dergide. «*Şairler Sözlü- ğü* ile Cöntürk «temizliğe» de- vam ediyor.

Nisan sayısı, dördüncü sayı- dır ve *Yordam*, *Devrim* 60'tan itibaren oluşturulan o çekirdek başlangıç sonrasındaki ilk dışar- dan katkıya bu sayıda yer ve- riyor. Başyaza, imzasız ve Cön- türk çizgileriyle tanıdık bir çer- çeveyi öne çıkarıyor: «*Var ol- ma çabamız.*» Önemli bir sapta- mayla: «*Edebiyatımız bize yeni bir dönemin eşigindeymiş gibi görünüyor.*» Böyle bir tespit yap- mak bile bir hareket getirmek- tir. Bir hareket çağrısı, evet: «*Buna koşut (paralel) olarak, şair nedir, ne yapar, eleştirme- ci ne yapar, ne yapmalıdır, e- debiyat tarihçisi kimdir, edebi- yatçı mıdır, tarihçi midir, gibi soruların cevaplarının yeniden verileceği ve eşhisinden değişik olarak verileceği bir dönemin başındayız.*»

Geçmişe aramızdaki fark nedir? Sorulmuş sorulara veri- lep cevaplarda mı aranmalıdır bu fark? Bir fark olmalı mıdır, nasıl bir fark olmalıdır ya da? Tabii bunu bütün hiszipler ka- bul eder, bir «farklılık» gerekti- ğini yani. Peki biz nasıl bir hi- zibiz o zaman? Nasıl bir «tar- fız»?

Eğer *Yordam*'daki bu soru- ları aradan neredeyse çeyrek as- ra yakın bir zaman geçtikten sonra tekrarlayacaksa, yenili-

ğimiz nerede kalacak? Şairi (veya şiiri) tanımlamak bugün artık gerekli midir? Kimdir edebiyatçı? Nedir edebiyat? Bu sorulara verdiğimiz cevaplarda mı arayacağız farkımızı? O mu sağlayacaktır yeni olmamızı? Yoksa başka birşey mi var?

Baska meseleler var.

Devrimin 60 ve Yordam'dan çeyrek asır sonra artık biz, bu soruları tekrarlayıp, cevaplarımızdaki farklılık arayışlarından da -yeni-ye çıkan yolu kuramayız. Yukarıdaki soruların eskidiğini ve yeniliğin, yeni sorulardan hareketle yakalanabileceğini söylemek de artık pek birşey ifade etmiyor. Daha cüretli adımlara hazırlanmalıdır.

Şiir, hikâye, roman vs. nedir, sorularına cevap vermek neden bu kadar zor? Tanım verilmemesi güçlüğünü nereden kaynaklanıyor? Şiir yüzyıllardır yazılıyor mu gerçekten? Burjuvazi ile yaşatıldığı konusunda hemfikir olduğumuz romanın, neden -sahih bir model-yardımla belirgin bir tanımlanabiliyor? Nedir mesela hikâye ile roman arasındaki fark? Bir fark var mı şiir ile hikâye arasında?

Şiirin, hikâyenin, romanın ve diğer edebi pratiklerin tümünde biriken tarih (pratiğin irdelenip çözümlenmesi gereken tarihsel) ne kadar önemlidir? Şiir, hikâye, roman ve daha başka türleri tanımlasak, yeniden tanımlasak neyi kazanmış oluruz? Genç kuşak -şairlerimiz- yeni şiirler mi yazmaya başlarlar? -Yeni roman- lar yazabilecek bir kuşak mı yaratmış oluruz?

Şiire ihtiyacımız var mı? Nasıl bir şiire ihtiyacımız var? Şiir, roman, deneme ya da başka edebi türler de eklenebilir, yeni bir hayata yürüyen insanlara, sosyalistlere ne kadar gereklidir? Bize -kalan- bu pratiklere mahkûm muyuz? Bunlar fazlasıyla provokatif sorulardır, ancak yeni sorular sormak ve bunlara cevap aramak istiyorsak elimizdekileri de tehlikeye atmamız lazım. Bağlantı kurabileceğimiz bir yer var.

Yordam'ın dördüncü sayısındaki başyazıdan: -Bizim de sorularımız var, bunların cevaplarını dünün; ürünlerinde aramaya kalkmayalım, kendimiz bulmaya çalışalım. (...) Her yeni kuşak yeniden başlıyordur. Her yeni kuşak, hatta her yeni kişi dünün yapıtlarını kendince yeniden yazıyor gibidir, onları yorumlarken, onlardaki yapıyı, 'dersi' kavramaya çalışırken.-

Edebiyat Dostları, Yordam'dan sınırdığından çok daha farklı bir yerdedir. Sorularımız nedeniyele...

Dördüncü sayıda Haluk Aker'in -Bakı'nın Gazelini Okurken- başlıklı metin incelemesi, geçmişle şimdi arasında kurulmuş bir ilişkiye somut bir örnektir. Öne çıkarmak durumunda

da kaldığımız bir yer var: -Divan Şiiri insanı; eide tutan kolaylıkların şüirdir de. (...) Bu kolaylıkların şiir için, yanında da, karşısında da sözü edilebilir. Yanında olarak, insanda ezbere girmesi açısından yaşayan, günlük kafa düzenimizde yer etmesi bakımından yaşamamıza katılmış olması söylenebilir. Karşısında olarak da kolaylığın şiiri örttüğü, araştırmayı, böylelikle de anlam zenginliklerine, yorma harşı kişiyi şü tuttuğu, kendi biçimi içindeki biçim değişikliklerinin ayırıcılığına varmamızı da önlediği, alışkanlıkların bizi kalıplaştırabileceği öne sürülebilir.-

-Divan Şiiri- sözcüklerinin üstünü çizim ve onun yerine son iki onyılın -solcu- şiirini koyun: Tümüyle ve daha kuvvetli olarak doğrudur. Benim eklemem istediğim şey yalnızca şu: Son iki onyıl ve toplumsal mücadelede de damgasını vuran şiirin, bu mücadeleyle verdikleriyle aldıkları arasında ikincisi lehine bir eşitsizlik var. Bunu öne çıkarmaktan çekinmemek gerekiyor.

Yordam, arkasında, hemen -sirtında- ençok Ataç'a yer ayırdı. Yordam'ın geleneğe bakışında, geçmişteki boşluklar nedeniyle pek bir -kompleksi- olduğu söylenemez. Rahatça yok sayabileceğini de ifade etti: -Dünden günümüze gelen eleştirel yapıtlara, düşüncelere gelince, bunları hiç yok saymaktakı büyük sakınca yoktur. Onlara yararlıdır denemez şüphesiz, ama bilmiyorsa onları, hiç üzülmeyelim, hele aşağılık duygusuna kapılmayalım. Dün bilinen seveler dünkü insana yaklaşıyor du.- Dördüncü sayıda bu saptama var.

Peki Ataç? -Ataç: Önemi büyük bir adam.- Artık beşinci sayıda. Ataç'ı ayrılan sayıda: -Eleştirme türü için ise, Ataç'ı bir başlangıç diye almak, ondan çıkış yapmak, biraz yol aldıktan sonra (gerekli buluyorsak) daha öncekilere ya da çağdaşlarına eğilmek: Budur bizim önerimiz.- Aynı sayıda, Cöntürk'ün -Ataç'taki Çelişmelerin Kök Örgüsü- başlıklı yazısında: -Ham kaynak olarak onun enikonu bir tükenmezliği vardır.- Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk'ün birlikte hazırladıkları (Sami N. Özerdim'in bence ihmal edilebilir katkısı da eklenebilir). Bu Ataç'a ayrılmış özel sayıda Cöntürk'ün Ataç ve edebiyatımızla ilgili radikal önermeleri var. Bu vesileyle söylemek istediğim bazı şeyler var.

Şunlar: Ataç, cumhuriyet döneminin gözardı edilemez bir müdahalesidir. Etkisi büyüktür, bu gayet açık. Fakat bu kadar ile yetinirsek -sonrası- kahtır. Sonrası var: Ataç ile bugünlerde (kesinlikle geçmiş iki onyıl da değil) oluşumlarını okuyabildiğimiz marksist eleştirmen (daha da geniş olabilir yazarları) kuşağı arasında ilk baş-

ta göze çarpmayan bir köprü var. Ataç'ın da, oluşumları -tefrik edilebilir- bir cesamet kazanmaya başlayan yazarların da esas özellikleri yaratıcılıklarıdır. Heyecan veriyorlar. Aradaki köprü, bilhassa Yordam pratiğinin beslediği Hüseyin Cöntürk'tür.

Ataç'lı Yordam, Mayıs 1966 sayısı, eğer bugün hâlâ önemli koruyabiliyorsa bunun sorumluluğu ne Bezirci'de, ne de Özerdim'dedir. İmzasız fakat Cöntürk'ün üslubuyla yazılmış yazıda -Ataç'tan öğrenmekten çok Ataç'ı öğrenmeye çalışmalıyız.- deniyor. Bu, bir adamı değil, bir -adımı-, bir dönemi, hatta siyasallaşmış bir tarihi öğ-

renmeye çalışmak anlamına da gelmeyecek midir?

Böyle bir sayı düzenlemenin başka ne anlamı olabilir?

Yordam, Haziran 1966'daki altıncı sayısında, henüz çok genç iki adamın, Güven Turan ve yeni katılan Gürsen Topsis'in -öykü- sorunu çerçevesinde yazdıkları ile ortaya çıkmıştı. Haluk Aker, Onat Kutlar'ın çok güzel bir hikâyesi üzerine çözümleme yapmış, Turan da -öykünün kuralsızlığı- ile görünmüştü.

Doğrudur: Bu kabul edilmelidir, öykü (veya diğer edebi pratikler) bir -kuralsızlık eğilimiyle- aydınlanabiliyor ancak.

ENİS AKIN'IN ŞİİRİNDE

DEVRİMCİ BİÇİMİN KIRILGAN UÇLARI

KEMAL DURMAZ

Enis Akin'ın, dergide yayımlanan şiirlerini kastederek, -Bu, derginin bulmaca köşesi gibi, diye bize -takılıyordu- bir keresinde genç bir sosyalist arkadaş, Vurgusu, şiirlerin -anlaşmazlığına ve iticiliğine idi tabii. Bu söz, bir -espri- olarak birkaç gün ortalıkta dolaştı, sonra, bir söz olarak unutuldu belki, ama basit bir formülasyon olarak belli bir paradigmanın, belli bir kavrayış tarzının ne ilk kez ifade edilmesiydi bu, ne de burada söylemeyi deneyeceğim birkaç satır lâtın bu genç arkadaş değişile, bir sosyalist politikacı tipolojisini dönüşüne uğratıp, bu paradigmanın sona erdirilmesini sağlayacağı yolunda bir beklenti, bir proje sözünüştür. -Bizim- sosyalist insanlarımızdan birisiydi bunu söyleyen. Sosyalist Türkiyemizin idari kadrolarında yer alması beklenilebilecek olan insanlarımızın bir tipiydi idi. Problem, gayet anlaşılabilir bir olguya işaret ediyordu üstelik: Enis Akin'ın şiirini kendi bildiği -dil-e tercüme edememişti.

İçinde bulunduğumuz yılın başlarında Edebiyat Dostları Kitapları arasında yayımlanan *Hiç Ama Birini* adını verdiği kitabıyla Enis Akin, tartışmasız bir şekilde rahatsızlık verici bir unsur olarak giriverdi hayatımıza. Şu olgu çok açık bir şekilde dergiyi izleyenlerin malûmu olmalıdır: Enis Akin, sonradan kitabında da aldığı ve *Edebiyat Dostları*nda yayımladığı şiirleriyle dergide şiir yayımlayan şairlerin hiç birisinin gidemediği -kimbilir, belki de gitmeyi seçmediği- bir aşırı uç noktaya gitmiştir. Şiirinin bütün hücrüğüyle, bütün zaafıyla, yok-sunluklarıyla yapmıştır bunu ve -uç-a- varmasıyla bu yoksunluk ve zaafının bir zenginleşmeye dönüşmesine yol açabilmiştir.

Bu, neyin, nasıl bir şeyin ucadur? Ve neden bir aşırılıktır? Böyle olsa bile, bunun nasıl bir önemi vardır, anlamı nedir? Bu aşırılığın problemleri ve zaaf- ları nelerdir ve nasıl olup da bir zenginleşmeyle sonuçlanabilmektedir? Böyle bir aşırılık kim, neden rahatsız etmektedir? Bunların tarif edilmesi gerekmektedir ve soruları sıralayarak doğru soruyu araştırmaktayım. Bunu yapabilmek için burada Akin'ın şiirini hiç deşile semantik açıdan -fejsir etmeye- kalkışmak gibi bir niyetimin hiç olmadığını hemen belirtmem gerekiyor. Sanatı tefsir etmeye çalışmanın bütününü spekülatif, tüketici, daha da, ötesi bir sömürü çabası olduğuna düşünüyorum ve asıl sanat eserine kur-gunun ve spekülatif -açıklamanın- sızamadığı bir müstakem mevkii olarak bakıyorum. Birbirinin benzeri ya da türevi olan sorular uzayıp gidiyor. Sonunda, bir sanat eserine çörmem gereken ve cevaplandırıldığı ölçüde bütün öteki soruların da cevaplarının bulunabileceği bir soru buluyorum kendime: Nasıl bir aşırılık?

Aklımı yürütmeye bu soruyla başlamam gerekiyor.

Mısralardan oluşan bir şiir değil Enis Akin'ın şiiri. Tek başına alıp, -ne kadar güzel bir mısra,- diyebileceğimiz, daha da ötesi sadece bir -mısra- olarak bile alabileceğimiz tek tük bir-iki yer, klasik anlamda bir mısra -kendini görece bağımsızlığı içinde bir -anlamı- ve -güzel-liği- olan bir mısra- olmaktan çok, bir vücudun ilk göze çarpan küçük ayrıntıları gibi duruyor. Bunları kaptıran çıkarıp ayrı bir yere yazdığımızda, bu ayrıntıların nasıl bir vücuda ait olduğu konusunda en ufak bir fikirleri sürmenize imkânsız hale geliyor. Enis Akin'ın hiçbir

misrası tek başına, bize şiirinin bütününe ilişkin hiçbir fikir vermiyor. Bu, Türk şiiri geleneği içinde çok az, o da ancak keskin devrimci virajlarda yakalayabildiğimiz bir olgu. Sözkonusu keskin virajı, ancak böyle bir «yakalanmazlık» olgusuyla bir tarihsellik içinde zenginleştirilebilenler alabildi her zaman ve bunun, bu kez de böyle olacağından hiç kuşku duymuyorum.

Girişi ve çıkışı tespit edilmiş, dikkat çekilmiş bir «yer» olarak düşünülmelidir bu kitap.

Belki giriş ve çıkış kapıları olan bir oda ya da bir trende bir ucundan girip öteki ucundan çıktığımız bir vagon gibi... Enis Akin bu şiirin, bu biçimin kapısını açıyor, girip yürüyor ve kapıyı kapatıyor. İki kapısı olan bu dünyanın, bu «kapalı» dünyanın «iç»inden başka bir şey olmayan «dış»lar, yani «şekiller» olarak da bakmalıyız bu şiire. Bu metni bir şiir olarak kavrayabilmek için kitabın giriş kısmından girip, boydan boya geçip, ayrıntılara bir «iç-in ay-

rıntıları olarak bakarak, böyle anlayarak geçip, çıkıp gitmek gerekiyor. Metni büyük pörçük okumak ve hissetmek, kavramak mümkün değil. Yine alışılmış bir şekilde söylemek gerekirse, kitap çeşitli şiirlerin toplamından değil, tam da, bir şiir kitabının gerçekten olması gerektiği gibi, adeta tek bir şiirden, çünkü tek bir «iç-ten» oluşuyor.

Burası neresidir? Nasıl bir «iç-tir»?

Sanat üretiminin tarihinde bugüne kadar temelde başlıca iki «yöntem-in» (burada «yöntem» kavramını ödünç olarak kullanmama izin verilirse) bulunduğu söylenmelidir. İlki, kısaca, gerçek yaşamdaki somutun deforme edilmesiyle, «yansıtılmasıyla», taklit edilmesiyle, vs. ortaya çıktığı iddia edilen, bir realitenin şu ya da bu şekildeki bir «yorum görüntüsü», yorumlanış reel yaşam olarak «sanat-tır». Bu anlayış dili, tabii özellikle de sanatsal dili devrime uğratılması gereken bir realite olarak görmekten çok, bir realitenin aktarılmasının bir aracı olarak yorumlar. Böyle olduğu için de, sanatın tek ve biricik objesi olan dili, tarihsel toplumsal realiteyi devrime uğratıp değiştiren sürece müdahale etmekte, bu sürece katkıda bulunmakta kullanmayı asla başaramaz. Bir analogi kurmaya çalışırsak bu, sanatta, dünyayı yorumlamaya çalışmaktır sadece, onu değiştirmeye çalışmak değil. En devrimci durumları anlatıyor olsa bile, sadece dili, yani şekli devrimciyleştiremediği için, uzun vadedeki sonuçlar açısından hiçbir devrimci etkisi olamaz.

Öteki yol ise, ilkinden söz ederken vurguladığım gibi, gerçek yaşamın somut hammadde-sinin ve araç gerecinin, gündelik dilin çeşitli pratikleri içinde, politik dilde, ekonomi dilinde, argo dilinde, gemicilik dilinde, vs. birebir ifadeleri olan bir dile, yeni ve başka bir form, yeni ve başka bir realite kurmak için müdahale etmek.

Enis Akin'in kapısını açıp girdiği ve geçip gittiği yer, işte bu ikincinin yeridir. Böyle bir tavır ve böyle bir devrimci kalkışmanın yetkinliği, inceliği ve inandırıcılığı, geniş kapasiteli bir tarih ve politika bilincini, felsefe, sosyoloji, vs. bilgisini gerektirmez, tabii. Bir seçiş durumudur bu ve hangi dile kuşatılırsa, onu devrime uğratmakla sınırlıdır. Daraldığı ölçüde bu sınırlılığın ürettiği şiddetler yer yer kırıcı ve kırılğan uçlar vermesi de kaçınılmazdır. Ancak bu kırılğanlıklar kesinlikle şiirin dışına da düşmez, aksine, böyle bir şiir ancak bunlarla varolabilir. Çünkü, evet, bu uçlar kırılğandır, yani sanatsal bir şekil olarak yer yer sağlam ve dirençli değildirler, ancak son derece keskin ve sivridirler. Kırık edilmeye kalkışıldığında bun-

ların kırılğanlıkları ortaya konabilir, ancak bu noktada önemli olan, bu uçların kırılğan olup olmaması değil, bu uçların «verilmiş» olmasıdır. «Uç»ların önemini birinci derecede karakterize eden olgu, onların kırılğan olmaları değil, sivri ve keskin olmaları, bir boşluğu şu ya da bu ve artık geri dönülmez bir şekilde doldurmalarıdır.

Dilin bu «kıvılcıkları», bu sivri, sinir uçları bol miktarda mevcuttur Akin'in şiirinde. Ancak ikinci kez aynı sinirin ucunu kurmaya kalkıştığında kendini «ezberden» tekrar etme, hatta bunun bile çok gerilerinde kalma ihtimali büyüyor. Dilin öylesine uçları ki bunlar, daha fazla yürütmenin ya da belli bir mekanizma içinde daha fazla sivriltmenin, birden fazla tekrar etmenin fiziksel olarak imkânsız olduğu görülüyor. İşte özellikle bunu denediği yerlerde Enis Akin'in şiirinin uçları kırılğanlaşıyor. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, adeta yakalayıp işlettiği bir tür «devrim mekânizması-nı», bir tür teknolojiyi birden fazla yerde kullanması, «kırılğan» uçlar üretmesine yol açıyor; tabii, aynı teknoloji kullanılmış olduğu için bunlar yine de aynı keskin ve sivri uç olma özelliğini taşıyorlar.

Yer yer şiirin kendi realitesini, kendi formunu da tehdit eden boyutlara varan zorlamalar sıradan şiir okuyucusunu elbette itecekler. Şiirin bu içki noktaları artık, neredeyse devrimci bir dil bile değil, bir devrimcinin gündelik sirtüşmelerinin, gündelik sınırlılıklarının «yeni-den» düzenlendiği bir yer olarak kendisini göstermekte. Bu noktalar, bir yandan, bir «yürüyen bant» teknolojisine üretilmiş oldukları izlenimini veren çeşitli uçların kırılğan özelliğiyle, bir yandan da gündelik hayatın realitesinin bir «yeni-den» düzenlemeyle de olsa, dış realitenin yorumlanması olarak bir sanat üretim tarzına yaklaşılmış. Enis Akin'in şiirinin oldukça yayımlayan yerleri olarak tezahür etmektedir.

İnsanın hayatına, bütün aldırılmazlığı ve küstahlığıyla kenar mahallelerden kalkıp gelen ve şehrin içine dalıveren bir çingenenin rahatsız ediciliğiyle giriyor. Bir yandan yabancı, ürkek ve rahatsız, öte yandan bir itiraz, bir tepki, rahatsızlık verici bir unsur olarak... Tıpkı bir çingene gibi hareket etmenin, göstermenin, giderek neredeyse bir tür tiyatroyun şiiri. Hareketle «söylenmesi» gereken bir şiir... Adeta «ser-serice» bir şiddet tutkunluğuyla kendisini yakmaya kadar varabilen, kendisini kendi yerinden iten, hiçbir yerleşik lige tahammül edemeyen, «çarpıp» kaybolan bir şiir Akin'in şiiri. Hayatımızın gerçekliğine dair hiçbir şeyi bünyesine kabul etmeyen, belki ancak bir geçiş izni veren, gergin, tedirgin ve kâhhanî bir ülke Akin'in şiiri.

Geçmişe Bir Değünme:

1951'in İKİ CEPHESİ

Geçtiğimiz sayıda, örgütlü, hesaplı bir karşı-devrimci faaliyet «yer-i» olarak Gösteri dergisinin 80'li yıllardaki marifetlerine kısaca değinirken, «tarafsızlık» ya da «de-zangajman» giysisinin aslında faşizan bir tezi gizlemeye çalıştığını anlatmayı denemiştik. Bu arada elimize geçen bir başka benzer örneği aktarmanın, eleştiriyi biraz daha canlı kılacağına düşünüyorum. Bu nedenle, bundan yaklaşık kırk yıl önce yaşamış olan bu sarsıcı tecrübeyi anlamadan geçmek istemiyorum.

Kaynak adlı aylık şiir dergisi 1951 yılının Mart ayında yayınlanan 39. sayısını «Kore Özel Sayısı» olarak düzenliyor. Hayır, «Kore olayını» protesto etmek üzere değil. Tam aksine, dergi sayfalarının yarısından çoğu Kore'de, «hürriyet uğrunda savaşıp şehit düşen kahraman ve aziz mehmetçiklerimize düzülen ve kızıl haydutları aşağılayan» şiirler, destan parçaları ve yazılarla dolu. Bakın, bu şiir ve destanları yazarlardan birkaçının adı: Avni Dökmeçi (bugün edebiyatta ölü), Muzaffer Uyguner (bugün «solcu» bir dergide, Varlık'ta gözüküyor, aradabilir, rant yiyor), Adnan Yücebaş (?), M. Sunullah Arısoy, vs., vs. Sunullah Arısoy'un burada bir parçası yayımlanan «Muhteşem Kavga» adlı şiirinin alndığı Muhteşem Kavga (Kore - Türk Destanı) adlı kitabının çıktığını bildiren ilan da aynı derginin en arka sayfasında yer alıyor. Bu şiir, «kahraman Türk askerinin kızıl eşkiyalara karşı nasıl muhteşem bir kavga» verdiğini anlatıyor bize...

Bu insanlar, tavırlarını oldukça net bir şekilde ortaya koyduklarından, bize burada bu konuda tartışacak pek bir şey bırakmamış oluyorlar. Fakat asıl önemlisi ve çarpıcı olanı, meselenin bizi ilgilendiren tarafı, böyle bir «özel» sayıyı yazı ve şiirleriyle «zenginleştirilen» —ve kesinlikle eminim, bunu, «Kore» konusuna değinmiyor olmaları kaynaklanan bir tarafsızlık rasyoneli arkasına gizlenerek yapan öteki insanların davranışları. Bakın bu «tarafsız» sanatçıları kimler: Füzûzan Hüseyin Tökin, Ceyhan Atuf Kansu, Mehmed Kemal, Attıla İlhan, Turgut Uyar, M. Sabri Altınel, vs.

Körleşmenin, aldırılmazlığın inanılmaz boyutları... Çünkü, daha bitmedi, aynı sıralarda başka bir cephede olanlar da şunlar: 1951 yılı başında, Türkiye'nin Kore'ye asker göndermesini protesto eden bir özel sayı hazırladığı için Barışseverler Derneği'nin yayımladığı Barış Dergisi'nin yayını durduruluyor, dernek kapatılıyor ve derneğin yöneticilerinden Nevzat Özmeriç, Adnan Cemgil, Naci Ormanlar, Behice Boran gözaltına alınıyorlar. Bu olayı protesto eden bildiriye kaleme aldıkları için Nihat Sarın ve Rafat Pehlivan üç yıla mahkûm oluyorlar. Yine 1951'in Şubat ayında, Yüksek Tahsil Gençlik Derneği'nin önde gelen sekiz üyesi, Zekâî Karakaş, Vecdî Özgüner, Enver Aytekin, Nuran Bozer (Akşit), Şehnaz Akıncı, Gönül Başaran, Veysel Akkas, Cenap Karakaya, «Nazım Hikmet'e Hürriyet» kampanyasına katıldıkları gerekçesiyle tutuklanıyorlar ve altı ay süreyle tutuklu kalıyorlar. 1951 Mart'ında, belki de çok kısa bir süre sonra başlayacak olan geniş çaplı TKP tutuklamalarının bir belirtisi olarak Şevki Akşit ve Arif Damar, Sansaryan Han'a çekiliyorlar.

1951 yılının ilk aylarında Türkiye'li entellektüellerin iki cephesindeki genel görüntü işte bu.

K. D.

«Başka» bir realite. Şairini bile bünyesinde tutmayan aykırı bir poetik gerçeklik. Bir kenar mahallelinin bütün az gelişmişliğiyle, çocuksuluğuyla ve hurcunluğuyla...

İnsana yer yer, dilin devrimleştirilmesi uğruna hazırlanan bir bombanın elinde patladığı duygusunu, bu denli bir şiddeti yaşatabilen bir şiir, ancak daha öte bir «şiddetlilik» bilinci içinden kavranabilir. Evet, pek çokları için okunabilen bir şiir değil bu. Okuyana «bozan» ve iten ve belli bir algılayma kapasitesinde olanlara neden sonra açtığı ve keştiğini hissettiren yeni bir biçimin kendisini bütün çıplaklığıyla ve aslında bütün anlaşılabilirliğiyle, tamamen ve sadece neyse o oluşuyla ortaya koymasından, ortaya atmasından başka bir şey değildir bu şiir.

Çoğu yerde, *bilebildiği* yazılı dilin sınırlarına sığmayan Enis Akın yine aynı küllhanlıkla görsel-ışitsel bir kurguyu zorluyor. Görüntü ve ses, dilinin, yani *intellect*'nin yetmediği yerde, başvurduğu bir ilişki kurma şeklidir kenar mahalleli küllhanının. Resmin ve sesin, şiddetin bir dili olarak kendisini duyurduğu yerler, Enis Akın'ın «gençliği»nin de kendisini en fazla duyurduğu yerler oluyor. Şiir artık burada adeta «söz-den kopmaya, görsel-ışitsel bir illüzyona yapılmaya çalışan «concrete» bir şekle doğru çırpınıyor. Yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşanan bunalmaların, özellikle Amerikalı insanda verdiği bir uç olan «concrete poetry»nin bir yerli ucu gözükür gibi oluyor Akın'ın şiirinde. Bu Amerikalı insan, kıta Avrupası'nın spekülasyon felsefe geleneğinden pek nasibini alamamış, pragmatik bir hayat tarzı içinde büyümüş, bu anlamda belki bir açıdan avantajlı, ama başka bir açıdan bakınca da fazla gelişmiş bir az gelişmişliğin insanıydı.

Enis Akın, kapılardan geçip gittiği ve okuyana da tamamen dışarıya iten bu şiirden sonra ne yapar? Herhalde yapacağı tek şey, kendisini de bu şiir karşısında bir «yabancı» yerine koyarak, «durma»maya devam etmektir. Şiirinin belki de en temel karakteristiği bu: *şairini dışarıya atılımı göstermesi*. Bir «kenar mahalle» diliyle ve küllhanlığıyla kurulabilecek en «inandırıcı» şiir gibi gözüküyor o nankisi. Bu, «yer-i sınırlandırılmış» olan bir şiirdi ve Akın buradan çıktı. Şimdi artık yeniden şiir yazabilmesinin tek bir koşulu var: Küllhanlığın başka bir diline geçmek.

Bu noktada kesinlikle atlanmaması gereken bir olguyu vurgulamak gerekmektedir. Bir kenar mahalle sınırlılığı, tepkiselliği ve iticiliğiyle ve oranın malzemesiyle entelektüel kavga a lenına çıkıp gelen bu dil, aynı zamanda *Edebiyat Dostları*'nın kendi içine ve dışına yönelttiği

şiddetin onu parçalayıp, başkalaştırıp sanatsal bir şekle, bir başka dile dönüştürmesinin bir sonucu olarak karşımıza böyle bir şiir olarak çıkmaktadır. Başka bir deyişle, Enis Akın'a böyle bir şiir yazdırmanın, *Edebiyat Dostları*'nın, bizzat kendisini de bir nesne olarak önüne alan şiddetli olduğu mutlaka hesaba katılmadığıdır. Yeni bir şiir için yeni bir şiddetli nerede ve nasıl örgütler Enis Akın, bu şimdilik bilinmiyor. Bunu ancak onun yeni şiirlerini gördüğümüzde anlayabileceğiz.

Sosyalistler —evet, bir bulmaca gibi de olsa— bu şiiri anlamak zorundadırlar. Öncelikle gerekli olan şey, temelinde entelektüel bir donanımın bulunduğu aşırı hassas duyaralılara sahip olmaktır. Bu, bizim 1980'li yıllarımızın ürettiği en gelişmiş sanatsal şekillerimizden birisidir ve bunu mutlaka düşünmemiz gerekmektedir. Başlarken sözünü ettiğim «takılma»ya gelince, ben bu «takılma»nın ardındaki tezi bir «uç» olarak alıyorum ve tam karşıt bir aşırı uca taşıyorum sanatsal üretime dair tezimi: Şiir salt şekildir ve şekilden başka hiçbir şey değildir. Tam da buradan yola çıkarak, kendi içerisinde bütünlüğü ve inandırıcılığı olan, daha da önemlisi, bir sosyalist politikacıya bu söz sarfettirebildiği için Enis Akın'ın şiirinin aşırı derecede «politize» ve «devrimci» bir şiir olduğunu iddia ediyorum. Ancak, yine de, sanat ürününü bu tür bir terminolojiyle anlayabilmek mümkün değil. Öyleyse, bana, bir sanat ürününe «politizedirte» şekil üzerine bir miktar akıl yürütmekte yarar var.

Politik pratiğin üretilmesinde kullanılan araç gerecin, dilin popülerliğinin sağladığı —ve bir rez da dayattığı— kolaycılığın ve rehabetin, adeta bir tür ideolojik baskı altında tuttuğu politikacının, kısaca politik kurumların baskısı altındaki insanların, şiiri ideoloji pratiklerinin ve politika pratiklerinin diline tercüme etme çabasında olanların, şiirini okumasına izin vermemesi, Enis Akın'ın dikkati çeken belki de en önemli özelliği. Şiirin kendisinin dolaysız bir ideoloji pratiği, yani politik bir müdahale yolu olamayacağına farkında olmayan sosyalist şairin yıllarca yapmaya çalıştığı şey biraz da buydu işte: şiirini politikacıya okutabilmek, daha da ötesi benimsetebilmek. Politikacı, şiiri kendi diline ne kadar rahatlıkla tercüme edebilirse, şiir o kadar kolay kabul görmekteydi. Tabii, geçmiş zamanı anlatıma bakmayın, bu mekanizma hâlâ böyle çalışıyor. Böyle bir muhafazakâr-gerici pratiğe müdahale edebilmenin en rasyonel yolu ise, poetik şekli, gerektiren hiçbir şekilde tercüme edilemezlik yolunda geliştirmektir. Bu ise, artık onu tercüme etmeyi başaramayan ideoloji ya da politika pratisyeninin

«içine kapanmak» diye tarif ettiği bir olgudur. Sanat pratiği açısından ise aynı olgu bize ilericilik politikacının «gerici» yanını açığa çıkartan tek müdahale yolunun, sanatsal şekli alabildiğine devrimcileştirme olduğunu gösterir. Politikacı için «kapanıklık» ya da «bulmaca» olan şey, sanatçının, devrimci müdahalesini yaptığı yerdir. Sanat ürününü belki bir de böyle tarif etmek mümkündür.

Dikkat edilirse böyle bir noktada sanatsal ürünün «güzel» olup olmaması üzerinde hiç-

bir şey tartışmıyorum. Sosyalist gerçekçi teorisyenlerin «estetik bilim» dedikleri şu ne idiği belirsiz «bilim» açısından bakılsa, Enis Akın'ın şiirinin son derece «çirkin» olduğu, hatta şiir bile olmadığı rahatlıkla söylenebilecektir. Ama aynı «bilim»e göre Akın'ın şiiri «güzel» olarak nitelendirilse bile, bu, aynı spekülasyona dayanacağı için, bize yine hiçbir şey anlatmayacaktır. «Güzel» ya da «çirkin» olarak değerlendirilmesinin ötesinde bir şey olmalıdır sanat ürünü. Akın'ın şiiri işte böyle bir şiir.

BİR DE «SERGİ»

Cehennemimize ayna tutmaya çalışmıyorum.

Aynalara fazlasıyla alıştık.

Aynaların önünde de cehennemimiz kendini yeniden üretmeyi beceriyor.

Artık, aynalardaki bütün sırları dökmek ve onları pencereye dönüştürmek...

Cehennemim kanıksanması için, sizi hiçbir şeyce inandırmaya çalışmıyorum.

Her gün yaşayarak kanıksadığımız hayatın «içinden» sordüğümüz soruların, bizi «yarımımızın» uzağına taşıyacağını düşünüyorum.

Düz sorulara verilen düz cevaplara benzeyen görsel imgelerle, ütopyasız bir gerçekçiliğin yalanını yinelemek istemiyorum sizlere...

Ayna dönüştürmez.

Herkes, her gün aynaya bakabilecek gücü yine de bulabiliyor kendinde.

Kimsenin bu sergiden, «iyi vermiş meseleyi kerata!» diye ayrılmasını istemem.

«Mesele»nin sırtınızda/içimizde ürpertiler biçiminde dolanmasını tercih ederim.

«Mucizenin günlük hayata gireceği» günleri «gerçekçi» bir bakışla uzak görsek de, mucizelere inanmaktan vazgeçen yanımızdan «tozunu almak» istiyorum...

Ali Osman Coşkun

OLUŞUM SANAT EVİ
İnkılap Sokak, No. 27/1
Ankara
6 Eylül 1988

EDEBİYATIMIZDAN SİLİNER BİR İZ:

Halit Asım, Vehmin Şiiri

1941 yılının Haziran ayında 23 yaşında gencecik bir insan, bir şair olarak ölüp giden Halit Asım'ın adına, Türkiye'de yazılmış edebiyat tarih kitaplarının ya da düzenlenmiş antolojilerin —biri dışında— hiçbirinde rastlamak mümkün olmadı. Söz konusu bu antolojinin içindeki birkaç küçük bilgi dışında hayat hakkında hiçbir şey öğrenemedim. 1940 yılında yayımladığı *Ömür* adlı küçük kitabına Beyazıt Kütüphanesinde ulaşabildim. Bunun dışında, antolojideki bir-iki şiir daha, hepsi bu kadar...

Antolojideki «nottan, ailesinin, şiirlerini ölümünden sonra Hilmi Ziya Ülken'e, onun da Doğan Rusenay'a (Hasan Tanrıkut) verdiğini öğreniyoruz. Halit Asım'a ilgili bilgiye sahip olduğumu bildirdiğimiz son insan olan Hasan Tanrıkut ise 1970'lerin sonuna doğru intihar ediyor.

Bugün Halit Asım hakkında kabaca, 1918 yılında Burdur'da doğduğunu, Antalya'da ikinci sınıfa kadar liseyi okuduğunu, 1940 yılında şiir kitabını yayımladığını ve 1941'de de öldüğünü biliyoruz sadece.

Son derece ilgi çekici, yaşadığı dönemde çok farklı ve kendine has bir şiir kanalının hemen başında bulunduğunu şiddetle duyurduğu için ve bu gayet belirsiz, ince kanallı ucu bugüne kadar çekebildiğimiz için, geriye doğru giderek, yavaş yavaş bu şiirin en tipik olduğundan hiç kuşku duymadığım Halit Asım'ı bulmak ve üzerindeki örtüyü biraz olsun aralamak zorundaydım. Bu şiir, vehmin şiiridir ve cumhuriyet dönemi edebiyatı içerisinde en kesif, en şiddetli ve en güzel biçiminde Halit Asım'ın şiirinde bulunmaktadır. Sonradan, özellikle Arif Damar şiiri yoluyla sosyalist-

lerin içinden geçip İkinci Yeni'ye, oradan 80'li yıllardaki Ataul Behramoğlu'na ve İsmet Özel'e akan, 70'li yıllarda kısmen yeraltına giren, ama yine önemli ölçüde Arif Damar şiirinde canlı kalıp 80'li yıllara varan şiir çizgisidir «vehim». Bütün bu yılların «vehim» şiirini başka bir yazıda tartışmak umuduyla elli yıllık çizgiyi şimdilik bir kenara bırakıyorum ve Halit Asım'a dönüyorum.

1930'lu yılların sonları ve 40'ların hemen başı... Herkese hemen aynı şeyleri düşündürüyor: Avrupa'da ve dünyada en azından son elli yıldır bir türlü içinden çıkılamayan ve nihayet dünyanın üzerine faşizmin kara örtüsünün serilmeye kalkışılma-

sına kadar dayanan ağır ve uzun bir bunalmış dönemi, Türkiye'de ise, bu örtünün altında, Osmanlı'dan kurtulma gerekçesi ve bahanesi ile kemalist ideoloji pratiklerinin en azgın bir şekilde hayata geçirilmeye çalışıldığı bir tarihsel an.

Halit Asım, gencecik bir aydın insan olarak kuşkusuz dünyayı ve Türkiye'yi hissedebiliyor. Yaşadığı tarihe kadar türkçede yazılmış olan şiiri önemli ölçüde iyi bildiği ve özellikle başlangıçta Yahya Kemal'den etkilendiği aşikâr. *Ömür* kitabına aldığı yirmiyedi şiir arasından, Halit Asım'ın «vehim»nin en güzel örneklerini ayırmaya çalıştım. Kitabına girmeyen, fakat antolojide bulunan

ve 1941'de *İnsan* dergisinin on-üçüncü sayısında yayımlandığı anlaşılan «Bir Köşe» adlı şiir ise, hemen dikkati çekeceği gibi, kitabındaki şiirlerinden çok farklı bir biçime doğru akmaya başladığını gösteriyor. Ne yazık ki bu, bilebildiğimiz son şiiri. Halit Asım'da «başka» bir vehim şiirinin, ya da diğer bir deyişle «vehim» şiirinin başka bir çizgiye çekilmesinin önemli saydığım bir pratiği olan bu şiiri artık kolaylıkla Arif Damar'ın şiirine ve dolayısıyla onu izleyenlere bağlayabiliyorum ve böylece Halit Asım'a neden bu kadar önem verdiğimi, sanıyorum anlatabilirim. Bu düşünce aynı zamanda, Halit Asım'ı bu şiir çizgisinin başında olarak değil,

fakat Türk şiirinin içerisinden geçen bu çizginin önemli bir kopuş noktasında düşündüğümü göstermektedir. Kimbilir, Arif Damar'ın, 40'lı yılların sosyalist şairleri arasında yer alıp da bugüne kadar yaşayan bir şiiri —tek şiiri— üretebilmesinin sırlarından birisi de, Halit Asım'ın şiirindeki bir ucu çekip bugüne dek uzatabilmesindedir belki de.

Döneminin en güzel şiirlerinden birisini yazdığını düşündüğüm Halit Asım'ı iyice kaybedip gitmeden, edebiyat tarihimizin bir köşesine kaydetmek istedim. Hepsini.

KEMAL DURMAZ

* Yay. Karakan, Hüseyin, *Şiirimizin Cumhuriyeti*: Yeniler, İstanbul 1988

ORMAN

Vehim, içimde büyüyen orman...
Es artık pervasız rüzgârım,
Emzirmede gözlerimi liman.
Çekiyor beni kendine kuyu,
Denizde görüyorum kalbimi,
Yosun bahçeleri... Sarhoş uyku...

Ağlıyorum dizlerinde bahtın,
Gecesini getiriyor gemi
Hâlâ bir yabancı tabiatın!
Alnında hatıraların yolu,
Hasretim o şehvi gündüze;
Mazi, Tallin bükülmez kolu.
Ey rayıha! Tütsü yap iç ağrım;
Ve sen ey bir avuç toprağım geç kal,
Dökülmek için buzdan bağrım...

Kaçmak namütenahi bir güze...
Bir gecede ağaran saçlarımı
Gözyaşı hayalim ve yakut dal.
Es artık ey pervasız rüzgârım,
Hasretim o şehvi gündüze.
Ve sen ey bir avuç toprağım geç kal!

Vehim, içimde büyüyen orman,
Ve emzirmede gözlerimi liman.

MAVİ

Mayıs gecelerinin mavisini
Baygın menekşeler rüyasıdır.
Seslerle renklerin sevişmesi,
Kokuların sevinç hülyasıdır.

İçimde yok muhacir kuşların
Maviliklere düşmek korkusu
Bu renk, o uçsuz okyanusların
İpek yelkenlerdeki uykusu.

İLK SABAH

Yaprağın ve dalın ve maviliğin etline
Müsterih ısırılmalar duyan yaşlı bir korku,
Sabir çiçeklerinin yaşadığı düşman gök...

Sakın tomurcuğunu açsın bilmeceme gül,
Karanlık yokuştur, es ufkun sevdası koku,
Ve saçlarımda rüzgâr, namütenahide kök...

Gözlerimin şu açık ve donuk şehvetine,
Sen ey sıcak kalbimin andı biçare uyku!
İsyansız toprağımın o ilk sabahını dök...

Hep aynı bahçedesin, durmadan bahçevanlık,
Hatıra ve kıyamet yağmına tahammül;
Hicret! Lâkin yollarda izler yakın, tanıdık...

Sabir çiçeklerinin yaşadığı düşman gök...

BİR KÖŞE

Dört resim satın aldık,
Duvara çiviledik ömrümüzü.
Birisinde akşam oluyor,
Taşları kızıl bir mezarlık
Mezarlıkta yürüyen bir ihtiyar.
Birisinde şarkı söylüyor balıkçılar.
Ve ben bugün hissediyorum dostlardan habersiz,
Resimdeki ihtiyara gizlice küstüğümüzü.
Birisinde vakit sabahtır,
Deniz seyreden iki çocuk,
Çocukların gözlerinde «uzak!»
Uzakta hayâl ettiğimiz yaşamak!
Birisinde muhteşem bir yalnızlık
Ve uykuma musallat olan bir deniz var.

Dağtınız bu dört resimde hüznümüzü,
Şarkılar kayıkları doldurur,
Ufuk kokulu çocuklar gündüzümüzü.
İhtiyar çok yaşayacak;
Ve biz bir dua gibi bırakacağız,
Kendi denizimizden şikâyetçi.

Dört resim satın aldık,
Bu dört resimdir Allahın memleketi...

EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Adalet ÇUTSAY

Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. Yazışma Adresi: Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST. Dizgi-Baskı: ÖZAL Basımevi. Fiyatı Yurtiçi: 1.000 TL., Yurtdışı: 3 DM. Yıllık Abone bedeli: 10.000 TL. Yurtdışı yıllık: 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no'lu Posta Çeki Hesabına yatırılabilir.